

Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών
Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού

Μέλιννα-Ζωή Καμινάρη

(ΑΜ 0404009)

Υπότροφος του ΙΚΥ

«Το εθνογραφικό στοιχείο στη σύγχρονη δημιουργική φωτογραφία»

Διδακτορική διατριβή

ΤΕΥΧΟΣ Α΄



Τριμελής συμβουλευτική επιτροπή:

Επιβλέπων: Αναπλ. Καθηγητής Γιάννης Σκαρπέλος

Μέλη: Επικ. Καθηγήτρια Ευτυχία Φουντουλάκη-Αναστασάκη, Επικ. Καθηγήτρια

Μπέτυ Τσακαρέστου

Ιούνιος 2010

Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών
Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού

Μέλινα-Ζωή Καμινάρη

(ΑΜ 0404009)

Υπότροφος του ΙΚΥ

«Το εθνογραφικό στοιχείο στη σύγχρονη δημιουργική φωτογραφία»

Διδακτορική διατριβή

ΤΕΥΧΟΣ Α΄



Τριμελής συμβουλευτική επιτροπή:

Επιβλέπων: Αναπλ. Καθηγητής Γιάννης Σκαρπέλος

Μέλη: Επίκ. Καθηγήτρια Ευτυχία Φουντουλάκη-Αναστασάκη, Επίκ. Καθηγήτρια
Μπέτυ Τσακαρέστου

Ιούνιος 2010

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η εκπόνηση μιας διατριβής είναι μοναχική διαδικασία. Όμως, ταυτόχρονα, προϋποθέτει ένα συγκερασμό ιδεών, παρατηρήσεων, σκέψεων, εμπειριών, συναισθημάτων σε συλλογικό επίπεδο. Έτσι, πολλοί άνθρωποι συντέλεσαν στην περάτωση της παρούσας διατριβής.

Πρώτα από όλα, θέλω να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα Καθηγητή μου, Γιάννη Σκαρπέλο, για τη θερμή υποστήριξη και πίστη στη δουλειά μου, τη θετική επιρροή και τη συμβολή του με ιδέες και προτάσεις, ιδιαίτερα τις στιγμές που το θάρρος με εγκατέλειπε. Επίσης, θέλω να ευχαριστήσω τις Επίκουρες Καθηγήτριες Μπέτυ Τσακαρέστου και Ευτυχία Φουντουλάκη, μέλη της τριμελούς επιτροπής, για την υποστήριξη της ιδέας αυτής της διατριβής και τη συνδρομή τους στην ολοκλήρωσή της.

Από την περίοδο του Λονδίνου, δεν μπορώ να μην αναφέρω τους καθηγητές μου David Morley, Nigel Perkins και Ian Jeffrey, του Τμήματος Media and Communications του Goldsmiths' College, University of London, όπου έγινε η σύλληψη της ιδέας και η προετοιμασία της διατριβής, καθώς και τους Jon Fox, Graham Young και Martin Durrand, εξαιρετικούς τεχνικούς του Τμήματος.

Για άλλη μια φορά ευχαριστώ το ΙΚΥ για τη χρηματοδότηση και τη δυνατότητα που μου έδωσε να ολοκληρώσω τον κύκλο των μεταπτυχιακών σπουδών μου, με τη μεγάλη εμπειρία που προσφέρει μια διδακτορική διατριβή και τους γονείς μου που φρόντιζαν να μπορώ να συνεχίζω την προσπάθεια με κάθε τρόπο όταν η πραγματικότητα δεν βοηθούσε.

Στα χρόνια αυτά, συνάδελφοι, συμφοιτητές, καθηγητές και φίλοι βοήθησαν με τις ιδέες, την εμπνευσμένη σκέψη τους, τη δημιουργική τους διάθεση ή απλώς με την εγκάρδια φιλία τους, στη συνδιαμόρφωση επιχειρημάτων, στο μοίρασμα νέας γνώσης, κι ακόμα παρέχοντας πολύτιμη πρακτική βοήθεια και άμεσες λύσεις στις στιγμές που χρειάστηκε: είναι οι Ignaz Cassar, Αντώνης Χανιώτης, Γιώργος Χείλαρης, Hege Trinerud, Γιώργος Γώτης, Ηλίας Παππάς, Isabel Fernadez, Ελένη Μπαρδάνη, Σοφία Μαρκαντωνάκη, Stefan Lindblad, Mia Palenque, Μάνος Κορνελάκης, Γιάννης Παππάς, Γιάννης Δημολιάτης, Ελένη Θεοδώρου, Χριστίνα Μπονάρου, Myriam Baich, Claudia Tavares, Isabel Algerich, Sonia Nunez, Andre Pinkowski, Σίβυλλα Καμινάρη, Αντωνία Μπαρδή, Βαγγέλης Νικολάου, Χριστίνα Κωνσταντινίδου, Ελένη Χοντολίδου, Γιάννης Ζαβολέας, Ντάνυ Στυλίδης, Alyssa Grossman, Δημήτρης Κανελλόπουλος και το «Οροπέδιο», η «Κοινότητα Ανοικοδόμησης» της μαγικής χρονιάς 2007, ο Άγγελος Ραζής, ο Τάσος Κουκής, η Όλια Καμινάρη.

Θερμό ευχαριστώ στους είκοσι οκτώ συμμετέχοντες στο project «Στα όρια» για τις συνεντεύξεις και τις φωτογραφίες, αλλά κυρίως για τον ενθουσιασμό με τον οποίο αγκάλιασαν την ιδέα και την προσπάθειά μου και το κουράγιο που μου έδωσαν με τη σοβαρότητα με την οποία με αντιμετώπισαν.

Τον δήμαρχο Ελευσίνας κ. Γ. Αμπατζόγλου και τους υπεύθυνους του Πολιτιστικού Κέντρου «Λεωνίδα Κανελλόπουλος», την Ήρα Παπαδοπούλου και τη Λίλα Μανιώτη από την Ελληνοαμερικάνικη Ένωση, για την εξαιρετική διοργάνωση και επιμέλεια της έκθεσης «Στα όρια» στην Ελευσίνα και στην Αθήνα, καθώς και τον διευθύνοντα σύμβουλο κ. Κόσκο.

Ευχαριστώ τη Ζωή Χαραλαμπίδου για τη γλωσσική επιμέλεια της διατριβής και τους Jimmy Hewitt και Μάνο Κορνελάκη για την επιμέλεια των αγγλικών κειμένων που παρουσιάστηκαν σε συνέδρια στο εξωτερικό.

Τον Μπάμπη Τοκατλίδη που είναι πάντα εκεί, και έξτρα ευχαριστώ για τις ατέλειωτες ώρες των απομαγνητοφωνήσεων.

Αυτή η διατριβή αφιερώνεται στην οικογένειά μου, και ιδιαίτερα στους γονείς μου Ζάνα και Ριχάρδο και στο μικρό χωριό μας στο νησί, όπου έμαθα να βλέπω όχι με τα μάτια αλλά με την καρδιά.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΤΕΥΧΟΣ Α΄

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....1

ΕΙΣΑΓΩΓΗ 3

ΜΕΡΟΣ Α: Η εθνογραφία «καλλιτεχνίζει» – ιστορική αναδρομή

1. Αλήθεια και μυθοπλασία, επιστήμη και τέχνη στις φωτογραφικές απόπειρες των εθνογράφων 17

- Mead και Bateson
- Φωτογραφία· επέκταση του μυαλού παρά επέκταση του ματιού
- Η φωτογραφία θέτει ερωτήσεις για το αποδεικτικό στοιχείο και αμφισβητεί τη «μοναδική αλήθεια» της μαρτυρίας
- Οπτική επικοινωνία· πολιτισμικό σχόλιο και όχι περιγραφή
- *Let us now praise famous men*: η πρώτη ανθρωπολογική εργασία που αντιμετωπίζεται ως τέχνη
- Περιγραφή, αφήγηση ή επεξηγηματικό υλικό; Η σχετική αλήθεια της εθνογραφίας ως μυθοπλασία· η σχετική αλήθεια των φωτογραφικών αφηγήσεων
- Η μερικότητα και η μυθοπλασία ως πλούτος στην έρευνα

2. Πρόσφατες συζητήσεις 29

- Από «δεύτερο χέρι»: η πραγματικότητα ως ένας μεταχειρισμένος κόσμος εννοιών και οι πολλές εκδοχές της ιστορίας

3. Η «τριπλή κρίση» και η εξέλιξη της οπτικής εθνογραφίας 33

- Παρα-λογική νομιμοποίηση (Denzin)
- Ο καλλιτέχνης ως εθνογράφος
- David και Judith MacDougall
- Nadia Seremetaki: ο συμβολισμός στην απεικόνιση
- Η σημασία του πλαισίου (context) στη φωτογραφική απεικόνιση

- Από τους *novelistes manques* στους *ethnographes manques*
- Η ταξινόμηση της γνώσης της φωτογραφίας
- Η σημασία της φαντασίας στη μετάδοση της εθνογραφικής εμπειρίας
- Η διαφορετική προσέγγιση μεταξύ οπτικών ανθρωπολόγων και κοινωνιολόγων

4. Συμπέρασμα 41

ΜΕΡΟΣ Β: Η τέχνη «εθνογραφίζει»

- 1. Στοιχεία εθνογραφικών μεθόδων στη σύγχρονη τέχνη που χρησιμοποιεί τη φωτογραφία – Εισαγωγή 45**
- 2. Η τέχνη «εθνογραφίζει».....46**
- 3. Παραδείγματα ανθρωπολογικών επιδράσεων στη δημιουργική φωτογραφία.....53**
 - Εγκαταστάσεις
 - Καρτ ποστάλ
- 4. Τα ίχνη του «άλλου» ως μαθήματα αυτογνωσίας: Sophie Calle και Christian Boltanski.....60**

ΜΕΡΟΣ Γ: Ο ιστορικός ρόλος του φωτογραφικού μέσου και η «τεκμηριωτική» φύση της φωτογραφίας

- 1. Η χρήση των εικόνων από τους ιστορικούς 64**
- 2. Η φωτογραφία-ντοκουμέντο.....69**
- 3. Η κρίση της φωτογραφίας-ντοκουμέντο.....71**
- 4. Η στροφή προς την αφήγηση – η δημιουργική φωτογραφία.....73**
- 5. Η φωτογραφία ως ντοκουμέντο στο έργο του Christian Boltanski και της Sophie Calle – μια εναλλακτική ανάγνωση του «τεκμηριωτικού» στοιχείου της φωτογραφίας (reality effect) από τη σύγχρονη τέχνη.....79**
 - Ψυχαναλυτικά στοιχεία στο έργο των Calle και Boltanski

ΜΕΡΟΣ Δ: «ΣΤΑ ΟΡΙΑ»: Ένα προσωπικό φωτογραφικό-εθνογραφικό project

«Ανιχνεύοντας μεταιχμιακές καταστάσεις: Στα όρια αρχαιολογικών χώρων της Αθήνας και της Ελευσίνας»

1. Μεθοδολογία: ο τρόπος νικάει το μέσο.....	92
• Εντοπίζοντας και αντιμετωπίζοντας τα όρια	
• Αντικαθιστώντας το «ποιος» είμαι, με το «πότε-πού-πώς» είμαι	
• Πρώτα ευρήματα	
• Ρητή και άρρητη πολιτισμική γνώση	
2. Στα όρια αρχαιολογικών χώρων της Αθήνας.....	110
3. Στα όρια του αρχαιολογικού χώρου της Ελευσίνας	118
4. Συνδυάζοντας τη φυσική με τη συμβολική αναπαράσταση του «άλλου»	123
5. Project «Στα όρια»	
• Οι ανοιχτές συνεντεύξεις (ήταν μόνο η αφορμή).....	124
• Μερικά στατιστικά στοιχεία.....	132
• «Στα όρια»	134
• «Στα όρια» εν εξελίξει.....	177
6. Αντί συμπεράσματος: Πώς μια προσπάθεια αναπαράστασης γίνεται παρέμβαση στην πραγματικότητα	219
ΕΠΙΜΕΤΡΟ.....	231
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	233
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ.....	253

ΤΕΥΧΟΣ Β΄ : ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ

1. Θεματικές συνεντεύξεων – επιλεγμένα αποσπάσματα

Α. Συνεντεύξεις Αθήνας

• Σχέση με την περιοχή	7
• Τραπεζάκια έξω-καφετερίες-εστιατόρια.....	30

•Επίσκεψη-σχέση με τον αρχαιολογικό χώρο	41
•Σχέση σύγχρονου Έλληνα με τους αρχαίους.....	65
•Αδέσποτα ζώα-φυτά.....	89
•Άστεγοι.....	95
•Αναμνήσεις	106
•Ναρκωτικά-ουσίες.....	115
•Πλανόδιοι-μετανάστες.....	121
• «Ενοποίηση» - Έργα ανάδειξης αρχαιολογικού χώρου.....	129
•Σκουπίδια-μόλυνση-περιβάλλον.....	146

Β. Συνεντεύξεις Ελευσίνας

•Σχέση με την περιοχή	152
•Τραπεζάκια έξω-καφετερίες-εστιατόρια.....	161
•Επίσκεψη-σχέση με τον αρχαιολογικό χώρο	166
•Έργα ανάδειξης αρχαιολογικού χώρου.....	185
•Σχέση σύγχρονου Έλληνα με τους αρχαίους.....	191
•Αδέσποτα ζώα-φυτά.....	201
•Άστεγοι.....	204
•Αναμνήσεις	207
•Ναρκωτικά-ουσίες.....	213
•Πλανόδιοι-μετανάστες.....	216
•Σκουπίδια-μόλυνση-περιβάλλον.....	222

2. Αυτούσια παράθεση συνεντεύξεων

Α. Αθήνα

ο Jean, άστεγος	235
ο Δημήτρης, φύλακας αρχαιοτήτων Γ΄ ΕΠΚΑ	241
ο Jimmy H., μεταφραστής, Βρετανός επισκέπτης	244
ο Νίκος Τ., αρχαιολόγος Α΄ ΕΠΚΑ	250
ο Φωτεινή, φύλακας αρχαιοτήτων Γ΄ ΕΠΚΑ	258
ο Ηλίας και Κωνσταντίνος, εργατοτεχνίτες Α΄ ΕΠΚΑ	263
ο Λία Δ., κοινωνική ανθρωπολόγος, θαμώνας καφέ στην Πλάκα	269
ο Ελεάνα Π., γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Πλάκα	274
ο Μηνάς, μαρμαροτεχνίτης Α΄ ΕΠΚΑ	281

ο Ελένη, Θανάσης, Αντώνης και Νικηφόρος, συνεργείο μαρμαροτεχνιτών Α' ΕΠΚΑ	288
ο Ελένη Μ., φωτογράφος Α' ΕΠΚΑ	294
ο Γιώργος Ι., συντηρητής αρχαιοτήτων ΔΣΑ	322
ο Λέλα Φ., διευθύντρια σπουδών Μουσείου Λαϊκών Οργάνων	334
ο Άρης Δ., δικηγόρος, κάτοικος περιοχής Μακρυγιάννη	343
ο Δημήτρης Κ., κινηματογραφιστής, κάτοικος Πλάκας	362

Β. Ελευσίνα

ο Μερóπη Π., βιολόγος, γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Ελευσίνα	363
ο Γιάννης Γ., γεωπόνος-ποιητής, γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Ελευσίνα	374
ο Μάνος Κ., φιλόσοφος/δημιουργός	386
ο Ελένη Λ., ιστορικός επί πτυχίω	400
ο Αντώνης Χ., φωτογράφος	409
ο Άσπα Π., εργαζόμενη στην «Πυρκάλ»	413
ο Δήμητρα Μ., πρώην εργαζόμενη στην «Petrola»	427
ο Άρτεμις Σ., ιστορικός τέχνης και ξεναγός	438
ο Παρασκευή Κ., φύλακας αρχαιοτήτων	457
ο Βαγγέλης Φ., φωτογράφος εκδηλώσεων	461

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Πρωταρχική επιδίωξη της παρούσας διατριβής είναι να ερευνήσει τα θέματα που προκύπτουν από τη χρήση εθνογραφικά προσανατολισμένων διαδικασιών και μεθόδων έρευνας στη σύγχρονη καλλιτεχνική πράξη που σχετίζεται με το μέσο της φωτογραφίας. Στα κεφάλαια που ακολουθούν αναλύονται οι σύγχρονοι προβληματισμοί που αφορούν τον κλάδο της εθνογραφίας και εξετάζονται τα πεδία όπου εθνογραφία και τέχνη συνυπάρχουν. Επίκεντρο της ανάλυσης αποτελεί η νοητή γραμμή που διαχωρίζει την εθνογραφία και τις οπτικές τέχνες.

Ένα μέσο όπως η φωτογραφία ή το φιλμ, δεν μπορεί να είναι αντικειμενικό ή επιστημονικό, εφόσον κάποιος το «χειρίζεται», το δε αποτέλεσμα είναι πολιτισμός που «γράφεται» από τη μοναδική, υποκειμενική ματιά του δημιουργού. Οι τρόποι σκέψης των καλλιτεχνών –ομοίως και των φωτογράφων– για την τέχνη είναι ποικίλοι και η έμπνευσή τους προέρχεται, μεταξύ άλλων, και από ένα εύρος επιστημονικών κλάδων.

Σύμφωνα με τον James Clifford, η εθνογραφία «είναι απλώς διαφορετικοί τρόποι για να σκεφτούμε και να γράψουμε για τον πολιτισμό από τη θέση του συμμετοχικού παρατηρητή».²¹⁰ Συνεπώς, θα μπορούσε άραγε ένα καλλιτεχνικό μέσο χρησιμοποιώντας εθνογραφικές μεθόδους (παρατήρηση, συνεντεύξεις, αρχειακό υλικό) να προσφέρει μια εξίσου πλούσια εμπειρία όσον αφορά την ποιότητα και το βάθος της επικοινωνίας, και την κατανόηση του έργου ενός ανθρωπολόγου; Το υπό διαπραγμάτευση ζήτημα εδώ είναι ότι, μολονότι η δημιουργική φωτογραφία δεν είναι επιστημονικό μέσο, η προσφορά της όταν συνδυάζεται με τις διεπιστημονικές εθνογραφικές μεθόδους είναι αναντικατάστατη και μοναδική, καθώς μέσω της βιωμένης εμπειρίας που εμπεριέχει μεταδίδει άρρητη γνώση.

Δεύτερος στόχος της διατριβής είναι η εκπόνηση ενός εθνο-φωτογραφικού project με τίτλο «Ανιχνεύοντας μεταιχμιακές καταστάσεις: Στα όρια αρχαιολογικών χώρων της Αθήνας και της Ελευσίνας», το οποίο αποτελεί εφαρμογή εθνογραφικών μεθόδων και δημιουργικής φωτογραφίας για την παραγωγή καλλιτεχνικού έργου από την ίδια τη γράφουσα. Στο επίκεντρο βρίσκονται οι «οριακοί» χώροι που εντοπίζονται

²¹⁰ Clifford J and Marcus GE (eds), *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, The Harvard University Press, 1999 [1988], σ. 9.

μεταξύ των διαφορετικών χρονικοτήτων του «αρχαιολογικού» και του σύγχρονου στους οριοθετημένους και προς εκμετάλλευση χώρους της αρχαιολογικής έρευνας και τα «αδιάφορα» περίχωρά τους, στην πόλη της Αθήνας.

Μέσα από αρκετές μελέτες περιπτώσεων και αξιοποιώντας φωτογραφικές και εθνογραφικές μεθόδους (φωτογράφιση, συμμετοχική παρατήρηση και συνεντεύξεις) εξετάζεται το πώς αυτές οι «συννοριακές» γραμμές-πεδία έρευνας εγκαθιδρύουν και (επανα)διαπραγματεύονται τον εαυτό τους. Απαθανατίζοντας σε τακτά χρονικά διαστήματα και για πέντε χρόνια τα ίχνη του υλικού πολιτισμού τους, και αποκωδικοποιώντας μια σειρά συνεντεύξεων από ανθρώπους που κατά καιρούς «κατοίκησαν» αυτούς τους χώρους, φανερώνεται μια φευγαλέα ανθρωπογεωγραφία μιας «μεταιχμιακής» κατάστασης. Τα μικρο-τοπία που φωτογραφίστηκαν, αποκομμένα από τα τόσο βαριά σημασιοδοτημένα περιβάλλοντά τους, αφηγούνται ιστορίες που αποκαλύπτουν συμπεριφορές, τακτικές και συνεπώς στοιχεία του σύγχρονου πολιτισμού.

Παρόλ' αυτά, τα παραπάνω δεν μπορούν να λειτουργήσουν ως τεκμήρια με την παραδοσιακή έννοια του όρου. Αντ' αυτού, μια τρίτη διάσταση πολλών «κατασκευασμένων ορατοτήτων» και νοητικών αναπαραστάσεων βιωμένης εμπειρίας ανοίγεται εδώ, καθώς συνδυάζεται με το δημιουργό της. Ένα νέο αποτέλεσμα –συνδυασμός λόγου και εικόνας– προκύπτει, το οποίο ποτέ πριν δεν είχε ιδωθεί ή δεν είχαμε μπορέσει να συναισθανθούμε.

Το «λογισμικό» στο οποίο βασίστηκε η ανάπτυξη του θεωρητικού μέρους της διατριβής, καθώς και προσωπικοί στοχασμοί και συνειρμοί σχετικά με το φωτογραφικό project, προήλθαν από έρευνα και μελέτη της θεωρίας διαφορετικών επιστημών, ώστε πρόκειται, τελικά, για το αποτέλεσμα αντιθέσεων και παραλληλισμών με παραδοσιακές εθνογραφικές μεθόδους παρατήρησης, συζητήσεων και διαμαχών που προέκυψαν από τη χρήση εικόνων σε «επιστημονικές» μελέτες της οπτικής ανθρωπολογίας και κοινωνιολογίας, αλλά και της επιρροής όλων αυτών στο έργο καλλιτεχνών (site-specificity και εθνογραφικό πεδίο έρευνας, το «κοινωνικό» επενδυμένο σε project τέχνης, κλπ.).

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σήμερα, ο πειραματικός καλλιτέχνης είναι ο μη-καλλιτέχνης. Ο μη-καλλιτέχνης δεν κάνει αληθινή τέχνη, αλλά κάνει αυτό που ονόμασα «τέχνη που μοιάζει με τη ζωή», τέχνη που κυρίως μας θυμίζει την υπόλοιπη ζωή μας.²¹¹

Οι φωτογράφοι έχουν την τάση να μη φωτογραφίζουν ό,τι δεν μπορούν να δουν, ενώ αυτός ακριβώς είναι ο λόγος για τον οποίο θα έπρεπε κάποιος να δοκιμάσει να φωτογραφίσει. Αλλιώς θα συνεχίσουμε να φωτογραφίζουμε μια ζωή όλο και περισσότερο πρόσωπα και περισσότερα δωμάτια και περισσότερα μέρη. Η φωτογραφία θα πρέπει να ξεπεράσει την περιγραφή. Θα πρέπει να πάει πέρα από την περιγραφή για να μπορέσει να προσθέσει διορατικότητα και οξυδέρκεια στο θέμα, ή να αποκαλύψει το θέμα, όχι όπως φαίνεται, αλλά όπως το βιώνουμε συναισθηματικά.²¹²

Πρωταρχική επιδίωξη της παρούσας διατριβής είναι να ερευνήσει τα θέματα που προκύπτουν από τη χρήση εθνογραφικά προσανατολισμένων διαδικασιών και μεθόδων έρευνας στη σύγχρονη καλλιτεχνική πράξη που σχετίζεται με το μέσο της φωτογραφίας. Η διατριβή αναλύει τους σύγχρονους προβληματισμούς και διαμάχες στην εθνογραφία και επιχειρεί να εξετάσει τα πεδία όπου εθνογραφία και τέχνη συνυπάρχουν.

Επίκεντρο της ανάλυσης αποτελεί η νοητή γραμμή που διαχωρίζει αυτούς τους δύο διεπιστημονικούς κλάδους, την εθνογραφία (συμμετοχική παρατήρηση, συνεντεύξεις και αρχειακή έρευνα) και τις οπτικές τέχνες (καθώς και το πλήθος των επιστημών και υποκατηγοριών που άπτονται αυτών). Σκοπός είναι να αναδειχθεί ο πλούτος των ποιοτήτων και των γνώσεων που προκύπτουν κυρίως όταν τα όρια μεταξύ των δύο κλάδων χάνονται ή είναι ασαφή.

Ένα μέσο των οπτικών τεχνών όπως η φωτογραφία ή το φιλμ δεν μπορεί είναι αντικειμενικό ή επιστημονικό, εφόσον κάποιος το «χειρίζεται», το δε

²¹¹ Kaprow A, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Kelley J (ed), The University of California Press, 1993.

²¹² Απόσπασμα από κείμενο του Duane Michals, στην έκθεση που παρουσιάστηκε στο Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης με τίτλο «Time Is Not Now», στο πλαίσιο της Photobiennale, Μάιος 2008.

αποτέλεσμα είναι πολιτισμός που «γράφεται» από τη μοναδική υποκειμενική ματιά του δημιουργού. Οι τρόποι σκέψης των καλλιτεχνών –ομοίως και αυτών που χρησιμοποιούν τα οπτικά μέσα– για την τέχνη είναι ποικίλοι και η έμπνευσή τους προέρχεται, μεταξύ άλλων, και από ένα εύρος επιστημονικών κλάδων.

Η σύγχρονη δημιουργική φωτογραφία, δηλαδή το είδος της φωτογραφίας που αποτελεί μέρος των εικαστικών τεχνών –καθώς και μέρος της ιστορίας της τέχνης– έχει ιδιαίτερη θέση σε αυτή τη μελέτη, όπως είχε και στο ετήσιο συνέδριο της Ένωσης Ιστορικών Τέχνης στο Leeds το 2006 με τίτλο «Έχει η ιστορία τέχνης μέλλον;». Το συνέδριο θέλησε να κινηθεί πέρα από προκαταλήψεις και συμβιβασμούς σχετικά με το ποια είδη φωτογραφίας είναι «άξια να χαρακτηριστούν ως τέχνη» και ποια όχι. Οι εισηγητές με ωριμότητα αποδέχθηκαν την παρακμή της ιστορίας της τέχνης μπροστά στην εξέλιξη του οπτικού πολιτισμού και αντί να περιχαρακωθούν, να κλείσουν τα μάτια ή να παραιτηθούν καταφέραν να κάνουν την αμφισβήτηση εργαλείο έρευνας. Διαπίστωσαν την αλληλοκάλυψη των συγγενικών με την ιστορία της τέχνης επιστημονικών κλάδων, που είχαν ως αποτέλεσμα τη μελέτη της τέχνης και της ιστορίας της αποκομμένων από την Ιστορία της Τέχνης καθαυτή, ανέλυσαν τι απέγινε η «στέρεη κατηγορία» που κάποτε ήταν γνωστή ως «Ιστορία Τέχνης» και πού μεταβιβάστηκε η διαθήκη της. «Μετά από ερευνητική δραστηριότητα χρόνων ήταν σε θέση να αξιολογήσουν και να αναλύσουν τις σύγχρονες εξελίξεις στον οπτικό πολιτισμό. Γίνεται ολοένα πιο κατανοητό ότι οι νέες εμπειρίες που δίνουν οι εικόνες του κυβερνοχώρου και της ψηφιακής εποχής της πληροφορίας, φέρνουν συνταρακτικές αλλαγές στις αντιλήψεις και τις γνώσεις μας καθώς και στον ψυχικό μας κόσμο. Μας χαρακτηρίζουν και καθορίζουν το πού βαδίζουμε».²¹³

Τονίζοντας τη σημασία της φωτογραφίας της καθημερινότητας, ίσως ο στόχος του συνεδρίου ήταν να προβάλει τη σπουδαιότητα του «κοινού νου» που τόσο σπανίζει στην εποχή μας. Του κοινού νου, που δεν είναι –ή δεν θα έπρεπε να είναι– «κάτι άκαμπτο και στατικό, αλλά μεταλλάσσεται διαρκώς και εμπλουτίζεται με επιστημονικές ιδέες και φιλοσοφικές απόψεις που έχουν εισχωρήσει στην καθημερινή ζωή».²¹⁴

Η Rosa Olivares –από τις σημαντικότερες στο χώρο της κριτικής της

²¹³ Καμινάρη Μ, «Αναπνοές», *Φωτογράφος* 149, 2006.

²¹⁴ Gramsci A, *Selections from Prison Notebooks*, Hoare Q and Nowell-Smith G (eds), Lawrence & Wishart, London 1971.

σύγχρονης τέχνης, συντάκτρια και διευθύντρια του περιοδικού τέχνης *EXIT*– με το κείμενο «Η ουτοπία της διαφάνειας»²¹⁵ εμπλουτίζει τη θεωρητική αναζήτηση στο χώρο της τέχνης, υποστηρίζοντας ότι η πιο χαρακτηριστική τέχνη της εποχής μας είναι η έρευνα. «Τα όρια των τρόπων έκφρασης, των τεχνικών και των δυνατοτήτων δημιουργίας έχουν ανοίξει τόσο πολύ που οποιοδήποτε θέμα μπορεί να βρει μια πορεία σε αυτή την ασαφή και απεριόριστη περιοχή. [...] Εν τω μεταξύ, οι καλλιτέχνες ερευνούν. Οτιδήποτε, από λογοτεχνία ως γενετική, από το πολιτικό δίκαιο ως την τεχνολογία, γίνεται το ερευνητικό πεδίο όπου νέες οπτικές αφηγήσεις γεννιούνται εκεί όπου προκύπτουν συμβολικές ιστορίες που μας αφορούν άμεσα ως πολίτες αυτής της κοινωνίας, η οποία πατά έχοντας το κάθε πόδι της σε διαφορετικό αιώνα, σε δύο αισθαντικότητες. [...] Το περιεχόμενο παραμένει αναλλοίωτο. Είναι ακριβώς το ίδιο περιεχόμενο που κινεί τον κόσμο από τότε που ο άνθρωπος εμφανίστηκε σε αυτόν».²¹⁶ Η διαφορά όμως στη σύγχρονη αυτή συνθήκη είναι ότι τα συναισθήματα θρυμματίζονται και νέες ευαισθησίες ξεπηδούν «με ενδιαφέρον στις κοινωνικές πλευρές που τότε έως σήμερα δεν ήταν παρούσες με τον ίδιο τρόπο σε καμία στιγμή στην ιστορία της τέχνης. Ή, ίσως, τους δίναμε άλλα ονόματα στο παρελθόν, μιας και ο τρόπος που ο φόβος, η μοναξιά, η απομόνωση και η καταστροφή επηρέαζαν τη ζωή μας τότε ήταν διαφορετικός».²¹⁷ Το ενδιαφέρον αυτό για την έρευνα και τις κοινωνικές πτυχές είναι που κάνει τη μελέτη του εθνογραφικού στοιχείου στη σύγχρονη καλλιτεχνική σκηνή και δη των οπτικών τεχνών τόσο καίρια και αναγκαία. Είναι η νέα γνώση που προκύπτει από αυτό το συνδυασμό εθνογραφικής εμπειρίας και οπτικών θεάσεων που μπορεί να βοηθήσει στην κατανόηση του πού βρισκόμαστε σήμερα και προς τα πού πρέπει να πάμε.

Όμως τι ορίζεται ως «σύγχρονο» στην ιστορία της τέχνης και στον οπτικό πολιτισμό; Ιστορικοί της τέχνης, εμπλεκόμενοι στους καλλιτεχνικούς θεσμούς διανοούμενοι και καλλιτέχνες απάντησαν στο «Ερωτηματολόγιο για το Σύγχρονο»²¹⁸ του περιοδικού *October*, με επικεφαλής της ομάδας σύνταξης τον Hal Foster.

²¹⁵ Κείμενο με αφορμή το έργο (βίντεο εγκατάσταση) του Inigo Manglano-Ovalle στη γκαλερί Soledad Lorenzo της Μαδρίτης, Φεβρουάριος 2007, http://www.soledadlorenzo.com/artistas/ovalle_2007/text_eng.html, και στο Καμινάρη Μ, «Δεν χρειάζεται έναν μετεωρολόγο...», *Φωτογράφος* 159, 2007.

²¹⁶ Στο ίδιο.

²¹⁷ Στο ίδιο.

²¹⁸ *October* 130, The MIT Press, 2009, σ. 3-124.

Ανάμεσά τους η καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης και υπεύθυνη του Τμήματος διδακτορικών τίτλων των Οπτικών Σπουδών του Πανεπιστημίου UC Irving, Julia Bryan-Wilson, ομολογεί ότι σε αυτούς τους δύσκολους καιρούς που χαρακτηρίζονται από αποσταθεροποίηση αναγκάζεται να επανεξετάσει την έννοια του τι είναι σύγχρονο στην ιστορία της τέχνης, συσχετίζοντάς το με τις επείγουσες ανάγκες που τίθενται για το άμεσο και γεμάτο ανησυχίες μέλλον. «Περνάμε πολύ καιρό διαφωνώντας για το πώς θα συμφιλιώσουμε τον υποτιθέμενο 'παροντισμό' του 'σύγχρονου' με την προσήλωσή μας στο παρελθόν. Αλλά το να διδάσκεις την 'τέχνη του τώρα', δεν σημαίνει μόνο να απεικονίζεις την παρούσα στιγμή ή να γαντζώνεσαι από την ιστορία: συνεπάγεται επίσης το να προβλέπεις –και σε πολλές περιπτώσεις 'να παράγεις'– το μέλλον».²¹⁹

Βασική παραδοχή της παρούσας μελέτης είναι η σημασία των εθνογραφικών μεθόδων στις σύγχρονες οπτικές τέχνες (και πιο συγκεκριμένα στη διαμόρφωση ενός σύγχρονου πεδίου δημιουργικής φωτογραφίας). Ένα στοιχείο της εθνογραφικής μελέτης είναι και η έρευνα από τα αρχεία. Το 2004, ο Hal Foster αναγνώρισε «έναν αρχειακό παρορμητισμό» στους σύγχρονους καλλιτέχνες που «επιδιώκουν να κάνουν την ιστορική πληροφορία, που συχνά είναι χαμένη ή παραγκωνισμένη, φυσικά παρούσα, με το να αναπτύξουν επιμελώς εικόνες που βρίσκουν (found objects), αντικείμενα και κείμενα».²²⁰

Σύμφωνα με τον αρχειακό παρορμητισμό που ορίζει ο Foster, η φωτογραφία μπορεί να αντιμετωπιστεί σαν αντικείμενο και να εξελιχθεί σε found object (τέχνη που δημιουργείται από κοινά, μη καλλιτεχνικά αντικείμενα που όμως αποκτούν καλλιτεχνική υπόσταση μέσα στο πλαίσιο στο οποίο μπαίνουν) ακόμα και σε «ready-made» (αντικείμενα που κατασκευάστηκαν για κάποιον άλλο σκοπό και χρήση και παρουσιάζονται σαν έργα τέχνης). Ένα άλλο σημείο είναι το παράδοξο ότι μπροστά σε μια φωτογραφία βρίσκεται κανείς αντιμέτωπος με ένα έργο που είναι ταυτόχρονα «πρωτότυπο» αλλά και «αναπαράσταση». Στοιχεία όπως το μέγεθος, η κλίμακα και η επιφάνειά του, αλλά και η επιλογή του τρόπου παρουσίασής του (μουσείο, περιοδικό, αρχείο, λεύκωμα, προβολή με slides, βιβλίο) διαφοροποιούν και καθορίζουν το πώς

²¹⁹ *October* 130, The MIT Press, 2009, σ. 4-6.

<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/octo.2009.130.1.3>

²²⁰ Foster H, «An archival impulse», *October* 110, 2004, σ. 42. Στο δοκίμιο εξετάζονται οι δουλειές των Tacita Dean, Sam Durant and Thomas Hirschhorn, τις οποίες θεωρεί εμβληματικές γι' αυτή την τάση.

εμπλέκεται σ' αυτό και συνεπώς πώς το ερμηνεύει. Βεβαίως, δεν πρέπει να λησμονείται η πολυπλοκότητα της σχέσης της φωτογραφίας με την πραγματικότητα. Μια φωτογραφία μπορεί να είναι αναμνηστική του κόσμου, μια άποψη του οπτικού ασυνείδητου, ένας τρόπος επιδέξιου χειρισμού της πραγματικότητας ή και συνδυασμός αυτών.²²¹

Λίγο αργότερα, το 2007, ο Mark Godfrey στο δοκίμιό του «Ο καλλιτέχνης ως ιστορικός», αναφέρει ότι «υπάρχει ένας ολοένα αυξανόμενος αριθμός καλλιτεχνών των οποίων η δουλειά ξεκινάει με την έρευνα στα αρχεία, ενώ άλλοι αναπτύσσουν αυτό που έχει ονομαστεί αρχειακός τύπος έρευνας (με το ένα αντικείμενο διερεύνησης να οδηγεί στο επόμενο)».²²²

Σύμφωνα με τον James Clifford, «η εθνογραφία είναι απλώς διαφορετικοί τρόποι για να σκεφτούμε και να γράψουμε για την τέχνη από τη θέση του συμμετοχικού παρατηρητή».²²³ Η Miwon Kwon υποστηρίζει ότι «διαφοροποιημένη από την ανθρωπολογία στην έλλειψη επιθυμίας να ερευνήσει το πλήρες φάσμα της ανθρώπινης δραστηριότητας και ανάπτυξης, η εθνογραφία φαίνεται να ταιριάζει με τον καταλληλότερο τρόπο με τη ρευστότητα και την αποσπασματικότητα της (μετα)μοντέρνας ζωής».²²⁴

Συνεπώς, θα μπορούσε ένα καλλιτεχνικό μέσο δανειζόμενο στοιχεία από την ανθρωπολογία και χρησιμοποιώντας εθνογραφικές μεθόδους (συμμετοχική παρατήρηση, συνεντεύξεις, αρχειακό υλικό) να προσφέρει μια εξίσου πλούσια εμπειρία όσον αφορά την ποιότητα και το βάθος της επικοινωνίας, καθώς και την κατανόηση του έργου ενός ανθρωπολόγου; Το υπό διαπραγμάτευση ζήτημα εδώ είναι ότι, μολονότι η δημιουργική φωτογραφία δεν είναι επιστημονικό μέσο, η προσφορά της όταν συνδυάζεται με τις διεπιστημονικές εθνογραφικές μεθόδους είναι αναντικατάστατη, εφόσον μεταδίδει με μοναδικό τρόπο άρρητη (μη λεκτική) γνώση μέσω της βιωμένης εμπειρίας που εμπεριέχει.

²²¹ Περίληψη Ημερίδας με τίτλο «Η προδοσία των εικόνων: Διδάσκοντας μοντέρνα τέχνη», που πραγματοποιήθηκε στην Tate Gallery του Λονδίνου το Φεβρουάριο του 2004, στο Καμινάρη Μ, «Τι άλλο είναι η φωτογραφία;», *Φωτογράφος* 125, 2004.

²²² Godfrey M, «The Artist as historian», *October* 120, 2007, σ. 142-143. Το δοκίμιο επικεντρώνει στη δουλειά του Mathew Buckingham, αλλά αναφέρεται και στη δουλειά άλλων, όπως ο Walid Raad/The Atlas Group.

²²³ Clifford J, 1999, σ. 9.

²²⁴ Coles A (ed), *Site-specificity in Art: The Ethnographic Turn*, Black Dog Publishing Ltd., 2000, σ. 74.

Δεύτερος στόχος της διατριβής είναι η εκπόνηση του project με τίτλο «Ανιχνεύοντας μεταιχμιακές καταστάσεις: Στα όρια αρχαιολογικών χώρων της Αθήνας και της Ελευσίνας». Το πόνημα αυτό αποτελεί μια συνδυαστική πρακτική εφαρμογή εθνογραφικών μεθόδων και δημιουργικής φωτογραφίας για την παραγωγή καλλιτεχνικού έργου, και υλοποιήθηκε από τη γράφουσα σε διάστημα επτά χρόνων συνολικά (2003-2009). Στο επίκεντρο βρίσκονται οι «οριακοί» χώροι που εντοπίζονται μεταξύ των διαφορετικών χρονικοτήτων του «αρχαιολογικού» και του «σύγχρονου» στους οριοθετημένους και προς εκμετάλλευση χώρους της αρχαιολογικής έρευνας και τα «αδιάφορα» περίχωρά τους, στις πόλεις της Αθήνας και της Ελευσίνας.

Μέσα από αρκετές μικρο-μελέτες περιπτώσεων και αξιοποιώντας φωτογραφικές και εθνογραφικές μεθόδους (επανα-φωτογράφιση/re-photographing, συμμετοχική παρατήρηση και συνεντεύξεις) εξετάζεται το πώς αυτές οι «συνοριακές» γραμμές-πεδίο έρευνας εγκαθιδρύουν και (επανα)διαπραγματεύονται τον εαυτό τους. Απαθανατίζοντας σε τακτά χρονικά διαστήματα και για πέντε χρόνια τα ίχνη του υλικού πολιτισμού τους, και επικεντρώνοντας σε αποσπάσματα μίας σειράς συνεντεύξεων από ανθρώπους που κατά καιρούς «κατοίκησαν» μέσα ή έξω από αυτούς τους χώρους, εικονοποιείται μια φευγαλέα ανθρωπογεωγραφία μιας «μεταιχμιακής» κατάστασης. Τα μικρο-τοπία που φωτογραφίστηκαν, αποκομμένα από τα τόσο βαριά σημασιοδοτημένα περιβάλλοντά τους, αφηγούνται ιστορίες που αποκαλύπτουν συμπεριφορές, τακτικές και συνεπώς στοιχεία της παρούσας πολιτισμικής κατάστασης.

Παρόλα αυτά, τα έργα του project δεν μπορούν να λειτουργήσουν ως «τεκμήρια». Αντ' αυτού, μια τρίτη διάσταση πολλών «κατασκευασμένων ορατοτήτων» και νοητικών αναπαραστάσεων βιωμένης εμπειρίας ανοίγεται εδώ σε σχέση και με τη δημιουργό τους. Ένα νέο αποτέλεσμα –συνδυασμός λόγου και εικόνας– προκύπτει, το οποίο ποτέ πριν δεν είχε γίνει αντιληπτό.

Το «λογισμικό» στο οποίο βασίστηκε η ανάπτυξη του θεωρητικού μέρους της διατριβής, καθώς και οι προσωπικοί στοχασμοί και συνειρμοί σχετικά με το φωτογραφικό project, προήλθαν από έρευνα και μελέτη της θεωρίας διαφορετικών επιστημών, ώστε να πρόκειται, τελικά, για το αποτέλεσμα αντιθέσεων και παραλληλισμών παραδοσιακών εθνογραφικών μεθόδων με συζητήσεις και διαμάχες

που προέκυψαν από τη χρήση εικόνων σε «επιστημονικές» μελέτες της οπτικής ανθρωπολογίας και κοινωνιολογίας, αλλά και της επιρροής αυτών στο έργο καλλιτεχνών (site-specificity και εθνογραφικό πεδίο έρευνας, το «κοινωνικό» επενδυμένο σε project τέχνης, κλπ.).

Το φωτογραφικό μέσο και οι διάφορες εκφάνσεις του είναι κεντρικό θέμα της διατριβής, μιας και το σημείο εκκίνησης της γράφουσας είναι η ιδιότητά της ως φωτογράφος. Στο πλαίσιο της ανάλυσης του έργου καλλιτεχνών που έχουν επηρεαστεί από την εθνογραφία, σε συνδυασμό με τις οπτικές μεθόδους και συγκεκριμένα του φωτογραφικού μέσου, παρουσιάζονται μεταξύ άλλων οι περιπτώσεις των καλλιτεχνών Sophie Calle και Christian Boltanski λόγω της ιδιαιτερότητας του έργου τους. Ένας σημαντικός παράγοντας για την επιλογή παρουσίασης της δουλειάς τους ήταν το ενδιαφέρον τους για το κοινωνικό, το οποίο αναδεικνύουν χρησιμοποιώντας στοιχεία εθνογραφικών μεθόδων (αρχεία, συνεντεύξεις, παρατήρηση) σε συνδυασμό με χρήση του φωτογραφικού μέσου δημιουργικά, καθώς και στοιχεία ψυχανάλυσης και ιστορίας που ενισχύουν ακόμα πιο πολύ την «εθνογραφικότητα» του έργου τους, το οποίο καταφέρνει να απαντήσει στα ερωτήματα της σύγχρονης συνθήκης με το να θέσει ακόμα περισσότερα. Παρακάτω ακολουθούν κάποιες ενδεικτικές αναφορές που αποτελούν το θεωρητικό πλαίσιο της διατριβής.

Ψυχανάλυση, εθνογραφία και οπτικές τέχνες

Όπως περιγράφεται αναλυτικά στο ΜΕΡΟΣ Α', ένας από τους λόγους που οδήγησαν στη στροφή της σύγχρονης τέχνης και κριτικής προς την εθνογραφία, σύμφωνα με τον Hal Foster - ο οποίος στο δοκίμιό του «Ο καλλιτέχνης ως εθνογράφος» το 1996, μετέτρεψε τον «καλλιτέχνη-παραγωγό» του Walter Benjamin σε «καλλιτέχνη-εθνογράφο», είναι ότι η ανθρωπολογία –μαζί με την ψυχανάλυση– θεωρούνται «επιστήμες της ετερότητας». Αυτό καθιστά την καθεμιά τους «γλώσσα συνεννόησης (lingua franca) της καλλιτεχνικής πράξης και του κριτικού λόγου». Οι ίδιοι λόγοι χαρακτηρίζουν αυτή τη στροφή ιδιαίτερη, «διαφοροποιώντας τη από

παρόμοιες τάσεις στην τέχνη των τελευταίων δεκαετιών».²²⁵

Όμως, «το να εισάγεις ψυχαναλυτική θεωρία σημαίνει να κάνεις τα πράγματα πιο περίπλοκα γιατί θα πρέπει να αφήσεις χώρο για να μπει άλλη μια πραγματικότητα, αυτή τη φορά η ψυχική πραγματικότητα», ισχυρίζεται ο Parveen Adams.²²⁶ Σύμφωνα με τον Ignaz Cassar, η ψυχανάλυση είναι αυτή που «μας έμαθε να παίρνουμε στα σοβαρά το χώρο του σημαίνοντος. Αυτή η αξιοσέβαστη συμμόρφωση με το σημαίνον –ένα από τα δώρα της ψυχανάλυσης– μπορεί να περιγραφεί ως η «έλξη του σημαίνοντος».²²⁷

Η εκτενής αναφορά στις περιπτώσεις των Calle και Boltanski οφείλεται στο ότι τα έργα τους «γράφουν» ιστορίες, όχι με κείμενο αλλά με εικόνες. Τάσσονται έτσι με τον ορισμό της γραφής από τον Jacques Derrida, σύμφωνα με τον οποίο το να γράφεις είναι η πράξη του να υποδεικνύεις, να συγκεντρώνεις σημαίνοντα, να σκηνοθετείς μια κάμερα, να κρατάς ένα μολύβι.²²⁸ Γράφουν αντιλαμβανόμενοι τη γραφή ως μια διαδικασία του να μαρκάρεις στιγμές και συνεπώς να τοποθετείς σημαίνοντα στην ιστορία που αφηγείσαι. Η «γραφή» ισοδυναμεί σε αυτή την περίπτωση με μια «ντεριντιανή» θεώρηση αποδόμησης της φωτογραφίας ως μιας φωτογραφίας που γράφει και που υποδεικνύει, αντί να μένει παγιδευμένη στην κλασική της τοποθέτηση από τη μοντέρνα ιστορία, δηλαδή ανάμεσα στο αντικειμενικό και το υποκειμενικό ή ανάμεσα στην επιστήμη και την τέχνη, η οποία την ανάγει σε μια συσκευή ενσωμάτωσης της βιωμένης εμπειρίας.²²⁹

Συνάφειες της φωτογραφίας με την ψυχανάλυση φανερώνονται αν μπροστά σε μια φωτογραφία γίνει συνδυαστική θεώρηση του συνόλου των «τόπων», όπου εικόνες, αφηγήσεις, έννοιες, μετωνυμίες και φωτογραφίες αντηχούν άλλες εικόνες, αφηγήσεις, έννοιες και μετωνυμίες.²³⁰ Η ψυχανάλυση επίσης εξετάζει αυτό το πεδίο αλληλο-αντηχήσεων. Η χρήση του εργαλείου της τοπολογίας που η ψυχανάλυση δανείζεται από τα μαθηματικά και η ίδια δανείζει στη φωτογραφία, βοηθούν στην

²²⁵ Foster H, *The Return of the Real*, The MIT Press, 1996, σ. 182.

