

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

---

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ»

Η μετουσίωση στην τέχνη ως διαχείριση του αποσιωπημένου συλλογικού τραύματος και του τραύματος του υποκειμένου της Αριστεράς στην Ελλάδα κατά την περίοδο της δικτατορίας 1967-1974.

Μαρία Καραβέλα-Λήδα Παπακωνσταντίνου-Γιάννης Ψυχοπαίδης-Γιώτα Ιωαννίδου

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Άννα Παντελάκου

Αθήνα, 2022

Τριμελής Επιτροπή

Ελεάνα Γιαλούρη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου  
(Επιβλέπουσα)

Αλίκη Αγγελίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Σαλώμη Μπουκάλα, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Άννα Νίκη Παντελάκου, 2022

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τη συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων της συγγραφέως.

## Ευχαριστίες

Για την πραγματοποίηση αυτής της εργασίας οφείλω αρχικά να ευχαριστήσω την επιβλέπουσά μου Ελεάνα Γιαλούρη, η οποία μου έδωσε την απαραίτητη κατεύθυνση σε αυτό το δύσκολο εγχείρημα. Όμως, δεν θα μπορούσα να έχω οδηγηθεί σε αυτήν την εξαιρετικά ενδιαφέρουσα διαδρομή χωρίς τις καλλιτέχνιδες και τον καλλιτέχνη, οι οποίες και ο οποίος αγκάλιασαν τόσο θερμά την ιδέα αυτής της διπλωματικής, θέλησαν να αφιερώσουν πολύτιμο χρόνο για τις συζητήσεις μας και να αφουγκραστούμε από κοινού τα έργα τους και την περίοδο της σύλληψης και πραγματοποίησής τους. Ευχαριστώ ξεχωριστά και από καρδιάς, με τη σειρά που παρουσιάζονται στην εργασία, την αγαπητή Λήδα Παπακωνσταντίνου, για το άνοιγμα στο φιλόξενο σπίτι της στις αγαπημένες Σπέτσες, το μοναδικό μοίρασμα των εμπειριών της και του χρόνου της, παροντικού και παρελθοντικού. Ευχαριστώ τον αγαπητό Γιάννη Ψυχοπαίδη, για το ταξίδι σε υπέροχα θαρραλέα και επαναστατικά χρόνια, για τη φιλοξενία στο μοναδικό εργαστήριό του, με τους τόσους θησαυρούς που τον συντροφεύουν εκεί, όπως τα βιβλία –που τόσο γενναιόδωρα μου δάνεισε μερικά για να εμπλουτίσω την έρευνά μου, και το τρισκέλιο που τόσο λακωνικά συνοψίζει την έννοια της αιώνιας ροής, της ζωής και της κίνησης του χρόνου - ένας ωραίος οiwνός για το θέμα της μετουσίωσης. Ευχαριστώ την αγαπημένη Γιώτα Ιωαννίδου, πάντα πρόθυμη να μοιραστεί μαζί μου ιστορίες από τη δουλειά της, τη σκέψη της και την εξέλιξή της. Ευχαριστώ τον ψυχαναλυτή κύριο Γιάννη Δημόπουλο για την πολύτιμη υποστήριξή του στο θέμα της μετουσίωσης από την σκοπιά της ψυχαναλυτικής θεωρίας. Θα ήθελα επίσης, να ευχαριστήσω το Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης και το εξαιρετικό προσωπικό του, το οποίο με φιλοξένησε ώστε να συμβουλευτώ τα πολύτιμα αρχεία του. Τέλος, ευχαριστώ θερμά όλες τις φίλες και τους φίλους που με βοήθησαν στην αναζήτηση και απόκτηση απαραίτητων βιβλίων, καθώς και τους ανθρώπους που βρέθηκαν και βρίσκονται πάντα δίπλα μου στις αναζητήσεις μου και ειδικά σε αυτό το δύσκολο ταξίδι για τη μετουσίωση.

*«...Γιατί γράφει κανείς ποιήματα;  
Γιατί, μολονότι είναι τόσο μυστικά πράγματα (γι' αυτόν που τα γράφει), τα νομίζει  
σπουδαιότερα από κάθε άλλο τι στη ζωή; Αυτή η ζωική ανάγκη»*

(Γ. Σεφέρης, Μέρρες, 1946)

*Δεν φτάνει μία μόνο γλώσσα  
για να χειρίζεσαι τα πράγματα  
και πιο πολύ δεν φτάνει  
για να κρατήσεις, να χάσεις έναν άνθρωπο.  
Προπάντων δεν φτάνει μοναχή της  
η γλώσσα του κορμιού στον έρωτα  
χρειάζονται δυο και τρεις και παραπάνω  
γλώσσες με λόγια, με σχέδια,  
με χρώματα, με μουσική.  
Γνωρίζουμε, ψηλαφούμε, γνωρίζομαστε  
μέσα σε κόσμους πολλαπλών γλωσσών.*

(Τ. Πατρίκιος, Λυσιμελής πόθος, 2008)

*“Too late, my time has come,  
Sends shivers down my spine, body's aching all  
The time  
Goodbye, everybody, I've got to go,  
Gotta leave you all behind and face the truth  
Mama, oooh  
I don't want to die,  
I sometimes wish I'd never been born at all.”*

(F. Mercury, Bohemian Rhapsody, 1975)

## Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	3
Κατάλογος φωτογραφιών – εικόνων.....	6
Περίληψη.....	7
Abstract.....	9
Εισαγωγή.....	11
Κεφάλαιο πρώτο	
Η μετουσίωση στο φροϋδικό έργο.....	20
Τέχνη και μετουσίωση.....	22
Πεπρωμένα της ενόρμησης και μετουσίωση.....	26
Η δημιουργία και η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό.....	29
Κεφάλαιο δεύτερο	
Μαρία Καραβέλα, Ατομική έκθεση - Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον (1971) Το αρχείο ως επι-ζώσα μετουσίωση.....	35
Λήδα Παπακωνσταντίνου, <i>Ιδιωτική κατασκευή και τελετή</i> (1969).....	45
Γιάννης Ψυχοπαίδης, <i>Το γράμμα που δεν έφτασε</i> (1977-σήμερα).....	57
Γιώτα Ιωαννίδου, <i>Voice Over/Προσθήκη εξωτερικής φωνής</i> (2013).....	65
Συμπεράσματα.....	72
Πηγές - Βιβλιογραφία.....	80
Πηγές.....	80
Βιβλιογραφία.....	81
Ελληνόγλωσση.....	81
Ξενόγλωσση.....	84
Παράρτημα.....	87

### Κατάλογος φωτογραφιών - εικόνων

1. Μαρία Καραβέλα, έκθεση χώρου, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον, 1971...σ. 43
2. Μαρία Καραβέλα, Εφήμερο περιβάλλον, 1971...σ. 43
3. Μαρία Καραβέλα, Εφήμερο περιβάλλον, 1971...σ. 44
4. Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Ιδιωτική Κατασκευή και Τελετή* (1969), Maidstone, UK...σ. 46
5. Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Ιδιωτική Κατασκευή και Τελετή* (1969), Maidstone, UK...σ. 47
6. Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Ιδιωτική Κατασκευή και Τελετή* (1969), Maidstone, UK...σ. 47
7. Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Ιδιωτική Κατασκευή και Τελετή* (1969), Maidstone, UK...σ. 48
8. Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Ιδιωτική Κατασκευή και Τελετή* (1969), Maidstone, UK...σ. 48
9. Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Ιδιωτική Κατασκευή και Τελετή* (1969), Maidstone, UK...σ. 49
10. Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Ιδιωτική Κατασκευή και Τελετή* (1969), Maidstone, UK...σ. 49
11. Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Ιδιωτική Κατασκευή και Τελετή* (1969), Maidstone, UK...σ. 50
12. Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Ιδιωτική Κατασκευή και Τελετή* (1969), Maidstone, UK...σ. 50
13. Γιάννης Ψυχοπαίδης, *Το γράμμα που δεν έφτασε*, 1978...σ. 64

#### Παράρτημα

14. Γιώτα Ιωαννίδου, *Voice Over*, 2013...σ. 95
15. Γιώτα Ιωαννίδου, *Voice Over*, 2013...σ. 95
16. Γιάννης Ψυχοπαίδης, *Το γράμμα που δεν έφτασε*, 1980...σ. 96
17. Γιάννης Ψυχοπαίδης, *Το γράμμα που δεν έφτασε. Φόρο τιμής στο Βερολίνο*, 1980...σ. 96
18. Γιάννης Ψυχοπαίδης, *Το γράμμα που δεν έφτασε, Πατριδογνωσία*, 1985...σ. 97

## Περίληψη

Θέμα της παρούσας εργασίας είναι η ψυχαναλυτική έννοια της μετουσίωσης ως εργαλείο ερμηνείας και προσέγγισης στο πεδίο της τέχνης, με στόχο την ανάδειξη της διαχείρισης του αποσιωπημένου τραύματος του υποκειμένου, καθώς και του συλλογικού τραύματος της Αριστεράς κατά την περίοδο της δικτατορίας στην Ελλάδα την επταετία 1967-1974. Η έρευνα αυτή έχει ως αφετηρία της την έννοια της μετουσίωσης, όπως αυτή εκφράστηκε και προσεγγίστηκε στη φροϋδική θεωρία και στο πρώτο κεφάλαιο αυτή αναλύεται συνοπτικά, με άξονα τη σχέση της με την τέχνη και τον πολιτισμό. Η έννοια αυτή περιγράφεται ως μια διαδικασία στην οποία η δύναμη της σεξουαλικής ενόρμησης εκτρέπεται σε φαινομενικά μη σεξουαλικές δραστηριότητες, όπως η καλλιτεχνική έκφραση, και λειτουργεί ως μια κοινωνικά αποδεκτή βαλβίδα ασφαλείας για το περίσσειμα της σεξουαλικής ενέργειας που κάτω από άλλες συνθήκες θα έπρεπε να διοχετευθεί μέσα από κοινωνικά μη αποδεκτές μορφές ή νευρωτικά συμπτώματα. Η μετουσίωση και τα προϊόντα της, εκκινώντας από την ενόρμηση, καταλήγει εμπλουτισμένα και επαυξημένα στο να συνιστά κάτι άλλο, τόσο σε ποιοτική όσο και σε ποσοτική συνθετότητα. Ένας από τους στόχους της έρευνας είναι να αναδειχθεί κατά πόσο μπορεί να ιδωθεί η δημιουργική παρόρμηση του ανθρώπου από την ανθρωπολογία όπως αυτή εκφράζεται μέσα από ένα εικαστικό έργο τέχνης, το οποίο είναι ένας νέος τύπος όπου το συλλογικό και το προσωπικό τραύμα αλληλοδιαπλέκονται συνήθως με μη αναγνώσιμους τρόπους. Και πώς μπορεί να διαφαίνεται και να εκφράζεται αυτό μέσα από το μετουσιωτικό μηχανισμό, ο οποίος εξηγείται από δύο αλληλοσυμπληρούμενες οπτικές, είτε ως πιο επεξεργασμένη και κοινωνικοποιημένη θετική έκφραση της ορμής είτε ως ένα αμυντικό μέσο ικανό να κατευνάσει τις εξάρσεις και τις υπερβολές της εσωτερικής ψυχικής διάστασης. Στο δεύτερο κεφάλαιο, με αφορμή το έργο τεσσάρων εικαστικών καλλιτεχνών, της Μαρίας Καραβέλα με την δεύτερη ατομική της έκθεση στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον (1971), της Λήδας Παπακωνσταντίνου με το *Ιδιωτική Κατασκευή και Τελετή* (1969), του Γιάννη Ψυχοπαίδη με το *Γράμμα που δεν έφτασε* (1977-) και της Γιώτας Ιωαννίδου με το *Voice Over* (2013), η έρευνα αναπτύσσεται έχοντας ως άξονα τις συνεντεύξεις που παραχωρήθηκαν από τους ίδιους τους εν ζωή καλλιτέχνες για το συγκεκριμένο έργο τους, την περίοδο της δικτατορίας και τη δημιουργική τους διαδικασία, ενώ για το έργο της Καραβέλα πολύτιμες πηγές είναι η προφορική της ιστορία και άλλα τεκμήρια αρχειακού τύπου. Χρησιμοποιώντας την προτεινόμενη έννοια της

μετουσίωσης ως κεντρικό εργαλείο ερμηνείας και προσέγγισης, και παράλληλα μέσα από το πρίσμα της ανθρωπολογικής σκέψης, αναδεικνύεται η συνύφανση και οι αναπόδραστες συναντήσεις του προσωπικού με το συλλογικό. Η μετουσίωση επιβιώνει αφήνοντας πίσω της τα έργα τέχνης και τη διεργασία αυτής στα υποκείμενα, ως ένα αντίβαρο στις δυνάμεις της φθοράς και του θανάτου, ένα αντιπεπωμένο. Οι καλλιτέχνες με την «επιστροφή» τους από τη συνάντηση με τα κενά της πραγματικότητας, και συγκεκριμένα η φαντασίωσή τους, μεταφέρεται με τέτοιο τρόπο ώστε να απεμπλέκεται από την εξατομικευμένη της διάσταση ως υποκειμενικό βίωμα και να απαιτεί έναν καθολικό τρόπο εγγραφής, γενικευμένο και κοινοποιήσιμο ως συλλογικό βίωμα. Τέλος, η καλλιτεχνική δημιουργία αποτελεί ένα είδος συλλογικής παρακαταθήκης που συμμετέχει ως αρωγός της μνήμης, αναδιανέμοντας έναν ατομικό πλούτο και καθιστώντας τον κοινά διαμοιραζόμενο, μετασηματίζει την επιβίωση του παρελθόντος σε μια πιο οργανωμένη ανάγνωσή του, αποκαθαίρει από την παλιά εμπειρική οικειότητα και παράσχει ατέρμονες δυνατότητες να ενδυθεί αυτό με μια νέα οικειότητα, να μεταμορφώσει ενεργά το βλέμμα.

*Λέξεις-κλειδιά:* μετουσίωση, φροϋδική ψυχαναλυτική θεωρία, τέχνη, τραύμα, συλλογικό τραύμα, δικτατορία 1967-74, Αριστερά



## Abstract

The subject of this paper is the psychoanalytic concept of sublimation as a tool of interpretation and approach in the field of art, aiming to highlight the management of the silenced trauma of the subject, as well as the collective trauma of the Left during the period of dictatorship in Greece in 1967-1974. This research has as its starting point the concept of sublimation, as it was expressed and approached in Freudian theory, and in the first chapter, it is briefly analyzed, focusing on its relation to art and culture. This concept is described as a process in which the power of sexual drive is diverted into seemingly non-sexual activities, such as artistic expression, and acts as a socially acceptable safety valve for excess sexual energy that would otherwise have to be channeled through socially unacceptable forms or neurotic symptoms. Sublimation and its products, starting from the drive, end up enriched and augmented to constitute something else, both in qualitative and quantitative complexity. One of the aims of the research is to show whether the creative impulse of humans can be seen by anthropology as expressed through a visual artwork, which is a new site where collective and personal trauma intertwine, usually in unreadable ways. And how can this be seen and expressed through the sublimation mechanism, which is explained from two complementary perspectives, either as a more elaborated and socialized positive expression of drive or as a defensive means capable of calming the excesses and exaggerations of the inner psychic dimension. In the second chapter, on the occasion of the work of four visual artists, Maria Karavela with her second solo exhibition at the Athens-Hilton Art Gallery (1971), Leda Papaconstantinou with *Private Structure and Ritual* (1969), Yiannis Psychopedis with *Letter that did not arrive* (1977-) and Yota Ioannidou with *Voice Over* (2013), the research is developed based on interviews with the living artists themselves about their specific work, the period of dictatorship and their creative process, while for Karavela's work valuable sources are her oral history and other archival evidence. Using the proposed concept of sublimation as a central tool of interpretation and approach, and at the same time through the aspect of anthropological thought, the interweaving and the inevitable encounters of the personal with the collective are highlighted. Sublimation survives by leaving behind the works of art and its process in the subjects, as a counterweight to the forces of decay and death, a counter-destiny. In their "return" from their encounter with the voids of reality, the artists' imagination is transported in such a way that it is disengaged from its

individualized dimension as a subjective experience and requires a universal mode of registration, generalized and communicable as a collective experience. Finally, artistic creation is a kind of collective legacy that participates as a helper of memory, redistributing an individual wealth and making it commonly shared, transforming the survival of the past into a more organized reading of it, rehabilitating it from old empirical familiarity and providing endless possibilities to clothe it with a new familiarity, to actively transform the gaze.

*Keywords:* sublimation, Freudian psychoanalytic theory, art, trauma, collective trauma, dictatorship 1967-1974, Greek Left

## Εισαγωγή

Θέμα της παρούσας εργασίας είναι η ψυχαναλυτική έννοια της μετουσίωσης όπως αυτή μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο ερμηνείας και προσέγγισης στο πεδίο της τέχνης, ώστε να αναδειχθεί η διαχείριση του αποσιωπημένου τραύματος του υποκειμένου, καθώς και του συλλογικού τραύματος της Αριστεράς κατά την περίοδο της δικτατορίας στην Ελλάδα την επταετία 1967-1974. Η πρόταση αυτής της εργασίας ξεκίνησε έχοντας ως αρχικό σκεπτικό τη διερεύνηση αυτής της θεωρητικής έννοιας της μετουσίωσης όπως αυτή πρωτοδιατυπώθηκε με θραυσματικό τρόπο σε ένα μεγάλο μέρος του έργου του Sigmund Freud. Σε ψυχαναλυτικά λεξικά (Evans, 2005· Laplanche & Pontalis, 1986) η μετουσίωση στη φροϋδική θεωρία περιγράφεται ως μια διαδικασία στην οποία η δύναμη της σεξουαλικής ενόρμησης εκτρέπεται σε φαινομενικά μη σεξουαλικές δραστηριότητες, όπως η καλλιτεχνική έκφραση και η πνευματική εργασία, και λειτουργεί ως μια κοινωνικά αποδεκτή βαλβίδα ασφαλείας για το περίσσειμα της σεξουαλικής ενέργειας που κάτω από άλλες συνθήκες θα έπρεπε να διοχετευθεί μέσα από κοινωνικά μη αποδεκτές μορφές ή νευρωτικά συμπτώματα (σ. 320-321 και σ. 186). Η έννοια αυτή όμως, συχνά σε αρκετούς ψυχαναλυτικούς κύκλους δεν εκλαμβάνεται ως μέρος της κλινικής τους πρακτικής, αλλά περισσότερο ως μια δευτερεύουσα θεωρητική οντότητα αισθητικού, διανοητικού ή ακόμη και πολύ γενικού νοήματος. Το γεγονός ότι και ο ίδιος ο Freud δεν την αποσαφήνισε ποτέ πραγματικά ολοκληρωμένα, καθώς και διάφοροι συγγραφείς την παραμέρισαν για αρκετό καιρό, έθεσε την έννοια αυτή κάπως σε «αδράνεια». Στην προσπάθεια όμως να δοθεί μια συνοχή και εξέλιξη της φροϋδικής θεωρίας, κρίθηκε σημαντική έννοια από ένα μέρος του ψυχαναλυτικού κόσμου, ακόμη κι αν βρίσκεται στα όρια της ψυχανάλυσης (Nasio, 2014, σ. 107). Ερωτήματα λοιπόν, γύρω από αυτήν την έννοια δημιουργήθηκαν προτού συνταχθεί μια πιο ολοκληρωμένη πρόταση διπλωματικής έρευνας, όπως για ποια ερευνητικά ζητήματα θα μπορούσε να αποτελέσει η μετουσίωση μια ιδιαίτερη αλλά συνάμα σύνθετη «λύση», πώς θα μπορούσε να εξηγήσει ανθρώπινα επιτεύγματα όπως καλλιτεχνικά, επιστημονικά, όπως επίσης και κατά πόσο και με ποιους τρόπους θα μπορούσε η ανθρωπολογία να χρησιμοποιήσει τη μετουσίωση ως εργαλείο ερμηνείας και προσέγγισης. Μελετώντας κάποιες βασικές διατυπώσεις για την έννοια, ήρθα αντιμέτωπη με το εξής ερώτημα, το οποίο τελικώς αποτέλεσε κεντρικό άξονα της παρούσας μελέτης: κατά πόσο μπορεί να ιδωθεί η δημιουργική παρόρμηση του ανθρώπου από την ανθρωπολογία όπως αυτή εκφράζεται μέσα από ένα εικαστικό έργο

τέχνης, το οποίο είναι ένας νέος τόπος όπου το συλλογικό και το προσωπικό τραύμα αλληλοδιαπλέκονται συνήθως με μη αναγνώσιμους τρόπους. Και πώς μπορεί να διαφαιίνεται και να εκφράζεται αυτό μέσα από το μετουσιωτικό μηχανισμό, ο οποίος εξηγείται από δύο αλληλοσυμπληρούμενες οπτικές, είτε ως πιο επεξεργασμένη και κοινωνικοποιημένη θετική έκφραση της ορμής είτε ως ένα αμυντικό μέσο ικανό να κατευνάσει τις εξάρσεις και τις υπερβολές της εσωτερικής ψυχικής διάστασης (Nasio, 2014, σ. 108). Ακολουθώντας τη θέση του Freud (2013) όταν διαπιστώνει ουκ ολίγες φορές με θαυμασμό και ανακούφιση «... ότι υπάρχουν άτομα που καταφέρνουν, μέσα από τον στρόβιλο των συναισθημάτων τους, να φτάσουν, πράγματι, άκοπα στις ουσιαστικότερες αλήθειες, σ' αυτές που εμείς οι υπόλοιποι μπορούμε να προχωρήσουμε μόνο μέσα από βασανιστική αβεβαιότητα και ατέρμονη ψηλάφηση» (σ. 107), αποφάσισα να εστιάσω στη σύνδεση της μετουσίωσης με την τέχνη. Όπως φαίνεται και από τον σύντομο ορισμό παραπάνω, η καλλιτεχνική έκφραση αποτελεί ένα από τα πολιτισμικά προϊόντα χάριν της μετουσίωσης. Κατέληξα λοιπόν στην επιλογή να μελετήσω τα έργα τεσσάρων εικαστικών καλλιτεχνών. Η επιλογή δεν έγινε τυχαία λόγω απλής προτίμησης μέσα από βιβλιογραφική έρευνα, αλλά περισσότερο μέσα από την ιδιαίτερη έμπνευση που μου δόθηκε από την γνωριμία με δύο από τους τρεις εν ζωή καλλιτέχνες που είχε ήδη προκύψει τον προηγούμενο χρόνο, τη Λήδα Παπακωνσταντίνου και τον Γιάννη Ψυχοπαίδη. Συνομιλώντας με τους δύο καλλιτέχνες προτού αποφασίσω ακόμη για τις συνεντεύξεις μαζί τους, και ερευνώντας το τραύμα με το οποίο θα καταπιανόμουν, συνειδητοποίησα ότι αν και πολύ διαφορετικοί καλλιτέχνες μεταξύ τους, εντούτοις τους ένωνε η περίοδος κατά την οποία άνθισαν και ξεχώρισαν και αυτή ήταν η περίοδος από τα τέλη της δεκαετίας του '60 μέχρι και τις αρχές του '70. Η περίοδος της χούντας ήταν μια σκοτεινή εποχή την οποία είχαν βιώσει και για την οποία όπως συχνά μου έλεγαν και οι ίδιοι, μέχρι και σήμερα δεν έχουν γραφτεί αρκετά και δεν έχουμε σίγουρα μιλήσει για τα τραύματα της περιόδου. Μπορούμε άραγε, να μιλήσουμε για συλλογικό τραύμα από την περίοδο της επταετίας όπως προτείνεται στον τίτλο της εργασίας; Το συγκεκριμένο ερώτημα μέσα από συζητήσεις που έκανα με ιστορικούς, ψυχαναλυτές και μέσα από τη μελέτη της υπάρχουσας βιβλιογραφίας αναλύθηκε στον βαθμό που η ελληνική κοινωνία την περίοδο της δικτατορίας είχε διασπαστεί σε πολλαπλά «μέτωπα», με κυρίαρχα: το χώρο της Αριστεράς, τη φιλοχουντική πλευρά που υποστήριξε το πραξικόπημα είτε ιδεολογικά είτε και έμπρακτα, και την μερίδα των πολιτών που τους χαρακτήρισε γενικότερα μια απάθεια και αδιαφορία. Ο όρος Αριστερά σε αυτήν τη μελέτη

χρησιμοποιείται με την πολιτική του διάσταση, η οποία εκφράζει πιο ριζοσπαστική θέση σε σχέση με τους άλλους πολιτικούς όρους (Δεξιά και Κέντρο), και επειδή σε όλα τα κομματικά συστήματα των χωρών της Δυτικής Ευρώπης υπάρχουν διαφορετικές εκφάνσεις άσκησης της πολιτικής (που εκφράζονται από διαφορετικές κομματικές συμμαχίες), δημιουργούνται ως αποτέλεσμα δύο βασικά πολιτικά μπλοκ, αυτό της (κεντρο)Δεξιάς και αυτό της (κεντρο)Αριστεράς (Σακελλαρόπουλος, 1998, σ. 255). Η επιλογή μου να εστιάσω στη διερεύνηση ενός συλλογικού τραύματος της Αριστεράς στην Ελλάδα κατά την περίοδο της χούντας, καθορίστηκε από την ιδεολογική και πολιτική θέση την οποία κράτησαν οι δύο καλλιτέχνες κατά την περίοδο εκείνη - όπως θα αναδειχθεί και παρακάτω μέσα από τις προσωπικές ιστορίες τους, μια θέση που τους χαρακτήριζε πολύ πριν τη χούντα και τους εκφράζει μέχρι και σήμερα. Ακόμη περισσότερο, η Λήδα Παπακωνσταντίνου και ο Γιάννης Ψυχοπαίδης ήταν ανάμεσα στους καλλιτέχνες που δήλωναν φανερά, αλλά και μέσα από το έργο τους ότι ήταν ενάντια στο δικτατορικό καθεστώς. Τα παραπάνω τους κατέστησαν για την παρούσα έρευνα πολύτιμους πληροφορητές προς μια διεισδυτικότερη προσπάθεια εξαγωγής συμπερασμάτων.

Τόσο η ανθρωπολογική όσο και η ψυχαναλυτική προσέγγιση θέλει να δοθεί ο λόγος στα ίδια τα υποκείμενα, ώστε να ελεγχθούν τα ερευνητικά ζητήματα μέσα από το αφήγημα των ίδιων, από το πώς νοηματοδοτούν τα ίδια την περίοδο εκείνη, τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες, καθώς και τη δημιουργική διαδικασία και τα έργα τους. Συνεπώς, η απόφαση για το εγχείρημα της παρούσας μελέτης ήταν να αφιερωθεί χρόνος και συζήτηση με τους ίδιους τους καλλιτέχνες, και όχι να αρκεστούμε σε μια αποστασιοποιημένη μελέτη των ίδιων των έργων τέχνης τους. Όσον αφορά την επιλογή να μελετηθεί παράλληλα με τους άλλους καλλιτέχνες το έργο της Μαρίας Καραβέλα, στέκει επίσης ιδιαίτερα προκλητικό ως εγχείρημα να ξεκινήσουμε από μία δημιουργό, η οποία πέραν της πρωτοκαθεδρίας που κατέχει για την εμφάνιση της περφόρμανς<sup>1</sup> στην Ελλάδα, ήταν μια προσωπικότητα, η οποία εξέφρασε με το έργο της την οργή και την αντίσταση, και ταύτισε την πρακτική της με την πολιτική πράξη δημιουργώντας

---

<sup>1</sup> Στην παρούσα εργασία, επιλέγεται ο όρος περφόρμανς για να περιγραφεί το εικαστικό είδος της performance art, όπως προτείνει και η Γερογιάννη (2019), «ώστε να μεταγραφεί στο ελληνικό αλφάβητο και η φυσικοποίηση του όρου αποτελεί προϋπόθεση για την εισαγωγή του στη γλώσσα και την ευρύτερη χρήση του, τόσο κατά την έρευνα όσο και κατά την καθομιλουμένη» (σ. 9). Αυτό συνιστά μια κοινή πρακτική της σύγχρονης τέχνης για τις ορολογίες των νέων μέσων.

αναταραχές εντός του ασφυκτικού κλοιού της χούντας (Γερογιάννη, 2019· Παπαδοπούλου, 2005 και 2015). Ένας άλλος βασικός λόγος που επιλέχθηκε η Καραβέλα μεταξύ άλλων, αντιδραστικών στο καθεστώς της χούντας, καλλιτεχνών της εποχής ήταν ότι το επιτελεστικό έργο της καθορίζεται από το εφήμερο<sup>2</sup> και το φευγαλέο (Αυγητίδου, 2021). Μια σημαντική διαφορά στην προκειμένη εργασία ανάμεσα στη Μαρία Καραβέλα και τη Λήδα Παπακωνσταντίνου, η οποία χρησιμοποιεί παρομοίως την περφόρμανς ως εκφραστικό μέσο είναι ότι η πρώτη δεν βρίσκεται εν ζωή, και άρα δεν μπορεί να σταθεί ως άμεση πληροφόρητριά μας, ενώ παράλληλα από το έργο της έχουν επιβιώσει ελάχιστα τεκμήρια αρχειακού χαρακτήρα. Βασική πηγή μας θα αποτελέσει η μοναδική προφορική ιστορία της που σώζεται στο αρχείο του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης<sup>3</sup>. Αυτή λοιπόν, η ειδική συνθήκη για τη μελέτη της Μαρίας Καραβέλα στέκεται ως ένα παράδειγμα για το πόσο διαφορετική μπορεί να καταστεί η ανθρωπολογική έρευνα που προτείνεται στην παρούσα εργασία, ώστε να μιλήσουμε για τη μετουσίωση στην τέχνη όταν απουσιάζει το ζωντανό υποκείμενο του καλλιτέχνη, ενώ το μόνο που επιβιώνει δεν είναι το έργο τέχνης ως μορφοπλαστικό προϊόν, αλλά τα ίχνη μιας εφήμερης περφόρμανς. Η τέταρτη καλλιτέχνίδα που θα παρουσιαστεί είναι η Γιώτα Ιωαννίδου, επίσης άμεση πληροφόρητριά μας, καθώς και μια περίπτωση εικαστικού, η οποία εκπροσωπεί την επόμενη γενιά από αυτήν στην οποία ανήκουν οι τρεις προηγούμενοι καλλιτέχνες και η οποία ιδεολογικά, αλλά και λόγω της προσωπικής της ιστορίας εκφράζεται μέσα από το χώρο της Αριστεράς. Και εκείνη, όπως οι άλλοι τρεις καλλιτέχνες, εκπροσωπεί ένα άλλο είδος εκφραστικού μέσου από το χώρο των εικαστικών τεχνών<sup>4</sup>, αυτό των *lecture-performances*<sup>5</sup>. Στο

---

<sup>2</sup> Όχι με την έννοια του επουσιώδους και αναλώσιμου, αλλά του παροδικού, όπως διευκρινίζεται στο συλλογικό τόμο *10 χρόνια Performance Now*, (επιμ.) Αυγητίδου, 2021.

<sup>3</sup> Η προφορική ιστορία προέρχεται από την ηχογραφημένη συνέντευξη της Μαρίας Καραβέλα την 27η Οκτωβρίου 2005. Η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε στο εργαστήριο της Μαρίας Καραβέλα στους Αμπελόκηπους από τον Σταμάτη Σχιζάκη, στο πλαίσιο του προγράμματος «Προφορικές Ιστορίες» του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης. Θα χρησιμοποιηθούν κάποια απομαγνητοφωνημένα αποσπάσματα από τη συνολικής διάρκειας 95 λεπτών προφορική ιστορία.

<sup>4</sup> Βέβαια, δεν αποτελεί το μοναδικό εκφραστικό μέσο της δουλειά της.

<sup>5</sup> Η *lecture-performance* ή *performance-lecture* περιγράφεται ως μια υβριδική και ανορθόδοξη εικαστική πρακτική η οποία έχει επιτελεστικά και λογοθετικά στοιχεία και συνιστά μια κριτική μέθοδο εντός των καλλιτεχνικών ερευνητικών πρακτικών. Αν και από τη δεκαετία του '90 έχει κερδίσει μεγάλο έδαφος ως καλλιτεχνική πρακτική, εντούτοις ο ορισμός της καθίσταται μέχρι και σήμερα ένα πεδίο διαμάχης και αμφισβήτησης και η βιβλιογραφία επ' αυτού υστερεί (Cerezo, 2016).

συγκεκριμένο έργο επιδίδεται σε μια τρίμηνη έρευνα στο αρχείο του Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (ΙΣΕΤ) για την περίοδο της χούντας, πριν διαμορφώσει τη lecture-performance της. Αυτή η υβριδικού τύπου αρχειακή έρευνα αποτελεί κομβικό στοιχείο του έργου της και παρακάτω (βλ. παράρτημα, σ. 87) παρουσιάζεται όλο το κείμενο (script) της lecture-performance.

Συνοψίζοντας, η παρούσα εργασία θα παρουσιάσει στο πρώτο μέρος της την έννοια της μετουσίωσης όπως αυτή αρθρώνεται αποσπασματικά μέσα από το φροϋδικό έργο, δίνοντας έμφαση στη σχέση της μετουσίωσης με την τέχνη και τον πολιτισμό, ενώ στο δεύτερο μέρος της θα παρουσιαστεί η έρευνα. Στην έρευνα αρχικά, θα αναφερθώ στο έργο της Μαρίας Καραβέλα που παρουσιάστηκε ως δεύτερη ατομική της έκθεση στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον το 1971 χρησιμοποιώντας ως πηγές μου την προφορική ιστορία της, καθώς επίσης πληροφορίες από αρχεία του ΙΣΕΤ και σχετική βιβλιογραφία. Έπειτα, θα ακολουθήσει η περίπτωση της Λήδας Παπακωνσταντίνου και της περφόρμανς της *Ιδιωτική κατασκευή και τελετή* του 1969 μέσα από τη συνέντευξη που μου παραχώρησε η ίδια. Τρίτον, θα παρουσιαστεί η περίπτωση του Γιάννη Ψυχοπαίδη και του έργου του *Το γράμμα που δεν έφτασε*, το οποίο είναι μια σειρά από εικαστικά κολάζ, και βρίσκεται σε εξέλιξη από τις αρχές του 1977 μέχρι και σήμερα. Η περίπτωσή του θα αναλυθεί χρησιμοποιώντας ως βάση τις προφορικές αφηγήσεις του ίδιου μετά από δύο συναντήσεις μας, καθώς και κείμενα του ίδιου και άλλων που έχουν γράψει για το συγκεκριμένο έργο και τα οποία μου παραχώρησε από το προσωπικό του αρχείο. Τελευταίο μέρος της έρευνας θα αποτελέσει το έργο της Γιώτας Ιωαννίδου *Voice Over/Προσθήκη εξωτερικής φωνής*, όπως αυτό παρουσιάστηκε το 2013 στο πλαίσιο του *Τι θα έλεγα αν είχα φωνή*;, πρώτης έκθεσης της σειράς *Δικαίωμα Αρχείου* σε συνδυασμό με τις προφορικές πληροφορίες που μου παραχώρησε η ίδια κατά τη συνέντευξη.

