



ΑΦΙΕΡΩΜΑ

ΜΕΡΟΣ Β'

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 επιμελτικής 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 επιμελτικό έργο, στη συνθήκη των παγκοσμίων 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 επιμελτικό 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 (Κάσσελ-Αθήνα, κέντρο-περιφέρεια, παγκόσμιος Βορράς-παγκόσμιος Νότος) που αντανακλούν σχηματικές προσλήψεις των γεωγραφιών της παγκόσμιας ισχύος. Αλλά πώς



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

αναπαριστά 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 επιμελτικοί λόγοι μαζί με τους λόγους του «Κοινοβουλίου των Σωμάτων», 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 ιδιοκτήτη (2017) της Maria Eichhorn, ως αυτόνομη δράση, πραγματεύεται ζητήματα εξευγενισμού στην Κυψέλη, στις πολλαπλές όμως (ηθελμένες και μη) διασυνδέσεις του με τον εκθεσιακό μηχανισμό, πολλαπλασιάζει τη συσσώρευση συμβολικού κεφα-

ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΣΤΗΝ ΕΠΟΜΕΝΗ ΣΕΛΙΔΑ

ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΗ ΣΕΛΙΔΑ

λαίου στην περιοχή. Το *Μνημείο για την επανάσταση* (2017), το οποίο συλλαμβάνεται από την Sanja Iveković ως «δημόσια 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 διανοίγει 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 αυτοέχθρων 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 σε σχέση με την πόλη ή στην πολιτική εντός της τέχνης: την επισφαλή -φτηνή ή εθελοντική- εργασία από τη μάζα των καλλιτεχνών (και των άλλων εργαζόμενων στην άυλη οικονομία) τα τεράστια χρέη στην εκπαίδευση, τη σύμπτωση τέχνης και πολιτικών προγραμμάτων που χορηγούν 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 συμμετοχώς μετατοπίζει τις συσχετιστικές κατασκευές εθνικότητας, φύλου, τόπου;

Εκτός από την κεντρική έκθεση πολιτικών και μετα-αποικιοκρατικών αναπαραστάσεων του *έτερον* 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, επανερχόταν τα τελευταία χρόνια στους προβληματικούς, υπό ανάπλαση τόπους του ιστορικού κέντρου (Σοφοκλέους, 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 «ευφύους επιχειρηματικότητας» σχέδια του Δήμου Αθηναίων στους υπό κατάληψη αυτοδιαχειριζόμενους χώρους, όπως η Δημοτική Αγορά Κυψέλης, την οποία ο ίδιος προηγούμενως εκκένωσε με χρήση αστυνομικής βίας. Στο *Ανοιχτό γράμμα στους θεατές, συμμετέχοντες και εργάτες 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 σωμάτων 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 λόγο απουσιάζουν 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 συσχετισμού με τον Άλλο; Πώς αναδεικνύονται οι σχέσεις εξουσίας στους κοινωνικούς χώρους; Μπορεί η *χρήσιμη τέχνη* να αποσταθεροποιήσει την τέχνη ως αυτόνομο είδος δραστηριότητας; Τι συμβαίνει όταν πολιτικά προβλήματα παίρνουν τη μορφή πολιτισμικών προβλημάτων; Πώς θα αποφύγουμε τον εκποτισμό 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 (αδύναμους) δημόσιους χώρους και θεσμούς, προκάλεσε ισχυρές ταυτόχρονες δράσεις («Μαθαίνοντας από την documenta», «Δοκούμενα», «Περιμένοντας τους Βαρβάρους - 6η Μπιενάλε Αθήνας 2017-18», IDAMM, κ.ά.), που, μαζί με μια έκρηξη mainstream εκθέσεων και project spaces, λειτούργησαν σε όλο το φάσμα αντίδρασης, ταύτισης ή υπερ-ταύτισης με τον μεγάλο θεσμό, αν και στη δέσμη 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 αχανή, 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:



