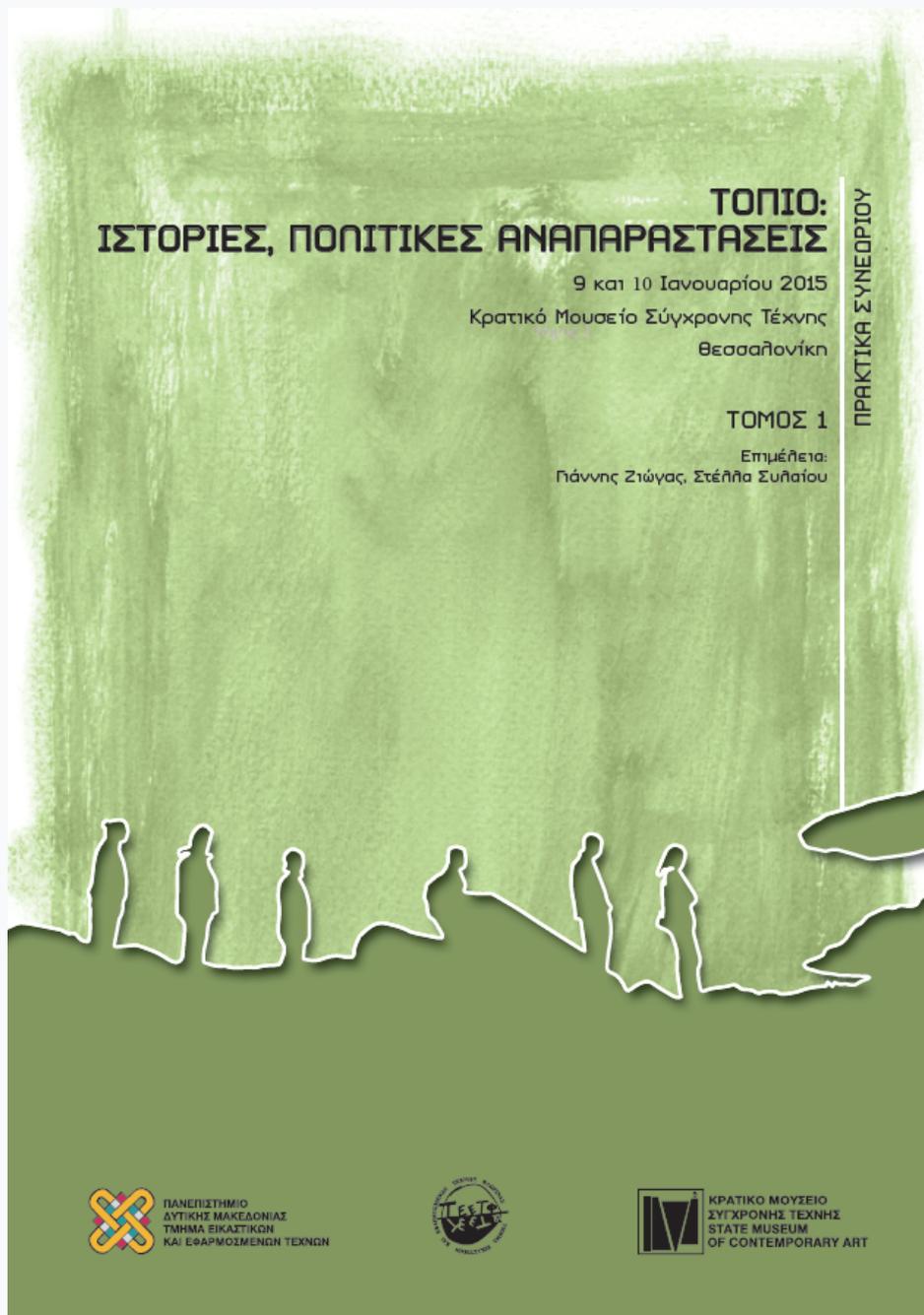


Διεθνές Συνέδριο για την Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες

Τόμ. 4 (2015)

Τοπίο: Ιστορίες και πολιτικές αναπαραστάσεις. Διεθνές συνέδριο για την Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες





ΙΣΤΟΡΙΕΣ, ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

ΤΟΠΙΟ:

9 και 10 Ιανουαρίου 2015

Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης

τομος 1

Θεσσαλονίκη

ΤΟΜΟΣ 1

Επιμέλεια:

Γιάννης Ζιώγας, Στέλλα Συλαίου

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ
ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



ΚΡΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ
ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
STATE MUSEUM
OF CONTEMPORARY ART

ΙΣΤΟΡΙΕΣ, ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

ΤΟΠΙΟ:

9 και 10 Ιανουαρίου 2015
Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης
Θεσσαλονίκη

ΤΟΜΟΣ 1

Επιμέλεια:
Γιάννης Ζιώγας, Στέλλα Συλαίου

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Ευχαριστίες

Οι επιμελητές της έκδοσης θα ήθελαν να ευχαριστήσουν θερμά τον κ. Χ. Σαββόπουλο, αναπληρωτή καθηγητή του Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών ΑΠΘ, την Μ. Κετανίδου, ιστορικό τέχνης, την Ε. Φωτιάδη, εικαστικό, τον Τ. Τατόλα, εικαστικό και τον Κ. Τσομπανικολίδη, βιολόγο για τις εύστοχες παρατηρήσεις τους και τις γόνιμες συζητήσεις, καθώς και την Άννα Πιάτου για τις μεταφράσεις.

ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ:

- Επιστημονική επιμέλεια: Γιάννης Ζιώγας
αναπληρωτής καθηγητής ΤΕΕΤ
Στέλλα Συλαίου
διδάσκουσα ΤΕΕΤ, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο
- Επιμέλεια κειμένων: Στέλλα Συλαίου
διδάσκουσα ΤΕΕΤ, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο
- Έκδοση: Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών
Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας
- Μεταφράσεις: Άννα Πιάτου
- Copyright κειμένων: Συγγραφείς των κειμένων
- Copyright εικόνων: Δημιουργοί των εικόνων
- Copyright τόμου: Επιμελητές της έκδοσης

ISBN: 978-618-83267-0-5

Στο εξώφυλλο: Γιάννης Ζιώγας, Χρήστος Ιωαννίδης

Περιεχόμενα

<i>Εισαγωγικό σημείωμα</i>	
Στέλλα Συλαίου / Τοπίο: Ιστορίες, πολιτικές αναπαραστάσεις	7
Γιάννης Ζιώγας / Το field των Πρεσπών ή η originalité του πεδίου II	17
Ιάκωβος Ρήγος / Το Συνεχές Μνημείο.....	35
Θεόδωρος Λώτης / Τα ηχοτοπία των Πρεσπών	45
Γιάννης Δαϊκόπουλος / Η Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες, ως παράδειγμα μετασχηματιστικής μάθησης	59
Σοφία Κυριακού / Είμαι ο τόπος όπου βρίσκομαι - Συγκέντρωση υλικού για έναν Εικαστικό Οδηγό Περιήγησης - Επιβίωσης.....	71
Νόρα Λέφα / Η σχεδόν ερωτική σχέση του ανθρώπου με τη φύση.....	81
Γιάννης Ζιώγας / Το Πάικο ως αφορμή.....	85
Μαρία Ζουμπούλη / Τόπος, πατρίδα, χώρα Μια ανάγνωση του Έρωτα της Μαρίας Αμπράμοβιτς.....	95
Κατερίνα Δημητριάδου / Σηματοδοτήσεις του ιστορικού χώρου: μια ανθρωποκεντρική προσέγγιση.....	103
Σωτήρης Χτούρης / Ενσώματη διαλεκτική μετα-μνήμη στην πόλη, στην ποίηση του Καβάφη.....	115
Θανάσης Χονδρός και Αλεξάνδρα Κατσιάνη / Η καθημερινότητα διά του καθημερινού.....	123
Nina Felshin: Double Trouble / (Σχεδόν) 50 Χρόνια Τέχνης και Ακτιβισμού	129
Συλαίου Στέλλα, Χουντάση Μαρία, Λαγούδη Έλενα / Ψυχογεωγραφία στην ψηφιακή εποχή: μια εναλλακτική θεώρηση του αστικού τοπίου	145
Erika Osborne / Revisiting the Walk.....	165
Στέλλα Συλαίου, Έλενα Λαγούδη, Μαρία Χουντάση / Σιτουασιονισμός και δημιουργία καταστάσεων σε ψηφιακά περιβάλλοντα τέχνης	175

Εισαγωγικό σημείωμα

Τοπίο: Ιστορίες, πολιτικές αναπαραστάσεις

Στέλλα Συλαίου

Διδάσκουσα, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας

E-mail επικοινωνίας: sylaiou@gmail.com

«Κάθε αισθητική ουτοπία προσλαμβάνει σήμερα αυτή τη μορφή: να γίνουν πράγματα τα οποία δεν γνωρίζουμε τι είναι».

Αντόρνο

Με εμφανείς τις συνέπειες της παγκοσμιοποίησης σε όλους τους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας και τις διαρθρωτικές αλλαγές που επέφερε στην ανθρώπινη καθημερινότητα, οι κοινωνίες της νέας χιλιετίας βρίσκονται σε μια μεταβατική περίοδο, κατά την οποία αναζητούν νέα ταυτότητα και νέους στόχους σε όλους τους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας. Χαρακτηριστικό γνώρισμα της εποχής είναι η ποικιλομορφία της ταυτότητάς της, ή πιο σωστά οι πολλαπλές της ταυτότητες. Η σύγχρονη τέχνη προέκυψε ως καλλιτεχνική επανάσταση και ήρθε σε ρήξη με τα υπόλοιπα καλλιτεχνικά κινήματα και τάσεις του παρελθόντος, όπως ο μοντερνισμός. Η μεταμοντέρνα τέχνη δεν θα μπορούσε φυσικά να χαράξει διαφορετική πορεία, αμφισβητεί τις ευρέως αποδεκτές αλήθειες και θεωρίες του μοντερνισμού, καταργεί τα πρότυπα της υψηλής τέχνης, χαρακτηρίζεται από ρευστότητα, υποκειμενικότητα και αστάθεια - ενδεχομένως ως αποτέλεσμα πληθώρας αλλαγών και ανακατατάξεων- και αξιοποιεί επιλεκτικά χαρακτηριστικά από διάφορα καλλιτεχνικά ρεύματα. Το μέλλον της δεν μπορεί -ακόμη- να καθοριστεί με ευκολία και είναι -μάλλον- απρόβλεπτο. Τα συγκεκριμένα καλλιτεχνικά κινήματα απουσιάζουν και η τέχνη μεταβαίνει σε κάτι νέο με καλλιτεχνικές πρακτικές διαφορετικές και διαφοροποιημένες, ικανές να θέσουν σε δοκιμασία τα ίδια τα όρια και την έννοιά της. Προκαλούνται ρήξεις και μετατοπίσεις, δημιουργούνται νέα ερωτήματα, παράγονται απρόσμενες συναρθρώσεις με τις βασικές ορίζουσες της τέχνης και το θεωρητικό τους έρμα. Ωστόσο, ταυτόχρονα με τον μετασχηματισμό του, το πεδίο της τέχνης εμπλουτίζεται και με νέες νοηματοδοτήσεις. Το καλλιτεχνικό έργο δεν αποτελεί πλέον το επίκεντρο των συζητήσεων, αλλά την αφορμή τους. Οι καλλιτέχνες εκφράζουν με σαφήνεια το αίτημα της εποχής για ανασύσταση, αναλαμβάνουν να επανεφεύρουν τα εικαστικά ιδιώματα και μέσα και να επαναρθρώσουν τις καλλιτεχνικές πρακτικές.

Η σύγχρονη τέχνη δίνει το στίγμα της με την επιλογή θεμάτων, όπως ο τόπος και το τοπίο, που αιώνες τώρα κατέχει έναν κυρίαρχο ρόλο στην καλλιτεχνική έκφραση. Ωστόσο, πραγματεύεται με διεπιστημονικούς τρόπους τόσο τα θέματα αυτά, όσο και την διαδικασία μέσω της οποίας παράγεται ένα έργο τέχνης, καθώς και τα μέσα που χρησιμοποιεί. Πλέον τα ίδια τα θέματα και όχι τα υλικά ή το καλλιτεχνικό κίνημα της εποχής, υποδεικνύουν στον καλλιτέχνη τους τρόπους που θα αντιμετωπίσει τα ερεθίσματα που δέχεται και τα υλικά που θα χρησιμοποιήσει. Τα έργα τέχνης δίνουν απαντήσεις, αλλά δημιουργούν και επιπλέον ερωτήματα. Συχνά ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί περισσότερα από ένα μέσα για αποτυπώσει εικαστικά τις ανησυχίες του. Τα όρια μεταξύ τέχνης και μη-τέχνης είναι δυσδιάκριτα. Αρκετές φορές, κυρίως από τους εννοιολογικούς καλλιτέχνες δίνονται εξηγήσεις με μορφή μανιφέστου για το έργο τους. 'Οι καλλιτέχνες είναι ταυτόχρονα και ερευνητές', κάνουν θεωρητικές προσεγγίσεις και συνδέουν την θεωρία με το καλλιτεχνικό τους έργο. Με αυτόν τον τρόπο βοηθούν τον θεατή να κατανοήσει το έργο τους, αλλά και την καλλιτεχνική διαδικασία. Το τοπίο και ο τόπος τόπος είναι ζητήματα που απασχολούν την εποχή μας, καθώς είναι συχνές οι αναφορές στην ουτοπία¹, δυστοπία², ετεροτοπία³.

Η σύγχρονη εποχή επιτάσσει τη διερεύνηση μιας νέας σχέσης του ανθρώπου με τη φύση, το περιβάλλον και τον δημόσιο χώρο. Ο κεντρικός άξονας όλων των κεφαλαίων του τόμου είναι το δυναμικό τοπίο, φυσικό ή ανθρωπογενές, το οποίο εξελίσσεται στον χρόνο υφαίνοντας έναν λεπτόπλοκο ιστό με προσωπικές ή συλλογικές μνήμες που νοηματοδοτούνται με την βοήθεια της τέχνης και επικοινωνούνται στον επισκέπτη, θεατή, κοινών της τέχνης. Τα περιβαλλοντικά ζητήματα προβληματίζουν πολλούς καλλιτέχνες και το κίνημα της οικολογίας τους επηρεάζει σε πολλά επίπεδα, τόσο με τα μέσα, όσο και με τις μορφές που επιλέγει να εκφραστεί και τα μηνύματα που θέλει να μεταφέρει. Οι καλλιτέχνες εκφράζοντας την ανάγκη μιας κοινωνίας, στρέφονται σε έργα που έχουν να κάνουν με την φύση. Στο πλαίσιο μιας κριτικής πρακτικής χρησιμοποιούν υλικά που συλλέγουν από την φύση και προτείνουν διάφορους εικαστικούς πειραματισμούς. Τους ενδιαφέρει το οικολογικό αποτύπωμα των έργων τους. Αρκετές φορές τα έργα δημιουργούνται και τοποθετούνται μέσα στην ίδια την φύση σε μια προσπάθεια ορθής ένταξης του ανθρώπου και της δραστηριότητάς του στο περιβάλλον, καθώς η φύση δίνει το μέτρο στον άνθρωπο στο πλαίσιο μιας βιώσιμης ισορροπίας μεταξύ ανθρώπου και φύσης. Θέλουν να δείξουν τον σεβασμό τους στην φύση και να στείλουν ένα ηχηρό μήνυμα για την προστασία του περιβάλλοντος και την ορθή ένταξη του ανθρώπου στο οικοσύστημα. Η φύση δίνει την αίσθηση του μέτρου τόσο σε ζητήματα αισθητικής, όσο και σε άλλες εκφάνσεις της ζωής μας, όπως η ιστορία και η πολιτική. Οι ιστορικές προσλαμβάνουσες γονιμοποιούν την σκέψη του καλλιτέχνη και θεωρούνται ως απαραίτητη συνθήκη για την καλλιτεχνική δημιουργία και για την παραγωγή κοινωνικών νοημάτων. Η τέχνη ως κριτική πρακτική, που ενσωματώνει την μνήμη και την ιστορία, έθεσε την βάση για μια διαλεκτική σχέση μεταξύ τέχνης και κοινωνίας. Μέσω της αισθητικής εμπειρίας και της 'πρόκλησης για σκέψη' που προσφέρει η τέχνη, η συμβολή της ήταν ιδιαίτερα σημαντική σε διάφορα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα της εποχής μας. Στο ίδιο

1. πρόκειται για τον ιδανικό τόπο, τις ιδανικές καταστάσεις σε μια φανταστική κοινωνία, που είναι αδύνατο να πραγματοποιηθούν

2. αντιμετωπίζεται ως το αντίβαρο της ουτοπίας, πρόκειται για έναν φανταστικό κόσμο με αρνητικά γνωρίσματα, απαισιόδοξα μηνύματα και δυσσώωνες προοπτικές για το μέλλον

3. πρόκειται για πραγματικούς χώρους ετερότητας με διαφορετικές λειτουργίες, αποτελούν ένα είδος αντι-θέσεων που έγιναν πράξη, στους οποίους οι νόρμες συμπεριφοράς αναστέλλονται και συνυπάρχουν με υπάρχοντες τύπους.

πλαίσιο εντάσσεται και η σχέση του ανθρώπου με το αστικό περιβάλλον. Το έργο τέχνης σήμερα μπορεί να εκτυλίσσεται σε έναν δημόσιο χώρο, με τη συμμετοχή του κοινού, και να έχει ορισμένη χρονική διάρκεια. Η σύγχρονη τέχνη ανοίγει την συζήτηση και για το δημόσιο χώρο ως χώρο επικοινωνίας και αλληλεπίδρασης των ανθρώπων με την ίδια την πόλη, αλλά και μεταξύ τους.

Στο πνεύμα της παραπάνω ανάλυσης κινείται και η δράση της Εικαστικής Πορείας προς τις Πρέσπες (<http://visualmarch.eetf.uowm.gr/>), η οποία ξεκίνησε το 2007 ως μια καλλιτεχνική - εκπαιδευτική διαδικασία από το Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών (TEET) του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας (1ο Εργαστήριο Ζωγραφικής). Στο πλαίσιο αυτών των αναζητήσεων και της όσμωσης ιδεών για διάφορα διεπιστημονικά θέματα διοργανώθηκε από το TEET του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας σε συνεργασία με το Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στις 10 Οκτωβρίου 2014 - 24 Ιανουαρίου 2015 το διεπιστημονικό συνέδριο με αφορμή την έκθεση «Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες: μια διαδικασία βίωσης του τοπίου». Σε μια προσπάθεια δημιουργικής αξιοποίησης ετερογενών καλλιτεχνικών λεξιλογίων και κάτω από τον ευρύ τίτλο «Τοπίο: ιστορίες, πολιτικές, αναπαραστάσεις», ο τόμος συγκεντρώνει πειραματικά τις ενότητες: (α) δράση της Εικαστικής Πορείας στις Πρέσπες, (β) η φύση και το φυσικό τοπίο ως πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης, (γ) η έννοια του τόπου και η σύνδεσή της με την ιστορία, και (δ) το αστικό τοπίο, οι σύγχρονες μορφές έκφρασης και ο χαρακτήρας της τέχνης με παρεμβάσεις στον αστικό χώρο. Βασικός στόχος του συνεδρίου ήταν η επικοινωνία με το κοινό, αλλά και η δυνατότητα να συναντηθούν καλλιτέχνες και επιστήμονες, για να διερευνήσουν την ιστορικότητα και την πολιτική λειτουργία του τοπίου και τη σχέση του με τις καλλιτεχνικές πρακτικές και διαδικασίες. Κοινός παρονομαστής των ανακοινώσεων ήταν οι τρόποι που η τέχνη μπορεί να λειτουργήσει ως εργαλείο κατανόησης και καλλιτεχνικής χαρτογράφησης τόσο του φυσικού, όσο και του ανθρωπογενούς τοπίου, της ιστορίας και της πολιτικής. Στα κεφάλαια του τόμου τίθενται ζητήματα που αφορούν την σχέση του ανθρώπου με την φύση, τη διαμόρφωση μιας νέας ηθικής απέναντι στο περιβάλλον, το ιστορικό τοπίο, αλλά και τον ίδιο τον άνθρωπο, η οποία θα επιτρέψει μια βιώσιμη και ισορροπημένη ανάπτυξη, καθώς και τους τρόπους που -τελικά- όλα τα παραπάνω συνδέονται με την αισθητική.

Η πρώτη ενότητα κεφαλαίων αφορά την **δράση της Εικαστικής Πορείας στις Πρέσπες**. Στο πλαίσιο της δράσης, η οποία υλοποιείται κάθε χρόνο από το 2007, αναπτύσσονται εικαστικές αναζητήσεις και προβληματισμοί, που αφορούν τον πολιτισμό, το περιβάλλον, αλλά και τον τόπο και την ιστορία της ιδιαίτερης περιοχής των Πρεσπών με αφετηρία τις θεωρητικές προσεγγίσεις της κριτικής σκέψης. Στην εξέλιξή της η Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες διευρύνθηκε και μετεξελίχθηκε σε μια 'πρακτική καλλιτεχνικής και κοινωνικής βίωσης του τοπίου, που στοχεύει στη διερεύνηση των μετασχηματισμών ορισμένων νευραλγικών και παραμεθόριων και γεωγραφικών περιοχών'. Σήμερα πλέον αγκαλιάστηκε από μια ομάδα καλλιτεχνών, ιστορικών, ανθρώπων του πολιτισμού και των τεχνών και αποτελεί μια σύνθετη εικαστική δράση που υποστηρίζει στην πράξη ότι η καλλιτεχνική εμπειρία υπάρχει εκεί όπου συναντώνται οι άνθρωποι με τόποι, ιδέες και αναπαραστάσεις. Η πορεία στο φυσικό περιβάλλον των Πρεσπών είναι μια πορεία επικοινωνίας των συμμετεχόντων μεταξύ τους, αλλά και με το τοπίο που ανακαλύπτουν κατά την διάρκεια της περιήγησης. Η βασική ιδέα έχει τις ρίζες της στον 19^ο αιώνα, στο κίνημα των Ρομαντικών, το οποίο υποστήριξε την ανάγκη της ανθρωπίνης ύπαρξης για την φύση, το τοπίο και την εξερεύνησή τους μέσα από το περπάτημα. Η πορεία στο φυσικό περιβάλλον των Πρεσπών

είναι ένας περιπατητικός στοχασμός επικοινωνίας τόσο μεταξύ όσων συμμετέχουν, όσο και με το περιβάλλον της περιοχής, με τα ιδιαίτερα γεωγραφικά, πολιτικά, κλιματολογικά και ιστορικά στοιχεία, που ανακαλύπτουν κατά μήκος της διαδρομής και τους υποβοηθούν να ανασυνθέσουν τις μνήμες του τόπου, τα προσωπικά τους βιώματα για την παραγωγή καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Ο τόμος ξεκινάει με το κεφάλαιο «**το field των Πρεσπών ή η originalité του πεδίου II**» του Γιάννη Ζιώγα, το οποίο αναλύει τους επάλληλους χρόνους για την εξέλιξη μιας εικαστικής διαδικασίας, όπως η Εικαστική Πορεία στις Πρέσπες. Πιο συγκεκριμένα, αναλύει το πεδίο των Πρεσπών, αλλά και πραγματεύεται τον τρόπο με τον οποίο η πολλαπλή χωρική προσέγγισή του επηρεάζει και διαμορφώνει τόσο τον τρόπο αντίληψης του χρόνου, όσο και την σχέση του χρόνου με το πεδίο της εικαστικής εικόνας και την αυθεντικότητά του. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα αυθεντικότητας του τοπίου, ο συγγραφέας αναφέρει την περιοχή μεταξύ Μπέλα Βόντα και Πινερίτσας ως εξαιρετικής ομορφιάς, σπάνιας βιοποικιλότητας, αλλά και έμφορτης σημαντικών ιστορικών γεγονότων και συγκίνησης από την εποχή του Εμφυλίου Πολέμου. Κατά την διαδικασία, οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν στην Εικαστική Πορεία στις Πρέσπες μέσω της περιπατητικής τέχνης και της διαδικασίας βίωσης του τοπίου περιπλανήθηκαν στην περιοχή και μετουσίωσαν τις προσλαμβάνουσες και το βίωμά τους σε καλλιτεχνικό έργο.

Ακολουθεί το **‘Συνεχές Μνημείο’** του Ιάκωβου Ρήγου, το οποίο μεταφέρει την εμπειρία από την συμμετοχή του συγγραφέα στην Εικαστική Πορεία στις Πρέσπες και τις δράσεις που την πλαισίωσαν. Αναφέρει ως μελέτη περίπτωσης, το Μοσχοχώρι και τα ευρήματα στην διαδρομή που ακολούθησε η Εικαστική Πορεία στις Πρέσπες το 2014. Αυτά αποκαλύπτουν και αφηγούνται την ιστορία του Μοσχοχωρίου, ενός χωριού που σχεδόν χάθηκε από τον χάρτη κατά τον Εμφύλιο Πόλεμο. Ως μια ιδιότυπη *damnatio memoriae*, η μνήμη καταδικάστηκε σε λήθη, εξαφανίζοντας κάθε ίχνος της ανθρώπινης παρουσίας στην περιοχή, σαν να μην υπήρξε ποτέ, εκτός από το κτίσμα της εκκλησίας. Τα υπόλοιπα ευρήματα που συνθέτουν το τοπίο είναι ένα φυλάκιο του Ελληνικού Στρατού και ένας νερόλακκος. Αυτός ο τόπος προσφέρει έμπνευση όχι μόνο διεγείροντας την συγκινησιακή ετοιμότητα των συμμετεχόντων καλλιτεχνών, αλλά και προσφέροντας τα υλικά του, προσφέροντας την δυνατότητα στους καλλιτέχνες να ανασυνθέσουν τα βιώματά τους μέσω της land art.

Ο Θεόδωρος Λώτης με μια ομάδα φοιτητών που αποτελούν μέλη του Συνόλου Ζωντανής Ηλεκτροακουστικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου (*Σύνολο*) στο πλαίσιο της Εικαστικής Πορείας προς τις Πρέσπες το 2014 παρατήρησαν και ηχογράφησαν τα **‘Ηχοτοπία των Πρεσπών’** και τις ιδιαίτερες ακουστικές τους συνθήκες. Ο στόχος τους να δημιουργήσουν με αυτές τις ηχογραφήσεις από το γεωφυσικό και το βιοφυσικό περιβάλλον, αλλά και από τον ίδιο τον άνθρωπο, ένα μουσικό έργο με μορφή αυτοσχεδιασμού. Το έργο που δημιουργήθηκε, απέδωσε μια αισθητηριακή και στοχαστική προσέγγιση των Πρεσπών μέσω ενός μέρους από τους ήχους που συλλέχθηκαν. Κατάληξη της πιλοτικής δράσης ήταν η χρήση των ήχων για την δημιουργία τμημάτων ενός υφαντού. Πιο συγκεκριμένα, μια από τις μεθόδους επεξεργασίας των ήχων προέκυψε από έναν αλγόριθμο, που με την σειρά του έδωσε την δυνατότητα να χαρτογραφηθούν ορισμένες κατηγορίες ήχων και να **‘μεταγραφούν’** σε τμήματα ενός υφαντού, το οποίο δημιούργησαν οι συμμετέχοντες της εικαστικής δράσης χρησιμοποιώντας υλικά, τα οποία συνέλεξαν από την Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες.

Στην **‘Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες, ως παράδειγμα μετασχηματιστικής μάθησης’** του Γιάννη Δαϊκόπουλου τίθενται προβληματισμοί για την σύγχρονη περιβαλλοντική ηθική. Ακόμη, αναλύονται οι λόγοι για τους οποίους η Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες προσφέρει **‘ερεθίσματα για κριτικό αναστοχασμό’** και συντελεί σημαντικά τόσο στον σχηματισμό, όσο και τον μετασχηματισμό των περιβαλλοντικών αξιών των συμμετεχόντων. Τα ερεθίσματα που αυτοί λαμβάνουν, σχηματοποιούν τα μηνύματα που η φύση εκπέμπει. Κάτι τέτοιο τους βοηθάει να διαμορφώσουν οικολογικές συνειδήσεις και να επικεντρωθούν στις δημιουργικές δυνάμεις του ανθρώπου, που δείχνουν σεβασμό στο περιβάλλον. Η τοπική ιστοριογεωγραφία, το διάσπαρτο με ενθύμια από τον Εμφύλιο Πόλεμο πεδίο των Πρεσπών προκαλεί συναισθήματα και συγκινήσεις, οδηγεί σε ιστορικές αναζητήσεις, δημιουργεί νοήματα, αλλά και συμβάλλει στην διαμόρφωση μιας νέας αισθητικής και κουλτούρας που σέβεται την Φύση και το περιβάλλον. Τα παραπάνω αποτελούν τον καταλύτη που ενεργοποιεί την φαντασία και την δημιουργικότητα των συμμετεχόντων και με τα υλικά που συλλέγουν κατά την διάρκεια της Εικαστικής Πορείας δημιουργούν καλλιτεχνικά έργα, τα οποία εντάσσονται στο πλαίσιο της *environmental art*.

Η ενότητα των κεφαλαίων που αφορούν την Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες ολοκληρώνεται με την **‘Συγκέντρωση υλικού για έναν Εικαστικό Οδηγό Περιήγησης - Επιβίωσης’** της Σοφίας Κυριακού. Πρόκειται για ένα είδος λεξικού με έννοιες και όρους που χρησιμοποιούνται κατά την εικαστική δράση, ή έχουν δημιουργηθεί αποκλειστικά για αυτήν. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η λέξη **‘καλλιτεχνοσύνη’**, ένας ποιητικός προσδιορισμός, ο οποίος παραλληλίζεται με τη λέξη *Ναυτοσύνη*, που υποδηλώνει την τέχνη του ναύτη, αλλά και την ικανότητα να μαθαίνεις από τις εμπειρίες σου και να ενδυναμώνεις τις ικανότητές σου. Στην ουσία πρόκειται για την χαρά του να ανοίγεις στις θάλασσες και να χρησιμοποιείς όσα έμαθες για να ανοιχθείς σε νέους ορίζοντες, να ταξιδέψεις. Τα λήμματα του λεξικού και η λειτουργική εικονογράφηση δίνουν μια γλαφυρή εικόνα από την εικαστική δράση και τους κώδικες/λέξεις που χρησιμοποιούν οι συμμετέχοντες μεταξύ τους και ταυτόχρονα αποτελεί έναν οδηγό επιβίωσης σε μια *πορεία αυτογνωσίας*.

Η δεύτερη ενότητα περιλαμβάνει δύο πονήματα σχετικά με την **φύση και το φυσικό τοπίο ως πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης**. Ο αγώνας του ανθρώπου να ερμηνεύσει, να κατακτήσει και να κυριαρχήσει την φύση και το περιβάλλον είναι αδιάκοπος. Το περιβάλλον δεν είναι μόνο αυτό που μας περιβάλλει, σύμφωνα με την ετυμολογία της λέξης, αλλά είναι απόλυτα ενσωματωμένο στην ανθρώπινη ζωή και ο άνθρωπος απόλυτα ενσωματωμένος σε αυτό⁴. Μάλιστα, τα τελευταία χρόνια γνωρίζει ιδιαίτερη άνθιση ο κλάδος της αισθητικής του περιβάλλοντος, ο οποίος ερευνά τη σημασία και τους τρόπους που επιδρά στον άνθρωπο η αντίληψη για το περιβάλλον και οι εμπειρίες που αυτό προσφέρει. Παρότι το περιβάλλον εντάσσεται στον φυσικό κόσμο και η τέχνη αντιπροσωπεύει τον ανθρωπογενή, τεχνητό κόσμο, η μεταξύ τους σχέση είναι στενή και δυναμική. Το περιβάλλον προκαλεί στον άνθρωπο έντονα συναισθήματα, αγάπη και φόβο και αποτελεί πηγή έμπνευσης και δημιουργίας.

Η Νόρα Λέφα στο κεφάλαιο **‘Η σχεδόν ερωτική σχέση του ανθρώπου με τη φύση’** αναλύει την στενή σχέση του ανθρώπου με την φύση και πώς αυτή διεγείρει τα συναισθήματα και τη δημιουργικότητά του. Η φύση είναι αιώνια, συμβαίνει κατά τρόπο αναγκαίο, καθώς υπήρξε πριν

4. Bernealt A. (2004). *Η αισθητική του περιβάλλοντος*, Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μικελή, Αθήνα.

και θα συνεχίσει να υπάρχει μετά από εμάς, και ο άνθρωπος εξαρτάται από αυτήν. Ο έρωτας υπάρχει στην φύση για την συνέχιση της ζωής, αλλά και την απόλαυση, και αποτελεί την κινητήρια δύναμή της. Η αγνότητα της φύσης, αλλά και η ανάμειξή της στην οργανική δραστηριότητα, κατευθύνουν τον άνθρωπο στις αρχέτυπες ρίζες του. Αυτές τον βοηθούν να επιστρέψει σε μια κατάσταση ασίγαστης ενόρμησης με την δύναμη του έρωτα, που είναι «μέ πλήρεις καρπούς και δίχως ὄφεις», όπως λέει ο Εμπειρικός⁵. Στην κατάσταση αυτή, όπου φύση και άνθρωπος είναι ένα, ο άνθρωπος σταδιακά λησμονεί το εύθραυστο κέλυφος της θνητότητάς του και οδηγείται στην λύτρωση. Μέσα από την ερωτική πράξη η πραγματικότητα ενώνεται με την φαντασία. Όπως μέσα από την επαφή μας με την φύση, έτσι και από την ερωτική επαφή, δημιουργείται αναστάτωση των αισθήσεων ως αφορμή εκκίνησης και έντονα συναισθήματα. Στην κατάσταση αυτή μπορούμε να αντλήσουμε έμπνευση, για να δημιουργήσουμε μια νέα πραγματικότητα και μέσα από την εικαστική δημιουργία. Άλλωστε, όπως είπε και ο Breton, ‘η πιο απλή έκφραση της τέχνης είναι ο έρωτας’. Η συγγραφέας θεωρεί ότι ακόμη και ο κήπος, στον οποίο ενίοτε είναι εμφανή τα σημάδια του ανθρώπινου ελέγχου και παρέμβασης, προσιδιάζει με την παρθένα φύση, καθώς στο μυαλό μας έχει ταυτιστεί με τον παράδεισο, μια ετεροτοπία που αποτελεί μικρογραφία του σύμπαντος, όπου δίνεται η δυνατότητα η φύση να αποτελέσει μέσο αναγωγής στον Θεό και να αποκατασταθεί η επικοινωνία ανάμεσα στον άνθρωπο, τον έρωτα και την φύση.

Στο κεφάλαιο ‘**Το Πάικο ως αφορμή**’ ο Γιώργος Τσακίρης πραγματεύεται την στενή προσωπική του σχέση με την φύση και την διαδικασία μετασχηματισμού των βιωμάτων του σε εικαστική δημιουργία θεωρώντας την φύση ως πηγή έμπνευσης. Ο καλλιτέχνης έχει μεγαλώσει, ζει και δραστηριοποιείται ως αγρότης στην περιοχή του Πάικου. Γνωρίζει καλά τα μυστικά της αγροτικής καλλιέργειας, καθώς και τους τρόπους που η φύση μετασχηματίζεται από την ανθρώπινη-καλλιεργητική και όχι μόνο- δραστηριότητα. Το τοπίο και η φύση είναι επίμονα παρόντα σε όλο το καλλιτεχνικό του έργο, αποτελούν αφετηρία και ταυτόχρονα οδηγό δημιουργικής έκφρασης στο έργο του. Ένα έργο που είναι διαποτισμένο από τα προσωπικά του βιώματα και ανασχηματίζει/επιβεβαιώνει τις εμπειρίες που έχει μέσα από την αγροτική του δραστηριότητα. Ο καλλιτέχνης θέτει τον εαυτό του ως μέρος της φύσης και θεωρεί ότι η φύση ερεθίζει και γονιμοποιεί την φαντασία του, τον βοηθάει να βλαστήσουν τόσο νέες ιδέες, όσο και η έμπνευση για τις καλλιτεχνικές του δημιουργίες. Η ύλη της τέχνης ή και της φύσης όπως λέει ο Τσακίρης ‘δεν εξαφανίζεται, αλλά διαφοροποιείται’. Ο καλλιτέχνης έχει την έδρα του στην φύση, μελετάει το φυσικό τοπίο καθημερινά και μεταφέρει στην πόλη και στους εκθεσιακούς χώρους τα βιώματα και τις εμπειρίες του μέσα από τα έργα του.

Η τρίτη ενότητα περιλαμβάνει δύο κεφάλαια που συνδέουν **την έννοια του τόπου με την ιστορία**. Γίνεται μια σκιαγράφηση της πολύπλοκης σχέσης της τέχνης με την ιστορία και την πολιτική. Ορισμένες δε φορές, ο ιστορικός χώρος μπορεί να αποτελέσει το έναυσμα για μια κριτική προσέγγιση και ανάλυση των θεμάτων με τα οποία συνδέεται. Μέσα από την τέχνη ο καλλιτέχνης ενσωματώνει την ιστορικότητα στους καλλιτεχνικούς του προβληματισμούς και μας παραδίδει την εμπειρία του. Επιτυγχάνει να αναστρέψει την φθορά και την φυσική ροή των πραγμάτων, να φέρει το παρελθόν στο παρόν και να εξασφαλίσει τόσο στο παρελθόν, όσο και το παρόν ένα μέλλον. Μέσα από αυτές τις διαδικασίες θα μπορέσει να προσεγγίσει

5. Ανδρέας Εμπειρικός, *Οκτάνα*, Ίκαρος, Αθήνα 1980, σ. 75-79.

κριτικά τα ζητήματα που τίγονται και να τα σκεφτεί/ στοχαστεί και εξετάσει με τρόπο κριτικό και ενδεχομένως αναθεωρητικό.

Το κεφάλαιο ‘**Τόπος, πατρίδα, χώρα. Μια ανάγνωση του Έρωτα της Μαρίας Αμπράμοβιτς**’ της Μαρίας Ζουμπούλη αναλύει το έργο Έρωτα της Αμπράμοβιτς, το οποίο δημιουργήθηκε κατά παραγγελία της Fundación Montenmedio Arte Contemporaneo (NMAC), στο Cádiz της Ισπανίας, ένα ιδιωτικό κέντρο με στόχο την δημιουργία διάλογου ανάμεσα στην τέχνη και τη φύση. Με το έργο αυτό, ένα μονοπλάνο 14 λεπτών και 21 δευτερολέπτων, σε ασπρόμαυρο φιλμ 16 mm, η δημιουργός πραγματεύεται την έννοια του τόπου και της χώρας, όπου χώρα είναι ο ‘τόπος όπου πραγματώνεται το ιδεώδες’ και αποτίει φόρο τιμής στον πατέρα της, ο οποίος ήταν παρτιζάνος του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου και ασυμβίβαστος αντιφρονούντας στην μετέπειτα κομμουνιστική Γιουγκοσλαβία. Ο τόπος του Έρωτα αποτελεί μια ετεροτοπία, συνδέεται με άλλα τμήματα του χρόνου και του χώρου, εκεί νοηματοδοτούνται οι μορφές. Ωστόσο, δεν είναι ο τόπος που δίνει σημασία στις μορφές, αλλά οι μορφές, και στην συγκεκριμένη περίπτωση ο πατέρας της που δίνουν σημασία στον τόπο και στην ‘συναρτώμενη στον ήρωα έννοια της πατρίδας’. Το τοπίο δεν είναι αυτό που σημασιοδοτεί την πατρίδα, αλλά οι αξίες που εμφορούνται από αυτήν και οι άνθρωποι που τις υπηρετούν.

Η Κατερίνα Δημητριάδου με τις ‘**Σηματοδοτήσεις του ιστορικού χώρου: μια ανθρωποκεντρική προσέγγιση**’ αναλύει τα στοιχεία του χώρου που συνδέονται με τον τρόπο ζωής των ανθρώπων, τις αξίες και αντιλήψεις της κοινωνίας σε μια ιστορική στιγμή ή περίοδο. Οι διαδικασίες χάραξης της ιστορίας κινούνται στους άξονες του χρόνου και του χώρου, με τον δεύτερο να μετατρέπεται σε ένα ‘θέατρο μνήμης’. Πιο συγκεκριμένα, αυτό το ‘θέατρο μνήμης’ καθορίζεται κάθε φορά με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, όπως η γεωμορφολογία του φυσικού τοπίου, η θέση και το γεωγραφικό σχήμα της χώρας, τα ιστορικά μνημεία κ.λπ. Τα δε ιστορικά μνημεία αποτελούν έναν τρόπο ιστορικής τεκμηρίωσης του παρελθόντος και διαμόρφωσης του λεγόμενου ιστορικού χώρου. Ως παράδειγμα εφαρμογής προσέγγισης του ιστορικού χώρου στην εκπαιδευτική διαδικασία παρατίθεται ένα ταξιδιωτικό σεμινάριο με χαρακτήρα εναλλακτικής ενδοϋπηρεσιακής επιμόρφωσης εκπαιδευτικών και τίτλο ‘Tracing back in Europe’ από δώδεκα ευρωπαϊκές χώρες με σκοπό να καταγραφούν τα χαρακτηριστικά του πολιτισμού των Ελλήνων και των Τούρκων. Η βασική αρχή του προγράμματος ήταν ότι η προσέγγιση ενός ιστορικού τόπου και η σύνδεσή του με την κοινωνία στο πλαίσιο της εκπαίδευσης, θα πρέπει να αποτελεί αντικείμενο αναζήτησης και τροφοδότησης με γνώσεις όλων των συμμετεχόντων σε αυτό.

Η τέταρτη ενότητα του τόμου αφορά το **αστικό τοπίο και τις σύγχρονες μορφές έκφρασης και τον χαρακτήρα της τέχνης με παρεμβάσεις στον αστικό χώρο** με μια ποικιλία μορφών. Στην ουσία τίθεται μια ανοικτή ερώτηση και ανοίγει η συζήτηση για την τέχνη και τον αστικό χώρο, κατά πόσο δηλαδή η σύγχρονη τέχνη μπορεί να δοκιμάσει την λειτουργία και τις προτάσεις της και να συνδυάσει τον ακτιβισμό στην τέχνη, την performance, την ποίηση, την περιήγηση και τα ψηφιακά μέσα.

Στο κεφάλαιο ‘**Η καθημερινότητα δια του καθημερινού**’ ο Θανάσης Χονδρός και η Αλεξάνδρα Κατσιάνη ασχολούνται με το αστικό τοπίο και τις εικαστικές δράσεις σε αυτό, σε συνέργεια με τους περαστικούς θεατές. Αναφέρονται σε δράσεις τους που πραγματοποιήθηκαν στην πόλη της Θεσσαλονίκης, όπου ζουν και έχουν αναπτύξει το μεγαλύτερο μέρος της εικαστικής τους

δραστηριότητας. Η πόλη ως όχημα που μας κουβαλάει στον χρόνο είναι το πεδίο που με ένα αόρατο νήμα συνδέει το παρελθόν με το παρόν δίνοντας την δυνατότητα ανάληψης πρωτοβουλιών και ελεύθερης έκφρασης της φαντασίας. Η πόλη γίνεται πεδίο άσκησης με εικαστικές δράσεις, χωρίς, όμως, να προηγούνται δελτία τύπου και ανακοινώσεις για αυτές. Οι δράσεις των καλλιτεχνών δεν προετοιμάζουν τους θεατές, τους περαστικούς και τελικά τους συμμετέχοντες ότι πρόκειται για εικαστική δράση ή performance, για να μην έχουν συγκεκριμένες προσδοκίες και επηρεάζεται η συμπεριφορά τους. Βασικό μέλημα των δύο καλλιτεχνών είναι αυτές οι δράσεις να βοηθούν τους συμμετέχοντες να αλλάζουν ρόλους, να προκαλούν συναισθήματα και αυθόρμητες αντιδράσεις, να συνδέουν τον εσωτερικό τους κόσμο με την στιγμή της performance, να εμπεριέχουν το στοιχείο της έκπληξης και της φαντασίας του χώρου σε ένα διαρκώς μεταλλασσόμενο πεδίο δράσης, αντίδρασης και αλληλεπίδρασης, επιτρέποντας την ενσωμάτωση των συμμετεχόντων στο αστικό τοπίο.

Στην **‘Ενσώματη διαλεκτική μετα-μνήμη στην πόλη, στην ποίηση του Καβάφη’** ο Σωτήρης Χτούρης πραγματεύεται την έννοια του τόπου μέσα από την ποίηση του Κωνσταντίνου Καβάφη. Στο κεφάλαιο αυτό αποτυπώνονται η επιθυμία, η ερωτική λαχτάρα, ο σωματικός έρωτας, η απαγορευμένη ηδονή, αλλά και οι κοινωνικοί περιορισμοί και ο αποκλεισμός της επιθυμίας, τα προσωπικά αδιέξοδα που αντιμετωπίζει με γενναιότητα και τα συναισθήματα που βιώνει μέσα από τις αναζητήσεις του στην πόλη ο ποιητής. Αναλύεται η σωματικότητα της ποίησης του Καβάφη και το δέσιμο της με την πόλη, ως χώρο της ηδονικής ελευθερίας και ανελευθερίας, καθώς και πραγμάτωσης της επιθυμίας και του ίδιου του εαυτού του. Ο συγγραφέας μας ταξιδεύει στο αστικό τοπίο, που είναι και το σκηνικό της πόλης που έζησε ο Καβάφης, μέσα στο οποίο η διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο πραγματικό και το ποιητικό, πλάθεται και μετασχηματίζεται σε ένα μοναδικό αισθητικό γεγονός *αισθητικοποιείται*, όπως λέει ο Καβάφης. Το πάθος του Καβάφη αποτυπώνεται μέσα από την αλληλεπίδραση του αστικού χώρου με τον έρωτα και την εμπειρία, που δίνουν δικαίωμα στην έκφραση της επιθυμίας. Όπως λέει ο ποιητής για το περιβάλλον *«αισθηματοποιήθηκες ολόκληρο, για μένα»*. Η σωματική παρουσία και ηδονή κυριαρχεί στην ανθρώπινη ύπαρξη και τόσο η αναζήτησή τους στην πόλη, πίσω και πέρα από τις συμβάσεις της μικροαστικής καθημερινότητας, όσο και οι συναντήσεις πάθους και το ερωτικό βίωμα, την μετατρέπουν σε έναν τόπο με νόημα και μνήμη.

Η Nina Felshin, επιμελήτρια, στο κεφάλαιο **‘Double Trouble: (Σχεδόν) 50 Χρόνια Τέχνης και Ακτιβισμού’** περιδιαβαίνει την ζωή της και την πορεία της ως επιμελήτρια, ενώ ταυτόχρονα, σχεδόν αυτοβιογραφικά, αναλύει κοινωνικά γεγονότα των τελευταίων πενήντα χρόνων στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Συνδέει την κοινωνιολογική γνώση με την πολιτική και την σύγχρονη τέχνη. Την ενδιαφέρει ιδιαίτερα η τοποειδής (site-specific) τέχνη στο αστικό τοπίο ως δημόσια τέχνη και γενικότερα οι δυνατότητες της τέχνης στο δημόσιο χώρο ως αμφισβήτηση, καθώς πιστεύει ότι ένα αστικό έργο μπορεί ταυτόχρονα να είναι όμορφο, αλλά και να ασκεί κοινωνική κριτική. Η Felshin ασχολήθηκε ενεργά με ένα ευρύ φάσμα κοινωνικών και πολιτικών ζητημάτων, όπως οι έγχρωμες γυναίκες, η κρατική τρομοκρατία, η τρομοκρατία κατά των γυναικών, τα βασανιστήρια, οι πολιτικές εκτελέσεις, η 11η Σεπτεμβρίου και ό,τι ακολούθησε, όπως η λογοκρισία, το πογκρόμ συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων, αλλά και την εισβολή στο Ιράκ και τις συνέπειες του πολέμου. Ενεργή ακτιβίστρια με πάθος για την τέχνη και την κοινωνική δικαιοσύνη, καθώς και ανατρεπτικές απόψεις για την επιμελητική πρακτική, μας μεταφέρει την

εμπειρία της ως δραστήριο μέλος του συνδικαλιστικού και εργατικού κινήματος, που συνέδεσε την τέχνη με τους αγώνες της εργατικής τάξης.

Στην **‘Ψυχογεωγραφία στην ψηφιακή εποχή: μια εναλλακτική θεώρηση του αστικού τοπίου’** η Στέλλα Συλαίου, η Μαρία Χουντάση και η Έλενα Λαγούδη αναζητούν την τομή εκείνη, όπου η ψυχογεωγραφία συναντά τις σύγχρονες τεχνολογίες γεωτοποθέτησης και αναμετάδοσης, στην τέχνη και το αστικό τοπίο. Ξεκινώντας από τους καταστασιακούς καλλιτέχνες και την εναλλακτική χαρτογράφηση του αστικού τοπίου, οι συγγραφείς παρακολουθούν τον τρόπο με τον οποίο η αισθητηριακή αυτή θεώρηση του περιβάλλοντος μπολιάζεται με την πληθώρα των νέων, διαθέσιμων κινητών και wearable τεχνολογιών. Το αποτέλεσμα είναι ελαφρώς διπολικό. Από τη μια οι τεχνολογίες αυτές μετουσιώνονται σε ένα ισχυρό εκφραστικό εργαλείο στα χέρια των καλλιτεχνών που τις χρησιμοποιούν για να σχολιάσουν τη σύγχρονη κοινωνία και τον τρόπο ζωής μας με την ψηφιακότητα που τον διακατέχει. Ενώ από την άλλη, οι κοινωνικοί σε αυτή την τάση αναμετάδοσης της κίνησης, δράσης και των δράσεων εν κινήσει, εμφανίζουν όλο και περισσότερα συμπτώματα ναρκισσισμού και εθισμού στο δίδυμο γεωτοποθέτηση-αναμετάδοση, κάνοντας «check in» σε κάθε μέρος, κάθε λεπτό της ζωής τους. Η διπολικότητα αυτή είναι ανησυχητική, αλλά τελικά διαχειρίσιμη, καταλήγει το άρθρο, με την επιστροφή στις θεμελιώδεις αρχές της ψυχογεωγραφίας: ελεύθερη περιπλάνηση, αισθητηριακή θεώρηση του περιβάλλοντος, κυριολεκτική και μεταφορική απομάκρυνση από την πεπατημένη, διάθεση για ρήξη με το παραδοσιακό μέσα από παιγνιώδεις διαδικασίες.

Στο **‘Revisiting the Walk’** η Erika Osborne (Colorado State University) επανεξετάζει την περιήγηση στην πόλη της Νέας Υόρκης μιας ομάδας πανεπιστημιακών, που αποτελείται από τον Γιάννη Ζιώγα (Παν/μιο Δυτικής Μακεδονίας) και τον Bill Gilbert (University of New Mexico), οι οποίοι οργανώνουν και συντονίζουν δράσεις και έρευνα πεδίου για καλλιτέχνες, συνοδευόμενοι από τη Nina Felshin, συγγραφέα και επιμελητήρια, καθώς και τον Todd Drake, εικαστικό καλλιτέχνη. Η περιήγηση διήρκεσε έξι ώρες διασχίζοντας την Νέα Υόρκη προς το νότο, για να συναντήσουν την θάλασσα κατανοώντας την πόλη, εξετάζοντας τα όριά της και γοητευόμενοι από τις πληροφορίες που λάμβαναν κατά την διάρκεια της διαδρομής. Ως μοντέρνοι *flâneurs* που περιηγούνται με σκοπό την μετακίνηση κι όχι τον προορισμό, οι παρατηρήσεις τους ήταν πολύτιμες στο βαθμό που μπορούν να προωθήσουν τη φαντασία, τους συσχετισμούς, και την επιθυμία για περισσότερη γνώση. Το τελικό προϊόν της δράσης είχε τη μορφή μιας ηλεκτρονικής εικαστικής διαδικασίας, στην οποία προστέθηκαν φωτογραφίες και σχέδια πάνω στο φωτοτυπημένο χάρτη που έφτιαξαν με την πορεία που ακολούθησαν. Το έργο ήταν ανεπεξέργαστο, διαγραμματικό και αντιπροσωπευτικό της διαδικασίας περιπλάνησης, και όχι μιας διαδρομής με σαφές σκεπτικό, και εκτέθηκε στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στη Θεσσαλονίκη στην έκθεση με τίτλο **‘Τόποι Μνήμης, Πεδία οραμάτων’** από τις 21 Δεκεμβρίου 2012, μέχρι τις 24 Φεβρουαρίου του 2013.

Στο κεφάλαιο **‘Σιτουασιονισμός και δημιουργία καταστάσεων σε ψηφιακά περιβάλλοντα τέχνης’** οι Στέλλα Συλαίου, Έλενα Λαγούδη και Μαρία Χουντάση συζητούν την περίπτωση βίωσης του τοπίου μέσω της περιπατητικής τέχνης με την βοήθεια των νέων τεχνολογιών της Επικοινωνίας και της Πληροφορίας. Πιο συγκεκριμένα, προσπαθούν να προσδιορίσουν το νέο *flâneur*, του υβριδικού περιπατητή, καλλιτέχνη και μη, ο οποίος επαυξάνει ή μεταλλάσσει την εμπειρία του χρησιμοποιώντας ψηφιακά μέσα, ή κάνοντας την περιήγησή του μέσω του Διαδικτύου.

Το κεφάλαιο αναφέρεται στην δημιουργική χαρτογραφία και την τέχνη των δεδομένων, στην έννοια της ψηφιακής διαμεσολάβησης ως τέχνη, στις εφαρμογές της εικονικής και επαυξημένης πραγματικότητας στην τέχνη, στην έννοια της gamification με παραδείγματα από την τέχνη, καθώς και την ρομποτική (drones) και στην δυνατότητα περιήγησης με ψηφιακά μέσα σε τοπία που δε θα περπατήσουμε ποτέ, όπως ο πλανήτης Άρης.

Ως κοινός παρονομαστής των ερευνητικών αποτελεσμάτων, που παρουσιάζονται στον τόμο και αφορούν το τοπίο, την σύνδεσή του με τον άνθρωπο, την ιστορία και τις πολιτικές αναπαραστάσεις, είναι η αναστοχαστική διάσταση της σύγχρονης τέχνης σε ό,τι αφορά τα μέσα, τις τεχνικές, τα καλλιτεχνικά ιδιώματα και πρακτικές. Το τοπίο είναι στενά συνδεδεμένο με την ανθρώπινη εμπειρία, τις ιστορίες που διαδραματίστηκαν σε αυτό και ενδεχομένως την πολιτική τους διάσταση. «Κάθε ανώνυμος χώρος γίνεται τόπος από την στιγμή που βιώνεται (...). Έτσι, λοιπόν, ένας τόπος είναι ιστορία και αντιστρόφως (...). Δεν μπορεί κανείς να διηγηθεί μια αφήγηση ή μια ιστορία -από την καθημερινή ζωή των ανθρώπων μιας πόλης μέχρι μια μάχη- χωρίς να την τοποθετήσει χωρικά. Σε ορισμένες δε περιπτώσεις, τα γεγονότα σβήνονται από το χρόνο και οι τόποι μετατρέπονται απλώς σε σημειώντα»⁶. Ο καλλιτέχνης είναι πλέον και ερευνητής, γνωρίζει την θεωρία της τέχνης, κάνει χρήση της διεπιστημονικότητας, προχωράει σε κριτικές αναλύσεις και πειραματίζεται με πολλές και διαφορετικές πρακτικές στο πλαίσιο μιας αναζήτησης κατάλληλων εργαλείων που θα συγκροτήσουν το νέο καλλιτεχνικό λεξιλόγιο. Ο μετασχηματισμός της κοινωνίας, η ρευστότητα, η απροσδιοριστία και η ασάφεια, που δίνουν το στίγμα των καιρών, παρουσιάζουν μια θετική διάσταση στο πλαίσιο της σύγχρονης τέχνης, καθώς διαφορετικά επιστημονικά πεδία συνεργάζονται αρμονικά, διεισδύοντας το ένα στο άλλο και πετυχαίνοντας την μεταξύ τους όσμωση. Η χρονική περίοδος που διανύουμε μπορεί να χαρακτηριστεί ως μεταβατική, κατά την οποία ο καλλιτέχνης έχει ανιχνεύσει και οικειοποιηθεί εργαλεία της τεχνολογίας, «για να αγγίξει το επερχόμενο», το μέλλον και να διαμορφώσει την στάση απέναντί του σε ό,τι αφορά την τέχνη⁷. Η θεωρία της τέχνης έχει δημιουργηθεί μέσα από ρήξεις και παραδοχές. Ενδεχομένως στην εποχή του μεταμοντέρνου η διαφορά με το παρελθόν να είναι ότι η ρήξη έχει δώσει την θέση της στην ανίχνευση εργαλείων και αναδυόμενων τεχνολογιών. Η ρευστότητα και ο μετεωρισμός, χαρακτηριστικά της εποχής μας, δεν σημαίνουν το τέλος της τέχνης. Πρόκειται για σημεία που διαταράσσονται οι βεβαιότητες και η στερεοτυπική θέαση των πραγμάτων, που δίνουν την δυνατότητα -μέσα από την αποδιοργάνωση που προκαλούν- να επαναπροσδιορίσουν την τέχνη. Ακόμη και η είσοδος στο σκοτάδι επιτρέπει την θέαση των πραγμάτων με ένα άλλο φως. Στην άποψη ενυπάρχει η αισιοδοξία για το μέλλον, που αντλείται και ανατροφοδοτείται από την εγγενή και αρχέγονη ανάγκη του ανθρώπου για την τέχνη.

6. Photobiennale TOPOS (2010-2011), Σημειώσεις για το θέμα «Τόπος»- Το σχέδιο, σελ. 26.

7. Αξελός Κ. (2009). *Το άνοιγμα στο επερχόμενο και το αίγισμα της τέχνης*, Νεφέλη, Αθήνα.

Το field των Πρεσπών ή η originalité του πεδίου II⁸

Γιάννης Ζιώγας

Επίκουρος καθηγητής, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας

E-mail επικοινωνίας: yzioegas@uowm.gr

«[...] ο Δημοκρατικός Στρατός διατηρούσε μια ταξιαρχία 500 μαχητών, με διάταξη στην Μπέλα Βόντα ως το Πισοδέρι⁹».

Στο πρώτο μέρος του κειμένου αναφερθήκαμε στο ότι η «[...] η έξοδος στο πεδίο δεν είναι παρά η έξοδος στην originalité, του πεδίου [...] Η originalité του πεδίου τροφοδοτεί το ίδιο το εικαστικό πεδίο με έννοιες που, μακριά από τις συχνά συμβατικές ερμηνείες του κόσμου της τέχνης, αναζωογονούν τις λέξεις και εξακολουθούν να εκφράζουν νοήματα που μπορούν να ανατροφοδοτούν τις καλλιτεχνικές εικόνες και τις νοηματοδοτήσεις τους¹⁰». Στο πρώτο μέρος σταθήκαμε κυρίως στον τρόπο που το σώμα ως ιχνηυτής/κέρσορας διασχίζει το τοπίο και αναγνωρίζει σε αυτό όλα εκείνα που το αφορούν και τον διατρέχουν. Το τοπίο αντιμετώπιστηκε ως πεδίο, ως ένας χώρος εικαστικών εγγραφών από τη μεριά του καλλιτέχνη, αλλά και ως ο χώρος όπου ανακαλούνται οι βιωματικές εγγραφές. Στη συνέχεια θα αναπτύξουμε τον τρόπο που αυτή η πολλαπλή χωρική προσέγγιση του πεδίου αντανάκλα και στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε το χρόνο, καθώς και τη σχέση του χρόνου με το πεδίο της εικαστικής εικόνας.

Ο χρόνος και ο τρόπος που αυτός ξεδιπλώνεται στην εικαστική αφήγηση, έχει πολλές εκδοχές, τόσες όσες και οι εκείνες με τις οποίες αναπτύσσεται και ο χώρος. Αναζητούμε στο πεδίο των Πρεσπών την ιδιαιτερότητα του τρόπου που ο χρόνος καθορίζει το χώρο κατά τη διάρκεια της

8. Το κείμενο αποτελεί το δεύτερο μέρος του κειμένου που δημοσιεύθηκε στον κατάλογο της έκθεσης «Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες, Μια διαδικασία βίωσης του τοπίου 2007-2014» (Ζιώγας Γ., (2015), *Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες, Μια διαδικασία βίωσης του τοπίου 2007-2014*, Θεσσαλονίκη: Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 7-14). Το πρώτο μέρος του κειμένου διερεύνησε το σώμα και το χώρο όπως σχηματίστηκαν μέσα από τον τρόπο που αναπτύχθηκε η διαδικασία της Εικαστικής Πορείας. Σε αυτό το δεύτερο προσεγγίζεται ο χρόνος και ο τρόπος που ο χρόνος αναπτύσσει αφηγήσεις σε μια τέτοια διαδικασία.

9. Γεροζήσης Τ.Α., (2012), *Βίτσι Αύγουστος-Νοέμβριος 1948*, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 11. Ο αριθμός των 500, αναφέρεται στην περίοδο Αυγούστου-Νοεμβρίου 1948, και σίγουρα θα παρουσίαζε διακυμάνσεις ή να άλλαζε ανάλογα με την περίοδο. Θα τον διατηρήσουμε ως αναφορά ωστόσο για τη ροή του κειμένου.

10. Ζιώγας, Γ. (2015), *Το field των Πρεσπών ή η originalité, του πεδίου* κείμενο στον κατάλογο της έκθεσης *Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες, Μια Διαδικασία βίωσης του τοπίου 2007-2014*, Θεσσαλονίκη: ΚΜΣΤ, 17.

Εικαστικής Πορείας. Ποιες είναι δηλαδή οι ιδιαίτερες συνιστώσες που σχηματίστηκαν στον τρόπο που κατανοούμε το χώρο και τον χρόνο που τον καθορίζει, αλλά και καθορίζεται από τη βιωματική εφαρμογή της συγκεκριμένης διαδικασίας;¹¹

Στους πίνακες που Πήτερ Μπρέγκελ του πρεσβύτερου (*Pieter Bruegel the Elder*) οι χρόνοι (τα επεισόδια) αναμειγνύονται χωρίς μία ιεράρχηση, ή μάλλον η ιεράρχηση είναι τέτοια ώστε, να αναδεικνύεται το σημαίνον εκείνου το οποίο θεωρείται δευτερεύον. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο πίνακας του Μπρέγκελ, «Η Μεταστροφή του Αποστόλου Παύλου»¹² (εικ. 1).



Εικόνα 1: Πήτερ Μπρέγκελ ο πρεσβύτερος, Η Μεταστροφή του Αποστόλου Παύλου, 108x156 εκ., λάδι σε ξύλο, Kunsthistorisches Museum, Βιέννη, 1567

Η εικόνα που σχηματίζεται στον πίνακα είναι ένας συνδυασμός πολλαπλών επεισοδίων δίχως ιεράρχηση. Το τοπίο, τα δέντρα, οι άνθρωποι οι καβαλάρηδες, τα αντικείμενα, οι συνάξεις, ο συναντήσεις υπάρχουν ταυτόχρονα με το «σημαίνον» γεγονός· τη μεταστροφή του Αγίου Παύλου. Τα πολυπρόσωπα έργα των Φλαμανδών φαινομενικά συγγενεύουν, ως προς τη σύνθεση, με τα αντίστοιχα έργα των Ιταλών της Αναγέννησης. Ένα τέτοιο έργο είναι η «Σταύρωση» (εικ. 2) του Τιντορέτο (*Tintoretto*, την ίδια περίοδο 1565 ο πρώτος και 1567 ο δεύτερος)¹³.

11. Σε μια απο τις συζητήσεις για την Εικαστική Πορεία προέκυψε το ερώτημα αν πρέπει ή όχι να καταγράφεται η διαδικασία, ή αν πρέπει η διαδικασία να παραμένει άυλη ακόμη και ως προς την καταγραφή της. Η συζήτηση είχε να κάνει στο κατά πόσο έχουμε τη δυνατότητα, ή και το «δικαίωμα», να καταγράφουμε τον βιωμένο χρόνο ή όχι.

12. Πήτερ Μπρέγκελ ο πρεσβύτερος, Η Μεταστροφή του Αποστόλου Παύλου, 108x156 εκ., λάδι σε ξύλο, Kunsthistorisches Museum, Βιέννη, 1567.

13. Τιντορέτο, Σταύρωση, 536x1224 cm, λάδι σε μουσαμά, Scuola di San Rocco, Βενετία, 1565.



Εικόνα 2: Τιντορέτο, Σταύρωση, 536x1224cm, λάδι σε μουσαμά, Scuola di San Rocco, Βενετία, 1565.

Εδώ υπάρχει επίσης ένα πολυπρόσωπο σύνολο, αλλά όλα τα επεισόδια οδηγούν στην κορύφωση του ενός σημαίνοντος γεγονότος: της Σταύρωσης. Τα επεισόδια δεν αυτονομούνται, όπως συμβαίνει στον πίνακα του Μπρέγκελ, αλλά αποτελούν τις εισαγωγικές καταστάσεις μέχρι την τελική κορύφωση: τον Ιησού που σταυρώνεται. Υπάρχει βέβαια και μια μεγάλη διαφορά: το μέγεθος. Η «Μεταστροφή» είναι ένας πίνακας μεσαίων διαστάσεων ενώ η «Σταύρωση» ένα τεράστιο έργο. Η διαφορά του μεγέθους, ωστόσο, δεν διαφοροποιεί τη βασική συνθετική προσέγγιση: η σύνθεση της πολυπλοκότητας και της μη ιεράρχησης, στη μια περίπτωση, η σύνθεση της σταδιακής κλιμάκωσης της σύνθεσης με βάση τη θεματολογία, στη δεύτερη.

Χαρακτηριστική είναι η σύγκριση των καβαλάρηδων, και στους δύο πίνακες στο δεξί μέρος των έργων: Στη «Μεταστροφή» δύο καβαλάρηδες (εικ. 3) συνομιλούν μεταξύ τους, δεν έχουν καταλάβει ότι κάτι συμβαίνει και μόλις στο βάθος διακρίνεται ένας τρίτος καβαλάρης προσπαθεί να στρέψει το ενδιαφέρον τους στο συμβάν.

Ζουν τη δικιά τους καθημερινότητα, το «σημαντικό» γεγονός βρίσκεται κάπου σε κάποιο άλλο σημείο, και χρειάζεται κάποιος να το υποδείξει. Αντίθετα οι καβαλάρηδες του Τιντορέτο γνωρίζουν ότι συμμετέχουν σε ένα σημαντικό γεγονός και έχουν στραμμένη την προσοχή τους σε αυτό: δεν χρειάζεται κάποιος να τους το επισημάνει (εικ. 4).

Αυτή η διαφορά διαχέεται και στον τρόπο που έχει συνθετικά αναπτυχθεί η αφήγηση. Στη «Μεταστροφή» ο πίνακας διαιρείται σε αυτόνομες περιοχές, σχεδόν χωρικά ισοδύναμες, εκτός από την περιοχή όπου διαδραματίζεται το κεντρικό γεγονός (η μεταστροφή), που είναι στο κέντρο, αλλά είναι σημαντικά μικρότερη· περίπου το ένα τρίτο των υπολοίπων. Αντίθετα, στη «Σταύρωση» δεν υπάρχουν αυτόνομες περιοχές, αλλά μόνο ενοποιητικοί άξονες που διατρέχουν την επιφάνεια του πίνακα. Στη «Μεταστροφή» υπάρχουν πολλά επεισόδια/χώροι, στη «Σταύρωση» μόνο ένα: η Σταύρωση. Αυτός είναι και ο λόγος που αν συγκρίνουμε τα δύο διαγράμματα των έργων, στο διάγραμμα της «Μεταστροφής» (εικ. 5, 6) υπάρχουν επάλληλες περιοχές ορθογώνιων

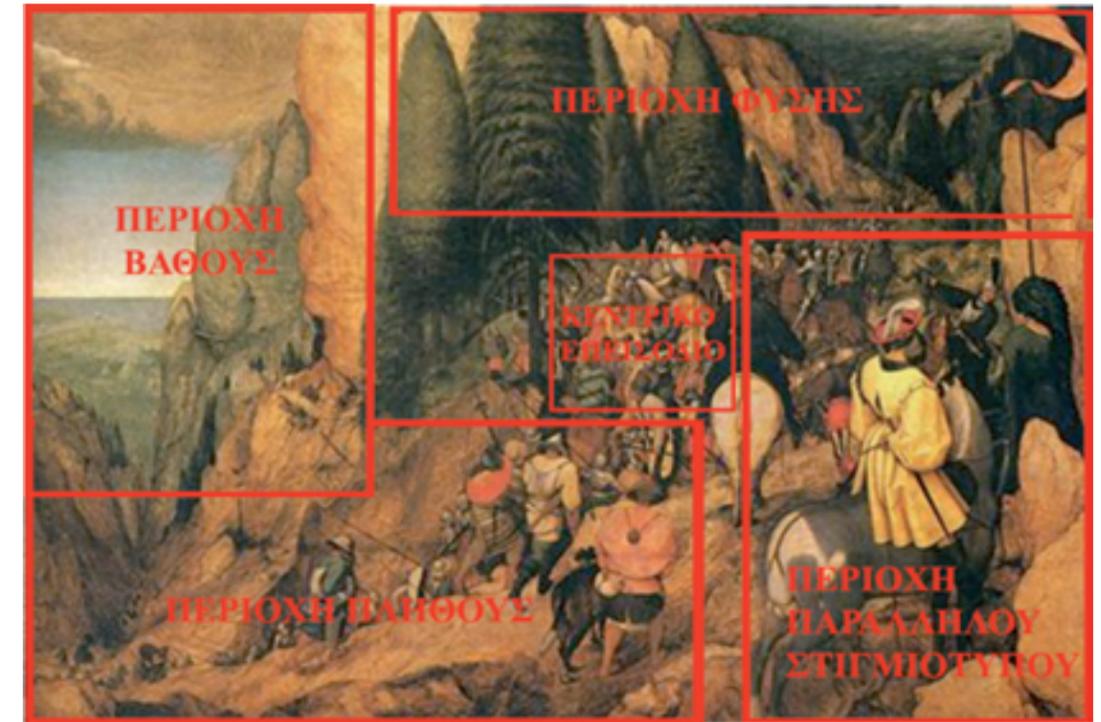
παράλληλογράμμων, ενώ στο διάγραμμα της «Σταύρωσης» άξονες (εικ. 7, 8). Οι περιοχές αντιπαραθέτουν, οι άξονες ενοποιούν.



Εικόνα 3: Οι καβαλάρηδες στο δεξιό μέρος του πίνακα του Πήτερ Μπρέγκελ του πρεσβύτερου, Η Μεταστροφή του Αποστόλου Παύλου, 1567



Εικόνα 4: Οι καβαλάρηδες στο δεξιό μέρος του πίνακα του Τιντορέττο, 1565.



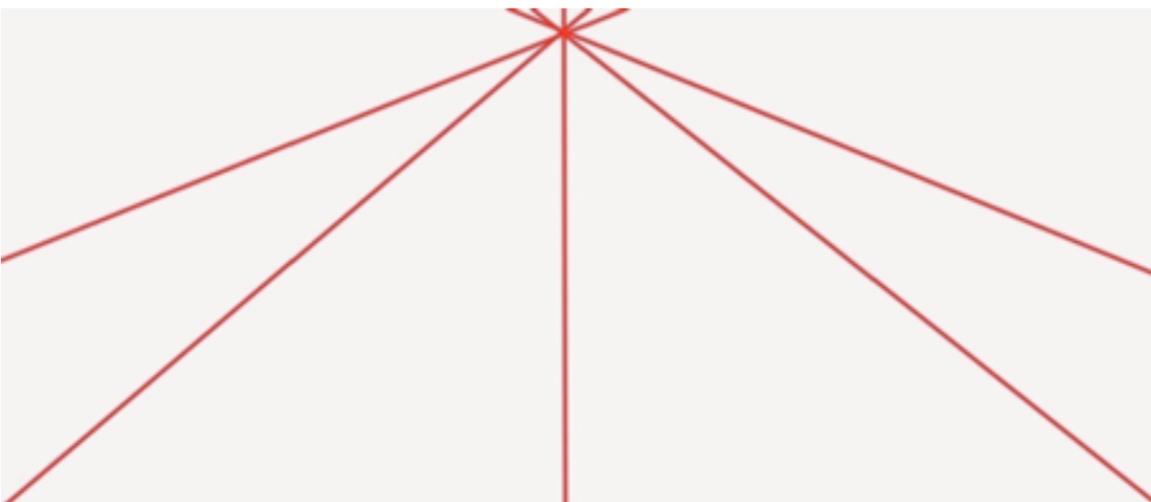
Εικόνα 5: Το διάγραμμα του πίνακα του Πήτερ Μπρέγκελ του πρεσβύτερου, Η Μεταστροφή του Αποστόλου Παύλου, 1567



Εικόνα 6: Το διάγραμμα του πίνακα του Πήτερ Μπρέγκελ του πρεσβύτερου μόνο με τις περιοχές των συμβάντων, Η Μεταστροφή του Αποστόλου Παύλου, 1567



Εικόνα 7: Το διάγραμμα του πίνακα του Τιντορέττο, 1565



Εικόνα 8: Το διάγραμμα του πίνακα του Τιντορέττο μόνο με τους άξονες, 1565.

Ο Μικελάντζελο στην οξεία κριτική που ασκούσε για τη Φλαμανδική ζωγραφική ισχυρίζονταν: «[...] αν λέω τόσα άσχημα για τη Φλαμανδική ζωγραφική δεν είναι επειδή τη θεωρώ τόσο κακή, αλλά επειδή θέλει να απεικονίσει με τελειότητα τόσα πολλά πράγματα. Θα αρκούσε να αναδειχθεί η σημασία του ενός και μόνο, ωστόσο οι Φλαμανδοί δεν φτιάχνουν κανένα που να αποκτά ικανοποιητική σημασία»¹⁴. Ο Μικελάντζελο δεν μπορούσε να κατανοήσει το πώς είναι δυνατόν μέσα από την πολυπλοκότητα να αναδειχθεί το σημαίνον. Το «une seule chose suffirait»

14. Eastlake, C. (1960). *Methods and Materials of the Great Schools and Masters*, ανατύπωση της έκδοσης του 1847, Νέα Υόρκη: Dover. 222, τ. II.

είναι η αξία εκείνη που επανέρχεται και καθιστά σημαίνον το ένα και μόνο. Η παρουσία ενός και μοναδικού chose, επιβάλλει ταυτόχρονα την παρουσία ενός και μοναδικού εικαστικού χρόνου (temps). Αυτό φαίνεται στη σύγκριση ανάμεσα στο έργο του Τιντορέττο και του Μπρέγκελ, όπου αναδεικνύεται η σημασία της διαφοράς στη διαχείριση, όχι μόνο του ενός και μοναδικού chose, αλλά του ενός και μοναδικού temps.

Ο χρόνος της εικαστικής αφήγησης στην «Μεταστροφή» δεν είναι ένας, είναι πολλοί· είναι παράλληλοι και επάλληλοι ταυτόχρονα. Είναι παράλληλοι διότι στην αφήγηση διαδραματίζονται πολλά συμβάντα ταυτόχρονα. Επίσης είναι και επάλληλοι διότι το κάθε επεισόδιο, κατά κάποιο τρόπο, με τη σημασία που έχει εναποτίθεται πάνω στο άλλο. Οι έμποροι που μεταφέρουν τηνπραμάτεια τους στο βουνό που βρίσκεται στα δεξιά της σύνθεσης, ενδιαφέρονται μόνο για να διαβούν την επικίνδυνη κρεμαστή γέφυρα πάνω στο βράχο. Οι ταξιδευτές της θάλασσας φεύγουν μακριά, εκεί που ανεμίζουν τα πανιά του καραβιού, στην βαθειά απεραντοσύνη του γαλάζιου (εικ. 9).



Εικόνα 9: Το τοπίο στο αριστερό μέρος του πίνακα του Πήτερ Μπρέγκελ του πρεσβύτερου, Η Μεταστροφή του Αποστόλου Παύλου, 1567

Οι χρόνοι της ζωής και των δραστηριοτήτων τους είναι παράλληλοι με το «σημαίνον» γεγονός. Ταυτόχρονα είναι επάλληλοι και ποτέ δεν θα μάθουν ότι κάποτε ενώ διάβαιναν, ένα κρεμαστό γιοφύρι, λίγα χιλιόμετρα παραπέρα διαδραματίζονταν ένα γεγονός που κάποτε θα το θεωρούσαν κάποιο ως ιστορικό. Η προσέγγιση αυτή του χρόνου, αλλά και του τρόπου που ιεραρχεί την ιστορία ο Μπρέγκελ σε σχέση με το τι είναι σημαίνον και τι όχι, τον καθιστά απόλυτα σύγχρονο.

Ο Μπρέγκελ είχε κατανοήσει ότι δεν υπάρχει ένα γεγονός γύρω από τα οποία περιστρέφονται τα υπόλοιπα: όλοι οι χρόνοι, και συνακόλουθα, όλοι οι άνθρωποι που τους βιώνουν είναι ισοδύναμοι. Με τον ίδιο τρόπο και όλοι οι άνθρωποι έχουν τις δικές τους ιστορίες, κα δεν υπάρχει ένα master narrative που να κυριαρχεί. Εκείνο που καταγράφεται ως master narrative, για τον Μπρέγκελ δεν υφίσταται, δεν νομιμοποιείται να υπάρχει. Ήδη το 1567 η κυρίαρχη αφήγηση είναι καταστέι μέρος της καθημερινότητας.

Κατά ένα τρόπο η προσέγγιση του χρόνου ως μια παράθεση επάλληλων εικόνων, έχει πρόσφατα (1993) βρει την υλοποίησή της στην ταινία *Short Cuts*¹⁵ του Όλτμαν (Robert Altman): παράλληλες ιστορίες εξελίσσονται, οι άνθρωποι συναντιούνται, χωρίζουν, δίκως ο ένας να γνωρίζει, ή και να ενδιαφέρεται ο ένας για τον άλλο. Η ταινία καταγράφει τη ζωή είκοσι δύο κατοίκων του Λος Άντζελες κατά τη διάρκεια λίγων ημερών. Σε μια αναπαράσταση της σύγχρονης πραγματικότητας δεν υπάρχουν πρωταγωνιστές ή κυρίαρχο επεισόδιο. Οι πρωταγωνιστές είναι τόσο πολλοί που ακυρώνεται η προτεραιότητα κάποιου έναντι ενός άλλου: Andie MacDowell, Jack Lemmon, Julianne Moore, Tim Robbins, Tim Waits, Frances McDormand, Lily Tomlin, Madeleine Stowe, Daryl Hannah και πολλοί άλλοι αναγνωρίσιμοι ηθοποιοί συμμετέχουν σχηματίζοντας ένα πανόραμα καθημερινότητας ενός προαστίου του Λος Άντζελες. Το γεγονός ότι όλοι οι ηθοποιοί είναι τόσο αναγνωρίσιμοι τους καθιστά, κατά κάποιο τρόπο, μη αναγνωρίσιμους, αφού απεκδύει από αυτούς την «ταυτότητα» με την οποία το ευρύ κοινό τους έχει συνηθίσει. Οι πολλοί πρωταγωνιστές κρύβουν τον κυρίαρχο πρωταγωνιστή (εικ. 10).



Εικόνα 10: *Short Cuts*: στιγμιότυπα από την ταινία του Όλτμαν όπου διαφορετικοί χαρακτήρες και επεισόδια αναπτύσσονται στον ίδιο χώρο και σχηματίζουν ένα χωρικό πεδίο εικαστικών εικόνων

Ο Όλτμαν δεν είχε πολλές επιλογές: ή θα χρησιμοποιούσε καθόλου γνωστούς ηθοποιούς (όπως στον νεορεαλιστικό ιταλικό κινηματογράφο) ή θα ήταν όλοι/ες αναγνωρίσιμοι. Αλλιώς ορισμένες

15. *Short Cuts*, σκηνοθεσία Robert Altman, διάρκεια 3h 7 min, 1993. Η ταινία βασίζεται στις ιστορίες του Raymond Carver που είχαν εκδοθεί παράλληλα με την ταινία στο *Short Cuts*, Vintage, Νέα Υόρκη, 1993.

ιστορίες θα αποκτούσαν μεγαλύτερη σημασία από κάποιες άλλες. Επέλεξε το δεύτερο και πράγματι ουδείς αποκτά την πρωτοκαθεδρία.

Οι χρόνοι στην εξέλιξη μιας εικαστικής διαδικασίας, όπως η Εικαστική Πορεία, είναι επάλληλοι. Βιώνει κανείς μια κατάσταση (που την θεωρεί κεντρική), και παράλληλα δεκάδες άλλα συμβαίνουν ταυτόχρονα. Οι διαφορετικοί άνθρωποι που συμμετέχουν ενεργοποιούν διαφορετικές αντιδράσεις, προσλήψεις και ερμηνείες για το τι είναι όλα όσα αυτοί/ες αντιλαμβάνονται. Το ίδιο συμβαίνει και στην καθημερινότητα δεκάδες, αν όχι και παραπάνω, επεισόδια εξελίσσονται ταυτόχρονα και σχηματίζουν την πραγματικότητα. Ωστόσο, η διαφορά του τρόπου που προσλαμβάνουμε τα επάλληλα επεισόδια της καθημερινότητας, σε σχέση με εκείνα της Εικαστικής Πορείας βρίσκεται στο ότι στη δεύτερη περίπτωση υπάρχει αντί-κείμενο: αυτό είναι η ίδια η ιδέα, η έννοια και η εξέλιξη της Πορείας. Με ακόμη μεγαλύτερη εξειδίκευση, εκείνο που υπάρχει είναι ότι το κεντρικό επεισόδιο μεταμορφώνεται σε αντι-κείμενο. Αντίθετα στην καθημερινότητα εκείνο το οποίο υπάρχει είναι μια πολλαπλότητα επεισοδίων που αναπτύσσονται χωρίς ιεράρχηση. Δεν υπάρχει κεντρικό επεισόδιο γύρω από το οποίο να σχηματίζεται η πραγματικότητα. Αυτή η διαφορά μπορεί κανείς να την αντιληφθεί στη διαφορά ανάμεσα στα *Short Cuts* και στον *Προσηλυτισμό του Αγίου Παύλου*: στο *Short Cuts* δεν υπάρχει το κεντρικό επεισόδιο/αντικείμενο εκείνο, γύρω από το οποίο περιστρέφεται η αφήγηση. Αντίθετα στον *Προσηλυτισμό του Αγίου Παύλου*, το κεντρικό επεισόδιο/αντικείμενο υπάρχει.

Οι επάλληλοι χρόνοι και ο τρόπος που αλληλεπιδρά ο ένας με τον άλλο σχηματίζουν τις περιοχές εκείνες, όπου περικλείονται οι διαδικασίες που εξελίσσονται στην Εικαστική Πορεία. Ο διάφοροι άνθρωποι κινούνται στον ίδιο ή και σε διαφορετικούς χρόνους την ίδια χρονική στιγμή και αντιλαμβάνονται διαφορετικά τα όσα συμβαίνουν.

Η ευθεία Μπέλα Βόντα/Πινερίτσα ως κεντρικό επεισόδιο/αντικείμενο/chose

Ένα κεντρικό επεισόδιο/αντικείμενο της Εικαστικής Πορείας μπορεί να είναι μια πληροφορία, μια εικόνα ή ένα συμβάν. Αυτό το κεντρικό επεισόδιο/αντικείμενο εγγράφεται στο χώρο/πεδίο και σχηματίζει την εικαστική διαδικασία. Η εικαστική διαδικασία δημιουργείται από τις διάφορες προβολές που ο χρόνος έχει εναποθέσει στην περιοχή.

Ας ανατρέξουμε λοιπόν σε μια τέτοια πληροφορία, την οποία αναφέραμε στην αρχή του κειμένου:

«[...] ο Δημοκρατικός Στρατός διατηρούσε μια ταξιαρχία 500 μαχητών, με διάταξη στην Μπέλα Βόντα ως το Πισοδέρι.»¹⁶

Τι μπορεί να σημαίνει αυτή η φράση/πληροφορία; Η συγκεκριμένη πρόταση αποτελεί μέρος μιας περιγραφής που καταγράφει τις θέσεις του ΔΣΕ σε όλη την περιοχή του Βιτσίου. Ο Γεροζήσης αναφέρεται στη Βίγλα, Πλατύ, Κούλα (που είναι τα υψώματα και όχι τα χωριά των Πρεσπών) και για το Μάλι Μάδι. Από αυτές τις περιοχές η διαδρομή Μπέλα Βόντα/Πινερίτσα είναι εκείνη που αποτέλεσε για τη διαδικασία της Εικαστικής Πορείας ένα βασικό άξονα έρευνας, ήδη από τον πρώτο χρόνο λειτουργίας της Πορείας το 2007. Από την εμπειρία ωστόσο της περιοχής έλειπε το στοιχείο εκείνο που θα την μετασχημάτιζε σε αποφασιστικό συμβάν. Αυτό δεν έγινε παρά μόνο

16. Βλέπε υποσημείωση 1

το 2015 όταν διάβασα τη φράση για τους 500. Οι πεντακόσιοι έγιναν ένα μέτρο με 500 μονάδες, μια αλυσίδα που ένωνε τα δυο άκρα της κορυφογραμμής: το συμβάν ήταν εκεί (εικ. 11).



Εικόνα 11: Το μέτρο των πεντακοσίων

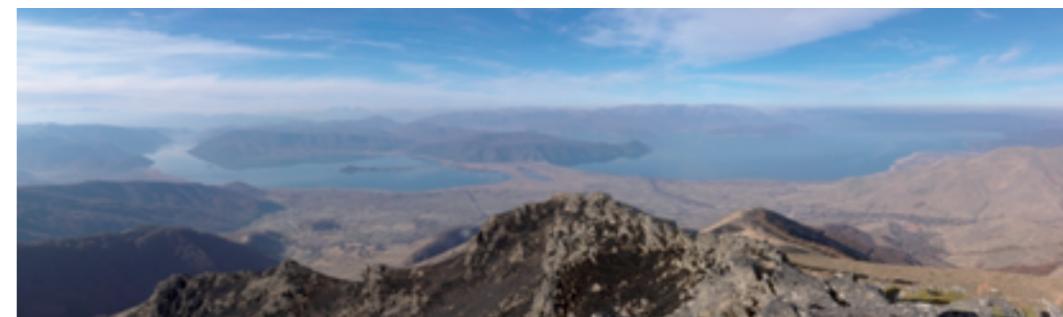
Έχοντας διανύσει την περιοχή πολλές φορές, τόσο με τη διαδικασία της Εικαστικής Πορείας, όσο και σε άλλες περιστάσεις οι λέξεις/περιοχές/συμβάντα που μου κέντρισαν το ενδιαφέρον ήταν: «Μπέλα Βόντα/Πισοδέρι». Πιθανόν για κάποιον που δεν έχει διανύσει τη διαδρομή, η πληροφορία δεν σημαίνει απολύτως τίποτε, ή το πολύ, υπονοεί μια αφαιρετική προβολή μιας ανάγνωσης ενός ψηφιακού χάρτη. Είναι όπως έτσι για εκείνον που αυτή τη συγκεκριμένη πορεία την έχει διανύσει ή έστω έχει διαβάσει για την περιοχή; Σίγουρα όχι. Για κάποιον που έχει διανύσει την περιοχή η πρόταση αυτή μπορεί να καταστεί κάτι σαν το κεντρικό επεισόδιο/αντικείμενο στην «Μεταστροφή».