²²⁶ Adams P, *The Emptiness of the Image: Psychoanalysis and Sexual Differences*, Routledge, 2006 [1996], σ. 27.

²²⁷ Cassar I, *Declining Images: Photographic Visibility, Spectatorship and the Apparatus*, (unpublished thesis), The University of Leeds, School of Fine Art, History of Art and Cultural Studies, 2009, σ. 23.

²²⁸ Derrida J, «Signature event context» [1972], στο Evanston IL (ed), *Limited Inc*, The Northwestern University Press, 2000, σ. 9.

²²⁹ Cassar I, 2009, σ. 25.

²³⁰ Στο ίδιο, σ. 11.

κατανόηση αυτής της εργασίας. Το σύνολο αυτών των «τόπων» που εμπλέκονται κάθε φορά που αντικρίζει κανείς μια φωτογραφία βοηθάει να αποσπαστεί η προσοχή από ό,τι συνήθως θεωρείται ότι είναι μια φωτογραφία, δηλαδή από το φωτογράφο, το τι εικονίζει, τη σκηνή, τη στιγμή της απαθανάτισης, και να στραφεί η σκέψη σε πιο βαθιά και ουσιώδη ζητήματα που κρύβονται πίσω από την επιφάνεια, στο βάθος του χωρο-χρόνου που απαιτεί μια έρευνα πεδίου.

Ψυχανάλυση, αρχαιολογία, ιστορία και εθνογραφία

Η «τοπολογική» όμως θεώρηση, ως εργαλείο μιας ολιστικής θεώρησης, χρησιμεύει και σε ό,τι αφορά την ιστορική έρευνα. Ψυχαναλυτές, ιστορικοί και εθνογράφοι, όλοι καταγράφουν την ιστορία. Από τη ματιά της ψυχανάλυσης όμως, το παρελθόν –που είναι το αντικείμενο της ιστορίας– είναι πέρα από αυτό που οι ιστορικοί συνηθίζουν να εξετάζουν, δηλαδή πέρα από αυτό που είναι άμεσα αντιληπτό: την ιστορική γνώση, την αρχαιολογική έρευνα, τη μνήμη όπως αυτή διαμορφώνεται από τη συνείδηση του τι συνέβη στον πραγματικό κόσμο.²³¹ «Η ψυχανάλυση λειτουργεί σε πολύ πιο ευνοϊκές συνθήκες απ' ότι η αρχαιολογία, της οποίας η πιο σημαντική απόδειξη μπορεί να έχει καταστραφεί. Για τον αναλυτή, όλα τα σημαντικά και ουσιώδη έχουν διατηρηθεί, ακόμα και πράγματα που μοιάζουν τελείως ξεχασμένα είναι παρόντα κάπου, με κάποιο τρόπο».²³²

Η αναζήτηση αναλογιών με την αρχαιολογική μελέτη, τόσο μέσω ανακαλύψεων «θαμμένων» αντικειμένων όσο και «θαμμένων» κειμένων, ήταν η ψύχωση των μελετητών της ιστορίας και της μνήμης, όπως στοιχειοθετεί ο Lowenthal: «Ο Sigmund Freud (στο *The Aetiology of Hysteria*, 1896, σ. 192) επανειλημμένως επικαλέστηκε την ομοιότητα μεταξύ ψυχανάλυσης και προϊστορικής ανασκαφής. Παρομοιάζοντας τον εαυτό του με έναν αρχαιολόγο ο οποίος έκανε τις μουγγές πέτρες να μιλήσουν και να φανερώσουν το ξεχασμένο παρελθόν τους, ισχυρίστηκε ότι έχει 'βγάλει στο φως' ίχνη ασυνείδητης μνήμης από παιδικά

²³¹ Lowenthal D, *The Past is a Foreign Country*, The Cambridge University Press, 1997 [1985], σ.

212.

²³² Στο ίδιο, σ. 253.

σεξουαλικά τραύματα και, παρόλα αυτά, όταν αργότερα κατάλαβε ότι αυτά τα τραύματα αντικατόπτριζαν φαντασιώσεις παρά πραγματικές αποπλανήσεις, συνέχισε την αρχαιολογική του μεταφορά, σκοπεύοντας τώρα να ανασκάψει την εσωτερική υποκειμενική ιστορία της επιθυμίας. [...] Ο αρχαιολόγος δημιουργούσε μια εικόνα του παρελθόντος από τα υλικά κατάλοιπα, ενώ ο Freud από τις λεκτικές αναμνήσεις και εικόνες, οι οποίες συνεχώς αποδομούνταν κατά τη διαδραστική διαδικασία της ανάλυσης».²³³

Ο Donald Spence (στο *Narrative Truth and Historical Truth*, 1982) αμφισβήτησε τον ισχυρισμό του Freud με το επιχείρημα ότι δεν μπορούσε ο ίδιος να έχει πρόσβαση στο «πραγματικό» παρελθόν του ψυχαναλυόμενου, και ότι πρόκειται για αναμνήσεις που προκύπτουν από μια αφήγηση. Όμως, αλίμονο, η ίδια αδυναμία πρόσβασης στο «πραγματικό» παρελθόν ισχύει και για τον αρχαιολόγο.²³⁴

Τα αντικείμενα, εμείς και ο «άλλος»

Ένα άλλο στοιχείο ομοιότητας μεταξύ της ψυχανάλυσης και των πεδίων της εθνογραφίας, της αρχαιολογίας, της ιστορίας αλλά και της ιστορίας της τέχνης είναι ότι όλες έχουν ως μέλημα και επίκεντρο τα αντικείμενα. «Το αντικείμενο μελέτης [είναι] ένας όρος που σχετίζεται άμεσα με 'την επιδίωξη' ή 'το στόχο' ή 'τον αντικειμενικό σκοπό' της ερευνητικής μελέτης (research study)», διαπιστώνει η Mariet Westermann στο εισαγωγικό σημείωμα του *Anthropologies of Art*, και συνεχίζει λέγοντας ότι «τα αντικείμενα είναι πολύ πιο κεντρικά στη γλώσσα της ψυχανάλυσης απ' ό,τι είναι για τους ανθρωπολόγους ή τις ιστορίες τέχνης. Ανεξάρτητα σχεδόν από το ποια σχολή ψυχανάλυσης ασπάζεται ή ανέχεται κάποιος, το αντικείμενο είναι ο 'άλλος' που η ανήσυχη υποκειμενικότητά μας αναζητά να είναι ή να κατέχει ή να κατέχεται από αυτόν, με συνεχώς αναβαλλόμενη επιτυχία».²³⁵ Τα αντικείμενα είναι η αφορμή για να ασχοληθούμε, να ερευνήσουμε και στην πορεία να κατανοήσουμε τον «άλλο». Όμως, τελικά, «όσο κι αν ασκήσουμε έρευνα πεδίου σαν

²³³ Lowenthal D, 1997, σ. 252-253.

²³⁴ Στο ίδιο, σ. 253.

²³⁵ Westermann M, «The objects of art history and anthropology», στο *Anthropologies of Art*, The Yale University Press, 2005.

ανθρωπολόγοι, με αυτόπτες μάρτυρες μέσα στο αυθεντικό τοπίο να πλαισιώνουν τα αντικείμενα, αυτό που τελικά καταφέρνουμε με το να γινόμαστε ο παρατηρητής του άλλου δεν δίνει περισσότερες πληροφορίες για τον Άλλο, απ' όσες έδινε το έργο των καλλιτεχνών ή η έρευνα της ιστορίας της τέχνης και παλαιότερα, και πάντα οδηγεί στη 'μερική αυτο-ανάλυση'²³⁶, είναι δηλαδή μια εμπειρία αυτογνωσίας.

«Η συνολική δυναμική των εικόνων ως γεμάτα νόημα οπτικά κείμενα στην κοινωνιολογική έρευνα μπορεί να γίνει αντιληπτή μόνο με μία εκλεπτυσμένη και ευαίσθητη εκτίμηση του πολύπλοκου ρόλου των αντικειμένων στην ύπαρξή μας. Αυτή η επίγνωση καταδίδει και το αρχικό 'βλέμμα' αλλά και μεταγενέστερες προσεγγίσεις στην εικονοποιία. [...] Οι εξωτερικεύσεις/αντικειμενοποιήσεις των εμπειριών είναι μυριάδες και σε όποιο βαθμό απομόνωσης κι αν υποβάλλουν τα επιχειρήματα της ύστερης νεωτερικότητας, η συναισθηματική κατανόηση με εκφράσεις κοινών ανθρώπινων συνθηκών αγάπης, μίσους, ευτυχίας, πόνου, σεξουαλικής συγκίνησης, κούρασης, κλπ., μπορεί να μας φέρει πιο κοντά στο νόημα της βιωμένης εμπειρίας στην κοινωνική ύπαρξη κάποιου».²³⁷

«Μέσα από τις εικόνες και τη συναισθηματική αντήχηση που αναπαράγουν, η διαδικασία ενώνεται με την εμπειρία. Ριζωμένοι και εξαρτώμενοι από τα συμφραζόμενα της ιδιαιτερότητας των φωτογραφιών, επιτυγχάνουμε μια αποκάλυψη του ανθρωπισμού μας μέσω της βιωμένης εμπειρίας των άλλων. Και όπως ο Dilthey θέτει τόσο κομψά, 'Το να κατανοείς είναι μια επαν-ανακάλυψη του Εγώ στο Εσύ'».²³⁸

Η αισθητική ως πηγή γνώσης

Ένα ακόμα κεντρικό σημείο της διατριβής είναι η ανάδειξη της μεγάλης σχέσης της αισθητικής γνώσης με την άρρητη, σιωπηλή γνώση της οπτικής εικόνας. Η «αισθητική γνώση είναι το είδος της γνώσης την οποία αποκτούν τα άτομα ενεργοποιώντας τις συγκεκριμένες 'ικανότητες να αντιλαμβάνονται αισθητηριακά καθώς και μέσω της αισθητικής κριτικής ικανότητάς τους'» (Baumgarten AG, 1750;

²³⁶ Westermann M, 2005, σ. 15.

²³⁷ Whincup T, «Imaging the intangible», στο Knowles C and Sweetman P (eds), *Picturing the Social Landscape: Visual Methods and the Sociological Imagination*, Routledge, 2004, σ. 79-89, 92.

²³⁸ Rickman HP (ed), *Dilthey: Selected Writings*, The Cambridge University Press, 1976, σ. 208.

Kant I, 1790; Vico G, 1725). Η αισθητική υπογραμμίζει και νομιμοποιεί το προσωπικό συναίσθημα ως ένα 'δι-υποκειμενικό τρόπο γνώσης' (Carchia G and D' Angelo P, 1999), δηλαδή ένα συναίσθημα το οποίο κατασκευάζεται και μεμονωμένα αλλά και συλλογικά κατά τις διαδραστικές πράξεις κάθε ατόμου να βιώσει, να καταλάβει και να κρίνει μέσω των αισθήσεών του και του γούστου του». ²³⁹ Ο Strati εξήγησε ότι η αισθητική υπήρξε αντικείμενο μεγάλης αμφισβήτησης κατά τους τρεις τελευταίους αιώνες, ενώ η αντίληψη γι' αυτήν άλλαξε ριζικά κυρίως λόγω της αλληλεπίδρασης των εννοιολογικοποιήσεων από τη μια μεριά των καλλιτεχνών, και των ερευνών των κοινωνικών επιστημόνων από την άλλη. «Παρόλ' αυτά ένας κοινός τόπος αναδύθηκε από αυτές τις συζητήσεις, που εξέτασε τη στενή σχέση μεταξύ αισθητικής και γνώσης». ²⁴⁰

Αυτός ο κοινός τόπος συμπεριέλαβε και τις σχολές της φιλοσοφικής έρευνας που, αν και πολλές, όλες τονίζουν το πόσο «η αισθητική συμβάλλει με ιδιαίτερο τρόπο στη γνώση μέσω της τέχνης» ²⁴¹. Η καλλιεργημένη αισθητική είναι «πηγή γνωσιακής διέγερσης», δηλαδή πηγή νέων σκέψεων, συναισθημάτων, επιθυμιών, «η οποία παροτρύνει τη συνειδητή δραστηριότητα, δημιουργεί ή σχηματοποιεί κατηγορίες γνώσης και είναι πολύ σημαντική πηγή για τη μελέτη του ρόλου παραγόντων όπως η δημιουργικότητα, η έκπληξη, το ενδιαφέρον και η επιλογή, κατά την εμφάνιση νέων ιδεών». ²⁴²

Όμως εξίσου σπουδαίο ρόλο παίζει και η άλλη παράμετρος της αισθητικής γνώσης, η ικανότητα αισθητηριακής αντίληψης που αναφέρθηκε νωρίτερα. Μέρος αυτής της αντίληψης είναι και η «ευφυΐα της όρασης» (intelligence of sight), όπως εύστοχα ορίζει η Barbara Maria Stafford, καθώς και όλοι οι τρόποι που βασίζονται στις αισθήσεις και βοηθούν στη μάθηση. Μέσω αυτών μπορεί να επιτευχθεί η υπέρβαση των περιορισμών του λογοκεντρισμού και των ιεραρχιών που τον διέπουν, «του τύπου διαβάζω/βλέπω, κείμενο/εικόνα, μυαλό/σώμα». ²⁴³ Σύμφωνα με τη Stafford, η μεγάλη προσφορά της «ευφυΐας της όρασης και όλων των άλλων τρόπων

²³⁹ Strati A, «Knowing in practice: Aesthetic understanding and tacit knowledge», στο Nicolini D, Gherardi S and Yanow D (eds), *Knowing in Organizations: A Practice-based Approach*, M.E. Sharpe, 2003, σ. 54.

²⁴⁰ Στο ίδιο.

²⁴¹ Jones E, 2001, σ. 340, στο ίδιο.

²⁴² Στο ίδιο.

²⁴³ Stafford BM, *Good Looking: Essays on the Virtue of Images*, The MIT Press, 1997, σ. 21.

μάθησης μέσω των αισθήσεών μας είναι ακριβώς ότι μέσω αυτής της υπέρβασης θα καταφέρουμε να αναγνωρίσουμε τη διαφορετικότητα». ²⁴⁴

Άλλωστε, η αισθητική και η αισθητική φόρμα ενός έργου τέχνης, σύμφωνα με τον Walter Benjamin (αναφερόμενος στο θεατρικό δράμα), λειτουργεί στο «να μεταμορφώσει το ιστορικό περιεχόμενο ενός έργου σε μια φιλοσοφική αλήθεια». ²⁴⁵ Επομένως, η γνώση που συνεπάγεται η υπέρβαση του λογοκεντρισμού μέσω των αισθήσεων και της αισθητικής που περιγράφει η Stafford, μπορεί να μεταφραστεί σε φιλοσοφική αλήθεια για το τι είναι ξεχωριστό και μοναδικό, και το τι τελικά είναι σημαντικό προκειμένου να κατανοήσει κανείς την πολυπλοκότητα και τις ιδιαιτερότητες του κόσμου.

Το ιστορικό περιεχόμενο ενός καλλιτεχνικού έργου όμως, και δη αυτό που αποκομίζει κανείς από τις φωτογραφίες, είναι ένα από τα ζητήματα που πραγματεύεται αυτή η διατριβή. Η 7^η Photoespana το 2004 είχε γενικό θεματικό τίτλο «Ιστορίες». Το αναγνωρισμένο διεθνές φεστιβάλ της Ισπανίας για τη φωτογραφία, αντιλήφθηκε εγκαίρως την αναγκαιότητα για αλλαγή στον προσανατολισμό του και έσπευσε να συμπεριλάβει στη θεματική του και τις οπτικές τέχνες: τον κινηματογράφο, το βίντεο και τα εικαστικά έργα που σχετίζονται με τη φωτογραφία, τονίζοντας τη σημασία των νέων «μέσων επικοινωνίας» του ντοκουμέντου στη σύγχρονη τέχνη. Στο πλαίσιο του φεστιβάλ διοργανώθηκε διήμερη συνάντηση με τίτλο «Συζητήσεις για τη φωτογραφία: Ιστορία, ντοκιμαντέρ, ντοκουμέντο». Σκοπός αυτών των συζητήσεων ήταν να εμπνεύσουν νέους στοχασμούς σχετικά με τα προβλήματα της αναπαράστασης και της εικόνας, ειδικά της φωτογραφίας και των φιλμ, ως προς το ντοκουμέντο και την ιστορική αφήγηση. Σύμφωνα με τους επιμελητές, το σκεπτικό γι' αυτή τη διημερίδα στηρίχθηκε στο διαχωρισμό που κάνει ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του μεταξύ της ιστορίας και της ποίησης: η μία λέει τι συνέβη και η άλλη τι θα μπορούσε ή τι θα έπρεπε να έχει συμβεί.

Τι συμβαίνει όμως όταν και τα δύο συνυφαίνονται σε ένα είδος μίγματος

²⁴⁴ Stafford BM, στο Grimshaw A, «Reconfiguring the ground: Art and the visualization of anthropology», στο *Anthropologies of Art*, The Yale University Press, 2005, σ. 200, βασισμένο στα πρακτικά του Συνεδρίου Clark στο Ινστιτούτο Sterling and Francine Clark Art, Williamstown, Massachusetts, 25-26/4/2003.

²⁴⁵ Benjamin W, *The Origin of German Tragic Drama*, (translation: Osborne J), Verso, London 1998, σ. 182.

αφηγηματικής και παραστατικής ανάπτυξης (ντοκιμαντέρ-φωτορεπορτάζ) με στοιχεία ποιητικής και μυθοπλασίας (δημιουργική φωτογραφία); Ποια είναι η θέση της εικόνας σε σχέση με την «ακριβολογία» και την «αληθοφάνεια» της Ιστορίας σε καιρούς κρίσης ή ακόμα και τρόμου; Οι εικόνες πώς αντανakλούν, επεξεργάζονται και κατασκευάζουν την Ιστορία;²⁴⁶ Στο ΜΕΡΟΣ Γ΄ της παρούσας διατριβής θα εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο το ιστορικό τεκμήριο, μολονότι για τους περισσότερους συνδέεται αυστηρά με το φωτορεπορτάζ ή το ντοκιμαντέρ, στην πραγματικότητα «ξεδιπλώνεται» σε βάθος και μπορεί, όταν αναπαρίσταται εικαστικά μέσω μιας υπαινικτικής και ποιητικής μεταφοράς, να διεγείρει συνειδήσεις.

Η διατριβή ολοκληρώνεται με το ΜΕΡΟΣ Δ΄, το οποίο αποτελεί την εφαρμογή όλης της θεωρητικής προσέγγισης. Μέσω της παρουσίασης του project «Ανιχνεύοντας μεταιχμιακές καταστάσεις: Στα όρια αρχαιολογικών χώρων της Αθήνας και της Ελευσίνας», αναλύεται –κυρίως με φωτογραφίες που λειτουργούν ως οπτικά κείμενα– και αναδεικνύεται το πώς η δημιουργική φωτογραφία, αν και δεν είναι επιστημονικό μέσο, όταν συνδυάζεται με διεπιστημονικές εθνογραφικές μεθόδους, μπορεί μέσω βιωμένης εμπειρίας να προσφέρει σημαντική άρρητη γνώση. Η γνώση αυτή είναι απαραίτητη γιατί συμβάλλει στην αντίληψη και συνειδητοποίηση της σύγχρονης πραγματικότητας και των πολύπλοκων προβλημάτων της. «Πρέπει να χωνέψουμε καλά το πρόβλημα για να μπορέσουμε να βρούμε λύσεις», παρατηρεί ο Στέλιος Ράμφος.²⁴⁷ Πράγματι, οι εικόνες αποτελούν ένα χωνευτήριο αντιθέσεων, ένα εργαλείο αυτογνωσίας, μια νέα «συσκευή πολιτισμού» που φιλοδοξεί να λειτουργήσει για την απαλλαγή του κόσμου από τις «αγκυλώσεις», ώστε να του δώσει ώθηση να προχωρήσει παραπέρα.

²⁴⁶ Καμινάρη Μ, «Κιθαρίστας ή ντράμερ;», *Φωτογράφος* 127, Ιούλιος 2004.

²⁴⁷ Από την τηλεοπτική εκπομπή «Στα άκρα», (παρουσίαση: Φλέσσα Β), ΕΤ1, 19/12/2008

ΜΕΡΟΣ Α': Η εθνογραφία «καλλιτεχνίζει» – ιστορική αναδρομή

1. Αλήθεια και μυθοπλασία, επιστήμη και τέχνη στις φωτογραφικές απόπειρες των εθνογράφων

Η φωτογραφία δεν θεωρείτο πάντα ισχυρό εργαλείο στην εθνογραφική έρευνα. Οι διαμάχες κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60 και ως τις αρχές του '80, οι οποίες υποκινήθηκαν κυρίως από τους επιστήμονες της κοινωνιολογίας, επικεντρώθηκαν στο «αν οι οπτικές εικόνες και οι ηχογραφήσεις μπορούσαν να υποστηρίξουν με ωφέλιμο τρόπο το έργο της παρατήρησης των κοινωνικών επιστημών».²⁴⁸ Ο ισχυρισμός τους ήταν ότι αυτή η μέθοδος συλλογής στοιχείων ήταν επίσης υποκειμενική, μη αντιπροσωπευτική και μη συστηματική. «Πρέπει τα εθνογραφικά στοιχεία που συλλέχτηκαν με φιλμ να θεωρηθούν σαν, πρώτα απ' όλα, «εθνογραφικά» – ένα επιστημονικό αρχείο; Ή μήπως θα έπρεπε ένας ανθρωπολόγος να προσεγγίσει το εθνογραφικό φιλμ πρώτα σαν φιλμ, συχνά σαν ένα καλλιτεχνικό μέσο που κάποιος μπορεί να χρησιμοποιήσει για ν' αποκαλύψει κάποια πράγματα με μεγαλύτερη λεπτομέρεια απ' ότι άλλοι; Αυτή η συζήτηση αντηχεί άλλο ένα θέμα που συνεχίζει να 'στοιχειώνει' την ανθρωπολογία, η θέση της μεταξύ επιστήμης και

²⁴⁸ Collier J and Collier M, *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, The University of New Mexico Press, 1986, σ. 5.

ανθρωπιστικών σπουδών».²⁴⁹

Στο «Για τη χρήση της κάμερας στην ανθρωπολογία» (στο *The Anthropology of the Media*, 2002) απαντά ένα από τα πρώτα δείγματα αυτών των διαφορετικών απόψεων όσον αφορά τη χρήση της κάμερας, το οποίο συνδέεται με το πώς η αισθητική επεμβαίνει στην κατανόηση μιας κατάστασης που φωτογραφίζεται και στην κατηγοριοποίησή της ως τέχνη ή ως επιστημονικό υλικό. Η συζήτηση διεξάγεται μεταξύ της Margaret Mead και του Gregory Bateson, δύο σπουδαίων ανθρωπολόγων που υποστήριξαν με ενθουσιασμό τη χρήση της κάμερας (φωτογραφικής και κινηματογραφικής) στην εθνογραφική έρευνα. Ενώ η Mead και ο Bateson συμφωνούσαν ως προς την αξία των μηχανών, οι απόψεις τους διέφεραν στον τρόπο εφαρμογής τους. Η Mead θεωρούσε ότι όταν οι κάμερες αφήνονται να φιλμάρουν «μια αρκετά μεγάλη σκηνή» χωρίς να κινηθούν και χωρίς καμία άλλη ανθρώπινη επέμβαση, παράγουν «αντικειμενικό υλικό».²⁵⁰ «Νομίζω ότι η διαφορά μεταξύ τέχνης και επιστήμης είναι ότι κάθε συμβάν στην τέχνη είναι μοναδικό, ενώ στην επιστήμη αργά ή γρήγορα, μόλις καταφέρεις να χτίσεις μια θεωρία, εσύ ή κάποιος άλλος θα κάνει την ίδια ανακάλυψη».²⁵¹

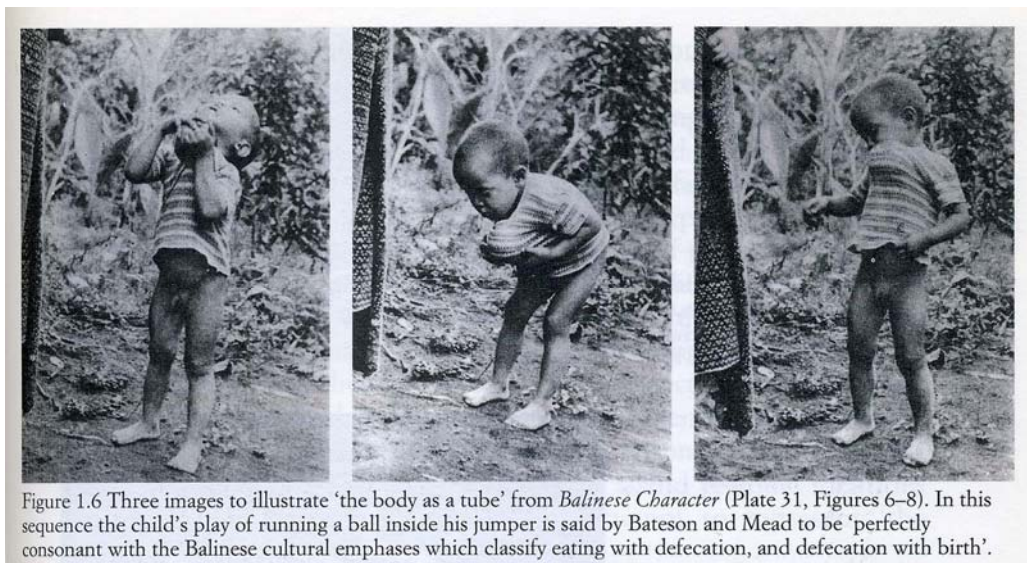
Από την άλλη, ο Bateson πίστευε στις ιδιότητες και στα χαρακτηριστικά που ήταν εγγενή στο μέσο και στην αισθητική του. Η κίνηση της κάμερας και η προσέγγιση του θέματος από διαφορετικές πλευρές, η διάρκεια κάθε σκηνής, έπαιζαν σημαντικό ρόλο στην κατανόηση του τι συνέβαινε. Όλα αυτά τα στοιχεία και πολλά ακόμη συνιστούν ένα νέο κώδικα για το μέσο που η καινοτομία της μηχανικής αναπαραγωγής έφερε και από το οποίο εξαρτάται η αισθητική των φωτογραφιών και του φιλμ. Στην εισαγωγή της ταινίας του «Balinese character», αναφέρει: «Κατά το γύρισμα χρησιμοποιήσαμε τις κάμερες σαν όργανα που μαγνητοφωνούν/εγγράφουν, όχι σαν μηχανήματα-συσσκευές που θα εικονογραφούσαν τις θέσεις μας». Αυτή η άποψη μαρτυρά βαθιά πίστη στις ιδιότητες της κάμερας ως αυτόνομου μέσου τεκμηρίωσης και έκφρασης και την καταδεικνύει ως «ενεργή-δραστική στρατηγική για

²⁴⁹ Askew M and Wilk RR (eds), *The Anthropology of Media, a Reader*, Blackwell Publishers Ltd., 2002, σ. 16.

²⁵⁰ Mead M, «Visual anthropology in a discipline of words», στο Hockins P (ed), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton, Hague 1995 [1975], σ. 9-10.

²⁵¹ Askew M and Wilk RR (eds), 2002, σ. 41-46. Την ίδια ιδέα είχε διατυπώσει πριν τη Mead και ο Immanuel Kant.

επιτόπια έρευνα».²⁵² Παρόλ' αυτά, και χωρίς να το έχει συνειδητοποιήσει, παραδέχεται τη διττή υπόσταση του μέσου ονομάζοντάς το «όργανο εγγραφής» (που γι' αυτόν είναι μια θετική περιγραφή) ή μηχανήμα-συσσκευή που κάποιος μπορεί να μεταχειριστεί, μεταβάλλοντας το αποτέλεσμα καταπώς θέλει· και ήταν θέμα ηθικής το πώς κάποιος θα διάλεγε να το χρησιμοποιήσει. Ο ισχυρισμός του δείχνει ότι προτιμούσε να κάνει την έρευνα μέσω των ταινιών και των φωτογραφιών· αντίθετα η Mead ήθελε το φιλμ μόνο σαν εικονογραφικό υλικό για την ανάλυσή της.



Εικόνα 1. Bateson και Mead: *Balinese Character*, «Το σώμα ως σωλήνας».

«Το φιλμ τελικά εμπίπτει μεταξύ δύο αποκλινουσών αντιλήψεων για τη φωτογραφία – της μιας που θέλει τη φωτογραφία να είναι η επέκταση του μυαλού και της άλλης που τη θεωρεί επέκταση του ματιού».²⁵³ Με την πρώτη άποψη τάσσεται ο Bateson, ενώ τη δεύτερη ενστερνίζεται η Mead. Εντούτοις, η διαφωνία τους είναι μόνο μία σε σχέση με τις πολλές που ξεσήκωσε η χρήση της κάμερας στην εθνογραφία: «Η χρήση της κάμερας στην υπηρεσία της επιστήμης δεν έλυσε το πρόβλημα της μαρτυρίας (αποδεικτικού στοιχείου), αντίθετα έθεσε ακόμα περισσότερες ερωτήσεις για τη θέση που κατείχε το αποδεικτικό στοιχείο και που

²⁵² Grimshaw A, *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*, The Cambridge University Press, 2001, σ. 88.

²⁵³ MacDougall D, «The Visual in Anthropology», στο Banks M and Morphy H (eds), *Rethinking Visual Anthropology*, The University of California Press, 1999 [1997], σ. 292.

τόσο είχε προκαταλάβει την επιστήμη του 19ου αιώνα».²⁵⁴

Το έργο των Mead και Bateson είναι ιδιαίτερα σημαντικό γιατί αυτοί ήταν από τους πρώτους που «μελέτησαν έναν πολιτισμό από απόσταση».²⁵⁵ Με αυτή την παρατήρηση η Anna Grimshaw δεν υπαινίσσεται ότι δεν έκαναν επιτόπια έρευνα, αλλά ότι με τη βοήθεια του οπτικού υλικού, κατάφεραν να συνεχίσουν τη μελέτη τους για χρόνια μετά, ακόμα και όντας μακριά από τον τόπο της έρευνάς τους, το Μπαλί. Αυτή ήταν μια ανθρωπολογική προσέγγιση που ξεκίνησε από την ερμηνεία των φιλμ, αλλά αργότερα εξελίχθηκε με διορατικότητα «σε μια πιο γενική μελέτη των μορφών της οπτικής επικοινωνίας, αντιληπτής όχι ως περιγραφής αλλά ως πολιτισμικών σχολίων για τον κόσμο».²⁵⁶

«Στο *Let Us Now Praise Famous Men* – πιθανώς το πιο έντονα προσωπικό και ειλικρινές προϊόν της φωτογραφικής πραγματείας, οι James Agee και Walker Evans ήταν αποφασισμένοι να επιτρέψουν σε κάθε μέσο να επικοινωνήσει το πλήρες και ανεξάρτητο μήνυμά τους».²⁵⁷ Διάλεξαν να διαχωρίσουν το κείμενο από τις φωτογραφίες και να τα παρουσιάσουν σε δύο διαφορετικά μέρη. Ο Agee επέμενε ότι το να γράφεις και να φωτογραφίζεις είναι «ισότιμα, αμοιβαία ανεξάρτητα και όλως διόλου συνεργάσιμα». Συνειδητοποίησε ότι οι φωτογραφίες που έτρεχαν παράλληλα με ένα κείμενο καταντούσαν απλή εικονογράφηση και έχαναν τη δύναμη να επικοινωνήσουν από μόνες τους. Επρόκειτο για μια πολύ προοδευτική ιδέα, αν αναλογιστεί κανείς ότι η αντίληψη των ανθρώπων για τη φωτογραφία διαμορφωνόταν εκείνη την εποχή σχεδόν αποκλειστικά από τη φωτοειδησεογραφία κυρίως του περιοδικού *Life*, που «επισκίαζε τη δύναμη της φωτογραφίας να προκαλέσει, να αμφισβητήσει ή να ενοχλήσει. Το είδος που παρουσίαζε το *Life* ενδυνάμωσε τη λαϊκή αντίληψη για τη φωτογραφία ως απλοϊκή, άμεση, δραματική και διδακτική, περιορίζοντας τη χρήση της μόνο σε εντυπωσιακά ή γραφικά θέματα. Ένας ισοπεδωτής των ατομικών διαφορών που έβλεπε όλους τους ανθρώπους με συναισθηματισμό, είτε σε κατάπτωση είτε ως ευγενείς».²⁵⁸

²⁵⁴ Grimshaw A, 2001, σ. 88-89.

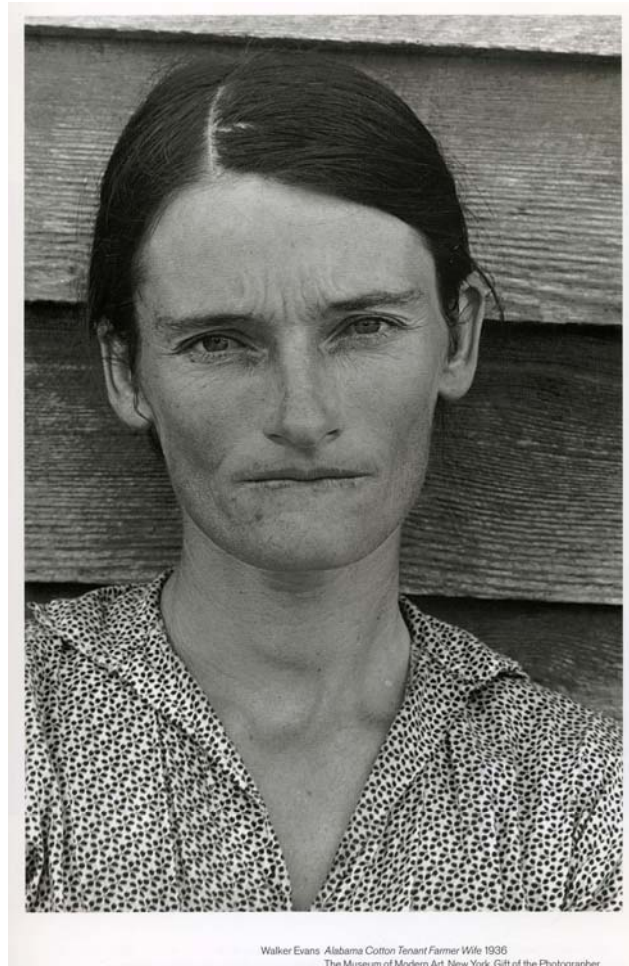
²⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 88.

²⁵⁶ Στο ίδιο.

²⁵⁷ Green J, *American Photography. A Critical History 1945 to the Present*, Harry N. Abrahams Inc., 1984, σ. 44.

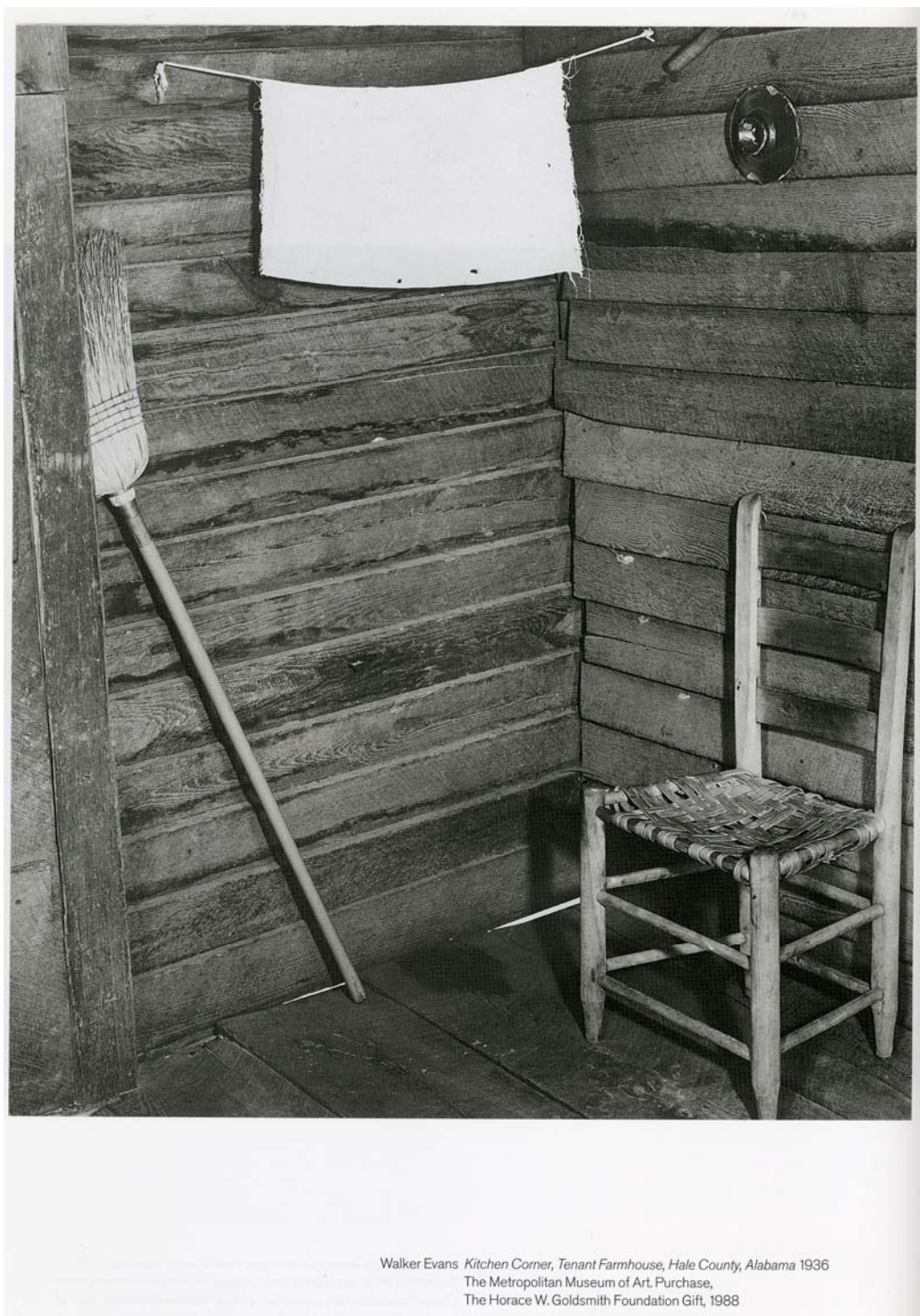
²⁵⁸ Στο ίδιο.

Η δουλειά των Agee και Evans ήταν επαναστατική επειδή ερχόταν σε αντίθεση με την ιδέα της φωτοειδησεογραφίας και επειδή έθιγε τα θέματα κοινωνικής ευθύνης και ανθρώπινης αξιοπρέπειας που οι ΗΠΑ έπρεπε να αντιμετωπίσουν την οικονομική ύφεση της δεκαετίας του '30. Αυτή η πλήρης αυτεπίγνωση καθρέφτιζε τη ντροπή και την ενοχή που οι περισσότεροι άνθρωποι αισθάνονται όταν βιώνουν από πρώτο χέρι την απώλεια της αξιοπρέπειάς τους και την περιφρόνηση του κράτους απέναντι στην κοινωνική ευθύνη που και οι ίδιοι φέρουν. «Ότι είσαι αυτό που είσαι, ότι αυτή είναι ό,τι είναι και ότι δεν μπορείς ούτε για ένα λεπτό να αλλάξεις θέση με αυτή, ούτε να έχεις κανενός είδους ελπίδα να εξιλεωθείς για όλα αυτά που υπέφερε στα χέρια σου και γι' αυτά που κέρδισες στα δικά της».²⁵⁹



²⁵⁹ Agee J and Evans W, *Let Us Now Praise Famous Men*, Peter Owen, London 1975 [1941], σ. 321.

Εικόνα 2. Walker Evans



Walker Evans *Kitchen Corner, Tenant Farmhouse, Hale County, Alabama* 1936
The Metropolitan Museum of Art Purchase,
The Horace W. Goldsmith Foundation Gift, 1988

Εικόνα 3. Walker Evans

Σε αυτή την περίπτωση όμως, η ιστορία έδειξε ότι το κοινό δεν ήταν έτοιμο

για μια τέτοια παρουσίαση. Εκείνα τα χρόνια στην Αμερική υπήρχε πολύ λίγος χώρος για έκφραση προσωπικής συγκινησιακής εμπειρίας και εξατομίκευσης από τη μεριά των φωτογράφων. Ακόμα, «η άποψη ότι το καλλιτεχνικό πηγάδι αποκλειστικά από το όμορφο, μια υποψία ότι η τέχνη απλά δεν είναι μια αρκετά σοβαρή ή με λειτουργική αξία προσπάθεια, μπορεί να είναι η αιτία του ότι η έκδοση του 1941 κυριολεκτικά αγνοήθηκε από το ευρύ κοινό: μόνο 300 αντίτυπα πουλήθηκαν. Το *Let Us Now Praise Famous Men* είχε κοινή αποδοχή μόνο μετά την επανέκδοσή του τη δεκαετία του '60».²⁶⁰

Η συζήτηση γι' αυτό το βιβλίο δεν τελειώνει εδώ. Δεν ήταν μόνο το γεγονός ότι οι Agee και Evans μεταχειρίστηκαν τις φωτογραφίες σαν ένα αυτόνομο μέσο έκφρασης, αλλά ακόμα ότι και οι δύο «αρνούνται να προσυπογράψουν την αυθεντία μίας και μόνης απεικόνισης (ή ερμηνείας) οποιουδήποτε τύπου της 'μεγάλης ύφεσης' στις ζωές των τριών οικογενειών λευκών αγροτών ενοίκων που μελετήθηκαν».²⁶¹ Αυτό, σύμφωνα με την Patti Lather, είναι ένα παράδειγμα του πώς η «παρα-λογική νομιμοποίηση» λειτουργεί προς μια αποσταθεροποίηση της θέσης του ερευνητή ως αυθεντία απέναντι στην αλήθεια και τη γνώση. «Μια γόνιμη έμμονη ιδέα, η εγκυρότητα, είναι η μάσκα αυθεντίας του ερευνητή, που επιτρέπει ένα συγκεκριμένο σύστημα αλήθειας μέσα σε ένα συγκεκριμένο κείμενο (και μια συγκεκριμένη κοινότητα εγγράμματος) να φτάσει μέχρι τον αναγνώστη».²⁶² Σύμφωνα με αυτόν, αυτό το κείμενο αναπτύσσει μια μορφή εγκυρότητας (παρα-λογικής νομιμοποίησης), η οποία θέτει σε πρώτο πλάνο τη διχογνωμία, την ετερογένεια και τις πολλαπλές συνομιλίες».²⁶³

Αυτή η δουλειά φαίνεται πράγματι να ανήκει στην κατηγορία αυτών που αργότερα ονομάστηκαν «ακατάστατα κείμενα», έναν όρο που εισήγαγε ο George E. Marcus: «Κείμενα με πλήρη επίγνωση των αφηγηματικών μηχανισμών που διαθέτουν, που είναι ευαίσθητα στο πώς η πραγματικότητα κατασκευάζεται κοινωνικά και που κατανοούν ότι το γράψιμο είναι ένας τρόπος να 'διαμορφώσεις' την πραγματικότητα. Τα 'ακατάστατα κείμενα' είναι διευρυμένης τοποθέτησης,

²⁶⁰ Green J, 1984, σ. 44.

²⁶¹ Denzin NK, *Interpretive Ethnography. Ethnographic Practices for the 21st Century*, Sage Publications Ltd., 1997, σ. 14.

²⁶² Lather P, «Fertile obsession: Validity after poststructuralism», *Sociological Quarterly* 34, 1993, σ. 674.

²⁶³ Denzin NK, 1997, σ. 14.

διακειμενικά και πάντα ημιτελή, και αντιστεκόμενα του θεωρητικού ολισμού αλλά πάντα αφοσιωμένα στην πολιτιστική κριτική».²⁶⁴ «Τα ακατάστατα κείμενα αναδημιουργούν ένα κοινωνικό κόσμο ως ένα πεδίο όπου οι ταυτότητες και οι τοπικές κουλτούρες είναι εξίσου δεδομένα όσο και υπό διαπραγμάτευση νοήματα».²⁶⁵

Ο Agee φέρει στο προσκήνιο την παλιά διαμάχη μεταξύ τέχνης και επιστήμης, αλήθειας και φαντασίας: «Η περιγραφή είναι μια λέξη που πρέπει να υποπτευόμαστε. Οι λέξεις δεν μπορούν να δώσουν υπόσταση, μπορούν μόνο να περιγράψουν. Όμως, ένας συγκεκριμένου είδους δημιουργός, τον οποίο θα διακρίνουμε από τους άλλους ως ποιητή παρά ως πεζογράφο, περιφρονεί αυτό το γεγονός που σχετίζεται με τις λέξεις ή το μέσο του (την περιγραφή), και συνεχώς φέρνει τις λέξεις όσο μπορεί πιο κοντά σε μια ψευδαίσθηση προσωποποίησης. Κάνοντας αυτό παραδέχεται μεν μια αναλήθεια αλλά κάνει, τουλάχιστον σε κάποιο βαθμό, καλύτερη τέχνη. Φαίνεται πολύ πιθανό να αληθεύει ότι η ανωτερότητα της τέχνης σε σχέση με την επιστήμη και σε σχέση με όλες τις μορφές της ανθρώπινης δραστηριότητας, καθώς και η κατωτερότητά της, ενυπάρχουν στο ίδιο και अपαράλλακτο γεγονός: ότι η τέχνη δέχεται τις πιο επικίνδυνες και απίθανες των συναλλαγών και τις χρησιμοποιεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, με αποτέλεσμα να πλησιάζει πιο κοντά στην αλήθεια και ταυτόχρονα πιο μακριά από αυτή απ' ό,τι η επιστήμη και η επιστημονική τέχνη ή τα ανθρώπινα όντα και τα δημιουργήματά τους, καθώς και ολόκληρη η κατάσταση της φύσης που απλά είναι η αλήθεια».²⁶⁶

Ό,τι ο Agee αποκάλεσε «περιγραφή», ο James Clifford ονόματισε «αφήγηση», η δε Mead «επεξηγηματικό υλικό». Η ποιητική εκδοχή «των πιο επικίνδυνων και απίθανων συναλλαγών» του Agee θα μπορούσε να είναι η μοναδική, υποκειμενική αλλά με διορατικότητα μετασχηματισμένη και καινοτόμα «πραγματικότητα» αποσταγμένη μέσα από τη ματιά του καλλιτέχνη. Στη συνέχεια παραδέχεται: «Βρείτε μου μια αλήθεια μέσα στην ανθρώπινη σφαίρα που να μην είναι σχετική και θα αισθανθώ την ανάγκη να γίνω λίγο πιο απολογητικός. [...] ...οτιδήποτε από αυτά που έχουν συνυφανθεί σε μορφή τέχνης, όσο 'αληθινά' κι αν είναι σύμφωνα με τους καλλιτεχνικούς όρους, παραμένουν ερμητικά κλεισμένα, μακριά

²⁶⁴ Marcus GE, «What comes (just) after the 'Post'? The case of ethnography», στο Denzin NK and Lincoln YS (eds), *The Handbook of Qualitative Research*, Sage Publications Ltd., 1994, σ. 567.