Ζάφος Σαγοράρης, *The Welcoming Gate*, 2017, μέταλλο, ακρυλικό σε καμβά και ηχητική εγκατάσταση, Πρώην Υπόγειος Σιδηροδρομικός Σταθμός (KulturBahnhof), Κάσελ, 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,¹ τη συγκρότηση μιας επιστημονικής

ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

ομάδας με στόχο να μάθει από την documenta που μαθαίνει από την Αθήνα, και ούτω καθεξής.² 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 μεταπλάθουν 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 προθάλαμο του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης κόσμος συνωστίζεται γύρω από ένα παραλληλόγραμμο πλαίσιο γεμάτο με ελιές. Η αργεντινή καλλιτέχνηδα

Marta Minujín 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 καλλιτέχνηδας 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 Μαορί στη Νέα Ζηλανδία το 1905. Η φωτογραφία, μέρος της εγκατάστασης που επιμελείται ο Nathan Pohio, απεικονίζει την αυτοκινητοπομπή του βρετανού διοικητή περιτοκισμένη από έφιππους ιθαγενείς. Οι εκπρόσωποι των γηγενών Μαορί παρατάσσονται με τα άλογά 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 χάπενινγκ 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 αντιμετώπισε 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».³

Κάσελ, 25 Ιουνίου 2017
Ο επιμελητής της d14 σημειώνει ότι η ιδέα

και ιστορία εικόνες και συμφραζόμενα

του μετωρισμού 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 κοντέινερ που οδηγεί στην αποβάθρα ενός εγκαταλελειμμένου 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 «σπήλαιο», ακολουθώντας τις σιδηροδρομικές γραμμές που προεκτείνονται στην επιφάνεια, στέκει μια μεταλλική κατασκευή, σαν πύλη στρατοπέδου, με την επιγραφή «χαίρετε». Μεγάφωνα μεταφέρουν σπαράγματα ήχων, μουσικής και συνομιλίες αγνώστων ελλήνων. Οι «έγκλειστοι» του Ζάφου Ξαγοράρη, τοποθετημένοι σε ένα τοπίο που εμπεριέχει στοιχεία από την εικονογραφία του Ολοκαυτώματος αναφέρονται στα παράδοξα ενός άλλου πολέμου. Ο Ξαγοράρης ανασκάπτει ένα ξεχασμένο επεισόδιο των ελληνογερμανικών σχέσεων: τη «φιλοξενία» μέρους 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 Ξαγοράρη 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 μετατρέπεται έτσι σε ένα παλλόμενο αντιμνημείο.

Κοκκινιά, 9 Απριλίου 2017

Η δράση της Μαίρης Ζυγούρη επαναφέρει 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 οιοσδήποτε 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 περιφρουρεί τη μνήμη αλληλεπιδρώντας με τις προτομές αγωνιστών, τραγουδώντας, διαβαίνοντας το κόκκινο κατώφλι του ταπητουργείου. 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 τέντα 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 Αθανασίου, 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 απονευρώνει την όποια αναστοχαστική δυναμική της κριτικής οντολογίας του παρόντος που μπορεί να εμπνέει τη δράση. Σε αντιδιαστολή με το μνημείο του Ξαγοράρη, 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 Καραβέλα, 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 ερμητική κλειστή αφήγηση που κινητοποιεί το θυμικό της φαντασιακής κοινότητας. Κρίσιμοι θεσμοί συγκρότησης και παραγωγής ιστορικής μνήμης και ταυτότητας (το σχολείο, το μουσείο, τα εικονίσματα, οι προτομές) αντιμετωπίζονται ως τόποι ιεροί, με το κοινό καλείται να τους σεβαστεί και να συμμετάσχει στο 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 ΕΜΣΤ» στο Fridericianum του Κάσελ μέσα από έργα όπως η *Επέτειος* της Ειρήνης Ευσταθίου και η *Αλλαγή* του Βαγγέλη Βλάχου, καλλιτεχνών των οποίων η δουλειά περιστρέφεται 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 θεσμοποίηση 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 ταξινομητικές ιδιότητες του αρχείου.

