

documenta 14:

Μια ανάγνωση / προσωρινή αποτίμηση

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ:
ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΜΑΡΙΝΟΣ
& ΚΩΣΤΑΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

Όταν η πολιτική γίνεται μορφή

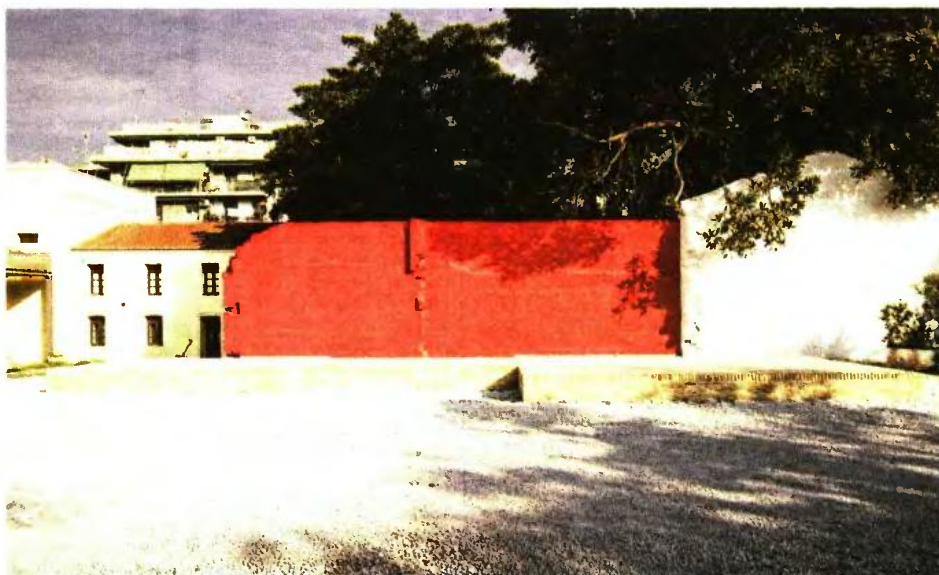
(στο φόντο της πόλης της Αθήνας)

» Για τη συζήτηση της σχέσης της έκθεσης documenta 14 με την Αθήνα, που είναι η αρχή της επιμελητικής πρότασης, ξεκινώ από την υπόθεση ότι, στη σημερινή στροφή της οντολογίας της τέχνης προς την αρχιτεκτονική ως «αρχείο κοινωνικής χρήσης των μορφών», η στοιχειώδης μονάδα τέχνης είναι ο χώρος των έργων -ως ένας νέος χώρος διαπραγμάτευσης εθνικών και διεθνικών πολιτικο-οικονομικών δυναμικών- παρά τα μεμονωμένα έργα που απαρτίζουν την έκθεση. Ο επιμελητής, όπως ένας πολεοδόμος, καθορίζει τα διαφορετικά επίπεδα δράσης του χώρου-τέχνης με μια προσωπική στρατηγική, την οποία στη συνέχεια αναπτύσσει δημόσια με χωροθετήσεις έργων που επιλέγει από ένα αρχείο καλ-

ΤΟΥ ΠΑΝΟΥ ΚΟΥΡΟΥ

λιτεχνών ανά τον κόσμο. Το επιμελητικό έργο, στη συνθήκη των παγκόσμιων εκθέσεων, συνδέεται όχι τόσο με την επιλογή των έργων, όσο με το είδος της κατανόησης της σχέσης τους με τον χώρο: τον χώρο εντός και εκτός της έκθεσης, τον χώρο επικοινωνίας, τον χώρο προέλευσης των καλλιτεχνών. Σε ένα αρχείο υποκειμένων που μετακινούνται διαρκώς και πληροφορούν την «ιθαγένειά» τους, μόνο όταν αυτή αναπαρίσταται (και εξαφανίζεται) στον χώρο της διεθνούς έκθεσης, όλο και λιγότερο έχει σημασία η διάκριση του ιθαγενούς καλλιτέχνη. Ας συζητήσουμε όχι τόσο για την επιλογή του ενός ή άλλου έργου, όσο για τον σχεδιασμό της σύνθετης τοπολογίας των χώρων τους και για τις σημασίες που παράγονται από την αλληλεπίδραση και τις μετατοπίσεις τους.

