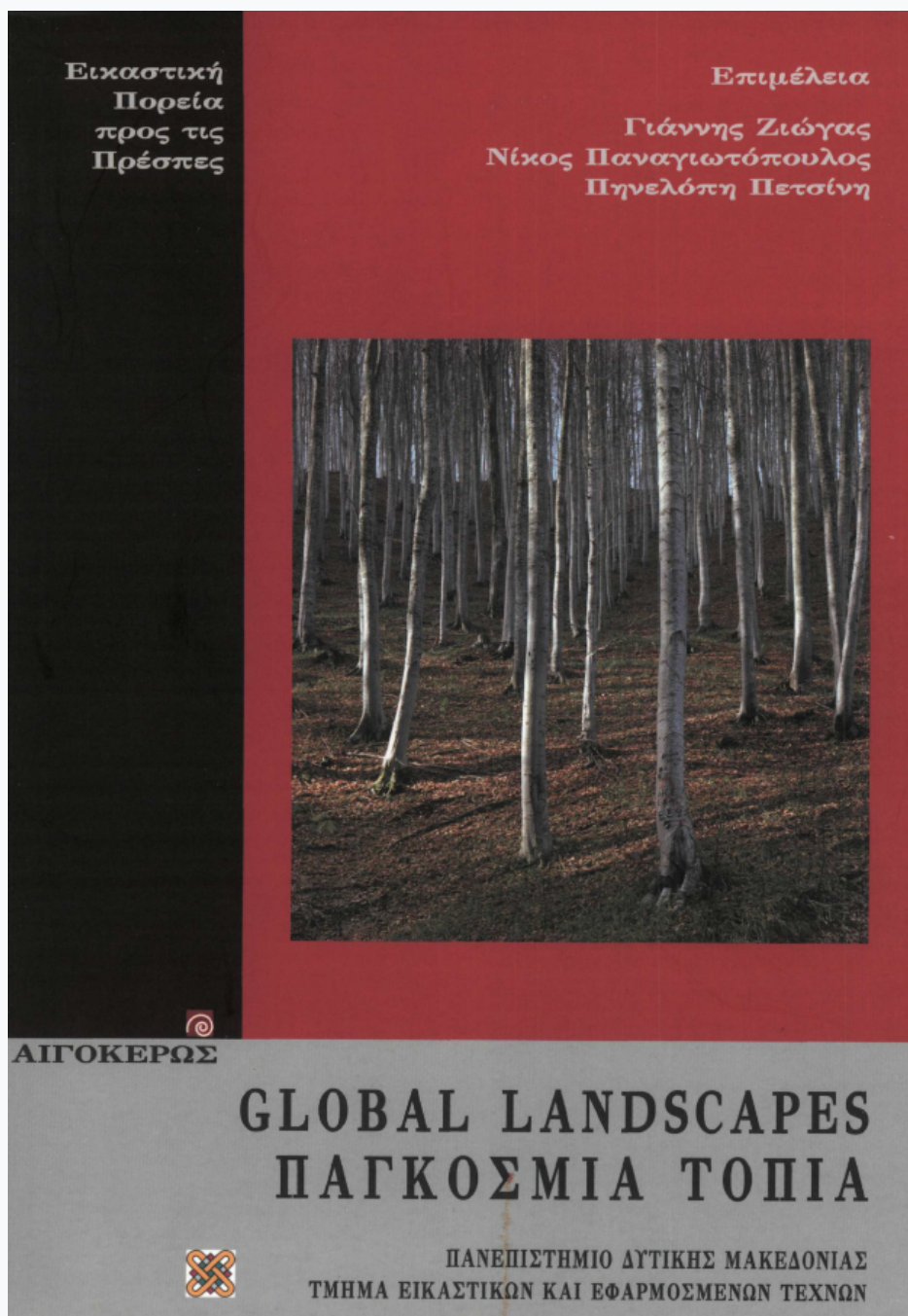


Διεθνές Συνέδριο για την Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες

Τόμ. 2 (2009)

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





Εικαστική
Πορεία
προς τις
Πρέσπες

Επιμέλεια

Γιάννης Ζιώγας
Νίκος Παναγιωτόπουλος
Πηνελόπη Πετσίνη

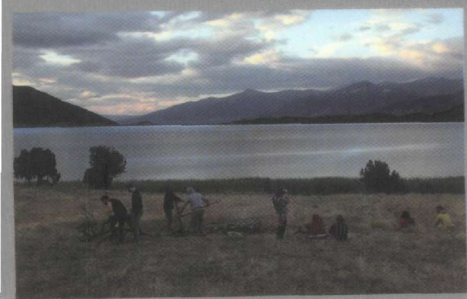
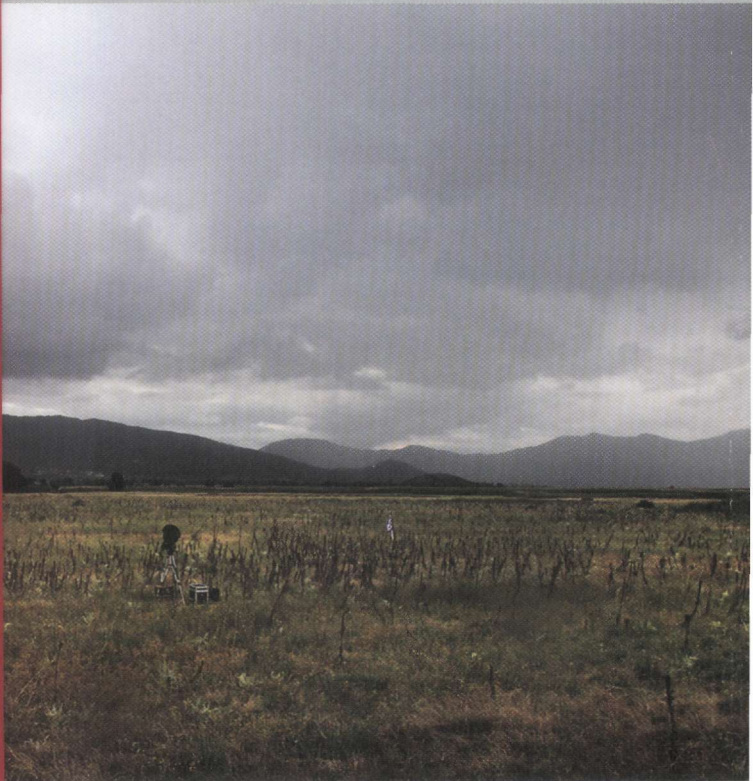
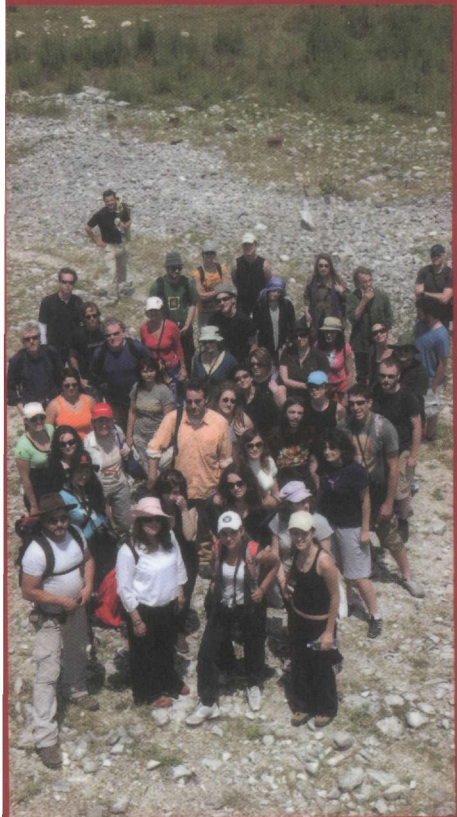
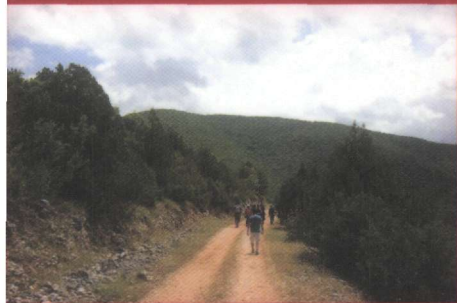


ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

GLOBAL LANDSCAPES ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΤΟΠΙΑ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



**GLOBAL LANDSCAPES
ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΤΟΠΙΑ**

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

Διεύθυνση: ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΛΑΤΟΣ

© Γ. Ζιώγας, Ν. Παναγιωτόπουλος, Π. Πετσίνη, εκδόσεις Αιγόκερως 2011

© για τα κείμενα: οι συγγραφείς

© για τα έργα: οι καλλιτέχνες

Επιμέλεια κειμένων: Έφη Βενιανάκη

Επιστημονική επιμέλεια κειμένων - Σχεδιασμός: Πηνελόπη Πετσίνη

Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας,

Τμήμα Εικαστικών & Εφαρμοσμένων Τεχνών:

Ερευνητική δράση «Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες», 2009

(1ο Εργαστήριο Ζωγραφικής)

Καλλιτεχνικός Συντονιστής: Mark Durden

Επιστημονική Επιτροπή: Γιάννης Ζιώγας, Νίκος Παναγιωτόπουλος,

Πηνελόπη Πετσίνη

Οργανωτική Επιτροπή: Γιάννης Ζιώγας (Συντονισμός)

Πέννυ Γκέκα (Εκπαιδευτικές δραστηριότητες)

Φίλιππος Καλαμάρας (Ψηφιακή υποστήριξη)

Γιώργος Μπλάγας (Διοικητική υποστήριξη)

Μαρία Τρούλλου (Γραμματειακή υποστήριξη)

Θοδωρής Φάτσης (Σχεδιασμός-καθοδήγηση πορείας)

Φωτογραφία εξωφύλλου: Θωμάς Γερασόπουλος, Όρος Βίτσι

Χορηγός



GLOBAL LANDSCAPES
ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΤΟΠΙΑ



Επιμέλεια
Πηνελόπη Πετσίνη
Γιάννης Ζιώγας
Νίκος Παναγιωτόπουλος

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ



Βασικοί στόχοι του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας αποτελούν η παροχή εκπαιδευτικών και ερευνητικών υπηρεσιών στη νεολαία που προσέρχεται στην περιφέρεια της Δυτικής Μακεδονίας από όλη την Ελλάδα αλλά και τη σύνδεσή του με τις τοπικές κοινωνίες ως ένας πνευματικός και πολιτιστικός φάρος. Μέσα από αυτή τη σύνδεση το Πανεπιστήμιο είναι δυνατόν να λειτουργήσει ως ένας καταλυτικός μοχλός ανάπτυξης της περιοχής. Το Πανεπιστήμιο φιλοδοξεί να καταστήσει τη Δυτική Μακεδονία μια περιοχή που να αναδεικνύει τα ιδιαίτερα ιστορικά και πολιτιστικά χαρακτηριστικά της, επικοινωνώντας ταυτόχρονα με τους σύγχρονους προβληματισμούς και τις διαδικασίες ανάπτυξης.

Η «Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες», ένας θεσμός που διοργανώνεται από το Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου μας, αποτελεί μια από τις δράσεις με τις οποίες το Πανεπιστήμιο προωθεί με καινοτόμο τρόπο αυτήν την προσπάθεια. Η «Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες» διανύει ήδη τον πέμπτο χρόνο εφαρμογής της και αποτελεί ένα σημαντικό εκπαιδευτικό και πολιτιστικό θεσμό. Ο παρών τόμος συγκεντρώνει το υλικό της «Εικαστικής Πορείας 2009» και παρουσιάζει το καλλιτεχνικό και θεωρητικό έργο που δημιουργήθηκε εκείνη τη χρονιά. Η καταγραφή αυτή αναδεικνύει τόσο το εννοιολογικό πλαίσιο της προσπάθειας όσο και τα εικαστικά έργα που δημιουργήθηκαν στην περιοχή. Η συνέχιση της προσπάθειας θα αναδείξει περαιτέρω τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της περιοχής αποτελώντας μια ουσιαστική συμβολή στην υλοποίηση των στόχων του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας.

Καθηγητής Ιωάννης Μανωλόπουλος
Πρόεδρος Διοικούσας Επιτροπής
Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας



Η «Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες» αποτελεί μία από τις δράσεις με τις οποίες το Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών επιχειρεί να κατανοήσει τις παραμέτρους της Δυτικής Μακεδονίας, της περιοχής στην οποία εδρεύει το Πανεπιστήμιό μας. Επιθυμούμε το Τμήμα μας να είναι ένα εκπαιδευτικό ίδρυμα που δε θα παραμείνει περιχαρακωμένο στις εγκαταστάσεις του στη Φλώρινα. Πρόθεσή μας είναι να αναπτύξουμε διαδικασίες που θα ενισχύουν την εξωστρέφιά του και θα μας επιτρέψουν να το καταστήσουμε ένα ζωντανό πολιτιστικό πόλο υπερτοπικού επιπέδου που θα προσφέρει μέσα στις δύσκολες εποχές που διανύουμε ουσιαστική καλλιτεχνική εκπαίδευση και τεχνική κατάρτιση στους σπουδαστές μας.

Η «Εικαστική Πορεία» διερευνά θεματικές που σχετίζονται με το τοπίο, την ιστορία, την οικολογία, τη μετανάστευση. Οι θεματικές διερευνώνται από διδάσκοντες και φοιτητές και συνδέουν το Τμήμα με σύγχρονους τομείς της εικαστικής έρευνας. Στη διαδικασία συμμετέχουν προσκεκλημένοι καλλιτέχνες και θεωρητικοί από την Ελλάδα και το εξωτερικό. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται στις Πρέσπες μια καλλιτεχνική κοινότητα που επεξεργάζεται τις ενότητες που τίθενται κάθε χρονιά: «Παγκόσμια Τοπία» (2009), «Διευρυμένα Πεδία» (2010), «Πολιτικές Τοπογραφίες» (2011). Το όφελος είναι κατ' αρχήν για τους φοιτητές που εντάσσουν το έργο τους σε θεματικές αιχμής. Οι φοιτητές δε νιώθουν απομονωμένοι, αλλά αποτελούν μέρος της διεθνούς καλλιτεχνικής κοινότητας των ιδεών. Το Τμήμα αναδεικνύεται σε ένα χώρο Εικαστικής Έρευνας όπου οι τοπικές ιδιαιτερότητες διερευνώνται μέσα από σύγχρονες διαδικασίες. Ταυτόχρονα τα έργα που παραμένουν στην περιοχή προσθέτουν σύγχρονα γλυπτά και κατασκευές σε όσα προσφέρει η περιοχή των Πρεσπών.

Καθηγητής Μιλτιάδης Παπανικολάου,
Πρόεδρος του Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών



Επάνω: Νίκος Παναγιωτόπουλος και Πάνος Κοκκινιάς, σκηνοθεσία και λήψη του έργου *Σωτηρία*, θέση Κούλα. Κάτω: Λίνα Θεοδώρου και Γιάννης Ζιώγας, κατασκήνωση, Δασερή. (φωτ. Π. Πετσινή)



ΠΡΟΛΟΓΟΣ των επιμελητών

Ο συλλογικός αυτός τόμος είναι προϊόν της ερευνητικής εικαστικής δράσης «Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες» του 2009, εκδήλωση που διοργανώνει σε ετήσια βάση το 1ο Εργαστήριο Ζωγραφικής του Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας. Στο πλαίσιο της δράσης, διατυπώθηκαν μια σειρά από θεωρητικές προσεγγίσεις πάνω στο θέμα της σύγχρονης αντιμετώπισης του τοπίου, ενώ μια ομάδα καλλιτεχνών καθώς και ορισμένοι φοιτητές του τμήματος Εφαρμοσμένων Τεχνών και απόφοιτοι του τμήματος Φωτογραφίας κλήθηκαν να δημιουργήσουν επιτόπια ατομικά ή συλλογικά έργα. Τα αποτελέσματα αυτών των προσεγγίσεων παρουσιάζονται εδώ σε δύο ενότητες: μία που αφορά το θεωρητικό κομμάτι και μία το εικαστικό.

Η «Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες» ξεκίνησε το 2007 με σκοπό τη διερεύνηση του τοπίου, του πολιτισμού, της ιστορικής και πολιτικής διάστασης της περιοχής των Πρεσπών –προσπάθεια που θεωρήθηκε ότι, εν δυνάμει, θα μπορούσε «να μετατρέψει τις Πρέσπες σε ένα εργαστήριο υδρών χωρίς σύνορα, σε ένα χώρο-πλαίσιο όπου νομαδικές διαδικασίες στην περιοχή θα σχηματίζουν εικαστικά έργα που θα αποτυπώνουν ενέργειες συνάντησης, ανταλλαγής και δημιουργίας» (από το Μανιφέστο της «Εικαστικής Πορείας»). Η δομή και το σκεπτικό αποφασίζεται κάθε χρόνο από συγκεκριμένη επιστημονική επιτροπή πανεπιστημιακών από το χώρο των τεχνών και των ανθρωπιστικών επιστημών. Στη διοργάνωση συμμετέχουν προσκεκλημένοι καλλιτέχνες και θεωρητικοί καθώς και φοιτητές καλλιτεχνικών σχολών που καλούνται αντίστοιχα να δημιουργήσουν έργα πάνω στην επιλεγμένη θεματική ή να την προσεγγίσουν θεωρητικά. Η «Εικαστική Πορεία» διαρκεί επτά ημέρες, τρεις εκ των οποίων αφορούν μια πορεία πάνω σε μια συγκεκριμένη διαδρομή –όπου η συμμετοχή είναι ανοιχτή. Η πορεία στο φυσικό περιβάλλον των Πρεσπών διατυπώνεται ήδη από τον πρώτο χρόνο της διοργάνωσης, «είναι μια πορεία επικοινωνίας τόσο μεταξύ όσων θα συμμετάσχουν όσο και με το περιβάλλον που θα ανακαλύπτουν μήκος της διαδρομής, μια διαδικασία που συγγενεύει με τις αντίστοιχες των *flâneurs* του ρομαντισμού ή των καλλιτεχνών του τοπίου, μόνο που, εδώ, το φυσικό περιβάλλον αποτελεί τόπο συνάντησης σύγχρονων ανθρώπων και όχι τον χαμένο παράδεισο μιας απολεσθείσας αθωότητας ή την περιοχή όπου βιώνεται το υπέροχο».

Η «Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες» του 2009 είχε ως επιστημονική επιτροπή τους Γιάννη Ζιώγα (τμ. Εφαρμοσμένων Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας), Πηνελόπη Πετσίνη (τμ. Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πανεπιστήμιο Πατρών) και Νίκο Παναγιωτόπουλο (τμ. Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, ΤΕΙ Αθήνας) και ως προσκεκλημένο καλλιτεχνικό συντονιστή τον καλλιτέχνη και θεωρητικό Mark Durden (Art and Design, University of Wales, Newport). Στηρίχθηκε, δε, πάνω σε δύο άξονες: τη θεματική των *Παγκόσμιων Τοπίων* (Global Landscapes), η οποία προτάθηκε από τον καλλιτεχνικό συντονιστή, και τη μεθοδολογική προσέγγιση της *Κριτικής Πρακτικής* (Critical Practice), η οποία επιλέχθηκε από την επιστημονική επιτροπή που έχει και την επιμέλεια αυτής της έκδοσης.

Ο Mark Durden επέλεξε τον όρο *Παγκόσμια Τοπία* για να αναφερθεί σε μια σειρά από σύγχρονες κριτικές προσεγγίσεις στην τοπιογραφία, οι οποίες περιλαμβάνουν την καταγραφή της ανελέητης εκμετάλλευσης των φυσικών πόρων, αλλά και τα φαντασμαγορικά πεδία του μαζικού καταναλωτισμού, τα σύγχρονα πολεμικά πεδία και τα τοπία καταστροφής ή τους φορτισμένους ιστορικά και πολιτικά τόπους. Ο όρος αφορά, στην ουσία, μια σύνδεση των οπτικών τεχνών με τη σύγχρονη κριτική θεωρία η οποία διαπραγματεύεται νεότερες αντιλήψεις οι οποίες δεν αφορούν μόνο το Αισθητικό, αλλά κινούνται γύρω από έννοιες όπως το Υψηλό (Sublime), το Πολιτικό και το Ιστορικό εξετάζοντας τη σχέση τους με το τοπίο.

Θεωρήσαμε πως, από τις διαθέσιμες ερευνητικές μεθοδολογίες που αφορούν την καλλιτεχνική πρακτική, η *Κριτική Πρακτική* ήταν η πλέον σχετική με το εγχείρημα της «Εικαστικής Πορείας» για την προσέγγιση της συγκεκριμένης θεματικής. Κι αυτό γιατί το συγκεκριμένο είδος έρευνας υιοθετεί φρέσκες δημιουργικές προσεγγίσεις κριτικής και πειραματικής φύσης και, με αυτόν τον τρόπο, μέσα στα καλλιτεχνικά project διατυπώνονται, πλαισιώνονται και διαμορφώνονται κριτικά ζητήματα μέσω μιας συνειδητής και ανοιχτής διαδικασίας. Η διαδικασία της *Πορείας* στηρίζεται στο σκεπτικό ότι ο καλλιτέχνης και ο στοχαστής ευρύτερα δεν είναι απλά και μόνο ένας κατασκευαστής αντικειμένων ή ένας συντάκτης κειμένων. Αντίθετα το έργο του χαρακτηρίζεται από μια ουσιαστική χρήση της κριτικής σκέψης και της σχέσης της καλλιτεχνικής πρακτικής του με την κοινωνία.

Σε ένα πρώτο στάδιο, οι προσκεκλημένοι προσέγγισαν το έργο τους – καλλιτεχνικό, επιμελητικό, θεωρητικό ή εκπαιδευτικό– μέσα από το πρίσμα της Κριτικής Πρακτικής σε μια σειρά από διαλέξεις: Ο Mark Durden, για παράδειγμα, παρουσίασε τη δουλειά των Common Culture, μιας καλλιτεχνικής ομάδας που δημιουργήθηκε στο Liverpool το 1996 και της οποίας είναι μέλος –δουλειά που θέτει επίμονα ζητήματα που α-

φορούν τον ελιτισμό της Τέχνης και των θεσμών της σε αντιδιαστολή με τις καθημερινές και άσημες πλευρές της λαϊκής κουλτούρας μέσα από το σχολιασμό των κοινωνικών διαστάσεων της διαφήμισης, των stand-up comedians, των fast-food κοκ. Ο Russell Roberts, σήμερα επίτιμος συνεργάτης για τη Φωτογραφία στο National Media Museum της Βρετανίας, ανέλυσε καταρχήν το επιμελητικό του έργο στο *Victoria & Albert Museum* και το *National Museum of Photography, Film & TV* ως κριτική πρακτική, μια προσέγγιση που τελευταία εξελίχθηκε σε διδακτορική διατριβή. Η Αγγελική Αυγητίδου προσέγγισε το εκπαιδευτικό έργο της με ανάλογους όρους, παρουσιάζοντας τη δουλειά φοιτητών και φοιτητριών που εκπονήθηκε στα πλαίσια του μαθήματος «Χώρος /Χρόνος /Σώμα», το οποίο δίδασκε στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας. Τα έργα που παρουσίασε διερευνούν τη φύση ως τον τόπο του μυθικού και του υπερφυσικού και τη φύση ως παράδεισο, σχολιάζουν την εκμετάλλευση της φύσης από τον άνθρωπο και τη διερεύνηση του εαυτού μέσα στη φύση και παρατηρούν τη σχέση σώματος και τοπίου.

Η «Εικαστική Πορεία» έκλεισε με τη διοργάνωση μιας ημερίδας υπό τον τίτλο *Παγκόσμια Τοπία*. Εκεί παρουσιάστηκαν μια σειρά από θεωρητικές εισηγήσεις, ορισμένες από τις οποίες αποτελούν το πρώτο μέρος αυτού του βιβλίου. Ο Mark Durden ανέλυσε τη θεματική των «Παγκόσμιων Τοπίων» μέσα από το παράδειγμα της φωτογραφίας με αναφορές στο έργο των Edward Burtynsky, Joel Meyerowitz, Luc Delahaye κ.ά. Ο Russell Roberts προσέγγισε μέσα από διαχρονικά –ιστορικά και σύγχρονα– παραδείγματα τον τρόπο που οι εικόνες του τοπίου παρέχουν μια αίσθηση κοινωνικού και πολιτισμικού ανήκειν διαμορφώνοντας και διακινώντας ιδέες που αφορούν τον τόπο και το έθνος. Ο Γιάννης Ζιώγας παρουσίασε το σκεπτικό του εγχειρήματος της «Εικαστικής Πορείας» και η Πηνελόπη Πετσίνη, αντίστοιχα, τη μεθοδολογία της κριτικής πρακτικής. Ο Νίκος Παναγιωτόπουλος ανέλυσε τον τρόπο που έχει αναπαρασταθεί το σύγχρονο ελληνικό τοπίο μέσα από τη φωτογραφία και το βαθμό κατά τον οποίο αυτή η αναπαράσταση καθορίστηκε ή επηρεάστηκε από την κυρίαρχη δυτική κουλτούρα, εστιάζοντας στο παράδειγμα της Αθήνας που είναι και το θέμα της προσωπικής του δουλειάς. Η Δήμητρα Ερμείδου παρουσίασε μια έρευνα πάνω στη φωτογραφική και ψηφιακή απεικόνιση του τοπίου στην υπηρεσία της κατανάλωσης μέσα από τη χρήση του σε παγκόσμιες διαφημιστικές εκστρατείες, μελετώντας τη σύνδεση του τοπίου με το χώρο και τον τόπο, καθώς και το πώς το διαφημιστικό τοπίο αντανακλά, αλλά και διαμορφώνει την αντίληψη του ανθρώπου για τη φύση. Ο Γιώργης Γερόλυμπος και ο Πάνος Κοκκινιάς παρουσίασαν το φωτογραφικό τους έργο, ένα έργο που συνδέεται με τη θεματική των παγκόσμιων τοπίων αλλά και με τη μεθοδολογία της κριτικής πρακτικής. Η η-

μερίδα έκλεισε με την προβολή του βίντεο *Loan* (2007) της Λίνας Θεοδώρου, μια αμιγώς πρακτική παρουσίαση.

Στο δεύτερο μέρος του βιβλίου παρουσιάζονται τα έργα που δημιουργήθηκαν κατά τη διάρκεια της διοργάνωσης, τόσο από τους προσκεκλημένους καλλιτέχνες, όσο και από τους συμμετέχοντες φοιτητές: Το εξαιρετικά επίκαιρο *Σωτηρία* του Πάνου Κοκκινιά, η παραγωγή του οποίου αποτέλεσε μία ακόμη συλλογική διαδικασία στη διάρκεια της δράσης· το ιδιαίτερα αιχμηρό *Θωρακισμένο Γήπεδο* του Γιώργη Γερόλυμπου· τα *Επιτύμβια* των Νίκου Παναγιωτόπουλου και Πηνελόπης Πετσίνη, ένα σχόλιο πάνω στις πολιτικές μνήμες του εμφυλίου· το *Αλφαβητάρι* του Γιάννη Ζιώγα που ενεργοποιήθηκε βιώνοντας το περιβάλλον της περιοχής· τα *Πορτρέτα* του Γιώργου Μάκκα που τοποθετεί τους συμμετέχοντες σε συμβολικούς τόπους (ο Γ. Ζιώγας στις όχθες των Πρεσπών, οι Ν. Παναγιωτόπουλος και Π. Πετσίνη στη σηλιά του Ζαχαριάδη, ο Russel Roberts στη συνοριακή γραμμή Ελλάδας-FYROM κοκ)· το *Plan B* της Δήμητρας Ερμείδου που συνδέει το πρόχειρο, εφήμερο και ευτελές με την ανθρώπινη παρέμβαση στο τοπίο· οι *Παρεμβολές* του Κώστα Βενιζέλου, ένα ηχο-τοπίο των Πρεσπών στο οποίο ενσωματώνονται/ παρεμβάλλονται οι σκέψεις των ανθρώπων. Τα έργα των φοιτητών τεκμηριώνει ο Γιάννης Ζιώγας, ενώ το συλλογικό έργο *Φωλιά ο συντονιστής του έργου και διδάσκων του τμήματος Εφαρμοσμένων Τεχνών* Φίλιππος Καλαμάρας.

Πέρα από την καταγραφή και τεκμηρίωση μιας εικαστικής διαδικασίας, το βιβλίο αυτό φιλοδοξεί να αποτελέσει έναν πυρήνα ιδεών που θα ενεργοποιήσει το διάλογο, τη συμμετοχή, τη συλλογικότητα. Μέσα από όλη αυτή τη διαδικασία, η περιοχή μπορεί να μετασχηματιστεί σε ένα απόλυτο πεδίο όπου θα δοκιμαστούν οι σκέψεις, οι ιδέες και ίσως οι πεποιθήσεις που σχηματίζουν τη σύγχρονη ελληνική εικαστική σκηνή, αλλά και όλα όσα σχηματίζουν τη σύγχρονη διεθνή σκηνή. «Οι Πρέσπες θα μετατραπούν σε ένα Μουσείο δίχως τοίχους που ως μοναδικούς τοίχους και όρια θα έχει τις προθέσεις των ανθρώπων» όπως διατύπωνε και το πρώτο μανιφέστο της διοργάνωσης.

Π. Πετσίνη - Γ. Ζιώγας - Ν. Παναγιωτόπουλος

I.

ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ



Paul Sewright, *Dessert Road*, 2002 (πρωτότυπο έγχρωμο)

Εισαγωγή

GLOBAL LANDSCAPES / ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΤΟΠΙΑ

Mark Durden

Πώς ορίζεται ένα παγκόσμιο τοπίο και πώς μπορεί κανείς να αρχίσει να αντιλαμβάνεται το τοπίο μέσα σ' ένα παγκόσμιο πλαίσιο; Θα ήθελα να ξεκινήσω τη συζήτηση μιλώντας για μια σειρά από σύγχρονους φωτογράφους που ασχολούνται με το μεγαλείο και την ομορφιά του τοπίου, αντισταθμίζοντας τις ρομαντικές αναφορές μαζί με τις αποδείξεις των καταστροφικών επιπτώσεων του παγκόσμιου καπιταλισμού και των παγκόσμιων πολέμων.

Τα τοπία του Richard Misrach από τα πεδία των πυρηνικών δοκιμών στη Νεβάδα (Nevada Test Site), τραβηγμένα στα μέσα της δεκαετίας του '80, μετατρέπουν το μύθο του Αμερικάνικου Ονείρου σε αυτό που ο ίδιος αποκαλεί το «Τέρας του Φρανκενστάιν» που κατάντησε εξαιτίας της καταστροφικής στρατιωτικής επέμβασης¹. Η κλίμακα, ο φωτισμός και το χρώμα αυτών των εικόνων τους προσδίδουν κάτι αστραφτερό και θαυματικό, στοιχεία που σχετίζονται με τον κινηματογράφο και τη διαφήμιση και, ως συσχετισμοί, έρχονται σε αντίθεση με την καταστροφή που καταγράφει ο Misrach. Δημιουργεί το δικό του Άλλο τοπίο: η άποψη της ερήμου, εμβληματική για την αμερικάνικη ταυτότητα, εμφανίζεται διάτρητη από βομβαρδισμένους κρατήρες και «λερωμένη» από τους πυραύλους. Αυτή η διαδικασία αποξένωσης υπογραμμίζεται περαιτέρω από μια σειρά βίαιων εικόνων που αποτελούν συμβολισμούς της καταστροφής της αμερικάνικης κουλτούρας: φωτογραφίες κατατρυπημένων από σφαίρες σελίδων του περιοδικού *Playboy* (1989-1991), που χρησιμοποιούνταν ως στόχοι σε δοκιμές. Όπως το θέτει ο Max Kozloff «ο Misrach δεν έχει κανένα πρόβλημα να δείξει πως μια *macho* κουλτούρα κυριολεκτικά 'ξέρασε' πάνω στο ίδιο εκείνο περιβάλλον που μέχρι χθες ήταν η επικράτεια της ηρωικής της επιθετικότητας».

Η συμβολική καταστροφή αυτής της κουλτούρας μέσα από τη σειρά του *Playboy* έρχεται σε αντιδιαστολή με την πιο άμεση καταγραφή του θανάτου στην πιο αποκαλυπτική και ωμή σειρά εικόνων του, το *The Pit* (1987-1989). Εδώ μας εφιστά την προσοχή στην κτηνοτροφία, στις αγε-

λάδες και τα άλογα που πέθαναν από ανεξήγητες ή ανεξιχνίαστες αιτίες. Αυτό που προτείνει είναι ότι αυτοί οι θάνατοι συνδέονται με τα στρατιωτικά πεδία δοκιμών και οι εικόνες των νεκρών αλόγων στην έρημο αποκτούν ιδιαίτερη σημασία ως τοπία που αντιστρέφουν τη μυθολογία του καουμπόη της Άγριας Δύσης, από τον John Ford μέχρι το Marlboro. Η σειρά *Clouds and Skies* του Misrach επεκτείνει τις αντιφάσεις που επισημαίνει η προηγούμενη δουλειά του². Οι φωτογραφίες αυτές αποτελούν μια εσκεμμένη αναφορά στις μοντερνιστικές σπουδές συννέφων από τη δεκαετία του '20, τα *Equivalents* του Stieglitz. Αλλά αν τις δούμε σε συνδυασμό με τις αποδείξεις της καταστροφής που παρουσιάζουν τα προηγούμενα τοπία του, οι εικόνες του ουρανού μας προκαλούν άγχος καθώς έχουμε πλήρη συνείδηση της πιθανής του τοξικότητας. Με κάποιο τρόπο, τέτοιου είδους εικόνες αποτελούν μια πολιτικοποιημένη αναθεώρηση των φωτο-εννοιακών³ αστείων του Robert Barry στο *Inert Gas Series* (1969), όπου ο καλλιτέχνης «φωτογράφησε» αόρατα αέρια που απελευθερώνονται στον αέρα.

Ο Άγγλος καλλιτέχνης Paul Graham έστρεψε επίσης τη μηχανή του στον ουρανό. Μόνο που το έκανε πάνω από τη Βόρεια Ιρλανδία κατά τη διάρκεια της Εκεχειρίας τον Απρίλιο του 1994⁴. Στο έργο του, η απροσδιοριστία του ανοιξιάτικου καιρού παρέχει μια μεταφορά για την αβεβαιότητα της πολιτικής κατάστασης. Ακολουθώντας μια πρακτική ντοκυμανταίρ, ο Graham επισημαίνει τα σημεία από τα οποία φωτογραφίζει τον ουρανό, θέτοντας εσκεμμένα τις ήπιες ειρηνικές του φωτογραφίες σε σύγκρουση με μια σειρά από τόπους διάσημους για τη σχέση τους με την αιματοβαμμένη και βίαιη ιστορία της χώρας.

Το φωτογραφικό έργο του Paul Seawright, που γεννήθηκε στο Belfast, χαρακτηρίζεται από την αποκήρυξη εκείνου του είδους της φωτοδημοσιογραφικής εικονογραφίας που κατέληξε να κυριαρχεί στην κάλυψη του πολέμου από ενημερωτικά έντυπα στην πατρίδα του. Στην εργασία *Sectarian Murder* (1988), για παράδειγμα, ο καλλιτέχνης ξαναεπισκέφθηκε και φωτογράφησε (στα μέσα της δεκαετίας του '80) τους τόπους σεχταριστικών δολοφονιών της δεκαετίας του '70 στο Belfast⁵. Σε πολλές από τις φωτογραφίες του από αυτή τη σειρά, μπορεί κανείς να βρει μια εικονογραφική αθωότητα και μια αντιφατική αίσθηση γαλήνης και φυσιολογικότητας. Μπορεί επίσης να δει την προσπάθεια αντιμετώπισης αυτού που δε φαίνεται, την αίσθηση μιας αόρατης απειλής και κινδύνου. Πρόκειται για ένα τεκμηριωτικό έργο που δημιουργήθηκε ως αντίδραση σε παρελθόντα γεγονότα, γεγονότα όμως που εξακολουθούν να καθορίζουν και να διαμορφώνουν τις σημερινές σχέσεις των ανθρώπων με την πόλη. Όπως παρατηρεί κι ο Justin Carville «προκαλεί το θεατή να αντιμετωπίσει τους ιδεολογικούς και ψυχολογικούς τοπικισμούς που προκαλούν οι σεχταριστικές δολοφονίες στις κοινότητες που θίγουν».

Σε αντίθεση με τις αόρατες απειλές που αποπνέουν τέτοιοι στοιχειωμένοι τόποι, η σειρά *Belfast* (1997-98) του Seawright καταγράφει στοιχεία κοινωνικού διαχωρισμού και απομόνωσης μέσω των σεχταριστικών δομών της πόλης μετά την Εκεχειρία. Εδώ η έλλειψη διαφάνειας, εξαιτίας των εμποδίων των απόψεων από φράγματα, πύλες, τείχη και καγκελόφραχτες πόρτες, λειτουργεί ως ενοχλητική υπενθύμιση ενός «μη ανεκτού παρελθόντος» σε μια πόλη γεμάτη αλλαγές: ένα Belfast «που κατατρύχεται από τις ίδιες του τις νεόκοπες πιθανότητες για αίγλη», όπως το θέτει κάποιος συγγραφέας⁶.

