

ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΧΡΙΣΤΙΝΑ

ΔΥΟ ΑΝΤΙΛΗΨΕΙΣ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΚΑΙ ΜΙΑ

μνημείο-αντιμνημείο

Διπλωματική εργασία
υποβληθείσα στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων για την
εκπλήρωση των προϋποθέσεων απονομής μεταπτυχιακού
διπλώματος ειδίκευσης στις εικαστικές τέχνες

Έτος 2016

©Παπαδημητρίου Κ. Χριστίνα

Η φωτογράφιση έγινε απο τον Παναγιώτη Κασίμη

Η επιμέλεια απο τον Άγγελο Π. Πέτροβα

Η εκτύπωση στο “art copy & paper” 2016, Αθήνα

στους

Γιώργο Γκολφίνο

Δημήτρη Γ. Παπαδημητρίου

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	σελίδα 5
---------------	----------

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΙΣΤΟΡΙΚΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

I. Ιστορία- Καταγραφή των ανθρωπίνων πράξεων στο χρόνο	6
II. Η Εβραϊκότητα ως μοναδικότητα	7

ΤΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

I. Η αναπόφευκτη αναγωγή της μνήμης στο σημαινόμενο της	10
II. Εκμαγείο μέλλοντος χρόνου “ΑΝΤΙ-ΜΝΗΜΕΙΟ”	12
III. Τα πλέγματα δεν είναι και συμπλέγματα - Κριτική στην παθητικότητα	15

ΓΙΑ ΟΣΑ ΕΓΙΝΑΝ, ΟΣΑ ΓΙΝΟΝΤΑΙ ΚΑΙ ΓΙΑ ΟΣΑ ΜΕΛΛΕΙ ΝΑ ΓΕΝΟΥΝ

I. “Η Ελλάδα ποτέ δεν πεθαίνει”	14
II. Καλλιτεχνική πρόθεση και φορμαλιστικά εργαλεία	19
III. Κριτική της εκτέλεσης	17

Επίλογος	22
----------------	----

Βιβλιογραφία	24
--------------------	----

Φωτογραφίες έργων	25
-------------------------	----

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία παρουσιάζει την έννοια του χρόνου ως μνήμη είτε σαν ανάμνηση είτε σαν καταγωγή και πως διαμορφώνει την αισθητική πάνω στην οποία θεμελιώθηκαν οι υστερομοντέρνες και μεταμοντέρνες εικαστικές θεωρίες.

Θα τεθεί το ερώτημα:

Στον κοινωνικό προσδιορισμό της η τέχνη αναλύεται σαν ένα κατ' ουσίαν ιστορικό φαινόμενο;

Μέσα από την πληθώρα των πεδίων της τέχνης θα εξεταστούν παραδείγματα με σαφές υλικό αντικείμενο από τα χαρακτηριστικότερα σύμφωνα με τον James E. Young έναν από τους βασικούς θεωρητικούς της “αισθητικής του ολοκαυτώματος”.

Βήμα-βήμα θα εξεταστούν οι θεωρητικές θέσεις, στη συνέχεια σταδιακά θα γίνει προσπάθεια για ένα νέο συμπέρασμα, για μια νέα προσέγγιση στο θέμα. Θα εξεταστούν παραδείγματα υλικών αντικειμένων τα οποία θα μπορούσαν να ταυτιστούν εκ πρώτης όψεως και να καταγραφούν σαν τα αντιπροσωπευτικότερα έργα τέχνης

- που έχουν καταγωγή την μνήμη και
- σύγχρονα μνημεία με θεματολογία το ολοκαύτωμα

Δεν είναι ένα σύγγραμμα όπου εξετάζεται η φιλοσοφία της ιστορίας , μιας και εάν δυνητικά θα μπορούσα να το κάνω θα με περιόριζε η σκοπιά του καλλιτέχνη. Προτείνεται μόνο η μορφή που παίρνει ο χρόνος στην τρίτη αντίληψή του, ως ζώσα μορφή, ως αντικείμενο, ως έργο τέχνης. Μια πεμπτουσία πρόταση.

Θα γίνει προσπάθεια συνοπτικής παρουσίασης της ελληνικής μνημειακής τέχνης και της ενότητας έργων που κλήθηκα να παρουσιάσω για την ολοκλήρωση της μεταπτυχιακής σπουδής. Θα καταγραφεί η ερμηνεία της εκτέλεσης και η κριτική της, η προσωπική καλλιτεχνική πρόθεση και τα εργαλεία που την εξυπηρετούν.

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΙΣΤΟΡΙΚΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

Ι. ΙΣΤΟΡΙΑ - ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΑΝΘΡΩΠΙΝΩΝ ΠΡΑΞΕΩΝ ΣΤΟ ΧΡΟΝΟ

Αν προσπαθούσαμε σχηματικά να παρουσιάσουμε το χρόνο, θα είχαμε δύο σημεία (αφετηρίας και τέλους). Οι χριστιανοί παράδειγμα, θέσπισαν την γέννηση του Χριστού ως αρχή μέτρησης, για να διατηρήσουν το γεγονός της γέννησης στην μνήμη και για να τονίσουν την βαρύτητα του στον δυτικό πολιτισμό και όχι μόνο. Ένα σημαντικό γεγονός ή μια στιγμή μετασχηματισμού μπορεί να δώσει το σήμα της εκκίνησης, την αρχή. Το γεγονός που ορίζει την εκκίνηση και η εξέλιξή του στο χρόνο, καταγράφεται από τον ιστορικό, που όσο και αν θέλει να είναι αντικειμενικός μοιραία φέρει το προσωπικό του πολιτικό και ηθικό φορτίο επιπλέον είναι και δεσμευμένος στο εκφραστικό του μέσο τη “γλώσσα” και στα συμβατικά φορμαλιστικά χαρακτηριστικά που την ορίζουν.

Προκύπτει το ερώτημα. Μπορεί να ιστοριογραφηθεί ένα γεγονός με ακρίβεια και αντικειμενικότητα; Αν υποθεθεί ότι μπορεί να συμβεί και για όσες εποχές το υπερασπίστηκαν, ασκείτε μιας μορφής εξουσία που παγιώνετε ως η μοναδικά αληθινή στην ερμηνεία και στην κατανόησή της. Η μεγέθυνση των γεγονότων με μυθοποιήσεις, ηρωοποιήσεις ή σχετικοποιήσεις γεγονότων, σε αναζήτηση μίας και μόνης αντικειμενικής αλήθειας μέσα στη “μεγάλη” αφήγηση, κρύβει δογματισμό και ορίζει στεγανά. Οι καταγραφές με τα πολλά παραδείγματα αντανakλούν την άποψη της εξουσίας και δικαιώνουν την αυθεντία των όποιον αρχών, μας καθιστά υποψιασμένους.

Αυτή η ανεπάρκεια στην φάση της μετα-ιστορίας αντιμετωπίζετε μεθοδολογικά καταγράφοντας το ανώνυμο και το σκοπίμως αποσιωπημένο, και περιγράφετε με τον όρο “μικρό-ιστορία”. Λόγω της υποκειμενικότητας που φέρει ως μεθοδολογία είναι εμφανές ότι δεν αξιώνεται την επικύρωση δεν δημιουργεί θα λέγαμε ένα φαινομενικά αδιαμφισβήτητο κατασκευάσμα και παραμένει ανοιχτή σε ερμηνείες. Οι πληροφορίες αντλούνται συνήθως από την προφορική μετάδοση των γεγονότων έτσι δίνετε βήμα σε πολλές μικρές αλήθειες τόσες όσες τα υποκείμενα που τις περιγράφουν, αναζητώντας παράλληλα και τις σκοπιμότητες που επέβαλλαν την αποσιώπησή τους. Η καταγραφή αποκτά έτσι μια πολυφωνία που της αποδίδει μια δημοκρατικότερη ισχύ.