Η περιοχή μεταξύ Μπέλα Βόντα και Πινερίτσας είναι μια από τις χαρακτηριστικότερες, και σίγουρα μια από τις πιο όμορφες ολόκληρης της περιοχής Βέρνου και Βαρνούντα. Είναι μια μαλακιά κορυφογραμμή που στο ένα της άκρο έχει την Μπέλα Βόντα (υψόμετρο 2156) και στην άλλη την Πινερίτσα (υψόμετρο 1920), βόρεια του Χιονοδρομικού Κέντρου της Βίγλας, δίπλα στο κατεστραμμένο καταφύγιο. Η περιοχή έχει εξαιρετική βιοποικιλότητα που γεμίζουν την περιοχή με απέραντα λιβάδια από θαμνώδη φυτά με σμέουρα, μύρτιλα και βατόμουρα¹⁷ με εκατομμύρια καρπούς κάθε Αύγουστο. Με ένα απλό άγγιγμα των φυτών γεμίζει κανείς τα χέρια του με μπλε, κόκκινους και βυσινί καρπούς. Αύγουστος ήταν κι μήνας που χύθηκε το πιο πολύ αίμα: το 1949.

Το κυριότερο χαρακτηριστικό της είναι, ίσως, ότι καταλήγει στη θέση Μπαλκόνια, από όπου κάποιος έχει την πιο ολοκληρωμένη θέα της περιοχής των Πρεσπών· είναι ένα από τα λίγα σημεία

17. Raspberries, blueberries (bilberries) και blackberries.

από όπου μπορεί κανείς να αγναντέψει τη λεκάνη των δύο λιμνών, σχεδόν στο σύνολό της (εικ. 12).



Εικόνα 12: Οι Πρέσπες από τα Μπαλκόνια (φωτό. Χρήστος Ιωαννίδης)

Από εκεί μπορεί κανείς να δει τη Μικρή Πρέσπα, στο βάθος το Μάλι Μάδι, την κορυφογραμμή των βουνών της Αλβανίας που παραμένουν χιονισμένα μέχρι αργά την άνοιξη, το Βιδρονήσι, την Κούλα, τον Άγιο Αχιλλείο, όλα τα χωριά των Πρεσπών της ανατολικής μεριάς, στο βάθος την πεδιάδα του Ρέσεν να χάνεται στην μεγάλη λιμνίσια υδάτινη έκταση της μεγάλης Πρέσπας. Ταυτόχρονα, η διαδρομή αναδεικνύει τη στρατηγική της σημασία: όποιος βρίσκεται εκεί μπορεί να ελέγξει την κοιλάδα του Λαδοπόταμου, τόσο στην κατεύθυνσή της προς Φλώρινα, όσο και αντίστροφα, προς Καστοριά. Είναι μια σημαντική θέση, διότι είναι η αρτηρία που ενώνει την Φλώρινα, την Καστοριά και την Κορυτσά. Αυτή η δυνατότητα είναι που καθιστά την περιοχή τόσο σημαντική από γεωπολιτική άποψης αλλά και πέρασμα κατασκόπων, πληθυσμών (από δω περνούσαν οι μετανάστες από Αλβανία), νομάδων της κτηνοτροφίας και της γεωργίας. Όπως λέει ο Αποστολίδης: «Οι τόποι είναι κλειδιά, αιώνια κλειδιά»¹⁸.

Η διπλή αντίφαση: η υπέροχη θέα του τοπίου είναι και το αίτιο μιας στρατιωτικής θέσης. Συναντά κανείς, και εδώ, την κυριότερη, και συχνά υποβόσκουσα, αιτία που σχηματίζει την ένταση της περιοχής των Πρεσπών: πίσω και πέρα από τη γοητεία του τοπίου βρίσκεται η παρουσία της φρίκης. Πίσω από την Ομορφιά βρίσκεται το Έρεβος. Αυτό πουθενά αλλού δεν είναι τόσο παρόν όσο στις Πρέσπες.

Μια τομή του εδάφους (η κοιλάδα του Λαδοπόταμου) ανάμεσα στα βουνά, χωρίζει τις οροσειρές Βέρνου (Βίτσι) και Βαρνούντα, συνδέει τόπους, αφετηρίες και προορισμούς (εικ. 13).

18. «Όπως περιγράφει ο Ρένος Αποστολίδης το 2003 αγναντεύοντας από την κορυφή Μάνκοβιτς (1860 μ.) που βρίσκεται νότια της κύριας κορυφής του Βιτσιού (2128 μ.) και εποπτεύει τη νότια περιοχή της κοιλάδας του Λαδοπόταμου: «Εδώ είναι το ένα βουνό από εδώ και το άλλο από εκεί, στο βάθος φαίνονται οι Πρέσπες. Τα βουνά που είναι πέρα είναι αλβανικά και πίσω από αυτά είναι η Κορυτσά. Απέναντί μας είναι η Κούλα και το Πλατύ, έτσι λεγόντουσαν τότε, και [κορυφές] που τα ονόματα είχα διαβάσει στο χάρτη: Λέσιτς, Γκλαβάτα, Πολενάτα. Δεν είχαν χρόνια από δω θα περάσει ο Μακεδόνας για να πάει προς τα εκεί, από κει θα περάσει ο άλλος για νάρθει εδώ, από κει περάσαμε και εμείς για την Κορυτσά» Ο Αποστολίδης είχε πολεμήσει στην κορυφή Μάνκοβιτς το Νοέμβριο του 1948 (εκπομπή: Αποστολίδης, Ρ. (1995), *Ο εμφύλιος μέσα μας, Ο Ρένος στα βουνά*, (επεισόδιο 8), (37:51 έως 39:26 λεπτό)



Εικόνα 13: Η κοιλάδα του Λαδοπόταμου (φώτο Γιάννης Ζιώγας)

Η πρώτη αποτύπωση της περιοχής έγινε κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου σε δεκάδες καρτ ποστάλ. Οι καρτ ποστάλ αποστέλλονταν από στρατιώτες της Γαλλικής Στρατιάς της Ανατολής στους οικείους τους και απεικονίζουν, εκτός από τη Φλώρινα, και πολλές τοποθεσίες της περιοχής του Βαρνούντα στην οποία αναφερόμαστε. Σε κάποιες από αυτές φαίνεται η περιοχή με λιγότερα δέντρα από ότι στη σύγχρονη εποχή, και με κατοίκους που έχουν επιστρατευθεί και κατασκευάζουν τις υποδομές του πολέμου ή στρατιώτες και αξιωματικοί σε αναμνηστικές πόζες. Σε κάποιες άλλες απεικονίζονται μόνο οι τοποθεσίες, όπως το Πισοδέρι που είναι φωτογραφημένο χαμηλά από την κοιλάδα και φαίνεται καθαρά η κορυφογραμμή του Βαρνούντα, που οδηγεί στην Μπέλα Βόντα. Σε σύγκριση με την τωρινή κατάσταση, δεν υπάρχουν δέντρα στην πλαγιά παρά μόνο μερικές, ίσως καμένες, σιλουέτες δέντρων (εικ. 14).



Εικόνα 14: Καρτ ποστάλ που απεικονίζει το Πισοδέρι. Αναγράφεται; ALBANIA 1916-18 - Πάνω στο δρόμο για την Κορυτσά- Το χωριό του Πισοδερίου (Φωτογραφικό Αρχείο Λέσχης Πολιτισμού Φλώρινας)

Υπόμνηση τάχα του πολέμου και των αδυσώπητων μαχών σε αυτή την περιοχή του πολέμου που με τόσο έντονο τρόπο περιγράφει ο Μυριβήλης;¹⁹ Μπορεί ναι, μπορεί και όχι. Το πιο πιθανό είναι ότι οι πλαγιές αυτές, που τώρα είναι κατάφορτες από οξιές, στο μεγαλύτερό τους μέρος ήταν γυμνές από δέντρα είτε γιατί καλλιεργούνταν, είτε από την υλοτομία που γινόταν απρογραμματίστα και με εντατικό τρόπο, είτε από κοπάδια που έβοσκαν στις πλαγιές. Το ξερό του μέρους έκανε κάποιους Αμερικάνους/ες (για την ακρίβεια την Lillie Hamilton, που μάλλον ήταν νοσοκόμα και που είχαν αποσπαστεί στη Στρατιά της Ανατολής) να παρομοιάζουν την περιοχή πάνω από την Φλώρινα με το Grand Canyon²⁰.

Από την Μπέλα Βόντα το κυρίαρχο θέαμα είναι, στα νότια, η κοιλάδα του Λαδοπόταμου και στο βάθος η κορυφογραμμή του Γράμμου και του Βιτσιού. Στην άλλη άκρη του μετώπου όπου είχαν αναπτυχθεί οι 500, στην Πινερίτσα, το κύριο οπτικό πεδίο συναντά την πεδιάδα της Πελαγωνίας, που στο κέντρο της είναι το Μοναστήρι. Σε αυτή τη θέση πολέμησε ο Μυριβήλης και πιο ειδικά κοντά στο χωριό Βελουσίνα, ένα ημιορεινό χωριό κάτω από την πιο ψηλή κορυφή του Βαρνούντα, την Περιστερά (2601 μ). Σε μια μέρα άδειας, από τη θητεία του στα χαρακώματα. Ο Μυριβήλης περιγράφει την πεδιάδα το 1917: «Φαράγγι-φαράγγι βγήκαμε σ' ένα κάμπο λείο, φαλακρό και στεγνό, στρωμένο με σιωπή και χλιά νύχτα. Τ' άστρα μιλιούνια, είχαν βγει όλα στον ουρανό, έτσι όπως όταν είναι ειρήνη στον κόσμο. [...] Ο κάμπος απλωνόταν ολόστρωτος σα να τον ισοπέδωσε κανένας με τη σβάρνα.»²¹

Αυτή είναι η κοιλάδα (και πιθανόν και οι πλαγιές πάνω από τη Φλώρινα) που ώθησε τον Σεφέρη να γράψει στα *Επιφάνια 1937*:

«Κράτησα τη ζωή μου
κράτησα τη ζωή μου ταξιδεύοντας
ανάμεσα σε κίτρινα δέντρα κατά το πλάγιασμα της βροχής
σε σιωπηλές πλαγιές φορτωμένες με τα φύλλα της οξιάς
καμιά φωτιά στη κορυφή τους βραδιάζει.»²²

Κάνοντας μια σύγκριση ανάμεσα στον «κάμπο στρωμένο με σιωπή» του Μυριβήλη και τις «σιωπηλές πλαγιές» του Σεφέρη αναδεικνύεται η σιωπή που υπάρχει ως μια υποβόσκουσα πραγματικότητα στην περιοχή. Δεν είναι η σιωπή του θανάτου ή της ανάμνησης της φρίκης, αλλά η σιωπή της ματαιότητας όλης αυτής της φρικιαστικής πράξης των πολέμων.

Η έρευνα του Χρήστου Μπουλούμπαση συσχέτισε με ευρηματικό τρόπο τους παραπάνω στίχους

19. Μυριβήλης, Σ. (1979). *Η Ζωή εν Τάφω*, Εστία: Αθήνα.

20. Στο ημερολόγιό τους καταγράφουν: «Κυριακή 18 Φεβρουαρίου 1917 (Προς Ζέλοβα [Ανταρκτικό;]) Αφήσαμε τη Φλώρινα περίπου στις 9 π.μ. και είδαμε τη μεγαλύτερη ανηφοριά αλλά και συνάμα πολύ γοητευτική αφού έμοιαζε με το Grand Canyon του Colorado [αναφέρονται στις πλαγιές του Βαρνούντα πάνω από τη Φλώρινα, εκεί που τώρα είναι κατάφυτη από οξιές και βελανιδιές]. Το αυτοκίνητό μου βρισκόταν σε καλή κατάσταση και χρειάστηκε να το σπρώξουμε μόνο δυο φορές. Ο καιρός ήταν υπέροχος, αλλά ο δρόμος καλυμμένος με λάσπη και αυλακιές. Ήταν πολύ δύσκολο να οδηγάς ανάμεσα σε μουλάρια, κάρρα και γκρεμούς. Αργότερα βουτήξαμε σε ξεχειλισμένα ρέματα» Hamilton, L. *Ιστορίες Ιστορία του Αμερικανικού Τομέα Υπηρεσιών του Γαλλικού στρατού αποσπασμένοι στο γαλλικό στρατό, «Φίλοι της Γαλλίας», 1914-1917, Ιστορίες από τα μέλη, 2^ο Τόμος, 3^ο Τεύχος, 10^ο Τμήμα.*

21. Μυριβήλης, ό.π.: 104

22. Σεφέρης, Γ. (1977). *Επιφάνια 1937, από τον τόμο Ποιήματα*, Ίκαρος: Αθήνα, 140-142.

(που μας είναι τόσο οικείοι από την μελοποιημένη τους εκδοχή του Μίκη Θεοδωράκη) με τη διαδρομή Πισοδέρι-Φλώρινα την οποία ο Σεφέρης διένυε συχνά την περίοδο 1937, όταν ως πρόξενος στην Κορυτσά ταξίδευε οδικώς από την Κορυτσά στην Φλώρινα για να επιβιβαστεί στο τραίνο της γραμμής για Πλατύ ή Θεσσαλονίκη και αντίστροφα. Αναφέραμε πριν, και είναι εμφανές και στις φωτογραφίες, ότι μεγάλες περιοχές της διαδρομής Φλώρινα, Χιονοδρομικό Κέντρο Βίγλας, Πισοδέρι, Ανταρτικό ήταν πολύ διαφορετικές και είχαν, για διάφορους λόγους, αποψιλωθεί. Αυτό συνέβαινε, όμως, κυρίως στα σημεία που ήταν κοντά στις πόλεις ή στα χωριά όπως το Πισοδέρι. Στις υπόλοιπες η περιοχή ήταν παρόμοια με την τωρινή και επομένως δεν έρχεται σε αντίφαση με την προσέγγιση του Μπουλούμπαση.

Αυτή η προσέγγιση των στίχων του Σεφέρη²³ που προτείνει ο Μπουλούμπασης μετασχηματίζει τόσο τους στίχους, όσο και το τοπίο της περιοχής. Κάτω από αυτό το πρίσμα «οι στίχοι [αλλά και ευρύτερα η περιδιάβαση στην περιοχή] παύουν να είναι οι αφαιρετικές περιγραφές μιας ιδεατής πλαγιάς. Οι σιωπηλές πλαγιές, που όλοι όσοι έχουν ταξιδέψει στην περιοχή τις έχουν παρατηρήσει, είναι οι συγκεκριμένες πλαγιές πάνω από τα Άλωνα, τη Βίγλα, το Πισοδέρι. Αντίστοιχα το τοπίο της περιοχής μετασχηματίζεται σε ποιητική [αλλά και εικαστική] αφορμή. Παύει να είναι ένα ακόμη επιβλητικό τοπίο, όπως τα τόσα της περιοχής και μετασχηματίζεται σε μια ζωντανή πηγή ποιητικής ενατένισης»²⁴.

Εδώ μαζί με στίχους του Σεφέρη έρχονται να προστεθούν και η πληροφορία του Γεροζήση για τους 500 μαχητές του Δημοκρατικού Στρατού καθώς και η σημασία του περάσματος αυτού στη διεξαγωγή του Εμφυλίου Πολέμου. «[...] Άλλοι πρόσθετοι παράγοντες δημιουργούσαν πλεονεκτήματα για την αριστερή παράταξη και την κυριαρχία της [περιοχής του Βιτσιού]. Η περιοχή ήταν βατή για τροχοφόρα. Περιλάμβανε το μεθοριακό πέρασμα της Κρυσταλλοπηγής και σημαντικό μέρος του δρόμου που οδηγούσε από την Καστοριά στο αλβανικό έδαφος και την Κορυτσά. Από την άλλη μεριά περιλάμβανε το δρόμο που από τη Φλώρινα οδηγούσε στο Πισοδέρι και τις Πρέσπες και από εκεί, είτε στην άνω κοιλάδα του Αλιάκμονα, είτε, με κακές οδικές συνθήκες, στη Γιουγκοσλαβία»²⁵. Το οδικό δίκτυο στο οποίο αναφέρεται το κείμενο βρίσκεται στο μεγαλύτερο μέρος του κατά μήκος της κοιλάδας του Λαδοπόταμου, των «χρυσοπράσινων φύλλων». Σε αυτό το μέρος παρατάχτηκαν οι 500.

Όπως αναφέρει στα απομνημονεύματά του ο Αργύρης Κοβάτσης, ταγματάρχης του ΔΣΕ στην περιοχή και υπεύθυνος για την οχύρωση της Μπέλα Βόδα:

«Στις 15 του Ιούνη 1949 βρισκόμουν στο ολόγυμνο ύψωμα Μπέλα Βόντα. Με μεγάλο ενθουσιασμό αρχίσαμε τη δουλειά. Όλοι οι αξιωματικοί ήταν τραυματίες [...]»²⁶. 15 Ιουνίου άρχισε η κατασκευή των οχυρώσεων. 14 Αυγούστου οι μάχες στην περιοχή είχαν ολοκληρωθεί. Όταν συνδέσει κανείς,

23. Μπουλούμπασης, Χ. (2004). *Η Φλώρινα, ένας ενδιάμεσος σταθμός του Γιώργου Σεφέρη*, από τα Πρακτικά του Συνεδρίου: Φλώρινα 1912-2002, Φλώρινα: ΠΔΜ, 410.

24. Ζιώγας, Γ. (2014). *Η περιοχή της Φλώρινας ως ένας χώρος Σύγχρονης Αρχαιολογίας* κείμενο στα Πρακτικά του Συνεδρίου: Η Δυτική Μακεδονία: από την ενσωμάτωση στο Ελληνικό Κράτος έως Σήμερα, Επίκεντρο: Θεσσαλονίκη.

25. Μαργαρίτης, Γ. (2001). *Ιστορία του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου 1946-1949*, τόμος Β, Αθήνα: Βιβλιόραμα, σελ. 104.

26. Κοβάτσης, Α. (2008). *Ο Ατίθασος Ταγματάρχης, Στου Γράμμου και του Βίτσι τη μάχη περπατώντας η δόξα μονάχη*, αυτοέκδοση, ανασύρθηκε από το διαδίκτυο σε μορφή pdf, <https://onedrive.live.com/view.aspx?resid=64BC4946AEACDC031293&cid=64bc4946aeacdc03&app=WordPdf>, 175.

αυτήν την περιδιάβαση στο διάσελο με την (αόρατη) παρουσία 500 νέων παιδιών, αγοριών και κοριτσιών που στέκονται ακροβολισμένα στο ίδιο ακριβώς σημείο, περιμένοντας να πολεμήσουν με τον αδελφοφάδα εχθρό, τότε η περιοχική μετασχηματίζεται. Τα περισσότερα από αυτά κατασφάχτηκαν στις μάχες που ακολούθησαν και κώθηκαν στο λάκκο της Φλώρινας. Η ενέργεια όλων αυτών των 500 ψυχών, που πολλοί από αυτούς σκοτώθηκαν στη Μάχη της Φλώρινας²⁷, έγινε ένα μέρος από τον άμορφο σωρό από ανθρώπινα κόκαλα χαμένων ουτοπιών. Έξω από τη Φλώρινα στο δρόμο προς Σκοπιά είναι σχεδόν σίγουρο, βραδιάζει...»

Τι έχει απομείνει από αυτά τα παιδιά; Σε μια από τις πιο χαρακτηριστικές στιγμές της Πορείας 2007, ενώ βρισκόμασταν στο υψηλότερο σημείο της διαδρομής στα 2150 βρήκαμε σε ένα λάκκο απενεργοποιημένες ρουκέτες από τον Εμφύλιο.

Τότε ο οδηγός μας²⁸ είπε:

«*Τα αφήνουμε εκεί, για να υπάρχει κάτι που να θυμίζει όλα όσα έγιναν εδώ, κάποτε.*»

Στην περιοχή υπάρχει μια τεράστια έκταση από χαμηλούς θάμνους, που την περίοδο μετά τον Ιούνιο είναι φορτωμένοι καρπούς. Η περιοχή, στα 1800 μέτρα, είναι ουσιαστικά ένα αλπικό λιβάδι γεμάτο με καρπούς: μύρτιλα, σμέουρα, βατόμουρα. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτών των καρπών είναι το χρώμα τους: το έντονο κόκκινο των βατόμουρων, το μωβ των μύρτιλων με τη στυφή τους γεύση, το υποκόκκινο των σμέουρων. Άλλο χαρακτηριστικό αυτών των φυτών είναι το πόσο αθέατα είναι: πρέπει να πλησιάσει κανείς, να σκύψει για να τα δει, να τα ψηλαφήσει, να τα μαζέψει και να τα γευτεί. Από μακριά δεν φαίνεται τίποτα. Κάθε θάμνος είναι σαν ένας μικρός απαγορευμένος κήπος. Αυτοί οι καρποί βρίσκονταν στο ίδιο σημείο και το 1947-49 και τα γεύονταν τα 500 νέα παιδιά μαχητές και μαχήτριες του Δημοκρατικού Στρατού.

Καλλιτέχνης/χρόνος

Σε αυτό το σημείο, στην περιοχή Πινερίτσα/Μπέλα Βόδα βρέθηκαν και οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν στην *Εικαστική Πορεία* (εικ. 15).

Την περιοχή τη διάβηκαν οι συμμετέχοντες το 2007 και το 2011, γνώριζαν λίγα από τα πραγματολογικά που αναφέραμε, αλλά η αίσθηση της ατμόσφαιρας που περιγράφηκε ήταν εκεί. Θα έλεγε κανείς ότι μπαίνοντας στην περιοχή, τα διαφορετικά αυτά επεισόδια-χρόνοι συγκεράζονται σε ένα ενιαίο όλο. Τι συνδέει άραγε τους καλλιτέχνες/περιπατητές με τους 500 εκείνους νέους ανθρώπους, της ίδιας περίπου ηλικίας, που βρέθηκαν στην ίδια περιοχή 60 χρόνια πριν; Ο καλλιτέχνης εισέρχεται σε μια περιοχή και συναισθάνεται την ατμόσφαιρά της. Μέσα από αυτή τη συναίσθηση προκύπτει και η αποκωδικοποίηση εκείνων που είναι σημαντικά για τον/ην καλλιτέχνη και εκείνα που τελικά θα μεταλλαχθούν σε έργο, ή έστω θα προστεθούν στις ήδη υπάρχουσες οπτικές του εμπειρίες.

27. Η Μάχη της Φλώρινας, που ο Μαργαρίτης χαρακτηρίζει ως τη μεγαλύτερη μάχη του πολέμου, διεξήχθη τη 12^η Φεβρουαρίου 1949. Κατά τη διάρκειά της ο ΔΣΕ επεχείρησε με μόλις να καταλάβει την πόλη της Φλώρινας όπου στρατοπέδευαν υπέρτερες δυνάμεις του ΕΣ και σαφώς καλύτερα εξοπλισμένες. Η απόπειρα κατέληξε σε εκατόμβη νεκρών από τη μεριά του ΔΣΕ (703 νεκροί καταγράφονται από τον ΕΣ το 16% της αρχικής του δύναμης) που θαφτήκαν στον ομαδικό τάφο στο δρόμο προς Υδρούσα. Από τον ΕΣ καταγράφονται 40 νεκροί. (Μαργαρίτης ό.π.: 213-234).

28. Την φράση είπε ο Θεόδωρος Φάτσης που υπήρξε ο ορειβατικός οδηγός μας στις Εικαστικές Πορείες 2007 έως 2010.

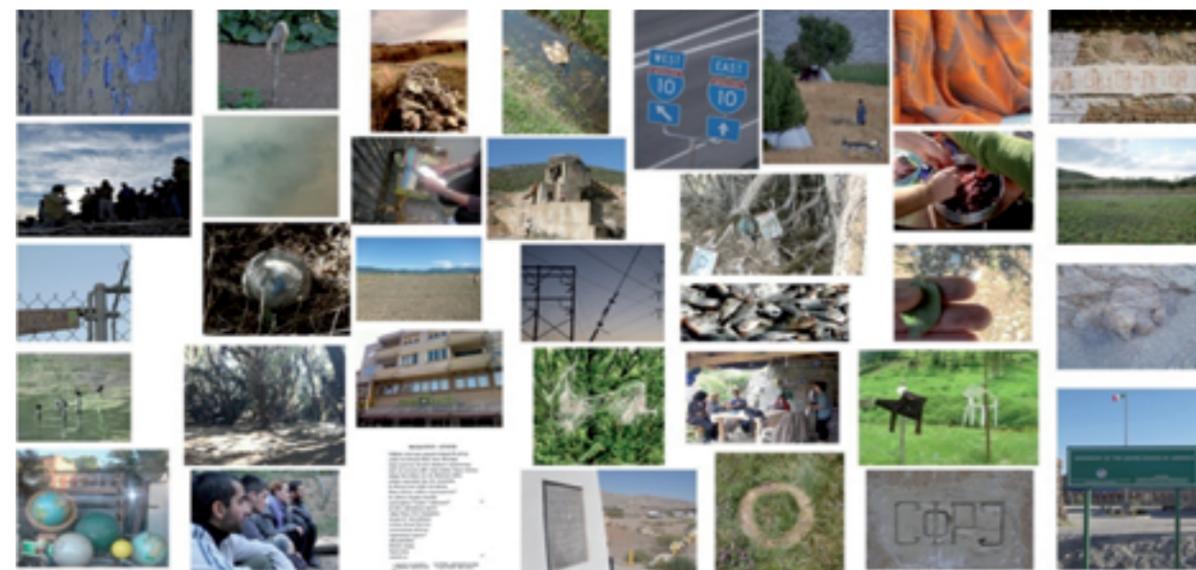


Εικόνα 15: Εικαστική Πορεία/ΤΑ ΣΥΜΒΑΝΤΑ, συλλογικό έργο με 35 εικόνες από όσους συμμετείχαν στην Πορεία. Κάθε εικόνα αποτυπώνει ένα σημάϊον, για αυτούς, συμβάν. Φωτογραφική σύνθεση, διαστάσεις μεταβλητές, διαστάσεις κάθε φωτογραφίας 25x25cm, 2012.

Έχουμε καταγράψει μέχρι τώρα ένα καταιγισμό από χρόνους/επεισόδια που έχουν ως κέντρο τους τη Στρατιά της Ανατολής του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου (1916-18), τη «Ζωή εν Τάφω» του Μυριβήλη, την αφήγηση για τους 500 του ΔΣΕ (1948-49), τους στίχους του Σεφέρη (1937), την παρουσία των καλλιτεχνών της Εικαστικής Πορείας στην περιοχή που ανιχνεύουν την εκφραστική πιθανότητα (2007-2015), το λάκκο με τις οβίδες όλμου, τις γεύσεις και τα χρώματα των καρπών της περιοχής (μύρτιλα, σμέουρα, βατόμουρα), το αγνάντεμα της ομορφιάς, την κοιλάδα των κατασκόπων, την ομορφιά της περιοχής. Πλανηθήκαμε χρονικά και χωρικά στις δυνατότητες που προσφέρει η διαδρομή των 500 (ας την αποκαλούμε έτσι πλέον).²⁹

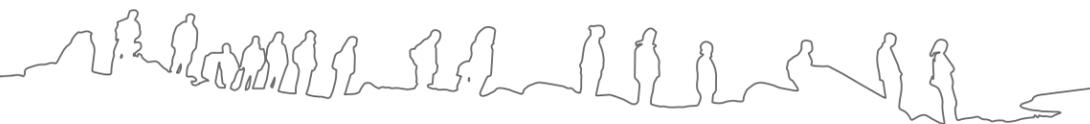
Ο χώρος μεταξύ Πισοδερίου και Μπέλα Βόδα μετασχηματίστηκε σε ένα πεδίο, όπου το κυρίαρχο είναι οι αναγνώσεις του χρόνου μέσα από τα λανθάνοντα επεισόδια. Τα επεισόδια και οι αφηγήσεις πίσω από αυτά μπορούν να μετεξελιχτούν σε εικαστικά έργα ή να παραμείνουν ως εν δυνάμει αναφορές. Δημιουργούνται τόσο από τις προσωπικές αναγνώσεις του καθένα που συμμετέχει στην Πορεία, όσο και από τις συλλογικές βιώσεις. Οι συναντήσεις των Πρεσπών (εικ. 16) σχηματίζουν επάλληλους χρόνους και παράλληλα επεισόδια.

29. Τα επεισόδια και οι εντυπώσεις σκόπιμα αναφέρονται χωρίς χρονολογική σειρά αλλά με μόνο κριτήριο το χρόνο όπως τον αντιλαμβάνεται ο συγγραφέας, ως προς τη διαδοχή των επιμέρους αφηγήσεων.



Εικόνα 16: Η Εικαστική Πορεία στην περιοχή Μπέλα Βόδα, Ιούνιος 2011 (φωτό. Κατερίνα Κοντού)

Τα επεισόδια αυτά διαρκώς μεταμορφώνουν το τοπίο των Πρεσπών σε εικαστικό πεδίο αποτύπωσης ιδεών και εντυπώσεων. Ενεργοποιούν στην καλλιτεχνική πρακτική όλες εκείνες τις κρυμμένες ιστορίες, που τελικά δεν είναι και τόσο κρυμμένες, διότι τις αποκαλύπτει σταδιακά η βίωση του τοπίου. Κάθε επιμέρους περιοχή των Πρεσπών, μπορεί να αποτελέσει ένα πεδίο εικαστικής έρευνας όπου η βιωματική προσέγγιση θα σχηματίσει εικαστικά έργα με τη συνδρομή της κριτικής σκέψης. Οι μεθοδολογίες που έχουν εφαρμοστεί στη διαδικασία δημιουργίας εικαστικών έργων στην περιοχή, μπορούν να εφαρμοστούν σε οιοδήποτε χώρο, και πέρα από τις Πρέσπες, είτε πρόκειται για ένα τοπίο στην ύπαιθρο, είτε για ένα αστικό περιβάλλον, είτε για ένα εσωτερικό χώρο. Σε όλες αυτές τις προσεγγίσεις εκείνο που διαδραματίζει τον πιο βασικό ρόλο είναι η επίγνωση ότι ο καλλιτέχνης κινείται πάνω σε ένα χωρικό πεδίο και μέσα σε ένα χρονικό πλαίσιο παράλληλων καταγραφών. Αυτή η επίγνωση του διπλού χαρακτήρα της πραγματικότητας, σχηματίζει την αυθεντικότητα, στην οποία αναφερόμαστε στον τίτλο. Η αυθεντικότητα, ως μια έννοια-κρύσταλλο, εισάγει τον καλλιτέχνη, και συνακόλουθα το θεατή, σε ένα χώρο όπου ο εγγραφές μπορούν να αποτελέσουν τις προϋποθέσεις μιας ουσιαστικής καλλιτεχνικής προσέγγισης.



Το Συνεχές Μνημείο

Ιάκωβος Ρήγος
 Επίκουρος Καθηγητής, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πανεπιστήμιο Κρήτης
 E-mail επικοινωνίας: rigosj@otenet.gr

Η θάλασσα

Το νερό κατακλύζει τη γη, συνδέει και χωρίζει στεριές. Είναι πηγή ζωής, είναι το ισχυρότερο στοιχείο της φύσης. Απέραντες θάλασσες, λίμνες, ποτάμια, όλα σε διαρκή κίνηση και επικοινωνία.

Από νωρίς, εδώ και χιλιάδες χρόνια, οι άνθρωποι έφτιαξαν πλεύσιμα για να διασχίζουν τις θάλασσες. Τα ίχνη της πορείας τους μπόρεσαν να τα αποτυπώσουν στη στεριά, η θάλασσα τα σβήνει αμέσως.

Ο τόπος - Μοσχοχώρι 2014, περιοχή Πρεσπών

Ο τόπος εκ πρώτης όψεως δεν παρουσιάζει τίποτε το ιδιαίτερο. Χαμηλοί λόφοι με μαλακές καμπύλες, δέντρα σε μικρές συστάδες ή και μόνα τους, χορτάρι με πέτρες ανάμεσα, πού και πού βράχια. Αργότερα μαθαίνουμε πως πρόκειται για ένα σχετικά ήπιο κομμάτι, μέσα σε μια αφιλόξενη και τραχιά περιοχή. Ο καιρός είναι συνήθως άστατος. Κάποια δέντρα είναι ακρωτηριασμένα από κεραυνούς. Ρωτάω για το υψόμετρο - είναι περίπου χίλια μέτρα. Πιο πέρα, στα δύο χιλιόμετρα, τρέχουν αόρατα τα σύνορα. Το τοπίο δεν αλλάζει, ούτε εδώ ούτε εκεί, όσο βλέπει το μάτι. Τα σύνορα είναι φτιαχτά, κάποιες συμφωνίες έγιναν.

Τα ίχνη

Κι όμως υπάρχει κάτι που τραβά την προσοχή: συσσώρευση λίθων επί εδάφους που σχηματίζουν λίθινες γραμμές μέσα στο τοπίο, χαμηλοί σωροί γύρω από κορμούς δέντρων, ελάχιστα χαμηλά ερείπια, κάτι σαν θεμέλια, πού και πού υποτυπώδεις τράφοι (μάντρες από ξερολιθιά) (εικ. 1), ξαφνικά ένας στρογγυλός οριοθετημένος με απλές πέτρες χώρος: κάτι σαν αλώνι. Ψάχνω για πέτρες γωνιασμένες, με ίχνη λάξευσης, θέλω να επιβεβαιώσω την αίσθησή μου ότι από εδώ πέρασαν άνθρωποι.



Εικόνα 1: Λίθινες γραμμές μέσα στο τοπίο

Η ισοπέδωση

Εδώ, πριν από εξήντα πέντε χρόνια βρισκόταν το Μοσχοχώρι. Ονομαζόταν έτσι γιατί τα βότανά του είχαν ιδιαίτερα ευωδιαστή μυρωδιά. Τώρα, τόπος καταστροφής, όπου η φύση έχει εν τω μεταξύ βαλθεί με ιδιαίτερη επιμέλεια να απαλύνει τα ίχνη. Τα ίχνη προσπάθησαν να σβήσουν πρώτα οι άνθρωποι, οι νικητές, όταν ισοπέδωσαν τα πάντα: σπίτια μικρά και μεγάλα, δρόμους, μάντρες, μονοπάτια. Οι πέτρες μεταφέρθηκαν αλλού, ως δομικό υλικό σε δεύτερη χρήση. Ό,τι δεν στέκεται όρθιο δεν υπάρχει. Ο «άνω θρώσκων» άνθρωπος, ζώο που συνειδητοποιεί την υπεροχή του έναντι των άλλων ζώων, ορθώνει το κατακόρυφο στοιχείο. Ό,τι πέφτει πεθαίνει και ό,τι πεθαίνει πέφτει. Τα δέντρα πέφτουν, τα ζωντανά πέφτουν, Τα κτίρια πέφτουν σταδιακά, αργά-αργά, πολύ αργά, κάποια διατηρούνται όρθια και ακέραια ακόμα και για χιλιάδες χρόνια. Άμα όμως θέλουμε να εξαφανιστούν, τα κατεδαφίζουμε. Έως και το νεκροταφείο γκρέμισαν, ανάσκαψαν, ισοπέδωσαν.

Η εκκλησία

Μόνο ένα και μοναδικό κτίσμα έχει απομείνει όρθιο και δεσπόζει μέσα στο τοπίο: είναι η εκκλησία, ένα επιμελημένο, μεγάλο, άκομψο μνημειώδες κτίριο κτισμένο το 1871. Γιατί άραγε; Αν η εκκλησία αποτελεί ταμπού, γιατί δεν ίσχυσε το ίδιο για το νεκροταφείο;

Η εκκλησία διέθετε πρότυπο με δύο κιονίσκους δυτικού ρυθμού. Βρίσκονται πεσμένοι στο έδαφος μισοσπασμένοι με το κιονόκρανο ακόμα συνδεδεμένο. Ο κίονας είναι δομικό μέλος που συμβολίζει ευθέως τον άνθρωπο, εδώ και πάνω από δυόμιση χιλιάδες χρόνια. Το κιονόκρανο είναι η κεφαλή, συνδέεται με το σώμα (εικ. 2). Έχουμε λοιπόν έναν νεκρό, έναν απολιθωμένο άνθρωπο....

Και άλλη μία συναρπαστική λεπτομέρεια: εκεί δίπλα κείται ένα δομικό μέλος, όπου ο σιδερένιος και μολυβδοχοημένος συνδετήριος γόμφος του είναι ακόμη in situ: Πρόκειται για την βάση

του κιονίσκου, όπου μας αποκαλύπτεται ότι οι ντόπιοι κατείχαν την γνώση μιας τεχνολογικής λεπτομέρειας που ανάγεται στην αρχαιοελληνική κλασική ναοδομία.



Εικόνα 2: Εδώ κείται ένας απολιθωμένος άνθρωπος

Και άλλη μία συναρπαστική λεπτομέρεια: εκεί δίπλα κείται ένα δομικό μέλος, όπου ο σιδερένιος και μολυβδοχοημένος συνδετήριος γόμφος του είναι ακόμη in situ: Πρόκειται για την βάση του κιονίσκου, όπου μας αποκαλύπτεται ότι οι ντόπιοι κατείχαν την γνώση μιας τεχνολογικής λεπτομέρειας που ανάγεται στην αρχαιοελληνική κλασική ναοδομία.

Λοιπόν εδώ, όπου είναι τμήμα μιας ευρύτερης περιοχής που κατοικήθηκε από Έλληνες, Αλβανούς, Σλάβους και άλλους, όπου μιλιόντουσαν τρεις διαφορετικές γλώσσες, κάτι θυμίζει ακόμη Βυζάντιο, με την πολυπολιτισμικότητά του και την κυρίαρχη ελληνική γλώσσα και κουλτούρα. Παρ' όλα αυτά η εκκλησία δεν είναι βυζαντινού ρυθμού.

Άλλα ευρήματα

Ο Γιάννης Ζιώγας και η ομάδα προχωρούν μέχρι τα σύνορα και ανακαλύπτουν το εγκαταλειμμένο φυλάκιο του Ελληνικού Στρατού, ένα κυλινδρικό, άκρως λειτουργικό και με έντονη ταυτότητα κτίσμα. Μιλάει επανειλημμένα γι' αυτό - είναι φανερό ότι έχει εντυπωσιαστεί.

Κατά την διαδικασία αναζήτησης τόπου - οικοπέδου επέμβασης ανακαλύψαμε τυχαία έναν νερόλακκο. Πρόκειται για έναν φυσικό, χαμηλού βάθους κρατήρα από άργιλο. Η ομοιογένεια της σύστασης και η φίνα κοκκομετρία μας εντυπωσιάζουν. Το νερό έρχεται από κάτω, από την Γη. Εδώ συναθροίζονταν οι αγελάδες να πιούν νερό και να τσαλαβουτήσουν στην λάσπη. Αυτόχθονες κτηνοτρόφοι και βοσκοί, άνθρωποι που όλη τους τη ζωή την περνούν με τα ζώα στην περιοχή

αυτή, θορυβούνται από το γεγονός ότι οι αγελάδες προτιμούν το λασπόνερο από το καθαρό νερό της ποτίστρας. Έτσι ανοίγουν αυλάκι και το νερό φεύγει. Πώς συμβαίνει οι άνθρωποι αυτοί να μην αναγνωρίζουν και να μην εμπιστεύονται το ένστικτο του ζώου; Τι έχει διαταράξει το οικοδόμημα της εμπειρίας και της γνώσης των; Νομίζω ότι έχουν μολυνθεί από την νόσο της παραπληροφόρησης. Ακόμα και οι νομάδες βλέπετε, έχουν τηλεόραση έξω από την καλύβα τους, που έχουν φτιάξει με κλαδιά.

Τα υλικά του τόπου

Ας ανακεφαλαιώσουμε: Είμαστε βαθιά επηρεασμένοι από συγκεκριμένα «αντικείμενα» ή σύνολα τα οποία πιθανόν εκ πρώτης όψεως περνούν απαρατήρητα ή σχεδόν απαρατήρητα: οι πέτρες - οι λίθοι δηλαδή, γράφουν πέτρινα «φίδια» που διατρέχουν το τοπίο, όσο φτάνει το μάτι. Μου θυμίζουν τους αναβαθμούς - τις πεζούλες των νησιών στις Κυκλάδες. Οι αναβαθμοί αυτοί σχηματίζουν τα χωράφια, την μόνη δυνατότητα καλλιέργειας στα βουνά. Άρα χωρίς αυτά δεν υπάρχει οικισμός, άρα αποτελούν το σημαντικότερο αρχιτεκτόνημα, εξαιρετικά επίπονο μάλιστα. Οι πεζούλες των ορεινών οικισμών είναι ένα πέτρινο μνημείο, ένα πέτρινο γραμμικό μνημείο της οικοδόμησης, της ανόρθωσης, της ζωής. Εδώ στο Μοσχοχώρι, έχουμε ένα πέτρινο γραμμικό μνημείο ως προϊόν της αποδόμησης, της κατεδάφισης, του θανάτου. Η ταυτότητά του είναι ισχυρή επειδή, για τον απλό παρατηρητή, εκφράζει έναν παραλογισμό: την παράθεση επί εδάφους άπειρης ποσότητας λίθων μικρού σχετικά μεγέθους σε ατέλειωτα μήκη. Προς τι αλήθεια; Και αυτό αν δεν ισχύει, τότε δεν μπορεί παρά να είναι προϊόν ισοπέδωσης ενός ανορθωμένου τοίχου.

Λίγο διαφορετική είναι η σημειολογία της συσσώρευσης λίθων γύρω από την ρίζα των δέντρων, σημειωτέον κι αυτή μία κυκλική γεωμετρική μορφή. Κατά την μακρά διαδικασία αρχαιολογικής ανασκαφής, ταύτισης ευρημάτων και αναστύλωσης, όσα θραύσματα δομικών μελών δεν μπορούν να ταυτιστούν, συσσωρεύονται σε «τύμβους» ή ορθογώνιους παραλληλεπίπεδους όγκους, ως μη αναγνωρισμένα - ανώνυμα μέλη, τα οποία εσαεί θα συντροφεύουν το μνημείο, από το οποίο και προέρχονται.

Επομένως η ομάδα αυτή των λίθων, οι τύμβοι στα ριζά των δέντρων, κληρονομούν την ισχυρή αρχαιολογική ταυτότητα, κάτι για το οποίο ποτέ δεν υπήρξε πρόθεση εκ μέρους εκείνων που τους δημιούργησε. Οι χαμηλοί αυτοί λίθινοι σωροί είναι τα ανώνυμα αρχιτεκτονικά θραύσματα της ύλης του Μοσχοχωρίου.

Άγρια δέντρα, αγριοκερασιές παντού, ξερά κλαδιά πεσμένα στο έδαφος ή στην κατώτερη στοιβάδα του δέντρου, όπου δεν φτάνει το φώς του ήλιου. Ξερά κλαδιά με αλλόκοτα σχήματα, συνήθως εύθραυστα.

Ο πηλός ως ύλη προϋπάρχουσα του λίθου, εύπλαστο δομικό υλικό, ιστορικά και συμβολικά φορτισμένο. Πηλός και νερό, η αρχή της ζωής, της δημιουργίας. Τον πιάνεις στα χέρια και πλάθεις ασυναίσθητα, σε παρακινεί, νοιώθεις ευχαρίστηση να τον δουλεύεις με τα χέρια φτιάχνοντας μορφές.

Τα υλικά της επέμβασης

Τα υλικά που χρησιμοποιούμε είναι τα υλικά του τόπου. Μην γνωρίζοντας τι θα συναντήσουμε σε

έναν τόπο που δεν έχουμε ξαναβρεθεί, επιλέγουμε να τον αναγνωρίσουμε, να μας μιλήσει και να αυτοσχεδιάσουμε φτιάχνοντας αντικείμενα, δηλαδή εκφράζοντας συναίσθημα. Τα αντικείμενα δεν είναι απαραίτητο να είναι χρηστικά. Ο αυτοσχεδιασμός στην περίπτωσή μας επιλέχθηκε ως βασικό στοιχείο της μεθοδολογίας της επέμβασης.

Η ύλη είναι το μέσον για να δημιουργήσουμε μορφές. Για τον Alvar Aalto³⁰ η μορφή αποτελεί καθαρή γλώσσα επικοινωνίας. Η δύναμή της δεν βρίσκεται στην δυνατότητα ενσωμάτωσής της στο «χρήσιμο» (όπως πρεσβεύει π.χ. η «λειτουργική ηθική» του μοντέρνου κινήματος), αλλά στην ικανότητά της να εκφράζει ιδέες, να αναφέρεται σ' αυτές, να τις μεταδίδει, ανεξάρτητα από τον χώρο και τον χρόνο. Η σημασία της δεν μπορεί να περιοριστεί στο σήμερα και στο τώρα, πολύ περισσότερο διαθέτει την ικανότητα να συνδέει το τώρα με το τότε, μέσω συνειρμών και αρχετυπικών χαρακτηριστικών.

Αποφασίζουμε να φτιάξουμε μορφές με λίθους και ξερά κλαδιά. Οι λίθοι να επιλεγούν από τους διάσπαρτους, δηλαδή από εκείνους που προέρχονται από κατεδαφισμένους τάφους. Δεν θίγουμε τις - έστω και λίγο - ανορθωμένες λιθοδομές, τους λίθινους «τύμβους» και τα λίθινα γραμμικά στοιχεία, τα οποία συνιστούν πλέον για μας το «πέτρινο γραμμικό μνημείο», το δυνατότερο ίχνος του τόπου. Τα ξερά κλαδιά που χρησιμοποιούμε κείνται επί εδάφους. Έχουμε φέρει μαζί μας πολλά μέτρα σπάγκο τρίχινο. Τα εργαλεία μας είναι στοιχειώδη: αξίνα, σκαλιστήρι, μικρό πριόνι, σουγιάδες. Η (βάσει μεθοδολογίας) πενία των υλικών και των εργαλείων εντείνει την ανάγκη του αυτοσχεδιασμού και οξύνει το πνεύμα.

Στο μεταξύ η ομάδα εκφράζεται με εντυπωσιακή αμεσότητα: Η Ελένη Νίσκα φτιάχνει αργαλειό από σπάγκο και πέτρες, όπου υφαίνει τις γραμμές του τοπίου, μία συνέχεια του υφαντού της μνήμης; Η Γιώτα Καρβουνιάρη πλέκει ένα δίχτυ χρησιμοποιώντας τον σπάγκο. Το δίχτυ γίνεται αιώρα, ένα χρηστικό αντικείμενο. Η Κική Στούμπου φτιάχνει ένα όμορφο τελάρο από κλαδιά και πλέκει εντός του ένα πυκνό δικτυωτό. Ο Γιώργος Μέριανος πλάθει δύο μικρά ημισφαίρια, κούφια από μέσα με μία οπή στην κορυφή. Χρησιμοποιεί τον πηλό, υπακούοντας σε μία παρορμητική και αυθόρμητη επιθυμία να υλοποιήσει μία μορφή με την οποία καταγίνεται από καιρό.

Το ανθρώπινο χέρι

Επιλέξαμε έναν επίπεδο ορθογώνιο χώρο, διαστάσεων περίπου 43 x 28 μέτρα. Αυτός οριοθετείται από ξερολιθιά, σχεδόν ολοκληρωτικά κατακρημνισμένη. Επί της τομής των διαγωνίων, στο κέντρο δηλαδή, στήνουμε πάσσαλο και περί αυτόν χαράσσουμε κύκλο διαμέτρου περίπου 6 μέτρων. Εύστοχα ο Γιάννης Ζιώγας προτείνει να εκφραστούμε με τα βασικά γεωμετρικά σχήματα που έχουν προκύψει από την «ανάγνωση» του τόπου.

Θέλουμε να δημιουργήσουμε ένα αλώνι με πέτρες μιας στρώσης, τις οποίες θα μεταφέρουμε από τις γύρω διάσπαρτες της ξερολιθιάς. Εδώ ο αυτοσχεδιασμός δίνει την θέση του στην οργάνωση: Σχηματίζουμε μίαν ανθρώπινη αλυσίδα μεταφοράς λίθων (εικ. 3)

30. Kahn L. (1966), "Address" παρατίθεται στο "A memory of the transitory". *DAIDALOS, MEMORIA*, vol.58/1995, 116.



Εικόνα 3: Η ανθρώπινη αλυσίδα μεταφοράς λίθων και ανάκτησης μνήμης

Μόλις εξαντληθούν οι διάσπαρτοι λίθοι στο σημείο συλλογής, η αλυσίδα στρέφεται γύρω από το κέντρο, συνεχίζοντας την αξιοποίηση των διάσπαρτων σε άλλο σημείο. Το «αλώνι μας» ολοκληρώνεται, όλα τα κενά γεμίζουν. Τακτοποιούμε τους λίθους: τα μεγάλα μεγέθη στην περίμετρο, στο εσωτερικό εναλλαγή μεγεθών και μορφών, θέλουμε το «ανθρώπινο χέρι» να αποτυπωθεί στοιχειωδώς και στην «φροντίδα της κατασκευής», όχι μόνο στην γεωμετρία (εικ. 4).



Εικόνα 4: Το πέτρινο αλώνι της μνήμης χρειάζεται φροντίδα

Στο μεταξύ έχουμε συλλέξει ξερά κλαδιά - ομοίως διάσπαρτα - και τα έχουμε στοιβάξει σε ομάδες, ανάλογα με το μέγεθος, τις μορφές την πολυπλοκότητα. Φτιάχνουμε σχάρες χρησιμοποιώντας τα πλέον ευθύγραμμα κλαδιά ως τελάρα, σε ένα μέγεθος του ενός επί ενάμιση μέτρο περίπου, δηλαδή διαστάσεις διαχειρίσιμες ακόμη και από ένα άτομο. Το υλικό σύνδεσης είναι ο σπάγκος, οι θηλιές για τους κόμβους ετοιμάζονται παράλληλα με την συναρμολόγηση η οποία διενεργείται από δύο ομάδες ταυτόχρονα. Διαλέγουμε τα κλαδιά έτσι ώστε να ταιριάζουν όσο γίνεται καλύτερα μεταξύ τους. Τα χέρια δουλεύουν στα δεσίματα, τα μάτια και το μυαλό συγκεντρώνονται στα

χέρια. Φτιάχνουμε κάμποσες σχάρες, καμιά ίδια με την άλλη.

Σχήματα αλλόκοτα, εκφραστικά, από τυχαίο υλικό συντεθειμένα.

Τοποθετούμε τα πλαίσια στα δύο άκρα της διαγωνίου του «οικοπέδου μας». Είναι αυτή η διαγώνιος, η οποία προεκτεινόμενη «δείχνει» τα σύνορα με την Αλβανία. Σηματοδοτούμε έτσι δύο πύλες εισόδου - εξόδου για έναν χώρο ανάκτησης της μνήμης. Στερεώνουμε τα πλαίσια στο έδαφος χρησιμοποιώντας τα ίδια απλά μέσα: πέτρες, πασσάλους από ξερά κλαδιά και σπάγκο. Απομακρυνόμαστε, περιδιαβάζουμε τον χώρο προσπαθώντας να εκτιμήσουμε το αποτέλεσμα.

Ανασύνθεση των Βιωμάτων

Βιώσαμε τον τόπο και αναζητήσαμε εκείνα τα ιδιαίτερα στοιχεία που συνθέτουν την ιστορία του. Αποφασίσαμε να αποτυπώσουμε το ταξίδι μας της ανακάλυψης και κατανόησης της δυναμικής του μέσω της βιωματικής συμμετοχής και δραστηριότητας. Τα διαδοχικά στάδια της σύντομης κατοίκησής μας του τόπου ήταν: παρατήρηση, έρευνα, εργασία πεδίου, εσωτερίκευση των συμβάντων και ανακεφαλαίωση - αναστοχασμός. Συλλέξαμε τα υλικά μας από τη Γη. Η Γη είναι το πιο στέρεο πράγμα που υπάρχει. Μόνο η Γη παρέχει τροφή. Οι ηττημένοι εκδιώχθηκαν από την Γη που καλλιεργούσαν και που ήταν οι Γη των προγόνων τους. Η Γη έπρεπε να γίνει ουδέτερη, ανώνυμη.

Χρησιμοποιήσαμε λίθους των οποίων είχε αφαιρεθεί η ταυτότητα, ο ρόλος τους ως δομικό στοιχείο. Τους προσδώσαμε εκ νέου ταυτότητα: είναι δομικά στοιχεία στο «αλώνι της μνήμης». Είναι δομικά μέλη σε «δεύτερη χρήση», όρος που χαρακτηρίζει την επανάχρηση και ενσωμάτωση λίθων σε νέα κτίρια και αυτό μέχρι τον 19^ο αιώνα, οπότε καθιερώθηκε η έννοια του μνημείου. Οι νεκρές πέτρες έγιναν ζωντανό λίθοι, όχι για λόγους πρακτικούς αλλά για την αναζήτηση ενός νοήματος, ατομικού και συλλογικού. Στην πραγματικότητα οι πέτρες, τα ξερά κλαδιά, ο πηλός δεν ήταν ποτέ ένα σύνολο από νεκρά πράγματα.

Τα ξύλινα πλαίσια είναι ζωντανά. Πλάι στα δέντρα, δεμένα μαζί τους, τα κλαδιά με δραματικές χειρονομίες, σε εκφραστικές στάσεις, σε απίθανους θεατρικούς ρόλους υψώνονται ξαφνικά μέσα στο τοπίο (εικ. 5).

Μέσα στα τελάρα τους τα κλαδιά, πλέκονται ως υφαντό της φύσης και της μνήμης, συνθέσεις εκπληκτικής ομορφιάς και λιτότητας. Το ανθρώπινο χέρι διαφαίνεται διακριτικά και με σαφήνεια: Αρχετυπικά γεωμετρικά σχήματα, εκείνο του κύκλου που περικλείει μία σύνθεση από τις τυχαίες μορφές των λίθων, και τα κατά προσέγγιση ορθογώνια που περικλείουν συνθέσεις από τις τυχαίες μορφές των ξερών κλαδιών. Με μία δεύτερη ανάγνωση διακρίνονται οι σχέσεις τους μέσα στον χώρο.

Προσθέσαμε μια μικρή χειρονομία μνήμης στο ερείπιο της εκκλησίας, στα ερείπια του νεκροταφείου, των θεμελίων, των δρόμων αλλά κυρίως στο ήδη υφιστάμενο «πέτρινο γραμμικό

μνημείο», το ισχυρότερο αρχιτεκτονικό στοιχείο μνήμης του τόπου. Κατά τον Adolf Loos³¹, οι μοναδικές κατηγορίες αρχιτεκτονήματος όπου αυτό μπορεί να αναχθεί σε καλλιτεχνική πράξη, είναι το Μνημείο και ο Τάφος.



Εικόνα 5: Ζωντανά κλαδιά με δραματικές χειρονομίες σε εκφραστικές στάσεις.

Ο Louis Kahn αφηγείται (1966)³²:

«Συνάντησα στο Μεξικό έναν αρχιτέκτονα τοπίου, τον Luis Barragan. Καθίσαμε μαζί και επειδή έκανε κρύο μου πρόσφερε από το τζιν που είχε μαζί του (θαυμάσιο πράγμα). Καθόμασταν έτσι και απλώς απολαμβάναμε, όταν μου λέει ξαφνικά: Τι είναι παράδοση (tradition); Δεν ήμουν καθόλου προετοιμασμένος γι' αυτήν την ερώτηση, αλλά εκείνος επέμενε (όπως γνωρίζετε είμαι καθηγητής, οπότε πρέπει να απαντώ σε όλες τις ερωτήσεις). Απάντησα λοιπόν: Οι σκέψεις μου γυρίζουν πίσω στο Λονδίνο, δηλαδή στο θέατρο Globe, όταν ο Shakespeare ανέβαζε το έργο του «Πολύ φασαρία για το τίποτα». Οι άνθρωποι στέκονταν κοπάδι πάνω στη σκηνή - το θέατρο ήταν πάντα γεμάτο γιατί ο Shakespeare ήταν πολύ δημοφιλής. Ο πρώτος ηθοποιός που προσπάθησε να κάνει την πρώτη κίνηση ξεσήκωσε ένα σύννεφο σκόνης κάτω από τα ρούχα του, στον δεύτερο συνέβη το ίδιο, ακόμη και το κοινό μέχρι το βάθος της αίθουσας, βυθίστηκε σε σύννεφο σκόνης. Ξαφνικά συνειδητοποίησα ότι αυτό που κάποτε ζούσε και υπήρχε δεν είναι δυνατόν να ξαναζήσει, και αυτό που κάποτε συνέβη δεν μπορεί να επαναληφθεί. Οι μορφές παραμένουν. Κάποτε υπήρχε

31. Kahn, ό.π.

32. Kahn, ό.π.

κίνηση και με κάποιον τρόπο αυτή εξαφανίζεται. Το πορτραίτο του Shakespeare ζει! Ένας παλιός θαμπός καθρέπτης, όπου δεν μπορεί κανείς να αναγνωρίσει πλέον το πρόσωπό του, ζει ακόμη. Μπορεί κανείς να παίξει με την φαντασία του και εκεί μέσα να φανταστεί την εικόνα ενός ωραίου ανθρώπου. Τα έργα των ανθρώπων ανήκουν στην αιωνιότητα. Οι άνθρωποι ως έμβια όντα παρέχονται, αλλά τα έργα τους ζουν».

...και εκείνος θεώρησε ότι ακόμα και τα λόγια μου είχαν ήδη χαθεί στους ατμούς...

.....η θάλασσα, σε μίαν αέναη κίνηση κατατρώγει τη Γη, φτιάχνει βράχους. Από τους βράχους σμιλεύει βότσαλα απίστευτης ομορφιάς - μία απέραντη γραμμή παντού όπου το νερό συναντά τη γη.



Τα ηχοτοπία των Πρεσπών

Θεόδωρος Λώτης

Συνθέτης, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο (www.lotis.gr)

E-mail επικοινωνίας: lotis@ionio.gr

Τον Μάιο του 2014, μαζί με μια ομάδα φοιτητών που αποτελούν μέλη του Συνόλου Ζωντανής Ηλεκτροακουστικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου (Σύνολο), επισκεφτήκαμε, στο πλαίσιο της Εικαστικής Πορείας (Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας), τις λίμνες των Πρεσπών. Σκοπός της ομάδας ήταν η παρατήρηση και ηχογράφηση των ηχοτοπίων των λιμνών και των τόπων που τις περιβάλλουν. Η προσέγγιση, η παρατήρηση και η καταγραφή των ηχοτοπίων υπήρξε κυρίως διαισθητική. Παρότι η συγκεκριμένη ομάδα έχει καταγράψει σημαντική εμπειρία στην παρατήρηση και κατηγοριοποίηση ηχοτοπίων, δεν ακολουθήθηκε κάποια συγκεκριμένη μεθοδολογία. Αφεθήκαμε να παρατηρούμε και να προσαρμόζουμε τις μεθόδους μας στις συνθήκες που συναντούσαμε. Κατά συνέπεια, όλες οι παρατηρήσεις που ακολουθούν, οι περιγραφές και οι κατηγοριοποιήσεις, αν και βασίζονται σε καθιερωμένες μεθοδολογίες, δε συνιστούν τελικές και ολοκληρωμένες παραδοχές.

Οι σκοποί της δράσης του Συνόλου ήταν δύο:

1. Η παρατήρηση, η καταγραφή και η κατηγοριοποίηση επιλεγμένων ηχοτοπίων των λιμνών και των τόπων που τις περιβάλλουν.
2. Η δημιουργία ενός μουσικού έργου (δομημένου αυτοσχεδιασμού) το οποίο θα χρησιμοποιούσε τις ηχογραφήσεις, αυτούσιες ή επεξεργασμένες.

Στο πρώτο μέρος του κειμένου θα ορίσουμε την έννοια του ηχοτοπίου ως είδος σύνθεσης και ηχητικής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Στη συνέχεια, θα εξετάσουμε τα ηχοτοπία των Πρεσπών και τις ιδιαίτερες ποιότητές τους. Τέλος, θα αναφερθούμε στο μουσικό έργο που προέκυψε από τα ηχοτοπία των Πρεσπών και στη μέθοδο με την οποία το Σύνολο τα χρησιμοποίησε.

1. Τι είναι το ηχοτοπίο;

Το ηχοτοπίο είναι το ηχητικό αποτύπωμα του περιβάλλοντος. Η ακουστική οικολογία ερευνά τους τρόπους με τους οποίους το ηχοτοπίο γίνεται αντιληπτό από το άτομο και τις κοινωνικές ομάδες και τις σχέσεις που διαμορφώνονται μεταξύ του ατόμου και του ηχητικού του περιβάλλοντος. Ο σχεδιασμός και η βελτίωση των ακουστικών συνθηκών ενός τόπου αποτελούν βασικές μεθόδους για τη διαμόρφωση αυτών των σχέσεων. Ο όρος ηχοτοπίο αναφέρεται σε πραγματικά περιβάλλοντα (τα οποία παρατηρούμε σε πραγματικό χρόνο ή μέσω ηχογραφήσεων) ή/και σε μουσικές συνθέσεις ή εγκαταστάσεις στις οποίες εμπλέκονται τεχνικές μοντάζ και μίξης.

1.1 Το ηχοτοπίο ως μουσική σύνθεση

Μετά από παρότρυνση της κύριας εκπροσώπου των ηχοτοπίων, Hildegard Westerkamp, ζητήθηκε από την κοινότητα των συνθετών μια οριοθέτηση και τεκμηρίωση για το τι συνιστά και τι όχι το ηχοτοπίο ως καλλιτεχνική ηχητική δημιουργία. Ποια είναι τα γνωρίσματά του και κυρίως ποια είναι τα χαρακτηριστικά εκείνα που δεν εξασφαλίζουν τον τίτλο του ηχοτοπίου σε ένα έργο, ανεξαρτήτως των προθέσεων του συνθέτη του; Το ηχοτοπίο πρέπει να βρει τον ορισμό του. Η ανάγκη αυτή, περιγράφεται από την Westerkamp με την παράθεση δύο προσωπικών της εμπειριών, από τις οποίες παραθέτω την πρώτη³³:

«Η πρώτη [εμπειρία] προέκυψε όταν με προσκάλεσαν ως μέλος της επιτροπής σε έναν διαγωνισμό σύνθεσης ηχοτοπίων. Η επιτροπή βρέθηκε αντιμέτωπη με μια πληθώρα διαγωνιζόμενων συνθετών που βρίσκονταν σε σύγχυση ως προς το τι δήλωνε ο όρος σύνθεση ηχοτοπίων. Και αυτό ήταν φυσικό, αφού η φράση ηχοτοπίο ως ένα μουσικό είδος, ήταν η μόνη οδηγία που δόθηκε στους συνθέτες και στα μέλη της επιτροπής. [...] Το αποτέλεσμα ήταν το θέμα της σύνθεσης ηχοτοπίων να χάνεται τελικά μέσα στην πληθώρα των ετερογενών υποψηφιοτήτων. Ή, για να το θέσω αλλιώς, οι διαγωνιζόμενοι συνθέτες, πίστευαν πως και μόνο η χρήση περιβαλλοντικών ήχων εξασφάλιζε το ότι η σύνθεσή τους ήταν ένα ηχοτοπίο.[...] Μπορεί όμως ένα έργο να ονομαστεί ηχοτοπίο μόνο και μόνο επειδή χρησιμοποιεί σαν ηχητικές πηγές περιβαλλοντικούς ήχους; Η απουσία λεπτομερών κριτηρίων επιλογής και ορισμών και η συνεπακόλουθη έλλειψη σαφήνειας, ιδιαίτερα κατά τη διαδικασία αξιολόγησης από την επιτροπή, κατέδειξε την ανάγκη για κάποια περιγραφή του όρου [ηχοτοπίο], για κάποιες κατευθυντήριες αρχές»³⁴.

Τα ίδια ερωτήματα απασχολούν την Westerkamp και σε άλλη αρθρογραφία της³⁵, στην οποία επισημαίνει το γεγονός ότι δεν υπάρχει, μέχρι σήμερα, μια παγιωμένη και κοινά αποδεκτή άποψη για τα κριτήρια και τα χαρακτηριστικά που συνιστούν ένα ηχοτοπίο. Από αυτήν την άποψη, η συζήτηση για τις αρχές που πρέπει να διέπουν τη σύνθεση των ηχοτοπίων έχει ουσιαστικό νόημα και περιεχόμενο, είτε για να οδηγήσει στην σκιαγράφηση τους, είτε για να αφήσει ελεύθερο από κάθε είδους περιοριστικού *façon de faire* αυτό το νέο είδος ηχητικής τέχνης.

33. Όλες οι παραθέσεις αποσπασμάτων που ακολουθούν είναι μεταφρασμένες από το συγγραφέα. (Μ.τ.Σ.).

34. Westerkamp, H. (2002). Linking Soundscape Composition and Acoustic Ecology - *Organised Sound*, Vol. 7 (No 1), 51-56, <http://www.sfu.ca/~westerka/writings.html> (τελευταία ανάκτηση 12/1/2017)

35. Westerkamp, H. (1999). Soundscape Composition: Linking Inner and Outer Worlds, <http://www.sfu.ca/~westerka/writings.html> (τελευταία ανάκτηση 12/1/2017)

Σύμφωνα με τον Barry Truax, υπάρχουν τέσσερις αρχές, για τη σύνθεση ενός ηχοτοπίου³⁶:

1. αναγνωρισιμότητα του ήχου (παρά τις όποιες επεξεργασίες έχει δεχθεί από το συνθέτη)
2. συνειδητοποίηση του ακροατή σε σχέση με το περιβαλλοντικό περιεχόμενο
3. συνειδητοποίηση του συνθέτη σε σχέση με το περιβαλλοντικό περιεχόμενο
4. προώθηση της γνώσης για την κατανόηση του κόσμου

Μόνο η πρώτη από τις τέσσερις αρχές αφορούν αυτήν καθεαυτή τη διαδικασία της σύνθεσης. Οι υπόλοιπες τρεις εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό, τόσο ποσοτικά όσο και ποιοτικά, από την πρώτη. Εξετάζοντας όμως την πρώτη αρχή, συνειδητοποιούμε ότι υπάρχει μία αντίφαση, ή τουλάχιστον ένα ασαφές σημείο. Πώς είναι δυνατόν ένας ήχος, όσο μεγάλη και αν είναι η αναγνωρισιμότητά του και άμεση η σύνδεση με την πηγή του, να παραμείνει αναγνωρίσιμος όταν έχει υποστεί επεξεργασία; Είναι πιθανόν, στα πρώτα στάδια της επεξεργασίας, ο ήχος να διατηρήσει κάποια αναγνωρισιμότητα και η σύνδεση με την πηγή του να είναι ακόμη εφικτή. Όσο όμως η επεξεργασία του γίνεται δραστικότερη, τόσο ο ήχος μεταμορφώνεται σε ένα αφηρημένο αντικείμενο³⁷, ενώ αυξάνεται ταυτόχρονα η αδυναμία του ακροατή να διατηρήσει τη σύνδεση με την πηγή του. Εκεί, ο ακροατής εισέρχεται στο πεδίο της απομακρυσμένης αντικατάστασης (*remote surrogacy*)³⁸, όπου, εάν υπάρχει οποιαδήποτε σύνδεση του ήχου με κάποια πηγή, αυτή είναι μια πηγή φανταστική. Ποιο είναι λοιπόν το οριακό στάδιο της επεξεργασίας του ήχου, πριν αυτός γίνει μη αναγνωρίσιμος; Και αν, υποθετικά, το στάδιο αυτό μπορούσε να οριστεί, δε θα ήταν περιοριστικό για το συνθέτη; Η Westerkamp, αναζητώντας λύση για το ίδιο θέμα της αναγνωρισιμότητας, αναφέρει ότι «...οι αφηρημένοι ήχοι πρέπει με κάποιον τρόπο να δηλώνουν τη σχέση τους με την πηγή τους, ή με έναν χώρο, χρόνο, ή κατάσταση»³⁹. Δεν εξηγεί όμως με ποιον τρόπο θα γίνεται αυτή η δήλωση μετά την επεξεργασία του ήχου, και αν τελικά, αυτή η δήλωση θα πρέπει να αποτελεί την αγωνιώδη προσπάθεια του συνθέτη στην τιθάσευση του υλικού του.

Ως αναγνωρισιμότητα του ήχου, οι Truax και Westerkamp εννοούν την, με κάποιον τρόπο, αναγνώριση της πηγής και κατά συνέπεια, την πιστή απόδοση της σημασιολογίας που αυτός ο ήχος περιέχει τη στιγμή της ηχογράφησης του. Με λίγα λόγια, την τήρηση από μέρους του συνθέτη της δυαρχίας αίτιου-αιτιατού. Αν λάβει κανείς σοβαρή υπόψη του αυτές τις αρχές, κινδυνεύει να εκτραπεί σε έναν στείρο νατουραλισμό, όπου το σημαντικό θα είναι η πιστή αναπαράσταση. Ο απόλυτος νατουραλισμός όμως, οδηγεί συχνά στην ακαμψία. Γιατί είναι άλλο αυτό που κάποιος ακούει σε φυσικές συνθήκες και άλλο ένα έργο τέχνης που αναπαριστά, με οποιονδήποτε τρόπο

36. Truax, B. (1984). *Acoustic Communication*. Ablex Publishing Corporation. Αυτές τις αρχές εξέφρασε κατά τη διάρκεια σεμιναρίου του το 2006, για τα Ηχοτοπία και την Ακουστική Οικολογία, στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιόνιου Πανεπιστημίου.

37. Αφηρημένο, με την έννοια του ηχητικού αντικειμένου (*objet sonore*), όπως καθιερώθηκε από τον Pierre Schaeffer.

38. «*remote surrogacy*», όρος του Denis Smalley (1986), ο οποίος δηλώνει την αδυναμία του ακροατή να συνδέσει τον ήχο που ακούει με την πηγή που τον παρήγαγε. Ως αποτέλεσμα, η σχέση αίτιου-αιτιατού περνάει στη σφαίρα της φαντασίας του ακροατή, Smalley, D. (1986). *Spectro-morphology and Structuring Processes*. Στο S. Emmerson (Επιμ.), *The Language of Electroacoustic Music* (61-93). Λονδίνο: Harwood Academic Publishers.

39. «*the abstracted sounds must in some way make audible their relationship to their original source, or to a place, time or situation.*»

και οποιοδήποτε μέσο αυτές τις συνθήκες.

Τα κείμενα περί ηχοτοπιών της Westerkamp, που εξετάζονται σε αυτήν την ανακοίνωση, διακρίνονται για μια ταλάντευση μεταξύ αφοριστικού λόγου και αμφιβολιών για την ανάγκη ύπαρξης οριοθετημένου πεδίου για τα ηχοτοπία. Ο σημαντικότερος ίσως αφορισμός της είναι ότι ένα ηχοτοπίο «...is never abstract». Αναπτύσσει δε αυτόν τον αφορισμό δηλώνοντας ότι «Ένα έργο δεν μπορεί να ονομάζεται ηχοτοπίο εάν χρησιμοποιεί ήχους από το περιβάλλον μόνο σαν υλικό για αφαιρετικούς πειραματισμούς, χωρίς καμία αναφορά στο ηχητικό περιβάλλον»⁴⁰. Λίγο πιο πάνω όμως είδαμε πως η Westerkamp δέχεται τους αφηρημένους ήχους αρκεί αυτοί να «...δηλώνουν τη σχέση τους με την πηγή τους, ή με έναν χώρο, χρόνο, ή κατάσταση». Δηλώνει επίσης πως οι ηχογραφημένοι ήχοι του περιβάλλοντος μπορούν να χρησιμοποιηθούν είτε έχοντας υποστεί επεξεργασία είτε όχι⁴¹. Οι ήχοι που χρησιμοποιούνται για τη σύνθεση ενός έργου καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τη φόρμα του και το νόημά του. Είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς πως ένα ηχοτοπίο που περιέχει ήχους που έχουν υποστεί επεξεργασία, μπορεί να είναι οτιδήποτε άλλο από ένα αφηρημένο έργο.

Επεκτείνοντας το συλλογισμό της, η Westerkamp θέτει ένα ουσιαστικό ερώτημα: «...μπορεί ένα έργο να ονομαστεί ηχοτοπίο μόνο και μόνο επειδή χρησιμοποιεί ήχους του περιβάλλοντος;»⁴². Προφανώς η απάντησή της στο ερώτημα είναι αρνητική αφού υποστηρίζει ότι «...η ουσία μιας σύνθεσης ηχοτοπίου είναι η καλλιτεχνική, ηχητική μετάδοση εννοιών για τον τόπο, το χρόνο, το περιβάλλον και την ακουστική αντίληψη»⁴³.

Δύσκολα θα μπορούσε να αρνηθεί κανείς μια τέτοια δήλωση. Το προηγούμενο ερώτημα όμως θα μπορούσε να αντιστραφεί, χωρίς να απολέσει την ουσία του: μπορεί ένα έργο να ονομαστεί ηχοτοπίο αν δεν χρησιμοποιεί καθόλου ήχους του περιβάλλοντος; Ένα έργο που σαφώς θα εξυπηρετεί τις προθέσεις του συνθέτη του για μια «...ηχητική μετάδοση εννοιών για τον τόπο, το χρόνο, το περιβάλλον και την ακουστική αντίληψη», χωρίς να χρησιμοποιεί ηχογραφημένους ήχους από το περιβάλλον, μπορεί να ονομαστεί ηχοτοπίο; Τι γίνεται για παράδειγμα, στην περίπτωση που κάποιος συνθέτης δημιουργεί ένα ηχοτοπίο μόνο με ηλεκτρονικούς ήχους, αλλά απόλυτα μιμητικό; Ας φανταστούμε μία σύνθεση στην οποία υπάρχουν κελιάδισμα από πουλιά δημιουργημένα από γεννήτριες υψηλών συχνοτήτων, θόρυβοι από αέρα και κυματισμούς της θάλασσας από φιλτραρισμένο θόρυβο και στάλες βροχής φτιαγμένους με την τεχνική της κοκκώδους σύνθεσης. Είναι αυτό το έργο ένα ηχοτοπίο; Και αν όχι, πώς θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε το αντίθετο; Φοβάμαι πως η προσκόλληση στο νατουραλισμό, ή σε ένα είδος νατουραλισμού με αυξομειώσεις στην αναγνωρισιμότητα των ήχων ενός έργου, θα μας οδηγήσει

40. Westerkamp, H. (1999). *Soundscape Composition: Linking Inner and Outer Worlds*. Soundscape before 2000, Amsterdam, <http://www.sfu.ca/~westerka/writings.html>, (τελευταία πρόσβαση 17/10/2007). Το κείμενο στα αγγλικά: «A piece cannot be called a soundscape composition if it uses environmental sound as material for abstract sound explorations only, without any reference to the sonic environment».

41. Westerkamp (1999) ό.π. Το κείμενο στα αγγλικά: «Recorded environmental sounds... they may be heard both unprocessed and processed».

42. Westerkamp (1999) ό.π. Το κείμενο στα αγγλικά: «But can a piece be called a soundscape composition just because it uses environmental sounds as its source material?».

43. Westerkamp (1999) ό.π. Το κείμενο στα αγγλικά: «...the essence of soundscape composition is the artistic, sonic transmission of meanings about place, time, environment and listening perception».

σε άκαμπτα έργα και τελικά, σε απαξίωση του νέου αυτού είδους ηχητικής δημιουργίας.

Προεκτείνοντας αυτούς τους συλλογισμούς, πολύ περισσότερο ίσως από όσο θα έπρεπε, θα μπορούσαμε να ανιχνεύσουμε στη θέση της Westerkamp ότι οι ήχοι πρέπει με κάποιον τρόπο να δηλώνουν τη σχέση τους με την πηγή τους, ή με έναν χώρο, χρόνο, ή κατάσταση, την αναζήτηση ενός είδους κανόνα, σύμφωνα με τα πρότυπα της τέχνης της κλασικής Ελλάδας για τις αναλογίες. Αναζητά η Westerkamp και οι συνθέτες ηχοτοπιών κάποιες αρμονικές σχέσεις μεταξύ του ηχοτοπίου και του πραγματικού του μοντέλου; Αν αυτό είναι που υποστηρίζει η συγγραφέας, τότε ποιοι μετρήσιμοι συνδυασμοί θα μπορούσαν να αποδώσουν σε μια σύνθεση τις αναλογίες με το πρότυπο τοπίο; Θα ξαναγυρίσουμε σε αυτήν την περίπτωση στην προ-νεοπλατωνική φιλοσοφία κατά την οποία «...η τέχνη ήταν κατ'ανάγκη περιορισμένη στη μίμηση του ορατού, υλικού κόσμου»⁴⁴; Θα επιστρέψουμε σε ένα είδος ηχητικής προσωπογραφίας του περιβάλλοντος μέσα από έναν ξεπερασμένο νατουραλισμό; Τελικά, αυτή η θέση της Westerkamp, δεν ισοδυναμεί με μια προσπάθεια να εκλάβουμε ως ισοδύναμη την ψευδαίσθηση ενός έργου (ηχοτοπίο) με την πραγματική του υπόσταση (τόπος), με τον ίδιο τρόπο που ο Νάρκισσος ξεγελιόταν από την αντανάκλαση του προσώπου του στο νερό; Στην προσπάθειά της η Westerkamp να προσδώσει μια όσο το δυνατόν ξεκάθαρη και επεξηγηματική υπόσταση στη σύνθεση του ηχοτοπίου, κινδυνεύει να το μετατρέψει σε ένα είδος προπαγανδιστικού μέσου, μιας *litteratura illiterata*⁴⁵, η οποία θα εξυπηρετεί την τέταρτη αρχή του Barry Truax. Αν και δεν προσδίδω αυτήν την πρόθεση στην Westerkamp, ο κίνδυνος να θεωρήσουμε ότι το ηχοτοπίο δεν μπορεί να υπάρξει αυτοδικαίως, ανεξάρτητο από την περισσότερο ή λιγότερο πιστή απόδοση μιας πηγής, ενός χώρου, χρόνου, ή μιας κατάστασης, είναι ορατός. Παρόμοιες απόψεις για τη χρήση περιβαλλοντικών ήχων και του τρόπου με τον οποίο πρέπει να χρησιμοποιούνται, συναντούμε και σε άλλη αρθρογραφία⁴⁶.

Οποιαδήποτε άλλη ερμηνεία ή προσέγγιση στο ηχοτοπίο, που να μη δηλώνει τη θεμελιώδη αρχή που υποστηρίζει η Westerkamp, πρέπει, κατά την ίδια, να αποφεύγεται⁴⁷. Όπως σε κάθε καινούργιο καλλιτεχνικό ρεύμα ή τάση που αναδύεται μέσα από ένα γενικότερο και φιλόξενο πλαίσιο⁴⁸, οι μέντορες των ηχοτοπιών προσπαθούν να το προσδιορίσουν αυστηρά και ενδεχομένως να το αποκόψουν από τα υπόλοιπα ρεύματα, δηλώνοντας τόσο την αγνότητα και μοναδικότητά του, όσο και τον κοινωνικό σκοπό που πρέπει να επιτελέσει, αντί να το αφήσουν να αναπτυχθεί, να επηρεαστεί και να εξελιχθεί. Οι όροι που θέτουν για το τι είναι ηχοτοπίο και τι όχι, είναι ασφυκτικοί και ως τέτοιοι θα το οδηγήσουν σε ένα βασίλειο απορρίψεων, στο οποίο

44. Fleming, J. & Honour, H. (1991). *Ιστορία της Τέχνης*. Αθήνα: Υποδομή.

45. Σύμφωνα με τη ρήση του Στράβωνα, «*Pictura est quaedam litteratura illiterata*». Όπως επισημαίνει ο Hauser, «Κατά τη νοοτροπία του Μεσαίωνα, η θρησκεία δεν μπορούσε να ανεχθεί την τέχνη να υπάρχει αυτοδικαίως...[παρά] σαν όργανο εκκλησιαστικής εκπαίδευσης...όπου σκοπός ήταν η μέγιστη διάδοση [του θρησκευτικού λόγου]». Hauser, A. (1969). *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*. Αθήνα: Κάλβος, σελ.167.

46. Truax, B. (1984). *Acoustic Communication*. Ablex: Norwood, NJ. και Truax, B. (1996). *Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition*. *Contemporary Music Review*, 15(1), σελ. 49-65. Επίσης Westerkamp (1999) ό.π.

47. Westerkamp (1999) ό.π. Το κείμενο στα αγγλικά: «[...] its essence is the artistic, sonic transmission of meanings about place, time, environment and listening perception. In my experience the term eludes any further definition. And my sense is that as soon as we try to define it further, we rob it of its essence, indeed of its freedom within that vast and interdisciplinary arena».

48. Εννοώ το γενικότερο πλαίσιο της ηλεκτροακουστικής μουσικής, ή της μουσικής που χρησιμοποιεί την τεχνολογία για την ηχογράφηση και τη σύνθεση.

θα εμποδίζεται οποιαδήποτε άλλη προσέγγιση. Η αποδοχή και η πιστή τήρηση αυτών των όρων, θα εισάγει πιθανότατα μια σταθεροποιητική τάση στη σύνθεση ηχοτοπίων, η οποία αφενός θα εμποδίζει κάθε αλλαγή τεχνοτροπίας που παρουσιάζεται και αφετέρου, δε θα συνάδει με τις δυναμικές και πρωτοποριακές μεθόδους των σύγχρονων τεχνών. Σε καμία περίπτωση πάντως αυτοί οι όροι, δε θα πρέπει να αποτελέσουν τα τελικά κριτήρια, τα οποία, όπως στη ρωμανική τέχνη⁴⁹, τηρουμένων των αναλογιών, θα κρίνουν, θα υπερασπίζονται ή θα καταδικάζουν τη συνθετική μεθοδολογία των ηχοτοπίων.

Η Katharine Norman κάνει μια αξιοπρόσεκτη επισήμανση: «...η μουσική του πραγματικού κόσμου⁵⁰ δεν ενδιαφέρεται για το ρεαλισμό και δεν μπορεί να ενδιαφέρεται για το ρεαλισμό γιατί αναζητά, αντίθετα, να μας μυήσει σε ένα ταξίδι που μας απομακρύνει από τις προκαταλήψεις μας, οδηγώντας μας σε μια διαφορετική, ίσως διευρυμένη αξιολόγηση της πραγματικότητας»⁵¹. Ποιο είναι το όριο του ρεαλισμού λοιπόν που πρέπει να τηρεί ένα έργο ώστε να ονομαστεί ηχοτοπίο, σύμφωνα με τους Truax και Westerkamp; Στην ίδια αρθρογραφία στην οποία εμφανίζονται οι αφορισμοί που εξετάστηκαν πιο πάνω, μπορεί κανείς να εντοπίσει κάποιες θέσεις λιγότερο απόλυτες, οι οποίες αφήνουν περιθώρια για μια προσέγγιση με λιγότερους περιορισμούς στη σύνθεση των ηχοτοπίων. Συγκεκριμένα, ο Barry Truax επισημαίνει ότι «Στη σύνθεση ηχοτοπίων, ...ο συνθέτης διατηρεί, επαυξάνει και εκμεταλλεύεται το γενικό πλαίσιο του περιβάλλοντος»⁵². Σχολιάζοντας αυτήν τη θέση του Truax, η Westerkamp επεκτείνει το ρόλο τού συνθέτη στη σύνθεση ηχοτοπίων αναφέροντας ότι:

«Η σύνθεση ηχοτοπίου είναι τόσο ένα σχόλιο για το περιβάλλον, όσο και μια αποκάλυψη του ηχητικού οράματος, των εμπειριών και των τοποθετήσεων του συνθέτη απέναντι στο ηχοτοπίο[...]. Ο συνθέτης του ηχοτοπίου μπορεί να το χρησιμοποιήσει...όπως ένας φωτογράφος που εστιάζει σε μη ορατές από το μάτι λεπτομέρειες[...]μπορεί να οδηγήσει τα αυτιά μας βαθύτερα μέσα στον ήχο, στα χρώματα, στις υφές και στις λεπτομέρειές του και κατά συνέπεια, να εμπλουτίσει την αντίληψή μας και να αλλάξει τη στάση μας απέναντι στο καθημερινό ηχητικό μας περιβάλλον»⁵³.

Σε αυτό το σχόλιο, η συγγραφέας αναγνωρίζει για πρώτη ίσως φορά κάποια προτεραιότητα στο συνθέτη, στις μεθόδους του, στις απόψεις και στο ηχητικό του όραμα, έναντι του ηχοτοπίου. Το ηχοτοπίο θα δημιουργηθεί σύμφωνα με αυτό, θα επηρεαστεί από αυτό και τελικά, θα περιέχει το

49. Περίοδος κατά την οποία η τέχνη, όπως και η ανθρωπότητα, «...οδηγείται για να κριθεί και καταδικάζεται ή αθώνεται ανάλογα με το αν η Εκκλησία συνηγορεί για τη δίκαιη ή την υπεράσπιση» Hauser, A. 1984, 242-3.

50. «*real-world music*».

51. Norman K. (1996). *Real-World Music as Composed Listening*. *Contemporary Music Review*, 15(1), σελ. 1-27. Το κείμενο στα αγγλικά: «...*real-world music is not concerned with realism and cannot be concerned with realism because it seeks, instead, to initiate a journey which takes us away from our preconceptions, so that we might arrive at a changed, perhaps expanded, appreciation of reality*».

52. Truax (1984) ό.π. Το κείμενο στα αγγλικά: «*In the soundscape composition ... it is precisely the environmental context that is preserved, enhanced and exploited by the composer*».

53. Westerkamp, H. (1990). *Listening and Soundmaking: A Study of Music-as-Environment*. Στο D. Lander, M. Lexier (Επιμ.), *Sound by Artists* (227-234). Banff, Alberta: Art Metropole & Walter Phillips Gallery. Το κείμενο στα αγγλικά: «*Soundscape composition is as much a comment on the environment as it is a revelation of the composer's sonic visions, experiences, and attitudes towards the soundscape. The soundscape composer may use it...like a photographer who zooms in on the details not visible to the naked eye. In the same way the soundscape composer can draw our ears more deeply into the contours of sound, its colours and textures and into its details, and thereby enrich our perceptions of and change our attitudes towards our daily sound environment*».

περιβαλλοντικό του μήνυμα χωρίς όμως, αυτό το μήνυμα, να το καθορίζει και να το περιορίζει. Αυτή η επισήμανση θα ήταν αυτονόητη φυσικά αν δεν είχαν προηγηθεί οι τέσσερις αρχές του Truax και ειδικότερα η πρώτη περί αναγνωρισιμότητας του ήχου. Αν ο συνθέτης επιδιώξει να εστιάσει στις υφές και στις λεπτομέρειες του ήχου, όπως ο φωτογράφος που εστιάζει σε μη ορατές από το μάτι λεπτομέρειες, το πιθανότερο είναι να απομακρυνθεί από τη σύνδεση του ήχου με την πηγή του και κατά συνέπεια, από την αναγνωρισιμότητά του. Αν επίσης υποθέσουμε ότι ως αναγνωρισιμότητα, οι Truax και Westerkamp θεωρούν την αντιγραφή, επανάληψη ή μίμηση ηχητικών μοτίβων που συλλέγονται από μια τοποθεσία, και άρα τη διατήρηση του ύφους και της υφής τους, τότε θα πρέπει επίσης να υποθέσουμε ότι διαθέτουν και ένα σύνολο νοητικών κανόνων για την αναπαραγωγή αυτών των μοτίβων στη σύνθεση του ηχοτοπίου. Ωστόσο, αυτοί οι κανόνες δεν είναι απαραίτητα ταυτόσημοι με τις νοητικές εικόνες των αντικειμένων που προσπαθούν να απεικονίσουν. Οι Truax και Westerkamp διατρέχουν τον κίνδυνο να υποβάλουν «...μία ταυτότητα ανάμεσα σε ό,τι ο καλλιτέχνης σχεδιάζει και τη νοητική εικόνα του κόσμου που διαμορφώνει»⁵⁴. Η τελευταία είναι μια ψευδαίσθηση, μία προβαλλόμενη εικόνα που δείχνει ότι «...η νοητική πρόσληψη δεν είναι η ίδια με το γραφιστικό μοτίβο»⁵⁵. Η ηχογράφηση του κελαϊδίσματος ενός πουλιού, για παράδειγμα, δεν μπορεί να ταυτιστεί με το ίδιο το πουλί, αφού είναι αποκομμένη τόσο από το χώρο, όσο και από το χρόνο και τον τόπο και ως τέτοια είναι ένα αφηρημένο ηχητικό αντικείμενο. Πολύ περισσότερο, δεν μπορεί να ταυτιστεί με τη νοητική πρόσληψη του αντικείμενου και την εικόνα που αυτή η πρόσληψη προβάλλει μέσω της αντιληπτικής διαδικασίας. Επομένως, οι μετασχηματισμοί που επιχειρούν οι Truax και Westerkamp και οι επιβαλλόμενες σχέσεις μεταξύ ηχητικού αντικείμενου (ηχογραφημένος ήχος) και προσλήψιμης εικόνας (αναγνωρισιμότητα), είναι πολύ δύσκολο να εδραιωθούν. Καταρρίπτονται ήδη, από τις αντιληπτικές διαδικασίες που απαιτούνται κατά την ίδια την ακρόαση.