²⁶⁵ Denzin NK, 1997, σ. 225.

²⁶⁶ Agee J and Evans W, 1975, σ. 238.

από την ταύτισή τους με την 'πραγματικότητα' της καθημερινότητας».²⁶⁷ Αυτή είναι μια πολύ απλή αλλά ακριβής παραδοχή της διαφοράς μεταξύ του πραγματικού και της απεικόνισής του στη φωτογραφική διαδικασία· ο Agee γίνεται πρόδρομος των αντιλήψεων της νεωτερικότητας.

«Είναι απλά αδύνατο για τον οποιονδήποτε, ανεξαρτήτως του πόσο πολύ έχει εκτιμήσει την τέχνη, να της κάνει την απλή αλλά ύψιστη τιμή να τη δεχθεί και να την πιστέψει με τους ίδιους όρους με τους οποίους δέχεται και τιμά το να αναπνέει, το να κάνει έρωτα, την όψη μιας εφημερίδας, του δρόμου όπως περπατά».²⁶⁸ Η γραφή του Agee και οι φωτογραφίες του Evans φαίνονται να είναι το πρώτο συνειδητό παράδειγμα ανθρωπολογικής εργασίας που περιγράφεται ως τέχνη. Εδώ σαφώς ενυπάρχουν δείγματα εθνογραφίας, αφού οι Agee και Evans ζούσαν και δρούσαν σαν συμμετοχικοί παρατηρητές στα σπίτια των αγροτών που αποτελούσαν το κεντρικό θέμα του έργου τους. Μάλιστα, συνειδητά προσπαθούσαν να αποφύγουν την απλή περιγραφή ή τις επιστημονικές αλήθειες, καθώς και κάθε είδους «αντικειμενικό απολογισμό» γεγονότων από τις ζωές αυτών των ανθρώπων. Έτσι, πέτυχαν να δώσουν μια δημιουργική ερμηνεία της κατάστασης που βίωσαν.

Το *Let Us Now Praise Famous Men* θα μπορούσε να θεωρηθεί υπόδειγμα ενός «εναλλακτικού τρόπου πλησιάσματος» του επιστημονικού στο καλλιτεχνικό. Αντί οι Agee και Evans να προσπαθήσουν να καθορίσουν τις διαφορές μεταξύ αυτών των δύο ή να τις υποστηρίξουν θερμά, όπως έκανε η Mead, επιχειρούν μια συνθετική προσέγγιση. «Υπάρχει τόσο μεγάλο σχίσμα μεταξύ του 'επιστημονικού' και του 'καλλιτεχνικού'; Μήπως δεν είναι ο κάθε άνθρωπος και επιστήμονας και καλλιτέχνης; Και κατά την καταγραφή της ανθρώπινης εμπειρίας, δεν υπάρχουν άραγε τόσα πολλά που θα μπορούσε να πει κανείς για να αποδεχτεί αυτό το γεγονός και τη χρήση και των δύο τρόπων;».²⁶⁹ Αυτή η ενοποιητική δήλωση είναι πολύ σημαντική γιατί ανοίγει το πεδίο για πιο αυτοπαθείς προσεγγίσεις (αυτο-εθνογραφία, εθνοποιητική, πειραματικά εθνογραφικά φιλμ, και ειδικά του David και της Judith MacDougall και των συγχρόνων τους), που εξετάζουν και καταγράφουν την ανθρώπινη εμπειρία. Αποδεικνύεται μέσω αυτών των προσεγγίσεων ότι η τέχνη αποτελεί μέθοδο έρευνας της ανθρώπινης εμπειρίας –και συνεπώς και των ανθρωπίνων δραστηριοτήτων και

²⁶⁷ Agee J and Evans W, 1975, σ. 238.

²⁶⁸ Στο ίδιο, σ. 240.

²⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 242.

συναισθημάτων— όσο και οποιαδήποτε άλλη επιστημονική προσέγγιση.

Επιστρέφοντας στη διαμάχη σχετικά με τη χρήση των εικόνων στην εθνογραφική έρευνα, ακόμα πιο σκληρές παρατηρήσεις καταγράφηκαν από τη μεριά των κοινωνιολόγων, οι οποίοι ισχυρίστηκαν ότι ο προσδιορισμός της στιγμής που φωτογραφήθηκε κάτι το καθιστά επιστημονικά άκυρο.²⁷⁰ Για παράδειγμα, ο Howard Becker υποστηρίζει ότι οι φωτογραφίες που τραβούν ανθρωπολόγοι ή κοινωνιολόγοι κατά την έρευνά τους «είναι απλώς φωτογραφίες διακοπών», όμοιες με εκείνες των διακοπών οποιουδήποτε άλλου ανθρώπου. Μόνο μια συστηματική προσέγγιση στη φωτογραφία θα γίνει το κλειδί των κοινωνιολόγων στην επιτυχία.²⁷¹

Νωρίτερα, ο John Collier είχε προειδοποιήσει ότι το φωτογραφικό τεκμήριο είναι πιθανό να γίνει έρμαιο της υποκειμενικής ερμηνείας του θεατή σε περίπτωση που δεν έχει δημιουργηθεί στο πλαίσιο πειθαρχημένων υπολογισμών.²⁷² Στο βιβλίο που συνέγραψε με τον Malcolm Collier ισχυρίζεται ότι ο οδηγός λήψης φωτογραφιών για τις ανάγκες μιας έρευνας «διαφέρει από αυτόν που είναι για μια 'σκηνοθετημένη λήψη' στη 'συστηματική εκλεκτικότητα' των οδηγιών λήψης και παρατήρησης *in situ* που έχουν σαν μέλημα να καθορίσουν διαδικασίες, δομές και κατηγορίες για εγγραφές που θα παράγουν στοιχεία στα οποία βασίζεται η ερευνητική ανάλυση και οι αθροιστικές ενέργειες που θα ακολουθήσουν».²⁷³

Οι απόψεις των Collier και Collier, των οποίων το βιβλίο εκδόθηκε την ίδια χρονιά με του Clifford, ήταν στην αντίθετη πλευρά από αυτές τις οποίες εισήγαγε ο τελευταίος και άλλοι ομοϊδεάτες του. Ο Clifford θεωρεί την εθνογραφία ως μια κατασκευασμένη εκδοχή της αλήθειας· οι εθνογραφικές αλήθειες είναι εγγενώς 'επί μέρους', τεμαχισμένες, αυτοδεσμευμένες, μεροληπτικές και ημιτελείς. Φαίνεται πως αυτές οι αλήθειες που είναι εικονικές, βασίζονται ακριβώς στους μεθοδευμένους και αμφισβητούμενους αποκλεισμούς που περιέγραψε ο Collier. «Με το να αποκαλέσουμε τις εθνογραφίες μυθοπλασίες μπορεί να σηκωθούν οι τρίχες των εμπειριστών. Αλλά η λέξη όπως συνήθως χρησιμοποιείται στην πρόσφατη ιστορία των κειμένων έχει χάσει

²⁷⁰ Collier J, 1995, σ. 247.

²⁷¹ Becker H, «Photography and Sociology», στο Evanston IL (ed), *Doing Things Together*, North Western Press, 1986, σ. 245-250.

²⁷² Collier J, 1995, σ. 248, στο Pink S, *Doing Visual Ethnography*, Sage Publications Ltd., 2001, σ. 8.

²⁷³ Collier J and Collier M, *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, University of New Mexico Press, 1986, σ. 162.

τη συνεκδοχή της με την ψευδολογία, με κάτι που απλώς αντιτάσσεται της αλήθειας. Υπαινίσσεται την έλλειψη της αντικειμενικότητας της ιστορικής και πολιτισμικής αλήθειας, με τον τρόπο που είναι συστηματικές και αποκλειστικές. Τα εθνογραφικά κείμενα μπορούν κάλλιστα να ονομαστούν μυθοπλασίες με την έννοια του 'κατασκευασμένου', του 'διαμορφωμένου'. [...] Οι εθνογραφικές αλήθειες είναι, κατά συνέπεια, εγγενώς υποκειμενικές και ελλιπείς. [...] Αλλά από τη στιγμή που αυτό γίνει αποδεκτό και ενσωματωθεί στην εθνογραφική τέχνη, μια ισχυρή αίσθηση υποκειμενικότητας μπορεί να είναι η πηγή μιας απεικονιστικής αβρότητας».²⁷⁴

Οι απόψεις του Clifford ήταν αυτές που άνοιξαν το δρόμο για την οπτική απεικόνιση στην εθνογραφία. Το είδος των ταινιών που βασίστηκαν στην *in situ* απεικόνιση και την εμπειρία γινόταν όλο και περισσότερο αποδεκτό. Ομοιότητες και παραλληλισμοί «της ιδέας του κατασκευασμένου» και της «μυθοπλασίας» μεταξύ των φιλμ και των κειμένων «δημιούργησαν ένα γενικό πλαίσιο όπου η εθνογραφική ταινία έγινε μία πιο αποδεκτή μορφή εθνογραφικής απεικόνισης».²⁷⁵ Ωστόσο, εκείνη την περίοδο πολύ λίγα πράγματα είχαν γίνει προς την κατεύθυνση της ανατροπής της «αλήθειας» και της «αντικειμενικότητας» της φωτογραφικής εικόνας. Η άμεση αναγωγή της στην πραγματικότητα την κρατούσε γερά δεμένη στο συμβατικό ρόλο του να θεωρείται ότι τεκμηριώνει το πραγματικό, γεγονός το οποίο δυσκόλευε την απελευθέρωση και την ανάπτυξη της ως αυτόνομο μέσο προσωπικής και υποκειμενικής έκφρασης.

Η ισχυρή αίσθηση υποκειμενικότητας που «μπορεί να είναι η πηγή μιας απεικονιστικής αβρότητας» σχετίζεται με τη μετα-μοντέρνα άποψη για την απεικόνιση στη φωτογραφία και την τέχνη. «Όπως και ένα κράτος, έτσι και η κάμερα δεν είναι ποτέ ουδέτερη. Οι απεικονίσεις που παράγει είναι σε μεγάλο βαθμό κωδικοποιημένες και η δύναμη που διαχειρίζεται δεν είναι ποτέ δική της. Σαν ένα μέσο εγγραφής, φτάνει στο πεδίο δράσης 'ντυμένη' με μια ιδιαίτερη δικαιοδοσία να συλλαμβάνει, να απεικονίζει και να μεταμορφώνει την καθημερινή ζωή, μια δύναμη να βλέπει και να εγγράφει».²⁷⁶

Στο ίδιο πνεύμα και ο Keith Tester, εκπρόσωπος της ύστερης νεωτερικότητας,

²⁷⁴ Clifford J and Marcus GE (eds), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, The University of California Press, 1986, σ. 6-7.

²⁷⁵ Pink S, 2001, σ. 9.

²⁷⁶ Tagg J, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Macmillan Education, 1988, σ. 63-64.

ερμηνεύοντας την «ανθρώπινη συνθήκη» του σήμερα, την εμπλέκει με την αφήγηση – και έχει την ίδια πεποίθηση με τον Agee, αν και τόσα χρόνια μετά. Θεωρεί δηλαδή ότι πρέπει να κινηθεί πέρα από την περιγραφή της καθημερινότητας και των εμπειριών της. Έχει βρει το εργαλείο ενός ιδιαίτερου αφηγηματικού τρόπου για να δώσει έμφαση στην προσπάθεια «να κινηθεί πέρα από τον απλό σχολιασμό επί του εμπειρικού», προκειμένου, αντ' αυτού, να προχωρήσει στην ερμηνεία «των όρων επιβίωσης και τις ηθικές επιπλοκές». Αυτού του είδους η ανάλυση θεωρεί ο Tester ότι «σου ανοίγει τον κόσμο».²⁷⁷

Η πιο παράξενη συνειδητοποίηση της μερικότητας της φωτογραφικής εικόνας στο πλαίσιο της ικανότητάς της να αναπαριστά την πραγματικότητα έγινε από το φωτογράφο Duane Michals με ένα έργο το οποίο αποτελείτο από το κάτωθι κείμενο σε μορφή φωτογραφίας:

Μια αποτυχημένη προσπάθεια να φωτογραφίσω την πραγματικότητα: Πόσο αφελής υπήρξα πιστεύοντας ότι θα ήταν εύκολο. Είχα μπερδέψει τη μορφή των δέντρων και των ανθρώπων με την ίδια την πραγματικότητα και πίστευα ότι μια φωτογραφία αυτών των υπερβατικών παρουσιών ήταν μια δικιά τους φωτογραφία. Είναι μια μελαγχολική αλήθεια ότι δεν θα μπορέσω ποτέ να τα φωτογραφίσω και πάντα θα αποτυγχάνω. Είμαι μια αντανάκλαση που φωτογραφίζει άλλες αντανάκλασεις μέσα σε μία αντανάκλαση. Το να φωτογραφίζεις την πραγματικότητα είναι το να φωτογραφίζεις το τίποτα.²⁷⁸

Ο Κωστής Αντωνιάδης με την ευκαιρία αυτής της φωτογραφίας έγραψε: «Στην περίπτωση της φωτογραφίας, η καταλυτική παρουσία της φωτογραφημένης πραγματικότητας αποδυναμώνει τις έννοιες της αναπαράστασης, της ερμηνείας, της προσέγγισης. Η παρουσία της φωτογραφημένης πραγματικότητας αναλώνει τη ματιά μας. Είναι εκεί διεκδικώντας αυτό που βλέπουμε. [...] Αν κάτι με ενδιαφέρει, δεν είναι αυτό που *μου* δείχνει, αλλά *αυτό* που δείχνει. Προτιμώ την απουσία της φωτογραφημένης πραγματικότητας».²⁷⁹ Οι σκέψεις αυτές μάλλον θυμίζουν κάποιες αντίστοιχες του Rolan Barthes: «Στο βάθος –ή σε τελική ανάλυση– για να δει

²⁷⁷ Tester K, *The Inhuman Condition*, Routledge, 1995, σ. 9.

²⁷⁸ Michals D, *Duane Michals: Photographs, Sequences, Texts, 1958-1984*, The Oxford Museum of Modern Art, 1984.

²⁷⁹ Andoniadis C, *Lanthanousa Eikona*, Moressopoulos Editions, Athens 1994.

πραγματικά κανείς μια φωτογραφία είναι καλύτερα να σηκώσει το κεφάλι του ή να κλείσει τα μάτια».²⁸⁰

Συνοψίζοντας, στη μία πλευρά της διαμάχης βρίσκονταν οι εθνογραφικές αναπαραστάσεις επιστημονικής αλήθειας ή «απόλυτη μυθοπλασία» –όπως η κοινωνική επιστήμη επιθυμεί να ονομάζει τα «σοβαρά» αποτελέσματα της εθνογραφικής έρευνας όπως είναι η συγγραφή κειμένων–, και από την άλλη οι εθνογραφικές απεικονίσεις μέσω της «γραφής του φωτός».

Ασφαλώς δεν είχε έρθει ακόμα η ώρα να συνδεθεί η «γραφή του φωτός» με την τέχνη, εφόσον η τελευταία ήταν συνυφασμένη σχεδόν αποκλειστικά με τη χειροτεχνική της εκδοχή: τα κείμενα στο *Writing Culture* «αγωνίζονται» ενάντια στους παραδεκτούς ορισμούς που αφορούν τη τέχνη, τη λογοτεχνία, την επιστήμη και την ιστορία. Και αν μερικές φορές προτείνουν ότι η εθνογραφία είναι τέχνη, χρησιμοποιούν αυτή τη λέξη με την παλιά της έννοια –πριν σχετιστεί με μια μεγάλου μεγέθους ή επαναστατική αισθητικότητα–, «με την έννοια του 18ου αιώνα που θυμάται ο Williams: η τέχνη ως δεξιότητα ή χειροτέχνημα με κάποια χρησιμότητα. Το να κάνεις εθνογραφία θεωρείται χειρο-τεχνία συνδεδεμένη με τη φλύαρη τέχνη της συγγραφής».²⁸¹

2. Πρόσφατες συζητήσεις

«Η εθνογραφία είναι μια συγκεκριμένη μέθοδος –ή μια σειρά μεθόδων– που στην πλέον χαρακτηριστική της μορφή συνεπάγεται ότι ο εθνογράφος συμμετέχει φανερά ή συγκαλυμμένα στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων για μια εκτεταμένη περίοδο του χρόνου, παρακολουθώντας τι συμβαίνει, ακούγοντας τι λέγεται και υποβάλλοντας ερωτήσεις· στην πραγματικότητα συλλέγοντας οποιαδήποτε δεδομένα είναι διαθέσιμα και φωτίζουν τα ζητήματα που αποτελούν το επίκεντρο της έρευνας».²⁸²

Πρόκειται για ένα σαφή ορισμό της εθνογραφίας, με κύριο χαρακτηριστικό τη συμμετοχική παρατήρηση. Ο ορισμός αυτός χρίζει τον ερευνητή –δηλαδή το

²⁸⁰ Barthes R, *Camera Lucida*, J Cape, 1991.

²⁸¹ Clifford J and Marcus GE (eds), 1986, σ. 6.

²⁸² Hammersley M and Atkinson P, *Ethnography. Principles in Practice*, Routledge, 1992 [1983].

συμμετέχοντα παρατηρητή– πρωτεύον ερευνητικό εργαλείο. Στο πλαίσιο αυτό γεννιέται η διαμάχη «ανάμεσα στην εθνογραφία και τις 'επιστημονικές' μεθόδους ερευνών της κοινωνικής επιστήμης που, βασισμένες σε ένα καθολικό μοντέλο της επιστήμης, υπογραμμίζουν την ουδετερότητα και την αντικειμενικότητα, προσπαθώντας να δημιουργήσουν δεδομένα που δεν έχουν αγγίξει ανθρώπινα χέρια. Η εθνογραφία ανήκει στη θεωρητική παράδοση που ισχυρίζεται ότι τα 'γεγονότα' της κοινωνίας και ο πολιτισμός ανήκουν σε μια διαφορετική τάξη πραγμάτων από αυτά της φύσης».²⁸³

Ο Tester στο *The Inhuman Condition* υποστηρίζει την έμφαση προς την κατεύθυνση του διαχωρισμού των «γεγονότων» της κοινωνίας και του πολιτισμού από τη φύση, και προτείνει μια προσπάθεια προς την κατεύθυνση της συγγραφής μιας «άλλου είδους ιστορίας αναφορικά με τις κοινωνικές και πολιτισμικές σχέσεις».²⁸⁴

Ο ανθρωπολόγος Clifford Geertz υιοθετεί μια άποψη που δίνει έμφαση στη σημασία του αντικειμένου της κοινωνικής επιστήμης, υπογραμμίζοντας τη σημασία της ερμηνείας αντί για τις ενδεχόμενες μεθόδους των κοινωνικών επιστημών. Σχετικά με τη μελέτη του πολιτισμού αναφέρει: «Πιστεύοντας, μαζί με τον Max Weber, ότι ο άνθρωπος είναι ένα ζώο που αιωρείται από ιστούς που ο ίδιος έχει υφάνει, θεωρώ ότι οι εν λόγω ιστοί είναι ο πολιτισμός και, κατά συνέπεια, η ανάλυσή του όχι μια εμπειρική επιστήμη προς αναζήτηση ενός νόμου, αλλά μια ερμηνευτική προς αναζήτηση μιας έννοιας».²⁸⁵

Για τους C. Wright-Mills (1963) και Stuart Hall (1985), «οι άνθρωποι ζουν σε ένα μεταχειρισμένο κόσμο εννοιών. Δεν έχουν απευθείας πρόσβαση στην πραγματικότητα. Η πραγματικότητα όπως την ξέρουμε αποτελεί παρεμβολή ανάμεσα στο άτομο και στο λεγόμενο πραγματικό κόσμο μέσω της συμβολικής απεικόνισης, των αφηγηματικών κειμένων και των κινηματογραφικών και τηλεοπτικών κατασκευασμάτων. Διαβάζοντας κριτικά τα κείμενα αυτά, οι νέοι εθνογράφοι ανατρέπουν ριζικά την ημερήσια διάταξη των ρεαλιστών».²⁸⁶

Για την κατανόηση του τι αποτελεί μια ρεαλιστική «ημερήσια διάταξη» ενός εθνογράφου, μπορεί κανείς να ανατρέξει στον ορισμό του Marcus: «Οι ρεαλιστές

²⁸³ Seale C (ed), *Researching Society and Culture*, Sage Publications Ltd., 2001, σ. 217.

²⁸⁴ Tester K, 1995, σ. ix.

²⁸⁵ Olson GA, «The social scientist as author: Clifford Geertz on ethnography and social construction», *Journal of Advanced Composition* 11.2, 1991, σ. 245-268.

²⁸⁶ Denzin NK, 1997, σ. 6.

εθνογράφοι πιστεύουν στη συνοχή, στην κοινωνία, στον ιστορικό ντετερμινισμό και στη δομή. Πιστεύουν επίσης πως υπάρχει μια πραγματικότητα 'κάπου εκεί', που θα μπορούσε να ανακαλυφθεί και να ταυτοποιηθεί». ²⁸⁷ Αν πάλι κάποιος θελήσει να προεκτείνει το συλλογισμό του Denzin, ο λόγος για τον οποίο η ημερήσια διάταξη των ρεαλιστών έχει ανατραπεί είναι ότι «ο πραγματικός κόσμος δεν είναι πλέον η αναφορά για την ανάλυση. Οι εθνογραφίες της ομαδικής ζωής κατευθύνονται τώρα στον κόσμο της τηλεοπτικής και κινηματογραφικής διήγησης και της θέσης που έχουν στα όνειρα, τις φαντασίες και τις αλληλεπιδράσεις των κοινών ανθρώπων. Ο Bronislaw Malinowski έλεγε ότι το καθήκον του εθνογράφου είναι ν' ανακαλύψει τυπικούς τρόπους σκέψης και αισθημάτων που να αντιστοιχούν στους θεσμούς και στον πολιτισμό μιας δεδομένης κοινότητας, και να διατυπώσει τα αποτελέσματα με τον πλέον πειστικό τρόπο. Φαίνεται, όμως, ότι ο ορισμός του για τον εθνογράφο δεν είναι πλέον χρησιμοποιήσιμος». ²⁸⁸

Οι τυπικοί τρόποι σκέψης και αίσθησης έχουν γίνει πολλαπλοί, υποκειμενικοί, ποικίλοι. Καθώς οι σύγχρονες κοινωνίες γίνονται όλο και περισσότερο τεχνολογικές, ο τρόπος με τον οποίο βιώνουμε τα πράγματα είναι περισσότερο μεσολαβητικός παρά εμπειρικός. Η πραγματικότητα γίνεται κατά κάποιο τρόπο εικονική κι αυτό, όπως είναι φυσικό, επηρεάζει τον τρόπο σκέψης και τα αισθήματά μας για τους άλλους. Σε ό,τι δε, αφορά το «καθήκον» για «διατύπωση των αποτελεσμάτων με τον πλέον πειστικό τρόπο», στο μετα-μοντέρνο κόσμο μιας εθνογραφίας «ερειπίων, αποριών και αγγέλων» ²⁸⁹ δεν έχει νόημα.

Η Lather χρησιμοποιεί το χαρακτηρισμό «απορίες» (aporias) της εθνογραφίας σύμφωνα με την ερμηνεία του Michel Foucault για την απορία, δηλαδή ως «δυσκολία», αυτό που μας 'σταματάει από το να βρούμε τα ίχνη', ή σύμφωνα με την ερμηνεία του Jaques Derrida, ο οποίος την ορίζει ως 'μία αναποφασιστικότητα, ένα αδιέξοδο' (double bind). ²⁹⁰ Η Sarah Kofman ερμηνεύει τον εννοιολογικό πλούτο του πόρου και της απορίας ως το να βρίσκει κανείς τον τρόπο να βγαίνει από αδιέξοδες καταστάσεις. Αυτό, ισχυρίζεται, έχει οπωσδήποτε σχέση με μια «καταιγίδα από

²⁸⁷ Atkinson P, Coffey A, Delamond S, *et al* (eds), *Handbook of Ethnography*, Sage Publications Ltd., 2001, σ. 431.

²⁸⁸ Denzin NK, 1997, σ. 16.

²⁸⁹ Lather P, «Postmodernism, post-structuralism and post(critical) ethnography: Ruins, aporias and angels», στο Atkinson P, Coffey A, Delamont S, *et al* (eds), 2001, σ. 477-492.

²⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 482.

δυσκολίες' πέρα από τις δυνατότητές μας, ώστε πρέπει να γίνουμε πολυμήχανοι, άπιαστοι και έτοιμοι να βρούμε ένα μονοπάτι που δεν υπήρχε προηγουμένως»²⁹¹, ενώ θεωρεί ότι για να επιτύχουμε σε αυτό θα πρέπει να απελευθερώσουμε τη σκέψη μας από τη μεθοδολογία και την τεχνική σκέψη και να στραφούμε προς έναν άλλο τρόπο σκέψης που να συνθέτει ετερογενή στοιχεία. Η ετερογένεια, σύμφωνα με την Lather, είναι ο μόνος τρόπος για να «ξεφύγεις από τα ψηλομύτικα μέρη της σύγχρονης εθνογραφίας».

Επιπλέον, υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός παραγόντων που σχετίζονται με τους «θεσμούς και τον πολιτισμό μιας δεδομένης κοινωνίας». Ανάλογα με το ποια από αυτά επιλέγει κανείς να ερευνήσει ή με το πού επιλέγει να αναζητήσει τους πολιτισμικούς δείκτες, προκύπτει μια διαφορετική εκδοχή της ιστορίας. Στο ζήτημα εμπλέκεται επίσης και η πολιτική. Σε εξάρτηση με την πολιτική κατάσταση και τις κοινωνικο-οικονομικές παραμέτρους διαμορφώνονται και οι επικρατούσες πεποιθήσεις σχετικά με αυτό που θεωρείται κοινωνική αλλαγή. Το αποτέλεσμα είναι μια ποικιλία «ιστοριών» αλλά και «αισθημάτων» από την πλευρά του εθνογράφου. Γι' αυτό και ο Charles Taylor αντιπροτείνει «μια αποτύπωση της κοινωνικής πραγματικότητας που χαρακτηρίζεται από διυποκειμενικές και κοινές έννοιες».²⁹²

Οι παραπάνω απόψεις άνοιξαν το δρόμο ώστε η εθνογραφία να ξαναγίνει αντιληπτή ως «αναπόφευκτα δομημένες εξιστορήσεις αντικειμένων που δημιουργούνται μέσω πειθαρχικών πρακτικών και της ενσωματωμένης και συλλογιστικής εμπλοκής του εθνογράφου».²⁹³ Ωστόσο, εναλλακτικές εθνογραφικές προσεγγίσεις, εμφανώς καινοτόμες, όπως η κριτική εθνογραφία και οι αναλυτικές οργανωσιακές εθνογραφίες, θα έπρεπε επίσης να δοκιμαστούν.

Οι σκοποί της κριτικής εθνογραφίας περιγράφονται από τον Wainwright ως «η πρόσβαση στις υποκειμενικές πεποιθήσεις των ανθρώπων που ερευνώνται, όμως αντί οι εν λόγω πεποιθήσεις να γίνονται αποδεκτές αβασάνιστα θα πρέπει να εξετάζονται κριτικά εντός του πλαισίου μιας ευρύτερης ιστορικής και δομικής ανάλυσης».²⁹⁴ Η κριτική εθνογραφία «αντλεί από τις πολιτισμικές μελέτες, τις νεο-μαρξιστικές και

²⁹¹ Lather P, στο Atkinson P, Coffey A, Delamont S, *et al* (eds), 2001, σ. 482.

²⁹² Taylor C, 1994, σ. 199, στο Seale C, 2001, σ. 13.

²⁹³ Hine C, *Virtual Ethnography*, Sage Publications Ltd., London 2000, σ. 42.

²⁹⁴ Wainwright D, «Can sociological research be qualitative, critical and valid?», *The Qualitative Report* 3, No. 2, 1997.

φεμινιστικές θεωρίες και την έρευνα της κριτικής παιδαγωγικής»²⁹⁵. «Ο δεσπόζων στόχος της κριτικής εθνογραφίας είναι να απελευθερώσει τα άτομα από τις πηγές της κυριαρχίας και της καταπίεσης».²⁹⁶ Όσον αφορά τη θεωρητική προσέγγιση της εθνογραφίας, ο Steve Linstead αντιμετωπίζει τη χρήση της ως «ένα εργαλείο για την ανάνηψη των όρων, την ανύψωσή τους, την ενίσχυση των φωνών που έχουν σιωπήσει ώστε να προβληματίσουν την επικρατούσα κατανόηση, και αντί να δημιουργηθεί μια νέα ιεραρχία, να αναδομηθεί μια εναλλακτική αντίληψη εντός της συμβατικής συναίσθησης».²⁹⁷

Τα χαρακτηριστικά και οι σκοποί των προσεγγίσεων που παρατέθηκαν εδώ (ενσωματωμένη και συλλογιστική εμπλοκή, κριτική εξέταση των υποκειμενικών πεποιθήσεων εντός του πλαισίου μιας ευρύτερης ιστορικής και δομικής ανάλυσης, απελευθέρωση των ατόμων από πηγές κυριαρχίας και καταπίεσης, αναλυτική προσέγγιση, χρήση της θεωρίας ως εργαλείο, ενίσχυση των φωνών που έχουν σιωπήσει για τον προβληματισμό της επικρατούσας κατανόησης, αναδόμηση μιας δεύτερης αντίληψης εντός της συμβατικής συναίσθησης, κλπ.) αντανακλώνονται και στις συζητήσεις για τη σύγχρονη τέχνη, όπως θα φανεί παρακάτω.

3. Η «τριπλή κρίση» και η εξέλιξη της οπτικής εθνογραφίας

«Τα 'οπτικά' και τα 'μέσα' παίζουν μείζονα ρόλο στην κοινωνική, πολιτική και οικονομική ζωή. Έχουν καταστεί 'κοινωνικά γεγονότα', σύμφωνα με τη διατύπωση του Durkheim. Δεν μπορούν να αγνοηθούν».²⁹⁸ Ωστόσο, η μέθοδος που ερευνά τα εν λόγω κοινωνικά γεγονότα στα οποία έχουν εξελιχθεί τα «οπτικά» –πρόκειται για την ποιοτική έρευνα–, τίθεται υπό δοκιμασία, υπό κρίση. Όπως το θέτει ο Denzin, είναι μια «τριπλή κρίση», απεικόνισης, νομιμοποίησης και πράξης, με την οποία έρχονται αντιμέτωποι οι ποιοτικοί ερευνητές και που ανακύπτει από τις συζητήσεις

²⁹⁵ Atkinson P, Coffey A, Delamond S, *et al* (eds), 2001, σ. 193.

²⁹⁶ Anderson G, «Critical ethnography in education: origins, current status and new directions», *Review of Educational Research* 59, 1989, σ. 249-270, στο Denzin NK, 1997, σ. 10.

²⁹⁷ Linstead S, «Deconstruction in the study of organisations», στο Hassard J and Parker M (eds), *Postmodernism and Organisations*, Sage Publications Ltd., London 1993, σ. 49-70.

²⁹⁸ Loizos P, «Video, film and photographs as research documents», στο Gaskell G, *Qualitative Research with Text, Image and Sound: A Practical Handbook for Social Research*, Bauer MW (ed), Sage Publications Ltd., 2000, σ. 93.

σχετικά με το μετα-στρουκτουραλισμό και το μετα-μοντερνισμό. Σχετικά με την πρώτη κρίση, την απεικονιστική, ο Denzin αναφέρεται στη σοβαρή δυσκολία που αντιμετωπίζουν οι ερευνητές στο να συλλάβουν απευθείας τη ζωντανή εμπειρία. Η κρίση της νομιμοποίησης αφορά τα κριτήρια για την εκτίμηση και ερμηνεία της ποιοτικής έρευνας –και κατά συνέπεια και της εθνογραφίας– τα οποία έχουν αλλάξει, ενώ όροι όπως εγκυρότητα, δυνατότητα γενίκευσης και βασιμότητα χρειάζονται επανεκτίμηση. Η τρίτη κρίση (η πράξη) εξηγείται από το ερώτημα του Denzin κατά πόσο είναι δυνατή η πραγματοποίηση αλλαγής στον κόσμο· αν η κοινωνία είναι μόνο και πάντοτε ένα κείμενο. Το ερώτημα φαίνεται να έχει βασανίσει όσους έχουν κατανοήσει πως μετά το *Writing Culture* του Clifford υπήρξε μια μετατόπιση προς την κατεύθυνση της κειμενογραφίας ως εθνογραφική πρακτική. Το εθνογραφικό κείμενο, το μεγαλύτερο μέρος του οποίου είναι εξιστόρηση, υποθέτει πως υπάρχει ένας κόσμος εκεί έξω (ο πραγματικός) που μπορεί να αποτυπωθεί από ένα γνώστη συγγραφέα μέσω προσεκτικής μετεγγραφής (και ανάλυσης) του υλικού του πεδίου της έρευνας (συνεντεύξεις, σημειώσεις, κλπ.). Ο συγγραφέας γίνεται ο καθρέφτης του κόσμου που αναλύεται και τότε αυτός ο κόσμος αντικατοπτρίζεται αλλά και εκφράζει τις εμπειρίες του αντικειμένου που ερευνά ο εθνογράφος μέσω ενός περίπλοκου κείμενου-εργαλείου, του εθνογραφικού κειμένου.²⁹⁹

Η ανάλυση αυτή φέρνει την εθνογραφία ένα βήμα πιο κοντά στην τέχνη, εφόσον τα κείμενα της εθνογραφίας δεν είναι παρά αναπαραστάσεις της πραγματικότητας υπό την υποκειμενική ματιά του εθνογράφου. Στην οπτική ανθρωπολογία, αυτό το κείμενο-εργαλείο που μεταφέρει τις αναπαραστάσεις μέσω φωτογραφιών ή κινηματογραφικού φιλμ, μετατρέπεται μέσω του δημιουργού σε ένα οπτικό κείμενο-εργαλείο. Υπάρχουν πολλά παραδείγματα (*Visual Anthropology Review*) γι' αυτή την ενδιαφέρουσα στροφή στην εικαστική απεικόνιση της εθνογραφίας· όλες αυτές οι ιδέες δημιούργησαν ένα ευνοϊκό περιβάλλον για την οπτική έκφρασή της.

Ο Hal Foster στο δοκίμιο *Ο Καλλιτέχνης ως Εθνογράφος*, αναλύει τον τρόπο με τον οποίο η εθνογραφία έχει γίνει το επικρατέστερο μεθοδολογικό μοντέλο, ακαδημαϊκά ή μη, που κατά τις προηγούμενες δεκαετίες επηρέασε την ανάπτυξη της νέας ιστορικής ερμηνείας, των πολιτισμικών μελετών και των «οιονεί-

²⁹⁹

Denzin NK, 1997, σ. 4-5.

ανθρωπολογικών» εγχειρημάτων τέχνης.³⁰⁰ Στο κέντρο αυτής της συζήτησης βρίσκεται ο ορισμός των κοινωνικό-οικονομικών και πολιτικών παραμέτρων που ενθαρρύνουν τη χρήση της εθνογραφίας από τους καλλιτέχνες. Ο ρόλος του καλλιτέχνη ως εθνογράφου είναι, εν μέρει, να ερευνήσει τις νέες συζητήσεις που εγείρονται στο σχετικό κλάδο. Έννοιες όπως υποκειμενικότητα, επικοδομητικότητα, εξιστορήσεις και σημειωτική, καθεμιά από τις οποίες εμπλέκεται στα ζητήματα της απεικόνισης του εθνογραφικού κειμένου, θα μπορούσαν κάλλιστα να έχουν εφαρμογή στις φωτογραφίες της τέχνης που εμπνέεται από την εθνογραφία. Φαίνεται πως ο δρόμος του πειραματισμού έχει ανοίξει.

Η Heidi Larson (1988) χρησιμοποίησε τη φωτογράφιση και τις εικόνες συλλογιστικά, και μέσω συνεργικής φωτογράφισης επεδίωξε να μάθει τις σχετικές με την πραγματικότητα απόψεις του μέλους της υπό παρατήρηση ομάδας της.³⁰¹ Οι David και Judith MacDougall και οι σύγχρονοί τους εστίασαν το ενδιαφέρον τους στην κοινοποίηση της έννοιας ανάμεσα στους ανθρωπολόγους και τα μέλη της υπό παρατήρηση ομάδας και το πρόβαλαν, στο «αντανακλαστικό» εθνογραφικό κινηματογραφικό τους στιλ. Ωστόσο, «πολλοί ανθρωπολόγοι παραμένουν ακόμα εγκλωβισμένοι ανάμεσα στην πιθανότητα της εννοιολογικής προόδου από την οπτική ανθρωπολογία και τα περισσότερο συντηρητικά παραδείγματα της θετικιστικής επιστημονικής παράδοσης».³⁰² Οι φόβοι και ο σκεπτικισμός των ανθρωπολόγων αυτών δεν θα μπορούσε να σταματήσει την εξέλιξη αυτής της κριτικής θεώρησης παραδοσιακών παραδειγμάτων μέσω της οπτικής ανθρωπολογίας.

Η επανεξέταση της ανθρωπολογίας μέσω της χρήσης ενός οπτικού μέσου σήμαινε επανεξέταση και αναθεώρηση των αρχών της. Η μετακίνηση από μια επιστήμη που χαρακτηριζόταν από «λέξη και πρόταση» σε μια νέα που βασιζόταν στην «εικόνα και τη διαδοχή», επέτρεπε τη διεύρυνση των κατηγοριών της ανθρωπολογίας και παρείχε γνώση στην οποία κάποιος θα είχε πρόσβαση μόνο με μη λεκτικούς τρόπους. «Η οπτική ανθρωπολογία δεν θα μπορούσε ποτέ να είναι ένα αντίγραφο της γραπτής ανθρωπολογίας ή ένα υποκατάστατό της».³⁰³ Η εξέλιξη αυτή

³⁰⁰ Fisher J, *Global Visions: Towards a new internationalism in the visual arts*, Kala Press, 1994, σ. 12-19.

³⁰¹ Pink S, 2001, σ. 8.

³⁰² MacDougall D, «The visual anthropology», στο Banks M and Morphy H (eds), *Rethinking Visual Anthropology*, The Yale University Press, 1999 [1997], σ. 192.

³⁰³ MacDougall D, 1997, σ. 292-293, στο Pink S, 2001, σ. 9.

και η εισαγωγή εναλλακτικών αντικειμενικών στόχων και μεθοδολογιών εμπλούτισαν την ανθρωπολογία με νέες και διαφορετικές θεωρήσεις.

Στο ίδιο μήκος κύματος με τον MacDougall, η Nadia Seremetaki περιέγραψε τη δική της προσέγγιση στην εθνογραφική φωτογράφιση. Έτσι, παρότι κάθε φωτογραφία της ανθρώπινης κοινωνικής αλληλεπίδρασης μπορεί να είναι χρήσιμη ως καταγραφή εθνογραφικής πληροφορίας, η οπτική εθνογραφία συνειδητά τοποθετεί την αισθητική σε δευτερεύουσα μοίρα και ευνοεί την έρευνα για στοιχεία που είναι σχετικά μαζί με την ανάλυση της εσωτερικής πραγματικότητας του άλλου πολιτισμού. Οι φωτογραφίες που παίρνει η Seremetaki είναι αποκομμένες από το ευρύτερο αναλυτικό τους πλαίσιο και από τον οπτικό τους περίγυρο. Η ίδια προσπαθεί να φτάσει στους «αναγνώστες» της με τη συμβολική έκφραση της «πραγματικότητας του Άλλου».³⁰⁴

Η στάση αυτή είναι εντελώς αντίθετη στις παραδοσιακές μορφές του καταγραφικού ρεαλισμού που χαρακτηρίζει ορισμένες από τις περισσότερες στείρες χρήσεις της φωτογράφισης στην εθνογραφία (όπως, λόγου χάρη, το φωτογραφικό ρεπορτάζ), μια πρόσβαση που μάλλον δίνει ένα παράδειγμα παρά αναλύει. Η πρόφαση του ρεαλισμού που φαινομενικά βρίσκεται στη φωτογραφική εικόνα είναι δομημένη επειδή δεν είναι παρά μια άλλη μορφή δημιουργίας μύθου· απλά και μόνο είναι μια άλλη πλευρά του υλικού κόσμου. «Εξερευνώντας τις δυνατότητες μιας φωτογράφισης που εστιάζει στην παροχή μιας πλήρους θέασης, αν και επινοημένης, αντί μιας που προσφέρει πτυχές της αλήθειας, δεν κατασκευάζουν μόνο εικόνες αλλά καλούν στην κατασκευή μιας περισσότερο κατανοητής και αυθεντικής κοινωνίας».³⁰⁵

Με τη συμβολική χρήση της φωτογράφισης ο εθνογράφος αποφεύγει τον κίνδυνο της επιβολής του δικού του τρόπου θεώρησης και του διαφορετικού πολιτισμικού περιβάλλοντος που αυτός εκπροσωπεί. «Οι εθνογραφικές φωτογραφίες [της Seremetaki] δεν στοχεύουν στο να αποτυπώσουν την πραγματικότητα αλλά να δείξουν το ρόλο της όρασης στη συγκεκριμένη κοινωνία: ο υλικός κόσμος καθίσταται σχετικός με την έμφαση που δίνει ο φωτογράφος/συγγραφέας, όχι στο εν λόγω συγκεκριμένο αντικείμενο αλλά στις συνέπειες που το αντικείμενο έχει (αυτός είναι ο

³⁰⁴ Tsatsoulis D, «Ethnographic photography as symbolic representation of reality», *Διαβάζω* 271, 1991, σ. 65.

³⁰⁵ Smith JP, *The Photography of Invention: American Pictures of the 1980s*, (εισαγωγή: Foresta MA), The MIT Press, 1989, σ. 27.

λόγος για τον οποίο το φωτογραφικό υλικό φέρει τον τίτλο 'Σκιές'). Οι φωτογραφίες εμφανίζουν την αντιστοιχία ανάμεσα στη συναισθηματική σχέση ή τη δομή και το υλικό αντικείμενο. Η πραγματική τοποθεσία (τόπος) λειτουργεί ως εξιστόρηση για τους γηγενείς ανθρώπους: κάτι που διηγείται μια ιστορία και οι φωτογραφίες απεικονίζουν αυτή τη συμβολική σχέση μαζί του. [...] Ελπίζω ότι με τον τρόπο αυτό η λειτουργία αυτού του είδους της εθνογραφικής φωτογράφισης θα είναι περισσότερο κατανοητή, όχι ως μια αναπαράσταση ενός υλικού κόσμου αλλά ως συμβολική αναπαράσταση μιας διαφορετικής πολιτισμικής πραγματικότητας που δημιουργείται και υπάρχει μέσω της ισχυρής σύζευξης της μυθοπλασίας και της φαντασίας».³⁰⁶

Ο φωτογραφικός κώδικας και η αισθητική του διέφεραν από τα αντίστοιχα της ζωγραφικής, καθώς προέκυπταν ως αποτέλεσμα των μηχανικών, χημικών και οπτικών χαρακτηριστικών του φωτογραφικού μέσου. Οι διαφορετικοί τρόποι που ο χρήστης των χαρακτηριστικών αυτών αντιλαμβάνεται και κατανοεί την αισθητική, και ο τρόπος με τον οποίο επιλέγει να δημιουργήσει τη φωτογραφική εικόνα, παρέχουν το πλαίσιο εκείνο που καθορίζει αν μια φωτογραφία εμπίπτει ή όχι στην κατηγορία της ανθρωπολογίας ή της εθνογραφίας. Στο *Handbook of Ethnography* αναφέρεται: «Οι φωτογραφίες δεν καταγράφουν την πραγματικότητα ξεκάθαρα και με διαφάνεια. Το νόημα που αποκομίζουμε από μια φωτογραφία εξαρτάται από μια ποικιλία παραγόντων. Οι παράγοντες από την άποψη του θεατή περιλαμβάνουν την πολιτισμική και προσωπική γνώση και την ακαθόριστη εκείνη ποιότητα που αποκαλούμε οπτικό αλφαριθμητισμό. Από την άποψη του κειμένου, περιλαμβάνουν τον τόπο της δημοσίευσης της εικόνας και τον τίτλο ή τη λεζάντα της ή το κείμενο σχολιασμού. Συνεπώς, αυτό που ο θεατής βλέπει σε μια φωτογραφία διαμορφώνεται βαθύτατα από τη γλώσσα, από τη συνοδευτική της περιγραφή».³⁰⁷

Το σχετικό παράδειγμα που ακολουθεί προέρχεται από την προσωπική εμπειρία της γράφουσας: πριν από μερικά χρόνια επικήφθηκε μια έκθεση φωτογραφίας. Η αίθουσα ήταν γεμάτη από σχεδόν πανομοιότυπες ασπρόμαυρες φωτογραφίες «άδειων» τοπίων τραβηγμένων μέσα από παράθυρα, έτσι ώστε η επίδραση του φωτός επάνω στο τζάμι να δημιουργεί διάφορες μορφές. Η ίδια θεώρησε το αποτέλεσμα ανιαρό, άλλο ένα «φορμαλιστικό τίποτα». Στη συνέχεια

³⁰⁶ Tsatsoulis D, 1991, σ. 64.

³⁰⁷ Price M, 1994 στο Ball M και Smith G, «Technologies of Realism? Ethnographic Uses of Photography and Film», στο Atkinson P, Coffey A, Delamont S et al, 2001 σ. 305.

διάβασε το κείμενο που συνόδευε τις φωτογραφίες. Μιλούσε για έναν Έλληνα στρατιώτη (μάλλον ήταν ο ίδιος ο φωτογράφος) που κατά τη διάρκεια της σκοπιάς, αναγκασμένος να στέκεται για πολλές ώρες σε ένα μικρό θαλαμίσκο, τραβούσε φωτογραφίες των τοπίων που έβλεπε. Αιφνίδια, το όλο εγχείρημα του φωτογράφου έλαβε άλλο νόημα στο μυαλό της γράφουσας, που τελικά βρήκε την ιδέα λαμπρή. Φαίνεται, λοιπόν, πως όταν τίθεται σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο, η χρήση του κώδικα και της αισθητικής αλλάζει το νόημα. Αυτό που υπονοούνταν ήταν εκείνο που επηρέαζε βαθιά, αναφορικά με την κατανόηση του θέματος και τη συναίσθηση της κατάστασης. Ακριβώς επειδή ήταν η αφανής, η ελάχιστο πραγματικότητα που έδινε τη δύναμη στις φωτογραφίες, κατάφερε να κεντρίσει την περιέργεια σχετικά με το τι πραγματικά συνέβαινε πίσω από αυτές τις φαινομενικά «ανέμπνευστες» φωτογραφίες. Το μήνυμα δεν ήταν αμέσως εμφανές και γι' αυτό άφηνε περιθώριο για την παρέμβαση του θεατή και τη δική του ερμηνεία, κινητοποιώντας τον συναισθηματικά και διανοητικά.

Αυτή είναι μια σκέψη που περιγράφει και ο Barthes στην *Camera Lucida*. Ίσως, ανάμεσα στις κατηγορίες των καλλιτεχνών, μαζί με τους «*novelistes manques*» –όπως αποκαλούνταν κάποτε οι εθνογράφοι– να υπάρχουν και οι «εθνογράφοι *manques*». Μέσω της ανάλυσης της επιστημολογικής εθνογραφικής διαδικασίας και της δημιουργίας μιας μοναδικής άποψης, η εθνογραφική δήλωση γίνεται τέχνη. Εξαρτάται από τον τρόπο που οπτικά δεδομένα ενίοτε ενεργούν ως δείκτες των συλλογικών ψυχολογικών διαθέσεων, καθώς παρέχουν «προνομιακές αντιλήψεις» και έννοιες πολλών επιπέδων.