Περίοπτη θέση στην έκθεση αυτή έχει το έργο εν προόδω 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 θεατή ως αρχειακό υλικό με τη διαμεσολάβηση βιβλιοθηκονόμων-περφόρμερ, οι οποίες αλληλεπιδρούν με το κοινό επί τη βάση των ει-κονιζόμενων γεγονότων σε αυτές. «Παγιδευμένοι» σε έναν κλινικό και αποστειρωμένο 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 επιτελέσει 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 Ξαγοράρη, Ζυγούρη, Τσιβόπουλου ενδιαφέρουν τόσο για την επιλογή των ιστοριών που ανασκάπτουν, 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://learningfromdocumena.org/about/>

iii Quinn Latimer, Adam Szymczyk, «Εκδοτικό Σημείωμα», *South As a State of Mind*, 6 (2015) <http://www.documenta14.de/gr/south/12>

iv Ό.π.

v Βλ. Γ. Αλεξάτος, *Οι Έλληνες του Γκαίρλιτς 1916-1919* (Κυριακίδης, 2010), Β. Αβραμίδη-Πλούμπη, *Γκαίρλιτς*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2017.

vi <http://www.documenta14.de/en/artists/11541/mary-zygouri>

vii Βλ και http://avgi-anagnoseis.blogspot.co.uk/2014/07/blog-post_7593.html



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

Ceci n'est pas une exhibition

» «Αυτή δεν είναι μια έκθεση»: μια παραφθορά της πιο διάσημης ίσως φράσης στην ιστορία των εικαστικών, θα μπορούσε να συμπυκνώνει την περίπτωση της documenta 14, η οποία άνοιξε τις πύλες της στο αθηναϊκό κοινό στις 8 Απριλίου και έληξε στις 16 Ιουλίου του τρέχοντος έτους, παραδίδοντας τις σκυτάλες της διοργάνωσης στο Κάσελ.

Εδώ ενδέχεται να εντοπίζεται το σημείο εκκίνησης κάποιων εκ των προβληματισμών που εγείρει η επιλεγμένη επιμελητική τακτική. Η d14 δεν επιθυμεί να παρουσιαστεί ως άλλη μία συναρμογή διεθνούς εμβέλειας καλλιτεχνικών έργων, η οποία μάλιστα θα συγκροτείται στη βάση ενός ακόμη πιο επίκαιρου θεωρητικού κόνσепт. Στην προσπάθειά της αυτή καταφεύγει στον κατά πολύ «σκληρότερο» πυρήνα των γεωπολιτικών συσχετισμών, αναζητώντας έναν επιμελητικό άξονα που θα προσφέρει στην καλλιτεχνική διοργάνωση το -καθιερωμένο σε κάθε documenta- πολιτικό της στίγμα.

Η d14 μεταφέρεται στην Ελλάδα, ανανεώνει το ιδεαλιστικό γερμανικό παρελθόν μέσω του συνειρμού Αθήνας-Αθηνάς και εκπαίδευσης, κατοχυρώνει για σήμα της τη στρεβλή κουκουβάγια και εισέρχεται με αυτό τον τρόπο στο *τοπικό*, προκειμέ-

ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΝΑΣ ΣΓΟΥΡΟΜΥΤΗ

νον να προσεγγίσει το ζήτημα της *ιδιαιτερότητας* αποφεύγοντας τα στερεότυπα του πατριωτισμού ή και του εθνικισμού. Εντούτοις, οι γεωπολιτικοί συσχετισμοί δεν συνιστούν ένα αντικείμενο εύκολα διαχειρίσιμο, και αυτό γιατί συγκροτούνται στη βάση ενός εξαιρετικά περίπλοκου πλέγματος σχέσεων εξουσίας που καθορίζεται, κυρίως, από την ιδιοποίηση των πόρων, τις θρησκευτικές και πολιτικές ιδεολογίες, μοντέλα κοινωνικής οργάνωσης και πληθυσμιακές μετατοπίσεις στον άξονα των οικονομικών και πολιτισμικών συναλλαγών. Ίσως λοιπόν από αυτή τη δυσκολία προσδιορισμού που τέθηκε εξαρχής στο εννοιολογικό υπόβαθρο της d14 να πηγάζουν κάποιες από τις αντιφάσεις που εμφανίστηκαν στον λόγο του καλλιτεχνικού διευθυντή Adam Szymczyk, κυρίως σε σχέση με την επιλογή της Αθήνας ως προνομιακού τόπου διεξαγωγής ενός διεθνούς καλλιτεχνικού διαλόγου, ο οποίος θα υπερέβαινε τα εγχώρια κοινωνικοπολιτικά ζητήματα αλλά και την εγχώρια καλλιτεχνική σκηνή. Την ίδια στιγμή η d14 είχε ήδη εισχωρήσει στο σύνολο σχεδόν των κοινωνικών δομών, θεσμικών και μη, διεκδικώντας έστω και προσωρινά ηγετικό ρόλο στην πολιτιστική πολιτική.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι πρόκειται για τη διοργάνωση ενός τολμηρού πρότζεκτ, το οποίο βρίσκεται εκτεθειμένο στην κριτική, όχι μόνο πλέον για τις επιμελητικές του προθέσεις αλλά και μέσω της ίδιας της παρουσίας του στις χώρες προέλευσης και υποδοχής. Η d14 επιχειρεί να σχεδιάσει μια διαδρομή στον αντίποδα μιας έκθεσης: μια διαδρομή που σε ένα πρώτο επίπεδο θα επιθυμούσε να εκλαμβάνεται ως αντιστροφή της αποικιοκρατικής τροχιάς που χαράζεται στον άξονα Βορράς-Νότος. Στη χάραξη της διαδρομής, ωστόσο, παρατηρούνται κάποιες υπερβολές που εξωτικοποιούν τις διαδικασίες και εμποδίζουν το αντιπαράδειγμα να αναδειχθεί μέσα από το συγκεκριμένο από το οποίο πηγάζει και άρα να συνδιαλλαγεί με άλλα «αντιπαραδείγματα» που παράγονται σε διαφορετικές κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες. Το leitmotiv της επανάστασης, για παράδειγμα, διατρέχει γεωγραφικές ηπείρους και χρονικές συγχρονίες χωρίς να υποστηρίζεται διαλεκτικά. Θα έλεγε κανείς ότι η Αθήνα αναγνωρίζεται ως τόπος της ήττας αλλά και πολιτικού αναβρασμού, και κατ' αυτόν τον τρόπο αξιοποιείται ως σύνδεσμος μεταξύ τόσο διαφορετικών γεγονότων, όσο οι αναζητήσεις της ρωσικής πρωτοπορίας και οι συγκεντρώσεις κατά την περίοδο της κρίσης του Κοσόβου. Και στις δύο περιπτώσεις η παρουσίαση των έργων αντλεί από την πολιτική ιστορία. Ωστόσο, στο έργο του Arseny Avraamov (1886-1944) *Συμφωνία των σειρήνων* (περ. 1922), που παρουσιάζεται στο ΕΜΣΤ, δεν πρόκειται για την ηχητική μεταγραφή ενός επαναστατικού ύμνου, αλλά για την μπτέρα των επαναστάσεων, ενώ στις μεγεθυμένες φωτογραφίες του Κοσόβου [αναφέρομαι στις σειρές *Θημωνιές* (1989-) και *Μνήμη αίματος*



Nashashibi/ Skaer, *Why Are You Angry?* (Γιατί είσαι θυμωμένη), 2017, φιλμ 16 mm μεταγραφμένο σε ψηφιακό βίντεο, άποψη εγκατάστασης, ΕΜΣΤ, Αθήνα, documenta 14, φωτ.: Mathias Völzke

(1990) της Lala Meredith - Vula] υποβόσκει η φρίκη ενός εμφυλίου. Μεμονωμένα τα έργα λειτουργούν ως κριτική υπόμνηση, παραθετικά όμως, ως προς το σύνολο της έκθεσης, απεκδύονται τον πολεμικό τους χαρακτήρα και υιοθετούν μια διακοσμητική διάσταση. Η επανάσταση δεν είναι θεσμός, η documenta όμως είναι, και στον βαθμό που ο χαρακτήρας αυτός παρακάμπτεται, τα πραγματικά γεγονότα τείνουν να απομειωθούν σε ένα επίπεδο αναμνηστικής ρεκλάμας.