Οι “μάρτυρες” έχουν το ρόλο του βιωματικού θύλακα μνήμης που ανασυνθέτει την πλοκή της ιστορίας, σαν ένα παζλ με κομμάτια από τον κάθε ένα ακολουθώντας μια μεθοδολογία που από την φύση της όπως τέθηκε και παραπάνω δεν προασπίζει την μια και μόνη αλήθεια.

Στην θεωρία της ιστορίας ονομάζεται micro-ιστορία. Προασπίζετε μια δικαιότερη εκτίμηση του παρελθόντος: μπορούν και επιστρατεύονται μάρτυρες και από τις κατώτερες τάξεις, από τους μη προνομιούχους από τους ηττημένους. Αυτό επιτρέπει μια πιο δημοκρατική και δίκαιη ανασύνθεση του παρελθόντος, αλλάζοντας το κοινωνικό μήνυμα ολόκληρης της ιστορίας.¹ Σε μια αντίδραση προς τον “παροξυσμό” του ορθολογισμού, η δομική σχέση “μικροτόπων” ειδικού και μερικού επιβάλλουν την αρχή της ανεκτικότητας ως την σημαντικότερη αξιωματική θέση της εποχής μας απορρίπτεται έτσι ο δογματισμός της απόλυτης αλήθειας, θεωρώντας την εργαλείο καθυπόταξης σε εξουσιαστικές δομές.²

II. ΕΒΡΑΪΚΟΤΗΤΑ ΩΣ ΜΟΝΑΔΙΚΟΤΗΤΑ

Όπως λέχθηκε παραπάνω για την κοινωνική ιστορία, αφετηρία μπορεί να είναι ένας πόλεμος ή μια κατάκτηση. Η φυλετική βία που ασκήθηκε κυρίως κατά των εβραίων θέτει οριακές διαπραγματεύσεις του τύπου «μήπως ξανασυμβεί τώρα;»

Οι θεωρητικοί Clark και Doel (1996) υποστηρίζουν ότι γύρω από το ολοκαύτωμα αναπτύσσονται τρία ειδή μοναδικότητας: το γεγονός εμφανίζεται στην ιστορία ως εξαίρεση, αποτελεί οριακό σημείο στην ιστορία ως υπερακοντισμός, ενώ για την φιλοσοφία αποτελεί μια σειριακή εξάλειψη ένα τραυματικό γεγονός σηματοδοτώντας έτσι το Λακανικό - τραύμα. Στη μεταμοντέρνα θεωρία του το ολοκαύτωμα, στο πεδίο της ιστορίας, όπως αυτές των Mark Mazower, Christopher Browning και άλλων, χαρακτηρίζουν το γεγονός ως α-νόητο και μη αναπαραστάσιμο, ως μια έκφραση ολοκληρωτισμού όπου μόνο ως σουρεαλιστικό μπορεί να περιγραφεί.

¹ Τομσον Πωλ, “Φωνές απο το παρελθόν, προφορική ιστορία”, εκδ. πλεθρον 2002, σελ.32

² “Μετανεωτερικές επ-όψεις”, εκδ. Επίκεντρο, 2010, κείμενο Παπαϊωάννου Κ.

Αντίστοιχες προσεγγίσεις έχουν γίνει και στο πεδίο των αισθητικών θεωριών που προσυπογράφει ο James E. Young ένας από τους βασικούς θεωρητικούς της “αισθητικής του ολοκαυτώματος”. Στο συγγραφικό του έργο, επιχειρεί και εντάσσει τα μνημεία που έγιναν με το τέλος του Β’ παγκοσμίου πολέμου και υπό τα ολοκληρωτικά καθεστώτα όπως του ναζισμού αλλά και του κομμουνισμού, σε μια ολοκληρωτική μορφή που επιβάλλεται της μνήμης ακόμα και την ελέγχει. Για τον Young πριν από την δεκαετία του 1970-1980 οι ακανόνιστες δομές παγίωναν και λειτουργούσαν αποχαυνωτικά για την ιστορία με αποτέλεσμα να καθίστανται ιδιαίτερα ύποπτες στο να μνημονεύουν τα «θύματα» του ολοκληρωτισμού.

Από τα σύγχρονα μαζικά εγκλήματα, το παράδειγμα του εβραϊκού ολοκαυτώματος είναι κεντρικό θέμα το οποίο σηματοδοτεί το νέο ιστορικό σημείο αφετηρίας για τις μεταμοντέρνες και υστερομοντέρνες θεωρίες ιστορίας-μνήμης, ταυτότητας και αναπαράστασης. Με τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο το ολοκαύτωμα ορίζει την απαρχή της αλλαγής στην αφήγηση και την αναπαράσταση. Αλλάζει το πώς εννοιολογούμε εξαιτίας της ιδιαιτερότητας και μοναδικότητας αυτού του σύγχρονου εγκλήματος στην αναπτυγμένη δύση. Τίθενται τα ερωτήματα: Το υπερβολικό, το ανεξήγητο, το αδικαιολόγητο, ασυγχώρητο μιας εγκληματικής ενεργείας και η υπερισχύουσα βαρβαρότητα του σύγχρονου πολιτισμού πως εξιστορείτε και πως επηρεάζει τις τέχνες; Το απαράγραπτο, η κοινοτοπία του κακού, η μαζική θηριωδία, η εξοικείωση με τον θάνατο, ο αμοραλισμός και η βάνουση όψη της αστικής τάξης πως με ποια μορφή αφομοιώνεται από τη νέα κοινωνία;

Στις μετανεωτερικές θεωρίες σηματοδοτείτε ο μετα-Λόγος. Ορίζετε η κατεξοχήν μοντέρνα-μεταστρουκτουραλιστική αποδομητική θεώρηση με την οποία είναι μη αναπαραστήσιμο εντός των γνωστών τουλάχιστον ορίων ακόμα και με όρους αισθητικής ή υπόνοιας. Το άρρητο αυτό ιστορικό γεγονός, επηρεάζει και την τέχνη όπου καθιερώνεται με μορφοπλαστικά στοιχεία το μη αναπαραστάσιμο μέσα στην αναπαράσταση, εκείνο το στοιχείο που παραμένει αναλλοίωτο, άχρονο και ιδανικό μέσα στην απουσία του. Αναπαριστάται ο διαχωρισμός του συμβάντος ως δομικό στοιχείο και του γεγονότος ως ιδεολογική αναπαράσταση. Η αφήγηση απαιτεί την ανάπτυξη του αισθητού ως σύστημα ορίων και διακρίσεων που καθορίζουν το αντιληπτό μέσα σε ένα συγκεκριμένο πολιτικό καθεστώς. Η πιο αντιπροσωπευτική μεταστρουκτουραλιστική θεωρία του ολοκαυτώματος είναι του Ντεριντά, που παρουσιάζει το μη αναπαριστώμενο ως τη διαδικασία σε ένα

αποδιαρθρωμένο χρόνο, σαν το ποσό που τείνει προς το άπειρο στα μαθηματικά.³ Στην ιστορικότητα προστίθεται ένα νέο στοιχείο η λογοτεχνικότητα ή αλλιώς η εξιστόρηση για να αντικαταστήσει τα παλιά μοντερνιστικά πρότυπα. Γίνεται συγκερασμός επιστήμης, τέχνης και ενός νέου μεταμοντέρνου αισθητικού καθεστώτος το οποίο περιέχει την συνύπαρξη ετεροτήτων στον ίδιο χρόνο. Εγκαινιάζεται στην ιστορία η διάχυση μεταξύ λογικής συμβάντος και αφήγησης, με την παρέμβαση της “ποιητικής” γλώσσας όπως περίπου ορίζεται στον μετα-δομισμό. Το παρελθόν για να γίνει οικείο, ιδιαίτερα όταν δεν το έχουμε ζήσει επιβάλλει ανασκευές, τροποποιήσεις και προσθαφαιρέσεις και δρα μέσω της επανάληψης ως μοχλός μετασχηματισμού.