Όταν αποδέχτηκε την ανάθεση του Imperial War Museum να πάει ως καλλιτέχνης στο Αφγανιστάν το 2002, ο Seawright βρέθηκε στην απολύτως αποικιοκρατική και «απ' έξω» θέση που το μεγαλύτερο μέρος της δουλειάς του στην πατρίδα προσπαθούσε να προκαλέσει και να υπονομεύσει. Ως αποτέλεσμα, πολλές από τις εικόνες από αυτή τη σειρά, το *Hidden*, εξερευνούσαν τους αποικιοκρατικούς συνειρμούς των άδειων τοπίων της ερήμου του Αφγανιστάν⁷. Λαμβάνοντας υπόψη την παρουσίαση της κατεστραμμένης από τον πόλεμο χώρας από τα μέσα ενημέρωσης, και σε αντιδιαστολή με τις γεμάτες έντονα χρώματα φωτογραφίες που έδειχναν επίπεδα καταστροφής και ερήμωσης του Βρετανού Simon Norfolk, οι λιτές, χλωμές φωτογραφίες του Seawright ασχολούνταν με την κρυμμένη «κακοβουλία» των υπερ-ναρκοθετημένων τοπίων⁸. Η προσέγγιση της ερήμου ως ναρκοπέδιο τού επέτρεψε να ανακαλέσει τη βικτωριανή ταξιδιωτική φωτογραφία, πλήρη ιμπεριαλιστικών και αποικιοκρατικών αναφορών, και να τη συνδυάσει με την αόρατη απειλή των θανατηφόρων οπλικών συστημάτων του σύγχρονου πολέμου. Παρά το ότι ο Seawright πήγε σε αυτό το πεδίο της μάχης, αφού το μεγαλύτερο μέρος των συγκρούσεων είχε λήξει, η ιδέα της νάρκης που δεν έχει ακόμη εξουδετερωθεί του προσέφερε έναν αποτελεσματικό τρόπο για να μιλήσει για τη συνεχιζόμενη καταστροφή που προκαλούν οι συγκρούσεις, πολύ μετά το υποτιθέμενο τέλος των πολέμων.

Ο Γάλλος φωτογράφος Luc Delahaye παρουσιάζει από απόσταση πανοραμικές απόψεις γεγονότων και καταστάσεων που συνδέονται με τις διεθνείς ειδήσεις, μια συγκεντρωτική, ζωντανή αναπαράσταση η οποία, ενώ μας δίνει την αίσθηση μιας επισκόπησης –τη συνολική εικόνα– ταυτόχρονα τονίζει πόσο περιορισμένη και αποσπασματική είναι η εικόνα που έχουμε⁹. Δεν υπάρχει η αίσθηση ενός βλέματος-καθοδηγητή, παντογνώστη. Όπως παρατηρεί ο Delahaye, οι εικόνες του τονίζουν «την ασυμμετρία της θέσης μου». Το έργο των μεγάλων Γάλλων ζωγράφων –Delacroix, David, Gericault–, οι πανοραμικές εικόνες του Roger Fenton από τον πόλεμο της Κριμαίας, η συλλογική καταγραφή του Αμερικάνικου Εμφυλίου από τον Matthew Brady, όλα συνδέονται με την εικονογραφική δύναμη των φωτογραφιών του Delahaye. Μπορεί κανείς ε-

πίσης να βρει σαφείς αναφορές στη σύγχρονη τέχνη των Jeff Wall, Andreas Gursky και Andres Serrano.

Ο Delahaye, πολυβραβευμένος πολεμικός ανταποκριτής του Newsweek και του Magnum, άρχισε να απομακρύνεται από τη φωτοδημοσιογραφία τη δεκαετία του '90, ξεκινώντας μια σειρά από καλλιτεχνικά εγχειρήματα που συμπεριλαμβάνουν κοντινές, λαθραίες φωτογραφίες ανθρώπων στο παρισινό μετρό (εκδόθηκε ως *L'autre* το 1999) και πληθωρικές έγχρωμες εικόνες από τη φτώχεια στη Ρωσία, τραβηγμένες κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού από τη Μόσχα στο Βλαδιβοστόκ το Χειμώνα του 1998-99 (εκδόθηκε ως *Winterreise* το 2000)¹⁰. Οι πρόσφατες καλλιτεχνικές φωτογραφίες του είναι διαφορετικές ως προς το ότι έχουν μια άμεση σχέση με τη φωτοδημοσιογραφία. Σε αντίθεση με τη γρήγορη, στιγμιαία λήψη εικόνων και την παγκόσμια διακίνηση που συνδέεται με τα σύγχρονα μέσα ενημέρωσης, αυτές οι εικόνες συνεπάγονται μια αργή καταγραφή ειδήσεων, μια καταγραφή σημαντικών και ιστορικών στιγμών. Η φωτοδημοσιογραφική εικόνα είναι από πολλές απόψεις το αντίθετο αυτών των εικόνων: η φωτοδημοσιογραφία δίνει την αίσθηση ενός θραύσματος από ένα χρονικό συνεχές εξελισσόμενων δραματικών γεγονότων. Σε σχέση με τη διαφοροποίηση της δουλειάς του από τη φωτοδημοσιογραφία, ο Delahaye έχει πει ότι τον ενδιαφέρει να συμπεριλάβει το ευρύτερο πλαίσιο μιας δεδομένης κατάστασης κι ότι η φωτοδημοσιογραφία είναι «επιτυχημένη όταν την αντιλαμβάνεται κανείς ως σειρά – μια ιστορία με εικόνες»¹¹.

Οι φωτογραφίες του Delahaye στηρίζονται στην αποδεικτική δύναμη της φωτογραφίας, το ρόλο του αυτόπτη μάρτυρα, αυτού που ήταν εκεί, αλλά την ίδια στιγμή αποτυγχάνει να καταθέσει σε τι υπήρξε μάρτυρας – παραμένουν μακρινές και αποστασιοποιημένες, κάποιος θα μπορούσε να πει ακόμη και ανέκφραστες¹². Ο Delahaye αντίθετα έχει απορροφηθεί στην προσπάθεια να δημιουργήσει καλές εικόνες. Ερωτήματα που αφορούν τη φόρμα, την ομορφιά, τη σύνθεση, τον εικονογραφικό υπαινιγμό, είναι αναπόσπαστο μέρος της σχέσης μας με τις φωτογραφίες του. Η φωτογραφία «Ένας Μαζικός Τάφος Κοντά στο Snagovo, Βοσνία, 16 Νοεμβρίου 2006» (A Mass Grave Near Snagovo, Bosnia, November 16th, 2006) παρουσιάζει τη μακάβρια ιατροδικαστική δουλειά μιας ομάδας της Διεθνούς Επιτροπής για τους Αγνοούμενους (International Commission on Missing Persons) στην πρώην Γιουγκοσλαβία, η οποία συλλέγει στοιχεία εγκλημάτων πολέμου και προσπαθεί να ταυτοποιήσει τους νεκρούς. Στην εικόνα του Delahaye βλέπουμε τη δουλειά αυτών των ανθρώπων, ήρεμη και αξιοπρεπή, τα εργαλεία τους και αυτό που αποκαλύπτεται – η λεπτομέρεια που δείχνει ένα κρανίο στη γη σε σχέση με το κεφάλι ενός από τους ανθρώπους της ιατροδικαστικής ομάδας είναι τόσο εντυπωσιακό εικονογραφικά όσο και δυνατό συμβολικά, δείχνοντας πόσο κοντά στο θά-

νατο εργάζονται αυτοί οι άνθρωποι. Το σκηνικό είναι επίσης πολύ εμφανές, η φθινοπωρινή ομορφιά του τοπίου και ο ήρεμος, γαλάζιος ουρανός, ένα φόντο για τη φρίκη αυτής της δουλειάς.

Ο Edward Burtynsky δημιουργεί τοπία του Υψηλού μακριά από την παγκόσμια καταστροφή¹³. Με νύξεις στη ζωγραφική και τη γλυπτική, όπως επίσης και σε Αμερικανούς φωτογράφους του 19ου αιώνα όπως ο Carleton Watkins, οι εικόνες του αποδίδουν ένα δυστοπικό όραμα ενός μολυσμένου και εξαντλημένου τοπίου –εντυπωσιακές σκηνές που σηματοδοτούν μια εκτεταμένη υπερεκμετάλλευση της γης. Ο Burtynsky εξήγησε ότι: «Περιτριγυριζόμαστε από κάθε είδους καταναλωτικά αγαθά και, παρόλα αυτά, είμαστε ριζικά αποκομμένοι από την πηγή αυτών των πραγμάτων. Ο τρόπος ζωής μας κατέστη εφικτός από βιομηχανίες που βρίσκονται σε κάθε σημείο του πλανήτη, αλλά τα θεωρούμε δεδομένα, σαν φόντο της ύπαρξής μας». Από τους τόπους επεξεργασίας υπολειμμάτων νικελίου στο Sudbury του Ontario, έως τα διαλυτήρια πλοίων στις ακτές του Μπανγκλαντές, οι φωτογραφίες του Burtynsky στοχεύουν στο να επισημάνουν το δέος που προκαλούν οι υλικές συνέπειες του δυτικού καταναλωτισμού.

«Όταν ξεκίνησα να φωτογραφίζω, σοκαρίστηκα από την κλίμακα εκμετάλλευσης των φυσικών μας πηγών. Νομίζω ότι αυτό θα μπορούσε να αποτελέσει το υπέρτατο θέμα της ημέρας –πόσο μακριά μπορούμε να φτάσουμε ως καπιταλιστική, καταναλωτική κουλτούρα, πριν οι αρνητικές επιπτώσεις επιστρέψουν για να μας στοιχειώσουν». Στο δίπτυχο «Shipbreaking, Chittagong, Bangladesh, No. 9a» και «No. 9b» (2000), το παράξενο κατεστραμμένο τοπίο που δημιουργούν τα παροπλισμένα και διαλυμένα πλοία, που θυμίζουν τα μεταλλικά γλυπτά του Richard Serra, διακόπτεται από τους εργάτες που κοιτούν το θεατή περίπου στα μισά της απόστασης. Τέτοιου είδους παρεμβολές, όμως, είναι ασυνήθιστες στους ορίζοντες του Burtynsky. Πολλές από τις εικόνες του διατηρούν την αίσθηση μιας ολοκληρωμένης και ανεμπόδιστης θέας. Δείχνοντάς μας τις υλικές επιπτώσεις του διεθνούς καπιταλισμού, οι φωτογραφίες του εξακολουθούν να λειτουργούν ως πλούσια, πολυτελή αντικείμενα. Υπάρχει μια παράξενη σύγκρουση ανάμεσα στον αισθητικό πλούτο του τρόπου που φωτογραφίζει –που εντείνεται κι από τις γνωστές αναφορές στην αφηρημένη τέχνη και σε παραδείγματα από τη μεγάλη φωτογραφική παράδοση– και τις καταστροφές που αποκαλύπτουν αυτές οι φωτογραφίες.

Κλείνοντας, θα ήθελα να εισαγάγω μια σειρά από ζητήματα που αφορούν την ταυτότητα και το πένθος, χρησιμοποιώντας την εικονογραφία των ερειπίων σε σχέση με τις φωτογραφίες του Joel Meyerowitz από το Ground Zero¹⁴. Μπροστά στις φωτογραφίες διάσωσης, ανάκτησης, καταδράσεων και ανασκαφών, όπως το θέτει ο Liam Kennedy, «το βλέμμα

μας κινείται στις εικόνες, ψάχνοντας για κάτι που μπορεί να μην είμαστε σίγουροι ποιο είναι, μιμούμενο την έρευνα που κάνουν οι πυροσβέστες, οι αστυνομικοί και οι υπόλοιποι που βλέπουμε στις φωτογραφίες»¹⁵. Για να κάνει αυτές τις μνημειώδεις εικόνες του τραύματος του παρόντος, ο Meyerowitz χρησιμοποίησε μια ξύλινη τεχνική μηχανή 10X8 (view camera) του 1944. Ήταν σημαντικό γι' αυτόν να δουλέψει με μια τέτοια μηχανή, διότι η εξαιρετική λεπτομέρεια καταγραφής που διαθέτει έδωσε στις εικόνες του μια σωματική διάσταση: «Έτσι οι άνθρωποι που βλέπουν αυτή τη δουλειά –όχι ως έργο τέχνης αλλά ως ιστορία, ως αυτό που συνέβη εδώ– μπορούν στην κυριολεξία να δουν τις φωτογραφίες και να νιώσουν πως ήταν να σκέκεται κανείς μπροστά σ' αυτόν το σωρό». Ωστόσο, η έμφαση του Meyerowitz στη δύναμη της ψευδαισθησης των εικόνων του, η συνείδηση της μνημειώδους σημασίας αυτού του σύγχρονου τεκμηρίου της καταστροφής ως ιστορίας, δε διατυπώνει την ιδεολογική λειτουργία τους.

Τα τραυματικά ερείπια από το κουφάρι του Παγκόσμιου Κέντρου Εμπορίου παίζουν ένα σημαντικό ιδεολογικό ρόλο, μια παγκόσμια υπενθύμιση μιας πόλης «τραυματισμένης» από την τρομοκρατία. Η απουσία εικόνων θυμάτων μπορεί να συνέβαλε στην υπερβολική προσκόλληση με τη ζημιά που έπαθαν τα κτίρια. Η Patricia Harrison, υφυπουργός Παιδείας και Πολιτιστικών ζητημάτων των Η.Π.Α., έπαιξε ρόλο-κλειδί στο να πειστούν οι επικεφαλής του State Department ότι μία φωτογραφική έκθεση θα μπορούσε να αποτελέσει ένα δραστικό όπλο ενάντια στην παραπληροφόρηση σε ότι αφορά τις Η.Π.Α., με το επιχείρημα ότι ήταν απαραίτητο να ενημερωθούν οι ξένοι θεατές για τις φυσικές και ανθρώπινες διαστάσεις της προσπάθειας «ανάρρωσης». Με αυτόν το σκοπό, συνεργάστηκε με τον Meyerowitz για την κατασκευή μιας περιοδεύουσας έκθεσης με τις φωτογραφίες του από το Ground Zero. Η έκθεση, που εγκαινιάστηκε στην Ουάσιγκτον το Φλεβάρη του 2002 από τον υπουργό Εσωτερικών Colin Powell, αποτελούνταν από 25 πανομοιότυπα σετ φωτογραφιών που θα ταξίδευαν σε περισσότερες από 60 χώρες μέχρι τα τέλη του 2005. Ταξιδεύοντας στον κόσμο, αυτές οι σκηνές Αποκάλυψης μέσα από την καρδιά του πλουσιότερου έθνους στον πλανήτη, σκοπό είχαν να διαμορφώσουν και να διατηρήσουν τη συλλογική μνήμη γύρω από τις επιθέσεις της 11ης Σεπτεμβρίου και τα επακόλουθά τους. Ταυτόχρονα, οι φωτογραφίες από το Ground Zero του Meyerowitz μεταφέρουν επίσης μαζί τους τα φαντάσματα κάποιων άλλων εντυπωσιακών θεαμάτων: πολλές από τις αναπαραστάσεις της Αμερικάνικης Δύσης ως «Τέρας του Φρανκενστάιν» από τον Richard Misrach λειτουργούν ως ανοίκειες πρόβες αυτών που ο Meyerowitz και η κυβέρνηση των Η.Π.Α. έδειχναν στον κόσμο.



Paul Sewright, από τη σειρά *Sectarian 25th May*, 1988 (πρωτότυπο έγχρωμο)

Luc Delahaye, *A Mass Grave Near Snagovo*, Bosnia, November 16th, 2006 (πρωτό-
τυπο έγχρωμο)



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Burtynsky, E. 2003. *Manufactured Landscapes*, New York: Yale University Press.
- Colberg, J. «A Conversation with Luc Delahaye», στο http://www.jmcolberg.com/weblog/2007/06/a_conversation_with_luc_delaha.html (πρόσβαση, Δεκέμβριος 2007).
- Delahaye, L. 1999. *L'Autre*, London: Phaidon.
- Delahaye, L. 2000. *Winterreise*, London: Phaidon.
- Delahaye, L. 2003. *History*, London: Chris Boot.
- Durden, M., 2003. *Paul Seawright: Hidden*, London: The Imperial War Museum, 2003.
- Durden, M., 2005. «Luc Delahaye: Global Documentary», στο *Deutsche Borse Photography Prize 2005*, London: The Photographers' Gallery.
- Graham, C., 2003. «Belfast in Photographs» στο *The Cities of Belfast*, επιμ., Nicholas Allen και Aaron Kelly, Dublin: Four Courts Press.
- Kennedy, L. 2003. «Framing September 11: Photographs After the Fall» in *History of Photography*, Volume 27, Number 3, Autumn 2003.
- Meyerowitz, J. 2006. *Aftermath*, London: Phaidon.
- Misrach, R. 1990. *Bravo 20*, Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- Misrach, R. 1992. *Violent Legacies*, Manchester: Cornerhouse Publications.
- Misrach, R., 2000. *The Sky Book*, Sante Fe: Arena Editions.
- Norfolk, S. 2002. *Afghanistan: Chronotopia*, Stockport: Dewi Lewis.
- Paul Seawright*, Ediciones Universidad Salamanca: Salamanca, 2000.
- Paul Seawright: Inside Information*, London: The Photographers' Gallery, 1995.
- Wilkes -Tucker, A. 1996. *Crimes and Splendors: The Desert Cantos of Richard Misrach*, Boston: Bullfinch Press.
- Wilson, A. 1996. *Paul Graham*, London: Phaidon.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλέπε Wilkes -Tucker, A. 1996. *Crimes and Splendors: The Desert Cantos of Richard Misrach*, Boston: Bullfinch Press. Επίσης Misrach, R. 1990. *Bravo 20*, Baltimore: The Johns Hopkins Press, και Misrach, R. 1992. *Violent Legacies*, Manchester: Cornerhouse Publications.
2. Βλέπε Misrach, R., 2000. *The Sky Book*, Sante Fe: Arena Editions.
3. (ΣτΕ.) Στα αγγλικά «photo-conceptual».
4. Βλέπε Wilson, A. 1996. *Paul Graham*, London: Phaidon.
5. Βλέπε τους καταλόγους *Inside Information*, London: The Photographers' Gallery, 1995 και *Paul Seawright*, Ediciones Universidad Salamanca: Salamanca, 2000.
6. Βλέπε Graham, C., 2003. «Belfast in Photographs» στο *The Cities of Belfast*, eds., Nicholas Allen and Aaron Kelly, Dublin: Four Courts Press.
7. Βλέπε Durden, M., στον κατάλογο *Paul Seawright: Hidden*, London: The Imperial War Museum, 2003.
8. Norfolk, S. 2002. *Afghanistan: Chronotopia*, Stockport: Dewi Lewis.
9. Βλέπε Durden, M. 2005, «Luc Delahaye: Global Documentary», στο *Deutsche Borse Photography Prize 2005*, London: The Photographers' Gallery. Ο Luc Delahaye εξέδωσε και μία μονογραφία σε περιορισμένα αντίτυπα, το *History* (βλέπε Delahaye 2003).
10. Βλέπε Delahaye, L. 1999. *L'Autre*, London: Phaidon, και Delahaye, L. 2000. *Winterreise*, London: Phaidon.

11. Βλέπε Colberg, 2007. Για τη σχέση μεταξύ τέχνης και ντοκουμέντου υποστηρίζει ότι «Ένα έργο τέχνης είναι πάντα ένα ντοκουμέντο: ένα ντοκουμέντο για τον καλλιτέχνη, για το χρόνο και το πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε και μερικές φορές μια φωτογραφία έχει αρκετή πληροφορία για μια δεδομένη κατάσταση ώστε να μπορεί κανείς να πει ότι διαθέτει κάποια φωτοδημοσιογραφική αξία».
12. Βλέπε Delahaye, L. 1999. *L'Autre*, London: Phaidon, και Delahaye, L. 2000. *Winterreise*, London: Phaidon.
13. Βλέπε Burtynsky, E. 2003. *Manufactured Landscapes*, New York: Yale University Press.
14. Meyerowitz, J. 2006. *Aftermath*, London: Phaidon.
15. Kennedy, L. 2003. «Framing September 11: Photographs After the Fall» στο *History of Photography*, Volume 27, Number 3, Autumn 2003.

(μετάφραση από τα αγγλικά: Πηνελόπη Πετσίνη)



Richard Misrach, *Playboy #97 (Marlboro Country)*, 1990 (πρωτότυπο έγχρωμο)

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 Πανεπιστήμιου 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 επιτρέψουν 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 στοιβάξε 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 περστύλιο 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 Μπίμπερς, 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*.

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»¹.

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 μίλια 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 εμπειρίες². 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 εμπειρίες³. 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 diCorcia⁴, 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 δρόμου⁵ –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 Φωτογραφία⁶. Αυτό το «φυσικό», «ορθό» σύστημα αξιολόγησης και επιλογών, υσχυρίζεται, επεβλήθηκε πάνω στην αναπαράσταση της ελληνικής πραγματικότητας οδηγώντας στη φωτογραφική και σημασιολογική 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^s)» 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.
- 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)



TERZA NATURA

Διαμορφώνοντας μια προσωπική προσέγγιση

Γιώργης Γερόλυμπος

Το ενδιαφέρον για το τοπίο

«Πουθενά αλλού δεν ένιωσα τη ζωή μου τόσο δικαιωμένη όσο πάνω στη γέφυρα ενός πλοίου. Στη θέση τους τη σωστή, τα πάντα: οι βίδες, οι λαμαρίνες, οι σωλήνες, τα συρματόσχοινα, οι αεραγωγοί, τα όργανα πλεύσεως και ο ίδιος εγώ που εγγράφω την αέναη μεταβολή παραμένοντας στο ίδιο σημείο. Ένας πλήρης, αυτόρκτης και συγκροτημένος κόσμος που μου ανταποκρίνεται και του ανταποκρίνομαι και εισχωρούμε μαζί σαν ένα σώμα στον κίνδυνο και στο θαύμα»¹.

Από την πρώτη στιγμή που ενδιαφέρθηκα για τη φωτογραφία, προσπάθω να ανιχνεύσω και να αναγνωρίσω νέους κόσμους μέσα στις εικόνες που εμφανίζονται μπροστά μου. Όλοι αυτοί οι δισδιάστατοι τόποι, μαυρόασπροι ή έγχρωμοι, άδειοι ή γεμάτοι κόσμο, στους τοίχους μιας γκαλερί, ενός μουσείου ή στις σελίδες ενός βιβλίου, ασκούν μια μυστηριώδη γοητεία επάνω μου. Τα φωτογραφημένα τοπία έχουν μια σχεδόν μαγική αύρα που με καλεί να φανταστώ παράξενους νέους κόσμους γεμάτους κινδύνους ή θαύματα, τόπους άγνωστους που ξαφνικά γίνονται σημαντικοί έστω και για μια μόνο στιγμή, για ένα μόνο βλέμμα.

Κάτι αδιόρατο, αλλά ταυτόχρονα έντονα ενδιαφέρον με τράβηξε σε αυτό το είδος φωτογραφίας. Στα μάτια μου, η φωτογραφία τοπίου αποτολμά να πει μια ιστορία, μόνο που η αφήγηση δεν είναι καθαρή και η φωνή του αφηγητή φαίνεται να χάνεται μέσα στον θόρυβο. Προσπαθεί να μας μεταφέρει την ανταπόκρισή του από τον μακρινό τόπο που βρίσκεται και που είναι άγνωστος για τους περισσότερους αλλά ο ήχος είναι θολός και οι ακροαστές του μπορούν να ανακατασκευάσουν την εξιστορούμενη αφήγηση, μόνο ανασυνθέτοντας τα σκόρπια κομμάτια. Τι ιστορία μύθων και μυστηρίων μπορεί να αφηγηθεί η φωτογραφία τοπίου, σε έναν πλήρως χαρτογραφημένο και πολυ-απεικονισμένο σύγχρονο κόσμο; Πώς μπορεί να κρατήσει την αύρα που την περιβάλλει;

Η βάση του ερωτήματος

Καθώς, λίγο ή πολύ, δεν υπάρχει κομμάτι γης που να έχει απομείνει ανεξερεύνητο τι θα μπορούσε να αποτελέσει, πλέον, θέμα μιας φωτογραφίας τοπίου για έναν σύγχρονο φωτογράφο; Πώς διαμορφώνεται η νέα σύγχρονη εικόνα του κόσμου και πού βρίσκεται, άραγε, ο σημερινός άγνωστος και απομονωμένος από το βλέμμα των ανθρώπων κόσμος που καλείται ένας δημιουργός να αφηγηθεί στους υπόλοιπους από μας;

Η αναζήτηση απαντήσεων σε αυτά τα ερωτήματα ξεκίνησε από καθαρά προσωπικό ενδιαφέρον. Πολλά χρόνια πριν, στις αρχές τις δεκαετίας του '90, άρχισα να εμφανίζω μια ιδιαίτερη προτίμηση σε φωτογραφίες που απεικόνιζαν τοπία που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως «απόμακρα», έξω και σε διακριτή απόσταση από την καθημερινότητα. Ως επί το πλείστον, τα τοπία που προτιμούσα να παρατηρώ αποτελούσαν ένα συνδυασμό φυσικού και τεχνητού τοπίου: Τόποι βιομηχανικής δραστηριότητας, λατομεία εξόρυξης πετρωμάτων, λιμάνια και έργα υποδομής, χώροι στάθμευσης και τόποι που βρίσκονταν στα όρια της πόλης. Όλα αυτά τα μέρη κρατούσαν τα χαρακτηριστικά του φυσικού περιβάλλοντος από το οποίο προέρχονταν, μόνο, όμως, ως μακρινή ανάμνηση καθώς είχαν υποταχθεί σε σημαντικό βαθμό στην ανθρώπινη επέμβαση που τους είχε επιβληθεί.

Αυτό που με ενδιέφερε περισσότερο, ίσως, από όλα ήταν ότι σε αυτό το είδος τοπίου, μπορούσα να «διαβάσω» περισσότερα πράγματα για τον ίδιο τον άνθρωπο και την πορεία του χωρίς να έχω ανάγκη καμίας ανθρώπινης φυσικής παρουσίας. Ένα άδειο παγκάκι στην άκρη ενός κατασκευασμένου εξολοκλήρου από οπλισμένο σκυρόδεμα λιμενοβραχίονα, ή το άδειο κέλυφος ενός βιομηχανικού κτιρίου παρατημένο και βουβό στις ακτές ενός κόλπου με ταξίδευαν στις ιστορίες του παρελθόντος τους χωρίς να χρειάζομαι κάποιον αφηγητή για να μου τις μεταφέρει. Μπορούσα να φανταστώ τη μοναξιά ενός ανθρώπου που κάθισε σε αυτό το παγκάκι κοιτώντας τη θάλασσα και περιμένοντας αυτό που εκείνη του είχε στερήσει, το ζευγάρι των νέων που περπάτησε μέχρι εκεί για να είναι μακριά από όλους ή τους εργάτες του παλαιού εργοστασίου πάνω στη θάλασσα που φόρτωναν τα εμπορεύματα στα πλοία που έδεναν μπροστά στους μάντες μεταφοράς των εγκαταστάσεων μέσα σε παραγγέλματα, φωνές και θόρυβο. Κατάλαβα σιγά-σιγά ότι αυτό που τραβούσε το ενδιαφέρον μου περισσότερο από οτιδήποτε άλλο ήταν ότι ένιωθα, ακριβώς όπως εκείνοι οι πρώτοι ακροατές των ιστοριών που μετέφεραν οι ταξιδιώτες, ότι δε μου προσφερόταν ολόκληρη η ιστορία ενός γεγονότος παρά μονάχα κομμάτια της. Βρισκόμενος μπροστά σε ένα τοπίο όπου αναγνώριζα ίχνη ανθρώπινης δραστηριότητας, έπρεπε να καταβάλω προσπάθεια για να ανασυνθέσω την αφήγηση από την αρχή, πράγμα που καθιστούσε την τελική ανάγνωση ιδιαίτερα γοητευτική. Το γεγονός ότι ένα σημαντικό τμήμα της παρέ-

μενε σε μένα να το ανακαλύψω, μεγάλωνε τη συγκίνησή μου και τραβούσε ακόμα περισσότερο το ενδιαφέρον μου. Η αίσθησή μου αυτή απέκτησε επιβεβαίωση, λίγα χρόνια αργότερα, όταν ξεκινώντας την έρευνα για την εκπόνηση της διδακτορικής μου διατριβής, έπεσα πάνω σε μια φράση του *Lewis Baltz*, που τοποθετούσε με εντυπωσιακή οικονομία το ζήτημα αυτό στο πλαίσιο των σύγχρονων μορφών αφήγησης:

Θα μπορούσε να είναι ιδιαίτερα βοηθητικό, αν όχι απολύτως αληθές, ότι η φωτογραφία μπορεί να θεαθεί ως μία στενή, βαθιά λωρίδα ανάμεσα στην λογοτεχνία και τον κινηματογράφο².

Πράγματι, η θεώρηση της φωτογραφίας ως μια γλώσσα που ακροβατεί ανάμεσα στην αφαιρετικότητα της γραφής και τον πλουραλισμό της εικόνας εξηγεί σε μεγάλο βαθμό τη γοητεία που αποπνέει στον θεατή της. Διαβάζοντας για έναν τόπο μέσα στις γραμμές ενός κειμένου, ο αναγνώστης αποκτά μια ιδιαίτερα προσωπική αίσθηση του χώρου μέσω της περιγραφής του συγγραφέα, καθώς οι περισσότερες επιλογές για τη διαμόρφωση αυτού του χώρου επαφίενται στον ίδιο τον αναγνώστη. Στον κινηματογράφο, από την άλλη μεριά, οι οπτικές πληροφορίες που δίνονται στον θεατή από το σκηνοθέτη (author) του έργου είναι πολύ περισσότερες, σε τέτοιο βαθμό που πολλές φορές ο θεατής να αποκτά την αίσθηση του ανικανοποίητου από το τελικό αποτέλεσμα. Οι λόγοι που συμβαίνουν κάτι τέτοιο είναι ότι, συνηθέστερα, ο θεατής έχοντας προηγουμένως διαβάσει το βιβλίο πριν μετατραπεί σε κινηματογραφικό έργο, έχει ήδη κάνει τις επιλογές του όσον αφορά τη μορφή των πρωταγωνιστών, του χώρου, του φωτός και των υπολοίπων οπτικών πληροφοριών. Εν ολίγοις, ο θεατής έχει προεικονοποιήσει το τμήμα της αφήγησης που δεν του δόθηκε από το λογοτεχνικό κείμενο, την έχει αναζητήσει, αλλά και ολοκληρώσει μόνος του και δύσκολα αποδέχεται τη διαφορετική ερμηνεία της από κάποιον τρίτο που την παρουσιάζει έτοιμη για λογαριασμό του ίδιου του θεατή.

Η αντιμετώπιση της φωτογραφίας ως ένας ενδιάμεσος δρόμος ανάμεσα σε αυτά τα δύο είδη καλλιτεχνικής έκφρασης, αποτελεί πράγματι μια ιδιαίτερα χρήσιμη μέθοδο να προσεγγίσει κανείς τη φωτογραφία καθώς προσφέρει στον θεατή μια πληθώρα πληροφοριών που του ζητούν να σκεφτεί τι βλέπει να εξελίσσεται μπροστά στα μάτια του χωρίς όμως να του ορίζει ή επιβάλλει με οποιονδήποτε τρόπο το τελικό συμπέρασμα. Αυτό παραμένει αποκλειστικά δικό του προνόμιο. Με λίγα λόγια, η φωτογραφία ξεκινά τη διήγηση μιας ιστορίας και ο θεατής καλείται να την ολοκληρώσει.

Το στοιχείο αυτό έχει σημαντική επίδραση στη σχέση μου με τη φωτογραφία. Περισσότερο, ίσως, από οποιαδήποτε άλλη απεικόνιση του τοπίου, η φωτογραφία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την έννοια του γεγονότος. Εν αντιθέσει με ένα ζωγραφικό πίνακα που απεικονίζει τοπίο και όπου άμεσα ως θεατής αναζητώ την αισθητική, το χρώμα ή τη σύνθεση του

έργου, βρισκόμενος μπροστά σε μια φωτογραφία τοπίου, αισθάνομαι, πρωτίτως, ότι εκεί κάτι έχει λάβει χώρα. Η εντύπωση που μου προκαλείται είναι ότι λίγο ή πολύ πριν φτάσει ο φωτογράφος εκεί, στον τόπο που απεικονίζεται έλαβε χώρα ένα συμβάν, ίχνη του οποίου μπορεί να βρει κανείς αν προσπαθήσει να αποκρυπτογραφήσει με προσοχή το μήνυμα που του μεταφέρει η φωτογραφία³. Τι ακριβώς ψάχνουμε να βρούμε στην απεικόνισή του; Κατ' επέκτασιν, νόημα, συμβάν, μύθος και αύρα του τόπου: ποια η σημασία όλων αυτών των στοιχείων στη φωτογραφία τοπίου σήμερα; Πώς διαμορφώνουν το είδος της φωτογραφίας τοπίου που παρατηρώ περισσότερο από οτιδήποτε άλλο και προσπαθώ να προσεγγίσω με τη δική μου πράξη; Στα ερωτήματα αυτά, η απάντηση που με γοητεύει περισσότερο δίνεται από τον *Robert Adams*:

Η φωτογραφία τοπίου μπορεί να μας προσφέρει τρεις ποιότητες: γεωγραφία, αυτοβιογραφία και μεταφορά. Αυτό που ο φωτογράφος τοπίου προσπαθεί παραδοσιακά να κάνει είναι να δείξει το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον με μιας. Θέλουμε φαντάσματα, τα καθημερινά νέα και προφητείες μαζί.

Η πορεία: αφετηρία, διαδρομή και προορισμός

Ξεκίνησα να φωτογραφίζω την Εγνατία Οδό το 2000, η απόφαση όμως να ασχοληθώ με ένα τέτοιο θέμα είχε ληφθεί αρκετά νωρίτερα, όπως θα αναπτύξω στη συνέχεια. Ο λόγος για τον οποίο αποφάσισα να φωτογραφίσω έναν δρόμο, δεν είχε, κατ' αρχήν, καμία σχέση με τον άξονα της Εγνατίας αυτόν καθ' εαυτόν. Κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1990, βρέθηκα να σπουδάζω φωτογραφία στην Αθήνα, μια πόλη που έως εκείνη τη στιγμή δε γνώριζα παρά ελάχιστα. Η ζωή μου χωρίστηκε σε δύο μέρη: οι σπουδές και το μέλλον μου βρίσκονταν στην Αθήνα, ενώ η οικογένεια και το παρελθόν παρέμεναν στη Θεσσαλονίκη. Ο διαχωρισμός αυτός έφερε ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη ζωή μου καθώς άρχισα να ταξιδεύω εκτενώς ανάμεσα στις δύο πόλεις. Τα περισσότερα ταξίδια γίνονταν με αυτοκίνητο, είδος ταξιδιού με το οποίο είχα αναπτύξει ιδιαίτερη σχέση. Εκτιμούσα αφάνταστα το γεγονός ότι οδηγώντας είχες στα χέρια σου την επιλογή και την εξέλιξη της πορείας σου, μπορούσες να στρίψεις όπου ήθελες και να ακολουθήσεις οποιαδήποτε διαδρομή, ακόμα και αν αυτό γινόταν σπάνια, υποτάσσοντας, εν τέλει, την επιθυμία για περιπέτεια στη στρατηγική της σκοπιμότητας: έπρεπε να φτάσεις στο σπίτι σου όσο γρηγορότερα γινόταν.

Όσο γρηγορότερα γινόταν. Όντως, μετά από αρκετά ταξίδια, η διαδρομή από την Αθήνα στη Θεσσαλονίκη και ανάποδα άρχισε να γίνεται κουραστική. Κάθε φορά τη μάθαινα και περισσότερο καταλήγοντας κάποια στιγμή να τη γνωρίζω απ' έξω, πράγμα που ενώ αύξησε την ασφάλεια της οδήγησης, την ίδια στιγμή απαξίωσε εντελώς το τοπίο της εθνικής οδού στα

μάτια μου. Από ένα σημείο και μετά, δεν έβλεπα πλέον τίποτα ανάμεσα στην αφετηρία και τον προορισμό μου, φτάνοντας στο στάδιο να εύχομαι, ως άλλος φανατικός θεατής των ταινιών επιστημονικής φαντασίας, να μπορούσα να μεταφερθώ μέσα στο χώρο και το χρόνο, μειώνοντας το ταξίδι ανάμεσα στις δύο πόλεις στα λίγα μόλις δευτερόλεπτα, μη χάνοντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, ούτε στιγμή από τη ζωή μου στο αναγκαίο, πλην αδιάφορο ενδιαμέσο του ταξιδιού ανάμεσα στην αρχή και το τέλος του.

Αδιάφορο; Ίσως θα έπρεπε να συζητηθεί λίγο περισσότερο αυτό το αδιάφορο και ασήμαντο για μένα ενδιαμέσο τμήμα του ταξιδιού. Αυτό που κατέτασσα ως αδιάφορο, με αυτή τη γρήγορη αξιολόγηση, ήταν το σύνολο, σχεδόν, του ελληνικού τοπίου. Ως άλλος *πολυάσχολος* κάτοικος της πόλης, αξιολογούσα ως σημαντικά μονάχα την αφετηρία του ταξιδιού και τον τελικό προορισμό του. Πού κατέτασσα το ενδιαμέσο κομμάτι; Η υπόλοιπη χώρα, η ζωή της, το τοπίο της, οι δομές και ενέργειες που δημιουργούσε; Μπορούσα, πράγματι, να μειώσω οποιαδήποτε σημασία είχαν τοποθετώντας τα σε δεύτερη μοίρα, μόνο και μόνο επειδή τα έβλεπα ως καθυστέρηση;

Άρχισα να αντιλαμβάνομαι ότι αυτό που έως πριν λίγο θεωρούσα χαμένο χρόνο μετάβασης διαμέσου αδιάφορων τοπίων, αποτελούσε έναν ολόκληρο αυτόνομο κόσμο. Ένα πλήρες δίκτυο που συνέδεε διαφορετικούς προορισμούς της χώρας και που υπάκουε σε δικούς του κανόνες. Ένας κλειστός κόσμος που αφηγούνταν ιστορίες, αλλάζοντας την όψη του κάθε λίγα χιλιόμετρα. Ένα σύστημα διαρκούς εναλλαγής εικόνων που βρισκόταν μπροστά στα μάτια του θεατή και που παρήγαγαν τοπία που «καδράρονταν» από το παρμπρίζ του αυτοκινήτου.