### **Θεωρητικό πλαίσιο και μεθοδολογία**

Σε αυτήν την εργασία στόχος είναι να αναδειχθεί η έννοια της μετουσίωσης, συγκεκριμένα όπως προσεγγίζεται στη φροϋδική ψυχαναλυτική θεωρία, και να μελετηθεί ο ρόλος της στη διαχείριση του αποσιωπημένου τραύματος της Αριστεράς την περίοδο της δικτατορίας. Το αποσιωπημένο τραύμα, αυτό που δεν έχει καταστεί επεξεργάσιμο στην ιστορία του υποκειμένου αλλά και στην ιστορία μιας κοινότητας,

ανακύπτει και μέσα από μορφές λόγου<sup>6</sup>, όπως η τέχνη, ανασύρεται από τη μνήμη και εισέρχεται στο πραγματικό, στην προκειμένη περίπτωση όμως με έναν ιδιαίτερο τρόπο, διαμέσου της φαντασίας του καλλιτέχνη/της καλλιτέχνης. Παρά τις συχνές αναφορές σύγχρονων ανθρωπολόγων στη φαντασία, η εστίασή τους συνίσταται περισσότερο στα προϊόντα αυτής παρά στις ίδιες τις φαντασιακές διαδικασίες, όπως σημειώνει ο Crapanzano (2004), ο οποίος προτείνει μια ανθρωπολογία της φαντασίας. Κυρίαρχο ενδιαφέρον αυτής είναι οι τρόποι με τους οποίους, συνειδητά ή ασυνείδητα, κατασκευάζουμε ορίζοντες οι οποίοι καθορίζουν τι βιώνουμε και πώς ερμηνεύουμε αυτά που βιώνουμε (σ. 2). Η θέση για την ανύψωση του αποσιωπημένου τραύματος δεν προκύπτει μονάχα από μια ψυχαναλυτική οπτική, αλλά και από μια ανθρωπολογική, καθώς και οι δύο μοιράζονται το καθήκον να ακούν τον άλλο/την άλλη υπό τους δικούς του/της όρους και όχι μέσα από μια προϋπάρχουσα και παγιωμένη γνώση (Gammeltoft & Buch Segal, 2016). Με την «στροφή προς το συν-αίσθημα»<sup>7</sup> στις ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες από τα μέσα της δεκαετίας του '90 έχουμε την άντληση καινοτόμων θεωρητικών και επιστημολογικών εργαλείων από το χώρο της ψυχανάλυσης, όπου διατηρείται μια μακρά παράδοση στη μελέτη του μη-αναπαραστάσιμου και του ασυνείδητου συν-αισθήματος (Athanasίου, Hantzaroula, & Yannakopoulos, 2009). Το επιχείρημα ότι τα βιβλία, οι ταινίες, και άλλα έργα τέχνης μπορούν να «περικόψουν χωρίς να χαθεί το νόημα» (εδώ χρησιμοποιώ τη διατύπωση του συγγραφέα από το αγγλικό abridge) από ατομικές και συλλογικές εμπειρίες, μέσα από την ενσάρκωση του τραυματικού συν-αισθήματος, επιτρέποντας την ανάδυση πολιτισμικών ή ιστορικών τραυμάτων και τη διαγενεακή μετάδοση αυτών (Lešnik, 2019), βρίσκεται σε πλήρη συμφωνία με το σκεπτικό της έρευνάς μου, ενώ ο καταλυτικός ρόλος της μετουσίωσης εδώ δεν δύναται να αποσιωπηθεί. Συνεπώς, μέσα από τις συνεντεύξεις και την έρευνα που θα παρουσιαστούν παρακάτω, το τραύμα του κάθε υποκειμένου βλέπουμε να συνυφαίνεται με το συλλογικό στο πεδίο του έργου

---

<sup>6</sup> Με την έννοια του discours/discourse κατά Lacan. Τονίζεται η διατομική φύση της γλώσσας, το γεγονός ότι η ομιλία προϋποθέτει πάντοτε ένα άλλο υποκείμενο, έναν συνομιλητή. Η λακανική ρήση «το ασυνείδητο είναι ο λόγος του Άλλου», οροθετεί το ασυνείδητο ως κάτι που συνδέεται με τις συνέπειες που έχει στο υποκείμενο η ομιλία που του απευθύνεται από κάπου αλλού, από ένα άλλο υποκείμενο που έχει ξεχαστεί, από μια άλλη ψυχική περιοχή. Δίνεται πάντα έμφαση στη διυποκειμενικότητα, αλλά αργότερα (μετά το 1969) ο όρος αναφέρεται σε «έναν κοινωνικό δεσμό, ο οποίος θεμελιώνεται στη γλώσσα» (Evans, 2005, σ. 168).

<sup>7</sup> Αναφορά στο “affective turn” κατά Patricia Clough.



τέχνης, της δημιουργικής διαδικασίας και του πολιτισμικού συγκείμενου. Αυτό θα αναδειχθεί παράλληλα έχοντας ως ερμηνευτικό εργαλείο τη μετουσίωση σε κάθε περίπτωση εικαστικού, αλλά και μέσα από την ανάδειξη της συνομιλίας της ανθρωπολογικής σκέψης με τις διαφορετικές έννοιες που προκύπτουν από τις ιστορίες τους.

Ένα από τα κεντρικά ερωτήματα της έρευνας είναι με ποιους τρόπους λειτουργεί η μετουσίωση ως μηχανισμός άμυνας, αλλά και ως μια λειτουργία επεξεργασίας του τραύματος για τα ίδια τα καλλιτεχνικά υποκείμενα. Ως βασική θέση μας λοιπόν μέσα από το θεωρητικό πλαίσιο είναι να διαψευσθεί η τάση του μηχανιστικού δόγματος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία οδήγησε στην αναγωγή άκαμπτων και υπεραπλουστευτικών συμπερασμάτων για τη φροϋδική σκέψη. Ειδικότερα όσον αφορά στη μετουσίωση, ότι αυτή δεν αφορά στην «επιτυχημένη» εκδοχή της ασυνείδητης υπερκέρασης προβλημάτων, η οποία νομοτελειακά είναι η οδός προς την τέχνη, και αντίστοιχα η τέχνη με τη σειρά της αποτελεί μονάχα τη μετουσίωση των απωθημένων σεξουαλικών ενορμήσεων (Rank, 1968, σ. 16). Όπως υποστηρίζει ο Μωρίκης, ένας από τους σύγχρονους στοχαστές του ψυχαναλυτικού χώρου πάνω στην έννοια της μετουσίωσης στο φροϋδικό έργο - του οποίου τη σκέψη θα συμβουλευθούμε σημαντικά στο θεωρητικό μέρος, η μετουσίωση και τα προϊόντα της, εκκινώντας από την ενόρμηση, όπως θα εξεταστεί παρακάτω, καταλήγει εμπλουτισμένα και επαυξημένα στο να συνιστά κάτι άλλο, τόσο σε ποιοτική όσο και σε ποσοτική συνθετότητα (2018, σ. 282). Θα μπορούσε να λειτουργεί παράλληλα η μετουσίωση με βάση την παραπάνω απόχρωση όταν υποστηρίζεται ότι «η ανάδυση του τραυματικού συν-αισθήματος είναι πάντα μια επανεμφάνιση, και ότι ως τέτοια είναι προικισμένη με μια εγγενή φασματική ποιότητα» (Lešnik, 2019, σ. 7); Σημαντικό σημείο διευκρίνισης για το θεωρητικό πλαίσιο είναι η διάκριση της ψυχανάλυσης ως επιστημολογία και διαδικασία από την ψυχανάλυση ως «ουσιώδη στοιχεία και θεωρία», όπως προτείνει και ο Devereux (Hook, 1994, σ. 114). Τόσο στο θεωρητικό πλαίσιο όσο και στη μεθοδολογία προσέγγισης στις συνεντεύξεις των καλλιτεχνών διατηρείται η θέση για τη σπουδαιότητα που κατέχει η ψυχανάλυση ως διαδικασία και το αναντικατάστατο που ενέχει αυτή εντός της θεωρίας της, καθώς και η ευδιάκριτη πρόταση προσέγγισης της ψυχαναλυτικής θεωρίας μέσα από μια διεπιστημονική οπτική, δίχως όμως να παραγκωνίζεται ο καταλυτικός ρόλος της ψυχαναλυτικής διαδικασίας στην ιστορία του τραύματος και τη θεραπεία του υποκειμένου. Δεδομένου ότι η παρούσα έρευνα προκύπτει εντός του ακαδημαϊκού πλαισίου μιας κοινωνικής και ανθρωπιστικής

επιστήμης, και λαμβάνοντας υπόψη ότι παγκοσμίως γίνονται απόπειρες ανανέωσης και εμπλουτισμού του μακροχρόνιου διαλόγου ανάμεσα στις κοινωνικές επιστήμες με την ψυχανάλυση (Gammeltoft & Buch Segal, 2016· Heald & Deluz, 1994· Molino, 2004), το γενικότερο πνεύμα της εργασίας κινείται στα επίπεδα μιας «επιστημολογικής συνάντησης, η οποία φιλοδοξεί να φανταστεί και να παράσχει τρόπους διερεύνησης του κοινωνικού/πολιτισμικού όσον αφορά το ψυχικό και το ψυχικό όσον αφορά το κοινωνικό/πολιτισμικό» (Athanasiou, Hantzaroula, & Yannakopoulos, 2009, σ. 12). Σύμφωνα με σύγχρονους ανθρωπολόγους, όπως η Henrietta Moore, κρίνεται εξίσου σημαντικό να κατανοηθεί η ανθρώπινη φαντασία από την επιστήμη της ανθρωπολογίας όπως γίνεται με τη μελέτη του ρόλου των συμβόλων στην ανθρώπινη ζωή, ενώ υπερασπίζεται ότι εφόσον το άτομο βρίσκεται εξίσου περιορισμένο στην κοινωνική και πολιτισμική σφαίρα, αλλά και στην κοινωνική σφαίρα στην οποία έχει γεννηθεί, αυτή η περιορισμένη δημιουργικότητα που διαρκώς εισάγει αναπαραστάσεις είναι η υποκειμενικότητα, η οποία συνιστά και το πραγματικό αντικείμενο της ανθρωπολογίας (Lurhmann, 2011, σ. 843-844). Αν είναι εφικτή λοιπόν, η συμφιλίωση της κοινωνικής και πολιτισμικής ανθρωπολογίας με τη φροϋδική σκέψη αναρωτιέται και ο Ganapath Obeyesekere (Carrithers, 1992, σ. 750), και αν πράγματι υπάρχει γόνιμο έδαφος, τότε παραμένει να δούμε με ποιους τρόπους δύναται να κατανοηθεί η ανθρώπινη επιθυμία, να επαναθεωρητικοποιηθεί η ταυτότητα και η υποκειμενικότητα μέσα από διεπιστημονικούς διαλόγους ανάμεσα στην ψυχανάλυση, την ανθρωπολογία, την ιστορία, τη φιλοσοφία και την κριτική θεωρία (Athanasiou, Hantzaroula, & Yannakopoulos, 2009, σ. 12).

Κλείνοντας, όσον αφορά στη μεθοδολογία της παρούσας εργασίας, η προσέγγιση καλλιτεχνών/καλλιτεχνιδων ως πληροφορητές/πληροφορήτριες, καθώς και το ενδιαφέρον για τα έργα και τις πρακτικές τους, είναι κάτι που προκύπτει από το πεδίο της ανθρωπολογίας και της συνεργασίας της με το πεδίο της τέχνης, όπως στην περίπτωση των Schneider και Wright (2020 & 2013)<sup>8</sup>. Επιπλέον, στην περίπτωση του ανθρωπολόγου Edgar (2004) και των προτάσεών του για νέες εθνογραφικές προσεγγίσεις βασισμένες στη χρήση προϊόντων της φαντασίας, όπως τα όνειρα και τα έργα τέχνης - με αφετηρία την ομαδική συμβουλευτική και την ψυχιατρική θεραπεία, οι τεχνικές εικόνες εξερευνούν τους πόρους φαντασίας των υποκειμένων για να

---

<sup>8</sup> Η δουλειά των δυο αυτών ανθρωπολόγων αποτελεί δείγμα μόνο ενός γενικότερου ενδιαφέροντος που εκκινεί ήδη από τη δεκαετία του '80.

αποκαλύψουν ασυνείδητη γνώση σχετικά με την ταυτότητα, τις πεποιθήσεις και την κοινωνία. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι είναι ιδανικά για πρόσβαση σε πλούσια ποιοτικά δεδομένα σχετικά με τον τρόπο λειτουργίας των ατόμων και των πολιτισμών. Στην παρούσα εργασία, έχοντας λάβει υπόψη τα παραπάνω, αλλά χρησιμοποιώντας την προτεινόμενη έννοια της μετουσίωσης, η έρευνα με τους καλλιτέχνες θα προσεγγιστεί με έμφαση το λόγο των καλλιτεχνικών υποκειμένων, αναδεικνύοντας τα σημεία που αναφέρουν γεγονότα της ζωής τους που στάθηκαν καθοριστικά για τα ίδια, τη διαδικασία της καλλιτεχνικής παραγωγής του επιλεγμένου έργου και την προσωπική τους ερμηνεία για αυτό. Η σύνδεση με τη θεωρία θα αναδεικνύεται κυρίως στο τέλος του λόγου των καλλιτεχνών, έτσι ώστε να μην παρεμβάλλεται και διακόπτει την ιστορία τους. Πραγματοποιήθηκαν ατομικές συνεντεύξεις με κάθε καλλιτέχνη, ενώ στην περίπτωση της Μαρίας Καραβέλα έγινε αρχαιακή έρευνα, γι' αυτό εκεί σε όλο το κείμενο θα γίνεται συνομιλία της θεωρίας με τα αρχεία και την προφορική ιστορία της. Στις συνεντεύξεις δεν υπήρξε οδηγός ερωτήσεων. Η έρευνα διευκολύνθηκε από το γεγονός ότι υπήρχε μια οικειότητα με τις καλλιτέχνιδες και τον καλλιτέχνη λόγω πρότερης γνωριμίας, το θέμα της εργασίας φάνηκε ιδιαίτερα ενδιαφέρον και συνεπώς υπήρξε μεγάλη προθυμία να συμμετάσχουν και να αφιερώσουν χρόνο για τις συζητήσεις μας. Για την έννοια της μετουσίωσης δεν τους πληροφόρησα, ούτε αναφέρθηκα ρητά σε αυτή κατά την πορεία των συνεντεύξεων, και αυτό έγινε από επιλογή, καθώς υπήρχε μεγάλη πιθανότητα να τους επηρέαζε στον ελεύθερο συνειρμό του λόγου τους. Παρ' όλα αυτά, η έννοια αυτή είτε αυτούσια είτε περιγραφικά προκύπτει μέσα στο λόγο και των τεσσάρων καλλιτεχνών και αυτό θα αναδειχθεί. Εμπιστεύτηκα επίσης το σκεπτικό τους, τις γνώσεις τους και τη φιλοσοφία τους, και άφησα να κατευθύνουν με πλήρη ελευθερία εκείνες και εκείνος τις συνεντεύξεις, χωρίς να παρεμβαίνω πουθενά προσωπικά με ερμηνευτική στάση. Η επιλογή των έργων των καλλιτεχνών που θα παρουσιαστούν έγινε ως εξής: το συγκεκριμένο έργο της Μαρίας Καραβέλα επιλέχθηκε επειδή έλαβε χώρα τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας, καθώς και λόγω της λογοκρισίας που έλαβε από τη κυβέρνηση των συνταγματαρχών. Τα έργα της Λήδας Παπακωνσταντίνου και του Γιάννη Ψυχοπαίδη αποφασίστηκαν από κοινού με τους καλλιτέχνες, έπειτα από συζήτηση με τον καθένα ξεχωριστά. Τέλος, η επιλογή του έργου της Γιώτας Ιωαννίδου έγινε ακριβώς επειδή καταπιάνεται με το αρχείο της περιόδου της δικτατορίας.

## Κεφάλαιο πρώτο

### Η μετουσίωση στο φροϋδικό έργο

Η έννοια «μετουσίωση» είναι όρος δανεισμένος από τη χημεία. Πρωτοεμφανίζεται τον 15ο αιώνα, ενώ από τα τέλη του 17ου αιώνα, μέσω της λατινικής (και συνεπώς γερμανική, γαλλική, αγγλική κλπ.) αποδίδεται στο ότι κάτι, άτομο ή πράγμα, εξυψώνεται ως προς την ομορφιά, το πνεύμα, το ήθος. Έτσι, αποκτά μεγάλη αξία στη λατινική με το σημαίνον μετουσίωση να εννοείται το πέρασμα από μια ουσία/σημασία σε μια άλλη (κατ' αναλογία της χημείας, π.χ. από στερεό σε αέριο). Ο Freud την χρησιμοποιεί για πρώτη φορά στο *Τρεις μελέτες για τη σεξουαλική θεωρία* και ήδη από τον τρόπο διατύπωσής του, φαίνεται η επιφύλαξή του. Κάνοντας όπως λέει ο ίδιος μια εικασία για το μηχανισμό της μετουσίωσης παίρνει και την άποψη των ιστορικών του πολιτισμού, σαν προς επίρρωση (από την πλευρά μιας «αυθεντίας») της εικασίας του - πόσο μάλλον για σκανδαλώδη, [όπως θεωρούνταν] εκείνη την εποχή [ιδιαίτερα], θέματα. Πρόκειται για ένα λεπτό, όχι εύκολα διακριτό θέμα: «... Οι ιστορικοί του πολιτισμού φαίνεται πως συμφωνούν (!) στην υπόθεση, ότι με μια τέτοια απόσπαση σεξουαλικών ορμικών δυνάμεων από σεξουαλικούς προς άλλους στόχους, μια διαδικασία που της αξίζει η ονομασία μετουσίωση, κερδίζοντας ισχυρές συνιστώσες για πολιτιστικές επιτεύξεις» (Freud, 1978, σ. 71). Σημειωτέον, μέσω αυτής της παρακαμπτήριας οδού, αναφέρεται στη λεγόμενη «λανθάνουσα περίοδο»<sup>9</sup> από την πλευρά της ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης, όπως είχε ήδη αρχίσει να την σχηματοποιεί ο ίδιος<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Ως λανθάνουσα περίοδος ορίζεται από την παρακμή της παιδικής σεξουαλικότητας, κατά το πέμπτο ή έκτο έτος μέχρι την αρχή της ήβης και η οποία σηματοδοτεί μία στάση στην εξέλιξη της σεξουαλικότητας. Την περίοδο αυτή «παρατηρούμε μία ελάττωση των σεξουαλικών δραστηριοτήτων, την αποσεξουαλικοποίηση των αντικειμενοτρόπων σχέσεων και των συναισθημάτων (ιδιαίτερα την υπερίσχυση της στοργής έναντι των σεξουαλικών επιθυμιών), την εμφάνιση συναισθημάτων όπως η αιδώς και η αηδία, καθώς και ηθικών ή αισθητικών αναζητήσεων». Ουσιαστικά, αυτή αρχίζει από την παρακμή του οιδιποδείου συμπλέγματος, αντιστοιχεί στην ισχυροποίηση της απόθησης (και από αυτήν προκύπτει μια αμνησία κατά τα πρώτα χρόνια), στη μετατροπή των επενδύσεων αντικειμένων σε ταυτοποιήσεις με τους γονείς, στην ανάπτυξη των μετουσιώσεων (Laplanche & Pontalis, 1986, σ. 293).

<sup>10</sup> Τα παραπάνω σημειώνονται έπειτα από παρατηρήσεις του κυρίου Γιάννη Δημόπουλου, ψυχαναλυτή, τον οποίο συμβουλευτήκα ως προς την εγκυρότητα της συγγραφής και την κατανόηση για την ψυχαναλυτική θεωρία του κεφαλαίου. Τα σημεία στίξης στο απόσπασμα του Freud είναι δικές του προσθήκες.

Στο πλαίσιο της έρευνάς του για τη σεξουαλικότητα και τις εν δυνάμει καταλήξεις της, ο Freud ανέπτυξε την έννοια της μετουσίωσης. Θα υποθέταμε λοιπόν ευθύς εξαρχής ότι μιλάμε για ένα προϊόν της ψυχαναλυτικής σκέψης και το οποίο μπορούμε να αναζητήσουμε και να μελετήσουμε αν ανατρέξουμε στο θεωρητικό σώμα αυτής. Στην πραγματικότητα όμως, έχουμε να κάνουμε με μια έννοια, η οποία δεν έχει αρθρωθεί, ήδη από τον πατέρα της ψυχανάλυσης, με έναν συγκροτημένο και συγκεκριμένο τρόπο, ο οποίος μας δίνει την αίσθηση ενός στιβαρού και εύχρηστου θεωρητικού εργαλείου, όπως άλλες έννοιες που έχουν αναπτυχθεί στους κόλπους της ψυχαναλυτικής σκέψης. Εδώ έχουμε να κάνουμε με μια έννοια και τη θεωρία αυτής για την οποία οτιδήποτε γνωρίζουμε είναι από θραύσματα, σπαράγματα αναφορών γεμάτα κενά, ρωγμές, ασάφειες και ασυνέχειες. Τα φροϋδικά έργα στα οποία έχει διατυπωθεί κάτι σχετικό ή έχει γίνει κάποια προσθήκη για τη θεωρία της μετουσίωσης (ακόμα κι αν δεν ορίζεται πάντα σε αυτά ως μετουσίωση) είναι τα εξής (στις παρενθέσεις βρίσκονται οι χρονολογίες της πρώτης έκδοσης): *Σχεδιάσμα για μια επιστημονική Ψυχολογία* (1895), *Τρία δοκίμια για τη σεξουαλική θεωρία* (1905), *Η «εκπολιτισμένη» σεξουαλική ηθική και η νευρική ασθένεια της σύγχρονης εποχής* (1908), *Ο λογοτεχνικός δημιουργός και η φαντασία* (1908) - παρακάτω θα γίνει παραπομπή στο ίδιο αλλά στη μετάφραση *Ο ποιητής και η φαντασίωση* (2011), *Μία παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι* (1910), *Θεωρήσεις για τις δύο αρχές ψυχικής λειτουργίας* (1911), *Εισαγωγή στο ναρκισσισμό* (1914), *Οι εννομήσεις και τα πεπρωμένα τους* (1915), *Το εγώ και το εκείνο* (1923), *Ο πολιτισμός πηγή δυσφορίας – παρακάτω ως Η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό* (2013) και *Ο Μωσής και ο Μονοθεϊσμός* (1939) (Μωρίκης, 2018). Πώς λοιπόν θα μπορούσε κάποια/κάποιος να ιχνηλατήσει μια τέτοια έννοια και μάλιστα στην προσπάθεια της παρούσας έρευνας; Κάποιες σύγχρονες προσπάθειες ανακινούν και επαναφέρουν την αναγκαιότητα περαιτέρω διερεύνησης της έννοιας της μετουσίωσης, η οποία συχνά μπορεί από κάποιους ψυχαναλυτές/κάποιες ψυχαναλύτριες να παραμερίζεται ως ένα εργαλείο που βρίσκεται μακριά από την κλινική τους πρακτική, τοποθετώντας την σε μια κατηγορία δευτερεύουσας θεωρητικής οντότητας. Από μια άλλη όμως μερίδα αναλυτών και αναλυτριών, καθώς και σύγχρονων μελετητών και μελετητριών της ανθρώπινης συνθήκης και του πολιτισμού, εκτιμάται ως ένα καταλυτικό σημείο της φροϋδικής σκέψης για τη συνοχή και τη διάνθισή της, ενώ ταυτόχρονα υποστηρίζεται ένθερμα ως ένα καίριο και πολυδιάστατο «εργαλείο», ικανό να μας παράσχει πολλαπλές δυνατότητες στην

προσέγγιση του πνευματικού χώρου της τέχνης, του κόσμου της ανθρώπινης καλλιτεχνικής δημιουργίας.

### **Τέχνη και μετουσίωση**

Πώς μια έννοια που αναπτύχθηκε στο πλαίσιο της θεωρίας για την ανθρώπινη σεξουαλικότητα μπορεί να σχετίζεται με την τέχνη; Είναι γνωστό αν κανείς/καμία απλά και μόνο ερευνήσει και μελετήσει επιφανειακά τη φροϋδική σκέψη ότι ως θεμέλιο για την ανθρώπινη κατάσταση, τόσο για τη συμπεριφορά, όσο και τις ψυχικές λειτουργίες της, αναδείχθηκε η σεξουαλικότητα. Εντός του ευρέος πεδίου μελέτης του Freud ήταν οι πολυποίκιλες εκδηλώσεις αυτής και η μετουσίωση θεωρήθηκε ως μια εκτροπή της σεξουαλικής ενόρμησης προς στόχους που δεν έχουν σεξουαλική ταυτότητα και οι οποίοι είναι κοινωνικά υψηλοί. Και η τέχνη και η επιστήμη κατ' αυτόν είναι τα πεδία όπου η μετουσίωση είναι «επί το έργον»: δηλαδή ως διεργασία μεταβάλλει την πορεία της ενόρμησης, αφού έχει οδηγήσει μακριά από το σεξουαλικό πεδίο και την άμεση σεξουαλική στόχευση της επιθυμίας, και έτσι προκύπτει το έργο τέχνης ή επιστήμης, από την μεταστροφή της άμεσης εκπλήρωσης της σεξουαλικής ενόρμησης (Μωρίκης, 2018, σ. 25). Από πολύ νωρίς και μέχρι το τέλος της ζωής του, ο Freud βυθιζόταν στη μελέτη της τέχνης, βλέποντας σε αυτήν έναν χώρο όπου με τρόπο διαυγή, προνομιούχο και αισθητικά θελκτικό εκφράζονται τα μύχια της ψυχικής ζωής. Ένα αίνιγμα που έχει απασχολήσει ανά τους αιώνες πολλές προσωπικότητες από διαφορετικά πεδία, όπως της φιλοσοφίας, της ανθρωπολογίας, της θεωρίας της τέχνης, των νευροεπιστημών στη σύγχρονη εποχή, είναι αυτό που αφορά τα ενδότερα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αυτόν τον εσωτερικό, κοινωνικό, ψυχικό ή πνευματικό (ανάλογα από πού το φωτίζει ο εκάστοτε χώρος) μηχανισμό που οδηγεί τον άνθρωπο σε αυτό που λέμε τέχνη και καλλιτεχνική δημιουργία. Αντιστοίχως και η ψυχανάλυση, θεωρώντας ότι μπορεί να δώσει απαντήσεις, βασισμένες σε πειστήρια και αποκαλύψεις που προκύπτουν από την εξερεύνηση του ψυχικού κόσμου, επιχειρεί να ανοίξει διαύλους επικοινωνίας τόσο ανάμεσα στην τέχνη και την ίδια, αλλά πιθανώς να αναδείξει και άλλες δυνατότητες, μιας πιο ανοιχτής επιστημονικά διαλεκτικής στο πεδίο των ανθρωπιστικών επιστημών. Η φύση του ψυχαναλυτικού λόγου άλλωστε όπως υποστηρίζει και ο Παπαχριστόπουλος (2005, σ. 16) είναι ένα διαρκές παιχνίδι με την αβεβαιότητα, μια δημιουργική παρέμβαση, ένα ανακάτεμα με τις λέξεις, ένα παιχνίδι του σημαίνοντος, όπου κάθε ασφαλής σύνδεση της λέξης με τα πράγματα υπονομεύεται από την ίδια την πρόθεση που την ανακινεί. Αντίστοιχα όμως και το έργο τέχνης δεν δύναται να

εξαντληθεί σε μια μονοδιάστατη απόπειρα ερμηνείας, δεν πασχίζει να τεκμηριωθεί σε μια απόλυτη, αληθινή και ολοκληρωμένη ανάγνωση ώστε να εκπληρώσει τη γέννησή του.

Η ψυχαναλυτική ερμηνεία μπορεί να κατοχυρωθεί ως απόπειρα, ως δυνατότητα παρέμβασης σε ένα κειμενικό σύμπαν, το οποίο περιλαμβάνει τον συγγραφέα, το κείμενό του αλλά και ένα ευρύτερο πεδίο διυποκειμενικότητας μεταξύ των εμπλεκόμενων στη διαδικασία γραφής και ανάγνωσης. Μπορεί να διατυπώσει έναν λόγο επί της διαδικασίας αυτής, να διαμορφώσει ένα νέο κειμενικό σύμπαν ως ανάγνωση του σύμπαντος αυτού, να αξιώσει, με άλλα λόγια, ένα νομιμοποιητικό λόγο για την ίδια της τη φύση ως κειμενική πρακτική. Σε καμία, όμως, περίπτωση δεν μπορεί να απαιτήσει και την καθολικότητα του λόγου αυτού, τη δυνατότητα να τοποθετείται πέρα και πάνω από το λογοτεχνικό κείμενο, υποκαθιστώντας την ίδια την πράξη της γραφής (Παπαχριστόπουλος, 2005, σ. 16).

Το παραπάνω απόσπασμα αν το σκεφτούμε για τον καλλιτεχνικό/την καλλιτεχνική δημιουργό, η ισχύ του επιχειρήματος όχι μόνο δεν αλλοιώνεται, αλλά όπως θα αναδειχθεί παρακάτω από τα δείγματα των έργων τέχνης που έχουν επιλεγθεί, διανθίζεται, καθότι θα ασχοληθούμε με μορφές τέχνης, όπως η περφόρμανς και η *lecture-performance*, οι οποίες την εποχή του Freud δεν είχαν ακόμη εμφανιστεί.

Για να κατανοηθεί η σχέση της τέχνης με τη μετουσίωση οφείλουμε αρχικά να έχουμε υπόψη μας ότι οι σεξουαλικές ενορμήσεις καταστέλλονται ως έναν βαθμό σύμφωνα με την ψυχαναλυτική θεωρία, και ότι μέσω του μηχανισμού της μετουσίωσης σε κάποια υποκείμενα δημιουργείται ένας υποκατάστατος χώρος, αυτός της τέχνης όπου προσφέρεται ένα πεδίο ικανοποίησης στη θέση της πρωταρχικής επιθυμίας για ικανοποίηση της διατηρημένης ενόρμησης, που πάντα εντούτοις θα ενέχει τον νομοτελειικό περιορισμό του υποκατάστατου, δηλαδή το ανέφικτο της εκπλήρωσης του αρχικού, επιθυμητού στόχου της ενόρμησης. Έχοντας λοιπόν αυτούς τους δύο περιορισμούς στη βάση της σχέσης της τέχνης με τη μετουσίωση, αλλά και από την άλλη λαμβάνοντας υπόψη το υποκείμενο του/της δημιουργού, ο οποίος/η οποία συνειδητά ή μη, επιδιώκει με την προθετικότητά του/της να δημιουργήσει ένα πεδίο έκφρασης χωρίς όρια και περιορισμούς (αυτό μπορεί κανείς/καμία να το αντιληφθεί κάθε φορά που μελετάει τα επιτεύγματα των καλλιτεχνών στην ιστορία της τέχνης εν γένει), προκύπτει το ερώτημα των δυνατοτήτων του/της δημιουργού που του/της προσφέρει η καλλιτεχνική δημιουργία. Η προθετικότητα του καλλιτεχνικού υποκειμένου εντοπίζεται στην έννοια της φαντασίωσης κατά τον Freud, καθώς θεωρείται ως η ασφαλέστερη μορφή διοχέτευσης, μέσω της τέχνης, της παραίτησης από την ενόρμηση στην πραγματικότητα μιας κοινωνίας (Παπαχριστόπουλος, 2005, σ. 85). Η φαντασίωση, όπως σημειώνει στο *Ο ποιητής και η φαντασίωση* (Freud, 2011),

στον/στην ενήλικο/ενήλικη δημιουργό θυμίζει τις φαντασιώσεις των παιδιών, τα οποία την ώρα του παιχνιδιού επενδύουν τον κόσμο τους κατ' αναλογία της πραγματικότητας, αλλά γνωρίζουν πολύ καλά τη διάκριση ανάμεσα στους δυο κόσμους. Έτσι, και ο/η δημιουργός κατά την ενηλικίωση, όπως το παιδί που κινητοποιείται στο παιχνίδι από τις επιθυμίες του, διοχετεύει στον νέο κόσμο του/της, αυτόν της δημιουργικής φαντασίας του/της, τις επιθυμίες του/της μέσω των φαντασιώσεών του/της, τις οποίες σε αντίθεση με το παιδί, προσπαθεί να τις αποκρύψει καλά από τον έξω κόσμο, καθότι εκεί δεν προσδοκούν από αυτόν/αυτήν να παίζει ή να φαντασιώνεται, αλλά να δρα. Παρ' όλα αυτά, καταφέρνει με κάποιον τρόπο ο/η δημιουργός να άρει την αντίθεση ανάμεσα στο παιχνίδι και στην πραγματικότητα, να αντιμετωπίσει με σοβαρότητα το πρώτο και να επενδύσει σε αυτό μεγάλη συναισθηματική αξία. Ο λόγος που η επένδυση αυτή έχει τη συγκεκριμένη αξία είναι γιατί, στη μετάβαση από την παιδική ηλικία στην ενήλικη, οι επιθυμίες που ικανοποιούνταν μέσα από το παιχνίδι παύουν να ικανοποιούνται από το φράγμα του πραγματικού κόσμου, αλλά δεν παύουν ποτέ να αναζητούν την εκπλήρωσή τους. Οι φαντασιώσεις λοιπόν, γίνονται τα οχήματα που μπορεί να οδηγήσουν αυτές τις ανικανοποίητες επιθυμίες στην επούλωση από την σκληρή πραγματικότητα, στην εκπλήρωση. Το πρόβλημα όμως είναι, όπως είπαμε παραπάνω ότι αυτές οι πρωταρχικές επιθυμίες δεν μπορούν να βρουν την εκπλήρωσή τους, άρα κάθε φορά που αναζητείται ένα υποκατάστατο μέσο στην πραγματικότητα για αυτήν, ανατρέχει ο/η ενήλικας στον χώρο της φαντασίωσης. Καταλαβαίνουμε σύμφωνα με τον Freud από την αλληλουχία των προτάσεων ότι εδώ κρύβεται ένας παράγοντας στη διαμόρφωση της φαντασίωσης, αυτός των χρόνων. Στη διαδικασία της μετάβασης από το ασυνείδητο, όπου βρίσκονται οι ανεκπλήρωτες επιθυμίες, προς το συνειδητό, πλέκονται τρεις χρονικές ροές, αυτή του παρόντος ως αφετηρία που αναζωπυρώνει κάτι από τη διαμόρφωση της επιθυμίας, αυτή του παρελθόντος, όπου ανατρέχει το υποκείμενο καθώς εκεί έβρισκε έναν τρόπο ικανοποίησης της επιθυμίας, και η ροή του μέλλοντος όπου έρχεται να υποκαταστήσει το παρελθόν διαμέσου της φαντασίωσης στη μελλοντική εκπλήρωση. «Με τον τρόπο αυτό, στη μελλοντική εικόνα συντηρεί την εκπλήρωση της επιθυμίας στη φανταστική της διάσταση» (Παπαχριστόπουλος, 2005, σ. 86). Φυσικά, οι χρονικές αυτές ροές δεν λειτουργούν τόσο γραμμικά, όπως τις περιγράφει ο Freud για τον λογοτέχνη<sup>11</sup>, αλλά

---

<sup>11</sup> Ο Freud στο έργο του *Ο λογοτεχνικός δημιουργός και η φαντασία* (1908). Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιείται η μετάφραση του ίδιου έργου *Ο ποιητής και η φαντασίωση* (2011).



αλληλοδιαπλέκονται (Μωρίκης, 2018, σ. 151). Συνεπώς, το έργο τέχνης γίνεται ένα μάρφωμα του ασυνειδήτου, μια μορφή της φαντασίωσης του/της δημιουργού, η οποία μπορεί να τον ικανοποιήσει επαρκώς.

Στη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, και κατά τη λειτουργία του μετουσιωτικού μηχανισμού, πέρα από τον τόπο της ανασύστασης της απωθημένης εμπειρίας που δημιουργεί ο καλλιτέχνης/η καλλιτέχνιδα, όπου βρίσκει ξανά μια μορφή ικανοποίησης, εμπλέκεται και ο τόπος της υποκειμενικότητας του θεατή, καθώς αναγνωρίζει στο αισθητικό προϊόν μια δυνατότητα ανασύστασης της δικής του φαντασίωσης, μια μορφή εκπλήρωσης της δικής του απωθημένης επιθυμίας, και έτσι επέρχεται μια μορφή ευχαρίστησης και για τον ίδιο/την ίδια. Όπως υποστηρίζει και ο Παπαχριστόπουλος (2005, σ. 89), η τέχνη είναι η μοναδική δυνατότητα αναμόρφωσης της φαντασίωσης με ασφαλή τρόπο, απομακρυσμένο από κάθε ενοχή, αποστροφή προς την ικανοποίηση μιας ατομικής φαντασίωσης ή αιδώ, καθώς κατά τη μεταμόρφωση σε κάποιο άλλο (αισθητικό) περιεχόμενο αναζωπυρώνεται πρωτίστως, η προσδοκία για απόλαυση από όλους τους εμπλεκόμενους στην πρόσληψη της φαντασίωσης. «Επιπλέον, η φαντασίωση μεταφέρεται με τέτοιο τρόπο ώστε να απεμπλέκεται από την εξατομικευμένη της διάσταση ως υποκειμενικό βίωμα και να απαιτεί έναν καθολικό τρόπο εγγραφής, γενικευμένο και κοινοποιήσιμο ως συλλογικό βίωμα» (Παπαχριστόπουλος, 2005, σ. 92). Κάτι επίσης, που πρέπει να γνωρίζουμε για τη μετουσίωση σε αυτό το σημείο είναι τα ρευστά της όρια με την νεύρωση. Ο καλλιτέχνης/Η καλλιτέχνιδα κατά τον Freud εκτός από το ότι διακατέχεται από έντονες ενορμητικές απαιτήσεις, τον/την περιγράφει ως μια εσωστρεφή προσωπικότητα, επιρρεπή στη νεύρωση και σε όλες τις ανασταλτικές προς την πραγματικότητα πρακτικές που η νεύρωση ανακινεί. Αυτό που όμως τον/την ξεχωρίζει από άλλα υποκείμενα είναι ότι η μεγάλη ικανότητα προς μετουσίωση της ενόρμησης μπορεί να συνυπάρχει με την εκδήλωση νευρωτικών συμπτωμάτων, τα οποία αναστέλλουν την πρόθεση για δημιουργία. Ακολουθώντας τον δρόμο της τέχνης (που είναι και ο μοναδικός δρόμος με αυτήν την κατεύθυνση κατά τον Freud) επιστρέφει από την φαντασίωση προς την πραγματικότητα -και αποφεύγει να καταλήξει προς κάποια παθολογία, αναστέλλοντας πιθανά νευρωτικά φαινόμενα. Συνεπώς, έχοντας βέβαια υπόψη μας τη ρευστότητα των συνόρων της μετουσίωσης και της νεύρωσης, το έργο τέχνης ενέχει ως έναν βαθμό μια τάση επιστροφής του απωθημένου ή και μια τάση απόθυσής του (Παπαχριστόπουλος, 2005, σ. 91-92).

