

KEIMENA

ANNA ANTALOUΔAKH
ΑΠΟΣΤΟΛΗΣ ΑΡΤΙΝΟΣ
ΛΙΑ ΓΥΙΟΚΑ
ΧΡΗΣΤΟΣ ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΠΟΥΛΟΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ
ΤΑΚΗΣ ΚΟΥΜΠΗΣ
ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΜΑΡΙΝΟΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΕΡΤΙΚΑΣ
ΡΕΝΑ ΜΟΛΧΟ
ΓΕΩΡΓΙΑ ΠΑΤΕΡΙΔΟΥ
ΕΛΠΙΔΑ ΡΙΚΟΥ
ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΡΟΖΑΝΗΣ
ΕΣΘΗΡ ΣΟΛΟΜΩΝ
ΠΕΤΡΟΣ-ΙΩΣΗΦ ΣΤΑΝΓΚΑΝΕΛΛΗΣ
ΚΩΣΤΗΣ ΣΤΑΦΥΛΑΚΗΣ
ΚΩΣΤΑΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΕΡΓΑ

ΝΙΚΟΣ ΑΛΕΞΙΟΥ
ANNA ANTALOUΔAKH
ΜΠΑΜΠΗΣ ΒΕΝΕΤΟΠΟΥΛΟΣ
ΜΩΡΙΣ ΓΚΑΝΗΣ
ΣΙΜΗΣ ΓΚΑΤΕΝΙΟ
ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΗΣ
ΕΙΡΗΝΗ ΕΥΣΤΑΘΙΟΥ
ΘΟΔΩΡΗΣ ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΣ
ΓΙΑΝΝΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ
ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΚΑΡΑΣΤΕΡΓΙΟΥ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΛΑΠΠΑΣ
ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΜΕΪΜΑΡΟΓΛΟΥ
ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΜΟΡΤΑΡΑΚΟΣ
ΚΩΣΤΑΣ ΜΠΑΣΑΝΟΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΞΟΝΟΓΛΟΥ
ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ
ΝΙΝΑ ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ
ΕΥΤΥΧΗΣ ΠΑΤΣΟΥΡΑΚΗΣ
ΜΑΡΙΑ ΠΟΛΥΖΩΙΔΟΥ
ΚΥΡΙΛΛΟΣ ΣΑΡΡΗΣ
ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΣΒΟΡΩΝΟΥ
ΕΥΑΝΘΙΑ ΤΣΑΝΤΙΛΑ
ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΩΛΗΣ
ΤΑΣΟΣ ΧΡΙΣΤΑΚΗΣ

TEXTS

ANNA ANTALOUΔAKI
ΑΡΟΣΤΟΛΙΣ ΑΡΤΙΝΟΣ
ΚΟΣΤΑΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ
ΧΡΙΣΤΟΣ ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΠΟΥΛΟΣ
ΔΙΜΙΤΡΙΣ ΔΙΜΙΤΡΙΑΔΙΣ
ΤΑΚΙΣ ΚΟΥΜΒΙΣ
ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΜΑΡΙΝΟΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΕΡΤΙΚΑΣ
ΡΕΝΑ ΜΟΛΧΟ
ΓΕΩΡΓΙΑ ΠΑΤΕΡΙΔΟΥ
ΕΛΠΙΔΑ ΡΙΚΟΥ
ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΡΟΖΑΝΙΣ
ΕΣΤΗΡ ΣΟΛΟΜΟΝ
ΚΟΣΤΙΣ ΣΤΑΦΥΛΑΚΙΣ
ΡΕΤΡΟΣ-ΙΟΣΣΙΦ ΣΤΑΝΓΑΝΕΛΛΙΣ
ΛΙΑ ΥΟΚΑ

WORKS

ΝΙΚΟΣ ΑΛΕΧΙΟΥ
ANNA ANTALOUΔAKI
ΚΟΣΤΑΣ ΒΑΣΣΑΝΟΣ
ΤΑΣΣΟΣ ΧΡΙΣΤΑΚΙΣ
ΕΙΡΕΝΕ ΕΦΣΤΑΘΙΟΥ
ΜΑΥΡΙΕ ΓΑΝΙΣ
ΣΙΜΙΣ ΓΑΤΕΝΙΟ
ΥΙΑΝΝΙΣ ΓΡΙΓΟΡΙΑΔΕΣ
ΑΡΟΣΤΟΛΟΣ ΚΑΡΑΣΤΕΡΓΙΟΥ
ΔΙΜΙΤΡΙΣ ΚΣΟΝΟΓΛΟΥ
ΓΕΩΡΓΕ ΛΑΠΠΑΣ
ΔΕΣΠΙΝΑ ΜΕΙΜΑΡΟΓΛΟΥ
ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΜΟΡΤΑΡΑΚΟΣ
ΝΙΝΑ ΡΑΡΑΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ
ΝΙΚΟΣ ΡΑΡΑΔΟΠΟΥΛΟΣ
ΜΑΡΙΑ ΡΟΛΥΖΟΙΔΟΥ
ΕΦΤΙΗΙΣ ΡΑΤΣΟΥΡΑΚΙΣ
ΚΥΡΙΛΛΟΣ ΣΑΡΡΙΣ
ΑΝΓΕΛΑ ΣΒΟΡΩΝΟΥ
ΥΙΑΝΝΙΣ ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ
ΕΥΑΝΘΙΑ ΤΣΑΝΤΙΛΑ
ΚΟΣΤΑΣ ΤΣΟΛΙΣ
ΒΑΒΙΣ ΒΕΝΕΤΟΠΟΥΛΟΣ
ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΣ

ISBN 978-960-9489-17-1

ΑΝΑΦΟΡΑ / ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

REFERENCE / REPRESENTATION

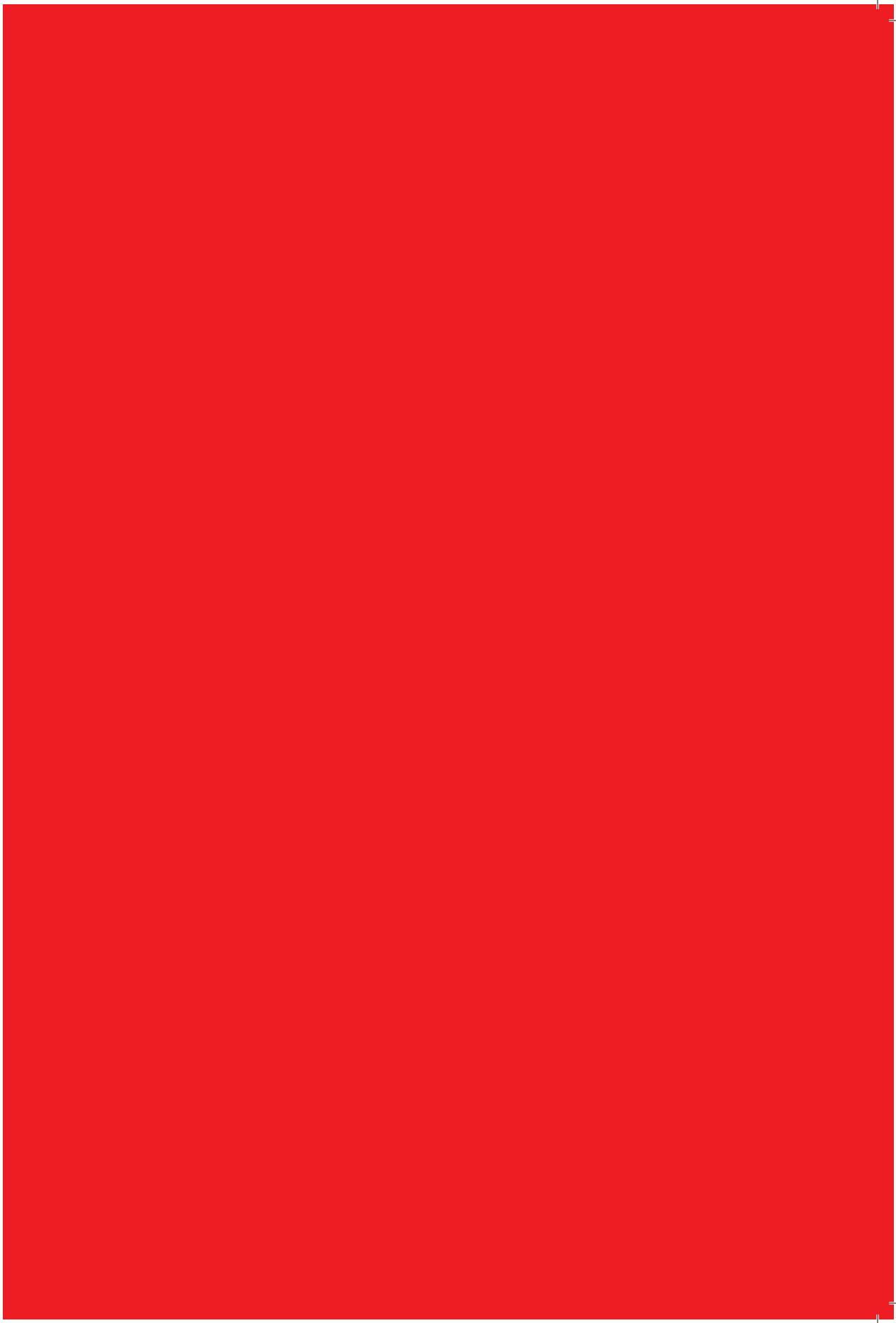
FUTURA

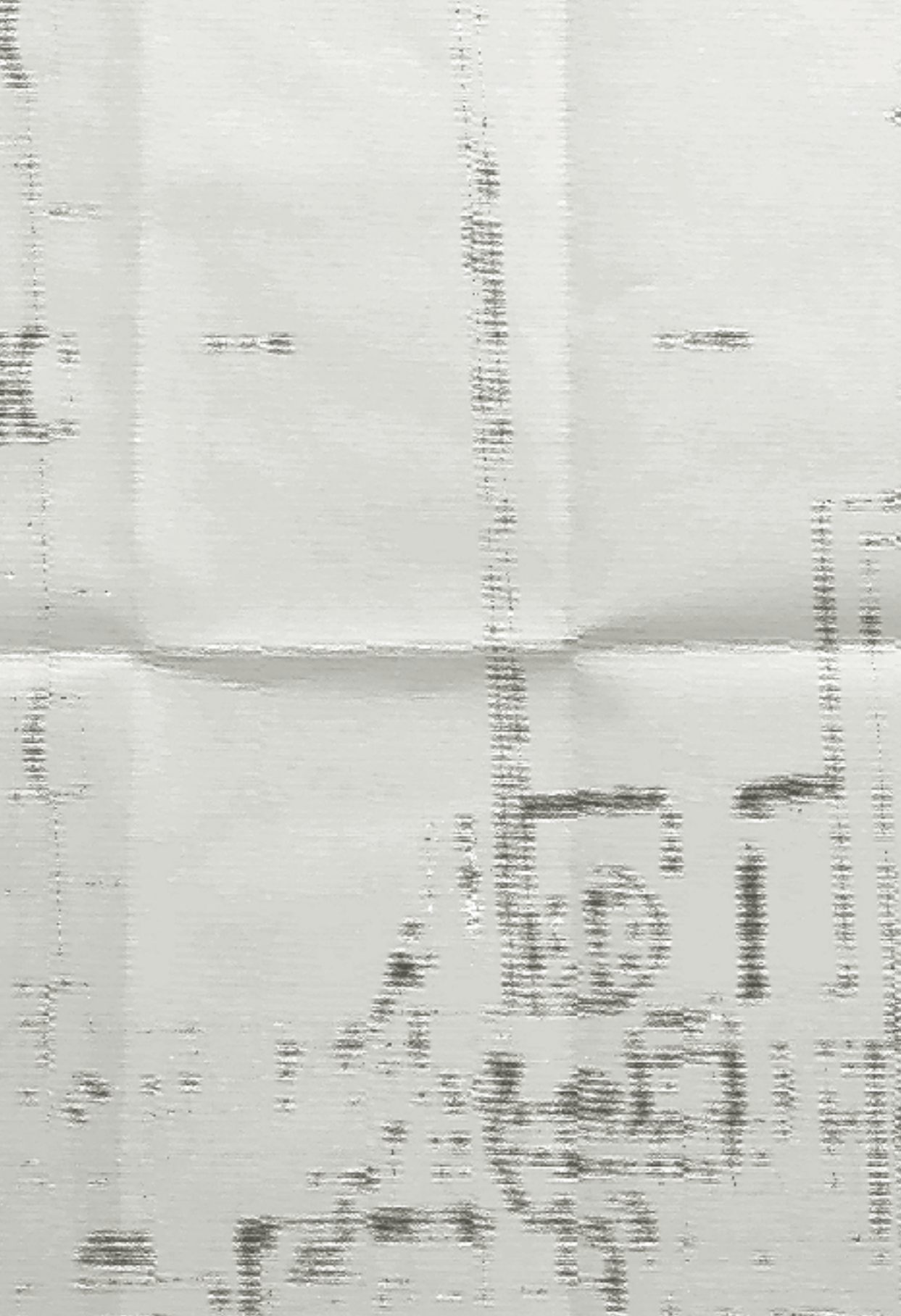


ΑΝΑΦΟΡΑ /
ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ
REFERENCE /
REPRESENTATION

FUTURA







ΑΝΑΦΟΡΑ /
ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ
REFERENCE /
REPRESENTATION

FUTURA



Πόσο εφικτή είναι μια αναπαράσταση;

Πόσο τα υπολείμματα του πραγματικού, οι αφηγήσεις και τα ιστορικά τεκμήρια επηρεάζουν τη διαχείριση της μνήμης;

Όποιες κι αν είναι οι απαντήσεις, 24 καλλιτέχνες δημιουργούν με τόλμη, ειλικρίνεια και ελευθερία τη διαδρομή που θα οδηγήσει σ' αυτές.

Με εικόνες, αντικείμενα, σύμβολα και αποσπάσματα αφηγήσεων, η έκθεση «Αναφορά/Αναπαράσταση», με τη συμμετοχή του Zone D, πραγματεύεται σημαντικές ανθρώπινες αξίες, αξίες που χαρακτηρίζουν τη διαδρομή του Chivas.

Με την πεποίθηση πως και αυτή η χορηγία θα γίνει μια αφορμή να προσεγγίσουμε την ουσία των πραγμάτων, μια ευκαιρία να έρθουμε πιο κοντά σε όσα δίνουν αληθινό νόημα στη ζωή.

Can there be a true representation?

Do narratives, historical evidence and the residues of the “real” influence the management of memory?

Whichever the answers are, 24 artists attempt to create a trail that will lead to them, in a spirit of boldness, honesty and freedom.

With the participation of Zone D, the exhibition «Reference/Representation» uses images, objects, symbols and narration fragments in order to reflect on significant human values. Values that also define the course of Chivas.

With the hope that this sponsorship will become a reason to reach the true essence of things and a chance to get closer to all that really matters in life.



Ευχαριστούμε το Εβραϊκό Μουσείο Θεσσαλονίκης, τον Ευάγγελο Χεκίμογλου και την Έρικα Περαχιά για την εξαιρετική συνεργασία. Επίσης, τον Πρόεδρο Δαβίδ Σαλτιέλ και το Κοινοτικό Συμβούλιο της Ισραηλιτικής Κοινότητας Θεσσαλονίκης.

Ευχαριστούμε θερμά την Pernod Ricard και το Chivas για την ευγενική υποστήριξη.

Για τον δανεισμό των έργων ευχαριστούμε τους:

Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Παντελή Αραπίνη (AD Gallery), Έλλη Κανάτα (Elika Gallery), Ελένη Κορωναίου (Eleni Koroneou Gallery), Βασίλη Ντούπα (The Apartment Gallery), Λάζαρο Ν. Σιάκο και Els Hanappe (Siakos.Hanappe House of Art), Ιλεάνα Τούντα (Ileana Tounta Contemporary Art Center).

Ευχαριστίες:

Πόπη Αλεξίου, Χριστίνα Αλογγιάννη, Ευτυχία Αυδή, Ειρήνη Γιακουμάκη, Χάρη Γούλιο, Γλυκερία Δεδεόγλου, Γρηγόρη Ευσταθιάδη, Στράτο Καλαφάτη, Βαγγέλη Λούζη, Μαρία Μερμήγκη, Βασίλη Μαραγκό, Μιχάλη Παπαρουνή, Δώρα Πρασίνου, Χαρά Ροβύθη, Σταυρούλα Σαλούτση, Δήμητρα Σουκαρά, Χαρίση Τσιούρα, Χρύσα Τσούνταλη, Sue Palmer.

We would like to thank the Jewish Museum of Thessaloniki, Evangelos Chekimoglou and Erika Perachia for their excellent collaboration. Also, the President David Saltiel and the Community Board of the Thessaloniki Jewish Community.

We would warmly like to thank Pernod Ricard and Chivas for their kind sponsorship.

Thanks also go to:

Poppy Alexiou, Christina Alogogianni, Eftichia Avdi, Glykeria Dedeoglou, Grigoris Efstathiadis, Irini Giakoumaki, Charris Goulios, Stratos Kalafatis, Vangelis Louzis, Vassilis Marangos, Maria Mermigki, Sue Palmer, Michalis Paparounis, Dora Prasinou, Chara Rovithi, Roula Saloutsi, Demetra Soukara, Charisis Tsiouras, Chryssa Tsountali.

We would like to thank the lenders of works:

The Macedonian Museum of Contemporary Art Pantelis Arapinis (AD Gallery), Vassilis Doupas (The Apartment Gallery), Elli Kanata (Elika Gallery), Eleni Koroneou (Eleni Koroneou Gallery), Lazarus N. Siakos & Els Hanappe (Siakos. Hanappe House of Art), Ileana Tounta (Ileana Tounta Contemporary Art Center).

13
ΑΝΑΦΟΡΑ / ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ
ΚΩΣΤΑΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

15
Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΑΝΥΠΙΑΡΚΤΟΥ.
ΨΗΛΑΦΗΤΗ ΠΕΡΙΗΓΗΣΗ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ

17
ΕΣΤΙΑΖΟΝΤΑΣ ΣΤΗΝ
ΑΠΟΚΑΛΥΠΤΙΚΗ ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ,
ΣΤΟ ΑΣΗΜΑΝΤΟ, ΣΤΟ ΤΙΠΟΤΑ
ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΜΑΡΙΝΟΣ

19
ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΛΥΤΡΩΣΗΣ
Ή ΛΥΤΡΩΣΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ;
ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΕΡΤΙΚΑΣ

22
ΛΟΓΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ
ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΡΟΖΑΝΗΣ

24
Η ΑΔΥΝΑΤΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ
ΑΠΟΣΤΟΛΗΣ ΑΡΤΙΝΟΣ

26
Η ΔΙΑΤΟΠΙΣΗ ΚΑΙ Η ΕΡΕΙΠΩΣΗ
ΤΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ
ΤΑΚΗΣ ΚΟΥΜΠΗΣ

29
ΤΑ ΜΟΥΣΕΙΑ ΚΑΙ Η ΑΝΑΤΡΟΠΗ
ΤΗΣ ΕΚΘΕΣΙΑΚΗΣ ΤΑΞΗΣ: ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ
ΜΕ ΤΙΣ ΑΞΙΕΣ ΤΟΥ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ
ΕΣΘΗΡ ΣΟΛΟΜΩΝ

34
ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ
ΕΛΠΙΔΑΡΙΚΟΥ

36
ΨΗΦΙΑΚΑ ΑΡΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ
ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ
ΤΟΥ ΟΛΟΚΑΥΤΩΜΑΤΟΣ
ΡΕΝΑ ΜΟΛΛΟ

39
ΓΙΑ ΤΗ ΜΝΗΜΕΙΩΣΗ ΜΑΖΙΚΩΝ
ΘΑΝΑΤΩΝ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ
ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΤΩΝ ΠΟΛΙΤΩΝ
ΛΙΑ ΓΥΙΟΚΑ

42
Η ΜΑΖΙΚΗ ΠΡΟΣΛΗΨΗ
ΑΥΤΑΡΕΣΚΩΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ
ΓΕΩΡΓΙΑ ΠΑΤΕΡΙΔΟΥ

44
ΟΡΙΣΜΕΝΕΣ ΟΨΕΙΣ
ΤΟΥ «ΛΕΠΤΟΥ ΑΝΤΙΣΗΜΙΤΙΣΜΟΥ»
ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΤΕΧΝΗ
ΚΑΙ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ
ΚΩΣΤΗΣ ΣΤΑΦΥΛΑΚΗΣ

47
ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ, ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
ΚΑΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ
ΧΡΗΣΤΟΣ ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΠΟΥΛΟΣ

50
ΜΙΜΗΣΗ ΚΑΙ ΔΙΑΦΟΡΑ
ΑΝΝΑ ΑΝΤΑΛΟΥΔΑΚΗ

53
ΓΙΑ ΜΙΑ «ΕΝΑΡΓΗ» (ΑΝΑ)ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ.
ΣΧΟΛΙΟ ΣΕ ΕΝΑ ΔΟΚΙΜΙΟ
ΤΟΥ ΚΑΡΛΟ ΓΚΙΝΖΜΠΟΥΡΓΚ
ΠΕΤΡΟΣ-ΙΩΣΗΦ ΣΤΑΝΓΚΑΝΕΛΛΗΣ

57
ΕΡΓΑ

131
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΡΓΩΝ

89	<i>REFERENCE / REPRESENTATION</i> KOSTAS CHRISTOPOULOS
91	<i>THE IMAGE OF THE INEXISTENT. A TANGIBLE JOURNEY</i> DIMITRIS DIMITRIADIS
93	<i>FOCUSING ON THE REVEALING DETAIL, ON THE INSIGNIFICANT, ON NOTHING</i> CHRISTOFOROS MARINOS
95	<i>THE ART OF REDEMPTION OR THE REDEMPTION OF THE ART</i> GIORGOS MERTIKAS
98	<i>A WORD ON REPRESENTATION</i> STEFANOS ROZANIS
100	<i>THE IMPOSSIBLE REPRESENTATION</i> APOSTOLIS ARTINOS
102	<i>THE DISLOCATION AND THE DERELICTION OF REPRESENTATION</i> TAKIS KOUMBIS
105	<i>MUSEUMS AND THE SUBVERSION OF THE EXHIBITIONARY ORDER: PLAYING WITH ENLIGHTENMENT VALUES</i> ESTHER SOLOMON
109	<i>A DETAIL</i> ELPIDA RIKOU

111	<i>DIGITAL ARCHIVES IN RETRIEVING "HOLOCAUST MEMORY"</i> RENA MOLHO
114	<i>ON CIVIL SOCIETY MEMORIALIZING MASS DEATH IN EUROPE</i> LIA YOKA
117	<i>THE MASSIVE PERCEPTION OF SELF-COMPLACENT REPRESENTATIONS</i> GEORGIA PATERIDOU
119	<i>SOME ASPECTS OF THE "SUBTLE ANTI-SEMITISM" IN POST-WAR ART AND CULTURE</i> KOSTIS STAFYLAKIS
122	<i>REPRESENTATION, CINEMA AND AVANT-GUARD</i> CHRISTOS DERMENTZOPoulos
125	<i>MIMESIS AND DIFFERENCE</i> ANNA ANTALOU DAKI
128	<i>FOR A LUCID (RE)PRESENTATION. A COMMENT ON AN ESSAY OF CARLO GINZBURG</i> PETROS-IOSSIF STANGANELLIS
57	<i>WORKS</i>
133	<i>LIST OF WORKS</i>

ΑΝΑΦΟΡΑ / ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

ΚΩΣΤΑΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

Οι σύγχρονες εικόνες έχουν απολέσει την αναφορά τους. Η απώλεια της θρησκευτικής αναφοράς στη νεότερη καλλιτεχνική πρακτική επέφερε τον προβληματισμό για το ζήτημα της καταγωγής των εικόνων και για τη δυνατότητά τους να ανασυγκροτήσουν και να παραστήσουν τον κόσμο ως ολότητα, αυτήν που προηγουμένως εγγυόταν η θείκη προσταγή. Πράγματι, η τέχνη αδυνατεί πλέον να επανασυστήσει τον κόσμο ως όλον. Οι νεωτερικές καλλιτεχνικές προσεγγίσεις της φύσης, των ανθρώπων και των πραγμάτων εν γένει οδήγησαν στη διεύρυνση μιας αντίληψης που θέλει τα πράγματα, τον κόσμο και τις αναπαραστάσεις του κατακερματισμένες και απεντοπισμένες.

Την ίδια στιγμή, η μιμητική λειτουργία της εικόνας δείχνει να χάνει τη σημασία της για την τέχνη. Η ιατρική και η στρατιωτική τεχνολογία, παραδείγματος χάριν, έχουν καταφέρει να προσομοιώσουν οπτικά το εκάστοτε προς μελέτη αντικείμενό τους με μεγάλη απεικονιστική ακρίβεια. Κατά κάποιο τρόπο, το πάντα φιλόξενο στους καλλιτέχνες κράτος της μίμησης έχει κατακτηθεί από την επιστήμη και την ιατρική ή τη στρατιωτική τεχνολογία. Η οπτική αυτή προσομοίωση και η απεικονιστική ακρίβεια εξώθησαν τις καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις σε νέες αναζητήσεις.

Σε διάφορους πολιτισμούς, όπως ο εβραϊκός, το ζήτημα της αναπαράστασης επιφυλάσσει ένα διαφορετικό καθεστώς για τις εικόνες. Η αδυνατότητα της αναπαράστασης του Θεού επιφέρει την αμφιβολία για την πραγματική σημασία τους. Αναπαριστούν και τεκμηριώνουν αυτό που είναι άμεσα αντιληπτό και ορατό, ό,τι δηλαδή συνιστά τον εμπειρικό κόσμο. Έτσι, χωρίς ο κόσμος να έχει απολέσει οριστικά τη θείκη αναφορά του, οι αναπαραστάσεις του περιορίζονται στην απεικόνιση του υπαρκτού ή του καθημερινού· με άλλα λόγια, ενός *πραγματικού* που είναι εκ των πραγμάτων αποσπασματικό.

Αυτό το «πραγματικό» είναι που διεκδικεί την ύπαρξή του στους χώρους ενός μουσείου. Τεκμηριώνεται, ωστόσο, μέσα από εικόνες, κείμενα και αντικείμενα. Όλα αυτά διασπείρονται και αναδιοργανώνονται στον χώρο, έτσι ώστε να προσφέρουν αφηγήσεις και αποδείξεις μιας παρουσίας ή μιας απώλειας. Τα εκθέματα του μουσείου παρουσιάζονται σαν θραύσματα που διεκδικούν την ύπαρξή τους ως μικρά δείγματα υποκατάστασης της ολιστικής και συνολικής θείκης αναφοράς. Ό,τι δηλαδή επιχειρούν και τα έργα της σύγχρονης τέχνης στις διάφορες μορφές τους: ως προϊόντα της ελάχιστης χειρονομίας, της ζωγραφικής αναπαραγωγής «έτοιμων» εικόνων με διαφορετικές συνδυάσεις, ενός αποσπασματικού αρχείου, μιας μικροσυλλογής του ελάχιστου, ως αποτελέσματα οικειοποίησης δεδομένων, πρωτόλειων επεμβάσεων,

χειροτεχνίας και μηχανικής αναπαραγωγής, υποκατάστασης της προσευχής, αναδιευθετήσεις τεχνητών εικόνων και ήχων.

Ό,τι εδώ διακυβεύεται αφορά τη διαχείριση της μνήμης. Ο σύγχρονος πολιτισμός συνδέεται ακριβώς με την ικανότητα διαχείρισης και επιμέλειας κάθε λογής δεδομένων, καθώς και της δυνατότητας ανακατεύθυνσής τους. Μνήμες, εικόνες, αντικείμενα της παράδοσης, έργα της τέχνης, υπολείμματα του πραγματικού, σύμβολα, αποσπάσματα αφηγήσεων και ιστορικά τεκμήρια αναδιοργανώνονται με τρόπο ικανό να ξαναθέσει στο επίκεντρο το αναστοχαστικό ερώτημα της κατανόησης των σύγχρονων πολιτισμικών επίδικων και να τα τοποθετήσει στην προοπτική της αναδιαπραγμάτευσης του ζητήματος της δυνατότητας ή της αδυναμίας αναπαράστασής τους.

Τα έργα της έκθεσης, όπως και τα κείμενα τα οποία την συμπληρώνουν και την συνοδεύουν σε τούτο το βιβλίο, είναι επιλεγμένα και γραμμένα αντίστοιχα με σκοπό την ανάδειξη της ποικιλίας και της πολυσημίας που διέπει τον στοχασμό αναφορικά με το ζήτημα των αναπαραστάσεων. Δεν συγκροτούν ένα corpus τέτοιο που φιλοδοξεί να οδηγήσει σε μία τελική –ενδεχομένως καθολωτική– γνώση του ή στη διατύπωση μιας πρότασης ικανής να το περιχαρακώσει σε έναν πιθανό ορισμό. Αντίθετα, επιχειρούν να καταδείξουν πως ό,τι λογίζεται σε σχέση με την υπόθεση της αναπαράστασης και την επίκληση κάποιας αναφοράς οφείλει να παραμένει ανοικτό. Ακόμα περισσότερο, και σύμφωνα με τις –έστω αξιωματικές– θέσεις που διατυπώθηκαν παραπάνω, αν κάτι λανθάνει εδώ αυτό είναι η ιδέα πως η παραγωγή ενός συνεπούς λόγου που θα κατονομάζει επαρκώς έναν κόσμο στην ολότητά του κρίνεται αδύνατη.

Έτσι, αυτό που θέλει να φωτίσει μια ομαδική έκθεση και ένας συλλογικός τόμος με αντικείμενο τις αναπαραστάσεις και τη φανέρωση των εκάστοτε αναφορών τους είναι εκείνα τα ρήγματα στον χώρο και οι τομές στον χρόνο, που καθίστανται πλέον κυρίαρχα. Πρόκειται για μια ακόμα απόπειρα μερικής επανασυγκόλλησης ενός τοπίου, ούτως ή άλλως κατακερματισμένου σε καλλιτεχνικές και μη εικόνες, διάσπαρτες στον χρόνο υποκειμενικές αφηγήσεις και αποσπασμένα από το οικείο περιβάλλον τους αντικείμενα. Ωστόσο, τα σημεία εκείνα της όσμωσης, της γειννίας, αλλά και της αντιπαράθεσης ή της σύγκρουσης μεταξύ των διαφορετικών θραυσμάτων του πραγματικού, όπως αυτά αναπαρίστανται στα εκθέματα ενός μουσείου, στα έργα τέχνης και στα κείμενα, δεν είναι τίποτα λιγότερο από ρωγμές μέσα από τις οποίες επιτρέπεται η διέλευση μιας νέας δυνατότητας, η απελευθέρωση από μια παλιά προσταγή.

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΑΝΥΠΑΡΚΤΟΥ. ΨΗΛΑΦΗΤΗ ΠΕΡΙΗΓΗΣΗ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ

Ζήτησα έναν Θεό που να μού μοιάζει όσο είναι δυνατόν. Τι να τον κάνω τον Θεό που η θεότητά του συνίσταται στο να κάνει δύσκολα πράγματα που δεν τα καταφέρνω ή να λέει έξυπνα πράγματα που δεν τα εννοώ; Ο Θεός που ζητώ και που σκοπεύω ν' αποκτήσω πρέπει να είναι κάποιος που να τον αναγνωρίζω μονομιάς χωρίς να περιμένω να δω τι θα πει ή τι θα κάνει. Δεν πρέπει να έχει τίποτε μα τίποτε το υπερβολικό. Σε παρακαλώ, φέρ' τον αμέσως. Βαρέθηκα να περιμένω.

Γ. Χ. ΩΝΤΕΝ, Ηρώδης

Η αναπαράσταση, όπως το λέει η λέξη, είναι επανάληψη: κάτι που έχει συμβεί, συμβαίνει ξανά. κάτι που έχει ήδη εμφανιστεί, επανεμφανίζεται. Συνεπώς, εκείνο που ξανασυμβαίνει ή επανεμφανίζεται είναι κάτι που ήδη υπάρχει. Η αναπαράσταση έχει να κάνει με κάτι υπαρκτό, κάτι που, ακόμη κι αν επανεμφανίζεται με άλλη μορφή από εκείνη με την οποία είχε προηγουμένως εμφανιστεί, προϋποτίθεται μορφοποιημένο κατά κάποιον τρόπο, αναγνωρισμένο σε κάποια μορφή. Βέβαια, η αναπαράσταση δεν εξαντλείται σε αυτό: αναπαράσταση δύναται ή ενδέχεται να είναι και η εμφάνιση κάποιου πράγματος που η ίδια η αναπαράσταση το εμφανίζει για πρώτη φορά: στην περίπτωση αυτή έχουμε τη διαδικασία τής ποιητικής και δραματικής τέχνης, οι οποίες φέρνουν στην επιφάνεια τής σελίδας ή στην περιοχή τής σκηνής καταστάσεις κυριολεκτικά πρωτοφανείς, έστω κι αν η προέλευσή τους δεν είναι μία μηδενική βάση, αλλά ακριβώς κάτι που επιτρέπει την επανεμφάνιση – τα παραδείγματα είναι πολλά.

Τι θα σήμαινε η εκ προοιμίου απαγόρευση τής αναπαράστασης; Τι μπορεί να είναι αυτό που οδήγησε σε αυτήν και που κατέληξε σε μία αποκλειστική και καθοριστική ιδιότητα εκείνου που η εμφάνιση της εικόνας του απαγορεύεται, και μάλιστα με σοβαρές επιπτώσεις, ακόμη και με την ποινή του θανάτου; Ποιος μπορεί να είναι ο λόγος που δεν επιτρέπει την εμφάνιση τής εικόνας; Γιατί να διατελεί υπό διωγμό η απεικόνιση, και μάλιστα όχι μόνον του οποιουδήποτε υποκειμένου και αντικειμένου, αλλά του υποκειμένου/αντικειμένου που είναι ο Θεός; Πρόκειται για επιδίωξη προστασίας; Για επίδειξη σεβασμού; Για έκφραση δέους; Ή μήπως απλώς και μόνο για αδυναμία να αποδοθεί κάποια μορφή στο αναφερό-

μενο; Ή για πρόθεση απόλυτου διαχωρισμού του μη αναπαραστάσιμου από το ανθρώπινο πρόσωπο και, κατ' επέκταση, από την ανθρώπινη διάσταση; Μήπως πρόκειται για διαπίστωση τού αδιανόητου, τού ασύλληπτου, τού πέραν από κάθε εφικτή μορφοποίηση; Ή εντέλει για κάτι άλλο, για κάτι που, μολονότι αποκύημα του ανθρώπινου νου, ο ίδιος αυτός νους δεν είναι σε θέση να το «δει», να το εμφανίσει, να το μετατρέψει σε εικόνα; Και μήπως το έχει, ακριβώς, συλλάβει ως μη παραστάσιμο; Ως το εξόχως ανεικονικό;

Στην περίπτωση όμως αυτή τίθεται άλλο ένα ερώτημα που αφορά την περιοχή τού υπαρκτού, όχι μόνο την περιοχή εκείνου που υπάρχει, αλλά και την περιοχή εκείνου που δύναται να υπάρξει έστω κι αν δεν υπάρχει ακόμη. Διότι, εικόνα και αναπαράσταση είναι τρόποι μεταφοράς από το μη εμφανές και το μη υπάρχον στο εμφανές και στο υπάρχον. Με την εικόνα και την αναπαράσταση πιστοποιείται η ύπαρξη εκείνου που απεικονίζεται και αναπαρίσταται. Εικόνα και αναπαράσταση είναι πιστοποιητικά γενήσεως, δηλαδή εισόδου στην ύπαρξη, οφθαλμοφανούς εμφάνισης, επικυρωμένης ένταξης στο φαίνεσθαι, στο οράσθαι, στο θεαθῆναι.

Το ερώτημα λοιπόν που, μεταξύ πολλών άλλων παρεμφερών, τίθεται είναι: αυτό που απαγορεύεται να απεικονιστεί ή να αναπαρασταθεί, μήπως απλώς και μόνο δεν υπάρχει, και, στην περίπτωση αυτή, η απαγόρευση άλλο δεν κάνει από το να συγκαλύπτει την ανυπαρξία του, αλλά συγχρόνως και να την επιβεβαιώνει, να την καθιστά σχεδόν αυταπόδεικτη και μη μετασχηματιζόμενη, απρόσφορη στη μεταποίηση, στη μεταφορά της από ένα είδος σε ένα άλλο, οπότε έρχεται τώρα ως απάντηση στο ερώτημα αυτό μία άλλη ερώτηση: η μη αναπαράσταση, είτε είναι απαγόρευση είτε είναι αδυνατότητα, έστω κι αν εκ προοιμίου ο συλληφθείς Θεός είναι απρόσωπος και μη επιδεκτικός σε οποιαδήποτε απεικόνιση προσώπου, μήπως αυτό το μη αναπαραστάσιμο, λοιπόν, σημαίνει ότι το περί ού ο λόγος υποκείμενο/αντικείμενο, ο Θεός, είναι εκ προοιμίου και εξ αντικειμένου ανυπόστατο, μία νοητική και μόνη κατασκευή, χωρίς καμία εμπράγματη υπόσταση, ένα καθαρό επινόημα, το οποίο όμως με την παντελή απουσία μορφής του ή μορφοποίησής του δηλώνει, όχι το ίδιο αλλά ο αναφερόμενος σε αυτό, ότι δεν διαθέτει καμία δυνατότητα ή ιδιότητα πρόσβασης στην υλικότητα – κάθε εικόνα και κάθε αναπαράσταση έχουν υλική διάστα-

* Ο Δημήτρης Δημητριάδης είναι συγγραφέας.

ση, χαρακτήρα υλικού όντος, απτού οργανισμού, πράγματος αισθητού. Επομένως, η μη αναπαράσταση ως απαγόρευση και εντέλει ως θεμελιώδης κανόνας μιας συνολικής κοσμοαντίληψης υποσκάπτει τα ίδια τα θεμέλια αυτής της υπερούσιας κοσμοαντίληψης, κάτι περισσότερο: αποκαλύπτει ότι τα θεμέλια αυτά, προαιώνια και καθαγιασμένα, συνιστούν, στη χειρότερη περίπτωση, ένα καταστατικό ψεύδος και, στην καλύτερη, μία θεμελιώδη έλλειψη.

«Η αδυνατότητα της αναπαράστασης του Θεού», γράφει στο εξαιρετικό του κείμενο ο Κώστας Χριστόπουλος, «επιφέρει την αμφιβολία για την πραγματική σημασία τους (των εικόνων)». Νομίζω πως αυτή η αδυνατότητα επιφέρει την αμφιβολία για την πραγματική σημασία όχι των εικόνων (οι εικόνες ούτως ή άλλως υπάρχουν και είναι δεδομένοι ο μηχανισμός τους), αλλά του ίδιου του Θεού. Και δεν νομίζω επίσης πως, όπως γράφει ο ίδιος, οι εικόνες «αναπαριστούν και τεκμηριώνουν αυτό που είναι άμεσα αντιληπτό και ορατό, ό,τι δηλαδή συνιστά τον εμπειρικό κόσμο». Απεναντίας, πιστεύω, όπως το προανέφερα, ότι η εικόνα, ως πράξη και ως σημασία, έχει τη δυνατότητα να παραστήσει και να τεκμηριώσει, και μάλιστα σε υψηλότερες περιοχές της τέχνης και της ποίησης, δραματικής κυρίως, και το μη άμεσα αντιληπτό, ακόμη ή/και κυρίως το αόρατο, διότι και αυτά τα δύο ανήκουν στην περιοχή του υπαρκτού, απλώς «αναμένουν» να τους δοθεί η δυνατότητα μετακίνησής τους από εκεί όπου βρίσκονται, στο εκεί όπου τα μεταφέρουν οι αναπαραστατικές τέχνες.

Έτσι, η αναπαράσταση δεν νομίζω ότι περιορίζεται, όπως συνεχίζει ο Κώστας Χριστόπουλος, «στην απεικόνιση του υπαρκτού ή του καθημερινού», αλλά, αντιθέτως, αποκαλύπτει και καταλαμβάνει ολόκληρη την έκταση του όλου, του Σύμπαντος πλην του ίδιου του Θεού, ο οποίος, εκ των πραγμάτων, ως μη αναπαραστάσιμος, και όχι μόνο επειδή απαγορεύεται η αναπαράστασή του, δεν ανήκει πουθενά, εν κατακλείδι δεν υπάρχει.

Μήπως όμως ο Θεός υπάρχει μόνον ως εικόνα, αλλά, για πρώτη και μοναδική φορά, ως αμιγής εικόνα, ως εικόνα χωρίς τίποτε να προηγείται αυτής, ως εικόνα που δεν προέρχεται από κανένα υποκείμενο/αντικείμενο, ως εικόνα ενός προγενέστερου αυτής αλλά ανύπαρκτου το οποίο έρχεται στην ύπαρξη αποκλειστικά και μόνον ως εικόνα; Ο Θεός, έχοντας συγκεκριμένη, όχι από τον ίδιο αλλά από τους πιστούς του, την ανυπαρξία του με την απαγόρευση της αναπαράστασής, είναι το μοναδικό ον που μπορεί να απεικονιστεί ως απόν, ως μη υπάρχον, αλλά και να παραμείνει απόν και μη υπάρχον και μετά την απεικόνισή του. Με την έννοια αυτή, η εικόνα του και μόνον είναι που τον δημιουργεί· σε αυτήν αρχίζει και λήγει ό,τι ο ίδιος είναι. Παύει να είναι ο δημιουργός του σύμπαντος κόσμου και γίνεται κι αυτός με τη σειρά του ένα, ανάμεσα σε όλα τα άλλα, δημιουργήμα. Μόνο που τότε πια δεν είναι ο Θεός όπως τον θέλουν οι πιστοί του, αλλά μία από τις εικόνες που είναι ικανός να κατασκευάζει ο άνθρωπος.

17-18/7/2011

ΕΣΤΙΑΖΟΝΤΑΣ ΣΤΗΝ ΑΠΟΚΑΛΥΠΤΙΚΗ ΛΕΙΠΤΟΜΕΡΕΙΑ, ΣΤΟ ΑΣΗΜΑΝΤΟ, ΣΤΟ ΤΙΠΟΤΑ

ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΜΑΡΙΝΟΣ

Ζούμε διαρκώς στη σκιά της ατέλειας της ιστορίας.
WALTER BENJAMIN

Όπως μας έχει διδάξει η σύγχρονη αισθητική θεωρία και τεχνοκριτική, οι πλέον ρηξικέλευθες αντιλήψεις για το status της εικόνας εκφράζονται συνήθως με τη μορφή μιας διαλεκτικής διαμάχης –άλλοτε περισσότερο κι άλλοτε λιγότερο έκδηλης– μεταξύ των πιο εμπνευσμένων μελετητών της. Για την ακρίβεια, η ιστορία της εικόνας από τον μοντερνισμό μέχρι σήμερα γράφεται και εξελίσσεται μέσα από αντιδράσεις, αντεγκλήσεις, διαξιφισμούς, αναιρέσεις, επαναπροσεγγίσεις, αναθεωρήσεις, επιθέσεις. Έτσι, το γεγονός ότι «οι απόψεις διίστανται» αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση της εύρυθμης και υγιούς λειτουργίας του μηχανισμού της κριτικής σκέψης, ο οποίος παράγει τις έννοιες, τις ιδεολογίες και, γενικότερα, τις τοποθετήσεις που διαμορφώνουν τον χαρακτήρα της οπτικής εμπειρίας. Φορμαλιστές και μυστικιστές, μαρξιστές και φαινομενολογιστές, προερχόμενοι από διαφορετικές σχολές και χρονικές περιόδους, αναπτύσσουν μεταξύ τους έναν διάλογο αναφορικά με θέματα αισθητικής, με σκοπό να θέσουν διαφωτιστικά ερωτήματα σχετικά με το βαθύτερο νόημα της εικόνας και το επίπεδο που μπορεί κανείς να το εντοπίσει. Κάποιοι κριτικοί, οι μαρξιστές για παράδειγμα, επιλέγουν να διευρύνουν το βεληνικές της αναφοράς, προκειμένου να επισημάνουν τυχόν «λανθάνουσες ιδεολογίες», ενώ άλλοι, οι φορμαλιστές εν προκειμένω, αρκούνται στα δομικά χαρακτηριστικά του έργου τέχνης, προσεγγίζοντας έτσι την αυτονομία του. Και στις δύο περιπτώσεις, ωστόσο, ένα έργο με αξιώσεις, όπως υποστήριζε ο Jean-François Lyotard, θα αντιστέκεται πάντα στις εύκολες ερμηνείες, θα κάνει το παν για να μην το καταλάβουμε.

Οι προβληματισμοί που θέτει η έκθεση *Αναφορά/Αναπαράσταση* στο Εβραϊκό Μουσείο της Θεσσαλονίκης (και σταχυολογώ εδώ τους κυριότερους: «η απώλεια της θρησκευτικής αναφοράς στη σύγχρονη τέχνη», «η κατακερματισμένη εικόνα και η απώλεια της μιμητικής της λειτουργίας», «η απεικόνιση, μέσα στους χώρους του μουσείου, του υπαρκτού-καθημε-

ρινού-πραγματικού», «έργα ως προϊόντα ελάχιστης χειρονομίας», «η διαχείριση της μνήμης και κάθε λογής δεδομένων»), με παροτρύνουν στο να αναφερθώ σε μια σειρά θέσεων και αντιπαραθέσεων που, κατά τη γνώμη μου, σχετίζονται άμεσα με αυτούς. Σε αυτόν τον διάλογο, ή καλύτερα σε αυτήν την παράθεση αντιθέσεων αλλά και συγκλίσεων, συμμετέχουν οι John Berger, Walter Benjamin και Jacques Rancière σε πρωταγωνιστικό ρόλο, ενώ σε δεύτερο, αν και ιδιαίτερος καθοριστικό διάλογο, οι Theodor Adorno, W.G. Sebald και Leo Steinberg.

Οι θέσεις που διατυπώνει ο John Berger στην περίφημη τηλεοπτική σειρά και έκδοση *Η εικόνα και το βλέμμα* (Ways of Seeing, 1972) συνδέουν –με εξαιρετική διαύγεια και πειθώ– την απώλεια της θρησκευτικής αναφοράς με την τεχνική αναπαραγωγικότητα του έργου τέχνης: εξαιτίας της κάμερας, λέει, αντί να πηγαίνει ο θεατής στον πίνακα, ο πίνακας ταξιδεύει εκεί όπου βρίσκεται ο θεατής. «Αρχικά τα ζωγραφικά έργα αποτελούσαν αναπόσπαστο μέρος του κτιρίου για το οποίο είχαν σχεδιαστεί. Μερικές φορές σε μια εκκλησία ή παρεκκλήσι της πρώιμης Αναγέννησης έχει κανείς την αίσθηση ότι οι εικόνες στους τοίχους είναι τεκμήρια της εσωτερικής ζωής του κτιρίου, ότι όλα μαζί συνθέτουν τη μνήμη του κτιρίου».¹

Αντλώντας σε μεγάλο βαθμό από τη σκέψη του Walter Benjamin, ο Berger προβαίνει σε μια ανάγνωση που έμελλε να επηρεάσει βαθύτατα την ερμηνευτική της εικόνας τα τελευταία τριάντα χρόνια. Έγινε ξαφνικά αντιληπτό, όχι μόνο στους ειδήμονες αλλά και σε ένα σχετικά ευρύτερο κοινό, το πολύπλοκο δίκτυο σχέσεων ανάμεσα στους θεατές και στις αναπαραστάσεις που καθημερινά τους περιβάλλουν. Βέβαια, εξετάζοντας κανείς προσεκτικότερα τη στάση του Benjamin απέναντι στην αισθητική, θα συμπεράνει ότι ο ίδιος προτείνει μια πολύ πιο ανατρεπτική προσέγγιση απέναντι στην καλλιτεχνική δημιουργία. Σκιαγραφώντας το προφίλ του με αφορμή την κυκλοφορία της ανθολογίας *Illuminations*, η Hannah Arendt μάς υπενθυμίζει ότι: «Όταν ο Adorno άσκησε κριτική στη “διευρυμένη έκθεση της πραγματικότητας” (wide-eyed presentation of actualities) του Benjamin, έπεσε διάνο. Αυτό ακριβώς έκανε και ήθελε να κάνει ο Benjamin. Βαθιά επηρεασμένος από τον σουρεαλισμό, “προσπαθούσε να συλλάβει το

* Ο Χριστόφορος Μαρίνος είναι Ιστορικός τέχνης.

πορτρέτο της ιστορίας στις πιο ασήμαντες αναπαράστασεις της πραγματικότητας, στα απορρίματά της”. Ο Benjamin παθιαζόταν με τα μικρά, ακόμα και με τα ελάχιστα πράγματα· ο Schollem μάς λέει για τη φιλοδοξία τού Benjamin να καταφέρει να γράψει εκατό γραμμές σε μια συνηθισμένη σελίδα ενός σημειωματαρίου και για τον θαυμασμό του για δύο κόκκους σιτάριου στο Εβραϊκό παράρτημα του Μουσείου Cluny “πάνω στους οποίους μια αδερφή ψυχή είχε χαράξει όλη την προσευχή Shema Israel”. Για εκείνον, το μέγεθος ενός αντικειμένου ήταν αντιστρόφως ανάλογο της σημασίας του. [...] Όσο πιο μικρό το αντικείμενο τόσο πιο πιθανόν ήταν να περιέχει, στην πιο συμπυκνωμένη μορφή, οτιδήποτε άλλο».²

Τα έργα των Ελλήνων καλλιτεχνών που παρουσιάζονται ανάμεσα στα μόνιμα εκθέματα του Εβραϊκού Μουσείου Θεσσαλονίκης «ως προϊόντα ελάχιστης χειρονομίας» απηχούν στο έπακρο την επιθυμία του Benjamin, αποδεικνύοντας πόσο επίκαιρη εξακολουθεί να είναι σήμερα η κοσμοθεωρία του. Αναμφισβήτητα, όταν ο Berger χαρακτηρίζει τα μεγάλων διαστάσεων ζωγραφικά έργα του Jackson Pollock «σύμβολα σπατάλης», τα οποία «επιβεβαιώνουν την αποσύνθεση του πολιτισμού μας», θα πρέπει να είχε κατά νου την αισθητική πρόταση του Benjamin. Επίσης, ο εβραϊκής καταγωγής Γερμανός συγγραφέας W.G. Sebald, που ασχολήθηκε με το ζήτημα της μνήμης στα βιβλία του και επηρεάστηκε αισθητά από την οπτική του Benjamin, προωθούσε μια στάση απέναντι στο παρελθόν, η οποία συνάδει και με την προσέγγιση ενός εικαστικού καλλιτέχνη σήμερα: «να ταυτιστεί με τα θύματα της ιστορίας», «να αποκαταστήσει ιστορίες ζωής που διαφορετικά θα χάνονταν σε οικογενειακά άλμπουμ και αφανή αρχεία».³

Από την άλλη, ωστόσο, ο Jacques Rancière δεν διατάζει να επιχειρηματολογήσει, με πειστικότητα, ενάντια στις απόψεις του Benjamin για τη σχέση τέχνης και τεχνολογίας. «Έχω υποστηρίξει ότι η διαθεσιμότητα μιας συγκεκριμένης τεχνικής», λέει σε μια συνέντευξή του ο Rancière, «δεν οδηγεί απαραίτητα σε μια συγκεκριμένη τέχνη. Σύμφωνα με τη λογική του αισθητικού καθεστώτος της τέχνης, προκειμένου η φωτογραφία ή ο κινηματογράφος να ανήκουν στην τέχνη, έπρεπε πρώτα τα θέματά τους να ανήκουν στην τέχνη. [...] Η ρήξη του συστήματος της αναπαράστασης έγινε πρώτα από αυτό που τόσο ανεπιτήδεια ονομάστηκε “ρεαλισμός”. Σύμφωνα με αυτόν τον “ρεαλισμό” [...] υπήρχε ένα έμφυτο μεγαλείο στο ασήμαντο. Έπρεπε πρώτα να υπάρξει η φλωμπερική συγκέντρωση (του βλέμματος) σε μια καθημερινή εικόνα ιδωμένη μέσα από ένα παράθυρο από κάποιον που βαριόταν, προκειμένου οι νέες τεχνικές της αναπαράγωγής να αποκτίσουν αισθητική αξία».⁴ Επίσης, αναφερόμενος στο φιλμ *Shoah*, του Claude Lanzmann, ο Rancière φτάνει στο σημείο να αμφισβητήσει ακόμα και τη γνωστή θέση του Αντόρνο, ότι μετά το Auschwitz είναι αδύνατο να κάνει κάποιος

τέχνη. «Το αντίθετο συμβαίνει: μετά το Auschwitz, μόνο η τέχνη είναι εφικτή, γιατί η τέχνη είναι πάντα η παρουσία μιας απουσίας, γιατί είναι μέλημα της τέχνης να αποκαλύψει ό,τι είναι αόρατο, γιατί μόνο η τέχνη είναι ικανή να κάνει το απάνθρωπο αισθητό. [...] Η “εικόνα” δεν είναι απλώς μια κατηγορία του οπτικού. Η “εικόνα” προσδιορίζει μια σχέση μεταξύ παρουσίας και απουσίας».⁵

Η σκέψη του Rancière απηχεί επίσης μια θέση που είχε διατυπώσει ο Lyotard σχεδόν πριν τριάντα χρόνια: «Οι καλλιτέχνες σήμερα δεν ασχολούνται με την αποδόμηση των σημασιών αλλά με τη διεύρυνση των ορίων της αισθητηριακής αντίληψης: κάνοντας ορατό (ή ακουστό) ό,τι περνάει τώρα απαρατήρητο».⁶ Και η σκέψη του Lyotard όμως, με τη σειρά της, θυμίζει τον ορισμό του «νέου», που είχε δώσει ο τεχνοκριτικός Leo Steinberg αναφερόμενος στην pop art και στην κριτική που αυτή δεχόταν όταν πρωτοεμφανίστηκε: «...νομίζω πως δεν υπάρχει τίποτα νέο πέρα από την εστία συγκεντρώσεως της προσοχής του ανθρώπου. Κάτι που βρισκόταν ανέκαθεν τριγύρω ξαφνικά εισέρχεται στο κέντρο της όρασης. Ό,τι ήταν περιφερειακό γίνεται το επίκεντρο, και αυτό συνιστά το νέο».⁷

Ασχέτως λοιπόν με το στρατόπεδο σκέψης που θα επιλέξει κανείς, εκείνο που οφείλει να συγκρατήσει –σύμφωνα και με τη θεματολογία της έκθεσης *Αναφορά/Αναπαράσταση*– είναι η επανάκτηση της συγκέντρωσης του βλέμματος. Μόνο έτσι θα ενεργοποιηθεί η διαλεκτική πλευρά της εικόνας, ώστε ο θεατής να μπορέσει να συνομιλήσει μαζί της. Όπως άλλωστε έλεγε ο John Berger, η δημιουργία μιας εικόνας είναι συνάμα η δήλωση μιας άποψης. Και φυσικά, επειδή ακριβώς αναφερόμαστε στην ύπαρξη και λειτουργία της αυθεντικής εικόνας, το πρόβλημα για τον καλλιτέχνη «δεν είναι απλώς να αναπαράσχησει τον κόσμο με ακρίβεια, αλλά να δείξει πως είμαστε μέρος της αναπαράστασης που λαμβάνει χώρα».⁸

¹ John Berger, *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation & Penguin Books, London, 1972. σ. 19-20.

² Hannah Arendt, “Introduction”, στο Walter Benjamin, *Illuminations*, trans. Harry Zohn, Collins/Fontana Books, London 1973, σ. 12.

³ Mark M. Anderson, «The Edge of Darkness: On W.G. Sebald», *October*, Vol. 106 (Fall 2003), σ. 106.

⁴ Solange Guénoun, «An interview with Jacques Rancière: Cinematographic Image, Democracy, and the “Splendor of the Insignificant”», *Sites: The Journal of 20th-Century Contemporary French Studies*, 4 (2000), σ. 249-258.

⁵ Στο ίδιο.

⁶ Jean-François Lyotard, «Preliminary Notes on the Pragmatic of Works: Daniel Buren», *October*, Vol. 10 (Autumn 1979).

⁷ «A Symposium on Pop Art» (1962), στο Steven Henry Madoff (επιμ.), *Pop Art: A Critical History*, University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London, 1997, σ. 71.

⁸ Paul Willis, «An Interview with John Berger and Jean Mohr» (1979-1980), στο Manuel Alvarado, Edward Buscombe, Richard Collins (επιμ.), *Representation and Photography: A Screen Education Reader*, Palgrave, New York, 2001, σ. 166.

ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΛΥΤΡΩΣΗΣ Ή ΛΥΤΡΩΣΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ;

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΕΡΤΙΚΑΣ

Το αίτημα για τη λύτρωση της τέχνης, δηλαδή για την απαλλαγή της από τα δεσμά των κάθε λογής εξαρτήσεων από μια φούλη πραγματικότητα, υπήρξε ο πυρήνας των κινημάτων της πρωτοπορίας, αλλά και ο κοινός τόπος ποικίλων ριζοσπαστικών θεωριών για την τέχνη. Μια τέτοιου είδους θεωρία δεν μπορεί παρά να εκκινεί από τη διαπίστωση ότι οι σχέσεις κυριαρχίας καθορίζουν αναπόφευκτα την εκάστοτε αναπαράσταση της πραγματικότητας, την κοσμοεικόνα μιας εποχής και γεννούν θετικούς και αρνητικούς συμβολισμούς για την έκφρασή της. Αυτή η απόφανση δεν εμπεριέχει κάποια απλή αντανάκλαση, κάποιον υλιστικό ή ιδεαλιστικό επικαθορισμό, αλλά υποδηλώνει ότι η ταυτότητα μιας εποχής εν-εργοποιεί τις βασικές δομές της σε ό,τι αποκαλούμε πολιτισμό ή κουλτούρα. Κάτι τέτοιο στην πράξη σημαίνει, για παράδειγμα, ότι μια «ιδεαλιστική» ή «υλιστική» προσέγγιση της τέχνης δεν μπορεί παρά να αναλογεί σε αντίστοιχες δομές της κοσμοεικόνας μιας εποχής. Αυτές οι τόσο κοινότοπες αλήθειες έχουν υποστεί τη βάσανο ποικίλων επικρίσεων μα και επεξεργασιών σε όσες διαμάχες επικεντρώθηκαν στο φαινόμενο της τέχνης.