Το επιμελητικό έργο «αστικής τέχνης» της διεθνούς έκθεσης είναι σημασιολογικά ισχυρότερο από τα έργα τέχνης που περιέχει. Χρησιμοποιεί την ψευδαίσθηση αυτονομίας του καλλιτεχνικού έργου για να το εντάξει στην κατασκευή της έκθεσης. Ενώ υπερκαθορίζει και αλλάζει τις σημασίες του καλλιτεχνικού έργου, το τελευταίο είναι εξαιρετικά δύσκολο να μετατοπίσει το πρώτο. Η πρόταση της d14 εκκινεί κυριολεκτικά και συμβολικά από την Αθήνα και την εντάσσει σε μια σειρά διπλών (Κάσελ-Αθήνα, κέντρο-περιφέρεια, παγκόσμιος Βορράς-παγκόσμιος Νότος) που αντανακλούν σχηματικές προ-ολήψεις των γεωγραφιών της παγκόσμιας ισχύος. Αλλά πώς



Sanja Iveković, Monument to Revolution (Μνημείο για την επανάσταση), 2017, Πλατεία Αυδών, Αθήνα, documenta 14, φωτ.: Γιάννης Κατσιαλάνης

αναπαρίστα η επιμέλεια της d14 την ηγεμονική της θέση στις παγκόσμιες γεωγραφίες ισχύος τις οποίες επικαλείται; Από το 2014 που η d14 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, οι επιμελητικοί λόγοι μαζί με τους λόγους του «Κοινοβουλίου των Σωματίων», υιοθετώντας τον «Νότο ως κατάσταση του νου» (South as a State of Mind), επιχειρήσαν να συνδεθεί συμβολικά η Αθήνα της κρίσης με παραδείγματα αντίστασης του παγκόσμιου Νότου απέναντι στη δυτική κανονικότητα του παγκόσμιου Βορρά. Όσο περισσότερο αισθητική και εμβληματική γίνεται η πρόσληψη της πολιτικής, ιστορικής και κοινωνικής συνθήκης, τόσο πιο δύσκολη είναι η μετατόπισή της, καθώς απαιτούνται τολμηροί χειρισμοί στο επίπεδο της επιμέλειας, που αφορούν όχι μόνο τα έργα, αλλά και τον θεσμικό και αστικό τους χώρο, όπως και τους τρόπους εργασίας, συνεργασίας, συμμετοχής, δημόσιας σφαίρας που σχεδιάζονται μέσα σ' αυτόν.

Ένας νέος οντολογικός χώρος έργου-θεσμού είναι υπό κατασκευή στις μεγάλες υπερ-εθνικές περιοδικές εκθέσεις (όπως οι Μπιενάλε, οι Τριενάλε, η documenta, η Manifesta) που ο χειρισμός του είναι καθοριστικός για το πιθανό άνοιγμα νέων και αβέβαιων κοινωνικοτήτων. Ο χώρος αυτός διαδέχε-

ται τον μοντέρνο χώρο τέχνης που βασίζεται στον λεγόμενο «λευκό κύβο», ο οποίος ωστόσο εξακολουθεί να λειτουργεί ως βασική α-τοπική / α-χρονική δομή που θέτει το έργο «εντός τέχνης». Αν ο τελευταίος προάγει την αναμενόμενη αισθητική αυτονομία του έργου σε σχέση με την πόλη (και το πολιτικό), η υπερ-εθνική έκθεση ως συμβάν εξαρτά τον κοινωνικό χώρο και τα νοήματα του έργου από ένα σύνθετο πλέγμα τέχνης, οικονομίας και πολεοδομίας. Ο θεατής της d14 καλείται να διαβάσει τα έργα στον μονωμένο χώρο του μουσείου (ή της πόλης), ωστόσο το νόημά τους κατασκευάζεται πλέον, όχι σε ένα αυτόνομο πεδίο εμπειρίας, αλλά σε σχέση με την αξία χρήσης που αποκτούν στο πρόγραμμα κατασκευής της έκθεσης. Ας δούμε το διπλό αυτό πεδίο σημασιών σε δύο έργα στον χώρο της πόλης: Το *Κτίριο ως περιουσία άνευ ιδιοκτητή* (2017) της Maria Eichhorn, ως αυτόνομη δράση, πραγματοποιείται ζητήματα εξευγενισμού στην Κυψέλη, στις πολλαπλές όμως (ηθελημένες και μη) διασυνδέσεις του με τον εκθεσιακό μηχανισμό, πολλαπλασιάζει τη συσσώρευση συμβολικού κεφα-

ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΣΤΗΝ ΕΠΟΜΕΝΗ ΣΕΛΙΔΑ

ΣΥΝΧΕΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΗ ΣΕΛΙΔΑ

λαίου στην περιοχή. Το *Μνημείο για την επανάσταση* (2017), το οποίο συλλαμβάνεται από την Sanja Iveković ως «δημοσία σκηνή για τα δικαιώματα των εργατών, των γυναικών και την ταξική πάλη» στην Πλατεία Αυδή, γίνεται αντιληπτό ως ειρωνεία, αν αναλογιστεί κανείς την πρόσφατη ιστορία εξευγενισμού στην περιοχή, τις δράσεις ομάδων «αστικού εξωραϊσμού» και τη χρηματοδότηση για αρκετά χρόνια - δράσεων τέχνης και αρχιτεκτονικής από το real estate