Η εικόνα αποκτά μια *a priori* οντολογική ιδιότητα, δεν αναπαριστά αλλά γενικεύεται διανοητικά, μια γενίκευση του τύπου, οτιδήποτε μπορεί να αναπαριστά οτιδήποτε. Η εικόνα (η περιγραφή) αποκτά μια αυτονομία και ταυτόχρονα μια ενεργή διαλεκτική σχέση με το αντικείμενο.

Η αναπαράσταση στην αρχή της μεταμοντέρνας αντίληψης, ενέχει την σύγκριση με αρχέτυπα σχήματα παγιώνει στεγανά, δεσμεύσεις και θέτει περιοριστικούς κανόνες στην ελεύθερη έκφραση. Στη μεταμοντέρνα αντίληψη ανοίγουν τα όρια πέρα από σχήματα, τα δε σύμβολα αναζητούν έναν ανακλαστικό στοχασμό. Διευρύνεται η ανάδυση του ασυνείδητου που καταρρίπτει την απολυτότητα μιας αμιγώς διανοητικής διαδικασίας, προτείνει την δυνατότητα μετα-γλώσσας όπου δεν σχηματοποιείται η μνήμη, δεν μουσειοποιείται και δεν ισοπεδώνεται ο πολιτισμός χωρίς να δημιουργεί σύμβολα κοινής αναφοράς.

Για την εκφορά του γεγονότος καλείται η συναινετική μνήμη από την οποία θα εξοβελιστεί η ταξική πάλη και θα αντικατασταθεί από την εξίσωση θύτη θύματος με αμβλυμμένες τις διαχωριστικές γραμμές μεταξύ τους.⁴

³ Ο.π

⁴ Ο.π

ΤΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

Ι. Η ΑΝΑΠΟΦΕΥΚΤΗ ΑΝΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ ΣΤΟ ΣΗΜΑΙΝΟΜΕΝΟ ΤΗΣ

Στα χρόνια της δεκαετίας του '90, μία «νέου είδους τέχνη στο δημόσιο χώρο»⁵ εστίασε τους στόχους της στην ικανότητά της να πυροδοτεί μία συνεχή διαδικασία κοινωνικής κριτικής και να προκαλεί τη συμμετοχή συγκεκριμένων ομάδων κοινού σε έργα που αγγίζουν θέματα κοινωνικής ευαισθητοποίησης.

Στη σύγχρονη εποχή, το μνημείο, όταν δεν παρουσιάζεται σε μια αίθουσα τέχνης, έχει άμεση σχέση με τον αστικό δημόσιο χώρο που τοποθετείται ο οποίος σφύζει από ετερόκλητες εικόνες και υπακούει στους ταχείς εναλλασσόμενους ρυθμούς, βρίσκεται ανάμεσα σε πολυώροφα συγκροτήματα, στην άναρχη δόμηση, στον τεράστιο αριθμό διαφημιστικών πινακίδων και την έντονη κυκλοφορία. Σε αυτό τον διαρκώς μεταβαλλόμενο χώρο, το έργο τέχνης-μνημείο, συνδέεται στενά με το κοινωνικό περιβάλλον ενώ το ζητούμενο είναι να έχει την ικανότητα να εγείρει ερωτήματα και να προκαλεί την δυνατότητα πολλαπλών ερμηνειών. Εξετάζετε εάν η πολιτική του διάσταση στερεί την δημοκρατική ανοιχτή πρόσβαση στο ιστορικό γεγονός με αφορμή το οποίο δημιουργήθηκε. Αυτό είναι κεφάλαιο χωριστό και θα επανέλθω.

Η τέχνη δεν καθίσταται πολιτική λόγω των μηνυμάτων και των συναισθημάτων τα οποία μεταδίδει για κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα. Ούτε είναι πολιτική εξαιτίας του τρόπου με τον οποίο παριστάνει τις κοινωνικές δομές, τις συγκρούσεις ή τις ταυτότητες. Είναι πολιτική δύναμη της ίδιας της απόστασης που παίρνει σε σχέση με τις λειτουργίες αυτές.⁶

⁵ Ειδικότερα για το θέμα βλ. Suzanne Lacy (ed.), Mapping the Terrain: New Genre Public Art (Seattle: Bay Press, 1995)

⁶ “Το πολιτικό στην σύγχρονη τέχνη”, επιμέλεια Σταφυλάκης-Σταυρακάκης, εκδ. Εκκρεμές, 2008

Η εικονοποίηση του “μνημείου” (δεν εννοώ την αναπαραστατική του διάσταση) επιχειρεί να δώσει ύλη και χώρο σε ένα ιστορικό γεγονός και μαζί διαμορφώνει ένα ιδιαίτερο αισθητήριο συνδετικό δυο χρόνων και χώρων του τότε και του τώρα, του μαζί και χωριστά. Το μνημείο διαμορφώνει μια οργανική ζώσα σύνθεση παρελθόντος-παρόντος.

Η υλική υπόσταση του μνημείου σχηματοποιεί στοιχεία της εθνικής ιστορίας. Ορίζει, χαρακτηρίζει και σηματοδοτεί ένα χώρο ή ένα τόπο συνήθως εξωτερικό και δημόσιο τονίζοντας με θέμα του το γεγονός. Η πολιτεία από παλιά, μεταχειρίζεται τον καλλιτέχνη για λόγους εθνικούς, κομματικούς και μη, συνθέτοντας ένα ύποπτο είδος πολίτου που φιλοτεχνεί πολιτικά εργαλεία, επίδικη κατάσταση σήμερα, και χώρους εθνικούς που καταλήγουν φυλακές για ολόκληρους λαούς. Πρέπει να το νιώσουμε καλά. Η τέχνη στην υπηρεσία της πολιτικής υπηρετεί την Τέχνη όσο η κομματική εφημερίδα υπηρετεί την αλήθεια και την πληροφόρηση.

Μια ευεργετική χρήση της μνήμης θα ήταν να αντλείτε από την ιστορία για να την ανατροφοδοτήσει με την σειρά της, προσπαθώντας να διασώσει το παρελθόν μονάχα για να εξυπηρετήσει την απελευθέρωση και όχι την υποδούλωση των ανθρώπων.⁷

Στην τέχνη του μνημείου σήμερα τίποτα, δεν αναπαριστά απόλυτα τίποτα. Δεν καταγράφεται ο χρόνος ως συμβάν καθώς δεν αναζητάτε ούτε η αρχή ούτε κάποιο τέλος. Αυτό που ονομάζουμε μνήμη συνιστά μια κατασκευή. Εάν υποθέσουμε ότι ο καλλιτέχνης απλά αναπαριστά το γεγονός όπως το έχει λάβει από την ιστορία έχουμε να κάνουμε με μια ακόμα κατασκευή μέσω τρίτου δηλαδή μια κατασκευή της κατασκευής.

Έχω την αίσθηση ότι ο προσδιορισμός της χρόνου μέσα από παραδείγματα μνημείων για το ολοκαύτωμα και μεταγενέστερα, δίνει την δυνατότητα στο υποκείμενο-θεατή-άνθρωπο να αποδεσμευθεί από στερεοτυπικού τύπου κατάλοιπα παρελθόντος χρόνου και να ξεφύγει από απόλυτα σχήματα που έχει κληρονομήσει από προγενέστερες αφηγήσεις. Να είναι κληρονόμος που ανανοηματοδοτεί όμως το παρόν του, αναπτύσσοντας μια αισθητική και κριτική αντίληψη μέσα από την επαφή με την τέχνη. Μέσα από αυτή την επαφή δίνετε η δυνατότητα να επεξεργαστεί τον περασμένο χρόνο διαλεκτικά αλλά όχι αντιφατικά.