Το παρμπρίζ του αυτοκινήτου δεν είναι παρά ένα τζάμι που προστατεύει το τοπίο. Όπως στις βιτρίνες τα πράγματα φαίνονται πιο όμορφα, έτσι και πίσω από το παρμπρίζ: όλα φαίνονται καλά τακτοποιημένα και αδύνατον να πειραχθούν⁴.

Επέστρεψα πίσω στην έρευνα, προσπαθώντας να δω τι έχει γίνει πάνω σε αυτό το θέμα. Οι προσεγγίσεις που βρήκα, τόσο από Έλληνες φωτογράφους στον ίδιο οδικό άξονα όσο και από ξένους σε αντίστοιχα οδικά δίκτυα του εξωτερικού, ακολουθούσαν περισσότερο κοινωνιολογική προσέγγιση, εστιάζοντας την προσοχή τους στο ανθρώπινο στοιχείο που ζούσε το δρόμο, εντασσόμενες στο φωτογραφικό είδος που ονομάζεται *κοινωνική τοπιογραφία*⁵. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες προσέγγιζαν το ζήτημα αποσπασματικά και στο πλαίσιο ευρύτερου ενδιαφέροντος για το τοπίο και την επίδραση του ανθρώπου πάνω σε αυτό. Αυτοί που ασχολήθηκαν με το θέμα του αυτοκινητοδρόμου απέδιδαν τη μεγαλύτερη σημασία στις ανθρώπινες δραστηριότητες που αναπτύσσονταν σε αυτόν τον αυτόνομο κόσμο. Το ενδιαφέρον τους στρεφόταν στους σταθμούς ξεκούρασης των οδηγών, στα κουρασμένα πρόσωπα των ταξιδιωτών ή στους εργαζόμενους

που εξυπηρετούσαν τους τουρίστες. Άλλοι έστρεψαν το φακό τους στις περίεργες κατασκευές που βρίσκονται πέριξ του δρόμου, οι περισσότερες εκ των οποίων έχουν, λόγω τεχνολογίας ή κοινωνικών και άλλων εξελίξεων, χάσει πλέον τη χρήση τους. Άδεια και εγκαταλελειμμένα κέντρα διασκέδασης, παρηκμασμένοι σταθμοί στάθμευσης, ξενοδοχεία που δε λειτούργησαν ποτέ, τουριστικά θέρετρα που θυμίζουν άλλες εποχές, τοπία γεμάτα διαφημιστικές πινακίδες. Και σε αυτή την περίπτωση, η προσέγγιση γινόταν μέσα σε ένα πλαίσιο φωτογραφίας ντοκουμέντου όπου ο φωτογράφος έδινε έμφαση στη δημοσιογραφική κάλυψη αυτού του περιβάλλοντος, δίνοντας έμφαση στο χρήστη και αφήνοντας σε δεύτερη μοίρα το τοπίο του δρόμου.

Ο δρόμος, αυτός καθ' εαυτός, λειτουργούσε στη συντριπτική πλειοψηφία των περιπτώσεων ως φόντο, ως μια σκηνή πάνω στην οποία λαμβάνουν χώρα διαφορετικές ιστορίες αφήνοντας την ίδια σε δεύτερη μοίρα, σχεδόν αόρατη. Ο κύριος λόγος για αυτή την επιλογή από διάφορους φωτογράφους, υπήρξε κατά τη γνώμη μου, η «πατίνα» που παρουσίαζε το ίδιο το θέμα, καθώς η εγγραφή του χρόνου πάνω σε ένα τοπίο αποτελεί ιδιαίτερα σημαντική παράμετρο, τόσο για τη μορφή του όσο και για το περιεχόμενό του. Μετά από ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, το θέμα παύει να λειτουργεί αυτόνομα και μεταθέτει την προσοχή του θεατή στα πολλαπλά επίπεδα που αρχίζουν να λειτουργούν επάνω του. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η κοινωνιολογική προσέγγιση του φωτογράφου εξηγείται με πευστικότητα. Προσεγγίζοντας φωτογραφικά τον κεντρικό (και μοναδικό έως πρόσφατα) εθνικό οδικό άξονα, βρίσκεται κανείς αντιμέτωπος με ένα θέμα που είναι φορτωμένο με πολλά επιμέρους ζητήματα. Αποτελεί λογική επιλογή η επικέντρωση της προσοχής του ανθρώπου που το προσεγγίζει στο ανθρώπινο στοιχείο που «ζωντανεύει» το σκηνικό με την παρουσία του καθώς και τις όποιες ιστορικές, κοινωνιολογικές και πολιτικές προεκτάσεις αυτής. Κατ' επέκταση, ο αυτοκινητόδρομος ως κέντρο του ενδιαφέροντος περνά σε δεύτερη μοίρα.

Το δικό μου ενδιαφέρον, όμως, απείχε πολύ από κάτι τέτοιο. Αυτό που από την αρχή τράβηξε το βλέμμα μου δεν ήταν ο άνθρωπος και οι δραστηριότητες του μέσα στον αυτόνομο κόσμο ενός αυτοκινητοδρόμου αλλά οι επιπτώσεις και τα ίχνη αυτών των πράξεων στο τοπίο. Με ενδιέφερε πολύ περισσότερο να προσεγγίσω την εξέλιξη του τοπίου από το φυσικό στο ανθρωπο-τοπίο, από τη απόλυτη και καθαρή φύση, δηλαδή, στην εν μέρει κατασκευασμένη, παρά να εστιάσω στο χρήστη αυτού του νέου περιβάλλοντος. Σταδιακά άρχισα να καταλαβαίνω ότι προσπαθούσα πολύ περισσότερο να μιλήσω για τον άνθρωπο ανιχνεύοντας και φωτογραφίζοντας τα ίχνη της παρουσίας του στο χώρο παρά φωτογραφίζοντας την ίδια του προφανή παρουσία. Αυτό που έψαχνα, μπορούσε να αναζητηθεί μονάχα σε ένα «παρθένο» εικονογραφικά τοπίο. Σε ένα χώρο που δημιουργούνταν

από τον άνθρωπο εκείνη τη στιγμή, που βρίσκονταν σε διαρκή εξέλιξη χωρίς όμως να έχει ήδη εγγεγραμμένο επάνω του το πέρασμα του χρόνου που θα προσέδιδε πλέον ιστορικό ή κοινωνιολογικό ενδιαφέρον. Έπρεπε να βρω και να επιλέξω ένα τοπίο που θα μου επέτρεπε να συζητήσω τα παραπάνω ζητήματα χωρίς να τα επισκιάσει με τη μορφή του, αλλά ούτε και να θαφτεί κάτω από αυτά.

Έτσι, βαθμιαία διαμόρφωσα τα ερωτήματά μου και τις πλευρές της προσέγγισής μου. Κατάλαβα, σταδιακά, ότι ενδιαφερόμουν να αναζητήσω τις επιδράσεις της ανθρώπινης παρέμβασης και το ίχνος του χρόνου, στιγμιαίο ή μακρόχρονο πάνω στο τοπίο. Την ίδια στιγμή με συνέπαιρνε η αναζήτηση μιας ιστορίας που αισθανόμουν ότι βρισκόταν πίσω από αυτό και την οποία φιλοδοξούσα να αφηγηθώ. Στη διαδικασία της αναζήτησης αυτής, βασικό ρόλο έπαιζε το «θέλγητρο» της δημιουργίας μιας αφαιρετικής, αισθητικά και πληροφοριακά ως επί το πλείστον, εικόνας που θα παραδιδόταν ανοιχτή στην ερμηνεία αυτού που τη βλέπει. Περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, φιλοδοξούσα να ανακαλύψω έναν «κόσμο» στον οποίο μόνο λίγοι προνομιούχοι είχαν πρόσβαση και που εξαφανίζεται καθημερινά δίνοντας τη θέση του σε διαδοχικά τοπία που τον μεταμορφώνουν κάθε φορά. Επιθυμούσα να εξερευνήσω τη δυνατότητα να λειτουργήσουν όλα αυτά ως μια μεταφορά για τη διατύπωση ενός σχολίου για τη μορφή του σύγχρονου κόσμου.

Διαμορφώνοντας μια προσωπική προσέγγιση

Η απόφαση να φωτογραφίσω την Εγνατία Οδό βασίστηκε στην επιθυμία μου να βρεθώ παρών στη γέννηση ενός τοπίου. Η αναζήτηση των ποιητών που αναγνώριζα μόνο ως «*απολιθωμένα ίχνη*» κάτω από τις πολλές χρήσεις και τα απανωτά στρώματα νοημάτων στον παλαιότερο και ήδη φορτωμένο άξονα της Εθνικής οδού Αθηνών-Θεσσαλονίκης, εμφανίζονταν ζωντανά και σε αφθονία σε έναν «*παρθένο*» οπτικά δρόμο που δημιουργούνταν εκείνη τη στιγμή, μπροστά στα μάτια μου και κάτω από την καταγραφική δυνατότητα της φωτογραφικής μηχανής. Βρισκόμουν πάνω σε έναν άξονα υπό κατασκευή με εμένα προνομιακό παρατηρητή ενός κλειστού, δυναμικού και ιδιαίτερα έντονου τοπίου σε μετάβαση. Ένα «ενδιάμεσο» τοπίο εν τη γενέσει του.

Η αρχική μου προσέγγιση ξεκίνησε αρκετά επιδερμικά. Κοιτούσα το κατασκευασμένο τοπίο και τις περίεργες μορφές του ως να επρόκειτο για γλυπτικές συνθέσεις. Το μόνο που περνούσε από το μυαλό μου ήταν πως θα μπορούσα να το κάνω οπτικά ενδιαφέρον. Ξεκίνησα να φωτογραφίζω αντικείμενα που μου θύμιζαν αφαιρετική γλυπτική και που έμοιαζαν με γλυπτά του Serra, της Bourgoise ή του Τάκη. Αγωγοί ύδρευσης, μεταλλικές δεξαμενές και βέργες σιδήρου αποτέλεσαν τα πρώτα μου θέματα στην



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

προσπάθειά μου να εξοικειωθώ με το νέο περιβάλλον. Οι πρώτες φωτογραφίες απεικονίζουν νεκρές φύσεις και συνθέσεις από υλικά κατασκευής και μηχανικό εξοπλισμό που έβρισκα μέσα στο κατασκευασμένο τοπίο του δρόμου. Οι εικόνες ήταν αφαιρετικές, απομακρυσμένες από το αντικείμενό μου και εν πολλοίς ανούσιες. Κρίνοντας εκ των υστέρων, θεωρώ ότι ξεκίνησα να φωτογραφίζω αντικείμενα μέσα στο τοπίο λόγω της αδυναμίας που είχα στην αρχή να ελέγξω την κλίμακα του έργου. Η προσέγγιση και κατάκτηση του μεγέθους του τοπίου των εργοταξίων ήρθε πολύ σταδιακά και μόνο μετά από πολλές επισκέψεις.

Μετά τις πρώτες αποτυχίες και τη συνειδητοποίηση ότι το θέμα απαιτεί μεγαλύτερη προσοχή, αποφάσισα να επιστρέψω στον τομέα της θεωρητικής έρευνας. Στην αναζήτηση καλύτερης προσέγγισης του απόμακρου και δύσκολου για μένα τοπίου αυτού, κοίταξα προσεκτικότερα τη δουλειά των φωτογράφων που είχαν τραβήξει το ενδιαφέρον μου σε αυτό

το είδος τοπίου. Ανέλυσα με προσοχή την σταδιακή προσέγγιση του Lewis Baltz στο Park City, όπου πλησιάζει το θέμα του σιγά-σιγά, αφού πρώτα έχει φωτογραφίσει, ως άλλος τοπογράφος, προς τα τέσσερα σημεία ορίζοντα. Κοίταξα με μεγάλο ενδιαφέρον την προσπάθεια του Peter Goïn να αποφύγει την αισθητικοποίηση του θέματός του, κάνοντας φωτογραφίες που είναι σημαντικές για το περιεχόμενό τους και λιγότερο για την αισθητική ποιότητά τους. Εκτίμησα την αισθητική αρτιότητα των φωτογραφιών του Edward Burtynsky που αναδεικνύει τετριμμένα θέματα όπως οι σκουπιδότοποι, τα δυλιστήρια ή τα μεταλεία εξόρυξης μεταλλεύματος και τα μετατρέπει σε εικαστικά γεγονότα, χαρίζοντάς τους για πρώτη φορά το βλέμμα ενός θεατή.

Την ίδια στιγμή, αντελήφθην τι έπρεπε να αποφύγω. Συνειδητοποίησα ότι όφειλα να προσέξω το τοπίο και να του επιτρέψω να αποκαλύψει μό-

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



νο του τα σημαντικά στοιχεία. Για να γίνει αυτό, έπρεπε να μπω σε αυτόν τον κόσμο χωρίς να έχω προ-αποφασίσει πώς θα τον αντιμετωπίσω, αλλά και να μετριάσω τον ενθουσιασμό του πρωτάρη που βλέπει τα πάντα έντονα, περιπετειώδη και δυναμικά. Ταυτόχρονα, θα προσπαθούσα να αποφύγω τα δύο άκρα της φωτογραφικής απεικόνισης: την τέλεια αισθητικά φωτογραφία που εκμηδενίζει το περιεχόμενό της και μειώνει τη σημασία του σε δομικό υλικό για τη δημιουργία οπτικού εντυπωσιασμού, αλλά και την παντελώς αδιάφορη που χάνει την προσοχή του θεατή αποτυγχάνοντας να τον αγγίξει με το νόημά της. Χωρίς να υποστηρίζω ότι έλαβα ουδέτερη στάση απέναντι στο τοπίο, αποφάσισα να το κοιτάξω ως μια ιστορική κατασκευή που μπορεί να θεαθεί ως μια καταγραφή ανθρωπινων πράξεων και δραστηριοτήτων που αποτιμούνται τόσο στο παρελθόν όσο και στο παρόν.

Η τελευταία απόφαση μου προσέφερε ένα σημαντικό πρώτο βήμα για την πορεία μου σε αυτόν τον μακρύ δρόμο. Αποδεχόμενος κανείς το τοπίο ως «αρχείο διαδοχικών επεμβάσεων», μπορεί να ξεκινήσει από την κυριολεκτική αναζήτηση των συμβάντων που έλαβαν χώρα εκεί πριν τη δική του παρουσία. Μπορεί να αρχίσει να αποκρυπτογραφεί τον δυσνόητο κώδικα που υπάρχει στο τοπίο συγκεντρώνοντας μεμονωμένες λέξεις που χτίζουν σταδιακά το σύνολο του μηνύματος. Αυτό, όμως, δεν ήταν πλέον τόσο ξένο για μένα. Μπορεί να πλησίαζα ένα άγνωστο αντικείμενο που αντιμετωπίζα για πρώτη φορά, το προσέγγιζα, όμως, με έναν γνώριμο τρόπο, που είχα, ήδη, χρησιμοποιήσει στο παρελθόν. Αντίστοιχα με τις εικόνες από την παλαιότερη δουλειά μου στις ακτές της Αγγλίας, αναζητούσα ίχνη πάνω στο τοπίο. Ίχνη ανθρώπων, κινήσεων, αλλαγών ή αμετακινήτων εμποδίων.

Συμπεράσματα

Η ανάπτυξη μιας προσωπικής γλώσσας στη φωτογραφία ή οποιοδήποτε άλλο μέσο έκφρασης και αν 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. Κατά τη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών οι καλλιτέχνες ακολούθησαν τις εξελίξεις στο περιβάλλον και τη συζήτηση γύρω από τα προβλήματά του. Περισσότερο από αυτό, οι φωτογράφοι που ασχολήθηκαν με τη φωτογραφία τοπίου προσπάθησαν να εκφράσουν το *zeitgeist* της κάθε εποχής μεταφέροντας με τη δουλειά τους την άποψη της κοινωνίας για τον κόσμο μέσα στον οποίο ζούμε. Αυτόν που θεωρούμε όμορφο για τις διακοπές μας, εξωτικό για τους άλλους που ταξιδεύουν, επικίνδυνο για τους τολμηρούς, εξαθλιωμένο για τους φτω-

χούς και καθημερινό για όλους εμάς τους υπόλοιπους. Αντίστοιχα με την αρχιτεκτονική που θεωρείται η «πετροποίηση» των κοινωνικών συνθηκών κάθε εποχής μέσω της ανάλυσης από τους ιστορικούς των υλικών και των μορφών που χρησιμοποιήθηκαν κατά καιρούς στις ανθρώπινες κατασκευές, η φωτογραφία τοπίου καταγράφει τον τρόπο με τον οποίο η κοινωνία βλέπει και κατατάσσει αυτό που βρίσκεται γύρω της.

Η φωτογραφική καταγραφή και ερμηνευτική προσέγγιση του αυτοκινητόδρομου της Εγνατίας Οδού έγινε χωρίς επιθυμία καταγγελίας οποιασδήποτε οικολογικής καταστροφής. Η προσέγγιση αυτού του τοπίου επιλέχθηκε σε μια προσπάθεια κατανόησης ενός αγνώστου για το ευρύ κοινωνικό σύνολο περιβάλλοντος βασιζόμενη στην επιθυμία να συζητήσει την παρουσία του ανθρώπου στο τοπίο μέσω των κατασκευών του. Η φωτογράφιση έλαβε χώρα καθ' όλο το μήκος του άξονά της, αποκτώντας προνομιακή εικόνα για το σύνολο των υπό κατασκευή τοπίων. Η έμφαση δόθηκε στη διαδικασία της αλλαγής, στην ενδιάμεση κατάσταση του τοπίου και όχι στη χρήση για την οποία προορίζεται. Μέσα από την απεικόνιση άμορφων χωμάτων όγκων και σκληρών εργοταξίων, δεν επιχειρήθηκε απλώς να αναδειχθεί το μέγεθος και η πολυπλοκότητα της επέμβασης στο υπάρχον τοπίο, καθώς αυτό είναι πέραν από προφανές. Κίνητρο υπήρξε η επιθυμία να αναζητηθεί ο τρόπος που προσλαμβάνει και αντιδρά κανείς στο φυσικό αλλά και στο ανθρωπο-ποιημένο τοπίο. Η πρόθεση ήταν να προταθούν «νέες ιστορίες» για το τοπίο και ταυτόχρονα να «διασωθούν» οι εφήμερες φάσεις του.

Το σημαντικότερο στοιχείο των εικόνων της Εγνατίας είναι ότι, κατά τη γνώμη μου, ξεπερνούν την καταγραφή ενός οδικού άξονα και της λειτουργίας του και εστιάζονται στην ιδιότυπη φύση αυτών των τοπίων. Τα φορμαλιστικά στοιχεία του ανθρωποποιημένου αυτού τοπίου παίζουν σημαντικό ρόλο στον τρόπο που ο χώρος συντίθεται και γίνεται αντιληπτός, χωρίς όμως να επισκιάζουν το περιεχόμενό του. Τα υλικά και οι διαφορετικές μορφές του αυτοκινητόδρομου βγαίνουν από τη αφάνειά τους μέσω ενός διακριτικού συμβολισμού και παίρνουν τον πρωταγωνιστικό ρόλο για όσο διαρκεί η λήψη μιας φωτογραφίας πριν επιστρέψουν ξανά στη λειτουργική τους θέση: το βάθρο μιας γέφυρας μετατρέπεται για λίγο σε μνημειώδες γλυπτό, ένα πρανές σε έργο της land art, το ρείθρο του δρόμου σε αφαιρετικό ζωγραφικό πίνακα.

Για άλλη μια φορά, το ενδιαφέρον δεν είναι οικολογικό: η έντονη διείδυση στη γη, η μετατόπιση μεγάλων ποσοτήτων χώματος, η επέμβαση στην τοπική χλωρίδα με αναφυτεύσεις για την αποφυγή της διάβρωσης του εδάφους, όπως και στις προαναφερθείσες περιπτώσεις άλλων σύγχρονων φωτογράφων δεν καταγγέλλονται, καθώς θεωρούνται κομμάτια της εξέλιξης του τοπίου. Οι αλλαγές πλέον είναι πεπραγμένες και αργά ή γρήγορα θα ενταχθούν στο τοπίο χωρίς αντιστροφή της διαδικασίας.

Το τοπίο που δημιουργήθηκε με την κατασκευή της Εγνατίας Οδού και διατρέχει το σύνολο της επικράτειας της Βορείου Ελλάδος θα πάψει να υφίσταται με την τελική παράδοση του έργου στους χρήστες του. Από το σημείο εκείνο και μετά θα θεωρηθεί από τον μέσο χρήστη, επαγγελματία οδηγό που κινείται γρήγορα για να παραδώσει τα προϊόντα του ή ιδιώτη που πηγαίνει στον τόπο καταγωγής του να ψηφίσει ή απλά επιστρέφει από διακοπές ότι ήταν πάντοτε εκεί. Θα σταματήσει να υπάρχει ή να παρατηρήται καθώς η λειτουργία του θα επισκιάσει οποιαδήποτε άλλη του ποιότητα. Αποτελεί προσωπική ελπίδα ότι οι φωτογραφίες αυτές θα αποτελέσουν το ελάχιστο απαραίτητο ίχνος των σημαντικών αλλαγών που έλαβαν χώρα στο τοπίο αυτό, πριν θεωρηθεί για άλλη μια φορά δεδομένο. Όσον αφορά την εξέλιξή μου στη φωτογραφική πρακτική μετά την ολοκλήρωση της παρουσίας ενότητας, δανειζομαι τις λέξεις της Olivia Parker (1978):

Η δική μου εξερεύνηση μόλις αρχίζει. Επιθυμώ να τη συνεχίσω.
Είπα τι βρίσκω ενδιαφέρον. Όσο για τις φωτογραφίες, αυτές δεν μπορώ να τις εξηγήσω.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ:

Haworth-Booth, Mark (1987). *Lewis Baltz: San Quentin Point*, Creative Camera 2.
Parker, Olivia (1978). *Signs of Life*, Boston: David R. Godine.
Sternfeld, Joel (1996): *On This Site*, San Francisco: Chronicle Books.
Tournier, M. (1994) στο Ch. Leyrit, B. Lassus (επιμ.) *Autorout et Paysages*, Paris: Éditions du Demi-Cercle.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Οδυσσέας Ελύτης, *Ο Μικρός Ναυτιλος*, Ίκαρος Εκδοτική Εταιρεία, Αθήνα 1985, σελ. 119.
2. Ο Lewis Baltz όπως αναφέρεται στο Mark Haworth-Booth 1987: 29.
3. Αυτός ο τρόπος θέασης της φωτογραφίας είναι ιδιαίτερα διαδεδομένος τόσο στο κοινό όσο και ανάμεσα στους δημιουργούς φωτογραφιών. Είναι χαρακτηριστικό ότι ένας από τους σημαντικότερους φωτογράφους της σύγχρονης τέχνης ο Αμερικανός Joel Sternfeld δημοσίευσε μια μονογραφία του με τίτλο *On This Site*, όπου παρουσίασε εικόνες που δεν απέχουν καθόλου από το προσωπικό ύφος που είχε ο φωτογράφος στις προηγούμενες ενότητες του. Φωτογράφισε, όπως και στο παρελθόν, χώρους πόλεων, εσωτερικά δωματίων, πάρκα και highways. Η σημαντική διαφορά προέκυπτε μόνο από την ανάγνωση της λεζάντας που ακολουθούσε κάθε φορά την αντίστοιχη φωτογραφία και που πληροφορούσε τον αναγνώστη για το έγκλημα που είχε διαπραχθεί στο σημείο που απεικονιζόταν. Το άδειο κάθισμα του κινηματογράφου ήταν το σημείο που συνελήφθη ο Lee Harvey Oswald μετά τη δολοφονία του Προέδρου Kennedy, το μπαλκόνι ενός μοτέλ δεν ήταν παρά το μέρος που άφησε την τελευταία του πνοή ο Dr. Martin Luther King. Το στοιχείο που καθιστούσε σημαντική μια, κατά τα άλλα, καθημερινή εικόνα ήταν το γεγονός που είχε λάβει χώρα στον τόπο που απεικονιζόταν. Βλέπε Sternfeld (1996).
4. Βλέπε Tournier, 1994: 12.
5. *A1 the great northern road*, του Paul Graham και *A1 portrait of a road* του Jon Nicholson.

ΤΟΠΙΟ ΚΑΙ ΗΓΕΜΟΝΙΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ Το παράδειγμα της Αθήνας

Νίκος Παναγιωτόπουλος

Με το να προτείνουμε τι αξίζει και τι δεν αξίζει να αναπαρασταθεί/φωτογραφηθεί από την πραγματικότητά μας, ορίζουμε ταυτόχρονα σε μεγάλο βαθμό και τι αξίζει να βλέπουμε και να εκτιμούμε από την ίδια πραγματικότητα. Εάν αυτό που προτείνουμε είναι επιφανειακό, δοτό, αποσπασματικό ή γραφικό, τότε βλέπουμε και εκτιμούμε αντίστοιχα και την ίδια την πραγματικότητα γύρω μας. Η διαδικασία όμως αυτή ολοκληρώνεται μόνο με την άλλη της όψη: Η επιφανειακή, δοτή, αποσπασματική, γραφική εκτίμηση/αντίληψη μας για την πραγματικότητα, ορίζει αναπόφευκτα τι αξίζει και τι όχι να φωτογραφηθεί. Καθώς οι πρακτικές και οι τρόποι αναπαράστασης λειτουργούν σε συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες, διαμορφώνουν ένα πλαίσιο, ένα «Λόγο» που παράγει Νόημα και Γνώση, που είναι πάντα άμεσα συνδεδεμένα με τη Δύναμη/Εξουσία¹. Αυτή ακριβώς η γνώση αναδεικνύει ή και κατασκευάζει ταυτότητες και υποκειμενικότητες ορίζοντας έτσι τους τρόπους με τους οποίους τα πράγματα, νοούνται, αναπαρίστανται, χρησιμοποιούνται και μελετώνται².

Το ζήτημα που τίθεται είναι ως εκ τούτου ιδιαίτερα σύνθετο: Τι είδους ιστορική περίοδο διανύουμε; Τι τρόπους αναπαράστασης και γνώσης διαθέτουμε; Τι είδους πραγματικότητες κατασκευάζουμε, κατανοούμε και φωτογραφίζουμε; Και αυτή η συνθήκη είναι ενιαία και παγκόσμια; Επibάλλεται από τους ισχυρότερους στους ασθενέστερους; Αποτελεί μια *a priori* φυσική εξέλιξη του ανθρώπινου πολιτισμού; Ανατολή και Δύση, Βορράς και Νότος διατρέχουν την ίδια ιστορική περίοδο; Κατασκευάζουν και διαχειρίζονται τις ίδιες πραγματικότητες, γνώσεις και αντιλήψεις; Διαθέτουν τα ίδια αναπαραστατικά δεδομένα και εργαλεία; Αντιμετωπίζουν τις ίδιες αξίες, ιδέες, σύμβολα, υποδηλώσεις; Μπορεί τελικά η ίδια η ιστορία να είναι ενιαία για όλους;

Πώς ορίζεται η Ελλάδα σ' ένα τέτοιο πολύπλοκο και πολύπλευρο σύστημα; Πώς συγκροτείται η πραγματικότητά της ή καλύτερα, οι πραγματικότητές της; Πώς ταιριάζουν οι κοινωνιολογικές, πολιτισμικές, οικονομικές, πολιτικές και άλλες συνιστώσες της με τις ιδεολογίες, και τις αναπαραστάσεις της, τις φωτογραφικές –ή μη– αναπαραστάσεις της; Στο γενικότερο πλαίσιο που διαμορφώνουν τα πιο πάνω ερωτήματα, ας θέσουμε προς συζήτηση το παράδειγμα της Αθήνας: της πρωτεύουσας του

νέου ελληνικού κράτους, που από ένα αρβανιτοχώρι των 6.000 κατοίκων στα τέλη του 1830, φιλοξενεί σήμερα 5.000.000 κατοίκους και προς το παρόν 1.000.000 και πλέον οικονομικούς μετανάστες από 130 και περισσότερες χώρες.

Το γεγονός ότι η Αθήνα είναι μια υδροκέφαλη πρωτεύουσα στην οποία κατοικεί ο μισός σχεδόν πληθυσμός της χώρας, την κάνει μια χαρακτηριστική μελέτη περιπτώσεως σε μια έρευνα: ενσωματώνει και αναπαράγει αντιλήψεις και συμπεριφορές σχετικές με όλες σχεδόν τις πλευρές της χώρας και η υβριδική της φύση και ο συνεχής μετασχηματισμός της συγκροτούν μια πρόκληση. Έτσι, ιδιαίτερη σημασία ως προς την επιλογή της Αθήνας σε σχέση με την εργασία μου αποτέλεσε το χρονικό πλαίσιο στο οποίο πραγματοποιήθηκε. Με αρχή το 2000 και τελειώνοντας το 2008 περιλαμβάνει τρεις ιδιαίτερα χαρακτηριστικές φάσεις της πρωτεύουσας: την πόλη όπως ήταν λίγο-πολύ διαμορφωμένη έως το 2002, τη μεταβατική της κατάσταση έως και τους Ολυμπιακούς Αγώνες το 2004 και τη μεταολυμπιακή περίοδο στην οποία τα έργα είχαν τελειώσει και είχαν ήδη αρχίσει να παρακμάζουν.

Η Αθήνα αποτελεί μια εξαιρετική, ιδιαίτερη περίπτωση μεταμόρφωσης και γιγαντισμού, που δεν έχει όμοιό της –στην Ευρώπη τουλάχιστον. Μια πρωτεύουσα, μια περιφερειακή μητρόπολη που σε όλο αυτό το διάστημα προσπαθεί συνεχώς να μοιάσει στο ευρωπαϊκό ιδεώδες των πόλεων της κεντρικής και δυτικής Ευρώπης, και πιο πρόσφατα των ΗΠΑ. Μια συνεχής, αγχωτική και μιμητική προσπάθεια εξευρωπαϊσμού, εκσυγχρονισμού, αμερικανοποίησης που όμως υπονομεύεται εξαρχής, συνεχώς και αποτελεσματικά θα έλεγα, από επίσης επίμονες σύνθετες στο χαρακτήρα τους, αντίρροπες δυνάμεις. Πώς λοιπόν αυτό το ιδιότυπο φαινόμενο έχει απεικονισθεί έως τώρα; Πώς αυτή η ιδιαίτερη περίπτωση έχει φωτογραφηθεί; Τι σχέση έχει η Αθήνα των φωτογραφιών με την Αθήνα την ίδια;

Στην Αθήνα, μπορεί κανείς να βρει τα *genius loci* που αντανakλούν τη δημιουργία, διατήρηση και μεταμόρφωση των μύθων που κατασκεύασε και διαχειρίστηκε η Δύση και ο Ευρωκεντρισμός. Η Αθήνα συνδέεται με την ιδέα της πολιτισμικής/φυλετικής συνέχειας που, όπως έχω υποστηρίξει και αλλού³, αποτελεί ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της ελληνικής εθνικής ταυτότητας. Σε ότι αφορά το πεδίο της Αρχιτεκτονικής, για παράδειγμα, ο Γιάννης Αϊσωπος υποστηρίζει ότι, με εξαίρεση συγκεκριμένες περιόδους εκμοντερνισμού, η ελληνική αρχιτεκτονική –«βασισμένη στην ανομολόγητη πεποίθηση ότι, όντας το μοναχοπαίδι ενός διάσημου πατέρα, έχει διασφαλιστεί μια ιδιαίτερη θέση αποκλειστικά γι' αυτήν»– χαρακτηρίζεται από μια «ασαφή αναζήτηση κάποιας συνέχειας, ένα *raison-d'être*» το οποίο μοιάζει να μεταφέρει μια μεταφυσική πολιτισμική αξία. Αυτή ακριβώς η συνέχεια, κατά τον Αϊσωπο, παρέχει μια αίσθηση ασφάλειας μέσα σ' έναν ταχύτατα μεταβαλλόμενο κόσμο, είναι μια από-

πειρα σύνδεσης της σύγχρονης εποχής με το ένδοξο παρελθόν, δηλώνοντας «την πρωτοκαθεδρία του ‘τόπου’ μέσα από έναν αγχώδη αγώνα» για τον προσδιορισμό και την κυριαρχία μιας τοπικής κουλτούρας και μιας ταυτότητας που βασίζονται και οι δύο στη μορφή⁴.

Η πόλη είναι ένας κόσμος, παρατηρεί ο Marc Auge⁵. «Είναι ένας κόσμος με μια πρώτη έννοια, επειδή συνιστά έναν τόπο: έναν συμβολοποιημένο χώρο που διαθέτει σημεία αναφοράς, μνημεία, υποβλητική δύναμη, όλα όσα μοιράζονται εκείνοι που θεωρούν εαυτούς κατοίκους αυτής της πόλης». Οι εικόνες της πόλης, ισχυρίζεται ο Παύλος Λέφας, δημιουργούν την πόλη. «Η πόλη είναι και προϊόν διαδικασιών που μικρή σχέση έχουν με την πραγματική μορφή και τη διάταξη των κτιρίων της»⁶.

Η Αθήνα, τελικά, είναι ταυτόχρονα μία γεωγραφική οντότητα και μια ιστορικά συγκεκριμένη κατασκευή με τις ανάλογες παραδόσεις, εικονογραφία και λεξιλόγιο. Οι αναπαραστάσεις της είναι Δυτικοί Λόγοι αντίληψης και εξουσίας που κατάφεραν να «κατασκευάσουν» αυτή την πόλη με τρόπους που αναπαράγουν την πολιτισμική (και πολιτική) ηγεμονία⁷ της Δύσης, κάτι που είναι ξεκάθαρο εάν δει κανείς τα περιεχόμενα και τους αποκλεισμούς αυτών των αναπαραστάσεων. Ο Shields προτείνει να δούμε την πόλη γενικά ως μία πολύπλοκη επιφάνεια δράσεων και διαδράσεων, η οποία συγκροτείται και βιώνεται μέσω της αναπαράστασης. «Η έννοια της πόλης, η ίδια η πόλη, είναι μία αναπαράσταση» και οι αναπαραστάσεις μιας πόλης αποτελούν συμβολικά όρια των κοινωνικών σχέσεων εντός των οποίων οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τον κόσμο μέσω του χτισμένου περιβάλλοντος⁸. Με αυτή την αφετηρία, ο Chris Barker⁹ ισχυρίζεται πως αυτές οι αναπαραστάσεις έχουν απόλυτες συνέπειες, κάτι που εγείρει ερωτήματα ως προς το τι φαίνεται και τι είναι κρυμμένο. Μια πολιτική της αναπαράστασης, δηλώνει, πρέπει να ερευνά τις λειτουργίες της εξουσίας στη διαδικασία ταξινόμησης του κάθε περιβάλλοντος. «Αποκαλύπτοντας μόνο συγκεκριμένες πλευρές της πόλης, οι αναπαραστάσεις δύνανται να περιορίσουν τις δυνατότητες δράσης ή να θέσουν τα εκάστοτε προβλήματα με συγκεκριμένους τρόπους»¹⁰. Η παραπάνω ανάλυση αφορά σαφώς την περίπτωση της Αθήνας και την, μέχρι πρόσφατα, επίμονη και μονότονη αναπαράστασή της: εμφανή όσα θεωρούνται «Ευρωπαϊκά» ή «Δυτικά» και καλυμμένα όσα μας «εντάσσουν» στην Ανατολή ή στα Βαλκάνια.

Το εισαγωγικό κείμενο της ελληνικής συμμετοχής στην 8η Μπιεννάλε Αρχιτεκτονικής της Βενετίας το 2002, παρουσιάζει για πρώτη φορά «επίσημα» μια εικόνα της Αθήνας πολύ μακριά από τη στερεότυπη και τελικά παραπλανητική Αθήνα των αρχαίων μνημείων και των «εξιδανικευμένων» νεοκλασικών. Με τον τίτλο «Αθήνα 2002 – Απόλυτος Ρεαλισμός», επιχειρεί να περιγράψει και να κρίνει διαφορετικά όλη αυτή την πολυπλοκότητα της πόλης: «Στα σύνορα ανάμεσα στις Ανατολικές και τις Δυτικές χώρες, στην Ανατολή και τη Δύση, στο μυθικό παρελθόν και το ά-

γριο μέλλον, η Αθήνα συγκροτείται ως μια πόλη-εργαστήριο της εποχής μας. Τόσο η ατροφική δημόσια διοίκηση όσο και η ιδιωτική αγορά, σε πλήρη απορρύθμιση, έχουν λησμονήσει τη δημόσια αρχιτεκτονική, η οποία, ενασχολούμενη με την ανέγερση συμβόλων, με τη θεώρηση του μητρικού χώρου της κοινότητας, μοιάζει σήμερα ανύπαρκτη. (...) Στη χώρα που εφηύρε την Αγορά, στον τόπο όπου συνήφθη η πρωταρχική συνθήκη ανάμεσα στην αρχιτεκτονική παρουσία και την πολιτική σκέψη, επανεμφανίζεται ο λαβύρινθος, ο οποίος δεν είναι ένα σύνθετο σύστημα από ατέρμονες οδούς, αλλά ένας χώρος του οποίου τα σύνορα αποδιαρθρώνονται, ένας περιρρέων χώρος όπου τα σημεία αναφοράς διαλύονται και εξαλείφονται οι θεμελιακές αντιθέσεις¹¹. *[έμφαση δική μου]*

Αυτή η αναπαράσταση της Αθήνας ξεσήκωσε αντιδράσεις από τον ελληνικό Τύπο¹², αντιδράσεις που εκφράστηκαν ακόμη και σε κοινοβουλευτικές επερωτήσεις που χαρακτήρισαν το επιμελητικό εγχείρημα «έγκλημα»¹³. Όχι τόσο γιατί η εικόνα της πόλης που παρουσιάστηκε θεωρήθηκε ψευδής ή υπερβολική, αλλά γιατί μια τέτοια εικόνα όφειλε να παραμείνει «μεταξύ μας» κι όχι να εκτεθεί «ενθουσιωδώς» στους ξένους. Εξάλλου οι πόλεις οφείλουν να δίνουν έμφαση, να προβάλλουν και να διαφημίζουν τα πλεονεκτήματά τους, έτσι ώστε να εξασφαλίζουν ένα είδος μοναδικότητας/ταυτότητας και να αποκρύπτουν τις σκοτεινές πλευρές τους. Αυτή η λογική, του να δείξουμε το καλύτερο δυνατό πρόσωπο, συνάδει και με το συνολικό πνεύμα που καθόριζε τη μαζική επιχείρηση «λίφτινγκ» της πόλης εν όψει της διοργάνωσης των Ολυμπιακών Αγώνων, που κυρίως ενδιαφέρθηκε και κάλυψε τις άσχημες ρωγμές με τεράστιες φωτογραφίες.