Το είδος του κοινωνικού χώρου που διανοείται η επιμελητική πρόταση συγκροτείται από τη σχέση ανάμεσα στα έργα και στον ίδιο τον θεσμό. Αυτός μπορεί να είναι ένας χώρος ανοιχτός και αβέβαιος, ή κλειστός και προφανής. Ενώ η παρουσία του ισχυρού θεσμού στον χώρο της πόλης συγχωνεύει στην κυριολεξία τέχνη και πολιτική, κατασκευάζοντας την ταυτότητα της «δημιουργικής πόλης-σε-κρίση» και επενδύοντας συμβολικά σε αυτή από κοινού με πολιτικούς, οικονομικούς και μιντιακούς κύκλους, η επιμελητική πράξη αντιμετωπίζει την πολιτική «σα να συμβαίνει κάπου αλλού», συλλέγοντας και τοποθετώντας στον αισθητικό στεγανό χώρο του μουσείου ένα πλούσιο εύρος λόγων και πρακτικών χειραφέτησης από την περιφέρεια. Ενώ η d14 δίνει έμφαση στη συλλογή αυτόχθονων πρακτικών ανά τον κόσμο, που εκπέμπουν «από την Αθήνα ξανά στον κόσμο», καλώντας σε δημιουργική αντίσταση και «πολιτισμικό ακτιβισμό», κανένα από τα έργα δεν αναφέρεται στην πολιτική του θεσμού ως σχέση με την πόλη ή στην πολιτική εντός της τέχνης: την επισφαλή-φτηνή η «εθελοντική» εργασία από τη μάζα των καλλιτεχνών (και των άλλων εργαζόμενων στην αυλή οικονομία) τα τεραστία χρέη στην εκπαίδευση, τη συμμαχία τέχνης και πολιτικών προγραμμάτων που κορηγούν τη «χρησιμότητα» της τέχνης. Αυτό που αποσιωπείται από την ισχυρή επιμελητική αφήγηση «αναπαράστασης της πολιτικής» είναι η ίδια η πολιτική: η πολιτική εντός του (θεσμικού) πεδίου της τέχνης και η πολιτική στο επίπεδο του δημόσιου αστικού χώρου. Μπορούν τα έργα να λειτουργήσουν ως καταλύτες ενεργοποίησης πολιτικής σκέψης και δράσης σε μια αντινομική δημόσια σφαίρα και όχι ως αισθητικές αναπαραστάσεις του πολιτικού στο φόντο της πόλης; Μπορεί η «δημιουργική πόλη-σε-κρίση» που κτίζει ένας μηχανισμός διεθνούς έκθεσης να μετατραπεί σε «κρίση της δημιουργικής πόλης», αναδιανέμοντας τις σχέσεις ισχύος; Το κεντρικό διακύβευμα για τη d14 (όπως και για τις άλλες διεθνείς περιοδικές εκθέσεις που «προσγειώνονται» σε πόλεις) είναι ο δημόσιος χώρος. Τι είδους δημόσια σφαίρα δημιουργεί, με τι τρόπους συσχετίζεται και συμμετοχικά μεταπορίζει τις συσχετιστικές κατασκευές εθνικότητας, φύλου, τόπου;

Εκτός από την κεντρική έκθεση πολιτικών και μετα-αποικιοκρατικών αναπαραστάσεων του έτερου μέσα στην *ετεροτοπία* των μουσείων της Αθήνας, η d14 αναπτύσσεται και σε μια σειρά έργων στον δημόσιο χώρο. Αν η Μπιενάλε της Αθήνας, χρησιμοποιώντας μια εξίσου πολιτική ρητορική, επανέρχεται τα τελευταία χρόνια στους προβληματικούς, υπό ανάπλαση τόπους του ιστορικού κέντρου (Ζωοφκλέους, Πλατεία Θεάτρου, Ομόνοια), η d14 χωροθετεί ένα σημαντικό μέρος των δημοσίων δράσεων από την Πλατεία Αυδή μέχρι την Κυψέλη και την Πλατεία Βι-