⁷ Ζάκ Λε Γκόφ, “Ιστορία και μνήμη”, εκδ. Νεφέλη, 1998, σελ. 144

II. ΕΚΜΑΓΕΙΟ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ ΧΡΟΝΟΥ -“ΑΝΤΙ-ΜΝΗΜΕΙΟ”-

Η γενιά του κομμουνισμού και του ναζισμού στο Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο επιλέγει την μορφή του μνημείου με άκαμπτες μνημειώδεις μορφές, απεργάζεται την ελεύθερη σκέψη προβάλλοντας μια επίπλαστη διαχρονικότητα και έναν αναλλοίωτο χρόνο. Ακίνητοποιημένες ύποπτες μορφές που αποχαύνωναν ιστορικές αλήθειες. Υποδόρια οι απεικονίσεις τρέφουν μίσος για την ετερότητα και τη σωματοποίηση του Άλλου που είναι όμοια σε όλα τα ολοκληρωτικά και μονοκομματικά καθεστώτα με τα οποία συντάσσονται ο κομμουνισμός και ο φασισμός. Το μνημείο φέρει στοιχεία καλλιτεχνικής αξίας και μορφοποιεί τις σύγχρονες τάσεις. Οριοθετεί μια χωρική διάταξη, αποτελεί εξαίρεση από στο περιβάλλον, τονίζει ή σηματοδοτεί ένα γεγονός ή ένα τόπο προκρίνει έτσι το νόημά του ως πολιτικό εργαλείο.

Στο σύγχρονο μεταμοντέρνο μνημείο πρωταρχικός στόχος είναι η πρόκληση μιας συναισθηματικής πρωτογενούς αντίδρασης για ένα ιστορικοπολιτικό γεγονός και μέσω της αδιαμεσολάβητης πρόσληψης φέρει διάφορες αναγνώσεις. Προβάλλει το καθημερινό ως πεδίο σύμπτυξης εκτάκτου και συνήθειας με αλληλοαναφερόμενες τοποθεσίες που εξυπηρετούν ανάγκες όχι πλέον αναπαράστασης του παρελθόντος αλλά διαλεκτικής, καλείται δε να ενσωματώσει στα χαρακτηριστικά του πολύπλευρες προσλαμβάνουσες.

Μεσουρανεί στο ιστορικό υπόβαθρο και τη σύγχρονη δραστηριότητα της κοινωνίας. Η αισθητική αυτονομία, η μοναδικότητα ή η σημασία της «υπογραφής του καλλιτέχνη» δεν προβάλλονται απαραίτητα· αντίθετα, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι στο δημόσιο χώρο αυτές οι αξίες δοκιμάζονται από ένα κοινό που αναμένεται να βιώσει την καλλιτεχνική εμπειρία μέσα στο αστικό περιβάλλον και τους ταχείς ρυθμούς που επιβάλλει η καθημερινότητά του.

Αναζητείται, ένα μνημείο που δεν εξυμνεί και δεν μνημονεύει ένα ιστορικό γεγονός. Τα αντι-μνημεία είναι εκείνα που με την διακριτική τους παρουσία, ανακαλούν την μνήμη, θυμίζουν στο θεατή το συναισθηματικό βάρος της μνήμης. Συχνά πρέπει να σκύψει και όχι να ανυψώσει τα μάτια για να τα δει ο θεατής. Αποτυπώνονται με θηλυκές φόρμες, μαύρες ή αρνητικές εννοιολογικές μη παραστατικές, που αναφέρονται στα θύματα και όχι στους ήρωες. Είναι αντι-ηρωικά θέτοντας αποτελεσματικότερα το προβληματισμό εθνικής ενοχής και μεταμέλειας. Στα πλαίσια

σχετικιστικού σκεπτικισμού καταγράφουν ένα περιβάλλον διακειμενικότητας και αποτελούν σημείωση ή λεπτομέρεια.

Το νέο μνημείο, δίνει ώθηση στον χρόνο να ανακυκλώσει την ανάμνηση σε ανακλαστικό στοχασμό έως εν τέλη να αποχαρακτηριστεί από στερεοτυπικές βεβαιότητες, τα τέλεια σχήματα και τις απλουστεύσεις που επαναλαμβάνονται και διατηρούνται. Με τα μνημεία, μπορούν να επωφεληθούν οι χώροι της καθημερινότητας με την παρουσία σημαντικών έργων τέχνης, να αναβαθμιστούν αισθητικά και να προσφέρουν μια εμπειρία επιμορφωτικού χαρακτήρα στο κοινό.

Κατά τον Young αντιπροσωπευτικότερα έργα για την Shoah⁸ είναι των: Spiegelman (σύνθεση εικόνας και αφήγησης), Levinthal (το παιχνίδι της μνήμης), Attie (σπουδές στους τοίχους), Getz (αντιμνημιακές κατασκευές), Hoheisel, Whiteread, Ullman, Stith Schock, Libeskind και Eisenman (αν-οικία αρχιτεκτονική). Στα έργα των οποίων το νόημα και η ερμηνεία δεν είναι αποτέλεσμα την αναπαριστώμενης μορφής.

Ο Levinthal σε παιχνίδι της μνήμης μέσα από τα έργα του γίνεται συνειδητά ειρωνικός (γεγονός που έχει προκαλέσει και σχολιαστεί) και διαπραγματεύεται σημαντικά θέματα που αφορούν τον δημόσιο διάλογο σαν να μην υπάρχουν στην σφαίρα του πραγματικού. Κινείται στα αδιάκριτα όρια μεταξύ πραγματικού και προσποίησης. Χρησιμοποιεί την βιαιότητα προβάλλοντας την στην αθώα πολιτική εντός του παιδικού παιχνιδιού και αντιμετωπίζει το ολοκαύτωμα από την σκοπιά του αμοραλισμού.

Στις συνθέσεις εικόνας και αφήγησης, ο Spiegelman ευαισθητοποιημένος από την εβραϊκή καταγωγή του επιχειρεί μία σκόπιμη κριτική στον κανόνα της ιεραρχίας με το να υποβιβάζει τους βασικούς εθνικούς χαρακτήρες σε ζώα. Πρόκειται για την μεταφορά της αντίληψης που κυριαρχεί στο μεταμοντέρνο λόγο και ειδικά στα γραπτά του Ζαν Φρανσουά Λιοτάρ, για την εξίσωση του ιστορικού υποκειμένου μεταξύ θύτη-θύματος. Επαναδιαπραγματεύεται τα θέματα σχετικά με το εβραϊκό τραύμα, την ενοχή, τη ντροπή όπως τα γνωρίζουμε μέσα από την ψυχανάλυση. Το έργο του αλληγορικό κάνει ένα άνοιγμα στην κριτική σκέψη σχετικά με τη διαβίβαση του παρελθόντος τραύματος. Χρησιμοποιεί την τεχνική του προφορικού λόγου σε μαγνητοφώνηση για να παράγει μια αφήγηση τραύματος που ανακουφίζει από τα συμπτώματα κατάθλιψης

⁸ “Shoah” είναι ο όρος για τη γενοκτονία που διαπράχθηκε από τη ναζιστική Γερμανία εναντίον του εβραϊκού λαού

από ένα ανεπούλωτο τραύμα. Στον μεταμοντέρνο Λόγο είναι το θραύσμα που αγωνίζεται να συμφιλιωθεί ασυνείδητα με τη κατεστραμμένη και τραυματισμένη ιστορία.

Από τα πιο γνωστά έργα του Attie είναι οι προβολές εικόνων από τον Β' παγκόσμιο πόλεμο πάνω στους τοίχους από τα χαλάσματα εβραϊκών οικισμών του Βερολίνου. Παρεμβαίνοντας στον δημόσιο καθημερινό χώρο, όπως αυτό της γειτονίας, υπενθυμίζει και προτείνει μια κριτική επεξεργασία του ιστορικού γεγονότος από το οποίο ανακαλούνται οι εικόνες. Η μνημειακή πολιτική στα ολιγαρχικά καθεστώτα όπως αυτό του ναζισμού αλλά και του κομμουνισμού, σχετίζεται με τη διδακτική λογική, τη δημαγωγική ακαμψία, ώστε να υπενθυμίζουν πάρα πολύ στενά τα γνωρίσματα που το συνδέουν με το ίδιο το καθεστώς. Ένα μνημείο ενάντια στο φασισμό, ως εκ τούτου, θα πρέπει να είναι ενάντια στον εαυτό του.