Η Αθήνα που ζούμε, όμως, μοιάζει να είναι σε κατάσταση συνεχούς ανολοκλήρωσης. Η συνεχής παράβαση των κανόνων της δυτικής πολεοδομίας, η διαταραχή των σχέσεων του πάνω-κάτω και μέσα-έξω, του δημόσιου και του ιδιωτικού χώρου, της κατοικίας και της εργασίας υπονομεύει ουσιαστικά τα ιδεολογικά και κανονιστικά θεμέλια της δυτικής πολεοδομίας και αρχιτεκτονικής¹⁴. Τα κτίρια είναι στιγματισμένα από αναρίθμητες μονάδες κλιματισμού και κεραιές τηλεόρασης. Οι οροφές είναι κατειλημμένες από μπουγάδες ή ημιτελείς κατασκευές, αντικείμενα, σπιτάκια σκύλων, ακόμα και κοτέτσια, κλουβιά με κουνέλια, μικρούς κήπους, γιγαντιαίες αφίσες, αποθήκες, πλυσταριά, παλιά μηχανήματα και ανταλλακτικά αυτοκινήτων, ηλιακούς συσσωρευτές κλπ. κλπ. Οι βασικοί κυκλοφοριακοί άξονες είναι σκεπασμένοι με διαφημιστικά πανώ σε όλα τα μεγέθη από το πεζοδρόμιο ως τις οροφές. Τα ίδια τα πεζοδρόμια, ήδη στενά και ανεπαρκή, είναι μονίμως κατειλημμένα είτε από τις επεκτεινόμενες όψεις και λειτουργίες των καταστημάτων είτε από τα παρκαρισμένα αυτοκίνητα. Οι πολεοδόμοι μάλλον δε θα βρουν τις καλώς-προσανατολισμένες, καλώς-προσδιορισμένες περιοχές της δυτικής μητρόπολης¹⁵ στην Αθήνα. Αντίθετα, θα βρουν απρογραμμάτιστες παρεμβάσεις των κατοί-

κων-χρηστών, παράνομη και ημιπαράνομη αρχιτεκτονική, ανορθόδοξες συσσωρεύσεις σύνθετων κατασκευών και χωρικών επαναλήψεων, «ασεβείς» κατασκευές που διαβρώνουν, μολύνουν την πόλη, ή πιο σωστά, την αρχαία έννοια της «πόλης». Αυτά είναι που συνθέτουν σε μεγάλο βαθμό την εικόνα της σύγχρονης Αθήνας.

Η κατάσταση της σημερινής Αθήνας έχει τις αρχές της πίσω, στο σχεδιασμό και την κατασκευή των δημόσιων κτιρίων της από τους Βαυαρούς νεοκλασικιστές αρχιτέκτονες του 19ου αιώνα (Friedrich Von Gaertner, Leo Von Klenze, κ.ά.)¹⁶. Όπως παρατηρεί ο Δημήτρης Φιλιππίδης (2000), η μετάβαση από τον 19ο στον 20ό αιώνα δε συνοδεύτηκε από κάποια συγκεκριμένη στροφή στον ελληνικό πολεοδομικό σχεδιασμό, ο οποίος παρέμεινε προσκολλημένος στο αέναο όραμά του: το να προφτάσει, με κάθε κόστος, την ανάπτυξη της Δυτικής Ευρώπης¹⁷. Προσδιορίστηκε επίσης από την οικιστική πολιτική για τους Μικρασιάτες πρόσφυγες του 1920, και από την ταχύτατη, «άναρχη», «αυθόρμητη» αστικοποίηση μετά το τέλος του Εμφυλίου κατά τη δεκαετία του '50. Το αστικό περιβάλλον της Αθήνας σημαδεύεται από τους δημόσιους και ιδιωτικούς κατασκευαστές που έκτιζαν μια μάλλον χασοκλή, καθόλου ομοιογενή δομή η οποία κατέστρεφε σε μεγάλο βαθμό τις μάλλον αδύναμες τοπικές ιδιαιτερότητες¹⁸. Ως αποτέλεσμα, η πόλη μεγάλωσε ανεξέλεγκτα σε μέγεθος και οι Αθηναίοι έχουν πλέον περιορισμένη αίσθηση ελέγχου πάνω στις (πολυ)κατοικίες και τις γειτονιές τους σε σύγκριση με παλιότερα που ζούσαν σε σπίτια και γειτονιές πιο άμμεσου-οικείου μεγέθους. Αυτό που βλέπουμε σήμερα στην Αθήνα, είναι ένας γιγαντισμός και μια απώλεια ελέγχου, καθώς το αστικό περιβάλλον περνά όλο και περισσότερο στα χέρια μεγάλων κατασκευαστικών εταιρειών/κοινοπραξιών και οι κατασκευές της επεκτείνονται με έναν μάλλον χασοκλή τρόπο.

Στο βαθμό λοιπόν που τα κριτήρια αυτής της πολεοδομικής έκρηξης ήταν κυρίως οικονομικά/οικονομιστικά, μπορεί κανείς εύκολα να αντιληφθεί γιατί η Αθήνα δεν μπορεί να περιγραφεί ως ένα καλώς ρυθμισμένο περιβάλλον, τουλάχιστον σχετικά προστατευμένο από σκόνη, μόλυνση και θόρυβο. Περιορισμοί χρονικοί και οικονομικοί ώθησαν τον κόσμο σε «στιγμιαίες» φτηνές κατασκευές που ορισμένες φορές απέβησαν ως ένα σημείο ακόμη και καταστροφικές, όπως αποδεικνύουν για παράδειγμα οι σεισμοί του 1981 και του 1999. Όπως παρατηρεί ο Richard Scoffier¹⁹, «αυτή καθαυτή η κατασκευαστική ιδιοσυστασία της πόλης είναι ένας δρων μηχανισμός, που αντί να προστατεύει τους κατοίκους της, περισσότερο μοιάζει να τους εκθέτει σε κινδύνους».

Η σημερινή Αθήνα είναι εν μέρει το αποτέλεσμα της παραβατικής δόμησης σε συνδυασμό με την εκ των υστέρων νομιμοποίηση των περισσότερων παράνομων κατασκευών. Το φαινόμενο αυτό έχει αναλυθεί από πολλούς αρχιτέκτονες, πολεοδόμους και κοινωνιολόγους²⁰. Ανάμεσα σε

αυτούς, ο Δημήτρης Φιλιππίδης²¹ αναγνωρίζει μια θεμελιώδη βία στην Αθήνα, μια βία όπου η παρανομία χαρακτηρίζει από την πρώτη στιγμή τη σύγχρονη περίοδο της πόλης. Ο Φιλιππίδης θεωρεί πως αυτό που κάνει την Αθήνα και την ελληνική πόλη γενικά τόσο ιδιαίτερη είναι το γεγονός ότι βασίζεται σε μια περίεργη ανομία που διατρέχει συνολικά την καθημερινή ζωή. Ένα φαινόμενο του οποίου η αντοχή και η αναπαραγωγή σε τέτοιο βαθμό μέσα στο χρόνο, δείχνει ότι τα πραγματικά αίτια θα πρέπει να αναζητηθούν βαθύτερα στις λειτουργίες της ίδιας της νεοελληνικής κοινωνίας. Άλλωστε το ίδιο το κράτος έχει προσαρμοστεί πολύ καλά απέναντι σ' αυτό, διαμορφώνοντας μια συμβιωτική σχέση με τους μηχανισμούς της «παρα-δόμησης».

Αν και από διαφορετική γωνία, ο Τάκης Κουμπής²² αναγνωρίζει επίσης την πρακτική της παράνομης, αυθαίρετης δόμησης που χαρακτηρίζει την ελληνική οικιστική πραγματικότητα ως αποτέλεσμα της σχέσης μεταξύ κράτους και πολιτών. Η ιστορία της Αθήνας, λέει, είναι ένα χρονικό του πώς κανόνες και νόμοι έγιναν αντιληπτοί και πως αυτοί καταπατήθηκαν. Παρόλα αυτά, σε αντίθεση με τον Φιλιππίδη, ο ίδιος υποστηρίζει ότι το φαινόμενο αυτό δε θα πρέπει να το δει κανείς μονόπλευρα «ως το αρνητικό αποτέλεσμα μιας παθολογίας της πόλης, ως μια μηδενιστική ή κυνική έκφραση των συμπεριφορών του Νεοέλληνα». Κι αυτό γιατί εδώ προσδιορίζεται αυτό που διαφοροποιεί την αρχιτεκτονική/οικιστική δραστηριότητα στην Ελλάδα από τις αντίστοιχες των άλλων ευρωπαϊκών χωρών: το γεγονός ότι προσφέρει χώρο, δημιουργεί χώρο για τους πολίτες, τους ενεργοποιεί διαμέσου της διαφοροποίησής τους, ωθώντας τους να μοιραστούν. «Ο άνευ όρων, ο χωρίς επιφυλάξεις ρεαλισμός της Αθήνας, αρθρώνει έναν αντι-ουτοπικό τρόπο αντιμετώπισης της αστικής εξέλιξης, αμφισβητώντας ταυτόχρονα την επικράτεια και την εξουσία των αρχιτεκτόνων, ωθώντας έως τα όρια τις δυνατότητες της ακατέργαστης, άγριας, βίαιης επεκτατικής κατοίκησης».

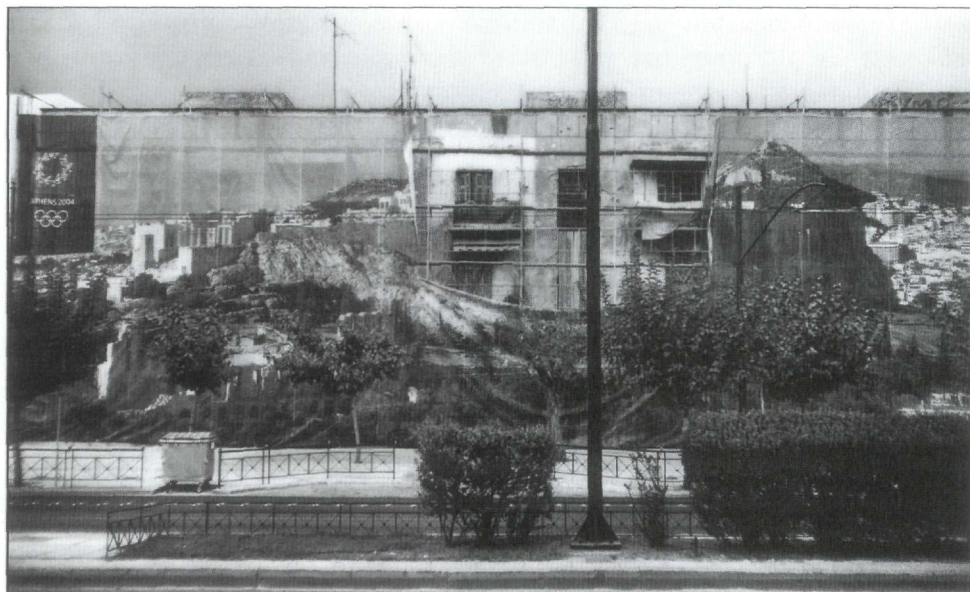
Η Αθήνα, θα μπορούσε να πει κανείς τελικά, προτείνει ένα νέο είδος αρχιτεκτονικής «τάξης», ένα νέο είδος αναπαραστατικής «διάταξης», στα οποία αποτυπώνονται δυναμικά στοιχεία όπως η αποσπασματικότητα, ο κατακερματισμός, η αντιστροφή, η δυσαναλογία. Παρ' όλα αυτά, η ερμηνεία και η αξιολόγηση των παραπάνω στοιχείων εξακολουθούν να εξαρτώνται από έναν στερεότυπο τρόπο αντίληψης ο οποίος έχει διαμορφώσει τις εικονογραφικές προθέσεις και δυνατότητές μας. Θα πρέπει, νομίζω, να προσεγγίσουμε όλα αυτά που συνθέτουν τη σημερινή Αθήνα με νέες γνώσεις, ερμηνείες και κριτήρια, προκειμένου να προσδιορίσουμε κατά το δυνατόν την ταυτότητα και την εικόνα της, ή ακριβέστερα, τις ταυτότητές της και τις εικόνες της. Η έως τώρα αδυναμία κατανόησης έχει οδηγήσει σε αμήχανες κρίσεις αλλά και υπεραπλουστεύσεις, όπως για παράδειγμα στους χαρακτηρισμούς του τύπου «αυτά είναι σουρεαλιστικά»,

«αυτά είναι κιτς», «αυτά είναι τουρκο-μπαρόκ», «αυτά είναι τριτοκοσμικά» κλπ. Σε μια σύγχρονη μελέτη, κριτική και αποτίμηση, όλα αυτά δεν μπορούν πλέον να παραμένουν αόρατα ή στερεότυπα μισοκρυμμένα. Η ανάγκη να αντιληφθούμε και να αναπαραστήσουμε τελικά την πολιτισμική ιδιαιτερότητα ή διαφορετικότητα της Αθήνας, όπως και της ελληνικής πόλης γενικότερα, μας υποχρεώνει να ασχοληθούμε σοβαρά με νέους τρόπους και ιδέες, με ριζικές επανεκτιμήσεις όλων αυτών των στοιχείων της πόλης αλλά και των αναπαραστατικών εργαλείων μας. «Η προσέγγιση του σύγχρονου αστικού τοπίου», παρατηρεί ο Αϊσώπος, «δεν μπορεί να γίνει με την αναζήτηση εικόνων ή σχεδιαστικών αφηγημάτων». Για να καταλήξει ότι «το ά-μορφο, α-όριστο και ά-τοπο ελληνικό αστικό τοπίο υποτάσσει κάθε αισθητικό –άρα και μορφικό– λόγο στην αναζήτηση δραστηριοτήτων. Παρόλο που είναι α-σχεδιαστο, παραμένει εξαιρετικά ζωντανό»²³.

Σε αντίθεση με άλλες ιστορικές πόλεις, η Αθήνα δεν έχει δομηθεί μέσω του δικτύου των μνημείων και αγαλμάτων της. Ούτε πάλι ακολουθεί, όπως προανέφερα, τη δυτική οργάνωση, σχεδιασμό, λειτουργία και τελικά την εικόνα της μεγαλούπολης/μητρόπολης. Η πλειοψηφία των ειδικών συμφωνεί ότι η Αθήνα δεν είναι μια πόλη δεσμευμένη από κανόνες. Ο πολεοδομικός της ιστός, καλύπτοντας πλέον όλο το λεκανοπέδιο και εκτοπίζοντας συνεχώς και τα τελευταία απομεινάρια φυσικού περιβάλλοντος, μαρτυρεί ένα σύνθετο δίκτυο από αστικές μονάδες που μοιάζουν να συγκροτούν διαφορετικούς κόσμους. Όμως, όπως ευφυώς παρατηρεί ο

Νίκος Παναγιωτόπουλος, από τη σειρά *Terra Cognita*, 2000-2007 (πρωτότυπο έγχρωμο)





Νίκος Παναγιωτόπουλος, από τη σειρά *Terra Cognita*,
2000-2007 (πρωτότυπο έγχρωμο)

Παύλος Λέφας, «η πόλη είναι πολύ πιο περίπλοκη από οποιοδήποτε μοντέλο προσπαθεί να την περιγράψει. Και είναι πιο πολύπλοκη από το μοντέλο που την καταλαβαίνει ως μια ενότητα που αποτελείται από ένα κέντρο και την περιφέρειά της –τα προάστια που την περιβάλλουν. Αλλά και από το μοντέλο που την αντιμετωπίζει ως ενιαίο σώμα»²⁴.

Στο βαθμό λοιπόν που το τοπίο, φυσικό ή αστικό, αναγνωρίζεται ως ένα έμβλημα των κοινωνικών σχέσεων που καλύπτει²⁵, ζητήματα πολιτικής αναδύονται. Όπως υποστηρίζει ο Don Mitchel, το τοπίο ως τρόπος θέασης, ως ένα ακόμη εργαλείο, λειτουργεί ως μια σημαντική τεχνολογία αναπαράστασης της κάθε νέας τάξης πραγμάτων ως αιώνιας και φυσικής²⁶. Ταυτόχρονα, αποτελεί σημαντικό στοιχείο διαμόρφωσης μιας εθνικής ταυτότητας που ταυτίζεται με συγκεκριμένα συμφέροντα. Ζητήματα, που η Ευρώπη γνώρισε και διαχειρίστηκε δεκαετίες νωρίτερα, επανεμφανίζονται στη χώρα μας από τις αρχές του '90 με το σοκ που δημιούργησε η μαζική άφιξη μεταναστών. Μια εξέλιξη που υποχρεώνει σε επαναθεώρηση των ζητημάτων της ταυτότητας του Έλληνα πολίτη αλλά και της ίδιας της ελληνικής πόλης και ιδιαίτερα της Αθήνας. Στην ίδια περίοδο, η προετοιμασία για τους Ολυμπιακούς Αγώνες, πυροδότησε ένα μεγάλο μέρος της υποεξέλιξη μεταμόρφωσης της πόλης. Η Αθήνα μπορεί ως εκ τούτου να περιγραφεί ως ένα γιγαντιαίο εργαστήριο στο οποίο τίποτα δεν είναι σταθερό ή απόλυτα τελειωμένο. Οι αναμονές των ημιτελών κατασκευών στις υποβαθμισμένες, ταπεινές γειτονιές του λεκανοπεδίου, ορθώνονται ως προσδο-

κίες «πανωσηκώματος», ενώ στην άλλη άκρη το έμβλημα της πόλης, ο ίδιος ο Παρθενώνας, στέκει και φαίνεται μισοστελειωμένος, σε μια συνεχή κατάσταση συντήρησης. Σήμερα πλέον υπό το άγρυπνο βλέμμα της τρούικας.

Την παρούσα διάλεξη ακολούθησε προβολή 300 έγχρωμων εικόνων από το λεκανοπέδιο της Αθήνας, σε ταχύ ρυθμό (περίπου τρία δευτερόλεπτα ανά φωτογραφία). Οι εικόνες αποτελούν τμήμα της δημοσίευτης εργασίας του εισηγητή με τίτλο «Terra Cognita» και η παραγωγή τους έγινε στο διάστημα 2000-2008.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

- Αίσωπος, Γιάννης (2001): «Identity Mutation» στο Αίσωπος, Γ., Σημαιοφορίδης, Γ. (επιμ.), *Contemporary (Greek) City / Η σύγχρονη (ελληνική) πόλη*, Αθήνα: Metropolis Press, σσ. 196-201.
- Αίσωπος, Γιάννης (2005): «Στοιχεία του σύγχρονου αστικού τοπίου» στο Ντάφλος, Κ. και Κάλμπαρη, Χ. (επιμ.), *Η Μετάβαση της Αθήνας*, Αθήνα: Futura.
- Αθήνα 2002: Απόλυτος Ρεαλισμός* (2002): 16σέλιδη μπροσουρά της Ελληνικής συμμετοχής στην 8η Διεθνή Έκθεση Αρχιτεκτονικής, Biennale Βενετίας 2002.
- Barker, Chris (2000): «Cultural space and urban place» στο *Cultural Studies: Theory and Practice*, London: Sage.
- Γιακουμακάτος, Ανδρέας (2002): «Τα 'ουν και τα πλην' της 8ης Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής: Ανέδειξε νέες ποιότητες», *Το Βήμα, Νέες Εποχές*, 10/11/2002, σελ. Β61.
- Gramsci, Antonio (1971): *Selections form the Prison Notebook*, επιμέλεια και μετάφραση Quintin Hoare & Goffrey Nowell Smith, London: Lawrence and Wishart.
- Θεοδώρου, Μαρία (2002): «Προσεχώς: Το μεταβαλλόμενο τοπίο της Αθήνας» στο *Αθήνα 2002: Απόλυτος Ρεαλισμός*.
- Θεοδώρου, Μαρία (2003): «Suburbia Boredom: Το ανιαρό παρόν της σύγχρονης πόλης» στο Λέφας, Π. και Καζέρος, Ν. (επιμ.), *Χωρίς όρια: Οι αχάνεις εκτάσεις των αθηναϊκών προαστίων*, Αθήνα: Futura.
- Κουμπής, Τάκης (2002): «Απροϋπόθετος Ρεαλισμός» στο *Αθήνα 2002: Απόλυτος Ρεαλισμός*.
- Κόκκινος, Γιώργος (2003): *Επιστήμη, Ιδεολογία, Ταυτότητα: Το μάθημα της Ιστορίας στον αστερισμό της υπερεθνικότητας και της Παγκοσμιοποίησης*, Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Jenks, Chris (1995): «The centrality of the eye in the Western culture» στο Jenks, C. (επιμ.) *Visual Culture*, London: Routledge.
- Λέφας, Παύλος (2003): «Υπάρχουν ακόμη προάστια;» στο Λέφας, Π. και Καζέρος, Ν. (επιμ.), *Χωρίς όρια: Οι αχάνεις εκτάσεις των αθηναϊκών προαστίων*, Αθήνα: Futura.
- Λέφας, Παύλος (2008): *Αρχιτεκτονική και Κατοίκηση: Από τον Heidegger στον Koolhaas*, Αθήνα: Πλέθρον.
- Lynch, Kevin (1960): «The City Image and its Elements» στο *The Image of the City*, LeGates και Stout (επιμ.) *The City Reader*, (1996), London: Routledge.
- Mitchell, W.J.T. (1994): *Landscape and Power*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Mitchell, Don (2000), *Cultural Geography*, Oxford: Blackwell.
- Μοσχονάς, Ν. (2002): «Τα 'ουν και τα πλην' της 8ης Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής: Η αισθητική του αυθαιρέτου», *Το Βήμα, Νέες Εποχές*, 10/11/2002, σελ. Β61.

- Μουτσόπουλος, Θανάσης (2002): «Το ανεξέλεγκτο κατοικείν» στο *Αθήνα 2002: Απόλυτος Ρεαλισμός*.
- Μουτσόπουλος, Θανάσης (2003): «Η άνοδος και η πτώση των νέων αποικιών, Οι πολιτισμοί των προαστίων» στο Λέφας, Π. και Καζέρος, Ν. (επιμ.), *Χωρίς όρια: Οι αχανείς εκτάσεις των αθηναϊκών προαστίων*, Αθήνα: Futura.
- Παναγιωτόπουλος, Νίκος (2005): «Αθήνα: Πραγματικότητες και Αναπαραστάσεις» στο Ντάφλος, Κ. και Κάλμπαρη, Χ. (επιμ.), *Η Μετάβαση της Αθήνας*, Αθήνα: Futura.
- Panayotopoulos, Nikos (2009): «On Greek Photography: Eurocentrism, Cultural Colonialism and the Construction of Mythic Classical Greece», *Third Text*, Volume 23, Issue 2, σσ. 181-194.
- Παπαγεωργίου - Βενετιάς, Αλέξανδρος (1996), «Αρχιτεκτονική δημιουργία στην Αθήνα, νέοι δρόμοι του κλασικισμού» στο *Ένας Νέος Κόσμος Γεννιέται, Η Εικόνα Του Ελληνικού Πολιτισμού στη Γερμανική Επιστήμη κατά τον 19ο Αιώνα*, Ευάγγελος Χρυσός (επ.), Αθήνα: Εκδόσεις Ακρίτα.
- Πρακτικά του Ελληνικού Κοινοβουλίου (2002), Κοινοβουλευτικές Διαδικασίες, 10^η Περίοδος Προεδρευομένης Δημοκρατίας, Μέρος 3, Συνεδρία 17, 13/11/2002. Επερώτηση αρ. 104/11.11.2002, υπό του Εμμανουήλ Μπετενιώτη προς τον Υπουργό Πολιτισμού.
στο <http://www.parliament.gr/ergasies/praktika/pdf/SYN20021113.pdf>
και <http://www.parliament.gr/ergasies/praktika/pdf/SYN20021114.pdf>
(πρόσβαση 06/09/07)
- Scoffier, Richard (2000): *Η Πόλη Χωρίς το Έξω*, Αθήνα: Futura.
- Scoffier, Richard (2002a): «Η ωμότητα του Πραγματικού» στο *Αθήνα 2002: Απόλυτος Ρεαλισμός*.
- Scoffier, Richard (2002b): «Τα διδάγματα της Αθήνας» στο *Αθήνα 2002: Απόλυτος Ρεαλισμός*.
- Shields, R. (1994): «A guide to urban representation and what to do about it: alternative traditions of urban theory» στο A.King (επιμ.) *Re-presenting the City: Ethnicity, Capital and Culture in the Twenty-First Century Metropolis*, London: Macmillan.
- Στεφάνου, Ιωσήφ (2003): «Το άστυ και το προάστιο» στο Λέφας, Π. και Καζέρος, Ν. (επιμ.), *Χωρίς όρια: Οι αχανείς εκτάσεις των αθηναϊκών προαστίων*, Αθήνα: Futura.
- Philippides, Dimitris (2000): «Town Planning in Greece» στο S. Contaratos, W. Wang (επιμ.) *Greece 20th Century Architecture*, Munich, London, New York: Prestel.
- Φιλιππίδης, Δημήτρης (2002): «Επίσημη και παρα-πολεοδομία» στο *Αθήνα 2002: Απόλυτος Ρεαλισμός*.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Όπως σημειώνει ο Chris Jenks: «Ό,τι βλέπουμε και ο τρόπος με τον οποίο μπορούμε να το δούμε, δεν είναι απλά μια φυσική ικανότητα. Είναι μάλλον στενά συνδεδεμένη με τους τρόπους που η κοινωνία μας έχει, με τον καιρό, διευθετήσει τις βεβαιότητές της ως προς τη Γνώση, τις στρατηγικές της ως προς την Ισχύ και την Εξουσία και τα συστήματά της ως προς την Επιθυμία». Και επειδή, τόσο η αντίληψη όσο και η θέαση προϋποθέτουν το βλέμμα, η πολιτισμική-κοινωνική κωδικοποίηση του τελευταίου είναι θεμελιώδης όρος αυτής της κατασκευής. Ακριβώς γι' αυτό, διαφορετικές γνώσεις, αντιλήψεις και ερμηνείες του Κόσμου αντιστοιχούν και σε διαφορετικούς τρόπους

- θέασης και αναπαράστασής του. Για μια πιο αναλυτική συζήτηση βλέπε και Ραπαγοτοπούλου (2009).
2. Βλέπε Stuart Hall (1996).
 3. Βλέπε Ραπαγοτοπούλου (2009).
 4. Αίσωπος (2002: 196).
 5. Auge (1999: 159).
 6. Λέφας (2008: 197).
 7. Ο όρος ηγεμονία χρησιμοποιείται εδώ υπό την έννοια του Gramsci (Βλέπε Gramsci, 1971).
 8. Shields (1996: 227).
 9. Barker (2000).
 10. Στο ίδιο: 316.
 11. *Αθήνα 2002: Απόλυτος Ρεαλισμός*, (2002:2).
 12. Για παράδειγμα Γιακουμακάτος (2002) και Μοσχονάς (2002).
 13. Ο Γιακουμακάτος, για παράδειγμα, περιέγραψε αυτή την εικόνα της Αθήνας ως «αδιέξοδη και αυτοκαταστροφική» κατηγορώντας τους επιμελητές ότι «θεωρητικοποιούν το απαράδεκτο» (Γιακουμακάτος 2002: Β61). Ο Μοσχονάς, με τη σειρά του, ισχυρίστηκε ότι η Αθήνα παρουσιάστηκε ως «μια μητρόπολη ακατανόητης και ασύνετης μορφολογίας» κι έτσι ο θεατής αποκόμισε μια αρνητική εικόνα γι' αυτή, μια εικόνα που «κακοποιεί» τον αθηναϊκό χαρακτήρα (Μοσχονάς 2002: Β61). Ο Γιακουμακάτος είναι καθηγητής Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης και ο Μοσχονάς διευθυντής του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών. Στο άρθρο του Μοσχονά αναφέρθηκε ο κυβερνητικός βουλευτής Μανώλης Μπετενιώτης σε επερώτηση στις 13/11/2002, στην οποία περιέγραφε την ελληνική συμμετοχή στη Μπιεννάλε ως «έγκλημα» και «καταστροφική για τον τουρισμό», καθώς διέσυρε τη χώρα στους ξένους και «δυσφήμιζε την πολιτιστική της κληρονομιά» (Πρακτικά του Ελληνικού Κοινοβουλίου 2002: 5-6).
 14. Scoffier (2002a).
 15. Βλέπε για παράδειγμα Lynch (1960).
 16. Βλέπε Παπαγεωργίου - Βενετάς (1996).
 17. Όπως και τα υπόλοιπα κράτη των Βαλκανίων και της ανατολικής Μεσογείου, υποστηρίζει ο Φιλιππίδης, η Ελλάδα στήριξε τις ελπίδες της στα «μαγικά σχέδια» των ξένων ειδικών όπως ο Ludwig Wagner και ο Thomas Mawson. Βλέπε Φιλιππίδης (2000).
 18. Ο Αίσωπος αναφέρει χαρακτηριστικά πως «η επιτυχία του κτιριακού τύπου της πολυκατοικίας να απαντήσει στα πειστικά ζητούμενα του μεταπολεμικού εκμοντερνισμού, οδήγησε σε μια διαδικασία 'ιδιωτικής αστικοποίησης' ... [η οποία] με ελάχιστη οργάνωση ή προγραμματισμό, παράγει χώρο βασισμένο στη μικρομεσαία κλίμακα (της πολυκατοικίας) και όχι σε οποιοδήποτε μεγάλης κλίμακας ρυθμιστικό σχέδιο ... δημιουργώντας ένα νέο, συνεχές και διαρκώς επεκτεινόμενο συνθετικό τοπίο, μια νέα πραγματικότητα». (Αίσωπος, 2005: 161-163).
 19. Scoffier (2002b).
 20. Βλέπε για παράδειγμα Scoffier (2000), Θεοδώρου (2002), Μουτσόπουλος (2002).
 21. Φιλιππίδης (2002).
 22. Κουμπής (2002).
 23. Αίσωπος (2005: 163).
 24. Λέφας (2003: 23).
 25. Mitchell (1994).
 26. Mitchel (2000: 17).

EXISTENTIAL EXPOSURES το έργο του Πάνου Κοκκινιά

Πηνελόπη Πετσίνη¹

Παιδί, την ώρα που εγκατέλειπα τον ύπνο μου, ξαναγιώθοντας σιγά-σιγά πως υπάρχω, πως ο κόσμος υπάρχει, προσπαθούσα να σκεφτώ γιατί είναι τα πράγματα έτσι και να φανταστώ το τέλειο κενό που θα ήταν η ανυπαρξία των πάντων. Εκείνο το κενό, που ήξερα πως ήταν πιο αόριστο κι από το σκοτάδι, άνοιγε μια άβυσσο κάτω μου, όπου βυθιζόμουν με τρόμο, μέχρι να μην αντέχω να τη σκέφτομαι άλλο και να ξυπνώ οριστικά. Χρωστώ την αγωνία αυτή αποκλειστικά στην ώρα της αφύπνισης. Όταν στη διάρκεια της μέρας προσπαθούσα να την ανακαλέσω, ένιωθα πάντα να μου διαφεύγει, ένιωθα να βάζω ένα βυθό στην άβυσσο. Όπως και τώρα, γράφοντας αυτό, νιώθω να την προδίδω. Τότε που άρχισα να φωτογραφίζω δεν το ήξερα. Το ανακάλυψα σιγά-σιγά πως εκείνη τη στιγμή ήθελα να ξαναβρώ – εκείνη την αίσθηση της βύθισης. Την ξαναέβλεπα σε φευγαλέες ανθρώπινες στιγμές, στο χρόνο που κυλά μέσα στα μάτια μιας γάτας. Όσο κι αν ξέρω πως κάθε φορά θα αποτυγχάνω να την εκφράσω, πως θα την προδίδω πάντα, δε μου μένει παρά να συνεχίζω να προσπαθώ.

Πάνος Κοκκινιάς, *Βύθιση*, 1993

Με το κείμενο αυτό, ο Πάνος Κοκκινιάς έκλεινε την έκδοση μιας από τις πρώτες του φωτογραφικές σειρές με τον τίτλο *Βύθιση* και, όπως γράφει ο ίδιος χαρακτηριστικά, ήξερε ήδη πως δεν υπήρχαν απαντήσεις στα ερωτήματά του, αλλά είχε τουλάχιστον ανακαλύψει ότι αυτά εντάσσονταν στο πεδίο της φιλοσοφίας. Το ενδιαφέρον του Κοκκινιά για τη φωτογραφία σχετιζόταν πάντοτε με μια βασική αναζήτησή του, σχεδόν στα όρια της εμμονής, που είχε να κάνει με το ζήτημα της ύπαρξης. Οι φωτογράφοι που τον γοήτευαν, οι εικόνες που επέλεγε, ήταν σχεδόν οπτικά ανάλογα των ερωτημάτων που τον απασχολούσαν. «Μια από τις πρώτες φωτογραφίες που με εντυπωσίασαν», γράφει, «ήταν το *U.S. 285, New Mexico* του Robert Frank»².

Ο έρημος δρόμος στο άδειο τοπίο, η σκοτεινιά και το αυτοκίνητο που διακρίνονταν μακριά έμοιαζαν να είναι η τέλεια αναπαράσταση μιας μοναχικής πορείας προς το άγνωστο. Η διαύγεια με την οποία αυτή η φωτογραφία περιγράφει τη σκοτεινιά ήταν για μένα μια ένδειξη για το πώς θα μπορούσε κανείς να προσεγγίσει



Πάνος Κοκκινιάς, από τη σειρά *Home*, 1994-95 (πρωτότυπο έγχρωμο)

τουλάχιστον το ερώτημα, παρόλο που δε θα ήταν σε θέση να το απαντήσει (Κοκκινιάς 2009).

Οι πρώτες εικόνες του Κοκκινιά προσεγγίζουν τον κόσμο μέσα από τα παραπάνω ενδιαφέροντα λίγο έως πολύ ασυνείδητα: ασπρόμαυρες, άμεσες, «καθαρές» απεικονίσεις φυλακισμένων ζώων, φοβισμένων παιδιών και ανθρώπων χαμένων στο πλήθος. Αργότερα, στη Νέα Υόρκη πλέον και σε μια δύσκολη ψυχολογικά περίοδο, στρέφει τη μηχανή στον εαυτό του, για να συνειδητοποιήσει πως η φυσική παρουσία του στις εικόνες αποτελεί απλώς το μέσο για να εκφράσει την ψυχική του κατάσταση. Η σειρά *Home*, που δημιουργήθηκε εκείνη την εποχή, δεν ήταν τόσο ένα αυτοπορτρέτο όσο μια θέαση του κόσμου ως φυλακή, μια προσέγγιση που υιοθέτησε πιο συνειδητά και στη σειρά *Interiors*, όπου «η θλιμμένη ομορφιά» των υπό κατάρρευση κλειστοφοβικών χώρων «υπήρχε μόνο για να δώσει έμφαση στην απουσία εξόδου». Τις μοναχικές φιγούρες που περιπλανιούνται μέσα στους αφιλόξενους χώρους των *Interiors* συναντάμε και στα *Landscapes*, την επόμενη δουλειά του Κοκκινιά, όπου μακρινές φιγούρες περιφέρονται στη φύση κουβαλώντας μαζί τους τις αστικές νευρώσεις τους και τα υπαρξιακά τους αδιέξοδα, αυτή τη φορά υποδηλώνοντας την αποξένωσή τους από τη φύση και τον κόσμο γύρω τους³. «Εικόνες διαποτισμένες με μια καφκική αίσθηση εγκλωβισμού», τις αποκαλεί η Κατερίνα Γρέγου, «αλλά και με μια αίσθηση απογοήτευσης και ματαιότητας, μοναξιάς και μελαγχολίας που υποδεικνύει μια γενικότερη υποβόσκουσα δυσαρέσκεια με τον κόσμο συνολικά. Αυτές οι εσωστρεφείς φι-



Πάνος Κοκκινιάς, από τη σειρά *Here We Are* (πρωτότυπο έγχρωμο)

γούρες», γράφει, «μοιάζουν να κατοικούν σε μια μη κοινωνική σφαίρα, έναν αδιαπέραστο δικό τους κόσμο» (Gregos 2006).