## Πεπρωμένα της ενόρμησης και μετουσίωση

Η ενόρμηση ορίζεται ως μια πάντα σταθερή δύναμη με διάρκεια προερχόμενη από το εσωτερικό του σώματος, από την οποία δεν μπορεί το υποκείμενο να διαφύγει, παρά μόνον όταν την ικανοποιήσει. Ο Freud για να αναλύσει αυτή τη δύναμη παρατηρεί τη λειτουργία του ερεθίσματος στο σώμα, διαφοροποιώντας όμως τελικά, την προέλευσή της σε αντίθεση με του ερεθίσματος που είναι εξωτερικών παραγόντων, καθώς και την χρονική της διάρκεια σε αντίθεση με αυτή του ερεθίσματος που είναι στιγμιαίας φύσης. Οι ενορμήσεις δεν μπορούν να αποφευχθούν ή να τις διαχειριστεί το υποκείμενο το ίδιο εύκολα με τα ερεθίσματα, καθότι αυτά είναι εξωτερικής προέλευσης, άρα αντιλαμβανόμαστε ότι το σώμα τελεί καθήκοντα ορίου ανάμεσα στο εξωτερικό περιβάλλον και το εσωτερικό μας. Το κοινό χαρακτηριστικό των ερεθισμάτων και των ενορμήσεων όμως βρίσκεται στη βιολογική τους φύση, δηλαδή στη σύνδεσή τους με το νευρικό μας σύστημα. Όπως τα εξωτερικά ερεθίσματα ασκούν επίδραση στο νευρικό μας σύστημα έως ότου εξουδετερωθούν από αυτό ή μετριαστεί η επίδρασή τους, έτσι και τα ενορμητικά ερεθίσματα ασκούν μεγάλες πιέσεις στο σύστημα, το ωθούν σε ενέργειες πολύπλοκες, οι οποίες συναρμολογούμενες η μία με την άλλη πυροδοτούν αλλαγές στο εξωτερικό περιβάλλον με στόχο να επέλθει η ικανοποίηση. Εδώ να σημειώσουμε ότι βλέπουμε τη λειτουργία του ψυχικού οργάνου στηριζόμενη στο δίπολο ευχαρίστηση-δυσαρέσκεια, και άρα τη λειτουργία της αρχής της ευχαρίστησης ή ικανοποίησης στη βάση της οποίας γίνεται ο έλεγχος των ερεθισμάτων: η αύξηση των ερεθισμάτων επιφέρει την αίσθηση της δυσαρέσκειας, η μείωσή τους την αίσθηση της ικανοποίησης (Μωρίκης, 2018, σ. 227). Μελετώντας τον ορισμό που δίνει ο Freud για την ενόρμηση, «ως μία οριακή έννοια μεταξύ ψυχικού και σωματικού, ως ψυχικός εκπρόσωπος των ερεθισμάτων που προέρχονται από το εσωτερικό του σώματος και φθάνουν στην ψυχή, ως ένας βαθμός εργασιακών απαιτήσεων, επιβαλλόμενων στο ψυχικό λόγω της συνάρτησής τους με το σωματικό» (Freud, 2005, σ. 22) σε συνδυασμό με τα παραπάνω για τις εργασίες και τις αλλαγές που κινητοποιούν οι ενορμήσεις, δεν μας ξαφνιάζει που οδηγείται στο συμπέρασμα ότι οι ενορμήσεις, και όχι τα εξωτερικά ερεθίσματα, είναι οι κινητήρες των προόδων που έφεραν το νευρικό σύστημα στη σημερινή του εξέλιξη και αποτελεσματικότητα, τουναντίον μας εισάγει στη σχέση της ενόρμησης με το μετουσιωτικό μηχανισμό.

Προκειμένου να κατανοήσουμε καλύτερα την παραπάνω σχέση, πρέπει να αναφερθούμε στα τέσσερα σημεία της ενόρμησης: ώση, στόχο, αντικείμενο και πηγή.

α. Υπό τον όρο ώση μιας ορμής εννοούμε την κινητική της ροπή, το ποσό δυνάμεως ή το βαθμό του έργου που αυτή αντιπροσωπεύει. Η πιεστικότητα είναι μια γενική ιδιότητα των ενορμήσεων, καθώς και η ουσία τους. Κάθε ορμή είναι ένα είδος ενεργητικότητας.

β. Ο στόχος της ενόρμησης

είναι πάντοτε η ικανοποίηση, η οποία δεν μπορεί να επιτευχθεί παρά μόνο με την άρση της κατάστασης ερεθισμού στην πηγή της ορμής. Αλλά και αν ακόμη ο τελικός στόχος κάθε ορμής παραμένει αμετάβλητος, είναι διάφοροι οι δρόμοι που οδηγούν στον ίδιο τελικό στόχο, οπότε μπορούν να προκύπτουν πολλαπλοί εγγύτεροι και ενδιάμεσοι στόχοι για μια ορμή, που είναι δυνατόν να συνδυάζονται μεταξύ τους ή να αντιμετωπίζονται. Η πείρα μάς επιτρέπει επίσης να μιλούμε για ορμές ανασταλμένες ως προς τον στόχο, όταν η διεργασία μπορεί να αναπτύσσεται ως ένα σημείο προς την κατεύθυνση της ικανοποίησης της ορμής, αλλά στη συνέχεια υφίσταται μια αναστολή ή εκτροπή. Πρέπει να υποθεθεί ότι και με τέτοιες διεργασίες συνδέεται πάλι μια μερική ικανοποίηση (Freud, 2005, σ. 22-23).

γ. Το αντικείμενο της ενόρμησης

είναι εκείνο πάνω στο οποίο ή μέσω του οποίου η ορμή μπορεί να φτάσει στον στόχο της. Είναι το πιο μεταβλητό στοιχείο της ορμής, που δεν συνδέεται πρωτογενώς με αυτή, αλλά κατατάσσεται στην ίδια λόγω της καταλληλότητάς του να καθιστά δυνατή την ικανοποίηση. Δεν είναι κατ' ανάγκη ένα ξένο αντικείμενο, αλλά μπορεί να είναι και ένα μέρος του ίδιου σώματος. Εξάλλου είναι δυνατόν στην πορεία των ζωτικών πεπρωμένων της ορμής να αλλάξει κατά βούληση πολύ συχνά: αυτή η μετάθεση της ορμής αναλαμβάνει να παίξει τους πιο διαφορετικούς ρόλους. Υπάρχουν περιπτώσεις κατά τις οποίες το ίδιο αντικείμενο χρησιμοποιείται ταυτόχρονα στην ικανοποίηση περισσότερων ορμών (Freud, 2005, σ. 23).

δ. Ως πηγή της ενόρμησης

νοείται η σωματική διεργασία σε ένα όργανο ή μέρος του σώματος, το ερέθισμα της οποίας εκπροσωπείται στην ψυχική ζωή από την ορμή. Είναι άγνωστο αν αυτή η διεργασία είναι κατά κανόνα χημικής φύσης ή μπορεί να αντιστοιχεί στην αποδέσμευση άλλων, π.χ. μηχανικών δυνάμεων. Η μελέτη των πηγών της ορμής δεν ανήκει πια στην ψυχολογία: μολονότι η προέλευση από την σωματική πηγή είναι το απολύτως αποφασιστικό στοιχείο για την ορμή, η ορμή δεν μας γίνεται γνωστή στην ψυχική ζωή παρά μόνο μέσα από τους στόχους της. Η ακριβής γνώση των ορμικών πηγών δεν είναι εντελώς απαραίτητη για την ψυχολογική έρευνα. Μερικές φορές είναι διασφαλισμένο το αναδρομικό συμπέρασμα για τις πηγές της ορμής μέσα από τους στόχους της (Freud, 2005, σ. 23-24).

Ο ευμετάβλητος ρόλος του αντικειμένου της ενόρμησης μαρτυρά την πλαστικότητά αυτής, ευνοεί τη μετάθεσή της και εκεί ακριβώς εντοπίζονται οι πλέον σημαντικοί ρόλοι της, όπως είναι η μετουσιωτική δυνατότητα και τα προϊόντα της. «Η μετουσίωση λοιπόν, προσλαμβάνει τη μορφή μιας ενορμήσεως που έχει μετατεθεί» (Μωρίκης, 2018, σ. 230). Στο έργο του *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι*, ο Freud (2006) μιλώντας για τις σεξουαλικές ενορμήσεις, οι οποίες επισημαίνει ότι έχουν το

τεράστιο πλεονέκτημα της μετουσίωσης δηλαδή βρίσκονται σε θέση να υποκαταστήσουν τους στόχους τους με μη σεξουαλικούς, που πιθανότατα βρίσκονται και πιο υψηλά σε αξιακό σύστημα (σ. 107), διαφαίνεται ένα προβληματικό σημείο σε αυτή τη σχέση της μετουσίωσης με την ενόρμηση. Μπορούμε να μιλάμε για διατήρηση της σεξουαλικής ενέργειας της ενόρμησης όταν έχουμε στα τρία από τα τέσσερα βασικά χαρακτηριστικά της, τον στόχο, το αντικείμενο και την πηγή όχι τελικά απλώς υποκατάσταση, από έναν άλλο στόχο σε μια ενορμητική κίνηση που στο σύνολό της θα παρέμενε η ίδια, αλλά μια αλλαγμένη ενέργεια στην ιδιότητά της, αποσεξουαλικοποιημένη πια, που τίθεται στην υπηρεσία μη σεξουαλικών δραστηριοτήτων; Μπορούμε να την χαρακτηρίζουμε σεξουαλική εξαιτίας της ιστορίας της, της προέλευσής της και μόνον; Εδώ θέτει ο Laplanche ένα καίριο επιχείρημα για την εξέλιξη της έρευνας της μετουσίωσης, αυτό της αναγκαιότητας της κατάδειξης των μετουσιωτικών φαινομένων κατά τη γέννησή τους, κατά την ενεργητική τους μετάλλαξη βήμα προς βήμα (2008, σ. 122-123).

Όπως φαίνεται παραπάνω κάναμε τη διάκριση στις σεξουαλικές ενορμήσεις. Αυτή η διάκριση βασίζεται στην πρόταση του Freud να αναλύσει τις ενορμητικές πηγές (πρώτη θεωρία ενορμήσεων) σε σεξουαλικές και σε ενορμήσεις του εγώ ή της αυτοσυντήρησης. Η διάκριση αυτή αντανakλά τη διττή λειτουργία του ατόμου από τη μια ως αυτοσκοπός (σεξουαλικότητα) και από την άλλη ως μέλος μιας αλυσίδας στην οποία υποτάσσεται χωρίς τη θέλησή του, κάτω από τις απαγορεύσεις που του επιβάλλονται στην σεξουαλικότητά του, κάτω από τις δυνάμεις που την απωθούν (εγώ) ώστε να αυτοσυντηρηθεί. Οι ενορμήσεις του εγώ ή της αυτοσυντήρησης διέπονται από τη λεγόμενη αρχή της πραγματικότητας. Εντούτοις, ο Freud δεν προχωρά περαιτέρω στην ανάλυση των ενορμήσεων του εγώ, καθώς από την κλινική εμπειρία είναι πιο οικείες οι σεξουαλικές. Τα πεπρωμένα λοιπόν των σεξουαλικών ενορμήσεων που συνοψίζει από την έρευνά του είναι: η μετατροπή στο αντίθετο, η στροφή εναντίον του εαυτού, η απόθεση και η μετουσίωση. Τα πεπρωμένα αυτά, συνεπώς και τη μετουσίωση, τα παρουσιάζει και ως τρόπους άμυνας κατά των ενορμήσεων (Freud, 2005, σ. 28). Ο Μωρίκης σε αυτό το σημείο της έρευνάς του, (2018, σ. 241) προτείνει μια ενδιαφέρουσα στάση ως προς την τροφοδοσία της μετουσίωσης, αυτή σύμφωνα με την οποία δεν προκύπτει αποκλειστικά από τις σεξουαλικές ενορμήσεις, αλλά μπορεί εξίσου και από τις ενορμήσεις της αυτοσυντήρησης. Μήπως εδώ θα μπορούσε με τη σειρά της η ανθρωπολογική προσέγγιση να φωτίσει περισσότερο τις διαστάσεις της αρχής της πραγματικότητας;

## Η δημιουργία και η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό

Στο έργο του Freud *Η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό* πρέπει να καταφύγουμε στη συνέχεια της παραπάνω παρουσίασης των βασικών σημείων από τη θραυσματική θεωρία του για τη μετουσίωση, ώστε να προσεγγίσουμε κάποια καίρια σημεία για την τέχνη, τη μετουσίωση και τη σχέση αυτών εντός του πολιτισμού, καθώς και σε συνάρτηση με αυτόν. Ως πολιτισμό «προσδιορίζει το συνολικό άθροισμα των επιτεύξεων και των θεσμών μέσα στους οποίους η ζωή μας απομακρύνεται από τη ζωή των ζωικών προγόνων μας και υπηρετεί δύο σκοπούς: την προστασία των ανθρώπων έναντι της φύσης και τη ρύθμιση των μεταξύ τους σχέσεων» (Freud, 2013, σ. 49). Στην κορυφή των χαρακτηριστικών του πολιτισμού τοποθετεί τα παράγωγα της πνευματικής δραστηριότητας, επιστημονικά και καλλιτεχνικά επιτεύγματα, ενώ αυτά τα διακρίνει σε θρησκευτικά συστήματα, ως ανώτερα ιεραρχικά, έπειτα, τις φιλοσοφικές αναζητήσεις και με τη σειρά τους τις κατασκευές που αφορούν ιδεώδη ατομικά, ενός λαού ή παγκόσμια. Το στοιχείο που συνδέει σε αυτό το σημείο τη μελέτη του για τον πολιτισμό με τα καλλιτεχνικά (και επιστημονικά επιτεύγματα) είναι οι λειτουργίες του ψυχικού οργάνου κατά τη διάρκεια των παραγωγικών διαδικασιών.

Εκκινώντας την μελέτη του για τον πολιτισμό από την προσπάθεια απάντησης στο ερώτημα της προέλευσης του θρησκευτικού αισθήματος, αυτού του «ωκεάνιου συναισθήματος»<sup>12</sup> που πιθανώς στέκεται ως πηγή κάθε θρησκευτικής ανάγκης, κάνει λόγο για τα στάδια συγκρότησης του εγώ. Ως αρχικό στάδιο του εγώ σε μια πρώιμη φάση ανάπτυξης του υποκειμένου είναι η περίοδος που εμπερικλείει τα πάντα, ενώ στη συνέχεια υπακούει στις έντονες πιέσεις της αρχής της ευχαρίστησης και απομονώνει κάθε πιθανή δυσαρέσκεια αποκόβοντας έτσι τον εξωτερικό κόσμο ως μια απειλή.

---

<sup>12</sup> Το ωκεάνιο αυτό συναισθημα δεν μπορεί να μην μας δημιουργήσει τον συνειρμό για το αίσθημα του Υψηλού, αφού ο Freud γνωρίζουμε ότι έχει έρθει σε επαφή πολύ νωρίτερα με την αισθητική φιλοσοφία του Υψηλού, όπως φαίνεται και στο σύντομο κείμενό του, «Το Ανοίκειο» του 1919. Στο έργο του *Η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό* δεν το ονομάζει στο συγκεκριμένο σημείο Υψηλό, καθώς ο φίλος του Ρομαίν Ρολάν στην αλληλογραφία μεταξύ τους, ονομάζει ο ίδιος πρώτος το συναισθημα «ωκεάνιο» και υποστηρίζει ότι είναι η πραγματική πηγή της θρησκευτικότητας. Όμως, παρακάτω στο κείμενό του ο Freud όταν μιλά για τη μετουσίωση και την εκτροπή της ενόρμησης σε κοινωνικά υψηλούς στόχους όπως η τέχνη, γίνεται πιο ξεκάθαρη η σύνδεση αυτού του ωκεάνιου συναισθήματος με την αισθητική εμπειρία του Υψηλού, η οποία μπορεί να βιωθεί από την φύση και την Τέχνη (τα παραπάνω έχουν μελετηθεί κατά την εκπόνηση της πτυχιακής μου εργασίας «Το Ανοίκειο στην Ψυχανάλυση, την Αρχιτεκτονική και τον Κινηματογράφο», 2018).

Φυσικά, η σκληρή εξωτερική πραγματικότητα έρχεται με τη σειρά της να προσκρούσει σε αυτό το εγώ προκαλώντας έτσι μια αλλεπάλληλη μάχη ανάμεσα στα όρια της ίδιας και της εσωτερικής πραγματικότητας του υποκειμένου, μέχρις ότου - στο αισιόδοξο σενάριο - αυτά να ισορροπήσουν. Ως «ωκεάνιο συναίσθημα» λοιπόν, περιγράφει ο Freud εκείνο το απομεινάρι από το αίσθημα της ένωσης του εγώ με τα πάντα γύρω του και της αίσθησης του απέραντου. Με αυτήν την αίσθηση αποσωματοποίησης, εκστατικότητας, ηδονής και απεξάρτησης από τις ανάγκες, όπως σημειώνει και ο Μωρίκης (2018, σ. 270) είναι που συνδέει σε αυτό το σημείο ο Freud όχι μόνον τη θρησκευτική οδό, αλλά και την τέχνη. Η τέχνη και ο ρόλος της εισάγεται στην πρώτη κατηγορία αυτών των καταπραϋντικών περισπασμών από την σκληρή πραγματικότητα, αυτή των τόσο δραστικών που ενισχύουν την υποβάθμιση της δυστυχίας, δίπλα στα υποκατάστατα ικανοποίησης που απλώς τη μειώνουν καθώς και τις ναρκωτικές ουσίες που οδηγούν στην αναισθητοποίηση. Κατά τον Freud λοιπόν, η τέχνη είναι ένα ισχυρό μέσο ενάντια στην πραγματικότητα (όχι με την έννοια της αντικειμενικής πραγματικότητας, αλλά με την έννοια του συμβολικού σύμπαντος που επιβάλλει απαγορεύσεις, φραγμούς δηλαδή στην απόλαυση του υποκειμένου<sup>13</sup>) και οι ικανοποιήσεις που προσφέρει είναι αυταπάτες, ψευδαισθήσεις απέναντί της, διόλου όμως αναποτελεσματικές, εξαιτίας του ρόλου της φαντασίας στην ψυχική ζωή (2013, σ. 28). Παρακάτω θα σχολιαστεί εκτενέστερα ο χαρακτηρισμός της τέχνης ως μια αυταπάτη. Στη σύνδεση που κάνει της δημιουργίας με την ψυχική δραστηριότητα, πέρα από το στοιχείο της ενόρμησης που αναλύσαμε παραπάνω, εισάγει και τις έννοιες του ωφέλιμου και της αποκόμισης της ευχαρίστησης ως απώτερους στόχους των δημιουργικών δραστηριοτήτων. Όσον αφορά στην αποκόμιση της ευχαρίστησης, και συγκεκριμένα σε αυτήν που αποκομίζουμε από την ομορφιά - μια έννοια που έχει απασχολήσει τον κλάδο της αισθητικής και όχι μόνο, και αφορά στα έργα τέχνης αν αναλογιστούμε την αισθητική αξία τους- δεν επιχειρείται από τον Freud να προταθούν κάποιες απαντήσεις, παρά μόνον υποστηρίζει ότι η ομορφιά πηγάζει από τη σφαίρα των σεξουαλικών αισθήσεων. Αυτό το συμπέρασμα δεν θα μας απασχολήσει στην παρούσα έρευνα, ο ίδιος μάλιστα σημειώνει ότι φαίνονται ατελείς οι παρατηρήσεις που τον οδηγούν σε αυτόν τον ισχυρισμό, εντούτοις σε αυτό που καταλήγει μέσα από το συγκεκριμένο σημείο είναι ότι η αρχή της ευχαρίστησης μάς οδηγεί προς δρόμους για την κατάκτηση της ευτυχίας, όπου η θετική εκδοχή είναι να αποκομίσουμε

---

<sup>13</sup> Βλ. το συμβολικό κατά Lacan, *Εισαγωγικό Λεξικό της λακανικής ψυχανάλυσης*, Evans, 2005, σ. 250.

ευχαρίστηση ή η αρνητική εκδοχή είναι μόνον να αποφύγουμε τον πόνο. Οι δρόμοι που θα ακολουθήσει καμία/κανένας είναι πολύ διαφορετικοί, αλλά ένα είναι βέβαιο: κανένας δρόμος δεν δύναται να μας οδηγήσει σε όλα όσα επιθυμούμε. Απομένουν όμως αμέτρητες δοκιμές από τα υποκείμενα, καθώς η ευχαρίστηση που προσδοκάται από τον πραγματικό κόσμο σε κάθε υποκείμενο διαφέρει, όπως επίσης οι δυνατότητες ανεξαρτητοποίησης από αυτόν, αλλά και το κατά πόσο βιώνεται εφικτό να προσαρμόσει τον κόσμο ανάλογα με τις επιθυμίες του. Καταλυτικός παράγοντας λοιπόν, είναι η ψυχική ιδιοσυστασία του υποκειμένου (2013, σ. 40-41). Για το στοιχείο του ωφέλιμου σε συνάρτηση με τον πολιτισμό, και τη μετουσίωση, σε μια πρώτη ανάγνωση θα οδηγούμασταν στη σκέψη ότι ο Freud δείχνει να εισάγει μια χρηστική, κοινωνική και λειτουργική διάσταση. Παρ' όλα αυτά, σε μια διεισδυτικότερη ανάγνωση, η διάσταση της ενόρμησης δεν παύει να υφίσταται, αλλά διαφαίνεται διά της τεθλασμένης, «στον βαθμό που ο πολιτισμός μέσω της μετουσίωσης και των προϊόντων της, μπορεί να θεωρηθεί ως μια μετάθεση του σκοπού και του αντικειμένου της ενόρμησης». Η έννοια του ωφέλιμου που καταδεικνύεται ως στόχος μέσα από κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα, και πολύ περισσότερο από τις δημιουργικές, αφορά κυρίως την ενορμητική δυναμική και απαιτητικότητα (Μωρίκης, 2018, σ. 288). Σε συνδυασμό με την ενόρμηση διαμεσολαβεί συνάμα το σύστημα του εγώ –σημειωτέον, τόσο το εγώ του καλλιτέχνη όσο και το εγώ του αποδέκτη- σε σχέση με το πεδίο του πολιτισμού, το οποίο διαχειρίζεται εξίσου την εξωτερική και εσωτερική πραγματικότητα, ενώ φέρει ταυτόχρονα τις ενορμήσεις του υποκειμένου. Το εγώ-ευχαρίστηση δηλαδή δεν παύει να επιθυμεί και να αποβλέπει προς την ευχαρίστηση και την αποφυγή πόνου, αλλά συνάμα το εγώ-πραγματικότητα τείνει προς το ωφέλιμο και εργάζεται, ώστε να διασφαλίζεται από τις βλάβες (Cotet, Laplanche, Altounian, et al, 1991). Οι δημιουργικές δραστηριότητες που καταλήγουν σε μια φαινομενικά αποτυπώσιμη παραγωγή, το έργο τέχνης, αποτελούν μια διαδρομή της μετουσιωτικής διαδικασίας κατά την οποία έχει εμπλακεί καθοριστικά το εγώ για την συγκρότηση των ενεργειών από το ενδοψυχικό και ενορμητικό γίνεσθαι σε ένα ενιαίο όλο. Με άλλα λόγια, ο πολιτισμός καθίσταται στην προκειμένη περίπτωση ωφέλιμος, επειδή παρέχει τη δυνατότητα ικανοποίησης της ενόρμησης, έστω και έτσι όπως έχει αυτή εκτραπεί. Μέσω αυτής της έμμεσης σύνδεσης του πολιτισμού και των ψυχικών δραστηριοτήτων - και μέσω των εννοιών του ωφέλιμου και της αποκόμισης της ευχαρίστησης - διασαφηνίζονται τα εξής επιχειρήματα: πρώτον, ότι η μετουσίωση και η τέχνη ειδικότερα, πριν προσλάβουν οποιαδήποτε άλλη σημασία, ιστορική, κοινωνική,

καλλιτεχνική, αποτελούν προϊόντα του ψυχικού οργάνου του δημιουργού, και δεύτερον, ότι «μετουσίωση ως ενδοψυχική διεργασία ατομική και πολιτισμός ως ομαδικό, επιφανόμενο προϊόν, αλληλοδιαπλέκονται αζεδιάλυτα. Δεν νοείται ο πολιτισμός χωρίς τη μετουσίωση, η οποία αποτελεί οντολογική του συνθήκη. Κοινή καταβολή και των δύο, η διαχείριση του ενορμητικού δυναμικού, η καταδάμαση των ενστικτικών ώσεων» (Μωρίκης, 2018, σ. 293).

Το έργο όμως του Freud που μελετήσαμε σε αυτό το υποκεφάλαιο, ονομάζεται *Η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό*. Συμπερασματικά λοιπόν, ο πολιτισμός σε μεγαλύτερο βαθμό καταπιέζει, περιορίζει και προκαλεί βλάβες, κυρίως στη σεξουαλική ζωή, στις σεξουαλικές ενορμήσεις του ανθρώπου από ότι τις ικανοποιεί. Οι άλλοι μηχανισμοί εκτός από τη μετουσίωση, όπως αναφέρθηκαν και παραπάνω ως πεπρωμένα, που λειτουργούν για αυτούς τους ματαιωτικούς σκοπούς στο πεδίο του πολιτισμού, αλλά και στο ενδοψυχικό είναι η απώθηση και η καταστολή/καταπίεση. Ο Freud επισημαίνει ότι αυτή η «πολιτισμική ματαίωση» είναι η πηγή της μεγαλύτερης εχθρότητας που έχουν να αντιμετωπίσουν όλοι οι πολιτισμοί, ενώ σημειώνει ότι δυσκολεύει την εργασία του αφού η άρνηση της ικανοποίησης των ενορμήσεων ελλοχεύει κινδύνους, αν δεν αντισταθμιστεί οικονομικά (Freud, 2013, σ. 60). Στο φροϋδικό έργο, η λέξη «οικονομία» χρησιμοποιείται προκειμένου να προσδιοριστούν τα μεγέθη, τα ποσά, η κυκλοφορία, η κατανομή, οι επενδύσεις της ενορμητικής ενέργειας<sup>14</sup>. Σύμφωνα λοιπόν με την οικονομική θεώρηση, η έννοια του τραύματος «είναι μια βιωματική εμπειρία η οποία επιφέρει, σ' ένα κλάσμα του χρόνου, μια τόσο μεγάλη αύξηση της διέγερσης στο εσωτερικό της ψυχικής ζωής, πού η εκκαθάριση ή η επεξεργασία της με τα συνήθη και φυσιολογικά μέσα αποτυγχάνει, πράγμα που συνεπάγεται μακροχρόνιες διαταραχές στο επίπεδο της ενεργειακής λειτουργίας» (Laplanche & Pontalis, 1986, σ. 503). Ο Otto Rank, στενός συνεργάτης του Freud για δεκαετίες, στο έργο του *Art and Artist; Creative urge and personality development* υποστηρίζει ότι η τέχνη γεννιέται από τον φόβο μπροστά στην απώλεια και την αλλαγή (1968, σ. 11). Τόσο ο Rank όσο και ο

---

<sup>14</sup> Με την «οικονομική άποψη» ο Freud στη μεταψυχολογία του [όρος που επινόησε για να υποδηλώσει την ψυχολογία που ο ίδιος θεμελίωσε στην πιο θεωρητική της διάσταση, και με την οποία επεξεργάζεται συγκεκριμένα εννοιολογικά μοντέλα (Laplanche & Pontalis, 1986, σ. 319)] εννοεί «...την προσπάθεια να κατανοήσουμε τον προορισμό των ποσοτήτων διέγερσης και να καταλήξουμε σε μία σχετική τουλάχιστον εκτίμηση του μεγέθους τους». Οι άλλες δύο απόψεις που συνθέτουν τα ψυχικά φαινόμενα, σύμφωνα με την φροϋδική ψυχανάλυση είναι η δυναμική και η τοπική (Laplanche & Pontalis, 1986, σ. 362).



Freud δεν υποστηρίζουν ότι οι καλλιτέχνες είναι ως υποκείμενα – αν και προνομιούχα - αλώβητα στους κινδύνους από την άρνηση της ικανοποίησης των ενορμήσεων. Οι κίνδυνοι σε ατομικό επίπεδο είναι η ψυχική νόσος, και στον βαθμό που η τέχνη και η μετουσίωση αποτελούν συνθήκες που εκτρέπουν τον άμεσο στόχο και το αντικείμενο της ενόρμησης δεν θα μας προξενούσε έκπληξη αυτό που σημειώνει ο Μωρίκης ότι αποτελούν, με έναν τρόπο «παράγοντες κινδύνου» (2018, σ. 296), καθώς όπως εύστοχα σημειώνει ο Rank σε προγενέστερο έργο του από το παραπάνω, ο καλλιτέχνης βρίσκεται στο ενδιάμεσο του ονειροπόλου και του νευρωτικού (1968, σ. 10). Για τη σχέση της τέχνης και της παθολογίας έχουν γραφτεί αρκετά και προξενεί πολύ συχνά συναισθήματα περιέργειας στους ανθρώπους αυτό το «πλάσμα» που λέγεται δημιουργός, ο οποίος/η οποία άλλοτε του/της αποδίδεται στις κοινωνίες ένας ρόλος «του τρελού/της τρελής» και άλλοτε αυτού του χαρισματικού πλάσματος που έχει μια εσωτερική επικοινωνία με κάτι υπεράνθρωπο ή και θεϊκό. Στην παρούσα εργασία όμως, δεν θα ασχοληθούμε με τη σχέση της τέχνης και της παθολογίας, αλλά και από την άλλη σίγουρα, δεν υποστηρίζεται η θέση περί χαρισματικού πλάσματος το οποίο είναι υπεράνω των βασάνων και του τραύματος. Ένα από τα πράγματα που επιχειρούνται να διερευνηθούν και παρακάτω μέσα από την έρευνα με τους/τις εικαστικούς, έχοντας ως πυξίδα την πρόταση για την έρευνα του μετουσιωτικού μηχανισμού, είναι το κατά πόσο ο/η δημιουργός κατορθώνει να διαχειριστεί σε συνειδητό, αλλά και σε ασυνείδητο επίπεδο (όσο μπορούμε φυσικά να κατανοήσουμε αυτό το επίπεδο μέσα από μια ανθρωπολογική έρευνα) τις ροές των δυνατοτήτων που προσφέρονται στο ψυχικό του όργανο, τόσο από τον ίδιο τον πολιτισμό όσο και από τον ίδιο το μηχανισμό της μετουσίωσης για τη διαχείριση των ρήξεων προς σημεία ισορροπίας, καθώς και των εκρηκτικών δυνάμεων που δρουν μέσα του, τμήμα των οποίων τροφοδοτούν την τάση του προς την τέχνη και την δημιουργικότητά του. Ο Rank είχε κάνει τον παρακάτω διαχωρισμό ανάμεσα στον/στην νευρωτικό/-ή και τον καλλιτέχνη/την καλλιτέχνηδα: ο πρώτος/η πρώτη υποφέρει κυρίως εξαιτίας της εσωτερικής δυσκολίας να αποδεχθεί τον εαυτό του/της, ενώ ο δεύτερος/η δεύτερη όχι μόνο αποδέχεται την προσωπικότητά του/της, αλλά προχωράει και πέρα από αυτήν (1968, σ. 10). Ο Freud όπως αναφέραμε και παραπάνω, είχε χαρακτηρίσει την τέχνη ως μια αυταπάτη, στον βαθμό που βρίσκεται αντιμέτωπη με την πραγματικότητα (όπως διευκρινίστηκε παραπάνω) και δεν μπορεί να την αλλάξει. Σε τι μπορεί να συνίσταται όμως αυτή η «αλλαγή της πραγματικότητας» και άραγε, μπορούμε τόσο εύκολα να ακυρώσουμε αυτήν τη δυνατότητα «αλλαγής» της; Είμαστε σε θέση σε αυτό το σημείο να συμμαρτυρήσουμε την

αμφισβήτηση του Μωρίκη όταν υποστηρίζει ότι αντιθέτως, «η τέχνη συνιστά μια διαρκώς διαθέσιμη οδό διαρκούς επαναανακάλυψης της πραγματικότητας» (2018, σ. 271). Μπορεί να μην προστατεύει πάντα από μόνη της το ίδιο το υποκείμενο, και να αποτελεί ενίοτε ένα ριψοκίνδυνο μονοπάτι, αλλά μπορεί να «προστατεύει» κατά κάποιον τρόπο τον πολιτισμό και τη συλλογικότητα των ανθρώπων, εφόσον απομακρύνει αυτούς από τα βίαια και εχθρικά ένστικτά τους. Επιπλέον, ακόμα κι αν η μετουσίωση και η τέχνη μπορεί να αποτελούν ενίοτε θερμοκήπιο προβλημάτων, συγκροτούν έναν τρόπο επανατοποθέτησής του ψυχικού οργάνου τόσο ως προς την εσωτερική του όσο και προς την εξωτερική του πραγματικότητα (Μωρίκης, 2018, σ. 271). Συνεπώς, συνιστούν πλουσιότερες και συνθετότερες τροποποιούς συνθήκες – είτε ως θερμοκήπια προβλημάτων είτε ως οδοί προς κοινωνικά υψηλά προϊόντα – του ψυχικού οργάνου του/της δημιουργού και της πραγματικότητάς του/της, όπως παραπάνω κατά Freud, αλλά και επίσης όπως διακρίνει πολύ εύστοχα ο Μωρίκης των αποδεκτών της τέχνης του/της, οι οποίοι/οποίες έπειτα από το σχετίζεσθαι με τα έργα τέχνης και το βίωμα της εμπειρίας δεν παραμένουν οι ίδιοι/ίδιες (2018, σ. 272). Συμπερασματικά, και ο πολιτισμός ως σύνολο μπορεί να συνιστά «πηγή δυστυχίας», αλλά ταυτόχρονα η τέχνη μέσω της μετουσίωσης στο πεδίο του, είναι δυνατό να παράσχει και στα μέλη ενός κοινωνικού συνόλου τα οποία μετέχουν στις καλλιτεχνικές εμπειρίες ως αποδέκτες/αποδέκτριες, πολλαπλές δυνατότητες επανατοποθέτησης και επαναδιαπραγμάτευσης στο πλαίσιο του εσωτερικού τους κόσμου, καθώς και της επανεμφάνισης και επανανοηματοδότησης εντός του ίδιου του κοινωνικού συνόλου.

## Κεφάλαιο δεύτερο

### Μαρία Καραβέλα<sup>15</sup>

#### Ατομική έκθεση / χώρος: Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον (1971)

##### Το αρχείο ως επι-ζώσα μετουσίωση

Το πρώτο έργο τέχνης με το οποίο θα ασχοληθούμε παρακάτω ανήκει σε αυτό το είδος των εικαστικών μέσων, το οποίο ονομάζεται περφόρμανς. Στην έρευνα της Γερογιάννη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα 1968-1986* (2019) αναγνωρίζει αυτήν «ως μια εικαστική παράσταση, με ή χωρίς σενάριο, η οποία μπορεί να περιλαμβάνει στοιχεία του τυχαίου και του αυθόρμητου ή να είναι προσεκτικά σχεδιασμένη και ενορχηστρωμένη, και είτε να πλαισιώνεται είτε όχι από τη συμμετοχή του κοινού» (σ. 17) και αυτή μπορεί να μεταδοθεί στον θεατή/στην θεάτρια είτε ζωντανά, σώμα καλλιτέχνη προς σώμα του θεατή/της θεάτριας σε έναν κοινό χώρο είτε μέσω της καταγραφής της με οπτικά ή ηχητικά μέσα. Στην περίπτωση της Καραβέλα, καταγραφή με βίντεο ή ηχητικά δεν υπάρχουν πια εξαιτίας μιας πυρκαγιάς στο εργαστήριό της, ούτε το σενάριο από την ίδια την εικαστικό – αν και εφόσον είχε γραφτεί - ή ένα κείμενο μετά την περφόρμανς, όπως έχουμε παρακάτω για την περίπτωση της Λήδας Παπακωνσταντίνου. Συνεπώς, στην παρούσα έρευνα η περφόρμανς θα μεταφερθεί στον αναγνώστη/στην αναγνώστρια κυρίως μέσα από μαρτυρίες ανθρώπων της εποχής οι οποίοι παρευρέθηκαν και έγραψαν για το έργο, και οι οποίες υπάρχουν σε αρχεία και

---

<sup>15</sup> Η Μαρία Καραβέλα, γεννηθείσα το 1938 στο Διακοπτό της Κορινθίας, φοίτησε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας την περίοδο 1958-1962 κοντά στον Γιάννη Μόραλη και τον Κώστα Γραμματόπουλο. Απέκτησε δίπλωμα ζωγραφικής, χαρακτηριστικής, δίπλωμα θεωρητικών σπουδών, δίπλωμα ειδίκευσης στη βυζαντινή τέχνη, ενώ τα χρόνια που έζησε στο Παρίσι φοίτησε στο Πανεπιστήμιο Paris VIII, στη Βενσέν από όπου έλαβε δίπλωμα κινηματογράφου (1977) και δίπλωμα θεάτρου (1980). Το 1967 διορίστηκε επιμελήτρια στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο στην έδρα του Νίκου Εγγονόπουλου (διετέλεσε στην θέση του μόνιμου καθηγητή από το 1967 ως και το 1973) και διδάσκει σχέδιο ως το 1971 οπότε φεύγει για πρώτη φορά στο Παρίσι, ενώ το 1969 αρχίζει να ερευνά την έννοια του τρισδιάστατου χώρου. Είναι η πρώτη γυναίκα που ασχολήθηκε με την περφόρμανς στην Ελλάδα. Το πρώτο έργο χώρου που πραγματοποίησε στην Ελλάδα (με την έννοια του χώρου περιγράφονταν εκείνη την περίοδο ακόμη, από την ίδια και από άλλους ανθρώπους της τέχνης οι πρώτες μορφές της performance art) το δημιούργησε τον Νοέμβριο του 1970 στην γκαλερί Άστορ. Όλη η καλλιτεχνική της πορεία ήταν ρηξικέλευθη για την εποχή και δρούσε παράλληλα στο Παρίσι και την Ελλάδα για χρόνια. Μέχρι και πριν φύγει από τη ζωή το 2012, παρέμενε ενεργή δημιουργικά και συμμετείχε σε εκθέσεις. (Τα παραπάνω βιογραφικά στοιχεία συνθέθηκαν από το χρονολόγιο της έκδοσης *Μαρία Καραβέλα*, επιμ. Γερογιάννη, Μαρίνος, Παπαδοπούλου, 2015).