Προς στιγμήν η γράφουσα διερωτήθηκε αν οι φωτογραφίες της παραπάνω έκθεσης ήταν εθνογραφική ή δημιουργική προσέγγιση στη φωτογραφία. Σύμφωνα με τις ιδέες του Agee θα μπορούσαν να είναι και τα δύο. Αποτυπώνοντας με επιτυχία ατελείωτες ώρες των πλέον δημιουργικών χρόνων των νεαρών Ελλήνων να σπαταλώνται σε σκοπιές, σε μέρη απόμακρα που μοιάζουν με έρημη χώρα, οι φωτογραφίες αυτές εμπίπτουν στην κατηγορία της εθνογραφίας, παρότι θα μπορούσαν άνετα να θεωρηθούν και επιτυχημένη δημιουργική φωτογραφία.

Η Elisabeth Edwards σχολιάζει σχετικά: «Η καθοριστική ουσία μιας ανθρωπολογικής φωτογραφίας δεν είναι το θέμα της αυτό καθαυτό, αλλά η ταξινόμηση του 'καταναλωτή' εκείνης της γνώσης ή της 'πραγματικότητας' που η

φωτογραφία φαίνεται να μεταδίδει». ³⁰⁸ Η ταξινόμηση του καταναλωτή ή – προτιμότερα – του θεατή, εξαρτάται από το πλαίσιο μέσα από το οποίο θεωρεί το έργο. Μάλιστα, κατά τον Becker, στο παράδειγμα των κατηγοριών της οπτικής κοινωνιολογίας, της καταγραφικής φωτογράφισης και της φωτογραφικής δημοσιογραφίας, «ο όρος του είδους μιας φωτογραφίας εξαρτάται περισσότερο από το πλαίσιο μέσα από το οποίο θεωρείται». ³⁰⁹

Μήπως είναι η ανασφάλεια που προκαλεί αυτή την ανάγκη για ταξινόμηση των πάντων και τοποθέτηση ετικετών; Ο Jim Mienczakowski επιχειρηματολογεί κατά της ιδέας της κατηγοριοποίησης και, πάνω από όλα, παραμένει σκεπτικιστής απέναντι στο διαχωρισμό των πεδίων της έρευνας και τον προστατευτισμό με τον οποίο τα διεπιστημονικά έργα θα πρέπει να αντιμετωπιστούν. Το σημείο αυτό είναι κατάλληλο για την αναφορά στην εξής αναδυόμενη τάση: Ο μετα-μοντερνισμός προφανώς έχει διδάξει την «υγιή» επιφυλακτικότητα απέναντι σε προσπάθειες που άκαμπτα κατονομάζουν και επιμερίζουν το έτερο εντός προκαθορισμένων κατηγοριών. Αν η λογοτεχνία θεωρείται «περιοχή» μόνο των λογοτεχνών και ο κόσμος πιστεύει πως μόνο οι καλλιτέχνες που διάγουν το «βίο του καλλιτέχνη» μπορούν να παράγουν τέχνη, τότε, με την ίδια λογική, μόνο οι εθνογράφοι είναι σε θέση να αναπτύξουν εθνογραφία και μόνο οι δάσκαλοι μπορούν να διδάξουν. ³¹⁰

Επιστρέφοντας στον Denzin και τις απόψεις του για τη σύγχρονη εθνογραφία, απαντά μια παρόμοια προσέγγιση που όμως αφορά τη χρήση κειμένου: «Οι εθνογράφοι μπορούν να παράγουν μόνο ακατάστατα κείμενα με κάποιο βαθμό αληθοφάνειας, δηλαδή, κείμενα που επιτρέπουν στους αναγνώστες να 'ψηλαφίσουν' με τη φαντασία τους τις εμπειρίες που περιγράφονται από το συγγραφέα». ³¹¹

Αυτή τη δυνατότητα του κοινού να «ψηλαφίσει» υποστηρίζει και η μελέτη της Helen Thomas για ένα χορευτικό όμιλο νεότητας στο νοτιοανατολικό Λονδίνο, στην οποία επιχειρηματολογεί υπέρ της χρήσης του βίντεο σε πολιτισμικές μελέτες. Συμφωνώντας με τον Clifford ότι η εθνογραφία δεν αφορά τη διατύπωση ισχυρισμών αλήθειας, βλέπει την ανάλυση των εθνογραφικών περιγραφών ως μια «επινοητική

³⁰⁸ Edwards E, «Introduction», στο Edwards E (ed), *Anthropology and Photography 1860-1920*, Yale University Press, New Haven and London 1992, σ. 3-17.

³⁰⁹ Becker H, «Visual sociology, documentary photography or photojournalism (almost) all matter of context», *Visual Sociology* 10, 1995, σ. 5.

³¹⁰ Mienczakowski J, 1999, στο Atkinson P, Coffey A, Delamont S, *et al* (eds), 2001, σ. 473.

³¹¹ Denzin NK, 1997, σ. 12.

πράξη που θα πρέπει να μας φέρνει σε επαφή με τις ζωές των αγνώστων». ³¹² Μέσω του βίντεο ερευνά συλλογιστικά τις πρόβες και την εκτέλεση των χορευτικών, ενσωματώνοντας σε αυτό τη φεμινιστική της θεωρία περί ταινιών και προσπαθώντας να αποτρέψει το καταπιεστικό «αρσενικό βλέμμα».

Η εθνογραφική ταινία φαίνεται πως διαθέτει αυτό το εν δυνάμει πλεονέκτημα του αγγίγματος της συναισθηματικής πλευράς του κοινού και διευκολύνει έτσι τη μετάδοση της γνώσης της εμπειρίας. Η καθηγήτρια Ien Ang, η Δρ Mandy Thomas και η Mitzi Goldman είναι οι δημιουργοί της ταινίας ντοκιμαντέρ «Parra», που ολοκληρώθηκε το 2000 και ανήκε στη σειρά «SBS Υβριδική Ζωή». Η σχετική έρευνα αφορούσε το πώς δημόσιοι χώροι μπορεί να γίνουν τόποι συγκρότησης νέων, υβριδικών ταυτοτήτων. Το ντοκιμαντέρ καταγράφει τις ζωές, την καλλιτεχνική έκφραση και τις εμπειρίες μεταναστών στην Αυστραλία· απεικονίζει τις αλληλεπιδράσεις νέων που ανήκουν σε εθνικές νεολαίες (κυρίως Λιβανέζων), οι οποίοι συγκεντρώνονται στους κοινόχρηστους χώρους του εμπορικού κέντρου Westfield στη συνοικία Parramatta του Σίδνεϊ. Μέσω συνεντεύξεων με τους νέους που συχνάζουν εκεί και με τους πολιτισμικούς αναλυτές Zol Sofoulis και Ruth Barcan της UWS, τόσο οι δραστηριότητες της αγοράς, από το φαγητό μέχρι τη μόδα, όσο και ο ίδιος ο χώρος, προβάλλονται και ερμηνεύονται με διακριτικότητα. «Η εθνότητα γι' αυτούς είναι μια εξαιρετικά ρευστή και μεταβαλλόμενη πλευρά των εν γένει ταυτοτήτων τους. Η ιδέα για το ότι η εθνική κληρονομιά έχει και δεν έχει σημασία είναι ένα από τα πολλά παραδείγματα της 'υβριδικής φύσης' των ζώων τους» (Mitzi Goldman, σκηνοθέτης). Η ανακάλυψη που έγινε αναφορικά με την ταυτότητα και τους τρόπους υιοθέτησης κουλτούρας, ήταν ότι δεν έχει σημασία το *από πού*, αλλά το *πού* είσαι· αυτό είναι το κρίσιμο στοιχείο που καθορίζει τη στάση κάποιου.

Τα παραπάνω δυο παραδείγματα εμπίπτουν στην κατηγορία της εθνογραφικής ταινίας που ασχολείται με την καταγραφική προσέγγιση. Οι εθνογραφικές εφαρμογές τόσο της φωτογραφίας όσο και του κινηματογραφικού φιλμ σε γενικές γραμμές εφαρμόζουν καταγραφική προσέγγιση. Επ' αυτού υπάρχει μια αξιοσημείωτη απόκλιση ανάμεσα στην ανθρωπολογία και την κοινωνιολογία. Οι οπτικοί ανθρωπολόγοι έχουν σε υπερβολικό βαθμό επικεντρωθεί στην παραγωγή και τη χρήση κινούμενων

³¹² Thomas H, «Dancing: Representation and difference», στο McGuigan J (ed), *Cultural Methodologies*, Sage Publications Ltd., 1997, σ. 142-143.

εικόνων (εθνογραφικών ταινιών), ενώ οι οπτικοί κοινωνιολόγοι υπήρξαν πιο άνετοι με τις διαφάνειες (φωτογραφικά δοκίμια).³¹³ Στις εθνογραφικές ανθρωπολογικές ταινίες του Jean Rouch («Jaguar», «Petit a Petit», κλπ.), η μετατόπιση είναι προς την κατεύθυνση της δημιουργικής προσέγγισης. Μέσω της συλλογιστικής του σκηνοθέτη και του τρόπου με τον οποίο αντιμετωπίζει το θέμα του, δημιουργείται ένα νέο είδος αισθητικής κατηγορίας, το «cinema verité», που αργότερα θα επηρεάσει πολλούς avant-garde σκηνοθέτες στη δημιουργία ταινιών μεγάλου μήκους.

4. Συμπέρασμα

Η νέα φωτογραφία θεωρήθηκε επίσης ως μη έχουσα αξία γιατί δεν ήταν ριζωμένη στην πραγματικότητα, αλλά βρισκόταν σε στενή διανοουμενίστικη έπαρση, βασισμένη σε φανταστικές και τεχνητές πηγές – με λίγα λόγια, δεν αφορούσε τη ζωή. [...] Η μειωμένη έμφαση στην αλήθεια, στη δύναμη, στην πίστη και στην έμπνευση προς όφελος της επινόησης, της ειρωνείας, της απώλειας, της μνήμης και της επιθυμίας είναι, καλώς ή κακώς, μια ουσιαστική κριτική. Η νέα φωτογραφία δεν είναι χωρίς λόγο εφευρετική και αποσυνδεδεμένη από τη ζωή, αλλά αντιθέτως, είναι με το δικό της τρόπο μια αυθεντική τεκμηρίωση των ζωντανών μυθοπλασιών και της γνήσιας μη-αυθεντικότητας των ημερών μας.³¹⁴

Εφόσον η γραμμή μεταξύ της εθνογραφίας ως ερευνητικής μεθόδου και της εθνογραφίας ως πρακτικής για τη δημιουργία τέχνης έχει γίνει τόσο δυσδιάκριτη, η παρούσα διατριβή επιχειρεί να προσδιορίσει τις διαφορές και να διατυπώσει προσωπικές εκτιμήσεις, βασιζόμενη στις δύο απόψεις καθαυτές και στις μεταξύ τους συνάψεις.

Τα στοιχεία που χρησιμοποιούνται για τη διερεύνηση των δύο επιλογών είναι πρώτον, η εξέταση του ποιος χρησιμοποιεί το μέσο για να «δημιουργήσει» εθνογραφία και για ποιο σκοπό κάθε φορά. Δεύτερον, το πώς καθένας ιεραρχεί τα κριτήρια που τον ωθούν σε αυτή την επιλογή, για παράδειγμα, πόσο εξοικειωμένος είναι με τον κώδικα του συγκεκριμένου μέσου και πώς τον χρησιμοποιεί. Ποια είναι η

³¹³ Atkinson P, Coffey A, Delamond S, *et al*, 2001, σ. 305.

³¹⁴ Smith JP, 1989, σ. 26-27.

άποψή του για την εκφραστική αυτονομία του μέσου, ποια η γνώση, η εμπειρία και η δεξιότητά του στην παραγωγή ενός αισθητικοποιημένου αντικειμένου. Τρίτον, η γνώση των χαρακτηριστικών του θέματός του και των απαιτήσεων που αυτά τα χαρακτηριστικά θέτουν ούτως ώστε η δουλειά να γίνει κατανοητή από το κοινό. Επίσης, η θεώρηση του χωρο-χρόνου μέσα στον οποίο κινείται το υποκείμενο. Τέλος, η κοινωνικοπολιτική θέση του δημιουργού μέσα στο χωρο-χρονικό πλαίσιο που βρίσκεται όταν επιλέγει να γίνει συμμετοχικός παρατηρητής, να κάνει ερωτήσεις ή να ερευνήσει.

Τα παραπάνω κριτήρια ταυτίζονται με τη θεώρηση πως «Είναι χρήσιμο να προσέχουμε τις υποκειμενικότητες και τις σκοπιμότητες του κάθε φωτογράφου και να τις συσχετίζουμε με τις διαμάχες στα θέματα πολιτισμού, τις κοινωνικές σχέσεις, καθώς και το ευρύτερο πολιτικο-οικονομικό και ιστορικό πλαίσιο στο οποίο αυτά αναφέρονται και με το οποίο εμπλέκονται».³¹⁵

Ένα άλλο ζήτημα είναι το ότι ενώ η πολυπόθητη εκφραστική αυτονομία του μέσου της φωτογραφίας κερδήθηκε μετά από πολλές διαμάχες, στην ύστερη νεωτερικότητα φαίνεται και πάλι να αναζητά το συνασπισμό συμμαχιών με άλλες επιστήμες και μεθόδους.

Οι οπτικές μέθοδοι χρησιμοποιούνται ολοένα και περισσότερο από διαφορετικές επιστήμες που συνεργάζονται μεταξύ τους και θεωρίες συνδυάζονται προκειμένου πολλές ιστορίες να βρουν την αφήγησή τους. Οι τρόποι που μπορεί να αξιοποιηθεί η δημιουργική φωτογραφία είναι ποικίλοι. Οι φωτογραφίες μπορούν να αγγίξουν το συναίσθημα του κοινού, να μεταφράσουν την ενσωμάτωση της εμπειρίας, να τρυπώσουν μέσα στο μυαλό και την ψυχή των αποδεκτών τους. Απλώς, δεν είναι κάτι που γίνεται συχνά. Είτε το θέλουμε είτε όχι, δεν είναι η μεθοδολογία αλλά ο τρόπος χειρισμού του εργαλείου αυτού της έρευνας που κρίνει αν θα επανεξετάσουμε τη ζωή από την αρχή. Αλίμονο, η «σωστή, επιστημονική» εφαρμογή μιας μεθοδολογίας δεν είναι το μοναδικό προαπαιτούμενο μιας στοχαστικής, δημιουργικής οπτικής αναπαράστασης της «πραγματικότητας».³¹⁶

³¹⁵ Pink S, 2001, σ. 55.

³¹⁶ Καμινάρη Μ, «Tracing liminalities: In the limits of the archaeological sites of Athens», εισήγηση στο 1st International Visual Methods Conference, University of Leeds, 15-17/9/2009, μετάφραση της ίδιας.

Η πρόθεση της διατριβής να αποκαλύψει τον εθνογράφο που ενδεχομένως ενυπάρχει στον καλλιτέχνη, αποτελεί έναν εναλλακτικό τρόπο προσέγγισης της ολοένα μεταβαλλόμενης ταυτότητάς του και μια προσπάθεια καλύτερης κατανόησής της. Και αυτό γιατί το ενδιαφέρον στη δημιουργία ενός έργου τέχνης με συνδυασμό εθνογραφικών και οπτικών μεθοδολογιών έγκειται στο ότι μπορεί να μεταφέρει άρρητη γνώση στο κοινό. Όμως και η εθνογραφία δεν είναι απλά μια μέθοδος έρευνας, όπως ειπώθηκε και παραπάνω. Από μόνη της η λέξη «κουβαλάει ένα ιδεολογικό φορτίο, σε τέτοιο σημείο που αν το σημαίνουν νόημά της προσδιορίζεται αθώα ως 'η περιγραφή των λαών', στο σημααινόμενο νόημα το μπλέξιμο είναι ότι οι λαοί που περιγράφονται είναι πάντα οι Άλλοι, οι μη-συγγραφείς, οι μη-Ευρωπαίοι, οι μη-Χριστιανοί, 'Αυτοί' και όχι 'Εμείς'». ³¹⁷

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η εικόνα που έχει η ανθρωπολόγος Minh-Ha Trinh για τον εθνογράφο, ο οποίος καταπιάνεται με μια «υβριδική» πραγματικότητα ('hybrid' reality). ³¹⁸ «Η εμπειρία, ο λόγος και η αντίληψη του καθένα συγκρούονται με τα ευρύτερα πολιτισμικά συμπεράσματα για τη ράτσα, την εθνικότητα, την υπηκοότητα, το φύλο, την ταξική προέλευση και την ηλικία. Μια συγκεκριμένη ταυτότητα δεν είναι ποτέ εφικτή. Ο εθνογράφος πρέπει πάντα να ρωτάει όχι 'ποιος είμαι', αλλά 'πότε, πού, πώς είμαι'». ³¹⁹

Όσον αφορά την περίπτωση της γράφουσας, έχει συγκεντρώσει γνώσεις και εμπειρία από διάφορους επιστημονικούς κλάδους, χάρη στα δεκαεπτά χρόνια προσωπικής εμπειρίας στο χώρο της εικόνας (εφαρμοσμένης και μη) και τις σχετικές σπουδές, αλλά και στη συχνή χρήση εθνογραφικών μεθόδων κατά τη δημιουργία των φωτογραφικών της project. Η πρόσφατη έρευνά της γύρω από τις τρέχουσες θεωρητικές συζητήσεις στο θέμα που την αφορά (το εθνογραφικό στην οπτική ανθρωπολογία, στην κοινωνιολογία και στις οπτικές τέχνες) τη βοήθησε να προσεγγίσει το αντικείμενο, και ιδιαίτερα την ανάλυση εικόνων και κειμένων, από πολλαπλές οπτικές γωνίες, και να δημιουργήσει προσωπικές εικόνες με ανάμεικτες προθέσεις.

Τα εργαλεία της ανάλυσης στην παρούσα έρευνα είναι η σημειολογία, η

³¹⁷ Morley D, «Theoretical orthodoxies: textualism, constructivism and 'the new ethnography' in cultural studies», στο Ferguson M and Golding P (eds), *Cultural Studies in Question*, Sage Publications Ltd., 1997, σ. 129.

³¹⁸ Trinh MH, *Framer Framed*, Routledge, 1992, σ. 140.

³¹⁹ Στο ίδιο, σ. 157, στο Morley D, 1997, σ. 129.

μελέτη του λόγου, η εθνο-μεθοδολογία και η ανάλυση περιεχομένου, όπου αυτή χρειάζεται. Επειδή τα έργα τέχνης και οι φωτογραφικές εικόνες μπορούν να αναγνωσθούν ως κείμενα πολιτισμού, η εξέταση του περιεχομένου του σχετικού υλικού που αφορά την Calle και τον Boltanski ανήκει κι αυτή στην ουσία της έρευνας.

ΜΕΡΟΣ Β': Η τέχνη «εθνογραφίζει»

1. Στοιχεία εθνογραφικών μεθόδων στη σύγχρονη τέχνη που χρησιμοποιεί τη φωτογραφία – Εισαγωγή

Η εικόνα είναι μια καθαρή δημιουργία του μυαλού. Δεν μπορεί να δημιουργηθεί από μια σύγκριση αλλά από μια αντιπαράθεση δύο ή περισσότερων διαφορετικών πραγματικοτήτων. Όσο περισσότερο μακρινή και αληθινή είναι η σχέση μεταξύ των δύο πραγματικοτήτων που βρίσκονται σε αντιπαράθεση, τόσο πιο δυνατή θα είναι η εικόνα – τόσο μεγαλύτερη θα είναι η συγκινησιακή της δύναμη και η ποιητική της αλήθεια.

Pierre Reverdy³²⁰

Οι εθνογράφοι και οι καλλιτέχνες έχουν ένα κοινό έργο: την καταγραφή του ανθρώπου και του πολιτισμού του. Καθώς το υποτιθέμενα «παγκοσμιοποιημένο χωριό» των σύγχρονων κοινωνιών γίνεται όλο και πιο πολύπλοκο και αποξενωμένο, οι δύο τομείς, εθνογραφία και τέχνη, μοιράζονται κοινές ανησυχίες και μελήματα. Κάνουν «δάνεια» μεταξύ τους και συμβάλλουν η μια στην εξέλιξη της άλλης. Είναι αφοσιωμένες στην ενδυνάμωση του ανθρώπου με σοφία και συνειδητότητα,

³²⁰

Stoller P, *The Cinematic Griot*, The University of Chicago Press, 1992.

προκειμένου να κάνουν τον κόσμο πιο ανθρώπινο. Επιδιώκουν να απομακρύνουν τα σύμβολα της πρακτικής ζωής, τις συμβατικές γενικότητες στις οποίες η κοινωνία έχει συμφωνήσει, και να επικοινωνήσουν τις πολλαπλές πραγματικότητες που είναι διαφορετικές από το υποκειμενικό «κατασκεύασμα της πραγματικότητας». Την ίδια στιγμή δίνουν ζωτικό χώρο με το να μην είναι αυταρχικές, με το να αφήνουν χώρο για προσωπικές σκέψεις και ερμηνείες. «Μήπως δεν είναι κάθε εθνογράφος κάτι από σουρεαλιστής, ένας επανεφευρέτης και 'ανακατευτής' των πραγματικοτήτων;».³²¹

Το «οπτικό» παίζει πολύ μεγάλο ρόλο σε αυτή την ανταλλαγή και συνεργασία, καθώς η αντιπαράθεση της εθνογραφικής-ανθρωπολογικής άποψης με την καλλιτεχνική ανοίγει καινούργιους δρόμους στην αντίληψη της πραγματικότητας. Η «ματιά» και το μεθοδολογικό ενδιαφέρον της γράφουσας στην ενότητα αυτή θα επικεντρωθούν στα σημεία όπου βρίσκονται τα όρια μεταξύ των δύο αυτών «περιοχών», της εθνογραφίας και των τεχνών που βασίζονται στα οπτικά μέσα, καθώς και στις πολλές υποκατηγορίες αυτών.

2. Η τέχνη «εθνογραφίζει»

«Μοιράζονται οι διάφορες κουλτούρες ανά την υφήλιο μια κάποια έννοια της 'τέχνης'; Στο βιβλίο του *Calliope's Sisters: A Comparative Study of Philosophies of Art*, μια μελέτη για την τέχνη σε 11 πολιτισμούς του κόσμου, ο Richard Anderson, ανθρωπολόγος – ή μάλλον εθνο-αισθησιολόγος, που ειδικεύεται στην τέχνη, υποστηρίζει ότι ο καθένας μπορεί να βρει ένα συγγενικό στοιχείο σε όλες τις κουλτούρες: κάποια πράγματα εκτιμώνται για την ομορφιά τους, το αισθησιακό τους σχήμα και τη μοναδικότητα της δημιουργίας και φυλάσσονται λατρευτικά ακόμα και σε μη ωφελιμιστικά περιβάλλοντα. [...] Ο Anderson προτείνει να οριστεί η τέχνη ως «νόημα πολιτιστικά σημαίνον, επιδέξια κωδικοποιημένο σε ένα μέσο με ικανότητα να συγκινεί, που αναφέρεται και απευθύνεται στις αισθήσεις».³²² Τον ορισμό αυτό θα προσυπέγραφε και η ίδια η Freeland και το ίδιο πιθανόν να έκανε και ο John Dewey,

³²¹ Clifford J, *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, The Harvard University Press, 1999 [1988], σ. 147.

³²² Anderson RL, *Calliope's Sisters: A Comparative Study of Philosophies of Art*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey 1990, σ. 238 στο Freeland C, 2001, σ.77.

αν και ακούγεται ως μια πιο εξειδικευμένη εκδοχή της ιδέας του ότι η τέχνη «εκφράζει τη ζωή μιας κοινότητας».³²³

Ο τρόπος σκέψης των καλλιτεχνών σχετικά με τον πολιτισμό διαφέρει εφόσον τα ερεθίσματά τους προέρχονται από διάφορους επιστημονικούς κλάδους. «Οι καλλιτέχνες είναι κάποια υπο-ομάδα των συμμετεχόντων του κόσμου· με κοινή συμφωνία κατέχουν ένα πολύτιμο χάρισμα λόγω του οποίου κάνουν μια μοναδική και ουσιώδη συνεισφορά στην εργασία και γι' αυτό τη μετατρέπουν σε τέχνη».³²⁴

Θα μπορούσε, λοιπόν, ένας σύγχρονος καλλιτέχνης που χρησιμοποιεί το φωτογραφικό μέσο εφαρμόζοντας εθνογραφικές μεθόδους (παρατήρηση, συνεντεύξεις, αρχειακή έρευνα) να δώσει μια εξίσου πλούσια εμπειρία σε ποιότητα και βάθος επικοινωνίας και σε κατανόηση της γνώσης, με αυτή ενός ανθρωπολόγου;

Στο δοκίμιο του Walter Benjamin «Ο καλλιτέχνης ως παραγωγός»³²⁵, σκιαγραφείται αυτό το καινούργιο «είδος» καλλιτέχνη. Επιτέλους η τέχνη αρχίζει να ελευθερώνεται από αυτό που μέχρι τότε φαινόταν ως η σύμφυτη και αποφασιστική της διαφορά και μοναδικότητα, την ίδια την αύρα της, και γίνεται προσιτή εκτός από τη μπουρζουαζία και στις μάζες.

Για τον Hal Foster, στις μέρες μας, το αντίστοιχο του «καλλιτέχνη ως παραγωγού» είναι ο «καλλιτέχνης ως εθνογράφος». Ποιοι είναι όμως οι λόγοι που οδήγησαν σε αυτή τη στροφή της σύγχρονης τέχνης και κριτικής προς την εθνογραφία; Σύμφωνα με τον Foster, υπάρχουν πέντε κυρίως λόγοι οι οποίοι, μάλιστα, καθιστούν αυτή τη στροφή ιδιαίτερη, διαφοροποιώντας τη από παρόμοιες τάσεις στην τέχνη των τελευταίων δεκαετιών:

Ο πρώτος λόγος είναι ότι η ανθρωπολογία –μαζί με την ψυχανάλυση– θεωρούνται «επιστήμες της ετερότητας». Αυτό καθιστά την καθεμιά τους «lingua franca της καλλιτεχνικής πράξης και του κριτικού λόγου». Ο δεύτερος λόγος είναι ότι η εθνογραφία «είναι η επιστήμη που διαλέγει ως αντικείμενό της τον πολιτισμό», καθώς και το ότι στη δικαιοδοσία των σπουδών του πολιτισμού είναι κυρίως η πρακτική και η θεωρία για το μετα-μοντέρνο. Τρίτον, η «εθνογραφία θεωρείται απολύτως εξαρτώμενη από τα συμφραζόμενα». Αυτό είναι ένα χαρακτηριστικό που

³²³ Dewey J, *Art as Experience*, Minton, Balch & Co., New York 1934, σ. 328, 331, 334, 335.

³²⁴ Becker H, *Art Worlds*, The University of California Press, 1982, σ. 34.

³²⁵ Benjamin W, "The artist as a producer», στο Benjamin W (ed), *Collected Writings*, Volume II. The Harvard University Press, Cambridge 1999.

ικανοποιεί τη απαίτηση του σύγχρονου καλλιτέχνη, ο οποίος εμπνέεται συχνά από την «επιτόπια έρευνα της καθημερινής ζωής». Το τέταρτο επιχείρημα του Foster είναι ότι «η ανθρωπολογία θεωρείται ότι διαιτητεύει τα διεπιστημονικά πεδία – αγαπημένος όρος της σύγχρονης καλλιτεχνικής πράξης». Πέμπτος και τελευταίος λόγος είναι «η γοητευτική έλξη που ασκεί η πρόσφατη τάση 'αυτοκριτικής της ανθρωπολογίας', λόγω της υπόσχεσης για μια 'αυτοστοχαστικότητα' (reflexivity) του εθνογράφου που είναι στο κέντρο, παρόλο που διατηρεί ένα ρομαντισμό για τον άλλο που βρίσκεται στο περιθώριο».³²⁶

Υπάρχει όμως και άλλη μια έλξη μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης. Υπάρχει μια προσδοκία και από τις δύο για το ανάφορο, για «μια στροφή προς ένα περιεχόμενο και μια ταυτότητα που αντιτίθεται στα παλιά κειμενικά παραδείγματα και τις θεματικές κριτικές. [...] Μέσω αυτής της στροφής σε αυτή τη διχασμένη συνομιλία της ανθρωπολογίας, οι καλλιτέχνες και οι κριτικοί μπορούν να λύσουν αυτά τα αντιφατικά μοντέλα με μαγικό τρόπο: μπορούν να συνεχίσουν και να καταδικάσουν την κριτική θεωρία ή μπορούν την ίδια στιγμή να σχετικοποιήσουν και να επικεντρωθούν εκ νέου στο θέμα. Στην παρούσα κατάσταση των καλλιτεχνικών και θεωρητικών αμφιταλαντεύσεων και των πολιτισμικο-πολιτικών αδιεξόδων, η ανθρωπολογία είναι η συμβιβαστική διαλεκτική που προσφέρει διέξοδο».³²⁷

Κατά την πορεία της έρευνας για την παρούσα διατριβή, η γράφουσα ήρθε αντιμέτωπη με μια μακρά ιστορία με παραδείγματα αυτής της εθνογραφικής στροφής στις τέχνες, στα οποία καταγράφηκε η λαχτάρα των καλλιτεχνών να δημιουργήσουν ένα νέο είδος τέχνης, τη «ζωή-τέχνη». Τα «happenings» του τέλους της δεκαετίας του '50 ήταν μια από τις πρώτες απόπειρες. Σε αυτά, σε πραγματικό χρόνο οι καλλιτέχνες στόχευαν στην παραγωγή ιδεών που θα οδηγούσαν την τέχνη μακριά από κάθε γνωστό είδος. Φυσικά, προκειμένου να το καταφέρουν θα έπρεπε να προσπεράσουν όλες τις θεατρικές συμβατικότητες, όπως «καλλιτεχνικά αποσπάσματα, ύπαρξη ακροατηρίου-κοινού, μοναδικά χωρο-χρονικά περιβάλλοντα, σκηνοθεσία χώρων, ρόλων, πλοκών, υποκριτικές ικανότητες, πρόβες, επαναλαμβανόμενες περφόρμανς, ακόμα και τα χρησιμοποιούμενα σενάρια που

³²⁶ Foster H, 1996, σ. 182.

³²⁷ Στο ίδιο.

διαβάζονται».³²⁸

Κάποιος θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι τα παραπάνω μοιάζουν να είναι η περιγραφή του τι ένας «καλός» εθνογράφος των πρώιμων χρόνων δεν θα έπρεπε με κανένα τρόπο να χρησιμοποιήσει. Οι καλλιτέχνες αυτοί δεν έβρισκαν το πρότυπό τους στις καλές τέχνες αλλά στη ρουτίνα της καθημερινής ζωής, γι' αυτό και έβαζαν εθνογραφικά στοιχεία στη δουλειά τους. «Να πλένεις τα δόντια σου, να μπαίνεις σε ένα λεωφορείο, να πλένεις τα πιάτα, να ρωτάς την ώρα, να ντύνεσαι μπροστά σε ένα καθρέφτη, να τηλεφωνείς σε ένα φίλο, να στύβεις πορτοκάλια. Αντί να δημιουργείς μια αντικειμενική αναπαράσταση ή ένα συμβάν για να το δει κάποιος άλλος, το έκανες για να το βιώσεις εσύ ο ίδιος. Ήταν η διαφορά του να βλέπεις έναν ηθοποιό να τρώει φράουλες στη σκηνή και του να τις τρως εσύ ο ίδιος στο σπίτι σου, στην πραγματικότητα. Το να 'κάνεις τη ζωή' συνειδητά ήταν μια ακαταμάχητη ιδέα για μένα».³²⁹ Σε αυτό το πλαίσιο, το να κάνεις ζωή-τέχνη έχει πολλές ομοιότητες με την αυτο-εθνογραφία, όπου κάποιος γίνεται συμμετέχων παρατηρητής των δικών του συνηθειών και της συμπεριφοράς του.

Όμως, το να εγκαταλείψουν τις θεατρικές συμβατικότητες δεν ήταν αρκετό για τους δημιουργούς της ζωής-τέχνης. Συνειδητοποίησαν ότι όταν «κάνεις ζωή συνειδητά», το γεγονός ότι «προσέχεις» αλλάζει το πράγμα που προσπαθείς να κάνεις. Ο Karpow, παρόλο που είχε άγνοια γύρω από εθνογραφικά ζητήματα, μέσω αυτής της «ανακάλυψης» έπιασε ένα από τα κύρια σημεία της εθνογραφίας. Αυτό τον οδήγησε στη συνειδητοποίηση ότι «τα happenings δεν είναι καθόλου σαν τη ζωή, όπως είχα υποθέσει ότι θα μπορούσαν να είναι. Αλλά έμαθα κάτι για τη ζωή και τη 'ζωή'».³³⁰

Αυτή είναι μια καταπληκτική δήλωση, ερχόμενη από ένα καλλιτέχνη. Από τις διαπιστώσεις του φαίνεται να έχει διαισθανθεί τα θέματα τα οποία θίγουν οι Clifford και Marcus στο *Writing Culture*, τις συζητήσεις σχετικά με το γεγονός ότι το να «γράφεις» εθνογραφία είναι μια διαδικασία αφήγησης και άρα μια διαδικασία υποκειμενική. Ο Karpow με την ενόρασή του δείχνει να αντιλαμβάνεται την αδυναμία να δώσει κανείς μια «αντικειμενική» αναφορά για τη ζωή ενός ανθρώπου, ακόμα και

³²⁸ Karpow A, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Kelley J (ed), The University of California Press, 1993, σ. 195.

³²⁹ Karpow A, 1993, σ. 195.

³³⁰ Στο ίδιο.

στην περίπτωση που πραγματικά βιώνει τον άλλον ως συμμετοχικός παρατηρητής ή ακόμα και στην ακραία περίπτωση που ο άλλος είναι αυτός ο ίδιος. Βάζοντας τη λέξη ζωή σε εισαγωγικά, εντοπίζει τη διαφορά μεταξύ της ιδέας του να «υποδύεσαι» συνειδητά τη ζωή και να τη ζεις χωρίς να το παρατηρείς. Αυτό είναι επίσης ένα θέμα που οι εθνογράφοι συνειδητοποίησαν και επεσήμαναν· ότι η ζωή είναι τόσο διαφορετική από την αναπαράστασή της. Όμως οι καλλιτέχνες δεν αποθαρρύνθηκαν από την αποτυχία αυτών των πρώτων πειραμάτων τους, όπως κάποιος θα περίμενε. Η εμπειρία που απέκτησαν τους οδήγησε στο να προσανατολιστούν προς ένα άλλο είδος ζωής-τέχνης: το στοχασμό των μη αυθεντικών-τεχνητών πλευρών της καθημερινής ζωής από τη μια, και των αληθοφανών, ρεαλιστικών χαρακτηριστικών των δημιουργημάτων της τέχνης από την άλλη.

Τα εθνογραφικά στοιχεία συνέχισαν να εμφανίζονται στο έργο των μινιμαλιστών των αρχών της δεκαετίας του '60 μέσω της εννοιολογικής και site-specific τέχνης, καθώς και των performance των αρχών της δεκαετίας του '70. «Σύντομα η τέχνη δεν μπορούσε να προσδιορίζεται μόνο με όρους χωρικούς (στούντιο, γκαλερί, μουσείο, κλπ.). Ήταν ένα ανεξέλεγκτο δίκτυο από διαφορετικές πρακτικές και ιδρύματα, διάφορες υποκειμενικότητες και κοινωνίες. Ούτε ο παρατηρητής της τέχνης θα μπορούσε να οροθετηθεί με φαινομενολογικούς όρους. Ήταν και αυτός ή αυτή ένα κοινωνικό υποκείμενο που καθορίζεται από μια γλώσσα και χαρακτηρίζεται από κάποια διαφορετικότητα (οικονομική, φυλετική, κ.ό.κ.)».³³¹

Οι ορισμοί της τέχνης και της ατζέντας της τέχνης, της ταυτότητας και της κοινότητας, επανεξετάστηκαν μετά από την πίεση που ασκήθηκε από τα κοινωνικά κινήματα (δικαιώματα πολιτών, πολυπολιτισμικότητα, φεμινισμός, πολιτική για το δικαίωμα των ομοφυλοφίλων στη διαφορετικότητα), καθώς και από τις ριζοσπαστικές εξελίξεις της θεωρίας του φεμινισμού, της ψυχανάλυσης και του κινηματογράφου, την εξέλιξη των σπουδών πολιτισμού και της μετα-αποικιοκρατίας. «Κι έτσι, η τέχνη πέρασε στο διευρυμένο πεδίο του πολιτισμού που η ανθρωπολογία θεωρείται ότι μελετά».³³² Αυτές οι εξελίξεις οδήγησαν στο άνοιγμα της τέχνης προς νέους τρόπους τοποθέτησης-παρουσίασης, «από την επιφάνεια του μέσου στο χώρο του μουσείου, από το πλαίσιο του ιδρύματος στα ανεξάρτητα δίκτυα, μέχρις του σημείου πολλοί

³³¹ Foster H, 1996, σ. 184.

³³² Στο ίδιο.

καλλιτέχνες και κριτικοί να μεταχειρίζονται ζητήματα όπως την επιθυμία, την αρρώστια, το AIDS, την έλλειψη στέγης ως πεδία τέχνης».³³³

Ο Robert Smithson και άλλοι καλλιτέχνες εισήγαγαν στην τέχνη την ιδέα της απεικόνισης-«χαρτογράφησης» (mapping), γεγονός που «έσπρωξε τη χαρτογραφική διαδικασία στα άκρα της γεωλογίας, μεταμορφώνοντας τον τρόπο τοποθέτησης της τέχνης (siting of art) δραματικά».³³⁴



Εικόνα 4. Robert Smithson

Αν ληφθούν υπόψη οι σκέψεις του ανθρωπολόγου-εθνογράφου Harry Wolcott περί «εννοιολογικοποίησης» (conceptualisation) και αναλυθούν περαιτέρω, θα μπορούσε να προκύψει ένας ακόμα συνδετικός κρίκος μεταξύ των δύο περιοχών. «Αυτό που η εθνογραφία αξιώνει μέσω της εννοιολογικοποίησης είναι να μετατρέψει τις θεωρητικές γενικεύσεις που επικρατούν για το πώς τα μέλη μιας ομάδας συνηθίζουν να μιλούν ή να φέρονται, σε πιστοποιημένα συμπεράσματα που αναλογούν σε συλλογικές κοινότητες ανθρώπων, αντί για την επιπόλαια δημιουργία στερεοτύπων, ιδανική για να μας επιτρέψει να επιτύχουμε τους ιδιοτελείς σκοπούς μας. Αυτό που απαιτείται από τον εθνογράφο είναι περισσότερο οξυδερκείς παρατηρήσεις, πολλαπλά παραδείγματα, διεισδυτικός σκεπτικισμός σε σχέση με το αν

³³³ Foster H, 1996, σ. 184.

³³⁴ Στο ίδιο, σ. 185.

το έχει 'καταλάβει' σωστά, και πολύ μεγαλύτερη προσοχή στις γενικεύσεις από ότι συνήθως ανέχεται στις καθημερινές του συζητήσεις. Τέλος, θα πρέπει να βρούμε κοινό στο οποίο να ανακοινώνουμε τις παρατηρήσεις μας, καθώς και έναν αποτελεσματικό τρόπο για να επικοινωνήσουμε μαζί του».³³⁵

Στο παραπάνω απόσπασμα εντοπίζονται τρεις λέξεις-κλειδιά: η «εννοιολογικοποίηση», το «κοινό» και ο «αποτελεσματικός τρόπος επικοινωνίας». Είναι λέξεις-κλειδιά γιατί είναι εξίσου σημαντικές για τους εθνογράφους όσο και για τους καλλιτέχνες. Η εθνογραφία έφτασε σε ένα σημείο εννοιολογικοποίησης από τις «θεωρητικές γενικεύσεις που επικρατούσαν» στα «πιστοποιημένα συμπεράσματα» που υποστηρίζει ο Wolcott. Τόσο πολύ είναι βασισμένη η σύγχρονη τέχνη στην εννοιολογικοποίηση (εννοιολογική τέχνη). Η διαδικασία των συνεντεύξεων, της εξέτασης αρχειακού υλικού ή της παρατήρησης της ανθρώπινης συμπεριφοράς είναι μερικές φορές και το ίδιο το μήνυμα που θέλουν να περάσουν οι καλλιτέχνες. Δηλαδή, σε πολλές περιπτώσεις δεν χρησιμοποιούν τις μεθόδους έρευνας της εθνογραφίας για να φτάσουν σε κάποια συμπεράσματα ή απαντήσεις ή «θεωρούμενες ή πιστοποιημένες» γενικεύσεις, αλλά απλώς για να καταγράψουν τις αντιδράσεις του κόσμου απέναντί τους και να παρουσιάσουν τα ευρήματά τους ως μέρος του οπτικού πολιτισμού και του καθημερινού τρόπου ζωής. Σε άλλες περιπτώσεις, θέλουν απλώς να ανατρέψουν-υπονομεύσουν και να αποδομήσουν την αυταρχική εξουσία μιας αρχειακής συλλογής που παρέχει την «αντικειμενική τεκμηρίωση», ή απλά να σαρκάσουν τη δύναμη της εξουσίας και την αυταρχική-επιβλητική δύναμη του να είναι «ειδικοί» στο να παρατηρούν, να εξηγούν και να διαρθρώνουν-πλαισιώνουν την ερμηνεία της κοινωνικής εξέλιξης σε μια αυστηρή και μονότονη θεωρία που οι ανθρωπολόγοι και οι κοινωνιολόγοι υποτίθεται πως έχουν.

Στην προοδευτική τέχνη, η ανησυχία του καλλιτέχνη είναι να φέρει στο προσκήνιο κάτι που είναι κρυμμένο, που δεν μπορεί να περιγραφεί με λέξεις, που δεν είναι προφανές και που σίγουρα δεν είναι δεκτό ως γενικευμένο και εγγυημένο. Αυτή η ικανότητα του καλλιτέχνη να διστάζεται τα πράγματα διαφορετικά είναι που δίνει στην καλλιτεχνική πράξη μια άλλη διάσταση.

Ένα ακόμα κοινό σημείο μεταξύ εθνογραφίας και τέχνης που προκύπτει από το απόσπασμα του Wolcott, είναι ότι και οι καλλιτέχνες, όπως και οι εθνογράφοι,

³³⁵

Wolcott HF, *Ethnography: A Way of Seeing*, AltaMira Press, 1999, σ. 263.

ψάχνουν τρόπους να συνδιαλλαγούν με το κοινό. Επικοινωνούν τη σύλληψη μιας ιδέας οπτικοποιώντας τη με ένα συγκεκριμένο τρόπο και μέσω αυτής της διαδικασίας καλλιεργούν, δημιουργούν και εκπαιδεύουν ένα κοινό το οποίο μπορεί να είναι οπτικά μορφωμένο, οξυδερκές και ευαίσθητο απέναντι σε αυτές. Ένα κοινό που είναι σε θέση να κατανοήσει και να είναι κριτικό. Πολλοί καλλιτέχνες χρησιμοποιούν τις εθνογραφικές μεθόδους με διαφορετικούς τρόπους ώστε να εξυπηρετούν την ιδέα τους, αλλά έχοντας κοινό και απώτερο σκοπό να επικοινωνήσουν αυτή την ιδέα στον κόσμο.

3. Παραδείγματα ανθρωπολογικών επιδράσεων στη δημιουργική φωτογραφία

Σε αυτή την ενότητα παρουσιάζονται παραδείγματα εθνογραφικών στοιχείων της σύγχρονης καλλιτεχνικής φωτογραφίας. Όπως θα εξηγηθεί και παρακάτω, όταν η φωτογραφία συνδέεται με τις εθνογραφικές μεθόδους, σε πολλές περιπτώσεις ξεπέρνα τα όριά της και τους περιορισμούς του μέσου της και έρχεται πιο κοντά στην ανθρώπινη σκέψη. Υπάρχουν περιπτώσεις όπου τα φωτογραφικά έργα τέχνης είναι πολύ πιο κοντά στη σκέψη από ότι στην ίδια τους την απεικόνιση. Το φωτογραφικό μέσο μπορεί να μεταμορφωθεί από ένα τρόπο να βλέπει κανείς σε ένα τρόπο να παρατηρεί τα πράγματα με μία πιο στοχαστική διάθεση.

«Σε μια ειρωνική καμπή, η φωτογραφία μπορεί να ιδωθεί σαν να τείνει να αποσπαστεί από την τωρινή της υπόσταση και εγγενή της φύση ως το υπέρτατο μέσο απεικόνισης. Δηλώνει τον εαυτό της ως μια πρόσθετη απτή πραγματικότητα, ως ένα κομμάτι της ζωής, και όχι απλά σαν μια απεικόνιση ή ένα σχόλιο σ' αυτή. Αυτή η απότομη μετατόπιση της έμφασης κάνει τη φωτογραφία να μοιάζει με εκείνες τις μορφές τέχνης οι οποίες δεν είναι εξαρτώμενες από ένα θέμα που προέρχεται από μια εξωτερική πηγή, και γι' αυτό επεκτείνει πάρα πολύ τις δημιουργικές της δυνατότητες».³³⁶

Τα παραδείγματα που επιλέχθηκαν αναφέρονται στη φωτογραφία τοπίου και

³³⁶

Foresta AM, *The Invention of Photography*, The MIT Press, 1989, σ. 4.

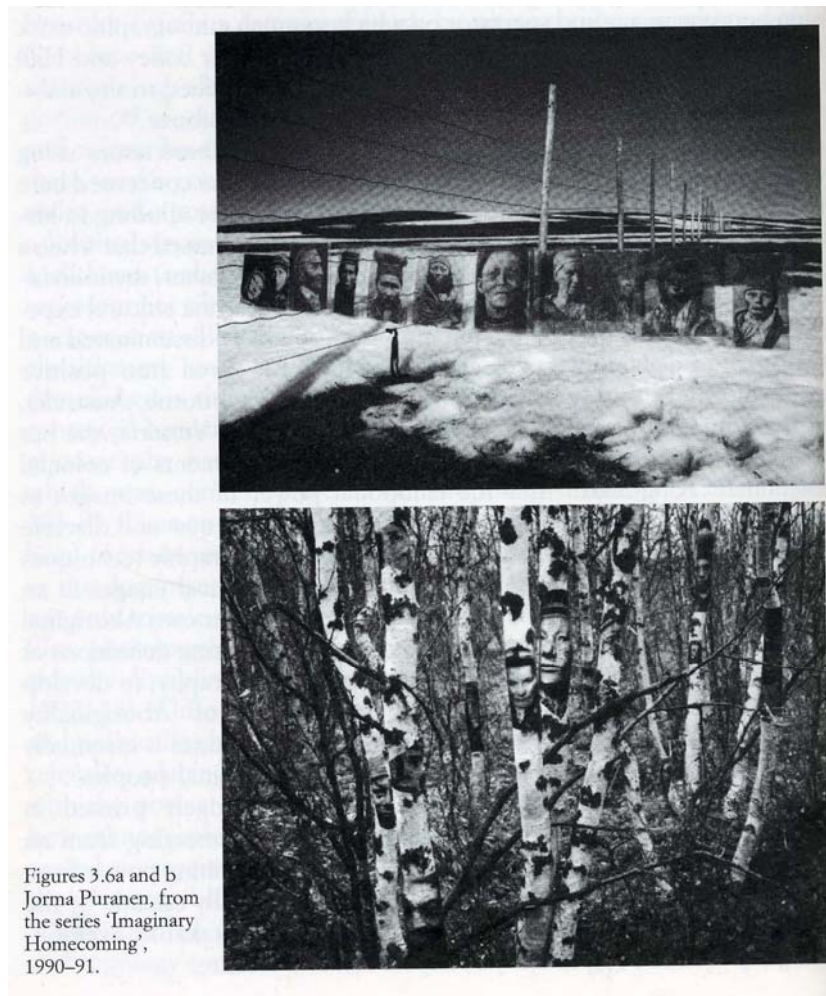
στα ίχνη εθνογραφικών στοιχείων που ενυπάρχουν σε αυτό, δεδομένου ότι το πρακτικό μέρος της παρούσας διατριβής αφορά το αθηναϊκό τοπίο. Επίσης, η εργασία εστιάζει στο πώς αυτά, όταν αναλυθούν ή παρουσιαστούν εκ νέου με διαφορετικούς τρόπους, αποκαλύπτουν στοιχεία και παρέχουν ενορατική γνώση σχετικά με τη «νέα ελληνική ταυτότητα».