Τα αντιμνημιακά project του Jochen Gerz δομούνται με την κοινή συμμετοχή και η δραστηριοποίηση των θεατών που επιδρούν καταλυτικά στο εικαστικό αποτέλεσμα του έργου του. Ο θεατής που συμμετέχει δεν είναι απλά παρατηρητής και δεν έχει πλέον μια παθητική στάση, προσκαλείται σε μια διαρκή εκπαίδευση στη συμμετοχή και την εγρήγορση ώσπου να φτάσει σε κοινωνική συνειδητοποίηση. Ο ισόποσος συνδυασμός της βούλησης του καλλιτέχνη και του κοινού προκαλεί τον διάλογο και μειώνει την απόσταση ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το θεατή.

Στους Hoheisel, Whiteread, Ullman, Stith Schock, Libeskind και Eisenman βασικό χαρακτηριστικό των έργων τους είναι η αν-οικία αρχιτεκτονική. Δημιουργούν οδυνηρά αμήχανους χώρους που σχεδιάστηκαν για να αμφισβητούν την ίδια την ύπαρξή τους. Αναπαράγουν κυριολεκτικά την απουσία σε μία γκρεμισμένη κρήνη, μια ερμητικά σφραγισμένη βιβλιοθήκη ή ένα νεκροταφείο, στα βιβλία που παραμένουν κλειστά η υποτιθέμενη σημαντικότητά τους διαλύεται. Δίνουν ύλη σε ένα φάντασμα. Προσκαλούν τους περαστικούς να σταθούν επάνω και γύρω, σε ανάμνηση και εις μνήμην. Το σημαντικό δεν είναι το έδαφος ή ότι υπάρχει πάνω, αλλά ο χώρος μεταξύ του μνημείου και του μνήμης του θεατή. Οι εννοιολογικές, γλυπτικές, και αρχιτεκτονικές μορφές τους επιστρέφουν το βάρος της μνήμης σε εκείνους που το επισκέπτονται. Αντί να δημιουργούν αυτόνομους χώρους μνήμης αποκομμένους από την καθημερινή μας ζωή, αναγκάζουν με τα έργα τους θεατές για μια ενδοσκόπηση. Σχεδιάζουν αντί-μνημεία/χώρους όπου ανάλογα με την ικανότητά της η κάθε νέα γενιά μπορεί να βρεί τη δική της ατομική

ερμηνεία για το παρελθόν. Με τα “γλυπτά” τους συμβολίζουν το μεγάλο αριθμό των θυμάτων και τις άγνωστες ιστορίες της ζωής τους - σε προσπάθεια να “περιγραφεί το απερίγραπτο”.

Πολλά παραδείγματα διαδραστικής τέχνης στο δημόσιο χώρο, που αποζητά εκ των προτέρων την ενασχόληση του κοινού της ως προϋπόθεση για την ολοκλήρωση του έργου, μπορούν να υπογραμμίσουν τη δυναμική αυτού του δίαυλου επικοινωνίας ανάμεσα σε καλλιτέχνη και θεατή και την αντανάκλαση της κοινής δράσης στον αστικό χώρο.⁹

III. ΤΑ ΠΛΕΓΜΑΤΑ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΚΑΙ ΣΥΜΠΛΕΓΜΑΤΑ - Κριτική στην παθητικότητα

Η παιδευτική αξία του μνημείου σήμερα μέσα από προκαλούμενες ενδοσκοπήσεις, στοχεύει να διατηρήσει στον θεατή/πολίτη την υποχρέωση της μνήμης. Δεν κινδυνεύει να αφομοιωθεί ως ένα ακόμα σύμβολο και επιτυγχάνει να υπενθυμίσει το γεγονός και να προβληματίσει τον θεατή αποτελεσματικότερα. Μας βοηθά να δραπετεύσουμε από κινδύνους για γνώση ανασταλτική και αμάθεια προοδευτική.

Με την εξίσωση θύτη/θύματος, που συχνά εντοπίζετε στην ανάλυση των νέων μνημείων, αμβλύνονται οι διαχωριστικές γραμμές που τους χωρίζουν. Ενεργοποιείτε η συναινετική μνήμη ώστε να εξοβελιστεί η αίσθηση ότι ο θεατής συμπάσχει υπέρ της μίας πλευράς. Το σκεπτικό του θύτη αν και απόμακρο παραμένει κατά κάποιο τρόπο αξιοπρεπές, για σοβινιστικούς λόγους και για λόγους επιβίωσης σε περιόδους κρίσης. Στόχος είναι η αφύπνιση. Μου θυμίζει το ηθικό επιμύθιο “ο Θεός δεν συγχωράει εκείνους που είναι ανενεργοί” που μας συμβουλεύει ο Λαρς Βον Τριερ δια της καμαριέρας σε ένα σχόλιο για την αδρανή συμπεριφορά του πρωταγωνιστή που ενεργεί παθητικά κατόπιν εξωτερικών δυνάμεων, στην ταινία “Europa”.¹⁰

Οι έννοιες που αποκαλύπτει η νέα μνημειακή πρόταση είναι συνυπάρχουσες διακριτές αντιθέσεις απλά μονοσήμαντα δίπολα

⁹ Χάρις Κανελλοπούλου, Συνέδριο ΕΕΤΕ: «Σύγχρονη Τέχνη Και Δημόσιος Χώρος»

¹⁰ Ο Kessler πρωταγωνιστικός χαρακτήρας, που όμως στην ταινία είναι ένα πιόνι και αντ’ αυτού βλέπουμε να αναπτύσσονται όλοι οι άλλοι ρόλοι ελπίζοντας ότι κανείς δεν θα παρατηρήσει ότι ο πρωταγωνιστής είναι ένα ευπαθές έρμαιο.

διαμορφωμένα μέσα από σύγχρονες τάσεις και στοιχεία καλλιτεχνικής αξίας:

- ωραίου-άσχημου
- ορθολογικού-ανορθολογικού
- αναγκαίου-τυχαίου

και άλλα με πολυσήμαντο χαρακτήρα:

- οικείο-ανοικείο
- συνέχεια-τομή
- ολοκλήρωση-διαδικασία
- τόπος ιστορίας-μνήμης
- έτερο - αυτοαναφορική μνήμη

Η εικαστική γλώσσα με τις “1000” (κατ’ όσων λέει ο λαός) ερμηνείες γεφυρώνει το χάσμα και μέμφεται ακόμα και τον πολίτη-θεατή που δεν έχει δομήσει την προσωπικότητά του με ανεπτυγμένη αυτοσυνείδηση και ενσυναίσθηση, δίνοντας του τη δυνατότητα μέσω της αμεσότητας της εικαστικής γλώσσας για μια ψυχαναλυτική σχεδόν ερμηνεία των γεγονότων φωτίζοντας σημεία που η επίσημη καταγραφή της ιστορίας άφησε στο περιθώριο.