Προκειμένου να μην παραμείνουν αιωρούμενα τα όσα ελέχθησαν προηγουμένως αξιωματικά και για να διασαφηνιστούν κάποιες κρίσιμες πλευρές της αναπαραστατικής δύναμης του έργου τέχνης, είναι σκόπιμη μία σύντομη ιστορική παρέκβαση. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η πρώτη και βασική εικόνα που δημιουργεί ο άνθρωπος αναπαριστά τον κόσμο του, την οικουμένη· είναι ό,τι εδώ αποκαλείται κοσμοεικόνα. Πρόκειται για την ταυτότητα μιας εποχής, για ό,τι εν-εργο-ποιεί την απόσπαση του ανθρώπου από την αρχική ζωική ύλη. Ο τρόπος με τον οποίο ο άνθρωπος εκ-θέτει τον εαυτό του και τον γύρω του κόσμο, δημόσια ή ιδιωτικά, δηλώνει και τις βασικές δομές της κοινωνικής συγκρότησής του. Στον κόσμο των ομηρικών επών, που δεν έχει ακόμη αποσπαστεί από τον μύθο, υπάρχει μια δημόσια σκηνή όπου εμφανίζονται οι άνθρωποι, οι θεοί και τα πράγματα: η φύση. Η βασική δομή που συνέχει την κοσμοεικόνα του μυθικού κόσμου είναι η αγωνιστική στάση θεών και ανθρώπων απέναντι στη φύση, ο κοινός αγώνας τους για την κυριαρχία πάνω στη φύση. Αποκορύφωμα της αναπαράστασης αυτής της εικόνας του κό-

σμου στον Όμηρο βρίσκεται σε μια περίπτωση εξάρσεως της *Ιλιάδος*, όταν διακόπτεται η αφήγηση των ηρωικών άθλων για να περιγράψει ο Ένα απόσπασμα περίπου 134 στίχων την ασπίδα του Αχιλλέα. Οι ομόκεντροι κύκλοι με τους οποίους περιβάλλονται οι δύο όψεις της ζωής των Ελλήνων, ο πόλεμος και η καλλιέργεια της γης, καταδεικνύουν τον φυσικό κύκλο που καθορίζει την ελληνική κοσμοεικόνα: στο κέντρο η γη, ο ουρανός, η θάλασσα, ο ήλιος και το φεγγάρι, ενώ στον εξωτερικό κύκλο ο ωκεανός που περικλείει όλη την ανθρώπινη ζωή. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, η αλληγορική ερμηνεία της *Οδύσσειας* από τους Χορκκάιμερ και Αντόρνο στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* αποκαλύπτει αυτόν ακριβώς τον αγώνα στο μεταίχμιο μιας εποχής, της μετάβασης από τον μύθο στον Λόγο.

Η ριζική ανατροπή της μυθικής κοσμοεικόνας λαμβάνει χώρα με την κατίσχυση των μονοθεϊστικών θρησκειών, όταν ο Λόγος ταυτίζεται με τον Θεό. Η υπερβατικότητα του Θεού απαιτεί από τον άνθρωπο την τήρηση του Λόγου του, και ο αγώνας που διεξάγεται μεταφέρεται από τη φύση στο *θέατρο της ιστορίας*. Τώρα ο άνθρωπος, κατ’ αναλογία με την εικόνα της δημιουργίας στη Βίβλο, γίνεται ο δημιουργός της ιστορίας και η τέχνη μεταφράζεται σε δημιουργικές μορφές που plάθονται εκ του μηδενός.

Η απαγόρευση των απεικόνισης του Θεού από τον εβραϊκό μονοθεϊσμό συμπίπτει ο’ αυτά τα συμφοραζόμενα με την πλατωνική καταδίκη της τέχνης στο όνομα της αλήθειας του Λόγου. Ο Πλάτων, με την παραβολή του σπηλαίου, αντιστρέφει τον μυθικό κόσμο της αποθέωσης των φαινομένων, όσων δηλαδή πραγμάτων γίνονται αντικείμενα των αισθήσεων και παραστάσεις (τα φαντάσματα του Αριστοτέλη) οι οποίες πηγάζουν από την αισθητήρια αντίληψη, αλλά αναφέρονται σε απόντα πράγματα. Αφού, λέει ο Πλάτων, η τέχνη είναι μίμηση και μάλιστα μίμηση των αισθητών, των φαινομένων, κι αυτά πάλι είναι σκιές, είδωλα των νομών, των ιδεών, ο καλλιτέχνης είναι ο «ειδωλοποιών τα είδωλα και του αληθούς πόρρω πάνω αφεστώς». Με άλλα λόγια, η απαγόρευση της απεικόνισης του Θεού αποκαλύπτει ένα ταμπού, δηλαδή την αντιπαλότητα της αλήθειας του Λόγου με τον κόσμο του μύθου και των ειδώλων του. Σε αυτήν τη συνάφεια η απαγόρευση της αναπαράστασης δεν αναφέρεται απλώς και μόνον σε αισθητά απόντα πράγματα, μα σε έναν απόντα από τον κόσμο στην ολότητά του, στον υπερβατικό Θεό. Αυτός αντιπρο-

* Ο Γιώργος Μερτίκας είναι δοκιμογράφος και μεταφραστής.

σωπεύεται αποκλειστικά με τον Λόγο του και την εντολή για την τήρηση του Νόμου που απορρέει από αυτόν. Σε αμφότερες τις περιπτώσεις, η απαγόρευση αφορά την *αλήθεια* του Λόγου και όχι την αναπαράσταση του *ωραίου*.

Με τον χριστιανισμό και την πρόσμιξη της ιουδαϊκής με την ελληνική-πλατωνική παράδοση, η μεσσιανική προσδοκία για την έλευση του θεϊκού βασιλείου επί της γης, της πραγμάτωσης του Λόγου, συμπυκνώνεται στην κατίσχυση του θεομού της Εκκλησίας. Ο δημόσιος χώρος που δημιουργεί αντιστοιχεί στην υπερβατική τάξη την οποία αντιπροσωπεύει. Αυτός ο χώρος αναπαριστά με τις κατ' εξοχήν δημόσιες τέχνες (αρχιτεκτονική, εικαστικές τέχνες, θέατρο) την υπερβατική ιεραρχία. Οι διαφορετικές κατευθύνσεις της τέχνης μεταξύ του Ρωμαιοκαθολικισμού και του Βυζαντίου σχετίζονται με το γεγονός ότι η Ρωμαϊκή εκκλησία μετατρέπεται σε έναν πολιτικό-πνευματικό θεσμό, ενώ η Ανατολική παραμένει υποταγμένη στην πολιτική εξουσία και διεκδικεί μίαν αμιγώς πνευματική εξουσία (τουλάχιστον θεσμικά). Στη Δυτική εκκλησία τα δύο βασίλεια (το επουράνιο και το εγκόσμιο) διαθέτουν την ίδια δομική αναλογία και άρα η αναπαράσταση του εγκόσμιου φανερώνει τη δόξα του επουράνιου· στην Ανατολική η πνευματικότητα δηλώνεται με τη νεοπλατωνική απεικόνιση των αρχέτυπων εικόνων, πράγμα που παραμένει πάντοτε ανάχωμα για την διαδικασία της εκκοσμικεύσης, όπως λειτουργήσε τουλάχιστον στη Δύση.

Η μετάβαση από το πολεμιαϊκό στο κοπερνίκαιο σύμπαν ήταν εκείνη που διέλυσε τη μεσαιωνική κοσμοεικόνα της ουράνιας και εγκόσμιας τάξης και κατά συνέπεια τους αντίστοιχους συμβολικούς τρόπους έκφρασης διαμέσου της τέχνης. Από τώρα και στο εξής, ο κόσμος διευρύνεται και συνάμα σμικρύνεται ίσαμε το εσωτερικό του υποκειμένου. Ο άνθρωπος βρέθηκε εντελώς μόνος, έχοντας να αντιπαλέψει όχι μια υπερκόσμια δύναμη, αλλά τον ίδιο του τον εαυτό (η πίστη γίνεται μια εσωτερική υπόθεση) κι έναν εξωτερικό κόσμο τους νόμους του οποίου ανακαλύπτει διαμέσου της επιστήμης. Το σπουδαιότερο καλλιτεχνικό έργο του είναι ένας πολιτικός μηχανισμός τον οποίο επινοεί ο ίδιος: το κράτος. Το κράτος στην Αναγέννηση είναι ένας από μηχανής θεός, η έκτακτη περίπτωση μέσα στην ιστορία η οποία κατασκευάζεται με τέτοιο τρόπο ώστε να έχει την εξωτερική μορφή ενός έργου τέχνης και ν' αποτελεί από μόνο του έναν τεχνικό κόσμο, συμβατό με την εικόνα της δημιουργίας εκ του μηδενός.

Από εδώ ίσαμε τη διαμόρφωση της κοσμοεικόνας του νεοεποικού ανθρώπου δεν υπάρχει μεγάλη απόσταση: η επιστήμη και η τεχνική, που εικάζεται ότι αποκαλύπτουν τους νόμους της δημιουργίας, είναι οι βασικές δομές του νεοεποικού κόσμου, και αναπόφευκτα αφήνουν το στίγμα τους στην τέχνη. Η γεωμετρία και τα μαθηματικά, για παράδειγμα, διεισδύουν αρκετά πρώιμα στη σφαίρα της τέχνης·

ο Νοβάλις περιγράφει ήδη την ποίηση σαν όμορφα μαθηματικά, σαν καλλιτεχνικά μαθηματικά. Ωστόσο, η ουδετερότητα που απαιτείται για την πρόοδο της τεχνικής και της επιστήμης μεταφέρεται στη σφαίρα του δημόσιου χώρου και του αισθητικού. Τώρα η τέλεια δημιουργία απαιτεί την ανεξαρτησία από το οποιοδήποτε μεταφυσικό ή θεολογικό θεμέλιο, την αποπολιτικοποίηση εν ονόματι του επιστημονικού εξορθολογισμού, και την «καθαρότητα» της τέχνης. Βασικό κριτήριο σε αυτόν τον σχηματισμό είναι η ωφελιμότητα και η λειτουργικότητα.

Ακόμη και στην πιο κλασική προσέγγιση της νεοεποικής τέχνης (κλασική υπό την έννοια ότι αντιμετώπισε το μείζον πρόβλημα της νεότερης εποχής, την αισθητική του μεμονωμένου υποκειμένου), εκείνη του Καντ, ανακαλύπτουμε ότι το κριτικό περιεχόμενο που βρίσκεται στον πυρήνα της ανταποκρίνεται σε ένα αίτημα λύτρωσης από τον κοινωνικό ωφελιμισμό. Για τον Καντ, ο οποίος δεν ήταν και ιδιαίτερα ευαίσθητος προς την τέχνη, το ωραίο σήμαινε μια στάση εξαίρεσης του ανθρώπου από τον κόσμο των αναγκών και τα αντικείμενά του: στην κριτική σύνθεσή του η ανιδιοτέλεια, η καθολικότητα και η σκοπιμότητα χωρίς σκοπό είναι οι τρεις βασικές προϋποθέσεις του ωραίου. Σε αυτούς τους ορισμούς ενέχεται αναμφίβολα μια κριτική απόσταση, μια διαμαρτυρία, θα έλεγε κανείς, για την εγκόσμια πραγματικότητα. Η τελευταία διαμορφώνεται στην προοπτική των ανερχόμενων αστικών στρωμάτων της εποχής του, που στρέφονται στην τέχνη για να προσποριστούν το αντίστοιχο προς την κοινωνική δύναμή τους κύρος. Η Χάννα Άρεντ έχει δείξει ότι ο καλλιτεχνικός «φιλισταϊσμός» ήταν το χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτών των στρωμάτων, τα οποία άρχισαν να ανταγωνίζονται με σφοδρότητα την εκλεπτυσμένη συμπεριφορά της αριστοκρατίας όταν απέκτησαν τον αναγκαίο ελεύθερο χρόνο και τον πλούτο τον οποίο ήθελαν να επιδείξουν.

Αυτός ο κοινωνικός φιλισταϊσμός στην καλύτερη περίπτωση διεκδικούσε τη φυγή από την πραγματικότητα, την παραγωγή μιας τέχνης «ελαφριάς», η οποία απλώς παρέχει μια τελειότητα ή εκλέπτυνση χωρίς να αναπαριστά τίποτε το ενοχλητικό, ό, τι είναι η άρνηση του κατεστημένου κόσμου. Η ετερονομία της τέχνης σ' αυτήν τη συνάφεια σήμαινε την περιθωριοποίηση της άρνησης, τον εξωραϊσμό της πραγματικότητας. Δημιουργήθηκε έτσι μια σφαίρα η οποία προσέφερε εκλέπτυνση και ψυχαγωγία, μεταλλάσσοντας την τέχνη σ' έναν επιφανή διάκοσμο. Κοινολογίες, από την τέχνη ζητούσαν να κρατηθεί μακριά από μια αρνητική αναπαράσταση της πραγματικότητας, να παραμείνει «καθαρή», έτσι ώστε να εκφράζει έναν εξιδανικευμένο κόσμο. Στην προοπτική αυτή οι καντιανοί ορισμοί που αποβλέπουν στην αυτονομία του υποκειμένου, φαίνεται να ακολουθούν την ετερογονία των σκοπών, μια και άνοιξαν το δρόμο προς την τέχνη για την τέχνη η οποία έκτοτε, σε όλες τις

τις μεταμορφώσεις, έγινε το κατ' εξοχήν όχημα του κοινωνικού φιλισταϊσμού.

Ο 18ος και ο 19ος αιώνας αντιμετώπισαν τις αξίες της τέχνης όπως όλες τις υπόλοιπες αξίες, δηλαδή σαν ανταλλακτικές τέτοιες. Ακόμη και σήμερα, στη μεταμοντέρνα εποχή, ζώντας στα απόνερα της σπουδαίας αστικής τέχνης, το ζήτημα του φιλισταϊσμού παραμένει μείζον. Η αίγλη (aura) της τέχνης δεν κινδυνεύει τόσο, όπως πίστευε ο Μπένγιαμιν, από τη μαζική αναπαραγωγή της, μα από τη χρήση της χάριν ετερόνομων σκοπών. Το παράδειγμα σεμιναρίων για τον Σαίξπηρ σε στελέχη επιχειρήσεων ώστε να διοικούν τους υφισταμένους τους ορθολογικότερα είναι μάλλον η κορυφή του παγόβουνου. Πολύ πιο επώδυνος για την αίγλη της είναι ο διαμελισμός των σπουδαίων έργων της και η χρήση αποσπασμάτων για τη μαζική διασκέδαση. Τη στιγμή που η τέχνη γίνεται μια ακόμη ανταλλακτική αξία χάνεται η ικανότητά της να θέτει ένα ζήτημα εξαίρεσης, εκμηδενίζεται η υπεραξία ενός έργου τέχνης η οποία ενεργοποιείται με την άρνηση του υπαρκτού. Εναντίον αυτής της νοοτροπίας στράφηκε η μηδενιστική κριτική της «απαξίωσης των αξιών», της «εκποίησης όλων των αξιών».

Ασφαλώς ο καλλιτέχνης, όντας ένας ευαίσθητος δείκτης των πραγμάτων, ήταν εκείνος ο οποίος εξεγέρθηκε πρώτος εναντίον της φυγής από την πραγματικότητα. Η άρνηση της εγκόσμιας πραγματικότητας εκδηλώθηκε στην τέχνη με την άρνηση όσων μορφών αποτελούσαν την αναπαράστασή της. Η μοντέρνα τέχνη για να λυτρωθεί από μια χρησιμοθηρική πραγματικότητα απάντησε με τις επάλληλες αρνήσεις των μορφών, ό, τι δηλαδή χαρακτήριζε την αστική πραγματικότητα. Η αντιπαράθεση του υποκειμένου μ' έναν εξωτερικό κόσμο που κυριαρχείται από τα επιστημονικά στερεότυπα και τον ωφελιμισμό σήμαινε ότι το υποκείμενο δεν έβρισκε πλέον καμία γέφυρα –οι μορφές– μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού κι αυτό έπρεπε να εκδηλωθεί στην τέχνη. Σε αυτήν τη συνάφεια της ολικής άρνησης του κόσμου, η διάρρηξη των μορφών μπορεί να σημαίνει άρνηση της ίδιας της δημιουργίας, άρνηση αυτού του κόσμου

με όχημα τη φαντασία. Η ενέργεια της καλλιτεχνικής δημιουργίας, σύμφωνα με τον Jacob Taubes, δεν αντιγράφει πλέον μία παραδειγματική δημιουργία, την τάξη του κόσμου, αλλά αποσυναρμολογεί και καταστρέφει αυτήν την τάξη, προκειμένου να δημιουργήσει μέσα από τα βάθη της ψυχής μια νέα τάξη από τα μεμονωμένα θραύσματά του.

Ωστόσο, αυτή η αναρχική ενέργεια για τη λύτρωση της τέχνης έχει ως έρεισμα τη μηδενιστική εμπειρία και άρα, σε αντίθεση με το παρελθόν δεν μπορεί να προβάλλει κάποια μεταφυσική ή θεολογική αλήθεια (έναν πνευματικό εαυτό) που να δημιουργεί έναν ριζικά άλλον κόσμο με τάξη και συνοχή (ένα κομμουνιστικό πρόταγμα). Η λύτρωση της τέχνης σε ένα επιστημονικό σύμπαν το οποίο επεκτείνεται διαρκώς μπορεί να σημαίνει μόνο ότι λύτρωση είναι η ίδια η θραύση κάθε τάξης και συνοχής, μέσα στην ίδια την τέχνη και σε ό, τι αναπαριστά. Από τον σουρεαλισμό και μετά, η τέχνη της λύτρωσης σημαίνει τη λύτρωση της τέχνης από την εγκόσμια τάξη. Το ριζικά ά-κοσμο αυτής της τέχνης εκδηλώνεται στο «δεν καταλαβαίνω», στην αμηχανία του θεατή, μα και του ίδιου του καλλιτέχνη για την εξέγερσή του, απέναντι σε κάτι το οποίο ούτε ά-σχημο είναι ούτε ό-μορφο.

Δεν χωρεί αμφιβολία ότι μια τέτοιου είδους άρνηση δεν θα μπορούσε να αποκαλυφθεί σε άλλους καιρούς, και ότι τούτη αντιστοιχεί στη μεταμοντέρνα κατάσταση μιας συνδυαστικής-αναλυτικής λογικής. Ωστόσο, ακόμη και τώρα, όταν ο Θεός έχει αναδιπλωθεί πλήρως στον εαυτό του κι έχει αποσπαστεί από τον κόσμο, όταν ο κόσμος έχει πλήρως αλλοτριωθεί από το ριζικά έτερό του παραμένουν κάποια θραύσματα της θεϊκής ουσίας, όπως θα έλεγε ο καβαλιστής Βάλτερ Μπένγιαμιν, τα οποία ίσως και να οδηγούν στη λύτρωση. Η δική του, αλληγορική ερμηνεία για τον Angelus Novus του Klee στις *Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας* παραμένει υποδειγματική. Στα χνάρια της μπορούμε τουλάχιστον να διαβάσουμε αλληγορικά στη μεταμοντέρνα τέχνη έναν προ-άγγελό του τέλους αυτού του κόσμου.

26-30 Ιουλίου 2011, Βάμος Αποκορώνου

ΛΟΓΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΡΟΖΑΝΗΣ

Στο *A companion to Aesthetics* (εκδ. Blackwell, 1997) συναντάμε τον ακόλουθο ορισμό της Αναπαράστασης: «Η σχέση μεταξύ μιας απεικόνισης με αυτό το οποίο απεικονίζεται και χάρη στην οποία είναι μια απεικόνιση ενός συγκεκριμένου αντικειμένου». Υπό την έποψη αυτή, η Αναπαράσταση δεν είναι μια απλή απεικόνιση, αλλά πρωτίστως μια σχέση με το απεικονιζόμενο. Άρα, προϋποτίθεται ότι το απεικονιζόμενο είναι κάτι το οποίο μπορεί να ιδωθεί, έστω και κάτω από ιδιαίτερες ή εξαιρετικές συνθήκες, κάτι το οποίο είναι ένα πράγμα ή προκύπτει από τον εξαντικειμενισμό ενός ψυχικού τόνου, μιας ψυχικής κατάστασης. Αποκλείεται, κατά συνέπεια, η μίμηση ενός πράγματος, η οποία παραμένει στο επίπεδο της ομοιότητας και δεν υφίσταται τη «δοκιμασία» της σχέσης προς το απεικονιζόμενο ή προς τον ψυχικό τόνο που εξεικονίζει το πράγμα, κατά το μέτρο που το πράγμα μπορεί να θεαθεί εξ αιτίας της πολυπρισματικότητάς του, δηλαδή της φανέρωσής του προς χάρην του ψυχικού τόνου.

Η μίμηση, σε αντίθεση προς την Αναπαράσταση, δεν προϋποθέτει ψυχικό, συναισθηματικό και/ή αισθητικό κόστος. Καταλήγουμε, λοιπόν, στο συμπέρασμα ότι η ύπαρξη ψυχικού τόνου είναι εκείνη που καθορίζει το εύρος και το βάθος της αναπαραστατικότητας του δυνάμενου να ιδωθεί, ήτοι να εκφρασθεί ως ψυχική διάθεση του πράγματος, ως εντύλιξη της πολυπρισματικότητας του πράγματος μέσα στη «διάθεσή» του και συνεπώς ως φανέρωση του πράγματος κατά την πράξη της Αναπαράστασης.

Επιπλέον, η απλή μίμηση των πραγμάτων, δηλαδή η απλή μίμηση της πραγματικότητας, είναι μια πράξη αδύνατη μέσα στην προοπτική του ανθρώπινου βλέμματος, το οποίο αναζητά τη φανέρωση του πραγματικού της πραγματικότητας, ήτοι τη φανέρωση του μη-είναι-ακόμη του πράγματος, άρα της ακόμη αφανέρωτης ή αποκεκρυμμένης υπόστασής του, η οποία εντούτοις αποκινεί την πρόθεση της Αναπαράστασης. Ο Gombrich τονίζει, ως προς το ζήτημα αυτό, την ερμηνευτική διαδικασία ως κεντρικό άξονα της Αναπαράστασης έναντι της ουδετερότητας της μίμησης (*A companion to Aesthetics*). Οστόσο, η ερμηνευτική διαδικασία είναι αναμφισβήτητη μέρος σημαντικού πράγματος του προβλήματος της Αναπαράστασης, αλλά κατά κανέναν τρόπο δεν συγκροτεί ολόκληρο το πρόβλημα.

Ασφαλώς, θα ήταν προτιμότερο να θεωρήσουμε ως αφετηριακό σημείο μιας θεωρίας της Αναπαράστασης την απόφαση του Hans-Georg Gadamer,

σύμφωνα με την οποία «Λέξη και εικόνα δεν είναι απλές μιμητικές εξεικονίσεις, αλλά επιτρέπουν σε αυτό το οποίο αναπαριστούν να είναι για πρώτη φορά αυτό που είναι». Από την απόφαση του Gadamer προκύπτει μια αποκαλυπτική της Αναπαράστασης διαδικασία, η οποία δεν παραμένει στο επίπεδο της ερμηνείας, αλλά προϋποθέτει την μέσω της Αναπαράστασης εξ αίφνης αποκάλυψη του πράγματος, ήτοι του για πρώτη φορά πράγματος που αποσπάται από τον ίδιο του τον απεικονιστικό εαυτό για να καταστεί αναγνωρίσιμο μόνον χάρη στην αποκάλυψή του, δηλαδή για να προστεθεί στον κόσμο ως υλικότητα, υπερβαίνοντας την υλικότητά του και ορίζοντας τον εαυτό του με όρους καθαράς φανέρωσης.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, το πρόβλημα μετατίθεται στο ίδιο το πράγμα και στην εγκαθίδρυσή του μέσα στον κόσμο. Αν το πράγμα ήταν ουδέτερο, θα διέθετε μια παθητικότητα και μια σταθερή και δεδομένη υλικότητα, η οποία θα ήταν βέβαια απρόσφορη έστω και προς μίμηση, αφού το σταθερό και δεδομένο μιμείται μόνο τον εαυτό του και κατά κανέναν τρόπο δεν διαθέτει κάποια «πρόθεση» να είναι αλλιώς μέσα στον κόσμο, ούτε κάποια «διάθεση» να αποσπασθεί από τον εαυτό του. Όμως έτσι, θα καταλήγαμε να ταυτίζουμε το πράγμα με μια απλή γενικότητα, με ένα *factum brutum*, το οποίο στερείται προθέσεων και διαθέσεων και κατά συνέπεια δεν μπορεί να προκαλέσει κανέναν ψυχικό δημιουργικό τόνο και υπ' αυτή την έννοια δεν θα ήταν παρά μια ταυτολογία χωρίς κάποια συνδύλωση πέραν του άραγος εαυτού του. Πέραν αυτού, η ταυτολογική φύση του πράγματος δεν θα μπορούσε να παράγει εμπειρία, ήτοι δεν θα δημιουργούσε καμία παράσταση χώρου, έστω και αν ο χώρος, καθώς γνωρίζουμε, είναι ένας δωρισμένος και βιωμένος κόσμος ανεξάρτητος από την εμπειρία. Εδώ, η εμπειρία του πράγματος νοείται ως το «γέμισμα» του χώρου, ως ανάδυση δηλαδή ενός τόπου δημιουργημένου διά του ψυχικού τόνου που εντυλίσσει τα πράγματα και τα καθιστά πολυπρισματικά.

Κατά συνέπεια, το πράγμα φανερώνεται ως εμπειρία καλλιτεχνική μόνο μέσω της αποκάλυψής του και αυτή η αποκάλυψη δεν είναι τίποτε άλλο παρά η Αναπαράστασή του που το κάνει να είναι αυτό που είναι. Το κάνει να είναι διαρκώς αλλιώς μέσα στον κόσμο, με αποτέλεσμα, μέσω της Αναπαράστασης, ο χώρος να «ξεβοτανίζεται», για να χρησιμοποιήσω την ορολογία του Heidegger, και να διασπάται σε θραύσματα τόπου, δηλαδή σε πολλαπλότητα εικόνων του ίδιου πράγματος. Έτσι, το πράγμα εγκαθίσταται μέσα στον κόσμο ως κάτι «καθ' οδόν» προς τη σημασία του, ως κάτι που είναι αυτό που είναι χάρη στην Αναπαρά-

στασή του: ένας κόσμος μέσα στον κόσμο, ένας τόπος μέσα στον χώρο, ένας τόνος ψυχικός μέσα στην ουδετερότητα και την παθητικότητα της σταθερότητας, μια σημασία μέσα στο νόημα, μια παραδοξότητα μέσα στην κανονικότητα.

Οστόσο, εδώ τίθεται ένα κρίσιμο πρόβλημα ως προς το ζήτημα της Αναπαράστασης. Τα πράγματα δεν διακρίνονται μόνο διά της παρουσίας τους, αλλά εξίσου και διά της απουσίας τους. Μάλιστα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι η απουσία του πράγματος που ισχυροποιεί την παρουσία του και που είναι το ποιητικό αίτιο της Αναπαράστασής του. Οπότε, προκύπτει το πρόβλημα του μη αναπαριστάσιμου των πραγμάτων που διαταράσσει τη σχέση της Αναπαράστασης με το απεικονιζόμενο.

Ας ξεκινήσουμε με τη σημαίνουσα διατύπωση του Gérard Wajcman: «Η αφηρημένη ζωγραφική, για παράδειγμα, είχε προτείνει στις αρχές αυτού του αιώνα έναν τρόπο απάντησης σε κάτι μη παραστάσιμο. Παρατηρούμε αμέσως στις εμπροσθοφυλακές της νεωτερικότητας με ποιον τρόπο η αφαίρεση στοχεύει κατευθείαν αυτό το σημείο: αν και ο πίνακας συνεχίζει να υφίσταται, το ζητούμενο θα είναι, για παράδειγμα στον Μάλεβιτς, να φτιάξει κανείς πίνακα με το τίποτε, πράγμα που έρχεται πάραυτα να αποσπάσει τη ζωγραφική από την εικόνα και το νόημα».

Το τίποτε ισούται βέβαια με την απουσία πράγματος. Γιατί, λοιπόν, ο πίνακας συνεχίζει να υφίσταται; Με ποιον τρόπο η Αναπαράσταση εντυλίσσει το μη παραστάσιμο και μάλιστα παίρνει «ζωή» από αυτό, κεντρωμένη σε αυτό που λείπει ως γεγονός, ως μνημν του γεγονότος, ως μη αξιοσημείωτο πράγμα;

Αναμφισβήτη, το μη παραστάσιμο δεν θα μπορούσε να ενταχθεί στην τάξη του συμβολικού, καθότι η συμβολική τάξη του κόσμου συναρτάται απόλυτα με ό, τι δύναται να ειπωθεί και να ιδωθεί. Ό, τι ανάγεται στο επίπεδο του σμιλείν και του θεάσθαι εκφράζεται ως σύμβολο και είναι αυτό ακριβώς που παράγει και αναπαράγει τον κόσμο ως συμβολικότητα. Και γνωρίζουμε επίσης ότι το σύμβολο γεννάται και εδραιώνεται μέσα στο ιστορικό ή εξιστορικό, αφού είναι γλωσσικό ίχνος και υπό την έννοια αυτή, το σύμβολο συγκροτείται ως ιστορικότητα. Από την άλλη πλευρά, το μη δυνάμενο να ειπωθεί και να ιδωθεί είναι ανιστορικό και άρα εκφεύγει του συμβολικού χώρου, επειδή ακριβώς είναι και παραμένει ανιστορικότητα.

Πράγματι, θα μπορούσαμε προκειμένου περί της ιστορικότητας του συμβολικού να χρησιμοποιήσουμε και πάλι τη διατύπωση του Wajcman σε διαφορετικό επίπεδο: η συμβολικότητα εγγυάται κάτι το οποίο «έχει λάβει χώρα στη σκηνή του κόσμου, το οποίο μπορεί να αναπαρασταθεί, προκειμένου ο κόσμος να συνιστά τον τόπο μιας ιστορίας». Στο σημείο αυτό και προκειμένου να δοθεί απάντηση στο ερώτημα γιατί ο πίνακας εξακολουθεί να υφίσταται

εν απουσία εξεικονιζόμενου πράγματος και, επιπλέον, με ποιον τρόπο η Αναπαράσταση εντυλίσσει το μη παραστάσιμο και «παίρνει ζωή» από την απουσία του πράγματος, θα πρέπει να ακολουθήσουμε την πρόταση του Jacques Lacan, σύμφωνα με την οποία ό,τι αποκλείεται από το συμβολικό, επανέρχεται μέσα στο πραγματικό. Αναντίρρητα, η απουσία πράγματος εκφεύγει του συμβολικού, διότι είναι απουσία, ήτοι αδυναμία εξιστόρησης και θέασης. Αλλά ίσα-ίσα επειδή εκφεύγει της ιστορικότητας του συμβολικού, επιστρέφει στην υλικότητα, δηλαδή εκφεύγει, όπως παρατηρήθηκε ανωτέρω, αποδεσμεύοντας η απουσία τον εαυτό της από τη συμβολικότητα, υπερβαίνει την υλικότητά της για να επιστρέψει μέσα στον κόσμο ως υλικότητα ανιστορική, ήτοι ως πράγμα το οποίο είναι αυτό που είναι επειδή τώρα δύναται να αναπαρασταθεί, να προσδώσει νέα ορμή και διάσταση στην Αναπαράσταση.

Τώρα, η τέχνη αναπαριστά κάτι που είναι αυτό που είναι, επειδή απουσιάζει από τον κόσμο και την ιστορία, απουσιάζει από το βλέμμα και τη γλώσσα, είναι καθαρή απόκρυψη και εξ αυτού αναπαριστά το τίποτε μέσω της υλικότητας του τίποτε, μέσω της υλικότητας του μη παραστάσιμου και του άρρητου που στερούνται χρόνου και άρα απεικόνισης μέσα στον χρόνο. Έτσι, ορθά αποφαίνεται ο Wajcman ότι «το *Μαύρο τετράγωνο σε άσπρο φόντο* [του Μάλεβιτς] είναι σαν ένα είδος ξόανου που “εγκαθιδρύει με το επέκεινα μια πραγματική επαφή”, εφ’ όσον εξυπακούεται ότι στην υλιστική εκδοχή το επέκεινα δεν δηλώνει τίποτε άλλο από το πιο πραγματικό, το πιο βαρύ και το πιο σίγουρο πράγμα που υπάρχει, που είναι η απουσία».

Η Αναπαράσταση ως πρόταση της ενδεχομενικότητας να καταστεί το άφαντο, η τέλεια απόκρυψη του *Deus Absconditus*, το επέκεινα ως δείξιμο του αθέατου και του ανείπωτου, ως πράγμα έξω από την πραγματικότητα και ως ύλη έξω από την υλικότητα και επιπλέον ως πρόσβαση στο πραγματικό της πραγματικότητας, είναι η *vis formandi* του ψυχικού τόνου πάνω στον οποίο δομείται ολόκληρη η τέχνη και φανερώνεται η πίεση του κενού που τρομάζει και συγχρόνως λυτρώνει. Κατά τούτο, λοιπόν, ο Jacques Lacan έχει απολύτως δίκιο πιστώνοντας την τέχνη και τον καλλιτέχνη με μια πνοή μαγείας διά της οποίας το μη παραστάσιμο αναπαρίσταται: «αυτό στο οποίο ο καλλιτέχνης μας δίνει πρόσβαση», αποφαίνεται, «είναι η θέση αυτού που δεν γίνεται να ιδωθεί».

Ως προς την Αναπαράσταση, θα μπορούσαμε, καταλήγοντας, να επαναλάβουμε με πλήρη βεβαιότητα την ποιητική ενόραση του Goethe: «Το ανείπωτο, εδώ γίνεται πράξη» – ένα αιωνίως φαουστικό τοπίο, ρομαντικό στην καταγωγική του περιοχή, μετά-ρομαντικό στις ισχυρές αναταράξεις της νεωτερικότητας.

* Ο Στέφανος Ροζάνης είναι καθηγητής Φιλοσοφίας.

Η ΑΔΥΝΑΤΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

ΑΠΟΣΤΟΛΗΣ ΑΡΤΙΝΟΣ

Κανείς δεν μαρτυρεί για τον μάρτυρα.

P. CELAN

Υπάρχει ένα σκοτεινό συμβάν στη διάρκεια του 20ού αιώνα, μια μαύρη τρύπα που διέσπειρε το ανείπωτο, το αδιάθετο στη γλώσσα. Είναι το Άουσβιτς –αν πρέπει αυτό να 'χει ένα όνομα– μια μοναχική και μοναδική ονομασία, την ονομασία αυτού του τραύματος, που αποσύρει στο ακατονόμαστο της λύσης του το ίχνος του, αυτή τη στάχτη που άφησε πίσω. Μια στάχτη που έσβησε το ίχνος, τη δυνατότητα της μαρτυρίας. «Μια μαρτυρία (πλέον) δίχως μάρτυρα» (Derrida), και γι' αυτό μια μαρτυρία που αδυνατεί να κατονομάσει, να αναπαραστήσει στη γλώσσα το ίχνος αυτής της μνήμης. Το Άουσβιτς έτσι, έμεινε αυτό το ανεικόνιστο και το ανείπωτο του 20ού αιώνα, ένα αποσυρόμενο συμβάν αφιερωμένο στην φιλοτέχνηση μόνο της διασποράς του. Μια οδυνήρη απώλεια που εξαερώνει τις μορφές, την υλικότητα τους, το αναπαραστάσιμο και ιστορίσιμο ίχνος τους. Το Άουσβιτς δεν άφησε τίποτε πίσω του, μόνο τις στάχτες του, και είναι, γι αυτό και μόνο, το τέλειο έγκλημα. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Gerard Wajcman: «Οι σωροί πωμάτων στο Άουσβιτς που φωτογραφήθηκαν δεν ήταν εκείνοι των θαλάμων αερίων, η μεγάλη ναζιστική βιομηχανία δεν παράγει σωρούς πωμάτων, αλλά στάχτες, τίποτε το ορατό. Κατασκευάζει την απουσία». Η μοναδικότητα αυτού του τραύματος έγκειται σε αυτήν ακριβώς την αδυνατότητα της μαρτυρίας του. Είναι ένα συμβάν που εξαντλείται στην αποσυρόμενη ενικότητα του, στο περικλείστο και αδιάθετο είναι του. Δεν είναι μόνο τα θύματά του που έγιναν στάχτη, αλλά και κάθε είδους αρχειακό υλικό που θα μπορούσε να στοιχειοθετήσει μια ελάχιστη μαρτυρία. Δεν ενδιαφέρει εδώ τόσο η αποτελεσματικότητα αυτού του εγχειρήματος, του εγχειρήματος της απόκρυψής του, όσο η πρόθεσή του, η επιμέλεια του στην εξαφάνιση της μαρτυρίας. Ακόμη και αυτή η μαρτυρία των επιζώντων θα είναι εντέλει μια αδύναμη μαρτυρία, μια α-πίστευτη αφήγηση φρίκης. Επιζώντες που είναι πέραν της θνητότητας, αλλά και πέραν της μαρτυρίας τους. Της μαρτυρίας ενός γεγονότος που συμβατικοποιήθηκε όταν παραδόθηκε στις φλόγες, στην αποτέφρωσή του, σε αυτήν τη βωβότητα της στάχτης. «Η στάχτη», λέει ο Derrida, «εκμηδενίζει ή απειλεί να εκμηδενίσει, ακόμη και τη δυνατότητα να μαρτυρήσει κανείς για την ίδια την εκμηδένιση». Ένα τραυματικό έτσι συμβάν που εγγράφηκε για πάντα στην α-σχί-

μια της ιστορίας, στη αιώνια κρύπτη του μαρτυρίου του. Το συμβάν, όμως, της γενοκτονίας υπήρξε, και υπήρξε στη δική του μοναδική σκηνή. Ένα συμβάν, που, όπως κάθε μοναδικό συμβάν, αποκαλύπτει και το ανυπόφορο ίχνος της εγγραφής του, την ακεραιότητα του Πραγματικού του.

Οι στάχτες είναι το συμβάν της ιστορίας, το αρνητικό ίχνος του πράγματος, το μη ιστοριοποιήσιμο, η ασυνέχεια που συνέχει τα πράγματα, το κενό του Πραγματικού που γίνεται όμως το καταγωγικό κενό του ίδιου του κόσμου, το αφετηριακό του θεμέλιο, η πένθιμη αναμονή του. Οι στάχτες δια-γράφουν το ιστορικό τους περιβάλλον, χάριν μιας ανεικονικής δόξας, «δόξα από στάχτες», όπως θα γράψει ο Paul Celan. Το ίχνος ενός μηδενικού *Είναι* αποστερημένου από το ιστορικό του νόημα. Το συμβάν της γενοκτονίας, αν και στοιχειώνει έτσι όλη τη μαρτυρική του ποίηση, δεν κατονομάζεται σε κανέναν στίχο του, δέχεται μόνο στην κατεύθυνση της υπομονής του, της μυστικής του κρύπτης, που γίνεται και αυτός ο από-καλυπτικός του ορίζοντας, η μεσσιανική του προοπτική. «Σκάβαμε έναν τάφο στον αέρα, εκεί δεν κείται κανείς στα στενά». Στίχοι μιας σκοτεινής καταγωγής που μεταδίδουν ένα αμετάδοτο νόημα, πέρα απ' το όριο της μαρτυρίας ή της ερμηνείας. Μια μαρτυρία που δεν μαρτυρά τίποτε, μια και «κανείς / δεν μαρτυρεί για τον / μάρτυρα». Ένα διαφυγόν ίχνος μόνο, που διασώζει στο ανεντόπιστο τού χαρακτήρα του την εξωγλωσσική του θέσμιση, τη μυστική και αδύνατη καταγωγή του.

Αυτή η μη θέση του γεγονότος δεν συνιστά κατ' ανάγκην και την ανυπαρξία του, αλλά τη μυστική διάσταση, αυτή την αναμένουσα μορφή του. Η χειρονομία έτσι της τέχνης μέσα σε αυτήν την αναμονή του κόσμου είναι μια χειρονομία από-καλυπτική. Μια χειρονομία που διασώζει, ως μια βωβή υπενθύμιση, το συμβάν των νεκρών, που το διεγείρει, καθώς εγείρει την έγερση αυτού του ανώνυμου άλλου, ενός άλλου που θα είναι όμως πάντα, πέραν κάθε διαλεκτικής προοπτικής. «Μετά το Άουσβιτς δεν μπορεί να γράφεται ποίηση», υποστήριζε ο Adorno, αλλά ακριβώς όμως μετά το Άουσβιτς η ποίηση μπορεί να γράφεται. Η τέχνη έλκει τη δυνατότητά της απ' αυτήν ακριβώς την αδυναμία, την αδυναμία της εγγραφής, του σβησμένου ίχνους, της αδύνατης αναπαράστασης, γίνεται έτσι η ίδια αυτή η αδύνατη μαρτυρία, το ανεικονικό και ανείπωτο ίχνος του άλλου. Μια αρνητική εργασία που της υπαγορεύεται απ' αυτή την ίδια την αδυνατότητα του άλλου, από την ανεντόπιστη θέση του μέσα στον κόσμο μας. Όσο η εικόνα του υποχωρεί, τόσο εξέλκεται το Πραγματικό της μέγεθος· όσο το νόημά του αποδυναμώνεται τόσο και

αποκαθίσταται το γλωσσικό του εύρος. Η τέχνη αφιερώνεται στην απουσία, χάριν αυτής της πραγματικότητας του άλλου, της Πραγματικής του απουσίας. Το υποκείμενο άλλωστε αναδύεται μόνο στον ορίζοντα της απουσίας του άλλου και ποτέ στην κοινωνία της παρουσίας του. Η αδιαφάνεια έτσι αυτού του σκοτεινού συμβάντος του 20ού αιώνα μπορεί να δεξιωθεί το ίδιο το συμβάν της τέχνης. Η τέχνη είναι η σιωπή του κόσμου, η επιστροφή του, η επιστροφή της εικόνας του στο καταγωγικό της μηδέν. Οι ονοματοδοσίες της δεν αναγγέλλουν, δεν μαρτυρούν, απο-καλύπτουν μόνο. Το ιστορικό, μέσω της συμβολικής και της φαντασιακής του ακύρωσης, ανακτά το Πραγματικό του μέγεθος, την τελικότητα της πραγμάτωσής του. Εδώ, τα σημαίνοντα της ιστορίας υποχωρούν, αποσύρονται από την ιστορική τους σκηνή και ανακτούν το πυρηνικό τους πεπρωμένο. Γίνονται μέσω της απουσίας τους μυστικά σύμβολα, σκοτεινές προσδοκίες. Στη σχετική εικονοποιία του Christian Boltanski τα πρόσωπα των μαρτύρων δεν ανακτούν την μαρτυρία τους αλλά τη σιωπή της μαρτυρίας τους, δεν μεταφέρουν τίποτε στο φως. Υπομένουν μόνο, τη διάρκεια της σιωπής και τον μετεωρισμό της απορίας τους. Μετεωρίζονται, σε αυτό το καθεστώς της εξαφάνισης που αφήνει πίσω του μόνο στάχτες. Γι' αυτό και η μαρτυρία τους είναι μια μοναδική μαρτυρία, ακριβώς επειδή δεν κομίζει τίποτε, δεν αφηγείται το συμβάν, αλλά γίνεται η ίδια ένα μυστικό και αδιόρατο συμβάν, ένα αδιάθετο άλλο. Αυτό που έλαβε χώρα μέσα στη σιωπή και στο ανομολόγητο της φρίκης του, δεν συντάσσεται στον ορίζοντα της γλώσσας, αλλά στην αντιστροφή της γλώσσας. Γι' αυτό και οι μάρτυρες μένουν στο τέλος χωρίς φωνή, γιατί μόνο έτσι μπορούν να μαρτυρήσουν το ανείπωτο, αυτή την παραγωγή της στάχτης.

Στο Εβραϊκό μουσείο του Βερολίνου είναι αυτή η φρικώδης αρχιτεκτονική της σιωπής του που καταφέρνει να μεταδώσει κάτι. Όλο το κτίριο είναι μια installation στοιχειωμένη από αυτόν τον εφιάλτη, καθώς βυθίζεται εγκαταλελειμμένη μέσα στη φρίκη του. Όλη η γεωμετρία του κτιρίου αφηγείται αυτήν

τη θανατόληπτη ιστορία, περικλείει τη δυσφορία της, την επιστρέφει αδιάλειπτα και την υπαγορεύει ως ένα σύγχρονο βίωμα. Η σιωπή του κτιρίου όμως, η κενότητα του, μόνον αυτή.

Δίχως να διαρρηγνύει τη σιωπή του συμβάντος, το έργο της τέχνης έρχεται μέσα στη δική του πάλι σιωπή, για να δείξει προς την άρρητη περιοχή, να διανοίξει σε αυτό το καθεστώς της απώλειας τη δυνατότητα μιας άλλης σκηνής, μια φασματοποιεία όπου η εικόνα δεν αναπαριστά αλλά ενεστωτοποιεί αυτό το αδύνατο και αποσυρόμενο άλλο, την αδύνατη ομοίωσή του. Μια εικόνα που είναι έτσι πάντα πέραν της κατανόησης, ένα καινό σημαίνον, έτοιμο όμως να δεξιωθεί όλες τις αντανakλάσεις αυτού του ανώνυμου άλλου. Ένα έργο που υποστασιώνεται το ακατάληπτο της πρωταρχικής του αιτίας, τροποποιώντας, προς την κατεύθυνση της απώλειας, και αυτή την ίδια την αιτία του, καθιστώντας το καταγωγικό του συμβάν, ένα ξένο συμβάν, ξένο και προς αυτόν τον ίδιο τον εαυτό του. Γιατί το συμβάν είναι, ακόμη και με αυτή την αρνητική, αντιμπαμπαντιανή του εκδοχή, ένα αδιάνγνωστο Είναι, ένα Είναι πέραν κάθε δέσμευσης. Μια ενικότητα απελπισμένη, μιαν απεύθυνση που δεν προσκρούει πουθενά. Γι' αυτό και γίνεται μια αναμονή, αυτή η ίδια η αναμονή του κόσμου, το κενό σημείο του φλογισμένου πυρήνα του. Στο κενό αυτού του σημείου το έργο έρχεται με όλη την αποθησαυρισμένη του αδυναμία. Δεν είναι έτσι το έργο που αναπαριστά το συμβάν, αλλά το συμβάν που ταυτίζεται με το έργο, η μοναδική εκφραστική του οδός απ' αυτόν τον κόσμο της σιωπής. Το έργο όμως δεν θα επιβεβαιώσει ποτέ την καταγωγή του, θα την βυθίσει μάλιστα σε μια πιο μεγάλη σιωπή. «Η αληθινή γλώσσα της τέχνης», έλεγε ο Adorno, «είναι βουβή, το βουβό της στοιχείο έχει την προτεραιότητα έναντι της δηλωτικής-σημασιοδοτικής της γλώσσας». Η αναπαραστατική αδυναμία έτσι του συμβάντος ανταποκρίνεται στην αναπαραστατική αδιαθεσία αυτού του ίδιου του έργου της τέχνης, διανοίγεται, σ' αυτό το αδιανόητο έξω που το υπαγόρευσε και συνεχίζει αδιαλείπτως να το περιβάλλει.

* Ο Αποστόλης Αρτίνος είναι συγγραφέας.

Η ΔΙΑΤΟΠΙΣΗ ΚΑΙ Η ΕΡΕΙΠΩΣΗ ΤΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

ΤΑΚΗΣ ΚΟΥΜΠΗΣ

Όταν τη δεκαετία του 1960 ο Michel Foucault ανήγειρε την άφιξη της εποχής του χώρου, σε αντίθεση με την εποχή του χρόνου που είχε παρέλθει, δεν εστίαζε τόσο σε μια διαδοχή όσο σε ένα σύνθετο φαινόμενο χωρικής, σχεδόν ιώδους, εξάπλωσης. Η επιμολυσματική ικανότητα του χώρου μοιάζει να πλήττει εφεξής όλες τις θεωρίες που επιχειρούν να συναρτίσουν τον χώρο με τον χρόνο τόσο στις εμπειρίες της τέχνης όσο και της φιλοσοφίας.

Αν η συγκρουσιακή ρήση «χώρος ενάντιον χρόνου»¹ στοχεύει στην απελευθέρωση του χρόνου για να του προσδώσει «έναν τόπο, μια χωρική υποδοχή», όπως διατείνεται ο Jean-Luc Nancy, η χωρική διάσταση του χρόνου αποκτά σημαίνουσα βαρύτητα καθώς η δια-χώριση ανάμεσα στον χρόνο και τον χώρο, χωροποιεί κατά κυριολεξίαν και τους δύο όρους.

Με αυτή την έννοια, η χρονική στιγμή αποκτά μια τοπική διάσταση, το «άνοιγμα ενός τόπου στο παρόν», προσδίδοντας μιαν άλλου τύπου διεργασία σε ορισμένες μορφές τέχνης, όπως στη φωτογραφία, στη μουσική, στη ζωγραφική ψηφιο-γραφία. Ο χώρος εκτείνεται, εντείνεται, εξαπλώνεται, αλλά κυρίως κατακτάται. Γίνεται το πεδίο της διαμάχης των δυνάμεων της βούλησης για κυριαρχία. Η «κατάκτηση του διαστήματος», στη γήινη έκφασή της, δεν είναι παρά η βούληση για δύναμη ενός πλανητικού χώρου που αστικοποιείται ομογενώς, κορέννεται και εκρήγνυται. Σε αυτό το σημείο της ανάλυσης συναντώνται η πολιτική, η φιλοσοφία, η οικολογία ως ενδογενείς παράμετροι του φουκωϊκού εγχειρήματος.

Ωστόσο το ερώτημα του χώρου δεν μπορεί να τεθεί παρά με αφητηρία τον Heidegger και τη ρηζικέλευθη πρότασή του που υποδεικνύει πως η ύπαρξη είναι χωρική. Αυτό συνεπάγεται ότι η αρχιτεκτονική και οι τέχνες του χώρου ανάγονται σε μια οντολογία, εφόσον ο χώρος δεν είναι ένας αδιάφορος περίγυρος αλλά εκείνο που εγγίζει τις πιο μύχιες περιοχές της ύπαρξης.

Βεβαίως, το ερώτημα που τίθεται σήμερα είναι πώς θα προστατεύσουμε τη मुखιότητα της ύπαρξης από τις ανεξέλεγκτες διεισδύσεις της απόλυτης διαφάνειας. Πρόκειται για ένα ερώτημα που συναρτάται με την αποσυζευκτική πορεία του ίδιου του τόπου και

με το γεγονός της ερείπωσης της αρχής του εντοπισμού. Για τον Heidegger *εντοπίζω* σημαίνει υποδεικνύω, προσέχω, μελετώ τον τόπο (Ort), ο οποίος ως αιχμή του ακοντίου περισυλλέγει τον εαυτό του, «δι-απερνάει και διουσιώνει τα πάντα»². Ο καϊντεγεριανός τοποκεντρισμός ισοδυναμεί, μέσω της αρχής του εντοπισμού, με την υπόδειξη προσανατολισμένων τόπων που καθορίζονται από τις ανθρωπολογικές διαστάσεις της αριστοτελικής φυσικής. Η έννοια του εντοπισμού συνδέεται στον ύστερο Heidegger με τη νόηση του κόσμου ως του Τετραμερούς (das Geviert) γης και ουρανού, θνητών και αθανάτων.

Αλλά και στον Foucault, ο χώρος του εντοπισμού (espace de localisation) αποδίδει την κοσμολογική παράδοση ανάμεσα σε μια γήινη και μια ουράνια οργάνωση, όπως την εξέφραζε η διασύνδεση των τόπων κατά τον Μεσαίωνα.³ Αυτό που καθορίζει και αναδεικνύει τη συγχρονικότητά μας είναι η στιγμή της διαδοχής του εντοπισμού και η αντικατάστασή του από την έννοια της έκτασης όπως επισημαίνει ο Foucault, κατά την εποχή του Γαλιλαίου, τον 17ο αιώνα. Με άλλους όρους, θα λέγαμε ότι επήλθε ο καιρός κατά τον οποίο περατώθηκε το καθεστώς του Τετραμερούς του Heidegger. Όταν ο τόπος παύει να είναι εγγεγραμμένος σε μια διευθετημένη ολότητα και η αρχιτεκτονική, απομακρυνόμενη πλήρως από την αρχή του εντοπισμού, μπορεί να κατασκευάζει χωρίς πρότυπο, χωρίς επανάληψη, χωρίς τη θεμελιακή χειρονομία της δημιουργίας Κόσμου. Η ερείπωση της αρχής του εντοπισμού συμβαδίζει με την εποχή της νεωτερικότητας και του αρχιτεκτονικού μοντερνισμού. Θεωρώντας ότι η μεταμοντέρνα ανασχεση ουδέποτε έλαβε χώρα, η έννοια του τόπου οδεύει σήμερα προς την πιο ριζική κριτική φάση της.

Ο Γάλλος φιλόσοφος Benoît Goetz, στο εξαιρετικό πόνημά του για τη σχέση αρχιτεκτονικής και φιλοσοφίας, προβάλλει την έννοια της *διατόπισης* (dislocation) ως έναν αποσυζευκτικό σύνδεσμο που περιγράφει την ασταθή εμφάνιση/εξαφάνιση των τόπων:

«Διατόπιση»: αυτή θέλει να πει ότι υπάρχουν πάντα τόποι, καθώς επίσης και άλλοι χώροι από τους τόπους, χώρος ανάμεσα στους τόπους, και ο οποίος, κατά συνέπεια, κάνει τους τόπους να κινούνται, να επιπλέουν, να μη μένουν σταθεροί.

[...] Η διατόπιση δεν είναι ένα συμβάν που συμβαίνει μέσα στον χώρο ούτε ένα συμβάν με κατεύθυνση προς τον χώρο: ο χώρος είναι διατόπιση. Ο

χώρος είναι η αποσύζευξη των τόπων, ο απαρκτικός συμμερισμός που λαμβάνει χώρα αδιαλλείπτως. Η διατόπιση δεν είναι κατ' αρχάς αυτό που καταστρέφει, αποδομεί ή αφανίζει τον τόπο. Η διατόπιση είναι πρωτίστως η *συνθήκη κάθε εντοπισμού* για να γνωρίσουμε το συμμερισμό των τόπων.⁴

Η δια-τόπιση ορίζει μιαν αναπόδραστη μεταβολή: διατοπίζει την τάξη του Κόσμου, διαταράσσοντας τη διευθέτηση που συγκροτεί το Όλον και την αμοιβαία διασύνδεση των διακριτών μερών. Οι χώροι παύουν να είναι θραύσματα μιας ολότητας. «Είναι εκλάμψεις που τρεμοφέγγουν στο διασκορπισμό. Χώροι που πλάνωνται χωρίς αγκυροβόλημα, χωρίς προορισμό και χωρίς προέλευση»⁵. Συνεπώς, η διατόπιση είναι ένας όρος που αναδύεται μέσα από το συμβάν της ερείπωσης των αναπαραστάσεων του Κόσμου. Όπως υπογραμμίζει ο Goetz, η διατόπιση προβάλλει τη στιγμή που η σκέψη έχει απολέσει όλες τις πηγές της *imago mundi*, της εικόνας του Κόσμου για να βεβαιώσει ότι «ο Κόσμος ή μάλλον το σύμπαν δεν είναι πλέον, με κανένα τρόπο, αναπαραστάσιμα»⁶.

Τα πάντα πιστοποιούν πλέον ότι οδεύουμε προς το πέρας κάθε ολοκληρώσεως. Οι φιγούρες, τα σχήματα αυτού του πέρατος, τα οποία ανήκουν συνάμα στις συνθήκες του διασκορπισμού, της διαύγασης, της τρεμολάμπσης, ήτοι των συνώνυμων όρων της διατόπισης, τείνουν να εξαπληθούν. Κανένας λόγος προ-άσπισης ή καταδίκης αυτού του πέρατος δεν μπορεί να προσλάβει τη σημασία επιστροφής σε οιαδήποτε ενότητα. Αλλά και καμία αποκατάσταση (αλήθειας) δεν μπορεί να αντιπαταθεί στο διασκορπισμό, στην αέναη περιπλάνηση των τόπων χωρίς πρόσδεση, αν δεν αποκαλύψει τις συρραφές εξύφανσης του ιστού της αναπαράστασης ή, όπως υπογραμμίζει ο Georges Didi-Huberman αναφερόμενος στην «απόδοση δικαιοσύνης» που επιχειρεί ο Derrida στο πλαίσιο της διαμάχης ανάμεσα στον Heidegger και τον Shapiro⁷, αν δεν διερωτηθούμε κάποια στιγμή «για την ηθική του χρέους και του δώρου»⁸.

Σε αυτές τις συνθήκες του διατοπισμένου σύμπαντος οι δημιουργοί οφείλουν να κτίσουν τα έργα τους χωρίς θεμέλια, χωρίς την προσφυγή στην αναπαράσταση μιας τάξης του κόσμου. Δεν συνιστά σύμπτωμα το γεγονός ότι οι σύγχρονοι αρχιτέκτονες τείνουν πλέον να κατασκευάζουν χωρίς πρότυπο, χωρίς αναλογία, χωρίς συμβολισμό. Εξ ου και το ερώτημα: πώς είναι δυνατόν η αρχιτεκτονική να μην εκπέσει στον κυνισμό, στον μηδενισμό και στο τίποτε; Το μέλημα της διατόπισης συνίσταται στο να διατρεί αδιασάλευτη την απόσταση ανάμεσα σε δύο κάβους: από τη μία πλευρά οι *χώροι χωρίς τόπους*, α-κοσμικοί, α-τοπικοί, και «ετεροτοπικοί», σύμφωνα με τον όρο του Foucault και, από την άλλη, η απειλή της μη-κατοικησιμότητας, η απόπτωση στον Καιάδα του μη-κόσμου. Ωστόσο, στο ερώτημα πώς θα «κατοικήσουμε το μη-κατοικήσιμο χωρίς να ενδώσουμε στον

μη-κόσμο», ο Goetz απαντά προσδίδοντας ένα θετικό πρόσημο στην έννοια της μη-κατοίκησης: «ανάμεσα στην κατοίκηση και τη μη-κατοίκηση υπάρχει θέση για περισσότερες από μία στάση. Θα ονομάζαμε «μη-κατοίκηση» αυτήν την αστάθεια που επισύρει μαζί της τη διατόπιση του Κόσμου».⁹

Τούτη η επιδέξια μεταστροφή οφείλεται παρά ταύτα στην οξύνουσα και εμβριθή χειρονομία του Maurice Blanchot, ο οποίος μας καλεί να αναγνωρίσουμε στη διατόπιση και στο ξενίτευμα «μιαν αξία που δεν είναι αρνητική»: «Το ξενίτευμα δεν σημαίνει μόνο την απώλεια της χώρας, αλλά έναν πιο αυθεντικό τρόπο διαμονής, κατοίκησης χωρίς συνήθεια».¹⁰ Η *α-κοσμία*, η *av-αστρία* (désastre), η *μη-κατοίκηση* δεν είναι αρνητικοί όροι. Περιγράφουν την υπαγωγή των φωτεινών και σταθερών –σε τέλειες τροχιές– άστρων, σε μια συνθήκη περιπλάνησης χωρίς στίγμα προσανατολισμού και φωτεινότητας, όπου οι διάσπαρτοι τόποι πλάνωνται σχετιζόμενοι από μακράν με άλλους τόπους χωρίς αρμούς διασύνδεσης.