- **Εγκαταστάσεις**

Οι εγκαταστάσεις είναι ένας τρόπος «στησίματος» του έργου τέχνης (site-specific) και πιο στενής σύνδεσής του με το χώρο που αναπαριστά. Μερικοί φωτογράφοι-καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν τις εγκαταστάσεις με σκοπό να εξετάσουν «τη διασταύρωση των διαφόρων τρόπων της ιστορίας στην οποία εμπλέκεται η ανθρωπότητα».³³⁷

Αρχειακές εικόνες της φυλής Σάμι που τραβήχτηκαν για τον πρίγκιπα Roland Bonaparte το 1884 βγήκαν από το αρχειοφυλακείο του Μουσείου του Ανθρώπου στο Παρίσι και έγιναν το πρωτότυπο υλικό με το οποίο ξεκίνησε το project του ο Φινλανδός φωτογράφος Jorma Puranen.

³³⁷ Edwards E, «Jorma Puranen – Imaginary homecoming», *Social Identities* 1(2), 1995, σ. 319.



Εικόνα 5. Jorma Puranen

Τις επαναφωτογράφησε και τύπωσε μεγεθύνσεις τους σε φύλλα από πλεξιγκλάς τα οποία επανατοποθέτησε στο τοπίο «δημιουργώντας μια φανταστική μεταφορική επιστροφή τους στην οικογενειακή εστία».³³⁸ «Αυτή η επιστροφή απέφυγε τους ρομαντισμούς όχι μόνο λόγω της αναφοράς της στη σημερινή χρήση της γης αλλά, πολύ περισσότερο, λόγω του τρόπου με τον οποίο ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος με τη δική του ιστορία και τη φύση της φωτογραφικής οικειοποίησης. [...] Η τομή στο χρόνο, την οποία η φωτογραφία επιτρέπει, έρχεται μαζί με μια τομή στο χώρο, επαναπροσδιορίζοντας και επαναφέροντας την ιδιαίτερη διάσταση της

³³⁸ Puranen J, «Imaginary Homecoming», στο Gupta S (ed), *Disrupted Borders*, Rivers Oram Press, 1993, σ. 96-103.

ιστορικής εμπειρίας».³³⁹

Είναι σημαντικό να αναφερθεί εδώ το σχόλιο του Foster ότι «...συμβολικά, αυτή η καινούργια site-specific τέχνη μπορεί να επανακαταλάβει χαμένους πολιτιστικούς τόπους και να προτείνει εναλλακτικές ιστορικές μνήμες (counter-memories)».³⁴⁰ Ο Puranen σε αυτή τη δουλειά καταπιάνεται με την υλικότητα και φθαρτή φύση των εικόνων και των ανθρώπων που απεικονίζονται, εφόσον αυτές οι αναπαραστάσεις «κινούνται από την εικόνα στο αντικείμενο και πάλι στην εικόνα».³⁴¹

Το έργο «Strange Territory» (1993) της Elizabeth Williams είναι μια πολύ ενδιαφέρουσα προσέγγιση στη δημιουργική φωτογραφία που είναι βαθιά αφοσιωμένη στην εθνογραφία και την ανθρωπολογία. Το έργο απαρτίζεται από διαφορετικά μέρη:

«Σε ένα μέρος του 'Strange Territory' βλέπουμε την εγκατάσταση μιας σειράς από δεκατρείς φωτογραφίες από τουριστικές συναλλαγές σε μια αγορά. Αυτή η εγκατάσταση χρησιμοποιεί την αποτελεσματική δύναμη της ασήμαντης περιστασιακότητας με ένα διαφορετικό τρόπο. Οι φωτογραφίες είναι συνειδητά καδραρισμένες σαν θραύσματα. Τα χέρια των ατόμων που συναλλάσσονται (στην αγορά/πώληση κοσμημάτων) γεμίζουν την εικόνα δείχνοντας τα κοσμήματα, προσφέροντας και παίρνοντας χρήματα. Δεν είναι σαφές το πόσοι άνθρωποι εμπλέκονται ή το ποια αντικείμενα ακριβώς είναι προς πώληση, διότι δεν υπάρχουν κενά μεταξύ του προσφερόμενου και του φορεμένου αντικειμένου. Η δουλειά αυτή θίγει το πρόβλημα της εμπορευματοποίησης. 'Δημιουργεί ένα χώρο για υποκειμενικότητες οι οποίες μπορεί να επιτρέψουν σε καλά δομημένες επικράτειες της αλήθειας να θεωρηθούν σοβαρές μυθιστοριογραφίες. Αυτές οι στρατηγικές, όπως έχει διατυπώσει ο Clifford [Clifford J, 1988, σ. 10], μόλις αναγνωριστούν επιτρέπουν την εμφάνιση ποικίλων εφευρετικών δυνατοτήτων για αναπαράσταση. Ίσως η εκφραστική, υποκειμενική, σοβαρή μυθοπλασία είναι ακριβώς ο αντίθετος κανόνας ο οποίος θα προτείνει ένα ρόλο για τη φωτογραφία ως μια έκφραση του πολιτισμού. Όπως αποδυναμώθηκε η κεντρική θέση της αυταρχικής εθνογραφικής φωνής και το εθνογραφικό γράψιμο επαναπροσεγγίστηκε με διαφορετικό τρόπο, έτσι και η ταυτότητα και η αναπαράσταση δεν μπορούν να εκφραστούν σε μια μορφή, μια

³³⁹ Edwards E, «Beyond the boundary a consideration of the experience in photography and anthropology», στο Banks M and Morphy H (eds), 1999, σ. 53-80.

³⁴⁰ Foster H, 1996, σ. 197.

³⁴¹ Edwards E, στο Banks M and Morphy H (eds), 1999, σ. 72.

φωτογραφία ή μια φωνή'.³⁴² Ένα μεγάλο μέρος της δουλειάς που σχολιάζεται εδώ καταπιάνεται με το να κάνει κάτι ορατό, ακριβώς με τον ίδιο τρόπο όπως διαφορετικές φωνές αναγνωρίζονται και εκφράζονται μέσω εθνογραφικών κειμένων». ³⁴³

Τα παραπάνω παραδείγματα θέτουν ερωτήματα για την ταυτότητα και τα ζητήματα τρόπου έκφρασης, εμπορευματοποίησης, αντιπαράθεσης και απολυταρχικότητας, «τα οποία είναι βαθιά σχετιζόμενα με τη ζωντανή εμπειρία, μια εμπειρία της πραγματικότητας η οποία συνεχώς αλλάζει»³⁴⁴. Αυτό το είδος εμπειρίας μοιάζει με τύπους εμπειριών οι οποίες σε προηγούμενες περιόδους «είχαν μπει στη φροντίδα διαφόρων ειδών προσηλυτιστών. [...] Αυτό αποκαλύπτει την ανάγκη μας για αγαλλίαση, γι' αυτές τις στιγμές της τόσο έντονης ευχαρίστησης που δεν αναγνωρίζουμε πια, το ρίζωμά μας στον υλικό κόσμο»³⁴⁵.

- **Καρτ ποστάλ**

Ένας άλλος τρόπος με τον οποίο οι καλλιτέχνες-φωτογράφοι συνηθίζουν να παρουσιάζουν και να εκθέτουν τη δουλειά τους είναι οι καρτ ποστάλ. Τοποθετούνται κριτικά στον «κόσμο της εικονοποιίας» των καρτ ποστάλ «είτε άμεσα είτε ιστορικά, μέσα από τη χρήση του κορνιζαρίσματος και του χρώματος. [...] Σε αυτό το πλαίσιο, η καρτ ποστάλ γίνεται η αρχετυπική, στατική, αντικειμενοποιημένη εικόνα, μετατρέποντας τα φωτογραφιζόμενα σε καταναλωτικό προϊόν, μεταμορφώνοντάς τα μέσω των εικόνων σε ανταλλάξιμο αντικείμενο. Τέτοιες καταναλώσεις από καρτ ποστάλ καθιστούν τις φωνές των αντικειμένων τους μουγγές, γίνονται κυριολεκτικά ένα αναλώσιμο προϊόν χωρίς φωνή»³⁴⁶.

Ένα από τα μέρη του «Strange Territory» της Elizabeth Williams αποτελείται από τέσσερις σειρές εικόνων ενός εγκαταλελειμμένου στρατοπέδου Βεδουίνων, τυπωμένες σε μια αναδιπλούμενη καρτ ποστάλ. Σε μια από τις σειρές απεικονίζονται απομεινάρια παπουτσιών στην έρημο, στην επόμενη ίχνη ρούχων. «Παρ' όλες τις

³⁴² Edwards E, στο Bailey and Hall, 1992, σ. 21.

³⁴³ Edwards E, στο Banks M and Morphy H (eds), 1999, σ. 75.

³⁴⁴ Στο ίδιο, σ. 74.

³⁴⁵ Grabner M, «Negotiating rapture: The power of art to transform lives, Museum for Contemporary Art, Chicago», *Frieze* 31, 1996.

³⁴⁶ Edwards E, στο Banks M and Morphy H (eds), 1999, σ. 73.

επιφανειακές ομοιότητές τους με την τελευταία φάση του αφαιρετικού εξπρεσιονισμού, [η Williams ξεκίνησε ως ζωγράφος] παραμένουν απόλυτα έντιμες προς το φωτογραφικό χαρακτήρα τους με το να χρησιμοποιούν την αλληλεπίδραση του ρεαλιστικού και του εκφραστικού για να επικοινωνούν τον πολιτισμό και για να κάνουν νύξη σε ευρύτερα θέματα (στο συγκεκριμένο έργο στον Αραβο-Ισραηλινό Πόλεμο [1967] και τις εναλλασσόμενες διαφορετικές χρήσεις της γης).

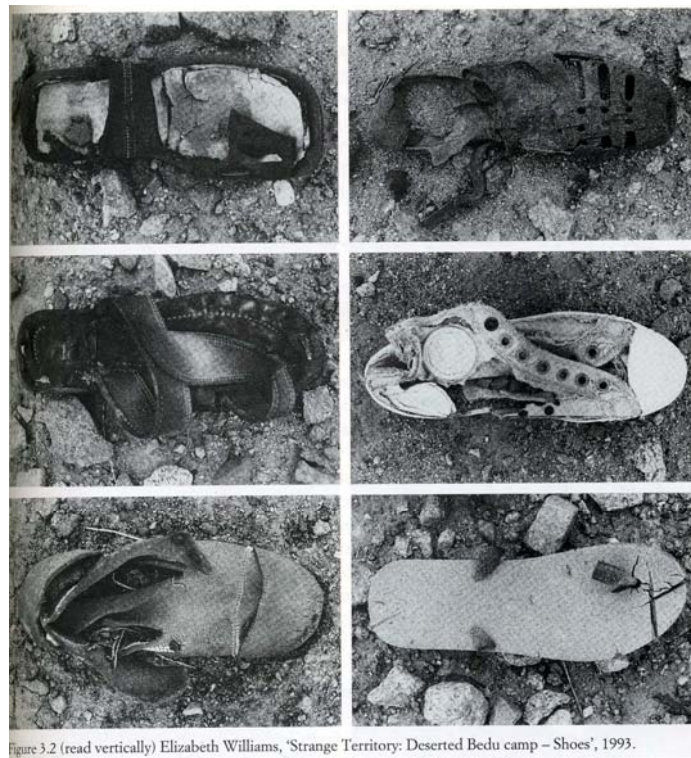


Figure 3.2 (read vertically) Elizabeth Williams, 'Strange Territory: Deserted Bedu camp – Shoes', 1993.

Εικόνα 6. Elisabeth Williams: *Strange Territory*

Επιμελημένη σαν να ήταν εθνογραφικό κείμενο, η γραμμική εξιστόρηση λειτουργεί ως 'μεταφορά' για την κοινωνική αλλαγή. Ο ρεαλισμός του καταγεγραμμένου υλικού πολιτισμού έχει μια διδακτική ιδιότητα αλλά προσλαμβάνει μια συμβολική ιδιότητα, σαν μέσα απ' όλα αυτά η έρημος να παραμένει απαραβίαστη, καταναλώνοντας και κατανικώντας τις υλικές ενδείξεις της ανθρώπινης αλληλεπίδρασης με αυτή. Φωτογραφίες σαν αυτές θέτουν ερωτήματα, θέτουν θέματα αντί να διαλαλούν 'αυτό-δείχνει-το πώς-είναι'. Οι μεταφορές που υποδηλώνονται από τον υλικό πολιτισμό και τη σχέση του με την έρημο –τα

πολλαπλά καρέ (frames), ο ρυθμός της επανάληψης και οι δυνατότητες της αφαίρεσης– επικοινωνούν μια αιχμηρή αλήθεια για τη σχέση των Βεδουίνων με την έρημό τους και τη δικιά τους 'εμπειρία' με αυτή του τέλους του 20ού αιώνα».³⁴⁷

Η Βρετανίδα καλλιτέχνις Ingrid Pollard δημιουργεί τις δικές της φωτογραφίες για να σχολιάσει τις παραδοσιακές καρτ ποστάλ τοπίων. Έτσι εκφράζει τη δική της εμπειρία και το δικό της συναίσθημα σχετικά με την «αμηχανία» των μαύρων σε ένα αγροτικό τοπίο. Ένα συναίσθημα που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τις μεταφορικές έννοιες της ελευθερίας και της ανάτασης τις οποίες συνήθως ανακαλούν τέτοια τοπία φυσικής ομορφιάς. Ήθελε να μοιραστεί τη μάλλον πικρή ανακάλυψή της ότι «η εμπειρία του να είσαι μαύρος βιώνεται μόνο εντός του αστικού περιβάλλοντος. [...] Περπατούσα νιώθοντας τόσο μόνη όσο ένα μαύρο πρόσωπο σε μια θάλασσα λευκών».³⁴⁸

Η Claudette Holmes, σε μια προσπάθεια να δημιουργήσει ένα έργο τέχνης που να θυμίζουν τη μορφή των καρτ ποστάλ, ενοποίησε ιστορικά ανθρωπολογικά έγγραφα. Έκανε μοντάζ με φωτογραφίες από την εξερευνητική αποστολή του Emil Torday το 1906 στο Κογκό, σε αντιπαράθεση με εικόνες μαύρων που έζησαν στην Αγγλία τη δεκαετία του '90 (εξατομικευμένα και ονοματισμένα), οι οποίοι ποζάρουν απέναντι σε ένα σκηνοθετημένο φόντο διάσημων πινάκων με τοπία της Αγγλίας των Turner και Constable. Σκοπός αυτής της ιδέας ήταν «να εκφράσει την επιθυμία και το δικαίωμα των μαύρων να εντάσσονται εντελώς ανεπιφύλακτα και να αποτελούν μέρος της Βρετανίας».³⁴⁹ Με αυτό το έργο η καλλιτέχνις καταφέρνει να μπλέξει την προσωπική με τη συλλογική ιστορία. Η αφήγηση μιας εικόνας ενός συγκεκριμένου προσώπου γίνεται το παλίμψηστο της ιστορίας πολλών άλλων. Η αντιπαράθεση των εικόνων και των πραγματικοτήτων μέσα από ανοιχτά αντιφατικούς τρόπους, όπως στη δουλειά της Holmes που αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα, ανοίγει ένα διάλογο και επιτρέπει τη δυνατότητα της δημιουργίας ακόμη μιας οπτικής γλώσσας, η οποία είναι βαθιά ριζωμένη και στην πραγματικότητα της βιωμένης εμπειρίας αλλά και στη ρωμαλέα άρθρωση αυτής.³⁵⁰

³⁴⁷ Edwards E, στο Banks M and Morphy H (eds), 1999, σ. 72.

³⁴⁸ Jones K, «Re-creation», *The Critical Decade Ten-8 2* (3), 1992, σ. 96-105.

³⁴⁹ Edwards E, στο Banks M and Morphy H (eds), 1999, σ. 74.

³⁵⁰ Hall S, «Interview with Stuart Hall», *Camera Work* 29, 1983, σ. 18.

4. Τα ίχνη του «άλλου» ως μαθήματα αυτογνωσίας: Sophie Calle και Christian Boltanski

«Ενδείξεις από μαρτυρίες υπονοούν πως δεν είμαστε ποτέ απολύτως προετοιμασμένοι για τα πράγματα τα οποία επινοούμε, ούτε και τόσο εν γνώσει των συνεπειών τους. Αυτή η αβεβαιότητά μας είναι παρούσα στην τέχνη, εντούτοις τα μηνύματα των καλλιτεχνών δεν είναι τόσο σαφή όσο κάποιος θα ήθελε. Αυτό συμβαίνει, εν μέρει, επειδή η τέχνη προκύπτει από διαισθήσεις οι οποίες ούτε στους ίδιους τους καλλιτέχνες δεν είναι τόσο σαφείς. Αλλιώς γιατί να κάνεις τέχνη;».³⁵¹

Ξεχωριστής αναφοράς χρήζουν οι περιπτώσεις των εκπροσώπων της σύγχρονης τέχνης Sophie Calle και Christian Boltanski. Με την ευαισθητοποιημένη και ενδυναμωμένη με διαίσθηση ματιά τους εμπλέκονται σε μια προσπάθεια για κατανόηση της ανθρώπινης φύσης μέσω του οπτικού πολιτισμού και συγκεκριμένα μέσω της φωτογραφίας. Η δουλειά τους επιλέχθηκε εδώ πρώτα απ' όλα επειδή το κυρίαρχο μέσο τους είναι η φωτογραφία – εξάλλου το φωτογραφικό μέσο και οι διάφορες πτυχές του κατέχουν κεντρική θέση στην παρούσα διατριβή, εφόσον σημείο εκκίνησης της γράφουσας είναι η επαγγελματική της σχέση με τη φωτογραφία. Οι δύο καλλιτέχνες, προκειμένου να πλάσουν τις ιστορίες τους χρησιμοποιούν τις φωτογραφίες σε συνδυασμό με εθνογραφικές μεθόδους, προβάλλοντας έκδηλα το ενδιαφέρον τους για τον άνθρωπο.

Η ανάλυση της δουλειάς των Sophie Calle και Christian Boltanski στηρίζεται σε σύγχρονα θέματα που αφορούν το πώς γίνεται αντιληπτό το κοινωνικό περιβάλλον, οι αλλαγές στις διαπροσωπικές σχέσεις, στην καθημερινή ζωή, στην κοινωνική συμπεριφορά, στον τρόπο που «διαβάζονται» οι φωτογραφικές εικόνες, στο σύγχρονο ρόλο της τέχνης. Χρησιμοποιώντας εθνογραφικά προσανατολισμένες μεθόδους και στήνοντας με ιδιαίτερο τρόπο τη δουλειά τους σε εγκαταστάσεις, εισήγαν νέους δρόμους στη σύγχρονη δημιουργική φωτογραφία και έφεραν ένα αναζωογονητικό, ανανεωτικό, άμεσο αλλά και ποιητικό τρόπο αντίληψης των γεγονότων αλλά και των μυθοπλασιών της προσωπικής ζωής. Και αυτό αναπαριστώντας στις κατασκευές τους τις συμβολικές και ενστικτώδεις ποιότητες της

³⁵¹ Rian J, «Washed up on the shores of light», στο Janus E (ed), *Veronica's Revenge. Contemporary Perspectives on Photography*, MUHKA, 1998, σ. 190.

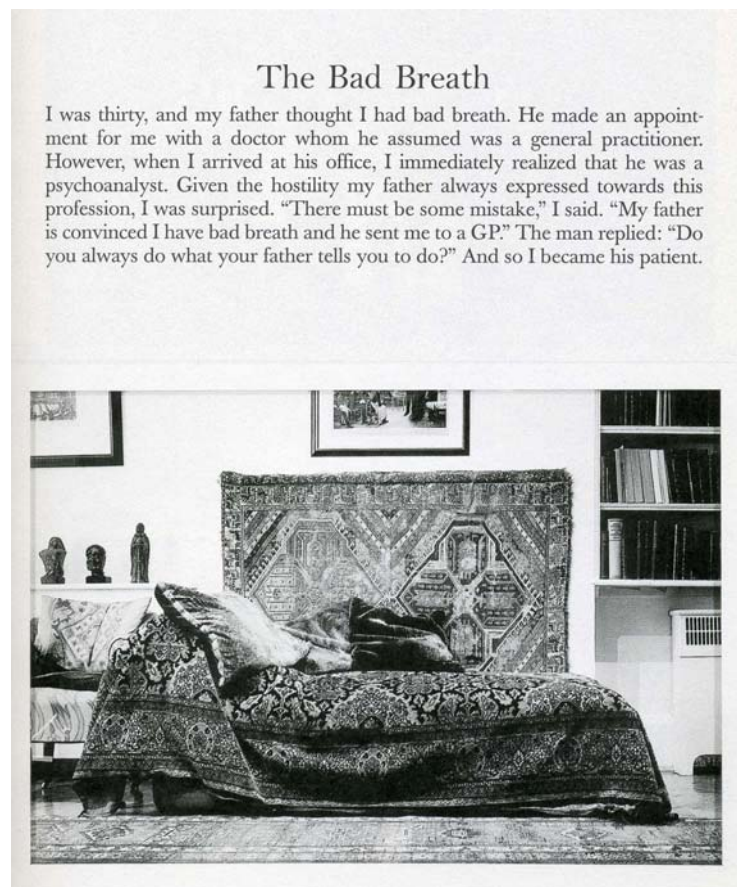
ανθρώπινης φύσης, φιλτραρισμένες όμως μέσα από τη δική τους ψυχή, ώστε να επιτυγχάνουν μια άμεση σχέση και επαφή με το κοινό.

Και οι δύο καλλιτέχνες βασίζονται σε αυτοβιογραφικά στοιχεία· κάνουν έτσι ένα είδος αυτο-εθνογραφίας, εμπλέκοντας προσωπικές εμπειρίες, συναισθήματα και συγκινήσεις. Φαίνεται λοιπόν πως στα σύγχρονα έργα ο ίδιος ο καλλιτέχνης μπορεί να γίνει ένα είδος αυτοδημιουργητού εθνογράφου, δημιουργώντας όχι απλώς μια φωτογραφία αλλά ένα ολόκληρο σχόλιο, σχεδόν μια ερευνητική εργασία στα κοινωνικά και ψυχολογικά διλήμματα που συνδέονται με αυτό που με την πρώτη ματιά φαντάζει ως μια τελείως ασήμαντη προσωπική ιστορία, η οποία τελικά συνεισφέρει στην κατανόηση του κόσμου και της κοινωνίας.

Η πρώτη δουλειά της Sophie Calle τοποθετείται στα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του '70, στο Παρίσι. «Σε αυτή τη φάση δεν έβλεπε τις δραστηριότητές της σαν τέχνη που θα μπορούσε να παρουσιαστεί κάπου, αλλά σαν ιδιωτικό κοινωνικό πείραμα το οποίο είχε σημασία για την ίδια».³⁵² Η δουλειά της ήταν κυρίως μια σειρά από ρόλους βγαλμένους από την πραγματική ζωή, τους οποίους υιοθέτησε και κατέγραψε για συγκεκριμένο χρονικό διάστημα. «Σε μεγάλο μέρος της δουλειάς της Sophie Calle, συμπεριλαμβανομένων και έργων όπως 'Αυτοβιογραφικές Ιστορίες' ('Η αναπνοή που μυρίζει'), 1988-1989, εγγράφονται οι αφηγήσεις της μνήμης και της εμπειρίας σε επιδέξιες εγκαταστάσεις φωτογραφιών και κειμένου, που λειτουργούν σαν τα κείμενα ενός προγράμματος που είναι το μόνο που μένει αφού μια παράσταση τελειώσει».³⁵³

³⁵² Reckitt H and Phelan P (eds), *Art and Feminism*, Phaidon, 2001, σ. 125.

³⁵³ Cottingham L, «Re-framing the subject: Feminism and photography», στο Janus E (ed), 1998, σ. 65.



Εικόνα 7. Sophie Calle: *Autobiographical Stories*

Όσον αφορά τα έργα και τις εγκαταστάσεις του Boltanski, κυρίως διαπραγματεύονται την ιδέα του θανάτου. Από ερασιτεχνικές φωτογραφίες που απεικονίζουν στιγμιότυπα ανθρώπων δημιουργεί «ναούς» με φωτογραφίες θυμάτων. Οργανώνει τις φωτογραφίες με τρόπο που θυμίζει αρχείο ή ταξινόμηση έργων σε ένα μουσείο. Παίζει με αυτές τις έννοιες προσπαθώντας να δημιουργήσει τις δικές του «επίσημες» ιστορίες, δίνοντας την έμφαση στην έννοια της μνήμης και ανατρέποντας το «ντοκουμενταρίστικο» στοιχείο της φωτογραφίας, ενώ την ίδια στιγμή το επανεγκαθιδρύει. Βλέπει στο πρόσωπο ενός αγνώστου κάθε άνθρωπο. Η δουλειά του θυμίζει το αρχείο φωτογραφιών δολοφονηθέντων της *Daily Herald* το οποίο χρησιμοποιούσε η αστυνομία για να αναγνωρίσει τα θύματα.³⁵⁴ Στον Boltanski, επιστήμη και η τέχνη μοιάζουν φαινομενικά, ώστε κάποιος θα μπορούσε να κάνει λάθος στην ταξινόμησή τους.

³⁵⁴ Iles C and Roberts R, *In Visible Light. Photography and Classification in Art, Science and the Everyday*, The Oxford Museum of Modern Art, 2000.



Εικόνα 8. Christian Boltanski

ΜΕΡΟΣ Γ': Ο ιστορικός ρόλος του φωτογραφικού μέσου και η «τεκμηριωτική» φύση της φωτογραφίας

1. Η χρήση των εικόνων από τους ιστορικούς

Όπως αναλύθηκε στο πρώτο μέρος, η φωτογραφία μάλλον φανέρωσε και απλούστευσε την αμφισβήτηση του αποδεικτικού στοιχείου και του ντοκουμέντου γενικά, είτε αυτό ήταν φωτογραφία είτε κείμενο. «Η χρήση της κάμερας στην υπηρεσία της επιστήμης δεν έλυσε το πρόβλημα της μαρτυρίας (αποδεικτικού στοιχείου), αντίθετα λειτούργησε στο να τεθούν ακόμα περισσότερες ερωτήσεις για τη θέση που κατείχε το αποδεικτικό στοιχείο και που τόσο είχε προκαταλάβει την επιστήμη του 19ου αιώνα».³⁵⁵

Έτσι, από τη μια μεριά, εκπρόσωποι των κοινωνικών και ανθρωπιστικών επιστημών που ασχολούνται με την έρευνα αποδέχονται και χρησιμοποιούν τη φωτογραφία ως τεκμήριο. «Κάθε φωτογραφία, από τη στιγμή που τραβήχτηκε, αποτελεί ιστορικό τεκμήριο. Αν σε ενδιαφέρει να εξερευνήσεις ή ν' αποκαλύψεις την ακριβή φύση της αλλαγής, τότε φωτογραφίες που τραβήχτηκαν σε τακτά χρονικά διαστήματα από το ίδιο ακριβώς σημείο μπορούν να είναι αποκαλυπτικές. Αλλαγές σε

³⁵⁵

Grimshaw A, 2001, σ. 88-89.

αστικές γειτονιές, τοπία ή στο εσωτερικό ενός δωματίου [...] Όλα αυτά, όταν πιστοποιηθούν και επιβεβαιωθούν και καταγραφούν, τότε τα στοιχεία του χρόνου, του τόπου και της κατάστασης μπορούν να έχουν ισχυρή αποδεικτική ή πειστική αξία».³⁵⁶

Από την άλλη, «υπάρχει μια συνεχής διαμάχη μεταξύ των 'θετικιστών', οι οποίοι πιστεύουν ότι οι εικόνες μεταφέρουν αξιόπιστες πληροφορίες για τον εξωτερικό κόσμο, και των σκεπτικιστών ή των στρουκτουραλιστών (δομιστών), οι οποίοι υποστηρίζουν ότι δεν το πράττουν».³⁵⁷ Οι στρουκτουραλιστές επικεντρώνονται στην εικόνα καθαυτή, στην εσωτερική της δομή, στις επιμέρους σχέσεις της καθώς και στη σχέση της με άλλες εικόνες του ίδιου είδους και τονίζουν τα υποσυνείδητα νοήματα. Οι θετικιστές «επιχειρούν να 'περάσουν μέσα' από την εικόνα ώστε να διακρίνουν την πραγματικότητα πέρα από αυτή», τονίζοντας πάντα τη συνειδητή παραγωγή του νοήματος.³⁵⁸ «Οι μετα-στρουκτουραλιστές επικεντρώνονται στην ασάφεια, την 'πολυσημία' ή σε αυτό που αποκάλεσε ο Jacques Derrida 'άπειρο παιχνίδι των εννοιών'. Ενδιαφέρονται για την αστάθεια ή την ποικιλία των νοημάτων και για τις προσπάθειες των 'κατασκευαστών' των εικόνων να ελέγξουν αυτή την ποικιλία με μέσα όπως λεζάντες και άλλα 'εικονοκείμενα'».³⁵⁹ «Οι συνέπειες της προσέγγισης των εικόνων ως 'κειμένων με μορφές' ή 'συστημάτων σημείων' είναι η ενθάρρυνση της ευαισθησίας σε αντιθέσεις και αντιστροφές, καθώς επίσης στους συσχετισμούς ανάμεσα σε ένα σημείο και ένα άλλο. [...] Αναπαραστάσεις του 'άλλου' [...] ίσως διαβαστούν ως αντιστροφές της εικόνας που έχει ο παρατηρητής [...] για τον εαυτό του».³⁶⁰

«Υπάρχουν φορές που αυτή η συζήτηση μου φαίνεται σαν διάλογος κουφών», υποστηρίζει ο Peter Burke, που πιστεύει σε μια συνθετική ματιά των δύο απόψεων. Φαίνεται πως θεωρεί αφελείς τους χαρακτηρισμούς «αξιόπιστες» ή «αναξιόπιστες» και μιλάει για κάτι πιο ουσιώδες, τους βαθμούς και τους τρόπους της αξιοπιστίας ανάλογα με τις συμβάσεις που οι φωτογράφοι υιοθετούν κάθε φορά για διαφορετικούς λόγους. Κάποιος που ακολουθεί αυτή τη συνθετική ματιά απορρίπτει

³⁵⁶ Loizos P, 2000, σ. 96.

³⁵⁷ Burke P, 2003, σ. 234.

³⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 234-235.

³⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 223-224.

³⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 219-220.

αφενός «την απλή αντίθεση μεταξύ της όψης της εικόνας ως 'καθρέφτη' ή ως 'στιγμιότυπου' και αφετέρου παραδέχεται ότι δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένα σύστημα σημείων ή συμβάσεων. [...] Στην περίπτωση των εικόνων –όπως και σε αυτή των κειμένων–, οι συμβάσεις φιλτράρουν πληροφορίες σχετικά με τον έξω κόσμο, αλλά δεν τις αποκλείουν».³⁶¹

Πώς αντιμετωπίζουν λοιπόν οι ιστορικοί τις εικόνες και συγκεκριμένα τις φωτογραφίες; Τις χρησιμοποιούν στην ερευνά τους; Ενδιαφέρονται για τις βαθύτερες, μη λεκτικές πτυχές της εμπειρίας που αυτές μεταφέρουν; Σύμφωνα με τον Burke, στην πλειονότητά τους όχι. «Είναι γεγονός πως οι ιστορικοί δεν λαμβάνουν ακόμη σοβαρά υπόψη τη μαρτυρία των εικόνων, γι' αυτό και ο πρόσφατος προβληματισμός κάνει λόγο για 'την αθέατη πλευρά του ορατού'. Όπως σημειώνει ένας ιστορικός της τέχνης, 'οι ιστορικοί [...] προτιμούν να ασχολούνται με κείμενα και πολιτικά ή οικονομικά γεγονότα και όχι με τις βαθύτερες πτυχές της εμπειρίας που εξετάζουν οι εικόνες', ενώ ένας άλλος αναφέρεται στη 'συγκατάβαση προς τις εικόνες' που αυτή η στάση υπονοεί. Ελάχιστοι είναι οι ιστορικοί που διεισδύουν σε φωτογραφικά αρχεία, σε σύγκριση με τον αριθμό εκείνων που αξιοποιούν αρχεία χειρόγραφων και δακτυλογραφημένων τεκμηρίων. [...] Κι όταν χρησιμοποιούν εικόνες, οι ιστορικοί έχουν την τάση να τις θεωρούν απλώς και μόνο εικονογράφιση που αναπαράγουν στα βιβλία τους, χωρίς σχόλια».³⁶²

Η συγκαταβατική αντιμετώπιση της φωτογραφίας από την πλειονότητα των ιστορικών είναι σύμπτωμα «οπτικού αναλφαριθμητισμού». Η θεώρηση της φωτογραφίας ως υπεραπλουστευτικού και μη σοβαρού ή επιστημονικού μέσου τεκμηρίωσης φανερώνει άγνοια για τον «αθέατο» κόσμο του ορατού. Στην εποχή της παντοδυναμίας της εικόνας είναι επικίνδυνο να αγνοεί κανείς τον κόσμο της οπτικής αντίληψης και επικοινωνίας που διέπεται από τους δικούς του κώδικες, θεωρίες και πολύπλοκες διεργασίες του νου. Για παράδειγμα, ελάχιστοι είναι αυτοί που γνωρίζουν ότι κανείς αντιλαμβάνεται τον κόσμο μέσα από εντυπώσεις και νοητικές αναπαραστάσεις και ότι ο μηχανισμός αυτός λειτουργεί μόνο στην περίπτωση που θελήσει να εστιάσει την προσοχή σε αυτό που βλέπει.³⁶³

³⁶¹ Burke P, 2003, σ. 234-235.

³⁶² Στο ίδιο, σ. 12.

³⁶³ Παγωνδιώτης Κ, «Vision as illusion», εισήγηση στο Διεθνές Συμπόσιο «Φως, Εικόνα και Ψευδαίσθηση», Ευρωπαϊκό, διεπιστημονικό project: Η Ακαδημία Αιγίνης; Βρετανικό Συμβούλιο και

Για ποιους όμως λόγους συμβαίνει αυτό; Μία απάντηση βρίσκεται ίσως στην προτροπή του ιστορικού Edward Carr: «Μελέτησε τους ιστορικούς πριν αρχίσεις να μελετάς τα γεγονότα».³⁶⁴ Με την ίδια συλλογιστική θα μπορούσε κανείς να πει μελέτησε τους φωτογράφους πριν αρχίσεις να μελετάς τις φωτογραφίες. Κάθε φωτογράφος έχει διαφορετικές προθέσεις, γνώσεις, πεποιθήσεις, αντιλήψεις και τρόπο χρήσης του μέσου του όταν 'παράγει' μια φωτογραφία. Είναι χαρακτηριστική η φράση του Lewis Hine: «Οι φωτογραφίες μπορεί να μη λένε ψέμματα, οι ψεύτες όμως μπορούν να φωτογραφίζουν».³⁶⁵ Επίσης διαφωτιστική για το ίδιο ζήτημα είναι και η παρατήρηση του φωτογράφου Roy Stryker το 1940: «Τη στιγμή κατά την οποία ένας φωτογράφος επιλέγει ένα θέμα, εργάζεται με βάση μια προκατάληψη ανάλογη με την προκατάληψη που εκφράζεται από τον ιστορικό»³⁶⁶. Οι ιστορικοί δεν μπορούν να απαιτούν από τη φωτογραφία την ουτοπία της μιας και μόνης αντικειμενικής αλήθειας για την ιστορική πραγματικότητα, όταν κι οι ίδιοι δεν είναι σίγουροι αν υπάρχει ένας αντικειμενικός τρόπος ερμηνείας και καταγραφής (δηλαδή αφήγησης) των γεγονότων.

Ο Eric Hobsbawm παραδέχεται την αλληλεπίδραση της ταυτότητας του κάθε ιστορικού με τον τρόπο που ερευνά ή καταγράφει την ιστορία: «Το γεγονός ότι εμείς οι ιστορικοί δρούμε στη γκρίζα ζώνη στην οποία η έρευνα αυτού που *είναι* –και επίσης η επιλογή αυτού που *είναι*– επηρεάζεται διαρκώς από το ποιο είμαστε εμείς και τι θέλουμε να συμβεί ή να μη συμβεί, ανήκει στην ίδια τη φύση του επαγγέλματός μας».³⁶⁷

Ο Hobsbawm είναι υπέρ μιας «ολικής» ιστορίας, της οποίας το φάσμα ενσωματώνει τις τελευταίες εξελίξεις από όλες τις επιστήμες, στο βαθμό που οι ιστορικοί «τις βρίσκουν χρήσιμες και εφαρμόσιμες», υπό τον όρο να μη μοιράζουν το ιστορικό φορτίο σε «οικονομική ή κοινωνική ή ανθρωπολογική ή ψυχαναλυτική ιστορία: υπάρχει μόνον η ιστορία».³⁶⁸ «...αλλά, ακόμα και με το σημερινό της φάσμα, δεν είναι παρά μια επιλογή των πραγμάτων εκείνων που τυχαίνει να ενδιαφέρουν

Ινστιτούτο Γκαίτε, Αίγινα 14-22 Μαΐου 2005 στο Καμινάρη Μ, «Περί ψευδαισθήσεων, μέσα μας και γύρω μας», Φωτογράφος 139, Ιούλιος 2005.

³⁶⁴ Carr ΕΧ, *Τι είναι η Ιστορία*, (μετάφραση: Λιάππα Φ), Πλανήτης, 1974, σ. 17.

³⁶⁵ Burke Ρ, 2003, σ. 27.

³⁶⁶ *Στο ίδιο*, σ. 29.

³⁶⁷ Hobsbawm ΕJ, *Για την Ιστορία*, (μετάφραση: Ματάλας Π), Θεμέλιο, 1998, σ. 92.

³⁶⁸ *Στο ίδιο*, σ. 88.

τους ιστορικούς του τέλους του 20ού αιώνα. Και είναι μια εξέλιξη ακόμα πιο ευπρόσδεκτη στο βαθμό που τείνει να καταστήσει την ιστορία αυτό που πιστεύω ότι θα έπρεπε να είναι, δηλαδή ένα γενικό πλαίσιο των κοινωνικών επιστημών, τουλάχιστον».³⁶⁹

Σε μια τέτοια ολιστική ιστορία όπως αυτή που ονειρεύεται και πρεσβεύει ο Hobsbawm, η φωτογραφία έχει θέση, μιας και σε μια ιστορία στο γενικό πλαίσιο των κοινωνικών επιστημών «η χρήση των εικόνων από τους ιστορικούς δεν μπορεί και δεν πρέπει να περιορίζεται στο 'αποδεικτικό' μόνο μέρος τους...».³⁷⁰ Μια τέτοια ιστορία «απαιτεί την επίκληση αυτού που ο Wright-Mills έχει ορθώς αποκαλέσει 'κοινωνιολογική φαντασία'. [...] Με τον όρο αυτό εννοώ τις διάφορες συσχετιζόμενες μορφές αίσθησης που είναι απαραίτητες στην κοινωνιολογική ανάλυση όπως εγώ την αντιλαμβάνομαι. Η κατανόηση του κοινωνικού κόσμου, δηλαδή των νόμων που διέπουν τις σύγχρονες βιομηχανικές κοινωνίες –τη σημερινή κοινωνία όπως για πρώτη φορά διαμορφώθηκε στη Δύση–, μπορεί να επιτευχθεί μόνο με βάση μια τριπλή άσκηση της φαντασίας. Αυτές οι μορφές κοινωνιολογικής φαντασίας απαιτούν ιστορική, ανθρωπολογική και κριτική αίσθηση».³⁷¹

Σύμφωνα με αυτά, σε μια ολιστική θεώρηση της ιστορίας πέρα από προκαταλήψεις και ιδεολογικές σκοπιμότητες θα πρέπει να επανεξεταστεί το τεκμήριο της φωτογραφίας σε ένα νέο πλαίσιο, πέρα από την ιδιότητά του ως αποδεικτικό στοιχείο και ανεξάρτητα από το βαθμό της αξιοπιστίας του. «Θα πρέπει να παραχωρηθεί χώρος γι' αυτό το οποίο ο Francis Haskell ονόμασε 'επίδραση της εικόνας στην ιστορική φαντασία', [...] και που σύμφωνα με αυτή, οι εικόνες επιτρέπουν σε εμάς τους μεταγενέστερους να κατανοήσουμε τις μη λεκτικές εμπειρίες ή τις γνώσεις παρελθόντων πολιτισμών».³⁷²

Φαίνεται πως η κοινωνιολογική φαντασία του Wright-Mills που λειτουργεί μέσω των συσχετιζόμενων μορφών αίσθησης (ιστορική, ανθρωπολογική και κριτική αίσθηση), και η ιστορική φαντασία του Haskell, τροφοδοτούνται και ενισχύονται και μέσα από τις φωτογραφίες, μιας και αυτές εμπεριέχουν τέτοια στοιχεία αίσθησης. Και ο Wright-Mills συμπληρώνει ότι η φαντασία κεντρίζεται όταν κανείς είναι πρόθυμος

³⁶⁹ Hobsbawm EJ, 1998, σ. 89.

³⁷⁰ Burke P, 2003, σ. 16.

³⁷¹ Giddens A, *Εισαγωγή στην Κοινωνιολογία*, Οδυσσέας, 1989, σ. 39.

³⁷² Burke P, 2003, σ. 16.

να δει τον κόσμο από την οπτική ματιά των άλλων.

Επιπλέον, η οπτική ματιά ενός καλλιτέχνη φωτογράφου είναι ιδιαίτερης αξίας επειδή «...[ο καλλιτέχνης] έχει μια ανορθόδοξη άποψη για τον κόσμο. Παρατηρώντας τον λοξά τον βλέπει σωστά, γιατί ο κόσμος είναι παραμορφωμένος. Ο καλλιτέχνης δεν είναι καρτεσιανός, αλλά ένας διαλεκτικός που συγκεντρώνει την προσοχή του στην ιδιοσυγκρασιακή του πλευρά, σ' αυτό που δεν προσαρμόζεται στο σύστημα».³⁷³

«Ο Aby Warburg (1866-1929), ο οποίος ξεκίνησε ως ιστορικός της τέχνης στο ύφος του Burckhart, έγινε γνωστός χάρη στην προσπάθειά του να γράψει πολιτισμική ιστορία βασισμένη σε κείμενα καθώς και σε εικόνες».³⁷⁴

2. Η φωτογραφία-ντοκουμέντο

Ο χαρακτηρισμός ντοκουμέντο (documentary) απαντά για πρώτη φορά στη φωτογραφία το 1889 στο *British Journal of Photography*. Το ίδιο το περιοδικό υποστήριζε έντονα τη δημιουργία φωτογραφικών αρχείων «που να περιλαμβάνουν την πιο πλήρη καταγραφή που μπορεί να υπάρξει της παρούσας κατάστασης του κόσμου», εφόσον τέτοιου είδους φωτογραφίες «θα είναι τα πιο πολύτιμα ντοκουμέντα αυτού του αιώνα».³⁷⁵

Σύμφωνα με το λεξικό *Webster*, ντοκουμέντο είναι «ένα αυθεντικό και νόμιμο έγγραφο το οποίο μπορούμε να εμπιστευτούμε σαν βάση, απόδειξη ή υποστηρικτικό οποιουδήποτε άλλου πράγματος – στην ευρύτερη έννοιά του, μπορεί να είναι οποιοδήποτε είδος γραπτού, βιβλίο ή άλλο μέσο, που μεταφέρει/εμπεριέχει πληροφορία». Με βάση αυτό τον ορισμό, ο Beaumont Newhall θεωρεί πως «οποιαδήποτε φωτογραφία μπορεί να χαρακτηριστεί ντοκουμέντο αν βρεθεί ότι περιέχει χρήσιμες πληροφορίες για το συγκεκριμένο κάθε φορά θέμα προς μελέτη»³⁷⁶. Αργότερα, στις αρχές του 20ού αιώνα πια, δημοσιεύτηκαν υπό τον τίτλο *Ανθρώπινα Ντοκουμέντα* φωτογραφίες του Lewis Hine με δεκάδες χιλιάδες μετανάστες που φτάνουν πριν τον Α' Παγκ. Πόλεμο στο Ellis Island της Νέας Υόρκης.

³⁷³ Lowenthal L, *Για μια Κριτική Θεωρία της Λογοτεχνίας*, Ρόμπρον, Αθήνα 1990, σ. 37.

³⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 14.

³⁷⁵ Newhall B, *The History of Photography: From 1839 to the Present Day*, Secker and Warburg, 1982, σ. 235.

³⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 235.

Ο όρος «ντοκιμαντέρ» (documentary) χρησιμοποιήθηκε το 1920 από τον John Grierson, επικεφαλής μιας ομάδας Άγγλων κινηματογραφιστών που εισήγαγαν τις ταινίες «ντοκουμέντου/τεκμηρίωσης» σε αντιπαράθεση με τις ταινίες διασκέδασης. Οι κινηματογραφιστές αυτοί προέρχονταν από το χώρο της «κοινωνικής φωτογραφίας». Πίστευαν ότι οι ταινίες που έκαναν δεν ήταν τέχνη γι' αυτό και δεν θα έπρεπε να θεωρούνται καλλιτεχνικές, καθώς επίσης και ότι «η ομορφιά είναι ένας από τους μεγαλύτερους εχθρούς της φωτογραφίας».³⁷⁷ Αυτό μπερδεύει τους ιστορικούς, που δεν ήξεραν πού να κατατάξουν τις ταινίες αυτές. Ο Grierson προσπάθησε να βάλει τα πράγματα στη σωστή τους διάσταση: μολονότι το «ντοκουμέντο ήταν από την αρχή ένα 'κατά της αισθητικής' κίνημα, οι ίδιοι οι κινηματογραφιστές είχαν πάντα επίγνωση ότι έπρεπε να χρησιμοποιούν καλούς 'αισθητικούς' για τις ταινίες τους».³⁷⁸ Μόνο με τη βοήθεια ταλαντούχων αισθητικών φωτογράφων (όπως οι Flaherty και Cavalcanti) κατάφεραν να «δαμάσουν» τις τεχνικές εκείνες που ήταν απαραίτητες για τον καθόλου αισθητικό σκοπό τους.

Ο Walker Evans ήταν ένας μοναδικός, ταπεινός υπηρέτης της φωτογραφίας-ντοκουμέντο. «Ο Evans εμπνεύστηκε από την προσέγγιση του Eugene Atget στην απόπειρα φωτογραφικής τεκμηρίωσης του παλιού Παρισιού και από την αποκλειστική ενασχόληση του τελευταίου με το άμεσό του περιβάλλον. Επιτυχημένα παρατήρησε ότι οι φωτογραφίες του πήγαιναν μακρύτερα από μια απλή περιγραφή: εξέφραζαν εξίσου και την προσωπικότητα του δημιουργού τους. Παρόλα αυτά, δεν ήταν το φωτογραφικό ντοκουμέντο με την επιστημονική του έννοια που ενδιέφερε τον Evans, αλλά η υποκειμενική άποψη όπως εκφραζόταν μέσω της φωτογραφίας-ντοκουμέντο. Συνεχώς εξέταζε το παρόν για την πιθανή του σημασία στο μέλλον. Μόνο αυτές οι πλευρές της πραγματικότητας, που σωστά θα μπορούσαν να θεωρηθούν έγκυρα σημεία των καιρών, συγκέντρωναν την προσοχή του και έβρισκαν θέση στη δουλειά του. Ο σκοπός του ως φωτογράφου που δούλευε, όπως έλεγε, με το 'ντοκουμενταρίστικο στιλ', ήταν να δημιουργήσει μια ισορροπία μεταξύ φόρμας και περιεχομένου, χωρίς ποτέ το ένα να ξεπερνά το άλλο, αλλά να είναι συμπληρωματικό και διαφωτιστικό – να εμπλουτίζει το ένα το άλλο».³⁷⁹ Με αυτό τον τρόπο επεδίωκε

³⁷⁷ Newhall B, 1982, σ. 238.