κτωρίας. Εκεί η παρουσία της μεγάλης έκθεσης συντονίζεται με τη «δημιουργική ενέργεια» των project spaces, μαζί με τα «ευφρούς επιχειρηματικότητα» σχέδια του Δήμου Αθηναίων στους υπό κατάληψη αυτοδιαχειριζόμενους χώρους, όπως η Δημοτική Αγορά Κυψέλης, την οποία ο ίδιος προηγουμένως εκκένωσε με χρήση αστυνομικής βίας. Στο *Ανοιχτό γράμμα στους θεατές, συμμετέχοντες και εργατές πολιτισμού της d14*, η πρωτοβουλία *Καλλιτέχνες κατά των εξώσεων* παρεμβαίνει στην «πολιτική σιωπή» της d14, καλώντας τους εμπλεκόμενους να πάρουν θέση για την έξωση των ευάλωτων ομάδων από τους χώρους κατάληψης της πόλης. Το ζήτημα της συνεργασίας της διεθνούς έκθεσης με τις αρχές της πόλης τέθηκε με ιδιαίτερη ένταση στην Μπιενάλε της Κωνσταντινούπολης *Mom. Am I Barbarian?* το 2013, όταν σε μια ανάλογη συνθήκη αστικής σύγκρουσης, η επιμελήτρια Fulya Erdemci και η ομάδα της αποφάσισαν να αποσύρουν τα έργα από τον δημόσιο χώρο.

Αν από τον επιμελητικό λογο αποσιώζουν τα ερωτήματα για τον δημόσιο χώρο, το «υπό εξέλιξη κοινωνικό γλυπτό» *Πρότζεκτ Πλατεία Βικτωρίας* (2017-2018) του Rick Lowe, μοιάζει να κυριαρχεί ανάμεσα στις ελάχιστες επιλογές συμμετοχικής δημόσιας τέχνης, εκπέμποντας συνεχώς τις δράσεις *κοινωνικού συσχετισμού* που επιχειρεί. Το Εργαστήριο *Τέχνης Αρχιτεκτονικής στη Δημόσια Σφαίρα* του Τμήματος Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Πατρών πρότεινε στον Rick Lowe μια ανοιχτή συζήτηση στον ίδιο τον χώρο του έργου, κατά τη διάρκεια της οποίας, οι φοιτητές των μαθημάτων δημόσιας τέχνης έθεσαν ερωτήματα για τις δράσεις κοινωνικής τέχνης σε περιοχές όπως αυτή της Πλατείας Βικτωρίας. Πώς ακριβώς σχεδιάζονται οι διαδικασίες συσχέτισης με τον Άλλο; Πώς αναδεικνύονται οι σχέσεις εξουσίας στους κοινωνικούς χώρους; Μπορεί η *χρήση τέχνης* να αποσταθεροποιήσει την τέχνη ως αυτόνομο είδος δραστηριότητας; Τι συμβαίνει όταν πολιτικά προβλήματα παίρνουν τη μορφή πολιτισμικών προβλημάτων; Πώς θα αποφύγουμε τον εκτοπισμό των κατοίκων σε εργασίες τέχνης σε ευάλωτες περιοχές; Πώς δίνει το έργο φωνή σε όσους αποκλείονται από τον δημόσιο χώρο; Σε ποιον ανήκει ο χώρος της πόλης;

Ο διδακτικός μονόλογος που ακολούθησε την εισβολή της d14 στους (αδύνατους) δημόσιους χώρους και θεσμούς, προκάλεσε ισχυρές ταυτόχρονες δράσεις («Μαθαίνοντας από την documenta», «Δοκούμενα», «Περιμένοντας τους Βαρβάρους» - δη Μπιενάλε Αθήνας 2017-18», IDAMM, κ.ά.), που, μαζί με μια έκρηξη mainstream εκθέσεων και project spaces, λειτουργήσαν σε όλο το φάσμα αντίδρασης, ταύτισης ή υπερ-ταύτισης με τον μεγάλο θεσμό, αν και στη δέσημ ιδεολογίας-δημοσιότητας που αυτός έριξε στην πόλη. Το ερώτημα όμως που τίθεται για την μετά την documenta εποχή είναι ακριβώς το ίδιο με πριν: πώς να φανταστούμε δίκτυα ανεξάρτητων θεσμίσεων, που να οργανώνονται και να δρουν με πολιτικό τρόπο στον ακανθιά, αδιαφοροποίητο, επισφαλή χώρο καλλιτεχνικής εργασίας, στον οποίο άλλωστε βασίζονται η documenta και οι άλλες επερχόμενες μεγάλες εκθέσεις για να υπάρχουν.