καταγράφονται στη βιβλιογραφία, ενώ στο τέλος του κειμένου θα παρουσιαστούν ελάχιστες φωτογραφίες που έχουν επιβιώσει από τότε. Έχουμε λοιπόν να κάνουμε με ένα εγχείρημα του οποίου το εφελτήριο για τη μελέτη της μετουσίωσης δεν αποτελεί η εικόνα – εφόσον μιλάμε για εικαστικά, η αναμετάδοση δηλαδή ενός αναπαραστατικού έργου τέχνης, π.χ. ζωγραφικού πίνακα όπως γίνεται στην περίπτωση της εποχής που γράφει ο Freud. Ακόμη, διαφέρει πολύ περισσότερο από το να είχαμε μια επαρκή οπτική μεταφορά για την αναγνώστρια και τον αναγνώστη από αυτό που θα ακολουθήσει, δηλαδή τη σύνθεση και επικόλληση θραυσμάτων από ένα επίσης θραυσματικό αρχείο για το έργο και τη ζωή της καλλιτέχνης (Γερογιάννη, Μαρίνος, Παπαδοπούλου, 2015), ώστε να μεταφερθεί κάπως η εμπειρία του έργου της και να αντληθεί κάποιο νόημα.

Στις 10 Μαΐου του 1971 στον επιβλητικό χώρο των 400 τ.μ. με το χιώτικο μάρμαρο της Αίθουσας Τέχνης Αθηνών-Χίλτον, η Μαρία Καραβέλα στήνει ένα επιτελεστικό περιβάλλον<sup>16</sup>: τοίχους από πυρότουβλα, δημιουργώντας περάσματα και πορείες για τον επισκέπτη και την επισκέπτρια, οι οποίες οδηγούσαν σε ξεχωριστές μακάβριες θεατρικές σκηνές. Οι λευκοί τοίχοι της αίθουσας αποτελούν έναν άδειο καμβά, όπου η καλλιτέχνης καρφώνει έναν ιδιότυπο εσταυρωμένο δίπλα στο απόφθεγμα στα γαλλικά «το να ποθείς την πραγματικότητα είναι καλό, το να πραγματοποιείς τους πόθους σου είναι καλύτερο»<sup>17</sup> (εικόνα 1). Στον διπλανό τοίχο η κινέζικη παροιμία «Όταν το δάχτυλο δείχνει το φεγγάρι ο ηλίθιος κοιτά το δάχτυλο». Στο πάτωμα, η επιγραφή: «ο χρυσός αιών ήταν η εποχή που ο χρυσός δεν βασιλεύε» και δίπλα της, λευκές πάνινες φιγούρες-πτώματα να κείτονται, ενώ ένα θραύσμα από το σύνθημα του γαλλικού Μάη, η λέξη «αδύνατο» από το «να είστε ρεαλιστές – να ζητάτε το αδύνατο». Σε μια γωνία του χώρου, βυθισμένη στο δάπεδο και μοιάζοντας με τάφο, στέκεται μια κατασκευή από φθαρμένες ξύλινες σανίδες η οποία μοιάζει σαν φτωχική τραπεζαρία στο πολυτελές και γυαλιστερό φόντο της αίθουσας του Χίλτον. Ένα καρβέλι ψωμί, ένα ποτήρι νερό και μια μικρή πάνινη φιγούρα στο πιάτο έτοιμη για φάγωμα. Παραδίπλα από την τραπεζαρία, ιατρικά αντικείμενα, μια σόλα παπουτσιού τυχαία πεταμένη και το γνωμικό «όποιος μιλάει γι' αγάπη σκοτώνει την

---

<sup>16</sup> Η Μαριλένα Λιακοπούλου ήταν η υπεύθυνη της Αίθουσας Τέχνης (βλ. και παρακάτω υποσημείωση 21). Από όσα γνωρίζουμε μέσω των αρχείων, η Καραβέλα επιμελήθηκε όλη την έκθεση και ήταν δική της πρωτοβουλία.

<sup>17</sup> “Désirer la réalité c’est bien, réaliser ses désirs c’est mieux”

αγάπη» (εικόνα 2). Σε μια άλλη γωνία υπερφωτισμένη, σε αντίθεση με τη γωνιά του ιδιότυπου «Μυστικού δείπνου» που είναι σε υποφωτισμένο φόντο, μια καρέκλα του ανακριτή και η λέξη «Βοήθεια» γραμμένη με κόκκινη μπογιά σαν αίμα στον τοίχο, ενώ παράλληλα ακούγεται ο σπαρακτικός ήχος μια σταγόνας να πέφτει ασταμάτητα και σε βασανιστικά σταθερό ρυθμό. Η ίδια αναφέρει: «Ήταν ο ήχος μιας σταγόνας που έκανε «τακ»... πολύ εκνευριστικό. Πώς κάνουν τα βασανιστήρια οι Κινέζοι;»<sup>18</sup>, αλλά και σε άλλο σημείο αναφέρεται στα βασανιστήρια που είχε ξεκινήσει να κάνει η χούντα. Για τον χώρο η ίδια προσθέτει: «Είχα σκεπάσει όλο τον χώρο, ακόμα και το ταβάνι, με μαύρο χαρτί γιατί δεν με άφηναν να χαλάσω τους τοίχους με μπογιά για να το κάνω όλο μαύρο» (Γερογιάννη, Μαρίνος, Παπαδοπούλου, 2015, σ. 43) (εικόνα 3). Επίσης, σε υποσημείωση της προφορικής ιστορίας αναφέρεται και ένα ξύλινο κελί, αλλά δεν υπάρχει αναφορά αυτού ή καταγραφή σε κανένα άλλο ντοκουμέντο (Γερογιάννη, Μαρίνος, Παπαδοπούλου, 2015, σ. 53).

Η έκθεση λογοκρίθηκε από την αστυνομία μια μέρα ακριβώς μετά τα εγκαίνια. Υψηλόβαθμο κλιμάκιο στελεχών του καθεστώτος επισκέφθηκε το χώρο και το ίδιο βράδυ η έκθεση καταστράφηκε και το υλικό απομακρύνθηκε μέσα στη νύχτα. Η ίδια η Καραβέλα σε συνέντευξή της στον Ζιώγα σημειώνει: «γνώριζα ότι υπήρχαν αντιδράσεις. Την ημέρα των εγκαινίων κάποιои της Ασφάλειας με πλησίασαν και μου είπαν να περιμένω επίσκεψή τους στο σπίτι μου. Δεν είχα φανταστεί όμως αυτό που επρόκειτο να συμβεί». Την τρίτη μέρα της έκθεσης, φτάνοντας στο Χίλτον το μόνο που αντίκρισε ήταν έναν υπάλληλο του ξενοδοχείου να σκουπίζει τα τελευταία υπολείμματα της εγκατάστασης (Ζιώγας, 2008, σ. 211). Η Καραβέλα διέφυγε τότε στο Παρίσι, φοβούμενη τη σύλληψη, και από το 1973 ξεκινά εκεί να παρουσιάζει αντιδικτατορικά έργα δημόσιας παρέμβασης (Γερογιάννη, 2019, σ. 106). Οι φωτογραφίες που παρατίθενται είναι οι μόνες που υπάρχουν από αυτό το έργο της, τις οποίες πρόλαβε και τράβηξε ο Πάρλας<sup>19</sup>, όπως λέει και η ίδια. Μιλώντας για την αστυνομία στην προφορική ιστορία της στον Σχιζάκη αναφέρει:

Αυτοί είχαν πει ότι θα έρθουν την ίδια μέρα. Ήρθε ένας από κει και ένας από δω, κατεβήκαμε από τον χώρο, που ήταν τότε η γκαλερί της Μαριλένας

---

<sup>18</sup> Αναφορά στο βασανιστήριο όπου το ακινητοποιημένο θύμα βασανίζεται από την αδιάκοπη πτώση μιας σταγόνας στο μέτωπό του.

<sup>19</sup> Η Καραβέλα πιθανότατα αναφέρεται στον δημοσιογράφο Κώστα Πάρλα (1936-2006).

Λιακοπούλου<sup>20</sup>, με πήγαν κάτω και προς τα έξω, και εκεί μου είπαν ότι θα έρθουν στις δώδεκα. Πήραν τα στοιχεία και τα λοιπά. Μετά με άφησαν γιατί είχε κόσμο και δεν τους ερχόταν καλά. Μετά διαδόθηκε αυτό αμέσως. Όλοι ξέρανε. Ο Πάρλας φεύγοντας με φίλησε στο μάγουλο και μου είπε «ελπίζω να μην καταλάβουν και οι άλλοι αυτό που κατάλαβα εγώ». Γιατί ήταν φανερά τα πράγματα: είχα βγάλει εφημερίδες που έγραφαν διάφορα, είχα γράψει από πάνω «Βοήθεια». Ήταν εμφανές το θέμα (Γερογιάννη, Μαρίνος, Παπαδοπούλου, 2015, σ. 44).

Σύμφωνα με την Αντωνιάδου (2015), ο Παπαδόπουλος «επιθυμούσε να καλλιεργήσει μια μιμητική σχέση μεταξύ αυτού που λέγεται ή γράφεται και αυτού που εννοείται, γι' αυτό και έδωσε εντολή οι τίτλοι όλων των βιβλίων να ανταποκρίνονται ακριβώς στο περιεχόμενό τους, γεγονός που σημαίνει ότι ήθελε να αποτρέψει κάθε είδους σημασιολογική αστάθεια». Η υπαινικτική διάσταση της μεταφοράς ήταν κάτι που τον φόβιζε ιδιαίτερα λόγω της ανατρεπτικότητας που αυτή ενέχει, αλλά το οξύμωρο είναι ότι ο ίδιος χρησιμοποιούσε διαρκώς μεταφορές στο δημόσιο λόγο του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, συνιστά η διακήρυξή του «Θα αποκαθάρωμεν πάσαν νόσον επί του σώματος του έθνους». Συχνά εξάλλου παρομοίαζε την Ελλάδα ως ασθενή που χρειάζεται να μπει σε γύψο για να θεραπευτεί, θέλοντας με αυτόν τον τρόπο να ελέγξει πλήρως τη χρήση της υπαινικτικής γλώσσας μόνο από το ίδιο το καθεστώς και όχι από τους αντιφρονούντες (σ. 29-30). Ο «γύψος» περιλάμβανε συλλήψεις, φυλακίσεις, εκτοπίσεις, εξορίες, βασανισμούς, δολοφονίες, ενώ μαζί με όλη τη χώρα, στον «γύψο» μπήκε και η ελευθερία της έκφρασης, η οποία έγινε σκοπός της χούντας από την πρώτη στιγμή της επιβολής της (Κλάψης, 2019, σ. 82). Μια επιδεικτική πράξη του νέου καθεστώτος ως προς τον χώρο των εικαστικών ήταν το εσπευσμένο κλείσιμο της Πανελληνίου Εκθέσεως λίγες μέρες μετά τα εγκαίνια (5 Απριλίου 1967). Μέσα από επιστολές της Καραβέλα τονίζεται ότι οι απειλές που είχαν δεχτεί καλλιτέχνες, τόσο η ίδια μετά την έκθεση στο Χίλτον όσο και άλλοι (π.χ. ο Κανιάρης), είχαν όντως γίνει. Την ίδια εποχή όμως, είχε ξεσπάσει μια διαφωνία στο πεδίο των εικαστικών αν πράγματι υπήρχε λογοκρισία, και σύμφωνα με την Κούκη (2021) αυτό φέρνει στην επιφάνεια το ζήτημα της άτυπης λογοκρισίας που παράγει υπαρκτά αποτελέσματα, χωρίς όμως η ίδια να μπορεί να καταγραφεί πέραν πάσης αμφιβολίας. Η ίδια επισημαίνει «πώς μπορείς να γνωρίζεις ότι μια εκδήλωση είναι γεμάτη από χαφιέδες, όταν αυτοί δεν φορούν στολή; Πώς μπορείς να τεκμηριώσεις εκ των υστέρων ότι

---

<sup>20</sup> Η Λιακοπούλου αφηγείται πως της παραχώρησε δωρεάν ο φιλότεχνος Γάλλος διευθυντής του Χίλτον Jean Pierre Jacquillard έναν «μαγευτικό χώρο 400 τετραγωνικών και άνω», χωρίς ενοίκιο, με τη μόνη προϋπόθεση να κάνει «ωραίες εκθέσεις» (Παπαδοπούλου, 2015, σ. 23).

άφησες τη χώρα σου επειδή δέχτηκες απειλές και όχι για προσωπικούς λόγους;». Ακόμη και στις πιο τρανταχτές περιπτώσεις παρέμβασης, δεν υπάρχουν καν καταγεγραμμένες αστυνομικές εντολές, παρά μόνο ασαφείς πληροφορίες για δασκάλες που σκανδαλίζονται ή για διευθυντές ξενοδοχείων που δυσφορούν. Συνεπώς, μήπως κάτω από τις λίγες καταγεγραμμένες περιπτώσεις κρύβεται ένα άγνωστο σώμα λογοκριτικών παρεμβάσεων (Κούκη, 2021); Διαφαίνεται ως εκ τούτου από τα παραπάνω και σύμφωνα με αυτό που επισημαίνει ο Freud στο *Η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό* για την εγκαθίδρυση ενός Υπερεγώ από την εξουσία η οποία εσωτερικεύεται, και εξαιτίας του οποίου διαμορφώνεται η συνείδηση και το αίσθημα της ενοχής. Η συνείδηση που επιχειρείται να επιβληθεί από το Υπερεγώ εντός της χούντας περιγράφεται στην εξής φράση: «Τώρα παύει και το άγχος απέναντι στην ανακάλυψη, και εξαφανίζεται εντελώς η διαφορά μεταξύ εκτέλεσης και βούλησης του κακού, εφόσον τίποτα δεν μπορεί να κρυφτεί από το Υπερεγώ, ούτε καν οι σκέψεις» (Freud, 2013, σ. 97-98). Η Καραβέλα, καθώς και άλλοι εικαστικοί καλλιτέχνες, όπως οι Βλάσης Κανιάρης και Δημήτρης Αληθεινός, αντλούν από τις μεταφορές του δικτάτορα στην επιδίωξή τους να εισαγάγουν νέες εννοιολογικές δομές στην ελληνική τέχνη και ευανάγνωστους αλλά υπαινικτικούς συνειρμούς, εύκολα αποκωδικοποιήσιμους, ενώ η λογοκρισία όπως σημειώνει ο κριτικός τέχνης και ποιητής Νάσος Βαγενάς αναγκάζοντας προς την εξεύρεση νέων τρόπων έκφρασης, κινητοποιεί λεπτούς μηχανισμούς διοχέτευσης του νοήματος, λειτουργώντας έτσι «σαν ένα φίλτρο που θα διωλίσσει τις διεγερμένες από την καταπίεση και ωμές ρεαλιστικές εξάρσεις σε μορφές περισσότερο επεξεργασμένες καλλιτεχνικά και μακροπρόθεσμα δραστικότερες» (Αντωνιάδου, 2015, σ. 29). Σε αυτήν την φράση, αναδεικνύεται ο μηχανισμός της μετουσίωσης όπως αναλύθηκε παραπάνω, υπό τον έλεγχο της λογοκρισίας και ταυτόχρονα, φωτίζει την πτυχή του έργου της Καραβέλα, το οποίο αν και έγινε εύκολα αντιληπτό για τις παραπομπές του ακόμα και από το καθεστώς, καταφέρνει να μεταφέρει μέχρι και σήμερα μέσω των αρχείων τη διαχείριση της καταπίεσης, καθώς και την δύναμη της καλλιτεχνικής φαντασίωσης, η οποία ξεκάθαρη αλλά με υπαινικτικό τρόπο κατόρθωσε να διαπεράσει όποιους φραγμούς εσωτερικούς βίωσε τότε η καλλιτέχνιδα όσο και εξωτερικούς, να διασπείρει στο κοινωνικό τις σεισμικές δονήσεις – ακόμα και μέσα από την ίδια την διακοπή της έκθεσης, και να αναμοχλεύσει τελικά τη συλλογική μνήμη, τότε και σήμερα. Στα αρχεία του ΙΣΕΤ σε επιστολή της το 1985, η ίδια γράφει: «Η εργασία μου είναι ερευνητική. Υπάρχουν τα καθημερινά ερεθίσματα που επενεργούν σε μένα και αυτά που μεταφέρονται απόφια με την

προσωπική έκφραση μετουσιώνονται σε μια ποιητική έξαρση που στη συνέχεια χαρακτηρίζει το όλο μου έργο». Στην προφορική της ιστορία, επίσης αναφέρει «Αν κάνεις αντιγραφή του πραγματικού, τότε κάνεις λάθος. Στην τέχνη φαντάζεσαι πράγματα και μετά τα πραγματοποιείς. Αν πετύχουν, καλώς. Έτσι ήταν η ζωή μου. Φανταζόμουν πράγματα και, αν κατάφερα να τα πραγματοποιήσω, ένιωθα ευτυχία για δυο τρεις μέρες και μετά τέρμα. Μετά μου ερχόταν κάτι άλλο». Αυτή η ευτυχία που περιγράφει η καλλιτέχνιδα συνίσταται σε αυτήν της ικανοποίησης των ενορμήσεων. Αλλά ο πόνος είναι πολύ έντονος όταν το περιβάλλον μάς στερεί και μας αρνείται τον κορεσμό των επιθυμιών (Freud, 2013, σ. 33), και αυτό γίνεται αντιληπτό σε πολλά σημεία της ιστορίας της Καραβέλα (βλ. «Εγώ τότε<sup>21</sup> αρρώστησα. Έπαθα μια περίεργη αρρώστια. Σταμάτησα και να μιλάω. Όχι επειδή ήμουν στεναχωρημένη, αλλά επειδή μου την είχε δώσει στο κεφάλι. Έπαθα μια αρρώστια που μου έχει μείνει μέχρι σήμερα. Δηλαδή λιποθυμάω στα καλά καθούμενα. [...] Δεν μίλαγα καθόλου, έπαθα ζημιά. Άργησα να συνέλθω / [...] Εγώ όμως αρρώστησα από την τέχνη. Δηλαδή όλη σου η ύπαρξη βγαίνει στην τέχνη»), όπου η πηγή του πόνου γίνεται ακόμη και το ίδιο της το σώμα, κάτι το οποίο αποκαλύπτει την ανάδυση και κάποιου προσωπικού τραύματος σε συνύφανση με το συλλογικό<sup>22</sup>. Επιπλέον, μέσω της αφήγησης της Καραβέλα σε σημεία όπου λέει «Αν δεν σε καίει εσένα τον ίδιο, δεν βγάζεις τίποτα. Πρέπει να καίγεται ολόκληρος εσύ ο ίδιος για να βγει το ελάχιστο. Ακόμα όμως και το ελάχιστο είναι κάτι που ξεχωρίζει από τα άλλα» ή όταν τονίζει ότι «[...] είμαι εχθρική σ' αυτά που κάνω. Αν τα έργα μου δεν είναι τέλεια, είμαι η πρώτη που τα εχθρεύομαι», μπορούμε να κάνουμε και τη διάκριση της απόλαυσης που αναφέρθηκε παραπάνω, η οποία αν και παραπέμπει σε αισθήματα θετικής ικανοποίησης, αυτά συχνά μπορεί να περιπλέκονται και με αισθήματα αρνητικής ικανοποίησης, τα οποία συνδέονται με την προσωπική ιστορία της ψυχικής ζωής του ατόμου<sup>23</sup>.

Σημαντικός παράγοντας αυτού του έργου της Καραβέλα είναι η συνωμοτική σχέση που εγκαθιδρύει μεταξύ πομπού και δέκτη. Εδώ, βέβαια θα αναφερθούμε στους

---

<sup>21</sup> Αναφέρεται στην περίοδο του 1977-78 οπότε αρχικά της απαγόρευσαν να προβάλει την ταινία *Αντίσταση*.

<sup>22</sup> Η λογοκρισία του έργου της συνεχίζεται συστηματικά έως το 1992 στην Ελλάδα, όπως με την απαγόρευση να στηθεί το έργο της *Ξένες φωνές* στην πλατεία Συντάγματος, που είχε συμφωνηθεί με το Δήμο Αθηναίων, ενώ αυτό είχε παρουσιαστεί στο Παρίσι την ίδια χρονιά (Παπαδοπούλου, 2015, σ. 15-16).

<sup>23</sup> Βλέπε και παραπάνω όπου αναφέρει την πολύ μικρή διάρκεια της ευτυχίας.



θεατές/στις θεάτριες ως δέκτες, στα σώματά τους που ενεργοποίησαν τον χώρο του έργου, ενώ όπως τονίζει και η Γερογιάννη (2019) σημαντική είναι και η υπόνοια, δια της απουσίας των σωμάτων των θυμάτων, καθώς και η παρουσία της ίδιας της Καραβέλα (σ. 105). Αυτή η διασάλευση των ορίων της ιστορικής πραγματικότητας από την ίδια της την τέχνη, είναι η πηγή των αισθημάτων που εντυπώθηκαν στους θεατές/στις θεάτριες - οι οποίοι/οποίες μάλιστα ήταν και αρκετοί/αρκετές παρά τις δύο μέρες λειτουργίας της έκθεσης, όπως σημειώνεται από κριτικούς και σε άρθρα της εποχής. Σύμφωνα και με τη Στάθη (2016), «η σύμπραξη του κοινού διά της συμμετοχής του σε ένα αντιστασιακό δρώμενο, έστω και με τη μορφή σύγχρονης τέχνης, αποτελούσε αξιόποινη πράξη και θα μπορούσε να οδηγήσει στη σύλληψή του. Η τέχνη της Καραβέλα – όπως και άλλων καλλιτεχνών της εποχής – ταυτίζεται με πολιτική πράξη και ελκύει ένα κοινό που δεν ενδιαφέρεται για την τέχνη αυτή καθαυτήν, αλλά πρωτίστως για την πολιτική δράση που λαμβάνει χώρα», ενεργοποιώντας έτσι και τη χρήση μιας νέας γλώσσας, αυτής που επικεντρώνεται στην πολιτική υπόσταση του σώματος (σ. 103-4). Τα αισθήματα ταραχής στα σωθικά των θεατών, της πένθιμης σοβαρότητας, του φόβου και του ελέους, της συνύπαρξης με τα άυλα φαντάσματα και τις νωπές μνήμες της ελληνικής ιστορίας<sup>24</sup> έγιναν φανερά και τότε στον κόσμο της τέχνης και επιβιώνουν μέχρι και σήμερα στα αρχεία (Γερογιάννη, Μαρίνος, Παπαδοπούλου, 2015).

Ο θεατής/Η θεάτρια - χωρίς τον οποίο/την οποία δεν υφίσταται περφόρμανς, εισάγεται στο έργο τέχνης, γίνεται και ενσώματα μέτοχος αυτού, ανακαταλαμβάνει την εμπειρία της ζωής, και κατά συνέπεια γίνεται φορέας των πεδίων νοήματος που μπορεί να γεννηθούν από ένα «ανοιχτό κείμενο»<sup>25</sup> όπως είναι τα επιτελεστικά έργα της Καραβέλα (Αντωνιάδου, 2015). Ο μεταφορικός θάνατος της καλλιτέχνιδας, κατά τον Barthes (2013) επιτελείται και από το γεγονός ότι οι προθέσεις του καλλιτέχνη/της καλλιτέχνιδας έρχονται σε τελευταία μοίρα όταν αξιολογούμε το έργο του/της, και αν η περφόρμανς μιλάει γι' αυτές επιτυχημένα (Χονδρός και Κατσιάνη, 2021, σ. 86-87), η σπουδαιότητα του έργου, σύμφωνα και με τον Freud ανάγεται σε αυτήν την μετατόπιση από τις αρχικές - ασυνείδητες και συνειδητές - προθέσεις του/της δημιουργού στην ανάγκη των ίδιων των υποκειμένων που ερμηνεύουν

---

<sup>24</sup> Το συνοψίζει και η ίδια όταν λέει: «Μπορείς με δύο λέξεις να κάνεις τον άλλο να χτυπιέται. [...] Μπορείς να κάνεις φοβερά πράγματα, φτάνει να είναι τέχνη και να μην είναι αντιγραφή».

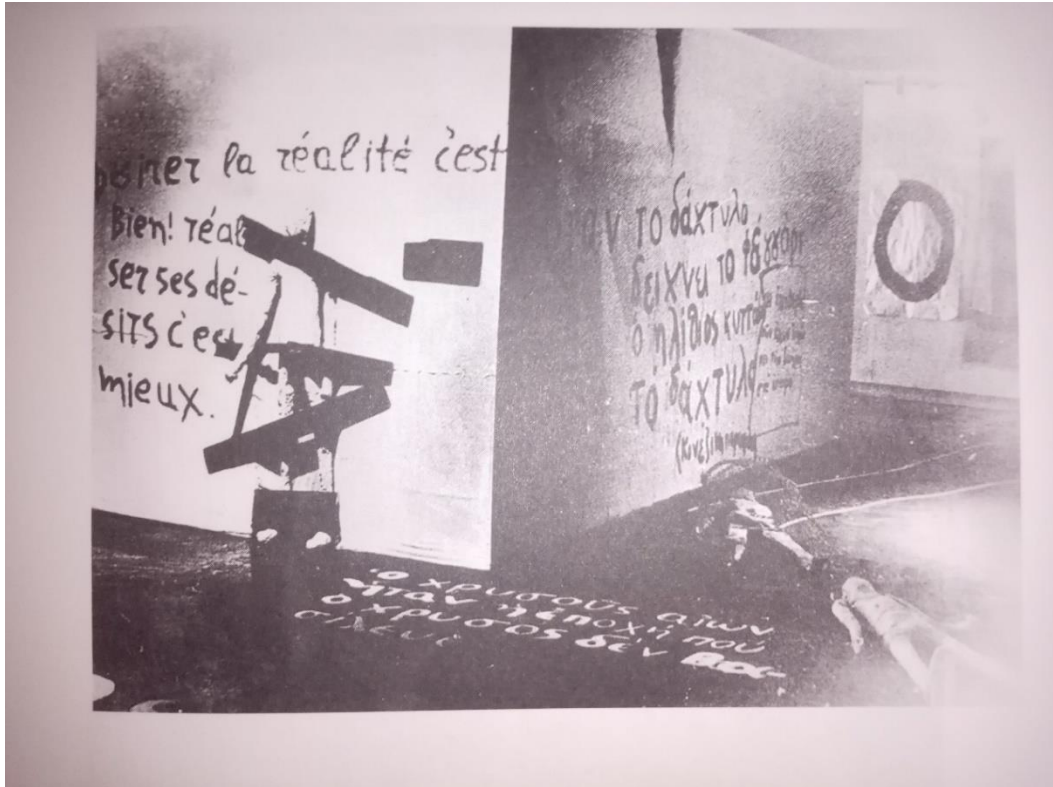
<sup>25</sup> Δανείζομαι τον ορισμό του Umberto Eco στο *The Open Work*, (1989).

(Παπαχριστόπουλος, 2005, σ. 95). Συνεπώς, το άκρως επιτυχημένο έργο της Καραβέλα, κατόρθωσε να πολλαπλασιάσει τους λόγους, και παρά την λογοκρισία, να οδηγήσει στην παραγωγή άλλων λόγων ειδικών και διαφορετικών (Foucault, 2003, σ. 28-29) όπως είναι τα αρχεία που χρησιμοποιήθηκαν για αυτό το κείμενο. Το ερώτημα λοιπόν που ανακύπτει είναι τί είναι αυτό που μένει ζωντανό, μετά τον μεταφορικό και κυριολεκτικό θάνατο της δημιουργού και διαμέσου του αρχείου; Ακολουθώντας το συλλογισμό της Καραμπά (2010), το δημοκρατικό και σύγχρονο καλλιτεχνικό αρχείο που συντέλεσε και στην παρούσα έρευνα, μέσω της «φαντασιακής σκηνοθεσίας» του, προσφέρει τη δυνατότητα να συγκροτηθεί το «άλλο» «που βγαίνει μέσα από την προσεκτική θεώρηση των ρήξεων, ρωγμών, αποτυχιών και αντιφάσεων στην ίδια τη ζωή των υποκειμένων που βιάζονται να τις ξεχάσουν. Αυτές όμως, εμπεριέχουν και την ‘Α-λήθεια των λησμονημένων επιθυμιών και πράξεων» (Λίποβατς, 2001, σ. 27). Συνοψίζοντας το επιχείρημα του παρόντος υποκεφαλαίου, το αρχείο, και πιο συγκεκριμένα το «απελευθερωμένο αρχείο του μέλλοντος»<sup>26</sup>, προσφέρει στα υποκείμενα που μετέχουν του έργου της Καραβέλα τη δυνατότητα να συγκροτούν πιο συνειδητά και ελεύθερα τα δικά τους οράματα και ανάγκες (Καραμπά, 2010, σ. 103), και συγκεκριμένα το όραμα και την ανάγκη να κρατήσουν ζωντανή την «επιθυμία» της τέχνης της Καραβέλα για μια «νεκρή» ιστορία, η οποία δεν ξέρει πια πώς –και αρνείται εν τέλει να πεθάνει (Γερογιάννη, Μαρίνος, Παπαδοπούλου, 2015). Αυτή η υπόσχεση μεταφέρεται διαμέσου του «περιβάλλοντος»<sup>27</sup> και (του λόγου) του αρχείου, και κατ’ επέκταση μετουσιώνεται σε ένα πολύ πραγματικό, παρά ουτοπικό συμβάν (Καραμπά, 2010, σ. 102).

---

<sup>26</sup> Η Καραμπά το συνδέει με το ελευσόμενο αρχείο, και την ελευσόμενη δημοκρατία του Derrida η οποία ενέχει και δεν αποκλείει τη σημασία της υπόσχεσης, τη σημασία των ανθρώπινων υποθέσεων της ελπίδας και της πίστης.

<sup>27</sup> Εδώ, ο όρος «περιβάλλον» χρησιμοποιείται όπως στις εικαστικές τέχνες και ακολουθώντας το σκεπτικό και την πρόθεση των επιμελητών Γερογιάννη, Μαρίνου και Παπαδοπούλου για την έκδοση *Μαρία Καραβέλα* (2015).



Εικόνα 1. Μαρία Καραβέλα, έκθεση χώρου, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον, 1971. Ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχνης (Γερογιάννη, 2019, σ. 43).



Εικόνα 2. Μαρία Καραβέλα. Εφήμερο περιβάλλον, 1971. Ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχνης (Παπαδοπούλου, 2005, σ. 63).



Εικόνα 3. Μαρία Καραβέλα. Εφήμερο περιβάλλον, 1971. Ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχνης (Παπαδοπούλου, 2005, σ. 63).

## Λήδα Παπακωνσταντίνου<sup>28</sup>

### *Ιδιωτική Κατασκευή και Τελετή (1969) / χώρος: Ξύλινο παράπηγμα στο δάσος, Maidstone, Ηνωμένο Βασίλειο*

Η κατασκευή έμοιαζε με βυζαντινή εκκλησία: πρόναος, κεντρικός ναός, ιερό. Ήταν ερμητικά κλειστή. Οι συμμετέχοντες έπρεπε να βγάλουν τα παπούτσια τους και να εισέλθουν στον πρόναο διαλέγοντας ανάμεσα σε δύο πόρτες, μία στα αριστερά, και μία στα δεξιά της πρόσοψης. Η αριστερή πόρτα άνοιγε σ' ένα μικρό μαύρο δωμάτιο. Στον τοίχο, ένας καθρέφτης, ένα αναμμένο κερί και είκοσι χοιρόμορφες μαύρες μάσκες. Η δεξιά πόρτα άνοιγε σ' ένα πανομοιότυπο λευκό δωμάτιο με είκοσι χοιρόμορφες μάσκες. Οι μετέχοντες έπρεπε να φορέσουν μια μάσκα και αφού κοιταχτούν στον καθρέφτη να εισχωρήσουν, μέσω ενός μικρού ανοίγματος, στο σκοτεινό χαμηλό πέρασμα μεταξύ δωματίων. Μπουσουλώντας με τα τέσσερα προσγειώνονταν μέσα στα ζεστά νερά που πλημμύριζαν το πάτωμα ενός μεγάλου χώρου. Φθινοπωρινά φύλλα κάλυπταν την οροφή και πράσινη λουλουδένια ταπετσαρία τους τοίχους. Αντίκριζαν το ιερό, ένα λαμπρά φωτισμένο ημικύκλιο. Οι τοίχοι, το πάτωμα και το ταβάνι ήσαν καλυμμένοι με σπασμένα

---

<sup>28</sup> Η Λήδα Παπακωνσταντίνου γεννήθηκε το 1945 στον Αμπελώνα της Λάρισας, σπούδασε Γραφικές Τέχνες στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο Σχολή Δοξιάδη, Καλές Τέχνες στο Loughton College of Art του Λονδίνου και στο Maidstone College of Art στο Πανεπιστήμιο του Kent (Kent Institute of Art and Design). Ζει και εργάζεται στο νησί των Σπετσών.

Είναι μια από τις πρώτες και λίγες εικαστικούς στην Ελλάδα η οποία έχει χρησιμοποιήσει την περφόρμανς ως εκφραστικό μέσο κατά τις δεκαετίες του '70 και του '80 και η παρουσία της παραμένει σταθερή και αδιάκοπη από τα τέλη του '60. Το έργο της, πέραν των περφόρμανς, αποτελείται από εγκαταστάσεις, πίνακες, γλυπτά, βίντεο και φιλμ.

Από το 1969, το έργο της έχει παρουσιαστεί σε πολυάριθμες ομαδικές και ατομικές εκθέσεις παγκοσμίως, συμπεριλαμβανομένου: 1970 "Greek Performance", Bloomsbury Theater, Λονδίνο (1970)· "Still Life II," Emerging Images, Europalia '82, Hellas & ICC Antwerp, Βέλγιο (κατάλογος)· "Sculptures", Sao Paulo International Biennial (1986) (κατάλογος)· "Liquid forest", Peana Tounta, Αθήνα (1992) (κατάλογος)· "Post Champions", BIDA-Biennale of Sport in Art, Σεβίλλη (2005) (κατάλογος)· "Performance, Film, Video 1969-2004", Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα και Μπέη Χαμάμ, Θεσσαλονίκη (2006) (κατάλογος)· "In the name of ", 1st Thessaloniki Biennale of Contemporary Art (2007) (κατάλογος)· "Live Art on Camera: performance and photography", SPACE London, Ηνωμένο Βασίλειο (2007) (κατάλογος)· "Premiere Image", SETE, Γαλλία (2007) (κατάλογος)· "Forever", Aeschyleia Festival, Ελευσίνα, Ελλάδα (2009) (κατάλογος)· "Time in My Hands", site-specific εγκατάσταση, ανάθεση για το σταθμό «Μοναστηράκι», Αττικό Μετρό, Αθήνα (2010)· "Yes + No", Το Λουτρό των Αερίδων, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, Αθήνα (2011) (κατάλογος).

Έργα της ανήκουν σε δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές: Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης - Συλλογή Κωστάκη, Θεσσαλονίκη, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Κρήτης, Ρέθυμνο· και στις συλλογές των: Λεωνίδα Μπέλτσου, Δημήτρη Δασκαλόπουλου, Πρόδρομου Εμφιετζόγλου, Δημοσθένη Κανάκη, Φλωρίκας Κυριακοπούλου, Ελένης Μαρτίνου, Γαβρίλου Μιχάλη, Γρηγόρη Παπαδημητρίου, Μάνου και Εύης Πιερίδη, Ζαχαρία Πορταλάκη, Ιλέανας Τούντα, Alpha Bank, και Nestle.