Η αναγκαιότητα της συγχρονικότητάς μας απαιτεί να στοχαστούμε τη διατόπιση ως ένα *συμβάν*, μια ανάδυση, μια γέννηση *α-κοσμικών*, μη αριστοτελικών χώρων που εγγράφονται στη δυνατότητα της ετεροτοπίας, στις συνθήκες του απεντοπισμού, δηλαδή της αποσύνδεσης από την αρχή του εντοπισμού. Η διατόπιση, στην προέκταση των ετερολογιών που διαπερνούν τον 20ό αιώνα, ορίζει μια εκλάμπουσα στιγμή της γέννησης διαφορετικών χώρων, «οι οποίοι γεννιούνται και πεθαίνουν μέσα σε ένα συνεχές τρεμοφέγγισμα»¹¹, όπως οι πυγολαμπίδες (luciole) που επιβιώνουν χωρίς να εξαφανίζονται, σύμφωνα με τον Didi-Huberman, εμβριθή αναγνώστη των θραυσματικών διατυπώσεων του Benjamin.¹²

Οι εικόνες συγκροτούν σκέψεις που ως *εικόνες-πυγολαμπίδες* διανοίγουν τον χώρο για μιαν αντίσταση της τέχνης, η οποία εμμένει στους ρυθμούς της, ακόμη και υπό το φως των προβολέων της εξουσίας. Είναι άκρως αποκαλυπτική η διασύνδεση της διατόπισης με τους ετεροτοπικούς χώρους αφενός, και τον *ειконо-χώρο* των πυγολαμπίδων αφετέρου. Συνεπώς, η διατόπιση προλαμβάνει τις επερχόμενες μετατοπίσεις των ορίων της αρχιτεκτονικής και της τέχνης, περισυλλέγοντας αυτόν τον ενδιάμεσο τόπο (milieu), τον μεσότοπο ή κατά το(ν) ήμισυ-τόπο που δεν ανήκει ούτε στην περιοχή της απώλειας ούτε στην κατηγορία της ομογενοποίησης. Όπως διατείνεται ο Benoît-Goetz, το «να στοχαστούμε τη *διατόπιση που επισυμβαίνει*, σημαίνει να αποφύγουμε αυτές τις δύο τρέχουσες και φορτικές στάσεις, οι οποίες συνίστανται στο να θρηνούν για την απώλεια του αρχαίου κόσμου και των τοπικών αναφορών του, ή αντίστροφα, να χαίρονται έκδηλα για την πτώση του, εξυμνώντας το πλανητικό χωριό. Παντού, αρχιτεκτονικές, έργα τέχνης, σκέψεις και πολιτικές χειρονομίες, αντιτάσσουν στην ομογενή ολότητα τις ετεροτοπίες και τις ετερογενείες τους».¹³

* Ο Τάκης Κουμπής είναι αρχιτέκτονας, διδάσκον στο Μεταπτυχιακό Εικαστικών Τεχνών της ΑΣΚΤ.

- ¹ Βλ. Jean-Luc-Nancy, «Espace contre temps» στο *Le poids d'une pensée*, Les Le Griffon d'Argile, coll. «Trait d'union», Québec 1991, σσ. 109-112.
- ² Για την έννοια του εντοπισμού βλ. το κείμενο του Martin Heidegger «Η γλώσσα στην ποίηση. Ένας εντοπισμός της ποίησης του Georg Trakl», μετάφραση-σχόλιο Κώστας Γεμενιζής, στο Γκέοργκ Τρακλ *O Sebastien στο Όνειρο*, Δημοσιεύσεις στο «Brenner», 1914/1915, μτφρ. Έλενα Νούσια, Ύψιλον Αθήνα 1999, σσ. 251-298.
- ³ Βλ. Michel Foucault, «Des espaces autres», στο *Dits et Écrits II*, 1976-1988, Gallimard, coll. «Quarto», Παρίσι 2001, σσ. 1571-1581.
- ⁴ Benoît Goetz, *La Dislocation. Architecture et philosophie*, προοίμιο του Jean-Luc-Nancy, Les Éditions de la Passion, Παρίσι 2001, σ. 31 και σ. 28.
- ⁵ Αυτ., σσ. 78-79.
- ⁶ Αυτ., σσ. 77.

- ⁷ Γι' αυτή την περίφημη διαμάχη βλ. *Τα παπούτσια του Van Gogh*, Heidegger, Sharipo, Derrida, 3+1 κείμενα, εισαγωγή-επιμέλεια Νίκος Δασκαλοθανάσης, Άγρα, Αθήνα 2006.
- ⁸ Georges Didi-Huberman, «Rendre une image», κεφ. Restitutions, στο Emmanuel Alloa (επιμ.), *Penser l'image*, Les presses du reel, Saint-Etienne 2010, σ. 274.
- ⁹ Benoît Goetz, *La Dislocation. Architecture et philosophie*, ό.π., σ. 82.
- ¹⁰ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, Gallimard, Παρίσι 1969, σ. 452.
- ¹¹ Benoît Goetz, *La Dislocation, Architecture et philosophie*, ό.π., σ. 76.
- ¹² Georges-Didi Huberman, *Survivance des lucioles*, Minuit, Παρίσι 2009.
- ¹³ Benoît Goetz, *La Dislocation, Architecture et philosophie*, ό.π., σ. 77.

ΤΑ ΜΟΥΣΕΙΑ ΚΑΙ Η ΑΝΑΤΡΟΠΗ ΤΗΣ ΕΚΘΕΣΙΑΚΗΣ ΤΑΞΗΣ: ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ ΜΕ ΤΙΣ ΑΞΙΕΣ ΤΟΥ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ

ΕΣΘΗΡ ΣΟΛΟΜΩΝ

Η ιδέα της συσώρευσης των πάντων, η ιδέα της δημιουργίας ενός είδους γενικού αρχείου, η επιθυμία να κλειστεί σε έναν τόπο όλος ο χρόνος, όλες οι εποχές, οι μορφές και οι προτιμήσεις, η ιδέα της δημιουργίας ενός τόπου που θα συγκεντρώνει όλους τους χρόνους και που θα είναι ο ίδιος εκτός χρόνου και στο απυρόβλητο του χρόνου, το σχέδιο της οργάνωσης κατ' αυτόν τον τρόπο της ατέρμονης και αόριστης συσώρευσης του χρόνου σε έναν ακίνητο τόπο, ε, λοιπόν, στην πραγματικότητα, όλα αυτά ανήκουν στη δική μας σύγχρονη εποχή. Τα μουσεία και οι βιβλιοθήκες είναι ετεροτοπίες που χαρακτηρίζουν τη δυτική κουλτούρα του 19ου αιώνα. Μ. FOUCAULT¹

Μία από τις συνήθειες παραδοχές στη βιβλιογραφία περί μουσείων είναι ότι η γένεση και καθιέρωση του δημόσιου μουσείου είναι προϊόν της νεωτερικότητας και των ιδεών του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού. Του τρόπου σκέψης που καθόρισε τις επιστημολογικές και πολιτικές εξελίξεις στον δυτικό κόσμο όσον αφορά την «κατάκτηση» της πραγματικότητας: ενός κόσμου μετρήσιμου και υποτάξιμου, με απεριόριστες δυνατότητες προόδου, πρόσφορου και δεκτικού στη διερεύνηση και την αντικειμενική καταγραφή, επομένως και στην έγκυρη και καθολική μουσειακή του αναπαράσταση.

Η σύνδεση της αναπαράστασης αυτής με την ιδέα του έθνους-κράτους και το ακαδημαϊκό κατεστημένο, το οποίο, μόνο αυτό στην πραγματικότητα, εξασφάλιζε διανοπτική πρόσβαση στις μουσειακές συλλογές, αλλά και η κριτική του θετικισμού που διατυπώθηκε με έμφαση στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, έβαλε τα μουσεία σε ένα σημαντικό κύκλο αλλαγών. Ανάμεσα σε αυτές, κυρίαρχη ήταν η προσπάθεια δημιουργίας ενός ανθρώπινου και ανοικτού προσώπου του μουσείου προς ένα πολυποίκιλο κοινό, το οποίο διαμορφώνει τις πολιτισμικές του ταυτότητες σε συνάφεια με τη μουσειακή αφήγηση και δράση. Για περισσότερα από πενήντα χρόνια, τα μουσεία αγωνιούν να ερμηνεύσουν τις συλλογές τους για χάρη του κοινού

τους, οργανώνουν επανεκθέσεις «φιλικές προς τον χρήστη», εντάσσουν τα εκθέματά τους σε ιστορικά και κοινωνικά συμφραζόμενα, χρησιμοποιούν νέα μέσα και τεχνολογικές εφαρμογές και παρέχουν πληθώρα κοινωνικών υπηρεσιών σε φυσικούς και, πιο πρόσφατα, εικονικούς επισκέπτες.

Ωστόσο, η αμφισβήτηση της εγκυρότητας ή/και της ίδιας της σκοπιμότητας κάθε μορφής επιστημονικής αναπαράστασης μέσω της εικόνας ή του λόγου, δεν θα μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστους τους ευυπόληπτους φορείς γνώσης που θέλουν να συνιστούν τα μουσεία. Κι ενώ η επιστήμη γενικά, η ιστορία, η δημοσιογραφία, ακόμα και η ρεαλιστική φωτογραφία χάνουν όλο και περισσότερο την αποδοχή τους ως έγκυροι αναπαραγωγοί της πραγματικότητας, τα μουσεία αντιστέκονται σθεναρά, προκειμένου να διατηρήσουν τη συμβολική ισχύ τους. Κι εκεί που καμιά φορά εμφανίζονται χάσματα και κενά, μικρές και φαινομενικά ακίνδυνες δυνατότητες αμφισβήτησης, θα γραφτούν άρθρα για το τέλος της μουσειακής αναπαράστασης, θα δοθούν διαλέξεις για τη σχέση μουσείων και μνήμης, τον προαιώνιο δηλαδή και ανεπιθύμητο εχθρό της ιστορίας, θα ενσωματωθούν κάθε λογής υποκειμενικότητες σε αντίστιξη με την κυρίαρχη ερμηνεία των μουσειακών θεμάτων και εκθεμάτων και θα αναληφθούν πρωτοβουλίες αναστοχαστικής δράσης, όπως συνέδρια και διοργανώσεις για τη σχέση μουσείων και κοινωνικής ταυτότητας ή ακόμα και «παιχνίδια ρόλων» ανάμεσα στα μουσεία και το κοινό, με τους επισκέπτες να αναλαμβάνουν ρόλο αφηγητή, συλλέκτη ή πληροφορητή γύρω από το νόημα (ή τα νοήματα) των μουσειακών αντικειμένων.

Πρόκειται για τρόπους επαναδιαπραγμάτευσης των αρχών οργάνωσης και θεσμοθέτησης της οπτικής εμπειρίας, που συχνά λαμβάνουν χώρα υπό το βάρος θεωρητικών αναζητήσεων για τον ρόλο του μουσείου στη μετανεωτερική εποχή. Του μουσείου που θα μπορούσε να συμβαδίσει με την ανατροπή των παραδεδωγμένων κατηγοριών της γνώσης, αλλά και την απόλυτη υπονόμηση της κοινωνικής ευνομίας που παραδοσιακά ευαγγελίζονταν τα μουσεία επιστρατεύοντας στο έπακρο τον εκπαιδευτικό τους ρόλο.² Στο πλαίσιο αυτό, ο πλουραλισμός και η ανομοιομορφία δεν αποτελούν απλώς επιφυλάξεις απέναντι

* Η Εσθήρ Σολομών είναι αρχαιολόγος, μουσειολόγος, λέκτορ Μουσειολογίας στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

στην παντοκρατορία της ακαδημαϊκής ερμηνείας του κόσμου αλλά δομικά στοιχεία ύπαρξης σε αυτόν. Το ίδιο ισχύει και με την απόλυτη απόρριψη της έννοι-ας της αντικειμενικότητας και την αντικατάστασή της από και την κυριαρχία των προσωπικών νοημάτων που αποδίδονται στα πράγματα.

Αλλά και οι θεμελιώδεις αρχές ύπαρξης του μου-σείου, δηλαδή η αυθεντικότητα των εκθεμάτων τους και το κύρος της ερμηνείας που δίνεται από τους επαγγελματίες του μουσείου, επίσης δεν εδράζονται πλέον σε γερά θεμέλια. Οι θεωρίες του Baudrillard³ για τη ζωή σε ένα προσομοιωμένο-μουσειοποιημένο κόσμο, που «απειλεί τη διαφορά ανάμεσα στο αληθι-νό και το ψευδές, το πραγματικό και το φανταστικό»,⁴ έχουν βρει πρόσφορο έδαφος σε αναλύσεις μουσει-ακών δράσεων, εικονικών μουσειακών εμπειριών, θεματικών πάρκων κ.λπ., καθώς και σε μία ευρύτερη συζήτηση γύρω από τη σχέση ανάμεσα στη σύγχρο-νη μουσειακή δραστηριότητα και μία «καταναλωτική» πρακτική και αισθητική που επηρεάζει όλους τους τομείς λειτουργίας του μουσείου, από τη συλλογή αντικειμένων ως το μάρκετινγκ των εκθέσεων του.⁵

Αν τα μουσεία δημιουργήθηκαν για να υποστηρί-ξουν το νεωτερικό εγχείρημα οργάνωσης, κατάταξης και παρατήρησης του φυσικού και ανθρωπογενούς κόσμου μας, πώς μπορούν να αποκτήσουν νόημα στην εποχή μας; Πώς οι δραστηριότητες που ανα-λαμβάνουν επηρεάζονται από τους σύγχρονους κα-νόνες παραγωγής της γνώσης; Άραγε, έχει τελικά θέση ο οργανισμός του μουσείου στην εποχή της με-τανεωτερικότητας; Μπορεί να εκφράσει τις τάσεις, τις απόψεις, τις αμφισβητήσεις και τις ταυτότητες που τη συνοδεύουν ή παραμένει το όχημα σκέψης του Δια-φωτισμού σε μία τόσο κριτική απέναντί του εποχή;

Ίσως, ο στοχασμός του Μισέλ Φουκώ, που τόσο πολύ έχει επηρεάσει τη μουσειολογική ανάλυση, να μπορεί να δώσει απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά, να εξηγήσει και να συναρτήσει φαινομενικά ασύμβατες μεταξύ τους έννοιες και θεσμούς.

Είναι βέβαια γεγονός ότι ως τώρα η φουκωδιανή σκέψη έχει χρησιμοποιηθεί για το ακριβώς αντίθετο: για να καταδείξει, δηλαδή, την εμπλοκή του μουσεί-ου στα πολιτικά και ιδεολογικά παιχνίδια γνώσης και εξουσίας που συγκροτούν τη δυτική κουλτούρα, όσον αφορά την αναπαράσταση, διαχείριση –ακόμα και χειραγώγηση– ανθρώπων, πολιτισμών και αντι-κειμένων ή για να ασκηθεί μία κριτική προσέγγιση της γενεαλογίας των ταξινωτικών και εκθεσιακών κριτηρίων των μουσείων και των προδρόμων τους (π.χ. τα δωμάτια με τα αξιοπερίεργα αντικείμενα του 16ου και 17ου αιώνα), σε συνδυασμό με μία «αρχαι-ολογία» των επιστημών του ανθρώπου.⁶

Ακόμη, τα μουσεία, όπως διαβάζουμε και στο αρ-χικό παράθεμα του κειμένου αυτού, έχουν συνδεθεί από τον Φουκώ με τις αποκαλούμενες *ετεροτοπίες*: «αποτελεσματικά ενεργοποιημένες ουτοπίες, ... τό-ποι πραγματικοί στους οποίους οι υπόλοιποι χώροι



Το μουσείο του Sir John Soane στο Λονδίνο.

Ευγενική παραχώρηση του Sir John Soane's Museum.

του πολιτισμού αναπαριστώνται, αμφισβητούνται και αντιστρέφονται». ⁷ Ο ρόλος τους είναι είτε να δη-μιουργήσουν έναν χώρο ψευδαισθήσεων είτε έναν άλλο χώρο, «τόσο τέλει, σχολαστικό και οργανωμέ-νο όσο οι δικοί μας χώροι της καθημερινότητας είναι ακατάστατοι, κακοφτιαγμένοι και μπερδεμένοι». ⁸ Τα μουσεία, όπως κι άλλοι ετεροτοπικοί χώροι, όπως π.χ. το σινεμά, καταφέρνουν μέσω της συλλογής και της έκθεσης ετερόκλητων αντικειμένων, να συν-δυάσουν σε έναν και μόνο χώρο ένα σωρό άλλους, ασύμβατους μεταξύ τους και ξένους. Επίσης, όπως οι βιβλιοθήκες και οι εγκυκλοπαίδειες, συνενώνουν όλους τους (επίσης ασύμβατους μεταξύ τους) χρό-νους σε ένα πλήρες αρχείο· ή, τέλος, όπως οι κήποι και τα χωριά διακοπών, αντιστρέφουν τον χρόνο συσσωρεύοντάς τον σε μια καθολική μορφή. ⁹ Στην πραγματικότητα, το μουσείο ακολούθησε το γενικό νεωτερικό πρόταγμα, μετατρέποντας κάθε μνημείο σε αρχείο, κάθε μαρτυρία σε μέρος μιας αδιάσπαστης ιστορικής συνέχειας και συνοχής, στοιχείο μιας κα-θολικής και συνεκτικής ιστορίας.

Πώς, λοιπόν, η σκέψη του Φουκώ μάς βοηθά να ξεπεράσουμε τις αντινομίες ανάμεσα στις αξίες του Διαφωτισμού και σε αυτές που τον πολεμούν στο όνομα του μετανεωτερικού εγχειρήματος; Η εκ νέου ανάγνωση της φουκωδιανής επιχειρηματολογίας από την Beth Lord δείχνει ακριβώς αυτό: ότι το μουσείο δεν αποτελεί ετεροτοπία δημιουργημένη από τον νεωτερικό τρόπο σκέψης μόνο ή επειδή συνενώνει ετερόκλητα αντικείμενα και χρόνους σε μια άχρονη καθολικότητα. ¹⁰ Αντιθέτως, τα μουσεία συνιστούν ετεροτοπίες επειδή είναι χώροι *διαφοράς*, τόσο από άλλους χώρους όσο και από τις διανοητικές αρχές

Έργο του πολυμεσικού καλλιτέχνη Michael Petry από γυαλί ενσωματωμένο στη μόνιμη έκθεση του Soane Museum (2010)¹⁰. Το έργο συνδυάζεται και αξιοποιεί το ενδιαφέρον του νεοκλασικιστή Soane για τον ρόλο του γυαλιού στην αρχιτεκτονική και τη σημασία του φωτός κατά την έκθεση μουσειακών αντικειμένων. [<http://www.westbrookgallery.com/michael-petry-at-soanes-museum> (τελευταία επίσκεψη 26/8/2011)].

Ευγενική παραχώρηση του Sir John Soane's Museum.



και πλαίσια στα οποία τα αντικείμενα αυτά γίνονται συνήθως κατανοητά. ¹¹ Πρόκειται για τη διαφορά ανάμεσα στα αντικείμενα και τις έννοιες με τις οποίες τα συνδέουμε, στοιχείο σύμφυτο με κάθε ερμηνεία. Χωρίς αυτή, ένα μουσείο θα ήταν απλώς μια αποθή-κη· και είναι αυτή η διαφορά ανάμεσα στα εκθέματα και τα αναπαριστώμενα νοήματα, που βιώνουμε κάθε φορά που επισκεπτόμαστε μια έκθεση. Στην πραγ-ματικότητα, συνεχίζει η Lord, το μουσείο λειτουργεί ως μεταμοντέρνος χώρος: είναι σε θέση να ασκεί μία σταθερή κριτική του παρελθόντος, της ιστορικής συ-νέχειας και της καθολικής ιστορίας (έννοιες που κα-ταρρίπτει ο Φουκώ), ακριβώς επειδή αποτελεί μέρος αυτών των αξιών του Διαφωτισμού που συγκροτούν τον κριτικό έλεγχο της πρακτικής. ¹² Έτσι, σε πείσμα της εξελικτικής σφραγίδας που φέρει αναπόφευκτα η έννοια της προόδου, το μουσείο είναι προοδευτικό: προχωρά πέρα από τις αξίες του Διαφωτισμού και της οικουμενικής αλήθειας γιατί μπορεί να ελέγχει, να κρίνει και να καταδεικνύει τις σχέσεις εξουσίας που πηγάζουν από αυτές, αλλά και να καθιστά εμφανή τη διαφορά ανάμεσα στα αντικείμενα και τα ανα-παριστώμενα νοήματα. Εντέλει, υποστηρίζει η Lord, το μουσείο ενεργοποιεί τη φουκωδιανή γενεαλογία της ανθρωπίνης γνώσης, ενώ ταυτόχρονα συνιστά ένα εύγλωτο παράδειγμα μιας μετανεωτερικής αντί-θεσης: ότι στην πραγματικότητα πρέπει να βασιστού-με στις νεωτερικές αξίες της κριτικής, της ελευθερίας και της προόδου προκειμένου να αμφισβητήσουμε, να αντισταθούμε και ξεπεράσουμε το οικοδόμημα της σκέψης και της πρακτικής που βασίζεται σε αυτές.

Δεν είναι άλλωστε λίγοι οι σύγχρονοι μουσεια-κοί χώροι που χρησιμοποιούν συνειδητά τους εκθε-σιακούς τρόπους του 19ου αιώνα, κυρίως μια εντυ-πωσιακή πυκνότητα εκθεμάτων σε μη χρονολογική τάξη και με στοιχειώδη μόνο υπομνηματισμό, για να ανατρέψουν τις συνήθειες μουσειακές αφηγήσεις, την προβλέψιμη και συχνά αναμενόμενη «λογική» πα-ρουσίαση, το κύρος των επίσημων λεγομένων, ¹³ ενώ από τις αρχές της δεκαετίας του '90, πολλά μουσεία προχώρησαν στην οργάνωση εκθέσεων με θέμα την

ίδια την ιστορία τους, την παρουσίαση των διλημμά-των που αντιμετωπίζουν οι επιμελητές τους κ.λπ. ¹⁴

Ένας από τους τρόπους συνύπαρξης του νεω-τερικού μουσείου και της μετανεωτερικής κριτικής του είναι οι διαλογικές αντιτιθέσεις ανάμεσα στις μό-νιμες συλλογές ενός μουσειακού οργανισμού και σε σύγχρονες καλλιτεχνικές εκφράσεις. Πρόκειται για μικρές, συνήθως, προσπάθειες ανατροπής της εκθε-σιακής τάξης που επιχειρούν σύγχρονοι καλλιτέχνες όταν καλούνται (ή προτείνουν οι ίδιοι) να εμπλα-κούν στις μόνιμες εκθέσεις των μουσείων, ακόμα και των πιο παραδοσιακών, σοβαρών ή σοβαροφανών. Οι παρεμβάσεις τους άλλοτε μοιάζουν με συνομιλία κι άλλοτε με ανατροπή της καθεστρεφικής εκθεσιακής τάξης, διαδικασία που αποκτά νόημα ακριβώς λόγω του συγχρωτισμού των αντιθέτων. ¹⁵ Τα θέματα που εγείρονται από τέτοιου είδους εγχειρήματα αγγίζουν πολλές από τις σύγχρονες θεωρητικές αναζητήσεις τόσο της μουσειολογίας όσο και της ιστορίας της τέ-χνης, π.χ. την κοινωνική σημασία του έργου τέχνης, τη νοηματοδότησή του από το περιβάλλον έκθεσής του κ.λπ.

Την πιο ενδιαφέρουσα, κατά τη γνώμη μου, πε-ρίπτωση μιας τέτοιας «ενερχοποιημένης» εκθεσια-κής ανατροπής αποτελεί το Σπίτι και Μουσείο του Sir John Soane στο Lincoln's Inn, στην καρδιά του Λονδίνου. Ο John Soane, ιδιοκτήτης και ένοικος του σπιτιού και κατόπιν δωρητής του μουσείου «προς το [βρετανικό] έθνος», ήταν αρχιτέκτονας σημαντικών νεοκλασικών οικοδομημάτων, μέλος της Βασιλικής Ακαδημίας και συλλέκτης βιβλίων, σχεδίων, πινά-κων, αρχιτεκτονικών προπλασμάτων και αρχαίων γλυπτών. Το μουσείο του είναι σήμερα το πιο παλιο-μοδίτικο σε όλο το Λονδίνο, καθώς με τη διαθήκη του απαγόρευσε όχι μόνο την πώληση, δωρεά ή αλ-λαγή στη σύνθεση και το περιεχόμενο των συλλογών του αλλά και οποιαδήποτε αλλαγή του τρόπου παρου-σίασης των εκθεμάτων. Με λιγοστά άλλα παρόμοια παραδείγματα ανά τον κόσμο, το Soane Museum είναι, κατά τον John Elsner, «μία πολύ ιδιαίτερη πε-ρίπτωση ιδιωτικής κατοικίας, η οποία, με ανέγγιχτη

τη συλλογή της, συνιστά μια *επιτόπου* μνημόνευση του [αρχικού] μουσείου. Ενσωματώνει και' αυτόν τον τρόπο και παγώνει για πάντα τη στιγμή κατά την οποία η συλλεκτική δραστηριότητα σταματά και το μουσείο αρχίζει να υπάρχει».¹⁶

Αυτό που κάνει επίσης το Soane ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον παράδειγμα σύγχρονης αντιμετώπισης των προσταγών ή, μάλλον, των προκλήσεων του μουσειακού του ρόλου είναι η ανάπτυξη, από τα τέλη της δεκαετίας του '90, μίας πρωτοποριακής σειράς εκθέσεων σύγχρονων καλλιτεχνών, σχεδιαστών ή αρχιτεκτόνων στο εσωτερικό αυτού του εκκεντρικού και πνιγμένου στα εκθέματα σπιτιού. Το μουσείο καλεί καλλιτέχνες να δημιουργήσουν ή να εκθέσουν έργα τους, συχνά σε θέσεις που επιλέγουν οι ίδιοι. Η ανταπόκριση των καλλιτεχνών από την πρώτη έκθεση το 2000 με τίτλο «Retrace your steps: Remember tomorrow» ως την πιο πρόσφατη με τίτλο «Inspired by Soane» είναι εντυπωσιακή.¹⁷ Επιπλέον, εκδηλώσεις, δρώμενα, βίντεο, διαλέξεις σε χώρους του μουσείου που συνήθως δεν είναι επισκέψιμοι, η ενσωμάτωση διαδικτυακών δράσεων, καθώς και η ανάθεση της επιμέλειας όχι σε ιστορικό τέχνης αλλά σε καλλιτέχνη, μετέτρεψαν τις εκθέσεις αυτές σε προκλητικά πειράματα.

Η αλληλεπίδραση μεταξύ του χώρου, της συλλογής και των σύγχρονων δημιουργιών περιλαμβάνει επίσης εγκαταστάσεις και εκθέσεις έργων αρχιτεκτόνων, όπως π.χ. των Frank Gehry και Daniel Libeskind.¹⁸ Οι δράσεις αυτές συνδέουν τα προσωρινά εκθέματα με το κτίριο του μουσείου και τον ίδιο τον Soane, τις αναζητήσεις της αρχιτεκτονικής τον 19ο αιώνα και σήμερα, τη χρήση των υλικών στον χώρο, την παράδοση και την καινοτομία, αλλά και την ενσωμάτωση μιας διεπιστημονικής προσέγγισης στη σύγχρονη αρχιτεκτονική δημιουργία.

Ωστόσο, θα έλεγε κανείς ότι η μετανεωτερικότητα των εκθεσιακών αυτών επιλογών του Soane Museum δεν έγκειται τόσο στην εξαιρετικά πετυχημένη συνύπαρξη των αντιθέτων όσο στη δυνατότητα να δούμε την ετεροτοπική διάσταση του μουσείου, ως χώρο διαφοράς, να λειτουργεί στην πράξη· διαφορά που ενεργοποιείται από τις αποκλίνουσες ερμηνευτικές προτάσεις των αντικειμένων ή της συλλογής ως συνόλου, που κατά καιρούς δίνουν οι επιστήμονες-επιμελητές, οι καλλιτέχνες-επιμελητές, οι συμμετέχοντες καλλιτέχνες και φυσικά ο ίδιος ο Soane, ο οποίος μας κληροδότησε εντυπωσιακά αναλυτικές περιγραφές και ερμηνείες συλλογών του. Κι ακόμα, στη δυνατότητα που δίνεται τόσο στον καλλιτέχνη όσο και στον επισκέπτη να κάνει το πολυσυζητημένο «tagging», δηλαδή όχι μόνο να κολλήσει στα αντικείμενα-εκθέματα άλλα εκθέματα, αλλά και να τους βάλει τις δικές του ετικέτες, υποστηρίζοντας το προσωπικό νόημα του εκθέματος και προβάλλοντας, αν θέλει, αντίσταση στην κυρίαρχη μουσειακή θεώρηση της τέχνης και του υλικού πολιτισμού.

Νομίζω πως οι αντιστικτικές και εκ πρώτης όψεως ακίνδυνες αυτές παρεμβάσεις σύγχρονων καλλιτεχνών σε παραδοσιακά μουσεία αποτυπώνουν με τον καθαρότερο και προκλητικότερο τρόπο τον χαρακτήρα των μουσείων ως ετεροτοπιών. Προσφέρουν επίσης τη δυνατότητα να δούμε μέσα από ποικίλες και αντιφατικές διευθετήσεις τη διαφορά ανάμεσα στις λέξεις και τα πράγματα· ίσως, όμως, και να μας προτρέπουν να αναρωτηθούμε για τη σημασία των ορίων ανάμεσα στο νεωτερικό εγχείρημα του Διαφωτισμού και τη σύγχρονη αμφισβήτησή του.

- ¹ M Foucault, «Of other spaces», *Diacritics*, 16, 1986, σ. 26.
- ² Βλ. K. Walsh, *The representation of the Past*. Routledge, London and New York, 1992, S. Macdonald, «Museums, national, postnational and transcultural identities», *Museum and Society*, 1 (1), 2003, σσ. 1-16, S. Keene, «All that is solid? Museums and the post-modern», *Public Archaeology*, 5 (3), 2006, σσ. 185-98.
- ³ Βλ. J. Baudrillard, *Simulations*. Semiotext(e), New York, 1983.
- ⁴ Του ίδιου, *Selected Writings*. (Επιμ. Mark Poster). Polity Press, Cambridge, 1988, σ. 3.
- ⁵ N. Prior, «Postmodern Restructurings», στο S. Macdonald (επιμ.), *A Companion to Museum Studies*. Blackwell, Oxford, 2006, σσ. 509-524, βλ. σσ. 517-8.
- ⁶ Βλ. M. Foucault, *Οι λέξεις και τα πράγματα. Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*. Γνώση, Αθήνα, 1986 [1966], πρβλ. E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*. Routledge, London and New York, 1992, A. Coombes, *Reinventing Africa: Museums, Material Culture and Popular Imagination*. Yale University Press, New Haven, CT, 1994, T. Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Routledge, London and New York, 1995. Η επίδραση του Φουκώ στις μουσειακές σπουδές είναι τόσο ευρεία ώστε τις τελευταίες δύο δεκαετίες αποτελεί σταθερά τη βάση της ιδεολογικής κριτικής του μουσειακού λόγου, της θέσης των μουσειακών οργανισμών στο πολιτικό σύστημα, της διάρθρωσης και λειτουργίας των εκθέσεων και των μνημύματων τους κ.λπ. Ανάμεσα στις «φουκωδιανές» έννοιες που έχουν απασχολήσει κατά καιρούς τη μουσειολογική βιβλιογραφία είναι αυτές της επιστήμης, της επιτήρησης και της πειθαρχίας του βλέμματος, της σημασίας του Λόγου στην κατασκευή του κόσμου (επομένως και του υλικού πολιτισμού και των εκθέσεων που τον παρουσιάζουν), βλ. H. Lidchi, «The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures», στο S. Hall (επιμ.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications and The Open University, London, Thousand Oaks, New Delhi, 1997, σσ. 151-222 και ειδικά σσ. 184-187, T. Luke, *Shows of Force: Power, Politics and Ideology in Art Exhibitions*. Duke University Press, Durham, NC, 1992, R. Mason, «Cultural theory and museum studies», στο S. Macdonald (επιμ.), *A Companion to Museum Studies*. Blackwell, Oxford, 2006, σσ. 17-32 και ειδικά σσ. 23-24, Α. Μπούνια, «Μουσεία και αντικείμενα: "κατασκευάζοντας" τον κόσμο», στο Δ. Παπαγεωργίου, Ν. Μπουμπάρης, Ε. Μυριβήλη (επιμ.), *Πολιτιστική Αναπαράσταση*. Κριτική, Αθήνα, 2006, σσ. 141-164, Ε. Σολομών, «Τα μουσεία ως αντικείμενα: Αναζητώντας

τρόπους προσέγγισης», στο Ε. Γαλιούρη (επιμ.), *Υλικός Πολιτισμός*. Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα (in press).

⁷ M. Foucault, «Of other spaces», ό.π., σ. 24.

⁸ Ό.π., σ. 27.

⁹ Ό.π., σ. 25.

¹⁰ B. Lord, «Foucault's museum: difference, representation, and genealogy», *Museum and Society*, 4 (1), 2006, σσ. 1-14.

¹¹ Ό.π., σ. 5.

¹² Ό.π., σ. 3.

¹³ Ό.π., σ. 7.

¹⁴ L. G. Corrin, «Mining the Museum: Artists Look at Museums, Museums Look at Themselves», στο B. Messias Carbonell (επιμ.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Blackwell, Oxford, 2004 [1994], σσ. 381-402, και ειδικά σσ. 382-3.

¹⁵ Ό.π.

¹⁶ J. Elsner, «A Collector's Model of Desire: The House and Museum of Sir John Soane Museum», στο J. Elsner and R. Cardinal (επιμ.), *The Cultures of Collecting*. Reaktion Books, London, 1997, σσ. 155-176, βλ. σ. 156.

¹⁷ http://www.soane.org/exhibitions/inspired_by_soane και

http://www.soane.org/exhibitions/retrace_your_steps_remember_tomorrow_at_the_soane_museum (τελευταία επίσκεψη και στα δύο 26/8/2011). Σύμφωνα με την παραπάνω ιστοσελίδα του μουσείου, αυτή είναι «η απόδειξη, αν βέβαια χρειαζόμαστε απόδειξη, ότι 180 χρόνια μετά [την ίδρυσή του], το Μουσείο εξακολουθεί να εμπνέει 'ερασιτέχνες και σπουδαστές' των τεχνών, όπως ακριβώς επιδίωκε ο Soane».

¹⁸ Ο Gehry παρουσίασε μία εγκατάσταση εμπνευσμένη από το γραφείο του στη Santa Monica και σχεδιά του για το Μουσείο Guggenheim στο Μπιλμπάο. Ο Libeskind εξέθεσε αρχιτεκτονικά προπλάσματα από εννέα διεθνή έργα του (μεταξύ των οποίων το πολυσυζητημένο Εβραϊκό Μουσείο του Βερολίνου, το Μουσείο Τέχνης στο Denver κ.ά.) μαζί με μία ειδική σειρά αφηρημένων «διανοητικών σχεδίων» (*conceptual drawings*). http://www.soane.org/exhibitions/frank_gehry_at_the_soane και http://www.soane.org/exhibitions/libeskind_at_the_soane (τελευταία επίσκεψη και στα δύο 26/8/2011).

ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ

ΕΛΠΙΔΑ ΡΙΚΟΥ

Ένα γλυκό από αμυγδαλόψιχα –το φτιάχνουν σε μια γιορτή, αλλά δεν συγκράτησα το όνομά της– παριστάνει ένα ευρύχωρο κάθισμα και μέσα του κωμένες δύο μικροσκοπικές φιγούρες να συνομιλούν. Κοιτούν η μία την άλλη με πρόσωπα αυτοκόλλητα που παριστάνουν δύο κομψές κυρίες της προπολεμικής εποχής. «Γυναικείες» κουβέντες που δένουν μπτέρα με κόρη, προσεκτικά φυλαγμένη δωρεά, από γενιά σε γενιά, προσφέρεται, τώρα στην καλοφωτισμένη προθήκη απέναντί μου. Εκεί μέσα, το κέρασμα συντηρείται προσεκτικά, είναι μόνο για τα μάτια. Αναρωτιέμαι τι γεύση να 'χει τούτο 'δω· μάλλον δεν θα λιώνει πια, θα θρυμματίζεται. Μπορώ, όμως, να καταναλώσω κάτι από την ιστορία του. Δυστυχώς, η επιλογή μου έχει ταξινομηθεί κάτω από τον ίδιο αριθμό με δυο-τρεις άλλες «δημιουργίες», λιγότερο καλαίσθητες, τολμώ να πω, ανάμεσα σε ρούχα, φωτογραφίες κι άλλα τεκμήρια της «καθημερινής ζωής στο σπίτι». Δεν μαθαίνω κάτι παραπάνω γι' αυτήν από την καρτέλα.

Αλλά πόσο λεπτομερής μπορεί να είναι η πληροφόρηση; Τι να μου πουν γι' αυτά τα ασημένια πιρουνάκια που κουβαλάει στην τσάντα της, όταν την αδειάζουν για να της καταγράψουν τα υπάρχοντα, με όλους τους τύπους – τι ώρα να ήταν, τι καιρό να έκανε, ποιον να σκεφτόταν; Η αλήθεια είναι πως κάνουν ό,τι μπορούν για να ικανοποιήσουν την περιέργειά μου. Μου δίνουν ένα όνομα, μια βιογραφία... Όλα είναι μοναδικά, αλλά με παραπλανούν εξίσου. Το ύψος της αφήγησης είναι αναγνωρίσιμο, σχεδόν καθπουχαστικό. Εκείνη η στιγμή –«... τότε, ο μικρός Χ. παρέβλεψε την απαγόρευση κι έτρεξε να χαιρετήσει τη μπτέρα του μέσα από το συρματοπλέγμα...»– χάνεται μέσα στις άλλες, στα χιλιάδες απομνημονεύματα, εγκιβωτίζεται σε μια εξιστόρηση που ακολουθεί τους τύπους, υποτάσσεται στα πρότυπα κάθε επίσημης, επιστημονικά τεκμηριωμένης ιστορίας. Ταμπέλες με καθοδηγούν ευγενικά στην περιπλάνησή μου ανάμεσα στα αντικείμενα: «πολιτισμός», «θρησκεία», «καθημερινή ζωή»· κι εντέλει, το «γεγονός»...

Αναρωτιέμαι αν μπορούμε ν' αφήνουμε τα πράγματα να μιλούν από μόνα τους. Απίστευτες μαρτυρίες που η ευκρίνειά τους σε κρατάει με τα μάτια ορθάνοιχτα να προσπαθείς να διακρίνεις κάτι περισσότερο απ' ό,τι, κατ' ανάγκην, σου αποκρύπτουν. Κοίταξέ τον, στη φωτογραφία, έναν άντρα κάτω από τον άγριο ήλιο, που προσπαθεί ειλικρινά να ευχαριστήσει, να

λυγίσει σωστά τα γόνατα, να τινάξει μπροστά τα χέρια. Ρίχνει ένα πλάγιο βλέμμα στον στρατιώτη που δίνει τα παραγγέλματα, αυτόν που νιώθει τόσο δυνατός, γιατί του επιβάλλει τον εξευτελισμό, ο ηλίθιος.

Ενίοτε, όμως, κάποια συμβάντα δικαιώνουν τους αδύναμους· συγκυρίες όπου η ιστορία χάνει το βήμα της κι η ζωή δηλώνει αυτό που είναι μια συρραφή από άτυπες στιγμές, από ακατανόητες λεπτομέρειες που φτιάχνουν μια ζωή μόνο δική σου. Ο συγγενής εκείνος –άκουσα πολλές φορές αυτή τη διήγηση– την ώρα που τους έπαιρναν και τους τρεχοβολάγανε μέσα στη ζέστη, στα χωράφια, ζήτησε να πάει για την ανάγκη του. Δεν του ήταν εύκολο μπροστά στους άλλους, αυτό κι ένας ηλίθιος θα το καταλάβαινε, κι εκείνοι ξεχάστηκαν και συνέχισαν ό,τι ήξεραν να κάνουν. Με βήμα ταχύ προχώρησαν, τον άφησαν εκεί, έναν μόνο του πίσω από τον θάμνο, κι ο άνθρωπος απόρησε· παραλίγο, μάλιστα, να τους φωνάξει να τον περιμένουν. Κι ύστερα κοίταξε γύρω και κατάλαβε πως εκείνου του έμελλε να ζήσει, ποιος ξέρει γιατί και πώς κι αν κάτι τέτοιο ήταν εις βάρος των άλλων και αν έχει κανείς, ποτέ, την τύχη που του αξίζει.

Τον θυμάμαι αυτόν και πολλούς άλλους φίλους των παιδικών μου χρόνων, διανοούμενους που θαύμαζα ενήλικη, ανθρώπους που τους ένιωθα κομμάτι της ιστορίας που ήταν και δική μου. Επιστρέφουν, παράδοξα οικείοι, την ώρα που η περιήγησή μου στο μουσείο με αναγκάζει να διαπιστώσω πόσο διαφορετικοί θα ήταν, καθώς φαίνεται, από εμένα. Η ιδιαίτερη «ταυτότητά» τους πιστοποιείται στους χώρους αυτούς, πέραν πάσης αμφιβολίας. Λόγω της εξοικείωσης με την ανθρωπολογία, θα είχα την τάση να αποδομήσω τέτοιες συνεκτικές παραστάσεις «πολιτισμών» σαν αυτή που με περιβάλλει. Αλλά η συνήθεια να αποσυναρμολογώ τις παρατάξεις λόγων και αντικειμένων που τις θεμελιώνουν, με εγκαταλείπει μπροστά σε αυτό το οικοδόμημα που θεωρώ πως σπάνεται με απόφαση να εναντιωθεί στο ακατανόητο. Συνοψίζονται, όμως, τόσοι αιώνες ιστορίας σε μια στιγμή, ακόμα κι αν αυτή αφορά την ανθρωπότητα; Η έμφαση στο Ολοκαύτωμα είναι επιβεβλημένη ή μήπως με ξεγελά η αυτοαναφορική, εντέλει, «κοινή λογική» μου; Θα όφειλα να δυσπιστώ στους «κοινούς τόπους», ειδικά εδώ, που όλα θυμίζουν πώς το κακό καθίσταται, εν ριπή οφθαλμού, «κανονικό».

Ίσως με διευκολύνει να αναθέτω στην τέχνη την εναντίωση στην κοινοτοπία. Αλλά μέχρι πού μπορεί να φτάσει η ανατρεπτική της δυνατότητα; Ανάμεσα στα εκθέματα που κατατάσσονται ως «λαογραφικά» διαπιστώνω πως παρεμβάλλονται προτάσεις διαχείρισης

της μνήμης, που καταθέτουν καλλιτέχνες. Διακρίνω μερικούς να επιδεικνύουν αυτάρεσκα τις κατασκευές τους, άλλους να τις συγκαλύπτουν, κάποιους να γίνονται διδακτικοί, ορισμένους να καταφεύγουν στην τεκμηρίωση, τους περισσότερους να αρκούνται στα εύκολα, λίγους να διακινδυνεύουν με αινίγματα. Αλλά τι είδους κρίση να εκφέρεις; Πώς κρατά κανείς τη συγκίνηση στην κόψη; Πώς φτιάχνει εικόνες στα όρια του παραστάσιμου; Οι καλλιτέχνες δεν δημιουργούν εκ του μηδενός. Επεξεργάζονται κοινές παραστάσεις, εικόνες και συναισθήματα. Και το συναίσθημα είναι υπόθεση κοινή. Μαθαίνω να συν-αισθάνομαι συνδέοντας εικόνες, αντιδράσεις, νοήματα. Πώς με έχουν μάθει να συγκινούμαι; Να κινούμαι μαζί με τον άλλο;

Μου αφηγήθηκαν την ιστορία μιας φορεσιάς: η γυναίκα από την Θεσσαλονίκη που την δώρισε στο μουσείο, την κράτησε ενθύμιο από την νταντά της που χάθηκε σε κάποιο στρατόπεδο. Για χρόνια, τα ρούχα της τα χρησιμοποιούσαν στις Απόκριες για να μεταμφιεστούν τα παιδιά. Παράξενο παιχνίδι μίμησης, μείγμα σκληρότητας και θαυμασμού, οικειοποίησης και αποξένωσης, μου θυμίζει τις μασκαράτες των αυλών όπου οι άρχοντες ντύνονταν Ινδιάνοι με τα λάφυρα της αποικιοκρατίας...

Πώς «ενδύομαι» τον άλλο; Πώς συλλέγω και συγκολλώ τις εικόνες του, πώς κόβω και ράβω έναν εαυτό στα μέτρα του; Στο γυμνάσιο είχα αναλάβει την πρωτοβουλία να ανεβάσουμε μια θεατρική μεταφορά του ημερολογίου της Άννας Φρανκ. Θα γινόμεν η Άννα, γιατί σε όσα έγραφε αναγνώριζα ήδη τον εαυτό μου. Αποστήθισα επιλεκτικά το ημερολόγιο. Ανακάλω ακόμα τη φράση: «*Και θα μπορούσα να είμαι αυτό που θα ήθελα να είμαι, αν δεν υπήρχαν άλλοι άνθρωποι στον κόσμο*». Οι υπόλοιποι συνεργάτες κατάλαβαν ότι το παιχνίδι ήταν αυτοαναφορικό και εγκατέλειψαν γρήγορα την προσπάθεια. Τις προάλλες κάποιος με πληροφορήθηκε ότι μπροστά στο σπίτι όπου κρυβόταν η Άννα Φρανκ, μεγαλώνει κάθε μέρα η ουρά των επι-

σκεπτών. Τι ακριβώς αναζητάμε μ' αυτά τα προσκυνήματα που αυξάνονται στους τόπους των πολέμων, των καταστροφών; Μαθαίνουμε να συσσωρεύουμε ενθύμια διαφόρων ειδών, τουριστικά αξιοθέατα, αντικείμενα και κείμενα, αναφορές... Υφίστανται, σήμερα, αισθητικά και πολιτικά «ορθοί» τρόποι «αναπαράστασης» όσων μας στοιχειώνουν μες την ιστορία μας;

Κατά παράδοχο τρόπο, η ιστορία των Εβραϊκών κοινοτήτων του 20ού αιώνα έχει σημαίνοντα ρόλο στην αμφισβήτηση της κεντρικής θέσης της έννοιας της «αναπαράστασης» στην ευρωπαϊκή σκέψη. Περιδιαβαίνοντας στο μουσείο αποφασίζω ότι αδυνατώ να κατασκευάσω μια ακόμα γενικόλογη, θεωρητική τοποθέτηση για το θέμα. Η στάση μου θα παραμείνει συγκεκριμένη, εντοπισμένη, καθαρά προσωπική. Θα καταγράψω ό,τι προκύπτει, όταν στέκομαι, «ενώπιος ενωπίω», απέναντι στα πράγματα.

Κι αυτό που αναδύεται καθαρά είναι μια λεπτομέρεια, κι ύστερα κι άλλη μια.. Δεν είναι η μοναδική, η σημαίνουσα, η χαρακτηριστική λεπτομέρεια. Δεν πρόκειται για την «προσοχή στη λεπτομέρεια», τη στάση που δεν αφήνει τίποτα να διαφύγει. Δεν είναι μια ιδιαίτερη λεπτομέρεια που θέλω να κατατάξω ή να ερμηνεύσω με αναφορά στη σημειολογία ή την ψυχανάλυση, στη μία ή την άλλη θεωρία. Το πολύ-πολύ να αναφερθώ, με κάποια ζήλια, σε εκείνον τον παράξενο μηχανισμό της madeleine, που εκλύει συγκινήσεις όταν την γεύεται ο Proust.

Πιστεύω πως αυτές οι άτυπες λεπτομέρειες που επέλεξα, άθελά μου σχεδόν, να καταγράψω, θα επανέρχονται στη μνήμη μου και θα εκλύουν τη δική τους επίγευση – ροζ ταγκή αμυγδαλόψιχα. Γιατί η κάθε μία, άσημη λεπτομέρεια που αντιστέκεται στην γενίκευση, που είναι αδύνατο να αναπαραχθεί, να τυποποιηθεί, μου ανοίγει έναν τόπο που δεν είναι «κοινός», έναν τόπο πρωτόγνωρο όπου μπορώ, ελεύθερα και φευγαλέα, να σε συναντήσω.

* Η Ελπίδα Ρίκου είναι κοινωνιολόγος, κοινωνική ανθρωπολόγος.

Διδάσκει Ανθρωπολογία της Τέχνης στην ΑΣΚΤ.

ΨΗΦΙΑΚΑ ΑΡΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ ΤΟΥ ΟΛΟΚΑΥΤΩΜΑΤΟΣ

PENA ΜΟΛΧΟ

Μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '90, τα ιστορικά προγράμματα που κατέγραφαν τη μνήμη των αφανισμένων εβραϊκών κοινοτήτων στην Ευρώπη εστίαζαν σε μαρτυρίες επιζώντων της γενοκτονίας.¹ Το 1994 το πρόγραμμα του Ιδρύματος του Steven Spielberg *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* (Οπτικοακουστική Ιστορία των Επιζώντων της Shoah) έθεσε, για πρώτη φορά, ερωτήματα για τις εμπειρίες των επιζώντων πριν και μετά τον πόλεμο. Το Ίδρυμα (*USC Shoah Foundation Institute*) κατέγραψε σε βίντεο τις μαρτυρίες περισσότερων από 50.000 Εβραίων και μη Εβραίων επιζώντων του Ολοκαυτώματος, υλικό που το διαθέτει online. Ένας από τους σκοπούς του ιδρύματος ήταν να εμπλουτίσει την εκπαίδευση με στόχο την εξάλειψη των προκαταλήψεων σε όλον τον κόσμο. Η επίγνωση του στόχου αυτού οδήγησε τους ειδικούς του Ιδρύματος να αναπτύξουν ένα πρωτόκολλο συνέντευξης που διασφάλιζε την αυθεντικότητα και την πληρότητα των μαρτυριών.

Η διαδικασία άρχιζε με ένα ερωτηματολόγιο πριν τη συνέντευξη που θα συμπληρωνόταν από τον ερευνητή στα αγγλικά κατά την πρώτη του συνάντηση με τον επιζώντα. Οι πληροφορίες που συλλέγονταν χρησιμοποιούνταν στην ταξινόμηση της συνέντευξης και βοηθούσαν τον επιζώντα να ανασυγκροτήσει τις αναμνήσεις της εμπειρίας του. Ακόμη έδιναν τη δυνατότητα στον ερευνητή να διαμορφώσει τις ερωτήσεις με τρόπο που θα ενίσχυε την ικανότητα του επιζώντα να πει την ιστορία του ή την ιστορία της. Ο συνδυασμός με τη γλώσσα του σώματος, με τα προσωπικά έγγραφα, οικογενειακές φωτογραφίες και αναφορές μελών και φίλων της οικογένειας του επιζώντος συνέβαλλαν στη διασφάλιση της αυθεντικότητας κάθε μαρτυρίας.

Η συνέντευξη αυτή καθεαυτή συμπλήρωνε τις λεπτομέρειες για τη ζωή του επιζώντα κατά την προπολεμική περίοδο, την κατοχή και την απελευθέρωση. Το τελευταίο μέρος της συνέντευξης εστίαζε στον τρόπο με τον οποίο ο επιζών ξανάφτιαξε τη ζωή του μετά τον πόλεμο. Οι επιζώντες που κατέθεσαν τη μαρτυρία τους μέσω αυτής της διαδικασίας φάνηκαν να συμφιλιώνονται καλύτερα με το παρελθόν τους. Αισθάνθηκαν ανακουφισμένοι που εκπλήρωσαν το χρέος προς τους

δολοφονημένους συνανθρώπους τους² καταθέτοντας την μαρτυρία τους για τα εγκλήματα στα οποία υπήρξαν αυτόπτες μάρτυρες και ταυτόχρονα μέσω αυτής της διαδικασίας ένιωσαν να επανασυνδέονται με τον κοινωνικό τους περίγυρο και τους προγόνους τους.

Οι μαρτυρίες του *Visual History* (της Οπτικοακουστικής Ιστορίας) καταλογογραφήθηκαν, ευρετηριάστηκαν και ψηφιοποιήθηκαν και είναι σήμερα ηλεκτρονικά προσβάσιμες από τα πανεπιστήμια τα οποία έχουν γίνει συνδρομητές στο αρχείο³. Στην Ευρώπη μπορεί να έχει κανείς πρόσβαση στο αρχείο από το Freie Universitaet (Ελεύθερο Πανεπιστήμιο) του Βερολίνου και το Central European University (Κεντρικό Ευρωπαϊκό Πανεπιστήμιο της Βουδαπέστης).

Οι ερευνητές μπορούν να ορίσουν το πεδίο της αναζήτησής τους με κριτήριο τη γλώσσα ή το αντικείμενο του ενδιαφέροντός τους. Τριακόσιες τέσσερις ελληνόγλωσσες μαρτυρίες είναι σήμερα προσβάσιμες στο Αρχείο Οπτικοακουστικής Ιστορίας.⁴

Το Centropa, το ψηφιακό ηχητικό αρχείο αποτελεί μια μικρότερη συλλογή μαρτυριών η οποία αναφέρεται μόνο σε εκείνους τους Εβραίους από την Κεντρική και Νοτιοανατολική Ευρώπη οι οποίοι επέστρεψαν στον τόπο καταγωγής τους. Το πρόγραμμα παρέχει ένα βήμα στους Εβραίους που γεννήθηκαν μέχρι το 1933, όχι μόνο για να μοιραστούν τις αναμνήσεις τους από τη φρίκη που έζησαν στον πόλεμο αλλά και ιστορίες από πρώτες αγάπες και αγαπημένους καθηγητές, σχολικές διακοπές και εβραϊκές γιορτές· με λίγα λόγια όλα όσα αποτελούν μια ζωή. Εβραίοι και μη Εβραίοι ερευνητές που προσλήφθηκαν και εκπαιδεύτηκαν στο πεδίο της έρευνας συνέλεξαν τις 2.000 περίπου συνεντεύξεις επιζώντων διατυπώνοντας ερωτήσεις που συνθέτουν το περίγραμμά της προσωπικών ιστοριών αλλά και της πολιτισμικής ταυτότητας των επιζώντων.

Η συνέντευξη ξεκινά με τη συμπλήρωση ενός δελτίου με το οικογενειακό δέντρο του επιζώντα. Μολονότι αυτό γίνεται γραπτώς, το κασετόφωνο βρίσκεται σε συνεχή λειτουργία καθώς ο μάρτυρας θυμάται διάφορα πρόσωπα και αρχίζει να λέει την ιστορία του.

Ο επιζών αρχίζει μιλώντας για την καταγωγή της οικογένειάς του, τους παππούδες από τη μεριά του

πατέρα και της μητέρας του, το επάγγελμά τους, το σπίτι τους, την εβραϊκή τους ταυτότητα και τη θέση τους μέσα στην κοινότητα. Οι ίδιες ερωτήσεις τίθενται και για τους γονείς του επιζώντα. Ο ερευνητής πιθανόν να ζητήσει από τον επιζώντα να μιλήσει για τις αναμνήσεις που είχαν οι γονείς του για τους δικούς τους γονείς: πότε και πού γεννήθηκαν, ποιες γλώσσες μιλούσαν, πώς ντύνονταν, πώς γιόρταζαν τις εβραϊκές γιορτές, ποιες ήταν οι οργανώσεις των οποίων ήταν μέλη, ποιοι ήταν οι γείτονές τους και τι σχέσεις είχαν μαζί τους, καθώς και ιστορίες και ανέκδοτα σχετικά με τους συγγενείς και το κοινωνικό τους περιβάλλον. Αυτό το τμήμα της συνέντευξης συνεχίζεται με ερωτήσεις που επιτρέπουν στον επιζώντα να περιγράψει το μέρος όπου γεννήθηκε.

Η εισαγωγή της διάστασης του περιβάλλοντος χώρου διευκολύνει τη μετάβαση του επιζώντα από τον κύκλο της οικογένειας και της γειτονιάς σε μια ευρύτερη κοινωνική μνήμη. Επιπλέον, ερωτήσεις τίθενται για την παιδική ηλικία και τη σχολική ζωή παράλληλα με αυτές για την εβραϊκή του παιδεία και παράδοση. Ερωτήσεις όπως «Ποια ήταν η αγαπημένη σας εβραϊκή γιορτή;», «Πώς γιορταζόταν;», «Πώς την γιορτάζετε τώρα;» συμβάλλουν στην ανάδειξη της θρησκευτικής και πολιτισμικής ταυτότητας του επιζώντα τόσο πριν όσο και μετά τον πόλεμο.