Σε μεταγενέστερη αρθρογραφία της η Westerkamp δέχεται την ελευθερία του συνθέτη απέναντι στο αντικείμενό του. Μια ελευθερία που αντιδρά στο νατουραλισμό, στη σχηματοποίηση, στην τυποποιημένη φιγούρα που προτείνουν οι αρχές του Truax. Τα λόγια της είναι και ο προσωρινός επίλογος στη συζήτηση για τα κριτήρια (και όχι τις αρχές) που πρέπει να υπερισχύσουν στη σύνθεση των ηχοτοπίων:

«Οι συνθέτες μπορούμε να παραμερίσουμε την πραγματικότητα, να την φωτίσουμε, να δημιουργήσουμε μια καρικατούρα, να την κάνουμε ποιητική, κοφτερή, απαλή, τραχιά. Είμαστε ελεύθεροι να 'πούμε' οτιδήποτε θέλουμε για έναν τόπο, να ανακαλύψουμε μια συγκεκριμένη προοπτική ή προσέγγιση. Μπορούμε να αντιδράσουμε στο *status quo*, να μιλήσουμε με τη δικιά μας φωνή που αλλιώς μπορεί ποτέ να μην ακουστεί, αλλά μπορούμε επίσης να προκαλέσουμε σύγχυση, αποξένωση και ρήξη στους ακροατές μας. Ό,τι και να κάνουμε, οι επιλογές μας επηρεάζονται πάντα από τις πολιτιστικές, κοινωνικές και πολιτικές μας εμπειρίες, από την ηλικία και το φύλο, τις μουσικές μας προτιμήσεις, τις προηγούμενες εμπειρίες με διάφορα ηχοτοπία, και

54. Layton, R. (2003). *Η ανθρωπολογία της τέχνης*. Αθήνα: Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, σελ. 275). Σχετικά με τις αντιστοιχίες μεταξύ ύφους και νοητικών σχημάτων, ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει στο Layton, ό.π.: σελ. 274-280 και στο Lotis, T. (2003). *Light and space in electroacoustic music*. PhD Thesis. City University, London, Αδημοσίευτο, σελ. 49-53.

55. Layton ό.π.

την παρούσα κατάσταση της ζωής μας»⁵⁶.

2. Τα ηχοτοπία των Πρεσπών

Σύμφωνα με τον Raymond Murray Schafer⁵⁷ πατέρα της ακουστικής οικολογίας και της σύνθεσης ηχοτοπιών, διακρίνουμε δύο γενικές κατηγορίες ηχοτοπιών:

α) Hi-Fi. Πρόκειται για ηχοτοπία με υψηλή πιστότητα και ακουστική διαύγεια, με την έννοια ότι ο ακροατής τους μπορεί να διακρίνει τους ήχους του προσκήνιου από τους απομακρυσμένους και άρα να κατανοήσει την ακουστική προοπτική και τον ακουστικό ορίζοντα που οριοθετεί το προς ακρόαση περιβάλλον. Ακόμη και οι ασθενέστεροι ήχοι γίνονται αντιληπτοί καθώς δεν επικαλύπτονται από έντονους παρατεταμένους θορύβους. Τέτοιου είδους ηχοτοπία χαρακτηρίζονται ως προ-βιομηχανικά και παρατηρούνται κυρίως σε αγροτικές περιοχές με μικρό πληθυσμό.

β) Lo-Fi. Χαρακτηρίζονται από χαμηλή πιστότητα και ακουστική αδιαφάνεια. Παρατηρούνται συχνά φαινόμενα επικάλυψης καθώς έντονοι και παρατεταμένοι θόρυβοι (βουητό πόλης, θόρυβοι μηχανών) καλύπτουν τους ασθενέστερους ήχους. Περιγράφονται ως μετα-βιομηχανικά⁵⁸.

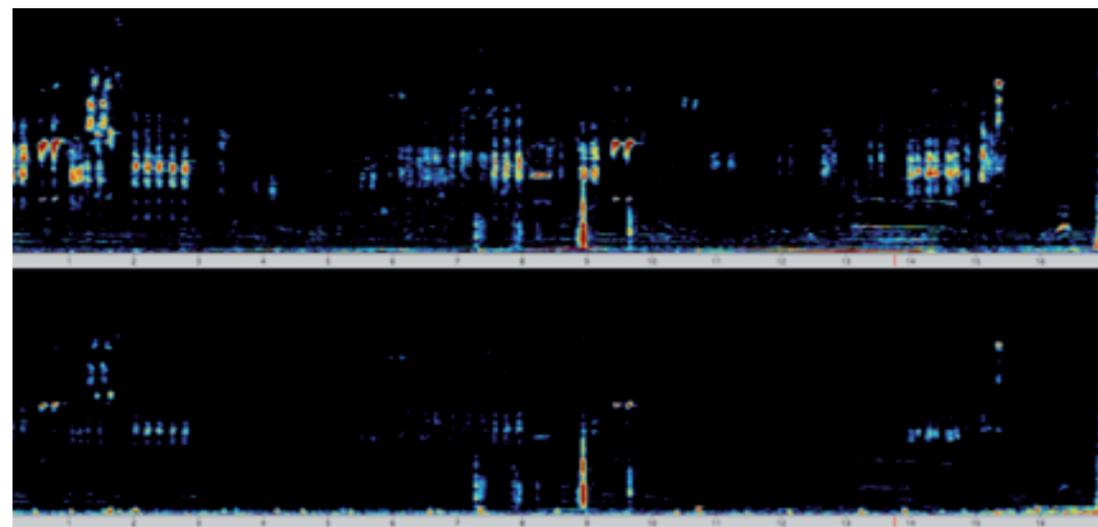
Γενικότερα, η διαφοροποίηση μεταξύ *Hi-Fi* και *Lo-Fi* χαρακτηρίζεται από την αναλογία σήματος - θορύβου που περιέχει ένα ηχοτοπίο. Η πρώτη γενική εντύπωση του ακουστικού περιβάλλοντος των Πρεσπών είναι ότι αποτελείται από *Hi-Fi* τοπικά περιβάλλοντα. Ο χαρακτηρισμός του τοπικού αναφέρεται σε επιμέρους περιοχές των οποίων το ηχοτοπίο διαμορφώνεται από τα έμβια όντα της κάθε περιοχής και τη γεωμορφολογία της. Ακόμη και σε περιοχές με ανθρώπινο πληθυσμό, το ακουστικό περιβάλλον είναι διαυγές και εύκολα παρατηρήσιμο σε όλες του τις διαστάσεις. Κάτι τέτοιο φυσικά δε σημαίνει ότι τα ηχοτοπία των Πρεσπών είναι φτωχά. Οι Πρέσπες δεν είναι ένα σιωπηλό περιβάλλον, αλλά ένας τόπος ο οποίος ψιθυρίζει τους ήχους του. Απαιτεί κατά συνέπεια ένα διαφορετικό τρόπο προσέγγισης και ακουστικής παρατήρησης από αυτόν που συνήθως θέτουμε σε εφαρμογή στους αστικούς τόπους. Σε ένα *Lo-Fi* τοπίο, ο μηχανισμός της ανθρώπινης ακοής συνηθίζει να φιλτράρει τους μόνιμα εγκατεστημένους ήχους που χαρακτηρίζονται ως ενοχλητικοί. Για παράδειγμα, οι μηχανικοί ήχοι των γραφείων, ο σταθερός ήχος του κλιματιστικού μηχανήματος, ο μόνιμος θόρυβος από την κυκλοφορία των οχημάτων και το σταθερό βουητό της πόλης που καταλαμβάνει συνήθως ένα σημαντικό εύρος χαμηλών ηχητικών συχνοτήτων, σπάνια γίνονται συνειδητά αντιληπτοί. Το ανθρώπινο αυτί και ο εγκέφαλος έχουν την τάση να τους απομακρύνουν ως σημασιολογικά αδιάφορους και ανεπιθύμητους. Η ακουστική

56. Westerkamp (2002) ό.π. Το κείμενο στα αγγλικά: «We, the composers, can choose to side-step reality, highlight it, can create a caricature, make it poetic, sharper, softer, harsher. We are free to "say" what we want to say about a place, discover a specific perspective, or approach. We can oppose the status quo, can speak with our own voice that otherwise may never be heard, but we can also mystify, alienate, and estrange our listeners. Whatever we do, our choices are always influenced by our cultural, social and political background and experiences, by age and gender, musical taste, past experiences with various soundscapes, as well as the present life situation».

57. Schafer, R. M. (1993). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Inner Traditions/Bear & Co.

58. Schafer, R. M. (2004). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum International Publishing Group, σελ. 29-38.

εμπειρία στο αστικό περιβάλλον είναι σε μεγάλο βαθμό αφαιρετική. Απομακρύνει ήχους για να επικεντρωθεί σε επιλεγμένα και σημασιολογικά σημαντικά ακουστικά σήματα - ηχώσημα. Ένα μεγάλο τμήμα της καθημερινής ακουστικής εμπειρίας μέσα στο αστικό περιβάλλον αποτελείται από προειδοποιητικά ηχώσημα. Από το πρωινό ξυπνητήρι μέχρι τους ήχους ειδοποίησης των τηλεφώνων, τις σειρήνες, τους ήχους των ανελκυστήρων και τους κοινωνικούς ήχους κλήσης και ειδοποίησης (αεροδρόμια, τράπεζες, γήπεδα, σχολεία κα.), έχουμε εκπαιδευτεί να αντιδρούμε στην κλήση και στην ειδοποίηση μέσω των ήχων και να δεχόμαστε παθητικά τις συνέπειες του τεχνολογικού πολιτισμού στο καθημερινό ακουστικό περιβάλλον. Σε *Hi-Fi* ηχοτοπία, όπως αυτά των Πρεσπών, η διαδικασία της ακουστικής εμπειρίας αντιστρέφεται, γίνεται ενεργητική και προσθετική ή συνδυαστική, δεν ειδοποιείται από τους ήχους αλλά τους εξερευνά, τους παρατηρεί και τους αφομοιώνει. Η Εικόνα 1 αποτυπώνει τη φασματογραφική ανάλυση ενός *Hi-Fi* ηχοτοπίου το οποίο περιλαμβάνει τιτιβίσματα πουλιών και κοάσματα βατράχων. Ο οριζόντιος άξονας του φασματογραφήματος αναφέρεται στη διάρκεια του ηχητικού αρχείου (17 δευτερόλεπτα) και ο κάθετος στο εύρος των συχνοτήτων. Το φασματογράφημα περιλαμβάνει τα δύο κανάλια (L - R) του ηχητικού αρχείου. Τα τιτιβίσματα αποτυπώνονται ως κόκκινες κουκίδες στις ψηλές περιοχές του φάσματος ενώ τα κοάσματα ως κάθετες στήλες στις χαμηλές και μεσαίες περιοχές. Είναι χαρακτηριστική η ρυθμικότητα και η περιοδικότητα των κοασμάτων. Ο συνολικός θόρυβος στο συγκεκριμένο ηχοτοπίο, ο οποίος προκαλείται κυρίως από τον αέρα, είναι πολύ χαμηλής στάθμης και εντοπίζεται στις πολύ χαμηλές συχνοτικές περιοχές του φασματογραφήματος. Το ηχοτοπίο χαρακτηρίζεται ως *Hi-Fi* και διαυγές γιατί τα τιτιβίσματα και τα κοάσματα που θεωρούνται ως σημαντικά ηχώσημα δεν καλύπτονται από έντονους θορύβους και γίνονται άμεσα αντιληπτά. Η αντίστιξη μεταξύ τους αρθρώνεται με πιστότητα δημιουργώντας μια από τις συχνότερα παρατηρούμενες διφωνίες του περιβάλλοντος των Πρεσπών. Οι εκτεταμένες μαύρες περιοχές του φασματογραφήματος δηλώνουν τα διαστήματα σιωπής, χαρακτηριστικό γνώρισμα των ηχοτοπιών της περιοχής.



Εικ. 1. Φασματογραφική ανάλυση ενός ηχοτοπίου *Hi-Fi* των Πρεσπών.

Η συνολική σημασιολογική αντίληψη του ακουστικού περιβάλλοντος είναι αποτέλεσμα συνδυασμών πολλών και διαφορετικών παραγόντων, μεταξύ των οποίων:

- Η παρούσα και η παρελθούσα κατάσταση του τόπου
- Η συχνότητα του ρυθμού και της περιοδικότητας με την οποία παράγονται τα ηχητικά συμβάντα
- Το περίγραμμα των ηχητικών συμβάντων, η εξέλιξή τους δηλαδή στο χρόνο
- Η πυκνότητα των ηχητικών συμβάντων
- Το φασματικό τους περιεχόμενο (θορυβώδες ή τονικό) και η έντασή τους (σε dB)
- Η παρουσία της ησυχίας και η συχνότητά της
- Η συνολική αίσθηση του περιβάλλοντος και των τόπων οι οποίοι το απαρτίζουν (ανοικτοί τόποι με μακρινό ακουστικό ορίζοντα ή κλειστοί τόποι με φυσικά εμπόδια τα οποία παρεμποδίζουν τη διάχυση του ήχου)

Η αναγνωρισιμότητα της σημασιολογίας του ακουστικού περιβάλλοντος εξαρτάται επίσης από τους συνειρμούς, τη φαντασία και τις αναμνήσεις του ακροατή. Κάθε ήχος όπως και κάθε εικόνα, εμπεριέχει τμήμα της ολιστικής μας αντίληψης για το περιβάλλον και της σχέση μας με αυτό. Συχνά, τα ηχώσημα που χαρακτηρίζουν έναν τόπο ή μια περιοχή προϋποθέτουν μια γνώση των κοινωνικών συμπεριφορών, των επαγγελματικών ιδιαιτεροτήτων και των κάθε είδους τελετών που αναπτύσσονται σε αυτούς τους τόπους. Μια αλιευτική τακτική, μια καθοδήγηση ενός κοπαδιού οικόσιτων ζώων ή ένας ιδιαίτερος κώδικας κοινωνικής συμπεριφοράς, πρακτικές που συναντούμε στις Πρέσπες, απαιτούν προγενέστερη γνωριμία με τον τόπο και την κουλτούρα του ώστε να γίνουν αντιληπτές στο ευρύτερο πλαίσιο τους.

Πολλοί τόποι στο ευρύτερο περιβάλλον των Πρεσπών απαιτούν επίσης μακρόχρονη ηχητική παρατήρηση ώστε να αποκαλύψουν το σύνολο της ηχητικής τους ποικιλίας. Σημαντικά ηχώσημα αλλάζουν κατά τη διάρκεια του έτους και τη διαδοχή των εποχών λόγω των αλλαγών στη συμπεριφορά των έμβιων όντων (μεταναστευτικές και αναπαραγωγικές συνήθειες, αγροτικές εργασίες κτλ.). Μεγάλος αριθμός των ήχων που εντοπίζονται στις Πρέσπες, κυρίως κατά τους θερμότερους μήνες, προέρχονται από έντομα, υμενόπτερα και μικρά πουλιά. Αυτοί οι μικροσκοπικοί ήχοι, που χαρακτηρίζονται από υπερ-τοπικότητα, γίνονται αντιληπτοί σε πολύ μικρές αποστάσεις από την πηγή τους και, κατά συνέπεια, απαιτείται μεγάλη προσοχή και εστίαση για την παρατήρησή τους. Η χρήση μικροφώνων που μπορούν να εστιάσουν σε υπερ-τοπικά σημεία (φωλιές εντόμων σε δέντρα, οστρακόδερμα σε βράχια κτλ.) προσφέρει χρήσιμη βοήθεια στην ανάδειξη ηχοτοπίων τα οποία δύσκολα γίνονται αντιληπτά μόνο με την ακοή. Το μικρόφωνο, σε τέτοιες περιπτώσεις, αποτελεί ένα είδος μεγεθυντικού φακού που αποκαλύπτει τους μικρόκοσμους και τις ηχητικές συμπεριφορές που βρίσκονται εκτός της ακουστικής μας κλίμακας. Στο περιβάλλον των Πρεσπών συναντούμε πολλούς τέτοιους ηχητικούς μικρόκοσμους. Ο εντοπισμός, η παρατήρηση, η κατανόηση, η κατηγοριοποίηση και η περιγραφή τους απαιτούν επιμονή και μακρόχρονη εργασία, συνθήκη η οποία δεν υπήρχε κατά την ολιγοήμερη επίσκεψη του Συνόλου.

2.1 Ηχοτοπία. Από τι αποτελούνται;

Τρεις είναι οι βασικές γενεσιουργές πηγές παραγωγής ήχων.

α) Οι ήχοι του γεω-φυσικού περιβάλλοντος (Γεω-φωνία)

β) Οι ήχοι του βιο-φυσικού περιβάλλοντος (Βιο-φωνία)

γ) Οι ήχοι ανθρωπογενούς φύσης (Ανθρωπο-φωνία)

Στον Πίνακα 1 δίνονται κάποια παραδείγματα.

ΓΕΩ-ΦΩΝΙΑ			ΒΙΟ-ΦΩΝΙΑ	ΑΝΘΡΩΠΟ-ΦΩΝΙΑ	
Γη	Νερό	Αέρας		Κοινωνία	Μηχανές
Πέτρες	Θάλασσες, Λίμνες, Ποτάμια	Βροντές	Ζώα	Αστικά	Εξοπλισμός
Δέντρα	Βροχή	Φύσημα	Πουλιά	Αγροτικά	Τραίνα, Πλοία, Αεροπλάνα, Αυτοκίνητα
Δονήσεις	Ατμός	Θρόισμα	Ερπετά	Οικιακά	Ανοικοδόμηση, κατεδάφιση
Υπόγειοι ήχοι	Πάγος		Θαλάσσια όντα	Ναυτικά	Εξαερισμός, κλιματισμός
Επίγειοι ήχοι	Χιόνι		Κραυγές	Βιομηχανικά	Καμπάνες
			Τιτιβίσματα Κοάσματα	Κτηνοτροφικά	Κόρνες
				Εμπορικά, Επαγγελματικά	Τηλέφωνα
				Θρησκευτικά	Προειδοποιητικοί ήχοι
				Αναψυχή, τελετές	
				Πολεμικά	
				Συγκοινωνίες	

Πίν. 1. Κατηγοριοποιήσεις ηχητικών πηγών.

Η πλειοψηφία των ήχων που ηχογραφήθηκαν στις Πρέσπες το Μάιο του 2014 ανήκουν στις δύο πρώτες κατηγορίες. Οι ανθρωπογενείς ήχοι που κατεγράφησαν δεν αποτελούσαν μέρος του ηχοτοπίου. Ενεργοποιήθηκαν και ηχογραφήθηκαν από τα μέλη του Συνόλου κατά τη διάρκεια αυτοσχεδιαστικών δράσεων.

3. Η μουσική προσέγγιση

Το υλικό που προέκυψε από τις ηχογραφήσεις ήταν αρκετών ωρών. Απαιτήθηκε η κατηγοριοποίησή του (Πίνακας 2) με κριτήρια, μεταξύ άλλων, τις εξής παραμέτρους:

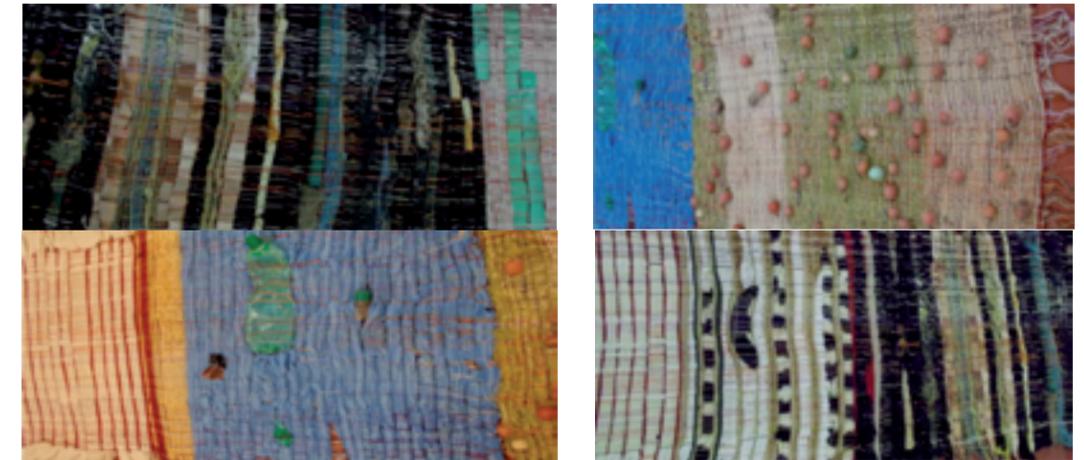
- Είδος γενεσιουργού ηχητικής πηγής (γεω-φωνία, βιο-φωνία, ανθρωπο-φωνία)
- Φασματικός (texture-based) ή χειρονομιακός χαρακτήρας (gesture-based)
- Απόσταση από την πηγή και ένταση του ηχητικού σήματος
- Ρυθμικότητα ή αποσπασματικότητα

ΜΗΧΑΝΕΣ-ΚΑΤΑΣΚΕΥΕΣ	ΖΩΑ-ΠΟΥΛΙΑ	ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ	ΜΙΚΡΟΗΧΟΙ
Ρυθμικότητα	Βατράχια	Μεταλλικά κουτιά	Κλαδιά
Υφές	Πουλιά	Εγκατελειμένες μηχανές	Φύλλα
	Οικόσιτα	Δεξαμενές	Γυαλιά
			Βήματα
			Απόμακροι ήχοι
			Κοκκώδεις υφές

Πίν. 2. Επιλογή και κατηγοριοποίηση των ηχογραφημένων ηχητικών πηγών των Πρεσπών.

Οι παραπάνω ήχοι, αυτούσιοι ή επεξεργασμένοι, μαζί με μια ηλεκτρική κιθάρα και μεταλλικά αντικείμενα-κρουστά, αποτέλεσαν το πρωταρχικό υλικό για τη δόμηση ενός αυτοσχεδιαστικού έργου το οποίο είχε ως στόχο να αποδώσει μια αισθητηριακή και στοχαστική προσέγγιση των Πρεσπών. Μια από τις μεθόδους επεξεργασίας των ήχων προέκυψε από έναν αλγόριθμο ο οποίος παρείχε τη δυνατότητα να χαρτογραφηθούν επιλεγμένες κατηγορίες ήχων σε τμήματα του υφαντού που ύφαναν οι συμμετέχοντες στην Εικαστική Πορεία χρησιμοποιώντας υλικά τα οποία συνέλεξαν στις Πρέσπες. Από το συνολικό υφαντό επιλέχθηκαν και φωτογραφήθηκαν τέσσερα τμήματα (Εικόνα 2). Στη συνέχεια, οι φωτογραφίες εισήχθησαν στον αλγόριθμο και η καθεμία από αυτές ταυτίστηκε με ένα πλέγμα το οποίο με τη σειρά του αντιστοιχίστηκε σε μια ταμπλέτα wascom. Οι φωτογραφίες των τμημάτων του υφαντού προβλήθηκαν κατά τη διάρκεια της μουσικής παράστασης που δόθηκε στο κλείσιμο της Εικαστικής Πορείας και ένα μέλος του Συνόλου «έγραφε» τους επιλεγμένους ήχους πάνω στις προβολές. Επρόκειτο για μια εικονική

πορεία μνήμης μέσω των ήχων, για μια αναδημιουργία πρότυπων και υβριδικών ηχοτοπίων από τις Πρέσπες σε έναν άλλον, ουδέτερο τόπο, στο κτήριο της Μονής Λαζαριστών στη Θεσσαλονίκη.



Εικ. 2. Επιλεγμένα τμήματα του υφαντού που χρησιμοποιήθηκαν ως ηχητικοί χάρτες.

Codetta

Ο βασικός σκοπός της επίσκεψης στις Πρέσπες ήταν η πρώτη γνωριμία και καταγραφή των ηχοτοπίων των λιμνών και των τόπων που τις περιβάλλουν. Μεγάλα τμήματα ωστόσο παρέμειναν ανεξερεύνητα και απρόσιτα στην ακουστική μας εμπειρία και στα μικρόφωνα καταγραφής. Μεταξύ άλλων, τα ηχοτοπία των κατοικημένων περιοχών και, κυρίως, όλοι οι ήχοι κάτω από την επιφάνεια των νερών. Τα ηχοτοπία του βάθους των λιμνών απομένουν να εξερευνηθούν και να καταγραφούν. Μέσω των ηχητικών περιπλανήσεων στις Πρέσπες άρχισε να αναπτύσσεται μια ιδιαίτερη περιβαλλοντική ακουστική συνείδηση και μια οικολογική συμπεριφορά προσαρμοσμένη στην περιοχή, στις ακουστικές της συνθήκες και στα ηχοτοπία που προσφέρει.

Βιβλιογραφία

- Augé, M. (1997). *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Paris: Flammarion.
- Truax, B. (1996). *Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition*. *Contemporary Music Review*, Vol. 15 (No 1), 49-65.

Η Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες, ως παράδειγμα μετασχηματιστικής μάθησης

Γάννης Δαϊκόπουλος
Εκπαιδευτικός, Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση
E-mail επικοινωνίας: daiko@sch.gr

Πολλοί σύγχρονοι φιλόσοφοι υποστηρίζουν ότι ο κόσμος χρειάζεται ένα νέο όραμα γι' αυτήν τη χιλιετία. Ότι ο κόσμος δεν χρειάζεται να αναδημιουργήσει ή να «επισκευάσει» το όραμά του για το μέλλον ή να προσθέσει κάτι, αλλά να το μετασχηματίσει σε ένα, που θα είναι περισσότερο επικεντρωμένο στη ζωή γενικά, αποδίδοντας μια εσωτερική αξία σε όλες τις μορφές του έμβιου και του άβιου κόσμου (Berry 1999, O'Sullivan 1999)⁵⁹. Μέχρι τώρα, η ανθρωποκεντρική κοσμοαντίληψη έχει οδηγήσει, κυρίως τις δυτικές κοινωνίες, σε αποφάσεις που βασίζονται σε μια βραχυπρόθεσμη λύση υπέρ των ανθρώπων υποσκάπτοντας έμμεσα τη βιόσφαιρα και απειλώντας ακόμα και την ίδια τη ζωή μας (βλ. φαινόμενα κλιματικής αλλαγής).

Προβληματισμοί για μια νέα περιβαλλοντική ηθική

Η πολύπλοκη δομή των περιβαλλοντικών ζητημάτων και η αδυναμία εξεύρεσης ολοκληρωμένης λύσης από την τεχνολογία, οδήγησε πολλούς περιβαλλοντικούς στοχαστές να αναζητήσουν λύσεις στην αλλαγή του περιβαλλοντικού ήθους. Με ερωτήματα, κυρίως ιδεολογικού περιεχομένου, προσπάθησαν να προσεγγίσουν τη σχέση του ανθρώπου με το φυσικό κόσμο. Είναι ο άνθρωπος κυρίαρχος επί της Γης ή τη «διαχειρίζεται»; Αν τη διαχειρίζεται, ποια είναι τα όρια αυτής της διαχείρισης-εκμετάλλευσης; Μπορεί να θεωρηθεί ο άνθρωπος υπεύθυνος των δραστηριοτήτων απέναντι στο φυσικό κόσμο; Αν ναι, από πού προέρχεται αυτή η ευθύνη;

Η πλειονότητα των φιλοσόφων της Δύσης επιδίωξαν να δείξουν, ότι το ανθρώπινο γένος τοποθετείται στο επίκεντρο του σύμπαντος. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη⁶⁰ στο έργο του τα *Πολιτικά*, τα φυτά υπάρχουν για χάρη των ζώων και τα ζώα για χάρη του ανθρώπου (τροφή, ένδυση, εργαλεία). Μια τέτοια προσέγγιση που χαρακτηρίζεται ανθρωποκεντρική, θα πρέπει να

59. Berry, T. (1999). *The great work: Our way into the future*. Bell Tower. New York. Random House. 105. O'Sullivan, E. (1999). *Transformative learning: Educational vision for the 21st century*. New York. University of Toronto Press. Zed Books. 3.

60. Αριστοτέλης, *Πολιτικά*, 1252b-1253a, μεταφρ. Στ. Τσιτσιρίδης στο http://www.greek-language.gr/Resources/ancient_greek/anthology/literature/browse.html?text_id=324 ανακτήθηκε στις 5-8-2015.

θεωρηθεί τελεολογική αφού οτιδήποτε στη φύση έχει κάποιο σκοπό και ο σκοπός αυτός τελικά καταλήγει στην ευημερία του ανθρώπου. Αποτέλεσμα αυτής της ιδέας ήταν η δημιουργία της Κλίμακας της τελειότητας ή Κλίμακας της φύσης⁶¹ μέσα στην οποία όλες οι οντότητες είχαν μια θέση και το σκοπό τους.

Μεγάλο μέρος του ανθρώπινου πληθυσμού επηρεασμένο από τις ιουδαιοχριστιανικές αντιλήψεις, κοσμοθεωρίες και στάσεις διακατέχεται από το αλλαζονικό σύνδρομο του κατακτητή, μιας ανώτερης οντότητας που θεωρεί τον εαυτό της εκτός συνδιαλλαγής με τα λοιπά μέρη της βιόσφαιρας (έμβια και άβια). Στο βιβλίο Γένεσις⁶² της Παλαιάς Διαθήκης, αναφέρεται ότι μόνο ο άνθρωπος είναι το ον εκείνο το οποίο δημιουργήθηκε «κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσιν» προς το δημιουργό του και του δίνεται το δικαίωμα να κυριαρχεί επί των άλλων, και μόνο η δικιά του ψυχή θεωρείται αθάνατη. Αργότερα, μετά τον κατακλυσμό, ο Θεός ευλογώντας το Νώε και τους γιους του, τους είπε ότι από δω και πέρα θα είστε «ο τρόμος και ο φόβος για όλα τα ζωντανά της γης»⁶³. Όσον αφορά τον Ισλαμισμό ο Bourdeau⁶⁴ αναφέρει μια *sutra* από το κοράνιο (33:72), σύμφωνα με την οποία η ευθύνη, για το ρόλο του «διαχειριστή» του φυσικού κόσμου ανατέθηκε στον ουρανό, στη γη και στα βουνά αλλά δε δέχθηκαν και έτσι έπρεπε να την αναλάβει ο άνθρωπος.

Την περίοδο της Αναγέννησης η ανθρωπότητα πίστευε στην ανωτερότητά της έναντι των άλλων οργανισμών, σχεδόν ένα θεϊκό status⁶⁵ και αυτή η στάση συνεχίστηκε κατά τη διάρκεια του Διαφωτισμού, με τους Bacon και Descartes οι οποίοι υπογράμμιζαν την κυριαρχία του ανθρώπου, μέσω της επιστήμης και της τεχνολογίας⁶⁶.

Ο Kant⁶⁷ με σαφή ανθρωποκεντρική διάθεση δηλώνει: «Όσον αφορά τα ζώα δεν έχουμε άμεσες υποχρεώσεις. Τα ζώα δεν έχουν αυτοσυνείδηση και δεν είναι παρά ένα μέσο για έναν σκοπό. Ο σκοπός είναι ο άνθρωπος... Αν ένας άνθρωπος σκοτώσει τον σκύλο του γιατί δεν τον υπηρετεί πια, δεν παραβιάζει το καθήκον του προς το ανθρώπινο είδος...». Όπως επισημαίνει ο Lucht⁶⁸, η σκέψη του Kant τυπικά μπορεί να θεωρηθεί ως εκθρική, σε σχέση με αυτή των σύγχρονων περιβαλλοντικών ηθικολόγων. Η αξία της φύσης αιτιολογείται πάνω στη βάση της ιδιότητάς της να υπηρετεί τα ενδιαφέροντα και τις ανάγκες του ανθρώπου και επιπλέον σημειώνει ότι σε περίπτωση απουσίας του ανθρώπου ο φυσικός κόσμος δε θα μπορούσε να είναι τίποτε άλλο εκτός από: «απλά μια άχρηστη γη και χωρίς κανένα τελικό σκοπό»⁶⁹. Ο Kant θεωρείται ακόμη

61. Χρησιμοποιήθηκε και αργότερα για να περιγράψει κατώτερες και ανώτερες μορφές ζωής.

62. Παλαιά Διαθήκη. Γένεσις. 1: 26-27. Αθήνα. Αδελφότητα «Ζωή».

63. Παλαιά Διαθήκη. ό.π. 9: 2-3.

64. Bourdeau, Ph. (2004). The man-nature relationship and environmental ethics. *Journal of Environmental Radioactivity*. 72, 12.

65. Clarke, J.J. (1993). Nature in question: An anthology of ideas and arguments. London. Earthscan Publications Ltd. 75.

66. Passmore, J. (1995). Attitudes to Nature. *Environmental ethics*, 129-141. Oxford. Oxford University Press. 135.

67. Kant, I. (1963). Duties towards animals and spirits and duties to oneself. *Lectures on ethics*. London. Methuen. 239.

68. Lucht, M. (2005). Does Kant have anything to teach us about environmental ethics. *ISUD (International Society for Universal Dialogue) 6th World Congress*, Helsinki, Finland, University of Helsinki 15-20 July 2005. Στο www.isud.org/Lucht.doc. Ανακτήθηκε στις 16-8-2006.

69. Kant, I. (1987). *Critique of Judgment*. Trans. Werner S. Pluhar. Hackett Publishing Co. Indianapolis, όπως

και πιο ριζοσπαστικός στις ιδέες του από το Descartes αφού εξυψώνει την χρηστική ιδιότητα της φύσης σε ηθικο-οντολογική αρχή: «βρήκαμε το νόμο και την τάξη μαζί, σε αντίθεση με την τάξη της φύσης»⁷⁰.

Η περιβαλλοντική ηθική ύστερα από μια έντονη συζήτηση, τα τελευταία πενήντα περίπου χρόνια, αποτελεί πλέον έναν ιδιαίτερο κλάδο της ηθικής. Αποτελεί μια κριτική σπουδή των κανονιστικών ζητημάτων και αρχών - στον τομέα της εφαρμοσμένης ηθικής - που σχετίζονται με τον άνθρωπο και το φυσικό περιβάλλον, επικεντρώνεται δηλαδή στον τρόπο με τον οποίο θα πρέπει να συμπεριφερόμαστε. Εξετάζει, όπως αναφέρει ο Bourdeau⁷¹, την ηθική βάση της υπευθυνότητάς μας απέναντι στο περιβάλλον. Η μεταηθική «ασχολείται με το νόημα των όρων που χρησιμοποιούμε και τη θεμελίωση των ηθικών μας προτάσεων, αλλά, δεν υπεισέρχεται στη συγκρότηση και στην υπόδειξη μιας ηθικής στάσης απέναντι στους ανθρώπους ή στα πράγματα»⁷². Ουσιαστικά η μεταηθική ορίζει τις έννοιες του καλού και του κακού, του άσχημου και του όμορφου, των καθηκόντων και των υποχρεώσεων, των πράξεων που είναι σωστές ή μη.

Αν και πολλοί στοχαστές έθιξαν ποικίλα ζητήματα περιβαλλοντικού ενδιαφέροντος με διάφορες προσεγγίσεις, μόλις πρόσφατα ερευνήθηκαν ερωτήματα συστηματικά, υπό το πρίσμα της φιλοσοφίας, όπως τη νομιμότητα των ατομικών ή των συλλογικών πράξεων προς το περιβάλλον, την ύπαρξη μιας διευρυμένης ηθικής, μιας κοσμοαντίληψης, η οποία θα δύναιτο να καλύψει όλους τους ζώντες οργανισμούς. Ο Naess⁷³ συνέταξε τα παρακάτω θεμελιώδη ερωτήματα: (α) ποιες είναι οι υποχρεώσεις της ανθρωπότητας απέναντι στο φυσικό κόσμο; (β) πώς να κατανέμονται τα οφέλη (πόροι) που αντλούνται από το σεβασμό προς αυτές τις υποχρεώσεις; (αφορά τη διεθνή δικαιοσύνη και ισότητα μεταξύ των βιομηχανικά και μη ανεπτυγμένων κρατών), (γ) ποιες πολιτικές και ιδρυματικές δομές θα πρέπει να καθιερωθούν για την εφαρμογή τους;

Υπογραμμίζοντας τέτοιου είδους ερωτήματα θα μπορούσαμε να διακρίνουμε δυο κατευθύνσεις αναζήτησης του φιλοσοφικού περιβαλλοντικού λόγου, (α) την αναζήτηση των αιτιών των περιβαλλοντικών προβλημάτων και (β) τη δυνατότητα εξεύρεσης λύσης μέσα από την περιβαλλοντική ηθική.

Οι πραγματιστές της περιβαλλοντικής ηθικής, υπέρμαχοι της δεύτερης κατεύθυνσης, ισχυρίζονται ότι θα πρέπει να δοθεί προτεραιότητα στην επίλυση περιβαλλοντικών προβλημάτων, μέσω της περιβαλλοντικής ηθικής και άσκησαν δριμεία κριτική στους θεωρητικούς του ίδιου κλάδου, οι οποίοι ήταν απορροφημένοι στη διερεύνηση των αιτιών της περιβαλλοντικής κρίσης ή στην ιεράρχηση των αναγκών των οντοτήτων και της εσωτερικής αξίας τους. Η απουσία όμως, ενός ολοκληρωμένου και κοινού περιβαλλοντικού ήθους καθυστερεί τις απαντήσεις. Όλοι τους, όμως, συμφωνούν, ότι τα περιβαλλοντικά προβλήματα θα μπορούσαν να λυθούν αν υιοθετήσουμε αξίες τέτοιες, που τουλάχιστον δε θα είναι επιζήμιες προς το περιβάλλον.

αναφέρεται στο Lucht, 2005 ό.π.

70. Kant, I. (1929). *Critique of Pure Reason*. Trans. Norman Kemp Smith. St. Martin's Press, New York. A550/B578, όπως αναφέρεται στο Lucht (2005) ό.π.

71. Bourdeau, Ph. (2004).ό.π. 9-15.

72. Κιντή, Β & Ζήκα, Φ. (1999). *Η φύση της φύσης* στο Η φύση στην οικολογία, σελ. 60-61. Αθήνα, Στοχαστής. 60-61.

73. Naess, A. (1973). The shallow and the deep: long-range ecology movement. A summary. *Inquiry*. vol. 16, 95-100.

Τοιουτοτρόπως δημιουργούνται νέα ερωτήματα:

- Ποιοι θα είναι οι ηθικοί κώδικες που θα πρέπει να δημιουργηθούν; Θα υπάρξει ένας και μόνο κώδικας ο οποίος θα προάγει αξίες;
- Αν ναι, πως θα δημιουργηθεί; Μέσω συζήτησης και κριτικής σκέψης ή μέσω υιοθέτησης μιας «πράσινης πλύσης εγκεφάλου» που προωθείται από τη ριζοσπαστική πράσινη *agenda*⁷⁴;

Κατά τη διάρκεια της εξέλιξης και ωρίμανσης της περιβαλλοντικής ηθικής, δε θα πρέπει να αμελήσουμε τη συμβολή της ιδέας της βιώσιμης ανάπτυξης, ως οργανωμένη προσπάθεια από αντιπροσώπους των εθνών, ΜΚΟ και άλλους, η εικόνα της οποίας, όμως, παρουσιάζεται θολή, εξαιτίας του πολυσημασιολογικού χαρακτήρα της έννοιας της ανάπτυξης.

Η καταχρηστική εκμετάλλευση των πόρων της φύσης, ουσιαστικά εξαιτίας της ραγδαίας αύξησης του ανθρώπινου πληθυσμού, με τα μυριάδες συνεπακόλουθα ζητήματα που υπονομεύουν την ποιότητα της βίωσης, οδηγεί την ανθρωπότητα στην επανεξέταση του ισχύοντος κοσμοειδώλου. Ως αποτέλεσμα, της αυξανόμενης ανησυχίας για τον εκφυλισμό του περιβάλλοντος, διαφαίνεται τελευταία ένα αυξανόμενο ενδιαφέρον της ακαδημαϊκής παγκόσμιας κοινότητας για τη διερεύνηση των παραγόντων, για μια υπεύθυνη και φιλική περιβαλλοντική⁷⁵. Προτείνουν μια αλλαγή, η οποία θα πρέπει να επικεντρωθεί στο υπάρχον ήθος που εμποτίζει ειδικά το «δυτικό κόσμο», μεταλλάσσοντας τον κυρίαρχο άνθρωπο ως ισότιμο μέλος προς τις άλλες οντότητες. Πρόκειται βέβαια, για μια μετάβαση πολύπλοκη, ριζοσπαστική και επίπονη, αφού εισάγει αλλαγές συνηθειών, νοοτροπιών και πρακτικών επιβίωσης του ανθρώπου.

Στην αναζήτηση αυτή του *mind the gap*⁷⁶, οι περισσότερες έρευνες αναδεικνύουν τις περιβαλλοντικές αξίες, ως τον κυριότερο παράγοντα αλλαγής της συμπεριφοράς. Αρκετοί είναι εκείνοι (Huckle, 1984· Sterling, 1993· Bowers, 2002)⁷⁷ που πιστεύουν ότι ο μόνος τρόπος για τη βελτίωση της κατάστασης του περιβάλλοντος, θεωρείται η υιοθέτηση φιλικών περιβαλλοντικών αξιών. «Όμως οι αξίες και τα πρότυπα που αναπαράγονται στο σχολείο είναι αυτά της μη αειφορίας. Πρέπει λοιπόν να δημιουργηθεί ένα αντίβαρο στις αξίες αυτές, που εκφράζουν μια γενικότερη πολιτισμική κρίση αντίβαρο στον ανταγωνισμό, στην κυριαρχία της ιδεολογίας του κέρδους, στην πανάκεια της οικονομίας της αγοράς, στην αγοραιοποίηση και εμπορευματοποίηση των πάντων, σε όλες τις αξίες που η μη αειφόρος οικονομική ανάπτυξη υποθάλλει στην κοινωνία και που ανεύθυνα ενστερνιζόμαστε σε βάρος κάθε έννοιας αλληλεγγύης και κοινωνικής δικαιοσύνης»⁷⁸.

Έτσι λοιπόν, αν θεωρήσουμε ότι απαιτείται ένας μετασχηματισμός αξιών, επειδή πιστεύουμε

74. Trudgill, S. (1999). Environmental Education, Ethics and Citizenship. *Conference RGS, Ethics, Place and Environment*, σελ. 81-89.

75. Dunlop, R. E. & Van Liere, K. (1984). Commitment to the dominant social paradigm and concern for environmental quality, *Social Science Quarterly*, 65(4), σελ. 1013-1028. Dunlap, R. E., Gallup, G. H. Jr., & Gallup, A. M. (1993). Of global concern: results of the health of the planet survey, *Environment*, 35(9), σελ. 6-14.

76. Kollmou, A. & Agyeman, J. (2002). Mind the gap: why do people act environmentally and what are the barriers to pro-environmental behavior? *Environmental Education Research*, 8(3), σελ. 239-260.

77. Huckle, J. (1986). Geographical education for environmental citizenship, *Geographical Education*, 5(2), σελ. 13-20. Sterling, S. (1996). *Education in change*. Education for sustainability. London. Eartscan. 18-39. Bowers, C.A. (2002). Towards an eco-justice pedagogy. *Environmental Education Research*, 8, 1, 21-34.

78. Φλογαΐτη, Ευγ. (2006). Εκπαίδευση για το περιβάλλον και την αειφορία. Αθήνα. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 226.

ότι η συμπεριφορά του ανθρώπου θα γίνει φιλικότερη προς το περιβάλλον, τότε θα πρέπει να διερευνήσουμε:

1. το στόχο μας, δηλαδή την κοσμοθεώρηση προς την οποία θα πρέπει να προσανατολιστούμε και,
2. τον τρόπο με τον οποίο θα γίνει ο μετασχηματισμός, δηλαδή το διδακτικό παράδειγμα, αν θα είναι στα πλαίσια μιας κατήχησης (συμπεριφορισμός), μιας ερμηνείας (ερμηνευτικό παράδειγμα) ή μέσω της χειραφετικής - κριτικής προσέγγισης (κριτικό παράδειγμα).

Αναφορικά με την κοσμοθεώρηση προφανώς υιοθετούμε τη βιοκεντρική, η οποία και συμβάλλει στη φιλική συμπεριφορά του ανθρώπου προς το περιβάλλον⁷⁹. Σχετικά με το δεύτερο άξονα διερεύνησης, του τρόπου με τον οποίο θα γίνει ο μετασχηματισμός, τόσο η αναποτελεσματικότητα του θετικιστικού παραδείγματος, με την αντικατάσταση της λογικής με την τεχνολογία, όσο και η ρευστότητα του υποκειμενισμού του ερμηνευτικού παραδείγματος, να προσφέρουν λύση στα προβλήματα του ανθρώπου και της κοινωνίας, οδήγησε τους νεομαρξιστές θεωρητικούς της Σχολής της Φρανκφούρτης, Horkheimer, Adorno, Marcuse και Habermas και αργότερα άλλους, στη συγκρότηση μιας νέας επιστημολογικής κατεύθυνσης, της κριτικής⁸⁰.

Η Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες, ως παράδειγμα μετασχηματιστικής μάθησης

Σε αυτή την εποχή των ραγδαίων αλλαγών, ο χώρος της εκπαίδευσης αρχίζει να γίνεται η «έπαλξη», όπου παλιές βεβαιότητες ανταγωνίζονται εναλλακτικές θεωρήσεις, λειτουργίες και καινούριες πρακτικές⁸¹.

Ομολογουμένως, οι διδακτικές μέθοδοι που απευθύνονται απευθείας στο πρόβλημα (συμπεριφορικοί, κατήχηση και ερμηνευτικοί) μάλλον έχουν αποτύχει. Για παράδειγμα, από το περιβαλλοντικό σύνθημα «Σώστε τον Αώο» μάλλον, ρομαντικά αποτελέσματα περιμένει κανείς και όχι ουσιαστικά. Ιδιαίτερη λοιπόν προσοχή, θα πρέπει να δοθεί στη διδακτική των περιβαλλοντικών αξιών, έτσι ώστε η αφομοίωση αυτών να γίνεται με έναν εσωτερικό και υπονοούμενο τρόπο και όχι με συνθήματα «προσκοπικού» τύπου.

Το παράδειγμά μας κινείται στο πλαίσιο της μετασχηματιστικής μάθησης φοιτητών του ΤΕΕΤ Φλώρινας στη διαδικασία «Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες» και οι δραστηριότητες που υλοποιούνται μπορεί να αποτελέσουν ερεθίσματα για κριτικό αναστοχασμό, με απώτερο στόχο το μετασχηματισμό των περιβαλλοντικών αξιών τους.

Σκοπός της μετασχηματιστικής μάθησης είναι η καλλιέργεια μιας νέας γνώσης, με την εμπλοκή του κριτικού αναστοχασμού σε μια διαδικασία μετασχηματισμού των βασικών πεποιθήσεων,

79. Catton, W. R. & Dunlap, R. E. (1980). A new ecological paradigm for the post-exuberant society. *The American Behavioural Scientist*. 24(1), σελ. 15-47.

80. Ματσαγγούρας, Η. (2002). *Θεωρία της διδασκαλίας. Η προσωπική θεωρία ως πλαίσιο στοχαστικό κριτικής ανάλυσης*. Αθήνα, Gutenberg.

81. Schostak, J. F. (1991). 'Postmodernism: the curriculum of surfaces'. Spencer Hall Invitational Conference. University of Western Ontario, <http://www.uea.ac.uk/care/elu/issues/education/ed3html> (ημερομηνία ανάκτησης 25/10/2005)

αξιών, ενός ατόμου, σε διάφορους τομείς, όπως το περιβάλλον, η υγεία, η οικονομία κ.λπ. Με δυο λόγια είναι η εκπαίδευση εκείνη η οποία επικεντρώνει το ενδιαφέρον της στην αλλαγή της κοσμοαντίληψης ή του κοινωνικού παραδείγματος.

Το θεωρητικό πλαίσιο της μετασχηματιστικής μάθησης στηρίζεται στα τρία είδη γνώσης που προτείνει ο Habermas⁸² τη χρηστική, την επικοινωνιακή και την χειραφετική (κριτική).

Σύμφωνα με τον Mezirow⁸³ η ουσιαστικότερη μάθηση συντελείται στον επικοινωνιακό τομέα, κυρίως με:

- α) την αναγνώριση των «προβληματικών» αντιλήψεων, αξιών και συναισθημάτων
- β) την κριτική διερεύνηση νέων αντιλήψεων και αξιών
- γ) τη λήψη αποφάσεων βασισμένες στις καινοτόμους προτάσεις

Στόχος μας να μετασχηματίσουμε συμπεριφορές και αξίες, που αφορούν τον τρόπο σκέψης από ανθρωποκεντρικό σε βιοκεντρικό, και στη συνέχεια τις αποφάσεις μας και τις επιλογές μας ως κοινωνία.

Η Cranton⁸⁴ αναφέρει ότι ο μετασχηματισμός επιτυγχάνεται όταν τα άτομα αρχίζουν να διερευνούν τις παλιές πεποιθήσεις ή αξίες μετά από ένα σοβαρό αναπάντεχο γεγονός ή εμπειρία το οποίο θα προκαλέσει κριτικό αναστοχασμό και συγκίνηση. Ο Mezirow⁸⁵ θεωρεί ότι ο κριτικός αναστοχασμός βρίσκεται στο πυρήνα της μετασχηματιστικής μάθησης και χωρίς αυτόν, δεν δύναται να αλλάξουν τα μοντέλα σκέψης που συναντάμε στην καθημερινότητα. Για το λόγο αυτό, η μετασχηματιστική μάθηση αναζητεί παραδείγματα, τα οποία και θα μπορούν να σταθούν ως ένας οδηγός στην εκπαίδευση ανά θεματική και ηλικία.

Από ένα δυνατό συνειρμό ή ένα περίεργο στοχευόμενο συμβάν ή μια πρόκληση συγκίνησης, από ένα ισχυρό βίωμα, μια αναπάντεχη εμπειρία δημιουργούμε αναστοχασμό αναφορικά με τις παλιές πεποιθήσεις. Η συμμετοχή του εικαστικού στη διαμόρφωση ερεθισμάτων, μπορεί να συμβάλει στην ανάπτυξη των εσωτερικών αξιών, μέσα από τον αναστοχασμό, που είναι και ζητούμενο της μετασχηματιστικής μάθησης. Ως ερέθισμα για αναστοχασμό μπορεί να είναι ένας πίνακας ζωγραφικής, μια φωτογραφία, μια ταινία, παρατήρηση στη φύση κ.ά.

Για παράδειγμα: η σύγκριση του πίνακα της αποκαθήλωσης του Χριστού του Ελ Γκρέκο, με τη φωτογραφία της μάνας και του νεκρού παιδιού από το περιβαλλοντικό ατύχημα στο Μπομπάλ της Ινδίας το 1984 (που άφησε πίσω χιλιάδες νεκρούς και τραυματίες και σημάδια για τις επόμενες γενιές) ή για να δώσουμε και κοινωνική, πολιτική διάσταση με τη φωτογραφία του σκοτωμένου γιού και της μάνας του να θρηνεί σε μια διαδήλωση στους δρόμους της Θεσσαλονίκης επί Μεταξά (από το γεγονός αυτό εμπνεύστηκε ο Γιάννης Ρίτσος και έγραψε τον Επιτάφιο (εικ.1, 2, 3)).

82. Habermas, J. (1971). *Knowledge and Human Interests*. Boston. Beacon Press.

83. Mezirow, J. (1996). Contemporary Paradigms of learning. *Adult Education Quarterly*, 46(3), σελ. 158-173.

84. Cranton, P. (2002). Teaching for transformation. *New directions for adults and continuing education*. 93. Spring 2002. Wiley Periodicals, Inc.

85. Mezirow, J., et. al. (1990). *Fostering critical reflection in adulthood: A guide to transformative and emancipatory learning*. San Francisco. Jossey-Bass. 177-193.



Εικόνα 1: Το ατύχημα της Bhopal, 3 Δεκεμβρίου 1984. <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1284623/7-men-jailed-1984-Bhopal-gas-tragedy-killed-15-000-people.html>. Ανακτήθηκε στις 1-8-2015.



Εικόνα 2: El Greco, Πιετά, λάδι σε μουσαμά, 120x 145 εκ. Ιδιωτική Συλλογή, 1587-1597.



Εικόνα 3: Η φωτογραφία της μάνας που θρηνεί τον γιο της, Τάσο Τούση, Θεσσαλονίκη Μάης 1936. <http://www.palmografos.com/permalink/14079.html>. Ανακτήθηκε στις 1-8-2015.

Το πρόγραμμα του ΤΕΕΤ Φλώρινας «Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες» αποτελεί παράδειγμα μετασχηματιστικής μάθησης, αφού στο περιεχόμενο (πέρα από την εικαστική του διάσταση) έχει πολλά δυνατά ερεθίσματα για να προκαλέσουν εσωτερικές αξίες.

«... οι διαδρομές έχουν καλύψει τους ορεινούς όγκους από άκρη σε άκρη. Περιπλανηθήκαμε στα μονοπάτια των μεταναστών, αναρριχηθήκαμε στις κορυφές των συνόρων, ιχνηλατήσαμε τα χαρακώματα του πόνου και της απώλειας. Ανταμώσαμε και τα ερείπια, τις εναπομείνουσες μαρτυρίες μια βουβής απώλειας, εκεί όπου η προσωρινή αναχώρηση μετατρέπεται σε παντοτινή φυγή. Εξερευνήσαμε τα κοιλώματα των δέντρων, των βράχων, των βουνών... και τόσα άλλα που έχουν σχέση με το χώρο»⁸⁶.

Το οδοιπορικό στο δάσος, το βίωμα δηλαδή της πορείας και της διαβίωσης στη φύση είναι από μόνα τους πολύ δυνατά ερεθίσματα. Με αυτόν τον τρόπο η Εικαστική Πορεία ανακαλύπτει:

- τη φύση, ιδιαίτερα τοπία που προκαλούν δέος: ένα ρέμα, μια κορυφή ενός βουνού, ένα ακρωτήριο (π.χ. Ρότι Πρέσπας)
- τη μυκοκλωρίδα (όλους αυτούς τους περίεργους μύκητες)
- τη χλωρίδα (με τις ποικίλες απεικονίσεις της φυτών)
- τη συμβίωση των οντοτήτων

Όλα τα ανωτέρω, αποτελούν έμπνευση η οποία προέρχεται από τη νομοτέλεια και το υποδειγματικό μέτρο της φύσης (συχνά χρησιμοποιούμε τη φύση ως παράδειγμα και βάση για τη διαμόρφωση μια ηθικής και αισθητικής αντίληψης).

Οι ποικίλες απεικονίσεις των μυκήτων και των φυτών, καθώς και η μηχανική δράση σε διάφορες λειτουργίες της ζωής τους, προκαλούν ερεθίσματα κριτικής και δημιουργικής σκέψης. Αντικείμενα παρατήρησης αποτελούν οι φλοιοί δέντρων, οι καρποί, τα άνθη, τα αποτυπώματα σπόρων μανιταριών κοκ. Για παράδειγμα, προκαλεί ιδιαίτερο ενδιαφέρον η λειτουργία αγκίστρων του καρπού του άρκτιου (*Arctium lappa*) με σκοπό τη μεταφορά σπόρων, αλλά από τη χρηστική πλευρά μας προσφέρει την ιδέα του βέλκρο (χριτς χρατς) - εφεύρεση που ανήκει στον Ελβετό μηχανικό Georges de Mestral. Παρατηρώντας τις εσωτερικές αυλακώσεις του στελέχους του φυτού αρχαγγελικής (*Angelica archangelica*) αντιλαμβανόμαστε από που προήλθε η έμπνευση για την αρχιτεκτονική των αρχαιοελληνικών κιόνων. Μοναδικά συναισθήματα δημιουργούνται μετά από συνάντηση με την αλχεμίλη (*Alchemilla alpina*), στις οποίες τα φύλλα η πρωινή δροσιά φαίνεται σαν μαργαριτάρι.

Επιπροσθέτως, η χρησιμοποίηση υλικών από το φύση και το περιβάλλον γενικότερα, προάγει τη διαμόρφωση νέων απόψεων, καθώς και τη δημιουργία ενός νέου ύφους, προτείνοντας καινοτόμους τρόπους θεώρησης, χρήσης και αντιμετώπισης αυτών των υλικών (*Environmental Art*). Η δημιουργία εικαστικών δράσεων με υλικά της φύσης δίνει την ευκαιρία στον εικαστικό να δει με διαφορετική ματιά την απέραντη ασυνείδητη σοφία της φύσης. Η παροχή ιδεών, τόσο από

86. Ζιώγας, Γ. (2015). *Εικαστική πορεία προς Πρέσπες 2015-16. Οι ροές των πραγματικοτήτων. Η κυριαρχία του νερού ως πνευματικής ύλης*. Ενημερωτικό Δελτίο. 3-7-2015.

τη μορφολογία των οντοτήτων της φύσης, όσο και από τη φυσιολογία τους, αλλά και από την παλαιότερη λαϊκή χρήση τους (για τις κατασκευαστικές ιδιότητες των φυτών) είναι απεριόριστη.

Τα αγαπημένα δέντρα των ερειπίων η κληματίδα και ο ζαμπούκος αποτελούν υλικό για εικαστικές δραστηριότητες, με πρωτεργάτη την παράδοση αφού με το κορμό του πρώτου κατασκεύαζαν στεφάνια για να στερεωθεί ένα ξύλινο βαρέλι (αφού το έβρεχαν), ενώ με το ξύλο ζαμπούκου δημιουργούσαν μουσικά όργανα, παιδικά παιχνίδια, χρήσιμα αξεσουάρ όπως οι πίροι των βαρελιών και τόσα άλλα⁸⁷ (εικ.4, 5).



Εικόνα 4: Σεμινάριο καλαθογλυπτικής με τον Γ. Γκούμα. Φύση-Όρια -Υλικά στην Δροσοπηγή - Φωτογραφικό αρχείο Γιάννη Δαϊκόπουλου (2011)



Εικόνα 5. Δραστηριότητες στο έρημο χωριό Μοσχοχώρι- Φωτογραφικό αρχείο Γιάννη Δαϊκόπουλου (2014).

87. Δαϊκόπουλος, Γ. & Ζιώγας, Γ.(επιμ.). (2011). *Φύση - Όρια - Υλικά. Εικαστική διερεύνηση των υλικών της φύσης*. ΚΠΕ Μελίτης & ΤΕΕΤ Φλώρινας.



Εικόνα 6. Βωμός με αναθήματα στο έρημο χωριό Μοσχοχώρι- Φωτογραφικό αρχείο Γιάννη Δαϊκόπουλου (2014).

Επίσης, στις πορείες μέσα στα δάση ο φοιτητής πληροφορείται για τις διατροφικές και φαρμακευτικές ιδιότητες των φυτών και μανιταριών.

Τοπική ιστοριογεωγραφία

Μοιραία κανείς, μέσα από τις δράσεις στη φύση της περιοχής της Φλώρινας, έρχεται αντιμέτωπος με την τοπική ιστοριογεωγραφία. Θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι η σπουδαιότητα της γνώσης του τόπου στη σύγχρονη εκπαίδευση έχει παραμεληθεί.

Σύμφωνα με τον Orr⁸⁸ η ενσωμάτωση του «τόπου» στην εκπαίδευση είναι σημαντική για τέσσερις λόγους:

1. απαιτεί το συνδυασμό της νόησης με την πραγματική εμπειρία
2. η μελέτη του τόπου μπορεί να βοηθήσει την επίλυση προβλημάτων που θεωρούνται εξειδικευμένα, αφού ο τόπος δεν μπορεί να κατανοηθεί από μια προοπτική μιας και μόνο επιστήμης ή ειδίκευσης
3. η μελέτη του τόπου είναι σημαντική στην επανεκπαίδευση των ανθρώπων στην τέχνη του «ευ ζην» όπου και αν βρίσκονται
4. η γνώση για τον τόπο που ζούμε και καταγόμαστε είναι συνυφασμένη με τη γνώση της ταυτότητάς μας

Δεν μπορεί να μη νιώσει κανείς συγκίνηση όταν περιπατεί στο βουνό, διαισθανόμενος/η ότι κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα διαδραματίστηκαν τρομερά γεγονότα. Βαλκανικοί πόλεμοι, 1^{ος} & 2^{ος} Παγκόσμιος Πόλεμος και μετά ο Εμφύλιος σπαραγμός. Μέσα σε χαλάσματα, σε ερείπια, σε έρημα χωριά, να ανακαλύπτει κάλυκες, όλμους, οστά - θλιβερά ενθύμια εμψυλίου, να σκαλίζει ως σύγχρονος αρχαιολόγος τις ρωγμές του χρόνου, για να βρει στοιχεία που διαμορφώνουν τις εκάστοτε κοινωνίες και να αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα. Όλη η περιοχή ένα τεράστιο μνημείο τρόμου και ανθρώπινης τρέλας⁸⁹.

88. Orr, D. (1992). *Ecological literacy-Education and the transition to a Postmodern World*. Albany, SUNY Press.

89. Ziogas, Y. (υπό δημοσίευση). *The Windows of Reality, the Cracks of Time (Crevices, Fissures, Cavities and Rifts*

Και όπως λέει ο τραγουδοποιός:

«Κάτω από φύλλα κίτρινα κοιμούνται καπετάνιοι
κι αυτό που χθες περίσσευε αύριο δε θα φτάνει»⁹⁰.

Η ενασχόληση με τα έρημα χωριά και τα ερείπια προσθέτει ένα χρήσιμο ερέθισμα στη δημιουργία μιας ώριμης κοσμοαντίληψης, προκαλεί έντονα συναισθήματα και ανανεώνει ή ανασυγκροτεί τις σκέψεις μας. Η συνάντηση με τα ερείπια μας οδηγεί στο δρόμο του μετασχηματισμού λέει η πρωταγωνίστρια της ταινίας *Eat, Pray and Love*⁹¹.

Στην περιοχή της Φλώρινας πιθανότατα να συναντάμε τα περισσότερα ερείπια της σύγχρονης εποχής, αλλά και παλαιότερων, ανά τα Βαλκάνια, ακόμη και στην Ευρώπη⁹². Ο περιπατητής μπορεί να συναντήσει ερείπια αρχαιοελληνικής, ρωμαϊκής, βυζαντινής και, κυρίως, της σύγχρονης εποχής. Πιο συγκεκριμένα θα μπορούσε να περιηγηθεί σε ερείπια κάστρων (καλέ), απομεινάρια τειχών, πέτρινα γεφύρια, σιδηροδρομικές υποδομές της Μεγάλης Ανατολικής Στρατιάς κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, ορεινά καλντερίμια, πηγές και κρήνες, απομονωμένα σχολεία όπως το ρουμάνικο στο Βόρρα (Καΐμακτσαλάν), εκκλησιές, πολεμικά καταλύματα και θέσεις μάχης (ορύγματα) κ.ο.κ.

Προφανώς, τόσο τα συναισθήματα όσο και οι εσωτερικές αξίες δύσκολα μπορούν να μετρηθούν με αριθμούς. Το γεγονός όμως, ότι μια ομάδα φοιτητών που διαβίωνε επί μια εβδομάδα, σε ένα έρημο χωριό της περιοχής στο Μοσχοχώρι (καλοκαίρι 2014) - στο πλαίσιο της διαδικασίας «Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες» - κατασκεύασε ένα μικρό βωμό, ενσωματωμένο σε μια ξερολιθιά και τοποθετήθηκαν τα πρώτα αναθήματα «εις μνήμην». Το γεγονός αυτό από μόνο βεβαιώνει τα πρώτα θετικά αποτελέσματα (εικ.6). Πέρα από τους εικαστικούς στόχους, η διαδικασία «Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες» προτρέπει τους συμμετέχοντες στο να υιοθετήσουν εσωτερικές αξίες και να προωθήσουν και αυτοί με τη σειρά τους, μέσω του καλλιτεχνικού τους παραγωγού - ως απότοκο του βιώματος και της κριτικής σκέψης - την οικολογική συνείδηση, ένα νέο κοινωνικό παράδειγμα που χρειάζεται η κοινωνία μας. Να κάνουν να λειτουργήσει η τέχνη ως ένα μπόλι στον κορμό της κοινωνίας για να αλλάξει, να μετασχηματιστεί. Η τέχνη συνεπώς θα μπορούσε να συμβάλει στη διαμόρφωση μιας άλλης αισθητικής και ηθικής, νέων αντιλήψεων, νέων αξιών και μιας άλλης κουλτούρας που χαρακτηρίζεται από γνώση και σεβασμό προς τους νόμους και τα όρια της φύσης⁹³.

in the Florina area).

90. Παπακωνσταντίνου Θ. (2012). *Μαγγανιές*. Ομότιτλο τραγούδι (7). EMI.

91. Πρόκειται για τη σκηνή της ταινίας κατά την οποία η πρωταγωνίστρια βρίσκεται ανάμεσα σε ερείπια της Ρώμης. Ryan Murphy (director & writer), 2010. *Eat, Pray and Love*. Columbia Pictures.

92. Ziogas (2015). ό.π.

93. Η συμμετοχή μου στην Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες, ως εξωτερικός συνεργάτης του TEET Φλώρινας, ήταν μοιραία από τη στιγμή που είχαμε κοινά ενδιαφέροντα σε σχέση με τη διαδικασία «Εικαστική πορεία προς τις Πρέσπες». Οι δρόμοι μας διασταυρώθηκαν στα βουνά - ανάμεσα στα μανιτάρια και στα φυτά, στα ερείπια και στα έρημα χωριά της περιοχής, πολλές φορές κοντά σε θλιβερά ενθύμια της εμψυλικής σύρραξης. Από τότε τους βρίσκω σε διάφορα μέρη, σε μέρη μυστικά και απόκρυφα που οι Πρέσπες και η ευρύτερη περιοχή της Φλώρινας ξέρουν να κρύβουν και να τα διαθέσουν μόνο σε αυτούς που έχουν τη διάθεση να το τολμήσουν. Τους ευχαριστώ από θερμά για αυτή τη μοναδική εμπειρία, ιδιαίτερος το δάσκαλο Γιάννη Ζιώγα και το συνοδοιπόρο μου Σταύρο Ζωγράφο.



Είμαι ο τόπος όπου βρίσκομαι - Συγκέντρωση υλικού για έναν Εικαστικό Οδηγό Περιήγησης - Επιβίωσης

Σοφία Κυριακού
Εικαστικός
E-mail επικοινωνίας: sofiakyriak@hotmail.com

Μια λακούβα νερού περιέχει ένα σύμπαν. Ένα λεπτό ονειροπόλησης κρύβει ολόκληρη ψυχή.

Ως περιπατητής κατέχεις διαφορετικά το τόπο, θέλεις να δεις και η όραση είναι μία άμεση ανάγκη καθώς η περιέργεια δυναμοποιεί το ανθρώπινο πνεύμα. Μέσα στη φύση φαίνεται να υπάρχουν ενεργές διορατικές δυνάμεις, ανάμεσα στη φύση που ατενίζουμε και τη φύση που ατενίζει. Η πλασματική φύση πραγματοποιεί την ένωση της *natura naturans* και της *natura naturata*. Ένας ποιητής με τα δημιουργήματά του πραγματοποιεί αυτή την ένωση καθώς η ενατένιση βοηθάει το στοχασμό⁹⁴.

Η *Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες* είναι μία περιπλάνηση στο αυθεντικό κομμάτι της ύπαρξης, με μία προοπτική εξερεύνησης του κόσμου και του εαυτού. Η φύση δουλεύει σε μεγάλη κλίμακα και μας θέτει ενώπιον της πολυπλοκότητάς της, βάζοντας την ανθρώπινη δημιουργικότητα ως μέρος μίας θεμελιώδους κατεύθυνσης που είναι κοινή σε όλα τα επίπεδα. Κατά τον Πλάτωνα, όπως όπως αναφέρεται στον *Σοφιστή*, έχουμε ανάγκη και το είναι και το γίνεσθαι⁹⁵.

Η επιβίωση με “οδηγό” στην *Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες*, βασίζεται σε ποιητικές εμπειρίες περιήγησης, πέρα από οδηγίες, πρακτικές και χρήσιμες συμβουλές, καλύπτοντας περισσότερο το κομμάτι των κωδικών - λέξεων μέσα από το πρίσμα του συγκεκριμένου γεωγραφικού τόπου, αλλά και της εμπειρίας με την ενεργό συμμετοχή. Πολλές φορές οι εξηγήσεις των λέξεων έχουν σκοπό την ίδια την ενατένιση της στιγμής όπως ο *Διονύσιος Σολωμός* στη ταινία του *Θεόδωρου*

94. Η λεγόμενη φύουσα φύση (*natura naturans*) (ως υπόσταση και αιτία) και η λεγόμενη φυόμενη φύση (*natura naturata*) (ως αποτέλεσμα και τρόπος) Ζ. Ντελέζ Σπινόζα. *Πρακτική φιλοσοφία* μτφρ. Κική Καψαμπέλη, επιμέλεια Γεράσιμος Βώκος - Παναγιώτης Πούλος, Νήσος, Αναγνώσεις 1, σελ. 160.

95. Prigogine I. (2003). *Το τέλος της βεβαιότητας, Χρόνος, Χάος και οι Νόμοι της Φύσης*, Πόλη, Αθήνα, σελ. 27.

Αγγελόπουλου, “Μία Αιωνιότητα και μία Μέρα”, ως ο ποιητής που αγοράζει λέξεις στον Άγιο Αχίλλειο. Το μεταφυσικό τοπίο που πλαισιώνει τον Διονύσιο Σολωμό είναι η βασιλική του Αγίου Αχιλλείου στην Μικρή Πρέσπα, (καθώς ο τόπος που αφηγείται η ταινία είναι η Ζάκυνθος) και αναφέρεται στις τοπολογίες του παρελθόντος ή του μέλλοντος αλλά και στις τοπολογίες που απλώς φανταστήκαμε για μια στιγμή, συμπυκνώνοντας έτσι τη μνήμη σε έναν και μόνο Τόπο.

Η Πρέσπα ως πυκνωτής μνήμης και ως μάρτυρας στιγμιότυπων μας καλεί σε συλλογή λέξεων σ’ έναν “οδηγό” επιβίωσης για Εικαστικούς που τους συνοδεύει στην Πορεία τους προς τις Πρέσπες. Η επιβίωση εκεί έχει έναν απλό κανόνα: κάθε προσπάθεια ή ενέργεια πρέπει να εναρμονίζεται με το περιβάλλον των Πρεσπών ως ένας οδηγητικός μίτος.

Λεξικό:

Αλώνι: Τροφός ενός αέναου κύκλου διαδικασιών γέννησης και θανάτου. Η εικόνα “τροφός” κυριαρχεί πάνω στις άλλες και η γεωμετρία του κύκλου της προσδίδει μητρικές καμπυλότητες (εικ. 1)/



Εικόνα 1

Ανιμαλισμός: Πηγαίνοντας ένα βράδυ από τον Λαιμό προς τον Αγ. Γερμανό με τα πόδια, το θέαμα ήταν πρωτόγνωρο· ένα τοπίο γεμάτο πυγολαμπίδες/

Damnatio memoriae: (καταδίκη της μνήμης) Όρος για έναν τόπο που πορεύθηκε σιωπηλά στην απέραντη λησμονιά της εγκατάλειψης. Διάταγμα που εξέδιδαν οι Ρωμαίοι Αυτοκράτορες ή η Σύγκλητος, όταν ήθελαν να εξαλείψουν την μνήμη κάποιου/ας. Όταν εκδίδετο ένα τέτοιο διάταγμα το όνομα και η εικόνα του καταδικασμένου εξαλείφονταν από όλα τα αρχεία, όλες τις απεικονίσεις, όλα εκείνα που θα μπορούσαν να τον θυμίζουν⁹⁶/

96. Από το κείμενο του Γιάννη Ζιώγα, Περιγραφή της Διαδικασίας της Εικαστικής Πορείας 2014, Διαδικασίες Επιβίωσης Πρέσπες - Πτολεμαΐδα

Είδωλα: Λίμνη καθρέπτης, ανάστροφα είδωλα που με κάποιο τρόπο υπαινίσσονται έναν άλλο κόσμο, αντίβαρο του πραγματικού/



Εικόνα 2

Ευρήματα: Το πέρασμα των συνόρων από μετανάστες κρατάει “αντίδωρα” όπως ρούχα, παπούτσια, αντικείμενα διάσπαρτα στο τοπίο. Καθώς τα βλέπεις προσπαθείς να μπείς στην ψυχή των πραγμάτων που όμως σου αντιστέκεται, τι έκπληξη να βλέπεις ένα παπούτσι γεμάτο με βρύα που το έχει συμπαρασύρει το οδοιπορικό της επιβίωσης και το έχουν σώσει η λάσπη και η χλόη/

Ημερολόγιο: Παρατηρητήριο καθημερινών αλλαγών/

Ιστορία: Το χώμα της γης έχει τραφεί πολύ, έχει δεχτεί κραδασμούς ποδοβολητών και κρότων, θυμάται και θυμάται έντονα/

Καλλιτεχνosύνη: Ποιητικός προσδιορισμός, από τον Γιάννη Ζιώγα για την Εικαστική Πορεία, ο οποίος παραλληλίζεται με τη λέξη *Ναυτοσύνη* η οποία υποδηλώνει τη τέχνη του ναύτη, 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/

Κατοικία: Φωλιά, Κέλυφος, Κύβος. Ονειροπόληση που στεγάζεται στο θεμελιακό σπίτι. Φύση η πρώτη κατοικία. Κατοίκηση στις λογοτεχνικές λιθογραφίες των ποιητών που δημιουργεί την αίσθηση της καλύβας. Το καταφύγιο δίνει κουράγιο. Ζητάει να κατοικηθεί απλά με τη μεγάλη ασφάλεια που δίνει η απλότητα. Η οικειότητα χρειάζεται την καρδιά μιάς φωλιάς. Όμως η φωλιά, η χρυσαλλίδα, ή ένα ρούχο δεν σχηματίζουν παρά μία στιγμή κατοίκησης⁹⁷/

Τρύπα στο χώμα: Μία στενή δίοδος. Ο Italo Calvino έχει γράψει μία συλλογή διηγημάτων με τίτλο “Τα Κοσμοκωμικά” Πέρα από το Χρόνο, στα οποία φαντάζεται όντα που ζουν σε ένα πολύ πρώιμο στάδιο του σύμπαντος. Τα όντα αυτά συγκεντρώνονται για να θυμηθούν την δύσκολη

97. Gaston Bachelard. Η ποιητική του Χώρου, εκδόσεις Χατζηνικολή, μετάφραση Ελένη Βέλτσου, σελ.77, 93.

εποχή κατά την οποία το σύμπαν ήταν τόσο μικρό που τα σώματα τους το γέμιζαν πλήρως⁹⁸ /



Εικόνα 3

Λίμνη: Η λίμνη είναι ένα μεγάλο ήσυχο μάτι, παίρνει όλο το φως και το κάνει κόσμο, ήδη μέσα απ'αυτήν ο κόσμος έχει απεικονιστεί⁹⁹



Εικόνα 4

Μετρώντας αποστάσεις: Μέτρο είναι η απόσταση με πόδια, πήχες, πέτρες και ξύλα/

98. Prigogine I. (2003). *Το τέλος της βεβαιότητας, Χρόνος, Χάος και οι Νόμοι της Φύσης*, Αθήνα: Κάτοπτρο, σελ.207.

99. Gaston Bachelard. *Η ποιητική του Χώρου*, εκδόσεις Χατζηνικολή, μετάφραση Ελένη Βέλτσου, σελ. 77, 93.



Εικόνα 5

Μοσχοχώρι: Απότοκο μιάς καταστροφής, μίας εκ θεμελίων αποδόμησης με προεκτάσεις εξάλειψης της μνήμης. Ένας τόπος καταδίκης του *damnatio memoriae*, ένα οικουμενικό μνημείο μνήμης¹⁰⁰/

Μύθοι: Δεν μπορούμε να δράσουμε παρά μόνο κατευθυνόμενοι προς ένα φάντασμα. Δεν μπορούμε παρά να αγαπήσουμε αυτό που δημιουργούμε¹⁰¹ /

Νησί: Και τι το θέλεις το καράβι; Για να πάω να ψάξω για την “άγνωστη νήσο”¹⁰²/

Πεδίο μέσα: Το πεδίο μέσα μας/

Παγκόσμια Τοπία: Η θεματική της πορείας το 2009 (*Global Landscapes*) ορισμένη από τον *Mark Durden*, στη θεματική υπήρχε η πρόθεση να διερευνηθεί η έννοια του τοπίου στο σύγχρονο πλαίσιο και να ερμηνευθεί ο χώρος των Πρεσπών μέσα από αυτή την σύγχρονη οπτική/

Πάθος: Διάνοιξη του πράττειν/

Προβλέψεις: *Ήχος και μυρωδιά*, όταν πλησιάζει η βροχή οι ήχοι στην ατμόσφαιρα ακούγονται καθαρότερα, η μυρωδιά των δέντρων και των θάμνων γίνεται εντονότερη.

Πυξίδα: (δάνειο από τον Νίκο Παναγιωτόπουλο από την εισήγησή του το 2009 με τίτλο *Τοπίο*

100. Από το κείμενο του Γιάννη Ζιώγα, Περιγραφή της Διαδικασίας της Εικαστικής Πορείας 2014, Διαδικασίες Επιβίωσης Πρέσπες - Πτολεμαΐδα.

101. Paul Valéry - «Η πιο μεγάλη απόλαυση είναι το πλησίασμα της απόλαυσης», <http://www.o-klooun.com/anadimosiefseis/paul-valery-i-rho-megali-apolafsi-einai-to-plisiasma-tis-apolafsis> (ημερομηνία ανάκτησης 1/2/2016)

102. Οδηγός επιβίωσης της S.A.S. σελ.402-403.

και Ηγεμονικές Αναπαραστάσεις: Το παράδειγμα της Αθήνας) 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; /

Ρίζες: Υπόγεια συμπλέγματα, συμπαρασύρουν και σταθεροποιούν τους άπειρους μικρούς κύκλους των αμινοξέων /



Εικόνα 6

Σημάδια απ' τη φωτιά. Όταν ο καπνός από τη φωτιά πηγαίνει κατ' ευθείαν προς τα πάνω σημαίνει καλοκαιρία. Αν όμως κάνει κύκλους ή ανεβοκατεβαίνει τότε μάλλον έρχεται βροχή /

Σύννεφα: Μια ποιητική μετεωρολογία. Τα Σύννεφα αντανakλούν το χρώμα της Ανατολής και της Δύσης πάνω στο λευκό υπόστρωμα τους. Με την κίνηση των νεφών καθώς και με τις αλλαγές τους, δηλώνουν επερχόμενη αλλαγή καιρού /

Συνείδηση: Οι προελεύσεις της συνείδησης από τα στοιχεία της φύσης, *αέρας, νερό, γη, φωτιά, χρόνος*. Η φύση που ατενίζουμε και η φύση που ατενίζει /

Τοπίο, Το Ενδιαφέρον για το Τοπίο: Ο βιωμένος χώρος υπερβαίνει το γεωμετρικό. 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 βλέμμα¹⁰³ /

Τόπος: Η Μνήμη του τόπου μπορεί να είναι η ίδια σε αποστάσεις γεωγραφικά μακρινές. Ο Τόπος που κατοικώ μπορεί να είναι ίδιος με το τόπο που γεννήθηκα, ή, τον Τόπο που επισκέφθηκα και

103. Από την εισήγηση του Γιώργου Γερόλυμπου στην Εικαστική Πορεία 2009: *Terza Natura: Διαμορφώνοντας μία προσωπική προσέγγιση*.

κοίταξα το ίδιο ακριβώς λουλούδι με αυτό που κοίταξα χρόνια μετά /

Τσόχα, ο θρύλος της πρώτης Τσόχας: Σύμφωνα με το μύθο, ένας μοναχός περπατούσε στην ερημιά όταν διαπίστωσε ότι οι κάλτσες που φορούσε κουρελιάστηκαν και δεν μπορούσε να συνεχίσει γιατί τα ξυλοπάπουτσα μάτωναν τα πόδια του και υπέφερε. Για να μπορέσει να συνεχίσει έπρεπε να βρει μια λύση. Θυμήθηκε ότι είχε μαζί του μαλλί και τύλιξε με αυτό τα πόδια του και συνέχισε άνετα το περπάτημά του. Όταν έφτασε στον προορισμό του διαπίστωσε ότι το μαλλί με τον ιδρώτα των ποδιών και την πίεση, είχε γίνει μια ενιαία μάζα που είχε σχηματίσει ένα παπούτσι μάλλινο στο σχήμα των ποδιών του: η πρώτη τσόχα ήταν γεγονός¹⁰⁴ /

Τριεθνές / Τρίγωνο των Πρεσπών: Οι τρεις γωνίες του τριγώνου, που σ' αυτές τίποτα δεν είναι κενό, Φυσικά - Ιστορικά. Γεγονότα και λειτουργίες του *κατοικώ* που έχουν το ρόλο της σύνδεσης του *είναι* και *γίγνεσθαι*, πολλαπλασιάζοντας τις εναλλαγές της ζωικής και της ανθρώπινης ζωής /



Εικόνα 7

Υπαρξιακά πρότυπα: Μπορούμε να πούμε ότι ο άνθρωπος στη φύση βλέπει, ενώ μακράν της φύσης είναι τυφλός /

Ύπνος: Μόλις κοιμηθούμε, η φύση μάς μεταμορφώνει σε σκηνή για ψυχοδράματα /

Ύφανση - Ύφαντό: Υφάνσεις με έναν αργαλειό που υφαίνει τη μοίρα και μπαίνει στα υπόγεια σεντούκια του παρελθόντος, με αλχημιστικές προεκτάσεις, καθώς κάθε φυσικό υλικό έχει και τη σημασία του /

Φύση: Σημαίνει "εκείνο που υπάρχει αφ' εαυτού" /

Φωλιά: Αναφορά στο έργο *ΦΩΛΙΑ* στο ερειπωμένο χωριό Δασερή¹⁰⁵ Ένας ποιητής λέει:

104. Ενεργοποιήθηκε η ίδια διαδικασία από την Γεωργία Γκρεμούτη και τους συμμετέχοντες το 2011.

105. Η Φωλιά είναι ένα ομαδικό έργο που δημιουργήθηκε υπό τον συντονισμό του διδάσκοντος στο ΤΕΕΤ Φίλιππου Καλαμάρα σε μια αρχική ιδέα της Πέννης Γκέκα.

Ονειρεύτηκα μία φωλιά που τα δέντρα της έδωχναν το θάνατο. Είναι η αρχή μιάς εμπιστοσύνης για τον κόσμο, θα έχτιζε το πουλί τη φωλιά του αν το ένστικτό του δεν εμπιστευόταν τον κόσμο; Αν κάνουμε αυτό το πρόσκαιρο καταφύγιο ένα απόλυτο καταφύγιο, ξαναγυρίζουμε στις πηγές του ονειρικού σπιτιού¹⁰⁶.



Εικόνα 8

Ο Van Gogh που ζωγράφιζε πολλές φωλιές και πολλές καλύβες γράφει στον αδερφό του:

“η καλύβα με την καλαμένια σκεπή μ’ έκανε να σκεφτώ τη φωλιά του τρυποκάρυδου, ο τρυποκάρυδος δίνει στη φωλιά του το σχήμα μίας ολοστρόγγυλης μπάλας με μια μικρή τρύπα στο κάτω της μέρος για να μην μπαίνουν νερά. Μου τύχαινε συχνά να ξεετάζω όλες τις μεριές μίας φωλιάς μέχρις ότου να αντιληφθώ το άνοιγμα απ’όπου περνάει το θηλυκό”¹⁰⁷.

Έκδηλη στην εικόνα των λέξεων, η έννοια της παραλλαγής για την οντολογική - ζωική προστασία του Τρυποκάρυδου να προστατευθεί με την σφαιροειδή φωλιά του. Η περιοχή των Πρεσπών αποτελεί μια Φωλιά, μία Κατοικία, μία Κοσμική Φωλιά. Ξαναγυρίζουμε, όπως το πουλί ξαναγυρίζει στη φωλιά του. Αυτό το σημείο της επιστροφής, χαρακτηρίζει ατελείωτες ονειροπολήσεις, γιατί οι ανθρώπινες επιστροφές γίνονται σε μεγάλο ρυθμό στην ανθρώπινη ζωή, έναν ρυθμό που διασχίζει χρόνια και που παλεύει με όπλο τ’ όνειρο ενάντια σ’ όλες τις απουσίες. Πάνω στις κοντινές εικόνες της φωλιάς και του σπιτιού, αντηχεί μια οικεία συνιστώσα πίστης¹⁰⁸.

Η Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες έχει αυτό το χαρακτήρα της Πορείας της Αυτογνωσίας, της περιπέτειας του Εαυτού και του Είναι με την οντολογική υπόστασή τους και με την έννοια της ταύτισης. Μιας ταύτισης που οδηγεί σε μονοπάτια μοναδικής συνειδητότητας, καθώς το βίωμα

106. Gaston Bachelard. *Η ποιητική του Χώρου*, εκδόσεις Χατζηνικολή, μετάφραση Ελένη Βέλτσου, 130.

107. Gaston Bachelard. *Η ποιητική του Χώρου*, εκδόσεις Χατζηνικολή, μετάφραση Ελένη Βέλτσου, 125.

108. Gaston Bachelard. *Η ποιητική του Χώρου*, εκδόσεις Χατζηνικολή, μετάφραση Ελένη Βέλτσου, 126.

του τόπου είναι η αφορμή για να πλέξουμε το δικό μας υφαντό που θα μας τοποθετήσει στη σωστή θέση της παραλλαγής. Να βρισκόμαστε μέσα στο τόπο και να μην ξεχωρίζουμε από αυτόν μέχρι να γίνουμε ένα. Σχετικά με μία έντονη ανάμνηση του Ζοζέ Σαραμάγκου, απ’ τα παιδικά χρόνια με τον παππού του:

Κάποια ζεστά καλοκαιρινά βράδια, μετά το δείπνο μού έλεγε: «Ζοζέ απόψε θα κοιμηθούμε κάτω απ’ τη συκιά». Κι εκεί μες στη σιγαλιά, με τον ύπνο ν’ αργεί, η νύχτα γέμιζε με τις ιστορίες που ο παππούς μου έλεγε και ξανάλεγε: θρύλους, φαντάσματα, παλιούς θανάτους, δikhόνιες, λόγια των προγόνων μας... Ένας ακατάπαυστος ψίθυρος αναμνήσεων που με κρατούσε ξύπνιο και ταυτόχρονα με νανούριζε γλυκά ...¹⁰⁹

Οι φωτογραφίες του κειμένου προέρχονται από το αρχείο της Εικαστικής Πορείας

109. Σχετικά με μία έντονη ανάμνηση του Ζοζέ Σαραμάγκου, απ’ τα παιδικά χρόνια με τον παππού του (Πηγή: http://alexis-chryssanthie.blogspot.gr/2008/04/blog-post_22.html, ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 1/5/2017).