γυαλιά και το κεφάλι ενός ταύρου κρεμόταν από μια δοκό στο κέντρο (το ζώο είχε σφαγεί μια μέρα πριν) [εικόνα 6&12]. Τέσσερα ξύλινα συρτάρια που υπερχειλίζουν με τα γυαλιστερά εντόσθια του ταύρου προεξείχαν από τους τοίχους εκατέρωθεν του ιερού [εικόνα 11&12]. Μπροστά του, μέσα στα νερά, στεκόταν ένα μικρό μαύρο τραπέζι. Πάνω σ' αυτό μια γυάλα εμπεριείχε το αίμα του ταύρου, και μια άλλη το μυαλό μιας αγελάδας [εικόνα 4]. Μπλε προβολείς φώτιζαν το χώρο που κατακλυζόταν από το γλυκό άρωμα του λιβανιού και τον μονότονο ήχο μηχανών. Αυτοσχέδια, οι συμμετέχοντες κατέλαβαν τον χώρο ως εξής: τα άσπρα γουρουνάκια στα δεξιά, τα μαύρα γουρουνάκια στ' αριστερά. Κάποιοι έψελναν, κάποιοι γελούσαν νευρικά, άλλοι είχαν αηδιάσει. Ένα στροβοσκοπικό φως άναψε. Μπήκα στο χώρο τελευταία ντυμένη με ένα λευκό βαρύ φόρεμα από караβόπανο, μάσκα και ωμοπλάτες του μπέιζμπολ, εργατικές μπότες, χοντρά γάντια [εικόνα 5]. Σταμάτησα μπροστά στο τραπέζι και έβγαλα τα γάντια μου. Με γυμνά χέρια πήρα το μυαλό μέσα απ' το νερό και μπήκα στο ιερό. Πατώντας πάνω σε σπασμένα γυαλιά [εικόνα 7] στάθηκα κάτω απ' το κεφάλι του ταύρου. Με προτεταμένα χέρια γύρισα προς το κοινό και προσέφερα το μυαλό σαν σε θυσία. Κάποιος μου επετέθη ρίχνοντας αίμα πάνω μου, κάποιος τράβηξε τα εντόσθια απ' τα συρτάρια, κάποιοι άλλοι τα κομματιάσανε [εικόνα 8&9]. Το τραπέζι αναποδογύρισε, το μυαλό καταστράφηκε, τα πάντα διαλύθηκαν. Το νερό μετατράπηκε σε αίμα. (Λ.Π.) (Παπακωνσταντίνου, 2005, σ. 18-19)<sup>29</sup>.



Εικόνα 4. Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Ιδιωτική Κατασκευή και Τελετή* (1969), Maidstone, UK. Ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχνης.

<sup>29</sup> Το κείμενο αυτό, καθώς και όλα τα κείμενα που έγραψε η καλλιτέχνης για τις περφόρμανς της στον κατάλογο *Leda Papaconstantinou. Performance, Film, Video 1969 – 2004* (2005), γράφτηκαν αρχικά στα αγγλικά, που είναι η δεύτερή της γλώσσα, καθώς όπως σημειώνει και η ίδια «Στην, κατ' ισχυρισμόν, εποχή της παγκοσμιοποίησης διεκδικώ το δικαίωμα να επικοινωνώ στη γλώσσα επιλογής μου».



Εικόνα 5. Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Ιδιωτική Κατασκευή και Τελετή* (1969), Maidstone, UK. Ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχιδας.<sup>30</sup>



Εικόνα 6. Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Ιδιωτική Κατασκευή και Τελετή* (1969), Maidstone, UK. Ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχιδας.

---

<sup>30</sup> Όλες οι φωτογραφίες που παρουσιάζονται για το παρόν έργο αλιεύθηκαν από την επίσημη ιστοσελίδα της καλλιτέχιδας μετά από την παραχώρηση άδειάς της (<http://ledapapac.weebly.com/>).



Εικόνα 7. Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Ιδιωτική Κατασκευή και Τελετή* (1969), Maidstone, UK. Ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχνης.



Εικόνα 8. Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Ιδιωτική Κατασκευή και Τελετή* (1969), Maidstone, UK. Ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχνης.





Εικόνα 9. Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Ιδιωτική Κατασκευή και Τελετή* (1969), Maidstone, UK. Ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχιδας.



Εικόνα 10. Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Ιδιωτική Κατασκευή και Τελετή* (1969), Maidstone, UK. Ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχιδας.



Εικόνα 11. Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Ιδιωτική Κατασκευή και Τελετή* (1969), Maidstone, UK. Ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχνης.



Εικόνα 12. Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Ιδιωτική Κατασκευή και Τελετή* (1969), Maidstone, UK. Ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχνης.

Η Λήδα Παπακωνσταντίνου όταν πραγματοποίησε την πρώτη της περφόρμανς ζούσε στο Bristol του Ηνωμένου Βασιλείου σε μια γειτονιά πολυεθνική, μια γειτονιά που όπως ξεκίνησε να μου αφηγείται και η ίδια συντέλεσε στη δική της διαμόρφωση ως καλλιτέχνιδα εκείνη την περίοδο. Αυτή η καινούρια χώρα και η καινούρια, άγνωστη κουλτούρα που είχε να αντιμετωπίσει, η αγγλοσαξονική, ο δυτικός κόσμος πάρα πολύ συγκεκριμένα πια, ήρθε σε πλήρη αντίθεση με τη χώρα που γνώριζε, την Ελλάδα, «ένας χώρος οριακός ανάμεσα σε πολύ σημαντικά διαφορετικές αντιλήψεις για τη ζωή, την ανατολική και τη δυτική. Δεν ήξερα καν ότι η Ελλάδα ήταν έτσι [ένας οριακός χώρος] - όπως είναι ακόμα [και σήμερα]». Ψάχνοντας να βρει κάποια άλλα μέσα για να μπορέσει να φτιάξει έργα, πέρα από τα μέσα που μέχρι τότε κατείχε, αφού είχε ήδη σπουδάσει και εργαστεί πάνω σε αυτά, στα νέα εδάφη, όπου αισθανόταν «εξαιρετικά ξένη» βρήκε τη νέα της γλώσσα. «Η περφόρμανς, ενώ δεν είχα δει πολλές ή ήξερα πολλά, η παρουσία όμως αυτού του καινούριου χώρου ήταν φοβερά έντονη. Ήταν στον αέρα που ανέπνεα, και επειδή ήταν αδιαμόρφωτη, μπορούσα κυριολεκτικά να κάνω πράγματα, τα οποία δεν είχαν ειδικούς υπότιτλους από κάτω, όπως δηλαδή αν ήθελα να διαμαρτυρηθώ για κάτι δεν χρειαζόταν να κάνω διαδήλωση και να φάω ξύλο από την αστυνομία ή να πεθάνει κάποιος δίπλα μου. Έπρεπε να βρω έναν τρόπο και να ψάξω και πολύ, και να ψάξω και εσωτερικά, καταρχάς γιατί διαδηλώνω. Τι είναι αυτό;». Παραθέτοντας τα λόγια της ίδιας όταν λέει «οι τρόποι που ο κάθε άνθρωπος, πολύ ξεχωριστά από τον άλλον ψάχνει να βρει πράγματα των οποίων το όνομα ακόμα δεν το ξέρει» μας εισάγει σε αυτήν την διαδικασία έρευνας που γινόταν σε όλους τους καινούριους χώρους της ζωής της, καθώς και στην ανακάλυψη της ίδιας της επιθυμίας της για το πέρασμα. Ένα ειρηνικό πέρασμα δεν ήταν ακόμα εφικτό για την ίδια, και παραβάλλοντας τον Άγγλο βιολόγο T.H. Huxley, «οι χειρότερες δυσκολίες του ανθρώπου αρχίζουν από τη στιγμή που μπορεί να κάνει ό,τι θέλει». Η έννοια της ελευθερίας όπως λέει και η ίδια είναι μια αφηρημένη έννοια, κάτι σαν το μαγείρεμα, «[...] πρέπει να έχεις περάσει τη διαδικασία της γνώσης της επιθυμίας. Τί είναι αυτό που επιθυμείς, γιατί το επιθυμείς, πώς το επιθυμείς και πώς εκφράζεις εν τέλει αυτή σου την επιθυμία και ελευθερία». Ο φόβος της ελευθερίας σύμφωνα με τον Dodds (1978) δεν περιγράφει απλώς μια κατάσταση που ανήκει στα αυξανόμενα άλογα άγχη και τις εκδηλώσεις του νευρωτικού αισθήματος ενοχής, ενοχής η οποία σχετίζεται με την υποχώρηση από μια εν δυνάμει ελεύθερη συνθήκη (σελ. 210). Η Λήδα Παπακωνσταντίνου περιγράφει ότι στη συνθήκη ξενότητας, δεν παραδόθηκε με το να ψάξει να βρει ένα ασφαλές κουκούλι από οικείους της. Επέλεξε να φτιάξει η ίδια τον

χώρο της, και αυτό έγινε η δουλειά της. Ο χώρος της περφόρμανς της, το ξύλινο παράπηγμα υπήρχε από τον Β' Παγκόσμιο στο Maidstone ως κρησφύγετο, ο ναός μέσα που καταλάμβανε το μισό τμήμα του χώρου «χτίστηκε για την τελετή ή τούμπαλιν – κανείς δεν ξέρει ακριβώς πώς είναι». Αυτός ο χώρος μου αφηγείται, που έμοιαζε να εκφράζει με μεγάλη διαύγεια την παράδοση μέσα στην οποία μεγάλωσε και από την οποία είχε φύγει, ήταν αρχιτεκτονικά η εκκλησία, παράλληλα με τη διαδικασία της λειτουργίας, αυτό που τελείται μέσα σε μια εκκλησία. Πίσω στην Ελλάδα, στη Σαλαμίνα εκεί που πήγε σχολείο μου διηγείται πως από μικρό παιδί στην εκκλησία κατάλαβε τις βασικές διαφοροποιήσεις του ανθρώπου που ακολουθεί κάτι που του παρουσιάζεται μπροστά του σαν απόλυτη αλήθεια, και του ανθρώπου που μπροστά σε αυτήν την απόλυτη αλήθεια αρχίζει να διαμορφώνει έναν κριτικό λόγο, κάτι που αναγκάστηκε να κάνει από παιδί (αυτό βέβαια έχει να κάνει και με τις οικογενειακές της καταβολές, συμπληρώνει). Η αρένα της λοιπόν όπως συνεχίζει, ήταν η εκκλησία και έτσι εντελώς λογικά αυτό που χτίζει σαν σημείο αναφοράς και ασφάλειας -επειδή το γνωρίζει, είναι μια κατασκευή, μια απλή βασιλική σε μέγεθος εφικτό για τις δυνατότητές της. Η Παπακωνσταντίνου αρχίζει να χρησιμοποιεί συνειδητά την παράδοση, αντί να χρησιμοποιείται από αυτήν, και με την έννοια της παράδοσης εδώ εννοούμε τη συνείδηση όλου του παρελθόντος μέσα στο παρόν, και όχι με τη νοηματοδότηση του 18ου αιώνα – και όπως χρησιμοποιείται συχνά μέχρι και σήμερα για την παράδοση, δηλαδή τη στυγνή κληροδότηση του τρόπου δουλειάς που η μια γενιά παραδίνει στην άλλη (Dodds, 1978, σ. 198).

Η παράδοση στην οποία μεγάλωσε περιλάμβανε ισχυρούς εξαναγκασμούς, όπως το να πηγαίνεις κάθε Κυριακή στην εκκλησία, να εξομολογείσαι, να μην φοράς ποτέ παντελόνια, να πηγαίνεις στο κατηχητικό, «και υποχρεωτικά, γιατί αν δεν πήγαινες κατηχητικό και δεν είχες χαρτάκι παρουσίας, δεν πέρναγες τη χρονιά σου, έμενες στην ίδια χρονιά. Η σχέση με την εξουσία ήταν σαφής, έπρεπε να κάνεις αυτό που σου λένε [...] και εν ολίγοις αυτό που χονδρικά ήταν η δυτική εικόνα ενός παιδιού σύγχρονου δεν ίσχυε, και όχι απλά δεν ίσχυε αλλά υπήρχε και η απαγόρευση». Εφόσον, η διαδικασία της μάθησης περνούσε μέσα από το θρήσκευμα της χώρας, συμπληρώνει, τότε εξυπακούεται ότι κάθε παιδί πρέπει να φοβάται, ότι θα επέλθει η τιμωρία μέσα από μια σειρά αρνήσεων. Τίποτε από αυτά δεν ίσχυε στην Αθήνα μου αφηγείται, και μετά την εφηβεία της όταν μετακόμισαν οικογενειακώς εκεί βίωσε μια αίσθηση ελευθερίας. Αυτή η επιβεβλημένη εξουσιαστικά σχέση έφυγε από τη ζωή της ουσιαστικά στην εφηβεία της – και ευτυχώς, όπως μου τονίζει. «Μέχρι τότε όμως

έπρεπε να τα συζητήσω με τον εαυτό μου, και όταν ας πούμε είχε έρθει ο δεσπότης - κάποιος Ιάκωβος ήταν, να μας επισκεφθεί στο σχολείο [στη Σαλαμίνα], εμάς τους πειριάρηδες και τους ξυπόλυτους<sup>31</sup>, ήρθε αυτός ο άνθρωπος ντυμένος με χρυσή τιάρα και χρυσά άμφια και ένα τεράστιο χρυσό σταυρό και εγώ σήκωσα το χέρι μου και ρώτησα: δικά σας είναι αυτά, όλα; Και είπε ναι- του άρεσε πολύ η ερώτηση, και είπα: μα ο Χριστός είπε να δίνεις το ένα από τα δύο σου ρούχα στους φτωχούς. Δεν είχα δει άνθρωπο να φοράει χρυσά, ποτέ!». Όταν εκείνος δεν έδωσε ποτέ απάντηση σε αυτήν την παιδική και τόσο ευθύβολη ερώτηση, η μικρή Λήδα αποβλήθηκε την επόμενη μέρα. Μια ακόμη ανάμνηση που μου αφηγείται αφορά τον πατέρα της. Οι γονείς της αγωνίστηκαν πολιτικά στον Εμφύλιο ως αριστεροί<sup>32</sup>, ενώ ο πατέρας της ανήκε στο Ναυτικό και η πρώτη ανάμνησή της από αυτόν, ήταν στη δίκη του Ναυτικού (1948)<sup>33</sup>. Όπως χαρακτηριστικά περιγράφει, «τη γνώση ότι πέρασαν μια δύσκολη περίοδο οι γονείς μου που είχε να κάνει με την πολιτική και ιστορική κατάσταση της χώρας την είχα κυριολεκτικά από παιδί. Από εκεί ξεκίνησε η σχέση μου ίσως με την εξουσία του θείου. Γιατί στο στρατοδικείο του πατέρα μου, ήμουν τριών ετών και όταν μπήκα στην αίθουσα, εκεί ήταν ψηλά τα έδρανα των στρατοδικών και από πάνω μια εικόνα του Χριστού. Και ο πατέρας μου ήταν κάτω από τα έδρανα πολύ χαμηλά, κάτω από κάτι ξύλινους πάγκους – δεν τον γνώριζα, γιατί δεν είχα προλάβει - ένας πολύ σκουρόχρωμος άνθρωπος με αλυσίδες. Αυτό λοιπόν νομίζω ότι καθόρισε εξαιρετικά – επειδή πιστεύω πια τα παιδιά, το βλέπω και στα εγγόνια μου, καταλαβαίνουν και προσλαμβάνουν τα πάντα και εκτός ότι τα προσλαμβάνουν, έχουν τον μηχανισμό που έχει ο homo sapiens να αρχίσει να ξεχωρίζει τα πράγματα και να τα ερμηνεύει». Όπως περιγράφει και η Παπαδημητρίου (2006), ο ελληνικός λαός του Μεσοπολέμου προσπαθούσε να συνέλθει από τα ιστορικά του τραύματα σε μια κοινωνία όπου

---

<sup>31</sup> Όπως μου διηγείται η ίδια, στην επαρχία ήταν πολύ σπάνιο τα παιδιά να φορούν παπούτσια, λίγα ήταν αυτά που είχαν την οικονομική δυνατότητα. Όλοι όμως κολλούσαν ψείρες, ήταν κάτι που είχαν κοινό.

<sup>32</sup> Η αδελφή της μαμάς της ήταν ταμίας στο αντάρτικο στο χωριό στη Λάρισα, ενώ ο παππούς, φαρμακοποιός, έπρεπε να προμηθεύει και τις δύο παρατάξεις στον Εμφύλιο. Παράλληλα, οι γονείς της συνέχισαν να τάσσονται με την Αριστερά, «με το σχίσμα του ΚΚΕ (1968) και οι δυο γονείς στήριξαν την Ευρωαριστερά, εγώ από παιδί είχα αποφασίσει ότι ουδέποτε δεν θα ενταχθώ σε κανένα κόμμα και το έχω τηρήσει απολύτως».

<sup>33</sup> Ο πατέρας της δεν εκτελέστηκε τελικά και όπως λέει η ίδια: «λόγω συγχύσεως... είπαν για τον πατέρα μου. Εγώ πιστεύω πολύ βαθιά ότι τον έσωσαν τα σχέδιά του, ήταν εξαιρετικά αγαπητός λόγω των σχεδίων του. Και δε νομίζω ότι μιλάει η κόρη μέσα μου».

πολιτικοί, αλλά και άνθρωποι των θεσμών του πολιτισμού και της εκπαίδευσης διακήρυτταν ότι το έθνος νοσούσε από άγρια ορμέμφυτα, το θρησκευτικό και ηθικό φρόνημα είχε εκπέσει, ο κομμουνισμός και ο υλισμός φαλκίδευαν την πολιτεία, τη θρησκεία και την οικογένεια, την εθνική παράδοση και την ελληνοπρεπή αγωγή. Πολλοί εκπρόσωποι του πανεπιστημίου, της εκκλησίας και του εκπαιδευτικού συστήματος ανέλαβαν στους ώμους το «βάρος της ευθύνης» γι' αυτήν την κατάσταση, και πήραν τα κατάλληλα μέτρα ώστε να εξοβελιστεί κάθε υπόνοια καλλιέργειας της αφιλοπατρίας και αθεΐας (σελ. 99-100). Συνεπώς, η κοινωνία στην οποία γεννήθηκε και άρχισε να διαμορφώνεται η Παπακωνσταντίνου, καθώς και μετά τον Εμφύλιο χαρακτηριζόταν από αυτόν τον ιδεολογικό – και όχι μόνο, συντηρητισμό, ο οποίος στάθηκε ως γόνιμο έδαφος για τις φιλοδικτατορικές διαθέσεις και, στη συνέχεια ως εφαλτήριο του ιδεολογικού πλαισίου της πορείας προς την χούντα (Σακελλαρόπουλος, 1998).

Η περφόρμανς στο Maidstone συνδυάζει ελληνοχριστιανικά με παγανιστικά στοιχεία που παραπέμπουν στην αρχαία ελληνική θρησκεία, αντιπαραθέτοντας το ιερό και το βέβηλο, εξερευνώντας τη σχέση του ιδιωτικού με το δημόσιο, ενώ μέσα από την τελετουργική δράση εξορκίζει απαρχαιωμένους συμβολισμούς (π.χ. καλό-άσπρο, κακό-μαύρο) (Παπακωνσταντίνου, 2021, σ. 5-6). Ταυτόχρονα όπως σημειώνει η συνεργάτιδά και φίλη της Sally Potter κάνει ένα πάντρεμα της εκκλησίας με τη σεξουαλικότητα, μια επίκληση των δυνάμεων της καταστροφής και της ελπίδας (2005, σ. 15). Σε αυτό το τελετουργικό όπως μου διηγείται από την αρχή της δημιουργίας του έργου είχε αποφασίσει ότι πρώτα η ίδια θα γίνει μέρος του, θα υποστεί, θα αφομοιώσει και θα μετουσιώσει εν τέλει τα συστατικά αυτής της τελετής, και «...με αφομοιωμένο και βιωμένο, βιωμένο και αφομοιωμένο όλο αυτό το πακέτο, τότε μπορώ να το παραδώσω»<sup>34</sup>. Μέσα από την δημιουργία αυτού του έργου, επιτέλεσε αυτό που ορίζεται ως πρωτοτυπία, με άλλα λόγια όχι μια μικρή προσωπική τροποποίηση των άμεσων προκατόχων της, αλλά το κατόρθωμα να βρει στα έργα της εποχής και του

---

<sup>34</sup> «...τη στιγμή που αποφάσισα ότι θα κάνω αυτό, και άρχισα να γράφω ότι αυτό, το έργο που δεν είχε γίνει, θα αποτελείται από τα εξής: 1, 2, 3, 4 και ότι για να το κάνω αυτό, αντί να πάω στο χασάπη της γειτονιάς μου και να του ζητήσω να μου προμηθεύσει ένα κεφάλι ταύρου, ότι όχι, έπρεπε να πάω στο σφαγείο!».

τόπου της (και δεν εννοεί μόνο την Ελλάδα<sup>35</sup>) τα μέσα για την επεξεργασία του δικού της θέματος (Dodds, 1978, σ. 198). Ακόμη πιο συγκεκριμένα για την περίοδο της δικτατορίας σημειώνει, «σε σχέση με τον τόπο μου και το πώς καταλάβαινα τον εαυτό μου και το πώς τον προσδιόριζα, αυτό που έκανε η χούντα είναι ότι με έκανε αμέσως πρόσφυγα, δεν ήμουν όταν πήγα, αλλά έγινα λίγους μήνες μετά. Η ανακήρυξη της χούντας με έκανε πρόσφυγα. Δεν ήξερα αν θα μπορώ να επιστρέψω». Η ελευθερία ή η έλλειψη αυτής έπαψε να προσωποποιείται, δεν ήταν πια πρόσωπα ούτε θεσμοί αυτά που το καθορίζανε, η ίδια επισημαίνει. Όπως σημειώνει και η ίδια «είναι σημαντικό ότι αυτό που προσφέρει η γυναίκα σε αυτούς που έχει καλέσει να την δουν είναι ένα μυαλό, είναι ο εγκέφαλος μιας αγελάδας βέβαια. Αλλά ξέρω πολύ καλά, ότι μέσα σε αυτό το αντικείμενο - γιατί ένα αντικείμενο ήταν, ένα νεκρό αντικείμενο πια, είναι αυτό το οποίο πια καταλάβαινα ότι εμπεριέχει εμένα. Εγώ είμαι αυτό και λοιπόν ορίστε [απλώνει τα χέρια της σε δείγμα προσφοράς]».

Διαμέσου αυτού του έργου, που ήταν πολύ βίαιο για την ίδια όπως επισημαίνει, η τελετουργία λειτούργησε ως πεμπτουσία της μεταμορφωτικής επιτέλεσης (Παπακωνσταντίνου, 2021, σ. 16), καθώς και μιας συμφιλίωσης, κάτι που την ενδιέφερε σε όλη της τη ζωή<sup>36</sup>. Οι δημοκρατικές αξίες που ανακαλεί το μέσο της περφόρμανς εν γένει (Χονδρός και Κατσιάνη, 2021, σ. 88) αναδύονται τόσο μέσα από την αντίδραση του κόσμου όσο και στην ίδια την πρόθεση της καλλιτέχνιδος να τους αφήσει το ίδιο ελεύθερους, όπως ήταν και εκείνη, να αντιδράσουν, να προσφέρει και να μοιραστεί αυτήν την ελευθερία. Το πόσο γρήγορα λειτούργησε αυτό το έργο στην εξέλιξη της δουλειάς της είναι σχεδόν μαγικό, μου περιγράφει με τον ίδιο, αμείωτο και πηγαίο ενθουσιασμό που είχε και τότε. «Νομίζω ότι κάλυψα μια εικοσαετία, ήταν λίγο

---

<sup>35</sup> «[...] εκεί έγινε η σύνδεση Νότου και Βορρά. Εγώ έχω μεγαλώσει στον Νότο. Και το κατάλαβα στο Λονδίνο αυτό, τόσο απότομα και τόσο νωρίς, γιατί έπρεπε να βρω τις συντεταγμένες. Ποια είναι τα σημεία τα οποία θα με βοηθήσουν να υπάρχω πια σαν πολίτης του κόσμου. Γιατί εν τέλει αυτό ήμουν».

<sup>36</sup> «Εμένα με ενδιέφερε όλη μου τη ζωή η ικανότητα που έδειξε το χωριό που γεννήθηκα να συνυπάρξουν. Και να συνυπάρξουν έχοντας ζήσει φρικτά την ιστορία. Ακροδεξιοί, ακροαριστεροί, οι οποίοι μεν είχαν σφάξει τους δε, και καταφέραν οι κόρες και οι οικογένειές τους να μονιάσουν. Αν θέλεις είναι και ο στόχος μου, δηλαδή πώς μπορούνε, πώς γίνεται...γιατί και αυτές κάνανε κάτι ακόμη πιο ισχυρό. Χρησιμοποίησαν το πένθος σαν συμφιλιοτικό στοιχείο επιβίωσης. Και όταν δύο πενθούνε βαριά, δεν έχει σημασία από τι πέθανε καθένας, αλλά επικεντρώνεσαι στο γεγονός του θανάτου, λείπει κάτι. Αυτοί οι μηχανισμοί μπορούν να σώσουν τους ανθρώπους, αντί να τους φέρουν σε ακόμη μεγαλύτερη αντίθεση».

ή πολύ το πόσο χρονών ήμουνα, ήμουν 20 κάτι. Και πολύ καλά έκανα. Κέρδισα τον χρόνο και έκανα ένα άλμα!». Ισοπεδώνοντας τα χρονικά, και τοπικά σύνορα, κατόρθωσε αυτό που περιγράφει και ο Dodds (1978), μελετώντας για χρόνια τον ελληνικό πολιτισμό - χρησιμοποιώντας αναλυτικά εργαλεία από την μοντέρνα ανθρωπολογία και ψυχολογία: το πνεύμα να ταξιδέψει πίσω στο χρόνο, να διαλέξει με τη θέλησή του από περασμένες εμπειρίες και να αποκτήσει μια πρωτοφανή ελευθερία (σ. 198). Ο σύγχρονος άνθρωπος όπως συνεχίζει, έχει αρχίσει να αποκτά όργανα κατανόησης του Παραλόγου, κάτι που δεν είχε στη διάθεσή του στο παρελθόν, και γι' αυτό δεν είχε κατανοήσει τους φόβους του, δεν είχε καταλάβει καλύτερα τον «ίππο». Ξεπερνώντας το δισταγμό του πηδήματος, το φόβο της ελευθερίας, ίππος και αναβάτης θα μπορούσαν να καταφέρουν επιτυχημένα το αποφασιστικό άλμα, όπως κατάφερε η καλλιτέχνη (Dodds, 1978, σ. 212). «Κυριολεκτικά πήρα φόρα, σαν να είχα σταθεί κάπου, και ήταν αυτό το θα το κάνω [που λέμε], το έκανα... και μετά δεν χρειάστηκε να ξανακοιτάξω πίσω».



## Γιάννης Ψυχοπαίδης<sup>37</sup>

### *Το γράμμα που δεν έφτασε (1977-σήμερα)*

Μια μέρα ένας ταχυδρόμος μου έφερε – με την ένδειξη του επείγοντος – μια διαφανή, πλαστική υπηρεσιακή σακούλα του ταχυδρομείου, που είχε μέσα μικρά κομματάκια χαρτιά από σκισμένο φάκελο, σ' ένα από τα οποία μόλις διάβαζε κανείς το όνομά μου. Είχαν μείνει μόνο κάποια υπολείμματα από λέξεις και μια μισή διεύθυνση, κι αυτή αχνή, πολύχρωμη και λεκιασμένη, σαν από μια ξαφνική βροχή κάπου στα σύνορα ανάμεσα στη φαντασία και τις Άλπεις. Παρ' όλα αυτά η τυπική τελειότητα της κρατικής ταχυδρομικής λογικής οδήγησε αυτό το γράμμα στον προορισμό του – ή σ' αυτό που θεωρήθηκε ότι ήταν ο προορισμός του. Όμως ούτε το περιεχόμενο ούτε ο αποστολέας μπορούσε να αναγνωρισθεί καθαρά (Ψυχοπαίδης, 1998, σ. 67-68)<sup>38</sup>.

«Το κουδούνι χτύπησε 6 η ώρα το πρωί, και όταν χτυπάει τέτοια ώρα, μόνο η ασφάλεια σκέφτεσαι ότι θα είναι», ξεκινάει να μου διηγείται ο Γιάννης Ψυχοπαίδης για να μου μιλήσει για το έργο του. Βρισκόταν στο Βερολίνο τότε, έχοντας ήδη φύγει από την Ελλάδα από τα τέλη του 1970. Προτού φτάσει όμως να μου μιλήσει για το έργο, ο Γιάννης Ψυχοπαίδης με είχε ήδη μυήσει κυριολεκτικά μέσα από την αφήγησή του στα χρόνια που τον διαμόρφωσαν βαθύτατα, από τις αρχές της δεκαετίας του '60, «στη φοβερή εποχή της κουτσουρεμένης δεκαετίας όπου έγιναν τόσο συμυκνωμένα

---

<sup>37</sup> Ο Γιάννης Ψυχοπαίδης γεννήθηκε στην Αθήνα το 1945. Από το 1963 μέχρι το 1968 σπούδασε Χαρακτική με υποτροφία του ΙΚΥ στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών στην Αθήνα και στη συνέχεια Ζωγραφική με υποτροφία του γερμανικού κράτους στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου (1970-1976).

Υπήρξε μέλος της καλλιτεχνικής ομάδας «Α» τη δεκαετία του 1960 και μέλος της εικαστικής ομάδας του περιοδικού Επιθεώρηση Τέχνης, ιδρυτικό μέλος της ομάδας «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές» (1971-1973), ιδρυτικό μέλος του Κέντρου Εικαστικών Τεχνών (KET 1974-1976), μέλος της καλλιτεχνικής ομάδας «10/9» του Μονάχου (1975), προσκεκλημένος υπότροφος του Καλλιτεχνικού Προγράμματος του Δυτικού Βερολίνου (DAAD 1977-1978).

Από το 1970 μέχρι το 1976 έζησε και εργάστηκε στο Μόναχο. Από το 1977 μέχρι και το 1986 έζησε και εργάστηκε στο Δυτικό Βερολίνο. Από το 1986 μέχρι το 1992 έζησε και εργάστηκε στις Βρυξέλλες. Το 1994 εκλέχτηκε καθηγητής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, διευθυντής του Ζ' Εργαστηρίου Ζωγραφικής, όπου δίδαξε έως το 2012. Το 2013 ανακηρύχθηκε Ομότιμος Καθηγητής.

Από το 1966 μέχρι σήμερα έχει κάνει πάνω από εκατό ατομικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Επίσης, έχει λάβει μέρος σε πολλές σημαντικές ομαδικές εκθέσεις σε ιδρύματα, πινακοθήκες, γκαλερί και μουσεία στην Ελλάδα και άλλες χώρες όπως στη Γαλλία, στη Γερμανία, στην Ισπανία, στο Λουξεμβούργο, στη Γιουγκοσλαβία, στην Ιρλανδία, στην Αλβανία, στην Ιαπωνία, στο Βέλγιο, στην Αλγερία, στην Κύπρο, στη Σουηδία, στο Ισραήλ, στο Ιράν, στην Τουρκία, στην Αγγλία, στον Καναδά, στη Ρουμανία, στην Αίγυπτο, στην Πολωνία, στην Ολλανδία, στην Ιταλία, στη Ρωσία, στην Αμερική και στην Κίνα (Πηγή: "Εκδόσεις Πατάκη", 2022).

<sup>38</sup> Το συγκεκριμένο κείμενο το έγραψε το 1993.

πράγματα πολιτικά, κοινωνικά, αισθητικά, καλλιτεχνικά – μια βραδυφλεγής βόμβα που εξερράγη αυτήν την επταετία και απέδωσε καρπούς των οποίων τα ίχνη φαίνονται ακόμη». Σε όλη του την αφήγηση οι συγκρούσεις είναι έντονες και σε πολλαπλά μέτωπα: στο αισθητικό και παιδαγωγικό επίπεδο της Σχολής Καλών Τεχνών<sup>39</sup>, όπου «δεν είχες απλώς ένα φυσικό αντίπαλο, ήταν ο πυρήνας της Καλών Τεχνών, η λεγόμενη σύγχρονη τέχνη που για τη γενιά μου ήταν ήδη πάρα πολύ παλιά, [...] μια παιδεία με συντηρητικά στοιχεία και συγκρούσεις με καθηγητές», στο πεδίο το πολιτικό και ιδεολογικό της Αριστεράς, όπου ασκούταν κριτικός λόγος στο δόγμα μιας μονολιθικής Αριστεράς «από έναν νέο αέρα που ερχόταν να διεμβολίσει ένα παλαιό οικοδόμημα»<sup>40</sup>, καθώς και στο ευρύτερο πεδίο της ελληνικής κοινωνίας μέσα στη δίνη ανατροπών και αμφισβητήσεων<sup>41</sup>. Μια φράση που θα επαναλάβει πολλές φορές καθώς συζητάμε είναι

---

<sup>39</sup> Μέσα στην σχολή δεχόταν μια παιδεία της αστικής αντίληψης της αισθητικής, γενιά του '30 (Γραμματόπουλος, Μόραλης, κ.ά.). Διπλή σύγκρουση, από τη μια, ο συμβατικός και τελείως αντιδραστικός σοσιαλιστικός ρεαλισμός και από την άλλη ένα εξίσου συντηρητικό [μέτωπο], μια αστική αφαίρεση, κληρονομημένη από τις πρωτοπορίες του Μεσοπολέμου ή του '50, η απελευθέρωση του ρεαλισμού μέσω της αφαίρεσης. «Μας ήταν ξένα σώματα, το σώμα της μοντερνικότητας, αυτή η σχεδόν πλαστογραφημένη αφαίρεση στη διδασκαλία, μια αφαίρεση που επιβαλλόταν από πάνω, μια ελληνικότητα τουριστικοποιημένη...»

Υπήρχε ακόμη στο πρόγραμμα σπουδών, το μάθημα της ανατομίας (υπήρχε από την ίδρυση της σχολής), στο οποίο οι φοιτητές και φοιτήτριες της ΑΣΚΤ έπρεπε να μελετάνε και να εξετάζονται σε ύλη της ιατρικής, αλλά το χειρότερο ήταν ότι πήγαιναν σε νεκροτομεία της ιατρικής για να σχεδιάζουν. Οι καθηγητές ιατρικής βάζανε έπειτα τα σκίτσα των φοιτητών στα συγγράμματά τους. Όπως μου αφηγείται, έβλεπαν πτώματα που το πρωί διάβαζαν για αυτά στις εφημερίδες, κι το απόγευμα έπρεπε να τα ζωγραφίσουν.

<sup>40</sup> Περιγράφοντάς μου καταστάσεις από το περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*: «Η Αριστερά θεωρούσε ότι ήταν ρηξικέλευθο να μπει ένας Πικάσο στο εξώφυλλο ενός αριστερού εντύπου, γινόταν πόλεμος για να περάσει κάτι τέτοιο. Η σύγκρουση ανάμεσα στη δογματική αντίληψη του ΚΚΕ και της νέας γενιάς. Το νέο πνεύμα, η γενιά μου μαζί και με παλαιότερους που είχαν ανοιχτά μυαλά, και αντιλαμβάνονταν τα πράγματα μέσα από μια ζωντανή ιστορία, τρέχουσα και καθόλου μέσα στα στενά πλαίσια μιας δογματικής αντίληψης, αισθητικής και πολιτικής και η οποία πάσχιζε να φέρει νέο αέρα και ανάσα - ουσιαστικά ήταν η κρίσιμη στιγμή της μεγάλης διάσπασης της Αριστεράς».

<sup>41</sup> «1 εκατομμύριο κόσμος στις πλατείες και τους δρόμους, απανωτές στιγμές που γραφόταν η ελληνική ιστορία, αποστάτες, το Παλάτι, σύγκρουση μιας Αριστεράς της ΕΔΑ (25% στο Κοινοβούλιο) με νέους που ακολουθούσαν φιλελεύθερες αριστερές ιδέες, μια κοινωνία με ίντριγκες εντός του Παλατιού, συνεχείς πτώσεις κυβερνήσεων, ο Παπανδρέου με το δημοκρατικό κέντρο, σύμβολο του δημοκρατισμού και φιλελευθερισμού, ασκούσε πίεση στο Παλάτι για αποδοχή των δημοκρατικών νόμων, οι δολοφονίες του Λαμπράκη [27/05/1963] και του Πέτρουλα [21/07/1965]...»

η εξής: «Τα ζούσαμε το πρωί τα ζωγραφίζαμε το βράδυ», και η οποία περιγράφει ως επί το πλείστον τους φοιτητές της γενιάς του που ζούσαν με μαχόμενο τρόπο και άποψη, ενώ παράλληλα αυτή συνόψιζε την καλλιτεχνική τους εκφραστικότητα, σύμφωνα με τα λεγόμενά του. «Δίναμε διπλή μάχη, συνειδητά και ασυνείδητα, η γενιά μου όμως, η ζωή μας ερχόταν σε αντίθεση με αυτές τις διδασκαλίες, ανετράπη ο ρους του κόσμου, [...] διπλή σύγκρουση, άλλοι το ζούσαν πιο έντονα όπως εμείς, άλλοι πιο υπόγεια, η ελληνική κοινωνία όπως και η ευρωπαϊκή έβραζε από μια ιστορία μαχόμενη σε σχέση με την ιστορία της την ίδια. Η δικιά μου γενιά αυτό ήταν στην πραγματικότητα». Όπως μου αφηγείται τη μεγάλη του δράση σε καλλιτεχνικές ομάδες, την ενεργή συμμετοχή του σε πορείες και διαδηλώσεις, τα φοιτητικά του χρόνια (υπήρξε για καιρό πρόεδρος του φοιτητικού συλλόγου της Σχολής), φτάνει στο χρονικό σημείο της έλευσης της χούντας. Τα δύο πρώτα χρόνια (1967-68) μου αφηγείται, αποφασίστηκε συλλογικά να αποσυρθούν όλοι οι καλλιτέχνες από τη συμμετοχή σε πολιτιστικά και με τη σιωπή τους ως ένδειξη διαμαρτυρίας να μποϊκοτάρουν, να αντιδράσουν στο καθεστώς (βλ. και Μπαλαμπανίδης, 2021, σ. 19). Στην πραγματικότητα μου εξηγεί ο Ψυχοπαίδης, «δεν ξέραμε πώς θα εξελιχθεί, σαστίσαμε, ζούσαμε μια άγρια καταστολή, με εξορίες, άλλοι να κρύβονται... μια ασαφής κατάσταση». Όταν το 1969 συνεχίζει, έκριναν ότι δεν μπορούν να ελέγξουν το χρόνο ζωής της χούντας, δεν έβλεπαν ορίζοντα, αναποδογύρισαν το σκηνικό: «από σιωπή τάφου σε φωνή προς όλα τα μέρη».