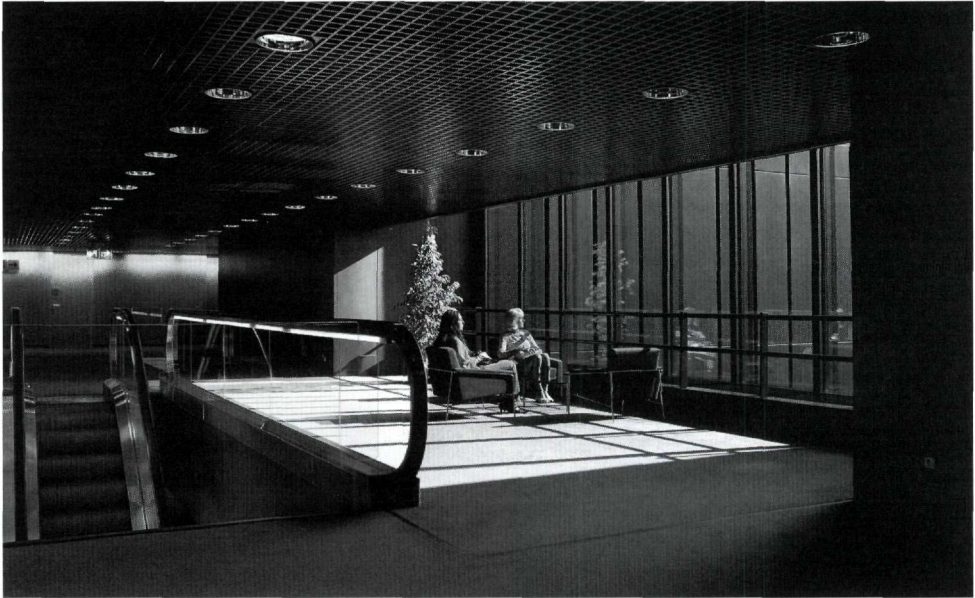
Η σταδιακή συνειδητοποίηση των ενδιαφερόντων γύρω από τα οποία κινούνταν η δουλειά του, αυτή η έμφαση στην υπαρξιακή, σχεδόν μεταφυσική αγωνία, τον οδήγησε τελικά στο να μελετήσει συστηματικά αυτή τη σχέση σε ακαδημαϊκά πλαίσια, ακολουθώντας πλέον συγκεκριμένη μεθοδολογία που θα του επέτρεπε να μελετήσει το πώς εκδηλώνονται φωτογραφικά παρόμοια ενδιαφέροντα, να αναλύσει το έργο του και να καταλήξει σε πιθανά συμπεράσματα.

Η υπαρξιακή αγωνία

Βλέπω το χέρι μου πάνω στο τραπέζι. Είναι ζωντανό – είναι εγώ. Ανοίγει, τα δάχτυλα ανοίγουν και δείχνουν. Έχει ξαπλώσει ανάσκελα. Δείχνει τη χοντρή κοιλιά του. Μοιάζει με ζώο που έχει γυρίσει ανάποδα⁴.

Jean-Paul Sartre, *Nausea*

Είχα ήδη ξεκινήσει το project μου και διάβαζα υπαρξισμό. Αλλά δεν είχα ακόμη διαβάσει τη Ναυτία (Nausea), όταν έκανα αυτή την εικόνα. Ταξίδευα με πλοίο, ήταν αργά το απόγευμα και καθόμουν στο κατάστρωμα χωρίς να κάνω κάτι συγκεκριμένο. Και τότε μου συνέβη, καθώς κοιτούσα προς τα κάτω, προς τα πόδια μου, χωρίς ό-



Πάνος Κοκκινιάς, από τη σειρά *Here We Are* (πρωτότυπο έγχρωμο)
μως να βλέπω στην πραγματικότητα: Είδα το χέρι μου και έμοιαζε με κάτι που δεν είχα ξαναδεί. Ήταν εκεί, το χέρι μου, το ήξερα, αλλά την ίδια στιγμή δεν μπορούσα να το αναγνωρίσω ως δικό μου, το ένιωθα ξένο και παράξενο. Και τότε, καθώς αυτή η αίσθηση άρχισε να σβήνει, τράβηξα μια φωτογραφία «αυτό» το χέρι, χωρίς να πιστεύω στ' αλήθεια ότι η μηχανή θα μπορούσε να πιάσει αυτή την αίσθηση. Προς μεγάλη μου έκπληξη, όταν είδα το κοντάκι ένιωσα ακριβώς το ίδιο, παρόλο που είχα πια ξεχάσει το γεγονός. Τίποτα παρόμοιο δε συνέβη ξανά, ούτε πριν ούτε μετά το συγκεκριμένο επεισόδιο, τουλάχιστον τίποτα που να μπόρεσα να το φωτογραφίσω.

Πάνος Κοκκινιάς, *Existential Exposures*

Ο ήρωας της *Ναυτίας*, ο 30χρονος Antoine Roquentin, υποβάλλεται σε μια παράξενη μεταφυσική εμπειρία που τον αποξενώνει από τον κόσμο. Τα πράγματα αποσυνδέονται από τα συνηθισμένα πλαίσια αναφοράς τους, δεν έχουν πια ποιότητες όπως το χρώμα ή το σχήμα –ή οι ποιότητες αυτές δεν έχουν πια το ίδιο νόημα. Οι λέξεις διαχωρίζονται από τα πράγματα που νοηματοδοτούν και ο Roquentin βρίσκεται αντιμέτωπος με την καθαρή ύπαρξη. Αυτή την αποστασιοποίηση ο Sartre την ονομάζει *υπαρξιακή κατάσταση*. Μη έχοντας τίποτα που να μπορεί να τον αποσπάσει από την ίδια την ύπαρξη στην απλούστερη μορφή της, ο Roquentin αισθάνεται το ότι *υπάρχει* και φτάνει στα όρια της παράνοιας αναζητώντας το νόημα στα πάντα, για να αναγκαστεί τελικά να αναγνωρίσει ότι το να δώσει νόη-

μα στη ζωή του είναι αποκλειστικά δική του ευθύνη. Έχοντας βρεθεί αντιμέτωπος με ανάλογες στιγμές αποξένωσης, στιγμές που τα πράγματα μοιάζουν παράξενα και ψεύτικα σαν να τα βλέπει κανείς για πρώτη φορά, στιγμές που απλώς είσαι εκεί, που απλά υπάρχουν, ο Κοκκινιάς βρίσκει στον Sartre το θεωρητικό πλαίσιο που μπορεί να υποστηρίξει τη δουλειά του: «Η ύπαρξη δε σου επιτρέπει να τη σκεφτείς από απόσταση: εισβάλλει ξαφνικά» γράφει⁵. Σε μια τέτοια στιγμή, «οι συνήθεις προκαταλήψεις (για τα πράγματα) εξαφανίζονται και βλέπεις μόνο αυτό που μπορείς άμεσα να αντιληφθείς: το εμπειρικό περιεχόμενο του παρόντος»⁶. Το πώς μια πνευματική και ψυχική κατάσταση όπως είναι η υπαρξιακή κατάσταση μπορεί να αποδοθεί οπτικά μέσα από τη φωτογραφία κι από ποια συγκεκριμένα φωτογραφικά είδη (genres) μπορεί να γίνει κάτι τέτοιο, αποτέλεσε το κεντρικό ερευνητικό του ερώτημα, το οποίο και επιχείρησε να προσεγγίσει μέσα από πέντε μελέτες περιπτώσεων (case studies) που αφορούσαν αντίστοιχα το έργο των Robert Frank, William Eggleston, Josef Koudelka, Joel Sternfeld και Philip-Lorca diCorcia.

Το έργο του Frank, με τη φαινομενικά μη εξεζητημένη σύνθεση των εικόνων του (που μοιάζουν «ανοιχτές» και σχεδόν ατελείς), την αίσθηση του τυχαίου, το σχεδόν πρόχειρο ύφος και την έλλειψη καθαρότητας, ο Κοκκινιάς θεωρεί ότι μπορεί να ιδωθεί ως μια αναπαράσταση της υπαρξιακής κρίσης του αμερικάνικου έθνους συνολικά. Στο έργο του Eggleston, αντίστοιχα, το υπαρξιακό όραμα εκφράζεται μέσα από άμεσες αναπαραστάσεις του εφήμερου και του καθημερινού, του τετριμμένου ή ασήμαντου, που μοιάζει να αποκαλύπτουν την ύπαρξη των πραγμάτων. Είναι η επιλογή της εξορίας ως θέμα, στην περίπτωση του Koudelka, που λειτουργεί κατά τον Κοκκινιά σαν μια αναλογία της ανθρώπινης κατάστασης ενώ, ταυτόχρονα, η ευφυής σχεδόν θεατρική οργάνωση της πραγματικότητας από το φωτογράφο μετατρέπει τις εικόνες του σε πεδίο φιλοσοφικών αναζητήσεων. Στις εξαιρετικής ευκρίνειας, μεγάλου φορμά φωτογραφίες του Sternfeld, η υπαρξιακή κατάσταση εντοπίζεται στην κρίση ταυτότητας που απεικονίζουν, ενώ στις προσεκτικά σκηνοθετημένες εικόνες του diCorcia αρθρώνεται ως μια στιγμιαία συνειδητοποίηση που εγγράφεται στο πρόσωπο του αποξενωμένου κατοίκου της μεγάλης πόλης.

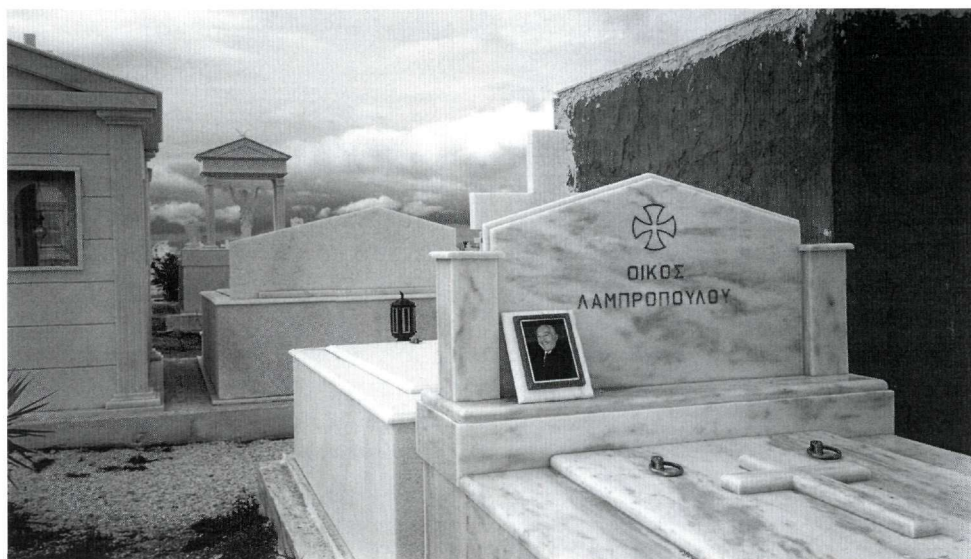
Οι εμφανείς υφολογικές διαφορές που παρουσιάζουν τα έργα των παραπάνω φωτογράφων μοιάζουν να αποδεικνύουν ότι η υπαρξιακή κατάσταση θα μπορούσε να υπονοείται φωτογραφικά, όχι μόνο σε διαφορετικές στιγμές, τόπους ή με διαφορετικούς ανθρώπους, αλλά και μέσα από διαφορετικά φωτογραφικά είδη. Η διαπίστωση αυτή μοιάζει να έπαιξε σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του ίδιου του φωτογραφικού έργου του Κοκκινιά, τη σειρά *Here We Are*. Ο Κοκκινιάς, στηριζόμενος στην προηγούμενη φωτογραφική πρακτική του και τη γνώση που απέκτησε σε διαφορετικά φωτογραφικά πεδία, επιχείρησε να δημιουργήσει τη δική του υπαρξιακή κατάσταση μέ-

σα από ένα project που να συνδυάζει διαφορετικά φωτογραφικά είδη χωρίς ξεκάθαρη υφολογική συνοχή: φωτογραφίες σκηνοθετημένες και μη, μεγάλο εύρος φορμά (από 35mm έως 4x5 τεχνική μηχανή), φυσικά και αστικά τοπία, πορτρέτα και στιγμιότυπα, μακρινές και κοντινές λήψεις. Ακόμη και η τελική εκθεσιακή παρουσίαση διατηρούσε αυτόν τον πλουραλισμό, καθώς άλλες εικόνες είχαν τυπωθεί σε μεγάλο μέγεθος κι άλλες σε μικρό, ανάλογα με την αρχική σύλληψη, αλλά και με το αν υπήρχε ή όχι λόγος να φαίνονται οι λεπτομέρειες σε μια εικόνα –κάτι που προκάλεσε φανερή αμηχανία σε αρκετούς θεατές, κυρίως από το φωτογραφικό χώρο⁷.

Πέρα από την κοινή θεματική της υπαρξιακής κατάστασης, αυτό που συνδέει επίσης όλες αυτές τις διαφορετικές υφολογικά εικόνες είναι ο ίδιος ο χώρος που απεικονίζουν. Ο Κοκκινιάς οπτικοποιεί την έννοια της περιπλάνησης, επιλέγοντας όχι τοπία αλλά τόπους που συνδέονται με τον σύγχρονο πολιτισμό, αυτούς που ο Marc Augé αποκαλεί «Μη-Τόπους»⁸ –τους χώρους που δεν μπορούν να συσχετιστούν κι όπου οι άνθρωποι δεν είναι τίποτα περισσότερο από αυτό που κάνουν ή βιώνουν μέσα στο ρόλο του επιβάτη, του πελάτη ή του οδηγού⁹. Ο Augé υποστηρίζει ότι οι Μη-Τόποι παρέχουν την εμπειρία μιας «μοναχικής ατομικότητας», την οποία θεωρεί ως «μια μεταμοντέρνα μορφή αλλοτριώσης».¹⁰ Ένας τέτοιος Μη-Τόπος όπου το άτομο χάνει την ταυτότητά του¹¹ είναι το υπερπολυτελές ξενοδοχείο Semiramis στην Αθήνα, το Διεθνές Αεροδρόμιο Ελευθέριος Βενιζέλος, το μετρό της Αθήνας και πολλοί ακόμη χώροι που χρησιμοποιεί στις φωτογραφίες του ο Κοκκινιάς.

Ο Κοκκινιάς καταλήγει ότι οι σπάνιες στιγμές που συνειδητοποιούμε ότι

Πάνος Κοκκινιάς, από τη σειρά *Here We Are* (πρωτότυπο έγχρωμο)



είμαστε εδώ, ότι υπάρχουμε, συνήθως συνοδεύονται από μια ταυτόχρονη συνειδητοποίηση ότι αυτή ακριβώς η ύπαρξη κάποια στιγμή θα τελειώσει. Γι' αυτό, θεωρεί, οι εικόνες του θανάτου μάς υπενθυμίζουν τη θνητότητά μας, αλλά και το ότι είμαστε ακόμη εδώ. Αν και αναγνωρίζει πως ο ισχυρισμός του Roland Barthes ότι κάθε φωτογραφία έχει άμεση σχέση με το θάνατο σήμερα αμφισβητείται¹², αντιπαραθέτει ότι, καθώς η φυσική παρουσία του θανάτου στις δυτικές κοινωνίες κρύβεται όλο και πιο προσεκτικά και αντικαθίσταται από έναν καταγιγισμό φωτογραφιών και κινηματογραφικών εικόνων, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι ο θάνατος υπάρχει για μας σήμερα κυρίως μέσα από τη φωτογραφική του αναπαράσταση. «Έχοντας κερδίσει τον μεγάλο τρόπο», γράφει ο Φώτης Καγγελάρης, «ο άνθρωπος μπορεί πια να χαμογελά, να ποζάρει, να κορδώνεται απέναντι σ' αυτό που φοβόταν»:

Κι αυτό κάνει στις φωτογραφίες. Έχει το χαμόγελο της νίκης και γι' αυτό μπορεί να πεθάνει ήσυχος –ότι δε θα πεθάνει– αφού ο θάνατος είναι πια αλλού. Αυτός είναι εκεί, και δικαίως, με ανακούφιση θα έλεγα, βρίσκει την εικόνα του και λέει: «να 'μαι». Δε θα του συμβεί τίποτα πια. Η φωτογραφία γίνεται έτσι το ανολοκλήρωτο πένθος, η ακηδεία ενός διαρκούς θανάτου που δε συνέβη ποτέ¹³.

Η τελευταία φωτογραφία της σειράς *Here We Are* είναι η φωτογραφία ενός τάφου με μια φωτογραφία πάνω του: το πορτρέτο ενός άντρα με ένα πλατύ χαμόγελο. «Ακόμα και σ' ένα μικρό τύπωμα», γράφει ο Κοκκινιάς, «ο κύριος Λαμπρόπουλος, σχεδόν γελώντας, μοιάζει άνετος, αν όχι ευτυχισμένος, στην τελευταία του κατοικία. Σκέφτηκα πως αυτή η αντίθεση θα αποτελούσε μια ανατρεπτική υποσημείωση αλλά και έναν ποιητικό επίλογο στην προσπάθειά μου. Γιατί το αιώνιο χαμόγελο αυτού του άντρα μπορεί να είναι η μοναδική απάντηση στα ερωτήματα που προσπάθησε να απαντήσει φωτογραφικά αυτή η εργασία. Και δε σκηνοθετήθηκε, βρέθηκε. Σε μια φωτογραφία».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Augé, M., 1995: *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, (μτφρ. John Howe) Verso.
- Barthes, R., 1981: *Camera Lucida*, (μεταφρ. Richard Howard), London: Hill and Wang.
- Durden, M., 1995: 'Andreas Gursky: Images, Tate Liverpool', *Portfolio* no 22, December 1995, Edinburgh.
- Edwards, S., 2006: *Photography: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.
- Gregos, K., 2006: «Panos Kokkinias» στο Demos TJ (επιμ.), *Vitamin Ph: New Perspectives in Photography*, London: Phaidon Press.
- Καγγελάρης, Φ., 2009: «Λίγο πιο δω... Εκεί...»: Σκέψεις στη θεωρία της φωτογραφίας και της τέχνης», δημοσίευτη διάλεξη, Art-Act, Νοέμβριος 2009.
- Κοκκινιάς, Π., 1993: *Βύθιση*, Αθήνα: Φωτοχώρος.
- Κοκκινιάς, Π., 2009: *Existential Exposures: The Manifestation of Existential Motifs within the Art Photograph*, δημοσίευτη διδακτορική διατριβή,

University of Derby, School of Art, Design and Technologies.
Priest, S., 2001: 'Existentialism' στο *Jean-Paul Sartre: Basic Writings*, New York: Routledge.
Sartre, Jean-Paul, 1959, *Nausea*, (μετ. Lloyd Alexander), New York: New Directions.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το κείμενο βασίζεται στη διδακτορική διατριβή του Πάνου Κοκκινιά (2009) και στην παρουσίαση του έργου του απ' τον ίδιο στα πλαίσια της ημερίδας «Παγκόσμια Τοπία».
2. Robert Frank, *U.S. 285, New Mexico* (1958) στο *The Americans*. Πέρα από τις φωτογραφικές του επιρροές, ο Κοκκινιάς αναγνωρίζει και μια σειρά από άλλα έργα που τον γοητεύσαν και επέδρασαν σημαντικά στο έργο του: μυθιστορήματα όπως το *On The Road* (1957) του Jack Kerouac, για την καταγραφή της εμπειρίας του παρόντος, και το *The Outsider* (1942) του Albert Camus, για τη σχεδόν φωτογραφική περιγραφή της σκηνης του φόνου, τα θεατρικά έργα του Samuel Becket, το *The State Of Things* (1982) του Wim Wenders, όπου ο ήρωας δηλώνει πως «πουθενά δε νιώθει σπίτι του», και οι πίνακες του Edward Hopper ως αναπαραστάσεις της αποξένωσης στην αστική καθημερινότητα.
3. «Ο τρόπος που φωτογραφίζονται, από μακριά κι από ψηλά, με το 'βλέμμα του Θεού', τονίζει την ασημαντότητά τους» γράφει. (Κοκκινιάς 2009: 66).
4. Sartre (1959: 98).
5. Sartre (1959: 132) στο Κοκκινιάς (2009).
6. Priest (2001: 22) στο ίδιο.
7. Θα πρέπει να σημειώσουμε εδώ ότι για την πλειοψηφία του φωτογραφικού χώρου στην Ελλάδα τότε, η έννοια της φωτογραφικής σειράς εμπειρείχε εξ ορισμού τη σαφή υφολογική συνοχή: την ομοιογένεια που επιτυγχάνεται όχι μόνο μέσα από την κοινή θεματική, αλλά και μέσα από τη χρήση κοινού μέσου (ένα είδος φωτογραφικής μηχανής) άρα και κοινού φορμά, και παρόμοια αν όχι ίδια μεγέθη φωτογραφιών στην παρουσίαση.
8. «Εάν ένας τόπος μπορεί να ορισθεί ως σχετικιστικός, ιστορικός και σχετικός με την ταυτότητα, τότε ένας χώρος που δεν μπορεί να ορισθεί ως σχετικιστικός ή ιστορικός ή σχετικός με την ταυτότητα είναι ένας μη-τόπος» γράφει ο Marc Augé. (1995: 79).
9. στο ίδιο: 103.
10. στο ίδιο: 118.
11. στο ίδιο: 103.
12. «Η επιστροφή των νεκρών», γράφει ο Barthes (1981: 9), «είναι αυτό το τρομακτικό πράγμα που υπάρχει σε κάθε φωτογραφία». Ο Steve Edwards (2006: 119) ισχυρίζεται ότι αυτή η «μελαγχολική» αντίληψη είναι συζητήσιμη: «Εάν οι φωτογραφίες περιεχθούν το προσωρινό παράδοξο του εδώ-τόρα και εκεί-τότε εξ ορισμού, αυτό πρέπει να ισχύει και αντίστροφα: όσο η εικόνα μεταφέρει κάτι από το θάνατο, υπενθυμίζοντάς μας το ασταμάτητο πέρασμα του χρόνου, τόσο ξαναζωντανεύει ταυτόχρονα μια στιγμή από το παρελθόν». «Ερμηνεύω ένα γεγονός», υποστηρίζει ο Καγγελάρης (2009), «σημαίνει το εντάσσω στο συμβολικό σύμπαν εξουδετερώνοντας το πραγματικό του θανάτου». Η φωτογραφία σε αυτό το πλαίσιο είναι κατ' αρχήν μια ερμηνεία, μια ερμηνεία που σχετίζεται με το θάνατο. Αλλά είναι μια αποτυχημένη ερμηνεία, ένας «ελλειπής φροϋδικός μηχανισμός άμυνας» που μας αφήνει εκτεθειμένους σ' αυτό από το οποίο θα μας προστάτευε: αντί να μας κάνει να ξεχνάμε το θάνατο, μας φέρνει διαρκώς αντιμέτωπους με αυτόν. «Η φωτογραφία λοιπόν», καταλήγει ο Καγγελάρης, «ως τεμαχισμός της πραγματικότητας, όπως θα 'λεγε ο Βιτγκενστάιν, γίνεται ο αβάσταχτος από την οδύνη της τρέλας και του θανάτου τόπος, της υπέρβασης της τρέλας και του θανάτου, συναντώντας τα».
13. Καγγελάρης (2009). «Θυμηθείτε», γράφει ο Καγγελάρης, «ότι το πρώτο σημείο είναι το σήμα, δηλαδή ο τόπος».

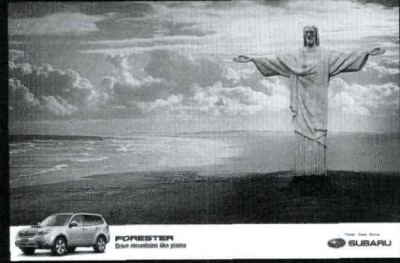
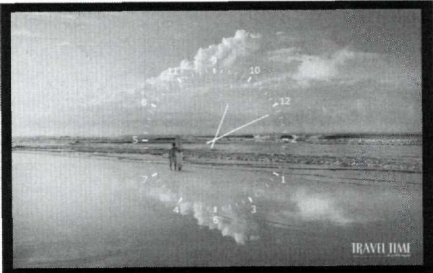
ΜΕΛΕΤΩΝΤΑΣ ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΤΗΣ ΚΑΤΑΝΑΛΩΤΙΚΗΣ ΟΠΤΙΚΗΣ

Δήμητρα Ερμείδου

Σκεπτόμενη την έννοια «παγκόσμιο τοπίο» ενόψει της δράσης στις Πρέσπες, συμπέρανα πως αντικατοπτρίζει περισσότερο κάτι που έχουμε στο μυαλό μας, παρά μια απτή πραγματικότητα. Δε θα 'θελα να παραβλέψω εδώ την επίδραση της παγκοσμιοποίησης στο τοπίο και κατ' επέκταση στο περιβάλλον, που είναι γεγονός. Το μοντέλο της ελεύθερης λειτουργίας του οικονομικού συστήματος χαρακτηρίζεται από υπερεκμετάλλευση φυσικών πόρων και προβλήματα διάθεσης αποβλήτων. Η μαζική παραγωγή και η αλόγιστη κατανάλωση, σε συνδυασμό με την ταχεία αύξηση του πληθυσμού, οδηγεί σε σημαντική μεταμόρφωση της γης – του παγκόσμιου τόπου, που περιλαμβάνει την αλλαγή του κλίματος, την απώλεια της βιοποικιλότητας και τη ρύπανση των υδάτων, του εδάφους και του αέρα. Αυτό που με απασχόλησε όμως, ως αρχική βάση για μια εικαστική ερμηνεία του παγκόσμιου τοπίου, έτεινε περισσότερο στην ιδέα περί φύσης και τόπου, όπως διαμορφώνεται στο συλλογικό υποσυνείδητο, από κυρίαρχα προϊόντα της σύγχρονης κουλτούρας. Το ενδιαφέρον μου στράφηκε στο χώρο της διαφήμισης, ως πεδίου μελέτης αυτής της οπτικής.

Η ιστορία λέει πως το πρόβλημα του κορεσμού των αγορών δημιουργήθηκε στις ΗΠΑ στα τέλη του 19ου - αρχές του 20ού αιώνα, όταν η αύξηση της παραγωγής αγαθών ξεπέρασε τη ζήτηση. Η επικρατέστερη λύση εφάρμοσε κοινωνικό προγραμματισμό και εκπαίδευση, για να μάθουν οι μάζες να είναι καταναλωτές σε έναν κόσμο μαζικής παραγωγής. Ένα άρθρο του εφευρέτη και διευθυντή του τμήματος έρευνας της General Motors, Charles Kettering, το 1929, είχε τον τίτλο «Κρατήστε τον καταναλωτή δυσαρεστημένο» (Kettering: 1929, 30-31, 79)¹. Οι άνθρωποι έπρεπε να πειστούν ότι όσα πολλά κι αν έχουν, δεν είναι αρκετά. Ο δρόμος για τη διαφήμιση και το μάρκετινγκ ήταν ανοιχτός: το «νέο οικονομικό ευαγγέλιο της κατανάλωσης» ταυτίστηκε με την επίτευξη της κοινωνικής δικαιοσύνης και την επιδίωξη της ευτυχίας.

Ο πολιτισμός γνώρισε ακολούθως τις επιπτώσεις της παγκοσμιοποίησης. Το 1944 ο Τεοντόρ Αντόρνο και ο Μαξ Χορκχάιμερ επινόησαν τον όρο «βιομηχανία της κουλτούρας», για τη βιομηχανία που χειραγωγεί τις μάζες σε παθητικότητα και καλλιέργει ψευδείς ανάγκες, που δημιουργή-

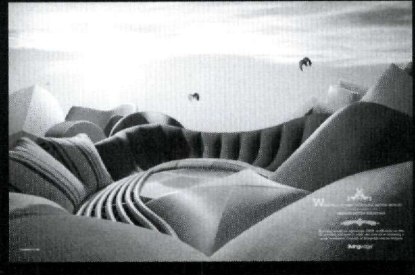
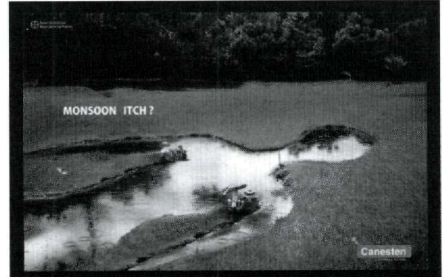


θηκαν και ικανοποιούνται από τον καπιταλισμό. (Αντόρνο και Χορκχάϊμερ, 1986: 141-198)². Οι νέες τεχνολογίες των εικόνων επηρέασαν την αντίληψη του ανθρώπου για την πραγματικότητα και οι τεχνολογίες της μαζικής επικοινωνίας διαμόρφωσαν κατά το Walter Benjamin αυτό που ονομάστηκε μαζική κουλτούρα (Συλλογικό, 2007: 226-227)³.

Σήμερα η οικονομική και πολιτιστική ζωή τείνουν να ομογενοποιούνται από τη μαζική παραγωγή και την εμπορία σε παγκόσμια κλίμακα. Οι ενιαίες επιχειρηματικές πρακτικές ψυχαγωγίας, μέσων ενημέρωσης και καταναλωτικών προϊόντων έχουν εξαπλωθεί σχεδόν παντού. Με την τελειοποίηση των επικοινωνιακών και συγκοινωνιακών μέσων εξαφανίζονται σχεδόν εντελώς τα φυσικά σύνορα που προϋπέθεταν οι χωριστές τοπικές κουλτούρες. Κατά συνέπεια οι εθνικές και λαϊκές κουλτούρες αποδυναμώνονται, συρρικνώνονται σε στερεότυπα και μεταφράζονται αναλόγως στην οπτική γλώσσα της κυρίαρχης παγκόσμιας κουλτούρας, που είναι ουσιαστικά η σημερινή δυτική μαζική κουλτούρα σε οικουμενική κλίμακα. Οι διαφορές μορφής και περιεχομένου από ήπειρο σε ήπειρο και από χώρα σε χώρα βαραίνουν ελάχιστα. Το ουσιαστικό εδώ δεν είναι το περιεχόμενο ή η μορφή, παρά το ίδιο το συνδυαστικό παιχνίδι ανάλογα με τον εκάστοτε επίκαιρο και ενδιαφέροντα τομέα κοινωνικής δραστηριότητας. Ενώ οι εθνικές και λαϊκές κουλτούρες βρισκόταν υπό την αιγίδα της παράδοσης, η παγκόσμια κουλτούρα προσαρμόζεται στην εναλλασσόμενη μόδα.

Στο «Modernity at Large», ο Arjun Appadurai, ασχολούμενος με τις πολιτισμικές διαστάσεις της παγκοσμιοποίησης, τη συνδέει με την από-εδαφικότητα, ορίζοντας την τελευταία ως μία από τις κεντρικές δυνάμεις του σύγχρονου κόσμου και ως το γόνιμο έδαφος όπου χρήματα, αγαθά και πρόσωπα εμπλέκονται, σε ένα μεταξύ τους αδιάκοπο κυνηγητό (1996, 37-38). Αντίστοιχα, χρησιμοποιεί την έννοια του τοπίου (επιθέτοντας το επίθεμα *scapes*, από το αγγλικό *landscape*) για να δημιουργήσει λέξεις που αντικατοπτρίζουν παγκόσμιες ροές λαών, μέσων ενημέρωσης, τεχνολογιών, οικονομικών και ιδεολογιών, πέρα από τα εθνικά σύνορα. Για τον Appadurai η παγκόσμια πολιτιστική οικονομία είναι διαζευκτική – αποτελείται από επικαλυπτόμενες ροές των *εθνοτοπίων* (*ethnoscapes*), *μηντιακών τοπίων* (*mediascapes*), *τεχνοτοπίων* (*technoscapes*), *οικονομοτοπίων* (*financescapes*) και *ιδεοτοπίων* (*ideoscapes*) (Appadurai 1996: 33).

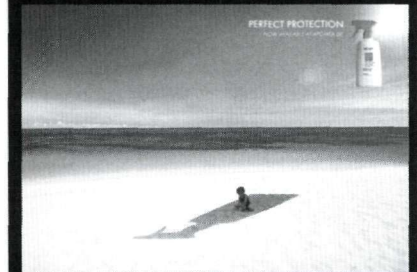
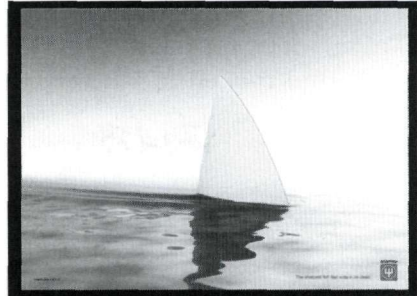
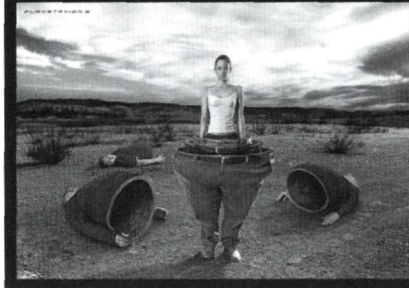
Η διαφήμιση ως πολιτισμικό προϊόν της παγκοσμιοποίησης αντανακλά στο τοπίο την αρχιτεκτονική των σχέσεων κοινωνικής τάξης, φύλου και φυλής, που έχει επιβληθεί από ισχυρούς θεσμούς. Από κοινωνιολογική άποψη, η Sharon Zukin βλέπει τα τοπία ως συμβολική αναπαράσταση ενός συνόλου υλικών και κοινωνικών πρακτικών. Εδώ, τα τοπία δεν περιορίζονται απλώς σε σκηνές της φύσης, αλλά και στους τρόπους με τους οποίους η κοινωνία και ο πολιτισμός μετατρέπουν τη φύση σε κοινωνικές



συνθέσεις. Τα τοπία, υποστηρίζει, αποτελούνται από «τρόπους να βλέπουμε», τέτοιους ώστε αν γνωρίζουμε πώς να τους «διαβάσουμε», μπορούμε να αντιληφθούμε στις αναπαραστάσεις του τοπίου τις σχέσεις εξουσίας που βρίσκονται από κάτω και τα συγκροτούν (Zukin, 1991: 16-20). Στην προσπάθειά της να συλλάβει τα παγκόσμια τοπία, η διαφήμιση σχηματίζει τοπία ως συμβολικά οράματα της πραγματικότητας που περιβάλλει τις καταναλωτικές μας σχέσεις. Οι αναπαραστάσεις του τοπίου της μετατρέπονται σε αυτο-πορτρέτα του κεφαλαίου. Η διαφήμιση δημιουργεί έτσι ένα φανταστικό τοπίο, όχι τελείως πλασματικό, αλλά μάλλον ιδεολογικό, με την έννοια που ο φιλόσοφος Louis Althusser αναφέρεται: αυτό που αντιπροσωπεύεται στην ιδεολογία δεν είναι το σύστημα των πραγματικών σχέσεων που διέπουν την ύπαρξη των ατόμων, αλλά η φανταστική σχέση των ατόμων αυτών με τις πραγματικές σχέσεις στις οποίες ζουν (Evans και Hall: 1999, 317-318).

Κρατώντας μόνο ότι εξυπηρετεί το σκοπό της, η διαφήμιση αντλεί από τις πραγματικές σχέσεις που υπάρχουν στον πραγματικό κόσμο και με τη διαδικασία της αφαίρεσης αναδιατάσσει και κατευθύνει εύκολα την ερμηνεία του, εξαλείφοντας το γενικότερο πλαίσιο. Η αφαίρεση αποτελεί άλλωστε το κυρίαρχο και απαραίτητο εργαλείο της. Ο διαφημιστικός χώρος και χρόνος είναι περιορισμένος και πολύτιμος. Τα μηνύματα άρα πρέπει να είναι συμπιεσμένα και συντομογραφημένα σε άκρως φορτισμένα σημαίνοντα, για να υποστηρίξουν ετικέτες, μάρκες και σήματα. Είναι επίσης ενδεικτικό ότι για την κατασκευή των τοπίων της παγκοσμιοποίησης οι εταιρικές διαφημίσεις επιλέγουν εικόνες περισσότερο για την πιο αφηρημένη αισθητική τους επίκληση παρά για τον ιδιαίτερο τόπο που απεικονίζουν. Ας σκεφτούμε, για παράδειγμα, τις άπειρες εικόνες από ηλιοβασιλέματα και ειδυλλιακά τοπία που προέρχονται από τις φωτοτράπεζες.

Όπως ο πολιτισμός υπόκειται σε αφαίρεση έτσι και η περιοχή και το τοπίο της. Η ουτοπική εικόνα του διαφημιστικού τοπίου χαρακτηρίζεται από την απουσία της κοινότητας, της κοινωνίας και του κράτους. Οι κοινωνικές σχέσεις έχουν περιοριστεί στις απεικονίσεις των σχέσεων μεταξύ απομονωμένων ατόμων που δεν επικοινωνούν ουσιαστικά και οι γεωγραφικές θέσεις μετατρέπονται σε αφηρημένα σημαίνοντα. Στη διαφήμιση, τα σύμβολα της πολιτιστικής γεωγραφίας, παρουσιάζονται υπό τη μορφή συμπυκνωμένων ματιών - στερεοτύπων και είναι το μόνο κλειδί για τον εντοπισμό της γεωγραφικής τοποθεσίας. Αυτά τα στερεότυπα αναπαράγουν συχνά μια γραφική, θα λέγαμε, σύνδεση, μια «χωρική υπεραφθονία», όπου όλα είναι παντού αλλά πουθενά – δεν αποκαλύπτουν ούτε χρονικές ούτε τοπικές συντεταγμένες. Το παγκόσμιο προϊόν ομοιογενοποιεί τον κόσμο, παίρνει τις πολλές διαφορές που τον συνθέτουν και ενοποιώντας τις, σφραγίζει σε όλες την υπογραφή του.