Η σχεδόν ερωτική σχέση του ανθρώπου με τη φύση

Νόρα Λέφα
Αρχιτέκτονας
E-mail επικοινωνίας: nora_arch@yahoo.gr

Η φύση προκαλεί συναισθήματα έντονα και πολύπλοκα. Η αγρια φύση, με την έκταση της, πολλαπλή, με πυκνά δάση, με σπηλιές, με λίμνες, με άγρια τέρατα, με τα προστατευμένα και τα εκτεθειμένα μέρη της, με τις βροχές και τους αέρηδες, με το το κρύο της, μοιάζει με την διάταξη των σκέψεων στο μυαλό μας, με αναπαράσταση της ανθρώπινης ψυχικής κατάστασης, απλωμένη στο χώρο, ανάπτυγμα του νου στην χωρική διάσταση. Άρα όταν βρισκόμαστε μέσα σε τέτοια τοπία είναι σαν να είμαστε, να περπατάμε μέσα στο μυαλό μας.

Ενδεχομένως ο λόγος που νιώθουμε οικεία σε τέτοιους τόπους να είναι ότι τους χειριζόμαστε και τους αντέχουμε ευκολότερα ως υλοποιημένες εικόνες του μυαλού μας.

Από την άλλη είναι κατάλληλο περιβάλλον -προϋπόθεση-δημιουργίας, μας εμπνέει όπως ο έρωτας, είναι εκείνη η ατμόσφαιρα, η ένταση, που έχουμε στην αρχή του έργου στο θέατρο ή στο σινεμά, η προσμονή ότι κάτι πρόκειται να συμβεί εκεί έξω από εμάς και θα έχει αντανάκλαση μέσα μας. Ας θυμηθούμε τον Μάριο Ντε Μικέλις και τις οδηγίες του για το γράψιμο ενός σουρεαλιστικού λόγου στα *Μυστικά της μαγικής σουρεαλιστικής τέχνης*: «Συγκεντρωθείτε σε αυτό που έχετε να γράψετε, αφού εγκατασταθείτε σε ένα μέρος όσο το δυνατόν ευνοϊκότερο για αυτόν το σκοπό. Περάστε στην πιο παθητική ή την πιο δεκτική κατάσταση που σας είναι δυνατόν...», την κατάσταση που βρίσκεται ο μαγεμένος ποιητής του Πλάτωνα, εκείνο το μαγικό πλοίο στο οποίο μπαίνει και επικοινωνεί με τους θεούς, έπειτα από σκληρή νηστεία και διαλογισμό...

Είναι ένα νήμα ανάμεσα στην γη και τον ουρανό, ορίζοντας μεταξύ ουρανού και θάλασσας, μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας. Η σχέση του ανθρώπου με τη φύση είναι σχεδόν ίδια με εκείνη την ερωτική, όπου συναντιούνται η φαντασία με το πραγματικό μέσω της ερωτικής πράξης. Η φαντασία, η επιθυμία, η λαχτάρα για το αγαπημένο πρόσωπο κάνει ακόμα και την φυσική του παρουσία αφύσικη. Και ας μην επεκταθούμε στην έννοια του χρόνου που χάνει κάθε πραγματική διάσταση. Αυτή η σχέση, η αλληλοεπίδραση του πραγματικού και του μη πραγματικού, είναι απαραίτητη φαίνεται στην επιβίωση και των δυο κόσμων.

Ακριβώς επειδή είμαστε βέβαιοι ότι βρισκόμαστε στην πραγματικότητα και όχι στο όνειρο, είμαστε σε κατάλληλο περιβάλλον για να δημιουργήσουμε μια νέα πραγματικότητα, να δραπετεύσουμε με ασφάλεια -μιας που στεκόμαστε με βεβαιότητα στη γη. Ο Hubert Damish έλεγε ότι με τα σύννεφα οι ζωγράφοι πετυχαίνουν, εδώ και αιώνες, την προοπτική και το βάθος προκειμένου να γίνει πιο ρεαλιστική, πιο πειστική η τέχνη, δηλαδή να πετύχουνε την εμπύθιση του παρατηρητή.

Σαν να μην φτάνει η εμπύθιση στο πραγματικό, οι ζωγράφοι κατασκευάζουν άλλη εμπύθιση, στεκόμενοι πάνω στα τοπία αυτά. Άρα βιώνουν την εμπύθιση και έπειτα την κατασκευάζουν; Ή απλά κατασκευάζουν κάτι που είναι αδύνατον να βιώσουν στην ολότητά του;

Οι μύθοι για τα τέρατα Λοχ Νες της Μεγάλης Πρέσπας¹¹⁰ είναι μια επέκταση της φαντασίας στον «πραγματικό» χώρο. Είναι αυτή η λεπτή κλωστή ανάμεσα στην πραγματικότητα και στη μη πραγματικότητα. Είμαστε σε ένα «γνώριμο» ουτοπικό περιβάλλον όπου βιώνουμε την εμπειρία του μύθου μας ελεύθερα. Η μαρτυρία της ανθρώπινης παρουσίας μας κάνει να νιώθουμε προστατευμένοι και παράλληλα εκτεθειμένοι στο φόβο και στο άγνωστο. Αυτή η ασφάλεια δεν λειτουργεί μονάχα σαν απόδειξη ότι δεν μας πήρε ένα χέρι από φανταστικούς τόπους από τους οποίους δεν υπάρχει επιστροφή, (είναι κάτι στο οποίο μας παραπέμπει και η *Αλίκη στην χώρα των θαυμάτων*), αλλά και όπως το κοινό για τον ηθοποιό ή τον περφόρμερ, κοινό που δυναμώνει τη σημασία της πράξης του ηθοποιού ή του περφόρμερ, τη σημασία της επαφής του με το «θείο», διότι διαφορετικά κάνει τη δύναμή του αυτό το μοναδικό πλησίασμα και η αποκάλυψη του αγνώστου.

Ως υλοποιημένες εικόνες του μυαλού μας, το τοπίο είναι συγγενές προς τον κήπο. Ο κήπος είναι το πιο μικρό κομμάτι του κόσμου και επιπλέον είναι ολόκληρος ο κόσμος¹¹¹ έλεγε ο Michel Foucault, που θεωρούσε ότι σε αντίθεση με την ουτοπία ως πλασματικό μοντέλο, ο κήπος ανήκει, στο είδος εκείνο των τόπων το οποίο ονόμασε *ετεροτοπίες*, και μάλιστα σε εκείνες που προσφέρουν τη δυνατότητα συνύπαρξης ποικίλων 'άλλων τόπων', διαμορφώνοντας έτσι μια μικρογραφία του σύμπαντος.

Στους κήπους, ο έλεγχος της φύσης από τον άνθρωπο ποικίλει. Άλλοτε είναι πολύ έντονος, όπως π.χ. στους γαλλικούς κήπους, άλλοτε είναι σχετικά πιο περιορισμένος, όπως π.χ. στους αγγλικούς κήπους, ή, ακόμη περισσότερο σε κήπους που αφήνονται να αναπτυχθούν ελεύθερα, όπως πολλοί σύγχρονοι κήποι. Σε αυτούς επιτυγχάνεται μια ενδιαφέρουσα αντιστροφή, που τους δίνει μια νότα φανταστικού: η φυσική ανάπτυξη αφήνεται ελεύθερη, ανατρέποντας τους οποιουδήποτε σχεδιασμούς για το τελικό αποτέλεσμα.

Ακόμα και σε «άγρια» τοπία, συναντάμε όχι σπάνια μονοπάτια και διάφορα ίχνη και παρεμβάσεις του ανθρώπου. Ακόμα και αν ο κήπος σχεδιαστεί και κατασκευαστεί έτσι ώστε οι θάμνοι και τα δένδρα να έχουν χρησιμοποιηθεί ως δομικά του υλικά, δεν χάνεται αυτή η ατμόσφαιρα του ανεξέλεγκτου και του ελεύθερου, του αγνώστου που είναι χαρακτηριστικό της καθαρής φύσης.

110. Ψάχνουν τέρας τύπου Λοχ Νες στις Πρέσπες, Εφημερίδα Πρώτο Θέμα, <http://www.protothema.gr/greece/article/198122/psaxnoyn-teras-tyroy-lox-nes-stis-prespes/> (ημερομηνία ανάκτησης 1/10/2016)

111. Foucault M. (1984). Dits et écrits, Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5), σελ. 46-49.

Ο κήπος έχει αποτελέσει την πηγή έμπνευσης, αν όχι την πρώτη ύλη, για την κατασκευή της πιο ονειρικής (εικονικής θα έλεγε κάποιος που δεν πιστεύει) πραγματικότητας: τον παράδεισο. Δεν είναι τυχαίο ότι σε πολλούς πολιτισμούς η πιο μεγάλη ουτοπία, ο τόπος της αιώνιας ευτυχίας, είναι ένας κήπος, ο παράδεισος.

Αν ανοίξουμε το λεξικό του Μπαμπινιώτη θα διαβάσουμε: Παράδεισος: Κήπος στον οποίο ο Θεός εγκατέστησε τους Πρωτόπλαστους Αδάμ και Εύα και από τον οποίο εκδιώχθηκαν ύστερα από την πτώση στο προπατορικό αμάρτημα. Συν. κήπος της Εδέμ[...] νοητός ουράνιος χώρος στον οποίο, κατά την Χριστιανική παράδοση, εγκαθίστανται οι ψυχές των δικαίων μετά θάνατον (...) τόπος μεταθανάτιας ευδαιμονίας, κατά το δόγμα διάφορων μονοθεϊστικών θρησκειών (λ.χ. χριστιανισμού, ισλαμισμού, ιουδαϊσμού) κατά τις πεποιθήσεις όσων λαών πίστευαν στην αθανασία της ψυχής...

Ο κήπος συνδιάζει το γνωστό με το άγνωστο, την αισθητική απολαυση με εκείνη του τρόμου. Ο τρόμος είναι ένα έντονο και γοητευτικό συναίσθημα, και δεν είναι τυχαίο που το συναίσθημα αυτό διερευνήθηκε συστηματικά στη λογοτεχνία την εποχή του ρομαντισμού. «Οι άνθρωποι πληρώνουν για να φοβηθούν» έλεγε ο Hitchcock¹¹². Στα παραμύθια το αίσθημα του τρόμου προκαλείται πιο εύκολα γιατί η υπέρβαση του φυσικού, που είναι εγγενής σε αυτά, από μόνη της εμπεριέχει κάτι το τρομακτικό. Όμως η βίωση του τρόμου στα παραμύθια είναι πιο «εύκολη», λιγότερο τρομακτική, αφού η βίωση αυτή γίνεται μέσα στην ασφάλεια που μας παρέχει η επίγνωση ότι πρόκειται για έναν κατασκευασμένο κόσμο, όπου η απειλή δεν είναι απολύτως πραγματική - όπως συμβαίνει και στην εικονική πραγματικότητα - εκεί γοητευόμαστε από τον κίνδυνο με την ασφάλεια που μας δίνει η απόσταση. Και ο έρωτας είναι και κατασκευή, και όπως το κάθε άλλο δημιουργήμα του μυαλού μας, ανά πάσα στιγμή μπορούμε να τη μεταλλάξουμε. Η αίσθηση του φόβου είναι ανάγκη, και τον έρωτα τον κρατάει ο καθένας στα όρια που επιθυμεί, ή που αντέχει, σκαρφαλώνει το βουνό έως εκεί από όπου νομίζει ότι μπορεί να επιστρέψει, ακόμα και αν πέσει από το γκρεμό.

Στο τοπίο, όπως και στον κήπο, είμαστε με ένα πόδι στην γη και με το άλλο στην φαντασία ταυτόχρονα, όπως στον Παρθενώνα, όπου πατάμε την ύλη, τα ηλιασμένα ζεστά μάρμαρα, και μεταφερόμαστε στον μύθο. Το φυσικό τοπίο και ο κήπος είναι, όπως και ο έρωτας, ένα παραμύθι στην υλικότητά του, που ταυτόχρονα μας προκαλεί φόβο και μας δίνει ασφάλεια.

Οι θεοί του Ολύμπου «κατοικούσαν» σε φυσικό περιβάλλον στον Όλυμπο. Σε ένα πραγματικό, υλικό περιβάλλον που οι άνθρωποι περπατάνε, βιώνουνε και την εμπειρία του φανταστικού, όπως και όταν κάνεις έρωτα έχεις την εμπειρία του φανταστικού.

112. Alfred Hitchcock σε συνέντευξη του 1972 στη δημοσιογράφο Pia Lindstrom και στον ιστορικό του κινηματογράφου William Everson, <http://digitaldeconstruction.com/alfred-hitchcock-masters-cinema-complete-1972-interview/#.U1p3Z8Z63el> (ημερομηνία ανάκτησης 1/10/2016)



Το Πάικο ως αφορμή

Γιάννης Ζιώγας

Επίκουρος καθηγητής, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας

E-mail επικοινωνίας: yziogas@uowm.gr

Σε μιά προσέγγιση ενός καλλιτεχνικού έργου το πλέον σημαντικό, ίσως, είναι να καθοριστεί από πού εκκινεί. Το αφετηριακό σημείο το οποίο επιλέγεται, εκείνο δηλαδή πάνω στο οποίο μπορεί να υποστηριχτεί η ερμηνευτική προσέγγιση, είναι η απαρχή τόσο των δημιουργικών προσεγγίσεων όσο και των στοχαστικών αστοχιών. Διαφορετικά αφετηριακά σημεία δημιουργούν ερμηνευτικές διαφοροποιήσεις. Σε ορισμένες περιπτώσεις το σημείο είναι σαφές και κοινά αποδεκτό. Σε κάποιες άλλες περιπτώσεις η επιλογή του μπορεί να είναι μια πιο περίπλοκη υπόθεση.

Τέτοιο είναι το θέμα που τίθεται στην περίπτωση του έργου του Γιώργου Τσακίρη. Το έργο του έχει πολλαπλές δυνατές αφετηριακές ερμηνείες: μια πρώτη θα μπορούσε να είναι ο τρόπος που ο Τσακίρης αντιμετωπίζει το αντικείμενο. Αποτελεί άραγε το αντικείμενο τον πρωταρχικό στόχο στο έργο του; Είναι το καλλιτεχνικό αντικείμενο ένα απότοκο/καταστάλαγμα μιας ερμηνείας για το πώς σχηματοποιούνται οι εμπειρίες στην καλλιτεχνική πρακτική; Μήπως, από την άλλη, σε μια δεύτερη προσέγγιση, το αφετηριακό σημείο δεν είναι παρά ο προβληματισμός πάνω σε μια «τεχνητή φύση», μια φύση που αναπαράγεται σε ένα προστατευμένο, και συχνά αντιφατικό, περιβάλλον όπως είναι μια γκαλερί ή ένας μουσειακός χώρος; Μήπως, τέλος, το αφετηριακό κίνητρο του Τσακίρη είναι η καταγραφή αυτής της παιδικής μνήμης αλλά και του καθημερινού μόχθου της επιβίωσης, της σχέσης με τα πλάσματα της φύσης που θέλει να τον συνοδεύουν και με τα οποία νοιώθει την ανάγκη να συνομιλεί; Και το πιο βασικό, ίσως ερώτημα: συνδέεται η προσέγγισή του με τις μεγάλες αφηγήσεις του μοντερνισμού, και ειδικά του ύστερου μοντερνισμού, ή πρόκειται για εικαστικές αφηγήσεις της προσωπικής του ιστορίας;¹¹³ Το τελευταίο φαίνεται να είναι η περίπτωση στο έργο του Τσακίρη. Κινείται δηλαδή σε ένα πλαίσιο όπου μια από τις μεγαλύτερες αφηγήσεις, η Φύση, αντιμετωπίζεται ως προσωπικό βίωμα και όχι ως μια αφαιρετική

113. Είναι ένα ερώτημα που ανακύπτει συχνά στα κείμενα του Εμμανουήλ Μαυρομάτη που προσεγγίζουν το έργο του Τσακίρη. Στην προσέγγιση του Μαυρομάτη υπάρχει μια διαπραγμάτευση της σχέσης του γενικού (φύση) με το επιμέρους (τοπικότητα). Αναφέρει: «Αυτό εξάλλου είναι και το στοιχείο του μοντερνισμού αυτού του έργου, δηλαδή η αποδοχή της παράθεσης των τοπικότητων οι οποίες διαπνέονται από το ίδιο πνεύμα, να επιδείξουν το πώς, το κάθε επιμέρους υποδεικνύει την δυνατότητα απεγκλωβισμού του από τις γενικές έννοιες (από τις υποβαθμίσεις των εμπειριών) σε τρόπο ώστε τότε και το δίλημμα να μην είναι πια η επιλογή ανάμεσα στη μηχανή και στη φύση, αλλά το πώς σ' αυτή την αντιπαράθεση, το κάθε επιμέρους επωμίζεται ή απομμεύεται τις λειτουργίες του άλλου» (Μαυρομάτης, Ε. (1996). *Γιώργος Τσακίρης Βάτραχοι/ Χειμερία Νάρκη*. 33, στον κατάλογο *Γιώργος Τσακίρης: Οργανικές και Βιολογικές Λειτουργίες*, Δήμος Γιαννιτσών- Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης Θεσσαλονίκη 1997.

φιλοσοφική έννοια. Το βίωμα αυτό είναι προσωπικό διότι ο καλλιτέχνης είναι ταυτόχρονα και αγρότης και ζει τη φύση του μόχθου και του καθημερινού αγώνα επιβίωσης.

Το 1985 πραγματοποιήθηκε έκθεση του Τσακίρη στην Γκαλερί Νταντά στην Αθήνα¹¹⁴. Η αίθουσα κατακλύζονταν από μια συσσώρευση αντικειμένων, υλικών, λέξεων. Ο θεατής δεν μπορούσε να ανακαλέσει, όταν αργότερα ανέτρεχε στην έκθεση, αν αυτό που είχε δει ήταν μια εγκατάσταση ή κάποια παράθεση αυτόνομων οπτικών οντοτήτων. Στη μνήμη εγγράφονταν ένα ανακάτεμα φορμών, χρωμάτων, υλικών κυρίως όμως των λέξεων. Οι λέξεις ανορθόγραφα αναρτημένες παντού κυριαρχούσαν και διαπερνούσαν το χώρο της αίθουσας. Ο κατάλογος ήταν απολύτως ανορθόγραφος από το όνομα του καλλιτέχνη (Γιώργος Τσακίρης) και τη διεύθυνση της Αίθουσας (Αθήνα -περιοχή Caravel) μέχρι το σύνολο των κειμένων. Αναφέρει ο Τσακίρης στον κατάλογο: «Εγώ καφαντάρ δε θα σου μιλήσω για τιν ζωγραφική μου. Πρότον το θεορό κζεπερασμζνο κε δεφτερον δεν γουσταρο, δε μου πάϊ ρε.α.α να εκθεθό για δέφτερι φορά απέναντί σου».¹¹⁵ Τα έργα και τα κείμενα προβόκαραν τόσο με τον ανορθόγραφο χαρακτήρα των λέξεων όσο και με το περιεχόμενο της φόρμας. Τελικά εκείνο που απέμενε από εκείνη την έκθεση στο μυαλό και τη σκέψη ήταν η μη-αισθητική που κυριαρχούσε στο στήσιμο. Η έκθεση ήταν ουσιαστικά ο ανασχηματισμός ενός δομημένου συστήματος (της ορθογραφίας) μέσα από την πλήρη αλλοίωσή του. Η αιτία εκείνης της αλλοίωσης υπήρξε μια νεανική έκφραση αγανάκτησης (εικ. 1). Η αγανάκτηση λειτουργούσε σε εκείνη την εγκατάσταση ως κίνητρο που ξεπερνούσε την ανάγκη τεκμηρίωσης κάποιας αισθητικής (ή και αντιαισθητικής θεωρίας)¹¹⁶. Εκείνο που κυριαρχούσε ως τελική εντύπωση είναι η ανάγκη έκφρασης μιας προσωπικής κραυγής.

Ταυτόχρονα σχεδόν με αυτό το έργο, στο όρος Πάικο (τον τόπο καταγωγής και εγκατάστασης) δημιουργούσε δομές με ξύλα¹¹⁷ που τοποθετούνταν σε μια παρατακτική διάταξη και σχημάτιζαν το δεύτερο αφετηριακό κόσμο του καλλιτέχνη (εικ. 2). Όπως αναφέρει ο Μαυρομάτης: «Εκεί τα αντικείμενα είχαν οργανωθεί με τρόπο που να μην απομνημονεύει μια αισθητική προσέγγιση και επίσης, στο δικό τους τόπο, σαν τα δείγματα μιας σειράς από συλλογισμούς, των οποίων το αντικείμενο θα ήταν η αντιπαράθεση, μας προγενέστερης φυσικής διάταξης σε σχέση προς τη διάταξη μιας καλλιτεχνικά, ιστορικής τους επεξεργασίας της διαδικασίας τους»¹¹⁸.

Ταυτόχρονα σχεδόν με αυτό το έργο, στο όρος Πάικο (τον τόπο καταγωγής και εγκατάστασης) δημιουργούσε δομές με ξύλα¹¹⁹ που τοποθετούνταν σε μια παρατακτική διάταξη και σχημάτιζαν το δεύτερο αφετηριακό κόσμο του καλλιτέχνη (εικ. 2). Όπως αναφέρει ο Μαυρομάτης: «Εκεί τα

114. Dada Art Gallery, Γιώργος Τσακίρης, 6-31 Μαΐου 1985.

115. Γιώργος Τσακίρης, (1985), κείμενο στον κατάλογο της ατομικής έκθεσης στην Dada Art Gallery. Θεσσαλονίκη: Παννούσης, σελ. 9.

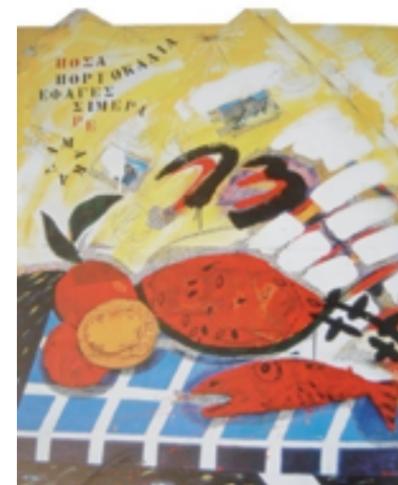
116. Στο συντηρητικό περιοδικό Ζυγός ο Στέλιος Λυδάκης ανέφερε: «[...] Η αυτοειρωνία είναι κυριολεκτικά χωρίς αντίκρουσμα «Περίπτωσι!!! Αγοράστε Τσακίρι. Χα!Χα! Χα!» προέτρεπε τους επισκέπτες της έκθεσης, μ' ένα πλήθος από feuilles-volantes που ήταν σκορπισμένα στο πάτωμα της γκαλερί, ενώ αλλού στο κέντρο του χώρου, είχε στημένη μια «δηλωμένη αποτυχία» του, μια κατασκευή δηλαδή από βράχους με σίδερα που έφτιαξε, που ήθελε μάλλον να φτιάξει αλλά απέτυχε... Έτσι είχε υποτίθεται ο επισκέπτης τη δυνατότητα να δει μια αποτυχημένη του προσπάθεια» (Ζυγός, Οκτώβριος 1983). Σε αυτό το κείμενο περιγράφεται με ευκρίνεια, μέσα από την αρνητική προσέγγιση, η ατμόσφαιρα των εκθέσεων του Τσακίρη εκείνης της περιόδου.

117. Χωρίς Τίτλο, εγκατάσταση στο Όρος Πάικο, διαστάσεις μεταβλητές.

118. Μαυρομάτης, ό.π. σελ. 36-37.

119. Χωρίς Τίτλο, εγκατάσταση στο Όρος Πάικο, διαστάσεις μεταβλητές.

αντικείμενα είχαν οργανωθεί με τρόπο που να μην απομνημονεύει μια αισθητική προσέγγιση και επίσης, στο δικό τους τόπο, σαν τα δείγματα μιας σειράς από συλλογισμούς, των οποίων το αντικείμενο θα ήταν η αντιπαράθεση, μας προγενέστερης φυσικής διάταξης σε σχέση προς τη διάταξη μιας καλλιτεχνικά, ιστορικής τους επεξεργασίας της διαδικασίας τους»¹²⁰.



Εικόνα 1: Γιώργος Τσακίρης, Πόσα πορτοκάλια έφαγες σήμερα ρε μαλάκα, 195x44x2 εκ., ακρυλικό σε ξύλο, 1983.



Εικόνα 2: Γιώργος Τσακίρης, Εγκατάσταση στο όρος Πάικο, 1985.

Αυτά τα έργα, στην Αθήνα και στο Πάικο, παρέμεναν αφετηριακές καταθέσεις, νεανικές, αλλά πολύ ουσιαστικές για τη μετέπειτα πορεία του, ως δίδυμα μανιφέστα ιδεών¹²¹. Το βασικότερο ίσως που θα πρέπει να κρατήσουμε από αυτή την προσέγγιση είναι ότι, για τον Τσακίρη,

120. Μαυρομάτης, ό.π. σελ. 36-37.

121. Τα έργα της έκθεσης στην Αθήνα και Πάικο είναι ο δύο από τις τρεις αφετηριακές δουλειές του Τσακίρη. Η τρίτη είναι τα σχέδια της εφηβικής ηλικίας του καλλιτέχνη που σχηματίζουν εικόνες ενός φανταστικού ονειρικού κόσμου.

εκείνο το οποίο είναι το σημαντικό, είναι η διερεύνηση των εικόνων μέσα από συσσώρευση προσωπικών αφηγήσεων και όχι οι επεξεργασίες ενδοκαλλιτεχνικών ερωτημάτων. Ο Τσακίρης αφηγείται, σχεδόν εξομολογητικά, τις ιστορίες ή μάλλον ξετυλίγει μέσα στο έργο τις διαδικασίες που τον αφορούν: τους βάτραχους που κοάζουν, την επώαση των αυγών, τα σαλιγκάρια που θα κινηθούν στο χώρο, τους κορμούς που θα τους σφίξει η παρουσία μιας μεταλλικής προσθήκης, τα περιστέρια που κάπου πρέπει να κατοικήσουν, την αναπαραγωγή των ψαριών, τα αυγά που θα τοποθετηθούν σε περιβάλλοντα μιας πιθανής καταστροφής, τις σφηκοφωλιές.

Στο βίντεό του *Koax koax 2010*¹²² ο Γιώργος Τσακίρης καταγράφεται να βαδίζει προς την άκρη ενός νερόλακκου και, αφού τοποθετήσει μια πέτρα και πατάει πάνω της, αρχίζει μια διαδικασία αλληλόδρασης με τα βατράχια μιμούμενος τους ήχους που βγάζουν τα πλάσματα της φύσης (εικ. 3). Η επιδίωξή του ήταν να ενεργοποιήσει τα βατράχια σε μια αλληλόδραση με τον ίδιο. Η διαδικασία αυτή αποτελεί μια ακόμη από τις διαρκείς διερευνήσεις που πραγματοποιεί στην ύπαιθρο, στην προσπάθειά του να συλλέξει πληροφορίες, αλλά και εμπειρίες που θα του επιτρέψουν να σχηματίσει εικαστικές εικόνες και αντικείμενα.



Εικόνα 3: Στιγμιότυπα από το βίντεο *Koax koax 2010*.

Τι συνδέει αυτό το βίντεο του 2010, με τα έργα του '80; Τα συνδέει η ίδια πρωτογενής καταγραφή εκείνου που είναι η αφορμή από την πραγματικότητα και η καταγραφή της πέρα από εκείνο που θα την καθιστούσε αισθητικά συμβατή με κάποιο σύστημα. Το συνδέει η ίδια μη-αισθητική

122. Τσακίρης, Γ. (2010), *Koax koax 2010*, βιντεολήψη: Θανάσης Χονδρός, Subliminal Stimuli: Πέτρος Βρέλλης, διάρκεια 1:37 min. Το βίντεο παρουσιάστηκε στο πλαίσιο του Συνεδρίου ΤΟΠΙΟ: ΙΣΤΟΡΙΕΣ, ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ, ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ 9 και 10 Ιανουαρίου 2015 στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

διάταξη των φορμών και της παρουσίασης του τεκταινόμενου.

Είναι ο Τσακίρης ένας γητευτής βατράχων; Αποτελεί και αυτή η καταγραφή, μια πρόθεση να συνομιλήσει και να τιθασεύσει τη φύση; Το κάνει σε όλη σχεδόν τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του διαδρομής από το 1980 μέχρι τώρα. Ο Τσακίρης δεν ωραιοποιεί την εμφάνισή του καλλιτεχνικού παράγωγου, το αντίθετο. Ούτε «επιμελείται» το βίντεο ώστε να είναι μια ακόμη παραδοχή αισθητικοποίησης, από τις τόσες που βλέπουμε στην πρόσφατη παραγωγή εικαστικών κινούμενων εικόνων. Η αφήγηση του βίντεο διαθέτει την ουσιαστική αντιαισθητική προσέγγιση των βίντεο καλλιτεχνών του '60 και των αρχών του '70, όπως και τότε έτσι και στα τωρινά βίντεο του Τσακίρη τίποτε δεν ωραιοποιείται.

Η προσέγγιση της Φύσης λαμβάνει συχνά, το χαρακτήρα ενός Άλλου. Η παρουσία της καθορίζει την ανθρώπινη σκέψη και συμπεριφορά. Οι περιπατητές της φύσης από το σύγχρονο μας (σχεδόν) Long ως το στοχαστή του Φρίντριχ κινούνται διαρκώς με βάση αυτό το σκεπτικό ταυτίζοντας, κατά περίπτωση, τη Φύση με το Υπέροχο, το Άωμο, το Αθώο, το Θείο, το Εξωτικό. Ο Τέρνερ Μάλικ (Terrence Mallick) στο *Thin Red Line* θέτει εξαρχής το ερώτημα στο μυαλό του στρατιώτη Witt: «Τι είναι αυτός ο πόλεμος στην καρδιά της Φύσης; Γιατί η Φύση ανταγωνίζεται τον εαυτό της, γιατί η γη αντιμάχεται τη θάλασσα; Υπάρχει άραγε μια εκδικητική δύναμη στη Φύση; Όχι μία δύναμη αλλά δύο;»¹²³. Ενώ διεξάγεται ένα από τα πιο βίαια επεισόδια του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου στον Ειρηνικό Ωκεανό, ο Μάλικ παρουσιάζει τον πρωταγωνιστή του, έναν απλό στρατιώτη, να στοχάζεται για τη σχέση της Φύσης με όλα όσα προκαλούν οι άνθρωποι. Η ταινία εκτυλίσσεται ανάμεσα σε άγριες πολεμικές σκηνές και την Φύση, μια Φύση που εμφανίζεται ως η Αθωότητα που παραβιάζεται. Η καλλιτεχνική δεξιότητα του σκηνοθέτη, του επιτρέπει να ξεφύγει από τα στερεότυπα και να θέσει το *Thin Red Line* στη μακρά παράδοση των εικαστικών έργων που, από το ρομαντισμό και μετά, διαπραγματεύονται τη Φύση ως μια από τις κατεξοχήν μεγάλες αφηγήσεις.

Ο Τσακίρης, αντίθετα με τα παραπάνω, δεν αντιμετωπίζει τη Φύση ως το Άλλο και πολύ περισσότερο ούτε ως μεγάλη αφήγηση. Δεν αναζητά μια διερεύνηση ή μια στοχαστική αναμέτρηση με αυτή. Η προσέγγισή του κινείται σε μια τελείως διαφοροποιημένη κατεύθυνση: η φύση δεν είναι το τοπίο, αλλά οι ζώντες οργανισμοί που εγκαταβιούν σε αυτό και οι διαδικασίες που ο άνθρωπος χρησιμοποιεί για να τις διαχειριστεί. Ο Τσακίρης δεν εκκινεί από την πόλη για να καταλήξει στην ύπαιθρο, αλλά σε ακριβώς αντίθετη κατεύθυνση: κινείται από τη φύση προς την πόλη. Το τοπίο δεν βρίσκεται έναντι για να το θαυμάσει, να το κατακτήσει, να το οικειοποιηθεί: μέρος της φύσης είναι και αυτός ο ίδιος και μεταμορφώνεται σε μέτοχο αυτής της συμβιωτικής συνθήκης. Ο Τσακίρης δεν θέτει τον εαυτό του ξέχωρα από τη φύση, αποτελεί αυτός ο ίδιος μέρος της ως ένας ζων οργανισμός που και αυτός θα καλλιεργήσει, θα σπείρει, θα θερίσει, θα συνομιλήσει με όλα εκείνα τα πλάσματα που κατοικούν στο ίδιο περιβάλλον. Αυτό οφείλεται στο ότι γνωρίζει πολύ καλά τα μυστικά της αγροτικής καλλιέργειας, κι η σχέση του με τη φύση είναι η σχέση ενός ανθρώπου που γνωρίζει τους τρόπους που η φύση μετασχηματίζεται από την ανθρώπινη δραστηριότητα (εικ. 4).

123. Μάλικ Τ. (1988), *Thin Red Line* (1:52 έως 2:20). Στην ταινία παίζουν διάφορο γνωστοί ηθοποιοί, στους πρωταγωνιστικούς ρόλους οι και ο Jim Caviesel (που αφηγείται και το παραπάνω απόσπασμα) Sean Penn, Nick Nolde, Elias Koteas, διάρκεια 170 min.



Εικόνα 4: Γιώργος Τσακίρης, Οικογενειακές Υποθέσεις, 2000.

Το φυσικό τοπίο, για τον Τσακίρη, δεν είναι το φυσικό τοπίο στην αφαιρετική του προσέγγιση, αλλά η εντοπιότητα του Πάικου και η περιοχή γύρω από αυτό. Επομένως όλα τα εικαστικά αντικείμενα και εικόνες που σχηματίζει ο Τσακίρης δεν είναι αποτυπώσεις ενός συστήματος, αλλά απόρροια μιας διαδικασίας έρευνας ενός οικείου χώρου. Κατά κάποιο τρόπο, το φυσικό τοπίο διερευνάται διότι είναι ο οικείος χώρος και αυτή είναι η σημαντική διαφορά του έργου του Τσακίρη από έργα άλλων καλλιτεχνών της Land Art (παλαιότερα) ή, πιο πρόσφατα, έργων της Environmental Art ή της Sustainable Art.

Η παρατήρηση του υλικού και των ζώντων οργανισμών του επιτρέπει να μεταφέρει στο αστικό περιβάλλον και στους χώρους εικαστικών εκθέσεων τις πολύπλοκες εκείνες δομές όπου αναπαράγεται, με τεχνητό πλέον τρόπο, η φύση και ο τρόπος που αυτή αναδιπλώνεται με το χρόνο. Έργα όπως τα «Θερμοκήπιο»¹²⁴, «Ενυδρείο»¹²⁵, «Εκτροφείο σαλιγκαριών»¹²⁶,

124. «Θερμοκήπιο», σίδερα, χώμα, χλόη, πέτρα. διάμετρος 139 εκ., ύψος 225 εκ., 1992.

125. «Ενυδρείο». Σίδερα, νερό, ψάρια, καθρέφτες, 1650x350x23 εκ. και καθρέφτες 350x200 εκ., 1994.

126. «Εκτροφείο σαλιγκαριών», σίδερο, γυαλί, χώμα, νερό, μαρούλια, σαλιγκάρια, 300x205x160 εκ., 1995.

«Περιστερώνες»¹²⁷, «Κλωσσομηχανή αριθμός 2»¹²⁸, «Σκόρος»¹²⁹, «Αλευρόψειρα»¹³⁰ αποτυπώνουν μια προσπάθεια όπου το βιωματικό, το τεχνητό και η αφαιρετική σχηματοποίηση συμβαδίζουν στη δημιουργία ενός καλλιτεχνικού παράγωγου. Τα έργα αυτά δημιουργούν Τεχνητές Φύσεις¹³¹, μικρές κοιτίδες ελεγχόμενων, κατά το δυνατόν, ενεργειών που προκύπτουν από τον τρόπο που πραγματοποιούνται στο φυσικό περιβάλλον (εικ. 5).



Εικόνα 5: Γιώργος Τσακίρης, Σαράκι, 300x255x130 εκ., σίδερο, γυαλί, νερό, ξύλο. Σαράκι, ηλεκτρικό φως, οροί, θερμαντικές αντιστάσεις μικροφωνική εγκατάσταση, 1983.

Τα πλάσματα (βατράχια, πτηνά, σαλιγκάρια), αλλά και οι ύλες που εγκαταβιούν σε αυτά (χώμα, χλόη), σχηματίζουν μετα-δραστηριότητες και σε τελευταία ανάλυση μετασχηματίζονται σε μεταπλάσματα. Δεν φτάνει ποτέ όμως ο Τσακίρης στο σημείο εκείνο του να αντικαταστήσει την φύση που γνωρίζει με μια τεχνητή φύση που μετασχηματίζει αυτά τα οποία γνωρίζουμε. Στα εικαστικά αντικείμενα του Τσακίρη, η φύση παραμένει φύση και όχι μια μετασχηματισμένη bio art. Η πρόθεσή του είναι η κατάθεση μιας προσωπικής εμπειρίας και ο μετασχηματισμός της σε εικαστικό περιβάλλον/αντικείμενο. Οι μηχανισμοί του Τσακίρη δεν αναμορφώνουν τη φύση, δεν δημιουργούν τεχνητές μετα-αλήθειες, αλλά σχηματίζουν επιβεβαιώσεις/ανασχηματισμούς των εμπειριών που έχει μέσα από την αγροτική του δραστηριότητα.

Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα είναι οι τέχνες της πόλης, του άστεως. Στη λογοτεχνία η φύση

127. «Περιστερώνες», σίδερο, άχυρα, περιστέρια, 670x370x370 εκ., 1995.

128. «Κλωσσομηχανή αριθμός 2», σίδερα, αυγά, οροί, ηλεκτρικό φως, μηχανή κάλυψης, 280x140x125 εκ., 1997.

129. «Σκόρος». Σίδερο, μαλλί, σκόρος, ψύχα καρυδιού, γυαλί, στόκος, 240x205x200 εκ., 1997.

130. «Αλευρόψειρα», σίδερο, γυαλί, νερό, αλεύρι, σκουλήκια, ψείρες, 300x245x130 εκ., 1997.

131. [...] αργά αλλά σταθερά, αντικαθιστούμε αυτό το οποίο θεωρούσαμε να είναι φύση με ένα καινούργιο είδος τεχνητής φύσης[...] Σήμερα, η απεικόνιση της φύσης δεν είναι εύκολη για τον καλλιτέχνη που την βλέπει κάθε μέρα να αναδημιουργείται από γενετιστές, προγραμματιστές υπολογιστών και εργολάβους οικοδομών, Deitch, J. (1990), *Artificial Nature*, (κατάλογος της ομώνυμης έκθεσης, επιμέλεια Deitch J. και Friedman D.), Αθήνα, Γενεύη, Νέα Υόρκη: Deste. 91.

είναι παρούσα, ήδη από τους Σολωμό και Κάλβο το πρώτο τέταρτο του 18^{ου} αιώνα οπότε και άρχισε να διαμορφώνεται η Νεοελληνική Λογοτεχνία. Από την απειλητική παρουσία της Φύσης στις Ωδές του Κάλβου, τις περιγραφές του οικείου χώρου της Σκιάθου στον Παπαδιαμάντη ή τις νοσταλγικές αφηγήσεις του Κρυστάλλη, η φύση και η ύπαιθρος είναι παρούσες και υπάρχουν σε όλες τις παραπάνω εκφάνσεις, αλλά και σε ακόμη περισσότερες που θα μπορούσαν να αναφερθούν, σε όλο το πρώτο αιώνα της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Οι τρεις ποιητές που αναφέρουμε σχετίζονται με τρεις διαφορετικές προσεγγίσεις: η πρώτη, του Κάλβου, προσλαμβάνει τη Φύση ως ένα ιδεατό χώρο που ανταποκρίνεται στις προβολές των συναισθημάτων των ανθρώπων που ζουν σε αυτήν το φυσικό τοπίο είναι ο χώρος των ανθρώπινων «υψηλών» προβολών. Στη δεύτερη, του Παπαδιαμάντη, η φύση είναι ο βιωμένος χώρος που οι άνθρωποι, σχεδόν με ένα ισοδύναμο τρόπο με αυτήν, αναπτύσσουν τις δραστηριότητές τους. Η προσέγγιση του Κρυστάλλη αντιλαμβάνεται τη φύση ως μια, βιωμένη μεν, νοσταλγική ωστόσο ανάμνηση. Αυτό είναι το βασικό τρίπτυχο της προσέγγισης του φυσικού τοπίου στη Νεοελληνική Λογοτεχνία: η προβολή των ανθρώπινων συναισθημάτων, ο χώρος δραστηριοτήτων και η νοσταλγική ανάμνηση.

Αντίθετα στη ζωγραφική, αλλά και στο διευρυμένο, αργότερα, κόσμο των εικαστικών τεχνών, αυτό συνέβη με κάποια καθυστέρηση. Θα μπορούσε να τοποθετήσει κανείς την αφετηρία αυτή εκατό χρόνια αργότερα, στη δεκαετία του '20, όταν με συστηματικό τρόπο καλλιτέχνες όπως οι Παπαλουκάς, Οικονόμου, Λύτρας, Μαλέας κατέστησαν τη μελέτη του τοπίου βασικό άξονα της εικαστικής τους έρευνας. Ποιοι υπήρξαν οι λόγοι αυτής της καθυστέρησης; Ποια ήταν η αιτία που χρειάστηκε ένας αιώνας για να στραφεί το βλέμμα των ελλήνων ζωγράφων προς το φυσικό τοπίο; Τα παραδείγματα καλλιτεχνών που συστηματικά μελετούν τη φύση ακόμη και μετά από αυτή τη γενιά (της δεκαετίας του '20), είναι λιγοστά. Αναφερόμαστε σε καλλιτέχνες που εργάζονται κυρίως στη φύση και η φύση αποτελεί το βασικό εκφραστικό πεδίο διερεύνησης. Μπορεί κανείς να αναφέρει τις *Ξερολιθιές* του Σπυρόπουλου (δεκαετία του '50) και από τότε ο επόμενος που με ουσιαστικό και μεθοδικό τρόπο μελετά τη Φύση και αποκομίζει από αυτή τις πληροφορίες που σχηματίζουν το εικαστικό του έργο είναι ο Γιώργος Τσακίρης. Υπήρξαν εικαστικοί καλλιτέχνες που κατά καιρούς εργάστηκαν στην ύπαιθρο, αλλά περισσότερο σαν αστοί εξερευνητές (αμήχανοι πολλές φορές) ενός άλλου κόσμου (μπορεί εδώ κανείς να αναφέρει τον Στάθη Λογοθέτη), ή ως συλλέκτες οπτικών πληροφοριών. Ο Τσακίρης είναι από τους λίγους, ίσως ο μοναδικός, που εργάστηκαν στην ύπαιθρο ως μέτοχοι και γνώστες των διαδικασιών της φύσης. Από αυτή την άποψη έρχεται σε αντίθεση από ένα άλλο, ακυρωμένο αυτή τη φορά, παράδειγμα. Πρόκειται για εκείνο του Θανάση Τότσικα, που η ανάγκη του για ετεροαναφορές του art world ακυρώνει στο έργο του ολοκληρωτικά τις όποιες προθέσεις ειλικρίνειας. Και αυτό φαίνεται ειδικά στα έργα του που σχετίζονται με τη φύση, όπως τη σειρά έργων της έκθεσης Outlook (2003)¹³². Στην Ελληνική Τέχνη το φυσικό περιβάλλον, αλλά και η φύση στην πιο αφαιρετική της προσέγγιση, δεν γίνεται έκφραση του Τρομερού ή του Υπέροχου: παραμένει οικεία και προσιτή. Ακόμη κι όταν περιγράφεται μια καταιγίδα ή ένα βίαιο φυσικό φαινόμενο, αυτό είναι, συνήθως, ένα επεισόδιο μιας καθημερινότητας.

Συνεχίζοντας την προσέγγιση αυτή της Ελληνικής Τέχνης, η Φύση για τον Τσακίρη, δεν είναι μια απόμακρη και αφαιρετική κατάσταση, ούτε είναι μια καταφυγή από τα όποια αδιέξοδα του

132. Θανάσης Τότσικας, *Χωρίς Τίτλο*, Αυτοφωτογράφιση, LAMDA PRINT, 127X127 εκ. 2002.

αστικού περιβάλλοντος ή της ανάγκης του κόσμου της τέχνης που επιζητά εξωτισμούς για να ανατροφοδοτηθεί. Ούτε βέβαια η Φύση είναι ο χώρος μέσα στον οποίο μπορεί να νοιώσει το υπερβατικό.¹³³ Η Φύση για τον καλλιτέχνη είναι οι δυσκολίες της και η καθημερινότητά της σε ένα συγκεκριμένο τόπο, οι ύλες και τα πλάσματα της φύσης, καθώς και οι μηχανισμοί που τα ενεργοποιούν όλα αυτά. Είναι ο άνθρωπος ως μέρος της φύσης και όλων όσων η φύση υπαγορεύει. Ο τόπος του είναι το Πάικο και οι γύρω από αυτό περιοχές. Ο Τσακίρης μεταφέρει στην πόλη και στους εκθεσιακούς χώρους εκείνα τα οποία βιώνει ή έχει ήδη καταγράψει ως εμπειρίες στο γεωγραφικό σημείο όπου κινείται¹³⁴. Αποκρυσταλλώνει στα έργα του όλα εκείνα που η εμπειρία του ως αγρότης και η ερμηνευτική του ως καλλιτέχνης μπορούν να τα μετασχηματίσουν σε εικαστικά αντικείμενα. Μετασχηματίζει την ύλη της τέχνης με τον ίδιο τρόπο που μετασχηματίζει την ύλη της φύσης όταν τοποθετεί αυγά μέσα σε ρύζι ή κυδώνια μέσα σε άχυρο για να τα φυλάξει, όπως κάναν οι παλιοί. Η ύλη της τέχνης ή και της φύσης όπως λέει ο Τσακίρης: *δεν εξαφανίζεται, αλλά διαφοροποιείται*¹³⁵.

133. Μια τέτοια εμπειρία παρατίθεται στο κείμενο του Robert Rosenblum.(1961). *The Abstract Sublime*. ARTnews αναδημοσιεύθηκε στην επετειακή έκδοση του περιοδικού το Καλοκαίρι 2015, ανασύρθηκε: <http://www.artnews.com/2015/03/27/beyond-the-infinite-robert-rosenblum-on-sublime-contemporary-art-in-1961/> στις (19/7/2015). Το κείμενο είναι ιδιαίτερα σημαντικό διότι αποτέλεσε το προοίμιο του βιβλίου *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* που εκδόθηκε το 1975 (Νέα Υόρκη: Icon). Η εμπειρία που παραθέτει ο Rosenblum είναι εκείνη του Thomas Moore, Ιρλανδού ποιητή, που περιγράφει με τον παρακάτω τρόπο την επίσκεψή του στους καταρράκτες του Νιαγάρα όταν τους επισκέφθηκε το 1804: «Ενοιωθα σαν να προσέγγιζα την ίδια την κατοικία του Θεού. Άρχισαν να τρέχουν δάκρυα από τα μάτια μου. Και παρέμεινα, για λίγη ώρα, σε αυτήν την delicious την οποία δεν μπορεί να σχηματίσει ένας απλός ενθουσιασμός πίστης». Αυτή την προσέγγιση της Φύσης θεωρεί ο Rosenblum ως προάγγελο του έργου των καλλιτεχνών του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού, και ειδικά των Clifford Still, Mark Rothko, Barnett Newman και Jackson Pollock.

134. Υπάρχουν και άλλα ιστορικά παραδείγματα καλλιτεχνών που ταύτισαν το έργο τους με ένα συγκεκριμένο τόπο. Θα μπορούσε κανείς να αναφέρει τον Καπράλο με την Αίγινα, τον Παπαλουκά με το Άγιον Όρος ή, για να αναφερθούμε σε διεθνή παραδείγματα, τους ζωγράφους της Μπαρμπιζόν (Barbizon) ή της Σχολής του Χάτσον Ρίβερ (Hudson River School) ή των καλλιτεχνών της Land Art με τις ερήμους των Νοτιοδυτικών Ηνωμένων Πολιτειών. Πρόκειται για καλλιτέχνες που με εντατικό τρόπο διερεύνησαν μια περιοχή και σχημάτισαν εικαστικά έργα που αντλούν από ένα συγκεκριμένο μέρος. Όλα, όμως, τα παραδείγματα που παραθέτουμε αναφέρονται σε καλλιτέχνες που μετακινήθηκαν από το αστικό περιβάλλον στην ύπαιθρο, για να διερευνήσουν όλα όσα η ύπαιθρος είχε να τους προσφέρει.

135. Από συνομιλία σε συζήτηση στο Αχλαδοχώρι στις 2 Σεπτεμβρίου 2015.



Τόπος, πατρίδα, χώρα Μια ανάγνωση του Έρωτα της Μαρίνας Αμπράμοβιτς

Μαρία Ζουμπούλη
Επίκουρη Καθηγήτρια
Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου
E-mail επικοινωνίας: zoubouli@teiep.gr

Ένας άνθρωπος βάζει σκοπό της ζωής του να ζωγραφίσει τον κόσμο. Χρόνια ολόκληρα γεμίζει μια επιφάνεια με εικόνες από επαρχίες, βασιλεια, βουνά, κόλπους, καράβια, νησιά, ψάρια, σπιτία, εργαλεία, άστρα, άλογα κι ανθρώπους. Λίγο πριν πεθάνει, ανακαλύπτει ότι αυτός ο υπομονετικός λαβύρινθος των γραμμών σχηματίζει την εικόνα του προσώπου του¹³⁶.

Το 2001, μετά τον θάνατο του πατέρα της, η Μαρίνα Αμπράμοβιτς δημιουργεί ένα έργο πολύ διαφορετικό από όσα είχε κάνει ως τότε. Δεν είναι από τα πιο γνωστά της πορείας της και δεν έχει προκαλέσει την βροχή των σχολίων που συνήθως προκαλεί η καλλιτέχνις.

Ο Έρωτας προέκυψε μετά από παραγγελία της Fundación Montenmedio Arte Contemporaneo (NMAC), στο Cádiz της Ισπανίας. Το ιδιωτικό αυτό κέντρο έχει στόχο να δημιουργήσει ένα διάλογο ανάμεσα στην τέχνη και τη φύση, διάλογο για τον οποίο αξιοποιεί το φυσικό καταφύγιο του κτήματος Montenmedio και τους πλούσιους φυσικούς του πόρους. Εγκαινιάζεται τον Ιούνιο του 2001 με μια έκθεση 10 σύγχρονων καλλιτεχνών, μεταξύ των οποίων μερικοί από τους πιο επιφανείς εκπροσώπους της land art. Ο παλαιίμαχος Sol Le Witt φτιάχνει μια ακόμη εκδοχή της συναρμογής τσιμεντόλιθων, ανάμεσα σε γλυπτική και αρχιτεκτονική. Ο Richard Nonas εγκαθιστά στον κήπο το έργο Ροή του ποταμού - φίδι του ήλιου (Caudal del rio - Serpiente del sol). Η Gunilla Bandolin με την Εντύπωση του ουρανού παρεμβαίνει στο τοπίο, δημιουργώντας ανταποκρίσεις ανάμεσα στις κοσμικές συντεταγμένες. Ο Roxy Paine «μεταμοσχεύει» στον κήπο ένα μεταλλικό δέντρο. Η Pilar Albarracín αφηγείται το παραμύθι της χιλιοστής δεύτερης νύχτας, με ένα αμάξι Μαροκινών εμιγκρέδων, στην σάρα οροφής του οποίου στοιβάζεται, μαζί με τις άλλες αποσκευές, και η βασίλισσα του σπιτιού. Ο conceptual Maurizio Cattelan αναρτά μια πινακίδα (*In este lugar han ocurrido 81 accidentes, 14 muertos, 2 lesionados*), ο κυνισμός της οποίας δεν σοκάρει καθόλου όσους ταξιδεύουν στην εθνική Κορίνθου-Πατρών...

136. Borges J. L. (1982). El hacedor, Emecé Editores S.A., ed. (16ª edición).

Η Μαρίνα Αμπράμοβιτς συμμετέχει με δυο έργα: Το πρώτο είναι οι *Ανθρώπινες φωλιές* (Human nests). Στα απότομα τοιχώματα ενός παλιού λατομείου, η Αμπράμοβιτς κάνει 7 τρύπες σε διάφορα ύψη. Είναι «φωλιές», προορισμένες εξ' ορισμού να προσφέρουν ασφάλεια και ανάπαυση. Συγχρόνως όμως αναδεικνύουν την αδυναμία, την ευθραυστότητα της φύσης εκείνου που φωλιάζει εκεί. Περιορισμένος σε έναν χώρο ελάχιστο, σε μεγάλο ύψος, ο ένοικος της φωλιάς είναι υποχρεωμένος να παραμείνει εναργής και ενσυνείδητος, με μια οξυμένη αντίληψη του χώρου και του χρόνου.

Το δεύτερο έργο της Αμπράμοβιτς είναι ο *Ήρωας*, ένα μονοπλάνο 14 λεπτών και 21 δευτερολέπτων, σε ασπρόμαυρο φιλμ 16 mm¹³⁷. Πάνω σε ένα άλογο, η Αμπράμοβιτς κρατά στο δεξί της χέρι μια λευκή σημαία, που ανεμίζει, όπως ανεμίζουν τα μαλλιά της και η χείτη του αλόγου. Αυτή είναι και η μόνη κίνηση που καταγράφεται, κίνηση «φυσική», όχι προκεκλημένη. Στο βάθος εκτείνεται μια λοφώδης ύπαιθρος χωρίς διακριτικά στοιχεία, ένα οικουμενικό γήινο τοπίο. Άλογο και αναβάτης είναι σαν να έχουν παγώσει στο πεδίο μιας μάχης, λίγο πριν ή λίγο μετά την διεξαγωγή της. A capella, ακούγεται μια γυναικεία φωνή, που τραγουδά τον εθνικό ύμνο της πρώην Γιουγκοσλαβίας. Πίσω από τα αναγνώσιμα αυτά στοιχεία κρύβεται μια σειρά αντιθέσεων, αν όχι διαψεύσεων:

Η σύνθεση αναφέρεται σε κλασική αισθητική, με πυραμιδοειδή συγκρότηση, και επομένως σε ένα ισχυρό, αρχετυπικό πλαίσιο κανόνων. Η στατική αρμονία της πυραμίδας όμως προδίδεται από την υποφώσκουσα βία, που είναι συστατικό στοιχείο της ιδιότητας του ήρωα και που επιτείνεται από την ψυχρότητα του ασπρόμαυρου, την επιτηδευμένη επικότητα του tableau vivant, την εκζήτηση που ενέχεται στην ποιητική αρμονία της οιονεί ακινησίας, και προπαντός από το υπονοούμενο της λευκής σημαίας.

Αυτή η αίσθηση «απόκλισης» είναι βασικό στοιχείο της εικαστικής σύνταξης. Ο «ήρωας» του έργου δεν είναι ένας πολεμιστής, αλλά μια καλλιτέχνις. Το μέσον που επιστρατεύει είναι η κινούμενη εικόνα, το βίντεο, που αποποιείται την φύση του για να εστιάζει στην στατικότητα. Ο καλπασμός της ηρωικής επέλασης καθηλώνεται, το λάβαρο που κραδαίνει η Αμπράμοβιτς δεν είναι ένα περήφανο εθνικό σύμβολο, αλλά μια λευκή σημαία υποταγής. Το εμβατήριο που ακούγεται είναι ο εθνικός ύμνος μιας χώρας που δεν υπάρχει πια. Η γη των τεκταινομένων δεν είναι η γη της Βαλκανικής, στην οποία αναφέρονται τα συμφραζόμενα, αλλά της Ιβηρικής χερσονήσου, αφού το γύρισμα έγινε στην Ανδαλουσία¹³⁸.

«Μετά τον θάνατο του πατέρα μου αποφάσισα να φτιάξω αυτό το έργο. Κάθομαι ακίνητη πάνω στο λευκό άλογο, με μια λευκή σημαία να κυματίζει στον άνεμο. Μένω εκεί για μια απροσδιόριστη χρονική διάρκεια. Η γυναικεία φωνή τραγουδάει, από μνήμης, τον εθνικό ύμνο της Γιουγκοσλαβίας από την εποχή του Τίτο. Η εικόνα του βίντεο είναι ασπρόμαυρη, γιατί ήθελα να δώσω έμφαση στο παρελθόν και τη μνήμη». Η προσωπική ιστορία της Αμπράμοβιτς, και ιδιαίτερα η γενεαλογία της, είναι συχνά παρούσα στα έργα της. Θα παρακάμψουμε όμως την ψυχαναλυτική κατάδυση προκειμένου να εστιάσουμε στο ζήτημα του τοπίου, όπως απαιτεί η θεματική του συνεδρίου.

137. Μια έγχρωμη εκδοχή, διάρκειας 17 λεπτών, παρουσιάστηκε από την 15η Νοεμβρίου 2001 έως την 18η Φεβρουαρίου 2002 στο Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC.

138. Westcott J. (2010). *When Marina Abramović dies*. Massachusetts: The MIT Press, 272.

Οι γονείς της Αμπράμοβιτς υπήρξαν παρτιζάνοι, από εκείνους που έχτισαν την ιδέα της Γιουγκοσλαβίας και συνέδεσαν τη ζωή τους με την μοίρα της. Πριν ακόμα γνωριστούν, ήλθαν σε ρήξη με τις συντηρητικές οικογένειές τους, προσχώρησαν στο κομμουνιστικό κόμμα και στρατεύτηκαν. Σύμφωνα με την αφήγηση της ίδιας της Αμπράμοβιτς, συναντήθηκαν στον πόλεμο με τρόπο μυθιστορηματικό και ερωτεύτηκαν μέσα σε επικές συνθήκες. Ο αγώνας τους δικαιώθηκε όταν είδαν το ιδανικό τους να θριαμβεύει και η σοσιαλιστική Γιουγκοσλαβία την οποία οικοδόμησαν τους τίμησε σαν ήρωες.

Όμως στα χρόνια του Τίτο επέλεξαν διαφορετικούς δρόμους: εκείνη ανέλαβε θεσμικά πόστα και συμμετείχε ενεργά στην κομματική ελίτ που διοικούσε τη χώρα, ενώ εκείνος δεν σταμάτησε να συμπεριφέρεται σαν αντάρτης, μαζί με τους πιο ασυμβίβαστους από τους συντρόφους του, κριτικάροντας το καθεστώς και υφιστάμενος τις σχετικές συνέπειες. Όταν η Μαρίνα μπήκε στην εφηβεία, χώρισαν οριστικά.

Η αναφορά στους παρτιζάνους που την έφεραν στη ζωή επανέρχεται συχνά στο έργο της Αμπράμοβιτς με έμμεσες αναφορές, όπως στο *Thomas Lips* του 1975, που επανεπιτελείται το 2005¹³⁹, με εμβληματικό επίκεντρο το αστέρι της κομμουνιστικής Γιουγκοσλαβίας, το οποίο η καλλιτέχνις χαράζει πάνω στην κοιλιά της. Η αναφορά στους γονείς είναι ρητή και άμεση στην θεατρική επιτέλεση *Delusional* το 1994¹⁴⁰, όπου εκθέτει με σκληρότητα και ωμότητα την ταραγμένη και πολύπλοκη σχέση της μαζί τους. Η εικόνα τους επανέρχεται ως κινηματογραφημένη παρουσία το 1997, όταν θρηνεί τη Γιουγκοσλαβία πάνω σε έναν σωρό από ματωμένα κόκαλα στο συγκλονιστικό *Balkan Baroque*, που θριάμβευσε στην Biennale της Βενετίας.

Την ώρα που ο πατέρας της ξεψυχά, η Αμπράμοβιτς βρίσκεται στην Ινδία. Αλλά το σημαντικότερο για κείνη δεν είναι η γεωγραφική, μα η ψυχική απόσταση που τους χωρίζει. Μετανιωμένη που δεν το έκανε όσο ήταν ζωντανός, ζητά να αποτίσει φόρο τιμής στον ήρωα που εκείνος αντιπροσωπεύει στη μνήμη της. Συλλέγει σχολαστικά όλα τα ενθύμια της δράσης του: μετάλλια, φωτογραφίες, έγγραφα¹⁴¹. Εν τέλει, σκηνογραφεί ένα βίντεο, που θα γυριστεί χωρίς ακροατήριο.

Στην πρώτη του εκδοχή, ο *Ήρωας* θα ήταν δίπτυχο, ένα καθρέφτισμα: στην μια πλευρά, η καλλιτέχνις θα ίππευε στην ίδια στάση ένα άσπρο άλογο, που στην απέναντι πλευρά θα ήταν μαύρο. Ως εικόνα του πατέρα της, θα αναλάμβανε τον ρόλο της ανάξιας κόρης, που παραδίδεται με τη λευκή σημαία - σε ποιον άραγε; -, κάτι που εκείνος δεν θα έκανε ποτέ¹⁴². Αιμομιξία, ενοχή, αυτοκριτική, μπήκαν τελικά σε δεύτερο πλάνο μπροστά στην ιδέα του ήρωα, όπως εκφράστηκε στην τελική εκδοχή. Όπως είπαμε και πιο πάνω, δεν θα επεκταθούμε στην εξαιρετικά ενδιαφέρουσα

139. Πρόκειται για ένα επτάημερο με γενικό τίτλο *Seven Easy Pieces*, που έλαβε χώρα το 2005 στο Solomon R. Guggenheim Museum της Νέας Υόρκης. Κατά την διάρκεια του επτάημερου αυτού η Αμπράμοβιτς επιδόθηκε στην εκ νέου επιτέλεση «κλασικών» performances, ανατρέποντας τον κατεστημένο ορισμό της άπαξ και ανεπανάληπτης δημιουργίας τους. Την έκτη μέρα, επανέλαβε την παλιότερη δική της performance διάρκειας δυο ωρών με τίτλο *Lips of Thomas*, που είχε παρουσιαστεί αρχικά το 1975 στην Galerie Krinzinger του Innsbruck της Αυστρίας.

140. Παρουσιάστηκε στα Monty Theater, Antwerp (Βέλγιο) και Theater im Turm, Frankfurt (Γερμανία). Βλ. Stiles Kristine (2008). *Cloud with its shadow*. Στο *Marina Abramović*, επιμ. Kristine Stiles, Klaus Biesenbach, Chrissie Iles. Λονδίνο - Νέα Υόρκη: Phaidon Press, 46.

141. Fürstenberg von Adelina (2006). *Marina Abramović, Balkan Epic*. Γενεύη: Skira, 11.

142. "He could never surrender", δηλώνει η καλλιτέχνις σε συζήτηση με την Phyllis Rosenzweig, που δημοσιεύεται στο Fürstenberg von Adelina (2006), 40.

ψυχαναλυτική διάσταση του θέματος. Δεν θα επεκταθούμε επίσης στο επίμονο υπαρξιακό θέμα της ακινησίας και της αντοχής, που αποτελεί βασικό συστατικό των περφόρμανς της Αμπράμοβιτς διαχρονικά. Θα επιστρέψουμε στο έργο για να δούμε την τοπολογική του διάσταση.

Η επιτηδευμένη, σχεδόν τελετουργική ακινησία μνημειώνει το σύμπλεγμα αλόγου κι αναβάτιδος, το καθιστά σχεδόν γλυπτό ανδριάντα, που γίνεται μέρος του τοπίου, συστατικό του στοιχείο. Η Αμπράμοβιτς στηρίζει μια ολόκληρη διαλεκτική πάνω στον τρόπο με τον οποίο χτίζει το τοπίο αυτό. Θα προσπαθήσουμε να δείξουμε ότι ο «τόπος» του *Ήρωα* δεν είναι γι' αυτήν «πατρίδα», όπως θα περίμενε κανείς, αλλά «χώρα».

Το τοπίο ως γνωστόν δεν είναι μονήρης έννοια, αλλά μια στρατιγραφία φυσικού, ανθρώπινου και φανταστικού παράγοντα. Αυτή δεν είναι στατική, αλλά μεταβαλλόμενη, αφού οι εν λόγω παράγοντες διαστρωματώνονται κάθε φορά με διαφορετική σειρά και με διαφορετικού βαθμού αλληλοδιεισδύσεις. Όστε το τοπίο εξ ορισμού δεν υφίσταται εκτός της νοηματοδότησής του από συγκεκριμένα πολιτισμικά συστήματα - πράγμα που το καθιστά φορέα μιας ιδεολογίας η οποία έρχεται να νομιμοποιήσει ένα σύνολο αντικειμένων κι αξιών¹⁴³. Πράγμα που το καθιστά χώρο, θέση, επικράτεια, περιβάλλον, οικοσύστημα. Ειδικότερα, το τοπίο της υπαίθρου, η «εξοχή», σε αντίθεση με το αστικό τοπίο, όπου κυριαρχεί η ανθρώπινη παρουσία, ενισχύει την μεταφυσική διάσταση, φορτίζει ιδεολογικά τις ως άνω νοηματοδοτήσεις. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο που επιλέγεται ως background για το προκείμενο έργο.

Το τοπίο ως επινόηση καλλιτεχνική, λογοτεχνική, ρητορική κ.λπ. δεν είναι τόπος ουδέτερος - λέγοντας «ουδέτερος» εννοούμε τον χώρο της ευκλείδειας γεωμετρίας, τον ομογενή, ισότροπο, άπειρο νευτώνειο χώρο. Όπως είπαμε, προκύπτει από τη σύνθεση ανάμεσα στην υλική πραγματικότητα και τις κοινωνικές της αναπαραστάσεις. Γεννιέται από τις ανθρώπινες αξίες, και η ακτινοβολία τους του προσδίδει συγκεκριμένες διαστάσεις, το οριοθετεί χρησιμοποιώντας τα τότε και τα ταμπό του εκάστοτε πολιτισμού. Διαμεσολαβείται τόσο από την γνώση, όσο και από τις πάσης φύσεως μυθολογίες. Υπερβαίνει τη γεωγραφία, καταλύοντας την απόσταση ανάμεσα στο φυσικό και το φαντασικό¹⁴⁴. Όστε, για τα υποκείμενα, η θέασή του καθίσταται καθολική και συγχρονική, οποιαδήποτε κι αν είναι η σχετική οπτική γωνία.

Το τοπίο είναι μια «ανασυγκροτημένη φύση»¹⁴⁵, που παραδοσιακά οφείλει να είναι όσο πιο «φυσική» γίνεται. Μόνο έτσι καθυστερεί την αρχέγονη ανάγκη να πιστέψουμε σε ένα κόσμο συμπαγή, ακλόνητο από την παράλληλη ύπαρξη των πολλαπλών ατομικών και συλλογικών κόσμων μας¹⁴⁶.

Η Αμπράμοβιτς επιλέγει να οριοθετήσει το τοπίο που πλαισιώνει τον ήρωα μινιμαλιστικά, αποφεύγοντας τις καταδηλώσεις, και με συνειδητή αποστασιοποίηση από το πραγματολογικό πλαίσιο από το οποίο εκκινεί. Αυτό εξυπηρετεί την οικουμενικότητα του ιδεώδους που προβάλλεται.

143. Sansot P.(1989). Pour une esthétique des paysages ordinaires. *Crise du paysage?* Numéro spécial de *l'Ethnologie française*, nouvelle série, 19/3, σελ. 239-243 [239].

144. Sansot P., ό.π., σελ. 242.

145. Cauquelin Anne (2000). *L' invention du paysage*. Παρίσι: PUF, *passim*.

146. Cauquelin Anne (2002). *Le site et le paysage*. Παρίσι: PUF, 100.

Ο δυνητικός οικουμενικός χώρος όπου κατοικεί ο *Ήρωας* αποτελεί μια εναλλακτική διάταξη, αυτό που ο Φουκώ ονομάζει *ετεροτοπία*¹⁴⁷. Στην οποία θα πρέπει να προστεθεί και η *ετεροχρονία* που επιβάλλει η περίπτωση, αφού το έργο είναι οιονεί μνημόσυνο, που ανακαλεί συγχρόνως έναν συγκεκριμένο ιστορικό χρόνο, αλλά και την αιωνιότητα.

Η ετεροτοπία, ως σύνθεση πολλαπλών χωροταξιών, συχνά αντιθετικών, συνιστά «ένα είδος πραγματωμένης ουτοπίας». Πραγματωμένης βέβαια, όχι με την έννοια της υλοποίησης, αλλά των εν δυνάμει νέων πεδίων σκέψης και ενδεχομενοτήτων, που επιτρέπουν την αμφισβήτηση ή/ και τον σχολιασμό της κατεστημένης πραγματικότητας. Το τοπίο του *Ήρωα* είναι ετεροτοπία. Το ίδιο το έργο, το βίντεο, είναι ετεροτοπία: όπως ο καθρέφτης στο δοκίμιο του Φουκώ, έτσι και η αναπαράσταση που προτείνει το έργο τέχνης καθιστά δυνατή μια διττή εμπειρία, συγχρόνως του υπαρκτού και του εικονικού.

Το τοπίο - προϊόν αναπαράστασης θα μπορούσε να ιδωθεί ως μια μετωνυμία της συναρτώμενης στον ήρωα έννοιας της πατρίδας. Ως πατρίδα εννοούμε μια φαντασική πολιτική κοινότητα, προϊόν συγκεκριμένης πολιτικο-οικονομικής αρχιτεκτονικής, που έλκει την συναίνεση και την συνύπαρξη των ανθρώπων που την αναγνωρίζουν ως τέτοια, πέρα και πάνω από τις όποιες πολιτικές και άλλες αντιπαραθέσεις τους. Η οντότητά της προϋποθέτει μια διαλεκτική ανάμεσα στο ατομικό και το συλλογικό συμφέρον, όπως προϋποθέτει και μια κυρίαρχη πολιτική αφήγηση. Η αφήγηση αυτή βασίζεται εν μέρει στον κοινωνικό πραγματισμό, αλλά πρωτίστως σε κάποιον υπερβατικό ιδεολογισμό.

Με άλλα λόγια, και η πατρίδα είναι αναπαράσταση. Όχι ως αφηρημένη έννοια, αλλά ως φυσικό περιβάλλον, που φέρει ιστορία και φορτισμένη σημειολογία, που προκαλεί συναισθήματα και συγκινήσεις, και που μπορεί να πολώνει τον ανθρώπινο ψυχισμό, σαν μαγνητικό πεδίο που ενεργοποιεί ακαταμάχητες δυνάμεις. Αν το καλοσκεφτούμε όμως, η εγκατάσταση των συμβόλων, η μνημείωση προσώπων, αντικειμένων, γεγονότων και όλα τα συναφή, λειτουργούν με βάση συνειρμούς που είναι εξόχως τοπολογικοί - ή μήπως πρέπει να πούμε, όπως ο Derrida, *τοπολιτολογικοί*;

Με άλλα λόγια, το τοπίο δεν προσδιορίζει την πατρίδα, αντιθέτως προσδιορίζεται από τις αξίες που ενσωματώνονται στην έννοια της πατρίδας. Αυτές οι αξίες καθιστούν το ταπεινό και το σύννηθες του όποιου τοπίου εξαιρετικό και πολύτιμο, «άπάντων τιμιώτερον και σεμνώτερον και άγιώτερον»¹⁴⁸, σύμφωνα με την διάσημη φράση του Σωκράτη που διδασκόμαστε στο σχολείο.

Με βάση τα παραπάνω, ποιο είναι το πρόπλασμα πατριωτισμού που προτείνεται μέσω του *Ήρωα*; Το θέμα «πολιτογραφείται» (δηλαδή εντάσσεται σε ένα συγκεκριμένο σύστημα αναφοράς) διά της αναγωγής στο φυσικό τοπίο: Ο ανδριάντας προς τιμήν του εκλιπόντος ήρωα είναι ένα οπτικό ρητορικό σχήμα, μια εικαστική μεταφορά, που είναι καθραρισμένη μέσα σε ένα τυπικό παράθυρο με θέα - η οποία, όμως, αφορά την ισπανική υπαίθρο.

Θα μπορούσαμε να προσπεράσουμε αυτή την παράφωνη λεπτομέρεια και να εγκαταλειφθούμε

147. Foucault M. (1994). *Des espaces autres*. Στο *Dits et écrits* IV. Παρίσι: Gallimard. Πρόκειται για διάλεξη που δόθηκε στον Cercle d'études architecturales της γαλλικής πρωτεύουσας, στις 14/3/1967.

148. Πλάτωνος, *Κρίτων*, κεφ. 12.

στα ηχητικά συμφραζόμενα, που είναι μάλιστα επικά: ο εθνικός ύμνος της Γιουγκοσλαβίας. Αλλά κι εδώ η καταδήλωση υπονομεύεται: Η Marica Gojencić, που αποδίδει τον ύμνο a capella, δηλαδή «φυσικά» και αδιαμεσολάβητα, δεν είναι αοιδός, αλλά εικαστική καλλιτέχνης, μαθήτρια της Αμπράμοβιτς. Πρόκειται λοιπόν όντως για αυθόρμητη έκφραση πατριωτισμού ή μήπως είναι άλλη μια περφόρμανς; Οι στίχοι είναι επικοί, δονούνται από μια εθνική αρετή που αναμετριέται ακόμα και με τις φυσικές δυνάμεις: *Μάταια απειλεί η άβυσσος της κόλασης, μάταια η φωτιά του κεραυνού, ας ραγίζει η πέτρα, ας τσακίζεται η βαλανιδιά, ας τρέμει η γη...*

Μόνο που όλα αυτά δηλώνονται εμφατικά την ώρα που η Γιουγκοσλαβία έχει κατακερματιστεί.. Αυτή την ώρα ποιος είναι ο ήρωας, και ποιος ο προδότης της πατρίδας; Ποια είναι η πατρώα γη; Αυτή πάντως για την οποία πολέμησε ο πατέρας της Αμπράμοβιτς δεν υπάρχει πια... Ούτε ο πατέρας υπάρχει.

Πολεμώντας για την Γιουγκοσλαβία, ο πατέρας της Αμπράμοβιτς, σε αντίθεση με την μητέρα της, παλεύει για έναν ουτοπικό σοσιαλισμό¹⁴⁹ και δεν συμβιβάζεται με την υπαρκτή εκδοχή του. Ίσως γι' αυτό ο τόπος που σκηνογραφεί προς τιμήν του η κόρη του είναι εν τέλει μη-τόπος, ου-τόπος. Μήπως όμως η ουτοπία, ως ιδανική συλλογικότητα, έτσι όπως την συνέλαβε η σάτιρα του Thomas More στις αρχές του 16ου αι.¹⁵⁰, δεν βρίσκεται στο επίκεντρο της ιδέας της πατρίδας;

Τελικά, η ιδέα της πατρίδας στον *Ήρωα* συγκροτείται μέσω των συμφραζομένων που την υπονομεύουν. Αντί να μνημειώσει το σύμβολο σύμφωνα με τη διακήρυξη του τίτλου του έργου, η Αμπράμοβιτς το καταλύει. Η οικουμενικότητά του υποκαθίσταται από την προσωπική της μυθολογία: ο γεννήτοράς της, η ζωή της, οι εμπειρίες της είναι αυτές που αποδίδουν νόημα στη μορφή. Όπως στον Μπόρχες που επικαλεστήκαμε στην προμετωπίδα, η μορφή αυτή προκύπτει σχεδόν μεταφυσικά, αναπαράγοντας ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, μέσα από έναν δεδομένο βίο. Το υλικό με το οποίο η Αβραμονίς πλάθει τελικά τον ανδριάντα του ήρωα δεν είναι τόσο τα μιμητικά σημαίνοντα της έφιππης πόζας, όσο η προσωπική μνήμη, η συγκινησιακή ένταση, η αμφισημία των βιωμένων αισθημάτων¹⁵¹.

Επομένως, το τοπίο όπου κατοικεί ο ήρωας της Αβραμονίς είναι *χώρα*, με την έννοια που εισάγει ο Πλάτωνας και που μετασχηματίζει ο Derrida: δηλαδή ένα συγκεκριμένο πεδίο όπου οι μορφές αναλαμβάνουν νόημα -με όλες τις αντιφάσεις και τις πολεμικές που μπορεί να ενέχει ένα νόημα. Χώρα είναι ο τόπος όπου πραγματώνεται το ιδεώδες. Ο τόπος της τέχνης είναι χώρα. Αυτή η χώρα είναι για την Αβραμονίς φωλιά, οι *Ανθρώπινες φωλιές* που παρουσιάζει μαζί με τον *Ήρωα* στο Cádiz. Αυτή η φωλιά είναι τελικά η πατρίδα.

Και για να το πούμε με άλλα λόγια, στο έργο της Αμπράμοβιτς και όχι μόνο, το τοπίο της πατρίδας και

οι συναρτώμενες σε αυτό αξίες δεν είναι υπόθεση πραγματολογική, αλλά έν-τεχνη αναπαράσταση.

149. Ας θυμίσουμε την αντιδιαστολή ανάμεσα στον ουτοπικό σοσιαλισμό, δηλαδή τον οραματισμό για μια δίκαιη και ευτυχισμένη κοινωνία και γενικότερα για τη βελτίωση του ανθρώπου βάσει των αρχών τού σοσιαλισμού, όπως αναπτύχθηκε στις αρχές του 19ου αι. από τους Φουριέ, Σαιν-Σιμόν, Όουεν κ.ά., και τον επιστημονικό σοσιαλισμό των Μαρξ-Ένγκελς.

150. Το *Περί της αρίστης καταστάσεως του κράτους και περί της νέας νήσου Ουτοπίας* (*Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia*), που δημοσιεύτηκε το 1516, είχε τεράστια απήχηση σε όλη τη μεταγενέστερη ευρωπαϊκή γραμματεία.

151. Sansot P., ό.π., σελ. 242.



Σημαιοδοτήσεις του ιστορικού χώρου: μια ανθρωποκεντρική προσέγγιση

Κατερίνα Δημητριάδου
Αναπληρώτρια καθηγήτρια ΠΤΔΕ, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας
E-mail επικοινωνίας: adimitriadou@uowm.gr

Ο υλικός χώρος και η ανθρωποκεντρική του ποιότητα

Κάθε στοιχείο του περιβάλλοντος σημαιοδοτεί έννοιες που αντιστοιχούν σε διαδοχικά στάδια νοηματικής εμβάθυνσης και ερμηνείας του: περιγραφικής, λειτουργικής, ιστορικής, αισθητικής, ψυχολογικής ή ιδεολογικής¹⁵². Με την έννοια αυτή, όταν ένα κοινωνικό υποκείμενο έρχεται σε επαφή με τα γεωγραφικά, ιστορικά και χωρο-πολιτισμικά χαρακτηριστικά ενός τόπου, έχει την ευκαιρία να ανακαλύψει τα πολλαπλά νοηματικά πλαίσια αναφοράς του και να τον εντάξει δημιουργικά στα πολιτισμικά του συμφραζόμενα. Ο υλικός χώρος επομένως, φυσικός και δομημένος, οριοθετεί και προσδιορίζει τις διαδικασίες επικοινωνίας, έκφρασης και δράσης του ανθρώπου, αποτελώντας την υλική βάση της συμπεριφοράς του.

Η μελέτη του υλικού χώρου μπορεί να ακολουθήσει δύο μεθοδολογικές προσεγγίσεις: (α) την τεχνοκρατική, που αναφέρεται στην ευκλείδεια διάστασή του (εμβαδόν, διαστάσεις, ανοίγματα κ.λπ.) και (β) την ανθρωποκεντρική, που αφορά συναισθήματα, προσδοκίες, μορφές ανθρώπινης συμπεριφοράς κ.λπ., όπως προκύπτουν από την αλληλεπίδραση ανάμεσα στα χαρακτηριστικά του και στα γνώρισματα των κοινωνικών υποκειμένων που τον χρησιμοποιούν¹⁵³ (Δημητριάδου, 2002α).

Στο παρόν κείμενο θα μας απασχολήσει η δεύτερη προσέγγιση, σύμφωνα με την οποία η μορφή και η ποιότητα των στοιχείων του χώρου συνδέονται με τον τρόπο ζωής και τα αξιολογικά συστήματα των ανθρώπων, παραπέμπουν στα μοντέλα οργάνωσης, τις ιδέες και τις αντιλήψεις που επικρατούν σε μια κοινωνική πραγματικότητα και εκφράζουν το αποτέλεσμα της θεσμικής αποδοχής αυτής της πραγματικότητας· επιπλέον, υποδεικνύουν πρακτικές και συμπεριφορές που

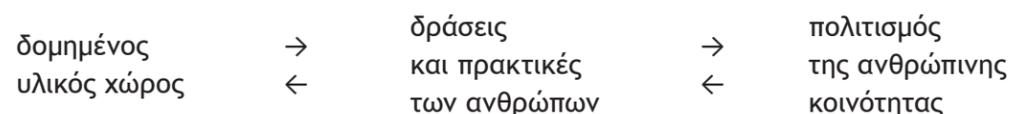
152. Στεφάνου, Ι. (1986). «Σημειολογική ερμηνεία της εικόνας ενός τόπου. Μια μέθοδος εντοπισμού του χαρακτήρα της πόλης». Στο Α. Λαγόπουλος, Π. Μαρτινίδης, Κ. Μπόκλουντ - Λαγοπούλου, Κ. Σπυριδωνίδης Κ. (επιμ.), *Η δυναμική των σημείων. Πεδία και μέθοδοι μιας κοινωνικοσημειωτικής*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής. 337-361.

153. Δημητριάδου, Κ. (2002α). *Ιστορία και Γεωγραφία στην πρώτη σχολική ηλικία. Εφαρμογή και αξιολόγηση μιας εκπαιδευτικής παρέμβασης στον ιστορικό χώρο*. Θεσσαλονίκη: Κυριακίδης.

αναπτύσσονται από τους χρήστες του χώρου στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου τρόπου ζωής.

Σύμφωνα με τις αρχές της Ψυχολογίας της Μορφής¹⁵⁴, αν παρατηρήσει κανείς με προσοχή μέσα από μια φωτογραφία την εικόνα ενός άγνωστου γι' αυτόν τμήματος του χώρου, δεν θα τον αντιληφθεί ως άθροισμα από μεμονωμένα αντικείμενα, αλλά ως σύνολο δομικών στοιχείων οργανωμένων σε μια ολότητα. Τα επιμέρους αυτά στοιχεία συντελούν στη γνωστική αναπαράσταση του χώρου στον οποίον αναφέρεται η συγκεκριμένη εικόνα, έστω και αν το αντιληπτικό ερέθισμα δεν ταυτίζεται με καμιά ήδη γνώριμη νοητική εικόνα του υποκειμένου. Μια τέτοια αναπαράσταση μπορεί να αφορά συγκεκριμένο τόπο και χρόνο, ενώ ο βαθμός ακρίβειάς της εξαρτάται από την ποσότητα και την ποιότητα των πληροφοριών που δίνει η εικόνα του υλικού χώρου (ιδίως του δομημένου), τη φαντασία, το ενδιαφέρον, την ετοιμότητα του υποκειμένου κ.λπ. Επίσης, τα επιμέρους χαρακτηριστικά του χώρου παραπέμπουν στην ευρύτερη οργάνωσή του και στον τρόπο με τον οποίο έχει επενεργήσει ο άνθρωπος επάνω σε αυτόν, με προεκτάσεις στις δράσεις και στις πρακτικές που είναι αποδεκτές από τους κοινωνικούς συσχετισμούς της συγκεκριμένης κοινωνίας, σε ένα ευρύτερο δηλαδή χωρο-πολιτισμικό πλαίσιο. Από την άλλη μεριά ο τρόπος ζωής, οι συνήθειες, ο κώδικας αξιών κ.λπ. μιας συγκεκριμένης κοινωνίας μπορεί να αντανακλάται σε μία υλική βάση χώρου ή σε ένα εικαστικό δημιούργημα, στο οποίο προβάλλονται με «εύγλωττο» τρόπο ορισμένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της. Αυτά λειτουργούν ως σήματα για τη νοητική αναπαράσταση του χώρου-πλαισίου όπου εδράζεται η συγκεκριμένη κοινωνία, αλλά και για τον κατά προσέγγιση προσδιορισμό του χρόνου παρουσίας και δράσης των ανθρώπων της σε αυτόν¹⁵⁵.

Με λίγα λόγια, λειτουργεί το σχήμα:



Ως έκφραση και στήριγμα των πολιτισμικών αξιών της κοινωνίας, ο υλικός χώρος διακρίνεται από τα εξής βασικά γνωρίσματα:

- (α) Χαρακτηρίζεται από μια ανθρωποκεντρική ποιότητα, αφού η υπόστασή του γίνεται κάθε φορά αντιληπτή μέσα από υποκειμενικές θεωρήσεις ατόμων ή κοινωνικών ομάδων.
- (β) Αποτελεί πεδίο αλληλεπίδρασης ανάμεσα στον άνθρωπο και το περιβάλλον του, υλικό και κοινωνικο-πολιτισμικό.
- (γ) Συνδέεται με τις μορφές της κωδικοποιημένης οργάνωσης και λειτουργίας μιας συγκεκριμένης κοινωνίας, οι οποίες αντιστοιχούν στις αξίες, τις αντιλήψεις, τα πολιτισμικά και κοινωνικά μοντέλα και γενικά τα χαρακτηριστικά του τρόπου ζωής των ανθρώπων της¹⁵⁶.

154. Πιαζέ, Ζ. (1988). *Η Ψυχολογία της νοημοσύνης*. Αθήνα: Καστανιώτης. 67-81.

155. Gifford, R. (1997). *Environmental Psychology, Principles and Practice*, Allyn & Bacon, London.

156. Γερμανός, Δ. (1993). *Χώρος και Διαδικασίες Αγωγής - Η Παιδαγωγική Ποιότητα του Χώρου*. Αθήνα: Gutenberg. 18.

Ακολουθώντας έναν αντίστροφο συλλογισμό, θα λέγαμε ότι το ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο της ανθρώπινης εξέλιξης καθορίζει την ανάπτυξη της κοινωνικής συμπεριφοράς των ανθρώπων, η οποία και πάλι με τη σειρά της επιδρά στο περιβάλλον σε κοινωνικό, θεσμικό, πολιτισμικό και υλικό επίπεδο. Συχνά, βέβαια, ο χώρος μπορεί να χρησιμοποιείται από το κοινωνικό υποκείμενο και σε μια προοπτική αναδιοργάνωσής του, η οποία συνήθως είναι αντίθετη προς τη θεσμοθετημένη και μπορεί να ακυρώνει ή να ανατρέπει τη χρήση του, όπως υπαγορεύεται από τα κοινωνικά πρότυπα (βλ. π.χ. χειροδικίες στα κοινοβούλια ή παρεμβάσεις φιλάθλων στο γήπεδο). Από όλα τα παραπάνω γίνεται φανερός τόσο ο πολυδιάστατος χαρακτήρας του χώρου που μας περιβάλλει, όσο και η υποκειμενική του ποιότητα.

Χαρακτηριστικά του ιστορικού χώρου

Ο ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας του χώρου γίνεται ιδιαίτερα αισθητός όταν πρόκειται για τον ιστορικό χώρο. Εκεί η αλληλεπίδραση μεταξύ χώρου και ανθρώπων, που συναρτάται με τους κανόνες της κωδικοποιημένης οργάνωσης και λειτουργίας της κοινωνίας και σηματοδοτεί την εσωτερική δυναμική της σε μικροεπίπεδο και μακροεπίπεδο, συνδέεται με την ιστορική και πολιτισμική εξέλιξη των κοινωνιών. Το χωρο-πολιτισμικό ερέθισμα που εκπέμπει ο χώρος αποτελεί την υλική καταγραφή των πολιτισμικών δεδομένων της κοινωνίας σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Έτσι, άνθρωπος και περιβάλλον γενικότερα συμπλέκονται σε μια σχέση αλληλεπίδρασης στο χώρο, της οποίας η διάρκεια είναι όση και η παρουσία του ανθρώπου επάνω στον πλανήτη γη¹⁵⁷.