Καθώς εκτυλίσσονται τα γεγονότα σε συλλογικό επίπεδο, η προσωπική του πορεία και συγκεκριμένα το σταυροδρόμι στο οποίο θα βρεθεί γίνεται κεντρικό στην αφήγησή του. Μου εξιστορεί πώς άλλαξε η πορεία της ζωής του, τα εμπόδια που μπήκαν από την χούντα (του διέκοψαν την υποτροφία που είχε κερδίσει με την εισαγωγή στην ΑΣΚΤ, δεν του εξέδιδαν διαβατήριο για να φύγει), το ότι προσπαθούσε απεγνωσμένα να βρει τρόπο να φύγει από την Ελλάδα, πως του προτείνεται να γίνει βοηθός στο ΕΜΠ του Νίκου Εγγονόπουλου, αλλά το απορρίπτει<sup>42</sup>, καθώς και ότι ήρθε η οδυνηρή διετία του στρατού (1968-70). Δεν θα ανοίξει αυτό το κεφάλαιο, καθώς είναι ένα μυθιστόρημα από μόνο του, μου λέει. Βγαίνοντας από το στρατό, «κυριολεκτικά σαν λιοντάρι», στέλνει ένα φάκελο στην Καλών Τεχνών στο Μόναχο με έντονα χρωματικά ζωγραφικά έργα κυρίως γυμνά, καμία σχέση με αυτά που έκανε εκείνη την

---

<sup>42</sup> «Αρνήθηκα να γίνω δημόσιος υπάλληλος μες την χούντα, ακόμη και δίπλα σε έναν άνθρωπο που εκτιμώ και με τιμά η πρότασή του. Μου ήταν ξένα όλα αυτά. Ήθελα να φύγω κολυμπώντας από εκεί».

περίοδο που ήταν μαύρα, μουντά και αντλούσαν έμπνευση από τη ζοφερή ελληνική πραγματικότητα. Αυτό θα γίνει το διαβατήριό του για τη Γερμανία<sup>43</sup>.

Ο Μουτσόπουλος (2006) γράφει για τη γενιά του '60 ότι σε αντίθεση με την επόμενη που έφυγε στο εξωτερικό, αυτή δεν «έμεινε με το ένα πόδι της» στην Ελλάδα (σ. 213). Είναι πράγματι όμως έτσι; Ο Ψυχοπαίδης γράφοντας για το *Γράμμα που δεν έφτασε* (1998) αναφέρεται στην άγρυπνη καθημερινή ένταση, τη νοσταλγική μνήμη, την ανεκπλήρωτη επιθυμία για άμεση επαφή με τον ελληνικό χώρο, και όπως λέει και τώρα, η σχέση με την Ελλάδα ήταν διαποτισμένη από την εμπειρία του ξενιτεμού. Μπορεί πράγματι αυτή η εμπειρία να ξεκόβει τους δεσμούς με τον τόπο που βρίσκεται πίσω; Το μήνυμα από την πατρίδα, από μια Ελλάδα που μόλις είχε εγκαταλείψει. Το γράμμα που ήρθε κομματιασμένο και χωρίς τελικά να είναι πράγματι γράμμα, δεν είχε κάποια κρυφή προσδοκία να είναι από κάποιο αγαπημένο πρόσωπο στην πατρίδα, μου εξηγεί. Ήταν μια γενικευμένη λαχτάρα επικοινωνίας. Η Ελλάδα που άφηνε πίσω του και η Γερμανία, «που σου προσέφερε την ελευθερία της έκφρασης και γενικά ενός πολιτισμού σύγχρονου και μάλιστα εκείνα τα χρόνια πάρα πολύ προοδευτικού, αλλά ταυτόχρονα ήσουν μέσα σε έναν μηχανισμό, ο οποίος λειτουργούσε αυτόνομα, δηλαδή δεν αναζητούσε τα περιεχόμενα, αλλά λειτουργούσε φορμαλιστικά ως μηχανισμός. Και αυτό ήταν ακριβώς ένα διαφοροποιητικό στοιχείο ενός ευρωπαϊκού πολιτισμού που βιώναμε και μιας ελληνικής πραγματικότητας που κληρονομικά κουβαλούσαμε και είχαμε εγκαταλείψει». Οι δυο τόποι σχημάτιζαν ένα κοινό ψυχικό τοπίο βιωμάτων τόσο αντίθετων και τόσο συμπληρωματικών, γράφει ξανά ο ίδιος (Ψυχοπαίδης, 1998, σ. 65). Του παραδόθηκε ένα τελείως παράλογο πράγμα που δεν έλεγε τίποτε, και αυτό μου επισημαίνει «είναι πολύ ενδιαφέρον, ερχόμουν από μια Ελλάδα όπου τα πράγματα είχαν νοήματα χωρίς να έχουν φόρμες, και βρισκόμουν σε ένα τόπο όπου δεν υπήρχαν φόρμες, γιατί ήταν κενό περιεχόμενου, αλλά υπήρχαν τα νοήματα του μηχανισμού, ενός μηχανισμού ο οποίος εκτελούσε τη δουλειά του γιατί έπρεπε να παραδώσει κάτι, ακόμη κι αν ήταν τελείως ανύπαρκτο, σκισμένα χαρτάκια, κάτι τρελό! Λοιπόν, αυτό ήταν τόσο συναρπαστικό σε σχέση με τους δύο κόσμους στην ουσία, η αλληλογραφία

---

<sup>43</sup> Τον καλεί η γερμανική πρεσβεία, είχε κερδίσει υφηγεσία που είναι η ανώτατη γερμανική υποτροφία. Συνήθως την έδιναν σε νομικούς και ιστορικούς, δεύτερη φορά την έπαιρνε καλλιτέχνης, «μετά τον Γύζη είστε ο πρώτος» του είπε ο Γερμανός ακόλουθος. Επειδή ήταν από την γερμανική ομοσπονδία ήταν ο μόνος λόγος που υποχρεώθηκε η χούντα να του δώσει διαβατήριο. Μέσα σε δυο μέρες μάζεψε τα πράγματά του, κουβαλώντας μαζί σε ρολό τα έργα που έκανε τότε, διαδηλώσεις, χουντικοί κλπ.

που δεν πραγματοποιήθηκε, το γράμμα που δεν έφτασε. Και έτσι ξεκίνησε όλη αυτή η σειρά η οποία καταγράφηκε με πάρα πολλούς τρόπους. Δεν έμαθα ποτέ από ποιον ήταν, τι έγραφε, και αυτό μετουσιώθηκε τόσο πολύ σε έργο, σε έργα, σε σειρά, γιατί ήταν μια εμβληματική η σχέση μιας επικοινωνίας η οποία δεν πραγματοποιείται λόγω συνθηκών ζωής». Όπως γράφει ο Τσιμουρής (2020) για την ξενιτιά στο δημοτικό τραγούδι, «το τραγούδι λειτουργεί ως μια τραυματική υπενθύμιση μιας ανολοκλήρωτης, κατακερματισμένης και ματαιωμένης σχέσης, και ταυτόχρονα ως υποκατάστατο αυτής της σχέσης και ως εκ νέου βίωση της απώλειας με πιο ήπιο τρόπο» (σ. 313). Αυτό που περιγράφει ο Τσιμουρής για το τραγούδι διατρέχεται από τη λειτουργία της μετουσίωσης, η οποία αντλεί από κάτι τραυματικό αλλά αντί να απωθηθεί, εκτρέπεται σε δημιουργία. Παράλληλα, ακολουθώντας το επιχείρημα του Τσιμουρή, μέσα από τα ζωγραφικά κολάζ από όπου ξεκινά το *Γράμμα που δεν έφτασε* επιτελείται η προσπάθεια ανασυγκρότησης του κατακερματισμού που βιώνει ο καλλιτέχνης. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης γράφει «...Θα πρέπει να διαλέξουμε ή την φυγή έξω από τα σύνορα ή την συνειδητή αποδοχή των εσωτερικών συνόρων...» (Höynck, 1988, σ. 20).

«Από εκεί και μετά η καθημερινή ζωή έδινε πολλά εναύσματα, σαν μια γεύση ενός κόσμου περίπλοκου, σύγχρονου, αντιφατικού και πολλές φορές ανησυχητικά μεθοδευμένου» (Ψυχοπαίδης, 1998, σ. 67). Πράγματι, καθώς μου αφηγείται τα γεγονότα του πρώτου 24ώρου κατά την έλευσή του στη Γερμανία, επαναλαμβάνει τη λέξη σουρεαλιστικό: το πρώτο ήταν για την αντιδικτατορική διαδήλωση η οποία γινόταν με το που έφτασε στο Μόναχο και όπου διαδήλωνε αλά μπρατσέτα με ένστολους Γερμανούς αστυνομικούς<sup>44</sup>, και το δεύτερο ήταν για τον «ευεργέτη» του, χάρις τον οποίον του δόθηκε το διαβατήριο για να φύγει, που τελείως σουρεαλιστικά ανακαλύπτει ότι ήταν ο ζωγράφος Hermann Kaspar, ένας από τους επίσημους καλλιτέχνες του Χίτλερ, ο οποίος με το που είδε τα έργα που έκανε ο Ψυχοπαίδης την περίοδο της χούντας, του ακύρωσε την υποτροφία και τον διέγραψε από τη σχολή<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> «Πάω στο Μόναχο, και με το που φτάνω συμβαίνει η μεγαλύτερη Πανγερμανική αντιχουντική διαδήλωση, εκατομμύρια άνθρωποι. Μπήκα στη διαδήλωση με τους φίλους μου». Κάποια στιγμή πάνεται αλά μπρατσέτα (με το σύστημα Χο Τσι Μιν) με τους γύρω του. Συνειδητοποιεί ότι τον κρατά από το ένα χέρι ένας ένστολος αστυνομικός και από το άλλο ένας άλλος. «Πάγωσα, λέω πάει με συλλάβανε ... διαδήλωναν με τις στολές τους ... διαδήλωνα μαζί με την γερμανική αστυνομία απέναντι σε ένα καθεστώς που μόλις είχα εγκαταλείψει»

<sup>45</sup> «Περίμενα να δω ποιος ήταν ο σωτήρας μου. Είδα ένα ανθρώπακι συμπαθέστατο να πλησιάζει, με αγκαλιάζει περιχαρής, μπαίνουμε στην αίθουσα και μένει σύζυλος. Τι είναι αυτά, μου είπε! Τα θεωρείτε

Ακόμη και μετά στο Βερολίνο, όπου μου εξιστορεί απίθανα συμβάντα στο Τείχος<sup>46</sup>, η ισορροπηση ανάμεσα σε δύο κόσμους, σε δυο γελοίους κόσμους, όπως λέει, κάπως ανοικοδομείται, ακόμη και στην προφορική του ιστορία, μέσα από την διαφυγή στην τέχνη και τη λογοτεχνία και παράλληλα στη συλλογική του δράση. Όπως γράφει και ο

---

έργα ζωγραφικής αυτά που φέρατε;». «Τι εννοείτε; Αυτά κάνω. Δεν καταλαβαίνω» του λέω. «Αυτά είναι για πέταμα, είναι τίποτε» μου φωνάζει. «Ξέρετε από πού έρχομαι;» του είπα, «αυτά είναι η γενιά μας, αυτή είναι η ελληνική πραγματικότητα, αν δεν τα μαρτυρήσουμε εμείς ποιος; Δεν ξέρετε τι συμβαίνει στην Ελλάδα; Δεν ξέρετε ότι έχουμε χούντα; Ότι προσπαθούμε να αντισταθούμε με κάθε τρόπο, ακόμη και με την τέχνης μας;». «Αυτός είπε είναι προπαγάνδα αυτά. Δεν τα πιστεύω αυτά, δεν είναι τέχνη!». «Αυτός ήταν ο απόλυτος κυρίαρχος όλης της καλών τεχνών, και μου είπε, θα σας διαγράψω, και κόβεται και η υποτροφία σας. Με διέγραψε και μου έκοψε την υποτροφία. Κάποια παιδιά ήρθαν μετά και μου είπαν, «δεν ξέρεις ποιος είναι αυτός;». Εγώ δεν ήξερα το όνομά του. Μου λένε «δύο καλλιτέχνες υπήρχαν στο εθνικοσοσιαλιστικό καθεστώς, οι δύο επίσημοι ζωγράφοι του Χίτλερ, ένας γλύπτης, ο Arno Breker και ο ζωγράφος Hermann Kaspar, ο δικός μου». «Αυτός γύρω στο '60 έγινε ξανά Πρύτανης, στη Βαυαρία τα ακροδεξιά στοιχεία όλα εκεί, όπου επιτρέπονταν να ξαναβγούν στην επιφάνεια, από τα λαγούμια που είχαν κρυφτεί». Ο Γ.Ψ. τηλεφώνησε στην Υπουργό της Γερμανικής Ομοσπονδίας στη Βόννη, η ίδια κατέβηκε στο Μόναχο μέσα σε 24 ώρες και άκουσε όλη την ιστορία. Εκείνη πήγε στη σχολή και με το κύρος της θέσης της, του επανέφερε την υποτροφία και τον ξαναέγραψε στη σχολή σε άλλο εργαστήριο. Δεν ξαναείδε τον Kaspar εκ τότε.

<sup>46</sup> «Μετά στο Βερολίνο, νησίδα του δυτικού πολιτισμού σε σχέση με τους απέναντι, και το πιο προχωρημένο στην αβάντ γκαρντ. Δίνανε πολλά χρήματα στην τέχνη. Το ψυχροπολεμικό κλίμα, το δίπολο Δύσης-Ανατολής, όχι μέσα στην πόλη αλλά στο γύρω-γύρω, τα σύνορα του Τείχους, υπαρξιακή ένταση, απίθανης ακρότητας και ριζοσπαστισμού, μορφές ριζοσπαστικές σε όλα τα εκφραστικά επίπεδα. Συχνά, είχαμε περάσει βασανιστήρια, γιατί περνούσαμε ως ξένοι στο Ανατολικό Βερολίνο, άλλοτε εύκολα άλλοτε περνώγαμε δύσκολα, οι 50 φορές στις 100 που είχα περάσει με ταλαιπωρίες. Δεν το βάζαμε κάτω». Του θύμιζε πολύ ο έλεγχος στο Τείχος τη χούντα. Βασανιστήρια από αστυνομικούς στο Τείχος, ανακρίσεις, μου αφηγείται ιστορίες από αστυνομικούς που τον είχαν μόλις βασανίσει και όταν τον άφηναν να φύγει του μιλούσαν για καλλιτεχνικά: «...σαν καλλιτέχνης θα σας ενδιαφέρει το καθεστώς αυτό και θα το δείτε με μια ευαισθησία, εμάς μας ενδιαφέρουν τα καλλιτεχνικά», και αρχίζει και μου αναφέρει ονόματα καλλιτεχνών από το Ανατολικό Βερολίνο απαγορευμένων, που μόνο η Δύση ήξερε κρυφά, όλη η ανατολικογερμανική αβάν-γκαρντ, να μου δίνει συμβουλές για έκθεση στο Αμβούργο». Μια άλλη ιστορία: σε μια μετακόμιση τον σταματούν στο Τείχος επάνω, του κάνουν το φορτηγό «βίδες», ανοίγουν και βρίσκουν τα ελληνικά βιβλία και για να δούνε ότι δεν είναι πολιτικά βιβλία και για να ελέγξουν τα ανταντακλαστικά του, παίρνει ο αστυνομικός τυχαία ένα βιβλίο και «αυτό είναι ένα τρικ, γιατί είναι δύσκολο αν αρχίσεις να μεταφράζεις άλλα και δεν είναι τελικά αλήθεια, θα φανεί σίγουρα από την αντίδραση [...] Ήταν Γιάννης Σκαρίμπας, ο πιο δύσκολος Έλληνας συγγραφέας να μεταφραστεί, και ποιο βιβλίο ήταν; *Το Βατερλώ δύο γελοίων*. Οι δύο γελοίοι ήταν οι δύο κόσμοι που ζούσα στην ισορροπία μες το τείχος, ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση».

Τόντοροφ (1999), στις δυτικές δημοκρατίες ο καλλιτέχνης, όχι περισσότερο από τα άλλα μέλη της κοινωνίας, δεν είναι ένα άτομο απόλυτα απομονωμένο και ως εκ τούτου ανεύθυνο. Ζει μέσα στην ένταση που υπάρχει ανάμεσα στους δύο πόλους, τη μοναξιά, αναγκαία για την ίδια την άσκηση του επαγγέλματός του, και την αλληλεγγύη, την οποία επισύρει η ανάγκη του να απευθύνεται στους άλλους (σ. 181). Οι πολιτισμικές ταυτότητες κατά τον Hall (1990) έρχονται από κάπου, έχουν ιστορίες, και όπως καθετί ιστορικό, υποβάλλονται σε διαρκείς μετασχηματισμούς, δεν παγιώνονται σε ένα ουσιοκρατικό παρελθόν, αλλά υπόκεινται στην αδιάκοπη αναπαραγωγή της ιστορίας, του πολιτισμού και της εξουσίας (σ. 225). Και εδώ να διευκρινιστεί στην αναπαραγωγή της ιστορίας, δεν μιλάμε για μια τριτοπρόσωπη αφήγηση η οποία δεν εμπλέκει το υποκείμενο, αλλά αντιθέτως η αίσθηση της προσωπικής απώλειας, αυτής της εκπλήρωσης της επιθυμίας συνιστά παράλληλα μια πολιτική και κοινωνική χειρονομία (Panourgιά, 2009, σ. 127-28) η οποία ανακύπτει διαρκώς μέσα από τις ιστορίες του υποκειμένου ή όπως λέει και ο ίδιος ο καλλιτέχνης «ένας διάλογος από αυτό που κουβαλάγαμε και αυτού που βιώναμε». Και κατά τους δικούς του στοχασμούς με αφορμή το έργο, μας παραπέμπει να το δούμε σαν ένα διάλογο, «όχι σαν μία στείρα, αυτάρεσκη αυτοπαρουσίαση, αλλά σαν ένα ξαλάφρωμα, σαν ένα μοίρασμα ενός δύσκολου φορτίου». Και τότε ο κόσμος γίνεται διαυγής και πολύτιμος, όχι απλώς υποφερτός, «όταν η υποκειμενική ευαισθησία αποτελέσει κομμάτι ή αφορμή για ένα ευρύτερο συλλογικό βίωμα» (Ψυχοπαίδης, 1998). Έτσι, η ίδια η καλλιτεχνική πράξη που απ' τα ξεριζωμένα κομμάτια δημιουργεί ένα νέο Όλο είναι το μήνυμα της απάντησης προς ένα φαντασιακό παραλήπτη, το μήνυμα προς εμάς (Dückers, 1993).



Εικόνα 13. Γιάννης Ψυχοπαίδης, *Το γράμμα που δεν έφτασε*, 1978. Συλλογή Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, αλιεύθηκε από την επίσημη ιστοσελίδα

<https://collection.emst.gr/artists/%ce%a8%cf%85%cf%87%ce%bf%cf%80%ce%b1%ce%af%ce%b4%ce%b7%cf%82-%ce%93%ce%b9%ce%ac%ce%bd%ce%bd%ce%b7%cf%82/><sup>47</sup>

<sup>47</sup> Στο παράρτημα βρίσκονται κάποιες ακόμη φωτογραφίες από επιλεγμένα έργα της σειράς *Το γράμμα που δεν έφτασε*.



Γιώτα Ιωαννίδου<sup>48</sup>

**Voice Over/Προσθήκη εξωτερικής φωνής (2013) / Ινστιτούτο Σύγχρονης  
Ελληνικής Τέχνης**

(Παρατίθεται ολόκληρο το script της lecture-performance<sup>49</sup> στο παράρτημα [σ. 87] και για την καλύτερη κατανόηση του κειμένου συνιστάται στον αναγνώστη/στην αναγνώστρια να το διαβάσει προτού προχωρήσει).

Η Γιώτα Ιωαννίδου στο πλαίσιο της σειράς *Δικαίωμα Αρχείου* σε συνεργασία με το Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (ΙΣΕΤ), συμμετείχε το 2013 στο πρώτο επεισόδιο που ονομάστηκε *Τι θα έλεγα αν είχα φωνή*;, υπό την επιμέλεια της Ελπίδας Καραμπά με το έργο *Voice Over/Προσθήκη Εξωτερικής Φωνής*<sup>50</sup>. Η Ιωαννίδου όταν κλήθηκε να συμμετάσχει, επέλεξε τα ταραγμένα χρόνια της επταετίας από το αρχείο και εργάστηκε πάνω σε αυτά επί τρεις μήνες προτού δημιουργήσει η ίδια. Εντοπίζει περιπτώσεις εκθέσεων και άλλων εκδηλώσεων οι οποίες τερματίστηκαν εσπευσμένα, αντλεί υλικό και από προσωπικές της συλλογές για συμβάντα της εποχής - πέραν του αρχείου του ΙΣΕΤ που στάθηκε ως εφιαλτήριο, και εκτελεί τελικώς μια σειρά επιτελεστικών αναγνώσεων από κείμενα, μερικά από τα οποία έχει συντάξει η ίδια, αντλώντας πληροφορίες από τον τύπο της εποχής, προσθέτοντας και άλλα στοιχεία

---

<sup>48</sup> Η Γιώτα Ιωαννίδου (1976) είναι εικαστικός που εργάζεται στην Αθήνα. Το έργο της επικεντρώνεται στην αφήγηση-επιτέλεση, στη δημιουργία ομάδων αναγνώσεων και performance, καθώς και στα ευρύτερα πεδία της έρευνας και της τεκμηρίωσης στην τέχνη. Στα τελευταία της έργα, η Ιωαννίδου διερευνά τις επιτελεστικές και δραματουργικές πτυχές που αναδύονται κατά τη συγκρότηση των τεκμηρίων σε ιστορικά, πολιτικά, πολιτιστικά και θεσμικά πλαίσια, δίνοντας έμφαση στους ιδεολογικούς μηχανισμούς ταξινόμησης.

Η Ιωαννίδου είναι υπ. διδάκτωρ στην ΑΣΚΤ στο τμήμα εικαστικών τεχνών με θέμα διατριβής "Δραματουργία τεκμηρίων και σύγχρονες ερευνητικές εικαστικές πρακτικές".

Έργα της έχουν παρουσιαστεί στο "When the Present is History", Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη (2021) και στο Depo, Κωνσταντινούπολη (2019), "I'll open the door straight, dead straight into the fire", State of Concept, Αθήνα και Gallery Nova, Ζάγκρεμπ (2019), "A case of perpetual no", State of Concept, Αθήνα (2018); "The kids want communism" — Notes on division, MOBY Μπατ Γιάμ, Ισραήλ (2017); "No need for references", WUK, Βιέννη, (2015), 3η και 4η μπιενάλε της Αθήνας μεταξύ άλλων.

<sup>49</sup> Μετά από ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχνηδας, όπως και οι εικόνες που αποτελούν μέρος του έργου.

<sup>50</sup> Στο ίδιο επεισόδιο συμμετείχαν άλλοι δύο καλλιτέχνες, ο Νίκος Αρβανίτης και η Μαίρη Ζυγούρη, με ανεξάρτητο καλλιτεχνικό έργο.

περισσότερο ή λιγότερο συνδεδεμένα (Καραμπά, 2013) κάνοντας έτσι μια συρραφή όπως χαρακτηριστικά λέει η ίδια, μέσα στην lecture-performance της. Η καλλιτέχνη ζούσε την περίοδο εκείνη στο Άμστερνταμ της Ολλανδίας, αλλά ειδικά την περίοδο του πρώτου μνημονίου δεν μπορούσε να μην απασχολείται με την Ελλάδα όταν βρισκόταν στο επίκεντρο των ευρωπαϊκών εξελίξεων και διένυε τα δύσκολα χρόνια της οικονομικής κρίσης. Η ίδια μου διηγείται ότι υπήρχε μεγάλη ένταση και καταστολή την περίοδο του πρώτου μνημονίου και έτσι με αφορμή το έργο, την ενδιέφερε «πιο πολύ ο συσχετισμός με το τώρα, μέσα σε μια βία και σε μια συνθήκη καταστολής, πόσο εύκολο είναι να αντιδράσεις; Τι ετοιμότητα υπάρχει; Και βλέπεις ότι δεν υπάρχει ετοιμότητα [τότε στη χούντα]. Δηλαδή το ίδιο έβλεπα στη δική μας την πλευρά, τη νέα γενιά καλλιτεχνών, ενώ ζούσαμε μια πρωτοφανή και δύσκολη κατάσταση, είναι πολύ δύσκολο να έχεις τα εργαλεία ώστε να ασκήσεις κάτι ριζοσπαστικό μέσα από την τέχνη σου, και ανατρεπτικό» μου εξηγεί η ίδια. «Κριτική ασκείται πιο εύκολα σε σχέση με τότε, δημόσια κριτική εννοώ. Παρ' όλα αυτά, βλέπεις τη δυσκολία στο να μπορέσεις να επεξεργαστείς αυτό που σου συμβαίνει και να μπορέσεις να το βγάλεις στο έργο σου. Και αυτό που είδα και εκείνη την εποχή ήταν κάτι αντίστοιχο, δηλαδή σιγά σιγά συγκροτήθηκαν ομάδες» (όπως μου αφηγήθηκε και παραπάνω ο Γιάννης Ψυχοπαίδης). Μου εξηγεί περισσότερο γιατί επέλεξε εκείνη την περίοδο: «Όποιος καλλιτέχνης ασχολείται με κάτι από το παρελθόν, δεν είναι τυχαίο βέβαια γιατί επιλέγεις την εποχή εκείνη. Δεν είναι όμως η γοητεία που ασκεί, το αντίθετο. Γιατί ψάχνεις να βρεις κάποιο συσχετισμό, κάποιους συνδέσμους έστω και με παράδοξο τρόπο, ώστε να κατανοήσεις αυτό που σου συμβαίνει τώρα. Δεν ήθελα να αναδείξω ότι είμαστε ακριβώς στην ίδια συνθήκη, αλλά υπάρχουν σημεία που είναι κοινά και πόσο «alert»<sup>51</sup> [σε εγρήγορση] είμαστε σε σχέση με τον εαυτό μας και με αυτό που συμβαίνει ως ιστορική συνθήκη». Η δουλειά της είναι χειρονομακή - οι αντικαταστάσεις που κάνει σε αυτό το έργο (π.χ. βλ. έργο Δεκουλάκου στο τέλος του script με τις άλλες τρεις φωτογραφίες) είναι σαν χειρονομία που εκφράζει «αυτό τότε, αυτό τώρα», και είναι κάτι που εξελίσσεται ούτως ή άλλως μες στον χρόνο, ενώ πολλά «πρότζεκτ»<sup>52</sup> που δουλεύει έχουν δεύτερες και τρίτες φάσεις καθότι εμπλουτίζονται. Η τέχνη βέβαια δεν είναι έρευνα αποκλειστικά υποστηρίζει, «είναι και τι «statement»<sup>53</sup> κάνεις, ποια η θέση που παίρνεις, τι είναι αυτό

---

<sup>51</sup> Κρατώ την έκφραση της ίδιας.

<sup>52</sup> Ο.π.

<sup>53</sup> Ο.π.

που ρωτάς. Αν και ήταν τρεις μήνες η έρευνα στο ΙΣΕΤ δεν πήρε πολύ χρόνο αυτό». Καθώς μου μιλάει, της έρχεται το έργο της Κατράκη στο μυαλό, και συγκινημένη μου αφηγείται: «ήταν πολιτικοποιημένη και κομματικοποιημένη στο έπακρο, ήταν εξορία. Οι άνθρωποι που είχαν ενεργό πολιτικό βίο ήταν ήδη εξόριστοι. [...] οι νεότεροι, δεν είχαν ίσως ακόμη προλάβει και δεν είχαν ένα βαρύ παρελθόν να τους κυνηγάει το κράτος να τους φυλακίσει. Όπως τον θείο το Βασίλη που πήγε φυλακή φοιτητής». Ο θείος της ο Βασίλης Ιωαννίδης, μια σημαντική προσωπικότητα για την ίδια της την οικογένεια ήταν από τους πρώτους φυλακισθέντες της χούντας, όταν ήταν ακόμη φοιτητής της ιατρικής, μέλος της ΕΔΑ και ένας από τους γιους του Κυριάκου Ιωαννίδη, γνωστού κομμουνιστή στην περιοχή της Πάτρας και της ευρύτερης Πελοποννήσου, ο οποίος είχε υποστεί μακροχρόνιους διωγμούς, φυλακίσεις και εξορίες από τη δεκαετία του '30 μέχρι και τις αρχές του '50. Μου επιστρά την προσοχή στο κείμενο του *Ελληνικού Κόσμου* (βλ. script του έργου) από την κυβέρνηση της χούντας και στο τραγελαφικό του νόημα, ενώ μου επισημαίνει ότι στην εποχή μας, αυτήν της υπερπληροφόρησης, έχουμε επαφή με τις διεθνείς εξελίξεις, «εκείνη την εποχή δεν είχαν εύκολη πρόσβαση στο να κατανοήσει κάποιος πώς μπλέκονται οι διάφορες εξουσίες μεταξύ τους. Νομίζω και αυτό ήθελα να αναδείξω... δηλαδή δεν μπορώ να διανοηθώ ότι ο Μάο χαιρετούσε τον Παπαδόπουλο και οι άλλοι σαπίζανε στις εξορίες».

Το πρόσωπο του θείου Βασίλη, γνωρίζοντας και προσωπικά την οικογένεια της ίδιας και έχοντας βρεθεί σε κοινές συναντήσεις, προκύπτει πολύ συχνά σε κουβέντες τους. Έχοντας μια οικειότητα μαζί της, την ρώτησα για τις αφηγήσεις της οικογένειας από τα χρόνια της χούντας, μια περίοδος που η ίδια δεν μου έχει αναφέρει ποτέ. Θυμάται πολιτικούς καβγάδες στα οικογενειακά τραπέζια, να μην μιλιούνται αγαπημένοι άνθρωποι για χρόνια. Αργότερα, της έρχεται μια άλλη παιδική ανάμνηση όταν επισκέπτονταν οικογενειακώς τους άλλους δύο θείους στις φυλακές των Ιωαννίνων (είχαν συλληφθεί το 1979 επί κυβερνήσεως Κωνσταντίνου Καραμανλή) – τότε ήταν τριών ετών. Προσθέτει, ότι ήταν «και οι εσωκομματικές αριστερές συγκρούσεις και ρήξεις, το οποίο είναι τραυματικό όταν είσαι παιδί. Είναι βαθύ το τραύμα στην ελληνική κοινωνία. Τους νεότερους ανθρώπους, τις νεότερες γενιές από τη δική μου έχω την αίσθηση ότι δεν τους ενδιαφέρει όλο αυτό το κομμάτι της ιστορίας. Εμείς είμαστε κάπως μια γενιά ζύμωσης, μέσα από τις καταλήψεις, μέσα από μια μαζικότητα, μια κινηματικότητα, κάτι το οποίο δεν υπάρχει στις νεότερες γενιές, έχουν αλλάξει κάποια δεδομένα. Το προς τα πίσω με βοηθάει να δω καλύτερα το εδώ και τώρα, χωρίς να έχω κάποια προσκόλληση στο παρελθόν». Κάπως έτσι, μπρος πίσω

είναι και η αφήγησή της. Θέλοντας να εξηγήσει τον τίτλο που έδωσε στο έργο της σχολιάζει: «είναι κάτι που πραγματικά το πιστεύω, όταν έχουμε να κάνουμε με ένα αφήγημα σε κάτι το οποίο δεν είναι βιωμένο είναι ένα μετα<sup>54</sup> εμπειρίας, δεν είναι βιωματική προσέγγιση. Ακόμα και οι αφηγήσεις που έρχονται μέσα από την ίδια μου την οικογένεια, δεν είναι δικά μου βιώματα. Ζούμε σε κάτι διαμεσολαβημένο, φτιάχνουμε μια εικόνα από μια διαμεσολάβηση. Η προσθήκη μου είναι η εξωτερική φωνή. Το οποίο δεν σημαίνει σε καμία περίπτωση ότι αναπαριστά ή διαμεσολαβεί την τότε πραγματικότητα. Αναδεικνύει αυτό ακριβώς το μετα, μεταεμπειρικό. Δεν βιώνεται από μένα, αλλά δεν σημαίνει ότι δεν είναι καθοριστική η εμπειρία του πατέρα μου. Έρχεται και σε διαμορφώνει με έναν άλλο τρόπο, κληροδοτείται η εμπειρία με όλα τα μυθεύματα, τις κατασκευές, την αποσιώπηση, την υπερβολή. Ας πούμε εμένα με ενοχλεί αυτή η κατάχρηση της κληρονομιάς ότι εμένα ο παππούς μου ήταν αυτός ... αυτός ο δικαιωματισμός ως μια ηθική κληρονομιά. Με τον τίτλο, αυτό ήθελα να προσδώσω». Όταν αναφέρεται στην υπερβολή θυμάται την αίσθηση της παρανομίας, της μυστικότητας στην οικογένεια με τις κρυφές πολιτικές συγκεντρώσεις στο σπίτι. Όλη η οικογένεια ήταν μέλη του ΚΚΕ. Θυμάται ότι ήταν το πρώτο και μοναδικό παιδί που ήταν με τα δικά του ρούχα (χωρίς τη σχολική ποδιά) με το που καθιερώθηκε ο νόμος του ΠΑΣΟΚ για την κατάργηση σχολικών ποδιών<sup>55</sup>, και επειδή ο διευθυντής ήταν δεξιός, την έδειρε με το χάρακα<sup>56</sup>. «Είχα το αίσθημα του μαύρου πρόβατου αλλά ήμουν και περήφανη. Πάντα σε έναν αγώνα ως παιδάκι, βέβαια πλύση εγκεφάλου από τον πατέρα μου». Τραυματική χαρακτηρίζει την εμπειρία της ένταξής της στην κομματική νεολαία [ΚΝΕ]. Στα δεκαέξι της αποχώρησε. Ίντριγκα χωρίς λόγο, βαθιά γραφειοκρατία, βρωμιά, υπονόμευση σε δημοκρατικές διαδικασίες μου περιγράφει συνοπτικά. Την ρωτάω πώς έγινε η αποχώρησή της: Cut [αποκοπή] (και μου κάνει τη χειρονομία του ψαλιδιού). Μετά την αποκοπή για ένα διάστημα σιώπησε, προσθέτει. Μέσα από την τέχνη της όμως βρήκε πάλι αυτό που την ενδιέφερε στο πολιτικό, αλλά με έναν άλλο τρόπο. Άλλαξε ένα κομμάτι του εαυτού της, όπως αναφέρει η ίδια.

---

<sup>54</sup> Μετα, όπως στα αγγλικά meta-. Κάτι που χρησιμοποιεί και παρακάτω.

<sup>55</sup> Ο νόμος αυτός ίσχυσε από τις 6 Φεβρουαρίου 1982, και εκτός από την κατάργηση της σχολικής ποδιάς που αφορούσε τις μαθήτριες, ενώ την ίδια χρονιά καθιερώθηκαν και άλλα προοδευτικά μέτρα, όπως η χρήση του μονοτονικού συστήματος και τα σχολεία άρχισαν να γίνονται μικτά.

<sup>56</sup> Επίσης, μόνο εκείνη ήξερε στην τάξη τραγούδια του Πολυτεχνείου, με την εγκαθίδρυση της επετείου στα σχολεία, και ήταν το μόνο παιδί (μαζί και ο μικρότερος αδερφός της) στο σχολείο που δεν πήγαινε εκκλησία και δεν κοινωνούσε λόγω πολιτικών πεποιθήσεων.