Στη συνέχεια εισάγεται το θέμα της ζωής του επιζώντα ως ενήλικα, εάν αυτός ή αυτή δεν ήταν παιδί ή έφηβος όταν ξέσπασε ο πόλεμος. Αν και η ερώτηση που τίθεται είναι «Πού σας βρήκε ο πόλεμος;» συνήθως εγείρεται το ζήτημα του αντισοβιετισμού στην τοπική κοινωνία και συζητούνται οι σχέσεις μεταξύ Εβραίων και μη Εβραίων σε περίοδο κρίσης. Ο τρόπος με τον οποίο οι μη-Εβραίοι αντέδρασαν στην κατάσταση η οποία είχε επιβληθεί στους Εβραίους είναι γνωστό ότι έχει παίξει έναν καθοριστικό ρόλο στη μοίρα των Εβραίων θυμάτων και κάποιες από τις απαντήσεις τους μπορεί να συμβάλλουν στην ερμηνεία του γιατί οι Εβραίοι έχουν επισήμως εξοβελιστεί από ορισμένες εθνικές ιστορίες. Άλλες απαντήσεις καταλήγουν σε αφηγήσεις του πώς οι μάρτυρες επέζησαν από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης ή πως βοηθήθηκαν από μη-Εβραίους. Τούτες οι ιστορίες «επανεπιδείκνουν το υποκείμενο και τον κόσμο του στην Ιστορία»⁵ και συνιστούν μεταξύ άλλων το πιο πειστικό υλικό για όλες τις ηλικιακές και θρησκευτικές ομάδες επειδή συνθέτουν μια γνήσια περιγραφή της ανθρώπινης συμπεριφοράς.

Το τελευταίο μέρος της συνέντευξης αναφέρεται στην περίοδο μετά την απελευθέρωση, τις προκλήσεις που αντιμετώπισαν οι επιζώντες και τις αλλαγές στη ζωή και τις κοινότητές τους: αυτό που συνάντησαν κατά την επιστροφή τους, τον τρόπο με τον οποίο τους υποδέχτηκαν οι αρχές των χωρών τους και οι γείτονές τους, πώς θρήνησαν τους αγαπημένους τους, τον τρόπο με τον οποίο οργάνωσαν από την αρχή τη ζωή τους, το τι άλλαξε στην αίσθηση της εβραϊκότη-

τας που είχαν και στην αντίληψή τους για τον κόσμο, το πώς η εμπειρία τους επέδρασε στον τρόπο με τον οποίο μόρφωσαν και σχετίστηκαν με τα παιδιά τους, και το τι σκέψεις κάνουν για τη ζωή σήμερα.

Μολονότι δεν είναι σπάνιο για έναν μάρτυρα να αποφεύγει ορισμένα ζητήματα ή να εκτρέπεται χρονολογικά ή θεματικά τη συζήτηση, από τη στιγμή που η ηχητική απόδοση μεταγράφεται σε ένα αυτοβιογραφικό κείμενο, η σειρά αποκαθίσταται. Η «επιμελημένη» αυτή εκδοχή αποτελεί την επίσημη ιστορία ζωής του επιζώντα η οποία στην συνέχεια μεταφράζεται στα αγγλικά. Το τελικό αποτέλεσμα είναι μια «αυτοβιογραφική βιογραφία» σε πρώτο πρόσωπο. Τέλος, ο ερευνητής συντάσσει μια παράγραφο δέκα σειρών που διαγράφει το προφίλ του μάρτυρα. Ο ερευνητής σχολιάζει γραπτά τις ιδιωματικές εκφράσεις και τα ιστορικά γεγονότα και διαμορφώνει ένα γλωσσάριο ώστε να καταστήσει την αφήγηση προσιτή σε κάθε είδους κοινό.

Αυτό που καθιστά το πρόγραμμα Centropa μοναδικό είναι το τελευταίο στάδιο, στο οποίο οι ερευνητές σαρώνουν φωτογραφίες και έγγραφα, ενώ οι συνεντευχιαζόμενοι ή μάρτυρες τα σχολιάζουν. Η σάρωση αυτών των εικόνων ενισχύει τη μνήμη του μάρτυρα αφού αυτός ή αυτή συνήθως χαιρείται να μοιράζεται το περιεχόμενό τους με τον ερευνητή. Τα σχόλια του επιζώντα μαγνητοφωνούνται, μεταφράζονται και γίνονται οι ιστορίες των φωτογραφιών. Οι εικόνες και τα έγγραφα χρησιμοποιούνται επίσης και ως αποδείξεις της αυθεντικότητας των αφηγήσεων.

Η αυτοβιογραφία, το γλωσσάριο, το οικογενειακό δέντρο και οι εικόνες αποστέλλονται στην ηλεκτρονική τοποθεσία του Centropa ψηφιοποιημένα και με μια συλλογή λέξεων-κλειδίων που έχει αφετηρία τη χώρα καταγωγής του μάρτυρα και του ερευνητή, τα ονόματα και τις ημερομηνίες πραγματοποίησης της συνέντευξης.

Η διαδικασία που ακολουθείται στο Centropa επιτρέπει, ειδικά στο μη εβραϊκό κοινό να ανακαλύψει τον θεωρούμενο μυστηριακό προπολεμικό εβραϊκό κόσμο. Οι μη Εβραίοι αναγνώστες εκπλησσονται ευχάριστα αναγνωρίζοντας τις ομοιότητες μεταξύ των ανθρώπων που ζουν στον πολιτισμικό και κοινωνικό περίγυρο μιας γειτονιάς ή μιας πόλης. Ο θεατής αποκτά έτσι επίγνωση ότι αυτό που χάθηκε στο Ολοκαύτωμα αποτελούσε τμήμα και της δικής του ζωής.

Για τους Εβραίους οι οποίοι, μετά τη Shoah, έχασαν τους δεσμούς τους με συγγενείς που μετανάστευσαν προς διαφορετικές κατευθύνσεις, το οικογενειακό δέντρο καθίσταται ένα ισχυρό σημείο αναφοράς. Η συγκέντρωση παραδοσιακών συνταγών, για παράδειγμα, ενισχύει την πολιτισμική ταυτότητα των επιζώντων και οι ατομικές ιστορίες τονώνουν τη συλλογική τους μνήμη και ενδυναμώνουν την αυτοπεποίθησή τους.

Για τους κοινωνικούς επιστήμονες οι ηχητικές καταγραφές (εγγραφές) του Centropa αποτελούν ένα

* Η Ρένα Μόλχο είναι ιστορικός.

ξεχωριστό ψηφιακό αρχείο. Τα οικογενειακά δέντρα και η βάση δεδομένων για συγγενικά πρόσωπα περιέχουν σημαντικές δημογραφικές και γενεαλογικές πληροφορίες, απεικονίζουν τη διαστρωμάτωση της εβραϊκής κοινωνίας και εικονογραφούν την καθημερινή ζωή. Οι ηχητικές αποτυπώσεις παρέχουν στους ιστορικούς και στους κοινωνικούς ανθρωπολόγους πολύτιμο πρωτογενές υλικό. Αυτά τα αυτοβιογραφικά κείμενα έχουν μεγάλη σημασία και συνιστούν πηγές έμπνευσης για τη μελέτη της ζωής των Εβραίων στον 20ό αιώνα, ενώ συγκαταλέγονται ανάμεσα στα αρχεία προφορικής ιστορίας με την ευκολότερη δυνατότητα πρόσβασης.

Όπως συμβαίνει και στην περίπτωση του *Visual History Foundation* (Οπτικοακουστικού Αρχείου Ιστορίας), όλοι οι ερευνητές του Centropa προέρχονται από τον ίδιο τόπο της έρευνας και μοιράζονται το ίδιο πολιτισμικό και ιστορικό περιβάλλον με τους μάρτυρες. Τείνει να παρουσιάζεται, ωστόσο, μια κάπως διαφορετική προσέγγιση ανάμεσα σε Εβραίους και μη Εβραίους ερευνητές. Οι ερευνητές εβραϊκής καταγωγής, όσο και οι μάρτυρες, επιθυμούν γενικά να ανασύρουν και να διατηρήσουν την ιστορική τους κληρονομιά ή να συμφιλιωθούν με το παρελθόν τους: οι μη εβραίοι ερευνητές προσεγγίζουν τις συνεντεύξεις περισσότερο ως μια πολιτική πράξη που στοχεύει να επανεντάξει τούτες τις ιστορίες στο πεδίο της τοπικής μνήμης και ιστορίας.

Η Θεσσαλονίκη εντάχθηκε στο πρόγραμμα Centropa το 2005. Οι ερευνητές, πέντε εβραϊκής και τέσσερις μη εβραϊκής καταγωγής, συναντήθηκαν σε τρία σεμινάρια κατάρτισης στην Θεσσαλονίκη και στην Αθήνα. Δεκατέσσερις δώρες ή μεγαλύτερης διάρκειας συνεντεύξεις ολοκληρώθηκαν και είναι προσβάσιμες στο διαδίκτυο.

Τόσο το Αρχείο Οπτικοακουστικής Ιστορίας όσο και οι αυτοβιογραφικές βιογραφίες του Centropa περιλαμβάνουν τις περισσότερες όψεις της εβραϊκής ζωής και του πολιτισμού του Ευρωπαϊκού 20ού αιώνα. Οι μαρτυρίες στο Αρχείο Οπτικοακουστικής Ιστορίας προσφέρουν μια οικουμενική διάσταση των εγκλημάτων πολέμου των Ναζί, καθώς ο θεατής αναγκάζεται να αντιμετωπίσει τις συμπεριφορές της κοινωνίας σε περιόδους κρίσης. Στο Centropa οι αφηγήσεις των Εβραίων που επέστρεψαν στη χώρα καταγωγής τους μετά τον πόλεμο αποκαλύπτουν τις πολιτισμικές διαφορές μεταξύ των Εβραίων της Διάσπορας, τους δεσμούς τους με τη χώρα καταγωγής τους και την πολιτισμική τους ταυτότητα. Καθώς τα

δύο αρχεία περιλαμβάνουν υλικό που αλληλοεπικαλύπτεται, ο καλύτερος τρόπος είναι να μελετηθούν ταυτόχρονα. Οι ιστορίες που συγκεντρώθηκαν κατά τα δεκαπέντε τελευταία χρόνια αναβιώνουν τον κόσμο των Εβραίων και άλλων μειονοτήτων και αποτελούν πραγματικό θησαυρό για φοιτητές και καθηγητές σε χώρες όπου χρησιμοποιούνται στην εκπαίδευση για το Ολοκαύτωμα.

- ¹ Πρόκειται για τα προγράμματα “Yad Vashem” και *The Holocaust Martyrs’ and Heroes Remembrance Authority* (Αρχή για τη Μνήμη των Μαρτύρων και Ηρώων του Ολοκαυτώματος) στην Ιερουσαλήμ και το Αρχείο Fortunoff στο Πανεπιστήμιο του Yale. Το Yad Vashem συγκεντρώνει μαρτυρίες επιζώντων από τη δεκαετία του 1950 και το 1989 άρχισε να συγκεντρώνει βιντεοσκοπημένες μαρτυρίες, ένα πρόγραμμα που συνεχίζεται έως και σήμερα. Μέχρι τώρα οι μαρτυρίες συγκεντρώθηκαν μέσα σε ειδικά στούντιο που το Yad Vashem εγκατέστησε σε ολόκληρη τη χώρα. Τα Αρχεία του Yad Vashem φιλοξενούν αυτή τη στιγμή περίπου 44.000 βιντεοσκοπημένες, ηχητικές και γραπτές μαρτυρίες. Το Αρχείο Fortunoff που ιδρύθηκε το 1979 στο Πανεπιστήμιο του Yale φιλοξένησε 4.300 μαρτυρίες το 2005 οι οποίες περιλαμβάνουν πάνω από 10.000 ώρες βιντεοσκοπημένης εγγραφής.
- ² «Πείτε το στον κόσμο» ήταν η τελευταία επιθυμία των θυμάτων που επρόκειτο να εκτελεστούν στους θαλάμους αερίων στα στρατόπεδα εξόντωσης.
- ³ Οι φορείς έχουν τη δυνατότητα να παραγγείλουν αντίγραφα των μαρτυριών σε DVD ή τμήματα του αρχείου. Για μια λίστα αυτών των δικτυακών τόπων: <http://college.usc.edu/vhi/testimoniesaroundtheworld/collections>
- ⁴ <http://college.usc.edu/vhi/testimoniesaroundtheworld>. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την καταλογογράφηση και την ευρετηρίαση παρακαλώ επισκεφτείτε την τοποθεσία <http://college.usc.edu/vhi/cataloguingindexing>. Σε ό,τι αφορά την ψηφιοποίηση ο δικτυακός τόπος του Ινστιτούτου διαθέτει πληροφορίες σχετικά με την προσπάθεια επαναψηφιοποίησης που γίνεται αυτήν την περίοδο: <http://college.usc.edu/vhi/preservation>. Για τον προγραμματισμό μιας ερευνητικής επίσκεψης οι ερευνητές πρέπει να έρθουν σε επαφή με τον Doug Ballman ή τις Εξωτερικές Σχέσεις του Δικτυακού Αρχείου στο USC Shoah Foundation Institute: dougb@usc.edu, 213-740-6046.
- ⁵ Luisa, Passerini, “Shareable Narratives? Intersubjectivity, Life Stories and Reinterpreting the Past” (Αφηγήσεις που τις μοιραζόμαστε; Διυποκειμενικότητα, ιστορίες ζωής και επανεμφάνειά του παρελθόντος), Advanced oral History Summer Seminar, 11-16 August, 2002, Berkley, Copyright 2003 Luisa Passerini, δημοσιευμένο στο διαδίκτυο.

ΓΙΑ ΤΗ ΜΝΗΜΕΙΩΣΗ ΜΑΖΙΚΩΝ ΘΑΝΑΤΩΝ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΤΩΝ ΠΟΛΙΤΩΝ

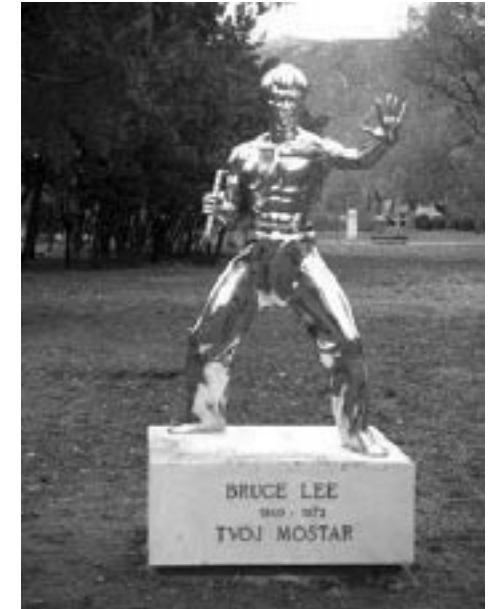
ΛΙΑ ΓΥΙΟΚΑ

Εντοπίζοντας παντού απόπειρες «ποίησης μετά το Άουσβιτς» και συμπληρίζοντας άλλη μια ταλαιπωρημένη φράση, ότι «δεν υπάρχει τεκμήριο του πολιτισμού που να μην είναι ταυτόχρονα και τεκμήριο βαρβαρότητας», διαπιστώνουμε ότι η μνημειακή αναπαράσταση μαζικών θανάτων σήμερα είναι υπόθεση ταυτόχρονα βάρβαρη και με ποιητικές αξιώσεις. Πλήρως αποενοχοποιημένη ή υπερ-απολογητική, η μνημειακή αναπαράσταση εγκαθιδρύει νέες σχέσεις προς το γεγονός που μνημειώνεται, σχέσεις που μαρτυρούν τη μεγάλη κατάκτηση της «κοινωνίας των πολιτών» στην Ευρώπη, το προνόμιο της συμβολικής αυθαιρεσίας – για λόγους θεραπευτικούς, αυτοδικαίωσης και επαναφοράς στην εθελότυπλη τάξη. Δύο παραδείγματα γνωστά, γειτονικά, πρόσφατα:

ΠΡΩΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ (ΕΙΚΟΝΑ 1)

Στη διεθνή πολεμική αναμέτρηση στη Βοσνία μεταξύ 1992 και 1995 σκοτώθηκαν, υπολογίστηκε, 20.649 Σέρβοι, 31.270 μουσουλμάνοι και 5439 κροάτες στρατιώτες, 3555 σέρβοι πολίτες, 32.723 μουσουλμάνοι πολίτες 1899 κροάτες πολίτες. 1 εκατομμύριο οι μουσουλμάνοι πρόσφυγες το λιγότερο. Χιλιάδες ήταν οι νεκροί και οι τραυματίες στις σερβοκροατικές και αργότερα στις κροατοβοσνιακές συγκρούσεις στο Μόσταρ. Η πόλη ήταν χωρισμένη στο δυτικό μέρος που κατείχαν οι κροατικές δυνάμεις και στο ανατολικό, όπου ήταν συγκεντρωμένος ο στρατός της Δημοκρατίας της Βοσνίας-Ερζεγοβίνης. Για εννέα μήνες ήταν περικυκλωμένη από κροατικές δυνάμεις και μεγάλο μέρος των ιστορικών της κτιρίων καταστράφηκε κατά τους βομβαρδισμούς που ξεκίνησαν στις 9 Μαΐου του 1993. Από την επόμενη μέρα του πολέμου η ΕΕ ηγήθηκε της ανοικοδόμησης, έχοντας δαπανήσει ως τώρα πάνω από 15 εκ. δολάρια.

Στις 26 Νοεμβρίου 2005 η πόλη του Μόσταρ ανήγειρε, με χρηματοδότηση του γερμανικού και του κινεζικού κράτους και παρουσία αξιωματούχων κι από τις δύο χώρες, ένα γυαλιστερό μπρούντζινο μνημείο σε κεντρική πλατεία της πόλης, στο πάρκο Ζρίνσκι ως «σύμβολο αλληλεγγύης σε μια εθνοτικά διαιρεμένη πόλη».¹ Ήταν το πρώτο δημόσιο μνημείο



στον κόσμο του Bruce Lee, ένας ανδριάντας 1,68 μ. - θα ήταν τα 65α του γενέθλια αν δεν είχε πεθάνει στα 32 του. Η ΜΚΟ Mostar Urban Movement, η οποία στήριξε την ανέγερση, ανακοίνωσε ότι «το έργο αμφισβητεί τα σύμβολα, παλιά και νέα και αναμειγνύει το μεγαλείο με τη μαζική κουλτούρα. Ο Bruce Lee είναι το μόνο κοινό που είχαμε όλοι. Σε μια πόλη με τέτοιο ιστορικό βίας, ο δυναμικός σταρ είναι σύμβολο δύναμης, τεχνικής, φιλίας και δικίου». Ο μαχητής κρατά το αγαπημένο του όπλο, το νουντοάκου, από ξύλο και κορδόνι, ένα κινεζικό γεωργικό εργαλείο. (Ποτέ δεν χρησιμοποιήθηκε όπλο κατασκευασμένο μετά τη δυναστεία Χαν.)

Το μνημείο στο Μόσταρ είναι ένα αστραφερό βιομορφικό γλυπτό. Ο Bruce Lee στέκει ακίνητος για πάντα, σε μέγεθος λίγο κάτω του φυσικού, όχι τρομακτικά επιβλητικός, διάφανος σαν οθόνη προβολής, αφού δεν έχει ουσία, περιεχόμενο, φυσιογνωμία, παρά μόνο ως το περίγραμμα μίας ανάμνησης, ως πόζα – την παιγνιώδη στάση ετοιμότητας μιας σκιαμαχίας παγωμένης σε κάποιον προπολεμικό χρόνο.

* Η Λία Γκόκα είναι ιστορικός τέχνης.



Ούτε μελαγχολία, ούτε υστερία δεν ζητιανεύει από το θεατή. Εδώ πρέπει να συνεργαστούν η υποτίμηση, η απώθηση και η λήθη. Η ελπίδα, δηλώνει, δεν είναι παρά ένας καθρέφτης που αναμετράται με την αντανάκλασή του.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ (ΕΙΚΟΝΑ 2)

Υπολογίζεται ότι από το 1988 έχουν χάσει τη ζωή τους τουλάχιστον 17.738 άνθρωποι προσπαθώντας να περάσουν τα σύνορα της Ευρώπης. Οι θάνατοι δεν μειώνονται. Τους πρώτους 7 μήνες του 2011 πέθαναν στην Μεσόγειο 1.931 μετανάστες και μετανάστριες χωρίς χαρτιά. Σύμφωνα με επίσημα στοιχεία, από τις αρχές της χρονιάς έχουν φτάσει στην Ιταλία 25.000 πρόσφυγες από την Τυνησία και αντίστοιχος αριθμός από την Λιβύη, ενώ μέχρι την 1η Αυγούστου 2011 είχαν χάσει τη ζωή τους 1.674 άνθρωποι στα στενά της Σικελίας, στην προσπάθειά τους να φτάσουν τις ιταλικές ακτές.² Το νησί της Λαμπεντούσα απέχει 133 χλμ (70 μίλια) από τις ακτές της Τυνησίας και είναι ο πρώτος σταθμός όσων έρχονται από τη θάλασσα χωρίς χαρτιά.

Η διεθνής έκδοση του *Spiegel* στις 17 Ιουνίου 2008³ αναφέρθηκε στο μνημείο που επρόκειτο να αποκαλυφθεί στις 28 του μήνα στο «μεσογειακό» αυτό νησί «εις ανάμνησιν χιλιάδων παράνομων μεταναστών που χάθηκαν προσπαθώντας να φτάσουν στις ευρωπαϊκές ακτές για μια καλύτερη ζωή». Ήδη στην πρώτη πρόταση της ανακοίνωσης της ανέγερσης από ΜΚΟ και οργανώσεις ανθρώπινων δικαιωμάτων, η κρατική οντότητα της Ιταλίας (εκείνη που εδώ και μερικά χρόνια χρηματοδοτούσε τα στρατόπεδα συγκέντρωσης της Λιβύης) αποποιείται την ευθύνη. Στη δεύτερη φράση, η ευθύνη αποδίδεται στο κοινό έγκλημα, αφού οι τιμώμενοι πρόσφυγες είναι «κυρίως θύματα αμελείων σωματεμπόρων που τσεπώνουν εκατοντάδες ευρώ για να τους φορτώσουν σε

βάρκες-καρυδότσουφλα ακατάλληλες για το ταξίδι».

Ο γνωστός καλλιτέχνης της *arte povera* και των νεοεξπρεσιονιστών Mimmo Paladino έφτιαξε το μνημείο από ειδικές κεραμικές ύλες να μοιάζει με τεράστια ανοικτή πόρτα ύψους 5 μέτρων και πλάτους 3 μέτρων. Ονομάζεται «πύλη της Λαμπεντούσα, πύλη της Ευρώπης» προσδίδοντας έναν χαρακτήρα παράδοξα θριαμβευτικό στο μνημείο... Το ανήγειρε η ΜΚΟ Amani, που έχει στο ενεργητικό της κέντρα για παιδιά του δρόμου στο Ναϊρόμπι, καθώς και υπηρεσία Τύπου για νέους στην Κένυα. Την Κυριακή πριν τα αποκαλυπτήρια του μνημείου είχαν προσπαθήσει να περάσουν από την Λαμπεντούσα 404 Αφρικανοί.

Η «Πύλη της Λαμπεντούσα» φέρει όλα τα στοιχεία του αναμνηστικού γλυπτού – έχει θέση εμβληματική, κοιτάει προς τη θάλασσα, αποτελεί ειρωνικό σχόλιο στην πύλη της Ευρώπης με το σχήμα του. Δεν πρόκειται όμως για μνημείο που θυμίζει κάτι που συντελέστηκε, δεν αποκαθαίρει κάποιο τραύμα, ούτε εμποδίζει τη μνήμη να επουλωθεί... Ίσως να στέλνει μια άστοχη κι απέλπιδα προειδοποίηση ότι οι θάνατοι στα σύνορα δεν έχουν σταματήσει, ούτε εδώ στην Λαμπεντούσα, ούτε και αλλού· ίσως να λειτουργεί δηλαδή και αποτροπαϊκά ως εκπρόθεσμο σκιάχτρο – με τη νομιμοποίηση, βέβαια, της υψηλής τέχνης, ώστε να παραμείνει βουβό και αδρανές. Πρόκειται για μνημείο αφιερωμένο σε κάτι που συνεχίζει να συμβαίνει: Ο θριαμβευτής συνδυασμός στον πόλεμο ενάντια στους χωρίς χαρτιά στην Ευρώπη είναι το δίδυμο θλίψη/ανοχή.

Ποια βλέμματα γεννούν τα δύο μνημεία; Πρώτιστα αυτό του εμπνευστή και του καλλιτέχνη. Πώς ακριβώς θα μετουσιωθεί η πρόθεση σε κάτι που πρέπει, με την εύγλωττη ακινησία του, διαρκώς να εξηγεί; Δύσκολο έργο· επιτυγχάνεται μόνον με τον ανάλαφρο χειρισμό ενός άλλοθι. Το δεύτερο βλέμμα: αυτό

του προσκυνητή. Εκείνος είναι ο επίτιμος δέκτης του μνημείου. Έχει εκ των προτέρων κάποια σχέση με αυτό... Το μνημείο αντικειμενοποιεί το τραύμα του κι αυτός προχωρά όσο πιο μακριά μπορεί ταξιδεύοντας με τη μορφή του μνημείου ως τα πέρατα του γεγονότος. (Υπάρχει αυτός ο θεατής; Οι συγγενείς των θυμάτων στο Μόσταρ, οι χωρίς χαρτιά που φτάνουν στο ιταλικό νησί...;) Ο επόμενος θεατής με το αμείλικτα συμπονετικό βλέμμα: η κοινωνία των πολιτών. Αυτή που παρακολούθησε δεκάδες χιλιάδες θανάτους, εκατοντάδες χιλιάδες δυστυχίες να πλέκουν ένα στεφάνι αίματος γύρω από την ήπειρο. Μπορεί να το επέτρεψε, να θρήνησε, να διαμαρτυρήθηκε ή να αδιαφόρησε, πάντως ήταν εκεί.

Σύμφωνα με την ανθρωπιστική αυταπάτη, η συνείδηση του παραλόγου των μαζικών δολοφονιών μετά το Ολοκαύτωμα θα έπρεπε υποτίθεται να οδηγήσει στην παύση τους. Η ευθύνη και η συνενοχή είναι όμως πολύ ασταθή μεγέθη, με όρια ελαστικά και βάθος που φτάνει ως τον πυρήνα της αυτοπειθάρχησης και της κοινωνικοποίησης του ευρωπαίου πολίτη. Πώς να παραδεχτούμε ότι η ευημερία μας, ευημερία που –ως τώρα που την χάνουμε– θεωρούσαμε ότι προέρχεται και από κάποια πολιτισμική υπεροχή, εξαρτάται από την εκμετάλλευση και την ανακύκλωση των άλλων;

Η αγορά ψυχοθεραπευτική προτείνει, αν θέλουμε να είμαστε ισορροπημένοι, από τη μία να επιτρέπουμε στον εαυτό μας την εγκυκλοπαιδική επίγνωση της ευθύνης, από την άλλη να διατηρούμε και την αναισθησία που μας εξασφαλίζει την επιβίωση – και τα δύο σε δόσεις μετρημένες. Η ισχύς βρίσκεται στην εξομάλυνση των εσωτερικών μας αντιθέσεων, στην εξορθολογισμένη λήψη των γρήγορων απαντήσεων, στην αυθάδη ειλικρίνεια ότι είμαστε ανήμποροι, την παρούσα στιγμή, να κάνουμε οτιδήποτε. Γιατί στην περίπτωση αυτή, η γνώση είναι αδυναμία.

Έτσι, για την αναπαράσταση και τη μνημείωση των μαζικών δολοφονιών, η κοινωνία των πολιτών αρκείται στις πράξεις «αναγνώρισης» (με την τρέχουσα, υποβιβασμένη σημασία της λέξης, που θέλει την αναγνώριση να πιστοποιεί απλώς την πειστικότητα της ύπαρξης ενός γεγονότος). Η αναγνώριση –και μάλιστα με τη μορφή μνημείωσης καλλιτεχνικής!– θεωρείται η ύψιστη τιμή: «Αναγνωρίζουμε πως πεθαίνετε, αφρικανοί και ασιάτες αδελφοί μας και λυπούμαστε πραγματικά πολύ γι' αυτό... Αναγνωρίζουμε τα παιδιά που σκοτώθηκαν στην πρώην Γιουγκοσλαβία – ω, μακάρι να μην ξαναγίνει! Δεν έχουμε να προσφέρουμε παρά μόνο την αμνηστία μας... Αλλά και μια ανθούσα βιομηχανία παρηγορητικού θεάματος!»

Ποια σύγκρουση εποπτεύει και ευλογεί το πνεύμα του μαχητή; Κάθε ευγενής και ελεγχόμενη άμιλλα, κάθε ορμονικό ξέσπασμα στον αστερισμό του απαράμιλλου σινο-χολλουντιανού συνδυασμού επείγουσας πλοκής και σωματικής επιδεξιότητας μπορεί να γίνει πανανθρώπινη αλληγορία των απωλειών του πολέμου, γενικά και αόριστα.

Ποιον προσκαλεί η πύλη της Λαμπεντούσα; Όποιος περάσει από το φίλτρο της διαλογής των καταδιωγμένων επίδοξων επισκεπτών για να καλύψει τις πληθυσμιακές και εργασιακές ελλείψεις της Ευρώπης (αλλά με τον τρόπο που θέλουμε εμείς, διακινδυνεύοντας δηλαδή τα πάντα) δεν έχει ανάγκη να ρωτά.

Η μνήμη των μαζικών θανάτων –αυτή που επιβάλλεται από τους νικητές, μεγάλους και μικρούς– είναι μια παρέμβαση στη νευρωσική φυγή του μυαλού, που θα δομήσει το σκοτάδι της προνομιούχου ύπαρξης και θα χαλιναγωγήσει τη συλλογική της δύναμη. Έρχεται ως τακτοποίηση, ως στοιχειώδης βία να καταστείλει τον παραλογισμό των εικόνων του άλλου σε κάθε νέα επίθεση του θανάτου. Αυτή είναι η βαρβαρότητά της, μεταμφιεσμένη σε ποίηση της μνημείωσης. Για το τι θα μπορούσαμε να κάνουμε ας παραμείνουμε σιωπηλοί⁴ – άλλωστε η ένταση της σχέσης μας με την πραγματικότητα, για μας τους υγιείς και ικανούς, είναι θέμα επιλογής.

¹ Για πολλές σχετικές αναφορές: <http://memoryandjustice.org/site/bruce-lee-statue/>

² Για πολλά σχετικά στοιχεία: <http://fortresseurope.blogspot.com/2011/08/tragedia-lampedusa-25-cadaveri-su-un.html>

³ <http://www.spiegel.de/international/europe/0,1518,560218,00.html>

⁴ Πολλοί θα έβλεπαν τα δύο μνημεία ως υπονομευτική παρωδία και υπέρβαση της επιστημότητας της συμβατικής δημόσιας γλυπτικής, ως δείγμα μεταμοντέρνας αντίστασης στην παραδοσιακή επιβολή του μονοσήμαντου μνημείου κ.ο.κ. Νομίζω ωστόσο ότι η μοναδική παραχώρηση στην άλλη οπτική, θα αφορούσε στην άλλη όψη του ίδιου νομίσματος της λήθης. Ο λόγος που νιώθουμε αυτήν την έλλειψη ενοχής κι ευθύνης, η άνεση αυτή των θεραπευτικών μνημειώσεων, έχει σίγουρα να κάνει και με μια ριζική αδιαφορία πλέον προς το Κράτος και τους μηχανισμούς που γέννησαν την ανείπωτη βία των εξοντώσεων – στην πρώην Γιουγκοσλαβία, στα σύνορα της Ευρώπης, παντού. Η αδιαφορία αυτή δεν είναι σίγουρα κάποια αγωνιστική εναντίωση, σίγουρα όμως αφορά σε έναν αποχωρισμό του συλλογικού φαντασιακού από τα εθνοκρατικά αφηγήματα και τους πολέμους τους. Αν δεν είναι στροφή στην κυριαρχία της οικονομίας, ίσως να είναι μια πρώτη έξοδος.

Η ΜΑΖΙΚΗ ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΑΥΤΑΡΕΣΚΩΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

ΓΕΩΡΓΙΑ ΠΑΤΕΡΙΔΟΥ

Η έννοια της αναπαράστασης υφίσταται πολλές μεταλλάξεις στην εποχή των μεταμοντέρνων συσχετισμών. Τα παραδοσιακά σχήματα, υλικά και λειτουργίες μεταφέρονται κάθε τόσο σε καινούργιο πλαίσιο σημασιοδότησης, ενώ νέες μορφές έκφρασης αναδύονται ως σημεία της πληθωρικής δυναμικής που είναι δύσκολο να ελεγχθεί με τα καθιερωμένα αξιολογικά σχήματα. Ουσιαστικά, τα συστήματα αυτά καθίστανται ανεπαρκή καθώς η τέχνη μοιάζει να διατρέχει το άνυσμα των δυνατοτήτων της φαντασίας επιδιώκοντας ταυτοχρόνως πολλές φορές εμμονικά τη δημοσιοποίηση των νέων αισθητικών μανιφέστων.¹

Ο Damien Hirst αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα καλλιτέχνη που αξιοποιεί τις εννοιολογικές δυνατότητες στη δημιουργία, συνδυάζοντας παλαιά σύμβολα εικονογραφίας σε νέες φόρμες και συλλήψεις, αλλάζοντας ριζικά το νόημά τους. Μέλος των Young British Artists και φαινόμενο επιτυχίας όχι μόνο για την πρωτοποριακή προσέγγιση των θεμάτων του, αλλά και για την απόφασή του να παρακάμψει τους μεσάζοντες στην τέχνη (να μην αινιγματίζει δηλαδή ο ίδιος τον εαυτό του), κατέκτησε το ρεκόρ πωλήσεων σε απευθείας πλειστηριασμό των έργων του στον οίκο Sotheby's το 2008. Ο Hirst μεταφέρει με μοναδικό τρόπο και αναδιατάσσει το πνεύμα της εποχής μας. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι τα μέσα μαζικής ενημέρωσης τον ανέδειξαν και τον πρόβαλαν με κάθε ευκαιρία (όπως και την Tracey Emin). Στην περίπτωση τους, η τροφοδότηση ήταν αμφίδρομη, το σκανδαλώδες περιεχόμενο των έργων τους με τις σχετικές απλοποιήσεις ήταν μια εύκολη «τροφή» για τις σελίδες του Τύπου ή την τηλεόραση, και η αυξανόμενη δημοσιότητα ενίσχυε τις αναμετρήσεις με τα όρια των δημιουργών.

Ξαναπιάνοντας το νήμα από το παράδειγμα του Francis Bacon, με στόχο την πρόκληση,² ο Hirst εισδύει σε όλα τα καίρια θέματα της ανθρώπινης ύπαρξης, τον θάνατο, τις φοβίες, τη νοσηματοδότηση της ζωής. Αν και το θεαματικό ξεκίνημά του έγινε με τις εγκαταστάσεις έργων που είχαν κάτι το αποκρουστικό στη σύλληψή τους (ζώα σε φορμαλδεϋδη, με κυρίαρχο τον καρχαρία που τιλοφορήθηκε «The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living») –με τη στήριξη του γκαλερίστα και μαϊκή-

να Charles Saatchi– δεν έπαψε να πρωτοδοτεί τον συσχετισμό κύκλου ζωής-θανάτου σε διάφορα έργα του, με πιο προχωρημένη την πρόσφατη έκθεσή του «New Religion», όπου με ειρωνικό τρόπο καταπιάνεται με την αποδόμηση όλων των βασικών εννοιών-κατασκευών (σύγχρονων και διαχρονικών). Ο καλλιτέχνης θέτει τον εαυτό του σε ένα προνομιακό χώρο υπερ-αυθεντίας, απ' όπου μπορεί να επιλέγει να χρησιμοποιεί και να αλλοιώνει τους βασικούς λόγους αυθεντίας: τη θρησκευτική πίστη, τον εκκλησιαστικό λόγο, τη βιοϊατρική, βάζοντας στο στόχαστρο τις ανθρώπινες φοβίες και την ανάγκη λύτρωσης απ' αυτές. Ο Hirst αναπαριστά με έναν ιδιαίτερο τρόπο τη θνητότητα και την ευάλωτη ανθρώπινη φύση, αξιοποιώντας τις σύγχρονες εμμονές. Αν η βιοϊατρική εμφανίζεται δικαιωματικά ως η «νέα παγκόσμια θρησκεία», η πίστη για το θαύμα έχει περάσει από τον χώρο της θρησκείας σε αυτόν της φαρμακευτικής και ο καλλιτέχνης ενορχηστρώνει τους δύο λόγους στο δικό του δημιουργικό παιχνίδι.

Όπως σημειώνει η Susan Sontag, η άποψη ότι η βάσανος, ο πόνος από μια πληγή ψυχική ή σωματική και η εγκατέλειψή του οδηγούν στη θυσία και η θυσία στην έκσταση απηχεί τη θρησκευτική οπτική.³ Κατά τη χριστιανική θρησκεία ο άνθρωπος αντιμετωπίζεται ως μια ύπαρξη που οφείλει να υπερνικήσει με τη βοήθεια της πίστης τις σωματικές αδυναμίες και τα πάθη και να ανυψωθεί πνευματικά. Ωστόσο, ακόμη και με την παραδοχή ότι ο πόνος εξαγιάζει, ο άνθρωπος δεν έπαψε ποτέ να επιδιώκει τις συνθήκες εξασφάλισης αναληπτικής προστασίας. Ιδιαίτερος στον σύγχρονο κόσμο της τεχνολογικής/επιστημονικής εξέλιξης το να υποφέρει κανείς θεωρείται ένα είδος σφάλματος, ένα ατύχημα ή ακόμη και έγκλημα, μια παραδοξότητα που πρέπει να «αντιμετωπιστεί», να «θεραπευτεί» ή να «διαγραφεί». Ο Damien Hirst συνδυάζει στην εννοιακή του τέχνη σύμβολα θρησκευτικά με σύμβολα της επιστήμης, δημιουργώντας ένα σύμπαν όπου κυριαρχεί η δυναμική της «ίσης» μέσα από τη λυτρωτική ματιά του καλλιτέχνη πάνω σε παγιωμένες έννοιες. Άλλωστε φαίνεται να αξιοποιεί και να ενσωματώνει επίσης στο έργο του τη μεταφορά της έκθεσης ως χώρου λατρείας. Εντούτοις, η πολλαπλή και ανοικτή σύνδεση θρησκευτικών εννοιών-συμβόλων της χριστιανικής πίστης με φαρμακευτικά σκευάσματα ή οδηγίες, όχι μόνο ακυρώνει την αυθεντία του κάθε λόγου χωριστά, όπως έχει υποστηριχθεί ήδη, αλλά υπενθυμίζει επιπλέον

την ανθρώπινη αδυναμία από κάθε άποψη και αποτυπώνει δι' αυτού του τρόπου κυρίως τις πολλαπλές δυνατότητες της τέχνης, προβάλλοντάς την ως ένα «νέο είδος θρησκείας» και τον καλλιτέχνη ως έναν «νέο θεραπευτή» που προσφέρει τουλάχιστον στους μνημένους την υπόσχεση της «νάρκης του άλγους».

Οι εντάσεις και οι ανταγωνισμοί αφομοιώνονται από την τέχνη, η απελευθερωτική της δύναμη είναι εφικτή μέσω της δυνατότητας πρόσληψης ακόμα και ανταγωνιστικών ή ασύνδετων εννοιών και συμφορομένων, ανεξάρτητα από τα κλειστά πολιτικά, ηθικά και διανοητικά συστήματα που τις παρήγαγαν.⁴ Η παγίδα που παραμονεύει σε αυτή την περίπτωση είναι ότι οι διαβλητοί κώδικες εννοιών (θρησκεία-βιοϊατρική) συμπαρασύρουν και υποβιβάζουν το ίδιο το καλλιτεχνικό έργο. Το ερώτημα είναι, εν τέλει, αν με τον τρόπο του Hirst προβάλλεται ο λόγος της τέχνης ως μοναδική αυθεντία διαχρονικής ισχύος και δραστηριότητας (μέσα από τη λυτρωτική δράση της επινοητικότητας και της αμφισημίας της) ή αν πρόκειται για την «επιδεικτική αλαζονεία ενός άλλου φθαρμένου κώδικα», εφόσον «δεν υπάρχει αυθεντικότητα στην κατάδειξη της μη αυθεντικότητας των άλλων».⁵ Το ζήτημα αυτό ελάχιστα ίσως ενδιαφέρει τον Hirst, ο οποίος με την πρόκληση επιτυγχάνει να εκτινάξει το έργο του στα ύψη της αναγνωρισιμότητας, αξιοποιώντας όλους τους κανόνες της αγοράς και το πεδίο της μαζικής κουλτούρας. Το σκάνδαλο, η ανοίκεια και για άλλους βλάσφημη χρήση θρησκευτικών συμβόλων συνυφαίνουν τον μύθο του «τρομακού» επινοητικού και ασυμβίβαστου καλλιτέχνη που δεν διστάζει να θέσει τους δικούς του κανόνες. Κάθε μνεία, είτε θετική είτε αρνητική, είναι επωφελής. Το έργο στο σύνολό του, παρά τους συμβολισμούς του, παραμένει προσιτό. Το γεγονός αυτό ενισχύει την αναγνωσιμότητα/αναγνωρισιμότητά του. Ακόμα κι αν δεν μπορεί κανείς να συνδέσει με επιτυχία την έννοια της «φυσικής αδυναμίας ύπαρξης του θανάτου στο μυαλό κάποιου ζωντανού» με την εικόνα του τεράστιου καρχαρία στον ωκεανό φορμόλης, σίγουρα θα συμφωνήσει για το μεγαλειώδες και τρομακτικό θέαμα της εγκατάστασης, καθώς ο καρχαρίας έχει συνδεθεί με την έννοια της καταστροφής. Επίσης, οι εγκαταστάσεις της έκθεσης «New Religion» είναι φτιαγμένες με τέτοιο τρόπο ώστε να παραπέμπουν στον οικείο λατρευτικό χώρο, μια πραγματικότητα, μια καθημερινότητα για πολύ κόσμο· ακόμα και όσοι δεν συσχετίσουν την τεράστια όστια-παρακεταμόλη στον χώρο altar με το παιχνίδι αμφισβητήσεων που στήνει ο Hirst, καταδεικνύοντας τη μη δραστηριότητα των δύο στη μεμονωμένη τους δράση, θα αισθανθούν ένα είδος «οικειότητας» με τις εγκαταστάσεις του. Η απομυθοποίηση μπορεί να μεταφέρεται από το ένα σχήμα στο άλλο, μυθο-

ποιώντας ωστόσο, αντίθετα, όχι τόσο τις δυνατότητες του ίδιου του καλλιτέχνη όσο την πχηρή καθιέρωση του έργου στο πλαίσιο της μαζικής πρόσληψης της κουλτούρας που για κάποιους μπορεί να είναι καταστροφική.⁶ Βασισμένος στην ανάγκη ταύτισης του κοινού με πρότυπα τόλμης και επιτυχίας αναζωογόνησε τη βασική γραμμή ενδιαφέροντός του, την αυτοπροβολή του με απρόσμενους ή υπολογισμένους συμμάχους τον κόσμο των μέσων επικοινωνίας. Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης ταγμένα στην προβολή των παραδοξοτήτων, υιοθέτησαν αυτόν τον αυθάδικο δημιουργό/ατζέντη που παιγνιωδώς, αλλά και με μεθοδικότητα έσπινε το πεδίο των συσχετισμών του. Η γοητεία αυτής της τέχνης που κοροϊδευτικά κλείνει το μάτι (εκ μέρους μας) σε ό,τι φαντάζει μεγαλειώδες και άπιαστο φαίνεται ισχυρή παρά τις εύλογες αντιδράσεις κάποιων κριτικών. Με το παράδειγμα του Hirst μπορούμε να αντιληφθούμε τους μηχανισμούς μετάλλαξης της τέχνης από αυτοσχόλιο, προνομιακό χώρο των λίγων σε μαζικό κατασκεύασμα. Έστω κι αν η αφετηρία υπήρξε η διαφοροποίηση από τη μαζική αντίληψη για τα όρια και τα καθιερωμένα στερεότυπα, η διαχείριση αυτής της δημιουργικής κατεύθυνσης, η ανάδειξη ειρωνικών αναπαραστάσεων –σχολίων της εποχής και η ίδια η αναπαράσταση του καλλιτέχνη ως χειραγωγού της αγοράς, κατεύθυνε την τέχνη σε άλλες διαδρομές αφήνοντας το παράδοξο να συνεχίζεται.

¹ «Τα θεμέλια της μεταμοντέρνας τέχνης μπορούν να αναζητηθούν σε μεγάλο βαθμό στην εννοιολογική τέχνη, η οποία ξεκίνησε την επίθεση στον μοντερνισμό» και σύμφωνα με την οποία το βασικό στοιχείο στην τέχνη δεν είναι τόσο η εκτέλεση, όσο το άλμα της φαντασίας. Βλ. H. W. Janson & Anthony F. Janson, *Ιστορία της τέχνης: η δυτική παράδοση*, επιμ. Γιώργος Τσιούρης, Άννα Μπεκάκη, μτφ. Μαριάννα Αντωνοπούλου, Νάνου Κουβαράκου, Αθήνα, Εκδόσεις Έλλην, 2011, σσ. 944, 843.

² Βλ. «Ο καλλιτέχνης ως διασημότητα: η περίπτωση του Damien Hirst» στο John Walker, *Η τέχνη στην εποχή των μέσων μαζικής επικοινωνίας*, επιμ. Αλέξανδρος Μπαλτζής, μτφ. Χάιδω Παπαβασιλείου, Πένυ Φυλακτάκη, Θεσσαλονίκης, University Studio Press, 2010, σ. 339.

³ Βλ. Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Λονδίνο, Penguin Books, 2004, σσ. 77-78.

⁴ Douglas Colin Muecke, *The Compass of Irony*, Λονδίνο, Methuen, 1980, σ. 247.

⁵ Βλ. Candace Lang, *Irony/Humor: Critical Paradigms*, Βαλτιμόρη, Johns Hopkins University Press, 1990, σσ. 58-59.

⁶ Βλ. την κριτική του ιστορικού τέχνης και ακαδημαϊκού Jean Claire στο τελευταίο του βιβλίο *L'hiver de la culture* που σχολιάζει το άρθρο του Δημήτρη Δουλιγερίδη «Αυτοί που σκότωσαν την τέχνη», εφ. *Τα Νέα* (συν), 27-28 Αυγούστου 2011, σσ. 4-5.

* Η Γεωργία Πατερίδου είναι διδάκτωρ Φιλολογίας. Διδάσκει Νεοελληνική Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

ΟΡΙΣΜΕΝΕΣ ΟΨΕΙΣ ΤΟΥ «ΛΕΙΠΤΟΥ ΑΝΤΙΣΗΜΙΤΙΣΜΟΥ» ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ

ΚΩΣΤΗΣ ΣΤΑΦΥΛΑΚΗΣ

Οι γραμμές αυτές έχουν ως αφορμή μια έκθεση σύγχρονης τέχνης στο Εβραϊκό Μουσείο, ωστόσο φιλοδοξούν να αποσαφηνίσουν μια σειρά από νοήματα που δεσπόζουν στη χρονική συγκυρία – μια συγκυρία που διέπεται από την έντονη αναβίωση διαφόρων παραδοσιακών μορφών αντιεβραϊσμού και εβραιοφοβίας, αλλά και μορφών αντισημιτισμού που συνήθως επιδιώκουν να μας πείσουν για τις ριζοσπαστικές τους προθέσεις: ένας διαδεδομένος αριστερός αντισημιτισμός στοιχειώνει σήμερα την ελληνική δημόσια ζωή.

Για τον γράφοντα, ευτύχημα θα ήταν να δει τους εικαστικούς που συμμετέχουν στην έκθεση, όχι μόνο να μην υποκύπτουν στις πλέον διαδεδομένες μορφές αντισημιτισμού και εβραιοφοβίας, αλλά να αξιοποιούν τις κριτικές γλώσσες της σύγχρονης τέχνης για να αναδείξουν πτυχές της ιστορίας της Θεσσαλονίκης που δεν έχουν έρθει στο επίκεντρο ενός συστηματικού διαλόγου. Γνωρίζω καλά ότι ένα τέτοιο εγχείρημα είναι εξαιρετικά δύσκολο για δύο λόγους: πρώτον, γιατί ο «αντισημιτισμός» είναι ένα δαιδαλώδες φαινόμενο που προαπαιτεί σειρές μεθοδολογικών διευκρινίσεων και, δεύτερον, επειδή η ίδια η μεταπολεμική καλλιτεχνική κληρονομιά βρίσκεται από έναν «πολιτιστικό αντισημιτισμό» που είναι εξίσου δυσδιάκριτος και ύπουλος.

Ίσως οι παρατηρήσεις μας διευκολύνουν κάποιους να διακρίνουν ορισμένες ύπουλες, αλλά ταυτόχρονα εκκωφαντικές, μορφές αντισημιτισμού μέσα στην κουλτούρα και την ιστορία της τέχνης. Θεωρώ ότι για να γίνει αυτό εφικτό θα ήταν προτιμότερο να εστιάσουμε, στο πλαίσιο του σύντομου αυτού κειμένου, στο φαινόμενο που ο Θάνος Λίποβατς έχει προ πολλού ονομάσει «λεπτό αντισημιτισμό». Εν συντομία, ο «λεπτός αντισημιτισμός» είναι η εμμονική απόπειρα να ονομάσει κανείς αυτό που δεν ονομάζεται, να εκλογικεύσει αυτό που παραμένει ανησυχητικά ανοίκειο. Ακόμα και η λέξη «ολοκαύτωμα» είναι μια γλωσσική κατάχρηση που αναδεικνύει, ακριβώς, την

αστοχία και τα όρια της γλώσσας. Αυτό ίσχυε και για τους ίδιους του ναζί, για τις λέξεις που χρησιμοποιούσαν, «τελική λύση», «ιδιαίτερη μεταχείριση», «μετοίκηση» κ.τ.λ., [...] φαινομενικά αθώες και τεχνικές λέξεις, που προσέφεραν το γλωσσικό υλικό για να καλυφθεί ο ανησυχητικός και ανοίκειος χαρακτήρας του αδύνατου και του αδιανόητου γεγονότος: της εξόντωσης, που δεν ήταν φυσικά ένα «ολοκαύτωμα». Σύμφωνα με τον Λίποβατς: «Είναι γνωστό ότι οι υπεύθυνοι ναζί, από τον Χίτλερ μέχρι τον Χίμλερ και τους άλλους, δεν χρησιμοποιούσαν ποτέ σαφείς λέξεις για να κατονομάσουν το μυστικό της φρικτής επιχείρησης. [...] Αλλά από το Auschwitz και έπειτα, η απόσταση ανάμεσα στις λέξεις και τα πράγματα έγινε ανυπέρβλητη. Ο λεπτός αντισημιτισμός διαφαίνεται από την προσπάθειά του να εξορκίσει αυτή την απόσταση, αλλά έτσι αναπαράγει (ασυνείδητα ή μη) τη γλωσσική τακτική των ίδιων των ναζί».¹

Η μεταπολεμική κουλτούρα και τέχνη βρίσκεται τέτοιων προσπαθειών εκλογίκευσης με χαρακτηριστικότερη την τάση να παρουσιαστούν όσα έγιναν ως ένα έξοπασμα ενός «ζωικού δυναμισμού», μιας ενέργειας, ενός διαστροφικού ερωτισμού. Στην κινηματογραφική αφήγηση τα παραδείγματα είναι πολλά.² Ωστόσο, δίπλα σε αυτήν την ουδετεροποίηση συναντά κανείς και μια άλλη, αλλά συναφή, διανοουμενίστικη μορφή λεπτού αντισημιτισμού: μια νεοπλατωνική απόρριψη του «κακού» μέσα στον κόσμο, με στόχο την εξυπηρέτηση μιας ιδεώδους αυτο-θεοποίησης του ανθρώπου. Η θεώρηση αυτή ουδετεροποιεί τα όσα έγιναν ως απλά αποτελέσματα της ανθρώπινης αδυναμίας που στο τέλος-τέλος δεν είναι παρά στραβοπατήματα στην πορεία για κάποια «θέωση». ³ Τέτοιες τάσεις αναπτύχθηκαν αναμφίβολα μέσα στη γεμάτη μυστικισμό μεταπολεμική τέχνη παρά το προσχηματικό κέλυφος του κονσεπτουαλισμού και της αποστασιοποιημένης γλώσσας του. Είναι δε εξαιρετικά αμφίβολο το αν η επιλογή μια «άλαλης» γλώσσας από την πλευρά της τέχνης αποτελεί μια συνεπή απάντηση στη μετα-ναζιστική παρακμή της γλώσσας. Επομένως, όταν χρησιμοποιούμε τον όρο «λεπτός αντισημιτισμός» δεν στοχεύουμε στον χαρακτηρισμό κάποιου ως αντισημίτη, αλλά επιχειρούμε να διακρίνουμε υπόρρητες, κυρίως

ασύνηδες μορφές λόγου που τελικά συμβάλλουν στη σχετικοποίηση της ιστορικής εμπειρίας και στη διευκόλυνση του αντισημιτικού επιχειρήματος πέραν των προθέσεων των «εκφραστών» του.

Στη μεταπολεμική Δυτική Γερμανία συναντά κανείς ποικίλες μορφές του λεπτού αντισημιτισμού. Πολλές φορές ο αντισημιτισμός αυτός αναπαράχθηκε από αυτούς που, ειλικρινά ίσως, επεδίωκαν να έρθουν αντιμέτωποι με το ιστορικό τραύμα. Η εγκατάσταση του Joseph Beuys, *Auschwitz Demonstration* (1968), ήταν ένα από τα χαρακτηριστικά έργα που επιχειρήσαν να αναμετρηθούν με το σοκ των στρατοπέδων συγκέντρωσης και μαζικής εξόντωσης εγκαινιάζοντας μια δυσεπίλυτη διαμάχη πάνω στη σχέση τραύματος-αναπαράστασης. Μια συζήτηση στην οποία κυριαρχούσε ήδη η επιταγή του Αντόρνο να μην αναπαριστά κανείς το μαρτύριο των θυμάτων, καθώς κάτι τέτοιο θα συνιστούσε βάρβαρη αδικία απέναντί τους. Στο εν λόγω έργο, ο Beuys θα επιλέξει μια ψυχρή εννοιολογική γλώσσα που δείχνει να ενισχύει την απόσταση του θεατή από το έργο, ώστε να αποφευχθούν οι απλοϊκές και γρήγορες ερμηνείες. Η γλώσσα του Beuys επιτρέπει τον αναστοχασμό πάνω στις σχέσεις και τις χρήσεις των αντικειμένων που απαρτίζουν την εγκατάσταση κι έτσι, για πολλούς μελετητές του έργου του, εντάσσεται στην πρακτική του «ερμηνευτικού ανεπίκριτου» (hermeneutic undecidability) που κυριάρχησε μεταπολεμικά ως η πλέον δόκιμη αντιμετώπιση του θέματος. Όμως, όπως θα δούμε, το μεταφυσικό υπόβαθρο της καλλιτεχνικής του γλώσσας καθορίζει τα στοιχεία της εγκατάστασης επιβάλλοντας ένα συναίσθημα φυσικής επούλωσης των τραυμάτων και μια θεωρία περί επιστήμης, η οποία προσπαθεί να «εξηγήσει» το κακό με έναν απλοϊκό τρόπο.

Πολλά από τα στοιχεία της εγκατάστασης είχαν χρησιμοποιηθεί σε παλιότερες δράσεις του Beuys, στη δεκαετία του '60, και σχετιζόνταν με την προσπάθεια του Beuys να γιατρέψει ψυχικές πληγές. Η εγκατάσταση αποτελείται ουσιαστικά από προθήκες που περιέχουν μια συλλογή αντικειμένων: ένα μεταλλικό ανάγλυφο που απεικονίζει ένα ψάρι, έναν πηλίνο εσταυρωμένο δίκως πρόσωπο και μια όστια τοποθετημένα πάνω σε ένα παλιό πιάτο σούπας, ένα νεκρό ποντικό πάνω σε αποξηραμένο γρασίδι, έναν σπασμένο χάρακα ξυλουργού, μια ζωγραφιά που αναπαριστά ένα πεινασμένο κορίτσι με ένα έλκνηρο, έναν πανοραμικό χάρτη του Άουσβιτς σκιασμένο από κάποιο βιβλίο, μια σειρά από μισοδιαλυμένα λουκάνικα, γυαλιά πλίου, ιατρικά φιαλίδια με λίπος στο εσωτερικό τους, ένα μπουκάλι με ιώδιο, στρατιωτικές ταυτότητες δίχως ονόματα, δύο παραλληλόγραμμους όγκους από κερί πάνω από μια θερμαντική πλάκα. Ο Beuys επιτυγχάνει, σίγουρα, να παραπέμψει στο σοκ του Άουσβιτς δίχως να βασιστεί στην εκμετάλλευση της εικόνας των θυμάτων. Βέβαια, η χρήση του νεκρού ποντικού, ο οποίος στέκεται αφυδατωμένος σε

εμβρυακή στάση, προκάλεσε αντιδράσεις γιατί πολλοί τον διάβασαν σαν βλάσφημη προσομοίωση των θυμάτων. Το ίδιο συνέβη με το κομμάτι κεριού που έλιωναν, καθώς θεωρήθηκε ότι παραπέμπουν ευθέως στην εκμετάλλευση των σωμάτων των θυμάτων από τους ναζί.

Όμως, υπάρχει μια πιο λεπτή διάσταση στην εγκατάσταση που καθιστά αμφίβολη την ένταξή της σε κάποια τάση «ερμηνευτικού ανεπίκριτου». Όπως παρατηρεί ο Matthew Biro, ο Beuys εντοπίζει ένα ενδιαφέρον σε αυτή την επιβίωση της ύλης και τη μετατροπή της σε κάτι άλλο. Το θετικό του ενδιαφέρον προέρχεται από μια ανθρωποσοφιστική, σαρμαντιστική, σχεδόν υλοζωϊκή εμμονή πάνω στη μετατρεψιμότητα της ύλης στο πλαίσιο μιας νέας σχέσης μεταξύ της τέχνης και της επιστήμης.⁴ Όμως στην εγκατάσταση παραπέμπει σαφώς στη βιομηχανική τεχνολογία του 20ού αιώνα. Όπως παρατηρεί ο Biro, τα φιαλίδια, η θερμαντική πλάκα, η μεζούρα αναπαριστούν το τεχνολογικό υπόβαθρο της «τελικής λύσης». Η παραπομπή αυτή μπορεί να οδηγήσει στο απλουστευτικό συμπέρασμα ότι οι Ναζί παραπλανήθηκαν από τα τεχνολογικά εργαλεία που χρησιμοποιούσαν. Ξέρουμε ότι η απόσταση του θύτη από το θύμα αυξάνει διαρκώς με τη χρήση της βιομηχανικής τεχνολογίας, αλλά αυτό δεν είναι μια ικανή αιτία για να εξηγήσει όσα έγιναν.