Τα αφηρημένα και αισθητικοποιημένα τοπία της διαφήμισης από την άλλη, απεικονίζουν την κυρίαρχη παρουσία των μη-τόπων. Ο μη-τόπος ορίζεται από τον ανθρωπολόγο Marc Auge ως ο αμφίθυμος χώρος που δεν έχει τα γνωστά χαρακτηριστικά του τόπου – για παράδειγμα, δεν εγείρει το αίσθημα του ανήκειν. Εκεί εντάσσονται και οι τόποι μεταβατικότητας που δε διαθέτουν αρκετή σημασία ώστε να θεωρηθούν ως «τόπου», όπως ένας αυτοκινητόδρομος, ένα αεροδρόμιο ή ένα σούπερ μάρκετ (Auge, 1995: 77-79, 103). «Ο ανθρωπολογικός τόπος αποτελείται από επιμέρους ταυτότητες, μέσω των συνενοχών της γλώσσας, των τοπικών αναφορών, των αδιατύπων κανόνων της τεχνογνωσίας της ζωής», υποστηρίζει ο Auge (οπ.π: 101). Αν ο τόπος αναφέρεται στην πολιτιστική γεωγραφία που ορίζει η κάθε τοποθεσία, τότε ο μη-τόπος προσδιορίζει το τοπίο της υπερμοντερνικότητας, όπου ο τόπος υποκύπτει στην αφαιρετική, γενικευμένη εξουσία του κεφαλαίου και της τεχνολογίας και έχει μετατραπεί σε χώρους όπου διερχόμαστε χωρίς καμία αίσθηση συνάφειας, ιστορίας ή ταυτότητας.

Αυτό που γίνεται εμφανές στη διαφήμιση είναι ότι, όπως και με όλα τα τεχνολογικά μέσα αναπαραγωγής εικόνων του σύγχρονου πολιτισμού, εγκαθιδρύθηκε μια νέα σχέση των μαζών με την εικόνα. Ο κόσμος χάνεται μπροστά στην εικόνα του, όπως παρατήρησε ο Benjamin (1978: 15-18, 38). Με τα μηχανικά μέσα αναπαραγωγής εικόνων αναδύεται μια νέα αισθητική⁴. Το αναπαραγόμενο αντικείμενο⁵ γίνεται υποχείριο της εικόνας του, απογυμνώνεται από το περιβλημά του, από την αίγλη (Aura)⁶ του, από αυτό που του προσέδιδε τη μοναδική θέση που κατείχε στην λειτουργία της ζωής (Benjamin, 1978: 15). Η μοναδικότητά του δίνει τη θέση της στον μαζικό πολλαπλασιασμό και στον κορεσμό της πληροφορίας. Εκτίθεται η εικόνα του, αλλά εκλείπει η ουσιαστική παρουσία του. Στην περίπτωση που εξετάζουμε, ο θεατής είναι πια εκπαιδευμένος να σκεφτεί με όρους χώρου, παρά τόπου. Η αισθητικοποίηση του κόσμου ταύτισε την απεικόνιση, το σύμβολο με το αντικείμενο, όπου εδώ το αντικείμενο είναι η ίδια η φύση. Τα τοπία που προκύπτουν από αυτή τη διαδικασία αναπαράστασης είναι απομακρυσμένα από την πραγματικότητα τους και η σύνδεση που θα μπορούσαμε να έχουμε με αυτά έχει διακοπεί.

Είναι λογικό πλέον η σχέση του ανθρώπου με τη φύση να βρίσκεται σε κρίση – και αυτό όχι μόνο γιατί η φύση αδυνατεί να συντηρηθεί παράλληλα με τις ανθρώπινες παρεμβάσεις. Οι παραστάσεις, οι ιδέες και οι πρακτικές που έχουμε συνδέσει με το μη ανθρώπινο περιβάλλον βασίζονται κι αυτές στον ψυχισμό του έχουν, που καλλιεργείται από προϊόντα της παγκοσμιοποίησης, όπως η διαφήμιση. Αυτό που ισχυριζόμαστε ότι γνωρίζουμε για τη φύση προκύπτει όχι τόσο από τη δική μας αισθητική εμπειρία, αλλά από την εμπειρία μας ως θεατές, που μας τοποθετεί μέσα στον κόσμο, με την προοπτική μιας εικόνας που προβάλλεται. Η υλικό-

τητα του τοπίου, η φυσική του κατάσταση, τα συστατικά του είναι για τον άνθρωπο της παγκοσμιοποίησης ένα μείγμα βρωμιάς και ακαταστασίας. Μια σύγχυση, μια κατάσταση αμηχανίας. Οι ετικέτες, τα συστήματα, τα σύμβολα και οι έτοιμες εικόνες τείνουν να απλοποιήσουν τα πράγματα, να καθαρίσουν τη φύση από τον ακανόνιστο χαρακτήρα της, να την κάνουν φιλική προς το χρήστη. Η πλασματική εικόνα της είναι λιγότερο απειλητική, πιο άνετη και «μοντέρνα».

Το παγκόσμιο τοπίο δεν είναι απλώς μια αφηρημένη ιδέα στο μυαλό του σύγχρονου ανθρώπου, αλλά μια γενικευμένη παραπλάνηση, που εξυπηρετεί την αέναη συνέχισή της. Είναι αλήθεια πως το τι κάνει ο άνθρωπος στο τοπίο και για το περιβάλλον εξαρτάται αποφασιστικά από το τι αντιλαμβάνεται για αυτό. Όσο υπάρχουν θεμελιώδεις παρανοήσεις, τόσο βλέπει τη φύση ως κάτι ξένο ή αναλώσιμο. Ευτυχώς, αντίθετα στην πλειοψηφία αυτού του ρεύματος, υπάρχει το ρεύμα της διαφοροποίησης και της οικολογίας, που ως ελπίσουμε όμως να μην είναι μια νέα μόδα των μίντια.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Appadurai, Arjun, *Modernity at Large: cultural dimensions of globalization*, 1996, Μινεάπολη, University of Minnesota Press.
- Auge, Marc, *Non-Places: Introduction to an anthropology of Supermodernity*, 1995 μετάφραση στα αγγλικά της αρχικής του 1992, John Howe) Λονδίνο, Verso.
- Benjamin, Walter, *Δοκίμια για την τέχνη*, 1978 (δοκίμια του 1930-1940), μτφ. Κούρτοβικ Δημοσθένης, Αθήνα, Κάλβος.
- Evans, Jessica και Hall, Stuart, *Visual Culture: The Reader*, 1999, (δοκίμιο Althusser, Louis, *Ideology and Ideological State Apparatuses*, 1969) Λονδίνο, Sage.
- Kettering, Charles, *Keep the Consumer Dissatisfied*, 1929, περ. *Nation's Business* 17, no. 1, 30-31, σ. 79.
(http://www.wwnorton.com/college/history/archive/resources/documents/ch27_02.htm).
- Zukin, Sharon, *Landscapes of Power: From Detroit to Disneyworld*, 1991, Μπέρκλεϊ, University of California Press.
- Αντόρνο, Τεοντόρ και Χορκχάϊμερ, Μαξ, *Η διαλεκτική του διαφωτισμού*, 1986 (μετάφραση της αρχικής του 1944, Σαρίκας Ζήσης), Αθήνα, Ύψιλον.
- Σπυροπούλου Αγγελική (επιμέλεια), *Βάλτερ Μπένγιαμιν: Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, 2007, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1.Ο Kettering υποστηρίζει εκεί πως ο κύριος λόγος για έρευνα και ανάπτυξη ενός νέου προϊόντος είναι για να γίνουν οι καταναλωτές λογικά δυσαρεστημένοι με αυτό που έχουν ήδη. Καταλήγει στο συμπέρασμα πως αν ο καθένας είναι ικανοποιημένος με το παλιό και δεν αγοράζει καινούριο αυτοκίνητο (ή αγαθό γενικότερα), οι τρομερές συνέπειες (μείωση της ζήτησης, μείωση της χρήσης πρώτων υλών, αύξηση του κόστους παραγωγής και των τιμών πώλησης) θα φέρουν δύσκολους καιρούς. Προτείνει ως μόνη λύση να αποδεχτεί κανείς τη λογική δυσαρέσκεια για το παλιό προϊόν και να αγοράσει το καινούριο.

2. Οι Αντόρνο και Χορκχάϊμερ ασχολούνται με αυτή στο ομώνυμο κεφάλαιο: «Η πρόοδος του (συστήματος της βιομηχανίας της κουλτούρας) έχει τις ρίζες της στους γενικούς νόμους του κεφαλαίου. ... Η καπιταλιστική παραγωγή τόσο πολύ φυλακίζει την ψυχή και το σώμα τους (των καταναλωτών), που γίνονται θύματα, χωρίς να προβάλουν καμία αντίσταση, αυτού που τους προσφέρεται. ... Τα ίδια τα προϊόντα... εμποδίζουν το θεατή να βάλει σε ενέργεια το μυαλό του. ... Η αρχή επιβάλλει να του παρουσιάζονται όλες οι ανάγκες του ως ανάγκες που μπορούν να ικανοποιηθούν από τη βιομηχανία της κουλτούρας. ... Ο θρίαμβος της διαφήμισης στη βιομηχανία της κουλτούρας είναι ότι οι άνθρωποι νιώθουν υποχρεωμένοι να αγοράσουν και να χρησιμοποιήσουν τα προϊόντα της, ακόμη κι όταν βλέπουν ότι είναι εντελώς άχρηστα». (σσ.155-193).
3. Η σχέση της μαζικής κουλτούρας και των τεχνολογιών μαζικής επικοινωνίας στο έργο του Μπένγιαμιν (Benjamin) αναλύεται στο παρόν έργο με το δοκίμιο του Γιώργου Λαρερά (2007: 226-249).
4. Ο Benjamin αναφέρεται στην αλλαγή του τρόπου «με τον οποίο οι αισθήσεις των ανθρώπων αντιλαμβάνονται τον κόσμο», «οργανώνεται η αισθητηριακή αντίληψη του ανθρώπου» και στις «αλλαγές στο μέσο της αισθητηριακής αντίληψης». (1978, σσ. 16-17).
5. Στο δοκίμιο αυτό του 1936 ο Benjamin εξετάζει «το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του», συμπεραίνοντας –μεταξύ άλλων– πως με την τεχνική αναπαραγωγή και την αύξηση της εκθεσιμότητάς του, μετατρέπεται η φύση του, το «εδώ» και «τώρα» του, η ανεπανάληπτη παρουσία του. Αναφορές όπως: «Αν και αυτό δεν ισχύει διόλου μόνο για το έργο τέχνης, αλλά και για ένα τοπίο π.χ., που περνάει μπροστά στο θεατή μιας ταινίας...», μας επιτρέπουν να προεκτείνουμε το συλλογισμό του και προς το τοπίο της διαφήμισης, που εξετάζουμε εδώ (Benjamin 1936: 15).
6. «Aura» στα γερμανικά του πρωτότυπου, από την ελληνική λέξη «αύρα», αποδίδεται ως «αίγλη» από το μεταφραστικό της ελληνικής έκδοσης.

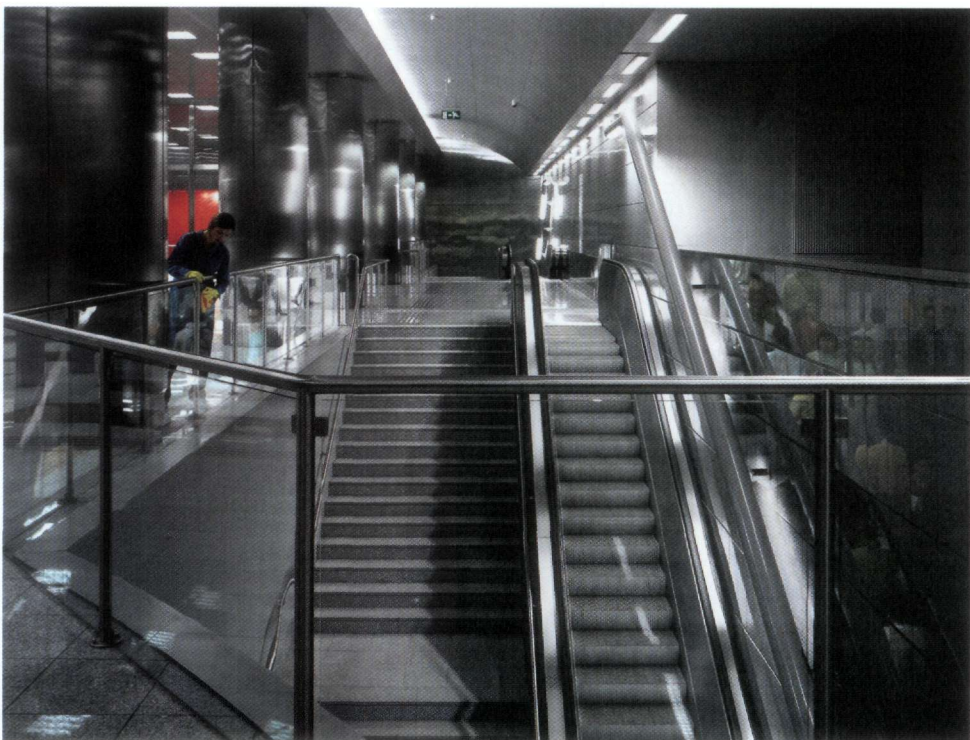


Νίκος Παναγιωτόπουλος, από τη σειρά *Terra Cognita*, 2000-2007



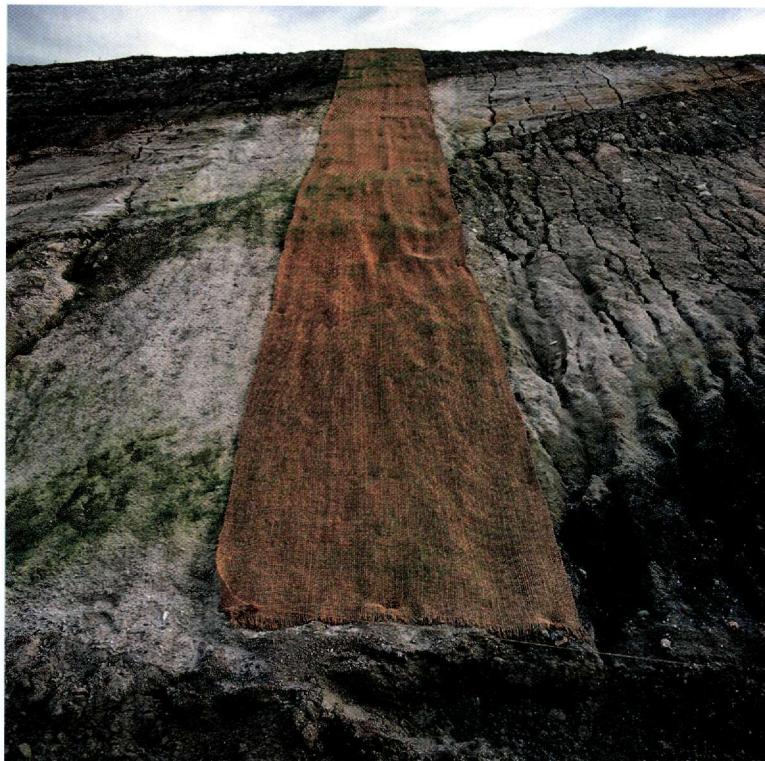


Πάνος Κοκκινιάς, Αλέξανδρος, από τη σειρά *Here We Are*, 2002-2005
Πάνος Κοκκινιάς, Ουρανία, από τη σειρά *Here We Are*, 2002-2005





Γιώργης Γερόλυμπος, από τη σειρά *Terza Natura*, 2000-2004





Paul Sewright, *Desert Road*, 2002

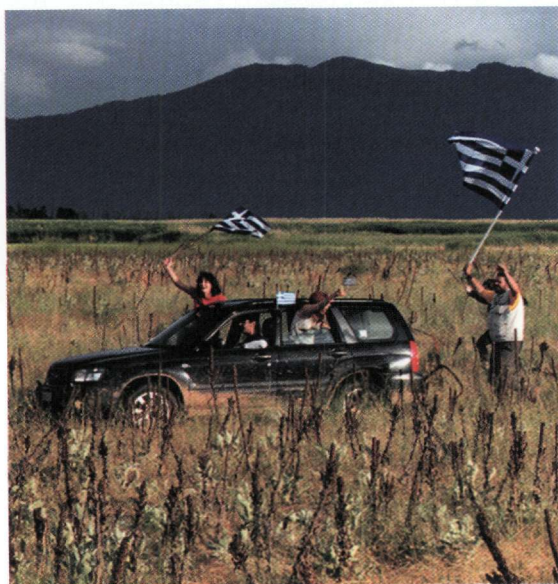
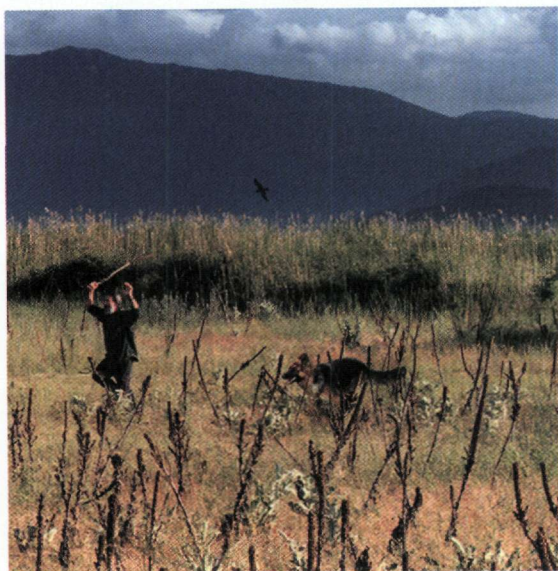
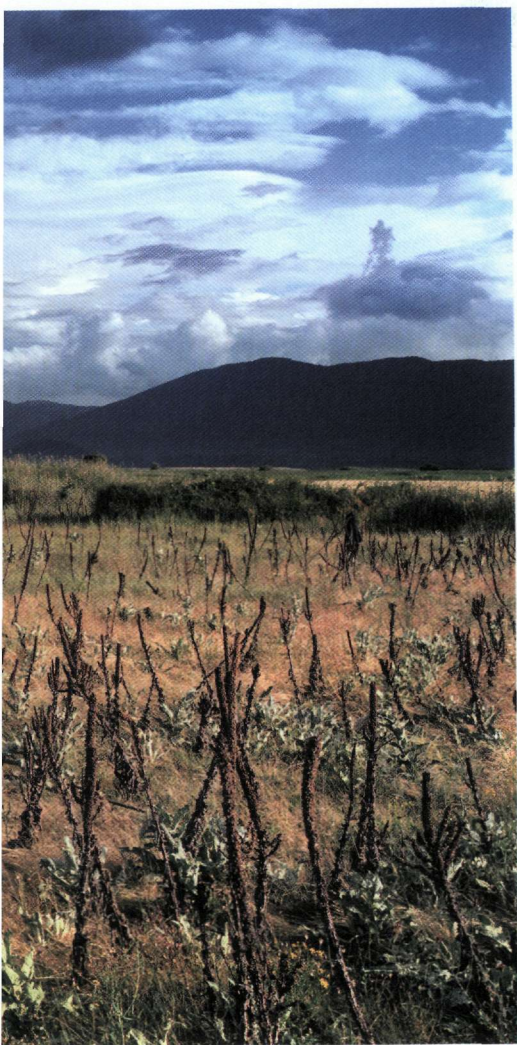
II.

ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

Πάνος Κοκκινιάς: Σωτηρία



Κι αφού μέρες πηγαίναμε σέρνοντας, συναντήσαμε αυτό το παιδί που μας είπε, νικήσαμε, πως αυτή τη φορά τους νικήσαμε, κι έτσι αρχίσαμε πάλι να τρέχουμε και η κούραση έφυγε κι ο ήλιος μάς φώτιζε και πια τίποτα άλλο δε θέλαμε, να φωνάζουμε μόνο, να τρέχουμε, κι αγκαλιάζαμε ο ένας τον άλλο, φιλιόμασταν, δε σκεφτόμασταν τίποτε παρά μόνο τη νίκη, σκεφτόμασταν που ήρθε επιτέλους, και πως πρέπει πια να σωθήκαμε, δεν μπορεί να είναι αλλιώς, θα σωθήκαμε.



Γιώργης Γερόλυμπος: *Θωρακισμένο Γήπεδο*



Το δημοτικό γήπεδο των Πρεσπών φέρει το όνομα αθλήτριας που δόξασε το Πανελλήνιο στους Ολυμπιακούς Αγώνες. Εγκαινιάστηκε μετά βαΐων και κλάδων από την πολιτική ηγεσία στα μέσα της δεκαετίας του 1990. Εκείνη την εποχή, πολύ πριν τη σημερινή εθνική θλίψη, τα λόγια, οι υποσχέσεις και οι εξαγγελίες περίσσευαν με ευκολία. Ο τοπικός βουλευτής κατά τη διάρκεια των εγκαινίων δήλωσε, μεταξύ άλλων, ότι θεωρεί «...σημαντική θωράκιση για τον κόσμο της περιοχής, την

δημιουργία αθλητικής υποδομής και σημαντικό πόλο έλξης για την νεολαία...»



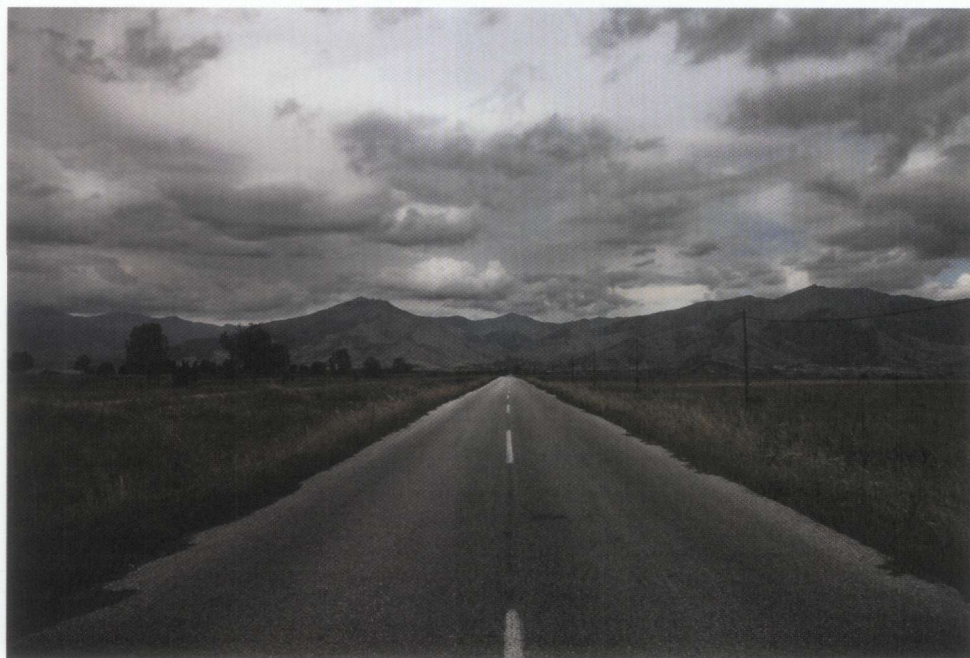
Θωράκιση και πόλος έλξης... Σε κάτι παραπάνω από μία δεκαετία, το γήπεδο, όπως και τόσα άλλα κτίσματα, υποδομές, τόποι και θεσμοί στη χώρα μας, αφέθηκε στην τύχη του. Παρατηρούμενο και άδειο, εγκαταλελειμμένο στη λεηλασία των περαστικών, άλλο ένα κτίριο στο πλάι του δρόμου, από αυτά τα μπετονένια με τη δίριχτη στέγη που το μάτι πασχίζει να αποφύγει για να μην πληγωθεί. Ένα υπερτιμολογημένο ερείπιο που αφέθηκε πίσω, μόνο του, από τους ανθρώπους που έθρεψε, μόλις οι τελευταίοι σηκώθηκαν από το φαγοπότι.

Η μόνη που φαίνεται να το επισκέπτεται, πλέον, είναι η φύση: η χλωρίδα της περιοχής ξαναφύτρωσε και διεκδικεί τον τόπο για λογαριασμό της και ο ήλιος το αναδεικνύει και το καθιστά μαγευτικό μόλις καταφέρει να ξεφύγει από τα σύννεφα και να το χτυπήσει με τις ακτίδες του. Το γήπεδο μάλλον θα παραμείνει εγκλωβισμένο στη μέση της διαδρομής: κανείς δε θα παίξει μπάλα εδώ, κανείς δε θα παρα-

κολουθήσει το παιδί του να βάζει γκολ, να χτυπάει, να γίνεται μέρος μιας ομάδας. Κανείς δε θα ολοκληρώσει το σκοπό της δημιουργίας του και κανείς δε θα το γυρίσει πίσω στη φύση, από κει που το πήρε.

Μόνη θωράκιση πια, η χλωρίδα · δημιουργεί την υποδομή που έλκει μόνο τον ήλιο.

Νίκος Παναγιωτόπουλος - Πηνελόπη Πετσίνη: *Επιτύμβια*



Β' ΣΣ / Α1

Από 10.8.49 μέχρι 15.8.49

ΕΚΘΕΣΙΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΣ ΠΥΡΣΟΣ

ΑΠΟΡΡΗΤΟΣ

ΣΚΟΠΟΣ

Η επιχείρησις "ΠΥΡΣΟΣ" απέβλεπεν εις την συντριβήν των επί ΒΙΤΣΙ ΚΣ δυνάμεων και εις την εδραίωσιν Εθνικών δυνάμεων επί τούτου.

ΕΝΕΡΓΙΑΙ ΗΜΕΤΕΡΩΝ:

(...)

Α.Π.Φ. 13138/28/111700: Περί λήψεως μέτρων δι' ενέργειαν Κ/Σ ΚΟΥΛΑΣ ΠΛΑΤΥ κατά νύκτα 11/12 Αυγούστου

Α.Π.Φ. 13138/28/111900: Περί εκδηλώσεως ενεργείας ΙΧ Μεραρχίας και κινήσεως όλων Μονάδων προς ΠΡΕΣΠΑΣ

Α.Π.Φ. 13138/28/111925: Περί εκκαθαρίσεως ΚΟΥΛΑΣ, ΠΛΑΤΥ και συνεχίσεως προσπαθειών δραστηρίως προς ΒΑΡΜΠΑΝ-ΛΑΙΜΟΝ.

(...)

Αεροπορία από έω ευρίσκειται συνεχώς άνωθεν ΛΑΙΜΟΥ ενσπεύρουσα τον όλεθρον και πανικόν. Μεγάλος αριθμός ΚΣ ευρίσκουσι τον θάνατον και πνίγονται εις την ΠΡΕΣΠΑ περί τον ΛΑΙΜΟΝ.

Την 140545' ω. κύμα αεροπλάνων βομβαρδίζει και πολυβολεί επί του χώρου ΛΙΜΝΩΝ ΠΡΕΣΠΩΝ, και ενώ την 0550'ω. προωθούνται τολμηρώς λόχοι προς (Ν.3575 και εκειθεν προς ΓΙΟΥΓΚΟΣΛΑΥΙΚΑ σύνορα και λόχους προς υψ. 1116 – χωριού ΛΑΙΜΟΣ με εντολήν εδραιώσεως επί των υψωμάτων. Από 140700'ω. μέχρι 141100'ω. διεξήχθη ο αγών των ελών του ΛΑΙΜΟΥ.

(...)

Διαπιστωθέντα αποτελέσματα:

Οσακίς βόμβα ή ρουκέττα έπεσεν επί πολυβολείων κατέστρεψε τούτο. Κατά τα άλλα επιδρά ως και το πυροβολικόν. Αι εμπρηστικά βόμβαι κατατρόμαξαν τους συμμορίτας και ηνάγκασαν τούτους να εγκαταλείψουν τα πολυβολεία των. Επί των υποχωρούντων, εις ανοικτόν πεδίων, συμμοριτών η επίδρασις της Αεροπορίας υπήρξε καταστρεπτική ως συνέβη εις τον πεδινόν διάδρομον του ΛΑΙΜΟΥ την πρωίαν της 14/8.-

Η επιχείρησις "ΠΥΡΣΟΣ" απέδωσε λαμπρά αποτελέσματα.



Γιάννης Ζιώγας: *Αλφαβητάρι*

ΑΡΧΗ



Βουνό

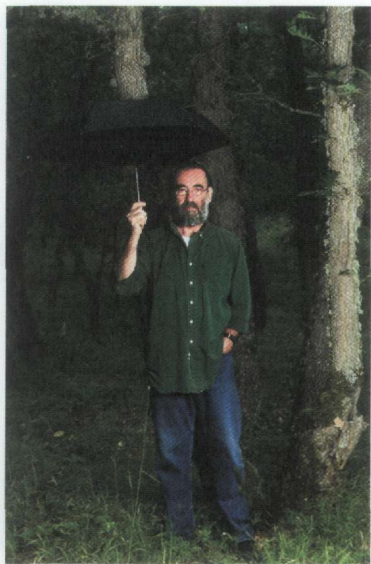
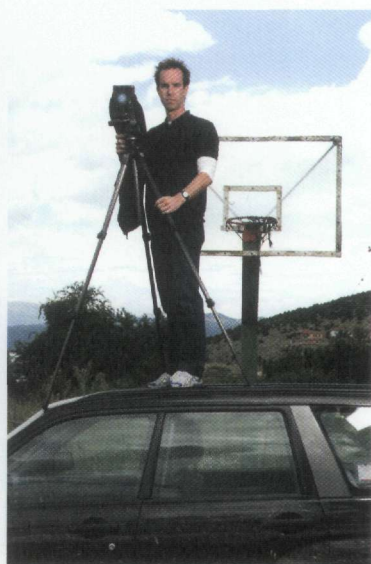
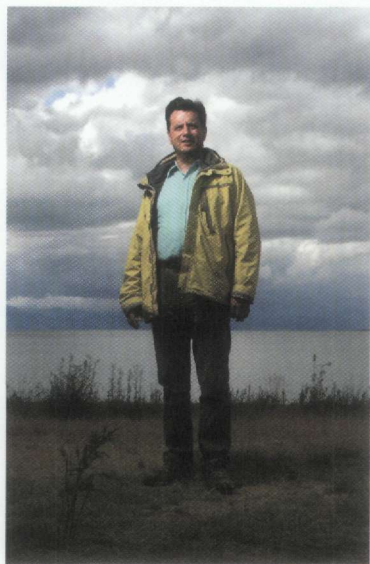


Γιαπί

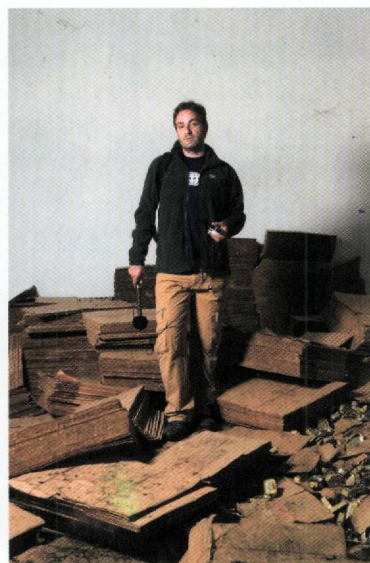
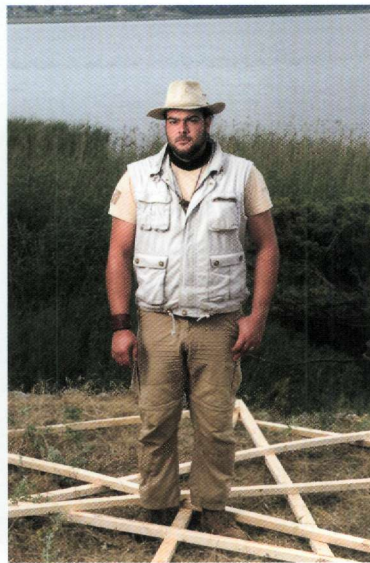
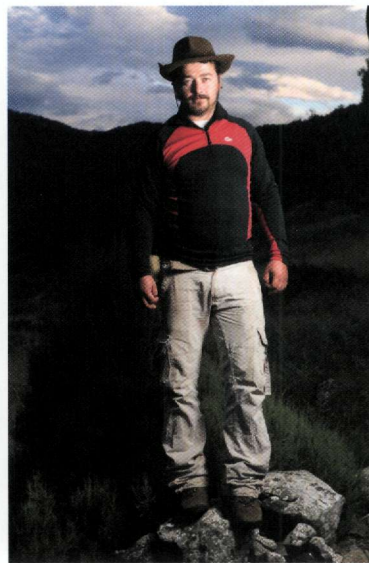
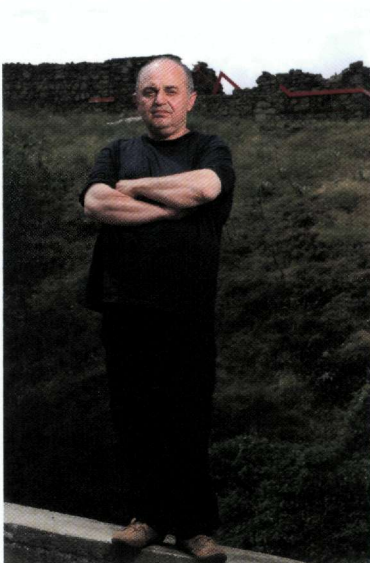
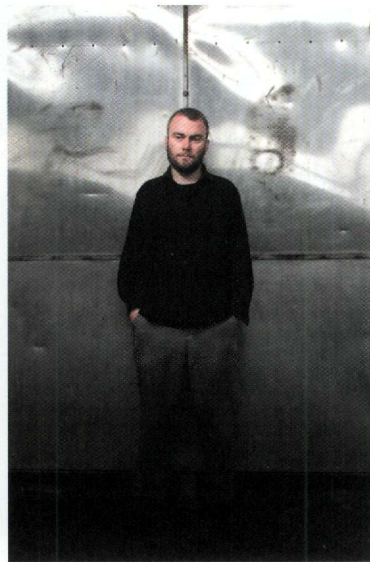
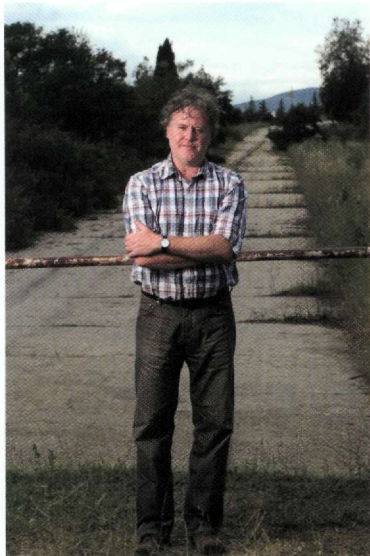
Το «Αλφαβητάρι» είναι μια ετήσια επαναλαμβανόμενη από το 1999 διαδικασία όπου κάθε χρόνο σχηματίζω και ένα αλφαβητάρι αντιστοιχώντας σε κάθε γράμμα μια λέξη μια φράση και μια εικόνα. Το «Αλφαβητάρι 2008» αποτυπώνει την εμπειρία της περιοχής της Φλώρινας, τις εικόνες, τις ιδέες, τις λέξεις που σχημάτισε η βίωση του περιβάλλοντος της περιοχής.



Γιώργος Μάκκας: Πορτρέτα



Γιάννης Ζιώγας, Mark Durden, Γιώργης Γερόλυμπος, Πηνελόπη Πετσινή, Πάνος Κοκκινιάς, Νίκος Παναγιωτόπουλος, Rusell Roberts, Κατερίνα Τζόβα, Δημήτρης Μουζακίτης, Δήμος Μαυρογιαννίδης, Θωδωρής Φάτσης, Φίλιππος Καλαμάρας, Μαρία Παπαλεξίου, Τάσος Λεονόγλου, Κώστας Βενιζέλος.



Δήμητρα Ερμείδου: *Plan B*



Το παγκόσμιο τοπίο σήμερα είναι συνυφασμένο με την ανθρώπινη παρέμβαση στη φύση. Οι τάσεις ανταγωνισμού, εξουσίας και ασυνέπειας, είναι ιδιαίτερα εμφανείς στις ανθρώπινες δομές που φτιάχνονται για να διαρκέσουν πολύ, ίσως και «αιώνια». Σε πολλές περιπτώσεις όμως οι κατασκευές αυτές εγκαταλείπονται για διάφορους λόγους. Ο άνθρωπος φεύγει και τις αφήνει στην τύχη τους. Εκεί, η φύση αρχίζει να απορροφά το έργο του, με το μοναδικό τρόπο που ξέρει. Μεγάλο μέρος του παγκόσμιου τοπίου αποτελείται πια από περίεργα ερείπια. Μικρές ή μεγαλύτερες τεχνητές κατασκευές στέκουν αφημένες και εκκρεμείς ανάμεσα στο φυσικό περιβάλλον, διαβρώνονται με τον καιρό, καταβροχθίζονται από τη βλάστηση και ενσωματώνονται αργά στο τοπίο. Ο χρόνος συντελεί με τη σειρά του στο διάλογο μεταξύ κατασκευής και αποδόμησης.

Παντού μπορείς να συναντήσεις τέτοιους χώρους μεταμόρφωσης, αλλού φανερούς και αλλού κρυφούς. Αυτό αναζήτησα στο περιβάλλον των Πρεσπών, κοντά στον τόπο της διαμονής μας: τα «ξεχασμένα μέρη» που αλλάζουν. Μεταξύ αυτών που βρέθηκαν, το εγκαταλειμμένο χωριό, το μισοτελειωμένο εργοστάσιο, η παρατημένη πλαζ.