Η ασπρόμαυρη DIY αισθητική των ενημερωτικών εντύπων της d14 είναι η ζωντανή απόδειξη ότι το κίνημα ηττήθηκε, παρατηρεί εύστοχα ένας φίλος. Προς αυτή την κατεύθυνση τα περισσότερα έργα που εκτίθενται αναπαράγουν τις αισθητικές αξίες των τελευταίων ετών της δεκαετίας του 1960, είτε γιατί έχουν όντως παραχθεί μέσα σε αυτή τη χρονική περίοδο είτε γιατί υιοθετούν σκόπιμα μια vintage αισθητική με πολιτικές διαστάσεις. Σύγχρονα βίντεο έχουν γυριστεί σε 8 ή 16 mm φιλμ και μεταγραφεί ψηφιακά. Ο κόκκος εδώ λειτουργεί σχεδόν σαν νομιμοποιητικός παράγοντας του έργου, προσδίδοντάς του την εγκυρότητα ενός αρχείου ή ενός σπάνιου ντοκουμέντου. Ο προσφυγικός καταυλισμός στο Καλαί αναδεικνύεται σε προνομιακό πεδίο εξάσκησης μιας τέτοιας πρακτικής. Το βίντεο απευθύνεται στο συναίσθημα, αν και τοποθετείται έξω από τον χρόνο, ή μάλλον ακριβώς γι' αυτό, σαν μια υπόρρητη αναφορά σε όλους τους πρόσφυγες, τους μετανάστες, τους υπόδουλους αυτού του κόσμου που κυλούνται στη λάσπη και υπακούουν πειθήνια σε ό,τι υπαγορεύει η κάμερα.

Τι συμβαίνει όμως όταν ένα σύγχρονο πρόβλημα τοποθετείται σε ένα εικονικό παρελθόν; Το σχόλιο πάνω στο δίπολο αυτοκρατορία-αποικιοκρατία, είτε μέσα από τα tableaux vivants του Γκωγκέν είτε μέσω της πρόσληψης της πολιτικής του φύλου κατ' αντιπαράθεση προς το κλασικό ιδεώδες, δεν επαρκεί για να δηλώσει μια σχέση με το παρόν, το εδώ και τώρα, το οποίο επιβάλλει με έναν τρόπο η «αντιστασιακή» ή «επαναστατική» αισθητική. Σε κάθε περίπτωση, όλα αυτά δεν θα ήταν διόλου αποθαρρυντικά εάν εντάσσονταν σε μια ευρύτερη πολιτική που εγείρουν οι ίδιοι οι τροπικοί του *τόπου*, και όχι οι τροπικοί του Claude Lévi-Strauss. Ερωτήματα που η εθνογραφία έχει θέσει προ πολλού, οι καλλιτεχνικοί θεσμοί αδυνατούν να τα προσεγγίσουν με την εγγύτητα του ερευνητικού πεδίου. Έτσι το ζήτημα των ταυτοτήτων ή της ετερότητας πολλαπλασιάζεται στον χώρο και στον χρόνο, διασπώντας την όποια συνεκτική προσέγγιση θα προσέφερε η ιστορική τοποθέτηση των φαινομένων. Κατ' αυτό τον τρόπο, αποδυναμώνεται η «αιχμηρότητα» των πρωτοποριακών ή -στο πεδίο της πολιτικής- επαναστατικών συμβόλων.

Από μία άλλη οπτική, ερχόμαστε αντιμέτωποι με μια *σχηματοποίηση*: μία -αν όχι αφηγηματική- τουλάχιστον περιγραφική εκτύλιξη των γεγονότων, που εστιάζει στο επιφανόμενο.