Το κοινό, γράφει ο Καρλ Λεβίτ, απαιτεί να αναγνωρίζει μόνο ό,τι γνωρίζει, σε αντίθεση με τους εφευρέτες και καλλιτέχνες, όπου το μυαλό τους ενεργοποιεί μελλοντικές δυνατότητες, των οποίων εικασίες/μελέτες και συνδυασμοί θα υπακούσουν σε έναν εντελώς διαφορετικό κανόνα τάξης η οποία συνδέεται με την εξέλιξη της πειραματικής σύνθεσης, μιας τυπικής ακολουθίας. Η ευαισθησία ενός εκλείψαντος πολιτισμού επιβιώνει μέσω των έργων τέχνης, όπως διαμορφώθηκε από τον καλλιτέχνη σε εντελώς άσχετο πολιτισμό ακόμα και χιλιετίες αργότερα. ¹¹

¹¹ Κάρλ Λεβίτ ,” Το νόημα της ιστορίας” , εκδ. γνώση,2008 εισαγωγή

ΓΙΑ ΟΣΑ ΕΓΙΝΑΝ, ΓΙΑ ΟΣΑ ΓΙΝΟΝΤΑΙ ΚΑΙ ΓΙΑ ΟΣΑ ΜΕΛΛΕΙ ΝΑ ΓΕΝΟΥΝ

Ι. “Η Ελλάδα ποτέ δεν πεθαίνει”

Πάντα με απασχολούσε το γνωστό εμβατήριο όσες φορές και αν το άκουγα. “*Η Ελλάδα ποτέ δεν πεθαίνει*”- τι άραγε να εννοεί “το άσμα”; Γεγονός είναι ότι η Ελλάδα είτε με πείσματα είτε χωρίς δεν εννοεί να πεθάνει. Η Ελλάδα είναι τόσο στενά συνδεδεμένη με την ορθοδοξία καθώς λένε οι περισσότεροι σκέφτηκα σαν κάτι να φωτίστηκε μέσα μου το ανακουφιστικό “Χριστός Ανέστη”. Αν η Ελλάδα ποτέ δε πεθάνει πάει να πει πως δε θα αναστηθεί ποτέ. Πως θα μείνει αιώνια χωρίς ανάσταση, μιας και δε δέχεται ποτέ να πεθάνει.¹²

Το εμβατήριο παραμένει διαχρονικό και για την πλειοψηφία της ελληνικής μνημειακής πολιτικής, αυτή που έχει υλοποιηθεί υπό ανάθεση ή διαγωνισμό (με πελατειακό συνήθως τρόπο) αυτή που εξαρτάται τις πιο πολλές φορές από την κρίση επιτροπών των εκάστοτε αρμόδιων φορέων και έχει ως σκοπό να προσφέρει τα «καλύτερα» και «καταλληλότερα» επιτεύγματα τέχνης στο ευρύτερο κοινό και σύμφωνα με την κρίση των ιδίων που κάθε άλλο παρά έχει αισθητικό υπόβαθρο. Οι καλλιτέχνες-τεχνίτες αναμασούν μνημειακά μοντέλα μιας άλλης εποχής για την υπόλοιπη Ευρώπη (πριν το '70) σαν σκόπιμα να μην έχει γίνει αντιληπτό από την εξουσία που τους το αναθέτει, ότι σχηματοποιούν μια επίπλαστη εκδοχή της μνήμης.

Πολλοί ελληνικοί αστικοί χώροι, χαρακτηρίζονται με αφορμή το μνημείο (σε κάθε πλατεία υπάρχει τουλάχιστον ένα άγαλμα-προτομή) και το οξύμωρο είναι ότι συχνά αυτός ο τύπος δεν έχει ουδεμία σχέση με το γεγονός, παρά μόνο πολύ γενικά(η περιοχή),υστερούν σε συνάφεια με τον χώρο προκαλώντας σύγχυση. Φιλοξενούν έργα τέχνης , που δεν κατέχουν αισθητική επάρκεια και οι κάτοικοι ή χρήστες του δημόσιου αυτού χώρου, δεν έχουν ουσιαστική σύνδεση με αυτά, τα προσπερνούν διακριτικά ή αγνοούν την ύπαρξη τους. Αποτελούν απλώς εικαστικές προσθήκες, που συναντούν καθημερινά στο δρόμο τους, καθιστώντας εφήμερη την αρχή που ενέργησε και τα τοποθέτησε.

¹² Ο καθρέφτης και το Μαχαίρι, Μ. Χατζιδάκης, εκδ. Ίκαρος, σελ.61

Καθώς έχω μια ιδιαίτερη ευαισθησία στο θέμα, ευαισθησία που πηγάζει από την ιδιότητα του μαρμαροτεχνίτη που απέκτησα ύστερα από την φοίτησή μου στην σχολή της Τήνου, δε μπορώ να μη παρατηρώ την τάση των αρχών για παραγγελίες προτομών ηρώων, μόνο που εγώ μπερδεύομαι με τους ήρωες “πρέπει να επιστρατεύσω λογική για να τους ξεχωρίσω για να διακρίνω παραδείγματος χάρη τον Ανδρούτσο από την Ιωάννα της Λωραίνης, όχι γιατί είμαι απληροφόρητη αλλά υποθέτω γιατί δεν έχω την απαραίτητη συναισθηματική και χρονική απόσταση ώστε να τους διακρίνω από την πραγματική ιδιότητα τους την αληθινή όχι την ηρωική! Τι να μου κάνει η λογική, όταν οι ήρωες γλιστρούν στο χρόνο και στην φαντασία. Απλά παρατηρώ. “Είναι και το χαρακτηριστικό των ηρώων ότι δεν μιλούν, δεν μαρτυρούν ή αποκαλύπτουν παρά στέκονται θλιμμένοι μελαγχολικοί και εν τέλη ξένοι μέσα σε δασύλλια και πάρκα επιμένοντας να συμβολίζουν μεγαλεία και ηρωισμούς των σχολικών βιβλίων.”¹³

Ο θεατής σε μνημεία σαν την πλειοψηφία των ελληνικών έχει συνήθως παθητική θέση ως προς τη συμμετοχή του στην καλλιτεχνική διεργασία δεν αποτελεί παρά τον αμέτοχο τελικό αποδέκτη εικαστικών παρεμβάσεων που μπορεί να επηρεάζουν ελάχιστα ή ακόμα και να αλλάζουν αρνητικά το πεδίο καθημερινής δράσης του.

Αντίθετα η μνημειακή πολιτική στις χώρες όπως αυτές της δυτικής Ευρώπης φαίνεται να αλλάζει ήδη με το τέλος του Β' παγκοσμίου πολέμου και οδηγεί λίγο, πριν από την δεκαετία του 70', στην εμφάνιση αφαιρετικών αντιηρωικών και αντισυμβατικών έργων. Το ολοκαύτωμα, ως ιστορικό γεγονός, είναι ένα παράδειγμα εφαρμογής της μετανεοτερικής μνημειακής πολιτικής. Ο βασικότερος αναλυτής της νέας αυτής μνημειακής πολιτικής είναι ο James E. Young.

Στο επιστημονικό κομμάτι σχολιάζει, η συζήτηση για την “Shoah”¹⁴ και την καταγωγή της “τελικής λύσης”, αντιπαραθέτει την λειτουργιστική-στρουκτουραλιστική εκδοχή που αποδίδει σημασία στη δύναμη που κινεί τα νήματα δηλαδή σε δομές και θεσμούς και την προθεσιακή σχολή που καταγράφει τις προθέσεις και πράξεις μεμονωμένων ομάδων.

Στην πρώτη εντάσσεται σήμερα η πλειοψηφία των μεταμοντέρνων μνημείων που γίνονται από κρατικές ή εβραϊκές επιχορηγήσεις και είναι

¹³ Μάνος Χατζιδάκις απο την ραδιοφωνική εκπομπή “τα σχολια του Τρίτου”

διακρατικά έργα και συνήθως νοηματοδοτούνται από το υποκείμενο είτε είναι ατομικό είτε ομαδικό.

II. Καλλιτεχνική πρόθεση και φορμαλιστικά εργαλεία

Στην ενότητα έργων που σας παρουσιάζω, προσπαθώ να καταγράψω στοιχεία αυτοβιογραφικά. Προσπάθησα να μπω σε μια ψυχαναλυτική διαδικασία του ποια είμαι και από ποια ζωγραφική καταγωγή προέρχεται η δική μου. Η μνήμη στα έργα μου επιλέγω να έχει το χαρακτηριστικό του αρχέτυπου. Του στοιχείου που θέλοντας ή μη πέρασε στο γενετικό μου υλικό σαν πληροφορία, σαν ρόλος και ίσως σαν υπόσταση. Επέλεξα το ράψιμο γιατί προέρχεται σαν διαδικασία από το προφανές της γυναικείας ιδιότητας αλλά και την ιδιαιτερότητα της Καστοριανής καταγωγής μου.