Όταν θα αναφερθεί και πάλι στην εποχή που έκανε το έργο, θυμάται το δημοψήφισμα το 2015, τη Marfin (2010)<sup>57</sup>, ένα «τραυματικό γεγονός», όπως μου χαρακτηρίζει, και ότι στον ελληνικό τύπο έβλεπε να χρησιμοποιείται η έννοια του εμφυλίου - «χρησιμοποιήθηκε και από τη Δεξιά και από την Αριστερά. Είναι ενεργό το τραύμα δεν έχει σβήσει». Από την οικογένειά της βίωσε ότι το θύμα ήταν η Αριστερά, η ίδια όμως χαρακτηριστικά λέει «δεν εξετάζουμε ποιος έφαγε περισσότερους, αλλά η κληρονομιά σε μια κοινωνία είναι τραυματική για όλους», ενώ παρακάτω θα συμπληρώσει ότι έχουμε έλλειψη εργαλείων για να κατανοήσουμε την ιστορία, «η ελληνική κοινωνία δεν θέλει να κοιτάζει πίσω και έτσι χάνει στη συγκρότηση της ταυτότητά της». Προς το τέλος της συζήτησης μου εξηγεί ότι καταλαβαίνει την αποσιώπηση της χούντας: «Το τραύμα μπορεί να δημιουργεί ένα κόλλημα σε ένα τραύμα άλλων, που εσύ το κουβαλάς και κάνεις μια καμπούρα, το σωματοποιείς και γέρνεις. Η επταετία είναι πολύ πρόσφατη. Οι ταχύτητες ήταν συγκλονιστικές, αλλαγές διεθνώς σε όλα τα επίπεδα, με όλες τις μετατοπίσεις που έχουν βιώσει τα υποκείμενα και οι κοινωνίες». Το βλέπει ακόμη και σήμερα με την αβεβαιότητα για τη δημοκρατία μας, «οπότε κάποιες λέξεις με βαρύτερη σημασία που έχουν ενεργά συστατικά να χρησιμοποιούνται [αναφέρεται στη λέξη χούντα την περίοδο της πανδημίας Covid-19] θέλοντας να μιλήσουμε για τον εκφασισμό της δεξιάς. Να αυτά είναι πράγματα που δεν μπορείς να αποτινάξεις από την Αριστερά και να πεις να ησυχάσω [γελάει]». Στο τέλος, στην αφήγησή της έρχεται στο σήμερα δηλώνοντάς μου, «εξαιρετικά μπερδεμένη η κατάσταση. Βαλλόμαστε από παντού ως κοινωνία. Δεν είναι όμως μόνο η τέχνη που σε βοηθάει, είναι όλη η ζύμωση που έχεις με το ευρύτερο περιβάλλον. Υπάρχει ένα πέπλο στα πράγματα σήμερα για να μιλήσεις τώρα, είναι δύσκολο να μιλήσεις με σαφήνεια».

Ακούγοντας την Ιωαννίδου, μου ήρθε στο μυαλό αυτό ακριβώς που είχε πει ο Fischer (1986), το παράδοξο ότι η έννοια της εθνοτικής ταυτότητας είναι κάτι που ανακαλύπτεται εκ νέου και επανερμηνεύεται σε κάθε γενιά από κάθε υποκείμενο και το οποίο είναι συχνά ένα είδος σπαζοκεφαλιάς για το ίδιο, κάτι το οποίο δεν ελέγχεται. Δεν είναι κάτι το οποίο απλά μεταβιβάζεται από γενιά σε γενιά, διδάσκεται και μαθαίνεται. Είναι κάτι δυναμικό, συχνά ανεπιτυχώς καταπιεσμένο ή απαρνημένο.

---

<sup>57</sup> Αναφορά στον εμπρησμό υποκαταστήματος της τράπεζας Marfin-Εγνατία στην Αθήνα, στις 5 Μαΐου 2010 κατά τη διάρκεια διαδηλώσεων κατά των οικονομικών μέτρων για την υπογραφή της δανειακής σύμβασης. Τρία άτομα έχασαν τη ζωή τους κατά τη διάρκεια του τραγικού συμβάντος.

Μπορεί να είναι δυναμικό ακόμα και όταν δεν έχει διδαχθεί με συστηματικό, συνειδητό τρόπο, και μέχρι τώρα είδαμε ότι συχνά μεταβιβάζεται περισσότερο μέσα από διαδικασίες ανάλογες με την ονειροπόληση και την μετάθεση ψυχαναλυτικών συναντήσεων (σ. 194-6). «Η ιδέα μιας ιστορίας που γράφεται σε χρόνο ενεστώτα με συμμετοχικό τρόπο και αφουγκράζεται τις μεγάλες αλλά και τις μικρότερες διεκδικήσεις χαρακτήρισε την μετά-το-τείχος εποχή, το τέλος των μεγάλων αφηγήσεων και την ανάγκη ενίσχυσης και επανατοποθέτησης των δημοκρατικών αρχών», σύμφωνα και με την Καραμπά (2013), και σε αυτήν την επιχείρηση ακριβώς συναντιούνται και εμπλέκονται τα πεδία της επιστήμης, της τέχνης και της πολιτικής. Στο γενικότερο εικαστικό έργο της η Ιωαννίδου, αλλά και ειδικότερα στο *Voice Over* όπως μας εξηγεί και η ίδια, ανασύροντας ιστορικές στιγμές πολλές φορές με ανορθόδοξο τρόπο υπενθυμίζει ότι η ιστορία δεν επαναλαμβάνεται, αλλά ότι κάτι μένει από το παρελθόν, και συχνά αυτό φέρει μεγάλη ένταση. Όπως επισημαίνει και ο Λιάκος (2007), η δυσκολία στην διαδικασία της ιστορικής έρευνας ή της μουσειακής έκθεσης είναι να βγάλουμε τον εαυτό μας έξω από αυτή (σ. 274), και αυτό επιβεβαιώνει με την αφήγησή της και η καλλιτέχνη. Ειδικότερα, ως προς το αρχείο υποβάλλει σε αμφισβήτηση τις αυτονόητες κατηγορίες<sup>58</sup>, εστιάζει σε κενά, στο κείμενο που υπόκειται στο κείμενο ή στο κρυμμένο κείμενο (subtext ή hidden text), με την ιστορικο-υλιστική, αλλά και με την ψυχαναλυτική σημασία, αφουγκράζεται δηλαδή πέρα από το αποτέλεσμα του αρχείου, και αυτό που αμφισβητεί είναι ο τρόπος της εκ νέου οικειοποίησης (Λιάκος, 2007, σ. 255). Η Ιωαννίδου επισημαίνει ότι όταν κοιτά πίσω για να κατανοήσει καλύτερα το τώρα δεν το κάνει με όρους νοσταλγίας και προσκόλλησης του παρελθόντος. Ο Derrida είχε μιλήσει για τον «πυρετό του αρχείου» (*le mal d'archive*), ο οποίος δεν είναι τίποτε άλλο από την ενόρμηση του θανάτου,

---

<sup>58</sup> «Το αρχείο είναι ένα θεσμικό εργαλείο με πολλές εξουσίες και δυνάμεις εγγεγραμμένες πάνω του που έχει ενδιαφέρον να τις αποκαλύπτεις με έναν τρόπο. Καταρχάς, μπορείς να δεις κατευθείαν από τη διαμόρφωση του αρχείου την κατηγοριοποίηση που έχει, τη θέση ήδη αυτού που το φτιάχνει. Είναι ουδέτερος; Τι κατηγορίες βάζει; Δηλαδή εδώ [στο ΙΣΕΤ] έχουμε ένα πολύ πολύτιμο αρχείο, αλλά από την άλλη με πολύ απλές κατηγοριοποιήσεις, χρονολογικές πχ. Δεν υπήρχε πλαίσιο που να σε κατευθύνει. Θα μπορούσε να έχει 67-74 παραγωγή κλπ. Δεν υπήρχε αυτή η ταξινόμηση. Μας ενδιαφέρει και η ταξινόμηση. Είναι ένα κενό που το βλέπουμε. Και με έναν τρόπο αν θέλεις, πονηρό [γελάει], βάζουμε από αλλού τα στοιχεία, όχι πονηρό, αλλά αναγκάζεσαι εν τέλει να ενισχύσεις τη δική σου θέση, τα δικά σου ερωτήματα, να επιλέξεις άλλα στοιχεία που τελικά εκεί δεν υπάρχουν».

δηλαδή λειτουργεί στο να καταστρέψει το αρχείο, απαιτώντας τη ριζική απαλοιφή αυτού που δεν μπορεί ποτέ να συμπυκνωθεί στη μνήμη ή την ανάμνηση, και ταυτόχρονα ενέχει μια καταναγκαστική, επαναληπτική και νοσταλγική επιθυμία για το αρχείο, μια επιθυμία που δεν μπορεί να απωθηθεί, αυτή για επιστροφή στην πηγή, μια νοσταλγία για το σπίτι. Το αρχείο συνεπώς, κωδικοποιεί αντιφατικά νοήματα: και της τάξης αλλά και της καταστρατήγησης της τάξης, δηλαδή λειτουργεί πάντα, και εκ των προτέρων, ενάντια του εαυτού του (Evans, 1997). Το «σημάδι του παρόντος» κατά τον Bhabha (1994) βρίσκεται στην επιτελεστικότητα των λογοθετικών πρακτικών, στην αφήγηση της καθημερινότητας, στην επανάληψη του εμπειρικού, στις ηθικές αξίες της αυτο-αναπαράστασης, στα επαναλαμβανόμενα σημάδια τα οποία υποδεικνύουν τα μη-συγχρονικά περάσματα του χρόνου στα αρχεία του «νέου», αυτά ακριβώς που επιτελεί και η καλλιτέχνη. Εκεί είναι ο χώρος όπου ξεπροβάλλει το ερώτημα: σε τι ανήκω σε αυτό το παρόν και με ποιους όρους ταυτίζομαι με το «εμείς», το διυποκειμενικό χώρο της κοινωνίας (σ. 245). «Και όταν η ιστορική ορατότητα έχει ξεθωριάσει, όταν ο ενεστώτας της μαρτυρίας έχει χάσει τη δύναμη του να συγκρατήσει, τότε οι μετατοπίσεις της μνήμης και οι εμμεσότητες της τέχνης δύναται να μας προσφέρουν την εικόνα της ψυχικής μας επιβίωσης» (Bhabha, 1994, σ. 18).

## Συμπεράσματα

Η έννοια του τραύματος σύμφωνα με την ψυχαναλυτική θεωρία, όπως σημειώθηκε και παραπάνω στην εργασία, «είναι μια βιωματική εμπειρία η οποία επιφέρει, σ' ένα κλάσμα του χρόνου, μια τόσο μεγάλη αύξηση της διέγερσης στο εσωτερικό της ψυχικής ζωής, πού η εκκαθάριση ή η επεξεργασία της με τα συνήθη και φυσιολογικά μέσα αποτυγχάνει, πράγμα που συνεπάγεται μακροχρόνιες διαταραχές στο επίπεδο της ενεργειακής λειτουργίας» (Laplanche & Pontalis, 1986, σ. 503). Ο Λιάκος (2007) λαμβάνοντας πολύ σοβαρά την επίδραση του ψυχαναλυτικού λόγου στις κοινωνικές επιστήμες και τον καθημερινό λόγο, σημειώνει ότι «η έννοια του τραύματος δημιούργησε έναν κώδικα σημασιodότησης της ιστορικής εμπειρίας του περασμένου αιώνα», υπογραμμίζοντας ότι το τραύμα εμπεριέχει και την εμπειρία και τη μνήμη του τραύματος (ή την απώθηση της μνήμης του), συνεπώς δεν νοείται αντικειμενοποιημένο, χωρίς τον ψυχικό παράγοντα (σ. 224). Ο ίδιος συνεχίζει ως προς τη σχέση της μνήμης με το τραύμα, ότι η τραυματική εμπειρία προξενεί την έκπληξη, το παραξένωμα, την αποξένωση, και ένα από τα κύρια πεδία σχηματισμού ιστορικής συνείδησης είναι το τραύμα, καθότι για την κατανόησή του κινητοποιούνται διανοητικές δυνάμεις. Μια τραυματική κρίση είναι κάτι που δεν προσμέναμε, κάτι που μεταβάλλει τους όρους με τους οποίους κατανοούμε τον κόσμο, κάτι που δεν μπορούμε να βολέψουμε εννοιολογικά, και γι' αυτό σημειώνει έπεται μεγάλη σιωπή προτού καταπιαστούμε με τραυματικά γεγονότα της ιστορίας. Αν το τραύμα δεν ιστορικοποιηθεί, θα συνεχίσει να διαταράσσει, να επιστρέφει. Η ιστορικοποίηση του τραυματικού μπορεί να αποτελέσει πηγή της ιστορικής συνείδησης, και αυτή έχει να κάνει με την επούλωση και κατανόηση των τραυμάτων. Σχολιάζοντας ο ίδιος για το πώς γίνεται ιστορία η εμπειρία του τραύματος, κάνει την εξής σημαντική διάκριση ανάμεσα στο *γράφοντας για το τραύμα* και *γράφοντας το τραύμα*<sup>59</sup>: το πρώτο δίνει έμφαση στην αντικειμενικότητα, την αντικειμενοποίηση, την ανασυγκρότηση των γεγονότων, τη γνωσιακή διαδικασία, έναντι του δεύτερου που εστιάζει στην υποκειμενικότητα, τη συναίσθηση, τη διαλογική μορφή, τη συναισθηματική διαδικασία αντίστοιχα, υπογραμμίζοντας έτσι ότι αυτή η διάκριση μπορεί να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε γιατί στην πραγμάτευση των τραυματικών παρελθόντων η λογοτεχνία προηγήθηκε της ιστορίας. «Ακόμη κι αν η ιστορία ακολούθησε, δεν

---

<sup>59</sup> Κατά τον Dominick LaCapra, writing about trauma-writing trauma.



μπόρεσε να αποδώσει τη δραματικότητα και την ένταση της εμπειρίας, τις τραυματικές της διαστάσεις», καθώς οι μαρτυρίες, τα απομνημονεύματα βρίσκονται πιο κοντά στην πραγματικότητα (σ. 227). Σύμφωνα με τον Bhabha (1994), μορφές κοινωνικής και ψυχικής ύπαρξης, οι οποίες σχετίζονται με τραυματικές αμφιθυμίες μιας προσωπικής, ψυχικής ιστορίας που συνδέονται με ευρύτερες αναντιστοιχίες της πολιτικής ύπαρξης, μπορούν με τον καλύτερο τρόπο να αναπαρασταθούν στην λεπτή επιβίωση της ίδιας της λογοτεχνικής (και της εικαστικής) γλώσσας, η οποία επιτρέπει στη μνήμη να μιλήσει (σ. 11). Η τέχνη της μνήμης, όπως σημειώνει και η Μπενβενίστε (1999) είχε προνομιακές σχέσεις με τις καλλιτεχνικές πρακτικές και αποτελεί ένα παράδειγμα για τον καθοριστικό ρόλο που εκπληρούν οι «φαντασιακοί παράγοντες» στην ιστορική εξέλιξη (σ. 19). Ο Λιάκος (2007) επιπλέον, επισημαίνει ότι το στοιχείο που διαφεύγει από την ιστορία, η οποία επιβάλλει έναν πλήρη και καθαρό διαχωρισμό ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν, είναι το μνημονικό σχόλιο, η ανώνυμη ατομική εμπειρία, και προκειμένου να τη διασώσουμε, αλλά και να αποκτήσουμε μια αίσθηση των πολλών διαστάσεων της πραγματικότητας, να ανασυγκροτήσουμε τα μηνύματά της, να αναζητήσουμε νοήματα, η σύγχρονη ιστοριογραφία οφείλει να μην αποκόβεται από τις πηγές της ποιήσεως και της έντεχνης γραφής, δηλαδή της δημιουργίας και της δημιουργικότητας (σ. 159-160). Η παρούσα εργασία λοιπόν, στέκεται ως μια πρόταση μιας τέτοιας προσέγγισης, φέρνοντας στο προσκήνιο την έννοια της μετουσίωσης, η οποία οργανωμένη στη βάση της θεωρίας των εννομήσεων του Freud, συνίσταται στον τρόπο με τον οποίο η ψυχανάλυση αναγνωρίζει τη διοχέτευση της ενόρμησης στο έργο τέχνης. Και όπως σημειώνει ο Παπαχριστόπουλος (2005) «ο μηχανισμός της μετουσίωσης συνδέεται με την κοινωνική κατοχύρωση της ενόρμησης, την ανάδυσή της με κοινωνικά αναγνωρισμένους και επιθυμητούς όρους» (σ. 17).

Σε όλες τις ιστορίες των καλλιτεχνών διαφαίνεται πως η καλλιτεχνική τους παραγωγή προήλθε μέσα από έντονες ζυμώσεις τόσο εσωτερικές όσο και εξωτερικές. Στη δίνη των κοινωνικοϊστορικών εξελίξεων που βίωναν, και φέροντας παράλληλα τις προσωπικές και μοναδικές ιστορίες τους, διαμορφώνουν το δικό τους μηχανισμό, το δικό τους βλέμμα και τελικώς τη δική τους θέση μέσα από την καλλιτεχνική τους δημιουργία. Τόσο στην καλλιτεχνική τους πρακτική όσο και στην αφήγησή τους όταν επικαλούνται τη λέξη μετουσίωση και παράγωγά της, επιβεβαιώνουν ότι πράγματι κατορθώνουν να διαχειριστούν σε συνειδητό επίπεδο, αλλά και σε ασυνείδητο τις ροές των δυνατοτήτων που προσφέρθηκαν στο ψυχικό τους όργανο, τόσο από τον ίδιο τον πολιτισμό όσο και από τον ίδιο το μηχανισμό της μετουσίωσης για τη διαχείριση των

ρήξεων προς σημεία ισορροπίας, καθώς επίσης και των εκρηκτικών δυνάμεων που έδρασαν μέσα τους, τμήμα των οποίων τροφοδότησαν την τάση τους προς την τέχνη και την δημιουργικότητά τους. Αυτό όμως, διαφαίνεται κατά τον χρόνο στον οποίο αφηγούνται τις ιστορίες, ή και μερικά χρόνια μετά τη δημιουργία (όπως φαίνεται στην περίπτωση της Καραβέλα). Το ασυνείδητο επίπεδο της μετουσιωτικής διαδικασίας, όπως αυτό μπορεί να αναδειχθεί βέβαια μέσα από την φύση της παρούσας έρευνας, βρίσκεται στο ότι το διάστημα που πραγματοποιούνταν όλες αυτές οι αλλαγές, εντός και εκτός τους, εστίαζαν στην έρευνα, στην παραγωγή, στο να βάλουν κάτω τα μέσα που είχαν και να πραγματώσουν, χωρίς να γνωρίζουν ακριβώς από πού προκύπτουν οι σύνδεσμοι, ή όπως λέει η Καραβέλα «[...] η αλλαγή σε κάποια πράγματα έρχεται σιγά σιγά. Εμένα ήρθε και μου την έδωσε κατακέφαλα κάποια στιγμή. Και μου ερχόντουσαν οι ιδέες έτσι! Είχαν πρήξει το κεφάλι μου. Αν δεν τις έβγαζα θα έσκαγα» (Γερογιάννη, Μαρίνος, Παπαδοπούλου, 2015, σ. 44). Εκ των υστέρων εκτιμούσαν τι ήταν αυτό που μπορεί να είχε συμβεί και τι άλλαξε για τους ίδιους. Σε άλλους διατυπώνεται πιο ρητά το τραυματικό από το προσωπικό παρελθόν τους στην ιστορία της δημιουργίας του έργου, όπως στην Παπακωνσταντίνου και την Ιωαννίδου, ενώ στην Καραβέλα και τον Ψυχοπαίδη το παρόν της χούντας επισκιάζει το παρελθόν και ψάχνει γρήγορα τρόπο να βρει, διαμέσου της φαντασίωσης, ένα παράθυρο προς το μέλλον. Στόχος της έρευνας άλλωστε δεν ήταν να διαρρήξει το προσωπικό, αλλά να αναδείξει μέσα από τις αφηγήσεις των καλλιτεχνών τη συνύφανση και τις αναπόδραστες συναντήσεις του προσωπικού με το συλλογικό. Αυτό όμως που αναδεικνύεται από το παραπάνω είναι οι διαπλεκόμενες χρονικές ροές στη διαδικασία μετάβασης από το ασυνείδητο, όπου βρίσκονται οι ανεκπλήρωτες επιθυμίες, προς το συνειδητό μέσω του οχήματος της φαντασίωσης. Αυτές οι χρονικές ροές είναι όπως σημειώθηκε και παραπάνω, αυτή του παρόντος ως αφετηρία που αναζωπυρώνει κάτι από τη διαμόρφωση της επιθυμίας, αυτή του παρελθόντος, όπου ανατρέχει το υποκείμενο, και η ροή του μέλλοντος όπου έρχεται να υποκαταστήσει το παρελθόν διαμέσου της φαντασίωσης στη μελλοντική εκπλήρωση. Φυσικά, όπως σημειώνει και ο Bhabha (1994) πολύ εύστοχα, η ψυχαναλυτική προσωρινότητα επενδύει στην εκφορά του «παρόντος» - στις χρονικές υποκαταστάσεις, τις συναισθηματικές εντάσεις – με πολιτισμική και πολιτική αξία, και ως εκ τούτου επισημαίνει ότι το «παρόν», τοποθετημένο στο σενάριο του ασυνειδήτου, δεν είναι ούτε η μιμητική ένδειξη της ιστορικής συγκυρίας (η αμεσότητα της εμπειρίας) αλλά και ούτε ο ορατός τερματικός σταθμός του ιστορικού παρελθόντος (η τελεολογία της παράδοσης) (σ. 215).

Κάποια στοιχεία της δημιουργίας, όπως χαρακτηριστικά είδαμε σε κάθε εικαστικό, ήταν η αμφισβήτηση, η φιλέρευνη διάθεση, το θράσος, το θάρρος (Μωρίκης, 2018, σ. 328). Πριν όμως εκφραστούν τα παραπάνω, είχε προηγηθεί μια στιγμή αποξένωσης, σατίσματος, σιωπής, ακόμη και πόνου. Στην Καραβέλα περιγράφεται ως πάλη και πόνος, στην Παπακωνσταντίνου ως φόβος, στον Ψυχοπαίδη ως σάστισμα και δυσκολία αντίληψης (μπροστά στο σουρεαλιστικό) και στην Ιωαννίδου ως σιωπή και πάλι ως δυσκολία διαχείρισης, ως παύση απέναντι στο μη κατανοητό. Όπως είπε όμως και η Ιωαννίδου, «δεν μαθαίνεις να εκφράζεσαι όταν αποστασιοποιείσαι από αυτό που σε απασχολεί». Και πράγματι, κανένας και καμία καλλιτέχνης δεν έφυγε πολύ μακριά. Μέσα από αυτές τις δυνάμεις που άσκησαν μεγάλες πιέσεις στο σύστημά τους, ωθήθηκαν σε ενέργειες πολύπλοκες και πυροδοτήθηκαν αλλαγές. Θα λέγαμε λοιπόν ότι η αποξένωση, το μετέωρο σημείο, διήρκησε λιγότερο μπροστά στον ενταφιασμό, ως πράξη που αλλάζει τη συμβολική τάξη των πραγμάτων, και την επανοικείωση του παρελθόντος από το παρόν (Λιάκος, 1994). Η φαντασία όπως επισημαίνει και ο Crapanzano (2004) παίζει καταλυτικό ρόλο στην αντίληψη, τη συγκρότηση της πραγματικότητας, αναμεμιγμένη με τις λειτουργίες της μνήμης, ανοίγοντας γύρω μας έναν ορίζοντα του πιθανού, συνοδεύοντας το έργο, την ελπίδα, το φόβο, τις υποθέσεις (σ. 19). Συνεπώς η φαντασίωση, [προϊόν της φαντασίας], διαμεσολαβεί στα κενά που δημιουργούνται. Η μετουσίωση λειτουργεί ως μηχανισμός άμυνας και ως μια λειτουργία επεξεργασίας του τραύματος διαμέσου του της διεργασίας του πένθους, «μιας ενδοψυχικής διαδικασίας συνακόλουθης της απώλειας ενός αντικειμένου αφοσιώσεως, μέσω της οποίας το υποκείμενο κατορθώνει προοδευτικά να αποσπασθεί από το εν λόγω αντικείμενο» (Laplanche & Pontalis, 1986, σ. 132-3). Εδώ η απώλεια είναι αυτή της εκπλήρωσης της πρωταρχικής επιθυμίας, όπως το περιγράφει ο Freud στο *Η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό* (2013) (αναφερόμενος στο στάδιο ανάπτυξης του εγώ όπου εμπερικλείει τα πάντα), αλλά και ο Lacan, όπως θα το προσεγγίσει στη συνέχεια μέσα από το επώδυνο κενό σε όλη μας τη ζωή η οποία κατευθύνεται προς μια ανάκτηση αυτού του χαμένου αντικειμένου (και που μας υπενθυμίζεται από το «ωκεάνιο συναίσθημα») (Goebel, 2012, σ. 229). Το πένθος άλλωστε όπως σημειώνουν και οι Αθανασίου, Χαντζαρούλα και Γιαννακόπουλος (2009) είναι μια διαδικασία της μνήμης που είναι δεσμευμένη στη λογική της να

παράγει νόημα (σ. 10)<sup>60</sup>. Συνεπώς, η μετουσίωση συνιστά μια διεργασία πολύ πιο σύνθετη από μια αμυντικού τύπου δυνατότητα του ψυχικού οργάνου. Όπως σημειώνει και ο Μωρίκης (2018), δείχνει να αποτελεί υπέρβαση της αρχής της πραγματικότητας, και η τέχνη ειδικότερα, η εκφανής όψη της συνιστά μια διαρκή επανανακάλυψη, τόσο της εξωτερικής όσο και της ενδοψυχικής πραγματικότητας. Παράλληλα όμως, η μετουσίωση ως διεργασία και δια του αποτελέσματος (εδώ τα έργα τέχνης), συνιστά υπέρβαση της αρχής της ευχαρίστησης, αφού δίνεται η δυνατότητα διαρκούς καταβυθίσεως σε ένα σύμπαν ευδαιμονικό, το οποίο και αναζητείται διαρκώς, όπως επιβεβαιώνουν και οι καλλιτέχνες μέσα από την άρρηκτη σύνδεση της ζωής τους με την τέχνη τους<sup>61</sup>. Καταλήγοντας λοιπόν εμπλουτισμένα και επαυξημένα στο να συνιστά κάτι άλλο, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η μετουσίωση επιβιώνει αφήνοντας πίσω της τα έργα τέχνης και τη διεργασία αυτής (με την αναδημιουργία μορφωμάτων και παραγώγων του ψυχικού οργάνου) στα υποκείμενα, ως ένα αντίβαρο στις δυνάμεις της φθοράς και του θανάτου, ένα αντιπεπωμένο (Μωρίκης, 2018, σ. 331). Ο Παπαχριστόπουλος (2005) σημειώνει ότι η μετουσίωση συνίσταται στην αναπαραγωγή του μη περατώσιμου, και ειδικά στην τέχνη το μη περατώσιμο είναι η ποιητική λέξη που αναπαριστά έναν αναπαραστάτη (σ. 288). Ο θάνατος που επισκιάζει τη ζωή, ισοδυναμεί με μια σημαίνουσα εξαφάνιση, και αυτός είναι ο θάνατος ο αληθινός, αυτός που είναι συνέταρος με την αλήθεια, όπου το υποκείμενο συναντιέται με το κενό<sup>62</sup>, με τον ίδιο τον αφανισμό του (Miller, 2004, σ. 46). Ο Νίκος Δήμου (2021), ο οποίος γράφει μάλιστα μέσα στα τελευταία χρόνια της χούντας, το λέει καλύτερα με το εξής: «Όσο πιο άνθρωπος είναι κανείς, όσο περισσότερο ποθεί και ζητά, τόσο μεγαλύτερο χάσκει το άνοιγμα. Κι αν είναι ήρωας, πολεμάει και χάνεται. Κι αν είναι καλλιτέχνης, προσπαθεί να γεμίσει το άνοιγμα με μορφές» (σ. 21). Επιστρέφοντας λοιπόν οι καλλιτέχνες από αυτήν τη συνάντηση, η φαντασίωση μεταφέρεται με τέτοιο τρόπο ώστε να απεμπλέκεται από την εξατομικευμένη της διάσταση ως υποκειμενικό βίωμα

---

<sup>60</sup> Το έργο της Καραβέλα συνδέεται άρρηκτα και με το πένθος, όπως σημειώθηκε παραπάνω, ενώ η Παπακωνσταντίνου στη συνέντευξή της, βλ. υποσημείωση 32, εμπνέεται από το πένθος ως συμφιλιοτικό στοιχείο με το θάνατο.

<sup>61</sup> Π.χ. Λήδα Παπακωνσταντίνου: «η ζωή μου είναι τέχνη αυτό είναι, ζω σαν καλλιτέχνης, δεν κάνω τέχνη, ζω σαν καλλιτέχνης, και παρακολουθώντας το έργο μου και τη ζωή μου μπορεί κανείς να έχει μια εικόνα για μένα. Αλλιώς βλέπει τα μισά, δεν είμαι ή αυτό ή το άλλο. Είμαι όλα αυτά μαζί»

Γιάννης Ψυχοπαίδης: «Τα ζούσαμε το πρωί τα ζωγραφίζαμε το βράδυ»

<sup>62</sup> Το έλλειμα-του-είναι όπως θα το πει αργότερα ο Lacan.

και να απαιτεί έναν καθολικό τρόπο εγγραφής, γενικευμένο και κοινοποιήσιμο ως συλλογικό βίωμα (Παπαχριστόπουλος, 2005, σ. 92).

Ο τρόπος που προτείνεται στην παρούσα εργασία να διερευνηθεί το συλλογικό τραύμα της Αριστεράς την περίοδο της χούντας ακολουθεί την προσέγγιση του Λιάκου (1994), δηλαδή να αφουγκραστούμε τους λόγους των υποκειμένων, όπως τα ίδια αντιλαμβάνονται τους εαυτούς τους, αλλά ταυτόχρονα μέσα από το πρίσμα της μετουσίωσης. «Στα πλαίσια της μετουσίωσης, και στον φαινομενικό της έκδοχο, την τέχνη, η μνήμη συνιστά τη συνθήκη εκείνη που απολήγει στη δυνατότητα οικειοποιήσεως εκ νέου του τμήματος εκείνου λειτουργίας του ψυχικού οργάνου και των παραγώγων του, που για εξελικτικούς λόγους ετέθη στο περιθώριο» (Μωρίκης, 2018, σ. 337). Ακούσαμε λοιπόν, τα καλλιτεχνικά υποκείμενα που έζησαν την περίοδο της χούντας, άμεσα (Παπακωνσταντίνου, Ψυχοπαίδης) ή μέσω του αρχείου (Καραβέλα), να βιώνουν ένα κοινωνικό γίγνεσθαι, το οποίο ήταν εμποτισμένο από το συλλογικό τραύμα και τις νωπές μήμες του Εμφυλίου πολέμου. Παράλληλα, διαμόρφωναν μια προσωπική στάση στα πράγματα μέσα από προοδευτικά ιδεώδη τα οποία έβρισκαν έρεισμα στο χώρο της Αριστεράς. Η επιλογή τους να γίνουν καλλιτέχνες στήριζε την τάση τους για προσωπική ελευθερία και στοχασμό, αν και η ελληνική κοινωνία πάλευε, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, με ισχυρές, εσωτερικές δυνάμεις που υποστήριζαν έντονα συντηρητικά και οπισθοδρομικά ιδεολογικά κατάλοιπα. Το σύντομο διάστημα 1963-1967 επί κυβερνήσεως Γεωργίου Παπανδρέου δημιουργείται η αίσθηση μιας «άνοιξης», ενός ανοίγματος στη σκέψη και τη δημιουργία, ένας πολιτιστικός ριζοσπαστισμός. Όμως, η «άνοιξη» διακόπτεται βίαια το 1967 (Μουτσόπουλος, 2006, σ. 152). Όπως σημειώνει και η Πανουργιά (2009), κανείς δεν περίμενε τη δικτατορία, ακόμη και η ηγεσία του ΚΚΕ, πήγε για ύπνο εκείνο το βράδυ χωρίς να υποψιάζεται τίποτε. Μέχρι το επόμενο πρωί σχεδόν όλοι τους είχαν συλληφθεί (σ. 126). Οι καλλιτέχνες συγχρόνως έρχονται σε επαφή μέσω των διαύλων τους με την Ευρώπη, με την εμπειρία της κρίσιμης ιστορικής στιγμής του Μάη του '68, οπότε και όλο το σκοτεινό βάραθρο της μεταπολεμικής Ευρώπης αναμοχλεύεται. Ήρθαν ρήξεις σε πολλαπλά μέτωπα, ρήξη με την οικογένεια, τις προηγούμενες γενιές, την κοινωνία γενικότερα με ό, τι αυτή συνδυάζεται, τη θρησκεία φυσικά, αλλά και ειδικότερους, «πολιτικούς» στόχους, τη δικτατορία αρχικά, τη Δεξιά και το καπιταλιστικό σύστημα μετά. Έπειτα, η δεκαετία του '70 σφραγίστηκε και από παγκόσμιες εξελίξεις και ιστορικά πρόσωπα, όπως τον πόλεμο του Βιετνάμ, τον Τσε, το Μάο. Η γενιά του '70 είχε το προνόμιο να ζήσει αυτήν την άνοιξη, τη δικτατορία

και την πτώση της (Μουτσόπουλος, 2009). Ακόμη και αν οι καλλιτέχνες ξενιτεύτηκαν στην Ευρώπη, όπως και έκαναν για να περισώσουν τη σκέψη και τη ζωή τους, ακόμη και αν εκφράζονταν μέσα από την ταυτότητα «πολίτης του κόσμου», οι κλυδωνισμοί από τις ιστορικές εξελίξεις που είχαν βιώσει στον ελλαδικό χώρο δεν είχαν αποτιναχθεί από πάνω τους. Και όχι μόνο δεν είχαν αποτιναχθεί, αλλά η τραυματικότητα της περιόδου της δικτατορίας, με όλα τα στοιχεία που περιόριζαν τα προοδευτικά υποκείμενα, όπως η στέρηση της ελευθερίας του λόγου και της έκφρασης, ο εξαναγκαστικός ξεριζωμός, η καλλιέργεια του φόβου και της επιτήρησης, η αίσθηση μιας οριακής κατάστασης που βίωνε αυτή η γενιά μπροστά στη νέα ταυτότητα που ένιωθε ότι έβρισκε απελευθερωτικά ερείσματα, αυτήν της ευρωπαϊκής (Μουτσόπουλος, 2009), ήρθε και επικάθισε πάνω σε αυτά που δεν είχαν καν προλάβει να τεθούν σε κάποια επεξεργασία. Και αυτό διαφαίνεται και στην αμέσως επόμενη γενιά (Ιωαννίδου), όπου μια βεβαρυμμένη ιστορία της Αριστεράς, με πολλά ανεπεξέργαστα σημεία, κληροδοτείται διαγενεακά και σε περιόδους που ανασύρονται φαντάσματα του παρελθόντος, σημαίνει συναγεμμός.

Η καλλιτεχνική δημιουργία αποτελεί ένα είδος συλλογικής παρακαταθήκης που συμμετέχει ως αρωγός της μνήμης, αναδιανέμοντας έναν ατομικό πλούτο και καθιστώντας τον κοινά διαμοιραζόμενο (Μωρίκης, 2018, σ. 337). Όπως λέει και ο Τόντοροφ (1999), η τέχνη μας φέρνει σε επαφή με το παρελθόν, είναι το «δώρο των νεκρών», μας μεταδίδεται όλη η εμπειρία της ανθρωπότητας ως κληρονομιά. Συγχρόνως, μας δίνει δυνατότητες να εγγράψουμε τη μικρή μας ζούλα στον καμβά της παγκόσμιας ιστορίας, γι' αυτό και για να γίνει κατανοητός ο βιωμένος κόσμος πρέπει να συνοδεύεται από έναν κόσμο της φαντασίας (σ. 199-200). Η ενοποιητική δύναμη της τέχνης, κατά τον Freud, και σύμφωνα με όλους τους καλλιτέχνες που συνομίλησα, μετασχηματίζει την επιβίωση του παρελθόντος σε μια πιο οργανωμένη ανάγνωσή του, αποκαθαίρει από την παλιά εμπειρική οικειότητα και παράσχει ατέρμονες δυνατότητες να ενδυθεί αυτό με μια νέα οικειότητα, να μεταμορφώσει ενεργά το βλέμμα (Λιάκος, 2007, σ. 229). Η Καραβέλα μας αφήνει ακόμα και μέσα από τα θραυσματικά αρχεία, το μήνυμα να μην αφήνουμε την ιστορία ποτέ ήσυχη, διαρκώς να την αναμοχλεύουμε. Η Παπακωνσταντίνου, μέσα από τη «μνήμη της σάρκας» κατά τη Schneider, η «ζώσα ιστορία» που επικεντρώνεται στο σώμα - το όχημα της μνήμης εντός μιας μνήμης, όπως σημειώνει ο Crapanzano (2004, σ. 69), το καθιστά ένα αρχείο ατομικής και συλλογικής μνήμης, και αφήνει πίσω της ίχνη, τρόπους γνώσης ή μνήμης που επιβιώνουν (Σιδέρη, 2021, σ. 81), ή όπως λέει η

καλλιτέχνητα, «αφήνονται πίσω εικόνες που σιγοκαίνε στην ψυχή. Δεν σβήνουν». Ο Ψυχοπαίδης διεκδικεί μια βαθύτερη σχέση διαλόγου με τον κόσμο και τον εαυτό του, μέσα από τον οποίο δεν γνωρίζει σταθερά καθορισμένη τάξη. Η σειρά των σκέψεων διαβάζεται κι αλλιώς, η αλυσίδα των ιδεών μπορεί να συγκροτηθεί εκ νέου, οι εμπνεύσεις μπορούν να δεθούν μεταξύ τους κι αλλιώς (Nungesser, 1998, σ. 35). Αυτό που μας μεταφέρει βιωμένο είναι η νικηφόρα συνάντηση με τον ελεγμένο και όχι απωθημένο φόβο της απώλειας, από την οποία ξεπηδά η δύναμη να αφεθούμε σε νέους κινδύνους (Höynck, 1988, σ. 21). Η Ιωαννίδου με τις παρεμβάσεις στα αρχαία, προτείνει τον ανομικό κατακερματισμό, ως μια συνθήκη που αντιπροσωπεύει, διαχειρίζεται, προτείνει νέες τάξεις συναισθηματικών συνειρμών [affective associations], και παράλληλα αυτές αποτελούν χειρονομίες εναλλακτικής γνώσης, αντι-μνήμης, στις οποίες μπορεί να βρει καταφύγιο η δυνατότητα μιας απρόσμενης ουτοπικής εκδοχής (Foster, 2006, σ. 145-6). Ό, τι δεν εκφράζεται σε κάποια κοινωνία δεν σημαίνει πως έχει λησμονηθεί, αλλά υπάρχει αποθηκευμένο ως πόρος για μελλοντικές κοινωνικές αναπαραστάσεις (Παραδέλλης, 1999, σ. 48), ή όπως έχει σημειώσει και ο Τσιμουρής, ένας ολόκληρος απωθημένος κόσμος του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού δύναται να πάρει σάρκα και οστά μέσα από την τέχνη (2004, σ. 68).