³⁷⁸ Grierson J and Hardy F, *Grierson on Documentary*, Collins, London 1946.

³⁷⁹ Dexter T and Weski E (eds), *Cruel and Tender: The Real in the 20th Century Photograph*, Tate, 2003, σ. 23.

να ανακινήσει τη λογική ανταπόκριση των θεατών στο περιεχόμενο της φωτογραφίας, αποσύροντάς τους για λίγο από την απλή τέρψη του βλέπουν.

Η φωτογραφία-ντοκουμέντο και, κατά τα χρόνια αμέσως μετά τον πόλεμο, η δουλειά των φωτο-δημοσιογράφων, συνέδεσαν τη φωτογραφία με τις σύγχρονες αναζητήσεις της ανθρωπολογίας και των κοινωνικών επιστημών. Η ευρωπαϊκή φωτογραφία, μέσω της δημιουργικής φωτογραφίας, αντικατόπτρισε και εικονογράφησε την εκάστοτε επικρατούσα πολιτική σκηνή, εφόσον στη φύση και των καλλιτεχνικών φωτογραφιών της «straight» φωτογραφίας (δημιουργική φωτογραφία-ντοκουμέντο) ενυπάρχει το «βάρος της αναπαράστασης» της πραγματικότητας που υπάρχει γύρω μας.³⁸⁰

«[Η] δυναμική του ντοκουμέντου, που μπορεί να οριστεί ως η συστηματική καταγραφή της οπτικής πραγματικότητας με σκοπό την παροχή πληροφοριών και την ενθάρρυνση της κατανόησης του κόσμου, είναι εγγενής στο ίδιο το μέσο. Η άποψη που έχει γίνει γνωστή ως 'το ρεαλιστικό παράδειγμα' (the realist paradigm), δηλαδή η πεποίθηση ότι μια φωτογραφία αναπαριστά μικρό μέρος της πραγματικότητας που το νόημά της είναι ξεκάθαρο για το θεατή, ήταν αυτή που κυριάρχησε στη γενική αντίληψη για τη φωτογραφία από την εφεύρεσή της την εποχή του θετικισμού μέχρι τη δεκαετία του '80 που τέθηκε υπό αμφισβήτηση».³⁸¹

Σε αυτή την εποχή της ύστερης νεωτερικότητας, η φωτογραφία που έως τότε χαρακτηριζόταν ως αληθοφανής και αντικειμενικός τρόπος καταγραφής –μέσα από τις παραδοσιακές φόρμες της φωτοειδησεογραφίας και της φωτογραφίας-ντοκουμέντο–, αμφισβητήθηκε. Το γεγονός αυτό απογοήτευσε όσους πίστευαν στην αποκλειστική ιδιότητά της να εικονογραφεί την πραγματικότητα.

3. Η κρίση της φωτογραφίας-ντοκουμέντο

Νομίζεις ότι χρειάζεται να φωτογραφίζεις τα κατεστραμμένα χωριά και τα νεκρά σώματα για να με κάνεις να φανταστώ τον πόλεμο; Ή αυτά τα παιδιά των Ινδών, για να καταλάβω τι είναι η πείνα; Τι είδους ηλίθιο συμπέρασμα είναι αυτό; Δεν κοιτάμε τους νεκρούς για να τονώσουμε τις πεποιθήσεις μας.

³⁸⁰ Tagg J, 1988, σ.

³⁸¹ Rogers B, *Documentary Dilemmas* (exhibition catalogue), The British Council, 1994, σ. 3.

Ingeborg Bachmann³⁸²

Ξεκινώντας οι φωτογράφοι να δημοσιεύουν τη δουλειά τους στον Τύπο για την εικονογράφηση της επικαιρότητας, η φωτογραφία-ντοκουμέντο υποχώρησε και άνησε το είδος της φωτοειδησεογραφίας. Οι φωτογραφία τέθηκε έτσι στην υπηρεσία των δημοσιογράφων που κάλυπταν τα γεγονότα, καθώς και των διαφημιστών. Ωστόσο, οι φωτογράφοι πολλές φορές αναγκάζονταν να ακολουθούν συγκεκριμένες γραμμές, ώστε οι φωτογραφίες δεν λειτουργούσαν σαν αυτόνομο μέσο περιγραφής μιας κατάστασης και μιας άποψης και κριτικής ματιάς γι' αυτή, αλλά σαν απλή εικονογράφηση ενός κειμένου που εξηγούσε την κατάσταση. Με λίγα λόγια, η δημιουργική δύναμη αποδείχθηκε περιττή για την πλειονότητα των φωτογράφων και η φωτογραφία έγινε απλά ένα εργαλείο στην υπηρεσία των πωλήσεων. Συχνά λειτουργούσε μόνο όταν ήταν προκλητική, σοκαριστική, τρομακτική ή ακόμα και απάνθρωπη. Μακροπρόθεσμα, η εξέλιξη ενός μεγάλου μέρους της φωτογραφίας-ντοκουμέντου, που ξεκίνησε ταγμένη στην υπηρεσία των ανθρώπων για τη διεύρυνση του πνεύματος και την καλυτέρευση της ζωής τους, κατέληξε δυστυχώς να «εκπαιδεύει» θεατές στον εθισμό ή την αδιαφορία και την ανοσία μπροστά στις εικόνες βίας.

Όπως με πολύ οξυδέρκεια περιγράφει ο Urs Stahel, «ποιος συγκινείται ακόμα από εικόνες παιδιών που πεθαίνουν της πείνας, άρρωστους Αφρικανούς, στρατιώτες που πυροβολούν και εργάτες που κάνουν απεργία; Όσο κοντινές, άμεσες και διεισδυτικές και αν είναι οι εικόνες, έχουμε πάθει ανοσία στις παρακλήσεις και τις ικεσίες τους».³⁸³

Η δεκαετία του '80 είναι η χειρότερη για τη φωτογραφία-ντοκουμέντο και για την κυρίαρχη έως τότε βρετανική σχολή. Ο λόγος είναι ακριβώς αυτός που επισημαίνει ο Stahel αλλά και η Brett Rogers, υπεύθυνη εκθέσεων στο Τμήμα Εικαστικών Τεχνών του Βρετανικού Συμβουλίου της Αγγλίας: «Αγνοημένη από το χώρο της τέχνης που προτιμά τις μεγάλες φωτογραφίες και τις υψηλές τιμές, και υποσκελισμένη από την τεχνολογία που προωθεί την τηλεόραση και τα ψηφιακά μέσα, η φωτογραφία-ντοκουμέντο έχει επικριθεί από τους μετα-μοντέρνους κριτικούς για την τάση της να διαχωρίζει τους ανθρώπους σε κοινωνικές ομάδες και να τους

³⁸² Stahel U, *Well, What Is Photography?*, Photomuseum Winterthur, Scalo 2003, σ. 40.

³⁸³ Stahel U, 2003, σ. 40.

εκμεταλλεύεται χρησιμοποιώντας τους φτωχούς σαν ένα εξωτικό αξιοθέατο για ηδονοβλεψίες καταναλωτές».³⁸⁴ «Η οπτική αφήγηση, σε αντίθεση με όλες τις νέες αβεβαιότητες, παραμένει ένας εφικτός τρόπος κατανόησης και τεκμηρίωσης του κόσμου. Αλλά το φωτορεπορτάζ θα επιβιώσει μόνο αν γίνει ριζικά υποκειμενικό, τολμηρό και αποστασιοποιημένο, ή πλήρως διφορούμενο. Πρέπει να απορρίψει απολιθωμένες συμπεριφορές και να γίνει τόσο εύστροφο όσο ένας δρομέας».³⁸⁵

4. Η στροφή προς την αφήγηση – η δημιουργική φωτογραφία

Η τέχνη που παράγεται με τη χρήση των οπτικών μέσων (media art) είναι μια ιεροτελεστία. Ένα έργο που παραμένει ζωντανό είναι ένα έργο που βρίσκεται σε συνεχή τέλεση. Για παράδειγμα, ο τρόπος που φτιάχνουμε το κάδρο μας ενώ είμαστε σε ένα κάδρο και εμείς οι ίδιοι, είναι μια αμοιβαία μεταμορφωτική διαδικασία. Έτσι, οι καλλιτέχνες μπορούν να ιδωθούν ως αυτοί που φτιάχνουν ένα μονοπάτι και η τέχνη μπορεί να ιδωθεί ως ένας τρόπος να φτιάχνεις, να μαρκάρεις στιγμές στη ζωή.³⁸⁶

Μια ακόμα διαμάχη στους φωτογραφικούς κύκλους, η οποία εμφανίζει ομοιότητες με το ζήτημα της εθνογραφίας πριν και μετά την «κρίση της αναπαράστασης» που ανέκυψε στην ανθρωπολογία στα τέλη της δεκαετίας του '80, είναι το αν ή όχι η φωτογραφία μπορεί τελικά να θεωρηθεί αξιόπιστο ιστορικό τεκμήριο. Η δισυπόστατη φύση του φωτογραφικού μέσου –σύμφωνα με τον John Berger στο *Another Way of Telling*– τέθηκε υπό συζήτηση πολλές φορές. Η πόλωση μεταξύ της άποψης ότι «η φωτογραφία είναι μια μέθοδος τεκμηρίωσης» και της άποψης ότι «η φωτογραφία μπορεί να παράγει τέχνη» απασχόλησε το χώρο για πολλά χρόνια.

Η αντίδραση στην απογοήτευση που έφερε αυτό το αδιέξοδο της παραδοσιακής μορφής της φωτογραφίας-ντοκουμέντου, ήταν μια ηχηρή και δημιουργική απάντηση από τους ίδιους τους φωτογράφους. Μια στάση απέναντι στη φωτογραφία-ντοκουμέντο που στηρίχτηκε σε νέες θεωρητικές βάσεις και έδωσε τα

³⁸⁴ Rogers B, 1994, σ. 1.

³⁸⁵ Stahel U, 2003, σ. 40.

³⁸⁶ Trinh MH, «Η φωτογραφία και τα όρια του ντοκουμέντου», παρουσίαση στο συνέδριο της Tate Modern για την έκθεση *Cruel and Tender*, Λονδίνο 6-7/6/2003.

πρώτα δείγματα δημιουργικής φωτογραφικής δουλειάς η οποία ενσωμάτωσε εθνογραφικά στοιχεία, νέες αισθητικές φόρμες και χρησιμοποίησε δημιουργικά την ικανότητα του μέσου να τεκμηριώνει, ενισχύοντας τον «αφηγηματικό χαρακτήρα των φωτογραφιών».³⁸⁷ Διάφορες φωτογραφικές τεχνικές (χρώμα, χρήση φλας, κείμενα ενσωματωμένα στη φωτογραφία, σεκάνς φωτογραφιών, μοντάζ, κλπ.) «χρησιμοποιήθηκαν για την ανατροπή των προκαταλήψεων στο χώρο της φωτογραφίας-ντοκουμέντο με κοινωνικό θέμα, η οποία παραδοσιακά είναι γνωστή ως 'ευαισθητοποιημένη' και συνήθως είναι ασπρόμαυρη».³⁸⁸

Η νέα γενιά αυτών των φωτογράφων που εκπαιδεύτηκε σε βάθος τόσο για το τεχνικό μέρος της εικόνας όσο και για το θεωρητικό κομμάτι της, το οποίο μοιράζεται εξίσου ανάμεσα στις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες και στα εικαστικά, διαπίστωσε ότι «οι φωτογραφίες δεν μπορούν να ιδωθούν ως αφήγηση από μόνες τους, αλλά ως στοιχεία αφήγησης».³⁸⁹ Κινητήριος δύναμη στη διαδικασία αυτή της αφήγησης είναι η ενεργοποίηση της λειτουργίας της μνήμης μέσω των φωτογραφιών, η οποία είναι αποσπασματική, όπως άλλωστε και οι μεμονωμένες φωτογραφίες. «'Σε μια φωτογραφία ψάχνεις αυτό που ήταν εκεί', γράφει ο John Berger με υπέροχα διαφορούμενο τρόπο για τη σχέση μνήμης και φωτογραφίας. Τη μνήμη την καταλαβαίνει ως ένα πεδίο όπου διαφορετικοί χρόνοι συνυπάρχουν –ο χρόνος του αντικειμένου, του φωτογράφου, του θεατή– και ως ένα πεδίο το οποίο είναι συνεχές στο πλαίσιο της υποκειμενικότητας που το δημιουργεί και το εξελίσσει. Το 'πριν' αναφέρεται [...] και στο γεγονός ότι μια φωτογραφία υποδηλώνει ένα χρόνο πριν από τη δημιουργία της και ένα χρόνο μετά, και με αυτό τον τρόπο συνδέει το αντικείμενο, το δημιουργό και το θεατή της. Το να κατανοήσουμε 'αυτό που ήταν εκεί' μπορεί να γίνει μόνο αποσπασματικά, όπως λειτουργούν η μνήμη και οι φωτογραφίες. [...] Μια φωτογραφία δεν είναι 'αντίγραφο' της πραγματικότητας αλλά 'απόρροια κάποιας παρελθούσης πραγματικότητας'».³⁹⁰

Ανάλογα με το είδος στο οποίο κατατασσόταν κάθε φωτογραφία βάσει των προθέσεων και των ικανοτήτων του φωτογράφου, καθεμιά εμπεριείχε και διαφορετικά στοιχεία αφήγησης. «Αν αυτή η διαπίστωση είναι σωστή, τότε μια

³⁸⁷ Rogers B, 1994, σ. 1.

³⁸⁸ Στο ίδιο.

³⁸⁹ Wollen P, «Fire and ice», στο Wells L (ed), The Photography Reader, Routledge, 2003, σ. 78.

³⁹⁰ Fryer-Davidov J, Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative, Hughes A and Noble A (eds), The University of New Mexico Press, 2003, σ. 41.

φωτογραφία-ντοκουμέντο υπονοεί την ερώτηση: 'Μπορεί να συμβεί κάτι που να σταματήσει ή να διακόψει αυτό που βλέπουμε;' Μια φωτογραφία ειδησεογραφική θα υπονοούσε: 'Πώς ακριβώς ήταν πριν το γεγονός και ποιο είναι το αποτέλεσμα μετά;' Μια δημιουργική φωτογραφία υπονοεί: 'Πώς έφτασε να γίνει έτσι ή ήταν/συνέβαινε πάντοτε το ίδιο;' Παρόλ' αυτά, διαφορετικά είδη φωτογραφίας υπαινίσσονται διαφορετικές προοπτικές μέσα σε καταστάσεις που έχουν διάρκεια και σε μια ακολουθία (σεκάνς) καταστάσεων».³⁹¹

Η παρατήρηση ότι η δημιουργική φωτογραφία εμπεριέχει το «πώς έφτασε κάτι να είναι έτσι και το αν συνέβαινε πάντα το ίδιο», σημαίνει πως η ειδοποιός διαφορά της είναι η προσωπική ματιά και άποψη του φωτογράφου για τα πράγματα, η εμπλοκή του στις καταστάσεις που συναντά. «Αν η προσωπική αντίδραση στο αντικείμενο λείπει, τότε το τελικό αποτέλεσμα δεν ισοδυναμεί με τίποτα παραπάνω από το να δείξει τι βρίσκεται εκεί: μια πικτοριαλιστική απογραφή μεταμφιεσμένη σε αυθεντικότητα. Αν, από την άλλη μεριά, ο φωτογράφος επιτύχει να διεισδύσει ακόμα βαθύτερα στο αντικείμενο, τότε μπορεί να ευχαριστηθεί με τη διαπίστωση ότι αυτό που με πρώτη ματιά φαινόταν οικείο, έχει φορτιστεί με επιπρόσθετο νόημα λόγω της αντίληψής του, και έτσι μπορούμε να απολαύσουμε την αίσθηση ότι έχουμε έρθει αντιμέτωποι με ένα είδος αυτονομίας γνωστό από τον κόσμο της οπτικής τέχνης».³⁹²

Η μεγάλη σημασία της δουλειάς της νέας γενιάς των φωτογράφων του '80 έγκειται ακριβώς στο ότι εφηύραν ένα καινούριο είδος δημιουργικής φωτογραφίας-ντοκουμέντο, όπου πλέον, μέσω μιας σειράς φωτογραφιών και όχι μιας απόλυτης εικόνας, καθώς και μέσω της αφήγησης κωδικοποιημένων προσωπικών βιωμάτων, συναισθημάτων και αντιλήψεων, απέφυγαν συνειδητά την έκφραση της μίας, μοναδικής και αντικειμενικής αλήθειας. Η προσωπική μνήμη των φωτογράφων αυτών, η οποία λειτουργεί ως μέσο μετάδοσης εμπειριών και βιωμάτων με τρόπο μη λεκτικό, καθώς και η δημιουργική τους φαντασία, κατάφεραν να ξεπεράσουν και να επαναπροσδιορίσουν την ιδέα του «τρομακτικού» ιστορικού ντοκουμέντου και της «επιστημονικής αλήθειας» της μίας και απόλυτης ιστορίας. Οι νέες εικόνες αφηγούνται τις προσωπικές υποκειμενικές, αποσπασματικές αφηγήσεις των δημιουργών, τις δικές τους ιστορίες ή ματιές στην ιστορία και την καθημερινή ζωή,

³⁹¹ Wollen P, 2003, σ. 78.

³⁹² Dexter T and Weski E (eds), 2003, σ. 23.

και έτσι συμβάλλουν στην κατανόηση της ίδιας «μίας και μοναδικής» ιστορίας που υπερασπίζεται ο Hobsbaum.

Αυτή η ουτοπική αντικειμενική αλήθεια παραχώρησε τη θέση της στις υποκειμενικές και πολλαπλές αλήθειες για την πραγματικότητα. «Φωτογραφίες αυτού του είδους δεν επιβεβαιώνουν απλώς αυτά που ήδη γνωρίζουμε, αλλά αντίθετα στοχεύουν σε μια διαφοροποίηση μεταξύ της ματιάς του φωτογράφου και της δικιάς μας για την πραγματικότητα. Και όσο πιο λεπτή είναι η διαφορά, τόσο μεγαλύτερη η επίδρασή της σε μας. Αυτό που σε αυτή την περίπτωση έχουμε μπροστά μας είναι μια αναπαράσταση της πραγματικότητας που δεν μας ενημερώνει απλώς για το αντικείμενο που πραγματεύεται, αλλά διατυπώνει μια κοσμοθεωρία [...]».³⁹³ Σε αυτή την περίπτωση μιλάμε για «ένα φωτογράφο-δημιουργό (auteur), ο οποίος, αλλάζοντας ελάχιστα την προοπτική σε κάποια γεγονότα, δημιουργεί μια αφήγηση που είναι κοντά στην 'πραγματική' ζωή. Ο δημιουργός δεν είναι μόνο ικανός να περιγράψει κάποιες καταστάσεις και αντικείμενα με ακρίβεια, αλλά επιπλέον να υπονοήσει ένα βαθύτερο νόημα, έτσι ώστε τελικά, και με ένα παράξενο τρόπο, οι εικόνες του να φαίνεται πως ξεπερνούν το δημιουργό τους».³⁹⁴ Τελικά, οι εικόνες μεταφέρουν όχι μόνο βιώματα, μαρτυρίες, κοινωνικά ή ιστορικά γεγονότα, αλλά και βαθύτερες συγκινήσεις που ξυπνούν κρυμμένα συναισθήματα, συλλογικές μνήμες και αρχέτυπα. Καταφέρνουν έτσι να διαμορφώσουν αλλά και να αφυπνήσουν συνειδήσεις, να βοηθήσουν στην κατανόηση για το πώς λειτουργεί η εκάστοτε κοινωνία και ο κόσμος, πολύτιμη εμπειρία και γνώση, καθώς και ανακούφιση και λύτρωση. Με λίγα λόγια, να κάνουν αυτό τον κόσμο πιο ανθρώπινο.

Κάθε φωτογράφος δημιουργεί και αυτοκαθορίζεται μέσα από το έργο του· η προσωπική ματιά του εκφράζει αυτό που έχει ζήσει και γνωρίσει, ώστε επιχειρεί να αγγίξει τη χορδή της συλλογικής μνήμης του θεατή. Αυτή είναι που ξυπνά διαχρονικές και αρχετυπικές αξίες και νοήματα, τα οποία ξεπερνούν τελικά τις εικόνες του.

Το νέο αυτό είδος δανείζεται μεθόδους, απόψεις, τεχνικές και γνώσεις από όλες τις επιστήμες (οπτική ανθρωπολογία, κοινωνιολογία και εθνογραφία) αλλά και από τις καλές τέχνες, προκειμένου να ενσωματώσει διαφορετικές απόψεις κατά την

³⁹³ Dexter T and Weski E (eds), 2003, σ. 23.

³⁹⁴ Στο ίδιο.

εξιστόρηση των γεγονότων και των καταστάσεων. Προς αυτή την κατεύθυνση βοήθησε και η θεωρητική δουλειά των Victor Burgin και John Tagg που ενέπνευσε τους φωτογράφους να αναζητήσουν νέους τρόπους έκφρασης, χρησιμοποιώντας τη φωτογραφία ως έναν «κοινωνικά κατασκευασμένο τρόπο συνομιλίας». Με αυτό τον τρόπο η φωτογραφία χρησιμοποιείται και από άλλους επιστήμονες, όχι πια στο στενό, περιοριστικό πλαίσιο της «καθαρής» ρεαλιστικής τεκμηρίωσης της έρευνας, αλλά απελευθερωμένη, αποτελεί αυτούσιο εκφραστικό μέσο, οπτικό κείμενο και μαρτυρία με άποψη, και όχι απλώς βοηθητικό εργαλείο για την εικονογράφηση του γραπτού λόγου. Η σημαντικότερη όμως πτυχή αυτής της εξέλιξης ήταν ότι με τις νέες αντιλήψεις και τα επιτεύγματα των εκπροσώπων της δημιουργικής φωτογραφίας ξεπεράστηκαν συντηρητικές, οπισθοδρομικές και χωρίς φαντασία αισθητικές απόψεις για τη φωτογραφία-ντοκουμέντο, στην οποία ως τότε ασφυκτικά περιοριζόταν ο κύριος όγκος της δουλειάς του φωτογράφου, κρατώντας τον μακριά από τις εξελίξεις των άλλων τεχνών για δεκαετίες.



Εικόνα 9. Jordi Bernado, από τον κατάλογο της έκθεσης «Post Doc» στο πλαίσιο του 18^{ου} Διεθνούς

Φεστιβάλ Φωτογραφίας (Photosynkyria '06) της Θεσσαλονίκης, 2006.

Οι φωτογραφίες αυτές δεν θεωρούνται σημαντικές μόνο επειδή αφηγούνται με ένα δικό τους τρόπο την ιστορία –δηλαδή αφηγούνται *ιστορίες*, αλλά και λόγω της αξίας τους ως έργα τέχνης. Και αυτό γιατί οι δημιουργοί τους αξιοποίησαν στο μέγιστο βαθμό τις ιδιότητες της τέχνης για να διεισδύσουν στο μυαλό και την ψυχή των θεατών. Η οξυδέρκεια, διορατικότητα, ευαισθησία και οι γνώσεις των εκπροσώπων της δημιουργικής φωτογραφίας σχετικά με τους αισθητικούς κώδικες αλλά και τους κώδικες της φωτογραφικής αναπαράστασης, κατάφεραν να ενώσουν σε κοινές αναζητήσεις και επί ίσοις όροις, καταργώντας τα μεταξύ τους όρια, τους μέχρι τότε χαρακτηριζόμενους «καλλιτέχνες-φωτογράφους» με τους «εικαστικούς καλλιτέχνες» που χρησιμοποιούσαν τη φωτογραφία.

Οι φωτογραφίες του ύστερου ντοκουμέντου της δημιουργικής φωτογραφίας δεν παγώνουν το χρόνο. Αντίθετα τον εμπεριέχουν, προβάλλοντας τη βραδύτητα ως αρετή. Ακριβώς μέσω της γοητευτικής αυτής βραδύτητας ξετυλίγονται η ταχύτητα και η βιασύνη της καθημερινής ζωής. Έτσι, ο συμπυκνωμένος χρόνος αξιολογείται και αποκτάει ποιότητα· και τελικά καταφέρνει να μας χωρέσει. Οι εικόνες αυτές καλούν την άνθρωπο να πάρει μια ανάσα, να πάει πιο σιγά.³⁹⁵

Η δουλειά των καλλιτεχνών των τελών της δεκαετίας του '80-αρχών της δεκαετίας του '90 εικονογραφεί αυτή την αλλαγή και δίνει το πλαίσιο απ' όπου προέκυψε και καθιερώθηκε το είδος της φωτογραφίας που εξετάζεται στην παρούσα διατριβή. Η δημιουργική φωτογραφία, υπό τη σκοπιά της αποκαλούμενης «εθνογραφικής στροφής» στις τέχνες, εγκαθιδρύει ένα νέο πεδίο σε σχέση με το ρόλο και την πρακτική του καλλιτέχνη (βλ. Μεθοδολογία και παρακάτω, 5. Η φωτογραφία ως ντοκουμέντο στο έργο της Sophie Calle και του Christian Boltanski). Η Sophie Calle και ο Christian Boltanski είναι δύο καλλιτέχνες που έχουν διατυπώσει οξυδερκείς παρατηρήσεις σχετικά με εναλλακτικές και ριζοσπαστικές χρήσεις του «τεκμηριωτικού» στοιχείου της φωτογραφίας. Η πρωτοπορία της δουλειάς τους μπορεί να ανιχνευτεί στο δημιουργικό τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούν το μέσο για να μεταμορφώσουν ιδέες, σκέψεις, συναισθήματα, διηγήσεις και τρόπους ζωής σε ποιητικές αναπαραστάσεις.

³⁹⁵

Καμινάρη Μ, «Τι ψάχνουμε;», *Φωτογράφος* 148, Φεβρουάριος 2006.

5. Η φωτογραφία ως ντοκουμέντο στο έργο του Christian Boltanski και της Sophie Calle – μια εναλλακτική ανάγνωση του «τεκμηριωτικού» στοιχείου της φωτογραφίας (reality effect) από τη σύγχρονη τέχνη

Σύμφωνα με τον Wolcott, οι τρεις κύριες στρατηγικές της εθνογραφικής έρευνας είναι η συμμετοχική παρατήρηση, οι συνεντεύξεις και η αρχειακή έρευνα. Σε μια προσπάθεια να δει τα παραπάνω σε ένα πιο σύγχρονο πλαίσιο τα μετονομάζει σε βίωμα/εμπειρία, διερεύνηση και εξέταση.

Οι στρατηγικές αυτές χαρακτηρίζουν σε μεγάλο βαθμό τη δουλειά του Christian Boltanski και της Sophie Calle. Το έργο τους καταφέρνει να τροφοδοτήσει τους αποδέκτες του με ευφυή σχόλια και να οδηγήσει σε διορατικές παρατηρήσεις σχετικά με την καθημερινότητα και τον τρόπο που ο κόσμος αντιλαμβάνεται τα πράγματα, όπως, για παράδειγμα, τις έντονες στιγμές χαράς ή λύπης. Και οι δύο απαιτούν ερμηνεία και μέσω αυτής ενισχύουν την κοινωνική συνείδηση. Με άλλα λόγια, τα έργα αυτά είναι απελευθερωτικά, με την έννοια ότι υποβοηθούν τον άνθρωπο να αντεπεξέλθει στην καθημερινότητα, κάνοντάς τη πιο δημοκρατική και προσθέτοντας ένα νέο τρόπο κατανόησης και νοηματοδότησης.

Στο έργο των Boltanski και Calle, η χρήση της φωτογραφίας αποτελεί μια προσπάθεια αποκατάστασης του ιστορικού ρόλου που αυτή ενείχε πριν την εποχή της ύστερης νεωτερικότητας. Τότε, η φωτογραφία είχε μια σειρά από εφαρμογές οι οποίες συμπεριελάμβαναν την τεκμηρίωση, την αναπαράσταση των ιστορικών στιγμών και το «πάγωμά» τους στο χρόνο, λειτουργώντας ως υποστήριγμα της μνήμης, αλλά και ως «ανακριτής», θέτοντας κάποια καίρια ερωτήματα. Όμως, παρά την τάση αυτή, οι εν λόγω καλλιτέχνες δεν ενδιαφέρονταν για την «αληθοφάνεια» της εικόνας, αλλά για την καθαυτή αποδεικτική αξία που εμπεριέχει και σηματοδοτεί στο μυαλό ενός ανθρώπου ότι κάτι «υπήρξε». Τη χρησιμοποιούν ως τέχνασμα, ως ένα ψυχολογικό έναυσμα για να ανακαλέσουν στοιχεία από τον πραγματικό κόσμο, περισσότερο συνεκδοχές ή υπονοούμενα και όχι συγκεκριμένες έννοιες ή χαρακτηριστικά. Ο νέος ιστορικός ρόλος ο οποίος αποδόθηκε στο μέσο, είναι να φέρνει στην επιφάνεια στοιχεία της συλλογικής μνήμης· στοιχεία που παρόλο που είναι θολά και συγκεχυμένα στην απεικόνισή τους, συνεχίζουν να φέρουν το στίγμα

του τεκμηρίου, του πειστηρίου, της μαρτυρίας ότι αυτό το «κάτι» πραγματικά υπήρξε. Χρησιμοποιούν τη φωτογραφία προκειμένου να οπτικοποιήσουν την προσέγγιση των ουσιαστικών και προφανών δυνατοτήτων του ανθρώπου και να κατασκευάσουν αποδείξεις της ύπαρξής τους. Αξιοποιώντας μεθόδους εθνογραφικά προσανατολισμένες, προσθέτουν ποιοτικά στοιχεία στη σύγχρονη δημιουργική φωτογραφία και εισάγουν ένα καινοτόμο, άμεσο, ψυχαναλυτικό αλλά και ποιητικό τρόπο βιώματος των γεγονότων και των μυθοπλασιών της καθημερινής ζωής. Και αυτό επιτυγχάνεται αναπαριστώντας τις συμβολικές και ενστικτώδεις ποιοτικές αξίες και ιδιότητες της ανθρώπινης φύσης, βγάζοντάς τες από την ανθρώπινη ψυχή και προβάλλοντάς τες στη δουλειά τους. Αυτή η νέα φωτογραφική προσέγγιση είχε έρθει για να αντιμετωπίσει το κενό του συλλογικού αισθήματος, της κατακερματισμένης εμπειρίας, των συντετριμμένων ελπίδων και της απώλειας της αυθεντικότητας των γενεών της διαμεσολαβημένης και εμπορευματοποιημένης σύγχρονης εποχής.

Η ανάλυση του έργου των Boltanski και Calle εμπλέκει σύγχρονα θέματα που αφορούν τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος βιώνει και αντιλαμβάνεται το κοινωνικό περιβάλλον και τις αλλαγές στις διαπροσωπικές σχέσεις, στην καθημερινή ζωή, στο σύγχρονο ρόλο της τέχνης, στους τρόπους «ανάγνωσης» των φωτογραφικών εικόνων. Και οι δύο οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν ως σημείο εκκίνησης για το έργο τους αυτοβιογραφικό υλικό, πραγματοποιώντας, κατά κάποιο τρόπο, ένα είδος «αυτο-εθνογραφίας», περιγράφοντας τις εμπειρίες και τα συναισθήματά τους. Έτσι, ο ίδιος ο καλλιτέχνης δρα ως ένας αυτοδίδακτος εθνογράφος, δημιουργώντας όχι απλώς μια φωτογραφία αλλά μια ολόκληρη δήλωση, σχεδόν μία έρευνα για τα κοινωνικά και ψυχολογικά διλήμματα που συνδέονται με αυτό που με πρώτη ματιά φαίνεται ως μια εντελώς ασήμαντη προσωπική ιστορία· ώστε, λοιπόν, συμβάλλει στην κατανόηση του κόσμου και της κοινωνίας.

Φαίνεται πως η δουλειά των Boltanski και Calle τους καθιστά άξιους του ορισμού του «σοβαρού καλλιτέχνη της φωτογραφικής μηχανής» όπως τον διατύπωσε ο Les Levine το 1975: «Ένας σοβαρός καλλιτέχνης της κάμερας θα πρέπει να δημιουργήσει ένα αυτοσχέδιο ψυχόγραμμα, δείχνοντας το πώς βλέπει και βιώνει τα πράγματα. Ο καλλιτέχνης είναι σε μια κατάσταση στην οποία διαισθάνεται κάτι και περιμένει κάτι από αυτή τη διαίσθηση. Η εξελιγμένη τέχνη μπορεί να περιγραφεί ως

κοινωνικό λογισμικό».³⁹⁶

Οι δύο καλλιτέχνες καταφέρνουν να δώσουν υλική υπόσταση σε αφηρημένες έννοιες κάνοντάς τες αντιληπτές, και αντίστροφα επιτυγχάνουν να κάνουν στοιχεία του υλικού πολιτισμού να φαίνονται αφηρημένα. «Αναπαριστώ ένα πράγμα ή μια κατάσταση δεν σημαίνει [...] ότι απλώς και μόνο το αντιγράφω, το επαναλαμβάνω ή το αναπαράγω· σημαίνει ότι το ανασυνθέτω, το επεξεργάζομαι, του αλλάζω υφή. Η επικοινωνία που εγκαθιδρύεται ανάμεσα στην έννοια και την αντίληψη, με τη μία να διεισδύει στην άλλη και να μετασχηματίζει τη συγκεκριμένη ουσία που τους είναι κοινή, δημιουργεί την εντύπωση ότι αφηρημένες έννοιες είναι 'ρεαλιστικές'. Έχουν υλική υπόσταση αφού μπορούμε να δράσουμε με αυτές, και η υλική πραγματικότητα είναι αφηρημένη αφού εκφράζει μια συγκεκριμένη τάξη».³⁹⁷

Ο Christian Boltanski είναι ένας αυτοδίδακτος καλλιτέχνης. Η καλλιτεχνική του σταδιοδρομία ξεκίνησε με την κατασκευή μιας ψεύτικης αυτοβιογραφίας, «μιας ατομικής μυθολογίας». Η φωτογραφία στα έργα του πηγαίνει πολύ πιο πέρα από το «αυτό υπήρξε» του *Φωτεινού θαλάμου* του Barthes. Επιλέγει να χρησιμοποιήσει το φωτογραφικό μέσο λόγω της ιδιότητάς του να εφοδιάζει την εικόνα με την ένδειξη του πραγματικού· μια σκηνή που φωτογραφήθηκε βιώνεται ως κάτι που υπήρξε στ' αλήθεια. Κάνει χρήση της εθνογραφικής προσέγγισης στο φωτογραφικό υλικό, δημιουργώντας εγκαταστάσεις με αναφορές που διεγείρουν τη συλλογική μνήμη των θεατών. Βρίσκει τις φωτογραφίες που τον εξυπηρετούν και τις χρησιμοποιεί, ποτέ δεν φωτογραφίζει ο ίδιος. Όμως, μεταχειρίζεται αυτό το χαρακτηριστικό της μαρτυρίας που οι άνθρωποι αποδίδουν στη φωτογραφία, «με σκοπό την ανατροπή» ή προκειμένου να δείξει ότι «η φωτογραφία λέει μεν ψέμματα, αλλά αυτό που μεταφέρει δεν είναι η αλήθεια, αλλά μια σειρά από πολιτιστικούς κώδικες».³⁹⁸ Η Marjorie Perloff εύστοχα αναφέρει πως ένα από τα κυριότερα ενδιαφέροντα και μελήματα του είναι ο βαθμός στον οποίο η εμπειρία του «studium» κόντρα στο «punctum» που εισήγαγε ο Barthes, καταφέρνει να μετατραπεί σε μια συλλογική αντί για μια προσωπική εμπειρία.³⁹⁹

Στο *Φωτεινό θάλαμο*, ο Barthes εισάγει τον όρο «studium» ως το μέσο

³⁹⁶ Levine L, «Camera art», *Studio International*, July/August 1975.

³⁹⁷ Moscovici S, *Η Ψυχανάλυση, η Εικόνα της και το Κοινό της*, Οδυσσέας, Αθήνα 1999, σ. 61-62.

³⁹⁸ Στο ίδιο.

³⁹⁹ Perloff M, «What was occurred only once: Barthes's Winter Garden/Boltanski's Archives», *ARTES* 2, 1995, σ. 110-125.

συναίσθημα που γεννούν κάποιες φωτογραφίες, ένα γενικό ενδιαφέρον, μια συγκίνηση που περνά «από το λογικό διασταθμό μιας ηθικής και πολιτικής παιδείας».⁴⁰⁰ «Το 'studium' δεν σημαίνει, τουλάχιστον όχι αμέσως, 'σπουδή', αλλά την προσήλωση σε κάτι, την προτίμηση σε κάποιον, ένα είδος γενικής δέσμευσης, βιαστικής βέβαια, και δίχως ιδιαίτερη οξύτητα. [...] Το 'runctum' περιγράφει την πληγή, τούτη την αμυχή, αυτό το σημάδι που κάνει ένα αιχμηρό εργαλείο· η λέξη αυτή φαίνεται να μου ταιριάζει ακόμα καλύτερα αφού αναφέρεται και στην ιδέα της στίξης και αφού οι φωτογραφίες για τις οποίες μιλάω μοιάζουν πράγματι εστιγμένες, κάποτε μάλιστα κηλιδωμένες από αυτά τα ευαίσθητα στίγματα. [...] Το 'runctum' μιας φωτογραφίας είναι το τυχαίο που από μόνο του με κεντά (αλλά και με μελανιάζει, με πονά)».⁴⁰¹

Οι εικόνες του Boltanski είναι «αρκετά ασαφείς ώστε να είναι όσο το δυνατόν πιο οικείες σε όλους»⁴⁰², εικόνες που ο κάθε θεατής μπορεί να δει και να ερμηνεύσει διαφορετικά. Η ασάφεια επιτρέπει την «κοινοχρησία» γιατί διευκολύνει τον καθένα να ταυτιστεί με το θέμα. Όσο λιγότερες είναι οι λεπτομέρειες, τόσο πιο εύκολο γίνεται να δεις αυτό το πρόσωπο ως ένα σύμβολο, μία αναφορά που αφορά κάθε άνθρωπο.

Με το έργο του εξαπατώμαστε και γελάμε, όπως συμβαίνει όταν κάποιος μας κάνει μια φάρσα. Γιατί η φάρσα είναι ένα μάθημα στην αυτογνωσία, μας βοηθάει να ηρεμήσουμε για μια στιγμή από το συχνά βαρύ φορτίο του «εγώ» μας. Να απαλλαγούμε από το σοβαρό και «σεβαστό» εαυτό μας και να επιτρέψουμε λίγο χώρο για αυτοκριτική ή για τους άλλους, ούτως ώστε να έρθουν πιο κοντά μας. Με τις φάρσες του ο Boltanski ανατρέπει την «ντοκουμενταρίστικη» παράδοση του φωτογραφικού μέσου. Η δουλειά του είναι συγκινητική, αποφεύγοντας να γίνει μελοδραματική, γιατί φαίνεται να έχει συνείδηση και σκοπίμως να χρησιμοποιεί την ιδέα του «κλαυσίγελου» της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Το συναίσθημα της κάθαρσης που έρχεται όταν τελικά μας «τσακώνει» η αλήθεια, μας κάνει να κλαίμε και να γελάμε την ίδια στιγμή. «Η κατακλυστική ανωνυμία των άγνωστων προσώπων έρχεται σε μεγάλη αντίθεση με τα καθρεφτίσματα-στοχασμούς των εαυτών μας από τον Boltanski. [...] Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνει το δύσκολο έργο να μας

⁴⁰⁰ Barthes R, 1991, σ. 42.

⁴⁰¹ Στο ίδιο, σ. 26-27.

⁴⁰² Gumpert L, 1994, σ. 152.

αντικατοπτρίσει».⁴⁰³

Χρησιμοποιεί φωτογραφίες-στιγμιότυπα και τα φωτογραφικά ντοκουμέντα ως προκατασκευασμένο υλικό, σαν πρώτη ύλη για τις «κατασκευές» του. Οι φωτογραφίες τον προσέλκυσαν γιατί «τις αντιλαμβάνονται [οι άνθρωποι] ως αληθείς, ως μία απόδειξη ότι το γεγονός που απεικονίζουν είναι αληθινό. Δίνουν μια ψευδαίσθηση πραγματικότητας».⁴⁰⁴ Κατά κάποιο τρόπο χρησιμοποιεί τις φωτογραφίες ως παγίδες για τους θεατές, σαν ένα τρικ για να τους εμπλέξει συναισθηματικά στη δουλειά του. Η ιδέα αυτή του Boltanski στηρίζεται στην παραπλανητική «αληθοφάνεια» των φωτογραφιών και τις επιπλοκές της, τις οποίες όλοι βιώνουν στην καθημερινή ζωή, εφόσον η κοινωνία ακόμα βασίζεται στην «αντικειμενική αλήθεια» και την «πραγματικότητα» της φωτογραφίας και τις χρησιμοποιεί για να αναγνωρίσει και να ταυτίσει το άτομο, με αποτέλεσμα να απαιτεί από αυτό να μοιάζει με τη φωτογραφία, αντί η φωτογραφία να μοιάζει με αυτό.

Από την άλλη, στο έργο της Sophie Calle απαντούν συνεχώς ερωτήματα όπως «τι είναι δημόσιο και τι ιδιωτικό και πού βρίσκεται το όριο μεταξύ τους», ή «τι είναι γεγονός και τι μυθοπλασία και πού βρίσκεται η διαχωριστική γραμμή». Η έρευνά της, μέσω του ρόλου του ηδονοβλεψία και του χρονικογράφου, του ντετέκτιβ και του ερευνητή, παρέχει βιώματα που αφορούν τον διαρκώς ανοιχτό διάλογο μεταξύ ζωής και τέχνης, πραγματικότητας και αναπαράστασής της, περιεχομένου και καλλιτεχνικής συνομιλίας. Παρά το γεγονός ότι συχνά χρησιμοποιεί αντικείμενα ή φωτογραφίες αντικειμένων για την οργάνωση των συλλογών της, το ενδιαφέρον της επικεντρώνεται όχι στην τέχνη ως αντικείμενο, αλλά στην τέχνη ως ιδέα.

- **Ψυχαναλυτικά στοιχεία στο έργο των Calle και Boltanski**

«Ίσως ο ουρανός να γίνεται πράσινος κάθε φορά που σταματάς να τον κοιτάς», απαντούν οι ψυχοθεραπευτές σε κάποιον που παρανοεί ψάχνοντας ανάμεσα σε χίλιες ερμηνείες για τη συμπεριφορά τη δική του και των γύρω του. Στην αδιάκοπη προσπάθεια για αυτογνωσία και συνειδητοποίηση αυτών που συμβαίνουν γύρω τους, οι άνθρωποι καλλιεργούν τη διορατικότητά τους όπως και οι δημιουργοί των εικόνων. Η διορατικότητα και η επίγνωση, δυο τελείως διαφορετικοί τρόποι

⁴⁰³

Στο ίδιο.

⁴⁰⁴

Gumpert L, 1994, σ. 12.

μάθησης από αυτόν της «διανοομενικοποίησης», οδηγούν σε μια έντονα προσωπική και ενεργό θεραπευτική εμπειρία.

Προσδιορίζοντας την ταυτότητά του ο καθένας μέσω της επίγνωσης και της διορατικότητας, η κρίσιμη ερώτηση δεν είναι το «ποιος είμαι», αλλά το «πότε-πού-πώς είμαι», όπως πολύ εύστοχα παρατήρησε η Trinh.⁴⁰⁵ Η φωτογραφία βοηθάει στην αναζήτηση αυτή, καθώς και στην οικειοποίηση της πραγματικότητας, εκμεταλλευόμενη τη συγκεκριμένη κατάσταση του νου και εικονοποιώντας τη, παρέχοντας προσωπικές αποτυπώσεις που πάγωσαν στο χρόνο, κάτι στατικό, από και υπαρκτό, ένα σταθερό σημείο ανάμεσα στις ανασφάλειες που οι άνθρωποι βιώνουν καθημερινά.

Από μια τέτοια ανάγκη ξεκίνησε και η Sophie Calle να τραβάει φωτογραφίες, το 1979, όταν γύρισε στο Παρίσι μετά από επτά χρόνια απουσίας. Οι «Κοιμώμενοι» ήταν μια προσπάθεια επανεξοικείωσης με την πόλη, μια θεραπευτική διαδικασία. Ζήτησε από άγνωστους της ανθρώπους να κοιμηθούν στο κρεβάτι της όταν δεν το χρησιμοποιούσε, προκειμένου να τους καταγράψει φωτογραφικά και να απαντήσουν σε κάποιες ερωτήσεις. Εκείνη την περίοδο δεν έβλεπε τις δραστηριότητες της ως τέχνη που θα μπορούσε να εκτεθεί, αλλά ως ιδιωτικά κοινωνικά πειράματα που είχαν σημασία μόνο για την ίδια.



405

Trinh MH, 1992, στο Denzin NK, 1997, σ. 157 (βλ. και ΜΕΡΟΣ Α΄, 4. Συμπέρασμα).

Εικόνα 10. Sophie Calle: Οι κοιμώμενοι

Όπως περιγράφει η Laura Cottingham, «η δουλειά της είναι κυρίως φωτογραφίες από μια σειρά από αληθινούς ρόλους τους οποίους υποδύθηκε στην καθημερινή ζωή της καταγράφοντάς τους για σύντομα διαστήματα. Ένα από τα έργα της, οι 'Αυτοβιογραφικές Ιστορίες' καταγράφουν τις αφηγήσεις της μνήμης και της εμπειρίας σε διακριτικές εγκαταστάσεις από φωτογραφίες και κείμενα, οι οποίες λειτουργούν όπως ένα πρόγραμμα το οποίο είναι το μόνο που μένει όταν μια παράσταση έχει τελειώσει».⁴⁰⁶

Στο κείμενο του Jean Baudrillard για το project της Sophie Calle με τίτλο «Suite Venitienne» (1983), γίνεται μια ψυχαναλυτική εξέταση της ιδέας της να ακολουθήσει τον «άλλο»: «Μια παράξενη αλαζονεία μας επιβάλλει όχι μόνο να κατακτήσουμε τον άλλο, αλλά να διεισδύσουμε στο μυστικό του, όχι μόνο να γίνουμε επιθυμητοί από αυτόν αλλά και να καταστούμε μοιραίοι γι' αυτόν. [...] Αυτό απαιτεί ένα ολόκληρο τελετουργικό. [...] Τα ίχνη του άλλου χρησιμοποιούνται με τέτοιο τρόπο ώστε να σε κάνουν να αποστασιοποιηθείς από τον εαυτό σου. Συνεπώς δεν έχει να κάνει με το ν' ανακαλύψεις κάτι για τον άλλο ή για το πού πηγαίνει – ούτε πρόκειται για μια «περιπλάνηση» σε αναζήτηση του τυχαίου μονοπατιού: όλα αυτά, τα οποία αντιστοιχούν σε ποικίλες σύγχρονες ιδεολογίες, δεν είναι ιδιαζόντως πειστικά. Η καθαυτή εμπειρία όμως, είναι εξολοκλήρου μια διαδικασία αποπλάνησης. Αποπλανείς τον εαυτό σου στο πεπρωμένο του άλλου, στο ν' ακολουθείς τα βήματά του, τα οποία γι' αυτόν έχουν νόημα, αλλά όταν απλώς επαναλαμβάνονται δεν έχουν. Είναι σαν κάποιος πίσω του να ξέρει ότι δεν πηγαίνει πουθενά – είναι σαν να του κλέβει με έναν τρόπο το στόχο του, αποπλανώντας τον. Ο πανούργος δαίμονας της αποπλάνησης τρυπώνει μεταξύ αυτού και του εαυτού του, μεταξύ εσού και αυτού. Είναι τόσο ισχυρό, που μερικοί άνθρωποι μπορούν συχνά μέσω κάποιου είδους ενστίκτου να διαιστανθούν ότι τους παρακολουθούν, ότι κάποιος εισέβαλε στον προσωπικό τους χώρο, αλλάζοντας την καμπυλότητά του – μια αίσθηση του να καθρεφτίζεσαι χωρίς να το ξέρεις».⁴⁰⁷

Παρομοίως και ο Christian Boltanski χρησιμοποιεί την ιδέα του καθρέφτη. Θεωρεί τον καλλιτέχνη ως «κάποιον που κρατάει ψηλά έναν καθρέφτη, έτσι ώστε οι

⁴⁰⁶ Cottingham L, «Re-framing the subject: feminism and photography» στο Janus E, 1998, σ. 65, στο Καμινάρη Μ, «Φωτοθεραπεία», *Φωτογράφος* 123, Μάρτιος 2004.