Ο Πάνος Κούρος είναι εικαστικός καλλιτέχνης, καθηγητής στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Πατρών

documenta

στον δημόσιο χώρο:



Ζέυπος Σαγοράρης, *The Welcoming Gate*, 2017, μέταλλο, ακρυλικό σε καμβά και κηπιτική εγκατάσταση, Πρώην Υπόγειος Σιδηροδρομικός Σταθμός (KulturBahnhof), Κόσσελ, documenta 14, φωτ.: Jasper Kettner

➤ Η d14 στην Αθήνα αποτελεί παρελθόν. Το φθινόπωρο θα γίνει μέρος της ιστορίας του θεσμού των documenta. Είναι ακόμη πολύ νωρίς για να εκτιμηθεί το μέγεθος του εγχώριου και διεθνούς αποτυπώματος της έκθεσης. Προς το παρόν καταγράφονται σκέψεις, πολεμικές και παράγωγες δράσεις. Αρκεί κανείς να αναφέρει σχετικά τη συστηματική παρωδία του γηγενούς queer στοιχείου από την καλλιτεχνική ομάδα Δοκούμενα: τη συγκρότηση μιας επιστημονικής

ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

ομάδας με στόχο να μάθει από την documenta που μαθαίνει από την Αθήνα, και ούτω καθεξής. Μέσα στο σύμπαν των πολεμικών, των παράλληλων και παράγωγων events ένα ενδιαφέρον ερώτημα αναφέρεται στο πώς το παρελθόν γίνεται αντικείμενο ιστορικής αφήγησης μέσα από την έκθεση. Για όσους και όσες ενδιαφέρονται για τις χρήσεις της ιστορίας στον δημόσιο χώρο και τις πολιτικές της μνήμης η έκθεση αποτελεί ιδανική περίπτωση μελέτης.

Θα επιχειρήσω να μεταφέρω κάποιες γενικές εντυπώσεις για τη θεματολογία της έκθεσης μέσα από συγκεκριμένα έργα και στη συνέχεια θα προσθέσω κάποιες ψηφίδες στη συζήτηση γύρω από το πώς έλληνες καλλιτέχνες, στο πλαίσιο της d14, μαθαίνουν από την ιστορία τους. Τι είδους ιστορίες επιλέγουν να διηγηθούν; Πώς μεταλλάθουν πτυχές του μακρινού ή πρόσφατου παρελθόντος με την τέχνη τους; Τι εικόνες του παρελθόντος αναδεικνύουν τα έργα τους; Θα σταθώ σε τρία παραδείγματα που δανείζονται από στιγμές του ελληνικού εικοστού αιώνα και αναδεικνύουν τρεις τρόπους εμπλοκής με το παρελθόν και την ιστορική μνήμη.

Αθήνα, 8 Απριλίου 2017

Στον πρόβλημα του **Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης** κόσμος συνωστίζεται γύρω από ένα παραλληλόγραμμο πλαίσιο γεμάτο με ελιές. Η αργεντινή καλλιτέχνης

Marta Minujin συναντά τη σωσία της Angela Merkel και αποπληρώνει το ελληνικό χρέος της Ελλάδας στη Γερμανία με «ελιές και τέχνη». Το δρώμενο αναφέρεται σε μια παρελθούσα δράση της καλλιτέχνιδας από τη δεκαετία του '80, όταν συζητούσε με τον Andy Warhol την αποπληρωμή του δημόσιου χρέους της Αργεντινής με καλαμπόκι (τον αργεντινικό χρυσό). Στο παρασκήνιο της δράσης, ανάμεσα στους θεατές, μόλις και μετά βίας διακρίνεται η φωτογραφική απεικόνιση μιας επίσκεψης βρετανών αποικιοκρατών σε έναν καταυλισμό Μασορί στη Νέα Ζηλανδία το 1905. Η φωτογραφία, μέρος της εγκατάστασης που επιμελείται ο Nathan Pohn, απεικονίζει την αυτοκινητοπομπή του βρετανού διοικητή περιτοκισμένη από έφιππους ιθαγενείς. Οι εκπρόσωποι των γηγενών Μασορί παρατάσσονται με τα δάγιά τους πίσω από το αυτοκίνητο του βρετανού αποικιοκράτη περιμένοντας υπομονετικά τη φωτογραφική μηχανή να καταγράψει το τελετουργικό της φιλοξενίας. Πάνω από έναν αιώνα αργότερα, βρίσκονται στο φόντο ενός μιντιακού χάρπενινγκ που σηματοδοτεί τα εγκαίνια της d14.

Η σημειολογία του συμβάντος παραπέμπει σε πολυφορεμένα δίπολα της εποχής των μνημονίων: η αποικιοκρατική βία, η νεο-αποικιοκρατική οικονομική επιβολή συναντά τους γηγενείς, τα θύματα των κρίσεων του παγκόσμιου καπιταλισμού και την κουλτούρα τους. Άλλωστε η πολιτική συνθήκη των προ του ΣΥΡΙΖΑ μνημονίων γέννησε την ιδέα για τη θεματική της documenta και τη διεξαγωγή της και στην Ελλάδα. Η d14 θέλησε να μάθει από την Αθήνα, την οποία αληθεύει με τα λόγια του επιμελητή της «όχι ως κοιτίδα του δυτικού πολιτισμού, αλλά ως έναν τόπο όπου συναντώνται και συγκρούονται οι αντιθέσεις του σύγχρονου κόσμου, όπως αυτές ενσαρκώνονται σε έντονα φορτισμένους κατευθυντήριους πόλους, όπως Ανατολή-Δύση ή Βορράς-Νότος».