Σύμφωνα με τον Braudel¹⁵⁸, τα γεωγραφικά, μορφολογικά, δομικά και αισθητικά χαρακτηριστικά του ιστορικού χώρου παραπέμπουν στην ιστορία μακράς διάρκειας, που κινείται αργά μέσα στον χρόνο, αντιστοιχεί σε ευρείες χρονικές περιόδους και αναφέρεται στις κοινωνίες, τους πολιτισμούς, τις οικονομίες, τους κοινωνικούς θεσμούς, σε οποιαδήποτε δηλαδή πτυχή του κοινωνικού φαινομένου. Από την άλλη μεριά, για τη μελέτη της ιστορίας μακράς διάρκειας είναι απαραίτητο το ιστορικό φαινόμενο να αναχθεί στον χώρο που το ίδιο καταλαμβάνει. Με την έννοια αυτή, το παρελθόν είναι μια «μάζα περιστατικών» που αναφέρονται στην οικονομία, την κοινωνία, τη γεωγραφία, τη λογοτεχνία, τους θεσμούς, τη θρησκεία, αλλά και την πολιτική. Η μάζα αυτή των περιστατικών αποτελεί την καθημερινή συγκομιδή της μικροκοινωνιολογίας μέσα από την επικαιρότητα ή της μικροϊστορίας, που τη λέμε «ιστορία των γεγονότων», εννοώντας την πολιτική ιστορία. Και ενώ μέχρι το τέλος του 19^{ου} αιώνα η ιστορία επιδιώκοντας την ακρίβεια ακολουθούσε βήμα-βήμα την ιστορία των γεγονότων όπως καταγραφόταν στα πρακτικά της βουλής ή την αλληλογραφία της διπλωματίας, τα τελευταία εκατό χρόνια οι ιστορικοί έχουν κάνει μία αποφασιστική στροφή: βασίζονται πλέον στην προοπτική της «μακράς διάρκειας» της ιστορίας, η οποία υπερβαίνοντας τον «βραχύ χρόνο» αναφέρεται στους θεσμούς και τους πολιτισμούς. Έτσι, προέκυψαν αλλαγές στη μέθοδο της ιστορίας και σημειώθηκε μετατόπιση στα κέντρα του ενδιαφέροντός της. Άλλωστε η δημογραφική ανάπτυξη, οι καμπύλες των τιμών, η κίνηση των μισθών, η μελέτη της παραγωγής, οι διακυμάνσεις του τιμάριθμου κ.λπ. απαιτούν τη

157. Charon, J.M. (1985). *Symbolic Interactionism, an Introduction, an Interpretation, an Integration*. New Jersey: Prentice-Hall, 171.

158. Braudel, F. (1987). *Μελέτες για την Ιστορία*. Μτφρ. Βαρών Ο. & Σταμούλη Ρ. Σειρά: Θεωρία και Μελέτες Ιστορίας 7, Ε.Μ.Ν.Ε. Αθήνα: Μνήμων.

μελέτη της πολιτικής ιστορίας με βάση όχι πλέον τη χρονική στιγμή, αλλά τη χρονική μονάδα της δεκαετίας, του ενός τετάρτου του αιώνα ή της πεντηκονταετίας.

Αυτή η ιστορία της μακράς διάρκειας, που «ταξιδεύει αργά μέσα στο χρόνο», δίνει τη δυνατότητα στο σύγχρονο άνθρωπο να συλλάβει τις δομές του κοινωνικού φαινομένου, ξεκινώντας από την παρατήρηση του συγκεκριμένου κοινωνικού περιβάλλοντος στο οποίο ανήκει και έχοντας το βλέμμα του στραμμένο στο παρελθόν. Έτσι, το κοινωνικό υποκείμενο μπορεί να νιώσει την αίσθηση μιας συλλογικής ιστορίας που βρίσκεται πέρα από τη δική του ζωή και της οποίας γνωρίζει καλύτερα τη δύναμη και τις ωθήσεις παρά τους νόμους ή την κατεύθυνση. Κατανοεί, για παράδειγμα, πως ο άνθρωπος εδώ και αιώνες είναι δέσμιος του κλίματος, της χλωρίδας και της πανίδας, κάποιων καλλιεργειών και γενικότερα μιας ισορροπίας που οικοδομήθηκε σιγά-σιγά και από την οποία δεν μπορεί να ξεφύγει χωρίς τον κίνδυνο να τα ανατρέψει όλα· παράδειγμα η εντυπωσιακή σταθερότητα του γεωγραφικού πλαισίου των πολιτισμών, η σταθερή εμφύτευση των πόλεων, η μονιμότητα των θαλάσσιων διαδρομών, η εμμονή των δρόμων και των επικοινωνιών κ.ά.¹⁵⁹. Με τον τρόπο αυτόν αισθάνεται τη σύνδεση και τη συνάφεια που υπάρχει μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, τα οποία μεταξύ τους «φωτίζονται αμοιβαία»¹⁶⁰.

Η αποτύπωση -ή καλύτερα η «σημείωση»- της Ιστορίας πραγματοποιείται μέσα από μια πληθώρα μηχανισμών και διαδικασιών, οι οποίες κινούνται πάνω στους βασικούς άξονες του χώρου και του χρόνου. Ο χώρος μετατρέπεται σε ένα «θέατρο μνήμης», αποκτώντας χαρακτηριστικά που προκύπτουν από τον χρόνο και έχουν μια ιδιαίτερη μοναδικότητα. Η γεωμορφολογία του φυσικού τοπίου, η θέση και το γεωγραφικό σχήμα της χώρας, τα εθνικά σύνορα και η αλληλοδιείσδυση των εθνότητων, η ονοματοδοσία των πόλεων και των περιοχών, η πολεοδομία και η διακόσμηση των πόλεων, η αρχιτεκτονική των κτηρίων, η ανακαίνιση ή αναστήλωση των μνημείων, η επένδυση των τόπων με μυθολογικές αναφορές κ.λπ. αποτελούν στοιχεία για την ιστορική τεκμηρίωση του περιβάλλοντος. Έτσι, οι γεωγραφικές πληροφορίες εντάσσονται σε συγκεκριμένα ερμηνευτικά πλαίσια και βοηθούν στην προσέγγιση του εκάστοτε παρόντος προς το παρελθόν του, όπως αυτό ενσωματώνεται στη μνημονική και ιστορική παράδοση. Η Γεωγραφία, επομένως, είναι άμεσα παρούσα σε κάθε μεγάλο πολιτισμικό και κοινωνικοπολιτικό επίτευγμα, από τα πρώτα χρόνια της ανθρώπινης ζωής στη Μεσοποταμία μέχρι τη σύγχρονη εποχή της πληροφοριακής επανάστασης¹⁶¹.

Στη Μεσόγειο, για παράδειγμα, οι τοιχογραφίες των μεγαλιθικών μνημείων, οι επιβλητικοί όγκοι των πυραμίδων, η αρχιτεκτονική των ελληνικών ναών ή η δομή των βασιλικών μας παραπέμπουν στην εικόνα ενός παρελθόντος που είναι ακόμη παρόν. Τα νησιά του Αιγαίου στην ιστορική τους πορεία είναι ένας ακραίος κόσμος, ευρύτερα ανοιχτός, που σαρώνεται ξαφνικά από εισβολές ανθρώπων, τεχνικών, ακόμη και μόδας ταυτόχρονα είναι ένας κόσμος «κλειστός», αφού οι συναλλαγές γίνονται κατά διαλείμματα, λιγότερο καθημερινά από αλλού. Δεν είναι δύσκολο να κατανοήσουμε και την ευρεία πολιτισμική υπερδομή στην Εγγύς Ανατολή, η οποία εκτείνεται πάνω από ολόκληρο τον χώρο των οικονομικών σχέσεων, καθώς οι πολιτισμοί παρά τις συγκρούσεις

159. Febvre, L. (1969). *A geographical introduction to History*. Routledge & Kegan Paul, London.

160. Braudel ό.π., σελ. 22-26

161. Braudel, ό.π.

τους ζουν ισότιμα, ανοιχτοί ο ένας στον άλλον¹⁶².

Για τη διατήρηση της ιστορικής μνήμης, το μέσο είναι η επαφή με τα αυθεντικά ιστορικά μνημεία που αποτελούν στοιχεία ιστορικής τεκμηρίωσης, είτε πρόκειται για γραπτά κείμενα ή επιγραφές, είτε για έργα τέχνης, είτε για στοιχεία-τεκμήρια από την καθημερινή ζωή των ανθρώπων. Με τη μελέτη των ιστορικών πηγών ασχολούνται ιδιαίτεροι επιστημονικοί κλάδοι, όπως η αρχαιολογία, η επιγραφική, η παπυρολογία, η παλαιογραφία, η νομισματική κ.λπ., που βρίσκονται σε στενή σχέση με την επιστήμη της Ιστορίας, αφού αυτήν έχουν ως αφετηρία και αυτήν υπηρετούν. Έτσι, ένας ιστορικός που προσεγγίζει τις πηγές μπορεί ανάλογα με την περίπτωση να γίνει αρχαιολόγος ή γλωσσολόγος, νομισματολόγος ή επιγραφολόγος, αν πραγματικά είναι ικανός να τις χρησιμοποιεί άμεσα και κριτικά, να τις ερμηνεύει και να τις συνδέει με άλλες πηγές είναι δηλαδή ένας «άνθρωπος-ορχήστρα», που θα πρέπει να ξέρει να παίζει κάθε διαθέσιμο όργανο και να δημιουργεί με όλα τους μία συμφωνία¹⁶³.

Τα υλικά στοιχεία του ιστορικού χώρου -βουβοί μάρτυρες μιας περασμένης εποχής- τον διαφοροποιούν από το σύγχρονο δομημένο περιβάλλον και παραπέμπουν στο κοινωνικό και πολιτισμικό γίνεσθαι που «τελειώθηκε» στον ίδιο χώρο, αλλά σε κάποιο συγκεκριμένο χρονικό σημείο πάνω στον άξονα του χρόνου. Ακόμη και αν το ιστορικό γεγονός έχει συντελεστεί σε μια πολύ απομακρυσμένη από το σήμερα εποχή, αντανάκλα το παρελθόν και συγχρόνως προβάλλεται στο παρόν και επηρεάζει το μέλλον, εμπλέκοντας έτσι και τις τρεις διαστάσεις του χρόνου. Με την έννοια αυτή, δεν μπορεί να θεωρηθεί «τελειωμένο». Άλλωστε κάποιοι στοχαστές διατυπώνουν την άποψη ότι η ιστορία είναι ένα διαρκές παρελθόν, αφού η κάθε στιγμή δεν είναι δυνατό να ακινητοποιηθεί, να αιχμαλωτιστεί ή να φωτογραφηθεί. Αυτό το διαρκές παρελθόν ωστόσο θα μπορούσε με την ίδια λογική να θεωρείται ως ένα παρόν που διαρκώς μετατοπίζεται προς το μέλλον¹⁶⁴.

Η αποτύπωση της Ιστορίας επάνω στον ιστορικό χώρο εκφράζεται στις κοινωνικές επιστήμες με την αρχή της αντανάκλαστικότητας (reflexivity), σύμφωνα με την οποία, κατά τους Hammersley και Atkinson¹⁶⁵ ολόκληρο το κοινωνικό φαινόμενο μπορεί να ανακαλυφθεί μέσα από την προσεκτική έρευνα του περιβάλλοντος, λαμβανομένων υπόψη των διαδικασιών συμβολικής αλληλεπίδρασης που αναπτύσσονται στο πλαίσιο του. Γι' αυτό και τα αρχαιολογικά ευρήματα κάθε ιστορικού χώρου αποτελούν στοιχεία ιστορικής τεκμηρίωσης, τα οποία παραπέμπουν στην οργάνωση και λειτουργία της κοινωνίας μιας εποχής που καθρεφτίζεται σε αυτά. Το «καθρέφτισμα» αυτό της Ιστορίας αναδεικνύεται και από την αξιοποίηση στοιχείων του χώρου, τα οποία έχουν κατά καιρούς τροφοδοτήσει τη λαϊκή φαντασία για να διαμορφωθεί ένα πλήθος λαϊκών μύθων και παραδόσεων, που παραπέμπουν σε γεγονότα ή αναφορές από τη ζωή των ανθρώπων παλιότερων εποχών. Πρόκειται για την «ενέργεια» που εκπέμπουν τα ιστορικά αυτά τεκμήρια,

162. Braudel, ό.π.

163. Braudel, ό.π.

164. Πάλλα, Μ. (1992). *Ιστορία και Διαμόρφωση Σχολικής Μνήμης* (Οι σημερινές τάσεις της Ιστορικής Επιστήμης ως προοπτική για τη διδασκαλία). *Χρονικά του Πειραματικού Σχολείου του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, τόμ.2, σελ. 84-95.

165. Hammersley, M., Atkinson, P. (1983). *Ethnography, Principles in Practice*. London: Tavistock Publications. σελ. 14-23 και σελ. 227-231.

η οποία όχι μόνο δεν χάνεται στην πορεία του χρόνου, αλλά παραλαμβάνεται από τις νεότερες γενιές, μεταλλάσσεται και προσαρμόζεται στα καινούρια ιστορικά, κοινωνικά, πολιτισμικά και ψυχολογικά δεδομένα των ανθρώπων. Θα μπορούσαμε κι εδώ, λοιπόν, να πούμε πως συμβαίνει άλλο ένα είδος συμβολικής αλληλεπίδρασης, που αυτή τη φορά βασίζεται στον ιστορικό χώρο και στη γλώσσα που «μιλούν» τα μνημεία του. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι ο μύθος των Incantadas (Μαγεμένων) για τη «Στοά των Ειδώλων» στην Αρχαία Αγορά της Θεσσαλονίκης,¹⁶⁶ ο θρύλος για το γεφύρι της Άρτας ή για διάφορα κάστρα, πύργους κ.λπ.¹⁶⁷

Εδώ θα πρέπει να τονιστεί ότι κάθε στοιχείο του ιστορικού χώρου αποτελεί ενδιαφέρουσα πηγή πληροφορίας όχι μόνο όταν είναι ωραίο, μοναδικό, πρωτοφανές ή πολύτιμο. Οποιασδήποτε μορφής υλοποίηση του ιστορικού φαινομένου παραπέμπει στον άνθρωπο¹⁶⁸, του οποίου η ιστορία διαμορφώνει τα αντικείμενα, και επομένως αποτελεί πολιτισμικό αγαθό, επειδή έχει τη σφραγίδα της κοινωνικής εξέλιξης. Τα στοιχεία του χώρου μαρτυρούν τη συλλογική συνείδηση των ανθρώπων¹⁶⁹ σε κοινωνικό επίπεδο, αλλά και την προσωπική κουλτούρα των μεμονωμένων ατόμων. Επομένως, η έρευνα της αλληλεπίδρασης μεταξύ ανθρώπου και ιστορικού χώρου μέσα σε ένα συγκεκριμένο χωρο-πολιτισμικό πλαίσιο αποτελεί μια ερμηνευτική προσέγγιση που προσπαθεί να κατανοήσει τη σχέση μεταξύ των στοιχείων του χώρου και της ανθρώπινης συμπεριφοράς.

Σύμφωνα με τον Braudel¹⁷⁰, ο ερευνητής του παρόντος χρόνου μπορεί να φτάσει στο «λεπτό υφάδι» των κοινωνικών δομών μόνο όταν αποφασίσει ότι θα πρέπει να εμπλακεί σε μια διαδικασία ανακατασκευής, χτίζοντας υποθέσεις και ερμηνείες επάνω στον «ιστορικό πίνακα» του παρελθόντος. Αυτός ο πίνακας, όμως, βρίσκει την πιο αισθητοποιημένη αποτύπωσή του στον ιστορικό χώρο. Και επειδή η μελέτη του παρελθόντος βοηθά στον αυτοπροσδιορισμό μας επάνω σε ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο συνεχές χωροχρόνου, η προσέγγιση της Ιστορίας μέσα από τον ιστορικό χώρο ως αντανάκλαση ενός συγκεκριμένου πολιτισμού βοηθά στην αυτοαντίληψη και την τοποθέτησή μας στο χώρο και το χρόνο.

Ο ιστορικός χώρος, εξάλλου, επηρεάζει εύκολα και σε επίπεδο συναισθηματικό, αισθητηριακό και διαισθητικό όποιον τον προσεγγίζει. Μέσα από την επαφή μας με αυτόν μοιραζόμαστε μια γνωστική και αισθητηριακή εμπειρία που συγκεκριμενοποιεί την Ιστορία και της δίνει ουσία και μορφή, δημιουργώντας και σε εμάς ένα ανάλογο δέος. Συνομιλούμε με το παρελθόν και μας δημιουργείται η εντύπωση της προέκτασής μας στο βάθος του χρόνου που πέρασε και δεν γυρίζει πίσω, ακολουθώντας τους νόμους της φύσης. Έτσι, με έναν διαισθητικό τρόπο, αντιλαμβανόμαστε την κοινωνική παρουσία του ανθρώπου στο χώρο, η οποία αποτελεί μία από τις εκφάνσεις της

166. Κασούρης, Σ. (1997). Las Incantadas, Η Στοά των Ειδώλων της Αρχαίας Αγοράς της Θεσσαλονίκης. *Τεχνολογία*, τόμ.121. 6-7.

167. Για την πιστοποίηση της σύνδεσης των παραδόσεων με τα στοιχεία του υλικού χώρου, αξιόλογα στοιχεία προσφέρει η σχετική μελέτη του Ι. Κακριδή (1989), καθώς συνδέει τα τεκμήρια της αρχαίας ελληνικής Ιστορίας που υπάρχουν στο χώρο με την ιδιοσυγκρασία, τη φαντασία και την ψυχολογία του Νεοέλληνα. Βλ. Κακριδής, Ι. Θ. (1989). *Οι Αρχαίοι Έλληνες στη Νεοελληνική Λαϊκή Παράδοση*. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.

168. Αξίζει να αναφερθεί εδώ η περίφημη φράση του Lucien Febvre «Η Ιστορία είναι οι άνθρωποι» (στο Braudel ό.π., σελ. 125).

169. Braudel, ό.π., σελ. 41-42.

170. Braudel, ό.π., σελ. 36 και 91.

διαχρονικής πορείας του ανθρώπινου γένους επάνω στον πλανήτη. Και αυτό, επειδή αφενός κάθε κοινωνία πατά και στηρίζεται σε ένα δικό της χώρο για να προοδεύσει και να ευτυχήσει, και αφετέρου μέσα σ' αυτόν το χώρο πραγματώνεται η ανθρώπινη περιπέτεια της συνέχειας και της αλλαγής στο πέρασμα του χρόνου.

Η προσέγγιση του ιστορικού χώρου στην εκπαιδευτική διαδικασία

Οι έννοιες που εξετάστηκαν παραπάνω έχουν δημιουργήσει νέες προοπτικές για παιδαγωγικές προσεγγίσεις στο πεδίο των κοινωνικών επιστημών, στις οποίες εξέχοντα ρόλο παίζει ο χώρος ως στήριγμα και έκφραση ζωής για τις ανθρώπινες κοινωνίες. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά τον ιστορικό χώρο, ο οποίος συνεχίζει να υφίσταται παρόλο που έχουν χαθεί από καιρό οι άνθρωποι οι οποίοι τον δημιούργησαν. Εξάλλου η προσέγγιση της γεωγραφικής, αρχαιολογικής, κοινωνικής και γενικότερα πολιτισμικής υπόστασης των σημειωτικών συστημάτων του ιστορικού χώρου είναι ιδιαίτερα σημαντική, όταν εξυπηρετεί εκπαιδευτικούς στόχους. Η άμεση, οργανωμένη και συστηματική επαφή των εκπαιδευτικών με τα προϊόντα της πολιτισμικής κληρονομιάς¹⁷¹ μπορεί να έχει διπλή επίδραση: από τη μια μεριά «ευεργετούνται» οι ίδιοι οι εκπαιδευτικοί σε επίπεδο αισθητικό, γνωστικό, συναισθηματικό, ιδεολογικό κ.λπ. χάρη στη γνωριμία τους με αυτήν την κληρονομιά· από την άλλη αναπτύσσουν - σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο - μεθόδους για την παιδαγωγική αξιοποίηση της κληρονομιάς αυτής, οι οποίες και μπορούν να εφαρμοστούν σε οποιαδήποτε εκπαιδευτική βαθμίδα¹⁷².

Στην παιδαγωγική του διάσταση, ο ιστορικός χώρος φέρει ιδιότητες λειτουργικές και συμβολικές. Μπορεί, λοιπόν, να αποτελέσει πηγή ερεθισμάτων, αλλά και πεδίο έκφρασης σε περιβάλλοντα μάθησης. Πρόκειται για μια αμφίδρομη λειτουργία που περιλαμβάνει συμβολικές αναπαραστάσεις μέσα από κώδικες, συμβολικά συστήματα αλλά και ρεαλιστικές απεικονίσεις της πραγματικότητας. Ως πηγή ερεθισμάτων, προσφέρεται για εφαρμογή παρατήρησης που βοηθά τους μαθητές να αναγνωρίσουν τα χαρακτηριστικά μιας εποχής, να δημιουργήσουν συμβολικές αναπαραστάσεις και να αποδώσουν νοήματα στα χαρακτηριστικά του. Ως πεδίο έκφρασης, ο ιστορικός χώρος μπορεί να αποτελέσει πεδίο εφαρμογής εκπαιδευτικών δράσεων (outdoor education) και δραστηριοτήτων καλλιτεχνικού περιεχομένου (π.χ. δραματοποιήσεις ή προσομοιώσεις ιστορικών περιστατικών), προωθώντας στους μαθητές δεξιότητες που συνδέονται με την αυθεντική (authentic), την εμπλαισιωμένη (situated) και την ενσωματωμένη μάθηση (embedded leaning)¹⁷³.

171. Εδώ θα πρέπει να γίνει μια διευκρίνιση, που αφορά τη σημασιολογική διάκριση μεταξύ των όρων «πολιτιστική» και «πολιτισμική» κληρονομιά. Στην πρώτη περίπτωση, το επίθετο μπορεί να εννοηθεί ως δυναμικό χαρακτηριστικό του συναπτόμενου ουσιαστικού, το οποίο μεταβιβάζει μια «ενέργεια προωθητική» του πολιτισμού, ενώ στη δεύτερη ως υποκειμενική ιδιότητά του (δηλ. κληρονομιά του πολιτισμού). Έτσι, πολιτισμική κληρονομιά είναι αυτή που ενέχει τον πολιτισμό και αποτελεί φορέα του, ενώ πολιτιστική είναι η κληρονομιά που δημιουργεί, διοχετεύει, προάγει και αναπαράγει τον πολιτισμό και τα προϊόντα του.

172. Μαυροσκούφης, Δ. Κ. (2005). *Αναζητώντας τα ίχνη της Ιστορίας. Ιστοριογραφία, Διδακτική Μεθοδολογία και ιστορικές πηγές*. Θεσσαλονίκη: Κυριακίδης. Η παιδαγωγική αξιοποίηση του ιστορικού χώρου, πάντως, αποδείχτηκε αποτελεσματική ακόμη και για την προσχολική ηλικία, εφόσον τηρούνται κάποιες παιδαγωγικές προϋποθέσεις. Βλ. Δημητριάδου, 2002^α, ό.π. Επίσης: Δημητριάδου, Κ. (2001). Η παιδαγωγική αξιοποίηση του ιστορικού χώρου της Αρχαίας Αγοράς της Θεσσαλονίκης από παιδιά προσχολικής ηλικίας (Μια πρόταση εκπαιδευτικής παρέμβασης). *Θεσσαλονικέων Πόλις*, τόμ.6. 35-46 και Δημητριάδου, Κ. (2002β). Η εισαγωγή εννοιών Ιστορίας και Γεωγραφίας στο ελληνικό νηπιαγωγείο: Μια πρόταση εκπαιδευτικής παρέμβασης. *Σύγχρονη Εκπαίδευση*, τόμ. 124. 94-103.

173. Peterson, M. (2002). *Principles of Authentic Multi-level Instruction*. Detroit, Michigan. <http://www.roe11.k12.il.us/GES%20Stuff/Day%204/Content/Authentic%20Multi-level%20Instruction-Peterson.pdf> (Ανακτήθηκε: 20/6/2015) και Dimitriadou, C. (2010). "Embedded Learning for Teacher Professional Development: Reflection on a Travelling

Στο πλαίσιο αυτό οι μαθητές μπορούν να προσκομίσουν οφέλη που αναφέρονται σε ζητήματα γεωγραφίας ή ανθρωπογεωγραφίας, στην αισθητηριακή αντίληψη μιας άλλης εποχής (του «τότε») και στην κατανόηση πολιτισμικών και κοινωνικών δομών που αποκαλύπτονται από τα μνημεία του χώρου. Για παράδειγμα, μπορεί να γίνει κατανοητό ότι κατά τη διάρκεια των κλασικών χρόνων ο χώρος ανάθεσης δημόσιων αναθημάτων με εκπροσωπευτικό χαρακτήρα επιλεγόταν από την αναθέτρια πόλη με πολλή προσοχή. Συχνά τα έργα αυτά στήνονταν στα πανελλήνια ιερά των Δελφών και της Ολυμπίας, και μάλιστα στα πιο περίοπτα σημεία των ιερών, όπου θα τα έβλεπε πλήθος επισκεπτών. Όταν οι υπεύθυνοι για την ανίδρυση ενός μνημείου προτιμούσαν ως χώρο ανάθεσης ένα τοπικό ιερό ή την αγορά της πόλης, επέλεγαν τα πιο πολυσύχναστα σημεία του ιερού ή της αγοράς¹⁷⁴. Επιπλέον, η επιλογή του σημείου ανάθεσης ιδιωτικών μνημείων ταφικού χαρακτήρα μέσα στη νεκρόπολη ήταν δηλωτική για την οικονομική και κοινωνική θέση τόσο του νεκρού όσο και της οικογένειάς του. Και τούτο, επειδή το ταφικό μνημείο αποτελούσε μέσο προβολής της οικογένειας του θανόντος¹⁷⁵.

Γενικότερα, η προσέγγιση του ιστορικού χώρου στην εκπαιδευτική διαδικασία βοηθά στη συνειδητοποίηση πολιτισμικών ομοιοτήτων και την αποδόμηση στερεοτύπων, την ανάπτυξη της διαπολιτισμικής αντίληψης των μαθητών¹⁷⁶ την ανάπτυξη της αισθητικής, της φαντασίας και του ενδιαφέροντός τους για τον ίδιο τον χώρο, αλλά και την υιοθέτηση μιας ψυχοκινητικής, λεκτικής και κοινωνικής συμπεριφοράς που συνάδει με τις προσδοκίες που διαμορφώνονται για τους επισκέπτες/χρήστες του χώρου.

Ο ιστορικός χώρος ως πλαίσιο επιμόρφωσης εκπαιδευτικών: Ένα παράδειγμα εφαρμογής

Όπως αναλύθηκε παραπάνω, τα στοιχεία του ιστορικού χώρου συναρτώνται με τους κανόνες της κωδικοποιημένης οργάνωσης και λειτουργίας των κοινωνιών και σηματοδοτούν - «κυριολεκτικά» και «συνυποδηλωτικά» - την εσωτερική δυναμική τους, αντανακλώντας τις ιδεολογίες των ανθρώπων και τελικά ολόκληρο το πολιτισμικό φαινόμενο. Με βάση αυτήν την αντίληψη, και με στόχο την καταγραφή των κοινωνικο-πολιτισμικών αλληλεπιδράσεων μεταξύ Ανατολής και Δύσης στο χώρο της νοτιοανατολικής Ευρώπης, αναπτύχθηκε τον Απρίλιο του 2002 ένα ταξιδιωτικό σεμινάριο που είχε χαρακτήρα εναλλακτικής ενδοϋπηρεσιακής επιμόρφωσης εκπαιδευτικών. Εικοσιοχτώ εκπαιδευτικοί διαφορετικών βαθμίδων από δώδεκα ευρωπαϊκές χώρες προσπάθησαν να καταγράψουν διαχρονικά και αλληλεπιδραστικά χαρακτηριστικά του πολιτισμού Ελλήνων και Τούρκων. Η περιήγησή τους συνοδεύονταν από ένα εικονικό ταξίδι σε ανάλογο σεμιναριακό

Seminar". In: *EUROCLIO Bulletin 29: After The Wall - Teaching History after the Fall of the Soviet Empire*. 33-49. <http://www.euroclio.eu/site/index.php/2010after-the-wall-teaching-history-after-the-fall-of-the-soviet-empire> (Ανακτήθηκε: 20/6/2015)

174. Ioakimidou, Ch. (1997). Die Statuenreihen griechischer Poleis und Bünde aus spätarchaischer und klassischer Zeit (=Αγαλματικά συντάγματα της Ύστερης Αρχαϊκής και Κλασικής εποχής. Μνημεία εκπροσωπευτικού χαρακτήρα πόλεων-κρατών και κοινών). Quellen und Forschungen zur Antiken Welt 23, Tuduv Verl. Διδακτορική διατριβή. Μόναχο. 368-374.

175. Ιωακείμίδου, Χ. (2012). «Ναόςχημο ταφικό μνημείο από την κοινότητα του Σιδηροδρομικού Σταθμού Αγγίστας Σερρών». Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου: Θ. Στεφανίδου-Τιβεριού - Π. Καρανασάση - Δ. Δαμάσκος (επιμ.), *Κλασική Παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της ρωμαϊκής Ελλάδας, Θεσσαλονίκη 7-9 Μαΐου 2009*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press. 382-383.

176. Kesidou, A. (2004). "Intercultural Education: Main Aims and Practices". In: N. P. Terzis (ed.), *Intercultural Education in the Balkan Countries, Education and Pedagogy in Balkan Countries*, vol. 4. Thessaloniki: Kyriakidis. 97-105.

υλικό μέσω του διαδικτύου, το οποίο εμπλουτίστηκε με κείμενα που έγραψαν οι ίδιοι για την εμπειρία που έζησαν¹⁷⁷. Το project συνδύαζε τη θεωρία, τη βιωματική εμπειρία και την παραγωγή εκπαιδευτικού υλικού¹⁷⁸. Επιπλέον αποτελούσε μια άτυπη σπουδή της ιστορίας έξω από το πλαίσιο της θεσμοθετημένης εκπαίδευσης και μέσο για μια εναλλακτικού χαρακτήρα δια βίου μάθηση, με κύριο χαρακτηριστικό την αυτενεργό δράση των συμμετεχόντων¹⁷⁹.

Ο τίτλος του προγράμματος, "Tracing back Europe", παραπέμπει στον γνωστό αρχαίο ελληνικό μύθο για την αρπαγή της Ευρώπης από το Δία, ο οποίος μεταμορφωμένος σε ταύρο έφερε την κόρη του μυθικού Αγήνορα από τη Φοινίκη στην Κρήτη. Η σημειολογία του τίτλου βοηθά στην οργάνωση ενός δομικού τρόπου σκέψης για την ερμηνεία της χωρο-πολιτισμικής, ιστορικής και κοινωνικής εικόνας της εν λόγω περιοχής, η οποία βασίζεται στη γεωγραφία της, τις χρονικές συντεταγμένες και τις συμπεριφορές των ανθρώπων.¹⁸⁰ Όλα αυτά συνιστούν ένα κοινωνικό εποικοδόμημα που πατά στην ιστορία της περιοχής και αγκαλιάζει γεγονότα, πράγματα, θεσμούς και ιδεολογίες με διαστάσεις ταυτόχρονα ρεαλιστικές και συμβολικές. Οι συμμετέχοντες είχαν την ευκαιρία να ανιχνεύσουν το χώρο στη σημερινή του μορφή, να κοιτάξουν «πίσω από τα πράγματα» και να ερμηνεύσουν το παρόν και το μέλλον του, που σε όλη τη «μακρά διάρκεια» της ιστορίας¹⁸¹ έχει αποτελέσει σταυροδρόμι λαών και πολιτισμών μεταξύ Δύσης και Ανατολής. Τα εργαλεία για την αποκωδικοποίηση και ανακωδικοποίηση των παραστάσεων και εντυπώσεων τους ήταν τα συμβολικά συστήματα της γλώσσας και της εικόνας, κυρίως μέσα από τις νέες τεχνολογίες.

Στο ταξίδι αυτό λοιπόν των δέκα ημερών, που ξεκίνησε από το αρχαίο ελληνικό Δίον και κατέληξε στην Κωνσταντινούπολη, οι συμμετέχοντες περνώντας από την Τροία, το Πέργαμο και τη Νίκαια της Τουρκίας προσέγγισαν θέματα όπως: η ελληνική κληρονομιά στις δύο πλευρές του Αιγαίου, η έλευση του Χριστιανισμού στην Ευρώπη, εκφάνσεις της δυτικής, βυζαντινής, ισλαμικής και τουρκικής τέχνης, Ισλάμ και Χριστιανισμός, ο δρόμος του μεταξιού, η τουρκική μετανάστευση στην Ευρώπη κ.ά.

Οι σημαντικότερες από τις δράσεις που αναπτύχθηκαν ήσαν οι εξής: απαγγελίες κειμένων στο χώρο του Δίου, περιδιάβαση στη Βεργίνα, στα ανάκτορα της Πέλλας, σε αρχαιολογικούς χώρους και σε μουσεία της Θεσσαλονίκης· περιδιάβαση στην αγορά των Αρχαίων Φιλιππων, υπόδυση ρόλων στην ορχήστρα του θεάτρου· επίσκεψη σε χριστιανικό ναό και σε τζαμί της Ξάνθης· ανάγνωση αποσπασμάτων από την Ιλιάδα στο αρχαίο θέατρο της Τροίας· επίσκεψη στην Ακρόπολη και το Ασκληπιείο της Περγάμου· επίσκεψη σε τζαμιά, σε μωαμεθανικούς τάφους, στα λουτρά

177. Dimitriadou, C. & Kesidou, A. (2008). The Cultural Heritage of the Greeks on the West Coast of Asia Minor. *CHAIN (Cultural Heritage Activities and Institutes Network) book*. <http://www.chain.to/?m3=1057> (ημερομηνία ανάκτησης 20/6/2015).

Δημητριάδου, Κ. & Κεσίδου, Α. (2008). Εναλλακτικοί τρόποι επιμόρφωσης εκπαιδευτικών: Η περίπτωση ενός ταξιδιωτικού σεμιναρίου. Στο: Ε. Χοντολίδου, Γ. Πασχαλίδης, Κ. Τσουκαλά & Α. Λάζαρης (επιμ.), *Διαπολιτισμικότητα, παγκοσμιοποίηση & ταυτότητες. Ελληνική Σημειωτική Εταιρεία*. Αθήνα: Gutenberg, σελ. 279-289.

178. Todd, R. (1994). *Education in a Multicultural Society*. London: Gassell, σελ. 35-75.

179. Δημητριάδου, Κ. (2003). Η σπουδή της ιστορίας ως εργαλείο διαβίου μάθησης. *Παιδαγωγική Επιθεώρηση* 35, σελ. 33-48.

180. Στεφάνου, ό.π., σελ. 337-338.

181. Braudel, ό.π.

και την Κλειστή Αγορά της Προύσας· ανίχνευση γεωγραφικών και πολιτισμικών χαρακτηριστικών του Κονουρλάρ, ενός ορεινού χωριού στο εσωτερικό της ΒΔ Τουρκίας και συζήτηση με Τούρκους εκπαιδευτικούς· επίσκεψη σε σύγχρονο εργαστήριο κεραμικών πλακιδίων της Νίκαιας και στα ερείπια ενός αντίστοιχου ρωμαϊκού· απαγγελία του χριστιανικού Συμβόλου της Πίστεως σε τρεις γλώσσες στην Αγία Σοφία της Νίκαιας· επίσκεψη σε βυζαντινούς ναούς και μνημεία της Κωνσταντινούπολης. Αξίζει να σημειωθεί ότι από το ταξιδιωτικό σεμινάριο προέκυψε ένα ομότιτλο ηλεκτρονικό περιοδικό, που λειτούργησε ως άξονας σύνδεσης ανθρώπων άγνωστων μεταξύ τους, ως εικονογραφημένο κείμενο ενημέρωσης για τις γεωγραφικές, ιστορικές και πολιτισμικές συντεταγμένες των τόπων επίσκεψης, αλλά και ως εργαλείο ηλεκτρονικής τεκμηρίωσης για τις συντεταγμένες αυτές (βλ. www.chain.to).

Στο σύνολό του, ο σχεδιασμός του προγράμματος βασίστηκε στην αντίληψη ότι κατά την προσέγγιση ενός αρχαιολογικού αντικείμενου ή ιστορικού τόπου - ιδίως στην εκπαίδευση - το νόημα δεν θα πρέπει να προσφέρεται έτοιμο, στερεότυπο και διαμεσολαβημένο, αλλά να αποτελεί αντικείμενο αναζήτησης από τα υποκείμενα της μαθησιακής διαδικασίας, έτσι ώστε να αναπτύσσουν δεξιότητες κριτικής σκέψης, δημιουργικής φαντασίας, χωρικής νοημοσύνης κ.λπ. Γι' αυτό και όλες οι δράσεις σε ελάχιστες περιπτώσεις συνοδεύτηκαν από τουριστική ξενάγηση¹⁸². Κάτω από αυτό το πρίσμα, το πρόγραμμα σχεδιάστηκε με σκοπό την αναγνώριση της νοηματοδοτικής λειτουργίας των χαρακτηριστικών του χώρου και την καταγραφή βασικών στοιχείων κοινωνικής, οικονομικής και πολιτισμικής αλληλεπίδρασης μεταξύ των λαών που ζουν επί αιώνες στην περιοχή. Επιδίωξε επομένως τη σημειολογική προσέγγιση και ερμηνεία του γεωγραφικού χώρου και των ανθρώπινων πολιτισμικών εκφάνσεων, αλλά και την ευαισθητοποίηση απέναντι στην κοινή πολιτισμική κληρονομιά. Ως γενικότερο στόχο έθεσε την καλλιέργεια μιας διαπολιτισμικής αντίληψης για τον κόσμο στον οποίο ζούμε, τη βιωματική προσέγγιση των πολιτισμικών αγαθών, την αλληλεπίδραση μεταξύ των συμμετεχόντων στο πρόγραμμα, αλλά και την αξιοποίηση των νέων τεχνολογιών σε ένα πλαίσιο αυτομόρφωσης και συνεχιζόμενης εκπαίδευσης¹⁸³.

Οι επιμορφωτικές δράσεις δεν είχαν μια προδιαγεγραμμένη ή οριοθετημένη δομή, γεγονός που τοποθετούσε το κέντρο βάρους της επιμορφωτικής διαδικασίας στην ευθύνη των ίδιων των συμμετεχόντων¹⁸⁴. Έτσι, στους εκπαιδευτικούς δόθηκε η ευκαιρία να εκφράσουν τη γενεσιουργό

182. Βέμη, Μ. (2001). Η αρχαιολογία ως σημειωτική: για μια άσκηση επικοινωνίας με το αρχαιολογικό αντικείμενο (χειροτέχνημα, έργο τέχνης). *Σημειωτική και πολιτισμός, Τόμος II. Ιδεολογία - Επιστήμη - Τέχνη - Αρχιτεκτονική*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, σελ. 102-103.

183. Dimitriadou, C. & Efstathiou, M. (2012). Fostering Teachers' Intercultural Competency at School: the Outcomes of a Participatory Action Research Project. In N. Palaiologou & G. Dietz (Eds.), *Mapping the Broad Field of Multicultural Education Worldwide. Towards the Development of a New Citizen*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, σελ. 296-313.

Boyle-Baise, M. (2005). Preparing Community-Oriented Teachers. Reflections from a Multicultural Service-Learnig Project. *Journal of Teacher Education*, 56, (5), σελ. 447-448.

Δημητριάδου, Κ. & Κεσίδου, Α. (2006). Διαπολιτισμική ενδοϋπηρεσιακή επιμόρφωση εκπαιδευτικών: προσδοκίες από ένα ταξιδιωτικό σεμινάριο στη Νοτιοανατολική Ευρώπη. Στο: Δ. Χρ. Χατζηδήμου, Κ. Μπίκος, Π.Α. Στραβάκου & Κ.Δ. Χατζηδήμου (επιμ.), *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου Ελληνικής Παιδαγωγικής και Εκπαιδευτικής Έρευνας. Παιδαγωγική Εταιρεία Ελλάδος*, τόμ. 1. Θεσσαλονίκη: Κυριακίδης, σελ. 113-124.

184. Carr, W. & Kemmis, S. (1986). *Becoming Critical*. London: Falmer Press.

παρόρμηση της γνωστικής, αισθητικής και ιδεολογικής τους ευαισθησίας μέσα από πράξεις μεστές νοήματος¹⁸⁵, που αντιστοιχούσαν στη διαπραγμάτευση των πολιτισμικών-μορφωτικών αγαθών με τα οποία ήρθαν σε επαφή. Το αποτέλεσμα ήταν μέσα από τον ιστορικό χώρο να προσεγγίσουν «από πρώτο χέρι» συγκεκριμένες καταστάσεις και γεγονότα της ιστορικής πραγματικότητας και να αναπτύξουν έναν δικό τους ερμηνευτικό λόγο για το παρελθόν. Με δεδομένη μάλιστα την παραδοχή ότι ο λόγος αυτός αλλάζει συνεχώς μέσα στον χρόνο, αφού καθορίζεται από συμφραζόμενα που διαρκώς μεταβάλλονται, θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει δικαίωμα όχι μόνο του ιστοριογράφου, αλλά και του εκπαιδευτικού και του μαθητή να διεκδικήσει την εμπλοκή του στη διαδικασία παραγωγής της ιστορικής γνώσης. Αρκεί αυτή να πραγματοποιείται μέσα στα όρια της επιστημονικής δεοντολογίας και να γίνεται με τρόπο υπεύθυνο και ελεγχόμενο.

Επιχειρώντας μια αποτίμηση της επιμορφωτικής δράσης, θα λέγαμε ότι η δομή της απέχει αρκετά από τα παραδοσιακά πρότυπα εκπαίδευσης εκπαιδευτικών, καθώς απομακρύνεται από τη στεγνή, τυποποιημένη και ομογενοποιημένη γνώση που προσφέρεται με τη μετάδοση πληροφοριακών στοιχείων. Επιπλέον, αντιτάσσεται στην αντίληψη για μια κυρίαρχη αντικειμενικότητα και δίνει έμφαση στην ανθρώπινη αλληλεπίδραση. Η θεώρηση αυτή συνάδει με τις αρχές της μετανεωτερικής σκέψης, η οποία αποδομεί τις αδιαμφισβήτητες αλήθειες, υποστηρίζει την κοινωνικά προσδιορισμένη γνώση, δέχεται τις διαφορετικές υποκειμενικότητες, δίνει προτεραιότητα στις προσωπικές οπτικές και προσπαθεί να ρίξει φως στις οικουμενικές παραδοχές με βάση την κουλτούρα, την εξουσία και τα συμφέροντα των κοινωνικών ομάδων¹⁸⁶. Με την έννοια αυτή, το ταξιδιωτικό σεμινάριο για την ανθρωποκεντρική προσέγγιση του νοτιοανατολικού άκρου της Ευρώπης υπηρέτησε τουλάχιστον έναν από τους βασικούς στόχους της εκπαίδευσης στον 21^ο αιώνα: την κατασκευή νοήματος σε ένα πλαίσιο αυθεντικής μάθησης (Lombardi, 2007 Δημητριάδου, 2016)¹⁸⁷. Μια τέτοια προσέγγιση είναι πολύτιμη από εκπαιδευτική άποψη ιδίως σήμερα, που η έμφαση έχει μετατοπιστεί από το νόημα στην πληροφορία, από τη συνολικότητα της γνώσης στον κατακερματισμό της, από την κατασκευή του νοήματος στην επεξεργασία πληροφοριών.

185. Bruner, J. S. (1997). *Πράξεις νοήματος*. Μτφρ. Ρόκου Η.- Καλομοίρης Γ. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα. 36-37.

186. Φρυδάκη, Ε. (2009). *Η διδασκαλία στην τομή της νεωτερικής και της μετανεωτερικής σκέψης*. Αθήνα: Κριτική. Kalantzis, M. & Cole, B. (2013). *Βασικές αρχές για την επιστήμη της εκπαίδευσης* (Μετάφρ. Γ. Χρηστίδης). Αθήνα: Κριτική.

187. Lombardi, M. M. (2007). *Authentic Learning for the 21st Century: An Overview*. Louisville: Educause Learning Initiative, advancing learning through IT innovation. 1-12. <http://net.educause.edu/ir/library/pdf/ELI3009.pdf> (Ανακτήθηκε: 20/6/2015).

Δημητριάδου, Κ. (2016). *Νέοι Προσανατολισμοί της Διδακτικής. Προσαρμογή της Διδασκαλίας στις Εκπαιδευτικές Προκλήσεις του 21ου Αιώνα*. Αθήνα: Gutenberg (υπό έκδοση).



Ενσώματη διαλεκτική μετα-μνήμη στην πόλη, στην ποίηση του Καβάφη

Σωτήρης Χτούρης
Καθηγητής, Τμήματος Κοινωνιολογίας, Πανεπιστήμιο Αιγαίου
E-mail επικοινωνίας: htouris@aegean.gr

στην Αναστασία

Στο ποίημα *Επιθυμίες* του Κωνσταντίνου Καβάφη οι ανεκπλήρωτες επιθυμίες παρουσιάζονται ως σώματα ωραίων νεκρών που δεν εγέρασαν, ταυτίζονται έτσι με την καθαυτό έννοια και το βίωμα του θανάτου. Ο Καβάφης είναι ένας από τους πιο διεισδυτικούς ποιητές και αποκαλυπτικούς μελετητές της επιθυμίας, ως οδύνη, ως αντίφαση αλλά και ως θετικής ή τραγικής ολοκλήρωσης του ατόμου μέσα από την ηδονή ή την άρνηση της ηδονής σε ένα περιβάλλον εχθρικό προς την ιδιαιτερότητά του, αλλά και την πραγμάτωση του εαυτού μέσα από το βίωμα αυτής της ιδιαιτερότητας. Στη δικιά του περίπτωση η ιδιαιτερότητα της επιθυμίας είναι η ομοφυλοφιλική επιθυμία και η απαγορευμένη ηδονή. Θα ήταν όμως κανείς πολύ άδικος αν προχωρούσε στην αισθητική και νοηματική κατανόηση του Καβάφη μόνο μέσα από αυτά τα προσωπικά του ομοφυλοφιλικά βιώματα. Η δύναμη του ποιητικού του λόγου μας επιτρέπει να ξεδιπλώσουμε το βαθύτερο οντολογικό περιεχόμενο της αντίφασης της επιθυμίας στον κάθε άνθρωπο με το ερώτημα αν το δικαίωμα της ύπαρξης μπορεί να υπερβεί στον κοινωνικό κόσμο τους περιορισμούς, την επιτήρηση και τους αποκλεισμούς και να βιώσει αυτό το ιδιαίτερο που του έχει δώσει η 'μοίρα, ή η φύση του'.

*«ασκόπως περιπατεί μες την οδό
ακόμη σαν υπνωτισμένος απ' την άνομη ηδονή,
από την πολύ άνομη ηδονή που απέκτησε».
(Εν τη οδώ, Κ. Καβάφης (I):σ.84)*

Στον κόσμο της επιθυμίας το άτομο μεταβαίνει πέρα από την κανονικότητα σε μία πληρότητα που μόνο με την νάρκωση των αντιδράσεων του επίσημου εαυτού και του κοινωνικού ελέγχου μπορεί να επιτευχθεί. Σε μία περιοχή του ημισυνειδητού ο εραστής αφήνει να επικρατήσει η 'σάρκα' ως

καθεστώς της ύπαρξης και πιθανά ως ο πραγματικός εαυτός.

«και την παράνομη επιθυμία της σαρκός των
εξέφρασαν δειλά, διστακτικά
Έπειτα ολίγα βήματα στο πεζοδρόμια ανήσυχα, ως που εμειδίασα, κ' ένευσαν ελαφρώς».
(Η προθήκη του Καπνοπωλείου, Κ. Καβάφης, Ποιήματα (I):σ.85)

Στον Καβάφη η επιθυμία δεν έχει την ευκαιρία να ξεφύγει από τη σωματική της έκφραση και την παρόρμηση που ανεξέλεγκτα τον καταλαμβάνει και σχεδόν δαιμονικά τον καθοδηγεί μέχρι που πιθανά πάλι κάτι θα τον συνεφέρει εκ νέου στη κοινωνική του κανονικότητα. Ο 'έρωτας' εδώ είναι κυρίως σωματικός και κυριαρχείται από την σωματική ηδονή και από την οπτική αισθητική του σώματος που τον καταλαμβάνει σε ενατένιση και ρεμβασμό.

«Την εμορφιά έτσι πολύ ατένισα
που πλήρης είναι αυτής η όρασις μου».
(Έτσι Πολύ Ατένισα, Κ. Καβάφης, Ποιήματα(I):σ.83)

Σε όλη αυτή την ποιητική Το Πάθος, ως ζημία, ελάττωμα, αλλά και ως μέγιστο όφελος εναλλάσσεται στις αντιφάσεις της πράξης και της έκφρασης του ποιητή, που έχει όμως το αισθητικό μεγαλείο να μας το μεταφέρει σε μία πυκνή ποιητική εναλλαγή συναισθημάτων και να μας περιφέρει στα βιώματα του αλλά και συχνά στην οδύνη της εσωτερικής του τελικής κατάρρευσης της επιθυμίας που κλείνεται με δάκρυα και σφραγίζεται στο θάνατο της ύπαρξης σε μία τελετουργία μπρός σε 'μαυσωλείο λαμπρό'. Όπου βρίσκεται το στολισμένο αλλά άψυχο σώμα.

«Σαν σώματα ωραία νεκρών που δεν εγέρασαν
Και τάκλεισαν, με δάκρυα σε μαυσωλείο λαμπρό,
με ρόδα στο κεφάλι και στα πόδια γιασεμιά-
έτσι η επιθυμίες μοιάζουν που επέρασαν
χωρίς να εκπληρωθούν χωρίς να αξιωθεί καμιά
της ηδονής μία νύχτα ή ένα πρωί της φεγγερό»
(Επιθυμίες: Κ. Καβάφης, Ποιήματα(I): σ.96)

Ο στολισμός της ενταφιασμένης επιθυμίας με 'ρόδα στο κεφάλι' με παραπέμπει στο ότι κάθε πράξη αποκλεισμού της επιθυμίας οδηγεί σε μία πραγματική απόκλιση από τον πραγματικό κόσμο και οδηγεί 'με το κεφάλι στολισμένο με ρόδα' δηλαδή πιθανά στη τρέλα και στην αναστολή της κίνησης της ζωής που τελικά μόνο ως όσφρηση της ενταφιασμένης και ακινητοποιημένης επιθυμίας 'στα πόδια γιασεμιά', μπορεί να υπάρξει. Σε αυτή την ερμηνεία ο Καβάφης είναι απόλυτος, δεν αναφέρεται μόνο στην καταγγελία μίας γενικής ψυχολογικής κατάστασης αποκλεισμού της επιθυμίας, αλλά και στις αποτυχίες - θανάτους επιθυμίας ως περιπτώσεις μεμονωμένες 'χωρίς να αξιωθεί καμιά της ηδονής μία νύχτα'. Δεν ταιριάζει στον Κ.Κ. μία δομική ανάλυση της αλλοτρίωσης της επιθυμίας στο άτομο, αλλά θέλει να δει τη δικαίωση της κάθε στιγμής, κάτι που για αυτόν προϋποθέτει μία γενναιότητα της ύπαρξης, που πρέπει να αφεθεί

στις απολαύσεις που πραγματεύεται και αναζητά ο συναισθηματικός εαυτός που κατασκευάζεται με τα υλικά ενός 'υπονοούμενου εσωτερικού εαυτού'

«Δεν εδεσμεύθηκα και πήγα. Τελείως αφήθηκα κ' επήγα
Στες απολαύσεις, που μίσο πραγματικές,
Μισό γυρνάμενες μες στο μυαλό μου ήσαν,
Επήγα μες στην φωτισμένη νύχτα.
Κ ήπια από δυνατά κρασιά, καθώς
Που πίνουν οι ανδρείοι της ηδονής.»
(Επήγα, Κ.Καβάφης, Ποιήματα(I): σ.59)

Ο Καβάφης αφήνει συχνά το έλλογο σε μία δεύτερη σκηνή, με μικρά δικαιώματα και ευκαιρίες να καθορίσει και να νομιμοποιήσει τον κοινωνικό εαυτό ως κατάσταση ενάντια στην ανδρισύνη της ηδονής και της επιθυμίας που είναι αυτή που φέρνει στη νύχτα του εαυτού -'στη φωτισμένη νύχτα' -το φως της ύπαρξης. Προϋπόθεση και πλατφόρμα δράσης για το πέρασμα σε αυτή την φωτισμένη στιγμή είναι το 'αστικό' περιβάλλον του ποιητή που δίνει την δυνατότητα η 'άνομη ήδονή' να βρει τον δρόμο της εκπλήρωσής της. Η Πόλη είναι η περιοχική πραγμάτωσης της κρυφής επιθυμίας και η πλάνη/περιπλάνηση σε αυτή δίνει την ευκαιρία για το αρμονικό συνταίριασμα με τον κοινωνικο- έλλογο εαυτό που υπάρχει σε έναν άλλο δημόσιο χρόνο και σε άλλα δημόσιο τόπο.

Έστο ίδιο μοτίβο σε ένα πεζό του ποίημα ο Καβάφης αντιστέκεται σχεδόν με ένα πολιτικό μανιφέστο στον κλειστό 'οίκο' και ζητάει το παράθυρα ανοικτά στην παρέλαση του Συντάγματος της Ηδονής, που ως στρατιωτικός σχηματισμός θα εκπορθήσει πανηγυρικά τον κρυμμένο εαυτό, αλλά και -πιθανά (ερμηνεία Σ.Χ.) ως 'επαναστατικό' πολίτευμα του ολοκληρωμένου εαυτού- θα καταργήσει το καθεστώς της κακώς καμωμένης 'υποκριτικής' (Σ.Χ) κοινωνίας.

«Μη κλείσει εν τω οίκω σου και πλανάσαι με θεωρίας δικαιοσύνης, με τας περί αμοιβής προλήψεις της κακώς καμωμένης κοινωνίας. Μηλέγης, Τόσον αξίζει ο κόπος μου και τόσον οφείλω να απολαύσω. Όπως η ζωή είναι κληρονομία και δεν έκαμες τίποτε δια να την κερδίσεις ως αμοιβήν, ούτω κληρονομία πρέπει να είναι και η Ηδονή. Μη κλείσει εν τω οίκω σου• αλλά κράτει τα παράθυρα ανοικτά, ολοάνοικτα, δια να ακούσης τους πρώτους ήχους της διαβάσεως των στρατιωτών, όταν φθάνη το Σύνταγμα της Ηδονής με μουσικήν και σημαίας».
(Το Σύνταγμα της ηδονής: Από τα Κρυμμένα Ποιήματα 1877 - 1923, Ίκαρος 1993)

Ο Καβάφης κερδίζει τον χώρο της ελευθερίας των βιωμάτων του πραγματικού εαυτού που τον απομακρύνουν από τον 'υπονοούμενο-σκοτεινό άρρωστο- εαυτό' και τον ενταφιασμό της επιθυμίας στην τελετουργία του μαυσωλείου: (στην τρέλα ήτην λήψη φαρμάκων, στην βαρετή καθημερινότητα και ίσως στην κατάθλιψη), μέσα από τις συναντήσεις πάθους στη Πόλη.

«Χθες περπατώντας σε μία συνοικία απόκεντρη..
σαν πέρασ' από τον δρόμο τον παληό
αμέσως ωραίσθησαν από την γοητεία του έρωτος

τα μαγαζιά, τα πεζοδρόμια η πέτρες,
και τοίχοι, και μπαλκόνια, και παράθυρα
τίποτα άσχημο δεν έμεινε εκεί..
η υποστασις μου απέδιδε την φυλαχθείσα ηδονική συγκίνηση»
(Κάτω από το Σπίτι, Κ. Καβάφης, Ποιήματα (I):σ.89)

Σε αυτό και άλλα πολλά ποιήματα ο Καβάφης όχι μόνο περιγράφει την ευκαιρία της πόλης να δώσει δικαίωμα στην επιθυμία, αλλά σχεδόν ταυτίζει τις δύο διαστάσεις σε ένα αισθητικό και ηδονικό σύμπλεγμα. Το περιβάλλον μεταβάλλεται σε κάτι που αισθητικό που όπως το ονομάζει «αμέσως ωραίσθησαν από την γοητεία του έρωτος τα μαγαζιά, τα πεζοδρόμια η πέτρες»

Ταυτόχρονα, όμως, η πόλη και ο επίσημος κόσμος της τον αποκλείει και τον αποξενώνει:

... «Αλλά δεν άκουσα ποτέ κρότον κτιστών ή ήχον
Ανεπαίσθητος με έκλεισαν από τον κόσμο έξω.
(Τείχη, Κ. Καβάφης, Ποιήματα(I):σ.106)

Αυτό που απομένει από την απόπτωση της επιθυμίας είναι η τελειωμένη ύπαρξη, ή η τρέλα, η βαθεία στροφή στον 'ξένο και εχθρικό που επιβάλλεται στο σώμα'

«Μέσα στο φόβο και στες υποψίες
με ταραγμένο νου και τρομαγμένα μάτια,
λυώνουμε και σχεδιάζουμε το πώς να κάμουμε
για να αποφύγουμε τον βέβαιο
τον κίνδυνο που έτσι φρικτά μας απειλεί ..
Άλλη καταστροφή, που δεν την φανταζόμεθα, έξαφνική, ραγδαία πέφτει επάνω μας,
και ανέτοιμους- που πια καιρός μας - μας συναιπέρνει»
(Τελειωμένα, Κ. Καβάφης, Ποιήματα (I), σ.19)

Δεν ξέρουμε με ποιο γεγονός ο Καβάφης συνδέει τον κίνδυνο που τον παρασύρει στην τελική καταστροφή και κλείνει τη πραγματική ζωή. Το ποίημα έχει γραφτεί το 1911 όταν ακόμα αναζητεί ακόμα και την ποιητική του ταυτότητα και καταξίωση.

Η ποίηση του Καβάφη δείχνει τη διαδρομή ενός ατόμου που μέσα από τον αισθητικό αναστοχασμό μετασχηματίζει την ατομική του αγωνία και οδύνη για την 'άνομη' επιθυμία σε μια εκστρατεία επιβίωσης και παραγωγής βιωμάτων που ιζηματοποιούνται σε μια αισθητική ποιητική μεταμνήμη που αφηγείται την ελευθερία των παρυφών της πόλης (παρά -δρόμοι, πρόστυχα δωμάτια, καπνοπωλεία κ.ά.). Οι παλινωδίες των συναισθημάτων του και του δύσβατου 'γενναίου' δρόμου που περιγράφει, καταδεικνύουν και τα όρια στα οποία ορίζονται τα γκρεμνά της τρέλας (borderline) και της αλλοτρίωσης του εαυτού. Ο Καβάφης είναι η ακραία βιωμένη περίπτωση ενός εσωτερικού ατόμου που αν δεν ήταν ποιητής θα μπορούσε πιθανά να βρίσκεται στην αντίθετη άλλη περίπτωση του ψυχωτικού ασθενή που αυτόακρωτηριάζεται -ευνουχίζεται γιατί δεν μπορεί να δεχτεί να δει το 'πέος' του και το σώμα του να εκτίθεται στην ηδονική 'φωτισμένη νύχτα', και

αντ' αυτού προτιμά τη νύχτα του εαυτού του, μέσα σε μία στην περικλειστη οδύνη της τρέλας, όπως η περίπτωση του ψυχικά ασθενούς κυρίου Δ.¹⁸⁸.

Η αντιπαραβολή των δύο περιπτώσεων νομίζω ότι δίνει ορισμένες ευκαιρίες να εκμαιεύσουμε μία μετά θάνατο συνέντευξη από τον ποιητή συνομιλώντας με τα ποιήματα του και τα αποκαλυπτικά της γεγονότα!

Το συναίσθημα και η σχέση

Η ποίηση του Κ.Κ. αφήνει έξω από την επιθυμία τη συναισθηματική διάδραση ως σχέση ως μία σταθερή αναφορά και ως ένα διαρκές βίωμα ζωής. Κυριαρχείται από ένα ρεμβασμό για την ίδια τη πράξη, αλλά κυρίως για τον Άλλο που τώρα μπορεί να υπάρχει μόνο μέσα στους στίχους του. Η ανάκληση του βιώματος ταυτίζεται και συνυπάρχει μαζί με τον χώρο στον οποίο συντελέστηκε -σπίτι, δρόμος, πόλη- η οποία, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, 'αισθηματοποιείται' και γίνεται μία κυρίαρχη εικόνα στην ενατένιση και τον ρεμβασμό του, αλλά όπως λέει και ο ίδιος μιλάει για τον έρωτα ως ημιτελές και ανολοκλήρωτο γεγονός ως προς την πληρότητα του.

«Κάθομαι και ρεμβάζω -- Επιθυμίες και αισθήσεις
εκόμισα εις την Τεχνην - κάτι μισοειδωμένα,
πρόσωπα ή γραμμές - ερώτων ατελών
κάτι αβέβαιες μνήμες. Ας αφεθώ σε αυτην.
Ξέρει να σχηματίσει - Μορφήν της Καλλονής
σχεδόν ανεπαισθήτως - τον βίο συμπληρούσα,
/συνδυάζουσα εντυπώσεις - συνδυάζουσα τες μέρες».
(Εκόμισα εις την τέχνη, Κ. Καβάφης, Ποιήματα(II): σ.27)

Η ποιητική του Τέχνη είναι αυτή που συμπληρώνει στη ζωή αυτό που στην πράξη ήταν ημιτελές και ανολοκλήρωτο έργο και πιθανά 'ντροπιαστικό'. Και σε άλλα ποιήματα του ο Καβάφης βλέπει αυτή τα φευγαλέα βιώματα να αποκτούν ένα διαχρονικό κέρδος μέσα στη ζωή του ποιητή.

«σαν να υποψιάζονται πως κάτι επάνω των προδίδει...
Πλήν του τεχνίτου πως εκέρδισε η ζωή
Αύριο μεθαύριο η μετά χρόνια θα γραφτούν
οι στιχ' οι δυνατοί που εδώ ήταν η αρχή των».
(Η αρχή των, Κ. Καβάφης, Ποιήματα(II): σ.22)

Ο Καβάφης ως κοινωνική - πολιτισμική υπόσταση

Ο Καβάφης είναι ένας αποφασισμένος μοναχικός ποιητής στη ζωή. Ανάμεσα στο βιώματα της

188. Επίσκεψη στο ΘΨΠ/Θεσ/νίκης στο πλαίσιο του ερευνητικού έργου InMed του Πανεπιστήμιο Αιγαίου. Θέλω να ευχαριστήσω την καθηγήτρια Αναστασία Ζήση που μου έδωσε τη δυνατότητα να διαβάσω ανώνυμες συνεντεύξεις ψυχικά ασθενών που συλλέγει και αναλύει στο ερευνητικό πρόγραμμα InMed.

επιθυμίας που υπερασπίζεται και στην πραγμάτωση τους και την διαχρονική τους αναβίωση και επιβίωση στα ποιήματα του υπάρχει ένας πραγματικός κόσμος που έχει μικρή αξία, παρουσία και ενδιαφέρον. Αυτός ο κόσμος επανέρχεται έμμεσα κυρίως ως 'ειρωνική' διδαχή μέσα από τα ιστορικά του ποιήματα. Εκεί μας αφήνει να ακουμπήσουμε και να νοιώσουμε την σχέση του με τον κόσμο έξω, που όμως στην πραγματικότητα ήταν μια μοναχική καθημερινότητα ακόμα και περίοδο που πλέον θεωρείτο ένας αναγνωρισμένος ποιητής και ένα πρόσωπο που το περιέβαλαν με ενδιαφέρον οι άνθρωποι της τέχνης. Με κάποιο τρόπο ο Καβάφης ζει, επίσης, ένα είδος συναισθηματικού περιορισμού, ένα είδος μοναχικής 'τρέλας' όπου το ερωτικό βίωμα και η αναζήτηση του στην πόλη, είναι ο ένας και ο πραγματικός του εαυτός.

Ο Κωνσταντίνος Καβάφης κερδίζει τον χώρο της ελευθερίας των βιωμάτων του πραγματικού εαυτού, που τον απομακρύνουν μέσα από τις συναντήσεις πάθους στη Πόλη από τον ενταφιασμό της επιθυμίας στην τελετουργία του μαυσωλείου, όπως ονομάζει τον θάνατο της επιθυμίας (Κάτω από το Σπίτι, (Κ. Καβάφης, 1968: σ.89). Σε αυτά και άλλα πολλά ποιήματα ο Κ.Κ. όχι μόνο περιγράφει την ευκαιρία της πόλης να δώσει δικαίωμα στην επιθυμία, αλλά σχεδόν ταυτίζει τις δύο διαστάσεις σε ένα αισθητικό και ηδονικό σύμπλεγμα, η σωματική παρουσία και ηδονή κυριαρχεί στην ύπαρξη. Το περιβάλλον μεταβάλλεται σε κάτι που όπως το καταγράφει «αισθηματοποιήθηκες ολόκληρο, για μένα» (Στον ίδιο χώρο, Κ. Καβάφης, Ποιήματα (II), σελ.89).

Στο κείμενο θέλουμε να δείξουμε αυτή τη σωματικότητα της ποίησης του Καβάφη και το δέσιμο της με το χώρο της πόλης, ως χώρο της ηδονικής ελευθερίας και πραγμάτωσης του εαυτού. Η ποιητική προσέγγιση του βιώματος της 'παράνομης ηδονής' μας δίνει την ευκαιρία να προσεγγίσουμε τη δύναμη της αισθητικής ποιητικής αφήγησης ως μέσο συγκρότησης του κοινωνικού και του συναισθηματικού εαυτού. Μας βοηθάει πολύ να καταλάβουμε την ιδιαιτερότητα του Καβάφη αν αντιπαραβάλλουμε την ποιητική του και τα βιώματα του με την αφήγηση συνεντεύξεων ψυχικά ασθενών στην Βιογραφία των οποίων φαίνεται ότι κυριάρχησε αντίθετα ο περιορισμός του σώματος και της επιθυμίας κάτι που -πιστεύω- τελικά τους οδήγησε στην τρέλα και στην παράδοση του εσωτερικού εαυτού σε δυνάμεις 'εξωτερικές' και δαιμονικές. Στον ποιητή αντίθετα η παράλληλη προσέγγιση του βιώματος της ηδονής και της ελευθερίας δίνει την ευκαιρία να προσεγγίσει το υπαρξιακό όριο κυρίως μέσα από την ποιητική αφήγηση δημιουργώντας μία μεταμνήμη. Άνθρωποι, χώροι, αντικείμενα και γεγονότα, που ίσως και να μην υπήρξαν ποτέ, δίνουν την ευκαιρία για το πέρασμα του ποιητή στην εσωτερική αλήθεια. Η πόλη είναι το σκηνικό μέσα στο οποίο η διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο πραγματικό και το ποιητικό πλάθεται και μετασχηματίζεται σε ένα μοναδικό αισθητικό γεγονός 'αισθητικοποιείται, όπως λέει Καβάφης, και το ποίημα και ο ποιητής γίνονται ένα. Ο Heidegger θεωρεί ότι η τέχνη υπάρχει όταν η αλήθεια τοποθετείται μέσα στο έργο τέχνης και μέσω αυτής της 'θέσης', κάτι Νέο αναδύεται στη ύπαρξη¹⁸⁹. Η ποίηση του Καβάφη μοιάζει να ακολουθεί αυτό τον δρόμο στον οποίο μια βαθύτερη αλήθεια του ποιητή τοποθετείται στο σκηνικό της πόλης και στην αισθητική πραγμάτωση της επιθυμίας, ως ένα γεγονός που δεν αποτελεί ένα κάλεσμα στην μνήμη ή μία αφήγηση, αλλά μία ποιητική δημιουργία.

Η τελευταία περίοδος της ζωής του ποιητή, ένα σκηνοθετημένο σώμα στην ποίηση.

189. Heidegger, M. (1960). *Der Ursprung de Kunstwerks*. Stuttgart: Reclam, σελ. 34,108

Είναι γεγονός ότι την τελευταία περίοδο της ζωής του ο Καβάφης διάλεξε να ζήσει πλέον αποκλειστικά σε αυτό το σκηνοθετημένο περιβάλλον. Στο διαμέρισμα του χωρίς ηλεκτρικό με κεριά υποδεχόταν τους επιλεγμένους επισκέπτες του, επιλέγοντας τις θέσεις και τις λέξεις που θα πει και θα του πούνε. Το διαμέρισμα που επέλεξε σε μια 'κακόφημη περιοχή πάνω από ένα πορνείο τον έφερε κοντά στο σκηνικό των ποιημάτων της εναγωνίας και ηδονικής επιθυμίας μακριά από την τακτοποιημένη μικροαστική ζωή. Μία πράξη που δεν είναι ιδιοσυγκρατική αλλά μία πράξη ανασύστασης του εαυτού και της ποιητικής του ταυτότητας. Προχώρησε σε μία συγκρότηση και διάνοιξη του Είναι του μέσα από μία οντολογία που το σώμα του και οι επιθυμίες του υπαγόρευσε και καθόρισε. Αυτή όμως η εξέλιξη κυριάρχησε σε μία περίοδο της ζωής του που αυτό το σώμα ήταν πλέον φθαρμένο και περιορισμένο. Η αλήθεια και η διάνοιξη του Είναι που έχει τεθεί εν' Έργω¹⁹⁰ στη ποίηση του ολοκληρώνεται μέσα από μια διαλεκτική του χρόνου με μία ιδιοσυγκρατική κοινωνική υπόσταση.

Στο ποιητή βλέπουμε ένα μοτίβο διαλεκτικής πραγμάτωσης μέσα από τη σχέση σώματος και εκφραστικών μορφών (ποίησης) και ταυτόχρονα μια διαλεκτική του πραγματικού και του φανταστικού δημιουργημένου κόσμου. Οι αντιφάσεις που βιώνει και οι συγκρούσεις που αναδύονται σε αυτή τη διαλεκτική δημιουργούν μία ιδιαίτερη κοινωνική υπόσταση που σε άλλες περιπτώσεις μπορούν να οδηγήσουν στην τρέλα και την απομόνωση. Στον Καβάφη δεν συνέβη αυτό αντίθετα τα κοινωνικά και πολιτισμικά δίκτυα που ορθολογικά δημιούργησε¹⁹¹ γύρω από την ποίηση του και τον συμβολισμό της, όχι μόνο τον κράτησαν στον πραγματικό κόσμο, αλλά τον ανέδειξαν και ως έναν από τους μεγαλύτερους σύγχρονους ευρωπαϊούς ποιητές.

Ίσως πρέπει να αναζητούμε τώρα, μέσα στην καθημερινότητα των γεγονότων που μας περιβάλλουν, σε ποιο σημείο ο καθημερινός άνθρωπος ακολουθεί το ίδιο διαλεκτικό μοτίβο ποιητικής πραγμάτωσης στην ζωή του, αλλά και πώς ακόμα καλλιτέχνες από τον εικαστικό χώρο, και το χώρο της μουσικής ακολουθούν τον ίδιο δρόμο υπαρκτικής συγκρότησης όπως ο Καβάφης¹⁹². Αυτό είναι το σημείο που κατά την άποψη μου κάνει την ποίηση του Καβάφη τόσο ελκυστική πέρα από τον ορίζοντα των 'βιωμάτων' του, αλλά και των 'ιστορικών ποιημάτων' του που μας είναι τόσο οικεία και διδακτικά.

Αναφορές

Bolnow, O. Fr. (1990). *Mensch und Raum (Άνθρωπος και Χώρος)*, Stuttgart: Kohlhammer
Καβάφης, Κ.(1968). *Ποιήματα (I) 1986-1918*. Αθήνα: Ίκαρος.
Καβάφης, Κ. (1968). *Ποιήματα (II)1919-1933*. Αθήνα: Ίκαρος.

190. Heidegger, M. (2006). *Η Τέχνη και ο Χώρος*. Αθήνα: Ίνδικτος, σελ. 26

191. Χτούρης Σωτ. (2004). *Ορθολογικά Συμβολικά Δίκτυα*. Αθήνα: Νήσος.

192. Χτούρης, Σωτ. και Ζιώγας, Γ. (2007). *Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν του Πάμπλο Πικάσο. Δίκτυα Τέχνης και Σχολές Τέχνης στις απαρχές του Μοντέρνου*. Αθήνα: Παπαζήσης.



Η καθημερινότητα διά του καθημερινού

Θανάσης Χονδρός και Αλεξάνδρα Κατσιάνη
Εκπαιδευτικοί
E-mail επικοινωνίας: allipoli@gmail.com

Κάποτε υπήρχε πίστη στην ανάπτυξη, υπήρχε πίστη στην πρόοδο. Τότε η πόλη μπορούσε να αντιπαραθέτει στην εγκυμοσύνη της αγροτικής ζωής, δηλαδή σ' εκείνη την περίοδο στοχαστικής αναμονής ανάμεσα στην σπορά και την συγκομιδή, μπορούσε να αντιπαραθέτει την ιδέα μιας ουτοπίας και την προοπτική προς το μέλλον. Χωρίς πίστη στην πρόοδο όμως, χωρίς ουτοπίες και μέλλον, η πόλη αφήνει το σώμα της κείμενο σε έναν ενεστώτα διαρκείας.

Σ' αυτό το κείμενο, στο σώμα της πόλης, η πολυκατοικία είναι πρόταση με νόημα. Βέβαια η ύπαρξη νοήματος δεν συνεπάγεται κατ' ανάγκη και την αλήθεια της πρότασης. Έτσι, στον συνταγματικό άξονα, οι σχέσεις των μερών μιας πολυκατοικίας, αντί να οργανωθούν οριζόντια με τη συγχώρηση, μ' άλλα λόγια την συμπόρευση με αλληλέγγυο παραμέρισμα και συμβίωση του χώρου, οργανώθηκαν πάνω στην ιδέα της περιχαρακωμένης οριζόντιας ιδιοκτησίας. Αντικαθιστούμε λοιπόν τις λέξεις στον παραδειγματικό άξονα: ο ένοικος του έκτου ορόφου πλήρωσε τα κοινόχρηστα, ο ένοικος του πέμπτου ορόφου πλήρωσε τα κοινόχρηστα, ο ένοικος του τέταρτου, του τρίτου κ.ο.κ. Αντικαθιστούμε τις λέξεις, παράγεται νόημα, αλλά ο ένοικος του δεύτερου ορόφου δεν πληρώνει εδώ και χρόνια. Βασίζεται στα γερά του πόδια, λέει πως μπορεί και χωρίς ανελκυστήρα.

Και αυξάνεται ο πληθυσμός, η πόλη μεγαθύνεται κι απλώνεται προς κάθε κατεύθυνση, ενώ το ιστορικό κέντρο συρρικνώνεται. Στις πόλεις όπου γεννιέται η ιστορία, εκεί και ξεχνιέται. Το φιλί ήταν πεταχτό, δεν τον αναστάτωσε τόσο όσο οι υποσχέσεις όταν του ψιθύρισε «Αύριο στις 9, στην πλατεία Δικαστηρίων, στο άγαλμα». Πήγε την άλλη μέρα από νωρίς στα Δικαστήρια, και είδε τις προσδοκίες του να καταρρέουν¹⁹³. Δεν υπήρχε ούτε πλατεία ούτε άγαλμα. Απελπισμένος

193. Η πλατεία Δικαστηρίων, με το άγαλμα του Βενιζέλου, βρίσκεται στο κέντρο της πόλης, όπου επρόκειτο να κτιστούν τα Δικαστήρια σύμφωνα με το σχέδιο Εμπράρ μετά την πυρκαγιά του 1917. Το σχέδιο δεν υλοποιήθηκε, επειδή στον προβλεπόμενο χώρο βρέθηκε η αρχαία αγορά. Τα Δικαστήρια κτίστηκαν τελικά επί της 26^{ης} Οκτωβρίου.

έγραψε με σπρέι στα βυζαντινά τείχη, εκεί δίπλα, «Ελένη σ' αγαπώ» ως αδυσώπητη παραδοχή της ασυνέχειας στο παιχνίδι της ύλης με τον χρόνο. Την ίδια ώρα η Ελένη ένοιωθε στενόχωρα, αν και βρισκόταν σε πλατεία, μην μπορώντας να σκεφτεί ότι οι φοιτητές είναι περαστικοί από την πόλη, και μπορούν να μιλούν για την πόλη, μόνο οι κάτοικοί της όμως μιλούν την πόλη. Επειδή ο δημόσιος χώρος της πόλης δεν είναι απλά ένας γεωγραφικός προσδιορισμός, αλλά πεδίο εκφοράς πολιτικού και κοινωνικού λόγου. Η πόλη είναι γλώσσα. Δηλαδή, ένα απέραντο σύστημα δυνατών πρωτοβουλιών.

Χρησιμοποιούμε την στίξη για να προσαρμοστούμε, για να διεκδικήσουμε δικαιώματα, για ν' αλλοτριωθούμε, για να χειραφετηθούμε.

Όπως μας το έλεγε στο Δημοτικό η δασκάλα, το κόμμα είναι για να παίρνουμε ανάσα. Όχι τα πολιτικά κόμματα, που, σαν το τείχος του Βερολίνου, κόβουν σε μερίδες καταργώντας τη συνέχεια. Για να παίρνουμε ανάσα... Ένα παγκάκι δίπλα στο δέντρο, ένα στέγαστρο να μας φυλάξει απ' τη βροχή ή τον ήλιο, μια βρύση να μας ξεδιψάσει. Το κόμμα είναι συνώνυμο της φιλοξενίας.

Η άνω κάτω τελεία είναι ένα ποιητικό παράδοξο. Τελεία χωρίς τελείωση, τελεία που αναζητά συνέχεια, ή μια ανωκατωσούρα που έχει τελειωθεί. Σαν να επιχειρείς να αναπλάσεις τον περιβάλλοντα χώρο του Λευκού Πύργου αγνοώντας ότι θεμελιώνονταν τείχη γύρω του, τείχη ιστορημένα σ' ένα σωρό φωτογραφίες... Άνω κάτω τελεία λοιπόν: Θα εκπονηθεί δεύτερη μελέτη. Και θα αμειφθεί ξανά. Άλλωστε, μπορούμε να κάνουμε μια στροφή στην άνω κάτω τελεία, να προσθέσουμε και μια τελεία ακόμη, και να καταλήξουμε σε αποσιωπητικά.

Οι βιτρίνες στις κεντρικές λεωφόρους, πολύχρωμες και φωτισμένες, εκβιάζουν κάποια συναισθηματική απήχηση, σαν τα θαυμαστικά που συνοδεύουν τα διαδικτυακά μηνύματα. Όμως οι εκπλήξεις καιροφυλακτούν αλλού, συνήθως στους στενούς δρόμους σαν την Αρμενοπούλου, όπου η εγγύτητα με το αντικρινό μπαλκόνι δημιουργεί αυθόρμητη οικειότητα με τους παππούδες και τις γιαγιάδες που γδύνονται χωρίς προφυλάξεις.

Ανάμεσα στην Κωνσταντίνου Μελενίκου και την Αγίου Δημητρίου, παράλληλή τους, η οδός Δαμασκού δεν υπάρχει πια. Μια πολυκατοικία έκλεισε την έξοδο της στη Γούναρη μεταμορφώνοντας την σε αδιέξοδο με είσοδο από την Χατζηανδρέου. Κάποιος έχει διαμορφώσει έναν μικρό κήπο εκεί, ένα δυο ζευγάρια βρήκαν καταφύγιο για μια ήσυχη αγκαλιά, ίσως αύριο κάποιος καλλιτέχνης θα παρουσιάσει σ' αυτό το στενό μια εικαστική δράση, ή μεθαύριο κάποια ομάδα θα ξετυλίξει μια θεατρική παράσταση... Το αδιέξοδο που κάποτε υπήρξε η οδός Δαμασκού είναι μία παρένθεση στην αφήγηση της πόλης. Η παρένθεση επιτρέπει την ανατροπή στη σύνταξη, την υπέρβαση του έξω απ' αυτήν νοήματος, ένα αστέιο στη σοβαρότητα (ή και το αντίστροφο), μια υπόμνηση, ένα σπάραγμα μιας άλλης πραγματικότητας, ένα θραύσμα ζωής. Η παρένθεση είναι το σύμβολο της αυτονομίας.

Οι πόλεις συμπυκνώνουν τις επιπτώσεις των εκάστοτε φαινομένων, καθώς και τις αντιδράσεις σ' αυτές τις επιπτώσεις. Τα τελευταία χρόνια, σε περίοδο κρίσης, είναι γεγονός η οικειοποίηση όλο και περισσότερου δημόσιου χώρου από μειονεκτούσες ομάδες, όπως οι άστεγοι στο πάρκο Καρατάσου, απέναντι από τη Φιλοσοφική Σχολή. Η διάχυτη μυρωδιά ούρων αποτελεί φυσικό

επακόλουθο αφού εδώ και χρόνια οι δημόσιες τουαλέτες έχουν εξαφανιστεί όπως οι άνω τελείες με την έλευση των υπολογιστών.

Η πόλη, και κάθε γλώσσα, μεταβάλλεται συνεχώς σε μια διαδικασία προσαρμογής στις ανάγκες και τις επιθυμίες των κατοίκων. Και μεταβάλλεται σε κάθε επίπεδο και λεπτομέρεια. Στη γειτονιά μας, στη γωνία Κωνσταντίνου Μελενίκου με Αποστόλου Παύλου, υπήρχε παλιότερα παντοπωλείο με την επωνυμία «Η ειλικρίνεια». Το διαδέχτηκε ψιλικατζίδικο με την επιγραφή *mini market*. Προφανώς η ειλικρίνεια θεωρείται πλέον δεδομένη, ενώ οι αλλόγλωσσες επιγραφές όλο και πληθαίνουν. Έτσι, η βόλτα στα μαγαζιά, μια τελετουργία που περιλαμβάνει διαπροσωπικές σχέσεις, βολιδοσκόπηση αγοράς, και κατανάλωση, αποκτά συμβολική χροιά ικανοποιώντας το αίτημα για κοσμοπολιτισμό, έστω και ως ψευδαίσθηση.

Η ατμόσφαιρα της Θεσσαλονίκης είναι θολή τη μεγαλύτερη περίοδο του έτους. Η υγρασία κάνει τα περιγράμματα ασαφή κατάλληλα για ταινία του Αγγελόπουλου. Θολή είναι και η αντίληψη για την πόλη καθώς αυτή καλλιεργείται και αναπαράγεται από τα αθηναϊκά μέσα ενημέρωσης, κι αυτό έχει ένα κοινωνικό κόστος. Αλλά και οι σημαντικές αποφάσεις που αφορούν την Θεσσαλονίκη στην Αθήνα λαμβάνονται. Το ρήγμα του μετρό, που τραυματικά την διασχίζει με αβέβαιες προοπτικές, από την πολιτεία επιλέχθηκε να υλοποιηθεί με τη μέθοδο της μελετοκατασκευής που οδήγησε απ' το ένα λάθος στο άλλο. Κάθε φορά που διατυπώνονται κάποιες διαμαρτυρίες ή αντιρρήσεις, αυτές προβάλλονται από τα μέσα ενημέρωσης αντιπροσωπευόμενες από φαιδρές εκδηλώσεις τύπου Ψωμιάδη, και οδηγούνται στη χλεύη. Η υγρασία ποτίζει τις κλειδώσεις, όμως δεν φταίει μόνο η υγρασία. Στη Θεσσαλονίκη βρίσκεται ο μεγαλύτερος σιδηροδρομικός κόμβος, αλλά τα τραίνα χρεωκοπημένα ακινητούν. Η Θεσσαλονίκη διαθέτει ένα μεγάλο λιμάνι, αλλά δεν έχει θαλάσσια συγκοινωνία. Μ' άλλα λόγια, η διαχείριση του δημόσιου χώρου αποξενώνει την πόλη από την ίδια τη γεωγραφία της.

Σε συνθήκες παγκοσμιοποίησης το τοπικό αποκτά σημαντικότερο ρόλο. Αναφερόμαστε σε καταστάσεις που αφορούν ως επί το πλείστον τη Θεσσαλονίκη επειδή εδώ ζούμε και εδώ έχουμε αναπτύξει το μεγαλύτερο μέρος της εικαστικής μας δραστηριότητας. Τη νύχτα της Πρωτοχρονιάς 1984 κολλήσαμε στο κέντρο της πόλης χίλια αυτοκόλλητα με τη φωτογραφία μας και τη λέξη αγαπιόμαστε. Από κάτω ήταν γραμμένα τα ονόματά μας και ταχυδρομική διεύθυνση. Ήταν μία χειρονομία ενάντια στο ζοφερό χαρακτήρα της κοινωνίας που περιέγραφε το μυθιστόρημα 1984 του Όργουελ, όπου τα άτομα καταδυναστεύονται από την εξουσία και κάθε τι προσωπικό εξαφανίζεται. Μετά δυο μέρες είχαν μείνει ελάχιστα αυτοκόλλητα στους τοίχους, που κι αυτά τα έσκισαν ή τα ξεκόλλησαν τις επόμενες μέρες. Στο δημόσιο χώρο συναντιούνται και τέμνονται σχέσεις εξουσίας, και κοινωνικές εθιμοτυπικές κατηγοριοποιήσεων και ταξινομήσεων. Οι κοινοί τόποι δρομολογούνται και λοξοδρομούν στο δημόσιο χώρο. Την άνοιξη του 2001 σκορπίσαμε στην πόλη φείγ βολάν όπου διατυπωνόταν, ξανά και ξανά με γράμματα διαφορετικού μεγέθους, η ερώτηση «Πώς αντιμετωπίζεις αυτό που δεν κατανοείς;». Επειδή ο πολιτισμός δεν έχει να κάνει τόσο μ' αυτά που καταλαβαίνουμε και μας συγκινούν, όσο με την στάση μας απέναντι σ' εκείνα που θεωρούμε ξένα προς τις πεποιθήσεις μας. Πιστεύουμε ότι αυτό το φείγ βολάν θα μπορούσε να σκορπιστεί και σήμερα, επειδή, μπορεί η αδιαφορία να μεγάλωσε, δεν συμβαίνει όμως το ίδιο με την ανοχή. Αντίθετα, το 1984 έπαψε να λειτουργεί ως σημείο αναφοράς. Όχι επειδή πέρασε το συγκεκριμένο έτος, όσο επειδή ο «μεγάλος αδελφός» έγινε πανηγυρικά αποδεκτός ως θέαμα

μέσω της τηλεόρασης και του διαδικτύου.

Η σχέση ανάμεσα στη διαμόρφωση του χώρου και την χρήση του δεν είναι πάντα άμεση. Ήρθε κάποτε ο καιρός που ο Γενικός Οικοδομικός Κανονισμός υποχρέωσε οι καινούργιες πολυκατοικίες να διαθέτουν στο ισόγειο ελεύθερο χώρο για το παρκάρισμα των αυτοκινήτων των ενοίκων. Μόνο που η στενότητα κάποιων δρόμων και τα αυτοκίνητα, τα σκαρφαλωμένα στα πεζοδρόμια των γειτονικών χωρίς πιλοτή κτηρίων, κάνουν το παρκάρισμα άσκηση απαιτητικής δεξιοτεχνίας. Έτσι, πολλές πιλοτές χάσκουν σαν ξεδοντιασμένα στόματα αχρησιμοποίητες. Σε μια τέτοια πιλοτή το 1985 παρουσιάσαμε τις «Συνήθειες», μια δράση που αποτελούνταν από μικρά επεισόδια, άλλα πιο αφαιρετικά κι άλλα πιο αφηγηματικά, χωρίς προφανή σύνδεση μεταξύ τους. Για παράδειγμα, ο Θανάσης κουμπώνει το πουκάμισό του και διαπιστώνει ότι έχει κοπεί ένα κουμπί. Η Αλεξάνδρα κόβει μια τούφα απ' τα μαλλιά του και, χρησιμοποιώντας τα ως κλωστή, του ράβει το κουμπί. Ήταν μια πολύωρη δράση που έδωσε την ευκαιρία σε περαστικούς και περιοίκους να συγκεντρωθούν σταδιακά στο χώρο, σε αρκετές περιπτώσεις ειδοποιώντας ο ένας τον άλλον πως κάτι συμβαίνει στη γειτονιά. Αυτό που ακριβώς συνέβαινε ήταν ότι μέσα στον πυκνό, συνεχή και συμπαγή δομημένο ιστό αναπτύσσονταν αναπάντεχες συμπεριφορές που επιζητούσαν να αποτυπωθούν στη μνήμη των παρευρισκομένων ως δυνατότητες. Το 1999, αρχές Μαΐου, κάθε μέρα και για μια βδομάδα, περιφέραμε κατά το σούρουπο ένα στρώμα στο κέντρο της Θεσσαλονίκης επί δώρο. Η γειτονιά, ταυτόχρονα μέσα από την αποσπασματικότητα και την ομοιογένεια που την χαρακτηρίζουν, αρθρώνει ένα ουδέτερο φόντο όπου τα σώματα εκτίθενται και διεκδικούν νόημα. Οι εικαστικές δράσεις εμπεριέχουν τη φαντασία του χώρου.