⁴⁰⁷ Baudrillard J, «Suite Venitienne – Please follow me», στο Reckitt H and Phelan P (eds), 2001 [1983], σ. 240.

άλλοι να μπορούν ν' αναγνωρίσουν τον εαυτό τους. Φυσικά, κάνοντας αυτό κρύβει ταυτόχρονα τον εαυτό του».⁴⁰⁸

Δεν πρέπει να πιστεύουμε ότι τυχαία και η Calle και ο Boltanski χρησιμοποιούν ψυχαναλυτικά στοιχεία στη δουλειά τους. Είναι ένα δείγμα της μεγάλης επιρροής που είχε η ψυχανάλυση στην καθημερινότητα και στην αντίληψη και επίγνωση του ανθρώπου για τις σχέσεις του και τον εαυτό του, καθώς και στο πώς να κρατάει επαφή με την πραγματικότητα. Θα πρέπει να αναφερθεί εδώ ότι η ψυχανάλυση –και η μεθοδολογική επικέντρωση της ψυχαναλυτικής θεωρίας στους τόπους του σημαίνοντος και στην σημασία του στις ψυχικές πραγματικότητες–, έχει κορυφαία θέση στην ευρύτερη θεωρία της ύστερης νεωτερικότητας, σε μεγάλο μέρος της οποίας στηρίζεται αυτή η διατριβή.

Με την πρώτη ματιά η «αυτο-εθνογραφική» δουλειά του Christian Boltanski είναι συγκινητική. Οι φωτογραφίες έχουν δραματικό φως και είναι κάπως ρομαντικές. Μπορεί κανείς να διακρίνει τις σωματικές μεταβολές του καθώς από την παιδική ηλικία μπαίνει στην εφηβεία. Έτσι ανακαλεί και τα δικά του παιδικά χρόνια. Μάλιστα οι φωτογραφίες δεν εικονίζουν μόνο τον ίδιο τον καλλιτέχνη αλλά και πολλά άλλα παιδιά. «Τα αυτο-πορτρέτα του Boltanski αποτελούνται όχι μόνο από εικόνες του εαυτού του, αλλά από παιδιά από τη Γαλλία, Αυστριακούς ενήλικες, Ρώσους εβραίους και Ελβετούς αστούς».⁴⁰⁹ Μπορούμε να αναφέρουμε ως παράδειγμα αυτό το έργο «Η πράξη εξαφάνισης του Κ.Μ.». Χρησιμοποιώντας τα αρχικά του διατηρεί την ανωνυμία του. Η χρήση των αρχικών του είναι τέχνασμα για να αποστασιοποιηθεί, «υπαινισσόμενος ότι η αυτο-φετιχικοποίησή του εξυπηρετεί έναν απώτερο σκοπό».⁴¹⁰

«Αυτή η ταυτοχρόνως αποκαλυπτική και αποκρυπτική για τον εαυτό πράξη, εμφανίζεται ως ένα από τα παράδοξα με τα οποία ο Boltanski δραματοποιεί στην τέχνη του. Υπαινίσσεται ότι ο Boltanski που γνωρίζουμε είναι ένα απατηλό κατασκευάσμα, ένα ντεμοντέ αποκύημα που υπογραμμίζει την αδυναμία μας να γνωρίσουμε πραγματικά κάποιον άλλο, καθώς επίσης και τον αδιάκοπο αγώνα μας να καταλάβουμε τον εαυτό μας. [...] Επίσης, μας υποδεικνύει το πόσο η επιθυμία για νόημα μας κάνει επιδεκτικούς στην πλάνη».⁴¹¹

⁴⁰⁸ Gumpert L, 1994, σ. 13.

⁴⁰⁹ Στο ίδιο, σ. 152.

⁴¹⁰ Στο ίδιο.

⁴¹¹ Στο ίδιο.



Εικόνα 11. Christian Boltanski: «Η πράξη εξαφάνισης του Κ.Μ.»

«Ο Boltanski αγκαλιάζει την αμφιθυμία, παραδεχόμενος πως τίποτα στη ζωή ή στην τέχνη δεν είναι μαύρο ή άσπρο, πως και τα δύο είναι κατάφορτα με ειρωνείες και ασυνέπειες. Το κάνει αυτό εκτελώντας ένα λεπτό νούμερο ισορροπίας μεταξύ κωμωδίας και τραγωδίας, αλήθειας και εξαπάτησης, συναισθηματικότητας και βαθύτητας. Το ότι η τέχνη του είναι τόσο συγκινητική –μας κάνει να γελάμε και να κλαίμε την ίδια στιγμή–, ενώ αβίαστα παραδέχεται τους χειρισμούς και τους υπολογισμούς του, οφείλεται μερικώς στην ελκυστική του εξυπνάδα. Το ότι αυτή η βαθύτητα είναι απλά ένα εφέ της ψευδαίσθησης είναι η κεντρική, αναπόφευκτη

αλήθεια».⁴¹²

Ύστερα από εγκαταστάσεις που αφορούσαν νεκρούς εβραίους, στις οποίες κανείς εικονιζόμενος δεν είχε σχέση με το Ολοκαύτωμα, θεωρεί αναγκαία τη δημιουργία ενός νέου έργου με τίτλο «Οι νεκροί Ελβετοί», γιατί όπως λέει ο ίδιος «η λέξη 'εβραίος' και η λέξη 'νεκρός' πάνε καλά μαζί αλλά 'νεκροί Ελβετοί'; Δεν υπάρχει τίποτα πιο νορμάλ από τους Ελβετούς. Δεν υπάρχει λόγος να είναι νεκροί, οπότε φαντάζει ακόμα πιο τρομακτικό. Οι Ελβετοί είναι σαν εμάς».⁴¹³ Για το έργο αυτό χρησιμοποιεί χαμογελαστές φωτογραφίες, στιγμιότυπα που εμφανίζονται στη στήλη των κηδειών μιας ελβετικής εφημερίδας.



Εικόνα 12. Christian Boltanski: «Οι νεκροί Ελβετοί»

Η δουλειά του, είναι μεν συγκινητική, ωστόσο αποφεύγει να γίνει μελοδραματική. Αντιθέτως καταφέρνει να προκαλέσει τον κλαυσίγελο της αρχαίας

⁴¹² Gumpert L, 1994, σ. 13.

⁴¹³ Στο ίδιο, σ. 128.

ελληνικής τραγωδίας. Το συναίσθημα της κάθαρσης που έρχεται όταν βρεθούμε αντιμέτωποι με την «αλήθεια», που μας κάνει να γελάμε και να κλαίμε την ίδια στιγμή.⁴¹⁴

Στο έργο του Boltanski, αν και φαινομενικά ο παραδοσιακός ρόλος του μέσου να τεκμηριώνει αποδομείται, σε δεύτερη ανάγνωση επανέρχεται, εμπλουτίζεται και εξελίσσεται στο να ανακαλεί στοιχεία της συλλογικής μνήμης. Στοιχεία που παρόλο που είναι θολά και συγκεχυμένα στην απεικόνισή τους, συνεχίζουν να φέρουν το στίγμα του πειστηρίου. Σε αυτή την προσπάθεια η «αληθοφάνεια» έρχεται σε δεύτερη μοίρα. Η επίδραση των φωτογραφιών είναι ισχυρή γιατί ακόμα και αν κάποιος υποστηρίξει ότι δεν απεικονίζονται τα πραγματικά πρόσωπα, το φωτοχημικό σημάδι τους στο χαρτί επιβεβαιώνει ότι αυτά είναι υπαρκτά. Η έννοια του τεκμηρίου χρησιμοποιείται ως ένα ψυχολογικό έναυσμα για να ανακαλέσει στοιχεία από τον πραγματικό κόσμο, συνεκδοχές/υπονοούμενα και όχι συγκεκριμένες έννοιες ή χαρακτηριστικά.

Ο Boltanski εκμεταλλεύεται «την ένταση και την οικειότητα του παρατεταμένου βλέμματος με το οποίο κοιτάμε τα πρόσωπα στις φωτογραφίες, το οποίο συνήθως διαφυλάσσουμε στην πραγματική ζωή μόνο για ακραίες συναισθηματικές καταστάσεις: για το πρώτο βλέμμα σε κάποιον με τον οποίο πιθανόν να κοιμηθούμε μαζί του ή το τελευταίο βλέμμα σε κάποιον που αγαπήσαμε».⁴¹⁵ Η οπτική αντίληψη απαιτεί τη συμμετοχή του βλέμματός μας και ο Boltanski την κερδίζει, έστω και εξαπατώντας μας.

Πρόκειται λοιπόν για έναν παράδοξο συνδυασμό: «Κάποιος μπορεί να καταφύγει σε ζευγάρια εννοιών όπως μυθοπλασία και μνήμη, πραγματικότητα και επινόηση, προκειμένου να μπορέσει να περιγράψει με μεγαλύτερη ακρίβεια τη δουλειά του Boltanski. Αυτό που φαντάζει ως 'φορτισμένη' σχέση μεταξύ ποίησης και αλήθειας αποδεικνύεται κύριο επαναλαμβανόμενο μοτίβο της τέχνης του που αφορά τη μνήμη. Βρίσκουμε στο έργο του στρατηγικές καλέσματος της προσωπικής του μνήμης αλλά και της συλλογικής, καθώς και τρόπους αντιμετώπισης της φθαρτότητας

⁴¹⁴ Καμινάρη Μ, «Το τεκμήριο της εικόνας», παρέμβαση στην ανοιχτή συζήτηση «Οι 'παραισθήσεις' της Ιστορίας: Επινόηση και Αποϊστορικοποίηση», που διοργανώθηκε από την Κοινότητα Ανοικοδόμησης (Reconstruction Community) στις 10 Μαΐου 2007 στο Θέατρο Σχεδία, συζήτηση διαθέσιμη στη διεύθυνση <http://www.buildings.gr/greek/greek.htm>

⁴¹⁵ Gopnik A, στο Gumpert L, 1994, σ. 87.

της ανθρώπινης ύπαρξης. Ο Boltanski τα ερευνά όλα αυτά ξανά και ξανά μέσα στη δουλειά του».⁴¹⁶

Τα έργα των Calle και Boltanski, μέσω των εθνογραφικών μεθόδων που επικαλούνται, αντλούν την πρώτη ύλη τους από το σύγχρονο υλικό πολιτισμό και ταυτόχρονα δίνουν το λόγο στο κοινό, στα άτομα τα οποία κάθε φορά το θέμα αφορά· οι ίδιοι άνθρωποι δημιουργούν και συμμετέχουν στο έργο κάτω από την ενορχήστρωση των δημιουργών. Ειδικά στο «Οι τυφλοί» της Sophie Calle η εμπλοκή των ανθρώπων που είναι τυφλοί και των απόψεών τους για το πώς βιώνουν το ορατό στα έργα είναι τα στοιχεία που τα «εκδημοκρατίζουν», εφόσον δεν περιορίζουν το ορατό σε αυτό που μπορεί κάποιος να δει με τα μάτια, αλλά σε κάτι που βιώνεται και από τις άλλες αισθήσεις. Τα έργα τους απελευθερώνουν διότι «επιτρέπουν σε κάποιον να τα δει παίρνοντας απόσταση, έξω από κάθε πολιτική θεώρηση που θα περιόριζε τη δουλειά καθιστώντας την απλά ένα διδακτικό περιεχόμενο».⁴¹⁷ Αυτό το γεγονός κάνει τα έργα διαχρονικά, παρέχοντας υλικό και στις επόμενες γενιές.

Τέλος, με τη δουλειά τους οι Calle και Boltanski βοηθούν στην επαναδιαπραγμάτευση της ιστορίας όχι μέσω της εικόνας ως τεκμηρίου ενός πραγματικού γεγονότος, αλλά ως τροφής στο φανταστικό υποσυνείδητο. Το κάνουν αυτό προτείνοντας την απομάκρυνση από την «καταλυτική παρουσία της φωτογραφημένης πραγματικότητας που αναλώνει τη ματιά μας και αποδυναμώνει τις έννοιες της αναπαράστασης, της ερμηνείας και της προσέγγισης».⁴¹⁸ Στρέφουν το βλέμμα σε φωτογραφίες που επιτρέπουν να τις κοιτάξει κανείς σε βάθος, με τον τρόπο που προτείνει ο Barthes: κλείνοντας τα μάτια ή σηκώνοντας το κεφάλι.

⁴¹⁶ Pohlmann A, στο Sabau L, Cramer I and Kirchberg P (eds), *The Promise of Photography. The DG Bank Collection*, Prestel, 1998, σ. 80.

⁴¹⁷ Zaatari A, στο Hojeij M, «Disciplined spontaneity: A conversation on video production in Beirut», *Parachute: Contemporary Art Magazine*, 2002, unpaginated.

⁴¹⁸ Αντωνιάδης Κ, 1994, σ. 3.

ΜΕΡΟΣ Δ': «ΣΤΑ ΟΡΙΑ»: Ένα προσωπικό φωτογραφικό-εθνογραφικό project



«Ανιχνεύοντας μεταιχμιακές καταστάσεις:
Στα όρια αρχαιολογικών χώρων της Αθήνας και της Ελευσίνας»

1. Μεθοδολογία· ο τρόπος νικάει το μέσο

Είναι ο τρόπος με τον οποίο αφηγείται κάποιος μια ιστορία, που μας κάνει να επανεξετάσουμε τη ζωή από την αρχή.

Richard Misrach⁴¹⁹

Οι οπτικές μέθοδοι χρησιμοποιούνται ολοένα και περισσότερο από διαφορετικές επιστήμες που συνεργάζονται μεταξύ τους, και θεωρίες συνδυάζονται προκειμένου πολλές ιστορίες να βρουν την αφήγησή τους. Όπως φάνηκε στα προηγούμενα μέρη, ο τρόπος με τον οποίο μπορεί να αξιοποιηθεί η δημιουργική φωτογραφία σε μια μέθοδο είναι τόσο το κύριο αντικείμενο ανάλυσης αυτής της διατριβής.

Παρόλα αυτά, λίγες είναι οι φορές που εργασίες οι οποίες στηρίχτηκαν σε αυθεντικό φωτογραφικό υλικό, μας έκαναν να επανεξετάσουμε τη ζωή από την αρχή. Οι φωτογραφίες μπορούν να αγγίξουν το συναίσθημα του κοινού, να μεταφράσουν την ενσωμάτωση της εμπειρίας, να τρυπώσουν μέσα στο μυαλό και την ψυχή των αποδεκτών τους. Απλώς, δεν είναι κάτι που γίνεται συχνά.

Είτε το θέλουμε είτε όχι, δεν είναι η μεθοδολογία, αλλά ο τρόπος χειρισμού του εργαλείου αυτού της έρευνας, που κρίνει το αν θα επανεξετάσουμε τη ζωή από την αρχή. Αλίμονο, η «σωστή, επιστημονική» εφαρμογή μιας μεθοδολογίας δεν είναι το μοναδικό προαπαιτούμενο μιας στοχαστικής, δημιουργικής οπτικής αναπαράστασης της «πραγματικότητας».

Όπως αναλύθηκε και στα Α' και Β' ΜΕΡΟΣ, σε αυτή τη διατριβή ο κόσμος της τέχνης –που βασίζεται σε οπτικά μέσα– συναντάει τον κόσμο των επιστημών μέσω της εθνογραφίας. Η προσπάθεια να ενσωματωθεί η εμπειρία των άλλων μέσω του οπτικού υλικού, έρχεται σε αντιπαράβολή με την εξουσία –ως αυθεντίας– και την επιστημονική ακαμψία (άκρα σχολαστικότητα) της εθνογραφίας και της ανθρωπολογίας. Την ίδια ώρα, η σύγχρονη καθημερινότητα των πόλεων των Αθηνών και της Ελευσίνας συναντούν την «ιδρυματοποιημένη», απομονωμένη πολιτιστική

⁴¹⁹

Geffer P, «Beauty as a firebomb in the war on nature», *The New York Times*, Feb 19, 2006.

κληρονομιά, τα ερείπια του ιστορικού τους παρελθόντος.

ο **Εντοπίζοντας και αντιμετωπίζοντας τα όρια**



Εικόνα 14. Αρχαία Αγορά, Πλάκα.

Βρισκόμενοι σε μια μεθοριακή ζώνη ή σε μια επαρχιακή πόλη οι έννοιες του συνόρου και της διασποράς είναι πιο οικείες. Τι συμβαίνει όμως στο κέντρο της πρωτεύουσας; Υπάρχουν εκεί μεθοριακές γραμμές; Και ποιες οι διαφορές τους σε σχέση με αυτών μιας επαρχιακής πόλης;

Η Αθήνα, πρωτεύουσα με άνω των 5 εκατομμυρίων κατοίκους, καταφέρνει να κρατήσει τους επισκέπτες της, προτού φύγουν βιαστικά για τα νησιά, για μία ή δύο μέρες, κυρίως λόγω της Ακρόπολης και των γύρω αρχαιολογικών χώρων. Οι αναπαραστάσεις της, είναι γνωστές είτε μέσω του βλέμματος του τουρίστα –όπως αυτό απεικονίζεται στις καρτ ποστάλ– ή, στην καλύτερη περίπτωση, όπως αποτυπώνονται στις επίσημες κάρτες και τους καταλόγους που βρίσκονται στα πωλητήρια των μουσείων.



Εικόνα 15. Χάρτης αρχαιολογικών χώρων Αθήνας και Ελευσίνας.

Από την άλλη μεριά η Ελευσίνα, μια επαρχιακή πόλη 30.000 κατοίκων, μόλις είκοσι χιλιόμετρα μακριά από την Αθήνα. Και αυτή αποτελούσε μία από τις πέντε ιερές πόλεις της αρχαιότητας. Η γη των Ελευσίνιων Μυστηρίων, η πόλη της Δήμητρας και της Περσεφόνης, είναι σήμερα γνωστή από τις αναπαραστάσεις της ως μια μολυσμένη και υποβαθμισμένη βιομηχανική περιοχή. Κατά την περίοδο των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004 δεν συμπεριλήφθηκε στις «ολυμπιακές πόλεις» και δεν ενισχύθηκε οικονομικά. Λίγοι, ξένοι κυρίως και καλά ενημερωμένοι τουρίστες, είναι οι επισκέπτες του αρχαιολογικού χώρου της.

Αναζητώντας το κατάλληλο σημείο παρατήρησης γι' αυτή την έρευνα πεδίου, θεώρησα ότι το κατάλληλο σημείο δεν θα μπορούσε να είναι μέσα στα ένδοξα, πολύτιμα, ιερά ερείπια, ούτε μέσα στην ίδια τη σύγχρονη πόλη. Σίγουρα βρισκόταν κάπου πέρα από την «αισθητικοποιημένη νοσταλγία του κοινότοπου».

²¹¹ Και μάλλον έπρεπε να αναζητηθεί στα όρια των αρχαιολογικών χώρων και της σύγχρονης πόλης. Εκεί, όπου η αρχαία και η νεότερη πόλη συνυπάρχουν, η καθημερινή ζωή και οι δραστηριότητες των ανθρώπων έρχονται σε αντίθεση με τη διαφορετική ατμόσφαιρα, την ιδρυματοποιημένη ησυχία των ανοιχτών αρχαιολογικών χώρων που λειτουργούν ως τουριστικές ατραξιόν.

Το ενδιαφέρον του να κινείσαι στα όρια είναι ότι ακόμα και αν το προσπαθήσεις είναι σχεδόν αδύνατο για το βλέμμα να αποφύγει να αντιμετωπίσει τις αντιθέσεις: πολιτισμικές, πολιτιστικές, ιδεολογικές. Σύμφωνα με τον Νίκο Παπαστεργιάδη, οι καλλιτέχνες έλκονται από αυτές τις ζώνες αντιθέσεων διότι «εκεί που η λογική θα απαιτούσε μια κατηγορηματική απάντηση, αυτοί προτείνουν μια παύση και μετά κατευθύνουν την προσοχή μας στον τρόπο που οι αντιθετικές απόψεις μπορούν να κρατηθούν και οι δύο, έτσι ώστε να σχηματίσουν μία τρίτη».²¹²

Ένα άλλο ενδιαφέρον στοιχείο είναι το πώς τα όρια που εμπεριέχουν οι συνοριακές ζώνες μπορούν λειτουργήσουν ως μηχανισμοί διύλισης και προσαρμογής για τις σχέσεις μεταξύ των διαφορετικών πραγματικοτήτων, δηλαδή ως χωνευτήρι, όπως προτείνει ο Ziauddin Sardar (2006)²¹³, εάν φυσικά καταφέρουμε πρώτα να τα δούμε και να τα προσεγγίσουμε. Η σύνθεση των στοιχείων της ετερότητας στις ζώνες αυτές μπορεί να βοηθήσει στη διερεύνηση της ταυτότητάς μας που βρίσκεται σε συνεχή αλλαγή, προκειμένου να μπορέσουμε να διακρίνουμε το όλο.

ο Αντικαθιστώντας το «ποιος» είμαι, με το «πότε-πού-πώς» είμαι

Ερευνώντας την υβριδική κατάσταση της ταυτότητας του σήμερα, η καίρια ερώτηση δεν είναι «ποιος είμαι», αλλά «πότε-πού-πώς είμαι», όπως εύστοχα διαπίστωσε η εθνογράφος Minh-Ha Trinh.²¹⁴ Συνεπώς, δεν έχει κανένα νόημα να αυτοκαθοριζόμαστε απλώς δηλώνοντας το ποιοι είμαστε, αλλά προσδιορίζοντας συνεχώς το πότε-πού-πώς είμαστε. Όπως αναφέρει ο Παπαστεργιάδης, και το έργο

²¹¹ Τον όρο εισήγαγε ο αρχιτέκτονας Peter Eisenman, Eisenman P, «Blue line text», *Architectural Design* 58, Academy Editions, 1988.

²¹² Papastergiadis N, «Hybridity and ambivalence: Places and flows in contemporary art and culture», *Theory, Culture and Society* 22, Issue 4, 2005, Sage Publications Ltd., σ. 39-64.

²¹³ Sardar Z, «Η ασυμμετρία των συνόρων», στο *Forum: European Cultural Exchanges, Ημερίδα «Διαχωριστικές γραμμές – Borderlines, 25/11/2006»*, Ελληνοαμερικανική Ένωση, 2006, σ. 36-42.

²¹⁴ Trinh MH, 1992, σ. 140.

τέχνης σήμερα χαρακτηρίζεται από αυτή την υβριδική κατάσταση γιατί πλέον έχει απελευθερωθεί από το διπολισμό που ήθελε την ύπαρξη νοήματος να περιορίζεται μόνο μέσα στον πολιτισμό.²¹⁵ Η υβριδικότητα γεφυρώνει την τέχνη και τον πολιτισμό μιας και εμπλέκει σε αυτά την ανάγκη να βγει νόημα από την αλληλεξάρτησή τους, την αλληλεπίδρασή τους, εφόσον αναμφισβήτητα το ένα επηρεάζει το άλλο. «Αν ο πολιτισμός είναι μια μηχανή μετάφρασης, τότε η τέχνη είναι σαν μια πυξίδα όπου κάθε προσπάθεια αναπαράστασης λειτουργεί ταυτόχρονα και σαν εργαλείο προσανατολισμού».²¹⁶

ο Πρώτα ευρήματα

Αναζητώντας αυτό το πότε-πού-πώς είμαι, άρχισα να τραβάω φωτογραφίες κατά τακτά διαστήματα ακολουθώντας μια συγκεκριμένη διαδρομή στα συμβολικά και υπαρκτά όρια κάποιων αρχαιολογικών χώρων του κέντρου της Αθήνας και της πόλης της Ελευσίνας. Οι φωτογραφίες λειτούργησαν ως ένα αρχείο μνήμης των ευρημάτων και των αλλαγών που συναντούσα. Με ενδιέφερε να ερευνήσω οπτικά το πώς οι χώροι αυτοί παρέμεναν περιορισμένοι μόνο για τους επισκέπτες και τι συνέβαινε στο δημόσιο χώρο –συνήθως πεζόδρομο– που τους περιβάλλει.



²¹⁵ Papastergiadis N, 2005, σ. 47.

²¹⁶ Papastergiadis N, 2005, σ. 47.



Εικόνες 16-17-18. Βάσεις ομπρελών, οι σύγχρονες κολώνες (Αθήνα)



Εικόνα 19. Βάσεις ομπρελών, οι σύγχρονες κολώνες (Ελευσίνα).



Εικόνα 20. ... και βάσεις από ταμπέλες (Ελευσίνα).



Εικόνα 21. ...βάσεις από ταμπέλες (Αθήνα).



Εικόνες 22-23. Ο τόπος των μοναχικών καρεκλών (Ελευσίνα).



Εικόνες 24-25-26. Ο τόπος των μοναχικών καρεκλών (Αθήνα).



Εικόνα 27. Ποιοι είναι οι φύλακες της σύγχρονης πόλης;

Αυτή η γυναίκα βρίσκεται πάντα έξω από τη Βιβλιοθήκη του Αδριανού.



Εικόνες 28. Ποιοι είναι οι φύλακες της σύγχρονης πόλης;
Αυτοί οι άνδρες παίζουν πάντα τάβλι πίσω από τη Βιβλιοθήκη του Αδριανού.



Εικόνες 29-30. Ποιοι είναι οι φύλακες της σύγχρονης πόλης;
Άστεγοι και μετανάστες...

Ποιοι είναι οι φύλακες του ιστορικού κέντρου της πόλης σήμερα; Τι είδους άνθρωποι περνούν από κει και γιατί; Ποια η σχέση των νεο-Ελλήνων με το αρχέγονο παρελθόν τους; Πόσοι από αυτούς άραγε γνωρίζουν τι ακριβώς είναι αυτά τα ερείπια; Είναι προφανές ότι πολλοί προσελκύονται από την περιοχή, επειδή οι χώροι αυτοί

αποτελούν τα ελάχιστα ανοιχτά και πράσινα μέρη της μεγαλούπολης, και όχι λόγω της ιστορίας τους.

Από την άλλη, γιατί ένας Βέλγος, ένας Πέρσης και ένας Ιρλανδός επέλεξαν ως άστεγοι να κοιμούνται για χρόνια έξω από τη Βιβλιοθήκη του Αδριανού και τη Ρωμαϊκή Αγορά; Μήπως είναι ένα είδος ευλογίας για έναν άστεγο στον αδίστακτο κόσμο μας το να μπορεί να βρει καταφύγιο στην ηλιόλουστη, ρομαντική και ανθρώπινη γειτονιά των αρχαίων Ελλήνων; Ή μήπως οφείλεται στο ότι είναι πιο εύκολο να βγάλεις τα προς το ζειν με τη βοήθεια των τουριστών που συχνάζουν σε αυτά τα μέρη;

Η μελέτη των ανθρώπων που «εμπλέκονται» στο τοπίο εμπεριέχει σημαντική σιωπηλή, άρρητη γνώση αν αποφασίσει κανείς να τους αφιερώσει το χρόνο που τους αξίζει.

Όμως, αυτά τα πρώτα ευρήματα στις φωτογραφίες μου δεν ήταν αρκετά. Δεν με έκαναν να επανεξετάσω τη ζωή. Πράγματι, έπρεπε να βρω έναν άλλο τρόπο. Η διαδικασία αυτή απαιτούσε να μετατρέψω το αδιάφορο καθημερινό μου πέρασμα σε μια περισσότερο συστηματική αντιμετώπιση. Έπρεπε να γίνω ένας τακτικός επισκέπτης και κάτι παραπάνω από αυτό, ένας συμμετοχικός παρατηρητής. Όπως περιγράφεται και στο ΜΕΡΟΣ Α', η κεντρική θέση αυτής της διατριβής είναι πώς ένα καλλιτεχνικό μέσο όπως η δημιουργική φωτογραφία αν χρησιμοποιήσει εθνογραφικές μεθόδους (συμμετοχική παρατήρηση, συνεντεύξεις, έρευνα από αρχεία), μπορεί να προσφέρει μια εμπειρία εξίσου πλούσια –ως προς την ποιότητα της γνώσης και το βάθος της επικοινωνίας– με αυτή μιας ανθρωπολογικής μελέτης. Συνέδεσα λοιπόν τη δουλειά αυτή με την εθνογραφία, εφόσον, σύμφωνα με τον James Clifford, και όπως έχει ήδη αναφερθεί, η εθνογραφία είναι απλώς διαφορετικοί τρόποι να σκέφτεσαι και να γράφεις για τον πολιτισμό από τη θέση του συμμετοχικού παρατηρητή». ²¹⁷ Αυτό έμελλε να αποδειχτεί μέσα από μια πολύ αργή διαδικασία που απαιτούσε μεγάλη υπομονή, μιας και τα αποτελέσματα αποκαλύπτονταν σιγά σιγά στην πορεία του χρόνου. Συνέχισα να φωτογραφίζω τα ίδια σημεία ακολουθώντας την ίδια διαδρομή για πέντε χρόνια, σε τακτές περιόδους (περίπου κάθε έξι μήνες), συγκεντρωμένη περισσότερο σε ένα είδος οπτικής μικρο-εθνογραφίας.

²¹⁷

Clifford J, 1999, σ. 9.

ο Ρητή και άρρητη πολιτισμική γνώση



Εικόνα 31. «Στα όρια των αρχαιολογικών χώρων».

«Εθνογραφία είναι η σπουδή τόσο της ρητής και σαφούς πολιτισμικής γνώσης όσο και της σιωπηρής, άρρητης πολιτισμικής γνώσης, αυτής που αφήνεται να υπονοηθεί», αναφέρει ο James Spradley²¹⁸. Με αυτή την έρευνα αναζητούσα και τη ρητή, εκπεφρασμένη γνώση αλλά και την άρρητη γνώση που υπονοείται. Η φανερή, πολιτισμική γνώση που μπορεί να μεταδοθεί σε ένα συνειδητό επίπεδο ήταν η πρώτη ύλη, το θεωρητικό σημείο εκκίνησής μου. Η σιωπηλή γνώση που παραμένει σε μεγάλο ποσοστό έξω από την αντίληψη των ανθρώπων, που δεν εκφράζεται συνειδητά και δεν συζητείται, ήταν το κυρίως θέμα μου. Η δική μου δουλειά ήταν να την αντιληφθώ, να τη συναισθανθώ. Αυτή η σιωπηλή γνώση ήταν που θα διαμόρφωνε τη ματιά μου, είτε ως εσωτερικού, είτε ως εξωτερικού παρατηρητή. Το φωτογραφικό μου project θα έπρεπε να βγάλει προς τα έξω την προσωπική μου αντίληψη.

Μέσω των μικρών διαδρομών και φωτογραφικών αφηγήσεων κατά μήκος των ορίων –μη τόπων– παρατήρησα από τη μια το πώς οριοθετούνται, φυλάσσονται και προστατεύονται αυτοί οι χώροι από το Κράτος, και από την άλλη το πώς οι νεο-

²¹⁸ Spradley JP, *Participant Observation*, Holt, Rinehart and Winston, Wadsworth/Thomson Learning, Νέα Υόρκη 1980, σ. 8.

Έλληνες τους αντιμετωπίζουν. Δηλαδή, το πώς συμπεριφέρονται (ή συμπεριφερόμαστε) στα απομεινάρια του «ένδοξου» παρελθόντος και πώς και κατά πόσο έχουμε επίγνωση της συλλογικής μας μνήμης.

ΕΙΣΟΔΟΙ: Α΄. ΑΘΗΝΑ

15/01/03, 14.00 - 16.00



ΕΙΣΟΔΟΙ: Α' . ΑΘΗΝΑ

15/01/03, 14.00 - 16.00

Ευρήματα:



Ποικίλη Στοά:

- Το φυτό
- Το block του τσιμέντου
- Τα αυτοκόλλητα στην ταμπέλα
- Η περίφραξη
- Ο τοίχος που απέμεινε στο βάθος
- Η κλειδαριά της πόρτας



"Βιβλιοθήκη του Ανδριανού" (πίσω είσοδος)

- "Απαγορεύεται η είσοδος"
- "Είσοδος"
- "Προσοχή Σκύλος"
- Ο κίτρινος γερανός στο βάθος
- Η υφή του δρόμου



"Βιβλιοθήκη του Ανδριανού" (κεντρική είσοδος):

- Η "οικονομία" των σημάτων: δυο σε ένα
- Τα graffiti στις ταμπέλες
- Το διαφανές νάυλον μπροστά από την είσοδο
- Ίχνη μαύρου χρώματος πεταγμένου στο πεζοδρόμιο
- Η προσωρινή ξύλινη ραμπα στο εσωτερικό



"Κεραμεικός" (πίσω είσοδος):

- Οι δύο φθαρμένες στήλες από τσιμέντο
- Το "απαγορευτικό" για τα αυτοκίνητα
- Η κλειδαριά στην πόρτα



"Ρωμαϊκή Αγορά"

- Το δοχείο απορημάτων
- Η "γέφυρα"
- Η ταμπέλα που απαγορεύει το κάπνισμα (το κάπνισμα δεν επιτρέπεται λόγω "κινδύνου πυρκαγιάς")
- Τα ίχνη στους μαρμαρινούς πεσούς
- Το κιόσκι του φύλακα
- Η κίτρινη ξύλινη γέφυρα εντός της εισόδου



"Αέρηδες":

- Τζιπ μπροστά στην είσοδο
- Μηχανάκια δύο
- Δέντρο ωραία κλαδεμένο

Εικόνες 32-33. Πρώτες απόπειρες-πρώτα ευρήματα.

Παράλληλες Ιστορίες: Α'. Αθήνα

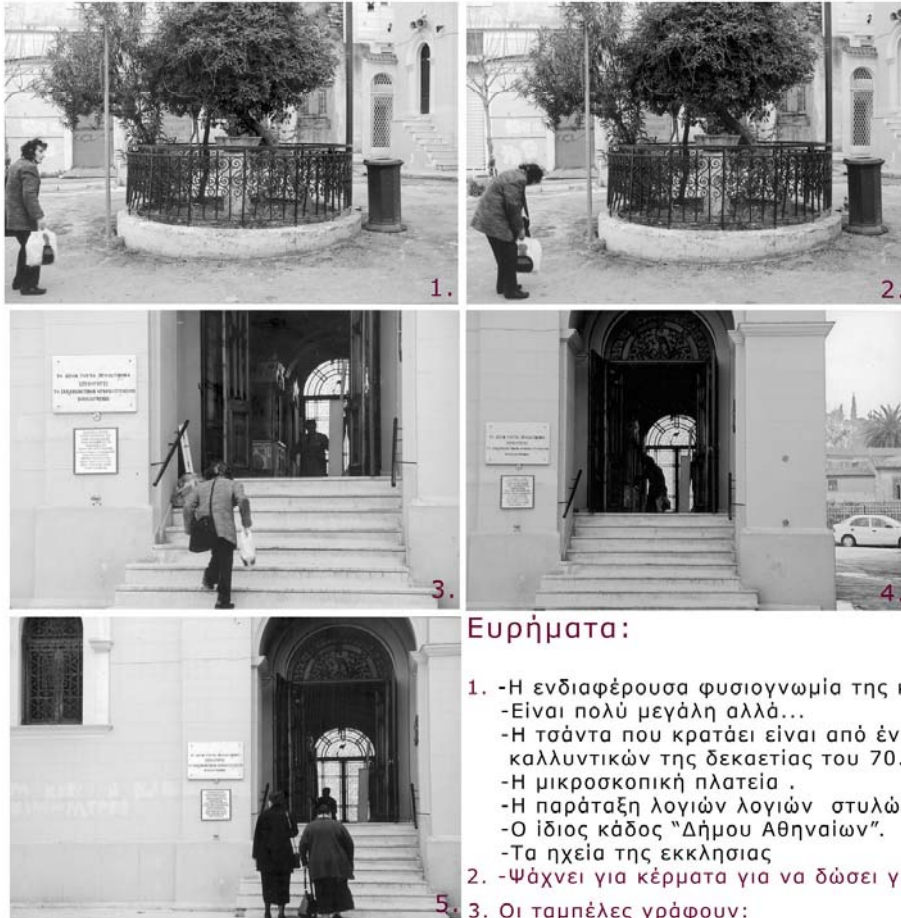
Το καθημερινό προσκύνημα



Παράλληλες Ιστορίες: Α'. Αθήνα

15/01/03, 14.00 - 16.00

Το καθημερινό προσκύνημα



Ευρήματα:

1. -Η ενδιαφέρουσα φυσιognωμία της κυρίας.
-Είναι πολύ μεγάλη αλλά...
-Η τσάντα που κρατάει είναι από ένα μαγαζί καλλυντικών της δεκαετίας του 70.
-Η μικροσκοπική πλατεία .
-Η παράταξη λογίων λογίων στυλών
-Ο ίδιος κάδος "Δήμου Αθηναίων".
-Τα ηχεία της εκκλησίας
2. -Ψάχνει για κέρματα για να δώσει για το κερί
3. Οι ταμπέλες γράφουν:
- "Το ιερόν τούτο προσκίνημα επιχορηγεί το Εκκλησιαστικόν Ορφανοτροφείον της Βουλιαγμένης"
- "Παρακαλούμε εισερχόμενοι εις τον Ιερόν Ναόν
1. Να κλείνετε τα κινητά σας
2. Να μη θορυβείτε. Ο θόρυβος εμποδίζει την προσευχή. Χωρίς προσευχή δεν γίνεται αυτό που ζητάμε από την Παναγία"
4. -Μπαίνει μέσα και ανάβει το κερί
-Το ενδιαφέρον τοπίο στο φόντο
5. -Το "σβήσιμο" του παλιού graffiti δημιουργεί ένα καινούργιο
-Οι γυναίκες με τα μαύρα, δείγμα πένθους για ένα αγαπημένο πρόσωπο

2. Στα όρια αρχαιολογικών χώρων της Αθήνας



Εικόνα 36.

Περισσότερο απ' οτιδήποτε άλλο, οι αλλαγές στο χώρο αποκαλύπτουν την έννοια για την «εικόνα» της ελληνικής ταυτότητας προς τα έξω. Ειδικά για την περίπτωση της Αθήνας, δύο γεγονότα συντάραξαν το αμετάβλητο για χρόνια τοπίο, «ξεσκεπάζοντας» τη συνήθεια των Ελλήνων να διεκπεραιώνουν τις υποχρεώσεις τους την τελευταία στιγμή: Το πρώτο ήταν η Σύνοδος της Ευρωπαϊκής Κοινότητας για την ένταξη των δέκα νέων χωρών, που έλαβε μέρος στην Αρχαία Αγορά, κάτω από την Ακρόπολη, τον Απρίλιο του 2003. Το δεύτερο ήταν η επιστροφή των Ολυμπιακών Αγώνων το 2004, όταν ξαφνικά όλη η πόλη άλλαξε όψη. Ενδιαφερόμαστε να αλλάξουμε την εικόνα της πόλης και ως δια μαγείας βρίσκουμε τα χρήματα γι' αυτό όταν οι «επίσημοι καλεσμένοι» από το εξωτερικό έρχονται να μας ελέγξουν...

Οι επόμενες εικόνες προέρχονται από τον ανοιχτό χώρο στην οδό Αδριανού, απέναντι από την κεντρική είσοδο της Αρχαίας Αγοράς.

ΚΑΤΑ ΜΗΚΟΣ ΤΗΣ ΑΔΡΙΑΝΟΥ, ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΑΓΟΡΑ



15/01/03



15/04/03



6/06/04



Εικόνα 37. Κατά μήκος της οδού Αδριανού. Απέναντι από την Αρχαία Αγορά.

Ευρήματα:

- Γυναίκα στο βάθος που ψάχνει στα πεταμένα ρούχα.
- Το κουτί του ΟΤΕ με την αγγελία «for sale» και το καινούργιο πανό στο φόντο προκειμένου να καλυφθεί η ακαταστασία... Πλησιάζει η στιγμή της Συνόδου της Ευρωπαϊκής Κοινότητας του 2003.
- Παράταξη πραγμάτων από ένα σπίτι που το άδειασαν, όλα προς πώληση.
- Το κουτί του ΟΤΕ που ανακαινίστηκε.
- Ένα ασθενοφόρο είναι stand-by λόγω των σημαντικών επισκεπτών του εξωτερικού.

Τραπέζια και καρέκλες ανάμεσα σε μια έντονη πολυχρωμία.

Τι ακριβώς σημαίνει ότι μια πόλη αλλάζει; Οι λεπτές αλλαγές στο τοπίο έχουν μεγάλη σημασία. Δείχνουν τι συμβαίνει στους ανθρώπους.

Τοποθετώντας τη μία φωτογραφία δίπλα στην άλλη παρατήρησα ότι σε μερικά από τα μέρη που φωτογράφισα «οι ιστορίες»/αφηγήσεις εξελίσσονταν με ένα πολύ καλύτερο τρόπο για την αισθητική μου και πιο αποτελεσματικό γι' αυτό που ήθελα να αναδείξω. Άρχισα να βλέπω στις φωτογραφίες αλλαγές που δεν μπορούσα να εντοπίσω με γυμνό μάτι κατά τη φωτογράφιση. Και αυτές οι ιστορίες ήταν μια αποκάλυψη για μένα, μπορούσαν να με κάνουν να επανεξετάσω τη ζωή...

Κατά μήκος της "συνοριακής γραμμής": Α'. Αθήνα
Απέναντι από την Ρωμική Αγορά, στην οδό Διογένους, στην Πλάκα

Παρατηρήθηκε πρώτη φορά στις:
15/01/03, 14.00 - 16.00

Ευρήματα:



-Το εξωτικό δέντρο που φυτεύτηκε πρόσφατα
-Ο τηλεφωνικός θάλαμος
-Τα καλάθια των αχρήστων
-Η λάμπα του δρόμου
-Η πινακίδα της οδού "Διογένους"
-Το σύνολο των υδρορροών και των καλωδίων στην Αθήνα περνάνε εξωτερικά
-Τα αρχαία σκαλοπάτια

Παρατηρήθηκε δεύτερη φορά στις:
15/04/03, 14.00 - 16.00



-Το εξωτικό φυτό μαράθηκε
-Ο τηλεφωνικός θάλαμος διεσώθη
-Η λάμπα του δρόμου έπεσε και την απέσυραν
-Οι επίσημοι επισκέπτες έφυγαν

Κατά μήκος της "συνοριακής γραμμής": Α'. Αθήνα
Απέναντι από την Ρωμική Αγορά, στην οδό Διογένους, στην Πλάκα

Παρατηρήθηκε πρώτη φορά στις:
15/01/03, 14.00 - 16.00



Παρατηρήθηκε δεύτερη φορά στις:
15/04/03, 14.00 - 16.00



Εικόνες 38-39. Πρώτες απόπειρες-πρώτα ευρήματα: Οι περιπέτειες ενός στύλου.



Εικόνα 40. Οι περιπέτειες ενός στύλου.

Ευρήματα:

- Το εξωτικό δέντρο, το καρτοτηλέφωνο και το καλάθι σκουπιδιών.
- Ο στύλος έπεσε, τον απομάκρυναν, στη θέση του τοποθετήθηκε ένα κουτί και κάποια στιγμή, αργότερα... ο στύλος ξαναεμφανίστηκε στην άλλη μεριά του πεζόδρομου.
- Η «ανακαίνιση» λόγω των επερχόμενων Ολυμπιακών Αγώνων του 2004.
- Τα αυτοκίνητα που κανονικά δεν επιτρέπονται στην περιοχή.
- Ο στύλος ξαναεμφανίστηκε το 2005 σε άλλο σημείο του πεζόδρομου.



13/01/03 - 20/04/05

Εικόνα 41. Κατά μήκος της οδού Αδριανού, έξω από τα ερείπια της Ποικίλης Στοάς.

Ευρήματα:

- Το καρότσι του σουπερμάρκετ που είναι κλειδωμένο στο αυτοκίνητο, καθώς και το καφάσι κάτω από το αυτοκίνητο. Οι άνθρωποι αυτοί δεν είναι τουρίστες, το οποίο σημαίνει πως δεν αφήνουν χρήματα στις γειτονικές καφετέριες. Με έναν τρόπο είναι «ανεπιθύμητοι».
- Παλιά συλλεκτικά περιοδικά πωλούνται μπροστά στη συνοριακή γραμμή. Η ανασκαφή της Ποικίλης Στοάς (5ος αιώνας π.Χ.) διάσημης για τις εξαιρετικές τοιχογραφίες της, όπου δίδασκε ο φιλόσοφος Ζήνωνας, είναι ακριβώς από πίσω.

- Νέα πεζοδρόμια και μπαρ ανοίγουν για τους «σπουδαίους καλεσμένους» που θα φτάσουν σε τρεις μέρες (η ημέρα της Συνόδου της ΕΟΚ πλησιάζει).
- Ο χειμώνας πλησιάζει, οι τουρίστες έφυγαν, οι περίοικοι βγήκαν βόλτα για να παρατηρήσουν επιτέλους με την ησυχία τους.
- Οι βάσεις των ομπρελών υποβαθμίζονται αλλά τα τραπέζια αντιστέκονται.
- Διαφορετικός ιδιοκτήτης, διαφορετικά τραπεζοκαθίσματα.

Φαίνεται η ποικιλία του πλήθους να δίνει τη θέση της στο τσιμέντο, στα τραπεζοκαθίσματα, ή το πώς η πολιτιστική κληρονομιά μεταμορφώνεται σε μια απλή κερδοφόρα επιχείρηση. Τι απέγινε ο δημόσιος χώρος που θα ανήκε στους πεζούς και στους πολίτες;

Αυτό είναι ένα σπίτι που βρίσκεται κοντά στον αρχαιολογικό χώρο της Ρωμαϊκής Αγοράς, απέναντι από τον πύργο των «Αέρηδων», το μετεωρολογικό σταθμό του 2ου αιώνα π.Χ.