Εν τέλει, η έμφαση στην αισθητική των δεκαετιών του '60 και του '70 λειτουργεί αναχαιτιστικά ως προς / απέναντι σε μια ανανεωτική καλλιτεχνική πρακτική που θα μπορούσε να συμβάλει κριτικά στον κοινωνικό διάλογο. Από τις φωτεινές εξαιρέσεις, το υποβλητικό βίντεο του Naeem Mohaiemen, *Tripoli Cancelled* (2017), στο οποίο ο ίδιος ο καλλιτέχνης ανακαλεί τις εννέα μέρες που πέρασε εγκλωβισμένος το 1997 στο αεροδρόμιο του Ελληνικού, ενώ περιφέρεται ως έκπτωτος βασιλιάς-φυλακισμένος στις εγκαταλειμμένες πλέον εγκαταστάσεις. Το αεροδρόμιο, το οποίο χρησιμοποιήθηκε πρόσφατα ως κέντρο κράτησης χιλιάδων μεταναστών - προσφύγων, προσφέρεται εδώ ως ο κατεξοχήν τόπος όπου η ανθρωπινή κατάσταση αναμετρείται με την ιδιότητα του πολίτη, σε ένα πολιτικό σύμπαν το οποίο στο σύνολό του δεν διέπεται από τις ίδιες αξίες και αρχές. Εν προκειμένω, το διαβατήριο σηματοδοτεί ένα ατομικό ιστορικό απόρριψης και αποδοχής που διαπερνά την πολιτειακή κατάσταση των υποκειμένων και επεμβαίνει καθοριστικά στις ανθρώπινες ελευθερίες.

«Πόσο μακριά πρέπει να φτάσουμε για να αποδείξουμε ότι είμαστε καλοί πολίτες; καλοί Έλληνες, καλοί Γερμανοί;» ακούγεται η φωνή του καλλιτέχνη στο βίντεο. Πρόκειται για την επιτομή της d14. Το έργο του Mohaiemen είναι ένα έργο πολιτικό και όχι εκπολιτιστικό. Αναστοχάζεται πάνω στη σημασία του να ονομάζεσαι σήμερα πολίτης μιας χώρας, ενός κράτους, μιας ένωσης κρατών. Το πλέον πολιτικό έργο της έκθεσης, «που δεν είναι έκθεση», δεν είναι για τους πρόσφυγες. Είναι για την προσφυγιά, για την προσφυγή, είναι για όσους ελέγχονται, κρίνονται, αξιολογούνται και εγκρίνονται ή απορρίπτονται καθημερινά. Για όλους όσους είναι εξαρτώμενοι και εξαρτημένοι. Από τη θέση αυτή, ναι, η d14 είναι μια έκθεση για την αποικιοκρατία, κάτι σαν ένα ανεστραμμένο Crystal Palace.

Στο σύνολό του, ωστόσο, ο αθηναϊκός κλώνος της d14 δεν αποφεύγει τον τελετουργικό χορό του ανθρωπολόγου Franz Boas (όπως αποτυπώνεται σε μια σειρά φωτογραφιών του 1895 που εκτίθεται στο ΕΜΣΤ). Όλη η παρουσίαση είναι σαν να κλείνει το μάτι απέναντι στις στερεοτυπικές κραυγές της μεταποικιοκρατίας. Από τη στιγμή όμως που αποφασίσουμε να αμφισβητήσουμε μια τέτοια ευφυΐα, η d14 παρουσιάζει σοβαρά προβλήματα αναχρονισμού, μη προβάλλοντας ουσιαστικά άλλο πέρα από μία σειρά αναβιώσεων, ασύνδετων ή σε προβληματική σχέση προς τη σύγχρονη πολιτική πραγματικότητα.

Η Χριστίνα Σγουρομύτη είναι εικαστική καλλιτέχνης

**ΤΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΥΝΕΧΙΖΕΤΑΙ
ΤΗΝ ΕΠΟΜΕΝΗ ΚΥΡΙΑΚΗ**