Το 1984, με τον Ντάνη Τραγόπουλο, σχηματίσαμε το μουσικό συγκρότημα «Δημοσιούπαλληλικό Ρετιρέ» (εικ. 1).



Εικόνα 1

Η μουσική χρησιμοποιούνταν κατ' επίφαση, διότι οι δυο μας δεν ξέρουμε κανένα μουσικό όργανο. Πρωτοεμφανιστήκαμε σε γιατί με κοτόπουλα κρεμασμένα στο στήθος και γλάστρα στο κεφάλι. Ήμασταν δίπλα στον κόσμο που μαζευόταν παρακινημένος από τους ηλεκτρικούς ήχους, και μακριά από το κοινό αίσθημα. Παρόμοια, εκτός τόπου και χρόνου, εμφανιστήκαμε καλοντυμένοι με πνευστά σε λαϊκή αγορά ακουμπώντας μεταξύ μας τις πλάτες, ξεφυσώντας και τσιρίζοντας. Πνευστά χρησιμοποιήσαμε και σε πάρκο, όπου παρουσιάστηκε δεμένοι σε δέντρα. Ανοίκειες παρουσίες, παράδοξες χειρονομίες, ποτέ βίαιες ή προσβλητικές για τους γείτονες και τους περαστικούς θεατές, απόπειρες εμβολιασμού της καθημερινότητας με έκπληξη, προσπάθειες εμφύχωσης της συνήθειας. Οι δράσεις που επιλέξαμε να αναφέρουμε πραγματοποιήθηκαν χωρίς να υπάρχει καμιά νύξη για τέχνη, περφόρμανς και άλλα τέτοια, τα οποία δημιουργούν ένα πλαίσιο προσδοκιών που θολώνει τη ματιά του θεατή. Αντίθετα ήταν δράσεις χωρίς προηγούμενα δελτία τύπου και ανακοινώσεις, ούτως ώστε να μπορέσουν να λειτουργήσουν ως συναπαντήματα επιτρέποντας την ενσωμάτωσή μας στο τοπίο, και τις αυθόρμητες αντιδράσεις του κόσμου.

Διότι η τέχνη, το σύστημα της τέχνης, δρα ως ένα βαθμό αλλοτριωτικά. Πολλοί είναι εκείνοι που φοβούνται να ομολογήσουν ότι δεν τους αρέσει ή δεν τους ενδιαφέρει κάτι το οποίο προβάλλεται ως καλλιτέχνημα. Δεν είναι του παρόντος να μιλήσουμε γι' αυτό το θέμα. Θα αναφερθούμε μόνο στην χωροταξία των αιθουσών τέχνης στη Θεσσαλονίκη, οι οποίες, με ελάχιστες εξαιρέσεις, εδώ και δεκαετίες συγκεντρώνονται εμμονικά στην περιοχή από την Τσιμισκή και προς τη θάλασσα. Η γλώσσα, κάθε γλώσσα, είναι και φορέας ιδεολογίας. Η πόλη ως γλώσσα έχει επίσης τα ιδεολογικά της φορτία μέρος των οποίων αποτελεί και η χωροταξία των αιθουσών τέχνης που εκφράζει την αντίληψη ότι η τέχνη αφορά άτομα με υψηλό εισόδημα.

Η σύνδεση της αγροτικής ζωής με την κυκλική κίνηση του χρόνου δίνει την εντύπωση ότι η επαρχία είναι θεματοφύλακας των παραδόσεων. Όμως, ενώ η Δημοτική ποίηση ήταν άρρηκτα δεμένη με το αγροτικό περιβάλλον, η νέα λαϊκή ποίηση είναι αστικό φαινόμενο και έχει ως προνομιακό πεδίο προβολής τους τοίχους της πόλης. Αντίθετα προς τα βιβλία λόγιας παραγωγής που κυριαρχούνται από τον ελεύθερο στίχο, η νέα λαϊκή ποίηση διατηρεί τα χαρακτηριστικά που πάντα διέκριναν την παραδοσιακή ποιητική, δηλαδή την ανωνυμία του δημιουργού, προσήλωση στον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, χρήση της ομοιοκαταληξίας και βεβαίως παραλλαγές καθώς το ποίημα περνάει από σπρέι σε σπρέι:

*Κάθε επαναστάτης άγριο λουλούδι,
λευτεριά στο Γιάννη τον Σκουλούδη.*

Κι αλλού:

*Η επανάσταση είν' άγριο λουλούδι,
λευτεριά στον σύντροφο Σκουλούδη.*

Οι επιστήμονες λένε ότι οι σκύλοι διακρίνουν μόνο το μπλε και το κίτρινο χρώμα, εντούτοις τα αδέσποτα της οδού Εγνατίας στέκονται υπομονετικά μέχρι ν' ανάψει το πράσινο για να περάσουν

τη διάβαση. Τα σπουργίτια δεν περιμένουν να φάνε τα ψίχουλα που θα πέσουν στο δρόμο, αλλά πετούν στα τραπέζια των καφενείων και τσιμπολογούν μπισκότα ή κέικ απ' τα πιάτα. Τα τελευταία χρόνια παπαγαλάκια φτερουγίζουν στα δέντρα της παραλίας. Τα άφησε κάποιος ελεύθερα; Ξέφυγαν όλα μαζί από κάποιο κατάστημα με κατοικίδια; Άγνωστο. Δίνουν όμως ένα εξωτικό χρώμα σε μια πόλη που, όπως όλες οι πόλεις, αλλάζει με ορμή.

Double Trouble: (Σχεδόν) 50 Χρόνια Τέχνης και Ακτιβισμού

Nina Felshin
Επιμελήτρια
E-mail επικοινωνίας: nina.felshin@gmail.com

(μετάφραση Άννα Πιάτου)

Υπήρξα ένα μωρό με «κόκκινες» πάνες. Οι γονείς μου ήταν μέλη του Κομμουνιστικού Κόμματος και γαλουχήθηκα με προοδευτικές πολιτικές απόψεις. Είδα τη μητέρα μου να ξεσπά σε κλάματα όταν η Ethel και ο Julius Rosenberg εκτελέστηκαν το 1953. (Το 1988, στην 35η επέτειο του θανάτου τους, επιμελήθηκα την έκθεση *Unknown Secrets: Art and the Rosenberg Era*, η οποία παρουσιάστηκε σε οκτώ χώρους κατά τη διάρκεια μιας περιόδου δύο ετών). Φοίτησα στο Γυμνάσιο Music and Art, ένα δημόσιο σχολείο στην πόλη της Νέας Υόρκης, όπου τα παιδιά ειδικεύονταν στις εικαστικές τέχνες, όπως εγώ ή στη μουσική και καυχιόταν για τις αριστερές πεποιθήσεις των γονιών τους. Η αδελφή μου κι εγώ παίξαμε σε τουρνουά τένις που πραγματοποιούνταν σε κλαμπ της χώρας, των οποίων οι κανόνες ήταν περιοριστικοί για Εβραίους σαν κι εμάς. Δεν έτυχε ποτέ να αντιμετωπίσουμε νεαρούς μαύρους παίκτες, αλλά πήραμε μαθήματα από μαύρους προπονητές, συμπεριλαμβανομένου του Bob Ryland, του πρώτου αφροαμερικανού που έπαιξε επαγγελματικό τένις. Οι γονείς μας, μας εξήγησαν τις συνέπειες και τις αντιφάσεις όλων των παραπάνω, πράγμα που μας βοήθησε να αναπτύξουμε δεξιότητες κριτικής σκέψης σε σχετικά νεαρή ηλικία.

Ειδικεύτηκα στην Ιστορία της Τέχνης στο κολλέγιο και πήρα πτυχίο Master στον ίδιο τομέα. Ήμουν προπτυχιακή φοιτήτρια στο Oberlin College το φθινόπωρο του 1966, όταν άρχισα να ενδιαφέρομαι για τη σύγχρονη τέχνη, χάρη στο μέντορά μου, την καθηγήτρια Ellen Johnson, η οποία έστρεψε την προσοχή μου σε γεγονότα όπως η ιστορική έκθεση *Nine Evenings: Art and Engineering*, των Robert Rauschenberg και Billy Klüver, η οποία έγινε στο 69th Armory Show, το φθινόπωρο του 1966 και η οποία εξελίχθηκε στο E.A.T. (Πειράματα στην Τέχνη και την Τεχνολογία). Με εισήγαγε εκείνη την εποχή επίσης στα happenings του Allan Kaprow και του Claes Oldenburg και στην ιδέα ότι η τέχνη θα μπορούσε να είναι μια συλλογική, παραστατική, ακόμη και διεπιστημονική

δραστηριότητα και ότι θα μπορούσε να συμβεί έξω από τις παραδοσιακές αίθουσες τέχνης.

Όλα αυτά άνοιξαν την όρεξη μου για τη σύγχρονη τέχνη που δεν ενέπιπε στις κυρίαρχα αποδεκτές παραμέτρους και κατά τη γνώμη μου, ήταν αποκλεισμένη από τον ελιτίστικο Μοντερνισμό και φορμαλισμό που ευαγγελιζόταν ο Clement Greenberg και άλλοι στα μέσα της δεκαετίας του 1960, τη δεκαετία στην οποία φοίτησα στο κολλέγιο και τελείωσα το σχολείο. Εκ των υστέρων, βλέπω ότι αυτό που έλειπε οδυνηρά για μένα στη γενική συζήτηση της σύγχρονης τέχνης την εποχή εκείνη, ήταν η έννοια του πολιτικού και κοινωνικού περιεχομένου ή το νόημα πέρα από τα τυπικά χαρακτηριστικά του ίδιου του αντικειμένου τέχνης.

Το 1971, μετά από τρία χρόνια στην πρώτη μου δουλειά στην Corcoran Gallery of Art στην Ουάσιγκτον, απολύθηκα από το Διοικητικό Συμβούλιο του Ιδρύματος εξαιτίας της προσπάθειάς μου να οργανώσω μια συνδικαλιστική ένωση με άλλους συναδέλφους. Έχοντας διασφαλίσει το δικαίωμά μας για «προστατευμένη συντονισμένη δράση», όπως ορίζεται από το νόμο περί Εργασιακών Σχέσεων, η Corcoran αναγκάστηκε με απόφαση από το NLRB (Εθνικό Συμβούλιο Εργασιακών Σχέσεων) να με επαναφέρει έξι μήνες αργότερα, με πλήρεις αναδρομικούς μισθούς. Ο δικηγόρος μου, Harry Huges, ένας συνεργάτης στο δικηγορικό γραφείο Arnold & Porter, αντιπροσώπευε ταυτόχρονα το συνδικάτο ανθρακωρύχων σε μια σημαντική δίκη κατά των εκκαθαριστών της Ένωσης, μια υπόθεση που αυτός και οι συνεργάτες του κέρδισαν το 1972. Όταν δε ανακαλύφθηκε ότι ο ιδιοφυής και εκκεντρικός διευθυντής του Corcoran, Walter Horpys, προσπάθησε να μας εξαγοράσει, απολύθηκε οριστικά. Ήμουν τόσο εμπνευσμένη από τον Harry, που έκανα αίτηση για να μπω στη Νομική. Τελικά, δεν προχώρησα και δεν το μετανιώνω.

Εάν ο σπόρος για δουλειά έξω από τα συνήθη όρια- τόσο κυριολεκτικά, όσο και μεταφορικά- του θεσμικού κόσμου της τέχνης, φύτεψε μέσα μου κατά τη διάρκεια των σπουδών, ριζώσε στο Corcoran, όπου ήρθα σε επαφή μέσω του Walter Horpys με την έννοια της κοινοτικής τέχνης. Μου θύμιζε επανειλημμένα, ότι ενώ ο φορμαλισμός ήταν ακόμα σχετικά κυρίαρχος στα μέσα της δεκαετίας του '60, ήταν μόνο μία από τις πολλές τάσεις στις εικαστικές τέχνες. Με σύστησε στην τέχνη του Edward Kienholz (εικ.1 και 2) μεταξύ άλλων, του οποίου οι αχανείς γλυπτικές εγκαταστάσεις έθιγαν θέματα όπως ο πόλεμος στο Βιετνάμ, οι παράνομες αμβλώσεις, καθώς και τους όρους στα κρατικά ψυχιατρεία.

Πολύ πριν ο κόσμος της τέχνης και τα σημαντικότερα κύρια μουσεία αναγνωρίσουν τις πολιτικές των ταυτοτήτων και της πολυπολιτισμικότητας, ο Walter απευθυνόταν σε μη παραδοσιακά ακροατήρια και ενθάρρυνε τη διαφορετικότητα στις τέχνες. Την ίδια περίπου ώρα η εννοιολογική τέχνη, η φεμινιστική τέχνη και η περιβαλλοντική τέχνη ήταν αναδυόμενες και συνεισέφεραν σημαντικά στην επέκταση των ορίων της σύγχρονης τέχνης. Αισθάνθηκα, ακόμα και τότε, ότι αυτό που έμαθα ως εικοσάχρονη στο Corcoran, συμπεριλαμβανομένου του να αγωνίζομαι για ό, τι πίστευα, θα διαμόρφωνε το μέλλον μου ως επιμελήτρια και ακτιβίστρια.

Έφυγα από την Corcoran λίγο μετά την αποκατάστασή μου και για ένα διάστημα εργάστηκα ως επιμελήτρια της AFL-CIO Labor Studies Center που βρίσκεται λίγο πιο έξω από την Ουάσιγκτον. Τα χρόνια 1975 - 1978 ήμουν Συντονίστρια Προγράμματος στο Art-in-Architecture Program της GSA (General Services Administration), μιας ομοσπονδιακής υπηρεσίας στην Ουάσιγκτον που ανέθετε τη δημιουργία έργων τέχνης για τα νέα ομοσπονδιακά κτίρια. Εκεί ανέπτυξα ένα

ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη δημόσια τέχνη. Ήταν μια συναρπαστική στιγμή, διότι οι έννοιες της τέχνης στο δημόσιο χώρο ήταν σε εξέλιξη. Η λεγόμενη “turd in the plaza” ή “plop art” -όροι που επινοήθηκαν το 1970 από τον αρχιτέκτονα / γλύπτη James Wines, ιδρυτή και διευθυντή του SITE (Γλυπτική στο Περιβάλλον), έναν οργανισμό με έδρα τη Νέα Υόρκη, σιγά-σιγά αμφισβητούνταν από έργα που έφεραν μια πιο ολοκληρωμένη σχέση με το περιβάλλον τους και μερικές φορές αντανάκλασαν την ιστορία ενός συγκεκριμένου τόπου ή περιοχής. Ο Wines αμφισβήτησε την εγκυρότητα του απομονωμένου αντικειμένου στη δημόσια γλυπτική ως αντανάκλαση της «αποκλειστικής γλώσσας της ιδιωτικής τέχνης», όπως το έθεσε ο ίδιος σε πρόσφατη συνέντευξή του. Γνωρίζα πολύ καλά, κατά τη θητεία μου στο GSA, ότι πολλοί από τους καλλιτέχνες των αναθέσεων κλιμάκων εκδοχής της τέχνης του στούντιο, χωρίς να αντιμετωπίσουν ένα πιο περιεκτικό λεξιλόγιο των δρόμων και του τοπίου, το οποίο ο Wines και άλλοι εξερευνούσαν, συμπεριλαμβανομένων των: Gordon Matta-Clark, Alice Ayccock, Robert Smithson, Nancy Holt, Mary Miss και του Michael Heizer. Αυτή η αμφισβήτηση οδήγησε στο βαθύ ενδιαφέρον μου για το φαινόμενο της site-specific art, που προέκυπτε τότε.

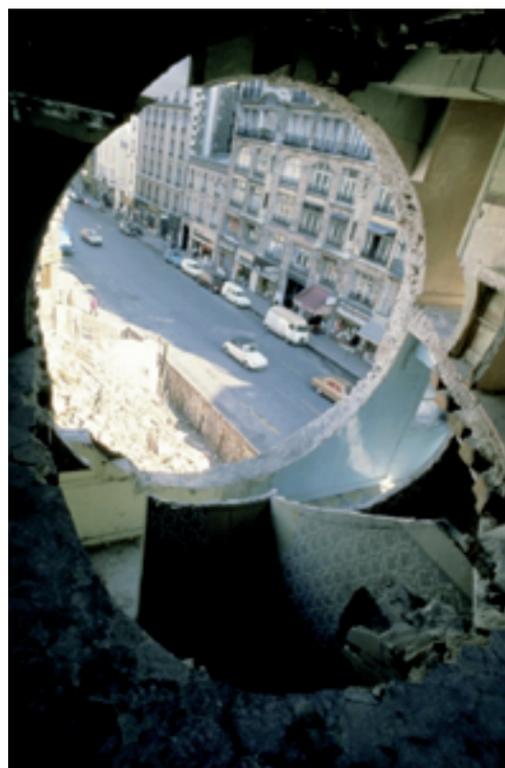


Εικόνα 1: Edward Kienholz, The Illegal Operation, 1962, μικτή τεχνική



Εικόνα 2: Edward Kienholz, The Portable War Memorial, 1968, μικτή τεχνική

Το 1975, ενώ ήμουν στο GSA, αλλά ανεξάρτητα από αυτό, διορίστηκα Επίτροπος των ΗΠΑ στη Μπιενάλε του Παρισιού, μια διεθνή έκθεση για τους καλλιτέχνες κάτω των 35 ετών και είχα την καλή τύχη να συνεργαστώ στενά με τον Gordon Matta-Clark στο "Conical Intersect" (Κωνική Τομή) (εικ.3) το έργο που ο ίδιος θεωρούσε πιο ολοκληρωμένο και επιτυχημένο.



Εικόνα 3: Gordon Matta-Clark, Conical Intersect, 1975, οδός de Beaubourg, Παρίσι, Γαλλία, λεπτομέρεια

Όταν η πόλη του Παρισιού του έδωσε άδεια να χρησιμοποιήσει δύο κτίρια του 17^{ου} αιώνα, τα οποία σύντομα θα κατεδαφιζόταν στην οδό Beaubourg, δίπλα στο εργοτάξιο του Κέντρου Πομπιντού, δεν γνώριζαν ότι είχαν συναινέσει στη δημιουργία μιας ισχυρής κριτικής του αστικού εξευγενισμού. Στην περίπτωση αυτή, το σύνολο της κοινότητας Les Halles, με την πλούσια πολιτιστική και αρχιτεκτονική ιστορία της, θα εξαφανιζόταν για να ανοίξει ο δρόμος για ένα σημαντικό πολιτιστικό θεσμό και το συνοδευτικό της ευημερίας και της ανάπτυξης. Κάνοντας τρύπες σε αυτά τα εγκαταλελειμμένα κτήρια, ο Matta-Clark επιτρέπει στο φως και τον αέρα να κυκλοφορεί, ενώ ταυτόχρονα κατευθύνει το βλέμμα των θεατών στο εξαιρετικά αμφισβητούμενο περιβάλλον του οποίου ήταν μέρος. Στην πραγματικότητα, ο ίδιος ενθάρρυνε το κοινό του να εξετάσει την παρουσία της απουσίας. Το ότι ένα site-specific, αστικό έργο θα μπορούσε να είναι όμορφο, ποιητικό και να ασκεί κοινωνική κριτική, είχε σημαντικό αντίκτυπο στον τρόπο σκέψης μου σχετικά με τις δυνατότητες της τέχνης στο δημόσιο χώρο, καθώς και στην συνειδητοποίηση ότι η ποίηση και η πολιτική δεν χρειάζεται να είναι αμοιβαία αποκλειόμενες.

Αργότερα, μεταξύ του 1980 και των μέσων της δεκαετίας του '90, εργάστηκα σε διάφορα σχέδια για το Bread and Roses Cultural Project, το πολιτιστικό πρόγραμμα του προοδευτικού Health and Human Services Union, που είναι γνωστό ως 1199 και αναφέρεται από τον Martin Luther King ως το «αγαπημένο του συνδικάτο». Ήμουν βαθιά εμπνευσμένη από τον Moe Foner, ένα στέλεχος του Συνδικάτου, ο οποίος ίδρυσε το Bread and Roses Cultural Project το 1979 και ήταν επικεφαλής του για αρκετές δεκαετίες. Σύμφωνα με δήλωσή του, το έργο είχε ως στόχο να ενισχύσει «τη ζωή των εργαζομένων και τα στρώματα του πληθυσμού με την παροχή ευκαιριών για την πρόσβαση στη μεγάλη τέχνη και τους καλλιτέχνες, τη συμμετοχή στη δημιουργική διαδικασία και τη συμβολή στην καλλιέργεια».

Δουλεύοντας μέσα στο εργατικό κίνημα ευαισθητοποιήθηκα περαιτέρω απέναντι στον ελιτισμό του κόσμου της τέχνης. Στο Bread and Roses οργάνωσα την πρώτη μου αποκλειστικά πολιτική έκθεση τέχνης, *Disarming Images: Art for Nuclear Disarmament* (Αφοπλίζοντας τις Εικόνες: Τέχνη για τον Πυρηνικό Αφοπλισμό), που ταξίδεψε σε περισσότερα από δέκα μουσεία στις ΗΠΑ και τη Σουηδία μεταξύ 1984 - 86. Ήμουν επιμελήτρια σε δύο επιπλέον εκθέσεις του Bread and Roses την: *Women of Hope: African Americans Who Made A Difference*, (Οι γυναίκες της Ελπίδας: Αφροαμερικανές που έκαναν τη διαφορά), μια σειρά από αφίσες προς τιμήν εμπνευσμένων έγχρωμων γυναικών και αφίσες από το εργατικό κίνημα στις οποίες σύγχρονοι καλλιτέχνες και εικονογράφοι, συμπεριλαμβανομένων των Jacob Lawrence, Sue Coe και Milton Glazer κλήθηκαν να ανταποκριθούν σε αποσπάσματα από την ιστορία του Εργατικού κινήματος, με αποτέλεσμα αυθεντικά έργα τέχνης και ενός συνοδευτικού καταλόγου. Μετά από αυτά τα έργα, ο επιμελητικός στόχος μου ήταν για την τέχνη που ασχολείται με τα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα.

Το 1990, είχα προσκληθεί από τον David Brown, Διευθυντή του Maryland Institute College of Art Gallery της Βαλτιμόρης, προκειμένου να επιμεληθούμε μαζί μια έκθεση για το πώς οι καλλιτέχνες έχουν ασχοληθεί με το θέμα της τρομοκρατίας. Ονομαζόταν *Beyond Glory: Re-Presenting Terrorism* (Πέρα από τη Δόξα: Αναπαριστώντας την Τρομοκρατία) και ήταν αφιερωμένη στους δύο φοιτητές του MICA (Maryland Institute College of Art) που πέθαναν στο βομβαρδισμό της πτήσης 103 της Pan Am πάνω από το Lockerbie της Σκωτίας, στις 21 Δεκεμβρίου του 1988. Ενθάρρυνα τον David

Brown να εξετάσει έναν ευρύτερο ορισμό της τρομοκρατίας που θα συμπεριλάμβανε την ιδέα της κρατικής τρομοκρατίας, ή «χονδρικής» τρομοκρατίας, όπως ορίζεται από τον Edward S. Herman στο βιβλίο του *The Real Terror Network* (1986), το οποίο είχα διαβάσει, μεταξύ άλλων βιβλίων και άρθρων, στο πλαίσιο της προετοιμασίας μου για την έκθεση. «Χονδρική» ή κρατική τρομοκρατία είναι αυτή που εκτελείται σε βάρος των μικρότερων, φτωχικά οπλισμένων ομάδων, από πιο ισχυρές, αλλά ποτέ δεν αναγνωρίζεται ως τέτοια, όπως η κυβέρνηση της Νότιας Αφρικής εναντίον του ANC (Εθνικό Αφρικανικό Κογκρέσο) ή ο υποστηριζόμενος από τις ΗΠΑ στρατός της Γουατεμάλας εναντίον των χωρικών Μάγια στη δεκαετία του 1980. Ο υπότιτλος της έκθεσης, “*Re-Presenting Terrorism*”, αναγνώριζε και επέκτεινε κατανόηση του φαινομένου όπως έκανε και το *The Politics and Imagery of Terrorism*, ένα σημαντικό συμπόσιο που έλαβε χώρα την ημέρα των εγκαίνιων της έκθεσης. Εισηγητές στο πάνελ, συμπεριλαμβανομένων, μεταξύ άλλων, του πρώην Γενικού Εισαγγελέα των ΗΠΑ Ramsey Clark, του Edward S. Herman και του δημοσιογράφου Alexander Cockburn, συζήτησαν ένα ευρύ φάσμα θεμάτων και πρόσφατες μελέτες περιπτώσεων, συμπεριλαμβανομένης της υποστήριξης των ΗΠΑ στην κρατική τρομοκρατία στη Λατινική και Κεντρική Αμερική τη δεκαετία του 1980, και το COINTELPRO (COunter INTElligence PROgram) του FBI. Το τελευταίο στόχευε υπό την καθοδήγηση του Διευθυντή του FBI J. Edgar Hoover, σύμφωνα με τα λόγια του, να «εκθέσει, να διαταράξει, να ανακατευθύνει, να δυσφημίσει, να εξουδετερώσει ή άλλως να απαλείψει» τις δραστηριότητες ατόμων και οργανώσεων που θεωρούσε ανατρεπτικές. Στο πάνελ συμπεριλαμβάνονταν και ομάδες που ήταν αντίθετες στον πόλεμο του Βιετνάμ, όπως οι: NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), Martin Luther King, AIM (American Indian Movement), SDS (Φοιτητές για μια Δημοκρατική Κοινωνία), καθώς και μια σειρά από ομάδες της άκρας δεξιάς.

Σε απάντηση σε σχόλιο ενός κριτικού τέχνης ότι η έκθεση απέτυχε να αντιμετωπίσει την «τρομοκρατία κατά των γυναικών», καθώς η έκθεση εστίαζε στην παγκόσμια τρομοκρατία, έγραψα ένα δοκίμιο που ονομαζόταν *Women and Children First: Terrorism on the Home Front* (*Γυναίκες και Παιδιά Πρώτα: Η Τρομοκρατία στο Μέτωπο του σπιτιού*), το οποίο εστίαζε στην τέχνη για την ενδοοικογενειακή βία, την σεξουαλική παρενόχληση, το βιασμό και την κλιμακούμενη βία του κινήματος κατά των αμβλώσεων. Δημοσιεύτηκε στο *The Politics and Imagery of Terrorism*, το βιβλίο που τεκμηρίωσε την έκθεση και το συμπόσιο. Η έρευνα για το δοκίμιο έφερε στην αντίληψή μου πολλά συνεργατικά, ακτιβιστικά προγράμματα για πρώτη φορά. Στα προγράμματα αυτά συχνά συμμετείχαν καλλιτέχνες που συνεργάζονταν άμεσα με μια συγκεκριμένη κοινότητα, για παράδειγμα, γυναίκες θύματα ενδοοικογενειακής βίας. Ο στόχος της επιδίωξης συμμετοχής σε ένα εικαστικό πρόγραμμα ήταν να δημιουργηθεί η αίσθηση της κοινότητας και να ενδυναμωθούν τα μέλη της. Αυτές οι ατομικές και συνεργατικές πρακτικές κέντρισαν το ενδιαφέρον του εκδότη, ο οποίος με κάλεσε να διερευνήσω τη δυνατότητα να κάνω ένα βιβλίο για τις ατομικές και συλλογικές ακτιβιστικές πρακτικές τέχνης. Το 1995, εκδώσαμε ένα βιβλίο με δοκίμια, *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, (*Είναι αυτό τέχνη; Το Πνεύμα της Τέχνης ως Ακτιβισμός*), το οποίο αναφέρεται σε δώδεκα τέτοιες πρακτικές, συμπεριλαμβανομένων των κοριτσιών συνεργατικών αντάρτικων ομάδων: Guerrilla Girls, Gran Fury, Group Material, και WAC (Women’s Action Coalition), καθώς και τις επιμέρους πρακτικές καλλιτεχνών όπως των: Suzanne Lacy, Meirle Laderman Ukeles, Hope Sandrow, Helen και Newton Harrison, Peggy Diggs και άλλων.

Το 1996 έγινα επιμελητήρια της Πινακοθήκης Zilkha στο Πανεπιστήμιο Wesleyan και παρέμεινα

στη θέση αυτή μέχρι το 2010. Εκεί ήμουν σε θέση να οργανώσω πολλές εκθέσεις γύρω από πολιτικά θέματα. Μερικές από αυτές ενόχλησαν τη διοίκηση του Πανεπιστημίου και, όπως είχα κάνει πριν από χρόνια στην Corcoran, βρέθηκα στη θέση να πιέζω κατά του θεσμικού οργάνου που με είχε προσλάβει, επειδή η πολιτική μου ήταν σε αντίθεση μαζί του. Μια τέτοια έκθεση ήταν η *Black and Blue: Examining Police Violence, 2000* (*Μαύρο και Μπλε: Εξετάζοντας την Αστυνομική Βία*), η οποία σήμερα είναι περισσότερο επίκαιρη από ποτέ. Το πανεπιστήμιο αισθάνθηκε υποχρεωμένο να πάρει την έγκριση του τοπικού αστυνομικού τμήματος για το κάθε έργο στην έκθεση πριν μου δώσουν το πράσινο φως. Η άλλη ήταν η *Disasters of War: From Goya to Golub, 2005* (*Καταστροφές του Πολέμου: Από τον Goya στην Golub*), το περιεχόμενο της οποίας ήταν τα βασανιστήρια. Ένας ομότιμος καθηγητής-ιδιαίτερα αναστατωμένος από ένα πολύ ποιητικό έργο για τις ισραηλινές μπουλντόζες που κατέστρεφαν παλαιστινιακές κατοικίες, καθώς και από το γεγονός ότι άφησα μια φοιτητική οργάνωση να χρησιμοποιήσει τη γκαλερί για μια συζήτηση με ένα μέλος των Βετεράνων του Ιράκ ενάντια στον Πόλεμο (IVAW) -επικοινωνήσε με το αφεντικό μου και ο πρόεδρος του πανεπιστημίου τους ζήτησε να με απολύσουν, γιατί είχα «πολιτική ατζέντα». Τον πήραν αρκετά σοβαρά και εγώ έτρεξα να αναζητήσω την υποστήριξη καθηγητών με κύρος από την Αμερικανική Ένωση Καθηγητών Πανεπιστημίου (AAUP). Το πανεπιστήμιο τελικά υπαναχώρησε.

Το 1999, ενώ ήμουν στο Wesleyan, ήρθα σε επαφή με το Δίκτυο Καλλιτεχνών Refuse and Resist!, μια οργάνωση που προωθούσε «μια κουλτούρα αντίστασης» και βοηθούσε στη δημιουργία νέων έργων και σε νέες συνεργασίες, πραγματοποιούσε συζητήσεις με καλλιτέχνες, παρήγαγε και διευκόλυνε συναυλίες, εκθέσεις τέχνης και θεατρικές εκδηλώσεις. Είχα προσκληθεί να επιμεληθώ μια σειρά από εικαστικές εκθέσεις, σε συνδυασμό με το “Mumia 911: the National Day of Art to Stop the Execution of Mumia Abu-Jamal”, (Mumia 911: η Εθνική Ημέρα Τέχνης για να σταματήσει η εκτέλεση του Mumia Abu-Jamal), η οποία έλαβε χώρα στις 11 Σεπτεμβρίου, 1999 (εικ.4).



Εικόνα 4: Malaquias Montoya, Mumia 911, αφίσα

Πάνω από 100 εκδηλώσεις πραγματοποιήθηκαν σε εθνικό και διεθνές επίπεδο, με τη συμμετοχή πάνω από 1000 καλλιτεχνών. Ο κατάλογος των υποστηρικτών της εκδήλωσης αυτής περιελάμβανε διεθνούς φήμης προοδευτικές δημιουργικές δυνάμεις, συμπεριλαμβανομένων εικαστικών καλλιτεχνών, ποιητών, μουσικών, ηθοποιών και άλλων. Στη συνέχεια ήρθε η 11^η Σεπτεμβρίου 2001. Από εκείνη τη στιγμή, η πολιτική και ο ακτιβισμός, ήταν στο επίκεντρο της ζωής μου.

Αυτή ήταν μια στιγμή που δεν έμοιαζε με καμία άλλη που είχα βιώσει. Εκτός από το ίδιο το γεγονός και τις συνέπειές του για το μέλλον, ήταν η πρώτη μεγάλη διεθνής κρίση στη μνήμη μου, για την οποία το Διαδίκτυο ήταν ίσως ο κύριος τρόπος επικοινωνίας για τους Αμερικανούς όπως εγώ, οι οποίοι έγειραν ερωτήματα σχετικά με τη βιασύνη της Κυβέρνησης να επιτεθεί στο Αφγανιστάν, τη δαιμονιοποίηση σχεδόν όλων των Αράβων, των Μουσουλμάνων και όποιου ταίριαζε με το στερεότυπο αυτό, την παράνομη κράτηση αθώων ανθρώπων, το φακέλωμα άλλων και την κατασκοπεία σε τζαμιά που διαπράττονταν από το FBI, τη CIA και τις τοπικές αρχές επιβολής του νόμου. Ακόμα και τα μικρά παιδιά που ήταν Μουσουλμάνοι παρενοχλούνταν καθ' οδόν προς το σχολείο. Στο τέλος του 2001, η κυβέρνηση Μπους άρχισε να ανοίγει το δρόμο για εισβολή στο Ιράκ, ισχυριζόμενη ψευδώς την ύπαρξη εκεί όπλων μαζικής καταστροφής. Ποτέ πριν κατά τη διάρκεια μιας καταστροφής αυτού του μεγέθους, δεν ήταν κάποιος σε θέση να στραφεί στο Διαδίκτυο για ανεξάρτητες αναλύσεις των γεγονότων και τις εθνικές και διεθνείς τους επιπτώσεις. Το Διαδίκτυο έγινε μια κρίσιμη πηγή για τους προοδευτικούς, ενώ, σε γενικές γραμμές τα κύρια μέσα μαζικής ενημέρωσης, τόσο τα έντυπα, όσο και η τηλεόραση- ανέφεραν ευσυνείδητα τα περιεχόμενα των συνεντεύξεων Τύπου της κυβέρνησης και τα δελτία τύπου.

Ο κίνδυνος του Διαδικτύου για τους προοδευτικούς, όπως επεσήμανε ο Tony Kushner, είναι ότι κάποιος μπορεί εύκολα να μετατραπεί σε «ακτιβιστή της πολυθρόνας», όπως το έθεσε ο ίδιος, κάποιος που μένει κολλημένος στον υπολογιστή, σε αντίθεση με αυτόν που παίρνει τους δρόμους και -εάν κάποιος συμβαίνει να είναι ένας εικαστικός καλλιτέχνης, ποιητής, μουσικός, συγγραφέας και performer κάνει τέχνη για την πολιτική και την κοινωνική αδικία. Σε περιόδους κρίσης, η αντίσταση πρέπει να γίνεται ορατή στο κοινό, προκειμένου να προσελκύσει την προσοχή των δυνάμεων και των μέσων μαζικής ενημέρωσης. Έμαθα από μερικές από τις ομάδες που αναφέρονται στο δοκίμιο *But is it Art?* ότι τα μέσα μαζικής ενημέρωσης έχουν τη δύναμη να αυξήσουν κατά πολύ το κοινό τους και να αλλάξουν την κοινή γνώμη, και ότι οι δημιουργικές, οπτικές δράσεις, όπως το γραφιστικά ισχυρό δημόσιο μήνυμα σχετικά με την κρίση του AIDS από τον Gran Fury, οι performance και οι αφίσες των Guerrilla Girls και πιο πρόσφατα, το λαμπρό έργο των The Yes Men-λειτουργούν σαν μαγνήτες ενημέρωσης.

Το “Our Grief Is Not A Cry For War” (Η θλίψη μας δεν είναι κραυγή για πόλεμο) ήταν ένα από τα πρώτα έργα καλλιτεχνών του Δικτύου στα οποία συμμετείχα στις εβδομάδες που ακολούθησαν την 11^η Σεπτεμβρίου. Μια ομάδα περίπου 20 ατόμων, που δημιουργήθηκε για αυτό το σκοπό, πολλοί από τους οποίους ήταν καλλιτέχνες ή εργάζονταν σε τομείς της καλλιτεχνικής δημιουργίας, συγκεντρώθηκαν συχνά κατά τη διάρκεια των ημερών αμέσως μετά τις επιθέσεις, προκειμένου να συζητήσουν τις επιπτώσεις αυτού που είχε συμβεί στο Κάτω Μανχάταν. Ο στόχος μας ήταν να δημιουργήσουμε μια συμμετοχική και οπτικά ισχυρή δημόσια δράση που θα αναγνώριζε τη θλίψη που υπέστησαν πολλοί, αλλά ταυτόχρονα θα προειδοποιούσε για τα αντίποινα και τις παράλογες

επιδείξεις πατριωτισμού. Στο τέλος, μετά από ώρες έντονου διαλόγου, ήταν ο καλλιτέχνης Dread Scott, ο οποίος συνέλαβε το κείμενο και τη διαμόρφωση της performance. Φορώντας μαύρα ρούχα και λευκές μάσκες για τη σκόνη στο πρόσωπό μας και κρατώντας μπροστά στο στήθος μας πινακίδες που έγραφαν Our Grief Is Not a Cry for War, διοργανώσαμε τις πρώτες από τις πολύωρες αγρυπνίες στο Union Square στις 22 Σεπτεμβρίου 2001. Πάνω από εκατό άνθρωποι έκαναν performance σιωπηλά. Αρχικά, είχαμε σκοπό με τη μάσκα σκόνης να αναφερθούμε στην τοξική σκόνη και τα συντρίμια στο Ground Zero. Αλλά σχεδόν αμέσως, αυτή ήρθε να δηλώσει την καταπίεση των μουσουλμάνων, των Αράβων, και Αραβο-Αμερικανών σε αυτή τη χώρα και όπως θα αποδειχθεί, τις πολυάριθμες περιπτώσεις της θεσμικής αυτο-λογοκρισίας που ακολούθησε την 11ης Σεπτεμβρίου. Πολύ περισσότερες, ακόμη μεγαλύτερες, performance πραγματοποιήθηκαν στην Times Square, ακριβώς δίπλα στον σταθμό στρατολόγησης των Ένοπλων Δυνάμεων των ΗΠΑ.



Εικόνα 5: Our Grief is Not A Cry for War, Times Square, Φθινόπωρο, 2001

Το “Our Grief Is Not A Cry for War” βρήκε το δρόμο του με το *IMAGINE: Iraq* (Φαντάσου: Ιράκ), ένα άλλο έργο των καλλιτεχνών του Δικτύου. Εμπνευσμένο από τις ζωές εκείνων που υπέφεραν κάτω από δέκα χρόνια βομβαρδισμών και των διεθνών κυρώσεων που επιβλήθηκαν από τις ΗΠΑ και το Ηνωμένο Βασίλειο, το *IMAGINE: Iraq*, πραγματοποιήθηκε στις 19 Νοεμβρίου 2001, στο Cooper Union’s Great Hall με ένα ακροατήριο περίπου 900 ανθρώπων. Ήταν μια βραδιά με αναγνώσεις μονόπρακτων και μονολόγων των: Harold Pinter, Naomi Wallace, Reg e. Gaines, Robert O’Hara, Kia Korthron, Betty Shamieh, Richard Montoya των Culture Clash και άλλων. Για αυτό το γεγονός, επιμελήθηκα μια έκθεση για την γκαλερί Lobby, η οποία περιελάμβανε, μεταξύ άλλων έργων, μια μεγάλη και «δυνατή» τρίπτυχη φωτογραφία από την performance “Our Grief Is Not A Cry for War” στην Times Square. Η γνωστή φεμινίστρια καλλιτέχνης Nancy Spero δημιούργησε ένα νέο έργο για την έκθεση, το οποίο χρησιμοποιήθηκε και στην πρόσκληση της εκδήλωσης (εικ.6).



Εικόνα 6: Nancy Spero, IMAGINE: Iraq, Πρόσκληση, 2001

Το *IMAGINE: Iraq*, είχε αρχικά προγραμματιστεί να λάβει χώρα στο NYTW (Θεατρικό Εργαστήριο της Νέας Υόρκης). Είχε προγραμματιστεί μήνες πριν από την 11^η Σεπτεμβρίου, αλλά το NYTW το ακύρωσε-μία από τις πολλές περιπτώσεις αυτολογοκρισίας στις τέχνες που συνέβησαν στον απόηχο της 11^{ης} Σεπτεμβρίου.

Ως μέλος των Καλλιτεχνών Δικτύου, ήμουν μέρος της ομάδας εργασίας του Not in Our Name (NION) την άνοιξη του 2002. Η αποστολή μας ήταν να γράψουμε μια Δήλωση Συνείδησης, μια έκκληση αντίστασης στις αντιδραστικές πολιτικές της κυβέρνησης Bush και των κατασταλτικών μέτρων που εισήχθησαν αμέσως μετά την 11η Σεπτεμβρίου, όπως η προοπτική της διεξαγωγής ενός διαρκούς πολέμου, η προειδοποίηση προς τους Αμερικανούς από τον γραμματέα Τύπου του Bush να «προσέχετε αυτά που λέτε», οι καταπατήσεις των νομίμων διαδικασιών και φυσικά το USA Patriot Act (Πατριωτικό Κίνημα). Η Δήλωση Συνείδησης άρχιζε: «Ας μην ειπωθεί ότι οι άνθρωποι στις Ηνωμένες Πολιτείες δεν έκαναν τίποτα όταν η κυβέρνησή τους κήρυξε πόλεμο χωρίς όρια και σύστησε έντονα νέα μέτρα καταστολής. Οι υπογράφωντες αυτής της δήλωσης προσκαλούν τους ανθρώπους των ΗΠΑ να αντισταθούν στις πολιτικές και τις γενικές πολιτικές κατευθύνσεις που έχουν προκύψει από τις 11 Σεπτεμβρίου του 2001 και τα οποία δημιουργούν σοβαρούς κινδύνους για τους λαούς του κόσμου».

Το Δίκτυο Καλλιτεχνών έπαιξε σημαντικό ρόλο στη συμμετοχή καλλιτεχνών στην υπογραφή της Δήλωσης Συνείδησης (NION) και στην παραγωγή δημιουργικών δραστηριοτήτων και εκδηλώσεων σε συνδυασμό με αυτό, ώσπου όλα οδήγησαν στην πρώτη μεγάλη αντιπολεμική διαδήλωση στις ΗΠΑ, στο Central Park της Νέας Υόρκης, στις 6 Οκτωβρίου 2002. Όπως και νωρίτερα οι διάλογοι που οδήγησαν στην performance “Our Grief is Not a Cry for War”, έτσι και οι πολύμηνες συζητήσεις που οδήγησαν στην Δήλωση Συνείδησης ήταν τονωτικές και συναρπαστικές. Δημιουργήθηκαν επίσης οι ευκαιρίες να εμπλακούμε με μια διαφορετική ομάδα ατόμων που διέτρεχε το φάσμα από την Επαναστατική Αριστερά ως τους προοδευτικούς Δημοκράτες, η οποία συμπεριλάμβανε καλλιτέχνες, ανθρώπους του θεάτρου, δικηγόρους, ακαδημαϊκούς, ακτιβιστές, συγγραφείς και δημοσιογράφους.

Η Δήλωση Συνείδησης δημοσιεύτηκε ως ολοσέλιδη διαφήμιση στην εφημερίδα New York Times στις 19 Σεπτεμβρίου 2002. Ακόμη και ο σχεδιασμός της διαφήμισης ήταν μια δημιουργική και

συνεργατική προσπάθεια. Οι συζητήσεις με μια βασική ομάδα των καλλιτεχνών οδήγησε στο εντυπωσιακό σχέδιο της Sheila Levrant de Bretteville, που περιελάμβανε το κείμενο της δήλωσης και πολλά ονόματα υπογραφόντων. Μια καλλιτέχνης και εκπαιδευτικός της οποίας το έργο αντανάκλα την πίστη της στη σημασία των φεμινιστικών αρχών, η Sheila ήταν η διευθύντρια του προπτυχιακού προγράμματος του Πανεπιστημίου Yale στη Γραφιστική.

Είναι ενδιαφέρον, ότι η μόνη διαφωνία ανάμεσα στα μέλη της ομάδας ανέκυψε σε σχέση με το ζήτημα του κατά πόσον αυτά που αναφέρονται στη διαφήμιση πρέπει να είναι τα ονόματα των νοικοκυριών ή των απλών ανθρώπων. Στο τέλος, συμφωνήσαμε ότι είναι σημαντικό να παράσχουμε πρότυπα ρόλων και αυτό σήμαινε να αναφέρουμε φωτεινά μυαλά που είχαν εγκρίνει τη δήλωση, συμπεριλαμβανομένων μεταξύ άλλων, των: Pete Seeger, Danny Glover, Yoko Ono, Howard Zinn, Laurie Anderson, Tony Kushner, Angela Davis, Edward Said, Cornel West, Jane Fonda, Mos Def, Alice Walker, Oliver Stone, Grace Paley και Gore Vidal. Η διαφήμιση δημοσιεύθηκε και στην εφημερίδα Los Angeles Times, την USA Today και την San Francisco Chronicle. Μέχρι το Φεβρουάριο του 2003 είχε δημοσιευτεί σε περισσότερες από 45 εφημερίδες και περιοδικά στις ΗΠΑ και σε όλο τον κόσμο.

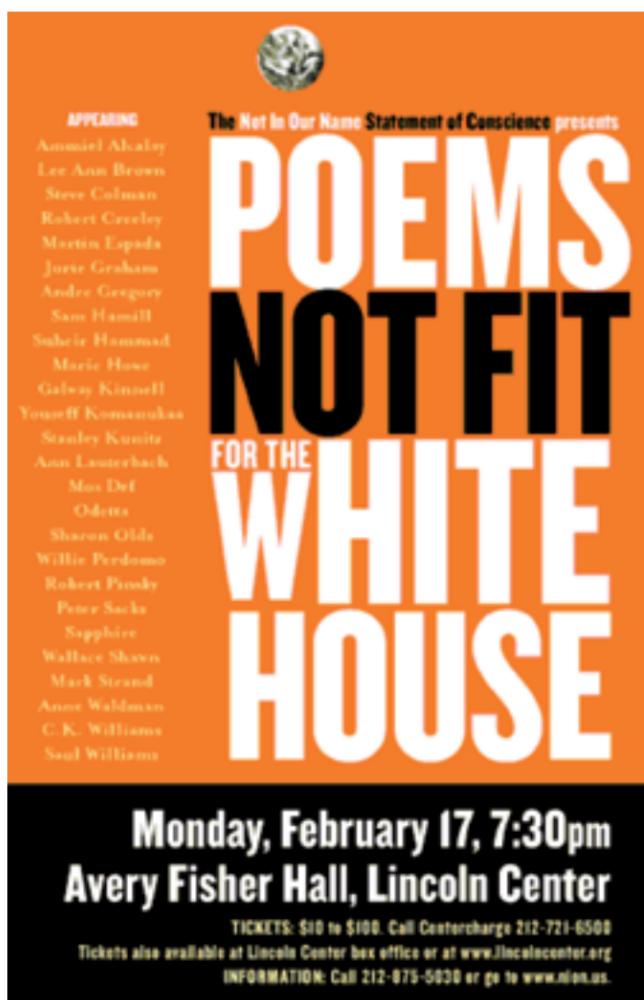
Στις 3 Οκτωβρίου, δύο εβδομάδες μετά την δημοσίευση της ανακοίνωσης έγινε μια εκδήλωση που ονομάστηκε *Not in Our Name: An Evening of Conscience* (Όχι στο όνομά μας: Ένα Απόγευμα Συνείδησης) που πραγματοποιήθηκε στο Cooper Union’s Great Hall, και την παρακολούθησε ένα κοινό πάνω από χίλια άτομα. Το Δίκτυο Καλλιτεχνών έπαιξε σημαντικό ρόλο στην οργάνωση μια βραδιάς αναγνώσεων και performances από έναν αριθμό υπογραφόντων της Δήλωσης, συμπεριλαμβανομένων της Eve Ensler (*Vagina Monologues*), των Wallace Shawn και του Andre Gregory (*My Dinner With Andre*), ο λαϊκός τραγουδιστής και τραγουδοποιός Pete Seeger, ο jazz-gospel-blues μουσικός και performer Oscar Brown ο Jr., η καλλιτέχνης Suheir Hammad και οι ηθοποιοί Danny Glover, Ed Asner και Ellen McLaughlin. Ήμουν ανάμεσα στους πολλούς εθελοντές που βοήθησαν στην οργάνωση της εκδήλωσης. Ήμουν επίσης καλεσμένη να διαβάσω μέρη της Δήλωσης στη σκηνή με τους καλλιτέχνες που αναφέρονται παραπάνω (εικ.7).



Εικόνα 7: Not in Our Name: An Evening of Conscience, διαβάζοντας τη Δήλωση της Συνείδησης στη σκηνή του Great Hall, Cooper Union, 2 Οκτωβρίου, 2002

Τρεις μέρες αργότερα, στις 6 Οκτωβρίου του 2002, πάνω από 20.000 άνθρωποι συγκεντρώθηκαν στο Central Park για την πρώτη μεγάλη αντιπολεμική διαδήλωση στις ΗΠΑ. Διαδηλώσεις έγιναν την ίδια μέρα και σε άλλες πόλεις. Μαζί με τα υπόλοιπα μέλη του Δικτύου Καλλιτεχνών πήρα εκεί νωρίς, για να προετοιμαστώ για τον αγώνα. Ομιλίες και κάποια ψυχαγωγία ακολούθησαν τον Όρκο της Αντίστασης. Περισσότεροι από 20.000 άνθρωποι πήραν τον Όρκο μαζί στις 3:00 μ.μ., με τρόπο παρόμοιο με αυτόν που έκανε ο κόσμος στο Occupy Wall Street το 2011. Γραμμένος από το καλλιτέχνη Saul Williams, κατήγγελλε δυναμικά και ποιητικά τις «αδικίες που έγιναν από την κυβέρνησή στο όνομα μας» και προειδοποιούσε ενάντια στη διεξαγωγή ενός ατελείωτου πόλεμου».

Στις 17 του Φλεβάρη του 2003, κατά τη διάρκεια μιας από τις χειρότερες χιονοθύελλες της Νέας Υόρκης με 60 εκ. χιόνι, περισσότερα από 2.000 άτομα συγκεντρώθηκαν για το Not in Our Name Statement of Conscience (Δήλωση Συνείδησης Όχι στο Όνομά μας), *Poems Not Fit for the White House* (Ποιήματα που δεν είναι κατάλληλα για τον Λευκό Οίκο), στο Lincoln Center's Avery Fisher Hall (εικ.8).



Εικόνα 8: Poems Not Fit For the White House, 17 Φεβρουαρίου, 2003, εξώφυλλο προγράμματος

Η εκδήλωση ονομάστηκε προς τιμήν του ποιητή Sam Hamill ο οποίος, μετά από πρόσκληση της Πρώτης Κυρίας Laura Bush σε ένα Συμπόσιο Ποίησης στον Λευκό Οίκο στις 12 Φεβρουαρίου, έστειλε ηλεκτρονικά μηνύματα σε 50 φίλους προτρέποντας τους να γράψουν αντιπολεμικά ποιήματα για να τα στείλει στην κ. Bush. Μέσα σε τέσσερις μέρες έλαβε 1.500 ποιήματα. Η Laura Bush ακύρωσε το συμπόσιο. Ο Hamill τότε έκανε έκκληση για αναγνώσεις αντιπολεμικής ποίησης σε εθνικό επίπεδο. Ήταν η δράση του Hamill που ενέπνευσε την εκδήλωση στο Lincoln Center της Νέας Υόρκης. Η βραδιά περιελάμβανε ποιητές πέντε γενεών από πολλές διαφορετικές σχολές και παραδόσεις. Ποιητές τιμημένοι από το κράτος και νικητές του βραβείου Πούλιτζερ, μαζί με αγαπημένους ποιητές από το hip hop και τη slam ποιητική σκηνή διάβασαν ή παρουσίασαν δικά τους έργα, καθώς και άλλων. Μεταξύ των: Mos Def, Anne Waldman, Robert Creeley, Jorie Graham, Mark Strand, Saul Williams, Ann Lauterbach, Martin Espada, Galway Kinnell, ο 97-χρονος Stanley Kunitz και ο 87-χρονος θεατρικός συγγραφέας Arthur Miller εξέφρασαν ισχυρά αντιπολεμικά αισθήματα (εικ.9).

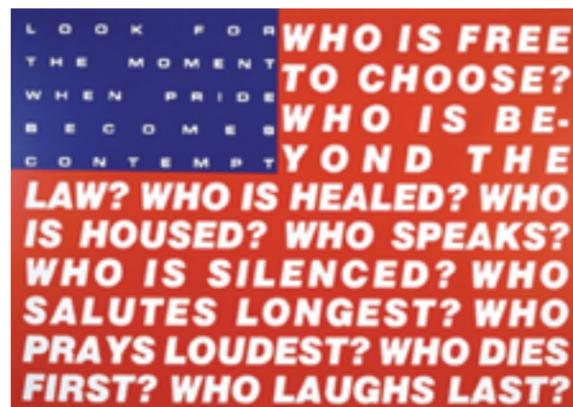


Εικόνα 9: Poems Not Fit for the White House (Mos Def)

Επιφανείς ηθοποιοί διάβασαν το έργο ποιητών τους οποίους η χιονοθύελλα εμπόδιζε να παραβρεθούν. Σύμφωνα με μια αναφορά «από τη στιγμή που οι ποιητές ανέβηκαν στη σκηνή εκείνο το βράδυ, η εκδήλωση είχε βγει στη δημοσιότητα στις εφημερίδες στην Ευρώπη, το Μεξικό και την Αυστραλία, τη στήλη κουτσομπολιού Page Six στη New York Post, καθώς και... στο CNN που κάλυπτε δουλικά τον George Bush να βγαίνει από το Air Force One». Ο σκοπός του δημιουργικού ακτιβισμού είναι να προσελκύσει την προσοχή των μέσων ενημέρωσης, διότι διευρύνει σημαντικά το κοινό και την ευαισθητοποίηση του. Ειρωνικές αντιπαραθέσεις όπως αυτή όμως, είναι τυχαίες και δυστυχώς πολύ σπάνιες.

Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, επικέντρωσα επίσης το πάθος μου για την τέχνη και την κοινωνική δικαιοσύνη σε εκθέσεις στην Γκαλερί Zilkha του Πανεπιστημίου Wesleyan, όπου ήμουν

επιμελητήρια από το 1996 έως το 2010. Στα τέλη Ιανουαρίου του 2003 διοργανώσα την έκθεση, *Good Morning, America*, η οποία εγκαινιάστηκε σε μια κατάμεστη αίθουσα υποδοχής. Ο τίτλος της έκθεσης, που προτείνει μια έκκληση αφύπνισης, υπογραμμίζοντας πως ευαισθητοποιημένοι καλλιτέχνες ανταποκρίθηκαν στη ζωή και την πολιτική των Ηνωμένων Πολιτειών στον απόηχο της 11^{ης} Σεπτεμβρίου. Τα έργα περιελάμβαναν έργα ζωγραφικής, γλυπτικής και εικονογραφημένα χειρόγραφα με μεικτά μέσα, εγκαταστάσεις με φωτογραφίες και κείμενα, καθώς και σε απευθείας συνδεδεμένα έργα βίντεο. Η έκθεση περιελάμβανε επίσης κάποια ιστορικά ηχηρά έργα, όπως η ερμηνεία της αμερικανικής σημαίας της Barbara Kruger, καθώς και τα έργα του International Center of Photography (Διεθνές Κέντρο Φωτογραφίας) και της National Coalition Against Censorship (Εθνική Συμμαχία κατά της λογοκρισίας) (εικ. 10).



Εικόνα 10: Barbara Kruger, "Untitled" (Questions), 1991, Φωτογραφική μεταξοτυπία σε βινύλιο, Συλλογή Marieluise Hessel, Center For Curatorial Studies, Bard College, Annandale-On-Hudson, N.Yόρκη

Ο Έλληνας καλλιτέχνης Γιάννης Ζιώγας, ο μόνος μη-Αμερικανός καλλιτέχνης στην έκθεση, δημιούργησε ένα νέο έργο με αυτή την ευκαιρία, το *Elegy of a Happy Alliance*, 2002, μια εγκατάσταση με μεικτά μέσα, που διερευνούσε τον ρόλο της κυβέρνησης των ΗΠΑ στη χούντα που κυβερνούσε την Ελλάδα το 1967 με 1974. Παρά το γεγονός ότι το *Good Morning, America* δεν ήταν επίσημα έκθεση του Δικτύου Καλλιτεχνών, χάρηκα που καταχωρήθηκε ως τέτοια στην ιστοσελίδα τους.

Το *Xanadu* (2007), ένα βίντεο εγκατάσταση τεσσάρων καναλιών του Robert Boyd, ρυθμισμένο να παίζει ντίσκο μουσική και που περιγράφεται από τον Holland Cotter, κριτικό των New York Times ως «γροθιά στο στομάχι» και ήταν εμπνευσμένο από την απόφαση των ΗΠΑ να εισβάλουν στο Ιράκ. Η παρατήρηση του Bush, «για πολύ καιρό ο πολιτισμός μας έχει πει: αν κάτι σε κάνει να νιώθεις καλά, κάντο. Τώρα η Αμερική αγκαλιάζει μια νέα ηθική και έναν νέο δόγμα: Ας προχωρήσουμε», έθεσε το σκηνικό για με την εισβολή στο Ιράκ και τη γρήγορη αναζήτηση καταστροφικών και *αποκαλυπτικών* συμπεριφορών από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, όπως ασκήθηκαν στο παρελθόν από τους: Hitler, Charles Manson, Reverend Jim Jones, Osama bin Laden, George W. Bush, τους δεξιούς θρησκευτικούς φονταμενταλιστές και τους ακραίους εθνικιστές (εικ.11).



Εικόνα 11: Robert Boyd, Xanadu, 2006, Εξώφυλλο καταλόγου

Η τελευταία έκθεση μου στο Wesleyan που αφορούσε τον πόλεμο και τις συνέπειές του ήταν η *Bearing Witness: Daniel Heyman, 2010* (Μαρτυρία: Daniel Heyman, 2010). Μετά από πρόσκληση της δικηγόρου ανθρωπίνων δικαιωμάτων Susan Burke, ο Heyman παρακολούθησε συνεντεύξεις που εκείνη διεξήγαγε με κρατούμενους της Abu Ghraib στην Κωνσταντινούπολη και το Αμμάν, το 2006 και το 2007 και η έκθεση αποτελούνταν από βαθιά συγκινητικά πορτρέτα αυτών των ανθρώπων, φτιαγμένα με τέμπερα, των οποίων η λεκτική μαρτυρία είχε δημιουργικά ενσωματωθεί σε κάθε έργο (εικ. 12)



Εικόνα 12: Daniel Heyman, From Morning Prayers.....add, γκουάς σε χαρτί nishinushi

Τα Δίκτυα Καλλιτεχνών Refuse and Resist! και Not in Our Name (NION) συνέχισαν τις εργασίες τους μέχρι περίπου το 2008 και στη συνέχεια, σχεδόν εν μία νυκτί, έπαψαν να υπάρχουν. Οι βασικές μορφές που διοικούσαν αυτές τις οργανώσεις διοχέτευαν την ενέργειά τους αποκλειστικά σε πολιτικές δράσεις και ποτέ δεν συζήτησαν, ούτε εξήγησαν αυτή την απότομη αλλαγή με εμάς, συμπεριλαμβανομένων και των πολλών καλλιτεχνών, που συμμετείχαν στις εκδηλώσεις τους. Ίσως θεώρησαν ότι δεδομένης της αδυναμίας του αντιπολεμικού κινήματος στο πρόσωπο των ανένδοτων πολιτικών της κυβέρνησης Bush, ήρθε η ώρα να στραφούν σε κάτι άλλο.

Εγώ, από την άλλη μεριά, δεν πιστεύω ότι το μοναδικό μέτρο της επιτυχίας του δημιουργικού ακτιβισμού, είναι αν έχει αλλάξει τις πολεμοχαρείς δράσεις της εθνικής κυβέρνησης. Σε μια συνέντευξη για το *Xanadu* του Robert Boyd το 2007, κατέληγα ότι ενώ δεν ήταν πρόθεση του καλλιτέχνη, αποκόμισα την αίσθηση ότι αν δεν κάνουμε κάτι, αν δεν αμφισβητήσουμε αυτά που μας σερβίρουν, θα έχουμε κατ' ουσίαν την ίδια τύχη με τα θύματα που εκπροσωπούνται στο *Xanadu*. Υπάρχει ένα περιεχόμενο στο έργο του Boyd και σε όλες τις δημιουργικές εκδηλώσεις και δραστηριότητες που περιέγραφα παραπάνω, το οποίο εγώ θα χαρακτήριζα ως μια πρόσκληση για δράση ή αντίσταση. Συνεχίζω να πιστεύω στις δυνατότητες για κρίσιμες καλλιτεχνικές πρακτικές, ακόμη και εννοιολογικά, με βάση έργα τέχνης που ασχολούνται με κοινωνικά θέματα, για να προσελκύσουν την προσοχή του κόσμου, να ενθαρρύνουν τους ανθρώπους να σκέφτονται κριτικά και να αντισταθούν. Πιστεύω ότι η ποίηση, το εν λόγω στοιχείο της τέχνης που μας καλεί να ενεργοποιήσουμε τη δική μας γνώση και εμπειρία, είναι ένα ισχυρό μέσο για να ενθαρρύνει τους ανθρώπους να αμφισβητήσουν τη δική τους σκέψη και ό,τι προέρχεται από τους επίσημους θεσμούς. Αναμειγνύοντας τον ακτιβισμό με την ποίηση δείχνει ότι η αντίσταση είναι πάνω από όλα μια πράξη της φαντασίας.

Ψυχογεωγραφία στην ψηφιακή εποχή: μια εναλλακτική θεώρηση του αστικού τοπίου

Συλαίου Στέλλα¹, Χουντάση Μαρία², Λαγούδη Έλενα³

Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας-Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο¹, Διδάκτωρ Αρχαιολογίας, ΑΠΘ², Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης³

E-mail επικοινωνίας: sylaiou@gmail.com, m_chountasi@hotmail.com, elena.lagoudi@ekt.gr

Εισαγωγή

Συχνά θεωρούμε τους γεωγραφικούς χάρτες ως ένα απόλυτα αντικειμενικό στοιχείο που διέπει τις ζωές μας, καθώς πιστεύουμε ότι εκπέμπουν ένα σταθερό μήνυμα και παρέχουν μια αντικειμενική πληροφορία. Ωστόσο, στα τέλη της δεκαετίας του '50 και στις αρχές του '60 οι καταστασιακοί¹⁹⁴ έδειξαν με τον πιο ποιητικό τρόπο ότι οι χάρτες είναι το αποτέλεσμα ατομικής εξερεύνησης του περιβάλλοντα χώρου και μιας σειράς εσωτερικών αναζητήσεων των ανθρώπων. Σαν μοντέρνοι *flâneurs* που πειραματίζονταν με την περιπατητική τέχνη, κατέγραφαν τα ίχνη τους στους δρόμους της πόλης και γοητεύονταν από τις απειράριθμες λεπτομέρειες τους κόσμου γύρω τους, οι καταστασιακοί μέσα από τις αέναντες περιπλανήσεις τους στις πόλεις ανέδειξαν μια εναλλακτική μορφή χαρτογράφησης του αστικού χώρου. Έδειξαν ότι ο χάρτης συνίσταται σαφώς από την αναπαράσταση ορισμένων υπαρκτών χώρων, οι οποίοι, όμως, μπορούν να ανασυντεθούν δημιουργικά με βάση το ανθρώπινο σώμα και τα ανθρώπινα συναισθήματα. Το αποτέλεσμα αυτής της αισθητηριακής ανασύνθεσης είναι ανατρεπτικό παρουσιάζοντας μια εικόνα της πόλης πολύ διαφορετική από αυτή που έχουν συνηθίσει οι κάτοικοι ή επισκέπτες της. Πρόκειται για τους λεγόμενους ψυχογεωγραφικούς χάρτες, την απτή απόδειξη ότι και οι χάρτες μπορεί να είναι ένα ακόμα υποκειμενικό στοιχείο της καθημερινότητάς μας.

Το συγκεκριμένο άρθρο κάνει μια αναδρομή στις ιστορικές ρίζες της ψυχογεωγραφίας, στην ανάδυση των καταστασιακών, αλλά και την εξέλιξη του κινήματος. Συζητάει την ενσωμάτωση στην ψυχογεωγραφία των νέων ψηφιακών μέσων και τον συνδυασμό της με την τέχνη και τον πολιτισμό, η οποία οδηγεί σε ανέλπιστα αποτελέσματα αλληλεπίδρασης του ανθρώπου με το αστικό περιβάλλον. Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '90 ξεκίνησαν οι πρώτες εφαρμογές

194. ΥΒ Λε Μανάκ, *Το Καταστασιακό Ιδεώδες*, <http://tinyurl.com/j5j4xfr> (τελευταία ανάκτηση 16/1/2017).

τέχνης με location-aware technology¹⁹⁵. Σήμερα πλέον με την εξέλιξη των έξυπνων κινητών τηλεφώνων (smartphones) η ψυχογεωγραφία έχει ενσωματωθεί πλήρως στην ψηφιακή εποχή, καθώς μια σειρά από εφαρμογές, που χρησιμοποιούν κινητά μέσα με ενσωματωμένες υπηρεσίες εντοπισμού του χρήστη γνωρίζουν ιδιαίτερη άνθιση. Ωστόσο, αναλύεται και το γεγονός ότι η σύγχρονη ψηφιακή μορφή της ψυχογεωγραφίας ακόμα αναζητεί το κοινωνικοπολιτικό της περιεχόμενο, καθώς με την χρήση των νέων μέσων διολισθαίνει σε διαδικασίες πολύ διαφορετικές από το αρχικό δημοκρατικό της πρόταγμα, όπως για παράδειγμα σε διαδικασίες παρακολούθησης των ανθρώπινων ζώων.

Ιστορικές ρίζες της Ψυχογεωγραφίας¹⁹⁶

Σύμφωνα με τον Richard Schechner, ο 20^{ος} αιώνας αποτελεί ουσιαστικά την «ιστορία των avant-garde εικαστικών κινημάτων, τα οποία χαρακτηρίζονται ως αλληπάλληλα ρεύματα καλλιτεχνών της αντι-μπουρζουαζίας, δηλαδή αριστερών, επαναστατικών, κυρίως όμως οραματιστών καλλιτεχνών που επιλέγουν να περιπλανηθούν σε ένα κατά τα άλλα εχθρικό περιβάλλον»¹⁹⁷. Ένα από αυτά τα εικαστικά κινήματα είναι το -σχεδόν άγνωστο στο ελληνικό κοινό- κίνημα του Σιτουασιονισμού ή των καταστασιακών, το οποίο συνδέεται άρρηκτα με τα ρεύματα του Ντανταϊσμού και του Σουρεαλισμού, κατάγεται άμεσα από τους λεττριστες και αποτελεί μια προδρομική μορφή του σύγχρονου κινήματος της Επιτέλεσης (Performance).

Το 1953 μέσα από τη γραφή του Ivan Chtcheglov στο κείμενό του «Συνταγές για μια Καινούρια Πολεοδομία» καλεί τους ανθρώπους σε μια πρωτότυπη εξερεύνηση της πόλης του, το Παρίσι¹⁹⁸. Ο ίδιος και οι υπόλοιποι λεττριστες¹⁹⁹ συνήθιζαν να περιπλανιούνται στους αστικούς χώρους και να βιώνουν έντονα συναισθήματα μέσα από αυτή τη διαδικασία, τα οποία έπαιρναν σάρκα και οστά μέσα από την καλλιτεχνική δημιουργία. Όπως γλαφυρά περιγράφει ο Gil Joseph Wolman: «Την Τρίτη 6 Μαρτίου 1956, ο Γκ. - Ε. Ντεμπόρ και ο Ζιλ Ζ. Βολμάν συναντήθηκαν στις 10 π.μ. στην οδό Ζαρντέν - Πωλ και κατευθύνθηκαν βόρεια προκειμένου να διερευνήσουν τις δυνατότητες να διασχίσουν το Παρίσι σ' αυτό το γεωγραφικό πλάτος. Παρά τις προθέσεις τους, γρήγορα βρέθηκαν να κατευθύνονται προς τα ανατολικά διασχίζοντας το άνω τμήμα του 11ου διαμερίσματος, μια τυπική εμπορική περιοχή με θλιβερή ομοιομορφία που αποτελεί ένα καλό παράδειγμα αποκρουστικού μικροαστικού τοπίου. Το μόνο ευχάριστο συναπάντημα ήταν το κατάστημα της οδού Ομπερκάμπφ 160: Εδώδιμα - αποικιακά Α. Μπρετόν»²⁰⁰..

Με πρόταγμα μια συνολική δημιουργία του περιβάλλοντος στηριζόμενοι στην αρχιτεκτονική, τις

195. O'Rourke, K. (2013). *Walking and Mapping: Artists as Cartographers*. Cambridge: MIT Press, σελ. 125.

196. Τα ιστορικά στοιχεία του κινήματος περιέχονται στο βιβλίο της Boldini M. (1999), *L' estetico, il politico. Da Cobra all' internazionale situazionista 1948-1957*, Genova, Costra & Nolan.

197. Schechner, R. (1985). *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, σελ. 15

198. Chtcheglov I. (1953), *Formulaire pour un urbanisme nouveau*. Έγραψε το κείμενό του υπό το ψευδώνυμο Gilleslvain, <http://juralibertaire.over-blog.com/article-6250581.html> (τελευταία ανάκτηση 23/1/2017).

199. What is Lettrism, <http://www.mauricelamaitre.org/~pfs/what-is-lettrism/> (τελευταία ανάκτηση 16/1/2017).

200. Wolman G. J. (1956), Deux comptes rendus de dérive: II. Relevé d' ambiances urbaines au moyen de la dérive, *Les Lèvres noues* 9, <http://juralibertaire.over-blog.com/article-6292884.html> (τελευταία ανάκτηση 23/1/2017).

τέχνες, την οικολογία, την ποίηση κ.λπ. και με διάθεση να προβλέψουν τον μελλοντικό τρόπο ζωής του σύγχρονου ανθρώπου οι λεττριστες συναντήθηκαν τον Σεπτέμβριο του 1956 στην πόλη Άλμπα της Ιταλίας μαζί με διάφορες ριζοσπαστικές ομάδες από άλλες χώρες, όπως ήταν το Διεθνές Κίνημα για ένα Φαντασιακό Μπαουχάους και η Ψυχογραφική Επιτροπή του Λονδίνου. Το αποτέλεσμα ήταν η συγκρότηση το 1957 της Καταστασιακής Διεθνούς.

Η ανάδυση του κινήματος των καταστασιακών στα τέλη της δεκαετίας του '50 και αρχές '60 ήταν σχεδόν αναμενόμενη σε μια περίοδο έντονης αστικοποίησης των ευρωπαϊκών πόλεων, εκμοντερνισμού της αστικής κοινωνίας και επιθυμίας για μη συμβατική καλλιτεχνική δημιουργία. Οι καταστασιακοί ή σιτουασιονιστές ήταν μία κίνηση ριζοσπαστών από διάφορα πεδία, όπως καλλιτέχνες, αρχιτέκτονες, συγγραφείς κ.ά., που έλαβε χώρα σε διάφορες ευρωπαϊκές πόλεις την περίοδο 1957-1972, με ακμή την χρονική περίοδο από το 1958 έως το 1961. Ο Σιτουασιονισμός πήρε τη μορφή καλλιτεχνικής και πολιτικής πρωτοπορίας με σκοπό α) την εφαρμογή των καλών τεχνών στην καθημερινότητα και β) τη διεκδίκηση του δημόσιου χώρου και τον επαναπροσδιορισμό της αλληλεπίδρασης των ανθρώπων με αυτόν. Ως εκ τούτου, οι καταστασιακοί διατύπωσαν την θεωρία της «Θεωρητικής και πρακτικής ανάπτυξης των καταστάσεων» απαιτώντας να αποκτήσει η καθημερινή ζωή μια έντονα καλλιτεχνική διάσταση και ασκώντας έντονη κριτική στην παρακμή της αστικής ζωής, που προέρχεται από την καπιταλιστική εκμετάλλευση του χώρου. Αντίθετα, πρότειναν μια βιωματική επαφή με την πόλη που στηρίζεται στη δημιουργικότητα και τον αυθορμητισμό, μια αισθητηριακή θεώρηση της πόλης που οι ίδιοι ονόμασαν *ψυχογεωγραφία*.

Όπως ορίστηκε από τον Guy Debord ήδη από το 1955 και λίγο αργότερα από τους καταστασιακούς, η ψυχογεωγραφία μελετά τις επιδράσεις του γεωγραφικού περιβάλλοντος πάνω στα συναισθήματα και τις συμπεριφορές των ανθρώπων: πρόκειται για τη «μελέτη των συγκεκριμένων νόμων και επιδράσεων του γεωγραφικού περιβάλλοντος - συνειδητά ή ασυνείδητα διαμορφωμένου - που επενεργεί άμεσα στην συναισθηματική συμπεριφορά των ατόμων»²⁰¹. Το 1958 η ψυχογεωγραφία σχετίστηκε με τη θεωρία της περιπλάνησης / *dérive* ως μεθόδου αστικής εξερεύνησης²⁰². Πρόκειται για ένα αυθόρμητο ταξίδι μέσα στην πόλη, όπου η αισθητική καθοδηγεί ασυνείδητα τους περιπλανώμενους και τους οδηγεί σε μια νέα εμπειρία του αστικού τοπίου και σε μια επανοικειοποίηση του περιβάλλοντος χώρου. Τα αποτελέσματα της περιπλάνησης καταγράφονταν στους λεγόμενους *ψυχογεωγραφικούς χάρτες*, οι οποίοι απεικόνιζαν εναλλακτικές διαδρομές στην πόλη προτείνοντας μια πρωτότυπη βιωματική εμπειρία με τον αστικό χώρο. Έτσι, η θεμελιώδης αρχή της ψυχογεωγραφίας είναι η αναγνώριση ότι τα άτομα μέσα από την περιπλάνηση μπορούσαν να δημιουργήσουν νέες καταστάσεις, για παράδειγμα να συνδέσουν απομακρυσμένες γειτονιές, δημιουργώντας έναν απροσδόκητο δημόσιο χώρο. Με αυτό τον τρόπο οι καταστασιακοί έδωσαν έναν βαθύτατα κοινωνικό χαρακτήρα στην καλλιτεχνική διάσταση της ψυχογεωγραφίας, καθώς αντιτάχθηκαν στην ύπαρξη σταθερών ορίων και την συμπαγή χωροθέτηση των αστικών περιοχών και υποστήριξαν τη ρευστότητα των χωρικών ορίων και την αέναη επανίδρυση της πόλης μέσα από τη δημιουργικότητα των κατοίκων ή των επισκεπτών της. Για τους καταστασιακούς, τα

201. Έκθεση περί της κατασκευής καταστάσεων και των συνθηκών οργάνωσης και δράσης της Διεθνούς Καταστασιακής τάσης, <http://www.provo.gr/wp-content/uploads/2016/09/Report-on-the-Construction-of-Situations.pdf> (τελευταία ανάκτηση 16/1/2017).

202. *Dérive* is "a technique of rapid passage through varied ambiances", *Theory of the Dérive, Situationist International Online*, <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html> (τελευταία ανάκτηση 16/1/2017).

άτομα γίνονται φορείς δημιουργικότητας και ενεργοί διαμορφωτές των δρώντων στην πόλη και επιπλέον λειτουργούν ενοποιητικά χρησιμοποιώντας την τέχνη και την τεχνική για να δομήσουν ένα ενιαίο περιβάλλον διαβίωσης. Με αυτόν τον τρόπο, η ψυχογεωγραφική επαφή του ανθρώπου με το αστικό τοπίο μπορούσε να αποτελέσει τόσο μια καθαρά ατομική διαδικασία περιπλάνησης μέσα στην πόλη, όπου ο περιπλανώμενος επαναπροσδιορίζει τη σχέση του με την πόλη μέσα από τη γνωριμία του με την ιστορία της, όσο και μια συλλογική διαδικασία επιλογής τοποθεσιών με έντονα πολιτικά χαρακτηριστικά με σκοπό την ανάδειξη των στόχων του καπιταλισμού και τις μορφές που αυτός παίρνει στη δόμηση του αστικού ιστού και στις πρακτικές των κατοίκων της πόλης.

Θα λέγαμε ότι ο Σιτουασιονισμός, όπως αυτός άνθισε στην Ευρώπη, προλόγισε το περίφημο ρεύμα της Επιτέλεσης (Performance), που αναπτύχθηκε από τη δεκαετία του '70 και έπειτα, όπως και ο Ντανταϊσμός και ο Σουρεαλισμός- ο Σιτουασιονισμός και η Performance ως μεταμοντέρνες θεωρήσεις της τέχνης αποδέχονται ότι η καθημερινή πρακτική και συμπεριφορά μπορεί να αποτελέσουν το έναυσμα για τη δημιουργία τέχνης: αυτό που έχει σημασία για τους καλλιτέχνες και τους πρεσβευτές των μεταμοντέρνων καλλιτεχνικών ρευμάτων δεν είναι τι αποτελεί τέχνη, αλλά πότε έχουμε τέχνη. Αυτό σημαίνει ότι το καλλιτέχνημα μπορεί να είναι οτιδήποτε επιλέξει ο καλλιτέχνης, αρκεί το πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται να του προσδίδει τις ιδιότητες της δημιουργίας. Και τα δύο καλλιτεχνικά κινήματα μοιράζονται ορισμένες θεμελιώδεις αρχές, που καθορίζουν το πότε κάτι αποτελεί τέχνη: αναδεικνύουν τις αισθητηριακές διαστάσεις του ανθρώπινου σώματος στην καλλιτεχνική δημιουργία, αποθεώνουν τη σημασία της σωματικής κίνησης στην οριοθέτηση ενός εναλλακτικού δημόσιου χώρου, υπογραμμίζουν τη διαρκή μεταβατική και ως εκ τούτου σχετική κατάσταση στην οποία βρίσκεται το άτομο και το αστικό τοπίο, προτάσσουν την ενεργή συμμετοχική / συλλογική διαδικασία στη δόμηση ενός νέου κοινωνικού περιβάλλοντος και αντιλαμβάνονται το υποκείμενο ως ενεργό δρώντα και φορέα κοινωνικοπολιτικών αλλαγών. Για τους ντανταϊστές, τους σουρεαλιστές, τους καταστασιακούς και τους πρεσβευτές της performance art, ο κόσμος είναι γεμάτος από ενδιαφέροντα αντικείμενα, ήχους και γεγονότα που ο καλλιτέχνης δεν χρειάζεται να προσθέσει κάτι νέο· η επιλογή και η σύνθεση από μόνες τους μπορούν να αποτελέσουν πρακτικές δημιουργίες²⁰³. Ειδικά για τους καταστασιακούς, η κυρίαρχη πρακτική δημιουργίας ήταν η περιπλάνηση στο αστικό τοπίο και η επιλογή των μονοπατιών εκείνων που διαμόρφωναν μια νέα διάσταση του δομημένου περιβάλλοντος.

Το άγνωστο στους περισσότερους ρεύμα των καταστασιακών είχε αντιληφθεί ήδη από τη δεκαετία του '50 ότι η περιπλάνηση ως σωματική κίνηση δεν είναι μια μηχανική και διεκπεραιωτική διαδικασία της ανθρώπινης καθημερινής ρουτίνας, αλλά μια σύνθετη καλλιτεχνική δημιουργία, που μπορεί να οδηγήσει σε αναθεώρηση του παρελθόντος, αμφισβήτηση του ισχύοντος πολιτισμικού αξιακού κώδικα και δόμηση ενός νέου μέλλοντος. Όπως εύστοχα διαπίστωσαν οι ανθρωπολόγοι Tim Ingold και Jo Lee Vergunst, η περιπλάνηση είναι το τέλος μια διαδρομής που οδηγεί στο παρελθόν μας και ταυτόχρονα είναι μια νέα αρχή που μας οδηγεί σε άγνωστες μελλοντικές καταστάσεις²⁰⁴. Για τους καταστασιακούς, όπως και για τους μετέπειτα εικαστικούς

203. Freeman, J. (2007). *New Performance / New Writing*. Hampshire: Palgrave Macmillan, σελ. 53.

204. Vergunst, J. L. (2008). Taking a Trip and Taking Care in Everyday Life, στο *Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot*, pp. 105-122, Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, σελ. 1.

και θεωρητικούς της performance, η σωματική περιπλάνηση είναι βαθιά αισθητηριακή διαδικασία που χαρακτηρίζεται από τη δική της αρχιτεκτονική²⁰⁵. Καθώς περιπλανάται στο αστικό τοπίο, το ανθρώπινο σώμα χρησιμοποιεί την όραση, την ακοή, τη γεύση, την όσφρηση και την αφή, προκειμένου να αντιληφθεί τον περιβάλλοντα χώρο, και έτσι μετατρέπεται σε ένα μέσο συλλογής και αποθήκευσης δεδομένων (σκέψεων και συναισθημάτων). Η περιπλάνηση γίνεται μια οριοειδής (*liminal*) πρακτική²⁰⁶, καθώς το σώμα μεταβαίνει μέσα από πολλές και διαφορετικές ατμόσφαιρες πόλης. Περνώντας το «κατώφλι» γειτονιών που αναδύουν ποικίλες αισθήσεις, το σώμα αντιδρά και ασυνείδητα βιώνει μια μεταβατική κατάσταση που είναι διαφορετική από ό,τι είχε προηγηθεί και ό,τι έπεται της περιπλάνησης. Αυτή η αισθητηριακή και μεταβατική περιπλάνηση αποτελεί ένα είδος τελετουργικού που προϋποθέτει τους σύνθετους συναισθηματικούς μηχανισμούς της ανάμνησης, την ψυχολογική διεργασία και την απομάκρυνση από τον στοχαστικό ορθολογισμό.

Ως μεταβατική πρακτική, η περιπλάνηση μπορεί να γίνει απροσδόκητη: όταν χάνει κανείς το βηματισμό και τον δρόμο του μπορεί να οδηγηθεί σε προσωρινή απώλεια της συνείδησης και σε μονοπάτια όπου η σκέψη και η λογική υποχωρούν δίνοντας χώρο στην συναισθηματική φόρτιση²⁰⁷. Το αποτέλεσμα της διαδικασίας είναι πολλές φορές η ρήξη με ό,τι γνώριζε ο περιπατητής, κάτι που μπορεί να οδηγήσει σε κρίση την κοσμοθεωρία του, η αμφισβήτηση του συστήματος που αντικρύζει, η επιθυμία για ριζοσπαστική αλλαγή της κατάστασης, ελεύθερης ανασύνθεσης της πραγματικότητας ή και αποκατάστασης της τάξης, όπως ο ίδιος την αντιλαμβάνεται.

Με αυτό τον τρόπο η περιπλάνηση γίνεται φιλοσοφικός στοχασμός, ένα πείραμα με εναλλακτικές πραγματικότητες, μια δυναμική δραστηριότητα που εμπεριέχει το παιγνιώδες, αλλά κυρίως που προτάσσει το στοιχείο της κοινωνικοπολιτικής αλλαγής. Και αυτό γιατί αφήνοντας την αυθόρμητη σωματική κίνηση και την ψυχική διάθεση να καθορίσουν την αντίληψή μας για το αστικό τοπίο, οι άνθρωποι δημιουργούμε έναν εναλλακτικό χώρο, εντελώς αντίθετο από τον απρόσωπο αστικό χώρο που επιβάλλουν οι αρχές του καπιταλισμού. Σε αυτόν τον πρωτοποριακό χώρο η δημιουργία, ο κοινωνικός διάλογος, η αλληλεπίδραση, η συλλογικότητα, η διυποκειμενικότητα, η ρευστότητα και η αέναη αναζήτηση διαδραματίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο. Σε αυτή την *ετεροτοπία*, το αστικό περιβάλλον δεν αποτελεί το ανιαρό σκηνικό μια επαναλαμβανόμενης καθημερινότητας, αλλά μεταμορφώνεται σε ενεργό διαμορφωτή των κοινωνικών συμβάντων (*social events*), δηλαδή σε δυναμικό δημόσιο χώρο.

Την ίδια περίπου περίοδο με την ακμή του Σιτουασιονισμού στην Ευρώπη, αναπτύσσεται ένα ανάλογο ενδιαφέρον για την ψυχογεωγραφία σε έναν ακαδημαϊκό κύκλο στην Αμερική: μια ομάδα καθηγητών στο Clark University με πρωτοπόρο τον Kevin Lynch. Αν και υπάρχουν σαφείς κοινές καταβολές του κινήματος των καταστασιακών και της ομάδας του Clark University, υπάρχουν και μεγάλες διαφορές σε ό,τι αφορά στην θεώρηση της ψυχογεωγραφίας. Τόσο οι καταστασιακοί, όσο και οι ακαδημαϊκοί του Clark ανέπτυξαν τις θεωρίες τους ορμώμενοι κυρίως

205. Lucas, R. (2008). Taking a Line for a Walk: Walking as an Aesthetic Practice, στο *Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot*, pp. 169-184, Aldershot: Ashgate Publishing Ltd.

206. Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*. New York: Performing Arts Journal Publications.

207. Vergunst, J. L. (2008). Taking a Trip and Taking Care in Everyday Life, στο *Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot*, pp. 105-122, Aldershot: Ashgate Publishing Ltd.

από μια βαθύτατη απογοήτευση από τον πολεοδομικό σχεδιασμό των πόλεων στη μεταπολεμική εποχή. Η διαφορά, όμως, έγκειται στο γεγονός ότι οι καταστασιακοί χαρακτηρίζονταν από μια έντονη ελευθερία πνεύματος εν μέρει επειδή δεν είχαν άμεση σχέση με το επάγγελμα του αστικού σχεδιασμού και επηρεάζονταν από καλλιτεχνικά κινήματα, όπως ο Σουρεαλισμός· αντίθετα, οι καθηγητές του Clark και κυρίως ο David Lynch δρούσαν πάντα λαμβάνοντας υπόψιν τις πρακτικές και ορθολογικές διαστάσεις της αστικού σχεδιασμού και διοίκησης, όπως αυτές σχετιζόνταν με τους δρόμους, την παροχή νερού κ.λπ.²⁰⁸. Για τον Lynch η κατανόηση του πώς οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται την πόλη βοηθάει τους πολεοδόμους και τους αρχιτέκτονες να δημιουργήσουν μια πόλη προσιτή στον άνθρωπο, περισσότερο φιλική και καλύτερα βιώσιμη. Τελικά, ενώ οι καταστασιακοί της Ευρώπης είχαν μια επαναστατική διάθεση ανακατάληψης της πόλης από τους πολίτες, η ομάδα του Clark University επεδίωκε τον εξωραϊσμό του αστικού σχεδιασμού. Ωστόσο, και οι δύο ομάδες από τις δυο πλευρές του Ατλαντικού είχαν ένα βασικό κοινό στοιχείο: την περιπλάνηση στην πόλη και την ανάδειξη του ανθρώπινου παράγοντα ως βασικού μέτρου στη διαμόρφωση του αστικού περιβάλλοντος.