Κόσσελ, 25 Ιουνίου 2017

Ο επιμελητής της d14 σημειώνει ότι η ιδέα

ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ

και ιστορία

εικόνες και συμφραζόμενα

του μετεωρισμού της έκθεσης ανάμεσα στο Κάσελ και στην Αθήνα «γεννήθηκε από τη δυσπιστία προς κάθε είδος απλουστευτικών εννοιών ταυτότητας, αίσθησης του ανήκειν και ιδιοκτησίας σ' έναν κόσμο που μοιάζει εξαρθρωμένος». ^{iv} Στην έξοδο του σιδηροδρομικού σταθμού της πόλης του Κάσελ ο επισκέπτης συναντά ένα κοντινέρο που οδηγεί στην αποβάθρα ενός εγκαταλελειμένου υπόγειου σταθμού, κάτι ανάμεσα σε μετρό και προαστιακό. Εδώ ο χρόνος έχει εξαρθρωθεί. Οι αφίσες στην αποβάθρα παραπέμπουν στις αρχές του 2000, την τελευταία φορά που χρησιμοποιήθηκε ο σταθμός. Περιδιαβαίνοντας κανείς τον σταθμό συναντά έργα που περιστρέφονται γύρω από την αντι-αποικιακή δυναμική, την καταστροφική γραμματική του καπιταλισμού, τις πολιτικές του σύγχρονου νομαδισμού. Στην έξοδο από το ιδιότυπο αυτό «σπίλαιο», ακολουθώντας τις σιδηροδρομικές γραμμές που προεκτείνονται στην επιφάνεια, στέκει μια μεταλλική κατασκευή, σαν πύλη στρατοπέδου, με την επιγραφή «καίριτε». Μεγάφωνα μεταφέρουν παραράματα ήχων, μουσικής και συνομιλίες αγνώστων ελλήνων. Οι «έγκλειστοι» του Ζάφουρ Ζαγοράρη, τοποθετημένοι σε ένα τοπίο που εμπεριέχει στοιχεία από την εικονογραφία του Ολοκαυτώματος αναφέρονται στα παράδοξα ενός άλλου πολέμου. Ο Ζαγοράρης ανασκαπεί ένα ξεχασμένο επεισόδιο των ελληνογερμανικών σχέσεων: τη «φιλοξενία» μέλους του Δ' Σώματος Στρατού στη γερμανική πόλη Γκέρλιτς το 1916. Θύματα των γεωπολιτικών διαιρέσεων του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου, επτά χιλιάδες έλληνες στρατιώτες πέρασαν τρία χρόνια στη γερμανική πόλη ως ιδιότυποι αιχμάλωτοι πολέμου, σε καθεστώς ημι-ελευθέρης διαβίωσης με Γερμανούς ερευνητές να καταγράφουν τη μουσική και τη ντοπιολαλιά τους.^v

Σε μια συγκυρία όπου η δημόσια συζήτηση για την ιστορία των ελληνογερμανικών σχέσεων εξαντλείται σε ζητήματα ιστορικού χρέους και αποζημιώσεων, η εγκατάσταση του Ζαγοράρη αντιλαμβάνεται την ιστορική μνήμη ποιητικά, ως μέσο αναστοχασμού. Αμφισβητεί τα παγιωμένα δίπολα φίλου-εχθρού, θύτη-θύματος και αποφεύγει τον διδακτισμό. Οι φωνές των ελλήνων στρατιωτών αντηχούν στην έξοδο ενός τούνελ όπου ο χρόνος έχει παγώσει, που μεταίρεται έτσι σε ένα παλλόμενο αντιμνημείο.

Κοκκινιά, 9 Απριλίου 2017

Η δράση της Μαίρης Ζυγούρη επαναφέρεται στο προσκήνιο τα δραματικά γεγονότα των εκτελέσεων στο Μπλόκο της Κοκκινιάς τον Αύγουστο του 1944. Η καλλιτέχνης, περικυκλωμένη από μια ομάδα παιδιών της γειτονιάς, υποδέχεται τον κόσμο στο μουσείο της Μάντρας της Κοκκινιάς. Οι θεατές καλούνται να σιωπήσουν και να σεβαστούν τον χώρο όσο η Ζυγούρη και η ομάδα της αλληλεπιδρούν με τις εικόνες και τα εκθέματα του μουσείου. Ακολουθεί μια κυκλική πορεία, εν είδει πομπής, από το μουσείο σε ένα