Αφιέρωσα σχεδόν όλο το χρόνο μου στα Κεντήματα πάνω σε πανί βαμβακερό ή λινό. Τα έργα δημιουργήθηκαν στο σπίτι ή στο αεροπλάνο που με έφερε πίσω στην Ελλάδα μετά από την διαμονή στην Πολωνία. Λατρεύω τη λέξη αναχώρηση για την σημασία της. Για εμένα η αναχώρηση σηματοδοτεί κάτι θετικό, είναι ένα ταξίδι. Εύχομαι οι θεατές να μπορούν να ταξιδεύουν στα έργα μου.

Μου αρέσει να κάνω πράγματα με τα χέρια, μεγάλωσα μέσα σε φόδρες, καρφίτσες και κομματάκια δέρματος μέσα σε μαύρες σακούλες, Έβλεπα τα κομματάκια να συντίθεται σαν παζλ και να *σταματώνονται*¹⁵ σε μια μεγάλη φόρμα. Από την όλη αυτή εμπειρία αισθητικά νομίζω ότι επηρεάστηκα από τα μεγάλα πατρόν πάνω στα οποία *σταματώνουν* τα κομματάκια δέρμα πριν τα ράψουν και τα βάψουν. Τα πατρόν στην τέχνη της γούνας είναι μεγάλων διαστάσεων χοντρά χαρτιά που έχουν υπολείμματα χρώματος, τρύπες από καρφιά και γραμμές. Στο θέμα το γραμμών θα επανέλθω. Έχω απολαύσει το ότι με το κέντημα υποβλήθηκα στην βάσανο του χρονοβόρου. Σε κάποια έργα που έχουν μόνο αριθμούς προσπάθησα να μετρήσω κεντώντας την ώρα. Ο χρόνος που περνούσε δεν μπορούσε να καταγραφεί με το κέντημα την στιγμή που τον μετρούσα, σαν περίπου αυτό που συμβαίνει στην ιστορία και τα γεγονότα που δεν γίνεται να καταγραφούν όσο συμβαίνουν. Η βελόνα για μένα είναι σαν ένα στυλό. Η ελευθεριακή διαδικασία που ακολούθησα στο

¹⁵ *σταμάτωμα* είναι η διαδικασία καρφώματος τμήματος γούνας με συραπτικό

κέντημα ως αποτύπωση δεν αναπαριστά τίποτα είναι ενστικτώδης και αυθόρμητη, σε κάθε περίπτωση αποτυπώνει κάτι πολύ προσωπικό. Χρησιμοποιώ νήματα και βελόνες, και εργάζομαι αυθόρμητα για εκφράσω ένα άγνωστο σύμπαν σε στυλ χαρτογράφησης. Κατέληξα σε ένα χωροταξικό σχηματισμό κατά βάση τυχαίο ή λανθασμένο ο οποίος να υπογραμμίζει την αναπόφευκτη κανονικότητα των πραγμάτων όταν βρεθούν υπό επεξεργασία του έλογου όντος. Μέσα στην διαδρομή των γραμμών το θέμα παύει να έχει χρόνο. Η μνήμη γίνεται παρόν. Κι απο τα σχήματα επιλέγω εκείνο που συμπληρώνει την ζωγραφική αλήθεια, απορρίπτοντας ότι ολοκληρώνει φωτογραφικά κάτι από την πραγματικότητα.

Η σχέση του ζωγράφου με το υλικό του είναι απολυτά προσωπική. Ο εικαστικός καλλιτέχνης έχει τον έλεγχο και η επιλογή των χρωμάτων ορίζει το πως πρέπει να λειτουργούν συνολικά στο έργο πάντα σε σχέση με κάθε άλλο στοιχείο που υπάρχει αντίθετα με τον σκηνοθέτη για παράδειγμα, που είναι δεσμευμένος και εξαρτάτε πλήρως από το ανθρώπινο δυναμικό και τον τεχνικό εξοπλισμό. Τα έργα μου εκτυλίσσονται σε λευκό πανί που αντιπροσωπεύει για εμένα την ηρεμία. Μου αρέσει ιδιαίτερα να χρησιμοποιώ λευκό λινό και μαύρο νήμα με στοιχεία χρώματος συνήθως μπλε-λουλακί εδώ και εκεί. Χρησιμοποιώ το μαύρο νήμα ως ένα εργαλείο σχεδίασης. Η επανάληψη σαν διαδικασία κυρίαρχη του ραψίματος ενώ τα μικρά κομμάτια υφάσματος όταν τοποθετούνται υπάρχουν ως την πλέον κατηγορηματική πράξη.

IV. Κριτική της εκτέλεσης

Τι είναι πιο σημαντικό η γραμμή-σχέδιο ή το χρώμα; Κατά την άποψη μου η συζήτηση αυτή είναι απλά μια επανάληψη σε μια διαχρονική αναζήτηση μέσα στην ιστορία της τέχνης. Σύμφωνα με τον Schefer, η απάντηση σε αυτό το ερώτημα ήταν πάντα ότι η γραμμή και το χρώμα, δεν μπορούν να συγκριθούν και να συσχετιστούν υπό την άποψη του τι είναι πιο σημαντικό. Στα κείμενα του, που κατακλύζονται από μεταφορές και συσχετισμούς, ισχυρίζεται στην πραγματικότητα ότι η ζωγραφική αν θέλει να είναι "ειλικρινής" χωρίς να εννοεί την καθολικότητα της απόλυτης αληθείας, είναι πολύ πιο κοντά στην ασπρόμαυρη εικόνα. Ο Arnheim στο βιβλίο "Τέχνη και Οπτική Αντίληψη" σχολιάζει πως το χρώμα από μόνο του, είναι το πλέον αμφισβητούμενο στοιχείο της οπτικής εμπειρίας. Από

τον Wittgenstein ¹⁶ μαθαίνουμε ότι το λεξιλόγιό μας για το χρώμα εμπεριέχει μια αναγκαία γενίκευση καθώς δεν μπορεί να υπάρξει ομοφωνία μεταξύ των δεκτών, πάρα μόνον μέσω της σύγκρισης ανάμεσα σε δυο ή περισσότερα χρώματα με τη μέθοδο των συσχετισμών, της έλλογης διαδικασίας και της παρατήρησης.

Στην ιστορία της ζωγραφικής άρχισε με την χρήση του χρώματος και μετά από αρκετούς αιώνες (σε ορισμένα έργα και μάλλον στην μεταμοντέρνα κυρίως τέχνη) επέστρεψε και επαναπροσδιόρισε την εικόνα στο μαύρο και άσπρο, ενώ αντίθετα η φωτογραφία ξεκίνησε ασπρόμαυρη και βαθμιαία απόκτησε χρώμα. Άλλωστε, όπως επισημαίνει και ο Αϊζενστάιν, το όλο θέμα αναφορικά με το χρώμα, στην διαδρομή του μέσα από τις διαφορετικές περιόδους της ιστορίας των τεχνών από την ασπρόμαυρη αναπαράσταση μέχρι την δύναμη ρεαλιστική απεικόνιση είναι εξαιρετικά επίμαχο. Όπου κυριαρχεί το μαύρο και άσπρο διδάσκει Ο Γκάιτε ¹⁷, το άπειρο σκοτάδι και το άπειρο φως, αποτελεί θεμελιώδη βάση για την κατανόηση όλων των χρωμάτων. Το διάγραμμα χρώματος συσχετίζεται με ένα μουσικό αποτέλεσμα, και η λειτουργία του χρώματος είναι παρόμοια με εκείνη που συμβαίνει στη μουσική δηλαδή το χρώμα αναλαμβάνει και εξυπηρετεί τους σκοπούς της αφήγησης και συμπληρώνει πως στην πραγματικότητα υπάρχουν μόνο έξι χρωστικές ουσίες: δύο θερμά δύο ψυχρά, το μαύρο και το λευκό.