Έτσι, ο χαλιόστατος Beuys θα επιστρατεύσει τους πιο ωμούς συμβολισμούς για να πείσει για όσα κήρυττε όλη τη δεκαετία του '60: ότι μετά το «ολοκαύτωμα» μια άλλη σχέση με τα ανθρώπινα εργαλεία, την τεχνολογία και την ύλη μπορεί τώρα να γίνει πραγματικότητα – πρόκειται για την απλοϊκή νοουθεσία να αναπτύξουμε μια σχέση με την ύλη που θα σέβεται την «παράδοση» και το «περιβάλλον», μια σχέση που υποτίθεται ότι κάποτε είχαμε και μετά την χάσαμε εξαιτίας του ορθολογισμού και της ραγδαίας τεχνολογικής προόδου. Με περισπούδαστο ύφος αυθεντίας θα γίνει φορέας οδυνών αφηγήσεων που δεν χαρακτηρίζονται από αυτοπεριορισμό στο «ανεπίκριτο» της εικαστικής γλώσσας. Μπορεί άλλωστε μια γλώσσα που βασίζεται στην αυθεντία του καλλιτέχνη ως θεραπευτή να θεωρείται ακόμα δείγμα κάποιου ερμηνευτικού ανεπίκριτου; Όπως παρατηρεί ο Jan Verwoert, «Ο ισχυρισμός ότι ο Γερμανικός λαός θα μπορούσε να θεραπευθεί από τα δεινά που προκάλεσε η πτώση και η παρακμή του νεωτερικού πολιτισμού μέσα από την εκ νέου ανακάλυψη των μυθικών, παγανιστικών (δήθεν «Αρειών») δημιουργικών δυνάμεων ήταν, τελικά, ο πυρήνας της ιδεολογίας με την οποία οι εθνικοσοσιαλιστές δικαιολόγησαν τη διεκδίκηση της εξουσίας. Το μότο “*Am Deutschen Wesen soll die Welt genesen*” (Το Γερμανικό πνεύμα θα γιατρέψει τον κόσμο) υιοθετήθηκε για να συνδέσει την ιδέα της θεραπείας με μια τέτοια ιδεολογία».⁵

Θα λέγαμε ότι το πρόβλημα δεν έγκειται στο ότι ο Beuys φτάνει στο σημείο να αναπαράγει μια τέτοια

* Ο Κωστής Σταφυλάκης είναι θεωρητικός τέχνης και εικαστικός. Διδάκτωρ Πολιτικής Επιστήμης του Παντείου Πανεπιστημίου.

ιδεολογία. Το πρόβλημα έγκειται στο ότι δεν την αμφισβητεί – ότι τηρεί μια σιωπή που δεν αναδεικνύει τον ρόλο μιας τέτοιας ιδεολογίας μέσα στην ιστορία. Παραθέτει τον ιχθύ, το πρώιμο μυστικό χριστιανικό σύμβολο των βασάνων από τους Ρωμαίους, τη μετάληψη και τον εσταυρωμένο ως «οικουμενικά» σύμβολα του μαρτυρίου που μπορούν να προσφέρουν μια λυτρωτική προοπτική μέσα στη μαυρίλα της εγκατάστασης – δηλαδή, μια ψευδεπίγραφη παρηγοριά που λίγο πολύ καταχράται το όποιο χριστιανικό μήνυμα, «παγανοποιώντας» το: τώρα, κάτι καινούργιο θα γεννηθεί μέσα από τις στάχτες. Με τον άστοχο αυτό τρόπο, ο Beuys προσέφερε «ψευδή αποζημίωση», ενώ υποτίθεται ότι βοηθούσε τους Γερμανούς να θρηνήσουν (γιατί ειδικά τους Γερμανούς;). Τούτη η αμφισήμαντη χρήση των συμβόλων είναι, τελικά, ασήμαντη και ανίσχυρη μπροστά σε πραγματικά γεγονότα: όπως για παράδειγμα, το πραγματικό γεγονός της συμμετοχής του Beuys στον πόλεμο ως πιλότου της Luftwaffe, γεγονός που εκμεταλλεύτηκε για να χτίσει διάφορους μύθους γύρω από τον εαυτό του. Όπως έχει καταδείξει ο Benjamin Buchloh, τα έργα του Beuys, αλλά και η δημόσια περσόνα του, δεν είναι παρά μια φετιχιστική απάρνηση της πραγματικότητας της δικής του εμπλοκής στην πραγματικότητα. Επιδεικτική θρηνωδία, παρά «θεραπεία».

Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Verwoert, οι κριτικές που έχουν ασκηθεί στη σαμανιστική, μεσοιανική ρητορική του Beuys παραμελούν, ωστόσο, μια σημαντική διάσταση των δράσεών του. Σε αρκετές από τις περφόρμανς του, η πρακτική της θεραπείας καταλήγει καρναβαλική, υπερβολική ως γελοία. Όπως για παράδειγμα στη γνωστή δράση *I like America and America likes me* (1974). Η πόζα του παγανιστή μάγου και οι υπερβολικές χειρονομίες του άφηναν αδιάφορο το κοινό που συγκατοικούσε στη γκαλερί. Μονάχα μια στιγμή το κοινό επιτέθηκε, ίσως από ανία. Η

φιγούρα του Beuys αναδείχθηκε περισσότερο ως κωμική παρά μυσταγωγική. Εδώ, η ενδεχομενικότητα ξεπερνάει το όρια της όποιας ρητορικής. Προκύπτει κάτι πέραν των δεδηλωμένων προθέσεων ως αστοχία που αποκαλύπτει την πλάνη. Παρά την όποια προσπάθεια, υπάρχουν στιγμές που η φετιχιστική απάρνηση αποτυγχάνει και το υποκείμενο μένει ωμό και εξαρθρωμένο – αποκαλύπτοντας τελικά κάτι για την πραγματικότητά του.

- ¹ Θάνος Λίποβατς, «Ο λεπτός αντισημιτισμός», στο *Δημοκρατικός Λόγος, Ψυχανάλυση, Μονοθεϊσμός*, Αθήνα, Πλέθρον, 2001, σ. 24.
- ² Ο Λίποβατς γράφει πως τα φιλμ των Louis Malle (*Lacombe Lucien*), L. Cavani (*Le portier de la nuit*), Francois Truffault (*Le dernier métro*), L. Visconti (*Les Condamnés*), R. W. Fassbinder (*Lili Marleen*), H. J. Syberberg (*Hitler, Ein film aus Deutschland*) αναπαρήγαγαν ασυνείδητα τον λεπτό αντισημιτισμό, ενώ τα φιλμ των Max Ophuels (*Le chagrin et la pitié*) και Claude Lanzmann (*Shoah*) τον απέφυγαν. Στο ίδιο, σ. 25.
- ³ Τέτοια δεν ήταν άλλωστε η στάση του Martin Heidegger, ο οποίος μεταπολεμικά «σίγησε»;
- ⁴ Την ίδια στιγμή ο Beuys απέρριπτε κάθε τομή στην τέχνη (Duchamp) και στην επιστήμη του 20ού αιώνα (π.χ. ψυχανάλυση-γλωσσολογία). Βλ. Benjamin H. D. Buchloh, “Beuys: The twilight of the idol, preliminary notes for a critique”, στο *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, The MIT Press, 2000, σ. 51.
- ⁵ Το μότο στο οποίο αναφέρεται ο Jan Verwoert αποτελεί στίχο του ρομαντικού ποιητή Emanuel Geibel (1815-1884) που αργότερα απόκτησε το νόημα της φυλετικής υπεροχής των Γερμανών. Βλ. Jan Verwoert, “The Boss: On the unresolved question of authority in Joseph Beuys’ oeuvre and public image.” Στην ιστοσελίδα <http://www.e-flux.com/journal/view/12> [τελευταία επίσκεψη: 20/8/2011].

ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ, ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ

ΧΡΗΣΤΟΣ ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΠΟΥΛΟΣ

Η έννοια της αναπαράστασης συγκαταλέγεται στις πλέον πολυσυζητημένες, διφορούμενες και πολύσημες έννοιες των κοινωνικών επιστημών. Από την εποχή της κοινωνιολογίας του Ντυρκέμ, η οποία έθετε ως κύριο στόχο την ανάλυση των αναπαραστάσεων των σύγχρονων κοινωνιών, μέχρι τις μετανεωτερικές πολλαπλές αναγνώσεις της αναπαράστασης η διαδρομή της έννοιας είναι γεμάτη περιπέτειες. Μαζί με μερικές ακόμη συνιστούν ένα πεδίο έντονων ιδεολογικών αντιπαραθέσεων αλλά και πολιτικών, κοινωνικών προταγμάτων. Ακόμη και η μετάφρασή της στην ελληνική γλώσσα παρουσιάζει δυσκολίες και ασάφειες που αφορούν το επιστημονικό πεδίο στο οποίο κάθε φορά αναφέρεται –είναι διαφορετική η σημασιοδότησή της στην κοινωνική ψυχολογία απ’ ό,τι στην ανθρωπολογία, στην κοινωνιολογία απ’ ό,τι στην ιστορία, κ.ο.κ.–, το πραγματολογικό συμπεριέχον στο οποίο εμφανίζεται, καθώς και τις ιδιαιτερότητες της σκέψης του κάθε στοχαστή (παράσταση, αναπαράσταση, επιτέλεση). Αφήνοντας κατά μέρος τη διερεύνηση της έννοιας ως αντικείμενο μελέτης των διαφόρων κοινωνικών επιστημών και την αντιμετώπισή της ως σημαντικό μεθοδολογικό εργαλείο, όπως, επίσης, και το ζήτημα της κατασκευής αναπαραστάσεων στις σύγχρονες κοινωνίες διαμέσου των εικόνων, θα εστιάσω την προσοχή μου στις αναστοχαστικές διερευνήσεις των ιστορικών πρωτοποριών πάνω στην αναπαράσταση διαμέσου του κινηματογράφου.

Μέχρι το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα η (εικονική) αναπαράσταση στις πλαστικές τέχνες παρέπεμπε ακόμη στην πιστή απεικόνιση της πραγματικότητας. Το ίδιο γινόταν και με τις κοινωνικές επιστήμες. Η κρίση, ωστόσο, της εικαστικής αναπαράστασης, η οποία συνδυάστηκε με την εφεύρεση της φωτογραφίας και με τη σαρωτική εμφάνιση του κινηματογράφου στα τέλη του 19ου αιώνα, είχε ως αποτέλεσμα τη διάλυση των συσχετισμών μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας όπως, επίσης, και την πεποίθηση ότι η οποιαδήποτε αναπαράσταση στην τέχνη εκκινούσε από την αντιστοιχιστική με τη φυσική πραγματικότητα. Ο ιμπεριοτισμός, η περίπτωση του Βαν Γκογκ και, κυρίως, οι πρωτοπορίες του 20ού αιώνα σάρωσαν

την οποιαδήποτε βεβαιότητα στον κόσμο της πιστής αναπαράστασης της πραγματικότητας. Η μη απεικονιστική ζωγραφική έδωσε το περιθώριο να κατανοήσουμε ότι είναι δυνατή η αναπαραγωγή αντικειμένων χωρίς αντικείμενο αναφοράς. Στην πραγματικότητα, μιλώντας για τις εικονικές αναπαραστάσεις, αναφερόμαστε σε ένα σύστημα σημείων το οποίο δεν αναλογεί φυσικά στον πραγματικό κόσμο. Ακόμα και στη φωτογραφία και στον κινηματογράφο.

Ο κινηματογράφος, όμως, από την αρχή της λειτουργίας του έδωσε την ψευδαίσθηση ότι η φυσική αναλογία των εικόνων του με μία υπαρκτή πραγματικότητα μπορούσε να αποδώσει απόλυτα τον πραγματικό υλικό κόσμο. Το ίδιο και η φωτογραφία, ως ένα βαθμό, αλλά χωρίς τη δυνατότητα του παιγνιδιού με τον χρόνο (έκταση, διάρκεια, κ.λπ.). Τουλάχιστον κατά τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του κινηματογράφου, πριν μετεξελιχθεί σε λαϊκό θέαμα, αυτή ήταν η εντύπωση που έδινε. Μετά τα πράγματα άλλαξαν. Από τα τέλη του 1910 και ύστερα οι διάφορες ευρωπαϊκές πρωτοπορίες θα ξεκινάσουν την αμφισβήτηση της παραδοσιακής και ακαδημαϊκής τέχνης μέσα από μια έντονη πολεμική, πιστεύοντας πως η δική τους πρόταση στο πεδίο των αναπαραστάσεων –πολλοί αναφέρονταν σε αυτήν με τον όρο αντι-Τέχνη– θα μπορούσε να λειτουργήσει ως όργανο συνειδητοποιήσεως και αλλαγής της κοινωνικής πραγματικότητας. Στις πρωτοπορίες αυτές οφείλεται, άλλωστε –κυρίως στη γαλλική διάνοηση της εποχής– η συγκρότηση ενός επαρκούς θεωρητικού και κριτικού λόγου πάνω στον κινηματογράφο, όπως, επίσης, και η διαμόρφωση των εκφραστικών του μέσων.¹ Η δυτικοευρωπαϊκή διάνοηση άργησε να προσεγγίσει τον κινηματογράφο, ενώ στην αρχή εμφανώς τον περιφρόνησε. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Σαντούλ: «Η αβάντ γκαρντ παρουσιάστηκε στον κινηματογράφο γύρω στο 1925, με δέκα ή είκοσι χρόνια καθυστέρηση απέναντι στη ζωγραφική ή την ποίηση. Πριν από το 1914, ο Απολλυναιρ, ο Πिकासό ή ο Μαζ Ζακόμπ είχαν δώσει σε ορισμένες ταινίες την ίδια ευδιάθετη προσοχή που παραχωρούσαν και στις προσόψεις των καπηλειών ή στον Φαντομά των Σουβέστρ και Αλλαίν».² Έτσι, ενώ στη ζωγραφική και στη λογοτεχνία, στη μουσική και στην αρχιτεκτονική ο αναβρασμός και η αναζήτηση ξεκινούσαν από τις αρχές του πρώτου παγκόσμιου πολέμου, οι πρώτες ταινίες της αβάντ γκαρντ (νταντά, αφηρημένη τέχνη, φουτουρισμός) εμφανίζονται μόλις στα μέσα του 1920.³ Οι

* Ο Χρήστος Δερμεντζόπουλος είναι επίκουρος καθηγητής Ανθρωπολογίας της Τέχνης στο Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

ταινίες αυτές προβάλλονται σε περιορισμένο κοινό, παρουσιάζουν διαφορετική προσέγγιση στον τρόπο παραγωγής και διανομής τους και επιχειρούν να αντιπαρεθεθούν στον αφηγηματικό κινηματογράφο, απορρίπτοντας την αναπαράσταση της ρεαλιστικής απεικόνισης μέσω της απόρριψης της ιστορίας – υπόθεσης και της πλοκής, αποδιαιρρώνοντας τις αφηγηματικές σταθερές, χτυπώντας την αιστική ηθική και αισθητική, προβάλλοντας το όνειρο και επιδιώκοντας, τέλος, έναν «καθαρό» κινηματογράφο ως αυτόνομη τέχνη.⁴ Είναι σαφές ότι οι καλλιτέχνες της εποχής αντιδρούν στον αφηγηματικό εμπορικό κινηματογράφο, ο οποίος βρίσκεται σε στενή σχέση με το κλασικό μυθιστόρημα, εφόσον θεωρούν ότι αναπαριστά μια πραγματικότητα η οποία είναι πλαστή, στην εγκαθίδρυση του χολιγουντιανού μοντέλου παραγωγής ταινιών και στην εμπορευματοποίηση εν γένει της τέχνης. Θεωρούν ότι «...η υπόθεση, ως κύριο στοιχείο των μυθοπλαστικών ταινιών, είναι κάτι ξένο προς τον κινηματογράφο, κάτι που επιβάλλεται από έξω. Ήταν μια εξέγερση εναντίον της μυθοπλαστικής ταινίας αυτής καθεαυτής, μια συντονισμένη προσπάθεια ν' αποσεισθούν τα δεσμά της πλοκής για χάρη ενός *αποκαθαμένου* κινηματογράφου».⁵ Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο ζωγράφος Χ. Ρίχτερ: «Η σύνδεση με το θέατρο και τη λογοτεχνία κόπηκε εντελώς. Ο Κυβισμός, ο Εξπρεσιονισμός, ο Ντανταϊσμός, η Αφηρημένη τέχνη, ο Σουρεαλισμός βρήκαν στον κινηματογράφο όχι μόνο την έκφρασή τους, αλλά επίσης μια νέα εκπλήρωση σε ένα νέο επίπεδο».⁶ Η θεωρία της Σκεπτικότητας του Αϊνστάιν, το σπάσιμο των απόλυτων κατηγοριών του χώρου και του χρόνου και η συνέχεια του χωροχρόνου, η φιλοσοφία του Μπερζόν σχετικά με την ενόραση και τη δύναμη της ζωικής ορμής (*élan vital*)⁷, ο Φρόυντ και οι έρευνες για το υποσυνείδητο, επηρεάζουν άμεσα τους καλλιτέχνες της εποχής. Ωστόσο, πρέπει να έχουμε υπόψη μας πως οι περισσότεροι από τους εκπροσώπους της αβάντ γκαρντ στα πρώτα τους βήματα στον χώρο του κινηματογράφου ήταν κυρίως ζωγράφοι, όπως ο Έγκελινγκ, ο Ρίχτερ, ο Λεζέ, και πειραματίστηκαν με το νέο μέσο για να επιλύσουν, στην ουσία, αισθητικές αναζητήσεις και προβληματισμούς σε συνάρτηση με τον στατικό χώρο της ζωγραφικής. Επιχείρησαν, έτσι, να περάσουν από τις τέχνες του χώρου, για να θυμηθούμε τον κλασικό διαχωρισμό των τεχνών από τον Λέσινγκ, σε αυτές του χρόνου. Οι ταινίες αυτές ήταν «κινούμενη ζωγραφική, ζωντανεμένα σχέδια. Αλλά οι αφηρημένες συνθέσεις των Έγκελινγκ και Ρίχτερ δεν εγκαινίασαν πάρα μόνο μία από τις τάσεις που αποτελούν την αβάντ γκαρντ».⁸

Σε αντίθεση, λοιπόν, με τους παλαιότερους πρωτοποριακούς καλλιτέχνες, οι σουρεαλιστές μεταπηδούν από τη ρυθμικότητα και την αφαιρετικότητα του *cinéma pur* στο περιεχόμενο και την αναπαράσταση του πραγματικού, που δεν αντιστρατεύονται.⁹ Ο Μπουνιουέλ, σε ένα κείμενό του το 1927, κριτικάρει

έντονα τον «καθαρό» κινηματογράφο τονίζοντας πως «αν ο κινηματογράφος είναι πάνω απ' όλα κίνηση, πρέπει να είναι και ρυθμός για να γίνει κινηματογραφικός». Ως κινηματογραφική γραφή ο σουρεαλισμός επιχειρεί, όπως και ο πρόδρομός του ντανταϊσμός, να τορπιλίσει την παρατακτική ευθύγραμμη αφήγηση η οποία έχει καθιερωθεί την εποχή εκείνη ως η κυρίαρχη αντίληψη στον εμπορικό κινηματογράφο του θεάματος, μέσω της καθιέρωσης των κινηματογραφικών ειδών, χωρίς ωστόσο να αναδεικνύει σε αυτοσκοπό την καταστροφή της αναπαράστασης. Όμως, η αναπαράσταση του φυσικού χώρου μετατρέπεται εδώ σε εσωτερική αναπαράσταση και πραγματικότητα –όπως και στην αφηρημένη ζωγραφική.

Στην ουσία, οι διάφορες ιστορικές πρωτοπορίες επιχείρησαν να σπάσουν την ωραιοποίηση της αφήγησης, να επιτεθούν με δριμύτητα στις κατηγορίες του ωραίου στην τέχνη της εποχής τους και, ταυτόχρονα, να διαλύσουν τους μηχανισμούς της ταύτισης στα αφηγηματικά μοντέλα. Ο κινηματογράφος ως συνολική τέχνη και τεχνική τους έδινε αυτό το πλεονέκτημα. Ο λόγος, λοιπόν, του προσανατολισμού κάποιων πρωτοπόρων καλλιτεχνών, κυρίως ζωγράφων, προς τον κινηματογράφο «ήταν η ρήξη με την κυρίαρχη συμβατική κουλτούρα και η δυνατότητα κατάληψης ενός πεδίου το οποίο ήταν παρθένο και ελεύθερο από την ηγεμονία της ελίτ».¹⁰ Είναι το πεδίο όπου διαμορφώνονται, αναπαράγονται ή αναιρούνται οι κοινωνικές αναπαραστάσεις και τα στερεότυπα.

Σε αντίθεση με τις άλλες μορφές τέχνης, όπως η ζωγραφική λόγου χάρη, στον κινηματογράφο εισάγεται το μερικό διαμέσου του χρόνου, ο οποίος αναδιατάσσεται, συστέλλεται ή διαστέλλεται χάρη στην τεχνική του μοντάζ. Το κλασικό αφηγηματικό φιλμ είναι λοιπόν «ολοκληρωτικά καθορισμένο από χωροχρονικούς καταναγκασμούς. Ο αιχμαλωτισμένος στο γύρισμα χωροχρόνος δεν θα μεταπληστεί σε καμιά κατοπινή στιγμή: θα παραμείνει σε μια καθαρή σχέση αναλογίας με τον πραγματικό χωροχρόνο. Ολόκληρη η μαγεία που εξασκείται από το φιλμ εδρεύει σε μια ψεύτικη σχέση αναλογίας που προσπαθεί να εισαγάγει: φυσικοποιώντας την καλλιτεχνική δημιουργία ο κλασικός κινηματογράφος της αφαιρεί κάθε αξία: το έργο δεν είναι μια συνειδητοποίηση μιας ορισμένης πραγματικότητας, είναι αυτή η ίδια η πραγματικότητα. Η κοινωνική σημασία του έργου τέχνης δεν εδρεύει πια πάνω στην απόσταση που παίρνει σε σχέση με το πραγματικό, αλλά στην ακρίβεια με την οποία αποδίδει (αντιγράφει) αυτό το πραγματικό. Να η βαθύτερη ιδεολογία κάθε κινηματογράφου που θεμελιώνεται πάνω στη μαγεία του θεατή, πάνω στο θέαμα, ταυτισμένο με μυθοποιητικό τρόπο με ένα βλέμμα».¹¹ Είναι το βλέμμα το οποίο, μέσα από μια εξαιρετική χρήση της μεταφοράς, θα σκιστεί στον *Ανδάλουσιανό σκύλο* των Μπουνιουέλ και Νταλί.

Στον κινηματογράφο, κατά συνέπεια, δεν αναπλάθουμε μια εικόνα στη φαντασία κατά το δοκούν·

η εικόνα είναι εκεί έτοιμη, και είναι υποχρεωμένη να μοιάζει με την πραγματικότητα για να θεωρηθεί ως πραγματική. Όπως εύστοχα το δηλώνει ο Μιτρώ: «Μπορεί η πλέον ρεαλιστική ταινία να μην είναι ποτέ η εικόνα του κόσμου, αλλά οφείλει να έχει δομηθεί κατ' εικόνα αυτού του κόσμου».¹² Στη φιλμική εικόνα η θέαση γίνεται αφήγηση. Ίσως λοιπόν για πολλούς ο κινηματογράφος να μην είναι απόδραση από την πραγματικότητα, αλλά ακριβώς το αντίθετο. Στην ουσία έχουμε να κάνουμε με μια πιο αμιγή από τα λαϊκά μυθιστορήματα, αλλά και γι' αυτό πιο διεισδυτική στον κοινό νου, «παρηγορητική των μαζών», σύμφωνα με την έκφραση του Έκο,¹³ που όμως δεν σημαίνει αυτονόητα και χειραγώγηση των μαζών.

Εάν η επιστημονική γνώση επιχειρεί μία προσέγγιση στο πεδίο των βεβαιωτήτων και του πραγματικού, τότε η τέχνη επιχειρεί να συλλάβει την πραγματικότητα στο πλαίσιο της δυνατότητας μέσω της αναπαράστασης ενδεχόμενων και πιθανών καταστάσεων. Σε όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα, ο πειραματισμός στην τέχνη ταυτίστηκε ουσιαστικά με την πρωτοπορία και η οποιαδήποτε «υψηλή» τέχνη ταυτίστηκε τόσο με τον πειραματισμό όσο και με την πρωτοπορία. Ο Χόμπσβαουμ δικαίως παρατηρεί ότι η καινοτομία υπήρξε ο πυρήνας του μοντερνισμού και ο τελευταίος εξ ορισμού υπήρξε η τέχνη της πρωτοπορίας χωρίς, ωστόσο, να προσέξει κανείς «... πόσο σαθρά ήταν τα θεμέλιά του. ...οι πρωτοποριακές τέχνες, που ήταν εγγυημένα βέβαιο ότι θα θαύμαζαν όλοι οι σηματοφόροι της καλλιτεχνικής καινοτομίας, ήταν μόνο δύο: ο κινηματογράφος και η jazz».¹⁴

¹ Βλ. Χ. Δερμεντζόπουλος, «Η “ρεαλιστική” οπτική του σουρεαλιστικού κινηματογράφου: τα όρια του κινηματογραφικού θεάματος», *Ουτοπία* 70, 2006.

² Ζ. Σαντούλ, *Η ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου*, Δαμιανός-Δωδώνη, Αθήνα 1994, σ. 218.

³ Σ. Θεοδωράκη, *Κινηματογραφικές Πρωτοπορίες*, Νεφέλη, Αθήνα 1990, σ. 10. Βλ. και R. Abel, *French Cinema, The First Wave, 1915-1929*, Princeton University Press, Princeton 1984 και V. Pinel, *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο*, (Εισαγωγή - επιστημονική επιμέλεια: Χ. Δερμεντζόπουλος), Μεταίχμιο, Αθήνα 2006, σσ. 274-276.

⁴ Για την έννοια του «καθαρού κινηματογράφου» βλ. S. Kracauer, *Θεωρία του κινηματογράφου. Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, Κάλβος, Αθήνα 1983, σσ. 257-262.

⁵ S. Kracauer, ό.π., σσ. 261-262. Βλ. επίσης, Ε. Στάθνη, *Θεωρίες του κινηματογράφου. Η διαμόρφωση του κινηματογραφικού θεωρητικού λόγου στην Ευρώπη, 1895-1927*, Αιγόκερως, Αθήνα 2002, σσ. 79-80.

⁶ H. Richter, «Ο κινηματογράφος ως πρωτότυπη μορφή τέχνης», στο *Κινηματογράφος: από το Ρομαντισμό στο Σουρεαλισμό και ως την Επανάσταση*, Καθρέφτης, Αθήνα, σ. 138.

⁷ Σύμφωνα με τον H. Bergson «ο μηχανισμός της συνθησιμένης γνώσης μας έχει κινηματογραφική φύση» (*Η δημιουργική εξέλιξη*, [επιμ.-επιμετρο Γ. Πρελορέτζος], Πόλις, Αθήνα 2005, σ. 289, βλ. κυρίως σσ. 288-291). Βλ. και G. Deleuze, *L'image-mouvement*, Les Editions de Minuit, Paris 1983. Το κείμενο του Bergson χρησιμοποιήθηκε ως βάση για το πρωτοποριακό φιλμ του V. Eggeling, *Διαγώνια συμφωνία* (1920).

⁸ S. Kracauer, ό.π., σ. 260.

⁹ Βλ. Χ. Δερμεντζόπουλος, ό.π., σσ. 61-62.

¹⁰ Σ. Δημητρίου, «Ο θεωρητικός λόγος στον κινηματογράφο», *Κριτική κινηματογράφου*, ΠΕΚΚ, Αθήνα 2001, σ. 70.

¹¹ Π. Κανέ, «Πάνω στη σχέση θέαμα-θεατής», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, 23, (Σεπτέμβριος), 1972, σ. 10.

¹² Όπως αναφέρεται στο V. Pinel, ό.π., σ. 253. Βλ. επίσης, J. Mítzy, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 7Art, Ed. du Cerf, Paris 2001, σσ. 171-174.

¹³ U. Eco, *Ο υπεράνθρωπος των μαζών*, Γνώση, Αθήνα 1988, σσ. 23-26.

¹⁴ E. Hobsbawm, *Η εποχή των άκρων. Ο σύγχρονος εικοστός αιώνας 1914-1991*, ε έκδοση, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2002, σ. 236.

ΜΙΜΗΣΗ ΚΑΙ ΔΙΑΦΟΡΑ

ANNA ANTALΟΥΔΑΚΗ

οὐκοῦν τιθώμεν ἀπὸ Ὁμήρου ἀρξαμένους πάντας τοὺς ποιητικούς μιμητὰς εἰδῶλων ἀρετῆς εἶναι καὶ τῶν ἄλλων περὶ ὧν ποιοῦσιν, τῆς δὲ ἀληθείας οὐχ ἅπτεσθαι, ἀλλ’ ὥσπερ νυνδὴ ἐλέγομεν, ὁ ζωγράφος σκυτοτόμον ποιήσει δοκοῦντα εἶναι, αὐτὸς τε οὐκ ἐπαῖων περὶ σκυτοτομίας καὶ τοῖς μὴ ἐπαῖουσιν, ἐκ τῶν χρωμάτων δὲ καὶ σχημάτων θεωροῦσιν; – πάννυ μὲν οὖν. ΠΛΑΤΩΝ, Πολιτεία, Βιβλίο Ι’ [600e - 601a]

Το πρώτο μέρος του δέκατου Βιβλίου της Πολιτείας του Πλάτωνα, όπου παρατίθεται και το παραπάνω απόσπασμα, είναι από τα πιο γνωστά και χαρακτηριστικά κείμενα σε ό, τι αφορά τη σκληρή κριτική που ασκεί στους ποιητές ο Σωκράτης, αποκλείοντας τους ως μιμητές από την ιδανική πόλη. Πρόκειται για ένα ίσως υπερτιμημένο χωρίο, που συχνά θεωρείται ότι εκφράζει συνολικά τη θέση του Πλάτωνα σε ό,τι αφορά την τέχνη ή ακόμα και τη μίμηση. Ωστόσο, τόσο το θέμα της τέχνης, όσο και το θέμα της μίμησης, είναι ιδιαίτερα σύνθετα στους Πλατωνικούς διαλόγους, ενώ προϋποθέτουν τη φιλοσοφική και ιστορική διάκριση μεταξύ Πλάτωνα και Σωκράτη. Αποφεύγοντας, λοιπόν, συνολικότερες εκτιμήσεις, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να επανεξετάσει κανείς το βασικό επιχείρημα αυτού του κειμένου στο ζήτημα της τέχνης ως μίμησης¹, και της σχέσης της τέχνης με την αλήθεια.

Ο Σωκράτης, έχοντας στην ουσία ολοκληρώσει τον σχεδιασμό της ιδανικής πόλης και έχοντας ήδη από το τρίτο Βιβλίο θέσει τις τέχνες υπό περιορισμούς, επιστρέφει στο ζήτημα της τέχνης ως μίμησης. Το βασικό επιχείρημα της κριτικής του εναντίον των ποιητών, στηρίζεται, όπως και ο ίδιος αναφέρει, στην τριμερή διαίρεση της ψυχής². Είναι πραγματικά αξιοσημείωτο ότι το σχήμα των τριών διακριτών επιπέδων χρησιμοποιείται επανειλημμένα στους Πλατωνικούς διαλόγους, ενώ κατέχει δεσποζούσα θέση συνολικά στην Πολιτεία. Όπως η ψυχή και η πόλη, έτσι και η δημιουργία και η γνώση διακρίνονται σε τρία επίπεδα. Αρχικά, με το παράδειγμα της κλίνης, αναφέρονται τρία είδη κλινών που αντιστοιχούν σε τρεις δημιουργούς³: πρώτον, η *ιδέα* της κλίνης, μίας και μοναδικής φύσης, έργο θεού, και *πρότυπο* κάθε δημιουργίας· δεύτερον, οι *κοινές κλίνες*, τα πολλαπλά έργα των κατασκευαστών που βλέπουν ‘πρὸς τὴν ἰδέαν’ της κλίνης [596b7] και, τρίτον, η *μίμηση* ή η εικόνα της κλίνης, έργο ζωγράφων και ποιητών. Όπως

ο ζωγράφος δεν έχει αληθινή γνώση των πραγμάτων που απεικονίζει⁴, μιμούμενος εἰδῶλα και όχι ιδέες⁵, έτσι κάθε ποιητής δεν έχει ούτε γνώση, ούτε γνώμη ορθή για όσα διηγείται⁶. Η μίμηση μιμείται πάθη⁷ και εγείρει το φαύλο μέρος της ψυχής, εδραιώνοντας ‘κακή πολιτεία στην ψυχή του καθένα’⁸. Επομένως, εφόσον λαμβάνει την τρίτη κατά σειρά θέση από την αλήθεια⁹, δεν μπορεί να αποτελεί φορέα γνώσης ούτε ωφέλειας για μια μελλοντική ευνομούμενη πόλη. Όπως ακριβώς διατυπώνεται: «φαύλη ἄρα φαύλῳ συγγιγνομένη φαῦλα γεννᾷ ἢ μιμητικὴ» [603b].

Προσεκτικά ιδωμένη, η συγκεκριμένη τριμερής ιεράρχηση ανοίγει ένα από τα πιο ενδιαφέροντα, αλλά και αμφιλεγόμενα, ζητήματα γύρω από το θέμα της οντολογίας¹⁰. Είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό, ότι εκφράζεται ως πτωτική πορεία από το ὄντως ὄν προς εκείνο που μοιάζει, αλλά δεν είναι τελείως ὄν [οἶον τὸ ὄν, ὄν δὲ οὐ] και, καταληκτικά, στο μη ὄν [οὐκ ὄν]. Τόσο η τριμερής διαβάθμιση όσο και η άρνηση του ὄντος στα δύο τελευταία επίπεδα, θέτουν τέτοια λογικά παράδοξα που η *υπαρκτική* σημασία του ὄντος αμφισβητείται ερμηνευτικά¹¹. Όμως, εστιάζοντας στον ισχυρισμό του Σωκράτη ότι τα έργα της μίμησης είναι *φαντάσματα* και όχι αληθινά ὄντα¹², η έννοια του ‘ὄντος’ αποκτά συγκεκριμένη αναφορά και επιδέχεται μια ιδιαίτερη ερμηνεία.

Ξεκινώντας από το τρίτο και τελευταίο επίπεδο της ιεράρχησης, είναι εύλογο να αποκλείσουμε ότι ο Σωκράτης μπορεί να εννοεί ότι η εικόνα της κλίνης, ως ‘μη ὄν’, *υπάρχει* λιγότερο από την κλίνη της εμπειρικής πραγματικότητας. Αυτό θα ήταν άτοπο. Η εικόνα της κλίνης, αν και ‘μη ὄν’, υπάρχει *όσο* και η κλίνη-πρότυπο που απεικονίζει. Είναι αξιοσημείωτο ότι αυτό ακριβώς το ζήτημα απασχολεί τον Πλάτωνα στο *Σοφιστή*: η απόδειξη για την *ύπαρξή* του ‘μη ὄντος’¹³. Και εκεί η μίμηση (των σοφιστών) είναι το βασικό αντικείμενο διερεύνησης, όπου στόχος είναι να διαψευστεί η θέση του Παρμενίδη¹⁴ για το ότι δεν μπορεί να αποδειχτεί ότι τα μη ὄντα, *είναι*. Κατά το βασικό επιχείρημα του Πλάτωνα, το ψεύδος της μίμησης της σοφιστικής, αν και είναι ‘μη ὄν’ ως προς την αλήθεια, ωστόσο *υπάρχει*. Τα ‘είδη επικοινωνούν’, δηλαδή *μετέχουν* το ένα στο άλλο, επομένως το ‘μη ὄν’ υπάρχει μέσω της *μέθεξης/μετοχής* στο ‘ὄν’, χωρίς να ταυτίζεται με αυτό [259a-b]. Ο διάλογος φτάνει στο σημείο που αποδεικνύεται ότι η άρνηση της μίμησης δηλώνει *ετερότητα* και όχι αντίθεση. Επομένως, όπως πειστικά ισχυρίζεται ο Ελεάτης Ξένος, «Ὅταν λέμε ‘μη ὄν’ φαίνεται πως δεν λέμε κάτι αντίθετο από το ‘ὄν’, αλλά μόνο κάτι *διαφορετικό*»¹⁵.

Συνεπώς, γυρνώντας στην Πολιτεία και στην έν-

νοια του ‘μη ὄντος’ της εικόνας, η άρνηση δεν αφορά στην ύπαρξη της εικόνας, αφορά όμως στην ύπαρξη της κλίνης. Πράγματι, η ὄλη παραδοξότητα για το ‘μη ὄν’ της εικόνας της κλίνης εξηγείται μόνο ως προς το ‘ὄν’ της κλίνης και όχι το ‘ὄν’ της εικόνας. Από αυτήν τη σκοπιά, και μάλιστα από την πλευρά της ζωγραφικής, ασφαλώς ο Σωκράτης έχει δίκιο· ασφαλώς η εικόνα της κλίνης δεν είναι η ίδια κλίνη, αλλά ακριβώς και καταρχήν ως προς μια κλίνη, είναι *«μη ὄν»* (μη *οὐσα* κλίνη). Ή, όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Magritte στο ομώνυμο έργο του: “*Ceci n'est pas une pipe*”. Γιατί κάθε έργο *μετουσιώνει* τις όποιες αναφορές το συνθέτουν, με τις οποίες καταρχήν και κυρίως δεν ταυτίζεται, αλλά *διαφέρει* και υπάρχει ως διαφορετικό. Από αυτήν την άποψη, με το παράδοξο αυτό σχήμα του ‘μη ὄντος που *είναι*’, το συμπέρασμα φαίνεται εξίσου παράδοξο: η ομοιότητα μεταβάλλεται σε διαφορά, και η ετερονομία σε αυτονομία. Πράγματι, ο Πλάτων εστιάζει στο *ἀνόμοιο* μέρος του ομοιώματος ως προς το πρότυπο, και στο ότι, αν και δευτερογενές και παράγωγο, είναι διαφορετικής γνωστικής τάξης, άρα αυτόνομο.

Από την άλλη πλευρά, αυτό καθιστά άδικη και υπερβολική την επίθεση του Σωκράτη ως προς τη γνώση των ποιητών, γιατί εφόσον για παράδειγμα ο ζωγράφος πράγματι δεν κατασκευάζει κλίνες, δεν είναι και δουλειά του να γνωρίζει την κατασκευή τους. Δουλειά του είναι η κατασκευή εικόνων –η ζωγραφική– και αυτό είναι το μόνο για το οποίο θα πρέπει να κρίνεται. Η κατηγορία λοιπόν, που θηϊκά παίρνει διάσταση σκόπιμης εξαπάτησης από την πλευρά του μιμητή, φαίνεται να στρέφεται ενάντια στην ίδια την υπόσταση του έργου τέχνης, που πέρα από τη γοητεία που ασκεί, δεν γίνεται παραδεκτό σε τίποτα, πόσο μάλλον το αν συγκροτεί διακριτό γνωστικό πεδίο, με στόχους, ευρήματα και κανόνες.

Ωστόσο, είναι μάλλον απίθανο να μην το λογάριζε αυτό ο Πλάτων. Σε κάθε περίπτωση, είναι αμέτρητα τα σημεία στο Πλατωνικό έργο που μετριάζουν το αμετάκλητο ύφος της συγκεκριμένης κριτικής της μίμησης και της τέχνης. Χωρίς να εμβαθύνουμε περισσότερο αξίζει να αναφερθούν κάποια από αυτά: η ίδια η μορφή του Πλατωνικού διαλόγου αποτελεί αδιαμφισβήτητη μορφή μίμησης –οι συχνότερες αναφορές σε στίχους του Ομήρου και άλλων ποιητών– η ευρεία χρήση μεταφορών, εικόνων και μύθων, όπως ο μύθος του Ηρόδου που ακολουθεί αμέσως μετά και κλείνει την Πολιτεία –ο φιλόσοφος ως μιμητής του θεού όπως ο ζωγράφος στο ΣΤ’ Βιβλίο της Πολιτείας– ο χρόνος ως μίμηση της κίνησης των πλανητών στον *Τίμαιο* κτλ.

Αυτή η αρκετά πιο σύνθετη εικόνα της τέχνης και της μίμησης που προκύπτει από τα παραπάνω, ακόμη κι αν αμβλύνει σχετικά την δριμύτητα της κατηγορίας, δεν αναιρεί το βασικό επιχείρημα για το ‘μη ὄν’ της μίμησης. Γιατί, το κρίσιμο σημείο της κριτικής είναι ακριβώς ότι η διαφορά που ορίζεται ανάμεσα

στο πρότυπο και στο έργο της μίμησης, αφορά στον *τρόπο* ύπαρξης – δηλαδή είναι *οντολογική*. Και είναι οντολογική¹⁶, ακριβώς γιατί το ‘μη ὄν’ της μίμησης δεν συνιστά *μη* ύπαρξη –δηλαδή αντίθεση ως προς το ‘ὄν’– αλλά *διαφορετικό* τρόπο ύπαρξης ως προς το πρότυπο-ὄν. Εφόσον λοιπόν, όπως αρχικά αναφέρει ο Σωκράτης, ο ζωγράφος «κατά κάποιο τρόπο κι αυτός κλίνη φτιάχνει»¹⁷, είναι ακριβώς αυτός ο διαφορετικός τρόπος *ύπαρξης* της κλίνης, που τον ενδιαφέρει να ορίσει.

Συνεπώς, η διάκριση της έννοιας της *διαφοράς* της μίμησης, τόσο από την *ταύτιση* όσο και από την *αντίθεση* ως προς το ‘ὄν’ αποτελεί ερμηνευτική ένδειξη για τον υπαρκτικό/οντολογικό πυρήνα του προβληματισμού του Πλάτωνα, και για το ότι ενδιαφέρεται να ορίσει *ποιοτικά διαφορετικούς τρόπους ύπαρξης*. Γιατί όπως αποδεικνύει, από τη στιγμή που το ‘μη ὄν’ του ομοιώματος ως *διαφορετικό*, ούτε ταυτίζεται ούτε είναι αντίθετο με το ‘ὄν’, τότε *μετέχει* σε αυτό· και η *μετοχή* στο ‘ὄν’, είναι εκείνο που στην ουσία εγγυάται τον ενιαίο και υπαρκτικό χαρακτήρα συνολικά της φιλοσοφικής έννοιας του ‘ὄντος’. Επομένως, αν και το ‘ὄν’ και το ‘είναι’ του ‘μη ὄντος’ δεν είναι ταυτοσημες έννοιες, έχουν κοινή, *υπαρκτική* νοηματικότητα. Το ‘ὄν’ αφορά σε αυτό καθεαυτό το ‘ὄν’-στην ιδέα, ενώ το ‘είναι’ του ‘μη ὄντος’ αφορά στη *μετοχή* στο ‘ὄν’. Κατά αυτόν τον τρόπο, η διερεύνηση της μίμησης εδραιώνει ένα πεδίο *αρνητικής οντολογίας της διαφοράς*, όπου η ετερότητα ορίζεται στη βάση της διακρίσις της από το δίπολο *ταύτισης-αντίθεσης*.

Η πολύτιμη αυτή πτυχή του προβλήματος της μίμησης, ως οντολογική διαφορά αν και κεντρικής σημασίας, έχει παραγνωριστεί –αν όχι πλήρως αγνοηθεί– από αναλύσεις και ερμηνείες πάνω στο Πλατωνικό έργο. Ο Πλάτων συχνά καταχωρείται στους δυϊστές, ενώ οι οντολογικές του προτάσεις λαμβάνονται ως κατηγορηματικές (γραμμ.). Όμως, είναι αυτό το τρίτο οντολογικό επίπεδο –κεντρικό ερώτημα στο έργο του– που όχι μόνο αποκλείει το δυϊσμό, αλλά ερμηνεύει και τη φύση του οντολογικού προβληματισμού στους Πλατωνικούς διαλόγους.

¹ Κατά τον Αριστοτέλη, η έννοια της μίμησης θεμελιώνεται στους Πυθαγόρειους για τους οποίους «τα ὄντα υπάρχουν μέσω της μίμησης των αριθμών» (*Μετά τα Φυσικά* [987b9-14]). Στον Πλάτωνα αποδίδει την έννοια της *μέθεξης*, σημείο που θεωρείται ιδιαίτερα αμφιλεγόμενο. Σε κάθε περίπτωση, η μίμηση συνδέεται με τη *μέθεξη/μετοχή* στους Πλατωνικούς διαλόγους.

² Πολιτεία [595b] έπειδή χωρίς έκαστα διήρηται τὰ τῆς ψυχῆς εἶδη. Η αναφορά γίνεται για το 4ο Βιβλίο της Πολιτείας και την διαίρεση της ψυχής σε λογιστικό, επιθυμητικό, θυμοειδές [435c-445e].

³ [597b13]: ζωγράφος δὴ, κλινοποιός, θεός, τρεῖς οὗτοι ἐπιστάται τρισὶν εἰδεσι κλινῶν.

⁴ [601b9] ὁ τοῦ εἰδῶλου ποιητής, ὁ μιμητής, φαμέν, τοῦ μὲν ὄντος οὐδὲν ἐπαίει, τοῦ δὲ φαινομένου.

* Η Άννα Ανταλουδάκη είναι εικαστικός. Υποψήφια διδάκτωρ Φιλοσοφίας στο Essex.

- ⁵ [598b6] πόρρω ἄρα που τοῦ ἀληθοῦς ἡ μμητική ἐστίν καί, ὥς ἔοικεν, διὰ τοῦτο πάντα ἀπεργάζεται, ὅτι σμικρόν τι ἐκάστου ἐφάπτεται, καί τοῦτο εἰδῶλον.
- ⁶ [602a7] οὔτε ἄρα εἴσεται οὔτε ὀρθά δοξάσει ὁ μμητής.
- ⁷ Καθὼς το *ευμίμιο* ἦθος εἶναι το *αγανακτικὸ* καὶ κατώτερο, *εναντιώνεται* *στο λογιστικὸ καὶ* ανώτερο [605a5] καὶ κάνει εξουσιαστὴ το *επιθυμητικὸ* [606d].
- ⁸ [605b] τὸν μμητικὸν ποιητὴν φήσομεν κακὴν πολιτείαν ἰδίᾳ ἐκάστου τῇ ψυχῇ ἐμποιεῖν.
- ⁹ [597e5] τρίτος τις ἀπὸ βασιλέως καὶ τῆς ἀληθείας.
- ¹⁰ Ο ὅρος οντολογία ἀφορᾷ στο ἐρώτημα του ὄντος, του 'εἶναι', της ὑπαρξης. Εἶναι πολὺ μεταγενέστερος του Πλάτωνα (Lorhard 1606), καὶ θεωρεῖται ἀμφίβολο το ἀν εἶναι συμβατὸς φιλοσοφικά με τον προβληματισμὸ του, στο βαθμὸ που ἀμφισβητεῖται στο ἔργο του ἡ ἐνιαία καὶ *υπαρκτικὴ* σημασία του 'όντος'.
- ¹¹ Ἐχει επικρατήσει ἡ συγκεκριμένη διαβάθμιση ν ἐρμηνεύεται *ποσοτικά*, (ὡς 'περισσότερο' ἢ ' λιγότερο' ον) ὀδηγώντας τὴν οντολογικὴ διερεύνηση σε ἀδιέξοδο. Κατὰ συνέπεια, ὁ μεγαλύτερος ὀγκος της σύγχρονης βιβλιογραφίας ἐπικεντρώνεται σε γλωσσικὲς ἀναλύσεις – με κυρίαρχη τὴ διάκριση της σημασίας ἡ χρήσης του ρήματος 'εἶναι' σε συνδυετική (το *Α εἶναι* X) καὶ ὑπαρκτική (το *Α εἶναι*). Ὅπως

- θα δοῦμε ὁμῶς, το ἴδιο το φιλοσοφικὸ ἐπιχειρήμα της *μετοχής/μέθεξης* στο 'ον' στοχεύει καὶ ἐγγυάται σὴν ἐνιαία καὶ ὑπαρκτικὴ σημασία της ἐννοίας του 'όντος'.
- ¹² [599a] φαντάσματα γὰρ ἄλλ' οὐκ ὄντα ποιοῦσιν.
- ¹³ *Σοφιστής* [237a] τετόλμηκεν ὁ λόγος οὗτος ὑποθέσθαι τὸ μὴ ὄν εἶναι.
- ¹⁴ [237a] Ἡ ρήση του Παρμενίδη τὴν ὁποία ἀναφέρει ὁ Πλάτων: «οὐ γὰρ μήποτε τοῦτο δαμῇ, φησίν, εἶναι μὴ ἐόντα: ἀλλὰ σὺ τῇσδ' ἅφ' ὁδοῦ διζήμενος εἶργε νόημα».
- ¹⁵ [257b] ὁπότεν τὸ μὴ ὄν λέγωμεν, ὥς ἔοικεν, οὐκ ἐναντίον τι λέγωμεν τοῦ ὄντος ἄλλ' ἔτερον μόνον.
- ¹⁶ Ἀν καὶ ξεπερνᾷ τοὺς στόχους αὐτοῦ τοῦ κειμένου, εἶναι σημαντικό να ἀναφερθεῖ ὁ ἀντίστοιχος ὅρος του Heidegger (Ontologische Unterscheidung – οντολογικὴ διαφορά), ὡς διάκριση τοῦ *Εἶναι* ἀπὸ τὴν πολλαπλότητα τῶν ὄντων, ἡ ἀλλιώς, διαφορά σὸν τρόπο ὑπαρξης [π.χ. *Die Grundprobleme der Phänomenologie* (1927)]. Οἱ ἀντιστοιχίες με τὸν Πλατωνικὸ προβληματισμὸ εἶναι τέτοιες, που θέτουν σε ἀμφισβήτηση τόσο τὴν πρωτοτυπία της πρότασης τοῦ Heidegger, ὅσο καὶ τὴν κριτικὴ που ἀσκεῖ σὸν Πλάτωνα.
- ¹⁷ *Πολιτεία* [596e9] καίτοι τρόπῳ γέ τι καὶ ὁ ζωγράφος κλίνην ποιεῖ: ἡ οὐ; – ναί, ἔφη, φαινομένην γὰ καὶ οὗτος.

ΓΙΑ ΜΙΑ «ΕΝΑΡΓΗ» (ΑΝΑ)ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ. ΣΧΟΛΙΟ ΣΕ ΕΝΑ ΔΟΚΙΜΙΟ ΤΟΥ ΚΑΡΛΟ ΓΚΙΝΖΜΠΟΥΡΓΚ

ΠΕΤΡΟΣ-ΙΩΣΗΦ ΣΤΑΝΓΚΑΝΕΛΛΗΣ

Μεγάλο μέρος της σύγχρονης ἐν Ἑλλάδι συζήτησης σχετικά με τὴν ἱστορία ἐστιάζει σε δύο ζητήματα. Ἀκολουθώντας μια ἰδιότυπη ἐρμηνεία μιας θεωρίας της ἱστοριογραφίας ἡ ὁποία ἔλκει τὴς ἐννοιολογικὲς της ἀποσκευὲς καὶ κατασκευὲς ἀπὸ μια θεωρία τοῦ μυθιστορήματος, ἀσχολεῖται κυρίως με τὴ σχέση «λογοτεχνικῆς» («ἐπινοημένης») καὶ «ἱστορικῆς» («ἐπιστημονικῆς») ἀφήγησης. Κατόπιν, ἐπιλέγει ὡς προνομιακὸ πεδίο ἐρευνας το «ἰδεολογικὸ μῆνυμα» τῶν ἱστορικῶν κειμένων – παραβλέποντας ὅτι γιὰ να φτάσει σὸν (υποθετικὸ) «παραλήπτη» τοῦ ἐνα ἰδεολογικὸ μῆνυμα περὶ ἐνὸς ἱστορικοῦ γεγονότος, πρὲ-πει πρώτα το ἴδιο το γεγονός να ἔχει γίνεῖ κατανοπὸ ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη.

Εδῶ, δὲν θα ἀσχοληθῶ τόσο με το πρώτο ζήτημα, ὅσο με ἐνα μόνον σημείο τοῦ δευτέρου: Διότι, αὐτὸ το «κατανοπὸ» με φέρνει ἐνώπιον μιας ἐννοίας ἡ ὁποία προηγείται λογικά αὐτῆς της «σαφήνειας». Πρόκειται γιὰ μια κεντρικὴ ἐννοία τόσο της σύγχρονης ἐπιστημολογίας ὅσο καὶ της διδακτικῆς της ἱστορίας. Θα ἤθελα σὸ σημείο αὐτὸ να προτείνω τὴ «μετάφραση» της «σαφήνειας» με τὴν ἀρχαιοελληνικὴ «ἐνάργεια», τὴν ὁποία ὀφείλω να ἀναπτύξω σε σχέση με ἐναν ἀστερισμὸ ἐννοιῶν: *evidentia in narratione, inlustratio et evidentia, ἐκφρασις, demonstratio*.

Ἀν ἀπὸ κάπου δὲν θα ἔπρεπε να ἀρχίσω, σίγουρα δὲν θα ἔπρεπε να ἀρχίσω ἀπὸ ἐδῶ. Κι αὐτὸ γιὰ δυο κυρίως λόγους. Ἡ «ἐνάργεια», ἀρχαιοελληνικὸς ὅρος ἀντίστοιχος τοῦ λατινικοῦ *evidentia in narratione*, εἶναι μια σχεδὸν ξεχασμένη ἐννοία. Θα χρειάζο-τα-νε, δηλαδὴ, ἀρκετὴ προσπάθεια γιὰ να τὴν ἐντάξω σε ἐναν λόγὸ περὶ της «μεθόδου παρουσίας» που ἐκκινεῖ ἀπὸ τὴ σύγχρονη ἐπιστημολογία. Ο δεῦτερος λόγος, αὐτὸς που περιπλέκει ἀκόμα περισσότερο τὴν προσπάθειά μου, εἶναι λιγότερο προφανῆς: θέλοντας να μιλήσει κανεῖς γιὰ «ἐνάργεια», ὀφείλει να το κάνει ταυτόχρονα σε τρία ἐπίπεδα, αὐτὰ της (ἀρχαιοελλη-νικῆς) ἱστοριογραφίας, της (ἀρχαίας, ἐλληνικῆς καὶ λατινικῆς) ρητορικῆς, ἀλλὰ καὶ τοῦ λόγου περὶ τῶν

παραστατικῶν τεχνῶν – ἰδίως της ζωγραφικῆς. Θα εἶχα ἀναγκαστικὰ μετατοπιστεῖ ἀπὸ τὴν «ἀλήθεια» σὴν «ζωντάνια», τὴν «προφάνεια», τὴ «σαφήνεια», τὴν «παραστατικότητα», ἡ, γιὰ να ἀναφέρω καὶ τὸν Κικέρωνα, «γιὰ το μέρος ἐκεῖνο τοῦ λόγου που φέρ-νει, οὕτως εἰπεῖν, το γεγονός μπροστὰ στα μάτια» τοῦ ἀκροατῆ (ἡ τοῦ ἀναγνώστη).¹

Ἀς ἀφήσουμε, πρὸς το παρόν, κατὰ μέρος, τὴ δια-φορὰ της ἀρχαιοελληνικῆς με τὴ σύγχρονη ἱστορία, κι ἂς δοῦμε ἐνα παράθεμα ἀπὸ τὸν Πολύβιο:

Τώρα, ὁ σκοπὸς πρὸς τὸν ὁποῖο προσανατολίζε-ται ἡ ἱστορία εἶναι ἡ ἀλήθεια: γι' αὐτὸ βρῖσκουμε ὅτι σὸν Κατάλογο τῶν πλοίων ὁ ποιητὴς [ὁ Ὅμηρος] ἀναφέρει τὰ συγκεκριμένα χαρακτηριστικὰ κάθε τό-που, ὀνομάζοντας μια πόλη «βραχώδη», λέγοντας γιὰ μια ἄλλη ὅτι «βρίσκεται σὴν σύνορα», γιὰ μια ἄλλη ὅτι «ἔχει πολλὰ περιστερία», γιὰ μια ἄλλη ὅτι «βρίσκεται κοντὰ σὴν θάλασσα». Κι ὁ σκοπὸς ὁλῶν αὐτῶν τῶν λεπτομερειῶν εἶναι ἡ *ζωντάνια*, ὅπως σὴς σκηνές μά-χης. Ο σκοπὸς τοῦ μύθου, ἀντίθετα, εἶναι να εὐχαρι-στεῖ καὶ να ἐκπλήσσει.²

Ὁ Ὅμηρος παρουσιάζει μπροστὰ στα μάτια τοῦ ἀναγνώστη, διὰ της λεπτομερειακῆς περιγραφῆς, τὴς διάφορες πόλεις που ἐστειλαν καράβια σὴν Τροία. Ἡ σχέση της «ἀλήθειας» με τὴ «ζωντάνια», διόλου προ-φανῆς γιὰ τὸν σύγχρονο ἀναγνώστη, μπορεί να ἐξη-γηθεῖ καλύτερα ἀπὸ ἐνα ἄλλο ἀπόσπασμα τοῦ ἰδίου: «δὲν εἶναι το ἴδιο το να κρίνουμε γιὰ πράγματα που ἔχουμε ἀκούσει ἀπὸ τρίτους καὶ (γιὰ πράγματα) που ἔχουμε δεῖ με τὰ ἴδια μας τὰ μάτια. Ὑπάρχει μια μεγάλ-λη διαφορά. Μια πεποῖθνηση που βασίζεται σὴν μαρ-τυρία ἐνὸς αὐτόπτη (*ἡ κατὰ τὴν ἐνάργειαν πίστις*) ἀξίζει περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη».³ Αὐτὸς που ἔχει δεῖ με τὰ ἴδια τοῦ τὰ μάτια κάτι, μπορεί να το παραστήσει με ζωντάνια, καὶ ἡ μαρτυρία τοῦ θα εἶναι ἀληθῆς: ἀν ἐπιμείνουμε σὴν διαφορά της ἀρχαιοελληνικῆς ἀντί-ληψης περὶ ἱστορίας (ἀντίληψης μιας κοινωνίας που, μεταξὺ ἄλλων, δὲν διέθετε συγκροτημένα ἀρχεῖα), θα καταλήξουμε να μὴ συλλάβουμε κάτι το κοινὸ: ἀφε-νὸς τὴν εἰκόνα περὶ της πραγματικότητας που σχημα-τίζεται καὶ σὸν σύγχρονο ἀναγνώστη ὅταν αὐτὸς ἐρ-χεται ἀντιμέτωπος με μια «ζωντανή» περιγραφὴ, καὶ

* Ο Πέτρος-Ιωσήφ Στανγκανέλλης εἶναι ἱστορικός.