παρακείμενο σχολείο και από εκεί πίσω στο προαύλιο του μουσείου. Η εικόνα του Άρη Βελουχιώτη περιφέρεται ως οιοσεί θρησκευτικό σύμβολο και από το μουσείο τοποθετείται στο κέντρο του σχολικού προαυλίου, έτσι ώστε να ατενίζει τους μαθητές που με κυκλικές κινήσεις στον χώρο μαζί με τη δασκάλα τους παροτρύνουν τους συμμετέχοντες να μην ξεχνούν, να διαφυλάσσουν την ιστορική τους μνήμη, να διδάσκονται από την ιστορία. Η επιστροφή στον χώρο του μουσείου βρίσκει την ομάδα να συνεχίζει να περιφουρεί τη μνήμη αλληλεπιδρώντας με τις προτομές αγωνιστών, τραγουδώντας, διαβαίνοντας το κόκκινο κατώφλι του ταπτοურγείου. Στους κληρονόμους των μαρτύρων της Κοκκινιάς η Ζυγούρη εντάσσει τον Παύλο Φύσσα, τον Αλέξανδρο Γρηγορόπουλο, και τους αντιμνημονιακούς αγωνιστές! Στο τέλος της δράσης περισσότερα απελευθερώνονται και μια «συγγνώμη» αρθρώνεται σε ελληνικά και γερμανικά, γραμμένη σε τένα γειτονικού διαμερίσματος.

Το *Περικύκλωμα: Κοκκινιά 1979 - Κοκκινιά 2017* (2017), όπως τιτλοφορείται η εγκατάσταση και περφόρμανς της Μαίρης Ζυγούρη, αντιλαμβάνεται την ιστορική μνήμη ως ιερό καθήκον. Αν και, σύμφωνα με την Αθηνά Αθνασίου, η επιτέλεση των πολιτικών της μνήμης που προτείνει η καλλιτέχνης κιν-

τοποιείται από μια «μέριμνα για την κριτική ιστορία του παρόντος»,^{vi} το παραγόμενο αποτέλεσμα απονεύρωνει την όποια αναστοχαστική δυναμική της κριτικής οντολογίας του παρόντος που μπορεί να εμπνεεί τη δράση. Σε αντιδιαστολή με το μνημείο του Ζαγοράρη, η Ζυγούρη επιλέγει να επικεντρωθεί σε μια τραυματική πτυχή της γερμανικής κατοχής για να αφηγηθεί την ταραγμένη ιστορία του Μπλόκου της Κοκκινιάς ως μνημονικού τόπου την περίοδο της δικτατορίας και να αναδείξει την εμπλοκή της καλλιτέχνης Μαρίας Καραβάλα, της οποίας η συμμετοχική δράση το 1979 συνέβαλλε στην αποκατάσταση της τοπικής ιστορίας και μνήμης αποτελώντας σημείο αναφοράς για το *Περικύκλωμα*. Η δράση παράγει μια ερμητικά κλειστή αφήγηση που κιντοποιεί το θυμικό της φαντασιακής κοινότητας. Κρίσιμοι θεομοί συγκρότησης και παραγωγής ιστορικής μνήμης και ταυτότητας (το σχολείο, το μουσείο, τα εικονίσματα, οι προτομές) αντιμετωπίζονται ως τόποι ιερού, με το κοινό καλείται να τους σεβαστεί και να συμμετάσχει στον πένθος. Η ιστορία γίνεται αντικείμενο (ορθής) διδασκαλίας.

Κάσελ, 26 Ιουνίου 2017

Η αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης, το Πολυτεχνείο, η Αλλαγή του 1981 –κομβικές στιγμές της μεταπολίτευσης– εκπροσωπούνται στην έκθεση «Αντίδωρον. Η Συλλογή του ΕΜΕΤ» στο *Fridericianum* του Κάσελ μέσα από έργα όπως ο *Επίγειος* της Ειρήνης Ευσταθίου και η *Αλλαγή του Βαγγέλ Βλάχου*, καλλιτεχνών των οποίων η δουλειά περιτρέφεται γύρω από το (φωτογραφικό) ντοκουμέντο και το αρχειακό υλικό της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας. Η Ευσταθίου μετασχηματίζει με τα εργαλεία της ζωγραφικής

φωτογραφικά ντοκουμέντα από τις πορείες της επετείου του Πολυτεχνείου. Προτείνει μια διαφορετική επεξεργασία του αρχείου ως μέσου κριτικής στη θεσιμοποίηση της μνήμης.^{vii} Ο Βλάχος, αντλώντας οπτικό υλικό από τη δεξιά εφημερίδα *Ελεύθερος Κόσμος* (1966-1982), επιχειρεί να ανακατασκευάσει τις πρώτες στιγμές της διακυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ. Η αφήγηση που συγκροτεί εδράζεται περισσότερο στις ταξιδιωτικές ιδιότητες του αρχείου.