Η αμφισβητούμενη αξία των χρωμάτων και ποιοτική διαφορά τους είναι περιορισμένη, μεταβλητή στο φως και δεν αποτελεί αξιόπιστο στοιχείο και άρα αναγνωρίσιμο σε αντιδιαστολή με το σχήμα, διδάσκει ο Arhheim. Κατέληξα λοιπόν στα τελευταία έργα μου, το σχέδιο και η γραμμή να διατηρήσει την υπεροχή του υπέρ του χρώματος. Δεν κατατάσσομαι στους εννοιολογικούς καλλιτέχνες. Επιμένω στη ζωγραφική γιατί νομίζω πως μέσα στις τολμηρές συνθέσεις, στις αποκρυσταλλωμένες απόψεις χρωμάτων και σχημάτων με ασαφές περιεχόμενο και μια αυστηρώς καθαρή ζωγραφική λογική, τα γεγονότα μνημειακά ή συμβατικά συμπληρώνουν το κενό από την ακρίβεια των διαπιστώσεων και της υπό όρους αντικειμενικότητας στο νοητό κόσμο και ίσως τώρα αποσαφηνίστηκε γιατί επέλεξα για την εργασία μου, να βάλω τον τίτλο αυτόν που έβαλα αν και όταν τον έβαλα, δεν ήξερα που θα με οδηγούσε η σκέψη μου.

¹⁶ βλ. “Περί τέχνης και αισθητικής”, Λούντβιχ Βιτγκενστάιν

¹⁷ βλ. Θεωρία των χρωμάτων, Johann Wolfgang von Goethe

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Οι ιδεολογικοί αυτοί διχασμοί αναδεικνύουν βέβαια το ερώτημα αν το μνημείο και η τέχνη γενικότερα διασφαλίζει σταθερές και διαχρονικές απαντήσεις στα ζητήματα που εγείρει η μνήμη. Ίσως τελικά η απάντηση να βρεθεί μέσα στο έργο του νομπελίστα λογοτέχνη Albert Camus (Καμύ) για τον οποίο η αλήθεια των γεγονότων είναι ένα ηθικό ερώτημα, ένας υπαρξιακός στοχασμός.

Είτε το θέλουμε είτε όχι η τέχνη υπήρξε πάντα ένα αποτέλεσμα αισθητών λεπτών διεργασιών μέσα στο χρόνο και όχι εντυπώσεων μιας οποιασδήποτε ιστορικής στιγμής, εκπροσωπώντας την ευαισθησία μας και όχι τις συνήθειές μας ή τις καθημερινές μας ανάγκες. Οι συνήθειές μας και οι ανάγκες μας αλλάζουν. Η ευαισθησία μας παραμένει αναλλοίωτη μέσα στους καιρούς. Και αυτήν καλείται η τέχνη να εκπροσωπήσει καταγράφοντάς την σε πείσμα των γεγονότων και της παντοδυναμίας των λεγόμενων “ιστορικών στιγμών”.¹⁸

Η Τέχνη θωρακίζει με ενεργητική όραση τον άνθρωπο, τον καθιστά υποψιασμένο αυτό προϋποθέτει ένα υψηλό αισθητικό κριτήριο που όμως δεν είναι πάντα δεδομένο και δυσκολεύει την κατανόηση της παλινδρόμησης από τη μορφή στο περιεχόμενο.

Είναι η τέχνη η μόνη ασπίδα στην ομαδική πλάνη; και ποια τέχνη; αυτή που συνηθίσαμε να αποκαλούμε κουλτούρα, ανάπτυξη, πολιτιστική δραστηριότητα και άλλα ηχηρά; Αυτή που λειτουργεί μέσα στους αιώνες;

Κάθε έργο στηρίζεται στη δομή της ιστορίας ή αναπτύσσεται αυτόνομα, αν υπερβεί την θεωρία είναι θέμα επιλογής, αλλά η φωνή του σχολιαστή-καλλιτέχνη πρέπει να ακούγεται καθαρά και να είναι σαφής. Το σχόλιο θα πρέπει να διαταράξει την γραμμική εξέλιξη της αφήγησης, να εισάγει εναλλακτικές ερμηνείες, να αμφισβητήσει κάθε επιμέρους συμπέρασμα, να προτείνει την ανοικτότητα. Ένα τέτοιο σχόλιο μπορεί να παρουσιάσει τη διάτμηση ή τη συνεχώς επαναλαμβανόμενη διάθλαση του τραυματικού παρελθόντος, παρουσιάζοντας το από κάθε διαφορετική οπτική γωνία

¹⁸ Ο καθρέφτης και το Μαχαίρι, Μ. Χατζιδάκις, εκδ. Ίκαρος σελ. 100

Ο Λόγος και η μνήμη λέει ο Καμύ, μέσα από την εμπειρία και την παράδοση υπάρχει στο σήμερα σε σχέση με το χθες και διαμορφώνετε από την κατεύθυνση προς το αύριο. Και αυτό το φανταστικό αύριο, με όση δύναμη έχει ένας οραματισμός, χρωματίζει τις πράξεις του παρόντα χρόνου επιβεβαιώνει ή αναθεωρεί όσα συνέβησαν στο χθες. Αυτή η μελλοντική συνθετική κατάσταση δεν μπορεί να καθοριστεί με ακρίβεια ούτε σαν σχήμα, ούτε σαν περιεχόμενο.

Νομίζω πουθενά αλλού εκτός από την τέχνη δεν βρίσκει κανείς μια τόσο πολύπλοκη ενότητα τόσο σφικτά δεμένη που να ευαισθητοποιεί τον χρόνο και να επιλέγει από την μνήμη αυτό που δραματουργικά χρειάζεται για να συνθέσει το παρόν.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning, James E. Young, Yale University Press, 1994
- Saul Friedländer, «Trauma, Transference and Working-Through» εκδ. (1992)
- Καρλ Λεβίτ , “Το νόημα της ιστορίας”, εκδ. γνώση,2008
- Kubler G., “The shape of time”, εκδ. Yale university press, 1962
- Συλλογικό έργο, “Μετανεωτερικές επ-όψεις”, εκδ. Επίκεντρο, 2010
- Ζάκ Λε Γκόφ, “Ιστορία και μνήμη”, εκδ. Νεφέλη, 1998
- “Το πολιτικό στην σύγχρονη τέχνη”, επιμέλεια Σταφυλάκης-Σταυρακάκης, εκδ. Εκκρεμές, 2008
- Τόμπσον Πωλ, “Φωνές από το παρελθόν-Προφορική ιστορία”, εκδ. Πλέθρον,2002
- Τέχνη και οπτική αντίληψη : Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Rudolf Arnheim (μετ. Ι.Ποταμιάνος), εκδ. Θεμέλιο, 1999
- Κινηματογράφος και ζωγραφική, Σ. Μ. Αϊζενστάιν, εκδ. Αιγόκερως
- Θεωρία των χρωμάτων, Johann Wolfgang von Goethe, εκδ. Printa, 2008
- Τέχνη και οπτική αντίληψη : Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης, Rudolf Arnheim, εκδ. University Studio Press, 2007
- Περί τέχνης και αισθητικής, Λούντβιχ Βιτγκενστάιν, εκδ. Ανδρέου Χ., 2002
- Η τέχνη και τα αντικείμενά της, Ρίτσαρντ Βόλχαϊμ, μετ. Παπαδημητρίου Γ. , επιμέλεια Παναγιώτης Πούλος, εκδ. ΑΣΚΤ, 2009
- Ο καθρέφτης και το Μαχαίρι, Μ. Χατζιδάκις, εκδ. Ίκαρος, 2016

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΕΡΓΩΝ