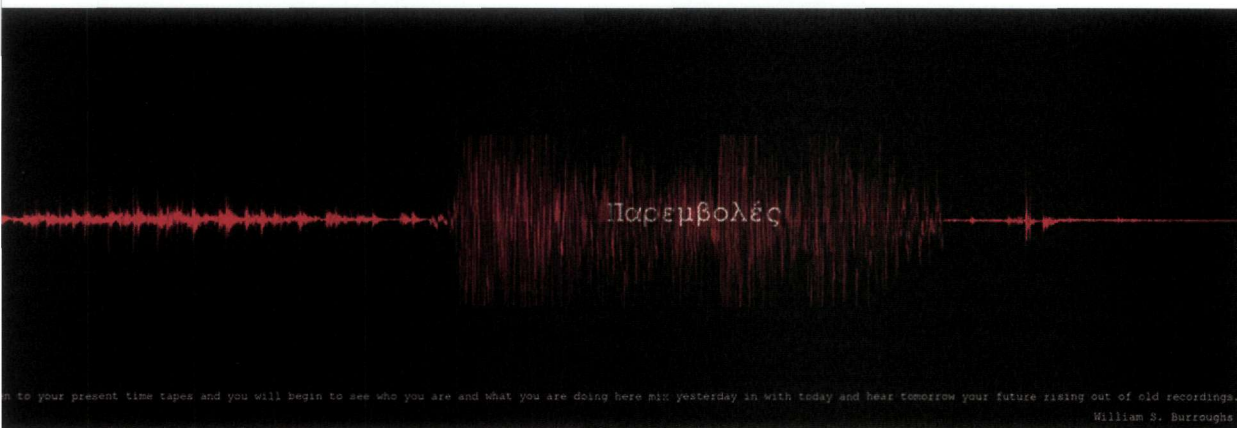
Σε αυτά τα σημεία, που χωνεύονται δύσπεπτα από τις φυσικές διεργασίες, κόλλησα χαρτάκια Post-it. Ευρέως διαδεδομένα στις δυτικές κοινωνίες, τα Post-it είναι εργαλεία οργάνωσης, που βοηθούν στη ρύθμιση του ανθρώπινου χρόνου. Συμβολίζουν ένα μέρος της σχέσης του ανθρώπου με το χρόνο, που περιλαμβάνει την τάξη, τη μνήμη και την ευθύνη. Ένα χαρτί Post-it όμως είναι πρόχειρο, εφήμερο και ευτελές. Το χρησιμοποιούμε για να γράψουμε κάτι στα γρήγορα ή ασήμαντο, για να υπενθυμίσουμε κάτι στο άμεσο μέλλον, που διαρκεί λίγο –σίγουρα όχι για πάντα– και είναι φτηνό, το κολλάμε και το πετάμε με την πρώτη ευκαιρία.

Φωτογράφησα αυτό το σύμβολο του εφήμερου, κολλημένο σε κατασκευές με φιλοδοξίες μονιμότητας, που έμειναν ατελείωτες και ξεχασμένες, ως μια



πράξη επισήμανσης, υπενθύμισης και ειρωνείας. Η δράση μου χαρακτηρίστηκε από διάθεση προβληματισμού πάνω σε δομικά ζεύγη αντιθέσεων του παγκόσμιου τοπίου: ανθρώπινη τάξη - φυσικό χάος, σημαντικό - ασήμαντο, ανθρώπινος χρόνος - φυσικός χρόνος, μόνιμο - εφήμερο. Εν τέλει, ήταν για μένα ένα κωμικοτραγικό σχόλιο για τη ματαιότητα της κατάκτησης του κόσμου.

Κώστας Βενιζέλος: *Παρεμβολές*



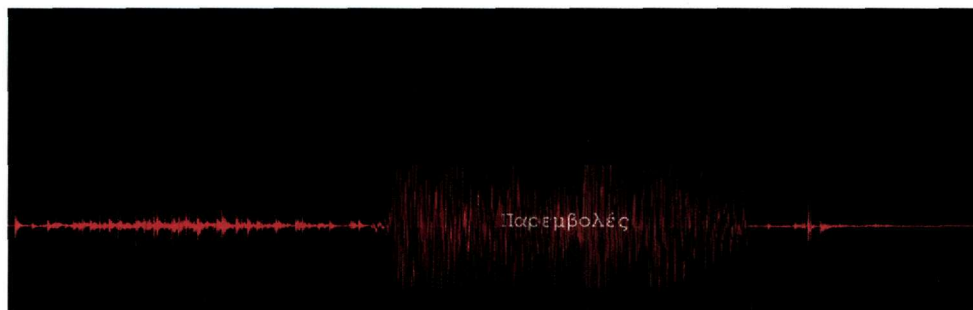
Στο σύντομο τούτο ηχητικό κολάζ ακούγεται η σιωπηλή μάχη μεταξύ των ήχων των σκέψεων και εκείνων του φυσικού τοπίου αλλά και των εμβόλιμων λέξεων των ανθρώπων, να διεξάγεται στον δικό της χρόνο και σε αυτόνομο ηχητικό παρόν, όπως αυτό γίνεται αντιληπτό από εκείνον που ενδιαφέρεται να το καταγράψει. Είναι μια κατάσταση στην οποία εκτίθεται χωρίς να μπορείς να την ελέγξεις στο βαθμό που πρέπει ώστε να επηρεάσεις την έκβαση και το συμπέρασμα των μηνυμάτων, αλλά και να ήταν αυτό εφικτό δεν πρέπει να σκηνοθετείς το ηχητικό σου τοπίο πάρα μόνον στο βαθμό που απαιτείται ούτως ώστε να φανερωθούν οι ταυτοχρονικότητες των ήχων, όπως αυτοί συμβαίνουν στον πραγματικό χρόνο, καθώς οι αντιπαραθέσεις που δημιουργούν μόνον στο μετέπειτα μιξάζ μπορούν να πάρουν την αληθινή τους αυτόνομη μορφή για δεύτερη και τελευταία φορά μετά από την πρώτη, όταν συνέβησαν.

Ένα θέμα λοιπόν είναι οι παρεμβολές των προσωπικών σκέψεων, σαν ηχηρά βήματα επάνω στα κουτιά της κονσερβοποιίας, σκέψεις που επιταχύνουν το βήμα σε ανταγωνισμό με τον εαυτό ή το επιβραδύνουν σε αμμόδη παραίτηση ενώπιον του φυσικού τοπίου. Οι παρεμβολές όμως δεν προέρχονται μόνον εκ των έσω. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ημερίδα όπου κατά τη διάρκεια διάλεξης καλλιτέχνη προσκεκλημένου σημειώθηκε μια τεχνικής φύσης παρεμβολή στο μικροφωνικό και ηχητικό σύστημα της αίθουσας. Ήταν όμως σημαντικό το ότι αυτόματα επήλθε μια δεύτερη κατανόηση αυτής της παρεμβολής, την οποία προβάλλω με την ηχητική αντιπαραθεση του κομμένου-κουρασμένου νοήματος της διάλεξης και του ηχητικού τοπίου στον Άγιο Αχιλλείο στο οποίο καταγράφηκε επίσης ένα άλλο βουητό χωρίς καμιά συγκεκριμένη πηγή ή του-

λάχιστον δεν κατέστη δυνατόν αυτή να αποκαλυφθεί στο χρόνο που βρισκόταν εκεί το μικρόφωνο. Η τοποθέτηση δύο παρεμβολών σε μια ταυτοχρονικότητα α) αναδεικνύει το ρεαλισμό των ανεξάρτητων σημάτων και β) αποκαλύπτει την αναπόφευκτη σύγκρουση λόγου και ήχου φέρνοντας στην επιφάνεια όλες τις ειρωνείες που συνοδεύουν την ενίοτε ματαιόδοξη προσωρινότητα του λόγου και το βραχώδες δέος ενός βουητού με αμφίσημο ρόλο τιμωρού-λυτρωτή.

Τα μοναδικά εφόδια του παρατηρητή είναι η χωροχρονική συνείδηση καταγραφής και η μνήμη. Τα κλικ της φωτογραφικής γραφο-μηχανής και του μικροφώνου-στυλό καταγράφουν τα μικρο-παρόντα και τη νοηματική περιπλάνηση. Ποιες στιγμές ή λέξεις εμπεριέχουν το περισσότερο νόημα και ποιες το χάνουν στην αντιπαράθεση με τους ήχους είναι δικαιωματικό συμπέρασμα του ακροατή. Ουσιαστική σημασία έχουν οι διαδικασίες μαρτυρίας στο βίαιο παρόν των ήχων και η έκθεση της αδιαπραγμάτευτης, ασταμάτητης ροής της προβολής φανερού και κεκαλυμμένου. Τέλος, όλα τα επιμέρους στοιχεία του ηχητικού τοπίου καταγράφηκαν αποκλειστικά την εβδομάδα της εικαστικής πορείας και των συγγενών δράσεων.

Καλή ακρόαση...



IN SITU: Τα έργα των φοιτητών

Δήμος Μαυρογιαννίδης



Τάσος Λεονόγλου



Φώτης Μηλιώνης



Δημήτρης Μουζακίτης



Κατερίνα Τζόβα



Λεωνίδας Γκέλος



Μαρία Παπαλεξίου



Χριστίνα
Ζυγούρη



Γκιβι
Μιχαηλίδης

Heike Kumer



Ομαδικό έργο: Φωλιά



Η «Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες» ξεκίνησε σαν ένα εκπαιδευτικό εργαλείο που θα επέτρεπε στους φοιτητές του Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών της Φλώρινας να έρθουν σε επαφή με καλλιτέχνες και ζητήματα της σύγχρονης τέχνης έξω από το χώρο της Σχολής τους, στον κοινωνικό περίγυρο της περιοχής και τη Φύση. Σταδιακά εξελίχθηκε σε μια αμιγώς καλλιτεχνική διαδικασία, όπου, σε έναν αντισυμβατικό χώρο, φοιτητές, εικαστικοί, θεωρητικοί και ιστορικοί της τέχνης βρίσκονται όλοι μαζί για να εργαστούν πάνω σε ένα σύγχρονο θέμα.

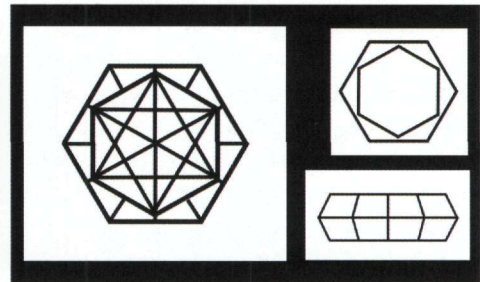
Ένας βασικός στόχος της όλης διαδικασίας είναι το να βγουν οι φοιτητές-μελλοντικοί καλλιτέχνες από το εργαστήριο και να αφομοιώσουν το φυσικό περιβάλλον, να έρθουν «αντιμέτωποι» με αυτό. Να μάθουν να «βλέπουν» πέρα από τους τέσσερις τοίχους των εσωτερικών χώρων και τις «στημένες» συνθέσεις με τις οποίες δουλεύουν από τα φροντιστήρια μέ-

χρι και το τέλος των σπουδών τους. Να αντιληφθούν οι «νέοι καλλιτέχνες» την αλληλεπίδραση των έργων τους (κλίμακας /αισθητικής /χρώματος κλπ.), σαν προέκταση του εαυτού τους με τη Φύση. Οι περισσότεροι νέοι που μεγαλώνουν σε αστικά περιβάλλοντα δεν έχουν πλέον σχεδόν καμία επαφή με τη φύση. Ακόμα και οι περιηγήσεις έξω από τις πόλεις λαμβάνουν χώρα κυρίως σε διαμορφωμένα τουριστικά περιβάλλοντα.

Επειδή η καλλιτεχνική δημιουργία περιλαμβάνει από τη φύση της τον παράγοντα της ανατροπής, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε εκ των προτέρων το αποτέλεσμα της εικαστικής αναζήτησης. Η Τέχνη προχωράει σε συνθήκες ελευθερίας και η περίοδος των σπουδών στη Σχολή είναι το διάστημα που ο μελλοντικός καλλιτέχνης έχει τη δυνατότητα να πειραματιστεί ελεύθερα, ακόμα και να αποτύχει σε κάποιο του εγχείρημα, δίχως να έχει συνέπειες. Έτσι ενδυναμώνεται η αυτοσυνειδησία και ο αυτοσεβασμός του και είναι πιο συνειδητή η καλλιτεχνική διεργασία. Μέσα από επιτυχίες και αποτυχίες και τριβές-ζύμωση με άλλους εικαστικούς και θεωρητικούς διαμορφώνει έναν ατομικό καλλιτεχνικό χαρακτήρα και άποψη.

Η «Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες» διευρύνει τα πλαίσια της «Σχολής» και του «Εργαστηρίου», βγαίνοντας έξω από τα όρια του αυστηρά καθορισμένου πανεπιστημιακού χώρου. Γιατί τι είναι τελικά μια σχολή; Δεν είναι ένας χώρος συναναστροφής με άτομα που έχουν παρόμοιους προβληματισμούς, στον οποίο θα πρέπει να κυριαρχεί η ελεύθερη ανταλλαγή ιδεών και απόψεων και μέσω αυτής της τριβής και της ζύμωσης να προκύπτει από ελευθερία πειραματισμού το εικαστικό έργο;

Στα πλαίσια της «Εικαστικής Πορείας προς τις Πρέσπες» και πάνω στη θεματική των *Παγκόσμιων Τοπίων (Global Landscapes)*, αποφασίστηκε από την καλλιτεχνική επιτροπή να ενταχθεί στην όλη διαδικασία της «Εικαστικής Πορείας» και η κατασκευή ενός ομαδικού έργου-εγκατάστασης, το οποίο θα ολοκληρωνόταν σαν «κορύφωση» της δραστηριότητας στο χώρο που θα κατασκήνωναν οι συμμετέχοντες του τριημέρου της «Πορείας». Ερευνώντας διαφορετικές ιδέες για το θέμα αυτού του ομαδικού έργου, επιλέχθηκε μια ιδέα της Πένυς Γκέκα, η κατασκευή, δηλαδή, μιας υπερμεγέθους φωλιάς.



Η «Φωλιά» αποκτά συμβολική σημασία –σαν μεγάλη αγκαλιά– σε σχέση τόσο με τον προστατευόμενο υδροβιότοπο, στον οποίο ζούνε γύρω στα 260 είδη πουλιών, λύκοι και αρκούδες, αλλά και με το γεγονός ότι στην Μεγάλη Πρέσπα βρίσκεται το τριεθνές –το σύνορο μεταξύ Αλβανίας-F.Y.R.O.M-Ελλάδας. Επίσης, η περιοχή των Πρεσπών ήταν το πεδίο των τελευταίων μαχών του Εμφυλίου Πολέμου και το σημείο διαφυγής των ανταρτών από την Ελλάδα προς την εξορία. Παράλληλα συνδέεται και με την παλαιότερη ιστορία του τόπου, που, την περίοδο της εικονομαχίας στο Βυζάντιο, η περιοχή των Πρεσπών χρησιμοποιήθηκε ως καταφύγιο από τους εικονολάτρες μοναχούς κατά τη διάρκεια των διωγμών τους.

Η «Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες» δεν είναι διαδικασία δημιουργίας Land Art με έργα που προσπαθούν να κυριαρχήσουν επάνω στο τοπίο, αλλά είναι μια εικαστική εξερεύνηση ενός τόπου –εξωτερικού και εσωτερικού. Αντίστοιχα, το ομαδικό έργο έπρεπε να είναι εναρμονισμένο με το χώρο γύρω του και να είναι κατασκευασμένο από οικολογικά υλικά και κατά προτίμηση φυσικά υλικά της περιοχής.

Η περιοχή των Πρεσπών διαθέτει έναν εξαιρετικά ευρύ ορίζοντα, μια και έχει μια πολύ εκτεταμένη υδάτινη επιφάνεια και περιβάλλεται από βουνά. Η δυνατότητα της απορρόφησης ενός τόσο πλούσιου οπτικού ερεθίσματος είναι κάτι που λείπει από τη ζωή των πόλεων, αλλά και από τα περισσότερα μέρη της ορεινής Ελλάδας που η γεωλογική τους διαμόρφωση είναι πολύ πυκνή. Περνώντας και την τελευταία κορυφή, φτάνοντας στην περιοχή για πρώτη φορά, η θέα είναι τόσο επιβλητική που ο θεατής τα χάνει. Δεν αντιλαμβάνεται αμέσως ούτε την κλίμακα του τοπίου, που περιβάλλεται από βουνοκορφές που φτάνουν τα 2000 μέτρα, ούτε την τεράστια έκταση. Μοιάζει σαν να μπορεί να κλείσει την περιοχή στη χούφτα του, και μόνο όταν ο δρόμος τον κατεβάσει στη λεκάνη των Πρεσπών αρχίζει να αντιλαμβάνεται την κλίμακα του τοπίου. Είναι ένα τοπίο που προβληματίζει τον εικαστικό, ακριβώς λόγω της πληθώρας ερεθισμάτων, κάνοντας ιδιαίτερα δύσκολη την επιλογή μεμονωμένων θεμάτων. Παράλληλα η τεράστια κλίμακα του φυσικού χώρου, εκμηδενίζει ακόμα και το μεγαλύτερο έργο.

Με βάση τη θεματική «Παγκόσμια Τοπία» και θέλοντας να συνδεθεί το εικαστικό έργο με το φυσικό «παρθένο» περιβάλλον και να τονιστεί η «σημνότητα» του έργου σε σχέση με το φυσικό τοπίο, για τις ομαδικές εγκαταστάσεις και το χώρο της κατασκήνωσης επιλέχθηκε μια απομακρυσμένη και ακατοίκητη περιοχή.

Ο χώρος της κατασκήνωσης ήταν η τοποθεσία Δασερή, ένα εγκαταλελειμμένο από τον Εμφύλιο χωριό, του οποίου το μόνο ίχνος που παραμένει είναι μερικά ντουβάρια από το σχολείο. Ο κόσμος που κατέφθασε στο χώρο της κατασκήνωσης και θα συνέβαλε και στην ομαδική ολοκλήρωση της Φωλιάς, είχε μόλις περάσει από τον παλιό συμμαχικό δρόμο που είχε

χαραχτεί στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο και επίσης από τη σπηλιά Κόκκαλη και τη σπηλιά Ζαχαριάδη, το αρχηγείο και το νοσοκομείο των ανταρτών στις τελευταίες μάχες του Εμφυλίου. Έτσι, λοιπόν, έχοντας φρέσκες αυτές τις εικόνες και αυτή τη διαδρομή, βάλθηκαν όλοι να ολοκληρώσουν την κατασκευή της Φωλιάς που εμπεριέχει και την έννοια της θαλπωρής, της οικογένειας και της συντροφικότητας.

Αναλαμβάνοντας το σχεδιασμό και την υλοποίηση της κατασκευής της Φωλιάς, οι αρχικοί προβληματισμοί ήταν ως προς το κατάλληλο σημείο για την κατασκευή της, καθώς και οικολογικές προεκτάσεις της επέμβασης και η ευκολία κατασκευής.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι ο φυσικός χώρος θα ήταν ένας από τους αποφασιστικούς παράγοντες που θα καθόριζαν τη θέση, αλλά και τον όγκο της κατασκευής, μετά από μια σειρά επισκέψεων στην περιοχή επιλέχθηκε μια τοποθεσία στην άκρη ενός βράχου –λίγα μέτρα μόλις από την επιφάνεια της λίμνης– περιτριγυρισμένου από χαμηλή βλάστηση.

Ένας παράγοντας, που έπρεπε να ληφθεί υπ' όψιν σε σχέση με το κατασκευαστικό κομμάτι, ήταν η σχετική ευκολία της κατασκευής του έργου, μια και ο διαθέσιμος χρόνος για την υλοποίησή του από όλη την ομάδα ήταν λιγότερος των δύο ημερών. Επίσης, επειδή ο κόσμος του τριημέρου της «Εικαστικής Πορείας» περιλαμβάνει και φέρνει σε επαφή ετερόκλητες ομάδες (εικαστικούς καλλιτέχνες, φοιτητές, θεωρητικούς της τέχνης, ερασιτέχνες καθώς και κόσμο άσχετο με το χώρο των τεχνών), έπρεπε να υπάρχει ένα δομημένο πλαίσιο σαν βάση, παρέχοντας όμως και ελευθερία ατομικής έκφρασης στην κατασκευή.

Ο σκελετός της φωλιάς αποφασίστηκε να έχει διάμετρο 5 μέτρα επί του εδάφους και 6 μέτρα στη μέση και αποτελείτο από 3 εξάγωνους δακτύλιους με τον κεντρικό φαρδύτερο από τους άλλους δύο, στηριγμένους ο ένας πάνω στον άλλο με κάθετα υποστυλώματα των 70 εκατοστών. Ο κεντρικός δακτύλιος περιστράφηκε έτσι ώστε οι ακμές του να πέφτουν πάνω στις πλευρές των πάνω και κάτω εξαγώνων δημιουργώντας στην κάτω μια ένα δωδεκάγωνο και δίνοντας ένα πιο σφαιρικό σχήμα στην κατασκευή. Ο κάτω δακτύλιος είχε έξι ενισχύσεις, ενώ μεταξύ τους συγκρατούνταν και από ένα «πλέγμα» σχοινιών, το οποίο χρησίμευσε και ως «βάση» για την επένδυση του έργου με καλάμια και άχυρο.

Η κατασκευή αποδείχτηκε τόσο ισχυρή ώστε να αντέξει μεταφορά με γερανό και τοποθέτηση σε άλλο σημείο των Πρεσπών σε μεταγενέστερο χρόνο.

Θέλοντας η κατασκευή της «φωλιάς» να χρησιμεύσει και ως έρευνα επάνω στα φυσικά υλικά της περιοχής και λαμβάνοντας υπ' όψιν το χαρακτήρα της περιοχής (Εθνικός Δρυμός και προστατευόμενος υδροβιότοπος), μετά από συνεννόηση με την Εταιρεία Προστασίας των Πρεσπών, εξασφαλίστηκε άδεια για κοπή και περισυλλογή καλάμιών της περιοχής

από συγκεκριμένα σημεία. Για το σκελετό επιλέχθηκε ξύλο πεύκου (χωρίς πρόσθετα συντηρητικά και βερνίκια) και χρησιμοποιήθηκαν δύο τύποι σχοινιών, βιοδιασπώμενα και χορτόσχοινα.

Μέσα σε δύο ημέρες κατά τη διάρκεια των οποίων ο κόσμος ήταν ελεύθερος να εργαστεί όσο ήθελε ο ίδιος επάνω στην κατασκευή, η «Φωλιά» ολοκληρώθηκε.

Μερικούς μήνες αργότερα, ο Δήμος Πρεσπών ζήτησε να μεταφέρει τη Φωλιά από το χώρο της Λασερής που βρίσκεται μερικά χιλιόμετρα μακριά από το τελευταίο χωριό της περιοχής σε κάποιο πιο διακριτό σημείο, και μετά από υπόδειξή την τοποθέτησε στην κορυφή ενός παλιού σπαστηρίου πέτρας δίπλα στο Κέντρο Ενημέρωσης για την Πρέσπα, όπου και βρίσκεται ακόμα και σήμερα.

Τα οφέλη της δημιουργίας του ομαδικού έργου ως μέρος της «Εικαστικής Πορείας» είναι πολλά. Εξαιτίας της απομόνωσης στο χώρο εργασίας, αναπτύσσεται μια ατμόσφαιρα συντροφικότητας χωρίς στοιχεία ανταγωνισμού που είναι αναπόφευκτα μέσα στο εργαστήριο. Κατά τη διάρκεια της δημιουργίας της ομαδικής κατασκευής, λόγω του βιωματικού χαρακτήρα της εμπειρίας, σπάζει το φράγμα μεταξύ διδάσκοντος και διδασκόμενου, και η συζήτηση και ο διάλογος διεξάγεται σε συνθήκες ελευθερίας.

Σε εικαστικό επίπεδο, διευρύνεται η οπτική αντίληψη των συμμετεχόντων και συνδέεται η φυσική κλίμακα του τοπίου με την εσωτερική κλίμακα του έργου, στην αλληλεπίδρασή τους. Εξασκείται κανείς στη γενική και συνολική διατύπωση του θέματος, αποφεύγοντας τον κατακερματισμό σε άνευ ουσίας λεπτομέρειες, προσπερνώντας –στα μεγάλης κλίμακας έργα– το ειδικό προς όφελος του γενικού, ανάγοντας την κατασκευή σε μια διαδικασία επιλογής στοιχείων αφαιρετικού χαρακτήρα.

Το συναισθηματικό όφελος που αποκομίζει ο δημιουργός/οι, ενός τόσο μεγάλου σε διαστάσεις έργο, είναι το «δέος» που αισθάνεται, όταν αυτό έρθει αντιμέτωπο με την πολυπλοκότητα και το σύνθετο της δομής της φύσης και το ανέλεγκτό της. Στην απεραντοσύνη του φυσικού τοπίου το έργο φαντάζει «ταπεινό», ενώ στο διαμορφωμένο στα μέτρα του ανθρώπου αστικό τοπίο θα «κυριαρχούσε». Έτσι δημιουργείται ένας δεσμός με τη Φύση λόγω της αμεσότητας και της έντασης της επαφής αυτής.

Τέλος, το κάθε μέλος της ομάδας αγκαλιάζει το έργο σαν να είναι δικό του δημιούργημα, παράλληλα με το δεσμό της συντροφιάς που δημιουργείται με τους συνεργάτες του. Επειδή οι καλλιτέχνες είναι –επί το πλείστον– μοναχικοί δημιουργοί είναι σημαντικό να δημιουργούνται δεσμοί συνεργασίας μεταξύ τους. Κοιτάζοντας, ο καθένας, τη «Φωλιά» βλέπει ταυτόχρονα το σύνολο αλλά και τη δική του «πινελιά» πάνω σε αυτό.

Φίλιππος Καλαμάρας,
Υπεύθυνος για το ομαδικό έργο-εγκατάσταση «Φωλιά»

IN SITU: Τα έργα των φοιτητών

Η θεματική της «Εικαστικής Πορείας 2009» είχε ως πρόθεση να διερευνήσει την έννοια του τοπίου στο σύγχρονο πλαίσιο και να ερμηνεύσει το χώρο των Πρεσπών μέσα από αυτή ακριβώς την οπτική. Στο πλαίσιο αυτού του προβληματισμού, παράλληλα με τους προσκεκλημένους καλλιτέχνες αλλά και σε συνεργασία με τον καλλιτεχνικό διευθυντή, μια σειρά από φοιτητές του 1ου Εργαστηρίου Ζωγραφικής του Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας και απόφοιτοι του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών του ΤΕΙ Αθήνας, δημιούργησαν έργα *in situ*. Μια σειρά από εγκαταστάσεις βρίσκονται ήδη στον δημόσιο χώρο (Λεωνίδα Γκέλος, Χριστίνα Ζυγούρη, Μαρία Παπαλεξίου, Γκίβι Μιχαηλίδης, Δήμος Μαυρογιαννίδης, Τάσος Λεόνογλου – έργα που είναι τοποθετημένα στην περιοχή μεταξύ Αγίου Γερμανού και Λαιμού), ενώ έργα όπως το ηχοτοπίο της Ρένας Γρηγοριάδη, τα ζωγραφικά σχέδια της Χάικε Κουμέρ ή οι φωτογραφίες του Δημήτρη Μουζακίτη, του Φώτη Μηλιώνη και της Κατερίνας Τζόβα θα παρουσιαστούν εκθεσιακά στο μέλλον.

Το έργο του Λεωνίδα Γκέλου βρίσκεται στην πλαγιά πάνω από τον Άγιο Γερμανό. Είναι ένα έργο που φαίνεται από μακριά. Ο ίδιος ο δημιουργός του το αντιμετωπίζει ως ένα σχόλιο πάνω στην καταστροφή της φύσης και, πράγματι, ακόμη και τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν για την κατασκευή του συνεισφέρουν σε αυτή την προβληματική: στρατσόχαρτο, οικολογικό κόκκινο χρώμα και μικρή ποσότητα (500 γραμ.) πολυουρεθάνης. Ο Γκέλος ήθελε με την όσο πιο δυνατόν έντονη παρουσία του έργου στην απόκρημνη πλαγιά να ευαισθητοποιήσει τους θεατές για τον κίνδυνο της καταστροφής που υποβόσκει ακόμη και (αν όχι κυρίως) σε αυτό το ειδυλλιακό περιβάλλον. Ένα είδος καρκίνου, ή, όπως αναφέρει κι ο ίδιος «ένα τεράστιο απόστημα, ένα σπυρί στην πλαγιά». Η περιορισμένη χρήση της πολυουρεθάνης θέλει να δώσει έμφαση σε αυτή την προσέγγιση. Το έργο απομακρύνθηκε μετά από ένα δίμηνο, ενώ έγινε οικολογική αποκομιδή της πολυουρεθάνης.

Οι καταγραφές/σημειώσεις της Χάικε Κουμέρ σχηματίζουν ένα οδοπορικό που ξετυλίγεται σε μια φρίζα. Αυτή η φρίζα ενοποιεί τα στοιχεία του μύθου, την εντύπωση του τοπίου, τα ίχνη της μελαγχολίας. Όλα αυτά σχηματίζουν ένα καινούριο τοπίο, ένα μετα-τοπίο των Πρεσπών. Σε αυτό το τοπίο συνυπάρχουν ετερόκλητα στοιχεία και γραφές

που κτίζουν μια λυρική ερμηνεία του περιβάλλοντος των Πρεσπών. Μικρές λεπτομέρειες, αδρά ίχνη συναντούν τις μεγάλες φόρμες που ενοποιούν ετερόκλητους όγκους και καταστάσεις. Εκεί μπορούν εν δυνάμει να προβληθούν και άλλα στοιχεία και άλλες προσεγγίσεις που η Χάικε θα αναπτύξει σε μεγαλύτερες διαστάσεις.

Οι καταγραφές των απαντήσεων που έδωσαν οι κάτοικοι της περιοχής στο ερώτημα: τι είναι παγκόσμιο τοπίο, αποτέλεσε το υλικό του ηχοτοπίου που σχημάτισε η Ρένα Γρηγοριάδη. Το ηχοτοπίο κινήθηκε μεταξύ της αντίφασης μιας εξειδικευμένης ερώτησης και των απαντήσεων ενός κοινού που ελάχιστα κατανοούσε τον όρο ως εικαστικό. Ωστόσο η ερώτηση αποτελείται από τρεις λέξεις που από μόνες τους έχουν μια σημασία που απηχεί σε όλους: τι, παγκόσμιο, τοπίο. Αυτή η θρυμματισμένη γνώση σχημάτισε από μόνη της μια έννοια για το καθένα που ρωτήθηκε και οι απαντήσεις απέκτησαν ένα νοσταλγικό θα έλεγε κανείς χαρακτήρα.

Το γλυπτό της Χριστίνας Ζυγούρη στο Θεματικό Κέντρο της Πύλης είναι ένα έντονο κόκκινο δέντρο (ματζέντα για την ακρίβεια) που απεικονίζει μια μεταμόρφωση. Θυμίζει κατά κάποιον τρόπο τη Δάφνη που μεταμορφώθηκε από τον πατέρα της, τον ποταμό Πηνειό, στο ομώνυμο δέντρο για να σωθεί από το κυνηγητό του Απόλλωνα. Ταυτόχρονα αναδεικνύει έναν κίνδυνο: Τα χέρια αλλά και το έντονο χρώμα μετατρέπουν το φυτικό μοτίβο σε μια υπόσταση που κινδυνεύει να καταστραφεί. Έργο της μεταμόρφωσης, αλλά και της καταστροφής, υποδηλώνει ταυτόχρονα την πιθανότητα ενός τέλους (καταστροφή) αλλά και μιας νέας εξέλιξης (μεταμόρφωση).

Το έργο του Τάσου Λεόνογλου βρίσκεται στο δρόμο που ενώνει το Λαιμό με τον Άγιο Γερμανό στην ανηφόρα λίγο πριν το Μουσείο. Αποτελείται από κόκκινο νήμα που απλώνεται από ένα δέντρο και καταλήγει σε τρία γειτονικά. Το κόκκινο νήμα ζωογονεί τα υπόλοιπα δέντρα και ταυτόχρονα σχηματίζει ένα ενιαίο σύστημα που αλληλοϋποστηρίζει το ένα το άλλο. Αν μια άκρη καταστραφεί, τότε θα καταστραφούν και οι υπόλοιπες. Θα μπορούσε να θεωρηθεί και σαν ένα μπόλιασμα που διαχέεται στο χώρο και μεταδίδεται από δέντρο σε δέντρο σε μια διάθεση ίασης και προστασίας της φύσης. Ο Τάσος επέλεξε νήμα για πλέξιμο ως υλικό διότι εμπεριέχει μια θαλπωρή που δε θα υπήρχε αν ήταν ένα πλαστικό υλικό ή γραμμένο συρματοσκίνο. Ταυτόχρονα το κόκκινο έρχεται σε μια ισχυρή συμπληρωματική σχέση με το πράσινο της φύσης. Για να αναφέρουμε και μια ενδιαφέρουσα αντίδραση, ένα ηλικιωμένο ζευγάρι περνούσε μπροστά από το έργο και η γυναίκα είπε απευθυνόμενη στον άντρα: «Αυτός είναι ο σωστός τρόπος για να μπολιάζεις τα δέντρα κι όχι έτσι όπως το κάνεις εσύ...»

Το έργο του Δήμου Μαυρογιαννίδη βρίσκεται στο ερειπωμένο σπίτι

απέναντι από το σχολείο του Άγιου Γερμανού. Ο Δήμος επενέβη χρωματικά με κόκκινο χρώμα σε διάφορα ξύλινα στοιχεία του σπιτιού μετατρέποντάς το σε ένα χώρο-προσκύνημα στην εγκατάλειψη που φέρνει η μετανάστευση και η προσφυγιά. Το κόκκινο ως χρώμα της κραυγής αλλά και της ελπίδας έρχεται να γεφυρώσει την εγκατάλειψη με τη σύγχρονη εικαστική έκφραση. Το ερείπιο του Άγιου Γερμανού μοιάζει με ερείπια σε διάφορα σημεία του κόσμου και γίνεται από μόνο του ένα μέρος του *Παγκόσμιου Τοπίου*. Τέτοια ερείπια μπορεί να συναντήσει κανείς σε όλες τις χώρες της γης, από το Περού ως την Κίνα και από τη Ρωσία μέχρι τον μεσογειακό νότο. Τα ερείπια είναι τα αρχετυπικά σύμβολα της εγκατάλειψης και ο εικαστικός σχολιασμός με το κόκκινο χρώμα ένα έργο πάνω σε αυτή την ανθρώπινη κατάσταση.

Οι φωτογραφίες του Δημήτρη Μουζακίτη καταγράφουν τη γεωμετρία του τοπίου. Σε επίπεδο φόρμας έχουν μια αυστηρότητα και χωρίζουν το χώρο με σαφείς άξονες και οριοθετημένες περιοχές. Αυτή του ωστόσο η διάθεση, εκτός από ένα φορμαλιστικό σχόλιο, θα μπορούσε να προσεγγιστεί και ως μια αναζήτηση μιας σχεδόν «ρομαντικής» προσέγγισης, μιας προσέγγισης όπου το έργο γίνεται η καταγραφή μιας νοσταλγίας σε έναν κόσμο όπου ο απόλυτος χαρακτήρας της φύσης κυριαρχεί. Η φύση αναδύει, μας κατακτά με την ενέργεια που εμπεριέχει και λιγότερο με το πόσο ωραία είναι. Σε ορισμένες στιγμές, όπως στη φωτογραφία με τα καλάμια, η εικόνα του αποκτά μια δραματική διάσταση σε αντίθεση με τα έργα όπου ο ορίζοντας κυριαρχεί. Σε αυτή τη δεύτερη μια σχεδόν μελαγχολική γαλήνη διαχέεται στην ατμόσφαιρα.

Το έργο του Γκίβι Μιχαηλίδη βρίσκεται σε ένα παράδρομο κοντά στο σχολείο και είναι η απεικόνιση μιας νεράιδας έτσι όπως την ερμηνεύει ο ίδιος. Οι νεράιδες, πλάσματα μυθικά, άλλοτε αποτρόπαια άλλοτε φιλικά, είναι στενά δεμένα με την μυθολογία της περιοχής αλλά και του ευρύτερου γεωγραφικού χώρου. Οι νεράιδες έχουν συνδεθεί με ιστορίες μεταμόρφωσης, μετασχηματισμών κάποιες φορές και καταστροφών. Είναι δισυπόστατα πλάσματα που παραμονεύουν καλά κρυμμένες, ενσωματωμένες θα έλεγε κανείς, στο φυσικό περιβάλλον. Ο Γκίβι προσφέρει μια σύγχρονη εκδοχή που σχετίζεται και με την προσωπική του μυθολογία. Κρυμμένη μέσα σε μια λόχμη η νεράιδα παραμένει για να μεταμορφωθεί και πάλι, σε τι άραγε; Δεν μπορεί παρά να αναρωτηθεί κανείς...

Το έργο της Μαρίας Παπαλεξίου αποτελείται από τρεις πόρτες. Το έργο, τοποθετημένο μπροστά από το χώρο του μπαρ «Πλαγιά», εποπτεύει το τοπίο, που από εκείνο το σημείο είναι ιδιαίτερα υποβλητικό. Οι τρεις πόρτες, τοποθετημένες σε ακανόνιστη διάταξη, προκαλούν το θεατή να κινηθεί με το σώμα του μέσα από τρεις καταστάσεις· μία κατάσταση όπου κυριαρχεί η αδυναμία μετάβασης, μία όπου η διάβαση επιτρέ-

πεται και μια ενδιάμεση, όπου η διάβαση είναι πιθανή και άκυρη ταυτόχρονα. Η ακανόνιστη διάταξη αποτρέπει το θεατή από το να αντιμετωπίσει το ορθογώνιο σχήμα ως κάρδο. Το ορθογώνιο σχήμα γίνεται πόρτα ενός κτιρίου δίχως τοίχους, κάτι σαν ένας αόρατος λαβύρινθος όπου ο θεατής ανιχνεύει την ύπαρξή του και τη σχέση του με το τοπίο. Η πόρτα ως σύμβολο μετάβασης σχολιάζεται στην τριπλή της υπόσταση.