αφετέρου στην «εντύπωση αληθείας» του αναγνώστη περί της σχηματισμένης εικόνας. Σκοπίμως χρησιμοποιώ τον όρο του Ρολάν Μπαρτ, ο οποίος τον συσχετίζει με «ρητορικά τεχνάσματα που αποσκοπούν στη δημιουργία μιας εντύπωσης αντικειμενικότητας», με «ένα κείμενο που φαινομενικά μιλά από μόνο του», αλλά και με έναν «ρεαλισμό που κατάγεται από το ρεαλιστικό μυθιστόρημα, τη λογοτεχνία των ημερολογίων» κ.τ.λ.⁴ Αδιαφορώντας (λόγω χώρου, κι όχι λόγω σημασίας του ζητήματος) για το ρεαλιστικό μυθιστόρημα και τη σχέση του με την ιστοριογραφία του 19ου αιώνα, ας συγκρατήσουμε τον «συγγραφέα που προσπαθεί να καλύψει τα ίχνη του» και την (κατά Μπαρτ, επίφαση) αντικειμενικότητα(ς), κι ας περάσουμε στο «προφανές»: η «ζωντάνια» και η «σαφήνεια» είναι αρετές ενός κειμένου που απευθύνεται στο συγκεκριμένο αναγνώστη- ή ακροατή, με σκοπό να τον πείσουν ότι κάτι έγινε «έτσι» κι όχι «αλλιώς» (ή ότι κάτι ήταν έτσι κι όχι αλλιώς), ωθώντας τον να θεωρήσει τη δοσμένη εικόνα μιας πραγματικότητας ως προφανούς. Αν φύγουμε από την (αρχαιοελληνική) ιστοριογραφία, θα διαπιστώσουμε ότι, σύμφωνα με τον συγγραφέα της πραγματείας *Περί του υψηλού* (*De sublime*, XV,2), η ενάργεια είναι ο σκοπός του ρήτορα, σε αντίθεση με τους ποιητές, οι οποίοι αποσκοπούν στο να υποτάξουν τους αναγνώστες. Στη λατινική ρητορική η ενάργεια μεταφράζεται από τον Κοϊντιλιανό ως «evidentia in narratione». Στην *Institutio Oratoria* (IV, 2, 63) διαβάζουμε ότι «η ζωντάνια στην έκθεση, όπως την καταλαβαίνω εγώ, είναι ένα μεγάλο προτέρημα, αφού δεν χρειάζεται τόσο να πεις, όσο, με κάποιον τρόπο, να δείξεις μια αλήθεια». ⁵ Ο ίδιος σημειώνει ότι ο Κικέρωνας χρησιμοποίησε την έκφραση *inlustratio et evidentia* ως συνώνυμη της «ενάργειας». Για τον Κικέρωνα «*inlustris... oratio*» αποτελούσε «το τμήμα του λόγου ο οποίος φέρνει, ούτως ειπείν, το γεγονός μπροστά στα μάτια» (του ακροατή). ⁶

Ο ανώνυμος συγγραφέας της *Rhetorica ad Herennium* χρησιμοποιεί τις ίδιες λέξεις για να ορίσει την *demonstratio*: «είναι όταν το πράγμα εκφράζεται με λέξεις τέτοιες ώστε το γεγονός να φαίνεται σαν να εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια μας [...] το διακινύσει και μας το φέρνει, ούτως ειπείν, μπροστά στα μάτια μας». ⁷

Στον χώρο, αντίθετα, της ζωγραφικής, η «ενάργεια» σχετίζεται με την «έκφραση». Παραπέμπω σε ένα απόσπασμα από τις *Εικόνες* του Φιλόστρατου του Νεότερου, μια διάσημη συλλογή περιγραφών (*εκφράσεων*) έργων τέχνης, πιθανότατα φανταστικών: «Κι αν παρατηρήσεις την αγέλη των βοδιών που πάνε να βοσκήσουν, ακολουθούμενα από τους ποιμένες, ίσως να μην εκπλαγείς για το χρώμα, αφού είναι όλα ζωγραφισμένα με χρυσό και χαλκό. Αλλά το γεγονός ότι σχεδόν θα ακούσεις το μουγκρητό τους, έτσι όπως είναι ζωγραφισμένα, κι ότι θα σου φανεί σαν να ακούς το ποτάμι που κυλά, κατά μήκος του οποίου

βρίσκονται τα βόδια -δεν είναι αυτό το αποκορύφωμα της ζωντάνιας (ενάργειας);» ⁸

Ο Πλούταρχος, άλλωστε, στο *Περί της Αθηναίων δόξας* (347a) θα παρομοιάσει έναν πίνακα του Ευφράνορα που απεικονίζει τη μάχη της Μαντίνειας με την περιγραφή της ίδιας μάχης από τον Θουκυδίδη, υμνώντας τη «ζωγραφική ζωντάνια» (*γραφική ενάργεια*) του ιστορικού.

«Ενάργεια», «evidentia», «demonstratio»: ζωντάνια, σαφήνεια, παραστατικότητα, «απόδειξη». Όλα όσα προηγήθηκαν θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως μια άσκοπη «φιλολογική» παρέμβαση. Όσον αφορά τους δυο πρώτους όρους, δεν θα μπορούσαν πλέον, στη σημερινή κατάσταση της ιστορικής επιστήμης, παρά να αφορούν μόνο σε μια εξαιρετική περίπτωση, κατά την οποία ο (αυτόπτης) μάρτυρας αφηγείται ο ίδιος μια μαρτυρία του σε ένα κείμενο, και μάλιστα χωρίς ο αναγνώστης (ακροατής) να μπορεί να βασιστεί σε κάποια άλλη μαρτυρία εκτός της, για να την αναιρέσει\ανασκευάσει. Για να προσθέσουμε και τον τρίτο όρο, ο αφηγητής «αποδεικνύει» το αληθές της μαρτυρίας του μέσω της αφήγησής της. Προς το παρόν θα «απαντήσω» στο «πού θα μπορούσε να βασιστεί ο αναγνώστης» με ένα ευφυολόγημα: αφού μιλάμε για «αυτοψία» και (ανα)παράσταση, και άρα για έγκλημα, άρα κάπου θα υπάρχει κι ένα πτώμα (δηλαδή, ένα αποτέλεσμα και κάποια ίχνη). ⁹

Πέρα όμως από μια επίδειξη αρχαιογνωσίας, η παρουσίαση, έστω και υπαινικτικά, των παραπάνω όρων οδήγησε τελικά κάπου: στη διαπίστωση (κοινή σε αρχαίους Έλληνες και λατίνους, ιστορικούς και ρήτορες) ότι η σαφήνεια σχετίζεται με την παραγωγή μιας εικόνας (περί) της πραγματικότητας (που απουσιάζει, έχει παρέλθει ή βρίσκεται αλλού), την οποία οφείλουμε να φέρουμε «μπροστά στα μάτια» του κοινού, κατά τρόπον ώστε να πείσουμε το (κάθε φορά συγκεκριμένο, συγκροτημένο στη σκέψη μας) κοινό περί της εγκυρότητας, της βασιμότητας, της αληθοφάνειας της εικόνας. Ας διευκρινίσω εδώ ότι η «ζωντάνια» και η «σαφήνεια», παρότι στην αρχαία γραμματεία σχετίζεται συνήθως με περιγραφές πράξεων (γι' αυτό, άλλωστε, και η έγνοια για τις λεπτομέρειες), αποτέλεσμα του συγκεκριμένου βαθμού αφαίρεσης με τον οποίο «εργαζόταν» τότε η ιστορία, δεν μπορεί να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι δεν αφορά, παραδείγματος χάριν, στη σαφήνεια των εννοιολογικών δικτύων που οργανώνει ο σύγχρονος ιστορικός λόγος. Υπό μια έννοια, μάλιστα, κυρίως εκεί οφείλει να επικεντρώνεται το ενδιαφέρον μας, αφού αυτά είναι τα πιο «απόντα» και «απομακρυσμένα» από τον (ιδανικό μας) αναγνώστη.

Η «ενάργεια», βέβαια, εξεταζόμενη υπό το πρίσμα της «σαφήνειας» και της «ζωντάνιας», όταν τίθεται ως στόχος ενός κειμένου που (προ) υποθέτει και ένα «μη ειδικό» κοινό, μάς δημιουργεί και μια «απορία»: εάν η επιστημονική γνώση οικοδομείται «ενάντια στη φύση» και ενάντια «στα φαινόμενα», τότε τι κάνουμε

με τις προ-καταλήψεις, τα στερεότυπα και τα αυτονόητα; Το ερώτημα δεν έχει να κάνει, βέβαια, μόνο με τη σαφήνεια, αλλά σε σχέση με αυτήν κάτι οφείλεται να ειπωθεί.

Ίσως η απάντηση του ερωτήματος βρίσκεται στην αντιστροφή της φράσης: εφόσον έργο της επιστήμης είναι η άρση των στερεοτύπων, των κοινών τόπων, η παρουσίαση των «αυτονόητων» ως διόλου αυτονόητων, κι αφού όλα αυτά, όντας βαθιά ριζωμένα στην καθημερινότητα δεν έχουν αποτελέσει αντικείμενο σκέψης για τους «αδαείς», η σαφήνεια, η ζωντάνια και η παραστατικότητα είναι εργαλείο κι όχι ανασταλτικός παράγοντας. «Απλώς», για να τα επιτύχει, ο συγγραφέας χρειάζεται περισσότερη –και διαφορετική– προσπάθεια.

¹ Κικέρων, *Partitiones Oratoriae*, 20: «Haec pars orationis, quae rem constituat paene ante oculos». Όλα τα αρχαιοελληνικά και λατινικά παραθέματα αντλήθηκαν από το δοκίμιο του Carlo Ginzburg «Descrizione e citazione», που περιέχεται στο βιβλίο του *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Μιλάνο 2006, σ. 15-38. Το παρόν κείμενο, άλλωστε, οφείλει να

αναγνωσθεί ως ένα σχόλιο στο πρώτο μέρος του δοκιμίου του Γκίνζμπουργκ.

² Απόσπασμα από τις *Istorie* του Πολύβιου (XXXIV, 4, 4) που αναφέρει ο Στράβωνας.

³ Πολύβιος, *Istorie*, XX, 12, 8.

⁴ Roland Barthes, «Il discorso della storia», στο *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, σ. 138-149

⁵ Πάσα σχέση με τον αφορισμό του Μπένγιαμιν «δεν έχω τίποτα να πω, μόνο να δείξω», ίσως να μην πρέπει να εκληφθεί ως τυχαία.

⁶ Κικέρων, *Partitiones Oratoriae*, 20.

⁷ *Rhetorica ad Herennium*, IV, 68: «Demonstratio est, cum ita verbis res exprimitur, ut geri negotium et res ante oculos videatur [...] Statuit enim rem totam et prope point ante oculos».

⁸ Carlo Ginzburg, «Descrizione e citazione», στο *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Μιλάνο 2006, σ. 21.

⁹ Σχετικά με τα «ίχνη»: Carlo Ginzburg, «Σημάδια. Ρίζες ενός ενδεικτικού παραδείγματος», στο Παναγιώτης Πούλος (επιμ.), *Περί κατασκευής. Τομικά Β'*, ΕΜΕΑ-Νήσος, Αθήνα 1996, σ. 55-88.

ΕΡΓΑ / WORKS

70	ΝΙΚΟΣ ΑΛΕΞΙΟΥ	70	NIKOS ALEXIOU
84	ANNA ANTALOUΔAKH	84	ANNA ANTALOUΔAKI
62	ΜΠΑΜΠΗΣ ΒΕΝΕΤΟΠΟΥΛΟΣ	58	KOSTAS BASSANOS
67	ΜΩΡΙΣ ΓΚΑΝΗΣ	73	TASSOS CHRISTAKIS
76	ΣΙΜΗΣ ΓΚΑΤΕΝΙΟ	78	EIRENE EFSTATHIOU
69	ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΗΣ	67	MAURICE GANIS
78	ΕΙΡΗΝΗ ΕΥΣΤΑΘΙΟΥ	76	SIMIS GATENIO
66	ΘΟΔΩΡΗΣ ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΣ	69	YIANNIS GRIGORIADES
68	ΓΙΑΝΝΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ	75	ARISTOLOS KARASTERGIOU
75	ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΚΑΡΑΣΤΕΡΓΙΟΥ	63	DIMITRIS KSONOΓLOU
77	ΓΙΩΡΓΟΣ ΛΑΠΠΑΣ	77	GEORGE LAPPAS
74	ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΜΕΪΜΑΡΟΓΛΟΥ	74	DESPINA MEIMAROGLOU
72	ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΜΟΡΤΑΡΑΚΟΣ	72	KYRIAKOS MORTARAKOS
58	ΚΩΣΤΑΣ ΜΠΑΣΑΝΟΣ	64	NINA PAPACONSTANTINOU
63	ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΞΟΝΟΓΛΟΥ	61	NIKOS PAPADOPOULOS
61	ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ	60	MARIA POLYZOIDOU
64	ΝΙΝΑ ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ	59	EFTIHIS PATSOURAKIS
59	ΕΥΤΥΧΗΣ ΠΑΤΣΟΥΡΑΚΗΣ	80, 85	KYRILLOS SARRIS
60	ΜΑΡΙΑ ΠΟΛΥΖΩΙΔΟΥ	81	ANGELA SVORONOU
80, 85	ΚΥΡΙΛΛΟΣ ΣΑΡΡΗΣ	68	YIANNIS THEODOROPoulos
81	ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΣΒΟΡΩΝΟΥ	86	EVANTHIA TSANTILA
86	ΕΥΑΝΘΙΑ ΤΣΑΝΤΙΛΑ	82	KOSTAS TSOLIS
82	ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΩΛΗΣ	62	BABIS VENETOPOULOS
73	ΤΑΣΟΣ ΧΡΙΣΤΑΚΗΣ	66	THEODOROS ZAFEIROPOULOS



ΚΩΣΤΑΣ ΜΠΑΣΑΝΟΣ *Τόπος Φάντασμα*, 2009 / ΚΩΣΤΑΣ ΒΑΣΣΑΝΟΣ *Ghost Place*, 2009



ΕΥΓΥΧΗΣ ΠΑΤΣΟΥΡΑΚΗΣ *Σκελετός*, 2008 / ΕΦΤΙΗΣ ΠΑΤΣΟΥΡΑΚΗΣ *Skeleton*, 2008



ΜΑΡΙΑ ΠΟΛΥΖΩΙΔΟΥ 2010 / MARIA POLYZOIDOU 2010

ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ Χωρίς τίτλο, 2010 / ΝΙΚΟΣ ΠΑΡΑΔΟΡΟΥΛΟΣ *Untitled*, 2010





ΜΠΑΜΠΗΣ ΒΕΝΕΤΟΠΟΥΛΟΣ *one - Way*, 2011 / ΒΑΒΙΣ ΒΕΝΕΤΟΡΟΥΛΟΣ *one - Way*, 2011



ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΞΟΝΟΠΟΥΛΟΥ Χωρίς τίτλο, 2011 / ΔΙΜΙΤΡΙΣ ΚΣΟΝΟΓΛΟΥ Χωρίς τίτλο, 2011





NINA ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ *Incomplete Word (Creation)*, 2003

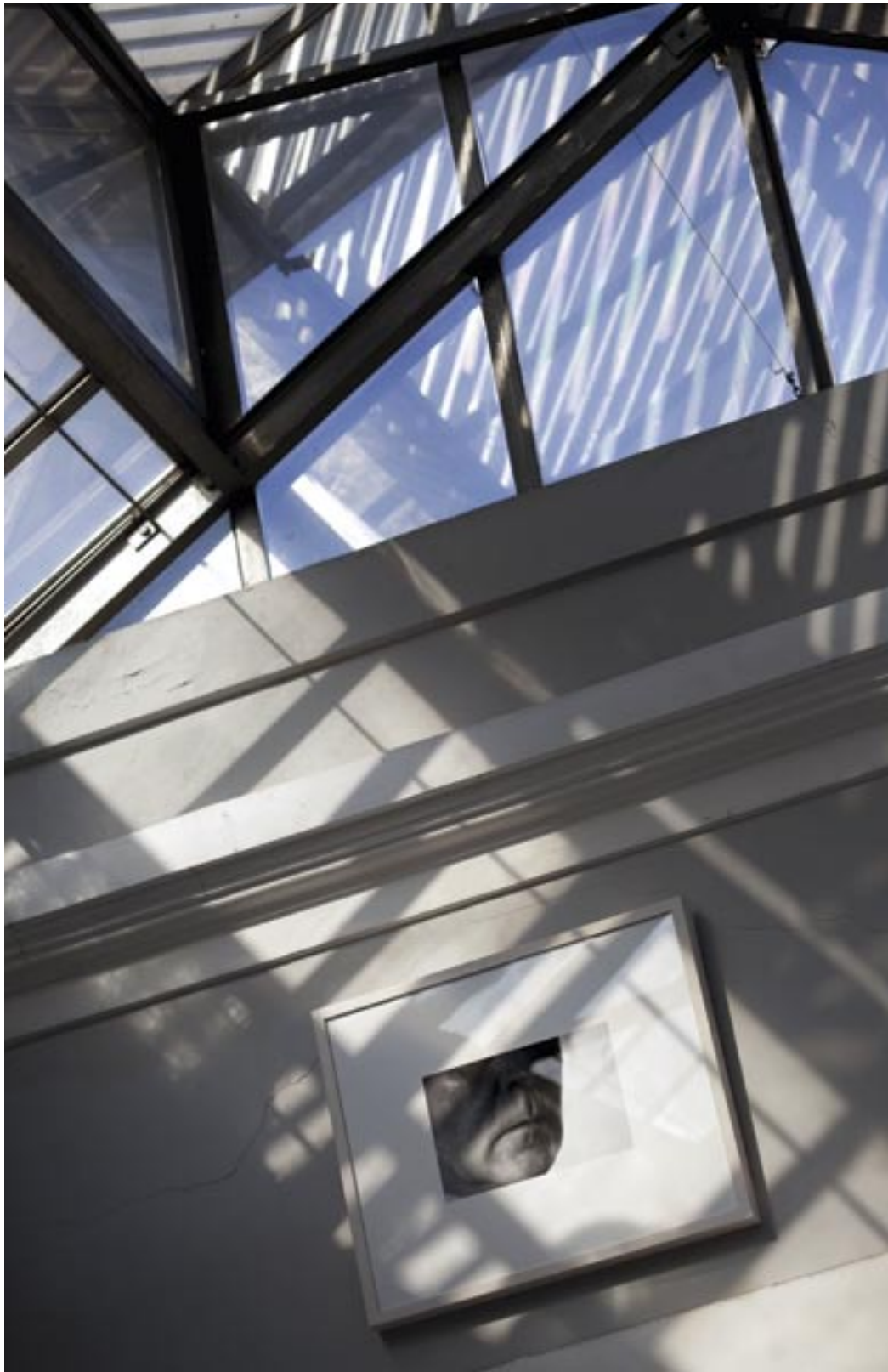
NINA PAPACONSTANTINOU *Incomplete Word (Creation)*, 2003



ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΣ *The 6B T-shirt*, 2006 / THEODOROS ZAFEIROPOULOS *The 6B T-shirt*, 2006

ΜΟΡΙΣ ΓΚΑΝΗΣ *Ambulance*, 2010 / MAURICE GANIS *Ambulance*, 2010





ΓΙΑΝΝΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ *Tomas*, 2011 / ΓΙΑΝΝΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ *Tomas*, 2011

ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΗΣ *Αστικά δάπεδα*, 2011 / ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΗΣ *Urban floors*, 2011





ΝΙΚΟΣ ΑΛΕΞΙΟΥ Μονή Ιβήρων – Μεγάλο δαντελωτό (λεπτομέρεια), 2003

NIKOS ALEXIOU Iveron Monastery – Lace (detail), 2003



ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΜΟΡΤΑΡΑΚΟΣ Χωρίς τίτλο, 2010 / KYRIAKOS MORTARAKOS *Untitled*, 2010





ΔΕΣΠΙΝΑ ΜΕΙΜΑΡΟΓΛΟΥ *Body of Evidence*, 2011 / DESPINA MEIMAROGLU *Body of Evidence*, 2011



ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΚΑΡΑΣΤΕΡΓΙΟΥ *Half plinth*, 2004 / APOSTOLOS KARASTERGIOU *Half plinth*, 2004



ΣΙΜΗΣ ΓΚΑΤΕΝΙΟ *Shem Tov*, 2011 / ΣΙΜΗΣ ΓΑΤΕΝΙΟ *Shem Tov*, 2011

ΓΙΩΡΓΟΣ ΛΑΠΠΑΣ *Άλτης*, 2000 / ΓΕΩΡΓΕ ΛΑΡΡΑΣ *Jumper*, 2000







ΚΥΡΙΛΛΟΣ ΣΑΡΡΗΣ *Για τον Μ.Δ.*, 2006 / KYRILLOS SARRIS *For M.D.*, 2006

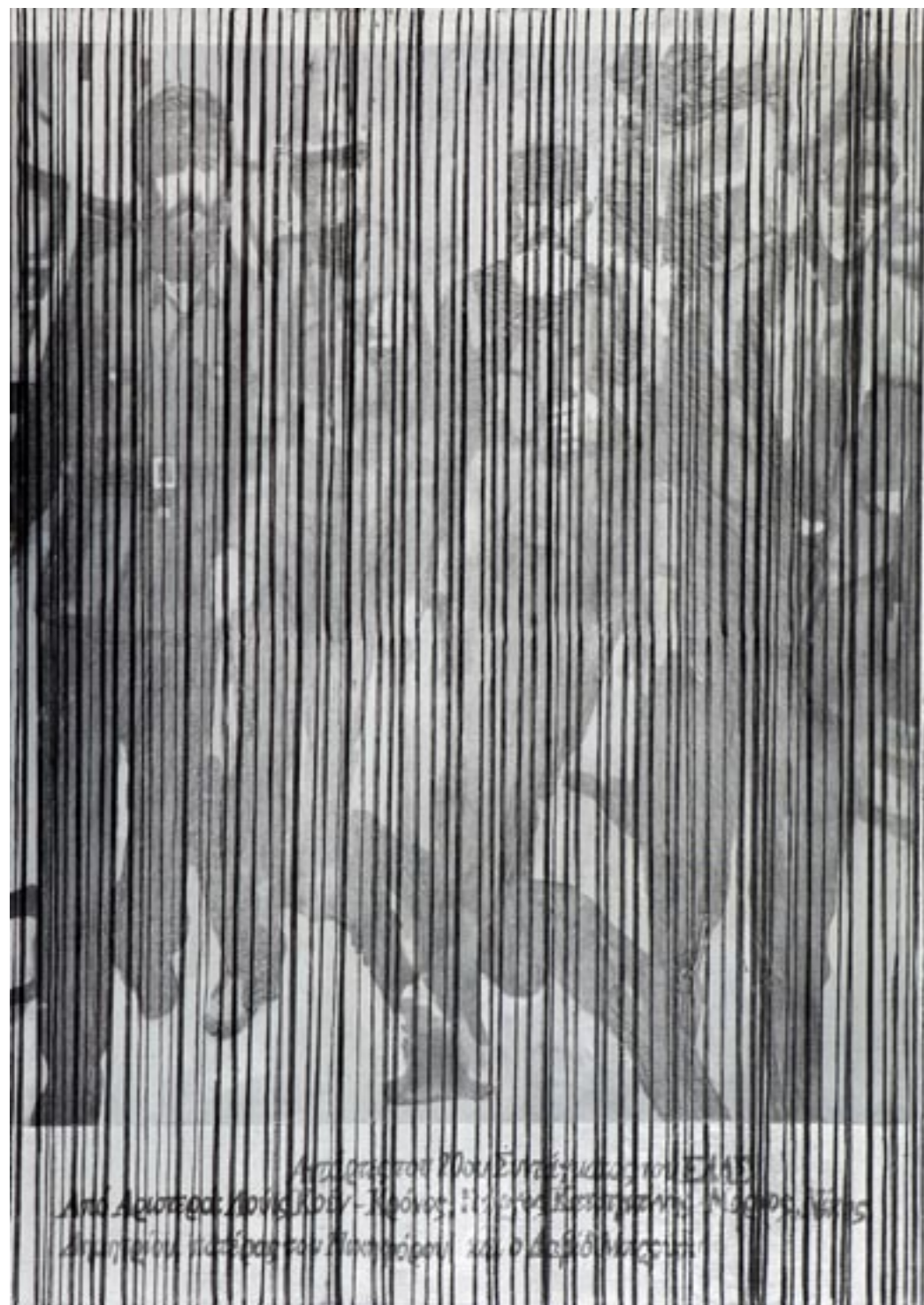
ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΣΒΟΡΟΝΟΥ *Χωρίς τίτλο* (μέρος της σειράς *Landscapes behind*), 2010 / ANGELA SVORONOU *Untitled* (part of the series *Landscapes Behind*), 2010





ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΩΛΗΣ πάνω: Αβραάμ Μπεναρόγια, 2011, κάτω: Μόρνεχα Φριζίς, 2011 / ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΩΛΗΣ top: Abraham Benaroya, 2011, bottom: Morneha Frizis, 2011

ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΩΛΗΣ Αντάρτες, 2011 / ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΩΛΗΣ Rebels, 2011





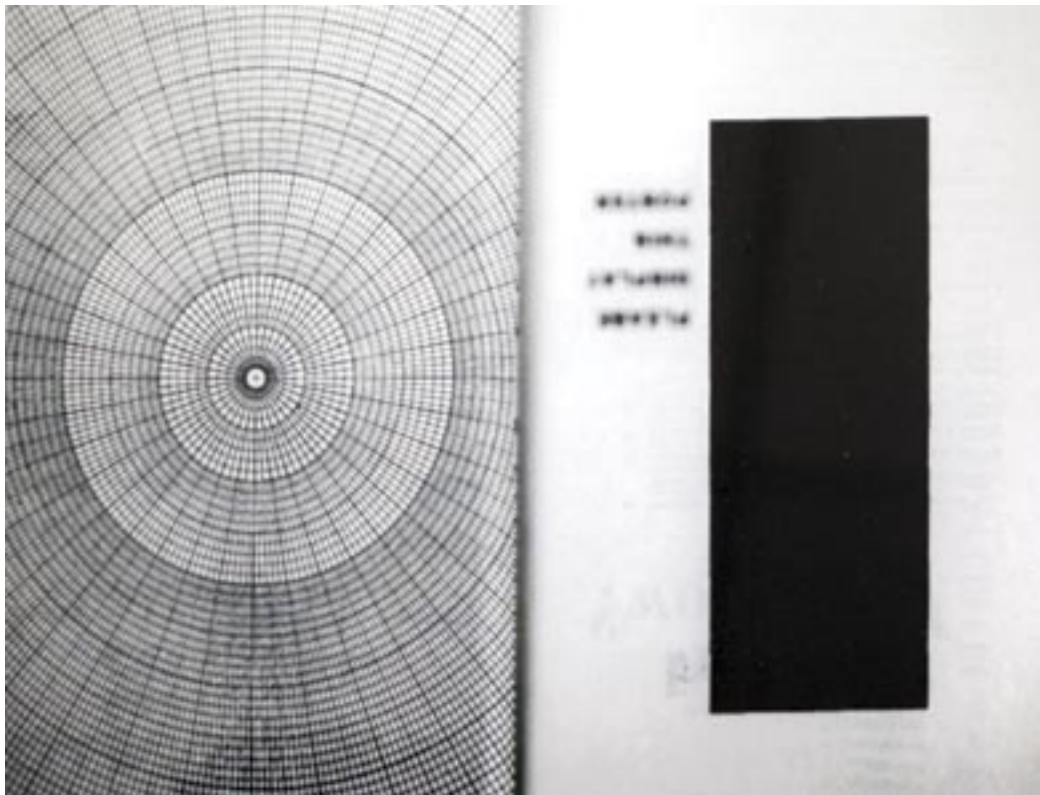
ANNA ANTALOUΔAKH Ευρώπη – χρωματικές ασκήσεις, 2011 / ANNA ANTALOUΔAKI Ευropa – color study, 2011

ΚΥΡΙΛΛΟΣ ΣΑΡΡΗΣ Finnegan's wake, 2000-2004 / KYRILLOS SARRIS Finnegan's wake, 2000-2004





ΕΥΑΝΘΙΑ ΤΣΑΝΤΙΛΙΑ Προτάγματα (1-4), 2008 / EVANTHIA TSANTILIA Things (1-4), 2008



REFERENCE / REPRESENTATION

KOSTAS CHRISTOPOULOS

Contemporary images have lost their reference. The loss of religious reference in the modern artistic practice brought about speculation on the question concerning images' origin and their possibility to reconstitute and represent the world as an entity, a possibility which was previously ensured by the divine command. Art indeed, is no longer able to reassemble the world as a whole. The modernist artistic approaches on nature, on the humans and on things in general have led to a widening of a conception which perceives things, the world and its representations as fragmented and de-located.

At the same time, the mimetic function of the image seems to lose its significance in the art. Medical and military technology for example, have managed to visually simulate any current object of study with great imaging accuracy. In a way, the constantly hospitable to artists reign of mimesis has been conquered by science and medicine or by the military technology. This visual simulation and imaging accuracy instigated artistic representations to new quests.

In various cultures such as the Jewish, the question of representation reserves a different status for the image. Impossibility of God's representation raises doubt for images' real meaning. They represent and document what is directly perceptible and visible, namely what constitutes the empirical world. Hence, although the world has not definitely lost its religious reference, its representations are limited to the depiction of the existent or the daily, in other worlds, of a *real* which is de facto fragmented.

This "real" is what vindicates its existence in the space of a museum. It is documented however, by images, texts, objects. All these are dispersed and reorganized in space in a way that they provide narrations and proofs of a presence or of a loss. Museum's exhibits are displayed as fragments which claim their existence as small samples that substitute the holistic and all-embracing divine reference. What, in other words, contemporary art's works also attempt in their different forms: as products of a minimum gesture, that is the painting reproduction of "ready" images with different connotations such as a fragmented archive, a small collection of the minimum, as outcomes of the appropriation of data, of early interventions, of craft and mechanical reproduction, of a substitution of the prayer, of a reorganization of artificial images and sounds.

What is at stake here is memory management. Contemporary civilization is associated precisely with the ability of management and attention to any kind of data as well as with the possibility of their reorientation. Memories, images, objects of tradition, works of art, symbols, narrations' fragments and historical data are reorganized in a way that can place in the centre of interest the question of re-meditation on the understanding of the contemporary cultural matters of contestation and situate them in the perspective of renegotiation of the question on the possibility or the impossibility of their representation.

The works of the exhibition as well as the texts which supplement and come along with it in this book are selected and written accordingly with the aim to highlight the variety and polysemy which conditions reflection on the question of representation. They do not comprise a corpus which aspires to a final –probably nailing- reading or the formulation of a proposal capable to circumscribe it to a possible definition. On the opposite, they try to demonstrate that whatever is considered to relate to the question of representation and to the invoking of a reference remains still open. Furthermore, and along with the –even axiomatically- aforementioned views, if there is something latent here, it is the idea that the articulation of a consistent discourse that will give a sufficient name to a world in its wholeness is impossible.

What we wish therefore, to illustrate by a collective exhibition and a collective volume on the subject of representations and the disclosure of their according references are those breaches in the space and the ruptures in time which from now on prevail. It is about one more attempt of a partial re-agglutination of a landscape somehow or other broken to artistic or non artistic images, subjective narrations dispersed in time and objects detached from their familiar environment. Nevertheless, those points of osmosis, of vicinity as well as of contradistinction or conflict among the different fragments of the real, as they are represented by the exhibits of a museum, the works of art, the texts, are nothing less than breaches through which a new possibility can be allowed to emerge: the liberation from an old dictate.

THE IMAGE OF THE INEXISTENT. A TANGIBLE JOURNEY

DIMITRIS DIMITRIADIS

*I asked for a God who should be as like me as possible.
What use to me is a God whose divinity consists in doing
difficult things that I cannot do or saying clever things
that I cannot understand? The God I want and intend to
get must be someone I can recognize immediately without
having to wait and see what he says or does. There must
be nothing in the least extraordinary about him. produce
him at once, please. I am sick of waitin.*

W.H. AUDEN, *Herodes*

Representation as the word has it, is a repetition: something that has happened happens anew; something that has already turned up, reemerges; as a result what happens anew or reemerges is something that already exists. Representation has to do with something existent, something that even if it reemerges in another form from the one in which it had previously appeared, is somehow presupposed as shaped, recognized in some form. Representation, however, is not consumed in that: representation may or is likely to be an appearance of something that the representation itself illustrates for the first time: in this case we deal with poetic or dramatic art, which place, either on the page surface or on the stage, situations literally unprecedented even if their origin does not stem from zero but from something that allows their reemergence – there are many examples.

What would a prohibition of representation in advance signify? What can be the thing that evolved into it and grew to an exclusive and decisive quality of the one whose image is prohibited and all the more so, by severe punishment, even by a death penalty? What can be the motive that does not permit image's appearance? Why should depiction remain under persecution and, in particular, depiction not just of any subject or object but of the subject/object that is God himself?

Is it about a pursuit of protection? A display of respect? An expression of awe? Or just about a failing to give a shape to the referred? Or about an intention to an absolute segregation of the non represented by the human face and, by extension, by the human quality? Is it, by any chance, about a realization of the unthinkable, the inconceivable, the

thing that lies beyond any attainable shaping? Or, lastly, about something else, about something that, although it is a fiction of the human mind, this very mind is unable to “see” it to show it, to convert it into a depiction? And may, by any chance this mind have perceive it as something that cannot be represented? As non pictorial par excellence?

In this case, however, there is another question which concerns the realm of the existent, not just the realm of what exists but also that of what may exist even if it does not exist yet. Because image and representation are ways of transition from the non apparent and the non existent to the apparent and the existent; image and representation confirm what is depicted and represented; image and representation are certificates of birth, namely of a doorway to the existence, obvious appearance, certified integration in appearance, visibility, display.

The question therefore, among many similar others, is: what is prohibited to be depicted or represented is it, by any chance merely non existent? And in this case, prohibition does nothing but conceals its inexistence confirming it, at the same time that it renders it almost axiomatic and non transformable, inappropriate for processing, for its transference from one genre to another? Hence, there emerges as an answer to this question another question: the non representation be it a prohibition be it an impossibility –even if the conceived God is in advance impersonal and inappropriate for any depiction– does it, by any chance, signify that the mentioned subject/object, the God, is in advance and objectively unsubstantial, just a mental construction without any real substance, a pure invention, which, however, with its complete absence of form or shaping declares - not itself but the one who refers to it- that it does not dispose of any possibility or quality of access to materiality? Every image and every representation have a material dimension, a nature of material being, of a palpable organism, of a sensorial thing.

Consequently the non representation, as a prohibition and finally as a foundational rule of a total worldview, saps the foundations of this super-substantial worldview; furthermore: it reveals that these foundations, long-standing and sacramental constitute in the worst of the cases an categorical lie and in the best, a foundational deficiency.

* Author.

“The impossibility of God’s representation, states Kostas Christopoulos in his excellent text, raises doubt on their real meaning (of the images)”.

I think that this impossibility raises doubt not on the images’ the real significance (images exist this way or another and their function is a given) but on God himself. And I also do not think that, as he adds further on, images “represent and document what is directly perceptible and visible, namely what constitutes the empirical world”; to the contrary, I believe, as I said above, that image, as an action and as a meaning, is able to represent and document precisely, in the most elevated realms of art and poetry, mainly dramatic poetry, not only what is not directly conceived, but also, or principally, the invisible, because both belong to the realm of the existent, and merely “wait” to be given the possibility of their transference from where they are to where representative arts transfer them.

Representation thus in my point of view, “is not limited”, as Kostas Christopoulos continuous, “to the depiction of the existent or the daily”; quite the opposite, it reveals and occupies the entirety of the whole, of the Universe, with the exception of God

himself, who, being de facto non representable –and not just because his representation is prohibited– belongs nowhere, conclusively, does not exist.

Yet is there any chance that God exists only as an image, but for the first and unique time as an alloyed image, as an image with nothing preceding it, as an image that does not derive from any subject/object, as an image of something preexistent but inexistent which enters existence solely as an image? God, having concealed, not from himself but from his flock, his inexistence through the prohibition of representation, is the unique being that can be depicted as absent, as non existent, but also stay absent and non existent even after its depiction. In this sense, it is his image alone that creates him, an image which is the beginning and the end of what he is. He stops being the creator of the universal world and becomes in turn on more creation. Only in that case he is not God any more as his flock wants him but one of the images that man is capable to construct.

17-18.7.2011

FOCUSING ON THE REVEALING DETAIL, ON THE INSIGNIFICANT, ON NOTHING

CHRISTOFOROS MARINOS

*We live endlessly in the shadow of the history's
imperfection.*

WALTER BENJAMIN

As contemporary aesthetic theory and art criticism have so far demonstrated the most groundbreaking ideas on the status of the image are usually expressed through a dialectical conflict –more or less manifest– among its most inspired scholars. Namely, the history of the image since Modernism is written and evolved through counteractions, recriminations and exchanges, refutations, re-approaches, reconsiderations, condemnations. Thus, the fact that “points of view diverge” is a prerequisite for the proper and sound function of the critical thought which produces the concepts, the ideologies and, overall, the views that form the character of visual experience. Formalists and mystics, Marxists and phenomenologists –coming from different schools and time periods– instigate a dialogue on aesthetic issues with the aim to put forward illuminating questions on the deeper meaning of the image and where someone can trace it. Several critics, Marxists for instance, opt for widening the range of references in order to point out possible “latent ideologies” whereas others, in this case the formalists, content to the structural characteristics of the work of art, defending thus its autonomy. In both cases, however, an artistic oeuvre of worth, as Jean-François Lyotard argues, will always resist easy interpretations.

The issues raised by the exhibition *Reference/Representation* at the Jewish Museum of Thessaloniki (and here I select the main ones: “the loss of religious reference in contemporary art”, “the fragmented image and the loss of its mimetic function”, “the depiction of the existing-daily-real in the museum space”, “works of art as products of a minimum gesture”, “management of memory and of all kinds of data”), impel me to refer to a succession of views and juxtapositions which, in my opinion, are associated directly with the aforementioned questions. John Berger, Walter Benjamin and Jacques Rancière have a leading

role in this dialogue, better said, in this display of oppositions and convergences, while Theodor Adorno, W.G. Sebald and Leo Steinberg occupy a secondary albeit particularly determinant place.

John Berger’s views presented in the famous television series and publication *Ways of Seeing* (1972) link –with remarkable clarity and persuasion– the loss of religious reference to the technical reproducibility of the work of art: because of the camera, he says, instead of the viewer approaching the painting, the painting travels where the viewer happens to be. Originally, paintings were an integral part of the building for which they were designed. Sometimes in an early Renaissance church or chapel one has the feeling that the images on the wall are records of the building’s interior life that together they make up the building’s memory –so much are they part of the particularity of the building.”¹

Predominantly inspired by Walter Benjamin’s critical thought, Berger proceeds to an interpretation that would affect deeply the hermeneutics of the image in the last thirty years. Not only experts but also a relatively wider public has suddenly realized the complex network of relations among viewers and the representations which surround them on everyday basis. Of course, if we examine Benjamin’s stand on aesthetics, we will conclude that he proposes a much more subversive approach towards artistic creation. Delineating his profile on the occasion of the publication of his anthology *Illuminations*, Hannah Arendt reminds us that: “When Adorno criticized Benjamin’s ‘wide-eyed presentation of actualities’, he hit the nail right on its head; this is precisely what Benjamin was doing and wanted to do. Strongly influenced by surrealism, it was the ‘attempt to capture the portrait of history in the most insignificant representations of reality, its scraps as it were’. Benjamin had a passion for small even minute things; Scholem tells about his ambition to get one hundred lines onto the ordinary page of a notebook and about his admiration for two grains of wheat in the Jewish section of the Musée Cluny ‘on which a kind soul had inscribed the complete Shema Israel’. For him the size of an object was in an inverse ratio to its significance. [...] The smaller the object, the

* Art Historian.

more likely it seemed that it could contain in the most concentrated form everything else.”²

The Greek artists' works which are displayed among the permanent exhibits of the Jewish Museum of Thessaloniki, “as products of a minimum gesture” resonate deeply Benjamin's aspiration while demonstrating the timelessness of his worldview. Undoubtedly, when Berger called Jackson Pollock's sizable paintings “symbols of waste” which “confirm the decomposition of our civilization” must have had in his mind Benjamin's aesthetic proposal. Accordingly, the German writer of Jewish origin W.G. Sebald, who dealt with the question of memory in his books and was significantly influenced by Benjamin's view, promotes a stand towards the past which is linked with the approach of a conjectural artist today: “to identify with the victims of history”, “to recover life stories that otherwise would have disappeared in family albums and obscure archives.”³

On the other hand, however, Jacques Rancière does not hesitate to convincingly argue against Benjamin's views on the relationship between art and technology: “I have argued that the availability of a specific technique” he says in one of his interviews, “does not necessarily lead to a specific art. According to the logic of the aesthetic regime of art, in order for photography or the cinema to belong to art, their subjects first had to belong to art. [...] The rupture of the system of representation was first brought about by what so ineptly called ‘realism’; [...] there was an inherent splendor to the insignificant. First there had to be the Flaubertian focusing on an ordinary scene viewed through a window by someone who was bored in order for the new techniques of reproduction of any old thing to then take on the aesthetic potential of this any old thing.”⁴ Furthermore, referring to Claude Lanzmann's film *Shoah*, Rancière goes to the length of doubting Adorno's well-known utterance that after Auschwitz it is impossible for someone to make art. “It is the opposite that is true: after Auschwitz only art is possible, because art is always the presence of an absence, because it is art's very task to reveal what is invisible, because only art is able to make the inhuman sensible.” [...] ‘Image’ is not simply a category of the visual. ‘Image’ designates a relation between presence and absence.”⁵

Rancière's thinking also echoes a view held by Lyotard almost thirty years ago: “artists today are engaged not in the deconstruction of significations but in extending the limits of sense perception: making visible (or audible) what now goes unobserved.”⁶ Accordingly, Lyotard's thought is reminiscent of Leo Steinberg's definition of the “new” which he gave while referring to the criticism leveled to then emerging Pop Art: “I think there is nothing new under the sun except only man's focus of attention. Something that has always been around suddenly moves into the center of vision. What was peripheral becomes central, and that's what is new.”⁷

Hence, regardless of the philosophical stance or argument one might chose, what he owes to keep in mind –considering the concept of the exhibition *Reference / Representation*– is the recovering of the focus of attention. It is the only way for the dialectic quality of the image to be activated in order for the viewer to converse with it. Besides, as John Berger said, the creation of an image is also a statement of opinion. And of course, because we refer to the existence and function of the *authentic* image, the problem for the artist “is not simply to represent the world accurately but to show how we are part of the picturing that is taking place.”⁸

¹ John Berger, *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation & Penguin Books, London, 1972, pp. 19-20.

² Hannah Arendt, “Introduction”, in Walter Benjamin, *Illuminations*, trans. Harry Zohn, Collins/Fontana Books, London, 1973, p. 12.

³ Mark M. Anderson, “The Edge of Darkness: On W.G. Sebald”, *October*, Vol. 106 (Fall 2003), p. 106.

⁴ Solange Guénoun, “An interview with Jacques Rancière: Cinematographic Image, Democracy, and the ‘Splendor of the Insignificant’”, *Sites: The Journal of 20th-Century Contemporary French Studies*, 4 (2000), p. 249-258.

⁵ op.cit.

⁶ Jean-François Lyotard, “Preliminary Notes on the Pragmatic of Works: Daniel Buren”, *October*, Vol. 10 (Autumn 1979).

⁷ “A Symposium on Pop Art” (1962), in Steven Henry Madoff (ed.), *Pop Art: A Critical History*, University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London, 1997, p. 71.

⁸ Paul Willis, “An Interview with John Berger and Jean Mohr” (1979-1980), in Manuel Alvarado, Edward Buscombe, Richard Collins (eds.), *Representation and Photography: A Screen Education Reader*, Palgrave, New York, 2001, p. 166.

THE ART OF REDEMPTION OR THE REDEMPTION OF THE ART

GIORGOS MERTIKAS

The request for the redemption of the art, namely for its deliverance from the shackles of all sorts of dependencies on a nefarious reality, has been both the core of the avant-garde movements and the common place of various radical theories on art. A theory of this kind cannot but set off from the ascertainment that domination relations determine inevitably each representation of reality, an era's worldview, and give birth to positive and negative symbolisms for its expression. This statement does not contain a mere reflection, a materialist or idealist determination, but it suggests that the identity of an era activates its fundamental structures in what we call civilization or culture. In practice this means, for example, that an “idealist” or “materialist” approach to art cannot but match the corresponding structures of an era. Such trivial truths have undergone the trial of various criticisms as well as elaborations in all conflicts which have focused on the phenomenon of the art.

In order to provide an argumentation of the axiomatically aforementioned statements and to clarify some critical aspects of the representational vigor of the work of art, a brief historical digression is indispensable. One might say that the first and fundamental image man creates represents his world, the universe; it is what in this text I call worldview. It is about the identity of an era, about what activates man's detachment from the initial zoic material. The way in which man ex-poses himself and the world around him publicly or privately shows the fundamental structures of his social constitution. In the Homeric epics' world which has not yet been detached from the myth there is a public stage where there appear humans, gods and things: the nature. The fundamental structure that provides coherence to the worldview of the mythical world is the fighting attitude of gods and humans towards the nature, their common struggle for domination over the nature. The culmination of the representation of this worldview in Homer is found in an exceptional case in *Iliad* when the narration of the heroic deeds is interrupted by a description, in an extract of 134 verses, of Achilles' shield. The concentric cycles by which Homer describes the two aspects of Greeks'

life, the war and the cultivation of the land, demonstrate the natural cycle which determines the Greek worldview: in the centre the earth, the sky and the sea, the sun and the moon, whereas in the outer cycle the ocean encompassing human life. At a second level, *Odyssey's* allegoric interpretation by Horkheimer and Adorno in the dialectic of the Enlightenment reveals precisely this conflict on the verge of an era, the transition from myth to reason.

The radical overturn of the mythical worldview takes place with the prevalence of monotheistic religions when Reason identifies with God. God's transcendence requires from man to keep his Word and the race that is taking place is transferred from nature to the theater of history. Now the man in proportion to creation's image in the Bible, becomes history's creator and the art is translated into creative forms molded ex nihilo.

The prohibition of God's depiction by the Jewish monotheism coincides in this context with the platonic conviction of the art in the name of the Reason's truth.

Plato with cave's parable reverses the mythical world of the apotheosis of the phenomena namely of things which become objects of the senses and the representations (Aristotle's phantoms) that emanate from the sensory perception but apply to absent things. Given, says Plato, that art is a mimesis and, all the more so, mimesis of the perceptible, of the phenomena, and these in their turn are shadows, idols of the conceivable, of the ideas, the artist is the “εἰδωλοποιῶν τα εἰδῶλα καὶ τοῦ ἀληθοῦς πόρρω πάνω ἀφεστῶς”. In other words, prohibition of God's depiction reveals a taboo, namely the rivalry between the truth of the Word and the world of the myth and its idols. Accordingly, the prohibition of representation does not refer merely to perceptibly absent things but to an absent from the wholeness of the world transcendent God. God is represented exclusively by his Word and by the command for the observance of the Law that emanates from him. In both cases the prohibition refers to the truth of the Word and not the representation of the beauty.

With Christianity and the aggregation of the Jewish with Greek-platonic tradition, the messianic expectation for the arrival of the divine kingdom on earth, Word's observance, is encapsulated in the prevalence of the institution of the Church.

* Essayist and translator.

The public space that it creates corresponds to the transcendent order which it represents. This space reenacts through the public arts par excellence (architecture, plastic arts, theater) the transcendent hierarchy. The divergent directions of art between Roman-Catholicism and Byzantium are relevant to the fact that Roman church is converted to a political-spiritual institution while the Eastern remains subject to the political power and vindicates a purely spiritual power (at least institutionally). In the western church the two kingdoms (the heavenly and the mundane) dispose of the same structural analogy and thus, representation of the worldly discloses the glory of the heavenly; in the East, spirituality is manifested by the neo-platonic depiction of the archetypal images, something that always stands as a barrier to the process of secularization at least in the way it took place in the West.

The transition from the Ptolemaic universe to that of Copernicus was the one that disintegrated the medieval worldview of the heavenly and mundane order and consequently the corresponding symbolic means of expression through the art. From now on the world is broadened and yet made smaller reaching the inner part of the subject. Man is found completely alone in need to oppose not to a supra mundane power but to his own self (faith becomes an inner matter) and to an external world the laws of which he discovers through science. His most important artistic work is a political mechanism invented by himself: the state. The Renaissance state is a *deus ex machina*, the extraordinary circumstance within history which is constructed in such a way that it has the external shape of a work of art and constitutes by itself an artificial world compatible with the image of the creation (of the world) *ex nihilo*.

From this point to the formation of modern man there is not such a long distance: Science and technique considered to reveal the laws of creation are the fundamental structures of modern world and inevitably leave their mark in the art. Geometry and mathematics, for example, filter quite early into the domain of art; Novalis already describes poetry as fine mathematics, as artistic mathematics. Yet the neutrality required for technique and science's progress is transferred to the sphere of public space and to the aesthetic.

Now the perfect creation calls for independence from any transcendental or theological foundation, for the depoliticization in the name of scientific rationalization, and for the "purity" of art. The fundamental criterion to this scheme is usefulness and functionality.

Even in the most classical approach of modern art (classical in the sense that it tackled the major problem of modern era, the aesthetics of the iso-

lated individual), that of Kant, we discover that the criticism which lies in its core corresponds to a demand for redemption from the social utilitarianism. For Kant, who was not so sensitive to art, beautiful meant a stand of exemption of man from the world of necessities and its objects: in his critical writing disinterestedness, universality and purposefulness without purpose are the three fundamental prerequisites of the beautiful. In these definitions there appears undoubtedly a critical distance, a protest one would say, against the worldly reality. This last one is formed in the perspective of the ascending social strata of his era which turn to the art in order to acquire the authority corresponding to their social strength. Hanna Arendt has shown that artistic "filistinism" was the characteristic feature of these strata which started to antagonize with fierceness aristocracy's refined attitude when they acquired the necessary leisure and the wealth that they wanted to flaunt.

This social filistinism, in the best of the cases, vindicated an escape from reality, a production of a "light" art which merely provides a perfection or refinement without presenting anything annoying, namely whatever appears as a negation of the established world. Art's heteronomy in this relevancy, signified the marginalization of negation, the embellishment of reality. There was created thus a sphere which offered refinement and entertainment converting art to a prominent decoration. In short, they required from art to keep away from a negative representation of reality, to remain "pure" so that it would express an idealized world. In this perspective Kantian definitions that aspire to the autonomy of the subject seem to follow the diverse sources of the purposes since they have opened the way to the art for art's sake which ever since in all its transformations turned into the agent par excellence of social filistinism.

The 18th and 19th century regarded the values of art as they did with the rest of the values, namely as exchange values. Even today, in the postmodern era, living in the waste-water of the considerable bourgeois art, the issue of filistinism remains a major issue. The aura of art is not so much in danger, as Benjamin believed, by its massive reproduction but by its use for the sake of divergent aims. The case of the seminars on Shakespeare to company executives for the better management of their subordinates is most probably the peak of the iceberg. A much more dangerous factor for art's aura is the dismemberment of its most significant works and the use of fragments for massive entertainment. At the moment when art becomes one more exchange value, its ability to set a question of exemption is lost, the surplus of a work of art which is activated by the negation of the existent is reduced to nothing. It

was against this mentality that the nihilist critic of the "devaluation of the values", "the clearance of all the values" turned to.

Surely, the artist being a sensitive indicator of things was the first to revolt against this escape from reality. Negation of the worldly reality was manifested in art with the negation of the forms which constituted its representation. Modern art in order to be saved from the utilitarian reality responded with the successive negations of the forms, namely with what characterized the bourgeois reality. Contradistinction of the subject with an external world that is dominated by scientific stereotypes and utilitarianism signified that the subject could not find a bridge –the forms– between the internal and the external and this had to be manifested in the art. In this context of total negation of the world the disruption of the forms might mean negation of the creation itself, negation of this world by means of the imagination. The act of artistic creation according to Jacob Taubes does no longer copy an exemplary creation, the world order, but dismantles and destructs this order so as to create from the soul's profundity a new order by its isolated fragments.

Nevertheless this anarchic act for the redemption of the art gets a footing in the nihilistic experience and thus, in opposition to the past, it cannot project a metaphysic or theological truth (a spiritual self) that might create a radically different world

with order and coherence (a communist imperative). The redemption of the art in a scientific universe which keeps extending may only indicate that redemption is the breakage of any order and coherence within the art itself and within anything that it represents. From surrealism on, art of redemption signifies redemption of the art from the secular order. The radically un-worldly of this art is manifested in "I do not understand" in the embarrassment of the viewer as well as of the artist himself for his revolt towards something which is neither ugly nor beautiful (well-formed).

There is no doubt that a negation of this kind could not be revealed in different times and that this negation corresponds to the post-modern situation of a logic of combination and analysis. Yet even now, when God has been completely fallen back to himself and has been detached from the world, when the world has been completely alienated from what it is radically the "other" there remain some fragments of the divine substance, as cabalist Walter Benjamin would say, which perhaps lead to redemption. His allegoric interpretation on Klee's *Angelus Novus* in *Theses on the Philosophy of History* is still exemplary. On its traces we can at least allegorically, read in post modern art a harbinger of the end of this world.

26-30 July 2011, Vamos Apokoronou

A WORD ON REPRESENTATION

STEFANOS ROZANIS

In the volume *A companion to Aesthetics* (ed. Blackwell, 1997) we come across a definition of Representation according to which representation is the relation between a depiction and the depicted thanks to which it is a depiction of a specific object. From this point of view Representation is not just a depiction but predominantly a relationship with the depicted. Hence, it is presupposed that the depicted is something that can be seen even under particular or exceptional circumstances, something that is an object or results from the objectification of a psychic tone, a psychic state. Consequently, mimesis of a thing which remains at the level of similarity is excluded; similarity, in the sense that it does not undergo the “trial” of the relation to the depicted or to the psychic tone that the object depicts insofar as the object can be seen due to its multidimensionality, namely its revelation for the shake of the psychic tone.

Mimesis, in opposition to Representation, does not involve a psychic, emotional and /or aesthetic cost. We deduce therefore that the existence of the psychic tone is the one that determines the breadth and the profundity of what is possible to be seen, namely to be expressed as a psychic disposition of the object, as an enfolding of the object’s multidimensionality within its “disposition” and, consequently, as a revelation of the object in the act of Representation.

Furthermore, plain mimesis of things, in other words, plain mimesis of reality is an act that is impossible in the perspective of the human gaze that searches out the revelation of the real in the reality, namely the revelation of the yet non- being of the object, hence of its not revealed yet and thus concealed substance which, however, motivates Representation’s intention. Gombrich lays emphasis, regarding this subject, on the interpretation procedure as a key matter of Representation compared to the neutrality of mimesis (*A Companion to Aesthetics*).

Nevertheless, the interpretation procedure is undoubtedly a significant part of the problem of Representation, but by no means does it amount to the problem as a whole.

Surely, it would be better to consider as a starting point of a theory on Representation the state-

ment of Hans-Georg Gadamer according to which “the word and the image are not plain mimetic depictions, but allow what they represent to be for the first time what it is”. Gadamer’s statement entails a revelation process which does not remain at the level of interpretation but presupposes the unexpected revelation of the thing via Representation, namely the revelation of the thing that is detached from its depicted self in order to become recognizable just because of its revelation, namely to be added to the world as materiality transcending its materiality and defining itself in terms of pure .

In this way, the problem is transposed to the thing itself and its establishment within the world. If the object was neutral, it would dispose a passivity and a steady, given materiality, which would be unsuitable even to mimesis since the steady and the given imitates only itself. This way, however, we would end up identifying the thing with a simple generality, with a *factum brutum* that is deprived of intentions and dispositions and consequently it is unable to provoke any psychic creative tone and in this sense it would be nothing but a tautology without any further connotation than its unbreakable self. Moreover, the tautological nature of the thing would not produce experience, namely it would not create any enactment of space even if the space, as we know it, is a donated and experienced world independent of the experience. Here, experience of the thing is meant as the “filling” of the space, that is, as an emergence of a site created via the psychic tone that enfolds things and renders them multidimensional.

Consequently, the thing is revealed as an artistic experience only through its revelation and this revelation is nothing but its Representation that makes it become what it is. It makes it exist constantly in a different way within the world with the outcome that through Representation the space is “unwed”, to use Heidegger’s terminology, and is ruptured in fragments of place, namely in a multiplicity of images of the same thing. Thus, the thing is established within the world as something “on the way” to its meaning, as something that is what it is thanks to its Representation: a world within the world, a place within the space, a psychic tone within the neutrality and passivity of steadiness, a sense within meaning, a paradox within normality.

Here, however, there is a critical problem raised as regards to the issue of Representation. Things do not come into view only through their presence but also via their absence. Actually we could say that it is the absence of a thing that strengthens its presence and constitutes the agent of its Representation. Thus appears the problem of the non representativity (impossibility of representation) of the things which unsettles the relation of the Representation with the depicted.

Let’s start with the significant formulation of Gerard Wajcman: “Abstract painting, for example, has proposed, in the beginning of this century, a way to answer to something that cannot be represented, We immediately observe the vanguards of modernity, in what way does abstraction aim directly to this point: if the painting keeps existing, the challenge for somebody would be, in Malevich for instance, to make a painting out of nothing, something that comes right away to detach painting from the image and the meaning”.

The nothing is however, equal to the absence of the thing. Why then the painting still exists? In what way does Representation enfold the non representative and additionally acquires “life” from it concentrated on what is missing as an event, as memory of the event, as non memorable thing?