Ήδη από το 1960 και ενώ η ομάδα του Clark συνεχίζει το έργο της, οι καταστασιακοί της Ευρώπης αρχίζουν να εγκαταλείπουν τις θεμελιώδεις αρχές του κινήματός τους. Με την ανεξέλεγκτη έκρηξη της αστικοποίησης όχι μόνο των ευρωπαϊκών, αλλά και των αμερικάνικων πόλεων, όπως το Σικάγο και το Λος Άντζελες, η καταστασιακή έννοια της περιπλάνησης κλυδωνίζεται, καθώς αναγνωρίζεται από τους καταστασιακούς ότι η σημασία της ενιαίας πολεοδομίας των πόλεων μπορούσε πλέον να αναφέρεται μόνο σε ιστορικές πόλεις, όπως το Άμστερνταμ. Με το βαθύ ρήγμα που δημιουργήθηκε το 1961 ανάμεσα στους καταστασιακούς σχετικά με ζητήματα τέχνης και επανάστασης, το ενδιαφέρον των καταστασιακών για την ψυχογεωγραφία εγκαταλείπεται. Το ριζοσπαστικό τμήμα των καταστασιακών, που αντιπροσωπευόταν κυρίως από τους Γάλλους άρχισε να απομακρύνεται, καθώς θεωρούσαν ότι η ψυχογεωγραφία περιοριζόταν σε μια μορφή παιχνιδιού και σε απλή διασκέδαση, αντί να αποτελεί ένα εργαλείο κοινωνικής επανάστασης ή ανάδυσσης κοινωνικών κινήματων. Αυτή ακριβώς η κριτική των Γάλλων ριζοσπαστικών καταστασιακών αναφέρεται άμεσα στον εντελώς σύγχρονο ρόλο της ψυχογεωγραφίας και της τέχνης στους αστικούς ιστούς. Το κίνημα *Reclaim the Streets* (*Επανακτήστε τους Δρόμους*), που αναδύθηκε στο Ηνωμένο Βασίλειο στα μέσα της δεκαετίας του '90 και σήμερα δραστηριοποιείται σε διάφορες πόλεις ανά τον κόσμο, αποτελεί μια κοινωνικοπολιτική πράξη ψυχογεωγραφικής αντίληψης του αστικού τοπίου. Σύμφωνα με τους οπαδούς του κινήματος οι κάτοικοι μπορούν και πρέπει να διεκδικούν μια κοινοτική ιδιοκτησία των δημόσιων χώρων, να αυτο-οργανώνονται και να αποφασίζουν για τους δημόσιους χώρους και να αντιστέκονται στην ισοπέδωση της παγκοσμιοποίησης.

Ωστόσο, ο κατακλυσμός της τεχνολογικής ανάπτυξης μάλλον έχει μειώσει, παρά έχει εντείνει το κοινωνικοπολιτικό περιεχόμενο της ψυχογεωγραφικής θεώρησης της πόλης. Παρόλο που οι σημερινές τεχνολογικές εφαρμογές των κινητών τηλεφώνων, του GPS, των ασύρματων δικτύων ή των μέσων επικοινωνίας διεντοπισμού (*locative media*)²⁰⁹ θα μπορούσαν αναμφισβήτητα να

208. Wood, D. (2010). Lynch Debord: About two Psychogeographies”, *Cartographica* 45(3), σελ. 185-200, σελ. 194.

209. Tuters, M., and Varnelis, K., *Beyond Locative Media*, http://networkedpublics.org/locative_media/beyond_locative_media (τελευταία ανάκτηση 16/1/2017). Στα ελληνικά ο όρος έχει αποδοθεί στο Χαρίτος, Δ. (2007). Τα μέσα επικοινωνίας δι' εντοπισμού και οι επιδράσεις τους ως προς την κοινωνική αλληλόδραση στο περιβάλλον της

αποτελέσουν εργαλεία μιας ψυχογεωγραφικής δόμησης του αστικού περιβάλλοντος, στην πραγματικότητα παραμένουν παιχνίδια εντοπισμού, ενίοτε και επικίνδυνα: η διαχείριση των ψηφιακών δεδομένων αποτελεί μια τεράστια πρόκληση για όλες αυτές τις εφαρμογές, που μπορούν εύκολα να μετατραπούν σε τεχνολογίες αστυνόμευσης και παρακολούθησης των κινήσεων των ανθρώπων. Στην πραγματικότητα, ο *flâneur* του 21^{ου} αιώνα είναι δυσπροσδιόριστος ή μάλλον δεν υπάρχει²¹⁰. Μέχρι σήμερα, όμως, υπάρχουν καλλιτέχνες που συνεχίζουν την κληρονομιά των καταστασιακών, όπως π.χ. στο ετήσιο φεστιβάλ Conflux στην πόλη της Νέας Υόρκης, κατά την διάρκεια του οποίου “η πόλη γίνεται μια παιδική χαρά, ένα εργαστήριο και ένας χώρος για την άσκηση πολιτικής δράσης στην ανάπτυξη νέων δικτύων και κοινοτήτων” και περιλαμβάνει projects ψυχογεωγραφίας (Elias 2010, σελ. 825).

Ψυχογεωγραφία στη σύγχρονη εποχή

Περιήγηση στο Διαδίκτυο

Ήδη από το 1994 διατυπώθηκε η ερώτηση ‘τι μπορεί να εξυπηρετήσει ως ανάλογο της πόλης τον μεταμοντέρνο θεατή’²¹¹. Η λύση ίσως να δίνεται από τα νέα μέσα, που προσφέρουν οι ψηφιακές τεχνολογίες και δίνουν την δυνατότητα της περιήγησης τόσο στο αστικό τοπίο, όσο και σε φανταστικά τοπία, μέσω του Διαδικτύου, ενός άυλου χώρου, που προσομοιάζει με έναν παγκόσμιο λαβύρινθο. Η θεωρία της ψυχογεωγραφικής περιήγησης του Guy Debord μπορεί να θεωρηθεί συναφής με τη σύγχρονη χρήση του Διαδικτύου, καθώς περιλαμβάνει τη γνώση ότι η καθημερινότητά μας κυβερνάται αόρατα από κοινωνικούς κανόνες και τεχνολογίες διαμορφώνοντας σε σημαντικό βαθμό τον κόσμο μας²¹². Το Διαδίκτυο χρησιμοποιεί το υπερκείμενο (*hyper-text*), μια μη-γραμμική μορφή οργάνωσης της πληροφορίας, με τμήματα που δεν έχουν καθορισμένη και σταθερή σειρά. Οι υπερσύνδεσμοι (*hyper-links*), που μπορούν να μεταφέρουν τον περιηγητή σε διάφορες ‘περιοχές’ του Διαδικτύου με τρόπο μη-γραμμικό, ανορθόδοξο και μη-προβλέψιμο, και μπορούν να θεωρηθούν ως οι δρόμοι, στους οποίους περιηγούνται οι *flâneurs* σε μια πόλη. Ο χρήστης έχει την δυνατότητα να επιλέξει την σειρά της πληροφορίας, που αυτός κρίνει, ανάλογα με την κάθε περίπτωση αναζήτησης. Δεν θα ήταν υπερβολή να υποστηριχθεί ότι

σημερινής πόλης, *Ζητήματα Επικοινωνίας*, τ. 5, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, σελ. 46-61.

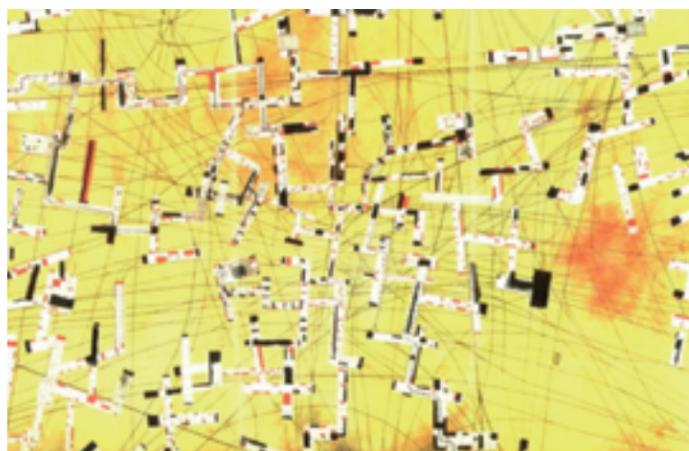
Ο ορισμός θα μπορούσε να συνοψιστεί στο εξής: “portable, networked, location-aware computing devices for user-led mapping, social networking and artistic interventions in which geographical space becomes its canvas”, Hemmet D., *Locative Dystopia 2*. http://www.drewhemmet.com/2004/locative_dystopia_2.html (τελευταία ανάκτηση 16/1/2017) σύμφωνα με την Miranda, M. (2007). Uncertain Spaces: Artists? Exploration of New Socialities in Mediated Public Space, *SCAN, Journal of media arts culture*, 4(3), http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=101 (τελευταία ανάκτηση 16/1/2017).

210. Coverley, M. (2010). *Psychogeography*. Harpenden: Pocket Essentials, σελ. 62, σύμφωνα με Dowd, C. (2014). Digital Age Psychogeography: Drones, Smartphones & Rural Wanderings, *Australian and New Zealand Communication Association (ANZCA) Annual Conference 2014: The digital and the social: communication for inclusion and exchange*, Victoria 9-11 July, 2014, σελ. 1-16, σελ. 5, https://www.academia.edu/15224674/Digital_Age_Psychogeography_Drones_Smartphones_and_Rural_Wanderings (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016)

211. Frisby, D. (1994). The flâneur and social theory, in K. Tester (Ed.) *The Flâneur*, σελ. 81-110. London: Routledge, σελ. 82 (Αγγλ. What serves as the analogue to the city for the post-modern spectator?).

212. Curry-Castillo J. (2017). *On the psychogeography of cities and the internet*, *Graphite journal*, <http://www.graphitejournal.com/on-the-psychogeography-of-cities-and-the-internet/> (τελευταία ανάκτηση 16/1/2017).

το υπερκείμενο βοηθάει στον εκδημοκρατισμό της γνώσης και ενδυναμώνει την ελεύθερη βούληση του ατόμου. Η περιήγηση στο Διαδίκτυο παρότι παρέχει πολύ μεγαλύτερο εύρος εμπειριών από ό,τι η περιήγηση σε μια πόλη, μπορεί να παραλληλισθεί με αυτήν, καθώς το αποτέλεσμα τόσο της πραγματικής, όσο και της εικονικής περιήγησης στο Διαδίκτυο είναι η παραγωγή νοημάτων και η δημιουργία εμπειριών μέσω της αφήγησης (εικ. 1). Ακόμη, οι ψηφιακές τεχνολογίες μπορούν να λειτουργήσουν ως διαμεσολαβητές στην αλληλεπίδραση των ανθρώπων με τον χώρο, αλλά και των ανθρώπων μεταξύ τους. Κατά την περιήγησή του τόσο στον πραγματικό, όσο και στον εικονικό χώρο του Διαδικτύου ο κυβερνο-περιηγητής συλλέγει δεδομένα και γνώσεις, σταματάει σε σημεία που τον ενδιαφέρουν και χρησιμοποιεί διασυνδέσεις μεταξύ τους, για να μεταφερθεί από τον ένα τόπο στον άλλο, να ‘χαθεί’, να αφήσει το περιβάλλον να επιδράσει πάνω του και να γνωρίσει νέα συναισθήματα και συγκινήσεις. Ωστόσο, με βάση τις αρχές της ψυχογεωγραφίας οι “καταστάσεις” που δημιουργούνται και βιώνονται κατά την διάρκεια των περιηγήσεων στον πραγματικό κόσμο, δεν είναι τυχαίες πράξεις, αλλά πρόκειται για δομημένες παρεμβάσεις με αισθητικούς σκοπούς και ένα συγκεκριμένο πολιτικό σκεπτικό. Πρέπει να σημειωθεί, όμως, ότι η περιήγηση στο Διαδίκτυο συνήθως δεν έχει μια τέτοια λογική²¹³.



Εικόνα 1: Hypertext and the City (Πηγή: http://www.christianhubert.com/writings/hypertext_city.html)

Ο εικονικός κόσμος εντάσσεται όλο και περισσότερο στον πραγματικό κόσμο. Η ανάγνωση του χώρου τόσο στον εικονικό, όσο και στον πραγματικό κόσμο ανοίγει νέες προοπτικές στον τομέα της ανθρώπινης αντίληψης και δημιουργίας. Πολλές πόλεις παρέχουν τεχνολογικά μέσα στα κέντρα επισκεπτών τους για “ψυχογεωγραφία” ως τουριστική δραστηριότητα, που δίνουν την δυνατότητα στους επισκέπτες τους να τα χρησιμοποιήσουν, για να περιηγηθούν σε σημεία ιστορικού και πολιτιστικού ενδιαφέροντος²¹⁴. Ορισμένες φορές, μάλιστα, υπάρχουν μέσα που βρίσκονται στον πραγματικό τόπο και προτρέπουν τον περιηγητή να επισκεφθεί τον εικονικό χώρο. Για παράδειγμα στην Plaza Diaz Vélez του Μπουένος Άιρες υπάρχει πινακίδα που προτρέπει

213. Elias, A.J. (2010). Psychogeography, Détournement, Cyberspace, *New Literary History*, 41(4), 821-845, σελ. 823.

214. Elias, A.J. (2010). Psychogeography, Détournement, Cyberspace, *New Literary History*, 41(4), 821-845, σελ. 826.

και ενθαρρύνει τον επισκέπτη να επισκεφθεί την σχετική ιστοσελίδα στο Facebook, για να μάθει περισσότερα για την ιστορία του τόπου και να επικοινωνήσει με τους υπευθύνους ή και με άλλους επισκέπτες (εικ. 2)²¹⁵.



Εικόνα 2: Plaza Diaz Vélez (Πηγή: Apostol et al. 2013)

Ορισμένοι μελετητές θεωρούν ότι η έννοια της ψυχογεωγραφίας μεταλλάσσεται σε ένα είδος ψηφιακής “Νεογεωγραφίας” (Kvas 2014). Με τον όρο Νεογεωγραφία νοείται η χρήση γεωγραφικών τεχνικών και εργαλείων για προσωπική χρήση ή για χρήση από κοινότητα χρηστών, ειδικών στην επιστήμη της γεωγραφίας και μη²¹⁶. Ο όρος συναντάται περισσότερο τα τελευταία χρόνια, καθώς συνδέθηκε με την αύξηση του περιεχομένου που δημιουργείται από χρήστες μέσω Γεωγραφικών Συστημάτων Πληροφοριών που βρίσκονται στο Διαδίκτυο. Η Νεογεωγραφία δίνει την δυνατότητα στους χρήστες να χρησιμοποιούν και να διαχειρίζονται τη Γεωγραφική Πληροφορία ανάλογα με τα ενδιαφέροντά τους, χωρίς να λαμβάνουν υπόψη τους κανόνες και τις τεχνικές χαρτογράφησης. Η χωρική πληροφορία που παράγεται από τους χρήστες (User-Generated Content), ή προέρχεται από το πλήθος (Crowdsourcing) είναι δύο έννοιες με παρόμοιο περιεχόμενο. Και οι δύο δίνουν έμφαση στην ίδια την πληροφορία και την προέλευσή της, που πλέον μπορεί να γίνεται και από απλούς εθελοντές, χωρίς να χρειάζεται να είναι εξειδικευμένοι γνώστες του αντικειμένου, ενώ παλαιότερα γινόταν αποκλειστικά από εξειδικευμένους επιστήμονες²¹⁷. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας τέτοιας εφαρμογής είναι το OpenStreetMap.org, στο οποίο οι χρήστες μπορούν να αφήνουν τα GPS ίχνη τους ως “τμήμα μιας παγκόσμιας συλλογικής βόλτας σε εξέλιξη”²¹⁸.

215. Apostol, I., Antoniadis, P., Banerjee, T. (2013). Flânerie between Net and Place: Promises and Possibilities for Participation in Planning. *Journal of Planning Education and Research*, 33 (1), σελ. 20-33.

216. Goodchild, M. (2009). NeoGeography and the nature of geographic expertise, *Journal of Location Based Services*, 3(2), σελ. 177-210.

217. Goodchild, M. (2007). Citizens as Sensors: The World of Volunteered Geography, *Geo Journal*, 69, σελ. 211-221.

218. Kvas, K. (2014). *ntopia: A Google Street View of Psychogeography in Space-Times of Cybergeography*, *localities*, 4, σελ. 177-210, σελ. 181, http://www.localities.kr/sub_pg/img/A-6.pdf (τελευταία ανάκτηση 16/1/2017).

Ακόμη, μέσω του MapTube.org οι χρήστες του Διαδικτύου μπορούν να ανεβάσουν ή να συνδέσουν χαρτογραφικά δεδομένα με Google maps. Οι ίδιοι οι Google maps δίνουν την δυνατότητα στους χρήστες να εξατομικεύσουν τους δρόμους τους, αλλά και να τους επιτρέψουν να δημιουργήσουν τους δικούς τους χάρτες, μέσω της λειτουργίας My Maps. Οι περιηγητές -πλέον- μπορούν μέσω του Διαδικτύου να περιηγηθούν και να εξερευνήσουν διαδικτυακά και περιοχές που βρίσκονται στην άλλη άκρη του κόσμου, που ίσως να μην έχουν την ευκαιρία να τις επισκεφθούν ποτέ. Εκτός από εκδημοκράτηση της γνώσης, μήπως θα πρέπει να μιλάμε και για ένα παγκόσμιο πλανητικό χωριό, που μοιράζεται κάποιες φορές και προσωπικές πληροφορίες σχετικά με τις περιηγήσεις του με όλους όσους έχουν πρόσβαση στο Διαδίκτυο; Οι εφαρμογές αυτές πρέπει να αντιμετωπίζονται με την δέουσα προσοχή, καθώς ορισμένες από αυτές τις πληροφορίες αφορούν ευαίσθητα δεδομένα, όπως η καταγραφή και η αποκάλυψη μη-ανεσκαμμένων και μη-φυλασσομένων αρχαιολογικών χώρων από εθελοντές²¹⁹.

Το Διαδίκτυο είναι ένα ασώματο μέσο και η παρουσία μας σε αυτό είναι άυλη, καθώς στην περιήγηση σε αυτό, παρών είναι μόνο ο νους, και όχι το σώμα²²⁰. Ωστόσο, οι δραστηριότητές μας σε αυτό προσιδιάζουν με τις δραστηριότητες που κάνουμε ενσώματα, όπως για παράδειγμα ο εικονικός τουρισμός, η επίσκεψη σε εικονικά μουσεία. Συνεπώς, βιωματικές εμπειρίες μπορούν να δημιουργηθούν ακόμη και μέσω μιας εικονικής περιήγησης. Αυτή η 'απούσα παρουσία του σώματος' επιτρέπει στον κυβερνο-περιηγητή, ή αλλιώς στον υβριδικό *flâneur*, να χαρτογραφήσει πόλεις, ή περιοχές των πόλεων που δεν θα έχει την ευκαιρία να τις επισκεφθεί ως φυσική παρουσία και να τις εξερευνήσει. Σε μια προσπάθεια της δημιουργίας 'αποτυπώματος' και αναμνήσεων αυτών των εμπειριών δημιουργούνται από τους χρήστες του Διαδικτύου χάρτες, για να καταγράψουν και να μεταφέρουν εικόνες και εμπειρίες από σημεία της πόλης. Στην εικόνα 3 σε έναν ψηφιακό χάρτη της Νέας Υόρκης οι μπλε εικόνες είναι από τους ντόπιους, οι κόκκινες εικόνες είναι από τους τουρίστες, ενώ οι κίτρινες εικόνες μπορεί να είναι και από τους δύο. Σε αυτό το σημείο, όμως, προκύπτει το ερώτημα πώς μπορούμε να μιλάμε για ψυχογεωγραφία και για χαρτογράφηση των γεωγραφιών μιας πόλης, όταν η τέχνη που κατέχουν οι *flâneurs* είναι "να βλέπουν, χωρίς να τους πιάνουν οι άλλοι να κοιτούν;"²²¹.

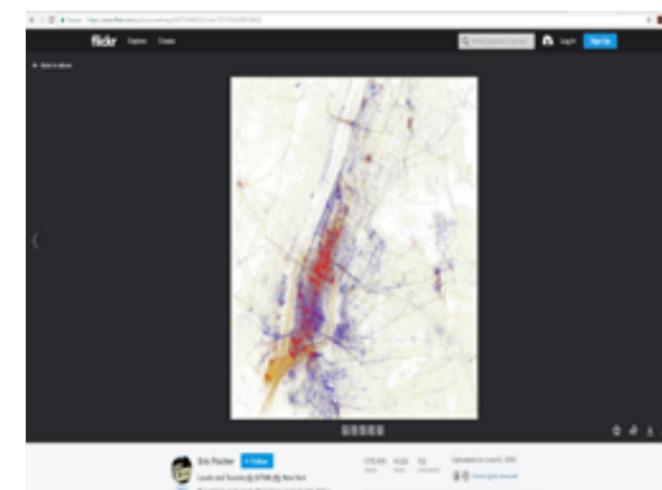
Καλλιτέχνες εξερευνούν την χρήση νέων μέσων χαρτογράφησης και αναπαράστασης της εμπειρίας της περιήγησης στην ψυχογεωγραφία²²². Εκθέσεις όπως η 'Les Liens Invisibles' χρησιμοποιούν χάρτες της Google με σκοπό να οδηγήσουν τον θεατή σε ένα μη-γραμμικό ταξίδι σε χάρτες μέσω του Διαδικτύου (εικ. 4 και 5)

219. Συλαίου Σ., Μπασιούκα Σ., Πότσιου Χρ., Πατιάς Π. (2013). Η Εθελοντική Γεωγραφική Πληροφορία ως εργαλείο ανάδειξης της Πολιτισμικής Κληρονομιάς. *ΧΩΡΟΓΡΑΦΙΕΣ, Περιοδικό του Τμήματος Γεωπληροφορικής και Τοπογραφίας του ΤΕΙ Σερρών*, 3(1), <http://geo.teiser.gr/ojs/index.php/Chorografies/article/view/34> (τελευταία ανάκτηση 19/1/2017).

220. The 'Cyberflâneur' -Spaces and Places on the Internet Part II, <http://www.ceramicstoday.com/articles/051998.htm> (τελευταία ανάκτηση 16/1/2017).

221. Sacasas M. (2012). *Flânerie and the Dérive*, Online and Off, <https://thefrailestthing.com/2012/02/10/flanerie-and-the-derive-online-and-off/> (τελευταία ανάκτηση 16/1/2017), (Αγγλ. The art that the flâneur masters is that of seeing without being caught looking).

222. Venell A., *Dériving An Imaginary City: Virtual Psychogeographies*, <http://artmicropatronage.org/exhibition/D%C3%A9riving-An-Imaginary-City-Virtual-Psychogeographies-by-Andrew-Venell> (τελευταία ανάκτηση 14/1/2017).



Εικόνα 3: Locals and Tourists #2 GTWA #1): New York. Χάρτης του Eric Fischer στο Flickr (Creative Commons by-sa 2.0)



Εικόνα 4 και 5: Google Is Not The Map από την έκθεση Les Liens Invisibles (Πηγή: <http://www.lesliensinvisibles.org/2008/11/google-is-not-the-map/>)

Ψυχογεωγραφία και locative media: δημιουργικές προσεγγίσεις

Τα μέσα επικοινωνίας δι' εντοπισμού ή οι τεχνολογίες γεω-εντοπισμού έχουν επηρεάσει δημιουργικές και καλλιτεχνικές πρακτικές με τρόπους οι οποίοι θυμίζουν τους καλλιτέχνες-περιπατητές, όπως ο Richard Long και ο Hamish Fulton. "...οι διαφορετικοί τρόποι (εναλλαγή του βλέμματος, ενσωμάτωση, πρόκληση των αισθήσεων κ.λπ.) κάνουν περισσότερο προσβάσιμα για το κοινό τους τα χρονικά και αφηγηματικά νοήματα των τοπίων τους²²³".

Σκηνοθέτες, καλλιτέχνες, ποιητές κ.ά. συνεργάζονται και δημιουργούν εμπειρίες στις πόλεις με τη χρήση κινητών συσκευών. Ένα παράδειγμα είναι η λυρική εμπειρία του "Passing Stranger", ένα

223. "...the varied ways (change of gaze, embodiment, sensual challenge and so on) that they make accessible for their audiences the temporal and narrative meanings of their landscapes", Smith Ph. (2013). Walking-Based Arts: A Resource for the Guided Tour?, *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism*, 13(2), σελ. 103-114.

ηχοτοπίο ποίησης, για χρήση σε κινητές συσκευές κατά τη διάρκεια περιπάτου στο East Village της Νέας Υόρκης, με αφηγητή το σκηνοθέτη Jim Jarmusch²²⁴ (Εικ. 6). Εμπεριέχει πλούσιο και ποικίλο περιεχόμενο που αποτελείται από αρχαιακές ηχογραφήσεις, μουσική, συνεντεύξεις με ποιητές και αφήγηση ποιημάτων, συνοδεύει την περιήγηση χωρίς να ακολουθεί μια γραμμική πορεία, αλλά επιχειρώντας να συνδέσει την ιστορία της γειτονιάς και των ποιητών που συγκεντρώθηκαν εκεί από τη δεκαετία του '50 με συνειρμικά αφηγηματικά αποσπάσματα σε μια σχεδόν συναισθητική περιπατητική εμπειρία.



Εικόνα 6: The walking map, Passing Stranger, The East Village Poetry Walk

Το Broken City Project²²⁵ δημιούργησε την εφαρμογή Drift για κινητά τηλέφωνα, η οποία βοηθάει τον χρήστη να χαθεί σε οικεία μέρη οδηγώντας τον σε μια βόλτα με οδηγίες που έχουν ενωθεί μεταξύ τους τυχαία. Κάθε οδηγία που δίνει η εφαρμογή οδηγεί τον χρήστη σε μια συγκεκριμένη κατεύθυνση, για να αναζητήσει κάτι κρυμμένο. Όταν το ανακαλύψει, θα το φωτογραφήσει και θα αποτυπώσει με αυτόν τον τρόπο την εμπειρία του. Η εφαρμογή δίνει την δυνατότητα στον χρήστη να κρατήσει αρχείο με τον τόπο και τον χρόνο που έγιναν οι φωτογραφίες ή και να διαθέσει αυτά τα δεδομένα σε άλλους χρήστες²²⁶.

Το Tactical Sound Garden²²⁷ είναι μια πλατφόρμα λογισμικού για την δημιουργία δημόσιων ηχητικών κήπων στις σύγχρονες πόλεις. Οι χρήστες μπορούν μέσω της εφαρμογής να “φυτέψουν”

224. Passing Stranger, The East Village Poetry Walk, <http://eastvillagepoetrywalk.org/index.html> (τελευταία ανάκτηση 14/1/2017).

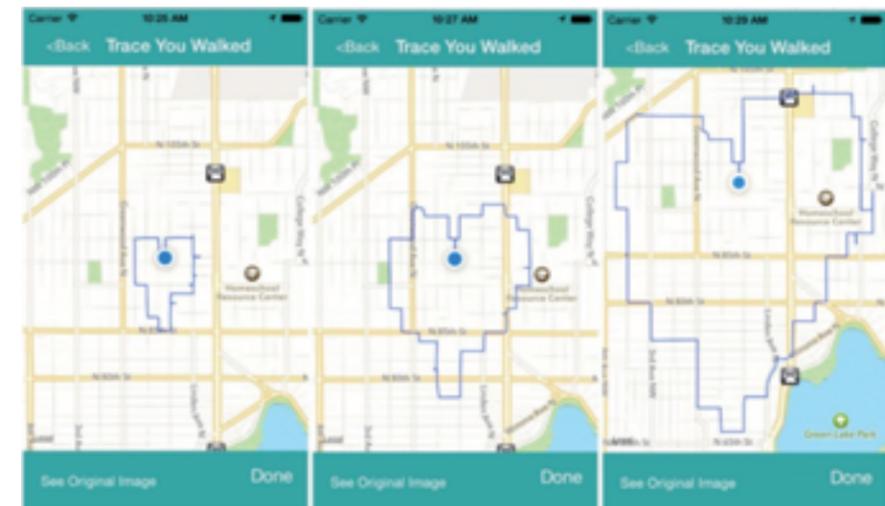
225. Broken City Project, <http://www.brokencitylab.org/projects/#drift> (τελευταία ανάκτηση 16/1/2017).

226. Broken City Project, <http://www.brokencitylab.org/projects/#drift> (τελευταία ανάκτηση 16/1/2017).

227. Shepard M., *The Tactical Sound Garden*, <http://www.leoalmanac.org/gallery/locative/tsg/> (τελευταία ανάκτηση 16/1/2017).

ήχους σε διάφορα σημεία της πόλης, να δώσουν την δυνατότητα σε άλλους χρήστες να ακούσουν αυτούς τους ήχους, καθώς και να διαμορφώσουν την ηχητική τοπογραφία της πόλης (sonic topography)²²⁸.

Η εφαρμογή για κινητά Trace χρησιμοποιεί αλγόριθμους χαρτογράφησης που εικονίζουν περιπατητικές διαδρομές βασισμένες σε δεδομένα Γεωγραφικών Συστημάτων Πληροφοριών (Geographic Information Systems). Μεταλλάσσει ψηφιακά σχέδια που έχουν γίνει από τον χρήστη σε περιπατητικές διαδρομές, τις οποίες μπορεί να μοιραστεί με άλλους χρήστες²²⁹. Η εφαρμογή έδινε την δυνατότητα στους δημιουργούς των διαδρομών να επικοινωνούν με τους χρήστες, αλλά και τους χρήστες να αλληλεπιδρούν μεταξύ τους μέσω προσωπικών μηνυμάτων, σημειωμάτων αγάπης κ.λπ. (εικ. 7). Ωστόσο, είχε και ανεπιθύμητες παρενέργειες, όπως π.χ. ότι “ανάγκαζε” τους χρήστες να περιηγούνται σε μέρη που δεν παρουσίαζαν κάποιο ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

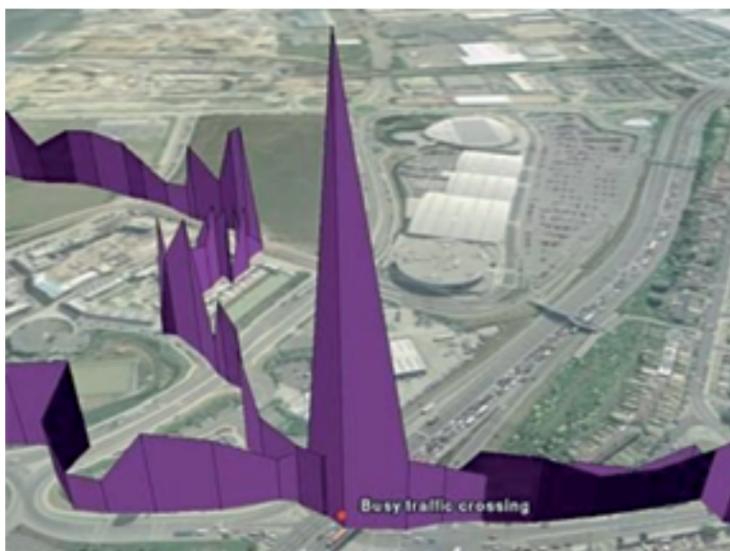


Εικόνα 7: Πεζ σ' αγαπώ με την εφαρμογή Trace (Πηγή: <https://medium.com/re-form/say-i-love-you-with-mapping-a386df308d78#1duxep7q9>)

Ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα αφορά την Βιοχαρτογράφηση (BioMapping) του Christian Nold, ο οποίος χρησιμοποιώντας τις εφαρμογές GPS (Global Positioning System) και GSR (Galvanic Skin Response), κατάφερε να δημιουργήσει ψυχογραφικούς χάρτες, στους οποίους καταγράφεται ένα μεγάλο εύρος συναισθημάτων (από την απάθεια, έως την αηδία και την έκσταση) του περιηγητή, ανάλογα με την τοποθεσία στην οποία βρισκόταν κάθε φορά. Τα δεδομένα αυτά μπορούν να χρησιμοποιηθούν προκειμένου να οπτικοποιηθούν τα σημεία της πόλης, στα οποία ο κάτοικος ή επισκέπτης περιηγητής νιώθει περισσότερο αγχωμένος, ή αντίθετα χαρούμενος (εικ. 8).

228. Tactile Sound Garden [TSG], <http://www.tacticalsoundgarden.net/> (τελευταία ανάκτηση 16/1/2017).

229. Rosner D. K., H. Saegusa, J. Friedland, Chambliss A. (2015). *Walking by Drawing*, ACM conference on Human Factors in Computing Systems (CHI'15), http://depts.washington.edu/tatlab/blog/wp-content/uploads/2015/02/CHI_Trace_2015.pdf (τελευταία ανάκτηση 19/1/2017).



Εικόνα 8: Παράδειγμα Βιοχαρτογράφησης (BioMapping) του Christian Nold
(Πηγή: <http://www.biomapping.net/new.htm>)

Μια εφαρμογή που δίνει την δυνατότητα εναλλακτικής βιωματικής εμπειρίας μιας πόλης είναι η *Hello Lamp Post*, η οποία καλούσε τους κατοίκους του Bristol να υιοθετήσουν έναν νέο τρόπο επικοινωνίας μέσα από ταχυδρομικά κουτιά, φανοστάτες και άλλα είδη αστικού εξοπλισμού με το να γράφουν τους κωδικούς που βρίσκονταν πάνω σε κάθε αντικείμενο (εικ. 9).



Εικόνα 9: Εφαρμογή Hello Lamp Post στο Bristol
(Πηγή: <https://www.theguardian.com/technology/2015/jun/10/art-data-digital-city>)

Θέματα συλλογής βιομετρικών και δεδομένων κίνησης, ηθικής χρήσης και παρακολούθησης

Παρόλο που στο Διαδίκτυο η «απουσία παρουσία του σώματος» επιτρέπει στον κυβερνο-περιηγητή να εξερευνήσει τοπία και μέρη χωρίς φυσική παρουσία, με την εξέλιξη και εξάπλωση των *wearable & implantable technologies* (ενδυτές και εμφυτεύσιμες τεχνολογίες και εξαρτήματα επικοινωνίας), το ίδιο το σώμα παράγει δεδομένα κίνησης και βιομετρικά δεδομένα και το ενδιαφέρον πλέον επικεντρώνεται στα προσωπικά *metrics*, τα στατιστικά και τους δείκτες που αφορούν κίνηση, τα οποία σταδιακά μετασχηματίζονται σε εργαλείο αποτίμησης, εμπορευματοποίησης και πιθανόν και ελέγχου. Τα δεδομένα αυτά ενδιαφέρουν όχι μόνο τον παραγωγό τους, αλλά και αποτελούν μια αναδυόμενη και γοργά αναπτυσσόμενη αγορά- υπολογίζεται ότι η αγορά των *wearables* θα φτάσει τα 3 τρισεκατομμύρια δολάρια το 2018²³⁰.

Οι καλλιτέχνες, από την πλευρά τους, αντιμετωπίζουν με ενδιαφέρον τα δεδομένα αυτά που παράγονται από τη χρήση του GPS (γεωχωρικά και άλλα) και τα βιομετρικά δεδομένα (βηματομέτρηση, θερμοδομέτρηση, κλπ.) που συλλέγονται από τις *wearable* τεχνολογίες, όπως το *iWatch* της Apple, θεωρώντας τα ως ένα παραγόμενο της ανθρώπινης κίνησης (και ακινησίας), ένα υποπροϊόν αντίστοιχου ενδιαφέροντος με τα βιολογικά κατάλοιπα του ανθρώπινου σώματος, δάκρυα, μαλλιά και δόντια, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν ως εκφραστικό μέσο τον προηγούμενο αιώνα. Ας θυμηθούμε την αίσθηση που προκάλεσε το 1999 στην TATE το έργο “*MyBed*” της Tracy Eplin, με τα οργανικά υγρά από το σώμα της καλλιτέχνιδας να κοσμούν το κρεβάτι της κατά τη διάρκεια μιας περιόδου κατάθλιψης. Τα δεδομένα που παράγουμε οι ίδιοι είναι, κατά κάποιον τρόπο, το νέο “*human biomatter*”, είτε πρόκειται για τα βιομετρικά μας δεδομένα, όπως το καρδιογράφημα, το εγκεφαλογράφημα, η βηματομέτρηση και οι θερμίδες που καίμε όταν περπατούμε, είτε τα δεδομένα που παράγονται από τη χρήση κινητών και υπηρεσιών γεω-εντοπισμού (για παράδειγμα, η απόσταση που περπατήσαμε, το αποτύπωμα στο χάρτη, οι θερμίδες που κάψαμε εν κινήσει).

Ορισμένοι καλλιτέχνες όπως η Αμερικανή Laurie Frick προτρέπουν να αφήσουμε τα δεδομένα μας ελεύθερα μετασχηματίζοντάς τα σε τέχνη, μια θεώρηση παρεμφερής με τον τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνες των αρχών του 20^{ου} αιώνα αντιμετώπιζαν τα σκουπίδια. Για το σκοπό αυτό η Frick δημιούργησε μια εφαρμογή, το *FrickBits*²³¹, το οποίο αποκαλεί το “μέγιστο σέλφι δεδομένων” και το οποίο συλλέγει δεδομένα του χρήστη, τα οποία σε δεύτερο χρόνο μετασχηματίζει σε έργα τέχνης. Η ίδια χρησιμοποιεί πλατφόρμες όπως το *Open Paths* (<https://openpaths.cc>), ένα “ασφαλές ντουλάπι για τα γεωδεδομένα μας”, το οποίο συνδέεται με όλες τις υπηρεσίες που χρησιμοποιούμε οι οποίες λειτουργούν με γεωχωρικά δεδομένα, τα συλλέγει και μετά τα διαθέτει με ένα ειδικό πρωτόκολλο ανταλλαγής για επανάχρηση σε εκπαιδευτικά, ερευνητικά, καλλιτεχνικά και άλλα προγράμματα. Πιο συγκεκριμένα, σε σχέση με τα δεδομένα της περιπατητικής δραστηριότητας του χρήστη αναφέρει ότι “είναι η ζωή σου, είναι τα δεδομένα σου, γιατί να μην μπορείς να τα μετατρέψεις σε τέχνη;” (εικ. 10).

230. *Wearable Tech: The fashionable way to collect data*, <http://ott.ua.edu/wearable-tech-fashionable-way-collect-data/> (τελευταία ανάκτηση 26/06/2017).

231. *Frickbits*, <http://www.frickbits.com/> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016).



Εικόνα 10: FRICKbits, η τοποθεσία σου δημιουργεί τέχνη (πηγή: <http://www.frickbits.com/>)

Τα τελευταία χρόνια ο ρυθμός ανάπτυξης υπηρεσιών μέσω γεω-εντοπισμού (location-based services) ανοίγει ενδιαφέρουσες (και ίσως και ζοφερές) προοπτικές που άπτονται σε θέματα νομοθετικής φύσης, κρατικής παρακολούθησης και ιδιωτικότητας. Η ομάδα Raqs Media Collective παρατήρησε ότι τα ψηφιακά μέσα αναγνώρισης που χρησιμοποιούνται για τη δημιουργία ψυχογραφικών χαρτών δεν λαμβάνουν υπόψη την ικανότητα του ανθρώπου να προβάλλει ποικίλες πτυχές του εαυτού του, και ως εκ τούτου όλα τα αφηγήματα της ταυτότητας ενός υποκειμένου μπορούν να αναπροσαρμόζονται διαρκώς²³². Αυτό σημαίνει ότι το ζήτημα της ρευστής ταυτότητας και συλλογής δεδομένων από ένα σύνθετο δίκτυο ανθρώπινων πράξεων και συμπεριφορών δημιουργεί μια μορφή βάσης δεδομένων που δείχνει τις αλλαγές του ατόμου στο πέρασμα του χρόνου.

Τα ηθικά ζητήματα της ιδιωτικότητας ή όχι των δεδομένων μας αγγίζουν όχι μόνο τα βιομετρικά μας δεδομένα, στα οποία το ενδιαφέρον είναι κυρίως ποσοτικό, αλλά και άλλα δεδομένα που παράγουμε, μέσω των κινητών τεχνολογιών γεωαναφοράς και συναφών υπηρεσιών, ποιοτικά δεδομένα που αφορούν και περιγράφουν τα ενδιαφέροντά μας, τις προτιμήσεις και επιλογές μας, τις διαδρομές που κάνουμε. Τα check-in μας σε τοποθεσίες, οι φωτογραφίες του εαυτού μας (selfies) σε διάφορα μέρη, οι αξιολογήσεις που χαρτογραφούν το καταναλωτικό μας προφίλ και το μετατρέπουν σε δεδομένα, τα οποία συλλέγονται και καταγράφονται, συχνά χωρίς να έχουμε γνώση ή πλήρη κατανόηση των τρόπων που χρησιμοποιούνται και από ποιόν.

Με βάση τα άρθρα 2 α' και δ' Ν. 2472/1997 του νόμου για την επεξεργασία δεδομένων, οποιαδήποτε συλλογή, αποθήκευση, επεξεργασία και συσχέτιση δεδομένων που προέρχονται από υπηρεσίες

232. Raqs Media Collective (2009). "Machines made to Measure: on the technology of identity and the manufacture of difference", in: Nold Chr., (ed.), *Emotional Cartography: Technologies of the Self*, pp. 15-25, <http://emotionalcartography.net/EmotionalCartography.pdf> (τελευταία ανάκτηση 19/1/2017).

γεω-εντοπισμού, όπως για παράδειγμα το Facebook Places ή το Foursquare, συνιστά επεξεργασία προσωπικών δεδομένων. Το ζήτημα είναι ότι πολλοί από τους παρόχους τέτοιων υπηρεσιών με βάση την τοποθεσία του χρήστη δε διαθέτουν πολιτικές προστασίας δεδομένων και συχνά διαμοιράζουν τα δεδομένα των χρηστών τους με άλλες εταιρείες. Η αιτιολογία που συχνά χρησιμοποιείται για την παραχώρηση των δεδομένων κίνησης και γεω-εντοπισμού στις κρατικές αρχές, είναι ότι αυτή η τακτική έχει συντελέσει σημαντικά στην αντιμετώπιση του κινδύνου από τις τρομοκρατικές ενέργειες και στην καταπολέμηση του εγκλήματος.

Επομένως, τίθενται ερωτήματα όπως: πώς βρίσκεται η ισορροπία ανάμεσα στην προστασία των προσωπικών δεδομένων²³³ και την δημόσια ασφάλεια, ειδικότερα σήμερα που είμαστε αντιμέτωποι με τον ολοένα και αυξανόμενο κίνδυνο από την τρομοκρατία; Στη σύγχρονη εποχή της έξαρσης της αστυνόμευσης των ατόμων με σκοπό την αντιμετώπιση της τρομοκρατίας, σχεδόν όλοι μας γινόμαστε καθημερινά μάρτυρες μιας εισβολής των τεχνολογιών παρακολούθησης σε όλο και πιο ιδιωτικές σφαίρες της ζωής μας. Η αέναη επανάληψη στην προβολή του τρόμου και του κινδύνου έχει οδηγήσει σε μια άνευ προηγουμένου παράδοση των ατόμων -τις περισσότερες φορές με τη συγκατάθεσή τους- σε μια σειρά μέσων παρακολούθησης. Στα αεροδρόμια, σε δημόσιους χώρους μεγάλων αστικών κέντρων, στους εργασιακούς χώρους, στα γεωγραφικά σύνορα, οι άνθρωποι υπόκεινται σε μια σειρά ψηφιακών σαρώσεων, τα δεδομένα των οποίων συλλέγονται καθημερινά και δημιουργούν ένα τεράστιο ψηφιακό αρχείο των προσωπικών ιχνών της ζωής τους, δηλαδή των δημόσιων πράξεων, των επιλογών, του συγχρωτισμού τους με άλλους ανθρώπους, των συνηθειών, των αποφάσεων και των επιθυμιών τους. Μέσα από τη χρήση νέων τεχνολογιών και τη δημιουργία σύγχρονων ψηφιακών ψυχογεωγραφικών χαρτών το σώμα τόσο αντιμετωπίζεται, όσο και μετατρέπεται σε μια μεγάλη μηχανή παραγωγής δεδομένων, όπου εν τέλει χάνεται το νόημα της ελεύθερης και αυθόρμητης περιπλάνησης, όπως πρόσβευαν οι πρώτοι διαμορφωτές της ψυχογεωγραφίας.

Η σύγχρονη τάση της διαρκούς και "σκηνοθετημένης" αναμετάδοσης της περιπλάνησης δεν έχει άμεση σχέση με τον αυθορμητισμό και την ελευθερία της περιπλάνησης των διαμορφωτών της ψυχογεωγραφίας. Η κουλτούρα των selfies, η ανάγκη για διαρκή διαμοιρασμό των κινήσεων, ταξιδιών και εμπειριών μας στα κοινωνικά δίκτυα, η αξιολόγηση εμπειριών με βάση τα likes των δικτύων, είναι πτυχές ενός ευρύτερου φαινομένου ναρκισσισμού του Διαδικτύου. Ο χρήστης των υπηρεσιών με βάση το γεω-εντοπισμό είναι πλέον ο ίδιος εξερευνητής, χαρτογράφος, ντοκουμαντερίστας, δημιουργός, αναμεταδότης και παραγωγός, χαρτογραφώντας στα κοινωνικά δίκτυα τις κινήσεις, τα ταξίδια, τις εμπειρίες του και διαμοιράζοντας τις περιηγήσεις του στο Διαδίκτυο, κάποιες φορές έξυπνα και δημιουργικά, αλλά τις περισσότερες φορές με τάσεις ναρκισσισμού και εθισμού, καθώς ορισμένοι αισθάνονται την ανάγκη να αναμεταδίδουν συνέχεια πληροφορία που αφορά τα σημεία που βρίσκονται και τις πράξεις τους. Και αν σε ορισμένους από εμάς, αυτός ο ψηφιακός ναρκισσισμός και η επιδειξιμανία της κουλτούρας του selfies²³⁴

233. Προσωπικό δεδομένο θεωρείται κάθε πληροφορία που αναφέρεται σε φυσικό πρόσωπο, του οποίου η ταυτότητα είναι γνωστή ή μπορεί να εξακριβωθεί, δηλαδή μπορεί να προσδιορισθεί αμέσως ή εμμέσως, ιδίως βάσει αριθμού ταυτότητας ή βάσει ενός ή περισσότερων συγκεκριμένων στοιχείων που χαρακτηρίζουν την υπόστασή του από άποψη φυσική, βιολογική, ψυχική, οικονομική, πολιτιστική, πολιτική ή κοινωνική (άρθρο 2α και γ Ν. 2472/1997).

234. Sharing the (self) love: the rise of the selfie and digital narcissism, άρθρο στην The Guardian online, <https://www.theguardian.com/media-network/media-network-blog/2014/mar/13/selfie-social-media-love-digital-narcissism> (τελευταία ανάκτηση 16/1/2017).

προκαλεί ρίγος, για πολλά εκατομμύρια ανθρώπων είναι αδιαμφισβήτητη η νέα στρατηγική αυτο-παρουσίασης και υπαρξιακής αναμετάδοσης, η οποία καλύπτει βαθιές, σύγχρονες ανασφάλειες. Και ενώ οι φορείς για την ασφάλεια των δεδομένων και την προστασία του πολίτη κρούουν τον κώδωνα κινδύνου ότι η διαρκής αναμετάδοση των κινήσεων των πολιτών στο Διαδίκτυο εγκυμονεί κινδύνους, με την δημιουργία ιστοτόπων, όπως το Please rob me²³⁵ (παρακαλώ κλέψτε με), η τάση για διαμοιρασμό των περιηγήσεων και των στάσεών μας, συνεχίζει να αυξάνεται σε ένταση.

Για κάθε προσφορά υπάρχει και η αντίστοιχη ζήτηση. Η τάση-αντίποδας στο ναρκισσισμό αυτό είναι αυτή του voyeurism, του ψηφιακού “ηδονοβλεψία” των ζώων των άλλων. Το *Cyberflânerie* μπορεί να νοηθεί ως μια πρακτική περιπλάνησης στο Διαδίκτυο, όπου το “γρήγορο πέρασμα από διαφορετικά περιβάλλοντα” του Debord, το οποίο συζητήσαμε στο κεφάλαιο Περιήγηση στο Διαδίκτυο, μπορεί να εκφυλιστεί πλησιάζοντας, λίγο διεστραμμένα, τη διαδικτυακή καταδίωξη (stalking). Συνηθισμένες και καθημερινές πρακτικές μας είναι πλέον το γρήγορο πέρασμα από διάφορα προφίλ χρηστών στο Facebook, κοιτάζοντας, χωρίς να το ξέρει το αντικείμενο της θέασης, τις κινήσεις του, τα check-in του, τις φωτογραφίες από μέρη που επισκέφτηκε. Η διαδικτυακή εμμονική καταδίωξη, η flânerie και το dérive έχουν δομικές ομοιότητες, όπως επισημαίνει ο Michael Sacasas στο blog του²³⁶, αλλά διαφοροποιούνται ως προς την πρόθεση: το πρώτο υποκινείται από περιέργεια ή εμμονή, το δεύτερο από επιθυμία να γνωρίσει ο περιηγητής του Διαδικτύου νέα συναισθήματα και συγκινήσεις και το τρίτο από την επιθυμία μελέτης της ψυχικής μας κατάστασης με τρόπο σχεδόν μεταγνώστικό.

Επίλογος

Σε μια εποχή έκρηξης των νέων τεχνολογιών και καθημερινής χρήσης τους από εκατομμύρια ανθρώπων ανά τον κόσμο, θα ήταν ανώφελο -εν μέρει και ανόητα οπισθοδρομικό- να αφορίσει κανείς ολοκληρωτικά και ισοπεδωτικά την επανάσταση της ψηφιακότητας και να παραγνωρίσει τις ριζοσπαστικές αλλαγές που θα μπορούσε να επιφέρει η δημιουργία ενός υβριδικού στοιχείου ψυχογεωγραφίας και χρήσης νέων τεχνολογιών. Οι αλλαγές αυτές θα σχετίζονταν με την προώθηση της καλύτερης κατανόησης του ανθρώπινου σώματος, της διάθεσης για ανθρωποκεντρικής αλλαγής του αστικού τοπίου, της αυθόρμητης και πιο δημοκρατικής διαχείρισης του δημόσιου χώρου, της διαφορετικής αντίληψης της δημόσιας ιδιοκτησίας και περιουσίας, της απόλαυσης της ελευθερίας σε καθημερινή βάση. Για να συντελεστούν, όμως, όλες αυτές οι αλλαγές, είναι αναγκαία μια επιστροφή στις θεμελιώδεις αρχές της ψυχογεωγραφίας: ελεύθερη περιπλάνηση, αισθητηριακή θεώρηση του περιβάλλοντος, κυριολεκτική και μεταφορική απομάκρυνση από την πεπατημένη, διάθεση για ρήξη με το παραδοσιακό μέσα από παιγνιώδεις διαδικασίες. Εντέλει, αυτό που χρειάζεται είναι η χρήση των ψηφιακών μέσων για την ανάκτηση του κοινωνικοπολιτικού περιεχομένου της ψυχογεωγραφίας, όπως αυτό είχε κατ’ εξακολούθηση διατυπωθεί από τους αρχικούς πυρήνες των υποστηρικτών της ψυχογεωγραφίας στην Ευρώπη.

235. Pleasero bme, <http://pleasero bme.com/> (τελευταία ανάκτηση 16/1/2017).

236. Sacasas M. (2012). *Flânerie and the Dérive*, Online and Off, <https://thefrailestthing.com/2012/02/10/flanerie-and-the-derive-online-and-off/> (τελευταία ανάκτηση 26/1/2017).

Κάθε περιήγηση αποτελεί βίωση γεγονότων μέσω της κίνησης μια συγκεκριμένη στιγμή στο χώρο. Στην ουσία πρόκειται για την δημιουργία γνώσης μέσα από μια βιωμένη εμπειρία της περιήγησης, η οποία ταυτόχρονα αποτελεί μια ιστορία, μια αφήγηση γεγονότων. Τα ψηφιακά μέσα διευκολύνουν την αφήγηση, καθώς επανασυνθέτουν την πληροφορία που ο σύγχρονος *flâneur*, ένας περιηγητής- παρατηρητής, ένας κριτικός στοχαστής, παράγει. Με αυτήν καταγράφει με σύγχρονα μέσα την περιήγησή του, κατασκευάζει εμπειρίες και νοήματα, δεδομενοποιεί τα βιώματά του και τα αναμεταδίδει στους υπόλοιπους χρήστες των εφαρμογών. Μια τέτοια κατάσταση εγείρει ερωτήματα και συζητήσεις για την υποκειμενικότητα της καταγραφής των γεγονότων, τους τρόπους αναπαράστασης, τους παράγοντες παρακίνησης, που τον κάνουν να καταγράφει την εμπειρία του και να την μεταδίδει σε άλλους χρήστες, θέματα που έχουν να κάνουν με την ψηφιακή διαμεσολάβηση, ζητήματα ηθικής και προσωπικών δεδομένων κ.λπ. Ακόμη, έχει διατυπωθεί και η άποψη ότι η εικονική περιήγηση δεν έχει την δυνατότητα να προσφέρει ουσιαστικές εμπειρίες, καθώς κάποιος πρέπει να επισκεφθεί την πραγματική τοποθεσία για να μπορέσει να νοιώσει τα συναισθήματα που μια πόλη μπορεί να προκαλέσει. Αυτό εξηγείται από το γεγονός ότι μια πόλη αποτελείται από συγκεκριμένα δυναμικά συστατικά: την κίνηση των ανθρώπων και των οχημάτων, καθώς και τις κοινωνικές, πολιτιστικές, οικονομικές σχέσεις που αναπτύσσονται σε αυτή (Kvas 2013, σελ. 197), τα οποία ένας εικονικός περιηγητής δεν μπορεί να γνωρίσει και να βιώσει.

Με δεδομένο τον ολοένα και αυξανόμενο αριθμό νέων ιστοσελίδων και εφαρμογών δεν είναι εύκολο να ανιχνεύσουμε τις συγκεκριμένες ιδιότητες που ορίζουν την ψυχογεωγραφία στην ψηφιακή εποχή. Ωστόσο, στο μέλλον η ψυχογεωγραφία ως καλλιτεχνικό ρεύμα θα πρέπει να ανακτήσει το κοινωνικο-πολιτικό της περιεχόμενο όπως είχε αρχικά οριστεί από τους καταστασιακούς. Οι προσπάθειες δημιουργίας ψηφιακών ψυχογεωγραφικών χαρτών θα πρέπει να στοχεύουν στη δημιουργία ενός εναλλακτικού δημόσιου χώρου, όπου εκεί θα διεξάγεται ένας ενεργός διάλογος μεταξύ πολιτών και θα δομούνται νέες πολιτικές αξίες και αρχές, στις οποίες θα μπορεί να στηριχτεί η κοινωνία του μέλλοντος.



Revisiting the Walk

Erika Osborne

Assistant Professor, Department of Art, Colorado State University, Fort Collins, Colorado

E-mail επικοινωνίας: osborne.erika@gmail.com

(μετάφραση Άννα Πιάτου)

Σε πολλές δυτικές κουλτούρες το αυτοκίνητο έχει επικρατήσει ως ο προτιμώμενος τρόπος μεταφοράς. Στις Ηνωμένες Πολιτείες, ιδίως, τα αυτοκίνητα έχουν μεταλλάξει το αστικό τοπίο με τέτοιο τρόπο, ώστε να μετριάζουν την ανάγκη να περπατήσει κανείς. Θυμάμαι μια υπέροχη σκηνή στην κλασική ταινία του Steve Martin, *LA Story* (1991), στην οποία ο Harris Telemacher, ο χαρακτήρας που υποδύεται ο Steve Martin, μπαίνει στο αυτοκίνητό του για να οδηγήσει δύο πόρτες παρακάτω στο σπίτι του γείτονα για πρωινό, πριν από μια εκδρομή στην πόλη. Φυσικά, αυτό το σατιρικό έργο για την κουλτούρα της οδήγησης διαδραματίζεται στο Λος Άντζελες - την πιο χαρακτηριστική από τις αμερικάνικες πόλεις, δομημένη γύρω από την κουλτούρα του αυτοκινήτου - ωστόσο, το σενάριο δεν απέχει πολύ από την αλήθεια. Πόλεις όπως το Λος Άντζελες, είτε δεν είναι φιλικές προς τον περιπατητή, θέτοντας σε κίνδυνο όσους προσπαθούν, είτε οι κάτοικοί τους απλά επιλέγουν την άνεση και την ευκολία των αυτοκινήτων, ακόμα και εάν ο προορισμός τους είναι μόνο λίγα τετράγωνα μακριά. Σε άμεση αντίθεση με το Λος Άντζελες και τα αστικά κέντρα όπως αυτό, είναι η Νέα Υόρκη - μια πόλη το να την διασχίζει κανείς περπατώντας είναι μέρος της καθημερινότητας. Πολλοί Νεοϋορκέζοι δεν έχουν στην ιδιοκτησία τους αυτοκίνητα ή αν το κάνουν, τα χρησιμοποιούν μόνο ως μέσο για να αποδράσουν από την πόλη. Οι άνθρωποι πηγαίνουν με τα πόδια στα γραφεία τους, στα σχολεία των παιδιών τους, για το μεσημεριανό τους γεύμα. Αν ο προορισμός τους είναι μακρύτερα από όσο μπορούν να φτάσουν με τα πόδια, περπατούν μέχρι το μετρό, τις στάσεις των λεωφορείων ή τους σιδηροδρομικούς σταθμούς, και περπατούν ξανά καθώς εξέρχονται από αυτά τα μέσα μαζικής μεταφοράς. Οι δρόμοι της Ν. Υόρκης σφύζουν από άτομα που μετακινούνται από και προς, με τα μαγαζιά και τους προμηθευτές που βρίσκονται στο δρόμο και να εξυπηρετούν την πελατεία τους σε εξωτερικούς χώρους. Οι ταμπέλες τους δεν είναι ούτε φωτισμένες υπερβολικά, ούτε σε τέτοιο μέγεθος που να τις βλέπει κανείς από ένα αυτοκίνητο που πηγαίνει με 60 μίλια την ώρα.

Σε αυτό το περιβάλλον βρεθήκαμε το καλοκαίρι του 2012 ο Γιάννης Ζιώγας, Επίκουρος

Καθηγητής στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων και Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας στην Ελλάδα, ο Μπιλ Γκίλμπερτ (Bill Gilbert), Lannan Endowed Chair και καθηγητής της Τέχνης και Οικολογίας στο Πανεπιστήμιο του Νέου Μεξικού και εγώ, τότε Επίκουρη Καθηγήτρια στη Σχολή Τέχνης και Σχεδιασμού στο Πανεπιστήμιο της Δυτικής Βιρτζίνια. Είχαμε έρθει για να μιλήσουμε στο Διεθνές Συνέδριο Οπτικής Κοινωνιολογίας (International Conference of Visual Sociology), στο St. Francis College, στο Μπρούκλιν. Το θέμα του συνεδρίου για αυτή τη χρονιά ήταν, «Re-Visualizing the City». Ως συντονιστές των διαδικασιών με έρευνα πεδίου για καλλιτέχνες, είχαμε προτείνει μια συνεδρίαση, όπου θα παρουσιάζονταν τα διάφορα προγράμματά μας και θα είχε τίτλο, «Exit Cities». Ο Μπίλ θα μιλούσε για το πρόγραμμα Τέχνης και Οικολογίας στο Πανεπιστήμιο του Νέου Μεξικού, και συγκεκριμένα για το πρόγραμμα Land Art της Δυτικής Αμερικής. Ο Γιάννης θα μιλούσε για την Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες που δημιούργησε στο Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας και εγώ σχετικά με το «Τόπος: Appalachia, Τέχνη και Περιβάλλον», δύο μαθήματα τέχνης με τοπικές αναφορές που αναπτύχθηκαν στο Πανεπιστήμιο της Δυτικής Βιρτζίνια, όπου δίδασκα τότε. Τα διάφορα προγράμματα μας από άποψη φιλοσοφίας, έχουν τις ρίζες τους στο να βγάλουν τους φοιτητές έξω από το «κουτί» στούντιο, προκειμένου αυτοί να διαμορφώσουν μια βαθύτερη κατανόηση της θέσης τους στον κόσμο, έτσι ώστε να εργαστούν ουσιαστικότερα. Αυτό σήμαινε εγγενώς, το να περνούν κάποιες χρονικές περιόδους (μερικές φορές εβδομάδες ή μήνες) έξω στο περιβάλλον - να το αγγίξουν, να το αισθανθούν, να το περπατήσουν. Εκείνη τη στιγμή, μας φάνηκε υποκρισία να συναντηθούμε στο Μπρούκλιν, στη Νέα Υόρκη μόνο για να μιλήσουμε για το πώς βγαίνουμε έξω από την πόλη. Θα μπορούσαμε πραγματικά να πεταχτούμε εκεί, να πάρουμε ένα ταξί ή το μετρό προς το συνεδριακό ξενοδοχείο, να ακούσουμε τις διαλέξεις σε κλειστό χώρο, στη συνέχεια να παρουσιάσουμε τις ιδέες μας, για το πώς βγαίνουμε από παρόμοιους χώρους, μετά να πάρουμε και να πάρετε ένα ταξί ή το μετρό πίσω στο αεροδρόμιο και να επιστρέψουμε στα σπίτια μας; Δε φαινόταν σωστό. Έτσι, μετά από κάποια αμφιταλάντευση, ο Μπιλ πρότεινε να βάλουμε τις λέξεις που θα χρησιμοποιούσαμε στις διαλέξεις μας για το θέμα «Exit Cities» σε δράση και να προσπαθήσουμε πραγματικά να «εξέλθουμε» από την πόλη με τα πόδια.

Μετά από μια εντατική αλληλογραφία μέσω e-mail και Skype, καταλήξαμε σε ένα πλαίσιο και την κατεύθυνση της πορείας μας. Παρά το γεγονός ότι όλοι ήμασταν στη Νέα Υόρκη, οι περισσότεροι από εμάς είχαν περάσει το χρόνο τους στο Μανχάταν και δεν ήμασταν καθόλου εξοικειωμένοι με την περιοχή του Μπρούκλιν. Αυτό θα ήταν ένα πείραμα κάτω από παρατήρηση, χωρίς καμία πρόβλεψη ως προς το αποτέλεσμα της διαδικασίας. Θα θέταμε μόνο στους εαυτούς μας κάποιες παραμέτρους:

1. Θα περπατούσαμε από τις 6.00 π.μ. μέχρι το μεσημέρι, συνολικά έξι ώρες.
2. Θα βάζαμε τα δυνατά μας για να περπατήσουμε σε μια ευθεία από το St Francis College προς το νότο. Αν περπατούσαμε ώσπου να τελειώσει η ξηρά, θα καταλήγαμε στο Lower Bay - εκεί όπου η Νέα Υόρκη συναντά τον Ατλαντικό Ωκεανό. Αυτό, αισθανθήκαμε, ότι παρείχε την ιδανική ευκαιρία για μια πραγματική «έξοδο» από την πόλη.
3. Δεν θα ερευνήσουμε καθόλου την περιοχή πριν ξεκινήσουμε την πορεία.
4. Κατά τη διάρκεια των έξι ωρών της πορείας, θα χαρτογραφούσαμε το έδαφος ο καθένας με το

δικό του τρόπο, χρησιμοποιώντας διαφορετικές καλλιτεχνικές πρακτικές. Θα εκπαιδευόμασταν στη «γλώσσα» των περιοχών από τις οποίες θα περνούσαμε. Όπως αναφέρει η Rebecca Solnit, όταν συνοψίζει τον De Certeau στο βιβλίο της *Wanderlust: A History of Walking*, «Μια πόλη είναι μια γλώσσα, μια αποθήκη δυνατοτήτων και το περπάτημα είναι η πράξη ομιλίας αυτής της γλώσσας»²³⁷.

5. Όπου και να σταματούσαμε το μεσημέρι, θα εξετάζαμε το όριο της γνώσης μας για το Μπρούκλιν - την εμβέλεια του λεξιλογίου μας.

Το πρωινό της πορείας συναντηθήκαμε μπροστά στο St. Francis College συνοδευόμενοι από τη Νίνα Φέλσιν (Nina Felshin), συγγραφέα και επιμελητήρια και τον Τόντ Ντρέικ (Todd Drake), εικαστικό καλλιτέχνη. Οι περισσότεροι από εμάς, εφαρμόσαμε αυτό που ονομάζει ο Bill, «την πολύ αμερικανική» νοοτροπία της πορείας με ατζέντα - στην περίπτωσή μας, να περπατήσουμε όσο περισσότερο μπορούσαμε προς το νοτιότερο σημείο, για να δούμε αν πραγματικά μπορούσαμε να «εξέλθουμε από την πόλη». Είχαμε GPS και πυξίδα και ήμασταν έτοιμοι να προχωρήσουμε. Σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα, έγινε σαφές ότι αυτό δεν ήταν το σχήμα που θα έπαιρνε η πορεία μας. Αν θέλαμε πραγματικά να θεωρήσουμε το περπάτημα ως αισθητική πρακτική και όχι σαν αυτοσκοπό, θα έπρεπε να ενστερνιστούμε την πολύ ευρωπαϊκή έννοια της *Flânerie*.

Ο λογοτέχνης του 19^{ου} αιώνα, ο Γάλλος *Flâneur*, χαρακτηρίζεται ως περιπλανώμενος, αδρανής-εξερευνώντας την πόλη χωρίς καθορισμένη ατζέντα στο μυαλό. Είναι ένας καλλιτέχνης, συγγραφέας και φιλόσοφος, ανοικτός στις εμπειρίες που συναντά στις περιπλανήσεις του, αν και με μια αποστασιοποιημένη οπτική. Παρά το γεγονός ότι ο Charles Baudelaire καθόρισε τον *Flâneur*, η ανάλυση του Walter Benjamin για την γραφή του Baudelaire, ήταν αυτή που έκανε τον περιπλανώμενο, σύμβολο του σύγχρονου καλλιτέχνη-ποιητή. Σύμφωνα με τον Gregory Shaya, για τον Benjamin ο *Flâneur* ήταν «μια φιγούρα που γνωρίζει πολύ καλά τη φασαρία της σύγχρονης ζωής, ένας ερασιτέχνης ντετέκτιβ και ερευνητής της πόλης ...»²³⁸. Ήταν ένας παρατηρητής, λαμβάνοντας τα αξιοθέατα και τους ήχους της πόλης ως βοήθεια για την καλύτερη κατανόηση της δικής του θέσης στον κόσμο. Αυτό το είδος της κίνησης μέσα στο χώρο είναι σημαντικά διαφορετικό από το πώς οι περισσότεροι από μας πηγαίνουμε από το σημείο Α στο Β, ακόμα και όταν περπατάμε. Όπως αναφέρει και ο Stephen Miller στο *Walking New York*, «όταν πολλοί άνθρωποι περπατούν στις μέρες μας, είναι σε μια ηλεκτρονική φουσαλίδα, μιλώντας ή γράφοντας μηνύματα ή σερφάροντας στα κινητά τηλέφωνα τους ή ακούνε μουσική μέσω ακουστικών. Αυτοί οι άνθρωποι δίνουν λίγη προσοχή στο αστικό τοπίο»²³⁹.

Παρά το γεγονός ότι δεν είχαμε καμία πρόθεση να ακούμε μουσική στα ακουστικά μας ή να στέλνουμε γραπτά μηνύματα, είχαμε έναν προορισμό στο μυαλό μας και τους περισπασμούς από τα εργαλεία που θα μας οδηγούσαν εκεί, δηλαδή τα GPS μας. Μόνο όταν βάλουμε στην άκρη τα GPS (τα κοιτούσαμε μόνο περιστασιακά για να σηματοδοτήσουμε σημεία ή για να προσανατολιστούμε πίσω στη διαδρομή), ήμασταν πραγματικά σε θέση να νιώσουμε την εμπειρία της πορείας, να

237. Solnit, R. (2000). *Wanderlust: A History of Walking*. Νέα Υόρκη: Penguin Books. 213

238. Shaya, G. (2004). The Flâneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860-1910, *The American Historical Review*, 109(1), February 2004, 47, jstor.org (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016)

239. Miller, S. (2015). *Walking New York*. New York: Fordham University Press, σελ. 209

εξερευνήσουμε τα «παράξενα πράγματα που μπορεί να βρεθούν σε μια μεγάλη πόλη, όταν κάποιος ξέρει πώς να ψάξει γι αυτά!»²⁴⁰.

Πολύ γρήγορα μετά που αφήσαμε το St. Francis College βρεθήκαμε μακριά από το νότιο προορισμό μας. Είχαμε κατά κάποιο τρόπο περιπλανηθεί προς τα ανατολικά, περπατώντας μέσα από την εύπορη γειτονιά του Brooklyn Heights. Ήταν νωρίς το πρωί, πριν οι δρόμοι ζεσταθούν από τον ήλιο του Ιουλίου. Περάσαμε από ιστορικές εκκλησίες και προ-εμφυλιακά κτίρια με σύγχρονα συστήματα και ηλιακούς συλλέκτες. Μόλις συνειδητοποιήσαμε το λάθος μας, διορθώσαμε την πορεία μας κάνοντας ζιγκ-ζαγκ προς το νότο και πάλι. Ήταν τότε που εν αγνοία μας περασαμε τα πρώτα σύνορα της γειτονιάς του Boerum Hill. Παρά το γεγονός ότι δεν υπήρχαν πολλοί άνθρωποι στους δρόμους, εκτός από εκείνους που έκαναν πρωινό τζόκινγκ ή βόλτα το σκύλο τους πριν τη δουλειά, τα ίχνη της ανθρωπότητας ήταν υπερβολικά πολλά. Ένα βέλος από κιμωλία στο πεζοδρόμιο με ένα κείμενο που έγραφε «διψασμένος;» άφηνε να εννοηθεί ότι πρόσφατα, παιδιά πουλούσαν λεμονάδα ή κάτι παρόμοιο. Περπατώντας παρακάτω, ανακαλύψαμε ένα κουτί στην άκρη του πεζοδρομίου, με την ένδειξη «δωρεάν», γεμάτο με βιβλία και παλιές ταινίες. Είχε ανακατευτεί πρόσφατα, κάποιος είχε πάρει στο σπίτι ένα νέο βιβλίο ή ταινία, για να την απολαύσει σε μια ζεστή μέρα του καλοκαιριού.

Παρά το γεγονός ότι είχαμε πρακτικά διασχίσει τα σύνορα από το Brooklyn Heights στο Boerum Hill, δεν ήταν παρά μέχρι που φτάσαμε στο Wychoff Gardens, ένα από τα δύο κτιριακά συγκροτήματα όπου συγκεντρώνονται τα προαστιακά προεμφυλιακά σπίτια της γειτονιάς, όταν αισθανθήκαμε την πρώτη πραγματική ανατροπή στην κουλτούρα και την αρχιτεκτονική. Από μονοκατοικίες, με δέντρα και κήπους στον τελευταίο όροφο, εισήλθαμε σε μια περιοχή με τρία κτίρια εικοσιένα ορόφων όπου στεγάζονται περίπου 1.225 άτομα²⁴¹. Αν και η Diane Cardwell περιγράφει στην εφημερίδα *New York Times* τη γειτονιά και το κτιριακό συγκρότημα Gowanus, ως «σύμβολα κινδύνου, κοινωνικής δυσλειτουργίας και μιζέριας»²⁴², δεν ήταν καθόλου αυτό που εμείς συναντήσαμε. Αντ' αυτού, βρήκαμε αντικείμενα της κοινότητας, με τη μορφή ενός κοινού κήπου με λαχανικά και αρωματικά φυτά να μεγαλώνουν γύρω από ζωγραφισμένα στο χέρι συνθήματα που έγραφαν, «αγάπη, ελπίδα και ειρήνη» και «ευτυχισμένοι και υγιείς». Ήταν επίσης εδώ, που είχαμε την πρώτη μας συνάντηση με κάποιον που ζει στην περιοχή. Το πιο πιθανό είναι, γιατί μοιάζαμε με τουρίστες (με κάμερες και σακίδια). Μια γυναίκα σταμάτησε το αυτοκίνητό της κοντά στο σημείο όπου στεκόμασταν θαυμάζοντας τον κήπο και άρχισε να μας μιλά για την περιοχή. Σε φιλικό τόνο, μας ρώτησε τι κάναμε και γιατί. Φαινόταν πραγματικά περίεργη για την περιπέτειά μας και το γεγονός ότι δείχναμε ενδιαφέρον για τη γειτονιά της. Ήταν εμφανώς υπερήφανη για την περιοχή και η συνομιλία μαζί της μας έδωσε την πρώτη μας αίσθηση ενός κατοικημένου Μπρούκλιν.

Επειδή είχαμε θέσει το κριτήριο ότι δεν θα ερευνήσουμε καθόλου τις περιοχές της πορείας,

240. Baudelaire, C. (2008). *Paris Spleen and La Fanfarlo*, μετάφραση του Raymond N. Mackenzie. Indianapolis: Hackett Publishing Company, σελ. 95

241. NYCHA Housing Developments, New York City Housing Authority, <http://www.nyc.gov/html/nycha/html/developments/bklynwyckoff.shtml> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016)

242. Cardwell, D. (2011). In Brooklyn, A Quaint Block and A Symbol of Blight, *The New York Times*, Oct 24, 2011, <http://www.nytimes.com/2011/10/25/nyregion/brownstone-brooklyn-between-2-housing-projects.html> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016)

δεν γνωρίζαμε τι τμήματα και τι όρια θα διασχίζαμε. Χωρίς μια έντονη γραμμή στο χάρτη να διαχωρίζει τη μία γειτονιά από την άλλη, τα μόνα σύνορα που θα βλέπαμε θα ήταν αυτά που θα παρατηρούσαμε. Όπως δήλωσε η Νίνα σε ένα πρόσφατο e-mail της, «με την απουσία της ιστορικής και σύγχρονης γνώσης, η παρατήρηση και οι χάρτες είναι εργαλεία με σημαντικούς περιορισμούς. Παρόλα αυτά, οι παρατηρήσεις είναι εξαιρετικά πολύτιμες στο βαθμό που μπορούν να προωθήσουν τη φαντασία, τους συσχετισμούς, και την επιθυμία για περισσότερη γνώση»²⁴³. Αυτό ήταν κάτι που ίσχυε για την πορεία μας. Όταν, αργότερα, επανεξέτασα την καθαρά αισθητηριακή αντίληψη των περιοχών που περπατήσαμε σε σχέση με την έρευνα που έκανα όταν επέστρεψα στο σπίτι, συνειδητοποίησα ότι τα φυσικά όρια των συνοικιών, όπως αυτά σημειώνονται στο χάρτη της πόλης, έπαιξαν μόνο ένα μικρό μέρος στην κατανόηση του Μπρούκλιν. Το πιο σημαντικό, ήταν οι αλλαγές που διαπιστώσαμε στην κουλτούρα, το ντύσιμο, την αρχιτεκτονική και την αίσθηση της ιδέας ότι είχαμε μπει πράγματι σε νέες περιοχές.

Μετά την αναχώρηση από το συγκρότημα κατοικιών Wychoff Gardens, δεν διασχίσαμε άλλο αισθητηριακό σύνορο, μέχρι που μπήκαμε στο Park Slope - μια από τις πλέον περιζήτητες γειτονίες της Νέας Υόρκης- κάνοντας ζιγκ-ζαγκ νοτιοανατολικά, σε μια προσπάθεια να ξαναβρούμε την πορεία μας. Το 2010, το Park Slope κατετάγη ως η νούμερο ένα γειτονιά στη Νέα Υόρκη από το εβδομαδιαίο περιοδικό, *New York*, το οποίο σημείωνε τα «εξαιρετικά δημόσια σχολεία, τη χαμηλή εγκληματικότητα, τις μεγάλες εκτάσεις πρασίνου, τα δεκάδες εστιατόρια και μπαρ, έναν ποικίλο τομέα λιανικής αγοράς και έναν πληθυσμό με περισσότερους καλλιτέχνες και δημιουργικά άτομα, καθώς και τη φήμη του για την άνετη μοπέμικη ζωή»²⁴⁴. Η περιγραφή αυτή ήταν η ιδανική για αυτό που βρήκαμε στο Park Slope. Ήταν ένα πρωινό της Τρίτης και η αυγή είχε έρθει και παρέλθει. Υγιείς, καλοντυμένοι γονείς συνόδευσαν τα παιδιά τους στο σχολείο και τριαντάρηδες έπαιρναν το δρόμο για τη δουλειά.

Κατευθυνόμενοι νότια, δίπλα στις μπουτίκ και τα εστιατόρια της 6ης Λεωφόρου, έπρεπε να επικεντρωθούμε στο «περπάτημα», περισσότερο από ό,τι είχαμε κάνει μέχρι αυτό το σημείο. Αυτή ήταν περισσότερο μια τεχνική επιβίωσης, προκειμένου να αποφύγουμε μια άμεση «συνάντηση» με ένα από τα πολλά παιδικά καροτσάκια που σπρώχνονταν μέσα στη γειτονιά. Όπως ένας πραγματικός Flâneur, καταφύγαμε σε ένα γραφικό καφέ, μετά την απόφαση να κάνουμε ένα διάλειμμα στη μέση της πορείας. Μετά την παραγγελία του καφέ σε διάφορες μορφές, καθίσαμε, χωρίς βιασύνη, παρατηρώντας τα αξιοθέατα στους δρόμους. Ήταν εδώ που βρήκα μια επαγγελματική κάρτα που φάνηκε να αποτελεί την επιτομή της περιοχής, και την πορεία μας κατά μια έννοια- «*Nao Ronen: The Path Finder - Σύμβουλος Ζωής και Μετεγκατάστασης. Βρείτε νέα πορεία και πάθος, επανασυνδεθείτε με αυτό*».

Συνεχίσαμε προς το South Slope και την περιοχή του Greenwood Heights. Η αίσθηση της βόλτας μας άλλαξε για άλλη μια φορά, με το έδαφος που ήταν πιο γεμάτο από εκπλήξεις, σε σχέση με ό,τι είχαμε βιώσει μέχρι τώρα. Από την εύπορη γειτονιά του Park Slope, η αρχιτεκτονική άρχισε να αλλάζει και τα σπίτια γίνονταν λιγότερο γραφικά. Περάσαμε ανάμεσα σε πολυώροφες πολυκατοικίες αλλά και σε διώροφα σπίτια εποχής. Τα πέτρινα ή από τούβλα κτίρια φαινόταν

243. Felshin, Nina, e-mail message to author, May 1, 2015

244. Nate, S. (2010), «The Most Livable Neighborhoods in New York». New York, April 11, 2010, ανασύρθηκε από: <http://nymag.com/realestate/neighborhoods/2010/65374/> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016)

παλιά και εξαθλιωμένα ή βρίσκονταν στο στάδιο της κατεδάφισης. Τα γκράφιτι αφθονούσαν, σαν ένα ανεπεξέργαστο μέρος μιας φυσικής διαδικασίας της φύσης. Χόρτα μεγάλωναν μέσα από τα πεζοδρόμια και οι σιδηροδρομικοί διάδρομοι αγκαλιάζονταν από φυτά και ήταν διακοσμημένοι με σπρέι. Τα δέντρα κατά μήκος του δρόμου εκπλήρωναν το χρηστικό σκοπό της σκίασης στις σακούλες των σκουπιδιών, συσσωρευμένες ψηλά, σε αναμονή για τα φορτηγά του δήμου που θα τις συλλέξουν. Κατά τη διάρκεια της προσπάθειάς μας να προσανατολιστούμε γύρω από έναν περιφραγμένο, λοφώδη χώρο πρασίνου που θα μας οδηγούσε στο νεκροταφείο Green-Wood, συναντήσαμε το πρώτο σημάδι βιομηχανίας. Η εταιρία ηλεκτρικής ενεργείας του South Slope στέκονταν αυθαίρετα, θα έλεγε κανείς, με θέα κάτω στο Red Hook και το άγαλμα της Ελευθερίας, αντλώντας ενέργεια από την Πλειστόκαινο ως εκείνη που υπάρχει σήμερα στα προάστια του Μπρούκλιν. Αν και φαινόταν παράξενη στο χώρο, και ιδιαίτερα έτσι όπως στεκόταν δίπλα σε μια τέτοια υπερβολική λωρίδα της φύσης, όπως είναι το νεκροταφείο Green-Wood, ήταν αναζωογονητικό να βλέπεις έναν υπαινιγμό της ενέργειας και της δύναμης που απαιτείται για να κρατήσει μια τέτοια πυκνοκατοικημένη και ευημερούσα πόλη.

Στη γωνία γύρω από το ηλεκτρικό δίκτυο, βρήκαμε τελικά την είσοδο για το νεκροταφείο Green-Wood. Κανείς από εμάς, εκτός ίσως από τη Νίνα που ζούσε στο Μανχάταν, δεν γνώριζε τίποτα γι 'αυτό το εθνικό ιστορικό ορόσημο, αλλά, τριγυρίζοντας γύρω από την άκρη του, στην προσπάθεια μας να ξαναβρούμε την πορεία μας προς το νότο, νιώσαμε μεγάλη περιέργεια. Παρά το γεγονός ότι είχαμε συναντήσει το πράσινο χρώμα σε διάφορες μορφές, στην πορεία, ήταν αναζωογονητικό να το βλέπεις σε τόσο μεγάλη έκταση. Σταματήσαμε στην είσοδο του νεκροταφείου να διαβάσουμε την ταμπέλα που αναφέρει λίγα λόγια για την ιστορία του, πριν από τις πύλες γοθτικού στιλ. Σύμφωνα με την ιστοσελίδα του Green-Wood, οι *New York Times* έγραψαν σε ένα άρθρο το 1866 δηλώνοντας ότι, «Η φιλοδοξία του Νεοϋορκέζου είναι να ζήσει στην Fifth Avenue, να παίρνει τον αέρα του στο Central Park και να κοιμάται με τους προγόνους του στο Green-Wood»²⁴⁵. Αυτό προκάλεσε αίσθηση, καθώς περπατούσαμε μέσα από ένα τμήμα του Green-Wood που έχει έκταση 478 στρέμματα. Οι πλαγιές ήταν γεμάτες με τάφους, μερικοί από τους οποίους αφορούσαν διάσημα ονόματα. Το Green-Wood ήταν το τελικό καταφύγιο για τον καλλιτέχνη Jean-Michel Basquiat, το συνθέτη Leonard Bernstein, και τον πολιτικό και άνθρωπο των επιχειρήσεων Boss Tweed. Το νεκροταφείο Green-Wood έγινε ένα καταφύγιο και για μας.

Την περίοδο που το Στρώμα Πάγου του Wisconsin άρχισε να αποσύρεται, στην ύστερη Πλειστόκαινο Περίοδο, άφησε πίσω του βράχια και ογκόλιθους στην πεδιάδα πάνω στην οποία είναι κτισμένο το Green-Wood. Οι λόφοι του κοιμητηρίου είναι μέρος αυτής της αρχαίας ιστορίας, με τον ίδιο τρόπο που τα κρίνα γέμιζαν τις λιμνούλες που σχηματίστηκαν από τους παγετώνες, που υπήρχαν ολούθε. Οι ίδιοι οι τάφοι ήταν χώροι ομορφιάς. Ποικίλαν σε εμφάνιση, από περίτεχνα σκαλισμένους, διακοσμημένους με αγάλματα, αλλά και σειρές από ίσιες πλάκες που δείχνουν τάφους των λιγότερο πλουσίων. Οι τελευταίοι, είχαν τοποθετηθεί στοιχημένοι, με άψογα κουρεμένους θάμνους.

Περπατήσαμε μέσα από το νεκροταφείο νοτιοδυτικά και βγήκαμε στη διασταύρωση 5ης Λεωφόρου και Maple. Αφού κάναμε κάποιες ακροβασίες για να παρακάμψουμε τις γραμμές του μετρό και

245. "Famous Residents", Green-Wood Cemetery, <http://www.green-wood.com/2010/famous-residents/> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016)

του τρένου, κατευθυνθήκαμε προς την 8η Λεωφόρο και στη συνέχεια, νοτιοανατολικά και πάλι στη Λεωφόρο New Utrecht, για το τελικό μέρος του ταξιδιού μας.

Πλησίαζε μεσημέρι και αναρωτιόμασταν πού θα βρισκόμασταν την ώρα που είχαμε συμφωνήσει να σταματήσουμε. Είχαμε μπει στο Borough Park για την τελική διέλευση των συνόρων μας. Αυτή τη φορά δεν ήταν τόσο πολύ η αρχιτεκτονική ή τα καταστήματα, αλλά μια μετατόπιση της κουλτούρας, το ντύσιμο και η αίσθηση που καθόρισε αυτό το σύνορο. Σύμφωνα με τους *New York Times*, είχαμε μπει σε μια περιοχή που ήταν το σπίτι μίας από τις μεγαλύτερες κοινότητες ορθόδοξων Εβραίων έξω από το Ισραήλ, και σίγουρα ένας από τους μεγαλύτερους πληθυσμούς των Εβραίων στις Ηνωμένες Πολιτείες²⁴⁶. Καθώς περπατούσαμε κάτω από τη σκιά που έκαναν οι ράγες της γραμμής D του μετρό, περάσαμε από καταστήματα με υφάσματα και περούκες, αγορές kosher και καταστήματα - τα οποία έδιναν ακούσια μια παλιομοδίτικη αίσθηση. Πολλά από αυτά τα καταστήματα είχαν τέντες και πινακίδες στα αγγλικά και εβραϊκά, συχνά με τα εβραϊκά να έρχονται πρώτα. Χασιμίτες Εβραίοι αποτελούν την πλειοψηφία των ανθρώπων που ζουν στη Νέα Ουτρέχτη. Φαινόμασταν περισσότερο ιδιόρρυθμοι παρά νορμάλ, με τα ανοιχτόχρωμα ρούχα μας. Αυτό, όμως, δεν είχε καμία σημασία όταν μπήκαμε του εστιατόριο του Vostok, μεταξύ 55ης και 56ης Οδού το μεσημέρι ακριβώς - στο τέλος της εξάωρης πορείας μας. Είτε γιατί το εστιατόριο ήταν άδειο, είτε επειδή φαινόταν ότι δεν ήμασταν από την περιοχή, ο διαχειριστής (ή ίσως ο ιδιοκτήτης;) ήταν εξαιρετικά φιλικός μαζί μας. Απολαύσαμε μια μικρή κουβέντα μαζί του και φάγαμε ένα γεύμα των 5,50\$, που περιελάμβανε σούπα, κεμπάπ, πατάτες τηγανητές και σαλάτα. Κάποια στιγμή, ο ραβίνος της γειτονιάς ήρθε στο εστιατόριο για να προσφέρει μια προσευχή ή ευλογία στον διαχειριστή/ ιδιοκτήτη. Καθώς μιλούσαμε μαζί του, ανταλλάσοντας ιστορίες, αισθανθήκαμε την ισχυρή αφοσίωση στην πίστη που διακατείχε τον ίδιο και τους γείτονες του.

Αφήσαμε το εστιατόριο του Vostok κατευθυνόμενοι προς τη γραμμή D του μετρό για την επιστροφή μας στο Brooklyn Heights, μιλήσαμε για όσα είδαμε, αλλά και για αυτά που δεν είδαμε. Μιλήσαμε για το τι θα μπορούσε να προκύψει από την πορεία και τι θα μπορούσαμε να δημιουργήσουμε με βάση αυτήν την εμπειρία. Ίσως επειδή ήμασταν κουρασμένοι από το περπάτημα ή επειδή ακόμη επεξεργαζόμασταν αυτό που συνέβη, οι απαντήσεις μας ήταν αόριστες.