Σε μια οξεία αντιπαράθεση με το φυσικό τοπίο των Πρεσπών βρίσκεται ένα κονσερβοποιείο που είχε κατασκευαστεί την εποχή της Επταετίας. Το εργοστάσιο θα συσκούαζε τοπικά προϊόντα, κυρίως προς εξαγωγή. Ωστόσο η επενδυτική αυτή απόπειρα απέτυχε και το εργοστάσιο κείται ως ένα τεράστιο κουφάρι στο μέσο του πουθενά. Η Κατερίνα Τζόβα καταγράφει αυτή την εγκατάλειψη. Το τοπίο είναι σαν να μην υπάρχει. Οι καταγραφές της είναι σαν να πραγματοποιήθηκαν σε κάποιο εργοστάσιο που μπορεί να βρίσκεται οπουδήποτε στην Ελλάδα αλλά και σε όποια άλλη χώρα του κόσμου. Στο σύνολο των έργων που έχουν δημιουργηθεί κατά τη διάρκεια της Εικαστικής Πορείας και που κυρίως αναφέρονται στο τοπίο και τις μνήμες του οι εικόνες της Τζόβα αποτελούν μια υπόμνηση της φθοράς της ανθρώπινης παρουσίας.

Κι ο Φώτης Μηλιώνης χειρίζεται την απουσία, ή μάλλον την εγκατάλειψη. Οι φωτογραφίες του έχουν ένα ισχυρό κοινωνικό σχόλιο που υπερβαίνει την αυστηρή γεωμετρική τους δομή καθώς και την όποια μελαγχολική διάθεση αναπέμπουν. Ένα χωράφι που δεν καλλιεργείται, μια κερκίδα κι ένα γήπεδο που έχουν ήδη διαβρωθεί από τον καιρό (απομεινάρια του εγκαταλειμμένου Πατουλίδειου Σταδίου) αποτελούν μια από τις πιο οριακές καταγραφές της κατάπτωσης μιας μεγάλης ιδέας της ιδέας των Ολυμπιακών Αγώνων. Το στάδιο που είχε κατασκευαστεί προς τιμή της Ολυμπιονίκης Βούλας Πατουλίδου αφέθηκε ερειπωμένο πλέον, απλά διότι δεν υπάρχει κανείς στις Πρέσπες για να το χρησιμοποιήσει. Παραμένει έτσι ένα κουφάρι/μνημείο μιας κενής περιεχομένου ρητορείας. Ο Μηλιώνης εύστοχα καταγράφει αυτή την κενή ρητορεία, ουσιαστικά δηλαδή την απουσία ουσίας. Σε μια άλλη του εικόνα αποτυπώνει μια εξίσου μελαγχολική ελπίδα. Την τοποθεσία Δασερή με τις σκηνές όσων συμμετείχαν στην «Εικαστική Πορεία» να διαχέονται στο χώρο. Μια δυνατή αντιπαράθεση μεταξύ των υποδομών που γκρεμίζονται από την ανυπαρξία ανθρώπινης συμμετοχής και της ανθρώπινης συμμετοχής που, ακόμα και με ένα εφήμερο καταυλισμό όπως αυτόν της «Εικαστικής Πορείας», ενεργοποιεί τον τόπο.

Το έργο «Φωλιά» στο ερειπωμένο χωριό Δασερή είναι αποτέλεσμα μιας συλλογικής προσπάθειας που προέκυψε από μια ιδέα της Πένυς Γκέκα και τον καλλιτεχνικό και τεχνικό συντονισμό του Φίλιππου Καλαμάρα. Η «Φωλιά» είναι ένα έργο διαστάσεων 5x5x2 μέτρα. Αποτελείται από καλάμια, κλαδιά και άχυρα τα οποία ενσωματώθηκαν σε ένα

σκελετό από ξύλινα δοκάρια και πλαστικό σκοινί. Για την κατασκευή του εργάστηκαν οι περισσότεροι από όσοι συμμετείχαν στην «Πορεία» δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα ομαδικότητας που υπήρξε μια από τις πιο ιδιαίτερες στιγμές της «Εικαστικής Πορείας». Το γιγαντιαίο σχήμα της «Φωλιάς» αποτελεί ταυτόχρονα και μια κραυγή-έκκληση επιβίωσης του οικοσυστήματος της λίμνης αλλά και του χαρακτήρα της περιοχής. Τα υλικά είναι φθαρτά και θα αφομοιωθούν σταδιακά με το περιβάλλον. Τότε το έργο θα ολοκληρωθεί και η «Φωλιά» δε θα παραμείνει στο χώρο παρά σαν μια κατασκευή αφομοιωμένη ολοκληρωτικά στα χρώματα και τα υλικά της φύσης. Το έργο βρίσκεται εκεί όπου κατασκευάστηκε, σε μια μικρή ανηφόρα πάνω από τη λίμνη. Υπάρχει εκεί εποπτεύοντας το περιβάλλον και καλώντας τα πουλιά να τη χρησιμοποιήσουν.

Γιάννης Ζιώγας

ΕΠΙΜΕΤΡΟ: ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΚΑΙ ΤΟΠΙΟ

Γιάννης Σταθάτος

Το τοπίο είναι χώρος εξιδανικευμένος, άρα ανώνυμος. Αυτό που αποκαλούμε τοπίο, για τον αγρότη, το γεωργό ή το βοσκό, είναι απλώς ο χώρος μέσα στον οποίο κινούνται και εργάζονται – χώρος που μπορεί να είναι εύφορος ή άγονος, φιλικά ή εχθρικά διακείμενος, γνωστός ή ξένος. Ένας χώρος, σε γενικές γραμμές, που αντιμετωπίζεται με χρηστικά, σπανίως όμως με καθαρά αισθητικά κριτήρια: για τον αγρότη, το ωφέλιμο και το ωραίο, τουλάχιστον όσον αφορά το φυσικό του περιβάλλον, είναι όροι απολύτως συνυφασμένοι.

Για να μπορέσει όμως κανείς να εκμεταλλευθεί κάποιο αγαθό με αποτελεσματικότητα, πρέπει να το γνωρίζει καλά και σε βάθος. Έτσι, αυτό που για τον αστό είναι απλώς ένα λίγο-πολύ αδιαφοροποίητο τοπίο, για τον αγρότη είναι χώρος που βρίσκεται από λεπτομέρειες, ένα εξαιρετικά επιτηδευμένο πλέγμα πληροφοριών που επικάθεται στο οπτικό πεδίο που απλώνεται μπροστά του. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι εάν ο νοητός χάρτης του πρώτου αντιστοιχεί περίπου με οδικό χάρτη μικρής κλίμακας όπου μνημονεύονται μονάχα δρόμοι, πόλεις και τουριστικά αξιοθέατα, ο χάρτης του δεύτερου μοιάζει περισσότερο με λεπτομερή στρατιωτικό χάρτη που μνημονεύει κάθε καλύβα και πτυχή του εδάφους.

Το σπίτι μου στην Ελλάδα είναι χτισμένο ψηλά σε κάποια ράχη των Κυθίων, σε μια κατά τα άλλα ίσως άβολη τοποθεσία που διάλεξα κυρίως λόγω της θέας που προσφέρει. Τη θέα αυτή, δυο-τρεις από τους πιο ηλικιωμένους γείτονές μου διαβάζουν σαν βιβλίο, αναγνωρίζοντας και ονομάζοντας κάθε πτυχή του εδάφους: Μυρτολαγκάδα, Φυρόι, Αβλαχός, Βλυχό, της Παπαδιάς, Κακή Μέλισσα, Λαγκάδα, Κακοπέτρι, Άγιοι Ακίνδυνοι... μια ολόκληρη τοπογραφία, με την παράξενη εκείνη ποιητικότητα που συχνά χαρακτηρίζει το αμιγώς χρηστικό, καταδικασμένη σε λίγα χρόνια να χαθεί για πάντα, όπως χάνονται μέρα με τη μέρα τα μονοπάτια και τα περάσματα των Βλάχων στα βουνά της Ηπείρου ή το λεξιλόγιο των κυκλαδικών ψαράδων.

Αντιθέτως, για μένα και για οποιονδήποτε άλλον δεν έτυχε να μεγαλώσει και, το κυριότερο, να εργασθεί σ' αυτές τις πλαγιές, ο χώρος παραμένει κυρίως αισθητικό κατασκεύασμα: η εμφάνιση ομίχλης στις βορινές ράχες κάποιο βράδυ του Οκτωβρίου προμηνύει απλώς μια νέα πα-

ραλλαγή του τοπίου, και όχι την πιθανότητα μιας καταστρεπτικής ίσως για τις ελιές νεροποντής. Μέχρι να αρχίσω να το μαθαίνω και εγώ, εμπειρικά μεν αλλά επιπόλαια, το τοπίο αποτελείτο κατά βάσιν από γενικευμένα και αόριστα στοιχεία: ράχες, λαγκάδια, μονοπάτια, χωράφια, θάμνους και βράχια. Η μεταμόρφωση του τοπίου σε χώρο προχωρούσε όσο αύξανε και η γνωριμία μου μαζί του· μοιραία όμως, η γνωριμία αυτή είναι καταδικασμένη να μείνει επιφανειακή. Εκεί που εγώ βλέπω αμυδρά κάποιο μισοσβησμένο μονοπάτι και ένα συνονθύλευμα από πέτρες, ο γείτονάς μου βλέπει το δρόμο που πήγαινε άλλοτε στο καμίνι των τάδε, και που πιο κάτω οδηγεί στη σπηλιά όπου κάποτε κρύφτηκαν με την οικογένειά του τον καιρό του πολέμου.

Το αντίτιμο μιας τέτοιας οικειότητας είναι, αναπόφευκτα, εκείνο που καταβάλλεται για κάθε εξαιρετικά στενή εστίαση – με άλλα λόγια, μια σχετική άγνοια του ευρύτερου κόσμου πέρα από τα όρια του άμεσα ορατού και χρήσιμου. Όσον αφορά την ελληνική αντίληψη του φυσικού χώρου, το φαινόμενο επιδεινώνεται από τον ιδιόρρυθμο τοπικισμό των Ελλήνων, για τους περισσότερους των οποίων τόπος τους παραμένει κάποια ιδιαίτερα πατρίδα με τη στενότερη έννοια. Στην περίπτωση αυτή, ο συσχετισμός ανθρώπινης διαίσθησης και φωτογραφικής μηχανής είναι απόλυτος: αλλάζοντας το βαθμό εστίασεως, διευρύνουμε το πεδίο, χάνουμε όμως λεπτομέρεια.

Η απώλεια της ιδιαιτερότητας του χώρου είναι αναπόφευκτη συνέπεια των μεταρρυθμίσεων που ο καπιταλισμός επέβαλε στις κοινωνικές δομές, και είναι βέβαια φαινόμενο αμετάκλητο με τα σημερινά δεδομένα. Αντ' αυτής, και αντιμέτωπος με τον αδιαφοροποίητο πλέον φυσικό χώρο, οι αστικές τάξεις επινόησαν την έννοια του τοπίου, έννοια στενά συνδεδεμένη με τη γραφικότητα (*picturesque*, *pittoresco*). Ποιος όμως ο λόγος, η ανάγκη μιας τέτοιας επινόησης από ένα κοινωνικό σύνολο το οποίο απομακρυνόταν σταθερά από τη φύση και τα πρωτογενή μέσα παραγωγής, στρεφόμενο όλο και περισσότερο προς τις πόλεις;

Η πρώτη και απλούστερη εξήγηση είναι ότι αυτή ακριβώς η αστυφιλία, και η συνεχής αποξένωση του πληθυσμού των βιομηχανοποιούμενων χωρών από κάθε τι το φυσικό, δημιούργησαν σχεδόν αμέσως την ανάγκη επαφής με κάποιο, έστω και ψεύτικο, υποκατάστατο. Στη μεταεπαναστατική Δυτική Ευρώπη των αρχών του 19ου αιώνα, το συνηθέστερο υποκατάστατο ήταν η μετατροπή τέρως βασιλικών ή αριστοκρατικών πάρκων και δασών όπως το Fontainebleau σε δημόσιους χώρους – δημόσιους βέβαια χώρους οι οποίοι, όπως αργότερα και τα απείρως εκτενέστερα Εθνικά Πάρκα των Ηνωμένων Πολιτειών, απαιτούσαν αδιάκοπη φροντίδα και προστασία ώστε να διατηρήσουν τον ακραιφνώς τεχνητό πλέον «φυσικό» τους χαρακτήρα.

Βαθύτερη όμως εξήγηση βρίσκουμε στο γεγονός ότι η ανθρώπινη επα-

φή με τον περιβάλλοντα φυσικό χώρο είναι αδιάρρηκτο στοιχείο του μυθικού υπόβαθρου κάθε κοινωνίας. Και τούτο για δύο κυρίως λόγους· αφενός γιατί η εθνική και πολιτιστική ταυτότητα κάθε λαού βασίζεται εν μέρει στον προσδιορισμό του χώρου τον οποίο κατοικεί, και αφετέρου γιατί η αγάπη προς το τοπίο και η περιφρούρησή του (πτυχή των οποίων είναι και το σύγχρονο οικολογικό κίνημα) αποτελούν θεμελιώδη ψυχική ανάγκη, ανάγκη που ίσως αποτελεί την τελευταία και ισχυρότερη επιβίωση των πατρογονικών φυσιολατρικών μύθων. Η επιβίωση αυτή, που βεβαιώνουν η κοινωνιολογία αλλά και η ιστορία της τέχνης, αποδίδεται από τον Simon Schama «στην προσπάθεια του ανθρώπου να αντλήσει από τη φύση παρηγοριά για τη θνητότητά του»¹.

Η έννοια του «φυσικού» τοπίου είναι βέβαια σχεδόν παντού πια οξύμωρον σχήμα, αφού και το πιο απόμερο σημείο της Ευρώπης, με μοναδική ίσως εξαίρεση τις κορυφές των Άλπεων, αλλοιώθηκε από τον άνθρωπο σε βαθμό ελάχιστα μικρότερο απ' ό,τι τα πάρκα των Γάλλων βασιλέων. Το ελληνικό τοπίο ειδικά έχει υποστεί ριζικές αλλοιώσεις από τη σχεδόν συνεχή υλοτομία, αλλοιώσεις οι οποίες πιθανόν να άρχισαν πολύ νωρίτερα απ' ό,τι υποπευόμαστε πράγματι, έχουμε την τάση να υποτιμάμε κατά πολύ τις καταστρεπτικές ικανότητες της λίθινης τεχνολογίας. Ένα πείραμα που έγινε πρόσφατα στη Δανία έδειξε ότι τρεις άνδρες, χρησιμοποιώντας μόνο νεολιθικούς πελέκεις ακονισμένους προ 4.000 ετών, κατάφεραν να καθαρίσουν γύρω στα 1.500 τετραγωνικά μέτρα πυκνού δάσους σημύδας μέσα σε τέσσερις ώρες. Με άλλα λόγια, δουλεύοντας κανονικό οκτάωρο, ένας γεωργός της λίθινης εποχής μπορούσε χωρίς ιδιαίτερο κόπο να εξαφανίσει ένα στρέμμα δάσους σε λιγότερο από μια εβδομάδα.

Ακόμα και η υποτιθέμενη «παρθένα» φύση του Νέου Κόσμου, όπως αυτή πρωτοαποκαλύφθηκε στους Ευρωπαίους, φαίνεται να ήταν απόρροια τακτικών και εκτεταμένων επεμβάσεων από τους αυτόχθονες καλλιεργητές. Όπως μας πληροφορεί μια πρόσφατη μελέτη του Stephen Budiansky, «Μία από τις μεγάλες ειρωνείες του μύθου του αρχέγονου δάσους έγκειται στο γεγονός ότι τα πυκνά δάση που οι μετέπειτα άποικοι πράγματι βρήκαν και καθάρισαν με τόσο κόπο, κάθε άλλο ήσαν παρά υπολείμματα αρχέγονου δάσους. Απεναντίας, επρόκειτο για καινούριες, δευτερογενείς φυτείες που φύτεψαν στα άλλοτε καθαρά κτήματα των Ινδιάνων όταν αυτοί είχαν πια σκοτωθεί ή εκδιωχθεί, και αφού οι Ευρωπαίοι άρχισαν να καταστέλλουν τις φωτιές. Αυτό που οι μετέπειτα άποικοι πήραν για αρχέγονο δάσος ήταν απλώς ένα εγκαταλελειμμένο ράντσο»².

Οι Ινδιάνοι της Βορείου Αμερικής συνήθιζαν να καθαρίζουν μεγάλες εκτάσεις δάσους βάζοντας φωτιές την άνοιξη και το φθινόπωρο, γεγονός το οποίο βέβαια επέφερε ριζικές αλλαγές στο τοπίο τόσο στην πράξη όσο και στην παύση του. Αξίζει στο σημείο αυτό να μνημονευθεί ότι και το ελληνικό τοπίο προς το τέλος του εικοστού αιώνα υπόκειται σε εξίσου

ριζικές αλλαγές, αφενός λόγω της αυξημένης τουριστικής κίνησης, αφετέρου από την εγκατάλειψη της υπαίθρου και άρα των αγρών και καλλιεργειών σε ευρεία πλέον κλίμακα. Η εγκατάλειψη αυτή, όπως και η αντίστοιχη των Ινδιάνων της Αμερικής, έχει και εδώ ως αποτέλεσμα τον πολλαπλασιασμό δευτερογενών φυτειών, κοινώς πουρνάρια και ασπαλάθους – κατάσταση που οδηγεί μοιραία στο φαινόμενο των όλο και πιο συχνών πυρκαγιών που μαστίζουν τη χώρα κάθε καλοκαίρι.

Αξίζει να σταθούμε λίγο στις καινούριες αυτές επιδράσεις πάνω στο ελληνικό τοπίο, γιατί ή μη τίποτε άλλο, αποτελούν ιδιαίτερα επίκαιρο παράδειγμα του πώς κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές δυνάμεις επηρεάζουν το φαινομενικά ουδέτερο τοπίο. Βασικοί παράγοντες ήσαν η επέκταση του θεσμού της δεύτερης κατοικίας από τους Έλληνες αστούς και, πιο πρόσφατα, η προσκόλληση της χώρας στην Ευρωπαϊκή Ένωση· αναπόφευκτο αποτέλεσμα είναι η συνεχιζόμενη πληθυσμιακή αλλοίωση ορισμένων περιοχών, κυρίως αλλά όχι αποκλειστικά παραθαλασσιών. Από μόνο του, το φαινόμενο αυτό ίσως να μην αρκούσε. Σε συνδυασμό όμως με την ανελαστική φορολογική πολιτική του κράτους, σύμφωνα με την οποία έστω και μια μεταφορά κτηματικής περιουσίας από αγρότη σε αστό επιφέρει συχνά εκατονταπλάσια αύξηση, ασχέτως χρήσεως, της θεωρητικής αξίας της γης σε όλη τη γύρω περιοχή, οι καινούριοι έποικοι αργά ή γρήγορα εκτοπίζουν τους αυτόχθονες των δήθεν προνομιούχων αυτών περιοχών.

Οι επιπτώσεις στο τοπίο φαίνονται σχεδόν αμέσως: μόλις παύσουν το ξύλευμα ημιδικαίων περιοχών, το κοπιώδες ετήσιο καθάρισμα των αγρών, η βοσκή, το κλάδεμα και όλη γενικώς η ρουτίνα των αγροτικών εργασιών, η ισορροπία του τοπίου καταρρέει. Το πόσο γρήγορα την επανакτά εξαρτάται από πολλά στοιχεία, μεταξύ των οποίων είναι ο τρόπος αντιμετώπισης της φωτιάς και ο βαθμός αυστηρότητας της πολεοδομικής παρακολούθησης. Σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως έχουν δείξει σοβαρές πλημμύρες σε παράνομα δομημένες περιοχές της Αττικής, η ισορροπία επανέρχεται μετά από άκρως καταστρεπτικές μεταβολές – καταστρεπτικές, εννοείται, μόνον για τους άμεσα ενδιαφερόμενους κατοίκους, ή για όσους είναι αναγκασμένοι να υποστούν τη θέα του βεβηλωμένου τοπίου. Το ίδιο το τοπίο βέβαια απλώς τείνει προς κάποια μορφή δυναμικής ισορροπίας, αφήνοντας στους ανθρώπους προβλήματα αισθητικής ή ηθικής τάξεως.

(απόσπασμα από το κείμενο «Η Επινόηση του Τοπίου»)

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

1. Simon Schama, *Landscape and Memory*, Λονδίνο 1995, σελ. 15.
2. Stephen Budiansky, *Nature's Keepers*, Λονδίνο 1995.

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΑΥΓΗΤΙΔΟΥ

Σπούδασε Αρχιτεκτονική στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης και Καλές Τέχνες στο Central Saint Martins College του Λονδίνου απ' όπου κατέχει μεταπτυχιακό και διδακτορικό τίτλο. Το 2010 εκλέγεται Επίκουρος Καθηγήτρια στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα περιστρέφονται γύρω από τη σχέση αυτοπροσωπογραφίας, ταυτότητας και υποκειμενικότητας, τη σχέση σώματος, χώρου και επιτελεστικότητας καθώς το πεδίο της καλλιτεχνικής πρακτικής ως μέσου και διαδικασίας παραγωγής γνώσης.

ΚΩΣΤΑΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΣ

Σπούδασε Media Studies στο UCA Farnham (BA) και Ευρωπαϊκό Κινηματογράφο στο πανεπιστήμιο του Bristol (MA). Είναι υποψήφιος διδάκτωρ του πανεπιστημίου του Bristol με θέμα διατριβής Μοντερνισμός και Ψηφιακή Αισθητική. Με τον ήχο και την τεχνολογία του ασχολείται είκοσι χρόνια. Είναι κατασκευαστής ήχων και ηχητικών τοπίων - Sound & Soundscape Design. Έχει συμμετάσχει σε πλωτή ηχητική εγκατάσταση-αράχνη του δήμου του Bristol με τίτλο *Millenium* (1999), ως ειδικός ηχητικός συνεργάτης του καλλιτέχνη Robert Bradford. Είναι δημοσιογράφος στο ραδιόφωνο και συνεργάτης περιοδικών και εφημερίδων.

ΓΙΩΡΓΗΣ ΓΕΡΟΛΥΜΠΟΣ

Αρχιτέκτων και Φωτογράφος με σπουδές στην Ελλάδα, τη Γαλλία και τη Μεγάλη Βρετανία. Διδάκτωρ στην Τέχνη και το Design από το Πανεπιστήμιο του Derby (Μεγ. Βρετανία). Η δουλειά του έχει εκτεθεί σε ομαδικές και ατομικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Διδάσκει στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας.

ΔΗΜΗΤΡΑ ΕΡΜΕΙΔΟΥ

Γεννήθηκε στην Αθήνα, όπου ζει και εργάζεται. Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. Έχει πραγματοποιήσει 2 ατομικές εκθέσεις και έχει συμμετάσχει σε 22 ομαδικές στην Ελλάδα και το εξωτερικό (Athens Photo Festival, Thessaloniki Photobiennale, Mirafoto Peru, LACDA, κ.ά.). Έργα της ανήκουν στην BALA Collection, στο Αμερικάνικο Κολέγιο Ελλάδας και σε ιδιωτικές συλλογές.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΖΙΩΓΑΣ

Σπούδασε Μαθηματικά (Πτυχίο, Πανεπιστήμιο Αθηνών) και Ζωγραφική στην Νέα Υόρκη (MFA, School of Visual Arts). Είναι Επίκουρος Καθηγητής

στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας. Έχει πραγματοποιήσει ατομικές εκθέσεις και έχει συμμετάσχει σε ομαδικές στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Έχει γράψει κείμενα και βιβλία για τη θεωρία της τέχνης (*Ο βυζαντινός Μάλεβιτς, Ο Ταρκόφσκι στην Χαλκίδα, Όψεις Λογοκρισίας*). Κάθε χρόνο διοργανώνει την «Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες».

ΛΙΝΑ ΘΕΟΔΩΡΟΥ

Σπούδασε Γραφιστική στο ΤΕΙ Αθήνας, Γλυπτική στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών και Γλυπτική και Νέα Μέσα στη Σχολή Καλών Τεχνών της Χάγης. Στη δουλειά της χρησιμοποιεί κυρίως σαν μέσα το βίντεο και τις εγκαταστάσεις και πειραματίζεται με την αμφισημία των εικόνων. Έχει συμμετάσχει σε εκθέσεις στο Εθνικό μουσείο Σύγχρονης τέχνης στην Αθήνα, E-MAF, European media art festival, Osnabrueck, Deste Foundation, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Museum Fridericianum, Kassel, 8th international Istanbul Biennial, ev+a Limerick Biennial, 53rd International Short Film Festival Oberhausen, 11th International Architecture Exhibition Venice Biennial, Κρατικό μουσείο σύγχρονης τέχνης, Θεσσαλονίκη.

MARK DURDEN

Σπούδασε Καλές Τέχνες στο Exeter College of Art and Design και στο Glasgow School of Art. Απέκτησε MA και PhD στην Ιστορία και Θεωρία της Τέχνης από το Πανεπιστήμιο του Kent. Έχει δημοσιεύσει ένα μεγάλο αριθμό από κριτικές και δοκίμια για τη φωτογραφία και μια σειρά από μονογραφίες καλλιτεχνών και θεωρητικά βιβλία. Είναι μέλος της καλλιτεχνικής ομάδας Common Culture από το 1997, με την οποία έχει εκθέσει εκτεταμένα εικαστικό έργο. Διδάσκει Ιστορία Τέχνης και Φωτογραφία από το 1993: Staffordshire University (1993-1998), University of Derby (1998-2007). Σήμερα είναι Καθηγητής στο University of Wales, Newport και έχει ερευνητική θέση στο European Centre for Photographic Research.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΚΑΛΑΜΑΡΑΣ

Εργάζεται ως Γλύπτης-Video Artist και παράλληλα διδάσκει Πολυμέσα και Τέχνη στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών της Φλώρινας. Έχει πτυχίο Γλυπτικής από το Loughborough University School of Art and Design στην Αγγλία και Master στην Σύγχρονη Τέχνη και την Θεωρία της Τέχνης από την Σχολή Καλών Τεχνών του Εδιμβούργου στη Σκωτία. Έχει συμμετάσχει σε ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό και δημοσιεύει τακτικά σε περιοδικά τέχνης. Μέλος του Δ.Σ. και υπεύθυνος εκδόσεων του Ιδρύματος Δημητρίου Καλαμάρα, Εθνικό Κληροδότημα, που έχει ως βασικό σκοπό την προαγωγή της καλλιτεχνικής παιδείας και την έρευνα στη Διδακτική Μεθοδολογία της Τέχνης.

ΠΑΝΟΣ ΚΟΚΚΙΝΙΑΣ

Σπούδασε Φωτογραφία στα ΤΕΙ Αθήνας και στον Φωτογραφικό Κύκλο. Συνέχισε τις σπουδές του στο School of Visual Arts (Bachelor of Fine Arts) και

στο Yale University (Master of Fine Arts) των Ηνωμένων Πολιτειών, καθώς και στο Derby University (Ph.D.) της Μεγάλης Βρετανίας. Ήταν υπότροφος του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών, του Ιδρύματος Ωνάση και του Yale School of Art. Έχει εκθέσει τη δουλειά του σε ατομικές εκθέσεις στην Αθήνα και το Παρίσι και σε ομαδικές στο Βερολίνο, τη Μαδρίτη, τη Ρώμη και τη Νέα Υόρκη. Έργα του έχουν δημοσιευθεί σε πολλές ελληνικές και διεθνείς εκδόσεις.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΚΚΑΣ

Αποφοίτησε από την ESP της Αθήνας το 1999 και τον ίδιο χρόνο μετακόμισε στη Βρετανία για να παρακολουθήσει το τμήμα φωτογραφίας Ντοκουμέντο στο Newport. Το 2002 πήρε το πρώτο βραβείο Observer Hodge για την ενότητα «Βόρεια Ήπειρος - μια εγκαταλειμμένη περιοχή». Ο Γιώργος Μάκκας έχει κάνει αρκετές ατομικές εκθέσεις και έχει πάρει μέρος σε ομαδικές στη Βρετανία και την Ελλάδα. Παράλληλα με την προσωπική του δουλειά φωτογραφίζει για ελληνικά και ξένα περιοδικά και εφημερίδες (ΗΠΑ, Μεγάλη Βρετανία, Κίνα, Μαλαισία, Ουγγαρία) και έχει αναλάβει φωτογραφίσεις για πελάτες στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

ΝΙΚΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

Σπούδασε Φωτογραφία στο Λονδίνο (BA, Polytechnic of Central London, 1974-77). Είναι διδάκτωρ στις Τέχνες και τις Ανθρωπιστικές Επιστήμες με ειδίκευση στη Φωτογραφία (PhD, University of Derby, 2008). Έχει δημοσιεύσει, έως σήμερα, ένα σημαντικό αριθμό θεωρητικών και κριτικών κειμένων, έχει οργανώσει και επιμεληθεί φωτογραφικές εκθέσεις, σεμινάρια, εργαστήρια, και ερευνητικά προγράμματα κι έχει συμμετάσχει ως συνδιοργανωτής και εισηγητής σε συνέδρια/ημερίδες. Το φωτογραφικό του έργο έχει εκτεθεί και δημοσιευθεί στην Ελλάδα και διεθνώς. Είναι Αναπληρωτής Καθηγητής στο Τμήμα Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών του ΤΕΙ Αθήνας.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΕΤΣΙΝΗ

Σπούδασε Φωτογραφία στην Αθήνα και στη Βρετανία (University of London, Goldsmiths College και University of Derby) με υποτροφία του I.K.Y. Είναι διδάκτωρ των Τεχνών και των Ανθρωπιστικών Επιστημών με ειδίκευση στη φωτογραφία. Εργασίες της έχουν παρουσιαστεί σε συνέδρια και έχουν δημοσιευτεί σε επιστημονικά περιοδικά. Έχει επίσης επιμεληθεί σειρά εκθέσεων και εκδόσεων σχετικές με τη φωτογραφία και τις εικαστικές τέχνες. Φωτογραφικό της έργο έχει εκτεθεί και δημοσιευτεί στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Διδάσκει θεωρία φωτογραφίας από το 2004. Είναι εντεταλμένη Λέκτωρ στη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Πατρών.

RUSSELL ROBERTS

Διδάσκει Φωτογραφία στο University of Wales, Newport, και έχει ερευνητική θέση στο European Centre for Photographic Research. Είναι

επίτιμος συνεργάτης για τη Φωτογραφία στο National Media Museum της Βρετανίας. Εργάστηκε στο Φωτογραφικό Τμήμα του Victoria & Albert Museum (1990-92) και ήταν επικεφαλής του Φωτογραφικού Τμήματος και επιμελητής στο National Museum of Photography, Film & TV (1998-2006). Επιμελήθηκε μια σειρά από εκθέσεις καθώς και εκδοτικά projects. Την περίοδο αυτή εργάζεται πάνω σε ένα project που αφορά την πολιτισμική ιστορία της φωτογραφίας στην Ουαλία. Ταυτόχρονα, εκπονεί διδακτορική διατριβή με τίτλο 'Exhibition as Gesture: Curating as a Critical Practice'.

ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΕΣ ΦΟΙΤΗΤΕΣ

ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΓΚΕΛΟΣ, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας

PENA ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΗ, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΖΥΓΟΥΡΗ, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας

ΗΕΙΚΕ ΚΥΜΕΡ, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας

ΤΑΣΟΣ ΛΕΟΝΟΓΛΟΥ, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας

ΦΩΤΗΣ ΜΗΛΙΩΝΗΣ, απόφοιτος, Τμήμα Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, ΤΕΙ Αθήνας

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΟΥΖΑΚΙΤΗΣ, απόφοιτος, Τμήμα Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, ΤΕΙ Αθήνας

ΔΗΜΟΣ ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΙΔΗΣ, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας

ΓΚΙΒΙ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας

ΜΑΡΙΑ ΠΑΠΑΛΕΞΙΟΥ, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΤΖΟΒΑ, απόφοιτη, Τμήμα Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, ΤΕΙ Αθήνας

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ των επιμελητών	9
I. ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ	13
Mark Durden: Εισαγωγή	15
Γιάννης Ζιώγας: Καλλιτεχνοσύνη και εμπειρία	24
Πηνελόπη Πετσίνη: Κριτική πρακτική	48
Γιώργης Γερόλυμπος: Terza Natura	57
Νίκος Παναγιωτόπουλος: Τοπίο και ηγεμονικές αναπαραστάσεις	69
Πηνελόπη Πετσίνη: Existential Exposures	80
Δήμητρα Ερμείδου: Μελετώντας το τοπίο της καταναλωτικής οπτικής	88
II. ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ	101
Πάνος Κοκκινιάς: <i>Σωτηρία</i>	102
Γιώργης Γερόλυμπος: <i>Θωρακισμένο Γήπεδο</i>	104
Νίκος Παναγιωτόπουλος - Πηνελόπη Πετσίνη: <i>Επιτύμβια</i>	106
Γιάννης Ζιώγας: <i>Αλφαθητάρι</i>	108
Γιώργος Μάκκας: <i>Πορτρέτα</i>	110
Δήμητρα Ερμείδου: <i>Plan B</i>	112
Κώστας Βενιζέλος: <i>Παρεμβολές</i>	114
IN SITU: Τα έργα των φοιτητών	116
Γιάννης Σταθάτος: <i>Επίμετρο</i>	134
ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ	137

Ο Γιάννης Ζιώγας είναι
ζωγράφος και Επίκουρος
Καθηγητής στο Τμήμα
Εικαστικών και
Εφαρμοσμένων Τεχνών
του Πανεπιστημίου
Δυτικής Μακεδονίας.

Το Τμήμα Εικαστικών και
Εφαρμοσμένων Τεχνών του
Πανεπιστημίου Δυτικής
Μακεδονίας λειτούργησε για
πρώτη χρονιά το 2006.
Από τότε έχει εδραιωθεί στη
Φλώρινα, αλλά και στην
ευρύτερη περιοχή της Δυτικής
Μακεδονίας, ως ένας
σημαντικός πολιτιστικός και
εκπαιδευτικός πυρήνας.
Το πενταετές ακαδημαϊκό του
πρόγραμμα συνδέει
τη διδασκαλία των Εικαστικών
με εκείνη των
Εφαρμοσμένων Τεχνών.
Το Τμήμα, λειτουργώντας και
ως πολιτιστικός φορέας,
επιχειρεί με ερευνητικές -
καλλιτεχνικές δράσεις όπως
η «Εικαστική Πορεία»
να αναδείξει με σύγχρονο
τρόπο τις ιδιαιτερότητες
της περιοχής.



Ο Νίκος Παναγιωτόπουλος είναι
διδάκτωρ στη φωτογραφία.
Είναι Αναπληρωτής Καθηγητής
στο Τμήμα Φωτογραφίας
και Οπτικοακουστικών Τεχνών
του ΤΕΙ Αθήνας.
Η Πηνελόπη Πετσίνη είναι
διδάκτωρ στις Τέχνες και
Ανθρωπιστικές Επιστήμες.
Διδάσκει Θεωρία Σύγχρονης
Τέχνης στο Τμήμα

Ο συλλογικός αυτός τόμος είναι προϊόν της ερευνητικής εικαστικής δράσης «Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες» του 2009, εκδήλωση που διοργανώνει σε ετήσια βάση το 1ο Εργαστήριο Ζωγραφικής του Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας. Η «Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες» ξεκίνησε το 2007 με σκοπό τη διερεύνηση του τοπίου, του πολιτισμού, της ιστορικής και πολιτικής διάστασης της περιοχής των Πρεσπών. Η δομή και το σκεπτικό αποφασίζεται κάθε χρόνο από συγκεκριμένη επιστημονική επιτροπή πανεπιστημιακών από το χώρο των τεχνών και των ανθρωπιστικών επιστημών. Στη διοργάνωση συμμετέχουν προσκεκλημένοι καλλιτέχνες και θεωρητικοί καθώς και φοιτητές καλλιτεχνικών σχολών που καλούνται αντίστοιχα να δημιουργήσουν έργα πάνω στην επιλεγμένη θεματική ή να την προσεγγίσουν θεωρητικά.

Η «Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες» του 2009 είχε ως επιστημονική επιτροπή τους Γιάννη Ζιώγα (τμ. Εφαρμοσμένων Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας), Πηνελόπη Πετσίνη (τμ. Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Πανεπιστήμιο Πατρών) και Νίκο Παναγιωτόπουλο (τμ. Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, ΤΕΙ Αθήνας) και ως προσκεκλημένο καλλιτεχνικό συντονιστή τον καλλιτέχνη και θεωρητικό **Mark Durden** (Art and Design, University of Wales, Newport). Στηρίχθηκε, δε, πάνω σε δύο άξονες: τη θεματική των *Παγκόσμιων Τοπίων* (Global Landscapes), η οποία προτάθηκε από τον καλλιτεχνικό συντονιστή, και τη μεθοδολογική προσέγγιση της *Κριτικής Πρακτικής* (Critical Practice) η οποία επιλέχθηκε από την επιστημονική επιτροπή που έχει και την επιμέλεια αυτής της έκδοσης.

Στο πλαίσιο της δράσης, διατυπώθηκαν μια σειρά από θεωρητικές προσεγγίσεις πάνω στο θέμα της σύγχρονης αντιμετώπισης του τοπίου, ενώ μια ομάδα καλλιτεχνών καθώς και φοιτητές του τμήματος Εφαρμοσμένων Τεχνών και απόφοιτοι του τμήματος Φωτογραφίας κλήθηκαν να δημιουργήσουν επιτόπια ατομικά ή συλλογικά έργα. Τα αποτελέσματα αυτών των προσεγγίσεων παρουσιάζονται εδώ σε δύο ενότητες: μία που αφορά το θεωρητικό κομμάτι και μία το εικαστικό.