Undoubtedly, what cannot be represented could not be integrated in the order of the symbolic given that the symbolic order of the world is absolutely connected with what can be said and seen. Whatever is reduced to the level of speech and sight is expressed as a symbol and is exactly what produces and reproduces the world as a symbolic entity. And we also know that the symbol is born and established in history and narration given that it is a language trace and in this sense the symbol is held as historicity. On the other hand, what cannot be said and seen is non historic and therefore escapes the symbolic space exactly because it is and it remains non history.

Indeed, as regards to the historicity of the symbolic we could once more refer to Wajcman’s formulation at a different level: the symbolic quality guarantees something that “has taken place on the stage of the world, that can be represented in order for the world to constitute the place of a history”. At this point and in order to provide an answer to the question of why the painting keeps existing at the absence of the depicted thing and furthermore

in what way Representation enfolds the non representative and “acquires life” by the absence of the thing, we should follow Jacques Lacan’s proposal according to which whatever is excluded from the symbolic, returns within the real. Undeniably, the absence of the thing escapes the symbolic, returns to materiality, because it is absence, in other words impossibility to be narrated or seen. But just because it escapes the historicity of the symbolic, it returns to materiality, namely escapes, as observed above, while absence detaches itself from the symbolic quality, transcends its materiality in order to return to the world as non historic materiality, that is as an object which is what it is because now it can be represented, it can supply a new vehemence and dimension to Representation.

Now the art represents something that is what it is because it is absent from the world and history, it is absent from gaze and language, it is a pure concealment and owing to that, represents the nothing via the materiality of the non representative and the non-said which are devoid of time and thus depiction within time. That is how as Wajcman correctly states “Malevich’s Black square in white background is like a wooden statue that establishes a real contact with the beyond “given that it is understood that in its material version the beyond does not declare anything else than the most real the most weighty and the most secure thing that exists which is the absence”.

Representation as a proposal of potentiality for the vanished, the perfect concealment of Deus Absconditus, the beyond as a showing of the unseen and the unsaid, as a thing away from reality and as material away from materiality and moreover as an access to the real of the reality is the vis formandi of the psychic tone on which the whole art is structured and where the pressure of the vacuum which frightens and redeems at the same time is disclosed. In this therefore, Jacques Lacan is absolutely right assigning to the art and the artist a breath of magic through which what cannot be represented is represented: “what the artist is giving access to,” he says, “is the location of what cannot be seen”.

With regards to Representation we could, finally repeat with absolute certitude the poetic insight of Goethe: “the unsaid here becomes an act”- an eternal faustian landscape, romantic in its origin, meta-romantic within the mighty turbulences of modernity.

THE IMPOSSIBLE REPRESENTATION

APOSTOLIS ARTINOS

Nobody bears witness for the witness.

P. CELAN

There is a dark event in the course of 20th century, a black hole which disseminated the unspeakable, the non disposable in language. It is Auschwitz -if it has to be called by that name- a solitary and unique name, the name of a trauma that makes the intangible of its trace, these cinders that it left behind, withdraw to the unnamed. The cinders that extinguished the trace which is testimony's ultimate possibility.

"A testimony without a witness" (Derrida) and consequently, a testimony that is unable to name, to represent in language, the trace of this memory. Auschwitz remained thus the un-depicted and the unspeakable of the 20th century, an event always withdrawing and dedicated solely to the creation of its own dissemination. A grievous loss that turns forms, their materiality, the possibility of representing and narrating of the trace, into vapor. Auschwitz left nothing behind but its cinders and it constitutes for this reason alone the perfect crime. As Gerard Wajcman points out: "the piles of corpses in Auschwitz photographs had not been those of the gas chambers; the large Nazist industry does not produce piles of corpses but cinders, nothing that is visible"

The uniqueness of this trauma lies exactly on that impossibility to provide a testimony.

It is an event consumed in its withdrawing singularity, in its enclosed and un-disposable being. It is not only Holocaust's victims that have been reduced to ashes; the same happened to any kind of archive material which might produce the slightest evidence.

Here, there is not so much concern on the efficiency of this operation, the operation of Holocaust concealment but on its intention, the elimination of evidence.

Even survivors' testimony will be, after all, a weak testimony an un-believable narration of horror. Survivors, who lie beyond mortality but also beyond their testimony. The witness of an event which became one exactly when it was committed to the flames, at the moment of its burning down to ashes, to this dead silence of the ash.

The "ash" says Derrida "annihilates or threatens to annihilate even the possibility for someone to give evidence of the annihilation itself". Thus, a traumatic event which has been registered for ever to the ugliness of history, to the everlasting crypt of its martyrdom.

The event of the genocide yet existed; and it took place on its own unique stage. An event that, like any unique event also reveals its insufferable trace of its registration, the integrity of its Reality.

The ashes are the event of history, the negative trace of the thing, what is not possible to historicise, the discontinuity that gives continuity to the things. The vacuum of the Real which yet becomes the originating vacuum of the world itself, its keystone, its mournful waiting. The ashes delineate their historical surroundings for the sake of an aniconic glory, «a glory made from ashes» as Paul Celan will write. The trace of an annihilated Being deprived of its historical meaning. The event of the genocide, although it haunts Paul Celan's poetry of martyrdom, is not given a name in any of his verses, it is only demonstrated in the direction of its endurance, of its secret crypt that becomes its apocalyptic horizon, its messianic perspective. «We were digging a tomb in the air, there lies nobody in its narrow passages». Verses of a dark origin which convey a meaning that cannot be transmitted, verses beyond the confines of testimony and interpretation. A witness that bears witness to nothing given that «nobody bears witness for the witness». Just an elusive trace that rescues its untraceable nature, its extralinguistic institution, its secret and impossible origin.

This no-place of the event does not necessarily constitute its inexistence but it is its mystical dimension, a pending form. The artistic gesture thus placed within this expectation of the world is an apocalyptic gesture. A gesture that rescues, like a mute reminder, the event of the dead; it stimulates it, in the same way that it raises the rise of this unnamed «other», an «other» who will always lie beyond any dialectic view. After Auschwitz no poetry can be written, maintained Adorno but it is precisely after Auschwitz that poetry can indeed be written. The art draws its potentiality precisely from this weakness, from the impossibility of registration, from the erased trace, from the impossible representation; it becomes thus itself this impossible representation,

the uniconic and untold trace of the «other». A negative labor dictated by this very impossibility of the «other», by his place that cannot be localized within our world. The more his image falls back, the better the Real dimension of the image emerges; the more his meaning weakens, the better the linguistic range of the meaning is restored. Art is dedicated to the absence because of this reality of the «other», his Real absence. The subject after all always emerges within the horizon of the other's absence and not in the communion of his presence.

The opacity thus of this dark event of the 20th century is able to welcome the event of the art itself. Art is the silence of the world, the world's return, the return of the image to its original zero point. Its various names do not announce, do not bear witness, they just reveal. The historic, through its symbolic and imaginary annulment, regains its Real dimension, the finality of its realization. Here, the signifiers of history fall back, withdraw from their historical stage and regain their core destiny. They become by way of their absence, mystical symbols, dark expectations. In Boltanski's respective imagery martyrs' faces do not regain their testimony but the silence of their testimony, they bring nothing to light. They only endure the length of silence and bewilderment. They levitate in this status of evanescence which leaves behind only cinders. That's why theirs is a unique testimony precisely because it does not bring anything, it does not narrate the event, but becomes itself a mystical and subtle event, an indisposed «other». What took place in the silence and in the un-avowed of its horror is not worded within the horizon of language but in the reversal of language. That's why the witnesses remain in the end without voice because only this way can they bear witness to the untold, the product of the ashes.

In the Jewish Museum of Berlin it is the horrible architecture of the museum's silence that manages to transmit something despite the few exhibits of its collections. The whole building is an installation haunted by this nightmare as it sinks abandoned

into its horror. The building's geometry narrates this story that is taken by death, hems its discomfort, it gives it back uninterruptedly and it imposes it as a contemporary (lived) experience. Nevertheless, the above refers to the silence of the building, its emptiness and only that.

Without a disruption of the event's silence, the artistic oeuvre comes within its own silence to show towards the area of the unspeakable, to open up in this status of loss the possibility of another stage, the creation of a spectrum where the image does not represent but makes present this impossible and withdrawn «other», its impossibility to find the other's equivalent. An image which lies thus beyond comprehension, a new signifier that is yet ready to welcome all the reflections of this nameless «other».

An artistic oeuvre that takes in the substance of its primary cause modifying this very cause towards the direction of loss, rendering its original event a distant (ksenos) event, distant even from its own self. Because the event is, even in this anti-Badiou version, something not diagnosed. It is a being beyond any commitment. A desperate singularity, a calling that impinges nowhere. Because of that it turns to a waiting, this very waiting of the world, the empty spot of its core. In the vacuum of this spot the artistic oeuvre comes together with its entire hoarded weakness. It is not, as a consequence, the oeuvre that represents the event rather the event identifies with the oeuvre, its one and only way of expression from this world of silence. The artistic oeuvre, however will never confirm its origin, it will even immerse it in a deeper silence. «The genuine language of the art» commented Adorno «is voiceless; its voiceless substance takes priority versus its declaratory-significative language». The weakness to represent the event thus corresponds to the representational indisposition of this artistic oeuvre, opens up to this inconceivable away that dictated it and keeps surrounding it.

THE DISLOCATION AND THE DERELICTION OF REPRESENTATION

TAKIS KOUMBIS

When in the decade of 60s Michel Foucault announced the arrival of the space era in opposition with the time era that had long gone, he was not focusing so much on a succession as on a complex phenomenon of space, almost iodine expansion. The contagious ability of the space seems to affect from now on all theories which attempt to link space with time both in art experiences and philosophy.

If the conflictual utterance "space against time"¹ aims at the liberation of time in order to let it have "a place, a spatial reception" as Jean-Luc-Nancy claims, the spatial dimension of time acquires a significant weight given that division between space and time literally "spatializes" both terms.

In this sense, the temporal moment attains a dimension of place, "the opening of a place in the present", lending a different kind of process in certain forms of art, such as photography, music, painting mosaic. The space is extended, intensified, exhausted but mostly assailed. It becomes the field of dispute of the will for dominion. The "conquest of space" in its terrestrial manifestation is nothing but the will for power of a planetary space which is urbanized homogeneously, saturated, exploded. At this point of analysis politics, philosophy and ecology convene as endogenous parameters of the Foucauldian project.

Nevertheless, the question of space cannot be posed unless we take as a starting point Heidegger and his groundbreaking proposal which suggests that existence is spatial. This entails that architecture and the arts of space date back to a ontology, as long as the space is not an indifferent surrounding but something touches our existence's innermost areas. Of course, the question that is made today is about how shall we protect the most profound part of existence from the uncontrollable penetrations of absolute transparency.

It is about a question associated with the decoupling course of place itself and with the fact of the dereliction of the principle of localization. For Heidegger

degger *localize* means indicate, attend to, study the place (Ort) that as a spearhead of a javelin recollects itself, "penetrates and substantiates everything".² Heideggerian *topocentrism* is equated, through the principle of localization, to the indication of oriented places which are determined by the anthropological dimensions of Aristotelian physics. The notion of localization is associated in late Heidegger with the conception of the world as the Quadripartite (das Geviert) of earth and sky, mortals and immortals.

Yet for Foucault as well, the space of localization (espace de localisation) stands for the cosmological tradition between a terrestrial and a heavenly organization as it was manifested by the interconnection of places in the Medieval era.³ What determines and highlights our contemporaneity is the moment of the succession of localization and its substitution by the notion of *extension* as Foucault points out, in the era of Galileo, in 17th century. In other terms we would say that the time during which Heidegger's Quadripartite came to an end has come. It is when the place is not anymore inscribed in a settled whole and architecture, distancing completely from the principle of localization, is able to construct without a pattern, without a repetition, without the fundamental gesture of the creation of the World. The demolition of the localization principle keeps pace with modernity and architectural modernism. Considering that postmodernist inhibition never took place, the notion of place proceeds today towards its most critical phase.

The French philosopher Benoît Goetz, in his excellent essay on the relation of architecture and philosophy, brings out the notion of *dislocation* (dislocation) as a decoupling conjunction which describes the unstable appearance/disappearance of the places:

"Dislocation": signifies that there are always places as well as different from the places spaces, a space among the places, which consequently makes places move, float, not remain steady.

[...] The dislocation is not an incident that takes place within the space nor an incident moving towards the space: the space is dislocation. The space

is the decoupling of places the initiative sympathy that takes place incessantly. Dislocation is not in principle what destroys, deconstructs or devastates the place. Dislocation is principally the *condition of any localization* for us to be acquainted with the sympathy of places".⁴

Dislocation defines an inescapable modification: it dislocates the order of the World, disturbing the settlement that constitutes the Whole and the mutual interconnection of the distinctive parts. The spaces cease to be fragments of a totality. "They are resplendencies that flicker in dispersion. Spaces that hover without anchoring, without destination and without provenance".⁵ Consequently, the dislocation is a term which emerges through the incident of dislocation of the representations of the World. As Goertz underscores, dislocation comes into view at the moment when thought has lost all sources of *imago mundi*, of the World's image, so as to confirm that "the World or better said, the universe is no more, in no way, able to be represented".⁶

Everything now certifies that we advance to the end of any completion. The figures, the shapes of this end, which belong at the same time to the conditions of dispersion of the lucidity, of the flickering, namely to the synonyms of dislocation tend to be exhausted. No reason of defense or condemnation of this end may assume the meaning of return to any unity. But at the same time no restoration (of truth) may oppose to the dispersal, to the eternal wandering of places without attachment, if it does not reveal the hatching's stitching of the representation's tissue or, as Georges Didi-Huberman underlines, referring to Derrida's attempt of "restitution of justice" in the framework of the conflict between Heidegger and Shapiro,⁷ if we do not ask ourselves at a certain moment on the "on the morality of the gift's debt".⁸

Under these conditions of the dislocated universe, creators have to craft their works without foundations, without recourse to the representation of a world order. It is not just a symptom that contemporary architects now tend to construct without a model, without analogy, without symbolism. Thereby emerges the question: how is it possible for architecture not to fall into cynicism, nihilism and nothing? Dislocation's concern consists in maintaining undisturbed the distance between the two capes: on the one side *spaces without places*, cosmic, topic and "heterotopic" according to Foucault's term, and on the other, the threat of the non-inhabitation, the fall in Keadas of the non world. Nevertheless, Goertz answers to the question of how shall we "inhabit of what cannot be inhabited without giving in to the non world" attaching a positive sign to the notion of non inhabitation: "between inhabitation and non inhabitation there is a location of more than one stops. We would call "non inhabitation"

this instability which draws with it the dislocation of the world".⁹

This skillful shift is however due to the discriminating and profound gesture of Maurice Blanchot who invites us to recognize in dislocation also in expatriation "a value that is not negative": "expatriation does not signify only the loss of a country but a more authentic way of residence, inhabitation without habit".¹⁰ The *a-cosmy*, the *disaster* (*désastre*), the *non inhabitation* are not negative terms. They describe the subordination of bright and fix-in perfect orbits- stars in a condition of wandering without a point of orientation and brightness where dispersed places wander associating from a distance with other places without interrelation joints.

Our contemporaneity's necessity requires that we think of dislocation as an incident, an emergence, a birth of a- cosmic, non Aristotelian spaces inscribed in the potentiality of heterotopy, in the conditions of dislocation that is the disconnection from the principle of localization. Dislocation on the extension's edge of heterologies which find their way throughout the 20th century determines a resplendent moment of the birth of different spaces "which originate and die in a constant flickering"¹¹ like glow-worms (*lucioles*) that survive without disappearing according to Didi-Huberman, a profound reader of the fragmented articulations of Benjamin.¹²

Images shape thoughts that like *images-glow worms* open up space for a resistance of art which persists in its rhythm even under the spotlights of power. The interrelation of dislocation with heterotopic spaces on the one hand, and the *image-space* of the glow worms on the other is extremely revealing. Consequently, dislocation precludes the oncoming displacement of architecture and arts' limits, recollecting this intermediate place (*mi-lieu*) the mid- place (*mesotopos*) or half-place which belongs neither to the area of loss nor to the category of homogenization. As Benoit-Goetz asserts, "to reflect on *dislocation that takes place* means that we need to avoid these two current and insistent positions which consist in mourning for the loss of the ancient world and its topic references or, conversely, which obviously enjoy its fall extolling the planetary village. Everywhere, architecture, artworks, thoughts and political gestures oppose to the homogeneous wholeness their heterotopias and heterogeneities".¹³

¹ Bł. Jean-Luc-Nancy, «Espace contre temps» in *Le poids d'une pensée*, Les Le Griffon d'Argile, coll. «Traité d'union», Québec 1991, pp. 109-112.

² On the notion of dislocation see Martin Heidegger «Language in Poetry. A Location in Georg Trakl Poetry», translation-comments Kostas Gemenetzis, in Georg Trakl *Sebastian in a Dream*, Publications in «Brenner», 1914/1915, transl. Elena Nousia, Ypsilon, Athens 1999, pp. 251-298.

* Architect. (He teaches at the Postgraduate Programme in Fine Arts of the ASFA.)

- ³ See Michel Foucault, «Des espaces autres», in *Dits et Écrits II*, 1976-1988, Gallimard, coll. «Quarto», Paris 2001, pp. 1571-1581.
- ⁴ Benoît Goetz, *La Dislocation. Architecture et philosophie*, preface : Jean-Luc-Nancy, Les Éditions de la Passion, Paris 2001, p. 31 and p. 28.
- ⁵ *Ibid.* pp 78-79.
- ⁶ *Ibid.*, pp. 77.
- ⁷ For this renowned dispute see *Van Gogh Shoes*, Heidegger, Shihoro, *Derrida, 3+1 texts*, (introduction-ed.) Nikos Dascalothanasis, Agra, Athens 2006.
- ⁸ Georges Didi-Huberman, «Rendre une image», chpter.

- Restitutions, oto Emmanuel Alloa (ed.), *Penser l'image*, Les presses du reel, Saint-Etienne 2010, p. 274.
- ⁹ Benoît Goetz, *La Dislocation. Architecture et philosophie*, op.cit., p. 82.
- ¹⁰ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, Gallimard, Paris 1969, p. 452
- ¹¹ Benoît Goetz, *La Dislocation, Architecture et philosophie*, op.cit, p. 76.
- ¹² Georges-Didi Huberman, *Survivance des lucioles*, Minuit, Paris 2009.
- ¹³ Georges-Didi Huberman, *Survivance des lucioles*, Minuit, Paris 2009.

MUSEUMS AND THE SUBVERSION OF THE EXHIBITIONARY ORDER: PLAYING WITH ENLIGHTENMENT VALUES

ESTHER SOLOMON

...the idea of accumulating everything, of establishing a sort of general archive, the will to enclose in one place all times, all epochs, all forms, all tastes, the idea of constituting a place of all times that is itself outside of time and inaccessible to its ravages, the project of organizing in this way a sort of perpetual and indefinite accumulation of time in an immobile place, this whole idea belongs to our modernity. The museum and the library are heterotopias that are proper to western culture of the nineteenth century.

M. FOUCAULT¹

One of the usual assertions in the museological literature is that the birth and establishment of the public museum is a product of modernity and the European Enlightenment ideas; a product of the way of thinking that determined epistemological and political developments in the western world concerning the “capture” of reality. The latter is a measurable and assailable world with infinite possibilities of progress, appropriate and receptive to investigation and objective registration, and, subsequently, to its reliable and all-embracing representation.

The association of this representation with the idea the of the nation-state and academic elites, which were actually alone to secure an intellectual access to museum collections, as well as the criticism on positivism articulated with emphasis during the second half of the 20th century, placed museums in a significant cycle of changes. Among them, the prevailing effort was to create a human and open museum addressed to a multiple audience that shapes its cultural identity in direct relationship with museum narratives and action. For more than fifty years, museums have strived to interpret their collections for the sake of their audience; they organize exhibitions “friendly to the user”, integrate their exhibits in historical and social contexts, use new means and technological implementations and

provide abundant social services to physical and, more recently, virtual visitors.

Nevertheless, questioning on the validity or even the purposefulness of any form of scientific representation by image or speech could not leave unaffected respectable agents of knowledge such as museums. And, although science in general, history, journalism, even realistic photography keep losing their acknowledgement as valid reproducers of reality, museums resist firmly in order to keep their symbolic representational power. At the point where at times there appear chasms and gaps, i.e. few and, apparently, harmless possibilities of questioning, there will be articles on “the end of the museum representation”, lectures relating museum and memory, i.e. the long-standing and unwelcome enemy of history, incorporation of all kinds of subjectivities into museum exhibitions, initiatives of reflective action such as conferences on the relation between museums and social identity and even unexpected “role-playing” with visitors taking up the role of narrators, collectors and informers concerning the meaning (or meanings) of museum objects.

These are ways to renegotiate the principles of visual experience, of its organization and institutionalization; a process that takes place under the influence of theoretical research on the role of the museum in the postmodern era: i.e. a museum that could keep pace with the subversion of the accepted categories of knowledge as well as with the total undermining of social rule which museum institutions traditionally proclaimed summoning up their educational role in the extreme.² In this framework, pluralism and heterogeneity are not just a kind of reservation in front of the supremacy of the academic interpretation of the world but structural elements of existence within it. The same happens with the absolute rejection of the notion of objectivity and its substitution by the dominance of personal meanings attributed to things.

Moreover, the foundational principles of the museums’ existence, namely their exhibits’ authenticity and the validity of interpretation offered by

* Archeologist, Museologist. Lecturer of Museology at the University of Ioannina.

museum professionals, do not seem to stand on a firm ground. Baudrillard's theories³ on life in a simulated, museumified world that "threatens the difference between the 'true' and the 'false', the 'real' and the 'imaginary'"⁴, have entered the analysis of museum action, virtual museum experiences, theme parks etc and caused a broader discussion on the relation between the contemporary museum activity and a "consumerist" practice that influences all domains of a museum's function from collecting to exhibition marketing.⁵

If museums have been created in order to support the modern attempt of organizing, classifying and observing our natural and man-made world, how can they acquire a meaning in *our* era? How are their activities affected by the contemporary rules of knowledge production? Is there finally a place for the museum organization in the postmodern era? Are museums able to express the tendencies, the views, the questions and the identities which accompany this era or just remain agents of the Enlightenment's thinking?

Maybe Michel Foucault's writings which have influenced so much museum analysis are able to provide answers to these questions, to explain and associate apparently incompatible notions and institutions.

It is, nevertheless, a fact that till now Foucauldian thinking has been used to the exact opposite direction: namely to demonstrate museums' involvement in the political and ideological games of knowledge and power that constitute western culture regarding the representation, management –even the manipulation of people, cultures and objects; or to promote a critical approach to the genealogy of museums and their forerunners (e.g. the cabinets of curiosities of the 16th and 17th centuries) in combination with an "archaeology" of the human sciences.⁶

Furthermore, museums, as we read in the initial quote of this text, have been associated by Foucault with what he calls *heterotopias*: "a kind of effectively enacted utopias in which ... all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted".⁷ Their role is either to create a space of illusions or another space, "as perfect, as meticulous, as well arranged as ours is messy, ill-constructed and jumbled".⁸ Museums, like several other heterotopias, as for example cinemas, achieve (through a collection and exhibition of disparate objects) to assemble various incompatible spaces in just one space. Moreover, as libraries and encyclopedias do, they unite all (also incompatible) times in a full archive, while, as gardens and vacation villages do, they reverse time accumulating it in an all-embracing unity.⁹ In reality, museums have followed the general modern para-



Permanent display in Sir John Soane's Museum, London.
By courtesy of the Trustees of Sir John Soane's Museum.

digm in transforming every monument into an archive, every testimony in a part of an uninterrupted historical continuity and cohesion, elements of a universal and cohesive history.

How then Foucault's reflections can help us overcome the contradictions between Enlightenment's values and those that move against them in the name of the postmodern "project"? The re-reading of the Foucauldian argumentation by Beth Lord shows exactly this: that the museum does not constitute a heterotopia created by the modern way of thinking only or because it unites disparate things and times in a timeless universality.¹⁰ On the contrary, museums constitute heterotopias because they are spaces of *difference* both from other spaces and from the intellectual principles and frameworks in which these objects usually become comprehensible.¹¹

This is about the difference between objects and the notions with which we relate them, an inherent element in every interpretation. Without it a museum would be just a storehouse; and it is this difference between exhibits and represented notions that we experience every time we visit an exhibition. In reality, Lord continues, the museum does function as a postmodern space: it is able to firmly criticize the past, historical continuity and universal history (notions that Foucault rejects) exactly because it forms part of those modern principles that inform critical practice.¹²

Thus, in spite of the evolutionary stamp that the notion of progress inevitably bears, museum is progressive: it moves away from Enlightenment

Artwork made of glass by the multimedia artist Michael Petry which is integrated in the permanent exhibition of the Soane Museum (2010). The work utilizes and interacts with Soane's concern on the role of glass in architecture and the importance of light in the display of museum objects.
By courtesy of the Trustees of Sir John Soane's Museum.



and universal truth ideas precisely because it can check, judge and demonstrate the relations of power that emanate from these ideas, but also because it renders obvious the difference between objects and represented notions. Finally, as Lord argues, museums activate the Foucauldian genealogy of human knowledge, while they constitute eloquent examples of a postmodern opposition: that in reality we have to rely on the modern values of critique, freedom and progress in order to challenge, resist and overcome thinking and practices grounded on them.

After all, some museums consciously use display techniques of the 19th century (mainly an impressive density of exhibits in a non chronological order with very limited annotation) in order to subvert the usual museum narratives, the predictable and often anticipated "reasonable" presentations and the prestige of the official discourses.¹³ Moreover, from the early '90s, many museums organize exhibitions on their own history, the dilemmas faced by their curators etc.¹⁴

One of the ways the modern museum and its postmodern critique coexist is the interactive juxtaposition of permanent museum collections and contemporary artworks. Usually, these are small efforts by contemporary artists to upset the exhibitionary order when they are called (or when they themselves propose) to get involved in the permanent exhibitions of museums, even of the most traditional, important or pompous ones. Their interventions sometimes look like a conversation with and sometimes like a subversion of the museum's status quo, a process that becomes meaningful exactly because of this mixing of distant and opposite elements.¹⁵ The issues raised by attempts of this kind touch upon many of the contemporary theoretical quests both in museology and in the history of art, e.g. the social importance of the work of art, its conceptualization in the environment of an exhibition etc.

In my opinion, the most interesting case of such an "orchestrated" museum subversion is Sir John

Soane House and Museum in Lincoln's Inn in the centre of London. John Soane, owner and inhabitant of the house and later donator of the museum to the British nation was an architect of significant neoclassical buildings, member of the Royal Academy and collector of books, drawings, paintings, architectural models and ancient sculptures. Nowadays, his museum is the most old-fashioned museum in the whole London since with his will Soane prohibited not only the sale, donation or change in the composition and content of his collections but also any change in the way of presenting the exhibits. Together with a few more similar examples around the world, Soane Museum is, according to John Elsner, "a very special case of the private house that, with its collection intact, is memorialized *in situ* as museum. It thus embodies and freezes for posterity the moment at which collecting (and redeploying of a collection) ceases, the moment when the museum begins".¹⁶

What also makes Soane's Museum an extremely interesting example of dealing with the dictates or, better said, the challenges of its contemporary role is the development from the end of the '90s of a pioneer series of contemporary art exhibitions in the space of this eccentric house. The museum invites artists to create and exhibit their works often in spots where they themselves select. Artists' response from the first exhibition in 2000, under the title "*Retrace your steps: Remember tomorrow*", to the most recent, under the title "*Inspired by Soane*", is impressive.¹⁷ Furthermore, activities, happenings, videos, conferences in the spaces of the museum which are not meant for visitors, the integration of on-line activities as well as the assigning of the curation not to an art historian but to an artist, have transformed these exhibitions into challenging experiments.

The interaction between the museum space, the permanent collection and contemporary artworks also regards installations and exhibitions of works of architects such as for example Frank Gehry and

Daniel Libeskind.¹⁸ These activities assemble the temporal exhibits with the building of the museum and Soane himself, architecture's quests in the 19th century and today, the use of materials in space, tradition and novelty, but also the incorporation of an interdisciplinary approach into contemporary architectural creation.

Nevertheless, one might say that the postmodernism of Soane's Museum exhibitionary practices are not due so much to the extremely successful co-existence of the opposites as to the possibility to see how the heterotopic dimension of the museum as a space of difference is put into action; a difference that is activated by the divergent interpretations of the objects or the collection as a whole provided by scholars-curators, artists-curators, participant artists and, of course, Soane himself who has bequeathed us impressively analytical descriptions and interpretations of his collections. Furthermore, a postmodern quest is also supported by the much debated "tagging", i.e. the possibility given both to the artist and the visitor not only to attach to the objects-exhibits other exhibits but also to put on them his/her own tags, thus attributing personal meanings to the exhibits and resisting the dominant museum view on art and material culture.

I think that these "contrapuntal" and, at first sight, harmless interventions of contemporary artists in traditional museum displays demonstrate museums' character as heterotopias in the clearest and most challenging way. Through various and contradictory object arrangements, we can also see the difference between words and things, *les mots et les choses*; yet such initiatives also might urge us to question ourselves on the significance of the limits between the Enlightenment's project of modernity and its contemporary contestation.

T. Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Routledge, London and New York, 1995. Foucault's influence on museum studies is so broad that in the last two decades it constitutes the steady basis of the ideological critique of many museum discourses, the position of museum institutions in the political system, the structure and function of exhibitions and their messages etc. See H. Lidchi, "The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures", in S. Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications and The Open University, London, Thousand Oaks, New Delhi, 1997, pp. 151-222 and particularly pp. 184-187. T. Luke, *Shows of Force: Power, Politics and Ideology in Art Exhibitions*. Duke University Press, Durham, NC, 1992. R. Mason, "Cultural theory and museum studies", in S. Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*. Blackwell, Oxford, 2006, pp. 17-32 and particularly pp. 23-24. A. Bounia, "Museums and objects: 'constructing' the world", in D. Papageorgiou, N. Boubaris, E. Myrivili (eds.) *Cultural Representation*. Kritiki, Athens, 2006, pp. 141-164. E. Solomon, "Museums as 'objects': Searching Ways of Approach" in E. Gialouri (ed.), *Material Culture* (provisional title). Alexandrea, Athens (in press).

⁷ M. Foucault, 'Of other spaces', op.cit., p. 24.

⁸ op.cit., p.27.

⁹ op.cit., p.25.

¹⁰ B. Lord, "Foucault's museum: difference, representation, and genealogy", *Museum and Society*, 4 (1), 2006, pp. 1-14.

¹¹ op.cit., p.5.

¹² op.cit., p.3.

¹³ op.cit., p.7.

¹⁴ L. G. Corrin, "Mining the Museum: Artists Look at Museums, Museums Look at Themselves", in B. Messias Carbonell (ed.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Blackwell, Oxford, 2004 [1994], pp. 381-402, particularly pp. 382-3.

¹⁵ op.cit.

¹⁶ J. Elsner, "A Collector's Model of Desire: The House and Museum of Sir John Soane Museum", in J. Elsner and R. Cardinal (eds.), *The Cultures of Collecting*. Reaktion Books, London, 1997, pp. 155-176, see p. 156.

¹⁷ http://www.soane.org/exhibitions/inspired_by_soane and http://www.soane.org/exhibitions/retrace_your_steps_remember_tomorrow_at_the_soane_museum (last visit 26/8/2011). According to the museum's website this "is proof, if we need it, that after almost one hundred and eighty years, Sir John Soane's Museum still inspires 'Amateurs and Students' of the Arts, just as Soane intended".

¹⁸ Gehry presented an installation inspired by his office in Santa Monica and sketches for the Bilbao Museum. Libeskind displayed architectural models from nine international projects (among them some that have provoked much discussion, e.g. the Jewish Museum of Berlin, The Art Museum in Denver etc.) together with a special series of abstract "conceptual drawings". See http://www.soane.org/exhibitions/frank_gehry_at_the_soane and http://www.soane.org/exhibitions/libeskind_at_the_soane (last visit 26/8/2011).

A DETAIL

ELPIDA RIKOU

A sweet made from marzipan –intended for some feast, only, I cannot remember its name– has the shape of a commodious seat where two tiny figures nestled down talk to each other. They look one another with their adhesive faces which depict two elegant ladies of the prewar era. "Womanish" talk that strengthens the bonds between mother and daughter, a donation carefully kept from generation to generation is now offered in the well-lit showcase in front of me. Therein the sweet is carefully conserved, destined for our gaze only. I wonder how it would taste, most probably it does not dissolve anymore, it would crush in our mouth. Still ,I can consume something from its history. Unfortunately, this choice of mine has been classified under the same number together with two or three more "creations", less elegant I dare say, among clothes, photos and more tokens of "domestic everyday life". I get thus, no further information from the label.

Yet, how many details may a piece of information contain? What could somebody tell me about the silver forks that she carries in her bag when they empty it out in order to register her belongings observant to all formalities –what was the time, how was the weather like, whom would she was thinking of? To be honest they do whatever is possible to satisfy my curiosity. They give me a name, a biography... All these are unique still they mislead me just as much. The narration's style is recognizable, almost reassuring. That moment –"...then little X. ignored the prohibition and ran to greet his mother through the wire".– is lost among so many others, among the thousands of memoirs, it is encased in a narration that follows the formalities, it is resigned to the patterns of any official, scientifically documented history. The signs guide my wandering from topic to topic politely: "culture", religion", everyday life"; and finally the "event"...

I wonder whether we can let things talk by themselves. Incredible testimonies, with a perspicuity which makes you keep your eyes wide-open trying to trace something of what they necessarily hold back. Look at him, in the photo, a man under the savage sun who strives honestly to please, to bend the knees the right way, to shake his arms. He casts a sidelong glance at the soldier who gives the orders, at the man who feels so strong for imposing a debasement, at the idiot.

* Sociologist, Social Anthropologist. (She teaches Anthropology of Art at the ASFA.)

At times, however, some incidents do justice to the weak; contingencies in which history loses its pace and life manifests itself, a stapling of unofficial moments, of incomprehensible details which makes up a life just for you. That relative –I heard this story several times- when they caught them and made them run in the heat around the fields, asked to relieve himself. He could not do that in front of the rest, even an idiot would get this, and they forgot him and kept doing what they did. They moved on at a quick pace, left him there, just one man behind the bush, and the man wondered and he would nearly ask them to wait for him. And then looked around and realized that he was destined to survive, who knows why and how and whether this might happen at the expense of the others and whether a man has the fate he deserves.

I remember him, as many others, friends from childhood, intellectuals that I admired as an adult, people for whom I felt they are part of a story that happens to be my own story as well. They return, oddly familiar, exactly when my tour in the museum forces me to find out how different, so it seems, they were from me. Their particular "identity" is certified in the museum space beyond any doubt. Due to the familiarity with anthropology I would tend to deconstruct such cohesive depictions of "cultures" like the one that surrounds me. Yet my habit to undo these arrays of discourses and objects that they ground them on abandons me in front of this edifice that, I consider, is established determined to go up against the incomprehensible. But is it possible to condense so many centuries of history in a moment even if this history is about humanity? Is the emphasis on Holocaust incumbent or does by any chance this auto-referential common sense of mine deceive me? I should disbelieve "commonplaces", particularly here where everything reminds that evil becomes in the blink of an eye, "normal".

Perhaps it is easier to assign to art my objection to banality. Yet, how far may art's capacity of subversion reach? Among the exhibits that are classified as "folkloric" I realize that there appear proposals of memory management offered by artists. I catch sight of several of them who expose their constructions with self satisfaction, others who conceal them, several becoming didactic, some resorting to documentation, most of them content to the line off least effort, few taking the risk of exposing enigmas. Yet what kind of judgment could you pass? How can someone place emotion on a knife-edge? How does

one create images at the limits of what can be represented? Artists do not create out of nothing. They elaborate common depictions, images and feelings. And the feeling is a common matter. I learn how to feel by connecting images, reactions, meanings. How have I been taught to be moved? To move together with the other?

I have been told the story of a costume: the woman from Thessalonica, who has donated it to the museum, had kept it as a souvenir from her nanny who was lost in a concentration camp. For years children have used the costume to dress up during Carnival. A weird game of mimesis, mixture of cruelty and admiration, familiarity and alienation, it reminds me of court's masquerades in which the noble used to dress up as Indians wearing colonialism loot...

How do I enter the other's garment? How do I select and knit his images, how do I cut and sew myself to his size? In high school I had taken the initiative to stage a theatrical adaptation of Anna Frank's diary. I would become Anna because in what she said I already recognized myself. I selected parts of the diary to memorize. I still recall the phrase: "and I could be what I want to be if no more people existed in the world". The rest of the team realized that the game was autoreferential and soon abandoned the effort. The other day someone informed me that in front of the house where Anna Frank had been hiding there is everyday an increasingly long queue. What exactly are we looking for with these pilgrimages which multiply in sites of wars,

in places of disasters? We learn to pile up all kinds of souvenirs, tourist attractions, objects and texts, references...Are there today aesthetical and political "correct" ways of "representation" of what is haunting us in our history?

Paradoxically, the history of the Jewish community of the 20th century plays a significant role with regard to the meaning of "representation" in the European thought. While I wander in the museum I decide that I am unable to construct one more vague theoretical viewpoint on the subject. My position will remain specific, spotted, strictly personal. I will register whatever comes to light when I stand "face to face" in front of the things.

And what clearly emerges is a detail, and later another one. It is not the unique, the significant, the most characteristic detail. It is not about "paying attention to the detail", about not leaving anything to escape. It is not a particular detail that I want to classify or interpret referring to semiology or psychoanalysis, to a theory whichever. At most, I may refer with certain jealousy to that strange madeleine mechanism that releases emotions when Proust savors it.

I believe that these informal details I have chosen, almost unwittingly, to write down, will come again and again to my memory and release their own aftertaste – of pink, rancid marzipan-. Because each humble detail that resists to generalization, that we cannot reproduce or conventionalize uncloses a site which is not "common", an unprecedented place where freely and fleetingly I meet you.

DIGITAL ARCHIVES IN RETRIEVING "HOLOCAUST MEMORY"

RENA MOLHO

Until the early 1990s oral history projects recording the memory of the annihilated Jewish communities in Europe focused on testimonies of the genocide experience¹. In 1994 Steven Spielberg's *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* project introduced for the first time questions on the survivors' pre- and post-war experiences. The Foundation videotaped and is sharing online the testimonies of more than 50,000 Jewish and non-Jewish survivors of the Holocaust. One of the aims of the archive was to enrich tolerance education around the world, and awareness of this aim led the Foundation's specialists to develop an interview protocol that would insure authenticity and completeness.

The procedure started with a pre-interview questionnaire completed by the interviewer in English during his/her first encounter with the survivor/interviewee. This information served to classify the interview and helped the survivor reconstruct his/her memory of events. It also enabled the interviewer to articulate his questions in a way that would enhance the survivor's ability to tell his or her story. In combination with body language, personal documents, family pictures and statements of the survivor's family members and friends it helped secure the authenticity of each testimony.

The interview itself covered details of the survivor's life during the pre-war period, the occupation and liberation. The last part of the interview focused on how the survivor reconstructed his life after the war. The survivors who delivered their testimony via this procedure appeared to become better reconciled to their past. They felt relieved for having fulfilled their duty to their murdered fellow human beings² by testifying to the crimes they had witnessed, while at the same time feeling reconnected through this memory recollection to their social environment and lineage.

The *Visual History* testimonies were catalogued, indexed and digitized and are now accessible electronically by those universities which subscribe to the archive³. In Europe the archive can be accessed

at the Freie Universitaet in Berlin and the Central European University in Budapest. Researchers can narrow their searches by language or topic of interest. Three hundred and four (304) Greek language testimonies are currently viewable in the *Visual History Archive*⁴.

Centropa, the digital audio archive, is a smaller collection of testimonies, concerning only those Jews from Central and Southeastern Europe who returned to their country of origin. The program provides a platform for Jews born no later than 1933 to share not just their memories of the horrors that befell them during the war, but stories of first loves and favourite teachers, school vacations and Jewish holidays; everything that makes up a life. Jewish and non Jewish interviewers, recruited and trained locally, conduct the nearly 2,000 survivor interviews by formulating questions that profile both a personal story and a cultural identity.

The interview starts by filling in a form of the survivor's family tree. Though this is done in writing, the tape recorder runs continuously as the interviewee remembers people and begins telling his story.

The survivor starts by speaking about his family's origins, paternal and maternal grandparents, their occupations, their home, their Judaism and their place in the community. These same questions are then asked about the survivor's parents. The interviewer may ask the survivor to speak about the memories his or her parents had of their parents: when and where were they born, what languages they spoke, how they dressed, how they celebrated Jewish holidays, what organisations they belonged to, who were their neighbours and what was their relationship with them, and stories and anecdotes about relatives and the social milieu. This is followed by questions enabling the survivor to describe his/her birthplace.

Introducing this environmental dimension helps the survivor transition from the family/neighbourhood circle to a wider social memory. Questions about the survivor's early childhood and schooling are added, in parallel with questions about his/her Jewish education and tradition. Questions such as

* Historian.

‘What was your favourite Jewish holiday?’ ‘How was it celebrated?’ ‘How do you celebrate it now?’ help elicit the survivor’s religious and cultural identity, both pre-war and post-war.

Next comes the survivor’s life as an adult, if he/she was not a child or adolescent when the war broke out. Though the question asked is “Where did the war find you?” the issue of local anti-Semitism is usually raised and relations between Jews and non-Jews in a time of crisis are discussed. The way non-Jews reacted to the situation of the Jews is known to have played a determining role in the fate of Jewish victims, and some of the answers may help explain why Jews have officially disappeared from some national histories. Other answers result in stories of how the interviewee survived the death camps or was assisted by non-Jews. These stories “put the subject and his world back into history”⁵ and are among the most convincing material for all age and religious groups because of their authentic recounting of human behaviour.

The last section of the interview relates to the period after liberation, the challenges survivors confronted and the changes in their life and communities: what they found upon their return, the way they were received by their country’s authorities and their neighbours, how they mourned their loved ones, the way they reorganised their lives, what changed in their Jewishness and their perception of the world, how their experience influenced the way they educated and related to their children, and what they think of their life today.

Though it is not uncommon for an interviewee to avoid certain issues or divert the conversation chronologically or thematically, order is re-established once the audio account is transcribed into an autobiographical text. This “edited” version is the survivor’s official life story which is then translated into English. The end product is an “autobiographical biography” in first person form. Finally the interviewer writes a 10-line paragraph introducing the interviewee’s profile. The interviewer annotates idiomatic expressions or historical references and constructs a glossary to renders the account accessible to all audiences.

What makes the *Centropa* project unique is the final stage where interviewers scan old family photographs and documents, and respondents comment on those photos and documents. Scanning these pictures enhances the interviewee’s memory since he/she usually enjoys sharing them with the interviewer. The survivor’s comments are also recorded and translated and become the pictures’ legends. The pictures and documents also serve as evidence of the account’s authenticity. The autobiography, glossary, family tree and picture templates are then posted on *Centropa*’s site, digitized under a variety

of key words starting with the birth country of the interviewee and the interviewer, their names and the dates the interview was conducted. The *Centropa* process allows non-Jewish audiences in particular to discover what is often thought of as a somewhat mystifying pre-war Jewish world. Non-Jewish readers are pleasantly surprised in recognizing the similarities among people who live in the same cultural or social milieu of a neighbourhood or city. The viewer thus becomes aware that what was lost in the Holocaust was a part of his world too.

For Jews who after the *Shoah* lost ties with relatives that emigrated elsewhere, the family tree becomes a strong point of reference. The collection of holiday recipes, for example, reinforces the cultural identity of survivors, and the individual stories enhance their collective memory and strengthen their confidence.

For social scientists the *Centropa* audiotapes constitute an outstanding oral history digital archive. Family trees and data on relatives contain important demographic and genealogical data, illustrate the stratification of Jewish society, and depict everyday life. The tapes provide historians and social anthropologists with invaluable firsthand material. These autobiographies are as inspiring as they are important for the study of Jewish life in the 20th century, and are among the most easily accessible of all oral history archives.

As with the *Visual History Archive* all *Centropa* interviewers, Jewish and non-Jewish, are locals and share a common cultural and historical background with the interviewees. However there tends to be a somewhat different approach between Jewish and non-Jewish interviewers. Jews, both interviewers and interviewees, generally want to retrieve and preserve their historical legacy or be reconciled with their past; non-Jewish interviewers approach the interviews as more of a political act aimed at resettling these stories in local memory and history.

Salonika became part of the *Centropa* project in 2005. The interviewers, five Jews and four non-Jews, have met in three training seminars in Salonika and Athens. Fourteen two-hour long (or longer) interviews have been completed and can be viewed online.

Both the *Visual History Archive* and *Centropa*’s autobiographical biographies are inclusive of most aspects of Jewish life and culture in 20th century Europe. The testimonies in the *Visual History Archive* give a more global picture of Nazi war crimes, forcing the viewer to confront society’s behavior in moments of crisis. *Centropa*’s accounts of Jews who returned to their country of origin after the war reveal the cultural differences among Diaspora Jews, their ties to their country of origin and their identity. Because the two archives contain complementary ma-

terial they are best consulted simultaneously. The stories collected over the last 15 years bring to life the Jewish and other minorities’ world and are a treasure trove for students and teachers in countries where they are used in Holocaust education.

¹ These are the «Yad Vashem», *The Holocaust Martyrs’ and Heroes Remembrance Authority* in Jerusalem and the *Fortunoff Archive* in the university of Yale. Yad Vashem has been collecting survivor testimonies since the 1950s, and in 1989 began collecting video testimony, a project that continues today. Thus far, the testimonies have been collected via special studios that Yad Vashem established throughout the country. Yad Vashem’s Archives currently houses some 44,000 video, audio and written testimonies. The *Fortunoff Archive* founded in 1979 in the university of Yale housed 4,300 in 2005 which comprise over 10,000 recorded hours of videotape.

² “Tell it to the world”, was the last wish expressed by

the victims who were sent to the gas chambers in the extermination camps.

³ Institutions can also order DVD copies of testimonies, or subsets of the archive. For a map/list of these sites: <http://college.usc.edu/vhi/testimoniesaroundtheworld/collections>.

⁴ <http://college.usc.edu/vhi/testimoniesaroundtheworld>. For more information about cataloguing and indexing, please see this pages of our website: <http://college.usc.edu/vhi/cataloguingindexing>. In terms of digitization, the Institute’s website has information about its current redigitization effort: <http://college.usc.edu/vhi/preservation>. To schedule a research visit, researchers should contact Doug Ballman, Manager of External Relations – Online Archive, at the USC Shoah Foundation Institute: dough@usc.edu, 213-740-6046.

⁵ Luisa Passerini, “Sharable Narratives? Intersubjectivity, Life Stories and Reinterpreting the Past”, *Advanced Oral History Summer Seminar*, 11-16 August, 2002, Berkley, Copyright 2003 Louisa Passerini, published in the Internet.

ON CIVIL SOCIETY MEMORIALIZING MASS DEATH IN EUROPE

LIA YOKA

Attempts to create “poetry after Auschwitz” abound and indeed, to repeat another overused phrase, “there is no document of civilization which is not at the same time a monument of barbarism”. It easily follows that monumental representation of mass killings today is a barbaric affair which, at the same time, aspires to poetic recognition.

Monumental representation today, whether devoid of guilt or extremely apologetic, establishes new relations to the event that the monument represents, relations that bespeak an important achievement of “civil society” in Europe, namely the privilege of total symbolic arbitrariness – serving as therapy, as self-justification or simply as a return to law and order. Below two well-known, recent, close to home examples.

EXAMPLE ONE (IMAGE NO 1)

In the international military confrontation in Bosnia between 1992 and 1995, it has been estimated that 20,649 Serb, 31,270 Muslim and 5,439 Croat soldiers, 3,555 Serbian citizens, 32,723 Muslim citizens and 1,899 Croat citizens lost their lives and at least 1.000.000 Muslim had to leave. Thousands were killed in the Serbo-Croatian and the Croat-Bosnian conflicts in Mostar. The city was divided. The West part was occupied by the Croatian forces, and Bosnia-Herzegovina's Democratic army was concentrated in the Eastern part. The city was surrounded by Croatian forces for nine months and a large part of its historical buildings was destroyed during the bombardments that began in May 1993. With the official end of the war, the European Union immediately began reconstruction and restoration work, and has since spent over 15 million Euros.

On November 26, 2005, the city of Mostar erected a shiny bronze life-size 1.68 m monument in a central square of the city, in Zrinski park, the first public statue of Bruce Lee in the world.¹ It would have been his 65th birthday had he not passed away at 32. The memorial project was funded by the German and Chinese States, and the unveiling ceremony was attended by the ambassadors of



both countries. The NGO Mostar Urban Movement, which had campaigned for the statue of this “symbol of solidarity in an ethnically divided town”, explained that “Lee is a true international hero and is a hero to all ethnicities in Bosnia.” The forceful star, they said, is a symbol of “loyalty, friendship, skill and justice”. The fighter holds his favorite Okinawan traditional weapon, the *nunchaku*, consisting of two sticks connected with a short rope, based on a Chinese agricultural flail.

Mostar's memorial is a biomorphic sculpture that glistens in the sun. Bruce Lee stands still for eternity, not too intimidating, not too imposing, translucent like a projection screen. He possesses no substance, no content, no features, except perhaps as the outline of a movie memory, as a pose – the playful position of alertness frozen in some pre-war instance. He begs us for no melancholy or hysteria. He demands that we suppress and forget the images of the Mostar massacre. Hope, he seems to be saying, is but a mirror confronted with its own reflection.

* Art Historian.



SECOND EXAMPLE (IMAGE 2)

It is estimated that since 1988 at least 17,738 people have lost their lives trying to enter Europe. The number of deaths is not decreasing. During the first 7 months of 2011, 1,931 refugees, men and women without legal documents, died in the Mediterranean. According to official data, 25,000 refugees from Tunisia and an equal number from Libya have reached Italy since the beginning of this year, while until the 1st of August 2011, 1,674 people had lost their lives in the Strait of Sicily in their effort to reach the Italian coast.² The island of Lampedusa is 70 miles from Tunisia's shores and is the first entry point of the *sans papiers* who arrive by sea.

On June 17, 2008 *Der Spiegel* published a report about a monument that would be unveiled on the 28th of the same month on Lampedusa “in memory of thousands of illegal immigrants who perished trying to reach European shores to make a better life.” Already in the first sentence of the text announcing the erection of the monument, the State of Italy (the one that for several years financed concentration camps in Libya) disclaims liability. In the second sentence responsibility is attributed to organized crime, since the commemorated refugees are “mostly the victims of unscrupulous human traffickers who pocket hundreds of euros to take them on rickety boats unfit for the journey”.³

The well-known *arte povera* and neo-expressionist artist Mimmo Paladino created a ceramic and mixed media memorial which looks like an open door, 5 meters high and 3 meters wide. It is triumphantly named “Door of Lampedusa, Gateway to Europe” ironically commenting on the role of the island as gateway for *sans papiers* migrants...It was erected by Amani, an NGO which runs care centers for street children in Nairobi and a press service for

young people in Kenya. On the Sunday before the unveiling of the monument, 404 Africans had tried to reach Lampedusa.

The “Door of Lampedusa” bears all the characteristics of a commemorative sculpture. The monument, situated so as to look out over the sea, is an uncertain attempt to emblemize the idea of Fortress Europe: It is not a monument that teaches or reminds us of something that has already taken place, it shows no ambition to heal the trauma, or make memory speak louder...Like a redundant scarecrow, it seems to be merely sending a silent, therefore desperate, warning that deaths at the border have not stopped neither here in Lampedusa, nor elsewhere. Institutional high art (as well as the formal resemblance to another monument on the island, the restored 1988 bronze Cassodoro obelisk by Arnaldo Pomodoro given to the main square of the city with the support of the Pro Loco Association of Lampedusa, Amani, and Holding Turismo) legitimizes its embarrassing tone, and makes sure public sculpture remains mute and inactive. It is a memorial dedicated to something that is still happening: Indeed, grief and toleration of the killings have been the winning combination in the war against illegal immigrants in Europe.

What kind of gaze do these memorials invite? First of all, the gaze of the inspired commissioner and the artist: In both cases, the work's intention can be transformed into an eloquent object only if the artist comes up with a convincing alibi. The second: the gaze of the pilgrim. He or she is the honorary receiver of the memorial. He or she it is connected to it in advance... The memorial solidifies a real trauma and the pilgrim dwells on the form of the monument and travels with it to the borders of ex-

perience. (Does this gaze exist? Are the relatives of the victims at Mostar interested in the Bruce Lee statue, would the *sans papiers* care to meditate before the ceramic “Door”?) A third gaze would be a relentlessly compassionate one: civil society is watching as tens of thousands of migrants meet Death and Misfortune and weave a death wreath around the continent. Civil society has let this happen, has mourned it, has kept silent or has protested against it. In any case, it has been a primary witness.

According to our humanistic self-delusion, realizing the sheer paranoia of massive killings after the Holocaust should lead to their cessation. However, liability and complicity are very unstable notions, with flexible conceptual and institutional boundaries. They possess an ambiguity that is a core element of the self-disciplining and socialization processes of the European citizen. How can we admit that our prosperity, (a prosperity which derives -or so we thought, at least until now that we are losing it!- from a kind of cultural superiority), depends on the exploitation and the recycling of others?

Pop psychotherapy suggests that, to maintain our mental balance, we should allow ourselves the encyclopedic awareness of responsibility, but also remain insensitive to overwhelming situations -both in measured doses... Our strength lies in the taming of our inner conflicts, in rationalizing oblivion, in training to give swift, soothing answers to unsettling questions, in the coarse honesty of admitting we are totally helpless to do anything at the present moment. In this case: Knowledge is not power, it is weakness.

So when representing and memorializing mass assassinations, civil society contents itself with actions of *recognition*. Recognition -and, what is more, artistic monumentalization!- is considered the highest form of honoration: “*Oh, African and Asian brothers, we recognize that you are dying and we are sincerely*

sorry for this ...We recognize the children killed in the wars in ex-Yugoslavia -ah, may it never happen again! We have nothing to offer but our deep embarrassment... well, and a thriving industry of consolation spectacle!”

In the shadow of the Bruce Lee statue, the blessing of a movie star, baptized in the Sino-Hollywood combination of urgent plot and physical dexterity becomes an abstract universal allegory of war's losses. The aspiring visitor who manages to pass through the selection filter of the Lampedusa “gateway” in order to cover the population and labor shortages of Europe, needs not worry.

The memory of mass deaths -a mass memory molded and imposed by winners, great or small- checks the neurotic flight of the mind, structures the darkness of privileged existence and bridles its collective force. It is a polite arrangement, the amount of elementary violence necessary to suppress the irrationality of so much death. This is its barbarity, disguised as the poetry of memorialization. Let us keep silent⁴ as to what we could do. For us, the healthy and the able, the intensity of our relation to reality is a matter of choice.

¹ See: <http://memoryandjustice.org/site/bruce-lee-statue/>

² See for instance: <http://memoryandjustice.org/site/bruce-lee-statue>

³ <http://www.spiegel.de/international/europe/0,1518,560218,00.html>

⁴ One concession to the reverse facet of the same coin of oblivion: The reason why we feel this lack of remorse and responsibility, this convenience of the healing monumentalizations have surely to do with a radical indifference towards the state and the mechanisms that have given birth to the unspeakable violence of the massacres -in ex Yugoslavia at the frontiers of Europe, everywhere- This indifference is surely not a fighting opposition but it certainly relates to a separation of the collective imaginary from the authoritative narration and their wars. Maybe this is a first way out.

THE MASSIVE PERCEPTION OF SELF-COMPLACENT REPRESENTATIONS

GEORGIA PATERIDOU

The notion of representation undergoes many mutations in the era of post-modern correlations. Traditional schemes, materials and functions are transferred every so often in a new frame of conceptualization, while forms of expression emerge as signs of the exuberant dynamics that is difficult to get controlled by the established evaluative systems. In fact these systems turn to be insufficient as art seems to run over the vector of imagination's possibilities pursuing, often obsessively the public diffusion of the new aesthetic manifestos.¹

Damien Hirst is a typical example of an artist who develops the conceptual possibilities in art creation, amalgamating old symbols of iconography in new forms and conceptions, thus altering radically their meaning. Member of the *Young British Artists* and a phenomenon of success, not only owing to the pioneering approach of his subjects but also because of his decision to by-pass the art dealers (in other words to become a manager of himself), he achieved a record of sales in a direct auction of his artworks in Sotheby's in 2008. Hirst transmits in an unparalleled way the spirit of our times and rearranges it. It is not accidental, after all, that mass media have promoted and brought him out into relief on all occasions (as happened with Tracey Emin). In their case feeding was bidirectional, the scandalous content of their work along with the corresponding simplifications concerning its meaning have been an easy “foodstuff” for press or television while incrementing publicity enforced the showdown with authors' limits.

Picking up the thread from Francis Bacon's example who aimed to provoke,² Hirst penetrates into all crucial areas of the human existence, the death, the phobias, the meaning of life. Even though his spectacular beginning took place with installations of works of art that had something repulsive in their conception (animals preserved in formaldehyde among which there prevailed a shark, a work entitled “The Physical Impossibility of Death in the

Mind of Someone Living”) -with the support of gallery owner and maecenas Charles Saatchi- he never stopped to premium the correlation of the cycle life-death in various of his works with the most advanced one being his recent exhibition “New Religion” where he deals in an ironic way with the deconstruction of all elemental notions-constructions (contemporary or diachronic).

The artist places himself in a privileged space of hyper-authority from where he may choose and spoil the main discourses of authenticity: religious faith, ecclesiastical discourse, biomedicine, targeting human phobias and the need of redemption from them. Hirst represents in a distinctive way the mortality and the vulnerability of human nature, utilizing contemporary obsessions. If biomedicine appears justifiably as the “new universal religion”, faith to miracles has moved from the realm of religion to that of pharmacology and the artist orchestrates both discourses in his own creative journey.

As Susan Sontag mentions, the view that the suffering, the pain from a psychic or corporal wound and its resignation lead to sacrifice and sacrifice to ecstasy resonates a religious point of view.³ According to Christian religion, man is viewed as an existence that has to overcome, with the help of faith, the corporal weaknesses and passions and achieve spiritual elevation. Nevertheless, even if we admit that pain sanctifies, man has never stopped to pursue conditions which secure the protection from suffering. Especially in the contemporary world of technological/scientific developments, suffering is considered a kind of error, an accident or even a crime, a paradox which needs to be “dealt with”, “cured” or “deleted”. Hirst combines, in his conceptual art, religious and scientific symbols thus creating a universe where reigns the dynamics of “cure” through the redemptive gaze of the artist over established notions.