## Πηγές – Βιβλιογραφία

### Πηγές

#### Αρχεία Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (ΙΣΕΤ)

Φάκελος Μαρία Καραβέλα: AR0149 (DAMS space)

Μουτσόπουλος, Θ. (2006). *Μεγάλη αναταραχή: 5 ουτοπίες στο '70, λίγο πριν-λίγο μετά*. Αθήνα: Βορειοδυτικό Σήμα. (Κατάλογος έκθεσης).

Μαρία Καραβέλα-Σταμάτης Σχιζάκης: Προφορική ιστορία της Μαρίας Καραβέλα, 27/10/2005 από το Αρχείο του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης. Στο Ε. Γερογιάννη, Χ. Μαρίνος, & Μ. Παπαδοπούλου (επιμ.), *Μαρία Καραβέλα (ΜΚ)* (41-61). Αθήνα: AICA Hellas.

Καραμπά, Ε. (2013). *Τι θα έλεγα αν είχα φωνή; Δικαίωμα Αρχείου Ι. Νίκος Αρβανίτης. Μαίρη Ζυγούρη, Γιώτα Ιωαννίδου*. Αθήνα: Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (Κατάλογος έκθεσης).

Κατάλογος Γιάννης Ψυχοπαίδης, (1992). *Το γράμμα που δεν έφτασε.../Jannis Psychopedis, Der Brief, der nie ankam...*, όπου Höynck, R. (1988). «Οικειοποίηση και Απόσταση» και Dückers, A. (1993). «Το Όλο είναι κάτι περισσότερο από το άθροισμα των επι μέρους».

Παπαδοπούλου, Μ. (2005). *Τα χρόνια της αμφισβήτησης. Η τέχνη του '70 στην Ελλάδα*. Αθήνα: ΕΜΣΤ. (Κατάλογος έκθεσης).

Σαρόγλου, Ε. (2005). *Leda Para Paraconstantinou. Λήδα Παπακωνσταντίνου. Performance, Film, Video 1969-2004*. Αθήνα: Cube Art Editions. (Κατάλογος έκθεσης).



## Βιβλιογραφία

### Ελληνόγλωσση

- Αντωνιάδου, Α. (2015). «Τέχνη και/ή αντίσταση: Επιτελεστικά περιβάλλοντα ως χώροι πολιτικής δράσης». Στο Ε. Γερογιάννη, Χ. Μαρίνος, & Μ. Παπαδοπούλου (επιμ.), *Μαρία Καραβέλα (ΜΚ)* (25-31). Αθήνα: AICA Hellas.
- Γερογιάννη, Ε. (2019). *Η περφόρμανς στην Ελλάδα, 1968-1986*. Αθήνα: futura.
- Δήμου, Ν. (2021). *Η δυστυχία του να είσαι Έλληνας*. Αθήνα: Πατάκη. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1975).
- Dodds, E.R. (1978). «Ο φόβος της ελευθερίας». Στο Γ. Γιατρομανωλάκη (μτφρ. και επιμ.), *Οι Έλληνες και το Παράλογο* (197-222). Αθήνα: Μ. Καρδαμίτσα. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1951).
- Evans, D. (2005). *Εισαγωγικό λεξικό της λακανικής ψυχανάλυσης*. Αθήνα: Ελληνικά γράμματα. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1996).
- Foucault, M. (2003). *Ιστορία της σεξουαλικότητας. Η δίψα της γνώσης* (μτφρ: Γ. Ροζάκη). Αθήνα: Ράππα. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1978).
- Freud, S. (2013). *Η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό* (μτφρ. Β. Πατσογιάννης). Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1930).
- Freud, S. (2011). *Ο ποιητής και η φαντασίωση* (μτφρ: Γ. Σαγκριώτης). Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1907).
- Freud, S. (2006). *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι* (μτφρ: Α. Μανουσάκη). Αθήνα: Ερατώ. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1910).
- Freud, S. (2005). «Ορμές και ορμικά πεπρωμένα». Στο Λ. Αναγνώστου (μτφρ.), *Μεταψυχολικά κείμενα του 1915* (15-46). Αθήνα: Επίκουρος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1915).
- Καραμπά, Ε. (2010). Το αρχείο ως δημοκρατική δημόσια τέχνη: Μια θεσμιζουσα πρακτική. *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 26, 81-109. doi: 10.12681/sas.831.
- Κλάψης, Α. (2019). «Η προπαγάνδα της δικτατορίας, 1967-1974». Στο Σ. Βλαχόπουλος, Δ. Καιρίδης και Α. Κλάψης (επιμ.), *Η δικτατορία των συνταγματαρχών. Ανατομία μιας επταετίας* (82-109). Αθήνα: Πατάκη.

- Κούκη, Ε. (2021). Ατυπη λογοκρισία και Εικαστικά κατά την περίοδο της Δικτατορίας της 21<sup>ης</sup> Απριλίου, *Σύγχρονα θέματα*, 153, 28-35.
- Λιάκος, Α. (2007). *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*; Αθήνα: Πόλις.
- Μπαλαμπανίδης, Δ. (2021). «Η αδύνατη Επανάσταση της 21<sup>ης</sup> Απριλίου 1967 στις εικαστικές τέχνες και στην αρχιτεκτονική». Στο Λ. Γυιόκα και Π. Μπίκας (επιμ.), *Οι τέχνες στη δικτατορία. Εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή στην Ελλάδα κατά την επταετία 1967-1974* (15-29). Αθήνα: ΕΕΙΤ.
- Μπαρτ, Ρ. (2013). «Ο θάνατος του συγγραφέα». Στο Κ. Μ. Νιούτον (επιμ.) *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα* (206-212). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1968).
- Μπενβενίστε, Ρ. (1999). «Μνήμη και ιστοριογραφία». Στο Ρ. Μπενβενίστε και Θ. Παραδέλλης (επιμ.), *Διαδρομές και Τόποι της μνήμης – Ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις. Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης στο τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου (Φεβρουάριος 1995)* (11-26). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Μωρίκης, Χ. (2018). *Η δημιουργία στο φροϋδικό έργο. Η μετουσίωση: Πρόταση αποκατάστασης μιας επιγραφής*. Αθήνα: Αρμός.
- Laplanche, J. & Pontalis, J.-B. (1986). *Λεξιλόγιο της ψυχανάλυσης*. (μτφρ: Β. Καψαμπέλης, Λ. Χαλκούση, Α. Σκουλικά και Π. Αλούπης). Αθήνα: Κέδρος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1981).
- Miller, J.-A. (2004). *Λακανική Βιολογία. Έξι ψυχαναλυτικά μαθήματα για το σώμα, το σύμπτωμα, την απόλαυση*. Αθήνα: Ψυχογίος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2000).
- Nasio, J.-D. (2014). «Η έννοια της μετουσίωσης». Στο Β. Κανελλοπούλου (επιμ.), *Διδασκαλία επτά βασικών εννοιών της ψυχανάλυσης* (105-132). Αθήνα: Πατάκη. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1988).
- Nungesser, M. (1998). *Der Brief, der nie ankam... von A bis Z / Το γράμμα που δεν έφτασε από το Α ως το Ζ*. Αθήνα: Ferry Boat Editionen.
- Παπαδημητρίου, Δ. (2006). *Από τον λαό των νομιμοφρόνων στο έθνος των εθνικοφρόνων. Η συντηρητική σκέψη στην Ελλάδα, 1922-1967*. Αθήνα: Σαββάλας.

- Παπαδοπούλου, Μ. (2015). «Μαρία Καραβέλα: Κραυγές διαμαρτυρίας». Στο Ε. Γερογιάννη, Χ. Μαρίνος, & Μ. Παπαδοπούλου (επιμ.), *Μαρία Καραβέλα (ΜΚ)* (15-23). Αθήνα: AICA Hellas.
- Παπακωνσταντίνου, Ε. (2021). «Πειραματισμοί, τελετουργίες και διεκδικήσεις του σώματος στο χώρο: Performances ως πράξεις εναντίωσης την περίοδο της δικτατορίας». Στο Α. Αυγητίδου (επιμ.), *10 χρόνια Performance Now* (1-18). Φλώρινα: Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών.
- Παπαχριστόπουλος, Ν. (2005). *Ψυχανάλυση και Γραφή. Η μετουσίωση στον Φρόντ και τον Λακάν*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Παραδέλλης, Θ. (1999). «Ανθρωπολογία της μνήμης». Στο Ρ. Μπενβενίστε και Θ. Παραδέλλης (επιμ.), *Διαδρομές και Τόποι της μνήμης – Ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις. Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης στο τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου (Φεβρουάριος 1995)* (27-57). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Πουρνάρα, Μ. (2006, Νοέμβριος 5). Η περφόρμανς λειτουργεί σαν ψυχανάλυση.
- Ανάκτηση από: <https://www.kathimerini.gr/culture/267814/h-performans-leitoyrgei-san-psychanalysi/>
- Σακελλαρόπουλος, Σ. (1998). *Τα αίτια του απριλιανού πραξικοπήματος. 1949-1967. Το κοινωνικό πλαίσιο της πορείας προς τη δικτατορία*. Αθήνα: Λιβάνη.
- Σιδέρη, Μ. (2021). «Μια έμφυλη αρχειοθετική προσέγγιση στην τελετουργική επιτέλεση της καταληψία (ritual of possession)». Στο Α. Αυγητίδου (επιμ.), *10 χρόνια Performance Now* (77-85). Φλώρινα: Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών.
- Στάθη, Ε. (2016). «Πολιτική λογοκρισία, τέχνη και επικοινωνία: Το έργο της Μαρίας Καραβέλα». Στο Π. Πετσίνη και Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα* (97-106). Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ.
- Τόντοροφ, Τ. (1999). *Ο εκπατρισμένος* (μτφρ: Ο. Βαρών – Βασάρ). Αθήνα: Πόλις. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1996).
- Τσιμουρής, Γ. (2020). «Η εμπειρία της ξενιτιάς στο Δημοτικό τραγούδι ως Οιδιπόδεια ερωτική ματαίωση». Στο Ε. Γρ. Αυδίκος, Ε. Αγγελίνα και Μ. Παναγιωτοπούλου (επιμ.), *Ο*

*Ερωτας μέσα από το Δημοτικό Τραγούδι, αφιερωμένο στον Claudel Fauriel (1772-1844) (313-324). Καρδίτσα: Εκτυπωτική Καρδίτσας.*

Χονδρός, Θ. & Κατσιάνη, Α. (2021). «Διαβάζοντας και γράφοντας για performance». Α. Αυγητίδου (επιμ.), *10 χρόνια Performance Now* (86-91). Φλώρινα: Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών.

Ψυχοπαίδης, Γ. (1998). «Το γράμμα που δεν έφτασε». Στο Γ. Ψυχοπαίδης, *Νυχτερινό Ταξίδι. Μικρά κείμενα πάνω στην τέχνη* (67-70). Αθήνα: Κέδρος.

### **Ξενόγλωσση**

Athanasiou, A., Hantzaroula, P., & Yannakopoulos, K. (2009). Towards a New Epistemology: The "Affective Turn". *Historiein*, 8, 5–16. doi: 10.12681/historiein.33.

Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.

Carrithers, M. B. (1992). [Review of *The Work of Culture: Symbolic Transformation in Psychoanalysis and Anthropology*, by G. Obeyesekere]. *American Anthropologist*, 94(3), 749–750.

Cerezo, B. (2016). How to open my eyes? The performance-lecture as a method within artistic research. *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, 9. doi: 10.31165/NK.2016.93.439.

Cotet, P., Laplanche, J., Altounian, J., et al (trans.) (1991). Sigmund Freud. Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques. *Résultats, idées, problèmes, 1*, 1890-1920. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1911).

Crapanzano, V. (2004). *Imaginative Horizons. An Essay in Literary-Philosophical Anthropology*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Edgar, I. (2004). *Guide to Imagework. Imagination-based research methods*. London and New York: Routledge.

Evans, R. (1997). "Trouble in the Archives"; Review of Jacques Derrida, *Archive Fever*; A Freudian Impression. *Southern review*, 30, 226-231.

- Fischer, M. (1986). "Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory". In J. Clifford & G. E. Marcus (edit.), *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography* (194-233). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Freud, S. (1978). *Trois essais sur la théorie sexuelle* (trans. B. Reverchon-Jouve). Paris: Gallimard. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1905).
- Gammeltoft, T. M. & Buch Segal, L. (2016). Anthropology and Psychoanalysis: Explorations at the Edges of Culture and Consciousness. *Ethos*, 44, 399-410. doi: 10.1111/etho.12138.
- Goebel, E. (2012). *Beyond Discontent. "Sublimation" from Goethe to Lacan* (trans. J. C. Wagner). New York & London: Continuum.
- Hall, S. (1990). "Cultural Identity and Diaspora". In J. Rutherford (edit.), *Identity: Community, Culture, Difference* (222-237). London: Lawrence & Wishart.
- Heald, S. & Deluz, A. (edit.) (1994). *Anthropology and Psychoanalysis. An encounter through culture*. London and New York: Routledge.
- Hook, R. H. (1994). "Psychoanalysis, unconscious phantasy and interpretation". In S. Heald & A. Deluz (edit.) (1994). *Anthropology and Psychoanalysis. An encounter through culture* (114-127). London and New York: Routledge.
- Laplanche, J. (2008). *Problématiques III: La sublimation*. Παρίσι: PUF. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1980).
- Lešnik, P. (2019). Pavese, Antonioni, and the Spectres of a Silenced Past: Adaptation and the Transmission of Historical Trauma. *Adaptation*, 12, 1-11. doi: 10.1093/adaptation/apy019.
- Luhrmann, T. M. (2011). [Review of *The Subject of Anthropology: Gender, Symbolism, and Psychoanalysis*, by H. Moore]. *American Ethnologist*, 38(4), 843-844. doi: 10.1111/j.1548-1425.2011.01339.x.
- Molino, A. (edit.) (2004). *Culture, subject, psyche. Dialogues in Psychoanalysis and Anthropology*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Panourgιά, N. (2009). "1967-1974. Dictatorship". In N. Panourgιά, *Dangerous Citizens. The Greek Left and the Terror of the State* (124-149). New York: Fordham University Press.

- Rank, O. (1968). *Art and artist. Creative Urge and personality development*. New York: Agathon Press. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1932).
- Schneider, A. & Wright, C. (edit.) (2020). *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*. London and New York: Routledge. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2010).
- Schneider, A. & Wright, C. (edit.) (2013). *Anthropology and Art practice*. London and New York: Bloomsbury.
- Tsimouris, G. (2004). Musical Memories of the Greek Catastrophe and Local Bards as Emblems of Belonging: The Case of Maria Kouskoussaina. *Oral History*, 32, 59-70. doi: 10.2307/40179783.

## Παράρτημα

Ολόκληρο το script της lecture-performance *Voice Over* της Γιώτας Ιωαννίδου:

### **Rolling Stones – Αθήνα 17/04/1967**

Τέσσερις ημέρες πριν από το πραξικόπημα των Συνταγματαρχών, οι Rolling Stones άνοιγαν τον χορό των ροκ συναυλιών στην Ελλάδα. Η συναυλία τους στο γήπεδο του Παναθηναϊκού άρχισε κανονικά, αλλά δεν τελείωσε ποτέ.

Στις 17 Απριλίου, περίπου την ώρα της συνέντευξης τύπου των Στόουνς, οι πρώτοι θεατές άρχιζαν να μπαίνουν στο γήπεδο του Παναθηναϊκού. Γύρω στις 7 το βράδυ, στις εξέδρες της «Λεωφόρου» βρίσκονταν γύρω στα 8.000 άτομα. Η εξέδρα ήταν στημένη στη σέντρα του γηπέδου και μέσα στον αγωνιστικό χώρο επιτρεπόταν η είσοδος στους λίγους που είχαν να πληρώσουν το πανάκριβο εισιτήριο των 500 δραχμών. Το γήπεδο ήταν ζωσμένο από ισχυρές αστυνομικές δυνάμεις.

Σε λίγη ώρα άρχισε το πρώτο μέρος του προγράμματος, με ελληνικά συγκροτήματα και καλλιτέχνες. Στις 9:30 μ.μ. οι Στόουνς ανέβηκαν στη σκηνή και άρχισαν τη συναυλία τους με το *Last Time*. Οι θεατές ξεπερνούσαν τους 10.000 και οι αστυνομικοί έκαναν αισθητή την παρουσία τους μέσα στον αγωνιστικό χώρο και γύρω από τη σκηνή, έχοντας σαφείς εντολές να συλλαμβάνουν όποιον παρεκτρεπόταν, δηλαδή, όποιος απλώς σηκωνόταν από τη θέση του για να χορέψει ή να χειροκροτήσει με ενθουσιασμό.

Οι Στόουνς συνεχίζουν τη συναυλία τους με τα τραγούδια *Lady Jane*, *19th Nervous Breakdown*, *Ruby Tuesday* και *Let's spend the night together*. Λίγο πριν αρχίσουν να παίζουν το *Satisfaction*, ο Τζάγκερ είχε την έμπνευση να ράνει τους θεατές με κόκκινα γαρύφαλλα. Δεν μπόρεσε ο ίδιος να φθάσει στην εξέδρα και ανέθεσε τη δουλειά στον μάνατζερ της περιοδείας τους, Τομ Κέιλοκ, ο οποίος είχε μπαταρισμένο το ένα χέρι του, καθώς τρεις μέρες νωρίτερα είχε τραυματισθεί, προσπαθώντας να προστατεύσει τον Τζάγκερ από την επίθεση ενός θεατή στη συναυλία της Ζυρίχης.

### **ΠΡΟΒΟΛΗ 1: Γαρύφαλλο - κλείνω το καπάκι του αριστερού projector**



Η πράξη θεωρήθηκε επαναστατική από την Αστυνομία και αμέσως έξι άνδρες της έπεσαν πάνω στον δυστυχή Κέιλοκ και τον έσπασαν στο ξύλο. Οι υπεύθυνοι του γηπέδου, με διαταγή της Αστυνομίας, κατέβασαν τον γενικό και η συναυλία τερματίστηκε άδοξα μέσα σε πυκνό σκοτάδι. Τα μέλη των Rolling Stones φυγαδεύτηκαν στο ξενοδοχείο, μη μπορώντας να καταλάβουν τι συνέβη. Αγανακτισμένοι θεατές συγκρούστηκαν με την αστυνομία και συγκρότησαν διαδήλωση, η οποία κατέληξε μπροστά από το «Χίλτον». Την ατμόσφαιρα δονούσε το σύνθημα: «Τσιλιχρήστο παραιτήσου!» (σ.σ. ο τότε διευθυντής της Αστυνομίας).

### **ΠΡΟΒΟΛΗ 2: Φοίνικας - κλείνω το καπάκι του δεξιού projector**



Τον Απρίλιο του '67 -τη γνωστή ημέρα- ξεκινάει μία περίοδος τουλάχιστον για την πρώτη διετία μίας εικαστικής σκηνης σε ύφεση. Η μείωση των συμμετοχών σε εκδηλώσεις και εκθέσεις από ανθρώπους της τέχνης ως μορφή αντίδρασης κατά του



καθεστώτος, η δραστηριοποίηση σε αντιδικτατορικές οργανώσεις, η μετακίνηση κάποιων στο εξωτερικό καθώς και η απομάκρυνση στα εργαστήριά τους χαρακτηρίζει τις πρώτες αντιδράσεις. Όχι πως εντοπίζονται αργότερα μαζικές προσπάθειες και κριτικές προσεγγίσεις του καθεστώτος αλλά σαφώς ξεπηδούν από το 1969 και μετά κάποια έργα καλλιτεχνών που προσωπικά συναντώντας τα αισθάνθηκα μία μερική ανακούφιση.

### **ΠΡΟΒΟΛΗ 3: Πλακάκι Κανιάρη - αφαιρώ την εικόνα γαρύφαλλο**



Ο Μανώλης Νταλούκας αναφέρει στο κείμενό του *η Ζωή εν Τάφω*:

Κοιτάζω σήμερα, ένα πλακάκι που μου χάρισε ο μεγάλος μας καλλιτέχνης, ο αείμνηστος Βλάσης Κανιάρης. Είναι ένας τετράγωνος γύψος 6x6 cm, και ένα πάνινο κόκκινο γαρύφαλλο, προσαρμοσμένο κατάλληλα, ώστε να φαίνεται ότι από εκεί ανθίζει.

Το πλακάκι αυτό, μεσούσης της χούντας, έγινε σύμβολο ελευθερίας και ονομάστηκε «Ζωή εν Γύψω».

Μοιράστηκε στους επισκέπτες της Νέας Γκαλερί, όπου ο Κανιάρης την Άνοιξη του 1969, παρουσίαζε κατασκευές σε γύψινες φασκίες, δεμένες με συρματόπλεγμα στρατοπέδου συγκεντρώσεως. Το νόημα των έργων ήταν φανερό: Η χούντα, μας είχε δέσει με φασκίες και μας έβαλε μέσα σε συρματόπλεγμα απαγόρευσης.

Οι Αθηναίοι, που επισκέπτονταν την έκθεση για να δουν τα δεμένα με συρματόπλεγμα έργα του, έπαιρναν δώρο, από τον καλλιτέχνη και αυτό το πλακάκι με το γαρύφαλλο και το κυκλοφορούσαν με νόημα στην πρωτεύουσα. Ο φέρων το πλακάκι, διεμήνυε με εξαιρετικά συμβολικό τρόπο: Υπομονή και η χούντα θα πέσει.

Ο Μανώλης Νταλούκας επισκέφτηκε τον Κανιάρη στο σπίτι του τον Ιανουάριο του 2005 και του είπε όλη την ιστορία με το πλακάκι, και κατέληξε εξηγώντας...

«Ο γύψος συμβόλιζε τον θάνατο, και το γαρύφαλλο, τη ζωή. Το σύμπλεγμα, σήμαινε ότι όπου υπάρχει γύψος, όπου υπάρχει θάνατος, δεν μπορεί να ανθίσει και η ζωή, και ο γύψος αργά ή γρήγορα θα σπάσει...»

Του χάρισε ένα από τα πλακάκια που είχαν μείνει στο εργαστήριο, από τότε. Είδε ότι υπήρχαν αρκετά, σε ένα ξύλινο τελάρο, σκονισμένα από τα χρόνια.

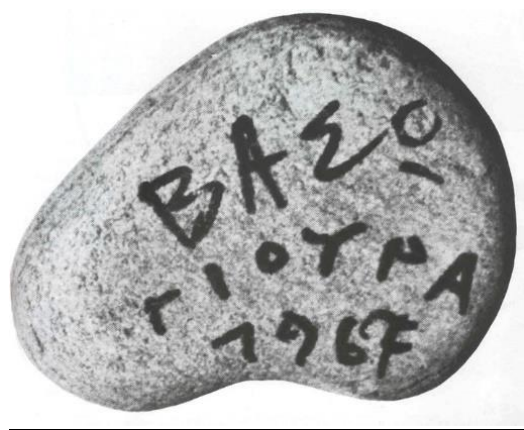
-Γιατί τα κρατάτε; τον ρώτησε

-Που ξέρεις, μπορεί να χρειαστεί, να τα μοιράσουμε πάλι... απάντησε με αινιγματικό χαμόγελο.

**ΠΡΟΒΟΛΗ 4: Κρατάω για 10 δευτερόλεπτα το κενό πλακάκι - αφαιρώ το πλακάκι του Κανιάρη<sup>63</sup>**

Η Βάσω Κατράκη εξορίζεται το 1967 από τη χούντα στη Γυάρο.

**ΠΡΟΒΟΛΗ 5: Βάζω την εικόνα με την πέτρα στον projector**



Η ίδια αναφέρει:

«Πώς να περιγράψω την κόλαση στα Γιούρα; Έμεινα εννιάμιση μήνες εκεί, τότε μάλιστα είχε διαδοθεί ότι τρελάθηκα. Ήταν ένα νησί περίεργο. Σε όλο το διάστημα που έμεινα δεν είδα ούτε ένα πουλί να περνάει. Οι θάλαμοι βρομάγανε και μας έφερναν

---

<sup>63</sup> Η καλλιτέχνη είχε φτιάξει κάποια κενά γύψινα πλακάκια και τα είχε τοποθετήσει στις προθήκες στο χώρο (αυτές φαίνονται παρακάτω στη φωτογραφία).

νερό με βαρέλια από μηχανόλαδο καραβιών. Πείνα, δίψα, άλλοι δαρμένοι, άλλοι τραυματισμένοι, ήταν κάτι το φρικιαστικό. Στην αρχή έφτιαχνα καπέλα από άγρια βούρλα. Ύστερα ανακάλυψα τα βότσαλα»

### **Εφημερίδα Ελληνικός Κόσμος (1/7/1967)**

Προοπτικά διά την εξέλιξην των ελληνικών πραγμάτων:

Η εσωτερική μας ζωή θα εξελιχθεί ομαλώς. Όλα θα πάνε καλά. Θα εξυγιανθεί ο δημόσιος βίος. Θα λυθούν από μακρού χρονίζοντα προβλήματα. Θα αποτοξινωθώμεν από τα αδελφοκτόνα μίσση. Θα κατανοήσωμεν, ότι εις την εποχήν μας, τα ατομικά δικαιώματα έχουν κάποιον φραγμόν, διότι όταν ωθούνται εις τα άκρα σκοτώνουν την ελευθερίαν και γκρεμίζουν την δημοκρατίαν. Δεν θα μεταβληθή η Ελλάς εις παράδεισον από της μιάς ημέρας εις την άλλην. Θα συνεχίση, όμως, την ανασταλείσαν πρόοδον με ταχύτατον ρυθμόν. Ο δρόμος είναι ανηφορικός. Αλλά έτσι συμβαίνει πάντοτε. Ουδείς Λαός προόδευσεν χωρίς μόχθον και χωρίς αγώνα. Η ευημερία δεν προσφέρεται ως δώρον. Κατακτάται με κόπον και πολλάκις με θυσίας.

### **ΠΡΟΒΟΛΗ 6: Βγάζω την εικόνα με τον φοίνικα και βάζω το ΒΟΗΘΕΙΑ**



Στις 10 Μαΐου του 1971 εγκαινιάζεται στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον η δεύτερη ατομική έκθεση της Μαρίας Καραβέλα. Πρόκειται για αναπαράσταση της σκληρής καθημερινότητας στις φυλακές. Χτίζει μέσα στην αίθουσα τοίχους από πυρότουβλα και δημιουργεί περάσματα για τον επισκέπτη αλλά και μακάβριες θεατρικές σκηνές. Γραφές σε τοίχους και δάπεδο.

Σε μια γωνιά, στήνει απευθείας στο δάπεδο φτωχικό δείπνο. Αλλού, η καρέκλα του ανακριτή και η λέξη «βοήθεια» γραμμένη με αίμα στον τοίχο. Η έκθεση λογοκρίνεται άμεσα από τις αρχές και κατεβαίνει αμέσως μετά τα εγκαίνια.

**ΠΡΟΒΟΛΗ 7: Βάζω δεξιά τον φοίνικα και αριστερά το γαρύφαλλο**



ΑΠΟΣΤΟΛΗ ΣΤΟ ΠΕΚΙΝΟ 1-6-1973 (Ταχυδρόμος) του Στ. Ψυχάρη

«ΥΨΩΝΩ το ποτήρι στην υγεία του Πρωθυπουργού της Ελλάδας Γεωργίου Παπαδόπουλου, στην υγεία του ελληνικού λαού, στην υγεία των συντρόφων που βρίσκονται εδώ...»

Με την φράση αυτή οι στενοί συνεργάτες του Μάο έκλειναν όλες τις προσφωνήσεις τους στα πολλά επίσημα γεύματα που παρετέθησαν την περασμένη εβδομάδα στο Πεκίνο και άλλες πόλεις της Ερυθράς Κίνας προς τιμήν της Ελληνικής Κυβερνητικής Αντιπροσωπείας που επισκεύθηκε την Λαϊκή Κίνα.

Το θεωρούμενο σαν το πιο επαναστατικό κομμουνιστικό καθεστώς του Κόσμου – η Κίνα του Μάο – έσφιγγε το χέρι ενός αντικομμουνιστικού καθεστώτος της ελληνικής κυβερνήσεως του κ. Παπαδόπουλου, που ήλθε στην εξουσία με το σύνθημα να αποτρέψει τον κομμουνιστικόν κίνδυνο.

Προκάλεσε πραγματικά πολλές εκπλήξεις το ταξίδι του Αντιπροέδρου της κυβερνήσεως κ. Μακαρέζου στην Κίνα. Εξέπληξε η θερμότης της υποδοχής που επεφύλαξαν οι συνεργάτες του Μάο στους Έλληνες επισήμους.

Τι συμβαίνει. Σύμφωνα με τις επίσημες ανακοινώσεις η Ελλάδα και η Λαϊκή Κίνα υπέγραψαν στο Πεκίνο τρεις οικονομικού περιεχομένου συμφωνίες και «εστέφθησαν από απόλυτη επιτυχία».

Για τα όσα εντυπωσιακά συνέβησαν πριν λίγες ημέρες στο Πεκίνο υπάρχουν και άλλες ερμηνείες.

Από την πλευρά της Κίνας του Μάο, εγκαταλείποντας την μακροχρόνια πολιτική του απομονωτισμού της, προσπαθεί, αναπτύσσοντας φιλικές και εμπορικές σχέσεις με διάφορα δυτικά κράτη, να κάνει τώρα πιο γνωστότερη την παρουσία της στην περιοχή όπου βρίσκονται τα κράτη αυτά.

Και στην περίπτωση της Ελλάδος η Κίνα φαίνεται ότι έχει αρκετούς λόγους να επιδιώκει κάτι τέτοιο. Η ύπαρξη καλών κινεζικών σχέσεων σημαίνει και καλές ελληνοαλβανικές σχέσεις. Και η φιλία της Ελλάδος μπορεί να αποδειχθή πολύτιμη για την Αλβανία αν κάποτε η Γιουγκοσλαβία (ποιός ξέρει τι θα γίνη μετά τον Τίτο) τεθή και αυτή υπό τον άμεσο έλεγχο των σοβιετικών, οι οποίοι βεβαίως δεν συγχωρούν στην χώρα του Εμβέρ Χότζα, την προσήλωσή της στην Κίνα του Μάο.

Από την άλλη πλευρά οι επαφές με την Κίνα έδωσαν την ευκαιρία στην ελληνική κυβέρνηση να πραγματοποιήσει έναν διπλωματικό αντιπερισπασμό και τούτο σε μία στιγμή που είναι γνωστές ορισμένες δυσχέρειες τις οποίες αντιμετωπίζει η ελληνική κυβέρνηση στον δυτικό χώρο, εξαιτίας των ζητημάτων που κατά καιρούς δημιουργούν εναντίον της οι κυβερνήσεις διαφόρων δυτικών χωρών.

Στην εποχή μας, οι πολιτικές σκοπιμότητες βρίσκονται πάνω από τις ιδεολογίες και «συνθήματα εσωτερικής καταναλώσεως»...

Αλλά υπάρχουν πολλά που μπορούν να γραφούν για την Κίνα του '73.

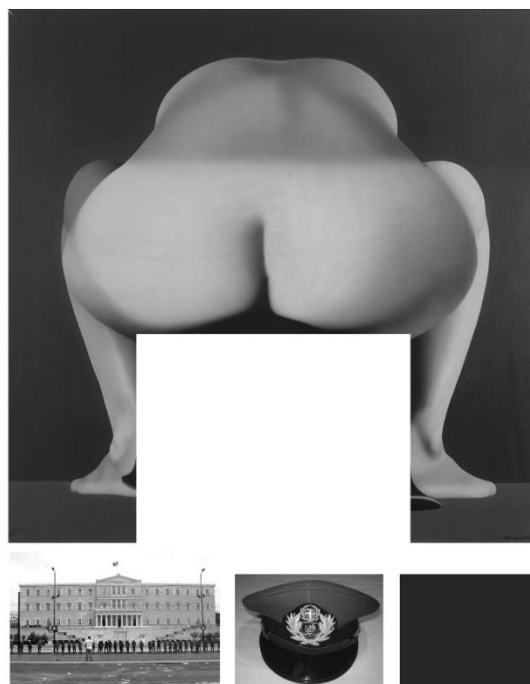
**ΠΡΟΒΟΛΗ 8: Βάζω την εικόνα του Δεκουλάκου αντικαθιστώντας το γαρύφαλλο**



Οπα! Να και μία δυνατή εικόνα, σκέφτηκα όταν είδα αυτή του Δεκουλάκου. Τους την έριξε τη γροθιά. Γι' αυτό κατέβηκε και η έκθεσή του.

Ορισμένοι από τους πίνακες της πρώτης σειράς, που επρόκειτο να εκτεθούν το 1973 στην "Αίθουσα τέχνης Αθηνών-Χίλτον", θεωρήθηκαν ακατάλληλοι μετά από επεισόδιο που δημιούργησε μια δασκάλα, επειδή παρίσταναν γυμνά και «πρόσβαλαν τη δημόσια αιδώ». Έτσι, ύστερα από την άρνηση του ζωγράφου να τους αποσύρει, αποκαθηλώθηκαν πριν από τα εγκαίνια της έκθεσης.

**ΠΡΟΒΟΛΗ 9: Βάζω την εικόνα του Δεκουλάκου και κάνω κολάζ με το μπατσοκάπελο και συνεχίζω με τη Βουλή**



(τέλος του script)



Εικόνα 14. Γιώτα Ιωαννίδου, *Voice Over*, 2013. Εγκατάσταση στο χώρο έκθεσης με αποκόμματα από τον τύπο της εποχής. Ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχιδας.



Εικόνα 15. Γιώτα Ιωαννίδου, *Voice Over*, 2013. Στιγμιότυπο από τη lecture-performance. Ευγενική παραχώρηση της καλλιτέχιδας.



Εικόνα 16. Γιάννης Ψυχοπαίδης, *Το γράμμα που δεν έφτασε*, 1980. Συλλογή Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, αλιεύθηκε από την επίσημη ιστοσελίδα <https://collection.emst.gr/artists/%ce%a8%cf%85%cf%87%ce%bf%cf%80%ce%b1%ce%af%ce%b4%ce%b7%cf%82-%ce%93%ce%b9%ce%ac%ce%bd%ce%bd%ce%b7%cf%82/>



Εικόνα 17. Γιάννης Ψυχοπαίδης, *Το γράμμα που δεν έφτασε. Φόρο τιμής στο Βερολίνο*, 1980. Συλλογή Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, αλιεύθηκε από την επίσημη ιστοσελίδα <https://collection.emst.gr/artists/%ce%a8%cf%85%cf%87%ce%bf%cf%80%ce%b1%ce%af%ce%b4%ce%b7%cf%82-%ce%93%ce%b9%ce%ac%ce%bd%ce%bd%ce%b7%cf%82/>





Εικόνα 18. Γιάννης Ψυχοπαίδης, Το γράμμα που δεν έφτασε, *Πατριδογνωσία*, 1985. Συλλογή Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, αλιεύθηκε από την επίσημη ιστοσελίδα <https://collection.emst.gr/artists/%ce%a8%cf%85%cf%87%ce%bf%cf%80%ce%b1%ce%af%ce%b4%ce%b7%cf%82-%ce%93%ce%b9%ce%ac%ce%bd%ce%bd%ce%b7%cf%82/>

*Αν, όπως λένε, πατρίδα μας  
είναι τα παιδικά μας χρόνια  
τότε είναι μια πατρίδα  
που συνεχώς απομακρύνεται  
που μόνο σαν ανάμνηση  
όλο και πιο θαμπή μας μένει.  
Ίσως καλύτερα να ψάξουμε  
για μια πιο σταθερή πατρίδα.*

(Τ. Πατρίκιος, Συγκατοίκηση με το παρόν, 2011)

*Βρήκα τον ουρανό νεκρό στο μαξιλάρι μου. Γυμνό  
από σύννεφα. Στεγνό από αίματα. Απαλλαγμένο  
απ' το δυσβάσταχτο φορτίο των άστρων. Με μια  
επίτιμη οπή στον άπειρα γαλάζιο θώρακά του.  
«Το μέλλον ήταν κάποτε», σφύριζαν αναιδώς τα  
μεγαλοφυή δάκρυα απ' το σεντόνι...  
«Το μέλλον είναι πάντα», απάντησε προκλητικά  
ο φλιτζανένιος ήχος των ματιών της...*

(Α. Τσόκος, Σουίνγκ με τ' άστρα, 2013)