Περίοπτη θέση στην έκθεση αυτή έχει το έργο εν πρόδω του Στέφανου Τσιβόπουλου *Precarious Archive*, το οποίο ο καλλιτέχνης δώρισε στο **Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης**. Πρόκειται για το αποτύπωμα μιας πολυετούς συλλογής εικόνων που αναφέρονται σε κρίσιμα γεγονότα της ελληνικής πολιτικής ιστορίας, με ιδιαίτερη έμφαση στο Δόγμα Τρούμαν, το καθεστώς της Απριλιανής δικτατορίας και τις δραστηριότητες της ΕΟ 17Ν. Ο πυρήνας του έργου αποτελείται από θεματικά ταξινομημένες εικόνες που εκτίθενται στον θεσπική ως αρχειακό υλικό με τη διμεσολάβηση βιβλιοθηκονόμων-περφόρμμερ, οι οποίες αλληλεπιδρούν με το κοινό επί τη βάση των εικονιζόμενων γεγονότων σε αυτές. «Παιδευμένοι» σε έναν κλινικό και αποστερωμένο χώρο, οι θεατές καλούνται να διαβάσουν κείμενα, λεζάντες και ενθαρρύνονται να εκφράσουν απορίες γύρω από τα συμβάντα που απεικονίζονται στις φωτογραφίες. Το έργο του Τσιβόπουλου θέτει και αυτό στο επίκεντρο το αρχείο. Η ιστορική μνήμη αντιμετωπίζεται ως προϊόν έρευνας και ταξινόμησης. Ο θεατής καλείται να επιτέλεσει τον ρόλο του ερευνητή και να ανακαλύψει την ιστορική αλήθεια με ορθολογικό τρόπο, αντλώντας πληροφορίες από ένα προεπιλεγμένο corpus σε συνθήκες κλινικού πειραματισμού.

Τρεις τοποθεσίες, τρεις τρόποι εμπλοκής με την ιστορική μνήμη στον δημόσιο χώρο, τρεις στιγμές της νεότερης ελληνικής ιστορίας. Τα έργα των Ζαγοράρη, Ζυγούρη, Τσιβόπουλου ενδιαφέρουν τόσο για την επιλογή των ιστοριών που ανασκαπτούν, όσο και για τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουν την ιστορική μνήμη. Από τα παράδοξα του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου, στις γερμανικές ακρότητες και τις εμφυλιοπολεμικές ιστορίες του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου, και από εκεί στην ένοπλη βία και την εξάρτηση από τον «ξένο παράγοντα» που σφράγισαν τη μετάβαση στη δημοκρατία της μεταπολίτευσης. Εφήμερες κατασκευές, δράσεις και εγκαταστάσεις που έδωσαν την ευκαιρία στο εγχώριο και διεθνές κοινό να έρθει σε επαφή με διαφορετικούς τρόπους πραγμάτευσης της ιστορικής μνήμης, ως εργαλείο αναστοχασμού, ως επιτελεστικό μάθημα ιστορίας, και ως κλινικό αρχείο. Ψηφίδες σε ένα μωσαϊκό που αξίζει να μελετηθεί πιο συστηματικά.

Ο Γιώργος Γιαννακόπουλος είναι ιστορικός

ⁱ <http://documena.weebly.com>
ⁱⁱ <http://learningfromdocumenta.org/about/>
ⁱⁱⁱ Quinn Latimer, Adam Szymczyk, «Εκδοτικό Σημείωμα», *South As a State of Mind*, 6 (2015) <http://www.documenta14.de/gn/south/12>
^{iv} Ο.π.
^v Βλ. Γ. Αλεξάτος, *Οι Έλληνες του Γκαίρλιτς 1916-1919* (Κυριακίδης, 2010), Β. Αβραμίδη-Πλουμπη, *Γκαίρλιτς*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2017.
^{vi} <http://www.documenta14.de/en/artists/11541/mary-zygouri>
^{vii} Βλ. και http://avgj-anagnoseis.blogspot.co.uk/2014/07/blog-post_7593.html



Στέφανος Τσιβόπουλος, *Precarious Archive* (Το Επισφαλές Αρχείο), 2016, εγκατάσταση, αρχειακές φωτογραφίες, προβολές ολάντιν, αρχιτεκτονική κατασκευή, περφόρμανς, από την έκθεση «Αντίδωρον. Η Συλλογή του ΕΜΕΤ», *Fridericianum*, Κάσελ, φωτ.: Mathias Völzke