Besides, he also seems to utilize and incorporate in his work the metaphor of the exhibition as a space of ritual. Nevertheless, the multiple and open association of religious notions-symbols of the Christian faith with pharmaceutical chemicals or instructions not only invalidates each authority

* Doctor of Literature. (She teaches Modern Greek at the University of Ioannina.)

discourse for separate, as it has already been argued, but it additionally reminds us of the human weakness from any point of view and impresses, mainly by this manner, the multiple possibilities of the art, projecting it as a “new kind of religion” and the artist as a “new healer” who offers, at least to the knowledgeable, the promise of the “lethargy of the suffering”.

Art assimilates tensions and antagonisms, its liberating force being attainable by the ability of perceiving even antagonistic and disconnected notions and contexts independently of the hermetic political, moral and intellectual systems that have produced them.⁴ The trap that lurks in this case, is that liable codes of notions (religion-biomedicine) sweep along and demote the artwork itself. The question finally is whether by Hirst's manner artistic discourse is brought to light as a discourse of singular authority of strength and drastic activity of all times (through the redemptive action of its inventiveness and ambiguity) or if it is about the “showy arrogance of another timeworn code” since “there is no authority in the demonstration of the non authority of the others”.⁵ This matter is perhaps of the least interest to Hirst himself, who, through provocation, manages to catapult his artwork to the heights of renown, utilizing all market rules as well as the space of mass culture. The scandal, the unfamiliar and, for some, blasphemous use of religious symbols have been interwoven to create the myth of the “terrible”, inventive and irreconcilable artist who does not hesitate to impose his own rules. Any criticism, either positive or negative is advantageous. The artwork as a whole, despite its symbolisms, remains accessible. This fact reiterates its accessibility and recognizability. Even if one cannot successfully associate the meaning of “The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living” with the image of the huge shark in an ocean of formaldehyde, he will surely agree with the grandiose and scary spectacle of the installation since the shark has always been linked to the notion of destruction.

Moreover, the installations of the exhibition “New Religion” are made in such a way that they refer to the familiar place of worship, which is a concrete reality, an everyday matter for many; even those, who might not correlate the huge hostia-paracetamol in the space *altar* with the play of contestations Hirst sets up demonstrating the inefficiency of both in their separate action, will be able to feel a kind of “familiarity” with his installations. Demystification may be transferred from one form

to the other, mystifying however, to the contrary, not so much the possibilities of the artist himself, as the resonant establishment of his work in the framework of the massive perception of culture that for somebody might be catastrophic.⁶ Based on the necessity for the identification of the public with models of audacity and success, he revitalized his main thread of interest, his self-promotion, with unexpected or presumed allies, the mass media world.

Mass media declared for the promotion of paradoxes have adopted this audacious creative dealer who set his field of correlations playfully yet methodically.

The charm of this art which mockingly winks (on our behalf) at what seems grandiose and unattainable seems potent albeit several critics' reasonable reactions. By Hirst's example we can realize the mutation mechanisms of art from a self-comment, a privileged area of the few, to a massive construction. Even if the starting point has been the differentiation from massive conception on limits and established stereotypes, the employment of this creative direction, the highlighting of ironic representations –comments of our time, and the representation itself of the artist as a manipulator of the market led art to other directions letting paradox to be continued.

¹ «The foundations of post-modern art may be searched to a large extent in conceptual art which launched an attack to modernism” and according to which the main element in art is not so much the execution but the leap of the imagination. See H. W. Janson & Anthony F. Janson, *History of Art: the Western tradition*, eds. Giorgos Tsiouris, Anna Bekaki, translation Marianna Panagiotopoulou, Nansy Kouvarakou, Athens, Ellen, 2011, pp. 944, 843.

² See «The Artist as a celebrity: the case of Damien Hirst» in John Walker, *Art in the Era of Mass Media*, ed. A. Alexandros Baltzis, translation Haido Papavassiliou, Peny Filaktaki, Thessaloniki, Thessaloniki University Press, 2010, p. 339.

³ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, London, Penguin Books, 2004, pp. 77-78.

⁴ Douglas Colin Muecke, *The Compass of Irony*, London, Methuen, 1980, p. 247.

⁵ See Candace Lang, *Irony/Humor: Critical Paradigms*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990, pp. 58-59.

⁶ See the critic of the historian of art and member of the academy Jean Claire in his last book *L'hiver de la culture* that Demetris Dougleridis reviews in his article “Those who killed the Art (Αυτοί που σκότωσαν την τέχνη)”, newspaper *Ta Nea*, 27-28 August 2011, pp. 4-5.

SOME ASPECTS OF THE “SUBTLE ANTI-SEMITISM” IN POST-WAR ART AND CULTURE

KOSTIS STAFYLAKIS

These lines are written on the occasion of an exhibition of modern art in the Jewish Museum yet they also aspire to clarify a set of notions which prevail at the present conjuncture –a conjuncture characterized by the severe revival of various sorts of anti-Hebraism and Hebrew-phobia as well as of sorts of anti-Semitism which try to convince us of their radical intentions: a widespread leftist anti-Semitism haunts the Greek public life nowadays.

For the writer of this text it would be a mercy to see that artists who participate in the exhibition not only do not surrender to the most widespread sorts of anti-Semitism and Hebrew-phobia but also employ contemporary art's critical languages in order to highlight aspects of Thessaloniki's history which have not been found at the focal point of a systematic debate. I am well aware that such an attempt is incredibly difficult for two reasons: first because anti-Semitism is a complicated phenomenon which requires quite a lot of methodological clarifications and second, because post-war artistic legacy itself is full of a “cultural anti-Semitism” which is as hard to discern as it is insidious.

Our observations may facilitate someone to discern several insidious yet evident types of anti-Semitism in culture and the history of art. I consider that for this to be attainable it would be preferable to focus, in the margins of this brief text, on the phenomenon that Thanos Lipowatz has long ago called “subtle anti-Semitism”. Briefly, “subtle anti-Semitism” is the obsessive attempt to name something that cannot be given a name, to rationalize what remains disturbingly unfamiliar. Even the word “Holocaust” is a linguistic abuse which illustrates precisely the failure and the limits of language. This was also valid for Nazis themselves considering the words they used, “final solution”, “special treatment”, “transplantation” and so on, [...] apparently innocent and technical words that offered the linguistic material in order to conceal the disturbing and unfamiliar nature of an impossi-

ble and inconceivable event: of the annihilation that certainly was not a “Holocaust”. According to Lipowatz: ‘it is well known that the Nazi masterminds, from Hitler to Himmler and the rest had never used explicit words in order to name the secret of the horrible operation. [...] Yet, from Auschwitz on, the distance between words and things turned out to be insurmountable. Subtle anti-Semitism came dimly into sight from its effort to conjure this distance but in this fashion it reproduces (unconsciously or not) the linguistic tactics of the Nazis themselves.’¹

The postwar culture and art is full of such efforts of rationalization, the most characteristic of which being the tendency to present whatever happened as an explosion of an ‘animalistic dynamism’, of an energy, of a perverse eroticism. In cinematographic narration, examples abound.² Nevertheless, next to this neutralization we also find another one, relevant, an intellectual kind of subtle anti-Semitism: a neo-platonic rejection of the “evil” within the world that seeks to serve an ideal deification of man. This view neutralizes whatever happened as a mere consequence of human weakness which, after all, is nothing but simple mistakes in our course towards some type of “deification”.³ Such tendencies undoubtedly developed in the, full of mysticism, postwar art albeit its veil of conceptualism and distanced language. It is moreover extremely doubtful whether the selection of a “dumb” language from the art's part constitutes a consistent answer to the post-nazist decay of language. When we use the term “subtle anti-Semitism” therefore we do not aim at somebody's characterization as anti-Semite but we seek to distinguish implicit, mainly unconscious forms of speech which finally contribute to the relativisation of historical experience and the facilitation of the anti-Semite operation despite and beyond its intentions and its exponent.

In postwar West Germany one comes across various sorts of subtle anti-Semitism. On many occasions this anti-Semitism has been put forward by those who, sincerely perhaps, searched to come to terms with the historical trauma. Joseph Beuys' installation, *Auschwitz Demonstration* (1968) was one of the works characteristic for his attempt to come

* Art Theorist and Visual artist. Political Science Doctor at the Panteion University.

to terms with the shock of concentration and massive annihilation camps inaugurating an intractable conflict on the trauma-representation relation. A discussion in which there had prevailed Adorno's dictum that nobody should represent the martyrdom of the victims since such a thing might be a barbarous injustice against them. In the aforementioned work, Beuys will choose a cold conceptual language which seems to strengthen viewer's distance from the work of art in order to avoid simplistic and hasty interpretations. Beuys' language permits reflection on the relations and the uses of the objects which make up the installation and thus, for many analysts of his work, he comes under the paradigm of "hermeneutic undecidability" which dominated the postwar era as the most fair way of addressing the subject. However, as we will see, the metaphysical background of his artistic language over-determines the elements of the installation imposing a sense of natural healing of the traumas and a theory about science that attempts to "explain" the evil in a simplistic way.

A number of the installations' elements had been used in previous actions of Beuys in the decade of the 60s and concerned Beuys' effort to heal psychic wounds. The installations actually consisted of showcases that contain a collection of objects: a metal bas-relief depicting a fish, a clay crucifixion without a face and a host placed in a timeworn plate of soup, a rat on dried grass, a broken carpenter's rule, a painting that represents a hungry girl with a sled, a panoramic map of Auschwitz torn from a book, a series of half-dissolved sausages, sun glasses, medical phials with fat inside, a mercury bottle, military identity cards without names, two rectangle masses of wax over a heating plate. Beuys surely refers successfully to the shock of Auschwitz without relying on the exploitation of the victims' image. Nevertheless, the use of the dead rat that stands dehydrated in a fetal position has caused negative reactions because for many it was considered a blasphemous simulation of the victims. The same happened with the pieces of wax that wasted away since it was considered that they refer directly to the exploitation of the victims' corpses.

There is however a more subtle dimension in the installation which renders its placement in the tendency of "hermeneutic undecidability" questionable. As Matthew Biro notices, Beuys finds an interesting point in the survival of the matter and its conversion to something else. His interest derives from an anthroposophistic, shamanistic, almost hylozoic obsession on matter's convertibility in the context of a new relation between art and science.⁴ In the installation, however, he clearly refers to the industrial technology of 20th century. As Biro remarks, the phials, the heating plate, the ruler

represent the technological background of the "final solution". This suggestion may lead to the simplistic conclusion that Nazis have been misguided by the technical instruments they used. We know that the distance between the perpetrator and the victim increases continuously with the use of industrial technology but this is not a sufficient reason to explain what happened.

That's how voluble talker Beuys will call into play the most crude symbolisms in order to convince us for what he had been promulgated throughout the decade of 60s: that after the "Holocaust" another relationship with human instruments, technology and matter can be achieved –a simplistic admonition to develop a relationship with matter respectful of "tradition" and "environment" –a relation we supposedly had and then we lost due to rationalization and technical progress. With an overtly authoritarian attitude, Beuys will reproduce grim narrations –not typical of a self-limitation to the "undecidability" of the artistic language. Can we, after all, consider that a language based on the authority of an artist as a healer is a sample of "hermeneutic undecidability"? As Jan Verwoert observes, "The assertion that the German people could be cured of the maladies caused by the decline and decadence of modern culture through the rediscovery of their mythical, pagan (allegedly "Aryan") creative powers was, after all, the core of the ideology by which the National Socialists justified their claim to power. The motto "*Am Deutschen Wesen soll die Welt genesen*" (The German spirit shall heal the world) was taken to articulate the association of the idea of healing with just such an ideology."⁵

We would say that the problem is not the fact that Beuys comes to the point of reproducing such an ideology. The problem is that he does not call it into question –that he keeps a silence that does not highlight the role of such an ideology within history. He places the fish, the early secret Christian symbol of the Christians' sufferings caused by the Romans, the Communion and the crucifixion as "universal" symbols of martyrdom that can provide a perspective of redemption in the blackness of the installation –namely a spurious consolation which more or less abuses any Christian message by "paganizing" it: now something new will be born out of the ashes. In this unsuccessful way Beuys offered a "false compensation" while he was supposedly helping Germans to mourn (why especially the Germans?).

This ambiguous use of the symbols is, after all, insignificant and powerless opposed to real events: such as the factual event of Beuys' participation in the war as a Luftwaffe pilot, a fact that he took advantage of in order to build several myths concerning his persona. As Benjamin Buchloh has demon-

strated, Beuys' work, as well as his public persona, is nothing but a fetishistic denial of reality –of his own involvement in reality. A show monody rather than "therapy".

In line with Verwoert's accurate observation, criticism on Beuys' shamanistic, messianic rhetoric neglects a significant dimension of his actions. In quite a lot of his performances the practice of healing turns out to appear from carnival to ridiculous. As for example in his well-known action *I like America and America likes me* (1974). The pose of the pagan magician and his extravagant gestures bring about only indifference to the coyote inhabiting the same gallery space. It was just in a moment when the coyote decided to attack, most probably out of boredom. Beuys' figure emerged as comic rather than ritualistic. At this point contingency breaks the limits of any rhetoric. There appears something that transcends proclaimed intentions, like a failure which reveals the fallacy. Despite all efforts, there are moments when fetishistic denial fails and the subject remains raw and dislocated –disclosing eventually something about its reality.

¹ Thanos, Lipowatz, "O leptos antisimitismos (the subtle anti-Semitism)", in *Demokartikos Logos, Psychanalisi Monotheismos*, Athens, Plethron, 2001, p. 24.

² Lipowatz proposes that the films of Louis Malle (*Lacombe Lucien*), L. Cavani (*Le portier de la nuit*), Francois Truffaut (*Le dernier métro*), L. Visconti (*Les Condamnés*), R. W. Fassbinder (*Lili Marleen*), H. J. Syberberg (*Hitler, Ein film aus Deutschland*) reproduced unconsciously the subtle anti-Semitism, while the films of Max Ophuels (*Le chagrin et la pitié*) and Claude Lanzmann (*Shoah*) avoided it. op.cit. p. 25.

³ This view is it after all similar to Martin Heidegger's who kept silent after the war?

⁴ At the same time Beuys rejected any [] in the art (Duchamp) and the science of the 20th century (e.g. psychoanalysis - linguistics) see Benjamin H. D. Buchloh, "Beuys: The twilight of the idol, preliminary notes for a critique", in *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, The MIT Press, 2000, p. 51.

⁵ The motto mentioned by Jan Verwoert is a verse of the romantic poet Emanuel Geibel (1815-1884) which later acquired the meaning of racist superiority for the Germans see Jan Verwoert, "The Boss: On the unresolved question of authority in Joseph Beuys' oeuvre and public image." In <http://www.e-flux.com/journal/view/12> [last visit: 20/8/2011].

REPRESENTATION, CINEMA AND AVANT-GUARD

CHRISTOS DERMENTZOPOULOS

The notion of representation is counted among the most debated, ambiguous and multifaceted notions of social sciences. From the era of Durkheim's sociology, the principal aim of which was the analysis of representations of contemporary societies, to the post modern multiple interpretations of representation, the trajectory of the notion is full of adventures. Together with a few more concepts they shape a field of intense ideological debate as well as of political and social imperatives. Even its translation in Greek language creates difficulties and ambiguities in line with the scientific field to which it refers –its conceptualization in social psychology is different from the one in anthropology, in sociology is different from history and so on –the factual context from which it emerges as well as the particularities of each thinker's view (performance, representation, reenactment).

Leaving aside the examination of the notion as object of study of various social sciences and its consideration as a significant methodological tool, as well as the issue of representations' constructions by the use of images in contemporary societies, I will focus my attention to a reflective scrutiny on the historical avant-guard of cinema representation.

Until the second half of 19th century (visual) representation in plastic arts still called for a lifelike depiction of reality. The same happened with social sciences. The crisis, however, of plastic representation along with the invention of photography and the devastating appearance of cinema in the end of 19th century, led to a rupture of interrelations between art and reality as well as to the conviction that any representation starts from its apposition with natural reality. Impressionism, the case of Van Gogh and principally 20th century vanguards swept away any certainty in the world of lifelike representation of reality. The non pictorial painting provided the possibility to understand that reproduction of objects without a point of reference is achievable. In reality, when we talk about pictorial representations we refer to a system of signs which of course does not correspond to the real world. Photography and cinema included.

Cinema, however, since its arrival, created the illusion that its images' natural analogy with an existent reality may display in an absolute way the real material world. The same, to a certain degree, happened with photography but without the possibility of a game with time (expansion, duration, etc.) At least that was the impression that cinema made during its first years of appearance, before it evolved into a popular spectacle. Later things changed. From the end of 1910 on, various European vanguards started to question traditional and academic art by means of an intense polemic, believing that their proposal in the field of representations –many call it anti-art– could function as an instrument of realization and change of the social reality. The constitution of a sufficient theoretical and critical discourse on cinema as well as the shaping of its expressive means is due after all to these vanguards –mainly the French intelligentsia.¹ The Western European intelligentsia was late in approaching cinema while, in the beginning, she overtly despised it. As Santoul accurately points out: "Avant-guard appeared in cinema around 1925, with ten to twenty years delay in comparison to painting or poetry. Before 1914, Apollinaire, Picasso or Max Jacob had paid to several films the same jocund attention that they bestowed to pothouses' facades and to Souvestre and Alain's Phantom."²

Hence, whereas in painting and literature, in music and architecture, effervescence and quest start from the beginning of WWI, avant-guard movies (dada, abstract art, futurism) appear only in mid 1920.³ These movies are projected to a limited audience, follow a different approach in terms of production and diffusion procedure and attempt to oppose to the narrative cinema rejecting representation of a realistic depiction by a rejection of the story –theme and plot, disarticulating the narrative standards, attacking the bourgeois morality and aesthetics, highlighting the dream and aiming at a 'pure' cinema as an autonomous art.⁴

It is clear that the artists of this period oppose to the narrative commercial cinema, which is closely related to classical novel as they consider that it represents a false reality, to Hollywood standards of film production and, in general, to the commercialization of art. They consider that "...plot, as a principal element of myth-maker films is something

irrelative to cinema, something imposed from outside. It is an uprising against the mythmaker film itself, a coordinate effort to shake off the plot's shackles for the sake of a *purified* cinema".⁵

As the painter H. Richter characteristically points out: "Connection to theater and literature has been absolutely disrupted. Cubism, Expressionism, Dadaism, Abstract art, Surrealism have found in cinema not only their expression but also a new completion at a different level".⁶

Einstein's theory of relativity, the rupture of absolute categories of space and time and the continuity of space-time, Bergson's philosophy concerning second sight and *élan vital*,⁷ Freud and the study on the subconscious directly affect the artists of the period. Nevertheless, we have to bear in mind that most of avant-guard's representatives taking their first steps in the cinema world such as Eggeling, Richter, Leger were mainly painters and experimented with this new form of art in order to solve, in essence, aesthetical matters and speculations dealing with the static space of painting. They attempted thus to make a passage from the arts of space to those of time, just to remember the classical division of arts by Lessing. Those films were "moving painting, enlivened drawings. But Eggeling and Richter's abstract compositions have not inaugurated but one of avant-guard's tendencies".⁸

In contrast that is, with older vanguard artists, surrealists move from the rhythmicity and abstraction of *cinema pur* to the content and representation of the real to which they are not in opposition.⁹ Buñuel in one of his texts in 1927 criticizes severely the "pure" cinema emphasizing that "if cinema is most of all movement, it has also to be rhythm in order to become cinematographic". Surrealism, just like cinematographic writing, attempts, as its precedent Dadaism, to torpedo the consecutive, linear narration that had been established at that time as the dominant option in commercial cinema of spectacle, through the establishment of cinematographic varieties, without however defining as an end in itself the destruction of representation. Yet, the representation of the natural space is transformed here to an inner representation and reality –as it happens with abstract painting.

In essence, the various historical avant-guards have tried to break narration's prettification, to attack severely the categories of beautiful in the art of their period and, at the same time, to dissolve the mechanisms of identification within narrative patterns. Cinema as total art and technique offered them this privilege. The reason, therefore, of some vanguard artists, mainly painters', orientation towards the cinema "was the rupture with the dominant conventional culture and the possibility of occupation of a field which was virgin and free from

elite's hegemony".¹⁰ It is the field where social representations and stereotypes are shaped, reproduced and overthrown.

Unlike other forms of art, such as painting, cinema introduces the partial by means of a reorganized, contracted and expanded time thanks to the montage technique. The classical narrative film is therefore, "completely determined by space-time compulsions. The space-time that is captivated during the shooting will not be remolded in a subsequent time: it will remain in clear analogy with real space-time. The whole magic exercised by the film lies in the false relation of analogy that it tries to introduce: naturalizing the artistic creation, classical cinema removes any value from it: the film is not the realization of a certain reality, it is the reality itself. The social significance of the work of art does not reside anymore on the distance that it takes in relation with the real but on the exactness with which it forms (copies) this real. Here comes the most profound ideology of any cinema founded on the magic of the spectator, on the spectacle identified in a mythical way with this gaze".¹¹ It is the gaze which, through an excellent use of the metaphor, will be ripped in Buñuel and Dali's *Chien Andalou*.

In cinema, consequently, we are not remolding an image in the imagination just as we like, the image is there ready and obliged to look like reality so as to be deemed real. As Mitry accurately states: "the most realistic film might never be the image of the world, but has to be constructed in world's own image".¹² In filmic image view becomes narration. Perhaps then for many, cinema might not be an escape from reality but the exact opposite. In essence, we deal with something more unmixed than popular novels but, precisely because of this, something more penetrating to common sense, a "consolation of the masses", according to Umberto Eco's expression, which yet has not the self-evident meaning of manipulation of the masses.¹³

If scientific knowledge attempts an approach to the field of certainties and of the real, then art attempts to conceive reality in the framework of possibility through the representation of potential and possible situations. In the course of 20th century experimentation, art was actually identified with avant-guard and all kinds of "noble" art were identified with experimentation as well as with avant-guard. Hobsbawm correctly observes that innovation has been modernism's core and modernism by definition has been the art of avant-guard although nobody noticed "how rotten its foundations were.... the vanguard arts which, it was definitely sure that all standard bearers of artistic innovation would admire, were just two: cinema and jazz".¹⁴

* Assistant Professor of Anthropology of Art, University of Ioannina
- Dept. of Fine Arts and Sciences of Art.

- ¹ See, Ch. Dermentzopoulos, “I ‘realistiki’ optiki tou sourealistikou kinimatografou: ta oria tou kinimatografikou theamatos” [The ‘Realist’ View of the Surrealist Cinema: the Limits of Cinematographic Spectacle], *Outopia* 70, 2006.
- ² G. Santoul, *I istoria tou pagkosmioy kinimatografou*, Damianos-Dodoni, Athens 1994, p. 218.
- ³ S Theodorakis, *Kinimatografikes Protopories*, Nefeli, Athens 1990, p. 10. see also R. Abel, *French Cinema, The First Wave, 1915-1929*, Princeton University Press, Princeton 1984 and V. Pinel, *Sholes kinimata kai eidi sto sinema (Genres et mouvements au cinema)* (Introduction-ed.: Ch. Dermentzopoulos), Metehmio, Athens 2006, pp. 274-276.
- ⁴ On the notion of “pure cinema” see. S. Kracauer, *Theory of film. The Redemption of Physical Reality*, Kalvos, Athens 1983, pp. 257-262.
- ⁵ S. Kracauer, op.cit. pp. 261-262. See also, E. Stathi, *Theories tou kinimatografou. I diamorfosi tou kinimatografikou theoritikou logou stin Europe.*, 1895-1927, [Theories on Cinema: the Formation of the Cinematographic Theoretical Discourse in Europe] Egokeros, Athens 2002, pp. 79-80.
- ⁶ Richter, «Cinema as an original form of art”, στο *Kinimatografos: apo to romantism;o sto sourealismo kai os ten epanastasi* [Cinema: from Romanticism to Surrealism and until Revolution] Kathreftis, Athens, p. 138.

- ⁷ According to H. Bergson «the mechanism of the usual knowledge has a cinematographic nature” (in *I dimiourgiki ekseliksi*, [ed.-addendum: G. Preloretzos], Polis, Athens 2005, p. 289, see mainly pp. 288-291). see also G. Deleuze, *L’image-mouvement*, Les Editions de Minuit, Paris 1983. Bergson’s book was used for V. Eggeling’s vanguard film, *Symphonie Diagonal* (1920).
- ⁸ S.Kracauer, op.cit., p. 260.
- ⁹ See Ch.Dermentzopoulos, op.cit., p. 61-62.
- ¹⁰ S.Dimitriou, “O theoritikos logos ston kinimatografo” [“the Theoretical Discourse in Cinema”], *Kritiki kinimatografou*, PEKK, Athens 2011, p. 70.
- ¹¹ P.Canet, “On the relation spectacle-spectator”, *Contemporary Cinema*, 23, (September), 1972, p. 10
- ¹² As it is quoted in V. Pinel, op.cit., p. 253. See also, J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 7Art, Ed. du Cerf, Paris 2001, pp. 171-174.
- ¹³ U. Eco, *The superman of the masses*, (Il Superuomo di massa) Gnosi, Athens 1988, pp. 23-26.
- ¹⁴ E. Hobsbawm, *Age of Extremes-The short 20th Century 1914-1991*, MIET, Athens 2002, p. 236.

MIMESIS AND DIFFERENCE

ANNA ANTALOUDAKI

“Shall, we, then lay it down that all the poetic tribe, beginning with Homer, are imitators of images of excellence and of the other things that they ‘create’ and do not lay hold on truth? But, as we were just now saying the painter will fashion, himself knowing nothing of the cobbler’s art, what appears to be a cobbler to him and likewise to those who know nothing but judge only by forms and colors?” “Certainly.”
PLATO, *the Republic*, Book X [600e4-601a]¹

The first part of the tenth Book of Plato’s *Republic*, where we find the above extract, is one of the most well-known and characteristic texts concerning Socrates’ strong criticism against the poets, who are excluded from the ideal city for being *imitators*. To a certain extent, it is an overvalued passage, which is often considered to express Plato’s overall view on art or even mimesis. Yet, both the question of art and the question of mimesis are particularly complex in Plato’s dialogues, while they presuppose a philosophical and historical distinction between Plato and Socrates. Therefore, while avoiding general estimations, it is worthwhile to reconsider the fundamental argument of this text concerning the issue of art as mimesis² and the relation of art to truth.

Socrates, after having actually completed the demonstration of the ideal city, and having already put the arts under restrictions (Book III), he returns to the question of the arts in the city, under the scope of mimesis. The basic argument of his criticism against the poets is based, as he claims, on the tripartite division of the soul³. It is quite remarkable that this scheme of the three distinct levels is repeatedly used in the Platonic dialogues, while it also appears to be dominant in the *Republic*. Following the division of the soul and the city, creation and knowledge are also divided in three distinct levels. At first, giving the example of the bed, the distinction refers to three *kinds* of beds that correspond to three creators⁴: first, the *idea* of bed of one and unique *nature*, creation of god and archetype for further creation; secondly, the *common* beds, the multiple creations of craftsmen who contemplate towards the idea of the bed [596b7] and thirdly, the mimesis or the image of the bed, creation of painters and poets. Like the painter –who has no actual knowledge of the things that he paints⁵, imi-

tating idols and not ideas⁶– every poet has neither knowledge nor right opinion on what he narrates⁷. Mimesis imitates passions⁸ and raises the inferior part of the soul establishing a ‘bad state’ (city, *po-liteia*) in everybody’s soul⁹. Consequently, given that it holds the third position in the order from truth, it conveys neither knowledge nor utility to a future well-governed city¹⁰. As exactly put: “Mimetic art, then, is an inferior thing cohabiting with an inferior and engendering inferior offspring” [603b].

If we pay close attention, this particular hierarchy introduces one of the most interesting and controversial subjects in ontology¹¹. It is noteworthy that the tripartite distinction is described as a declining process from the actual being (ὄντως ὄν) to what resembles it but it is not it, [οἶον τὸ ὄν, ὄν δὲ οὐ] and finally to the not-being [οὐκ ὄν] of mimesis. The paradoxes arising from this tripartite gradation, as well as from the negative status of the last two levels, are such, that the existential meaning of ‘being’ is put into question¹². Yet, focusing on Socrates’ assertion that the creations of mimesis are phantoms (φαντάσματα) and not actual beings¹³, the meaning of being acquires a specific point of reference and is open to a specific interpretation.

Starting from the third and last level of the hierarchy, it is reasonable to exclude the possibility that Socrates may mean that the image of the bed as ‘not-being’ (μὴ ὄν), exists less than the bed of empirical reality. This would be absurd. The image of the bed, although it is considered a not-being (μὴ ὄν), exists as much as the very bed that it depicts. It is quite remarkable that this particular issue preoccupies Plato in the *Sophist*: the proof for the existence of not-being (μὴ ὄντος)¹⁴. The fundamental subject of investigation here is also mimesis (of the sophists), and the aim is to refute Parmenides’ point¹⁵ according to which it cannot be proved that not-beings, *are*. According to Plato’s central argument, the falsehood of sophistry’s mimesis exists, even though it is a ‘not-being’ compared to truth. ‘Species communicate’ with each other, namely they partake in each other, therefore ‘not-being’ exists through the partaking in ‘being’, without however being identical to it [259a-b]. The dialogue reaches the point where it is demonstrated that the negation of mimesis manifests otherness and not opposition. Consequently, as the Stranger from Elea convincingly argues, “When we speak of ‘not-being’ it seems that we do not mean something contrary from ‘being’ but only something different¹⁶”.

* Visual artist. PhD student of Philosophy at the University of Essex.

Therefore, while getting back to the *Republic* and to the notion of the ‘not-being’ of the image, the negation cannot refer to the existence of the image, but to the existence of the bed. Indeed, the paradox of ‘not-being’ can only be explained in relation to the ‘being’ of the bed and not to that of the image. Hence, from this point of view and especially from the point of view of painting, Socrates is absolutely right; the image of the bed is obviously not the bed itself, but precisely and primarily, in relation to a bed, a ‘not-being’ bed. Or, as Magritte characteristically writes in his work: “*Ceci n'est pas une pipe*”. Because every work transubstantiates all the references that compose it, with which first and foremost it is not identical, but *different*, and exists as different. In this regard, through this paradoxical scheme of the ‘being of not-being’, the conclusion appears to be equally paradoxical: resemblance is converted to difference and heteronomy to autonomy. Indeed, Plato focuses on the dissimilar part of the copy compared to the original, and also to the fact that albeit it is secondary and derivative, it is of a different cognitive level, and therefore autonomous.

On the other hand this renders Socrates’ attack against the knowledge of the poets unfair and exaggerated because since, for instance, the painter does not actually construct beds, then bed-construction has nothing to do with his work. His work is the making of images –i.e. painting– and this is the only thing for which he must be judged. Therefore, the moral accusation that takes the form of deliberate deception on the part of the imitator, appears to be directed towards the very existence of the work of art, which apart from the fascination that it exerts, is not considered acceptable in anything, let alone the possibility of constituting a distinct cognitive field with its own goals, findings and rules.

Nevertheless, it is rather unlikely for Plato not to have considered that. After all, there are innumerable aspects involving the Platonic corpus that moderate the irrevocable style of this criticism against art and mimesis. Without proceeding to further analysis, it is worth mentioning some: the dialogue-form of Plato’s texts is undoubtedly a form mimesis –the frequent references to verses of Homer and various poets– the wide use of metaphors, images and myths such as the myth of Er, which comes immediately afterwards and brings the *Republic* to a conclusion –the philosopher as an imitator of god such as the painter in Book VI of the *Republic*– the time as a mimesis of the planets’ movement in *Ti-maeus*, etc.

The resulting view on mimesis that is considerably more complex, even if it softens somehow the sharpness of the accusation, does not refute the fundamental argument on the ‘not-being’ of mimesis. Because the crucial point of criticism is that the

difference between the original and the work of mimesis involves their way of existence –i.e. it is ontological. And it is ontological¹⁷, precisely because the ‘not-being’ of mimesis does not constitute a non-existence, but a different *kind of existence* in relation to the original being. Given that, as Socrates initially maintains, ‘the painter *in a way* constructs a bed too’¹⁸, it is precisely this different way of the existence of the bed that interests him to define.

Therefore, the distinction of the concept of difference, both from the identification and the opposition towards ‘being’, entails an interpretative indication for the existential/ontological core of Plato’s concerns, and also of the fact that he is interested to define qualitatively different ways of existence. For, as he proves, since the ‘not-being’ of the image is neither identical nor opposite to ‘being’, then it partakes in it; and the partaking (*methexis*) in ‘being’ is what actually preserves a unified and existential meaning of the philosophical concept of ‘being’. Thus, although ‘being’ and the ‘being of not-being’ are not identical terms, they are grounded on the same existential conception of ‘being’. ‘Being’ (to ov) involves the ‘being’ itself –the idea, while the ‘being of not-being’ (to ‘eivai’) concerns the partaking in the idea of ‘being’. In this way, the examination of mimesis establishes a realm of a *negative ontology of difference*, where otherness is defined on the basis of its distinction from the *bipolarity* between identification and opposition towards being.

This valuable aspect of mimesis as ontological difference, although it is of crucial importance, has been greatly overlooked –if not fully ignored– by diverse analyses and interpretations on the Platonic corpus. Plato is frequently placed among the dualists while his ontological propositions are considered as predicative (gram). Yet, it is this third ontological level –a central question in his work– which not only rules out dualism, but also elucidates the nature of Plato’s ontological speculations.

¹ Translated by Paul Shorey. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1969.

² According to Aristotle the concept of mimesis is grounded in the Pythagoreans who maintained that “beings exist through the *mimesis* of numbers” (*Metaphysics* (987b9-14). To Plato, Aristotle attributes the concept of *partaking* (*methexis*), a claim that is considered particularly controversial. In any case, the concept of mimesis appears to be closely related to that of *partaking* in Plato’s philosophy.

³ *Republic*[595b] The citation refers to the fourth Book of the *Republic* and the tripartite division of the soul in *reason*, *spirit* and *appetite*. [435c-445e].

⁴ Ibid. [597b13].

⁵ Ibid. [601b9].

⁶ Ibid. [598b6].

⁷ Ibid. [602a7].

⁸ Given that the ethos of the soul that can be easily imitated, is the inferior one, it is opposed to the *rational* and superior part of the soul [605a5] and renders *appetite* a ruler [606d].

⁹ Ibid. [605b].

¹⁰ Ibid. [597e].

¹¹ The term ‘ontology’ involves the question of being and existence. It is a relatively modern term (Lorhard 1606), and it is regarded doubtful whether is philosophically compatible with Plato, since the unified and existential sense of ‘being’ is considered questionable in his work.

¹² It has prevailed that the particular gradation is interpreted quantitatively (as ‘more’ or ‘less’ being) leading the ontological investigation to a deadlock. Therefore, most contemporary analyses are mainly focusing on linguistic approaches distinguishing two senses or uses of the verb ‘to be’, in copula (i.e. predication: A is X) and existential (A is). However, as it will be shown, the philosophical argument of

methexis (partaking) actually aims and guarantees a unified and existential conception of ‘being’.

¹³ Ibid. [599a].

¹⁴ *Sophist* [237a].

¹⁵ Ibid. [237a] Parmenides’ quote that Plato mentions: ‘Keep your mind from this way of enquiry, for never will you show that not- being is.’ (transl. B. Jowett, 2006).

¹⁶ Ibid. [257b].

¹⁷ Although it is beyond the aims of this text, it is important to note Heidegger’s equivalent term (Ontologische Unterscheidung - ontological difference), conceived as the distinction between *Being* and *beings*, or as difference in the mode of existence [See *Die Grundprobleme der Phänomenologie* (1927)]. The analogies between the two schemes are such that not only put into question the originality of Heidegger’s proposition, but also his criticism against Plato.

¹⁸ *Republic* [596e9].

FOR A LUCID (RE)PRESENTATION. A COMMENT ON AN ESSAY OF CARLO GINZBURG

PETROS-IOSSIF STANGANELLIS

An essential part of the current discussion in Greece concerning history focuses on two issues: Following a particular interpretation of a theory of historiography which takes its conceptual tools and constructions from novel theory, is interested mainly in the relation between literature ("invented") and "historical" ("scientific") narration. It selects then as a privileged field of study the "ideological message" of historical texts –overlooking that in order for an ideological message on a historical event to reach its supposed receiver the reader has first to understand this historical event.

Here, I will not address so much the first issue as a just one point of the second: Because, this "understand" brings me in front of a notion which precedes the notion of "clarity". It is about a central notion both of contemporary epistemology and of the didactics of history. Here, I would like to propose the translation of "clarity" with the ancient Greek word "enargeia" (vividness) which I owe to develop in relation to a constellation of notions: *evidentia in narratione*, *illustratio et evidentia*, *ekfrasis*, *demonstratio*.

If there is a starting point from which I should not start, I would definitely not start from here. For two main reasons. "Enargeia" an ancient Greek term equivalent to the Latin expression *evidentia in narratione* is an almost forgotten notion. It would take, that is, much effort to integrate it to a discourse on the "method of presentation" that starts from contemporary epistemology. The second reason that complicates my effort even more is less evident: talking about vividness one has to do that at three levels simultaneously: at the level of (ancient Greek) historiography, the (ancient, Greek and Latin) oratory and finally the level of representational arts –mainly painting. I would necessarily move from "truth" to "vividness", "obviousness", "clarity", "liveliness" or refer to Cicero "for this part of speech which brings events in front of the eyes" of the listener (or the reader).¹

Lets put aside, for the time being, the difference between ancient Greek and contemporary history and let's move to a quote from Polybius:

Now the aim towards which history is moving is the truth: that is why we find that in the Catalogue of ships the poet [Homer] mentions the specific characteristics of a place calling a city "rocky", explaining about another that "it lies on the border" about another that "has many pigeons", about another that it "lies near the sea". And the aim of all those details is "vividness" as in the battle scenes. The aim of the myth, on the contrary, is to please and surprise.²

Homer displays before the reader's eyes, through a detailed description, the different towns that sent ships to Troy. The relation between "truth" and "vividness", not at all evident for the contemporary reader, may be better explained in another one of his quotes: "it is not the same to judge things that we have learnt from others and things that we have seen with our own eyes. There is a big difference. A conviction based on the testimony of an eye-witness (κατά τὴν ἐνάργεια πίστις) is worth more than any other".³ He who has seen something with his own eyes, may represent it with vividness and his testimony is true: if we insist on the differences of the ancient Greek view of history (a view of a society that among other things did not dispose of organized archives) we will end up not conceiving something very common: on the one hand the image that a contemporary reader gets when she comes face to face with a "vivid" description and on the other hand, the reader's "reality effect" concerning the aforementioned image. I use Roland Barthes' term on purpose because he associates it with "rhetoric games that aim at the creation of an impression of objectivity", with "a text that apparently talks by itself" but also with a "realism that derives from the realistic novel, the literature of the diaries" etc.⁴ Neglecting then (owing to space and not to the importance of the matter) the realistic novel and its relation with 19th century historiography, let us keep on with the "writer who is trying to cover his traces" and the (according to Barthes, gloss) of objectivity, and move to the obvious: "vividness" and clarity are the virtues of a text that addresses to a specific reader- or listener in order to convince him that something happened "this way" and not "the other"

(or that something was like this and not like that) pushing him to consider the given image as a reality of the obvious. If we move away from the (ancient Greek) historiography we will confirm that, according to the writer of the treatise *De sublimi* (XV,2), vividness is the aim of the orator, in contrast with the poets who mean to subordinate the readers. In Latin oratory vividness is translated by Cointilianus as "*evidentia in narratione*". In *Institutio Oratoria* (IV, 2, 63) we read that "vividness in the exposition of things is a significant advantage given that you do not need so much to say but, in a way, to show a truth".⁵ The same author notes that Cicero used the expression *illustratio et evidentia* as a synonym of "vividness". For Cicero "*inlustris...oratio*" was the "the part of the speech which brings, so to say, the event before the eyes (of the listener)"⁶

The anonymous author of *Rhetorica ad Herennium* uses the same words to define *demonstratio*: "is when the thing is expressed with such words that the event looks as if it evolves in front of our eyes [...] it professes it and bring it to us, so to say, in front of our eyes."⁷

In the domain of painting on the contrary, "vividness" is associated with "expression". I quote an extract from the *Images (Eikones)* of Filostratos the Younger, a famous collection of descriptions (ἐκφράσεις) of works of art most possibly fictitious.

And if you observe the herd of cattle going out to grass, followed by shepherds, you may not be surprised by the color since they are all painted with gold and copper. But the fact that the way they are painted will let you almost hear their mooing and it will appear to you that you hear the nearby river flowing –isn't it the culmination of vividness (ἐνάργεια)?⁸

Plutarch, after all, in *On the Glory of Athenians* (περί τῆς Ἀθηναίων δόξης, 347^a) will compare a painting of Eufanoras which depicts Mantineias' battle with the description of the same battle by Thucydides, praising the "painting vividness" (γραφικὴ ἐνάργεια) of the historian.

"Ενάργεια", "evidentia", "demonstratio": vividness, clarity, liveliness, "evidence". All the aforementioned might be considered as a purposeless "literary" intervention. On what concerns the first two terms, they could not anymore, in the present situation of the historical science, but involve an exceptional case in which the (eye) witness provides his testimony in a text and all the more so, without the reader (listener) being able to find another testimony in order to disprove/demolish it. To add the third term, the narrator "proves" the truthfulness of his testimony through testimony's narration. For the time being I will "answer" to "where else could

the reader find another testimony" with a witticism: given that we talk about "autopsy" and (re) presentation and, therefore, about a crime, there has to be somewhere a corps (that is a result and some traces).⁹

Yet apart from a demonstration of the ancient Greek literature, the display, even suggestive, of the aforementioned terms has finally led somewhere: to the assertion (common in ancient Greek and Latin historians and orators) that clarity is related to the production of an image about reality (that is absent or lies somewhere else), which we now owe to bring "before the eyes" of the audience so that we convince the (always specific, constituted in our thought) audience on the validity, the soundness, the truthfulness of the image. Let me clarify here that "vividness" and "clarity" though in ancient literature are usually related to actions' descriptions (hence the concern on details), result of the specific degree of abstraction with which history used to be written at the time, cannot lead us to the conclusion that it has nothing to do with the clarity of the conceptual nets that contemporary historical discourse refers to. Actually, in a sense, this is where our interest has to be concentrated given that those nets are the most "absent" and "distanced" from our (ideal) reader.

Yet "ἐνάργεια" examined through the prism of "clarity" and "vividness", when brought up as an aim of a text that presupposes a "non special" audience, also instigate a "question": if scientific knowledge is constructed "against the nature" and against "appearances", then what can we do with prejudices, commonplaces, stereotypes and self evident things? The question is not of course just about "clarity" but something has to be said concerning it.

Maybe the answer to the question lies in the reversal of the phrase: given that science's task is the removal of the stereotypes, the common places, the demonstration that "self evident" is not self evident at all and given that all the above being deeply rooted in everyday life, have not been a matter of reflection for the "ignorant" then clarity, vividness and liveliness are tools and not suspending factors. Only for the writer to achieve them there is a need for more –and different– effort.

¹ Cicero, *Partitiones Oratoriae*, 20: «Haec pars orationis, quae rem constituat paene ante oculos». All ancient Greek and Latin quotes have been taken from Carlo Ginzburg's essay «Descrizione e citazione», included in his book *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 15-38. The present text after all has to be read as a comment on the first part of Ginzburg's essay.

² Extract from *Istories* of Polybius (XXXIV, 4, 4) that is quoted by Stravon.

³ Polybius, *Istories*, XX, 12,8.

- ⁴ Rolland Barthes, “il discorso della storia”, in *Il brusio della lingua. Saggi critici* IV, Einaudi, Turin 1988, pp. 138-149.
- ⁵ Any relation with Benjamin’s saying “I have nothing to say just to show” perhaps should not be considered as accidental
- ⁶ Cicero, *Partitiones Oratoriae*, 20.
- ⁷ Rhetorica ad Herrenium, IV, 68: “Demonstratio est, cum ita verbis res exprimitur, ut geri negotium et res ante oculos

- videatur [...] Statuit enim rem totam et prope point ante oculos”.
- ⁸ Carlo Ginzburg, “Descrizione e citazione”, in *Il filo e le tracce. Vero falso, finto*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 21.
- ⁹ On “traces”: Carlo Ginzbourg, «Clues. Roots of an evidential paradigm” in Panagiotes Poulos (eds), *On construction. Topika B*, EMEA Nisos, Athens 1996, p. 55-88.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΡΓΩΝ

ΝΙΚΟΣ ΑΛΕΞΙΟΥ

Μονή Ιβήρων - Μεγάλο δαντελωτό, 2003
Χαρτί, σπάγκος, καλάμι
240x240 εκ.
Ευγενική παραχώρηση της Καλλιόπης Αλεξίου

ΑΝΝΑ ΑΝΤΑΛΟΥΔΑΚΗ

Ευρώπη – χρωματικές ασκήσεις, 2011
Ακρυλικά σε χαρτί
97x127 εκ.
Ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχνης

ΜΠΑΜΠΗΣ ΒΕΝΕΤΟΠΟΥΛΟΣ

one - Way, 2011
Βίντεο και κατασκευή
Ξύλο, σίδηρο, οθόνη 24”, media player,
βίντεο SD 16:9
Διάρκεια 32 ώρες 3’ 05’ επαναλαμβανόμενο
50x70x45 εκ.
Ευγενική παραχώρηση του καλλιτέχνη

ΜΩΡΙΣ ΓΚΑΝΗΣ

Ambulance, 2010
Λάδι σε μουσαμά
80x120 εκ.
Ευγενική παραχώρηση του καλλιτέχνη

ΣΙΜΗΣ ΓΚΑΤΕΝΙΟ

Shem Tov, 2011
Επεξεργασμένη φωτογραφία σε K-Fix
14.5x29.7(x2) εκ.
Ευγενική παραχώρηση του καλλιτέχνη

ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΗΣ

Αστικά δάπεδα, 2011
Γύψος και μεικτά υλικά
Μεταβλητές διαστάσεις
Ευγενική παραχώρηση του καλλιτέχνη

ΕΙΡΗΝΗ ΕΥΣΤΑΘΙΟΥ

Η Φυσική ιστορία της απώλειας, 2007-2009
Μολύβι, ακουαρέλα σε ξύλο, 9 έργα
13x13 εκ. / κάθε έργο
Ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχνης
και της Γκαλερί Ελένη Κορωναίου

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΣ

The 6B T-shirt, 2006
Γραφίτης 6B σε ρούχο, κρεμάστρα, πλεξιγκλάς
90x56x5 εκ.
Ευγενική παραχώρηση του καλλιτέχνη
και της Erika Gallery

ΓΙΑΝΝΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ

Tomas, (Εμπνευσμένο από την ταινία του Ingmar Bergman «Χειμερινό φως», 1961), 2011
Φωτογραφία
70x50 εκ.
5 αντίτυπα
Ευγενική παραχώρηση του καλλιτέχνη
και της Γκαλερί ΑΔ

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΚΑΡΑΣΤΕΡΓΙΟΥ

Half plinth, 2004
Γραφίτης σε χαρτί οπαλίνας, perspex, αλουμίνιο
100x75 εκ.
Ευγενική παραχώρηση του καλλιτέχνη
και της Γκαλερί Siakos Hanappe

ΓΙΩΡΓΟΣ ΛΑΠΠΑΣ

Άλτης, 2000
Χαλκός και σίδηρο
70x50x133 εκ.
Ευγενική παραχώρηση του καλλιτέχνη

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΜΕΪΜΑΡΟΓΛΟΥ

Body of Evidence, 2011
Υφασμα τυπωμένο και κεντημένο, καρφίτσωμένο
σε χαρτί Somerset
100% βαμβάκι
48x33x6 εκ.
Ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχνης

ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΜΟΡΤΑΡΑΚΟΣ

Χωρίς τίτλο, 2010
Λάδι σε καμβά
70x50 εκ.
Ευγενική παραχώρηση του καλλιτέχνη
και της Γκαλερί Ζουμπουλάκη

ΚΩΣΤΑΣ ΜΠΑΣΑΝΟΣ

Τόπος Φάντασμα, 2009
Γύψος (εκμαγείο παλέτας), λευκές σελίδες A4
60x80x85 εκ.
Ευγενική παραχώρηση του καλλιτέχνη
και της Γκαλερί Ιλεάνα Τούντα

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΞΟΝΟΓΛΟΥ

Χωρίς τίτλο, 2011
Καμένες σελίδες βιβλίου / χρώμα, κερί και πιάτα
σε καμβά
80x420 εκ.
Ευγενική παραχώρηση του καλλιτέχνη

ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

Χωρίς τίτλο, 2010
Μολύβι σε χαρτί
40x40 εκ.
Ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχνιδος
και της Γκαλερί ΑΔ

ΝΙΝΑ ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

Incomplete Word (Creation), 2003
Μολύβι σε χαρτί
25x115 εκ.
Ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχνιδος

ΕΥΤΥΧΗΣ ΠΑΤΣΟΥΡΑΚΗΣ

Σκελετός, 2008
Κολλάζ από υπολείμματα φωτογραφιών ταυτότητας
58,2x55,7 εκ.
Ευγενική παραχώρηση του καλλιτέχνη
και της Γκαλερί Ελένη Κορωναίου

ΜΑΡΙΑ ΠΟΛΥΖΩΙΔΟΥ

2010
Λάδι σε καμβά
110x150 εκ.
Ευγενική παραχώρηση του καλλιτέχνη και της
Γκαλερί ΑΔ

ΚΥΡΙΛΛΟΣ ΣΑΡΡΗΣ

Finnegan's wake, 2000 - 2004
Μικτή τεχνική
90x152x40 εκ.
Το έργο ανήκει στη Συλλογή του Μακεδονικού
Μουσείου
Σύγχρονης Τέχνης / Δωρεά του καλλιτέχνη

Για τον Μ.Δ., 2006

Μικτή τεχνική
135x25x25 εκ.
Το έργο ανήκει στη Συλλογή του Μακεδονικού
Μουσείου
Σύγχρονης Τέχνης / Δωρεά του καλλιτέχνη

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΣΒΟΡΩΝΟΥ

Χωρίς τίτλο (μέρος της σειράς *Landscapes behind*),
2010
Εκτύπωση inkjet σε αρχειακό χαρτί, επικόλληση
σε dibond
55x55 εκ.
Μοναδικό αντίτυπο
Ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχνιδος

ΕΥΑΝΘΙΑ ΤΣΑΝΤΙΛΑ

Πράγματα (1-4), 2008
Φωτογραφία
42x32 εκ. / καθεμία
Ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχνιδος
και της Γκαλερί Ζουμπουλάκη

ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΩΛΗΣ

Αβραάμ Μπεναρόγια, 2011
Ακρυλικό, χρώμα αλουμινίου, μολύβι σε καμβά
50x40 εκ.
Ευγενική παραχώρηση του καλλιτέχνη
και της Γκαλερί The Apartment

Μόρνεχα Φριζής, 2011

Ακρυλικό, χρώμα αλουμινίου, μολύβι σε καμβά
50x40 εκ.
Ευγενική παραχώρηση του καλλιτέχνη
και της Γκαλερί The Apartment

Ανάρτες, 2011

Ακρυλικό, χρώμα αλουμινίου, μολύβι σε καμβά
140x100 εκ.
Ευγενική παραχώρηση του καλλιτέχνη
και της Γκαλερί The Apartment

ΤΑΣΟΣ ΧΡΙΣΤΑΚΗΣ

Χωρίς τίτλο, 2005 - 2008
Χαρτί, ύφασμα
41.5x35x8 εκ.
Ευγενική παραχώρηση του καλλιτέχνη

LIST OF WORKS**NIKOS ALEXIOU**

Iveron Monastery - Lace, 2003
Paper, string, reed
240x240 cm
Courtesy of Kaliopi Alexiou

ANNA ANTALOUDAKI

Europa - color study, 2011
Acrylics on paper
97x127 cm
Courtesy of the artist

KOSTAS BASSANOS

Ghost Place, 2009
Plaster (pallet cast), A4 white pages
60x80x85 cm
Courtesy of the artist and Ileana Tounta Gallery

TASSOS CHRISTAKIS

Untitled, 2005 - 2008
Paper, textile
41.5x35x8 cm
Courtesy of the artist

EIRENE EFSTATHIOU

On A Natural History of Loss, 2007-2009
Pencil, colored pencil, watercolor on 9 panels
13x13 cm / each panel
Courtesy of the artist and Eleni Koroneou Gallery

MAURICE GANIS

Ambulance, 2010
Oil on canvas
80x120 cm
Courtesy of the artist

SIMIS GATENIO

Shem Tov, 2011
Processed photography mounted on K-Fix
14.5x29.7 cm
Courtesy of the artist

YIANNIS GRIGORIADES

Urban floors, 2011
Plaster and mixed media
Dimensions variable
Courtesy of the artist

APOSTOLOS KARASTERGIOU

Half plinth, 2004
Pencil on paper, perspex, alumunium
100x75 cm
Courtesy of the artist and Siakos Hanappe Gallery

DIMITRIS KSONOGLOU

Χωρίς τίτλο, 2011
Burnt book pages / color, wax and dishes on
canvas
30x40 cm
Courtesy of the artist

GEORGE LAPPAS

Jumper, 2000
Copper and iron
70x50x133 cm
Courtesy of the artist

DESPINA MEIMAROGLOU

Body of Evidence, 2011
Printed and embroiden cotton fabric pinned on
100% cotton Somerset paper
48x33x6 cm
Courtesy of the artist

KYRIAKOS MORTARAKOS

Untitled, 2010
Oil on canvas
70x50 cm
Courtesy of the artist and Zoumboulakis Galleries

NINA PAPACONSTANTINOU

Incomplete Word (Creation), 2003
Graphite pencil on tracing paper
25x115 cm
Courtesy of the artist

NIKOS PAPADOPOULOS

Untitled, 2010
Pencil on paper
40x40 cm
Courtesy of the artist and AD Gallery

EFTIHIS PATSOURAKIS

Skeleton, 2008
Collage made of found passport photo
paper cut-out
58.2x55.7 cm
Courtesy of the artist and Eleni Koroneou Gallery

MARIA POLYZOIDOU

2010
Oil on canvas
150x110 cm
Courtesy of the artist and AD Gallery

KYRILLOS SARRIS*Finnegan's wake*, 2000 - 2004

Mixed Media

90x152x40 cm

The work belongs to the collection of the
Macedonian Museum of

Contemporary Art / Donation of the artist

For M.D., 2006

Mixed Media

135x25x25 cm

The work belongs to the collection of the
Macedonian Museum of

Contemporary Art / Donation of the artist

ANGELA SVORONOU*Untitled (part of the series Landscapes Behind)*, 2010

Inkjet print on archival paper mounted on dibond

55x55 cm

Edition of 1

Courtesy of the artist

YIANNIS THEODOROPoulos*Tomas, (Inspired by Ingmar Bergman's movie "Winter
light", 1961)*, 2011

Photography

70x50 cm

Edition of 5

Courtesy of the artist and AD Gallery

EVANTHIA TSANTILA*Things (1-4)*, 2008

Photography

42x32 cm / each

Courtesy of the artist and Zoumboulakis Galleries

KOSTAS TSOLIS*Abraham Benaroya*, 2011

Acrylic, aluminium color, pencil on canvas

50x40 cm

Courtesy of the artist and The Apartment Gallery

Morneha Frizis, 2011

Acrylic, aluminium color, pencil on canvas

50x40 cm

Courtesy of the artist and The Apartment Gallery

Rebels, 2011

Acrylic, aluminium color, pencil on canvas

140x100 cm

Courtesy of the artist and The Apartment Gallery

BABIS VENETOPOULOS*one - Way*, 2011

Video and construction

Wood, iron, monitor 24", media player, video SD

16:9

Duration 32h 3' 05" loop

50x70x45 cm

Courtesy of the artist

THEODOROS ZAFEIROPOULOS*The 6B T-shirt*, 2006

Graphite 6B on t-shirt, hanger, plexiglas

90x56x5 cm

Courtesy of the artist and Erika Gallery

ΑΝΑΦΟΡΑ/ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

22/9 – 15/11/2011

Zone D by Zoumboulakis Galleries

ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΕΚΘΕΣΗΣ

Δάφνη Ζουμπουλάκη

Zone D – Zoumboulakis Galleries

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΚΘΕΣΗΣ

Βασίλης Βασιλακάκης, Χρήστος Βενέτης,

Βαγγέλης Γκόκας, Κώστας Χριστόπουλος

ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΟΣ ΕΚΘΕΣΗΣ

Ραλλού Αβραμίδου

Τζένη Μπόλλα

Αναστασία Πρωτοπαπά

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ

Μιχάλης Παπαρούνης – Εκδόσεις futura

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

Χαρά Ροβύθη

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ

Στράτος Καλαφάτης

ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Ψιμύθι Ε.Π.Ε.

Εκδόσεις futura – Μιχάλης Παπαρούνης

Χαρίλαου Τρικούπη 72, 106 80 Αθήνα

Τηλ. & φαξ: 210 5226361

futura@otenet.gr

© 2011 Zone D – Zoumboulakis Galleries
και Εκδόσεις futura

ISBN 978-960-9489-17-1

REFERENCE/REPRESENTATION

22/9 – 15/11/2011

Zone D by Zoumboulakis Galleries

ORGANIZATION

Daphne Zoumboulakis

Zone D – Zoumboulakis Galleries

CURATION

Vassilis Vassilakakis, Christos Venetis,

Vangelis Gokas, Kostas Christopoulos

COORDINATION

Rallou Avramidou

Jennie Bolla

Anastasia Protopapa

CATALOGUE DESIGN

Michalis Paparounis – futura Publications

TRANSLATION

Chara Rovithi

CATALOGUE PHOTOS

Stratos Kalafatis

PRODUCTION

Psemythi L.T.D.

futura Publications – Michalis Paparounis

Charilaou Trikoupi 72, 106 80 Athens, Greece

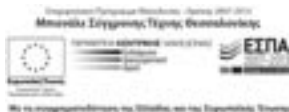
Tel. & fax: +30 210 5226361

futura@otenet.gr

© 2011 Zone D – Zoumboulakis Galleries
and futura Publications



ΕΒΡΑΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
JEWISH MUSEUM OF THESSALONIKI
MUSEO DJIDIO DE SALONIK
המוזיאון היהודי בלשונקיה



biennale: 3
ΕΘΝΙΑΛΗ ΕΚΘΕΣΗ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΕΡΕΥΝΑ ΜΕΤΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ - ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