Ξέραμε ότι θα τυπώσουμε ένα χάρτη της διαδρομής που περπατήσαμε και θα τον παρουσιάσουμε προς συζήτηση στο lobby του συνεδρίου του IVSA κατά τη διάρκεια του μεσημεριανού φαγητού, για οποίον ενδιαφερόταν να ακούσει. Αλλά ό,τι συνέβη πέρα απ' αυτό, έμελλε να έρθει αργότερα και συνέβη με τη μορφή ηλεκτρονικής εικαστικής διαδικασίας, στην οποία ο Μπιλ, ο Γιάννης και εγώ, προσθέσαμε φωτογραφίες και σχέδια πάνω στο φωτοτυπημένο χάρτη που είχαμε φτιάξει από την πορεία. Το έργο ήταν ανεπεξέργαστο, διαγραμματικό και αντιπροσωπευτικό της διαδικασίας περιπλάνησης, όπως ένας *Flâneur*, και όχι σαν διαδρομή με σαφές σκεπτικό και εκτέθηκε στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στη Θεσσαλονίκη στην έκθεση με τίτλο, *Τόποι Μνήμης, Πεδία οραμάτων*.

Μπορέσαμε άραγε να «εξέλθουμε της πόλης» στις έξι ώρες της πορείας; Η απάντηση είναι δυστυχώς όχι. Ακόμα και αν τα είχαμε καταφέρει να φτάσουμε στο νότιο σημείο του προορισμού

246. Barnes, J. (2000). "A Debate Over Strictures For Sabbath Observance", *The New York Times*, June 2, 2000. B.1 (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016)

του ταξιδιού μας, θα είχαμε ανακαλύψει τους δρόμους και τα συγκροτήματα κατοικιών του Bath Beach. Το Μπρούκλιν θα είχε τελειώσει στο Shore Parkway, ακριβώς στην όχθη του Ατλαντικού Ωκεανού. Το «τέλος» θα ήταν απότομο και ίσως και λίγο ανησυχητικό. Αντί για αυτό, προτιμώ να χαμογελώ όταν σκέφτομαι ότι ως *Flâneurs* εκείνη τη μέρα, ενσαρκώσαμε τον John Travolta στην εναρκτήρια σκηνή της ταινίας του 1977, *Saturday Night Fever*, (που κατά μια ειρωνεία της τύχης γυρίστηκε ακριβώς στους δρόμους που θα περπατούσαμε αν είχαμε φτάσει στο Bath Beach). Στη σκηνή εκείνη, ο Travolta προχωρά κορδωμένος μιλά με τους ανθρώπους της γειτονιάς, σταματά για να χαζέψει τις βιτρίνες και λίγο πιο μετά αγοράζει πίτσα όταν του κάνει όρεξη. Τόσο για τον Travolta στην εναρκτήρια σκηνή της ταινίας, όσο και για μας, σκοπός ήταν η μετακίνηση κι όχι ο προορισμός.





Σιτουασιονισμός και δημιουργία καταστάσεων σε ψηφιακά περιβάλλοντα τέχνης

Στέλλα Συλαίου¹, Έλενα Λαγούδη², Μαρία Χουντάση³

Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας¹, Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης², Διδάκτωρ ΑΠΘ³

E-mail επικοινωνίας: sylaiou@gmail.com, elena.lagoudi@ekt.gr, m_chountasi@hotmail.com

“A map is just one more layer, a mark laid down upon thousands of other layers of human geographic history on the surface of the land” Richard Long.

1. Εισαγωγή

Η έννοια της περιήγησης έχει τροφοδοτήσει εδώ και δεκαετίες μια διεπιστημονική συζήτηση που δεν περιορίζεται μόνο στην γεωγραφία, αλλά επεκτείνεται στην ανθρωπολογία, την ψυχολογία, την ιστορία, την κοινωνιολογία, την οικολογία και την τέχνη. Από το κίνημα των Ρομαντικών του 19^{ου} αιώνα που αντιτάχθηκε σθεναρά στον επιστημονικό εξορθολογισμό της φύσης και διατύπωσε την ανάγκη για την συνύπαρξη του ανθρώπου με την φύση και την εξερεύνησή της και τους πρώτους *flâneurs*, μέχρι και σήμερα, η αλληλεπιδραστική και σύνθετη σχέση του χώρου με τον άνθρωπο έχει απασχολήσει πλήθος επιστημών. Η διεπιστημονική μελέτη του περπατήματος έχει δείξει ότι πρόκειται για μια σύνθετη ανθρώπινη διαδικασία που συνδυάζει την κατανόηση του χώρου, την αναζήτηση νοημάτων, τη δημιουργία συναισθημάτων και την ανάκληση μνημών. Ο περιηγητής βρίσκεται σε διάλογο με τον τόπο που περιδιαβαίνει, προσλαμβάνει διαφορετικές εικόνες και ερεθίσματα, στοχάζεται, δημιουργεί νοήματα και -κάποιες φορές- μετουσιώνει το προσλαμβανόμενο υλικό σε τέχνη.

Σήμερα, η εξέλιξη της ψηφιακότητας και των νέων τεχνολογιών της Πληροφορίας και της Επικοινωνίας ανατρέπουν και προσδίδουν πρωτοποριακές και πρωτόγνωρες διαστάσεις στην περιπατητική εμπειρία. Ο νέος *flâneur* είναι ένας υβριδικός περιπατητής, ο οποίος επαυξάνει ή μεταλλάσσει την εμπειρία μέσω της χρήσης εργαλείων της Πληροφορικής ή μέσω της περιήγησής του στο Διαδίκτυο. Δίνουν την δυνατότητα πλέον για την ενεργή συμμετοχή μέσω του υπολογιστή, καταργώντας τη διαμεσολάβηση και επιτρέπουν στον κάθε περιηγητή, ή επισκέπτη σε χώρο πολιτισμού για άμεση και ατομική χρήση στον χρόνο που διαθέτει, με τον ρυθμό που

επιθυμεί, διακόπτοντας όπου θέλει, ή κάνοντάς την ίδια διαδρομή δύο ή και περισσότερες φορές. Σήμερα, οι νέες τεχνολογίες δίνουν ευκαιρίες στον καθένα μας να ασχοληθεί με τη δημιουργική χαρτογραφία, να συλλέξει γεωχωρικά δεδομένα από την περιήγησή του, να μετασχηματίσει τα δεδομένα του σε έργο τέχνης, να δώσει μια νέα διάσταση στη σημασία της ψυχογεωγραφίας.

Η εμπειρία της περιπατητικής τέχνης μπορεί να βιωθεί μέσα σε ένα ανθρωπογενές περιβάλλον, σε μια πόλη, που αποτελεί έναν ζωντανό και διαρκώς εξελισσόμενο οργανισμό, στους δρόμους και τις γειτονίες της. Ακόμη, μπορεί να βιωθεί στο δομημένο και οικείο χώρο ενός μουσείου ή μιας πινακοθήκης, όπου υποστηρίζεται παραδοσιακά από ξενάγηση, είτε από τον ειδικό, τον επιμελητή, είτε, αργότερα, από το μουσειοπαιδαγωγό ή τον ερμηνευτή (αγγλική σχολή), το διαμεσολαβητή (γαλλική σχολή) ανάλογα με την ηλικία του επισκέπτη. Η διαμεσολάβηση στον χώρο του μουσείου ή μίας πινακοθήκης έχει αρκετές φορές ένα γραμμικό χαρακτήρα με διδακτική χροιά και αποτελεί ομαδική εμπειρία με συγκεκριμένο εθιμοτυπικό και savoir vivre: όλοι μαζί οι επισκέπτες ακολουθούν κατά κύριο λόγο παθητικά τον ξεναγό- διαμεσολαβητή, στέκονται γύρω του να ακούσουν, δε διακόπτουν με ερωτήσεις και παρακολουθούν αναστοχαστικά. Οι περιπατητές αναζητούν τις τυχαίες εικόνες και συγκινήσεις, μνήμες και νέες εμπειρίες. Μπορεί, όμως, να βιωθεί και σε ένα φυσικό περιβάλλον, ή και να “περπατήσει” ψηφιακά σε άλλους πλανήτες και στο διάστημα. Ακόμη και η περιήγηση στο Διαδίκτυο, αποτελεί από μόνη της μια εμπειρία περιπλάνησης σε έναν ανεξερεύνητο τρόπο με περιπλοκότητα και πολλά και διαφορετικά ερεθίσματα. Μια διαδικασία διερεύνησης του τοπίου μπορεί να λειτουργήσει είτε ως αφετηρία για την δημιουργία εικαστικών έργων στην φύση συνδυάζοντας την δημιουργικότητα με φυσικά και εννοιολογικά στοιχεία του τοπίου, είτε ως πηγή έμπνευσης για την δημιουργία εικαστικών έργων εμπνευσμένων από την διαδρομή.

Η χρήση νέων τεχνολογιών για περιήγηση στο τοπίο, αλλά και στο Διαδίκτυο ως εμπειρία περιπλάνησης σε ένα ανεξερεύνητο τοπίο με πλήθος ερεθισμάτων και δεδομένων αποτελεί μια πρακτική με κοινωνικοπολιτικές διαστάσεις; ή μήπως στις ημέρες έχει από-πολιτικοποιηθεί για χάρη μιας μορφής διασκέδασης ή «περιήγησης για την περιήγηση»; Και ευρύτερα, η χρήση νέων τεχνολογιών περιήγησης και χαρτογράφησης σε εικαστικά πλαίσια έχουν ένα σαφές κοινωνικοπολιτικό περιεχόμενο ή αποτελούν απροσδιόριστους πειραματισμούς; Με δεδομένο ότι στις περισσότερες περιπτώσεις εικαστικών εφαρμογών των γεωχωρικών δεδομένων των νέων τεχνολογιών οι καλλιτέχνες εμπνέονται από τις αρχές του πρωτοποριακού καλλιτεχνικού ρεύματος του Σιτουασιονισμού και της Ψυχογεωγραφίας, αυτομάτως αναρωτιέται κανείς αν οι βασικοί πυλώνες του Σιτουασιονισμού -η περιπλάνηση (dérive) και η μεταστροφή (détournement)- έτσι όπως αυτοί ορίστηκαν προσλαμβάνοντας ένα βαρύ πολιτικό φορτίο από τους καταστασιακούς βρίσκουν εφαρμογή στις προσπάθειες των σύγχρονων περιπατητών. Το παρόν άρθρο αναλύει σε βάθος τους θεμελιώδεις λίθους του ρεύματος των καταστασιακών και πώς αυτοί έχουν χρησιμοποιηθεί σε συγκεκριμένα παραδείγματα ψηφιακών εφαρμογών. Θα σχολιάσει ορισμένες από τις νέες δυνατότητες που παρέχουν οι νέες τεχνολογίες τόσο στον καλλιτέχνη, όσο και στον μη-καλλιτέχνη να βιώσει το τοπίο, να εκφραστεί και να μοιραστεί τις ανησυχίες του. Για το μη-καλλιτέχνη η περιπατητική τέχνη ίσως είναι από τις πιο δύσβατες και εννοιολογικές μορφές τέχνης, στις οποίες, χωρίς ερμηνεία, μπορεί να «χάσει το δρόμο του». Θα διαπιστωθεί ότι οι σύγχρονες εικαστικές προσπάθειες χαρακτηρίζονται από ένα έλλειμμα κοινωνικοπολιτικού προσανατολισμού -κάτι που αντίθετα χαρακτήριζε τις παρεμβάσεις των καταστασιακών- γεγονός

που αποδυναμώνει τη δυναμική τους ως παράγοντες αμφισβήτησης και αλλαγής.

2. Περιπλάνηση, Ψυχογεωγραφία, Μεταστροφή, Δημόσιος χώρος

Το κίνημα των καταστασιακών άκμασε στα τέλη της δεκαετίας του '50 και αρχές '60, σε μια περίοδο έντονης αστικοποίησης των πόλεων, εκμοντερνισμού της αστικής κοινωνίας και κυριαρχίας της avant-garde στην καλλιτεχνική δημιουργία. Το ρεύμα του Σιτουασιονισμού ενσωμάτωνε ριζοσπάστες από διάφορα πεδία, όπως καλλιτέχνες, αρχιτέκτονες, συγγραφείς κ.ά. και έλαβε χώρα σε διάφορες ευρωπαϊκές πόλεις την περίοδο 1957-1972. Ο Σιτουασιονισμός πήρε τη μορφή καλλιτεχνικής πρωτοπορίας με σαφείς και σύνθετες κοινωνικοπολιτικές διαστάσεις. Μέσα από το μανιφέστο τους περί της «Θεωρητικής και πρακτικής ανάπτυξης των καταστάσεων», ο πρωτοπόρος του κινήματος Guy Debord όρισε την έννοια της κατάστασης ως «ένα ενσωματωμένο σύνολο συμπεριφορών μέσα στο χρόνο» και διατύπωσε το σκοπό του κινήματος ως «τη δημιουργία καταστάσεων, δηλαδή τη δημιουργία στιγμιαίων βιωματικών ατμοσφαιρών και τη μετατροπή τους σε μια ανώτερη φλογερή ιδιότητα»²⁴⁷. Με άλλα λόγια η έννοια της κατάστασης ήταν μια εφήμερη παρουσίαση της ανθρώπινης δραστηριότητας που «εμπεριέχει την κατάργησή της και οδηγείται μοιραία στην αντιστροφή της»²⁴⁸. Οι καταστασιακοί πρέσβευαν την κυριαρχία των καλών τεχνών στην καθημερινότητα των ανθρώπων, τη δημιουργία εναλλακτικών δημόσιων χώρων στα αστικά τοπία και τον επαναπροσδιορισμό της αλληλεπίδρασης των ατόμων με τα αστικά περιβάλλοντα. Ασκώντας έντονη κριτική στην καπιταλιστική εκμετάλλευση του αστικού τοπίου που οδήγησε στην παρακμή και την αλλοίωση της αστικής ζωής, στην απεμπόληση της δημιουργικής διάθεσης και στην επικράτηση ενός κυνικού τρόπου ζωής, οι καταστασιακοί υπογράμμισαν την ανάγκη για μια βιωματική επαφή με την πόλη που τροφοδοτείται από τον αυθορμητισμό, τις ανθρώπινες αισθήσεις και την ποιητική διάθεση των περιηγητών των πόλεων. Αυτή η βιωματική επαφή με την πόλη και η δόμηση καταστάσεων ήταν εφικτή μέσα από τις πρακτικές της περιπλάνησης (dérive) και της παρέκκλισης (détournement).

Για το ρεύμα του Σιτουασιονισμού η περιπλάνηση (dérive) γίνεται αντιληπτή ως μέθοδος αστικής εξερεύνησης²⁴⁹. Πρόκειται για ένα ταξίδι μέσα στην πόλη, ένα διαρκές πέρασμα από γειτονιά σε γειτονιά, όπου η αισθητική καθοδηγεί ασυνείδητα τους περιπλανώμενους και τους οδηγεί σε επαναπροσδιορισμό και επανοικειοποίηση του περιβάλλοντος χώρου με τυχαίους τρόπους -«Προς τα Αριστερά, Προς τα Αριστερά, Προς τα Δεξιά»- χωρίς εντούτοις να προκαθορίζουν μια συγκεκριμένη κατεύθυνση. Ακολουθώντας τον αλγόριθμο, ο περιπλανώμενος ανακαλύπτει απροσδόκητες γωνιές της πόλης και καλείται να βιώσει τον χώρο του με έναν νέο τρόπο. Αυτού του είδους η περιπλάνηση μετατρέπεται σε μια μεταβατική πρακτική με απροσδόκητα αποτελέσματα: όταν χάνει κανείς το βηματισμό και τον δρόμο του οδηγείται σε προσωρινή

247. *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*, trans. Ken Knabb at Situationist International Online, <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/report.html> (τελευταία ανάκτηση 2/7/2017).

248. *The Meaning of Decay in Art*, at Situationist International Online, <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/report.html> (τελευταία ανάκτηση 2/7/2017).

249. *Dérive is “a technique of rapid passage through varied ambiances”*, *Theory of the Dérive*, Situationist International Online, <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html> (τελευταία ανάκτηση 16/1/2017).

απώλεια της συνείδησης και σε μονοπάτια όπου η σκέψη και η λογική υποχωρούν δίνοντας χώρο στην συναισθηματική φόρτιση²⁵⁰. Μέσα από αυτή τη χαοτική κατάσταση επέρχεται η δημιουργία, καθώς ο περιπατητής αναθεωρεί ό,τι γνώριζε μέχρι εκείνη τη στιγμή, αμφισβητεί το σύστημα που αντικρύζει και επιθυμεί μια ριζοσπαστική αλλαγή της κατάστασης, η οποία μπορεί να είναι είτε ελεύθερη ανασύνθεση της πραγματικότητας, είτε αποκατάσταση της τάξης, όπως ο ίδιος την αντιλαμβάνεται.

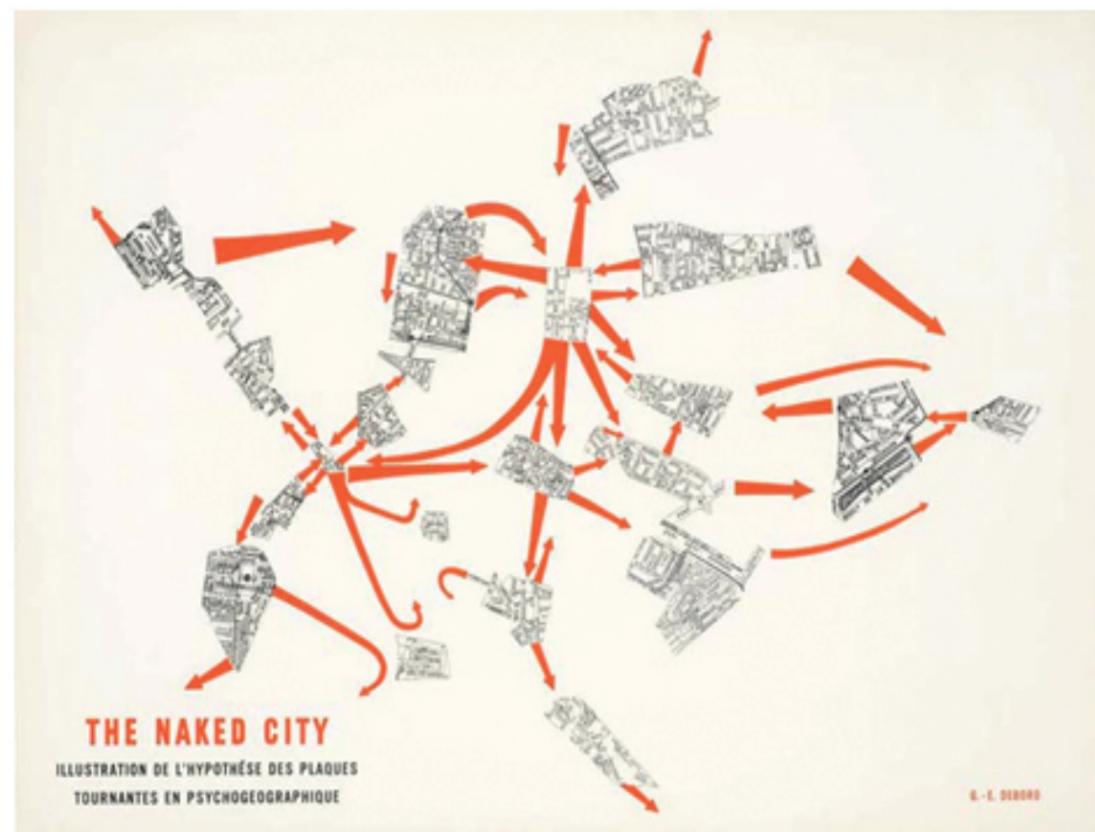
Τα αποτελέσματα της περιπλάνησης καταγράφονταν στους λεγόμενους ψυχογεωγραφικούς χάρτες, οι οποίοι απεικόνιζαν εναλλακτικές διαδρομές στην πόλη προτείνοντας μια πρωτότυπη βιωματική εμπειρία με τον αστικό χώρο. Οι πρεσβευτές του ρεύματος του Σιτουασιονισμού θεωρούσαν ότι η ψυχογεωγραφία αποτελεί ένα εργαλείο ανάγνωσης του τοπίου, που συνδέει την μνήμη και την ιστορία με το τοπίο, στο οποίο μπορούμε να περιηγηθούμε χωρίς συγκεκριμένη διαδρομή με την βοήθεια καταγεγραμμένων σκηνών του παρελθόντος ιδωμένων μέσα από τον φακό της ευαισθησίας του παρόντος. Η ψυχογεωγραφία αποτελούσε την απτή απόδειξη της δριμείας πολιτικής κριτικής που άσκησαν οι καταστασιακοί στον καπιταλιστικό τρόπο ζωής και αντίληψης της πραγματικότητας: για τους ίδιους, η ψυχογεωγραφία ήταν η πειραματική πρακτική επανιδιοποίησης του καπιταλιστικά αλλοτριωμένου αστικού χώρου μέσω της περιπλάνησης, στενά συνυφασμένης με την τέχνη και την μετουσίωση του χώρου σε κάτι άλλο, διαφορετικό από τον βιομηχανικά διατεταγμένο χώρο της βιομηχανικής παραγωγής και των μηχανισμών χειραγώγησης της επιθυμίας²⁵¹. Αντιτασσόμενοι στην ύπαρξη σταθερών ορίων και την συμπαγή χωροθέτηση των αστικών περιοχών, οι καταστασιακοί υποστήριξαν τη ρευστότητα των χωρικών ορίων και την αέναη επανίδρυση της πόλης μέσα από τη δημιουργικότητα των κατοίκων ή των επισκεπτών της. Για τους καταστασιακούς, τα άτομα γίνονται φορείς δημιουργικότητας και ενεργοί διαμορφωτές των δρώμενων στην πόλη και επιπλέον λειτουργούν ενοποιητικά χρησιμοποιώντας την τέχνη και την τεχνική για να δομήσουν ένα ενιαίο περιβάλλον διαβίωσης. Χαρακτηριστικό και γνωστό παράδειγμα ενός πρώτου ψυχογεωγραφικού χάρτη αποτέλεσε ένας εναλλακτικός οδηγός της πόλης του Παρισιού που δημιουργήθηκε από τον πρωτοπόρο του κινήματος Guy Debord το 1959 (*Psychogeographic guide of Paris*) (Εικ. 1). Στην ουσία, πρόκειται για ένα collage κομμένων τμημάτων ενός συμβατικού χάρτη του Παρισιού με κόκκινα βέλη, τα οποία πρότειναν κινήσεις μεταξύ διαφορετικών τομέων και γειτονιών της πόλης.

Οι σημασίες του επαναπροσδιορισμού και της επανοικειοποίησης, καθώς και το έντονο πολιτικό περιεχόμενο, κυριαρχούσαν και στον δεύτερο εννοιολογικό πυλώνα του ρεύματος του Σιτουασιονισμού, την μεταστροφή (*détournement*). Για τους καταστασιακούς, ένα έργο τέχνης μπορεί να αυτονομηθεί από τον δημιουργό του, να αποκτήσει νέα διάσταση και νόημα και να γίνει η αφετηρία για να γεννηθεί κάτι καινούριο, εάν οικειοποιηθεί σε ένα μεταλλαγμένο ερμηνευτικά πλαίσιο: μεταστροφή είναι η ένταξη μιας προηγούμενης ή παρούσας καλλιτεχνικής παραγωγής σε μια ανώτερη κατασκευή ενός περιβάλλοντος. Επομένως δεν μπορεί να υπάρξει καταστασιακή

250. Vergunst, J. (2008). Taking a trip and taking care in everyday life. in T Ingold & J Vergunst (eds), *Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot*. Anthropological Studies of Creativity and Perception, Ashgate, Aldershot, United Kingdom, pp. 105-121.

251. *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*, trans. Ken Knabb at Situationist International Online, <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/report.html> (τελευταία ανάκτηση 2/7/2017).

ζωγραφική ή μουσική, αλλά καταστασιακή χρήση των μέσων αυτών²⁵². Ουσιαστικά, πρόκειται για μια μέθοδο διαρκούς ερμηνείας: αναδιοργανώνεται το υπάρχον υλικό με σκοπό να αναδειχθούν τα πραγματικά κίνητρα δημιουργίας του και να αποκαλυφθεί η κοινοτοπία του, ενώ αναδομείται δημιουργικά προκειμένου να αποκτήσει ένα αυθεντικό νόημα. Ακριβώς αυτή η διαδικασία επαναδιατύπωσης προσέδιδε ένα σημαντικό πολιτικό περιεχόμενο στη θεωρία και την πρακτική της καταστασιακής μεταστροφής, καθώς αντικατόπτριζε και ταυτόχρονα εξέθετε και σατίριζε την καπιταλιστική διαδικασία της διαρκούς και ακατάπαυστης συγχώνευσης και επαναδιατύπωσης των ισχυόντων κοινωνικών στοιχείων. Χαρακτηριστικοί είναι οι παραλλαγμένοι ζωγραφικοί πίνακες του επίσης ενεργού μέλους του κινήματος Asger Jorn, ο οποίος έβρισκε αδιάφορους πίνακες στις υπαίθριες αγορές και τους αλλοίωνε προσθέτοντας τις δικές του πινελιές. Στον πίνακα *Paris By Night* μια ιμπρεσιονιστική σκηνή ενός αστού θεατή σε ένα μπαλκόνι που ατενίζει τον ορίζοντα μπροστά του έχει μετατραπεί σε μια σκηνή ενός εργάτη που φορά την χαρακτηριστική τραγιάσκα, καπνίζει και παρακολουθεί τις γραμμές ενός τρένου προκαλώντας με το βλέμμα του μια ιδιόρρυθμη φωταγωγή (Εικ.2).



Εικόνα 1: Nakedcity του Debord

252. *Détournement as Negation and Prelude*, at Situationist International Online, <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/report.html> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016).



Εικόνα 2: Paris By Night (Defiguration), 1959, AsgerJorn

Η περιπλάνηση και η αποτύπωσή της σε εναλλακτικούς ψυχογεωγραφικούς χάρτες, καθώς και η πρακτική της μεταστροφής αποσκοπεί στη δημιουργία ενός δημόσιου χώρου όπου οι ενεργοί πολίτες μπορούν ελεύθερα να συγκεντρώνονται, να ξεδιπλώνουν τη δημιουργική τους διάθεση και να αναπτύσσουν τρόπους επικοινωνίας και διαλόγου σχετικά με την πολιτισμική και κοινωνικοπολιτική αλλαγή. Σύμφωνα με τους καταστασιακούς, ο σύγχρονος - καπιταλιστικός τρόπος διαβίωσης σηματοδοτείται από την εναλλαγή φαινομενικά διαφορετικών αλλά στην ουσία πανομοιότυπων και ανιαρών καταστάσεων που καταλήγουν να περιορίζουν και να αιχμαλωτίζουν την ίδια τη ζωή²⁵³. Αντίθετα, η συγκέντρωση ανθρώπων σε μια δεδομένη στιγμή και στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου δρώμενου (event) μπορεί να παράξει μια αίσθηση ενότητας, συλλογικότητας, αδελφότητας και συντροφικότητας η οποία δυνάμει λειτουργεί ως φορέας κοινωνικοπολιτικών αμφισβητήσεων. Με άλλα λόγια, κατά τη διάρκεια ενός καλλιτεχνικού δρώμενου δημιουργείται μια κατάσταση όπου διαρρηγνύονται τα παραδοσιακά όρια ανάμεσα στους καλλιτέχνες και το ακροατήριο και όλοι μετατρέπονται σε ενεργούς συμμετέχοντες που δημιουργούν έναν εναλλακτικό δημόσιο χώρο, μέσα στον οποίο και μέσω του οποίου μπορούν να ριζοσπαστικοποιήσουν τις ζωές τους. Και ακριβώς αυτό μας συνδέει με τις σύγχρονες εικαστικές δημιουργίες και τις ψηφιακές εφαρμογές που εντρυφούν σε έναν νέο, βιωματικό τρόπο χαρτογράφησης: δημιουργούν έναν χώρο κοινωνικού διαλόγου και κριτικής της καπιταλιστικής αλλοτρίωσης του υποκειμένου; Εφαρμόζουν τον πυρήνα της μεταστροφής, δηλαδή την αλλοίωση

253. *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*, trans. Ken Knabb at Situationist International Online, <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/report.html> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016).

μιας υπάρχουσας φόρμας με σκοπό την αμφισβήτησή της και την ανάδυση μια νέας; Κοινώς, εμπνέονται σε βάθος από το ριζοσπαστικό πνεύμα του Σιτουσιονισμού ή φαινομενικά και με διάθεση απλής διασκέδασης εφαρμόζουν τις νέες τεχνολογίες χωρίς σαφές κοινωνικοπολιτικό περιεχόμενο;

3. Ψυχογεωγραφία και νέα μέσα

3.1 Σύγχρονη σιτουασιονιστική απόπειρα

Σήμερα, φαίνεται να υπάρχει μια προσπάθεια εξέλιξης του κινήματος των Καταστασιακών με την χρήση νέων μέσων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εφαρμογή *Situationist*²⁵⁴ για κινητά τηλέφωνα iPhone, η οποία ενημερώνει τους χρήστες της για γεγονότα που συμβαίνουν στους άλλους χρήστες που βρίσκονται σε κοντινή τους απόσταση. Πιο συγκεκριμένα, η εφαρμογή σαρώνει την περιοχή για άλλους «Σιτουασιονιστές» και ο ένας χρήστης βάζει σε δοκιμασία τον κοντινότερο σε αυτόν χρήστη, καθώς μέσα σε πέντε λεπτά πρέπει να τον βρει και να κάνει κάτι που του ζητάει, π.χ. 'μια αγκαλιά για 5 δευτερόλεπτα ακριβώς' και 'Βοήθησέ με να ξεσηκώσω τους πάντες γύρω μου σε επανάσταση για να κατακλύσουμε τον πλησιέστερο τηλεοπτικό σταθμό'²⁵⁵ (Εικόνα 3). Αξίζει να σημειωθεί ότι τελικά η εφαρμογή απαγορεύτηκε από το AppStore του iPhone, επειδή χρησιμοποιούσε τις υπηρεσίες εντοπισμού του τηλεφώνου, χωρίς την άδεια και εξουσιοδότηση του ιδιοκτήτη του κινητού²⁵⁶.



Εικόνα 3: Situationist app

254. Benrik Situationist iPhone App, <http://www.designboom.com/technology/benrik-situationist-iphone-app/>

255. "Situationist" iPhone App Turns Your Social Network Into an Art Collective, <https://www.fastcodesign.com/1663417/situationist-iphone-app-turns-your-social-network-into-an-art-collective> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016).

256. *Praxis Makes Perfect | New Situationist City*, <http://magazine.art21.org/2013/04/29/praxis-makes-perfect-new-situationist-city/#.WVoZZoSGOUK> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016).

3.2 Δημιουργική χαρτογραφία και τέχνη των δεδομένων

Ο Baudrillard²⁵⁷ ονόμασε τον χάρτη *simulacrum* (απείκασμα, εικόνα- αναπαράσταση). Για τον ίδιο, ο χάρτης αποτελεί στην ουσία μια αναπαράσταση της πραγματικότητας, καθώς η χαρτογράφηση ενός τοπίου είναι το αποτέλεσμα της ατομικής ερμηνείας του κόσμου για κάθε περιηγητή, η οποία μπορεί να αλλάζει από άτομο σε άτομο, ανάλογα με τις εμπειρίες, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και τις προσδοκίες του. Η χρήση των νέων τεχνολογιών της Πληροφορικής εμβαθύνει την πρωτοποριακή αντίληψη του Baudrillard δημιουργώντας σύνθετους, διαδραστικούς ψηφιακούς χάρτες που διευκολύνουν στην αποκωδικοποίηση και ερμηνεία του τόπου και καλούν σε ενεργή συμμετοχή τα άτομα. Η χρήση των κινητών γεωχωρικών τεχνολογιών και ψηφιακών χαρτών σε «έξυπνα» κινητά τηλέφωνα έφερε μια πραγματική επανάσταση, καθώς επηρέασε στον τρόπο με τον οποίο οι περιηγητές περιπλανώνται στην πόλη, αλλά και στη φύση. Με την χρήση τους, ο καθένας, περιηγητής και μη, μπαίνει στον πειρασμό να προδιαγράψει μια διαδρομή και αντίστοιχα να ελαχιστοποιήσει τις πιθανότητες να χαθεί σε αυτή, πάντα όμως με κίνδυνο να αφήσει τον εαυτό του εκτεθειμένο στην τυχαιότητα των ερεθισμάτων που συναντάει κατά την διάρκειά της²⁵⁸. Μια εντελώς ελεύθερη περιήγηση μπορεί να πραγματοποιηθεί όταν ο περιηγητής ακολουθεί μια ψηφιακή/ εικονική διαδρομή στους «δρόμους» του Διαδικτύου. Υπάρχουν καλλιτέχνες που αξιοποιούν τις νέες δυνατότητες της περιπλάνησης στο Διαδίκτυο θέτοντας τις βάσεις για μια Διαδικτυακή Ψυχογεωγραφία. Ο Wilfried Hou Je Bek²⁵⁹ είναι ένας καλλιτέχνης και culture hacker που χρησιμοποιεί αλγόριθμους για να σχεδιάσει ψυχογεωγραφικούς περιπάτους μέσα και έξω από τις πόλεις χρησιμοποιώντας ειδικό λογισμικό για να οπτικοποιήσει τα παραγόμενα γεωγραφικά και άλλα αποτελέσματα²⁶⁰ (Εικ. 4).

Με έμπνευσή του την περιπλάνηση (*dérive*) του Σιτουσιονισμού, ο Je Bek χρησιμοποιεί το *algorithmic walking* των καταστασιακών, για να δημιουργήσει «αλγοριθμικές διαδρομές» και έτσι να εξερευνήσει μια πόλη με τρόπο μη- δαισθητικό. Οργανώνει περιπάτους, όπου οι συμμετέχοντες περπατούν σε μια πόλη με άξονα ένα κώδικα, μετατρέποντας με αυτό τον τρόπο το σώμα τους σε ένα είδος υπολογιστή που «τρέχει» λογισμικό. Τα δεδομένα που συλλέγονται από τους συμμετέχοντες αξιοποιούνται περαιτέρω μέσω συνεργασιών με άλλους καλλιτέχνες σε εγκαταστάσεις, hackathons και projects με data art.

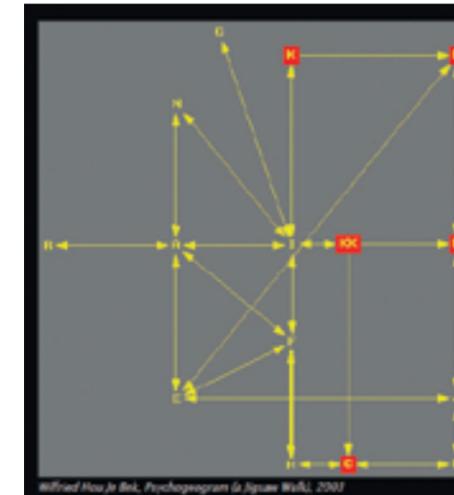
Καλλιτέχνες όπως ο Je Bek προϊδεάζουν για ένα μέλλον όπου οι λεγόμενοι *biohackers* καλλιτέχνες βγαίνουν από τα στούντιο -όπου φυσικά είναι πιο εύκολη η καταγραφή των δεδομένων- στην φύση ή στις πόλεις, με εξελιγμένες *wearable* τεχνολογίες με αισθητήρες, προκειμένου να πειραματιστούν με τεχνολογίες αιχμής, όπως για παράδειγμα η ανίχνευση βηματισμού (*gait recognition*).

257. Baudrillard J. (1994). *Simulacra and Simulation*. (transl. Sheila Faria Glaser). Ann Arbor (Michigan, USA): The University Press, pp.1-2 σύμφωνα με Paraskevopoulou O., D. Charitos, Rizopoulos C. (2008). Location-specific art practices that challenge the traditional conception of mapping, *Artnodes* 8.

258. Psarras B., Pitsilides S., Maragiannis A. (2013). Derive in the Digital Grid, Breaking the Search to Get Lost, *19th International Symposium of Electronic Art, ISEA2013*, Sydney, <https://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/2123/9691/3/derivedigital.pdf> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016).

259. Wilfried Hou Je Bek, <http://v2.nl/archive/people/wilfried-houjebek> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016).

260. Wilfried Hou Je Bek, <http://v2.nl/archive/people/wilfried-houjebek> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016).



Εικόνα 4: Wilfried Hou Je Bek, *Psychogeogram* (Copyright © 2006 Gallery TPW, All Rights Reserved)

3.3 Ψηφιακή διαμεσολάβηση ως τέχνη

Για να εξασφαλισθεί η διανοητική συμμετοχή σε έργα σύγχρονης -και όχι μόνο- τέχνης χρειάζεται διαμεσολάβηση ή ερμηνεία. Ξεκινώντας εδώ και 65 χρόνια με τις ασύρματες συσκευές ξενάγησης σε μουσεία και πολιτιστικούς χώρους, η ψηφιακή διαμεσολάβηση έχει διευρυνθεί όχι μόνο τεχνολογικά και σχεδιαστικά, αλλά και εννοιολογικά. Από τις πρώιμες εμπειρίες διαμεσολάβησης, όπως για παράδειγμα το πρώτο *audiotour* του Stedelijk το 1952 (Εικ. 5), μέχρι τις εμπειρίες εμπύθισης σε αρχαιολογικούς χώρους, τουριστικούς προορισμούς, μνημεία και μουσεία οι σχεδιαστές των εμπειριών αυτών μαθαίνουν, παράλληλα με τους καλλιτέχνες και τους επιμελητές εκθέσεων εναλλακτικούς τρόπους να εμποτίζουν τη δουλειά τους με τη χρήση νέων τεχνολογιών, να πειραματίζονται και να διαδρούν με το κοινό, αναπτύσσοντας μια νέα επιστημολογία ψηφιακής διαμεσολάβησης.

Με την ενεργό συμμετοχή διαφόρων χρηστών, τοπικών κοινοτήτων, επιμελητών εκθέσεων, καλλιτεχνών και άλλων επαγγελματιών δημιουργικών πεδίων καλλιεργήθηκε μια κουλτούρα διάδρασης και συμμετοχής του επισκέπτη. Αυτό που διαφοροποιεί τις περιηγήσεις-ξεναγήσεις με ψηφιακά μέσα από τις παραδοσιακές ξεναγήσεις με ξεναγό, οι οποίες είναι αναπόφευκτα προσωποκεντρικές και εξαρτώνται από την ικανότητα μετάδοσης, τις γνώσεις και -εν μέρει- τη δραματική ικανότητα του ξεναγού, είναι η πολυφωνία των επιλογών της αυτόματης ξενάγησης. Με τη χρήση πολυμεσικών και κινητών τεχνολογιών η ίδια η διαμεσολάβηση έχει πλέον σχεδιαστικά και δομικά στοιχεία που άπτονται στο έργο του καλλιτέχνη. Σύμφωνα με τους καλλιτέχνες-περιπλανητές Richard Long και Hamish Fulton, καθώς και με τους πρεσβευτές της αμερικάνικης Land Art, «...οι διαφορετικοί τρόποι (εναλλαγή του βλέμματος, ενσωμάτωση, πρόκληση των αισθήσεων κ.λπ.) κάνουν περισσότερο προσβάσιμα για το κοινό τους τα χρονικά και αφηγηματικά νοήματα των τοπίων τους»²⁶¹.

261. Smith P. (2013). Walking-Based Arts: A Resource for the Guided Tour? *Scandinavian Journal Of Hospitality And*



Visitor hear about the collection of the museum through a wireless receiver (1952). The Stedelijk museum was the first museum to introduce an audio tour for visitor's guidance.

Εικόνα 5: Επισκέπτες στη συλλογή του Stedelijk το 1952 με ασύρματες συσκευές ξενάγησης

Οι νέες τεχνολογίες εστίασης, επαυξημένης πραγματικότητας, πανοραμικών και από ψηλά λήψεων με drones, προσφέρουν ανατρεπτικές και πολυεστιακές αφηγήσεις και ερμηνείες της περιπλάνησης, ενώ ο συνδυασμός πολυμέσων, όπως ο ήχος (ηχοτοπία, συνέντευξη-ομιλία, δραματοποιημένη ερμηνεία), η εικόνα (φωτογραφία, αρχειακό υλικό), το βίντεο, το κείμενο (λεξάντα, αρχειακό κείμενο) και οι κάρτες (google maps, αρχειακοί κάρτες), καλλιεργούν και ενισχύουν την αίσθηση της συμμετοχής, εναλλάσσουν το ρυθμό του βήματος στην πορεία της συμμετοχής και τελικά μετασχηματίζονται στις λεγόμενες *immersive technologies*, δηλαδή σε τεχνολογίες που απορροφούν και εμβυθίζουν τον επισκέπτη στην εμπειρία και το τοπίο γύρω του, είτε είναι ένα μουσείο, είτε ένα φυσικό πάρκο, όπως το Grand Canyon. Δεν θα ήταν υπερβολή να παραδεχτεί κανείς ότι, όταν οι εμπειρίες αυτές είναι καλά σχεδιασμένες και εφαρμοσμένες, αποτελούν από μόνες τους μια μορφή τέχνης, ενώ ορισμένες πιλοτικές περιηγητικές δράσεις ερμηνείας/κυρίως/αρχιτεκτονικής κληρονομιάς αντιμετωπίζονται από τις ομάδες δημιουργών τους ως έργα δημόσιας τέχνης (public art) ή ψηφιακές performances. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι τα έργα της ομάδας “Εργοστάσιο Στιγμών” (Moment Factory) από το Μοντρεάλ του Καναδά, οι οποίοι χρησιμοποιώντας πειραματικές πολυμεσικές τεχνολογίες επεμβαίνουν στο αστικό τοπίο διαδρώντας με μνημεία, όπως η Sagrada Familia στη Βαρκελώνη: χρησιμοποιώντας τεχνολογίες τρισδιάστατης χαρτογράφησης, 16 προβολείς, μια αλληγορική αλληλουχία που αναφέρεται στην

ιστορία της Δημιουργίας σε 7 μέρες και 25 δέσμες φωτός στον ουρανό, η ομάδα μετασχημάτισε το κτίριο σε ένα ζωντανό σχεδόν οργανισμό, σαν πλάσμα του βυθού το οποίο αναδιπλώνεται χρωματιστό, διαρκώς σε κίνηση. Το έργο ονομάστηκε *An Ode to Life and Gaudi's artwork and vision*²⁶² παρουσιάστηκε το 2011 και πραγματοποίησε το όνειρο του Gaudi να δει το αρχιτεκτόνημά του λουσμένο στο χρώμα (Εικ. 6).



Εικόνα 6: *An Ode to Life and Gaudi's art work and vision*, 2011, Moment Factory, Barcelona

Άλλες δράσεις της ίδιας ομάδας σχεδιάστηκαν για περιηγήσεις σε δάση και τουριστικούς προορισμούς, όπως η εμπνευσμένη επέμβαση *Nova Lumina*²⁶³ στις ακτές του Quebec, στον κόλπο του Αγίου Λαυρεντίου, όπου συνδύασαν πολυμεσικές τεχνολογίες, αφηγηματικότητα και διαδραστικά στοιχεία για να δημιουργήσουν ένα νυχτερινό, παραλιακό, διαδραστικό και σχεδόν μυστηριακό περίπατο 1,5 χιλιομέτρου (Εικ. 7). Χρησιμοποιώντας ένα ποιητικό αφήγημα, ότι δηλαδή εκείνο το καλοκαίρι τα αστέρια έπεσαν ανεξήγητα από τον ουρανό στη θάλασσα, ξεβράστηκαν και γέμισαν την παραλία με φωτάκια, τα οποία έπρεπε να μαζέψουν και να ξαναστείλουν στον ουρανό, οι περιπλανητές ξεκινούσαν την εξερεύνηση για πεφταστέρια με ένα διαδραστικό μπαστούνι.

262. *Montreal signe ode à la vie*, Sagrada Familia, <https://momentfactory.com/work/all/all/montreal-signe-ode-a-la-vie> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016).

263. *Nova Lumina*, <https://momentfactory.com/work/all/all/nova-lumina> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016).



Εικόνα 7: Nova Lumina project, 2016, by Moment Factory, Chandler, Quebec

Για να σχεδιαστούν άρτιες διαμεσολαβητικές ψηφιακές εμπειρίες και να συνδυαστούν με την περιηγητική τέχνη, πρέπει να ληφθούν σοβαρά υπόψη, πέραν του περιεχομένου και της ερμηνευτικής μεθοδολογίας, η «αίσθηση του τόπου» σε συνάρτηση με τους επισκέπτες-περιηγητές του. Όπως οι Galani et al²⁶⁴ περιγράφουν αυτή την «αίσθηση του τόπου» με αφορμή μιας εμπειρίας ξενάγησης σε έναν αρχαιολογικό χώρο με τέχνη των βράχων στη Βρετανική Nortumberland, σημειώνοντας ότι αποτελεί «μια συμπεριφορά ως προς μια χωρική ρύθμιση, η οποία επηρεάζεται από την ταυτότητα του επισκέπτη, το βαθμό σύνδεσής του με το μέρος και το βαθμό εξάρτησής του από τη δική του βούληση», δηλαδή κατά πόσο είναι διατεθειμένος να προσπαθήσει να συνδεθεί με τον τόπο στον οποίο περιπλανάται. Έτσι, είναι διαφορετική η προσέγγιση στο σχεδιασμό μιας εμπειρίας σε ένα μικρό, ιστορικό, τοπικό μνημείο, όπως για παράδειγμα είναι το Σούλι, όπου η αίσθηση του τόπου είναι αναπόφευκτα συνδεδεμένη με μια μικρή κοινότητα ανθρώπων. Σε ένα τέτοιο μέρος, η επίσκεψη δομείται με βάση ακόμα και ένα προσωπικό συγκινησιακό πλαίσιο. Επίσης, είναι διαφορετικός ο σχεδιασμός μιας εμπειρίας ξενάγησης σε ένα μνημείο-ορόσημο, όπως είναι η Ακρόπολη, όπου το κοινό αποτελεί ένα μωσαϊκό διαφορετικών πολιτισμικών ομάδων περιηγητών, τουριστών και ντόπιων. Εκεί η αίσθηση του τόπου είναι διευρυμένη και αναπόφευκτα συναρτώμενη με ένα μνημείο παγκόσμιας κληρονομιάς με ευρείες και διαχρονικές διαστάσεις.

3.4 Τέχνη, Εικονική και Επαυξημένη Πραγματικότητα

Η Εικονική Πραγματικότητα είναι η προσομοίωση ενός πραγματικού ή φανταστικού περιβάλλοντος που έχει δημιουργηθεί σε τρεις διαστάσεις με τη βοήθεια των ψηφιακών τεχνολογιών, βιώνεται οπτικά και παρέχει την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Υπάρχουν ποικίλοι τύποι Εικονικής Πραγματικότητας, οι οποίοι παρέχουν διαφορετικά επίπεδα εμπύθισης και διαδραστικότητας, όπως είναι η αδύναμη (weak) Εικονική Πραγματικότητα, η οποία χαρακτηρίζεται από την εμφάνιση ενός τρισδιάστατου περιβάλλοντος σε μια δισδιάστατη οθόνη και η δυνατή (strong) Εικονική Πραγματικότητα, που αποτελεί την απόλυτη αισθητηριακή εμπύθιση. Το 1993 έγινε μια από τις πρώτες εμφανίσεις της Εικονικής Πραγματικότητας σε χώρο πολιτισμού, στην έκθεση με τίτλο «Εικονική πραγματικότητα: Ένα αναδύμενο μέσο» (Virtual Reality: An emerging medium) στο τμήμα του Σόχο του Μουσείου Guggenheim²⁶⁵. Από τότε πολλοί ακολούθησαν το παράδειγμά του, τόσο μουσεία και χώροι πολιτισμού, όσο και μεμονωμένοι καλλιτέχνες. Σε ένα video δίνεται η

264. Galani A., Mazel A., Maxwell D., Sharpe K. (2013). Situating Cultural Technologies Outdoors: Empathy in the Design of Mobile Interpretation of Rock Art in Rural Britain. *Visual Heritage in the Digital Age*. Springer, pp. 183-204.

265. *Virtual Reality an emerging medium* (2014), <https://kimpattersonvirtualreality2014.wordpress.com/2014/10/16/virtual-reality-an-emerging-medium-1993/> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016).

δυνατότητα περιήγησης 360 μοιρών στον γνωστό πίνακα *Τα όνειρα του Νταλί*²⁶⁶, ενώ το *Night Café* είναι ένα περιβάλλον Εικονικής Πραγματικότητας που σου επιτρέπει να εξερευνήσεις το ομώνυμο έργο του Van Gogh και να περπατήσεις μέσα στο υπνοδωμάτιό του²⁶⁷. Η Royal Academy of Art σε συνεργασία με το Musée de l' Orangerie και την Google πειραματίστηκαν και δημιούργησαν το πινέλο Εικονικής Πραγματικότητας της Google, που επιτρέπει στον δημιουργό να εισέλθει και να περιηγηθεί μέσα στο δικό του έργο τέχνης²⁶⁸ (Εικ. 8).



Εικόνα 8: Virtually Real, Royal Academy of Arts
(Πηγή: <http://www.wearable.com/vr/royal-academy-art-virtually-real-555>)

Παράλληλα, οι τεχνολογίες γεωτοποθέτησης (geolocation technologies) και πρόσβασης σε ψηφιακό ερμηνευτικό περιεχόμενο σε κινητά και ταμπλέτες έχουν χρησιμοποιηθεί δημιουργικά και πρωτοποριακά από πολλά μουσεία και μνημεία, ιδίως στις ΗΠΑ, τον Καναδά και το Ηνωμένο Βασίλειο. Η Επαυξημένη Πραγματικότητα είναι ίσως η πιο ενδιαφέρουσα και έντιμη χρήση κινητής τεχνολογίας στην περιήγηση. Ενδιαφέρουσα γιατί προσθέτει ένα πρόσθετο επίπεδο πληροφορίας που βασίζεται και αξιοποιεί τα δεδομένα-έντιμη γιατί δεν προσπαθεί να μιμηθεί την πραγματική περιήγηση, όπως για παράδειγμα οι τεχνολογίες εικονικής περιήγησης (virtual tour technologies), οι οποίες αντιγράφουν -ίσως όχι τόσο πετυχημένα- μια φυσική εμπειρία, αλλά εμπεριέχει την ερμηνεία αποσκοπώντας στον εμπλουτισμό της περιήγησης χρηστών στο χώρο, σε μνημεία, σε πάρκα με Land Art, καθώς και σε πάρκα ζωικής, φυσικής και βιολογικής κληρονομιάς. Βασισμένη

266. *Walk Inside a Surrealist Salvador Dali Painting with This 360° Virtual Reality Video*, <http://www.openculture.com/2016/02/walk-inside-a-salvador-dali-surrealist-painting-with-this-360o-virtual-reality-video.html> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016).

267. *The Night Cafe-An immersive tribute to Vincent van Gogh*, <https://vrjam.devpost.com/submissions/36821-the-night-cafe-an-immersive-tribute-to-vincent-van-gogh> και <https://www.youtube.com/watch?v=jBOL5yakREA> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016).

268. *Project Virtually Real*, Royal Academy of Arts, <https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/project-virtually-real>, Brush up: Inside the Royal Academy's virtual reality art experiments. Virtual reality art is coming and the RA is leading the charge, <http://www.wearable.com/vr/royal-academy-art-virtually-real-555>, Google created a virtual reality paint brush lets you walk through your own artwork, <http://www.businessinsider.com/googles-virtual-reality-paint-brush-2016-5> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016).

σε τεχνολογίες γεωτοποθέτησης η Επαυξημένη Πραγματικότητα παρέχει πρόσθετες πληροφορίες στις κινητές συσκευές του χρήστη και προσφέρει υπηρεσίες βάσει εντοπισμού θέσης. Σε ένα μάλλον ζοφερό μέλλον, όλο το αστικό τοπίο θα είναι «σπαρμένο» με τρισδιάστατες τεχνολογίες γεωενεργοποίησης ειδοποιήσεων αυτόματης προώθησης, όταν ο επισκέπτης περνάει έξω από διάσημα μνημεία οι τρισδιάστατες ειδοποιήσεις θα ενεργοποιούνται και θα «συνομιλούν» με τον επισκέπτη καλώντας τον να τα επισκεφτεί, ίσως χρησιμοποιώντας τρισδιάστατους πόλους έλξης ή διάσημα πρόσωπα που σχετίζονται με το μνημείο και προσφέροντας πληροφορίες ερμηνευτικής και εκπαιδευτικής φύσης, καθώς και υπηρεσίες αγοράς εισιτηρίων. Ο επισκέπτης θα μπορεί να παρίσταται σε σημαντικά γεγονότα που αναβιώνουν ψηφιακά στο σημείο που έλαβαν χώρα, π.χ. στον Πύργο του Λονδίνου με τρισδιάστατη αναμετάδοση του αποκεφαλισμού της Anne Boleyn, σαν να έχει μεταφερθεί ο ίδιος στο 1536, όταν έλαβε χώρα το ιστορικό γεγονός.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ερμηνευτικής χρήσης της Επαυξημένης Πραγματικότητας σε μια περιήγηση πόλης είναι η εφαρμογή *Londinium* που δημιουργήθηκε από το Μουσείο του Λονδίνου σε συνεργασία με το History Channel. Στην εφαρμογή οι επισκέπτες περιηγούνται το σύγχρονο Λονδίνο έχοντας ταυτόχρονα μια εμπειρία που συνδέει την πόλη τώρα με Ρωμαϊκή εποχή, ανακαλύπτοντας ευρήματα σε ανασκαφές, βλέποντας Ρωμαίους στρατιώτες στο κινητό τους σε επαυξημένο βίντεο και ακούγοντας ηχοτοπία σε αντίστοιχα ιστορικά σημεία ενδιαφέροντος, όπως φαλμωδίες έξω από Ρωμαϊκούς ναούς (Εικ. 9). Παράλληλα, πάνω στο χάρτη του σύγχρονου Λονδίνου υπερεκτίθεται χάρτης του Ρωμαϊκού Λονδίνου, επιτρέποντας στους επισκέπτες να δουν πού βρίσκονται σε αντίστοιχα σημεία του ρωμαϊκού Λονδίνου²⁶⁹.



Εικόνα 9: Εφαρμογή Londinium,
(Πηγή: <http://www.museumoflondon.org.uk/Resources/app/Streetmuseum-Londinium/home.html>)

269. Londinium, <http://www.museumoflondon.org.uk/Resources/app/Streetmuseum-Londinium/home.html> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016).

3.5 Μνημεία και παιχνιδοποίηση: το φαινόμενο *Pokemon Go*

Μια τάση η οποία κερδίζει συνεχώς έδαφος και συνδυάζει τη μάθηση με την ψυχαγωγία (edutainment) είναι η περιήγηση σε αστικά, μη αστικά, αλλά και εικονικά τοπία μέσω των κινητών τεχνολογιών και στο πλαίσιο παιχνιδιού (gamification). Ανταποκρινόμενοι στην ταχύτητα «κατανάλωσης» ψηφιακού περιεχομένου και στην ελλειμματική προσοχή, που χαρακτηρίζει τη γενιά των «millennials», οι σχεδιαστές ψηφιακών εμπειριών εισάγουν στοιχεία και αρχές από το παιχνίδι σε περιβάλλοντα που δεν είναι παραδοσιακά συνδεδεμένα με αυτό.

Δεν είναι τυχαίο το ότι οι «gamified» ψηφιακές εμπειρίες που ωθούν το χρήστη να περιηγηθεί την πόλη του, ή το μέρος στο οποίο βρίσκεται, είναι από τις πιο δημοφιλείς, με χαρακτηριστικό το παράδειγμα του *Pokemon Go*, που απασχόλησε πολύ το κοινό το καλοκαίρι του 2016, όταν οι δείκτες χρήσης του ξεπέρασαν τα 500 εκατομμύρια. Το παιχνίδι, το οποίο παίζεται με κινητά τηλέφωνα και ταμπλέτες συνδέει με Επαυξημένη Πραγματικότητα ορόσημα και μνημεία, τα λεγόμενα Poke Stops, όπου οι παίκτες περπατούν αναζητώντας Pokemon. Τα Pokemon ήταν το μεγαλύτερο φαινόμενο της παγκόσμιας ποπ κουλτούρας στα τέλη της δεκαετίας του 1990, όταν ένα RPG παιχνίδι της Nintendo για το Game Boy καλούσε τους παίκτες να εντοπίσει και να αιχμαλωτίσει μια σειρά παράξενων πλασμάτων με τη μορφή αλλόκοτων ζώων, κάθε ένα εκ των οποίων είχε και μια υπερδύναμη. Μετά από 20 χρόνια εμφανίστηκε ως παιχνίδι Επαυξημένης Πραγματικότητας και με τους GPS αισθητήρες του κινητού των χρηστών εντοπίζει την τοποθεσία στην οποία βρίσκεται ο χρήστης μέσω του Google Maps. Η κύρια κριτική που ασκήθηκε για το παιχνίδι είναι ότι, ενώ παροτρύνει το χρήστη να βγει και να περιηγηθεί την πόλη του ή το μέρος που μένει, αναπόφευκτα τον προσηλώνει στο κινητό του με αποτέλεσμα να απορροφάται εντελώς στην Επαυξημένη Πραγματικότητα, απομακρύνοντάς τον τελικά από την κυρίαρχη πραγματικότητα. Ως εκ τούτου, πολλά μουσεία, όπως για παράδειγμα το Μουσείο του Ολοκαυτώματος στη Ουάσιγκτον²⁷⁰, αποφάσισαν να απαγορεύσουν το παιχνίδι, γιατί παρατηρήθηκε ότι οι παίκτες επισκέπτονταν το μουσείο μόνο και μόνο για να βρουν Pokemon και όχι για να επισκεφθούν τις συλλογές του (Εικ. 10). Παρόλα αυτά, θεωρήθηκε θετικό το ότι προέτρεπε τους χρήστες του να περπατήσουν 26% περισσότερο από ό,τι συνήθιζαν²⁷¹.

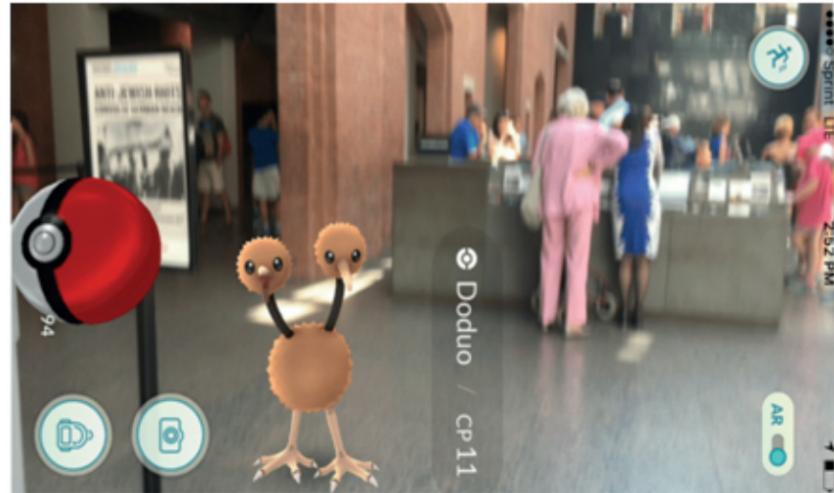
3.6 Τέχνη και ρομποτική: τεχνολογίες drone

Η γόνιμη αλληλεπίδραση διαφορετικών επιστημολογικών πεδίων της πληροφορικής, από τις τεχνολογίες παρακολούθησης και ανίχνευσης με πολύ διαφορετικό πεδίο εφαρμογής (π.χ. στρατιωτική, αντιτρομοκρατική) με τις ψηφιακές ανθρωπιστικές επιστήμες και τις τέχνες κυοφορούν μια πολύ ενδιαφέρουσα δυναμική, αποτελώντας μακράν την πιο ενδιαφέρουσα περίπτωση μεταστροφής, όπως αυτή ορίστηκε από το ρεύμα του Σιτουσιονισμού. Για παράδειγμα η χρήση drones για αεροφωτογραφίες, η οποία αναπτύχθηκε για στρατιωτική χρήση μετεξελίχθηκε

270. Washington Post, *Holocaust Museum to visitors: Please stop catching Pokémon here*, https://www.washingtonpost.com/news/the-switch/wp/2016/07/12/holocaust-museum-to-visitors-please-stop-catching-pokemon-here/?utm_term=.0358a460d804 (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016).

271. McFarland, M. (October 11, 2016). *Pokemon Go could add 2.83 million years to users' lives*, CNN Money (τελευταία ανάκτηση 16/1/2017).

σε εργαλείο που χρησιμοποιήθηκε από καλλιτέχνες, είτε για να διαμαρτυρηθούν για την κρατική παρακολούθηση και τον πόλεμο, είτε για να εξάρουν τη χρήση τεχνολογιών drone στην τέχνη²⁷².



Εικόνα 10: A Doduo in the Pokemon Go app found in the Holocaust Museum in D.C.
(Screengrab by Andrea Peterson)

(Πηγή: https://www.washingtonpost.com/news/the-switch/wp/2016/07/12/holocaust-museum-to-visitors-please-stop-catching-pokemon-here/?utm_term=.90d57f912851)

Η έκθεση *Decolonized Skies*²⁷³ στο Apexart²⁷⁴ της Νέας Υόρκης το 2014 προσκάλεσε καλλιτέχνες, ακτιβιστές, σχεδιαστές, επιστήμονες και αρχιτέκτονες και άλλους δημιουργικούς τεχνολόγους να συμμετάσχουν σε έναν εικαστικό διάλογο με θέμα την «απο-αποικιοποίηση» των ουρανών από την κυριαρχία των στρατιωτικών και κυβερνητικών drones, υπογραμμίζοντας την ανάγκη για κοινωνικό ακτιβισμό μέσα από την ενημέρωση και την τέχνη. Ζητούμενα ήταν η δημοκρατικοποίηση της θέας από ψηλά, καθώς και η διάχυση των δεδομένων που παράγουν τα drones στον πολίτη, έτσι ώστε να μπορεί να παρακολουθεί ενεργά τη σύγχρονη οικολογική και γεωπολιτική κρίση²⁷⁵ (Εικ. 11). Η νέα αυτή τάση για «περπάτημα στους ουρανούς» μέσω τεχνολογιών drone ασκεί μια αδιαμφισβήτητη γοητεία για αναδυόμενες καλλιτεχνικές πρακτικές που σχετίζονται με πειραματισμό,²⁷⁶ ρομποτική, δορυφορικά και γεωχωρικά δεδομένα και αναπτύσσουν μια ιδιαίτερα προκλητική διαλεκτική για την αποστρατικοποίηση των ουρανών.

272. *Understanding the drone through art*, <http://dronecenter.bard.edu/multimedia-portals/portal-drone-art/> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016), Dowd C. (2014). *Digital Age Psychogeography: Drones, Smartphones & Rural Wanderings*, *Proceedings of the Australian and New Zealand Communication Association Annual Conference*, Swinburne University, Victoria 9-11 July, 2014. https://www.academia.edu/15224674/Digital_Age_Psychogeography_Drones_Smartphones_and_Rural_Wanderings (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016).

273. *Decolonized Skies*, <http://apexart.org/exhibitions/messer-reich.php> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016).

274. Apexart (producer), (2014) Video: *The New Cartography: Eyal Weizman and Laura Kurgan in Conversation*, Moderated by Mark Wasiuta. <http://apexart.org/events/new-cartography.php> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016).

275. *Decolonized Skies*, <http://apexart.org/exhibitions/messer-reich.php> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016).

276. *The Complexities of Drones in Art*, http://thecreatorsproject.vice.com/en_au/blog/longreads-the-complexities-of-drones-in-art (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016).



Εικόνα 11: Electronic Countermeasures, a collaboration between Liam Young and Superflux

3.7 Περιπλάνηση στην φύση και eye-tracking

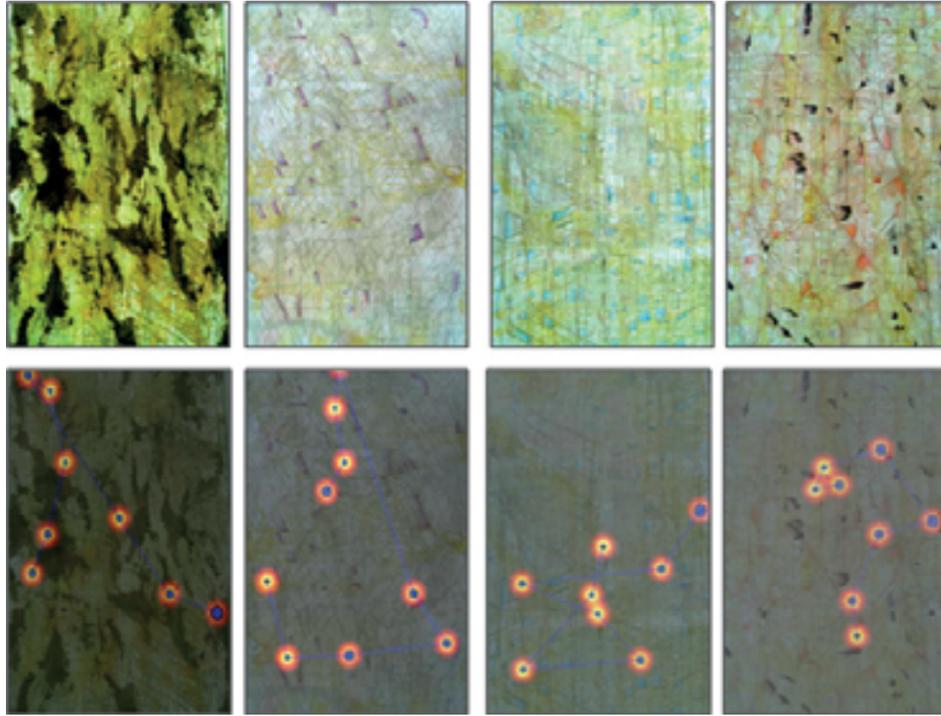
Μέσα από τη μείξη διαφορετικών μέσων και ιδιωμάτων που οδηγούν σε νέες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης, οι ψηφιακές τεχνολογίες συμμετέχουν ενεργά στην διαμόρφωση της κουλτούρας²⁷⁷. Αναδυόμενες τεχνολογίες, όπως το eye-tracking, το οποίο μετράει την χωρική κατεύθυνση των κινήσεων των ματιών, δημιουργεί μια υβριδική μορφή χαρτογράφησης και αισθητηριακής αντίληψης του χώρου, που έχει ήδη βρει δόκιμο έδαφος στον χώρο της καλλιτεχνικής έκφρασης. Αυτό που καταγράφεται ψηφιακά σε πραγματικό χρόνο με την βοήθεια ενός ανιχνευτή ματιού (eye-tracker) και μιας κάμερας είναι οι μετακινήσεις των ματιών, καθώς το ανθρώπινο μάτι όχι μόνο δεν μένει σταθερό σε μια θέση για πολλή ώρα, αλλά αντίθετα κάνει αρκετές κινήσεις στο χρονικό διάστημα ενός δευτερολέπτου, και τα σημεία εστίασής τους²⁷⁸. Στο πλαίσιο της Εικαστικής Πορείας στις Πρέσπες²⁷⁹ σε συνεργασία με την εταιρία Mind Search (<http://www.mindsearch.gr/>), η οποία παραχώρησε ευγενικά τον eye tracker και τις εγκαταστάσεις της για την διεξαγωγή των πειραμάτων, δημιουργήθηκε μια πρωτογενής εικαστική δράση με ζωγραφικές επιφάνειες με φυσικά υλικά, τα οποία συλλέχθηκαν από την γη των Πρεσπών κατά την διάρκεια της Εικαστικής Πορείας. Οι πίνακες αναφέρονταν στα τέσσερα στοιχεία της φύσης (φωτιά, νερό, γη, αέρας) και μέσω του eye tracker καταγράφηκε το βλέμμα του του καλλιτέχνη, Λεωνίδα Γκέλου, όταν ο ίδιος παρατηρούσε τα έργα του. Η πορεία του βλέμματός του και τα σημεία που σταματούσε το βλέμμα

277. Deuze, M. (2006). Participation, remediation, bricolage: Considering principal components of a digital culture. In: *The Information Society* 22/2, pp. 63-75; Gere, Ch. (2008). *Digital Culture* (2nd ed.), London: Reaktion Books; σύμφωνα με Leeker, M., Schipper, I., Beyes, T. (2017). Performativity, Performance Studies and Digital Cultures. In M. Leeker, I. Schipper, & T. Beyes (eds.), *Performing the Digital: Performativity and Performance Studies in Digital Cultures*, pp. 9-20, Bielefeld: Transcript Verlag.

278. Συλαίου Σ., Πατιάς Π. (2013). Τεχνολογία καταγραφής οφθαλμικών κινήσεων (eye tracking) και οι εφαρμογές της στον τομέα της Τέχνης και του Πολιτισμού. Στο Κ. Β. Κατσάμπαλος, Δ. Ρωσσικόπουλος, Σ. Σπαταλάς, Κ. Τοκμακίδης (επιμ.), *Περί μετρήσεων γαιών και κατασκευών, Τιμητικός τόμος αφιερωμένος στον Ομότιμο Καθηγητή Δημήτριο Γ. Βλάχο*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Αγρονόμων Τοπογράφων Μηχανικών, Τομέας Γεωδαισίας και Τοπογραφίας, Θεσσαλονίκη, σελ. 177-189.

279. *Εικαστική Πορεία στις Πρέσπες*, <http://visualmarch.eetf.uowm.gr/> (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016).

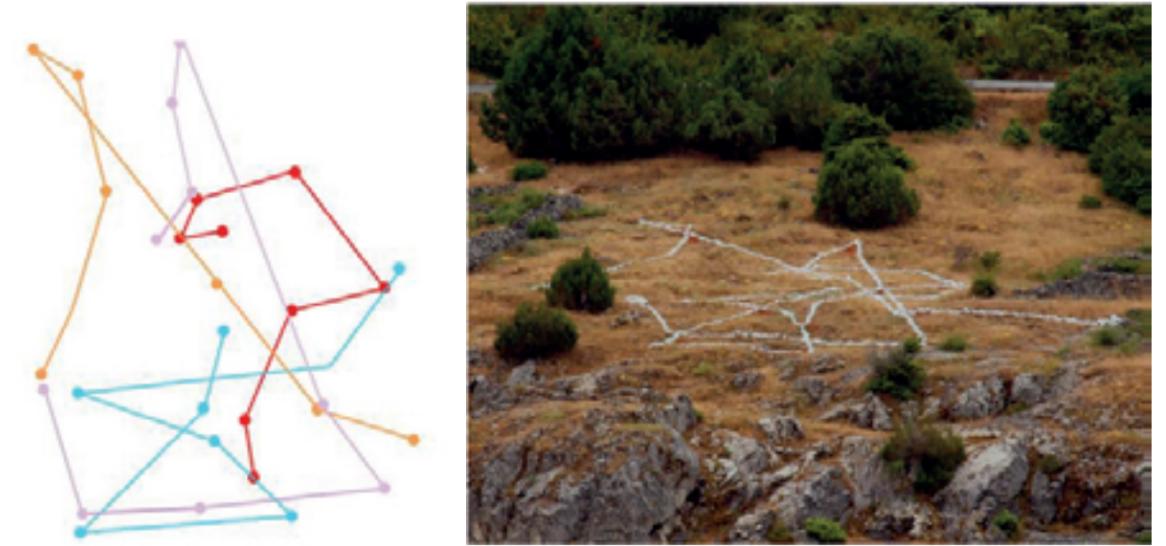
του τοποθετήθηκαν πάνω στα ίδια τα έργα. Με αυτό τον τρόπο δημιουργήθηκε μια νέα μορφή μεταστροφής των έργων που οδήγησε τη δημιουργία νέων υβριδικών έργων, που ενσωμάτωναν την «παραδοσιακή» καλλιτεχνική δημιουργία με τη χρήση εξελιγμένων ψηφιακών μέσων (Εικ. 12).



Εικόνα 12: Αναβράζον Πεδίο, Ζωγραφικές επιφάνειες με μικτή τεχνική (Φωτιά, Νερό, Γη, Αέρας), Λεωνίδας Γκέλος, 2010, Αναβράζον Πεδίο, Ζωγραφικές επιφάνειες με μικτή τεχνική (Φωτιά, Νερό, Γη, Αέρας) και επάνω τους πορείες Βλεμμάτων από τον μηχανισμό EyeTracker, Λεωνίδας Γκέλος, 2010

Επεκτείνοντας το έργο ο καλλιτέχνης θέλησε να ενεργοποιήσει τη συμμετοχή του θεατή, δίνοντάς του την δυνατότητα να εισχωρήσει στα έργα και σε δεύτερο χρόνο να περιπλανηθεί επάνω στο βλέμμα του καλλιτέχνη, συνθέτοντας έτσι έναν νέο τόπο. Το σχεδιάγραμμα που προέκυψε από τα βλέμματα δημιουργήθηκε -κατά την διάρκεια της επόμενης Εικαστικής Πορείας στις Πρέσπες- με πέτρες στην περιοχή από την οποία συλλέχθηκαν τα υλικά για τα πρώτα έργα, επιστρέφοντας πλέον στη γη από όπου όλα ξεκίνησαν και κλείνοντας έτσι έναν μεγάλο κύκλο απτών-γήινων υλικών και ψηφιακών περιπλανήσεων (Εικ. 13 και 14)²⁸⁰.

280. Sylaiou S., Patias P., Gelos L., Ziogas Y. (2014). Saccadic Universe: eye-gaze controlled navigation to the landscape's images, Proceedings of the re-new digital arts festival, *The BIG PICTURE, the confluence of art, science and technology*, Copenhagen (Denmark), in collaboration with Aalborg University, CIID, The IT University and the Athelas New Music Festival, October 29- November 1, 2013, pp. 48-55; Συλαίου Σ., Γκέλος Λ., Ζιώγας Γ. (2016). Διδακτική της Σύγχρονης Τέχνης ακολουθώντας τις διαδρομές του Βλέμματος, 1ο Πανελλήνιο συνέδριο ΠΔΕ Νοτίου Αιγαίου, *Αναδεικνύοντας γέφυρες επικοινωνίας ανάμεσα στη διδακτική και την τέχνη στο σύγχρονο σχολείο*, 10-12 Ιουνίου 2016, Σύρος (υπό δημοσίευση).



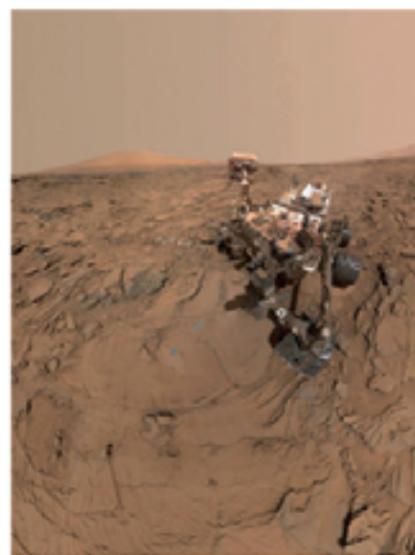
Εικόνες 13 και 14: Χους εις Χουιν, Εγκατάσταση με πέτρες και ασβέστη, Τελική εκδοχή του έργου στον τρισδιάστατο φυσικό χώρο

3.8 Τοπία που δε θα περπατήσουμε ποτέ: περίπατοι στον Άρη

Το ειδύλλιο με τη θέα από ψηλά δεν περιορίζεται μόνο στο ενδιαφέρον στην αεροφωτογραφία και τις τεχνολογίες drone. Οι σύγχρονες τεχνολογίες μας επιτρέπουν πλέον να βιώσουμε εμπειρίες που δε θα έχουμε ποτέ, εμπειρίες που σχετίζονται με το μέλλον. Ο πιο διάσημος και τεκμηριωμένος ίσως περίπατος στην ιστορία του πλανήτη ήταν ο σύντομος περίπατος στο φεγγάρι των Άρμστρονγκ και Όλντριν στις 20 Ιουλίου 1969.

Το ενδιαφέρον στο είδος αυτό του διαστημικού περιπάτου (space walking) κορυφώνεται και τα τελευταία χρόνια η NASA αξιοποιεί τις νέες τεχνολογίες και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης για να «αναμεταδώσει» ψηφιακά σε 21 εκατομμύρια ανθρώπους στο Twitter και 18 εκατομμύρια στο Facebook τις εξερευνητικές αποστολές στον Άρη των ρομπότ rover «Πνεύμα, Περιέργεια και Ευκαιρία» (Spirit, Curiosity, Opportunity). Με βίντεο, χάρτες, φωτογραφίες και μηνύματα απευθείας από τα δύο ρομπότ εικονογραφεί την περιήγηση σε τοπία και διαδρομές που είναι ακόμη απροσπέλαστα στον άνθρωπο και αναζητούν ίχνη νερού και ζωής στον Άρη. Συλλέγουν και στέλνουν γεωλογικά, αστροφυσικά και «γεω-γραφικά» δεδομένα -ο όρος για τη γεωγραφία του Άρη είναι Αρεογραφία (Areography)- καθώς και φωτογραφίες υψηλής ανάλυσης, επιχειρώντας ακόμα και καλλιτεχνικές απόψεις του ηλιοβασιλέματος και -με μια διάθεση ειρωνίας- selfies²⁸¹ (Εικ. 15 και 16).

281. *Spirit and Opportunity*, NASA, https://www.nasa.gov/mission_pages/mer/index.html (τελευταία ανάκτηση 1/12/2016).



The top of the rover's mast faces away in this May 11, 2016, self-portrait of NASA's Curiosity Mars rover, which shows the vehicle at the "Glorus" drilling site on lower Mount Sharp. The scene is a mosaic of multiple images taken with the arm-mounted Mars Hand Lens Imager (MAHLI).
Credits: NASA/JPL-Caltech/MSSS
[Full image and caption](#)

Εικόνες 15 και 16: "Ηλιοβασίλεμα στον Άρη από τον κρατήρα Gusev, δημιουργός: Mars Rover Spirit, 2014 (public domain) και "Αυτοπροσωπογραφία" του Curiosity Mars rover, 2016 (Credits: NASA/JPL-Caltech/MSSS)

4. Επίλογος: Δημιουργώντας μια νέα ποιητική «κατάσταση»

Οι παραπάνω τάσεις και πρακτικές αποτελούν στην ουσία προδρόμους μιας ανερχόμενης πραγματικότητας, όπου οι έννοιες του τόπου και του χώρου γίνονται αντιληπτές τόσο μέσα από την οπτική των παλαιότερων ιδεών περί αστικής περιπλάνησης -κυρίως όπως αυτές διατυπώθηκαν στα κείμενα των καταστασιακών- όσο και μέσα από νέες έννοιες και μετακινούμενες οπτικές γωνίες, όπως αυτές έχουν διαμορφωθεί από το σύγχρονο ψηφιακό περιβάλλον. Ο συγκερασμός αυτός αποσκοπεί σε μια εναλλακτική χαρτογράφηση των πόλεων, των μνημείων και των φυσικών τοπίων μέσα σε ένα πλαίσιο κοινωνικής χειραφέτησης, όπου οι έννοιες του χώρου, του τόπου, του περιβάλλοντος και της κοινότητας (community) επαναπροσδιορίζονται και μετασχηματίζονται.

Το ερώτημα είναι αν το εγχείρημα της πρόσληψης και της νοηματοδότησης των παραπάνω εννοιών μέσα από τις νέες ψηφιακές εφαρμογές και τη χρήση νέων τεχνολογιών έχει ένα πραγματικό κοινωνικοπολιτικό αντίκρισμα ή βασίζεται στο σχήμα «πειραματισμός-για-τον-πειραματισμό». Με δεδομένο ότι οι περισσότεροι καλλιτέχνες που ασχολούνται με τη συλλογή και τη διαχείριση γεωχωρικών δεδομένων με στόχο της δημιουργία μιας νέας μορφής και αντίληψης της χαρτογράφησης του τοπίου εμπνέονται βαθύτατα από τις θεμελιώδεις αρχές των καταστασιακών και του ρεύματος του Σιτουασιονισμού, αναπόφευκτα τίθεται το ερώτημα κατά πόσο οι σύγχρονοι εικαστικοί μένουν συνεπείς με τις ρηξικέλευθες και πρωτοποριακές θεωρήσεις των καταστασιακών περί χρήσης της Τέχνης για την επίτευξη μιας κοινωνικής και πολιτισμικής

αλλαγής. Οι καταστασιακοί διακήρυξαν ότι «πρέπει να προσπαθήσουμε να πλημμυρίσουμε την αγορά -αρχικά έστω την αγορά των διανοούμενων- με ένα κύματα επιθυμιών, των οποίων η πραγματοποίηση μπορεί να επιτευχθεί μέσα από τα διαθέσιμα μέσα δράσης του υλικού κόσμου, όμως δεν μπορεί να επιτευχθεί μέσα από τις παλαιές δομές κοινωνικής οργάνωσης»²⁸². Αυτό ακριβώς δείχνει ότι οι καταστασιακοί δεν είχαν αποσυρθεί από την πραγματική ζωή και την πολιτική προκειμένου να αναθεματίζουν αέναα τον καπιταλιστικό τρόπο οργάνωσης της κοινωνίας, αλλά αντίθετα ζούσαν μέσα στην καθημερινή πραγματικότητα δίνοντας πρωταγωνιστικό ρόλο στη δημιουργία της τέχνης και της *ποίησης* μέσα από τα δεδομένα της εποχής τους. Έτσι, ο Σιτουασιονισμός εδραίωσε μια κριτική και αντίσταση ενάντια στην έννοια του καπιταλιστικού θεάματος προτείνοντας απτούς και εμπειρικούς τρόπους προκειμένου να επανασυνδεθεί η τέχνη με την καθημερινότητα και να επαν-ενεργοποιηθεί η σημασία της αισθητικής στον υλικό κόσμο της αστικής ζωής.

Οι περισσότεροι πειραματισμοί που αναφέρθηκαν στο παρόν άρθρο χρησιμοποιούν το όχημα της τεχνολογίας για να προτείνουν εναλλακτικές νοητικές, γνωστικές και κιναισθητικές διεργασίες σχετικά με τον τρόπο ανάγνωσης της έννοιας του τοπίου ως ένα προσωπικό, αισθαντικό, υπαρξιακό και μυστικιστικό τοπίο. Όσο ελκυστικό και αν φαίνεται το εγχείρημα, δεν μπορεί κάποιος να μην παρατηρήσει ότι μια τέτοια προσέγγιση του τοπίου είναι απο-πολιτικοποιημένη και ως εκ τούτου ασυνεπής προς τα προτάγματα του Σιτουασιονισμού. Δυστυχώς, είναι λίγα τα παραδείγματα που συνδυάζουν την *ποιητική*, την *ερμηνευτική*, τη *φαινομενολογία* και την *πολιτική*, όπως αυτά εμπεριέχονταν στην έννοια της «κατάστασης» του Σιτουασιονισμού. Αν και τα προαναφερθέντα πειράματα έχουν τον χαρακτήρα μιας *ποιητικής παρέμβασης*, μιας μικρής «στάσης» για παρατήρηση και στοχασμό, σε ένα πλαίσιο παραδοσιακής προβολής των έργων τέχνης, εντούτοις δεν διαφαίνεται οποιαδήποτε μορφή διαμαρτυρίας ενάντια σε καπιταλιστικά ιδεώδη, όπως είναι η εμπορευματοποίηση της τέχνης, και δεν δημιουργείται η επιθυμία για τη δόμηση ενός εναλλακτικού δημόσιου χώρου, όπου η εμπειρία της συμμετοχής και η διάθεση της αλλαγής θα είναι διάχυτες.

Φωτεινή εξαίρεση αποτελεί η έκθεση *Decolonized Skies*, η οποία αποτελεί μια ολοκληρωμένη εφαρμογή της καταστασιακής έννοιας της μεταστροφής (*détournement*). Εδώ χρησιμοποιείται το εργαλείο που αναπτύχθηκε για στρατιωτικούς και κατασκοπευτικούς σκοπούς σε μεταστροφή, δηλαδή ως μέσο διαμαρτυρίας του ανεξέλεγκτου κρατικού παρεμβατισμού και παρακολούθησης. Στην περίπτωση της συγκεκριμένης έκθεσης δημιουργήθηκε μια μορφή κοινότητας αποτελούμενης από καλλιτέχνες, ακτιβιστές, σχεδιαστές, επιστήμονες και αρχιτέκτονες, αλλά και από το ίδιο το κοινό, η οποία ανέπτυξε έναν εικαστικό διάλογο με σαφή κοινωνικό προσανατολισμό καταγγελίας της στρατιωτικής και κυβερνητικής «απο-δημοκρατικοποίησης» των ουρανών και απαίτησης για ενεργή συμμετοχή στη διάχυση της πληροφορίας σχετικά με την σύγχρονη οικολογική και γεωπολιτική κρίση.

Σύμφωνα με τον Raoul Vaneigem, μέλους της Διεθνούς Καταστασιακής, ο ενεργός συμμετέχοντας σε ένα δρώμενο είναι αυτός που επιθυμεί «όχι μια διαδοχή στιγμών, αλλά την ολότητα μιας στιγμής που βιώνεται χωρίς την αίσθηση του περάσματος του χρόνου. Το πέρασμα του χρόνου

282. Debord, G. Introduction, in Andreotti and Costa (eds.), *Theory of the Dérive and Other Situationist Writings on the City*. Barcelona: Museu d' Art Contemporani de Barcelona & ACTAR, 1996, pp. 19.

είναι ουσιαστικά το αίσθημα ότι μεγαλώνουμε ... η κατάσταση δομείται μέσα από την συνένωση στιγμών, την ανάδειξη της ευχαρίστησης αυτών των στιγμών, την απελευθέρωση της υπόσχεσης για ζωή»²⁸³. Για τον Vaneigem και του υπόλοιπους καταστασιακούς, σημασία έχει η δημιουργία μιας κατάστασης, μιας στιγμής στον χρόνο, όπου μια απροσδόκητη κοινότητα ανθρώπων, μια συλλογικότητα, γεννιέται για να εξάρει τον ρόλο της τέχνης, να καταγγείλει τις ισχύουσες κοινωνικοπολιτικές δομές και να αναστοχαστεί πάνω στην έννοια του τοπίου ως δημόσιου, κοινωνικού χώρου, όπου οι κυρίαρχες πολιτισμικές αξίες αλλάζουν για χάρη ενός νέου αξιακού κώδικα στηριζόμενου στην ποιητική, την τέχνη και τον άνθρωπο. Επομένως, το ερώτημα που χρειάζεται να τεθεί από τους καλλιτέχνες, τους επιμελητές εκθέσεων, το ίδιο το ακροατήριο -ως ενεργό δομικό στοιχείο μιας εικαστικής παρέμβασης- είναι, εντέλει, με ποιους τρόπους η χρήση νέων τεχνολογιών σε εικαστικές αντιλήψεις του χώρου και του τοπίου ενώνει στιγμές έτσι ώστε να δημιουργήσει τη βιωματική ποιητική μιας «κατάστασης».

*“Ο χώρος είναι μια αμφιβολία, πρέπει συνεχώς να τον μαρκάρω,
να τον ονοματίζω, δεν είναι ποτέ δικός μου,
ποτέ δε μου έχει δοθεί, πρέπει να τον κατακτώ συνεχώς...”*

George Perec

283. “Impossible Communication or Power as Universal Mediation”, *The Revolution of Everyday Life*, 1967, http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display_printable/40 (τελευταία ανάκτηση 4/7/2017).

Ο τίτλος της έκθεσης στην οποία εντάσσεται το Συνέδριο:

ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΠΡΟΣ ΤΙΣ ΠΡΕΣΠΕΣ 2007-2014
Μια διαδικασία Βίωσης του Τοπίου

10 Οκτωβρίου 2014 έως 10 Ιανουαρίου 2015

Επιμελητής: Γιάννης Ζιώγας

Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης
Θεσσαλονίκη

ISBN: 978-618-83267-0-5