Κατά μήκος της "συνοριακής γραμμής": Α'. Αθήνα

Απέναντι από τον αρχαιολογικό χώρο του "Περιστήλιου", "Αέριδες", Πλάκα

Παρατηρήθηκε πρώτη φορά στις:
15/01/03, 14.00 - 16.00

Ευρήματα:



- Το αρχαίο μάρμαρο "εξεσμένο", ούτε εντός ούτε εκτός
- Οι "ραδιενεργές νυγμοί" με σπρέι στον τοίχο
- Η υπογραφή στο graffiti
- Το κλιματιστικό
- Το κλαδεμένο δέντρο δίπλα στο κλιματιστικό
- Το εξωτικό δέντρο

Παρατηρήθηκε δεύτερη φορά στις:
15/04/03, 14.00 - 16.00



- Το graffiti με το "σπίτι με τον ήλιο" έκανε τον τοίχο να μοιάζει με έρνο εν εξέλιξη
- Τα κλωνάρια του δέντρου άλλαξαν κατεύθυνση
- Ένα νέο δέντρο εμφανίστηκε δίπλα στο εξωτικό δέντρο
- Τα δύο μικρά μάρμαρα άλλαξαν θέση

Εικόνες 42-43. Πρώτες απόπειρες-πρώτα ευρήματα: Σπίτι απέναντι από τους Αέρηδες στη Ρωμαϊκή Αγορά.



Εικόνα 44. Σπίτι απέναντι από τους Αέρηδες στη Ρωμαϊκή Αγορά

Ευρήματα:

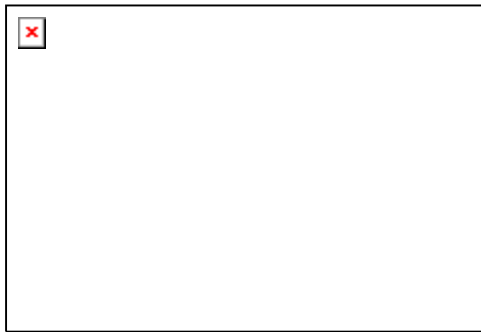
- Τα αρχαία μάρμαρα είναι ξεχασμένα έξω από τον αρχαιολογικό χώρο· η θέση τους αλλάζει ελάχιστα σε κάθε φωτογραφία.
- Το graffiti στον τοίχο, οι ραδιενεργές γυναίκες και το πώς έγινε ένα έργο εν εξελίξει...



Εικόνα 45. Σπίτι απέναντι από τους Αέρηδες στη Ρωμαϊκή Αγορά.

•Στο τέλος, το αρχαίο μάρμαρο εξαφανίζεται και μόνο οι δύο ραδιενεργές γυναίκες επιβιώνουν.

Αλλά, φυσικά, αυτή η διαδικασία είναι σαν μια ιεροτελεστία οπότε και βρίσκεται σε συνεχή αλλαγή.²¹⁹



Εικόνα 46. Σπίτι απέναντι από τους Αέρηδες στη Ρωμαϊκή Αγορά.

•Το μάρμαρο ξαναεμφανίστηκε, το graffiti σβήστηκε και πάλι, ο τοίχος πάλι έτοιμος για μια καινούργια ιστορία να αρχίσει να εξελίσσεται.

²¹⁹ Trinh MH, 2003, «Η φωτογραφία και τα όρια του ντοκουμέντου», εισήγηση στο συνέδριο της Tate Modern για την έκθεση «Cruel and Tender», Λονδίνο 6-7/6/2003.

3. Στα όρια του αρχαιολογικού χώρου της Ελευσίνας



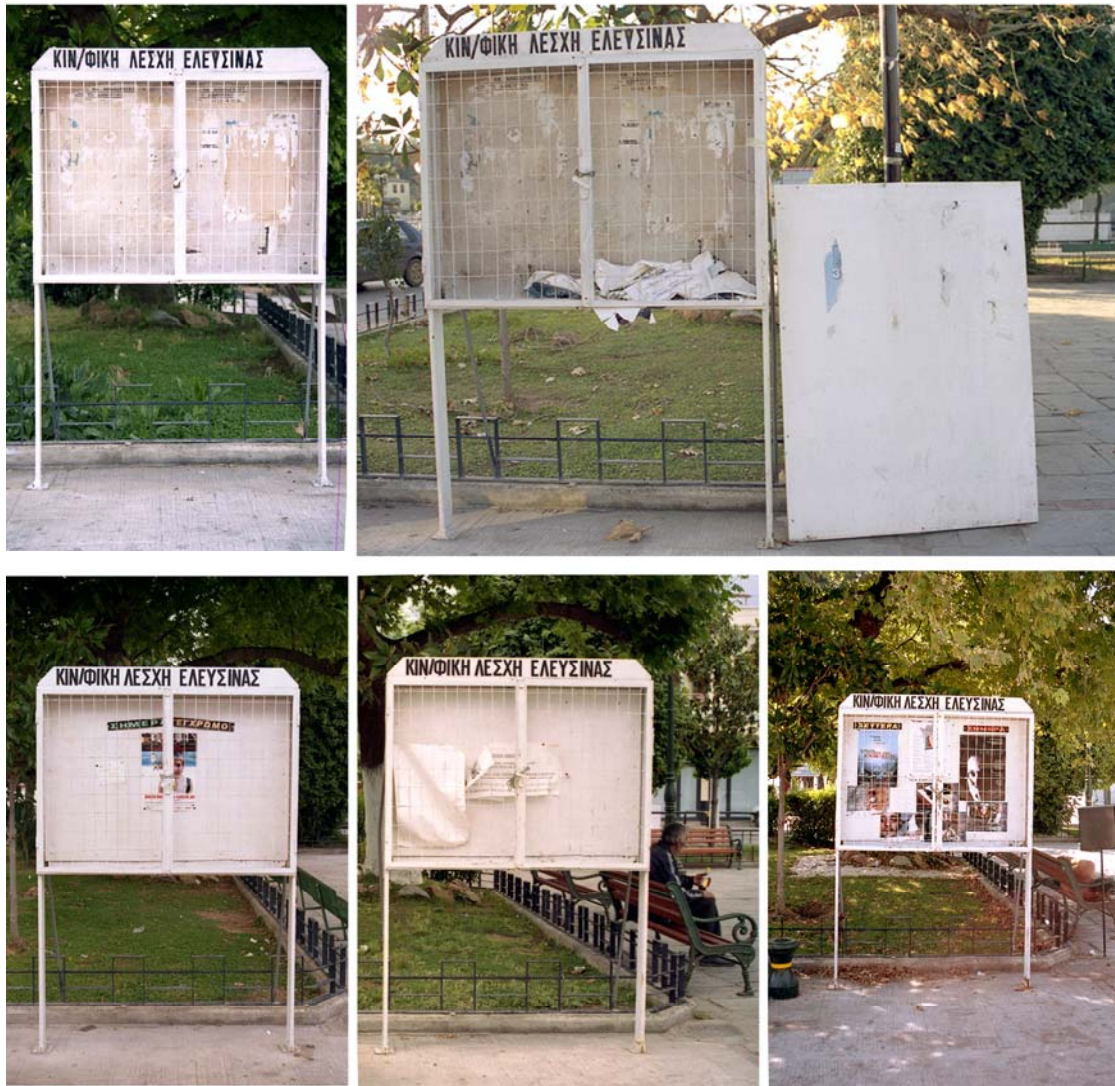
Εικόνα 47. Ελευσίνα: ένα τούβλο που γράφει «Ελευς» εκεί όπου θα έπρεπε να φυτευτεί ένα δέντρο.

Η Ελευσίνα δεν είναι μία λαμπερή περιφέρεια, κάθε άλλο. Μοιάζει μάλλον με μια διαθέσιμη πόλη-ρεζέρβα των ανεπιθύμητων δραστηριοτήτων της πρωτεύουσας (ναυπηγεία, διυλιστήρια, βιομηχανίες τσιμέντου και χημικών, αποθήκες), καθόλου μέρος ενός κρατικού σχεδιασμού.



Εικόνα 48. Σπίτι απέναντι από τον αρχαιολογικό χώρο της Ελευσίνας.

Τριγυρνώντας στις μεθοριακές γραμμές του διατηρητέου και του διαθέσιμου, του δημόσιου και του ιδιωτικού, αναζήτησα τις ρωγμές τους, τις κηλίδες ευαισθησίας. Εκεί προσπάθησα να αφουγκραστώ αυτό που σιωπηλά συμβαίνει μέσα στην κοινωνία και ποτέ δεν φανερώνεται. Η λανθάνουσα εικόνα στις κηλίδες αυτές δεν είναι ορατή, αλλά αποτελεί μια εν δυνάμει πηγή γνώσης και άρα και αντίστασης στην ομοιογένεια, στην ισοπέδωση των ιδιαιτεροτήτων και στην κατάργηση του συλλογικού.



Εικόνα 49. Κινηματογραφική Λέσχη Ελευσίνας: Χειμώνας 2003-Καλοκαίρι 2007.

Η συμμετοχή μου στην παρατήρηση της Ελευσίνας ήταν μάλλον απόμακρη, ήμουν ένας ξένος παρατηρητής. Ακόμα και η συχνότητα των επισκέψεών μου ήταν μικρότερη. Όμως με έλκυε το τοπίο που ήταν πιο πρωτόγονο και η φύση που αφηνόταν ελεύθερη μέσα στον αρχαιολογικό χώρο, ως κάτι αναμενόμενο και φυσικό και όχι ως κάτι που απαγορευόταν να αναπτυχθεί.



Εικόνα 50. Είσοδος στη νότια πλευρά του αρχαιολογικού χώρου, 2003-2007.

Οι αλλαγές στον περιβάλλοντα χώρο ήταν ελάχιστες σε κάθε επίσκεψη· κάποια έργα πεζοδρόμησης εξελίσσονταν κι αυτά πολύ αργά. Εδώ δεν υπήρχαν «επίσημοι καλεσμένοι» που θα έρχονταν για έλεγχο ώστε να προκαλέσουν ξαφνική «ωραιοποίηση» και τακτοποίηση της πολιτιστικής βιτρίνας. Στις τελευταίες μου επισκέψεις τα έργα πεζοδρόμησης και εξωραϊσμού είχαν πια ολοκληρωθεί, παραδίδοντας τα όρια του αρχαιολογικού χώρου της Ελευσίνας σε μια εικόνα-απομίμηση του προτύπου της Αθήνας: πολύ μπετό, φυτά, ομπρέλες, τραπεζοκαθίσματα, καγκελάκια. Παρόλη την προσπάθεια για ταύτιση με τη μεγαλούπολη, μπορούσε να διαισθανθεί κανείς πως αυτή η πόλη συνέχιζε το δικό της αργόσυρτο ρυθμό στην καθημερινότητά της.



2003-2007

Εικόνα 51. Οδός Νικολαΐδου: Ένα δέντρο εξαφανίζεται.

Σε αντίθεση με τους γρήγορους ρυθμούς και τις απότομες αλλαγές της Αθήνας, στην Ελευσίνα η αυθαιρεσία φύσης και ανθρώπων αντιστέκεται στην αυστηρά τυποποιημένη διαμόρφωση. Οι προσωπικές επεμβάσεις φανερώνουν την κατάληψη του δημόσιου χώρου αλλά και μια ιδιόρρυθμη αυθαίρετη και κατά βούληση «οικειοποίησή» του, σαν να ήταν αυτός προέκταση των σπιτιών ή των καταστημάτων. Έτσι, στις φωτογραφίες ο μονότονος δημόσιος χώρος αποτελεί μόνο ένα αχνό σκηνικό για τις επεμβάσεις που εντοπίζονται.



Εικόνα 52. Σωστική ανασκαφή στην οδό Νικολαΐδου, 2003-2007.

4. Συνδυάζοντας τη φυσική με τη συμβολική αναπαράσταση του «άλλου»

Γνώριζα από την αρχή ότι ένα καλλιτεχνικό μέσο όπως η φωτογραφία δεν είναι ούτε ουδέτερο, ούτε επιστημονικό, εφόσον μπορεί να χειραγωγηθεί, και συνεπώς έβλεπα τα αποτελέσματα αυτού του project ως τέχνη «γραμμένη» από τη μοναδική υποκειμενική μου ματιά ως φωτογράφου-δημιουργού. Αυτό το νέο είδος, που είναι αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης και του μοιράσματος διορατικών ιδεών και ανησυχιών μεταξύ τέχνης και εθνογραφίας, είναι που προσπαθώ να επιτύχω με την έρευνά μου, έτσι όπως αναφέρει και η Nadia Seremetaki: «[...] Η οπτική εθνογραφία

συνειδητά τοποθετεί την αισθητική σε δευτερεύουσα θέση και ευνοεί την έρευνα για στοιχεία που είναι σχετικά με την αποδόμηση της εσωτερικής πραγματικότητας του έτερου πολιτισμού».²²⁰

Ούτε αισθητικοποίηση, ούτε επιστημονικότητα, απλά εντοπισμός και παρατήρηση στοιχείων που είναι εκεί, και που μέσω αυτών μπορεί να απεικονιστεί η αλλαγή. Οι φωτογραφίες είναι αποκομμένες από το ευρύτερο αναλυτικό πλαίσιο και το οπτικό τους περιβάλλον (αρχαιότητα, αρχαιολογία, μεγαλειώδες παρελθόν, πολιτιστική κληρονομιά, κλπ.). Προσπαθούν να αγγίξουν τους «θεατές-αναγνώστες» τους με τη συμβολική αναπαράσταση της πραγματικότητας του «άλλου» (ο «άλλος» σε αυτή την περίπτωση είναι η νοοτροπία του σύγχρονου νεο-Έλληνα). Αυτή η συμπεριφορά αντιτίθεται στις παραδοσιακές φόρμες του ρεαλισμού της φωτογραφίας-ντοκουμέντου που χαρακτηρίζει μερικές από τις πιο αποστειρωμένες χρήσεις της φωτογραφίας στην εθνογραφία (όπως, για παράδειγμα, το φωτορεπορτάζ, μια προσέγγιση που εικονογραφεί, παρά αναλύει).

5. Project «Στα όρια»

ο Οι συνεντεύξεις (ήταν μόνο η αφορμή)

Με τον καιρό οι θεματικές της έρευνας άρχισαν να φανερώνονται και να ξεδιαλώνονται και έτσι ξεκίνησα τις συνεντεύξεις. Έγιναν συνολικά είκοσι τρεις συνεντεύξεις με ανθρώπους που ήρθαν να «κατοικήσουν» αυτούς τους χώρους, διαμορφώνοντας έτσι μια «φευγαλέα» ανθρωπογεωγραφία των ορίων-συνοριακών περιοχών, εφόσον μπορεί να ιδωθεί στιγμιαία.

Όμως οι απαντήσεις στις ερωτήσεις που τους έκανα δεν ήταν το πραγματικό επίτευγμα της έρευνάς μου: «Τι γνώμη έχετε για το έργο της ενοποίησης των αρχαιολογικών χώρων;», «Τι είναι αυτό που συγκεντρώνει όλους αυτούς τους ετερόκλητους ανθρώπους εδώ πέρα;», «Τι γνώμη έχετε για τα τραπεζοκαθίσματα στο δημόσιο χώρο και τους πεζόδρομους;», «Πώς αισθάνεστε για τα graffiti πάνω και γύρω από τους αρχαιολογικούς χώρους;», «Γιατί τόσα πολλά ναρκωτικά στην

²²⁰

Tsatsoulis D, 1991, σ. 63-65.

περιοχή;», «Ποια η θέση του Κράτους σε όλα αυτά;», και τέλος, «Νομίζετε πως οι νεο-Έλληνες έχουν κάποια ομοιότητα ή σχέση με τους αρχαίους;» Η πραγματική ανακάλυψη ήρθε από άλλα πράγματα που μου εξομολογήθηκαν οι άνθρωποι αυτοί.

Αισθάνθηκα, ωστόσο, πως στα έως τότε «οπτικά αποτελέσματα» της έρευνάς μου κάτι ακόμα έλειπε. Οι εικόνες των ανθρώπων από τους οποίους πήρα συνέντευξη, μαζί με τις ιστορίες τους δεν έλεγαν να φύγουν από το νου μου. Έπρεπε να αποτελέσουν μέρος του οπτικού αποτελέσματος, να επανατοποθετηθούν στο μέρος που τους ανήκε, το μέρος που χωρίς να το ξέρουν επιλέχτηκε γι' αυτούς όταν μου αφηγήθηκαν τις ιστορίες τους.

Ακολουθεί απόσπασμα από τη συνέντευξη με τον Jean, Βέλγο άστεγο, που πραγματοποιήθηκε έξω από τη Ρωμαϊκή Αγορά, στο παγκάκι, στις 20/2/2007, ημέρα Τρίτη και ώρα 16.00:

M: Πόσων χρονών είσαι;

J: Το 23 τον Ιανουάριο εορτάζει τα 65 πάει για τα 66 τώρα...

M: Μπράβο, να τα χιλιάσεις!

J: Και δεν έχω... ξέρεις γιατί είμαι καλά; Δεν έχω ούτε άγχος, ούτε στρες.

M: Κι όταν βρέχει, κάνει κρύο και τέτοια;

J: Ου!!! Έχω ορισμένη θέρμανση (και μου δείχνει το κρασί! Γέλια!)

M: Έχεις οικογένεια;

J: Παντρεύτηκα μια Αλγερινή, την έχασα πριν από 25 χρόνια, αλλά έχω την κόρη μου στο Αλγέρι, είναι τώρα 45 χρονών. Την παίρνω τηλέφωνο μια φορά το μήνα. Ξέρεις πώς; Από αυτό το καρτοτηλέφωνο! Παίρνω πρώτα τηλέφωνο έναν, είναι μεγάλος βοηθός στο υπουργείο, και αυτοί τηλεφωνούν στην Πρεσβεία στο Αλγέρι, από εκεί τηλεφωνούν στην κόρη μου και με συνδέουν κατευθείαν από το καρτοτηλέφωνο με την κόρη μου!

ΣΤΑ ΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ: Α'. ΑΘΗΝΑ
Απέναντι από τη Ρωμαϊκή Αγορά, στην οδό Διογένους, Πλάκα



Jean,
(έξω από την Ρωμαϊκή Αγορά, στο παγκάκι,
ώρα 16.00, 20/02/07 Τρίτη)

M: Από αυτό το καρτοτηλέφωνο εδώ απέναντι; Αλήθεια;

[...] Εδώ, ξέρεις τίποτα για τη Ρωμαϊκή Αγορά, για τους αρχαίους Έλληνες κι όλα αυτά;

J: Ουφ, εγώ πολλές φορές όταν με ρωτάς ένα δεν θα το προσέξω πολύ, αλλά όταν αρχίσεις να με ρωτάς το ίδιο ερώτημα δέκα φορές, πάει εγώ στο Πανεπιστήμιο, Αρχαιολογική στο Πανεπιστήμιο, τώρα ξέρω τέσσερις καθηγητές, «Κύριε, μήπως ξέρεις απάντηση», με ρωτήσει αυτός κάτι...

M: Α, σε ρωτάνε οι τουρίστες, ε;

J: Ναι.

M: Και πας και τους ρωτάς για να ξέρεις να τους λες;

J: Πρώτη φορά που πήγα είπα «κύριε καθηγητή, δεν είμαι μαθητής από δω», μου είπαν δεν πειράζει, μας αρέσει να βλέπεις ένας ξένος ή κάποιος που δεν είναι στο Πανεπιστήμιο να έρθει σε μας να ρωτάς!

M: Σε ποιο Πανεπιστήμιο πήγες;

J: Στην Αρχαιολογική.

M: Πάνω, στου Ζωγράφου;

J: Ναι.

M: Έκανες τον κόπο να πας μέχρι εκεί να τους βρεις να τους ρωτήσεις;

J: Ε, γιατί όχι;

Ήταν για μένα ένα σοκ! Μια εμπειρία που δεν θα μπορούσα ποτέ πριν να διανοηθώ και πέρα από κάθε δικό μου χειρισμό. Η διαπίστωση ότι αυτό το απλό καρτοτηλέφωνο που φωτογράφιζα όλο αυτό τον καιρό μπορούσε να παίζει ένα τόσο σημαντικό ρόλο στη ζωή ενός ανθρώπου ήταν κάτι που δεν το χωρούσε η φαντασία μου. Όπως ήταν σοκ ότι ένας εξηνταπεντάχρονος Βέλγος άστεγος πήρε το λεωφορείο για να πάει στο Πανεπιστήμιο, τόσο μακριά από το κέντρο, μόνο και μόνο για να είναι χρήσιμος και αξιόπιστος στους τουρίστες. Όλα τα στερεότυπα έπεσαν.

«Τα λόγια που χρησιμοποιεί κανείς είναι μόνο η κορυφή του παγόβουνου», λέει η Mary Douglas. «Οι αμοιβαίες κατανοήσεις που δεν εκφράζονται με λόγια είναι απαραίτητες. Πώς προσεγγίζουμε αυτό που υπονοείται; [...] Ονομάστε το, το project του να ανακαλύψουμε το νόημα. [...] Η μέθοδός του είναι να καθολικεύσουμε ξένες και παράξενες πεποιθήσεις αυτού που ενώ στην αρχή φάνταζε ως ανεξήγητο, αφομοιώνεται σταδιακά από τη διευρυμένη μας εμπειρία.».²²¹

Απόσπασμα από τη συνέντευξη με το Βρετανό επισκέπτη Jimmy, που έγινε απέναντι από τη Ρωμαϊκή Αγορά στις 10/3/07, ημέρα Σάββατο και ώρα 17.00:

J: Κάποιο από αυτό το υλικό μοιάζει να έχει εικαστική προέλευση.

M: Ναι, μάλιστα νομίζω πως υπάρχουν κάποια από τα πιο ωραία graffiti, όχι μόνο εδώ, γενικά στην περιοχή...

J: Και υπάρχουν και κάποια σύμβολα σε κάποια από αυτά.

M: Ποια εννοείς;

J: Τη Madonna εδώ, αυτό με το megάφωνο εδώ...

M: Stencil τα λένε... Νομίζεις ότι αυτές είναι οι καινούργιες φυλές; Οι φυλές της νέας εποχής;

²²¹

Douglas M, *Implicit Meanings: Selective Essays in Anthropology*, Routledge, 1999, σ. 7-8.

ΣΤΑ ΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ: Α'. ΑΘΗΝΑ
Απέναντι από το "Περιστήλιο", Αέριδες, Πλάκα



Jimmy, βρετανός επισκέπτης, 43 ετών
(Πάνω από τους Αέριδες, ώρα 17.00, 10/03/07 Σάββατο)

1: Κάπου από αυτό το κώδικε μονάκι να έχει κάποια πρόκληση
2: Ναι, μάλιστα νομίζω πως υπάρχουν κάπου από το πιο κοντά γράφει, όχι μόνο εδώ, γενικά στην περιοχή...
3: Και υπάρχουν και κάποια σύμβολα, σε κάποια από αυτά
4: Σίγουρα το λέει... Νομίζω ότι αυτές είναι οι κατασκευές φυλές
5: Οι φυλές της νέας εποχής
6: Πιθανόν, αλλά οι φυλές είναι κι έρχονται γιατί δεν έχουν κάτι άμεσο να τους κρατάει μαζί για κάποιο μεγάλο χρονικό διάστημα αλλά η παράδοση τους κρατάει είναι εκεί και αυτό θα συνεχιστεί από την μια γενιά στην άλλη οπότε η ίδια η παράδοση έχει μέσα της την συνέχεια.
7: Αλλά αυτό είναι ένα παγκόσμιο πράγμα έτσι δεν είναι, θα μπορούσες να δεις το ίδιο σε κάποια άλλη πόλη
8: Βλέπεις κάτι το διαφορετικό σε αυτά εδώ;
9: Ναι, θα μπορούσες να συναντήσεις κάτι τέτοιο σε οποιαδήποτε πόλη, θα μπορούσες να είναι στη Βραζιλία
10: Δηλαδή ότι αυτό το άνω να έχουν την ιστορία του μέρους εδώ
11: Πιο πράγμα σε σχέση με την ιστορία;
12: Την ιστορία αυτού του μέρους
13: Η ιστορία είναι πολύ μικρή, ποιο κομμάτι της (γελώνοντας)
14: Και η Ελλάδα είναι αρκετά παλαιά γιατί έχει 3.000 χρόνια ιστορίας οπότε... προσιδιάζει πολύ διάβασμα
15: Αυτοί στο σπίτι γιατί να σχοληθούν; (γελώνοντας)
16: Είναι πολύ μεγάλο το βάρος που να σταθούν στο όριο όλης αυτής της ιστορίας, έτσι δεν είναι;
17: Γιατί πως μπορούν να τα βγάλουν πέρα με όλα αυτά;
18: Το θέμα είναι ότι οι ζωές μας επηρεάζονται άρρηκτα το παρελθόν αλλά προς το μέλλον, οπότε οι άνθρωποι όταν της ζωής τους κοιτάζουν προς το μέλλον. Το παρελθόν όμως να είναι σημαντικό γιατί σε βοηθάει να καταλάβεις τους το πως είναι, το από πού έρχεται και πιθανόν να επηρεάσει στο πώς γίνεται το πράγμα.
19: Και μέσα στην κοσμοαντίληψη να υπάρχουν άνθρωποι οι οποίοι χρησιμοποιούν το παρελθόν για να το διακρίνουν και να διατηρούν το πράγμα όπως αυτοί νομίζουν ότι θα πρέπει να είναι ενώ άλλοι άνθρωποι είναι σχετικά νεωτερικοί και θέλουν να προχωρήσουν πέρα από αυτό και να διακρίνουν κάτι καινούριο το οποίο να έχει νόημα στην εποχή που ζούμε
20: Και τότε είναι που το γεγονός που να έχει τόσο εντυπωσιακό παρελθόν μπορεί να το κάνει αυτό πολύ πιο δύσκολο.

03/02/07

J: Πιθανόν, αλλά οι φυλές πάνε κι έρχονται γιατί δεν έχουν κάτι ύψιστο να τους κρατάει μαζί για κάποιο μεγάλο χρονικό διάστημα, αλλά η παράδοση του graffiti είναι εκεί και αυτό θα συνεχιστεί από τη μια γενιά στην άλλη, οπότε η ίδια η παράδοση έχει μέσα της τη συνέχεια.

M: Αλλά αυτό είναι ένα παγκόσμιο πράγμα, έτσι δεν είναι; Θα μπορούσες να δεις το ίδιο σε κάποια άλλη πόλη ή βλέπεις κάτι το διαφορετικό σε αυτά εδώ;

J: Μπα, θα μπορούσες να συναντήσεις κάτι τέτοιο σε οποιαδήποτε πόλη, θα μπορούσε να είναι στη Βραζιλία...

M: Νομίζεις ότι αυτά τα άτομα γνωρίζουν την ιστορία του μέρους εδώ;

J: Ποιο πράγμα σε σχέση με την ιστορία;

M: Την ιστορία αυτού του μέρους.

J: (γελώνοντας) Η ιστορία είναι πολύ μακριά, ποιο κομματάκι της;

M: Και η Ελλάδα είναι αρκετά μπερδεμένη γιατί έχει 3.000 χρόνια ιστορίας, οπότε...

[...]

J: Είναι πολύ μεγάλο το βάρος να σταθούν στο ύψος όλης αυτής της ιστορίας, έτσι

δεν είναι; Γιατί πώς μπορούν να τα βγάλουν πέρα με όλο αυτό; Το θέμα είναι ότι οι ζωές μας κατευθύνονται όχι προς το παρελθόν, αλλά προς το μέλλον, οπότε οι άνθρωποι ζουν τις ζωές τους κοιτώντας προς το μέλλον. Το παρελθόν ίσως να είναι σημαντικό γιατί σε βοηθάει να καταλάβεις το ποιος είσαι, από πού έρχεσαι και πιθανόν να επηρεάζει το πώς γίνονται τα πράγματα. Και μέσα στην κοινωνία όμως θα υπάρξουν άνθρωποι οι οποίοι χρησιμοποίησαν το παρελθόν για να το διαφυλάξουν και να διατηρήσουν τα πράγματα όπως αυτοί νομίζουν ότι θα ήρεπε να είναι, ενώ άλλοι άνθρωποι είναι σχετικά νεωτεριστές και θέλουν να προχωρήσουν πέρα από αυτό και να δημιουργήσουν κάτι καινούργιο, το οποίο να έχει νόημα στην εποχή που ζουν. Και τότε είναι που το να έχεις τόσο εντυπωσιακό παρελθόν μπορεί να το κάνει αυτό πολύ πιο δύσκολο.

Απόσπασμα από τη συνέντευξη με το συνεργείο μαρμαροτεχνιτών της Α΄ Εφορείας Κλασικών και Προϊστορικών Αρχαιοτήτων: Ελένη, Θανάσης, Αντώνης, Νικηφόρος, Βιβλιοθήκη Αδριανού, 26/02/07:

ΣΤΑ ΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ: Α'. ΑΘΗΝΑ
Κιουτσούκ Τζαμί, Πλάκα



04/03



CEJN04



CLAYS



03/017

Συναργείο μαρμαροτεχνειών (Ελένη, Θανάσης, Αντώνης, Νικηφόρος)
(Βιβλιοθήκη Ανδριανού, 1η ΕΠΙΚΑ 26/02/07)

[illegible]

A: Έτσι όχι. Στα αρχαία όχι. «Όχι graffiti στ' αρχαία λοιπόν παιδιά!»

M: Ναι, αλλά γιατί πάνε και το κάνουν τελικά;

N: Από αντίδραση.

Θ: Ή από άγνοια

M: Τελικά μήπως και αυτό είναι μια επαναστατική πράξη; (γελώντας) Τι να πω, ρε παιδί μου... Δηλαδή, ίσως μέσα στην απόγνωσή τους οι άνθρωποι το βρίσκουν αυτό επαναστατικό...

A: Όπως οι Χριστιανοί έκαναν τη Νίκη μπάζα.

M: Τι;

A: Όπως οι Χριστιανοί τη Νίκη, ένα άγαλμα που έχουμε εδώ, το κάνανε τούβλα...

M: Την κάνανε τούβλα;

N: Όπως και στη Γαλλική Επανάσταση που βάφανε τα αγάλματα... [του Ροντέν;]

Θ: Την κάνανε μπάζα για να χτίσουνε τοίχο.

A: Τη χτίσανε!

M: Αλήθεια, τη σπάσανε για να χτίσουνε τοίχο;

N: Την είχανε βάλει οριζόντια για να καταλάβεις...

M: Την εντοιχίσανε!

N: Ναι, ακριβώς.

M: Τη θάψανε, αυτό κάνανε...

M: Μα οι Χριστιανοί έχουνε κάνει τις μεγαλύτερες ζημιές, έτσι δεν είναι;

Θ: Ναι, έχουνε σφάξει κόσμο!

M: ...στα αρχαία μνημεία, πέρα απ' τον κόσμο που σφάξανε...

N: Μωρέ τώρα, το τι έγινε πριν από 500 χρόνια είναι άλλο θέμα...

M: Δεν μας ενδιαφέρει λες;

N: Εντάξει, μας ενδιαφέρει σίγουρα, το θέμα είναι, ωραία, αυτό το ξέρουμε...

M: Μήπως όμως επαναλαμβάνονται κάποιες τάσεις;

N: Ωραία, αυτό το δεχόμαστε ως γεγονός, εντάξει; Και ως ιστορικό στοιχείο. Το άλλο θέμα είναι τι κάνουμε;

M: Ναι, τώρα ποιους εντοιχίζουνε κατά τη γνώμη σας;

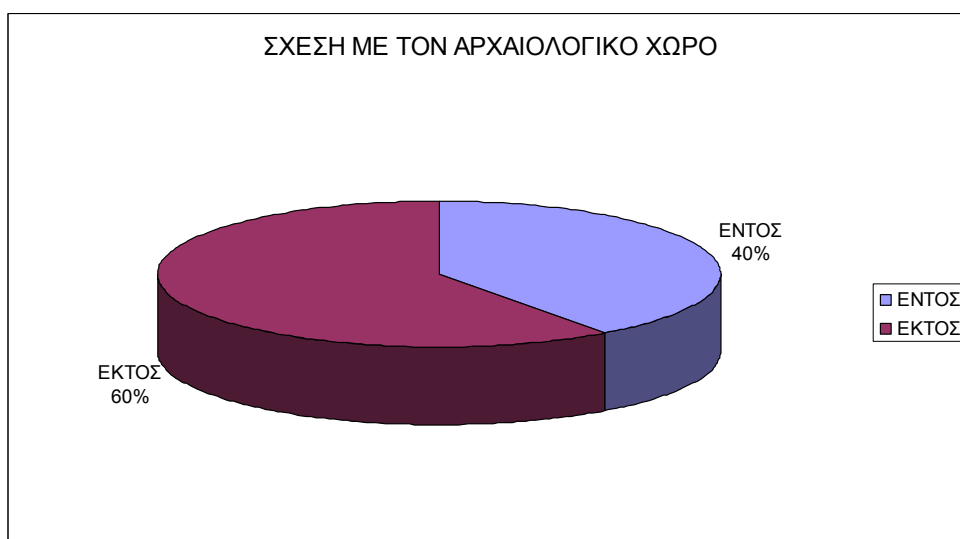
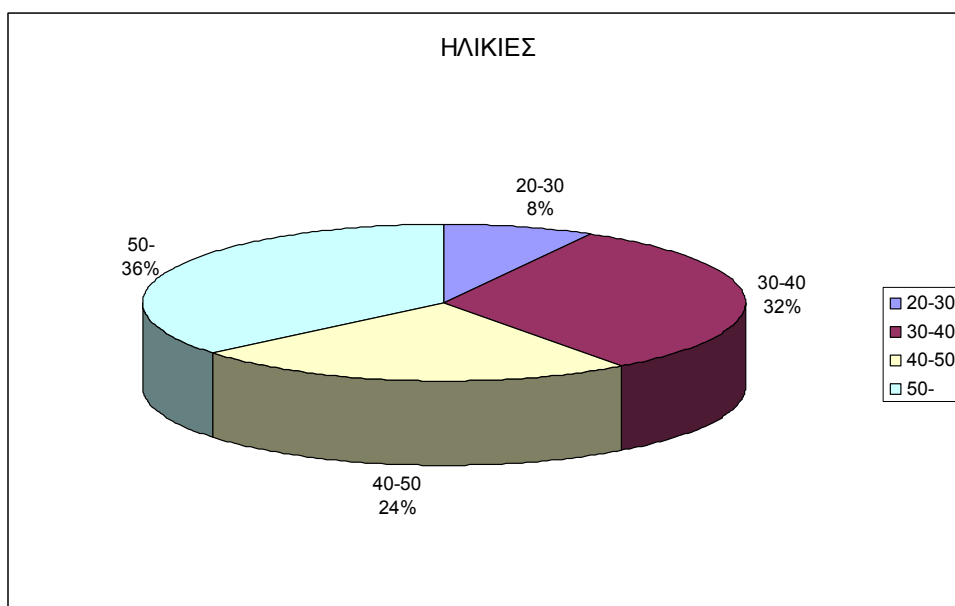
Θ: Πολιτικούς πρέπει να εντοιχίσουνε!

Οι συνεντεύξεις προσέδωσαν ζωντάνια στις φωτογραφίες, με τις υποκειμενικές αφηγήσεις άλλοτε κυρίαρχες και άλλοτε περιθωριακές. Ήταν σαν μια προσπάθεια δημιουργίας ενός εθνογραφικού ευρετηρίου/αρχείου μερικών αληθειών που εμπλουτίζεται συνεχώς αλλά ποτέ δεν ολοκληρώνεται. Αποτέλεσμα, οι προσωπικές ιστορίες μπλέκονται με τη συλλογική ιστορία. Η αφήγηση ενός καθημερινού ανθρώπου μπορεί να αποτελέσει το παλίμψηστο των ιστοριών και απόψεων πολλών άλλων, επιτρέποντας αυτό που ο Stuart Hall αναφέρει ως τη δημιουργία «μιας διαφορετικής οπτικής γλώσσας που είναι ριζωμένη στην πραγματικότητα της βιωμένης εμπειρίας και ταυτόχρονα αποτελεί την πιο γλαφυρή έκφραση αυτής της εμπειρίας».²²²

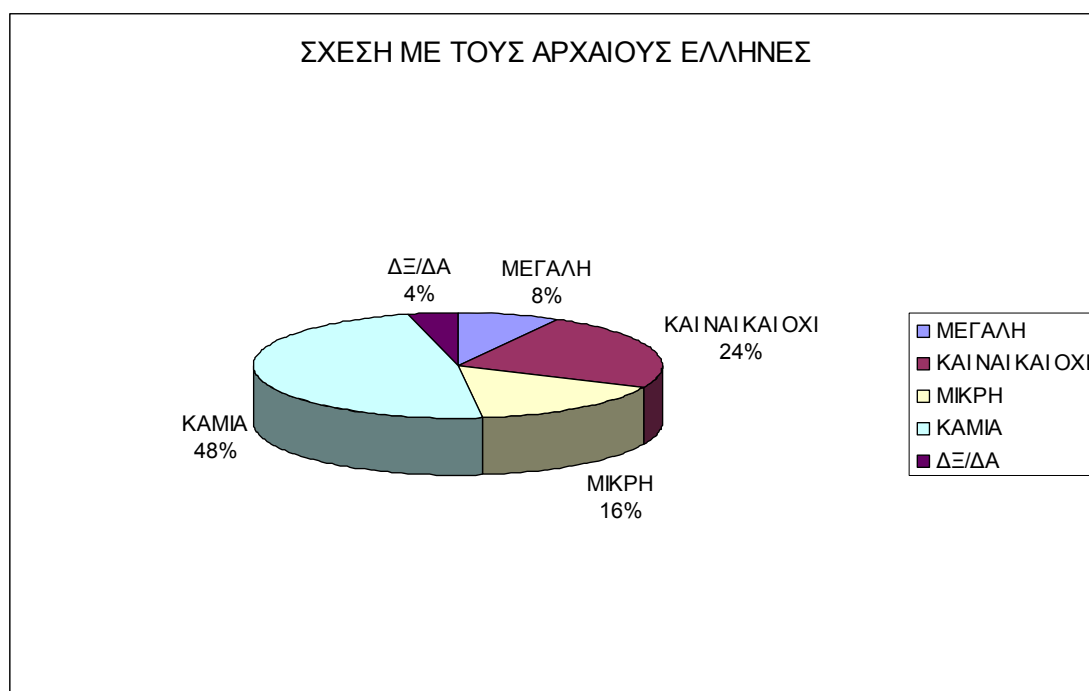
²²²

Hall S, 1983, σ. 17.

ο Μερικά στατιστικά στοιχεία για τις είκοσι πέντε συνεντεύξεις



(Οι ερωτήσεις ήταν μόνο η αφορμή...)



Project «Στα Όρια» - Μέλιννα Καμινάρη, 2003-2009

(Αποτελείται από δώδεκα έργα –μέρος ενός συνόλου είκοσι πέντε έργων– διαστάσεων 70x100 εκ. το καθένα, όπου το πορτρέτο και η συνέντευξη του κάθε προσώπου αντιπαρατίθενται με την επαναφωτογράφιση ενός μικρο-τοπίου που βρίσκεται κοντά στον τόπο της συνέντευξης. Για τη διευκόλυνση της ανάγνωσης, των έργων προηγούνται –σε επανάληψη– τα αποσπάσματα από τις συνεντεύξεις που ενσωματώνονται στις φωτογραφίες).

1. Jean (Βέλγος άστεγος, 65 ετών, έξω από τη Ρωμαϊκή Αγορά, στο παγκάκι, Τρίτη 20/02/07, ώρα 16.00)

M: Πόσων χρόνων είσαι;

J: Το 23 τον Ιανουάριο εορτάζει τα 65, πάει για τα 66 τώρα...

M: Μπράβο! Να τα χιλιάσεις!

J: Και δεν έχω... ξέρεις γιατί είμαι καλά; δεν έχω ούτε άγχος, ούτε στρες.

M: Κι όταν βρέχει κάνει κρύο και τέτοια...

J: Ου!!! Έχω ορισμένη θέρμανση (δείχνει το κρασί – γέλια)

M: Έχεις οικογένεια;

J: Παντρεύτηκα μια Αλγερινή, την έχασα πριν από 25 χρόνια, αλλά έχω την κόρη μου, στο Αλγέρι, είναι τώρα 45 χρονών. Την παίρνω τηλέφωνο μια φορά τον μήνα. Ξέρεις πώς; Από αυτό το καρτοτηλέφωνο! Παίρνω πρώτα τηλέφωνο έναν είναι μεγάλος βοηθός στο υπουργείο και αυτοί τηλεφωνούν στην Πρεσβεία στο Αλγέρι, από εκεί τηλεφωνούν στην κόρη μου και με συνδέουν κατευθείαν από το καρτοτηλέφωνο με την κόρη μου!

M: Εδώ, ξέρεις τίποτα για τη Ρωμαϊκή Αγορά, για τους αρχαίους Έλληνες κι όλα αυτά;

J: Οφφ, εγώ πολλές φορές όταν με ρωτάς ένα δεν θα το προσέξω πολύ, αλλά όταν αρχίσεις να με ρωτάς το ίδιο ερώτημα δέκα φορές πάει εγώ στο Πανεπιστήμιο, Αρχαιολογική στο Πανεπιστήμιο, τώρα ξέρω 4 καθηγητές, «Κύριε, μήπως ξέρεις απάντηση;» με ρωτήσει αυτός κάτι...

M: Α, που σε ρωτάνε οι τουρίστες, ε;

J: Ναι.

M: Και πας και τους ρωτάς για να ξέρεις να τους λες.

J: Πρώτη φορά που πήγα είπα «κ. καθηγητή, δεν είμαι μαθητής από δω», μου είπαν «δεν πειράζει, μας αρέσει να βλέπεις να ένας ξένος ή κάποιος που δεν είναι στο πανεπιστήμιο να έρθει σε μας να ρωτάς»!

M: Σε ποιο πανεπιστήμιο πήγες;

J: Στην Αρχαιολογική.

M: Πάνω στου Ζωγράφου;

J: Ναι.

M: Έκανες τον κόπο να πας μέχρι εκεί να τους βρεις να τους ρωτήσεις;!

J: Ε, γιατί όχι.

M: Και τι ερωτήσεις σου κάνουνε συνήθως;

J: Αυτή η εκκλησία...

M: Τι δουλειά έχει εδώ; Αυτή βυζαντινή δεν είναι καταρχάς;

J: Όχι, τούρκικη αλλά κάτω, μέχρι το παράθυρο και κάτω είναι η παλιά εκκλησία, χριστιανική βασιλική ήταν. Και μετά το κάνανε τζαμί. Όπως εδώ.

M: Κι αυτό τούρκικο δεν είναι;

J: Αυτό είναι κορανικό σχολειό, «μεντρεσέ». Αλλά δεν ξέρεις πολλοί –δεν είναι γραμμένο– ότι εδώ ήτανε ακόμα και ίδρυμα για τους φτωχούς δηλαδή για άστεγους, έχεις δικαίωμα να πάει μέσα –την εποχή τους Τούρκους, ε!– και δίνει τρεις φορές την ημέρα έδινε φαγητό.

M: Συσσίτιο.

J: Αλλά μόλις ήρθε ο βασιλιάς ο Οτο...

M: Ο Όθωνας...

J: Το άλλαξε σε φυλακή. Ναι, αλλά εκεί μέσα όποιος μπήκες μέσα, ο φίλος τον είπε «χαίρεται στο πλάτανο»! Γιατί ήτανε ο πλάτανος μέσα...

M: Χαιρέτα μου τον πλάτανο! Από δω βγήκε;

J: Γιατί ο καθένας που ήτανε φυλακισμένος εδώ ήτανε κρεμάσει ε, ναι, και λέει χαιρετισμός, «χαίρεται στον πλάτανο»! Ναι, αλλά αυτός, εκεί είναι ακόμα, ο πλάτανος!

**Jean,
(έξω από την Ρωμαϊκή Αγορά, στο παγκάκι,
ώρα 16.00, 20/02/07 Τρίτη)**

M: Πόσων χρονών είσαι;
J: Το 23 τον Ιανουάριο εορτάζει τα 65 πάει για τα 66 τώρα
M: Μηράβο! Να τα χιλιάσεις
J: Και δεν έχω... Ξέρεις γιατί είμαι καλά; Δεν έχω ούτε άγχος ούτε στρες
M: Κι όταν βρέχει κάνει κρύο και τέτοια...
J: Ου!!! Έχω ορισμένη θέρμανση (και μου δείχνει το κρασί! Γέλια)
M: Έχεις οικογένεια;
J: Παντρεύτηκα μια Αλγερινή, την έχασα πριν από 25 χρόνια
αλλά έχω την κόρη μου, στο Αλγέρι, είναι τώρα 45 χρονών. Την παίρνω τηλέφωνο μια φορά τον μήνα.
Ξέρεις πως; Από αυτό το καρτοτηλέφωνο! Παίρνω πρώτα τηλέφωνο έναν είναι μεγάλος βοηθός στο Υπουργείο και αυτοί τηλεφωνούν στην Πρεσβεία στο Αλγέρι, από εκεί τηλεφωνούν στην κόρη μου και με συνδέουν κατευθείαν από το καρτοτηλέφωνο με την κόρη μου!
M: Εδώ ξέρεις τίποτα για την Ρωμαϊκή Αγορά, για τους Αρχαίους Έλληνες κι όλα αυτά
J: Οφφ εγώ πολλές φορές όταν με ρωτάς ένα δεν θα το προσέξω πολύ αλλά όταν αρχίσεις να με ρωτάς το ίδιο ερώτημα δέκα φορές πάει εγώ στο Πανεπιστήμιο, Αρχαιολογική στο Πανεπιστήμιο τώρα ξέρω 4 καθηγητές «Κύριε μήπως ξέρεις απάντηση;» με ρωτήσει αυτός κάτι...
M: Α που σε ρωτάνε οι τουρίστες ε
J: Ναι
M: Και πας και τους ρωτάς για να ξέρεις να τους λες
J: Πρώτη φορά που πήγα είπα «κ. καθηγητή δεν είμαι μαθητής από δω», μου είπαν «δεν πειράζει μας αρέσει να βλέπεις να ένας ξένος ή κάποιος που δεν είναι στο Πανεπιστήμιο να έρθει σε μας να ρωτάς»!
M: Σε ποιο Πανεπιστήμιο πήγες
J: Στην Αρχαιολογική
M: Πάνω στου Ζωγράφου
J: Ναι
M: Έκανες τον κόπο να πας μέχρι εκεί να τους βρεις να τους ρωτήσεις;
Ε, γιατί όχι
M: Και τι ερωτήσεις σου κάνουνε συνήθως
J: Αυτή η εκκλησία
M: Τι δουλειά έχει εδώ;
Αυτή Βυζαντινή δεν είναι καταρχάς;
J: Όχι τούρκικη αλλά κάτω, μέχρι το παράθυρο, και κάτω είναι η παλιά εκκλησία χριστιανική, βασιλική ήταν.
Και μετά το κάνανε τζαμί
Όπως εδώ,
M: Κι αυτό τούρκικο δεν είναι;
J: Αυτό είναι κορανικό σχολειό «μεντρεσέ»
Αλλά δεν ξέρεις πολλοί –δεν είναι γραμμένο– ότι εδώ ήτανε ακόμα και Ίδρυμα για τους φτωχούς δηλαδή για άστεγους έχεις δικαίωμα να πάει μέσα –την εποχή τους τούρκους ε!– και δίνει τρεις φορές την ημέρα έδινε φαγητό
M: Συσσίτιο
Αλλά μόλις ήρθε ο βασιλιάς ο Οτο...
M: Ο Όθωνας ...
J: Το άλλαξε σε φυλακή.
Ναι αλλά εκεί μέσα όποιος μύηκε μέσα ο φίλος τον είπε «χάιρεται στο πλάτανο»; Γιατί ήτανε ο πλάτανος μέσα...
M: Χαίρετά μου τον πλάτανο! Από δω βγήκε;
J: Γιατί ο καθένας που ήτανε φυλακισμένος εδώ ήτανε κρεμάσει ε, ναι, και λείει χαιρετισμός, «χάιρεται στον πλάτανο»! Ναι αλλά αυτός, εκεί είναι ακόμα, ο πλάτανος!



ΣΤΑ ΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ: Α΄. ΑΘΗΝΑ

Απέναντι από τη Ρωμαϊκή Αγορά, στην οδό Διογένους, Πλάκα



5/01/03



15/04/03



09/03



03/12/03



06/08/04



28/08/04



20/04/05



03/02/07



05/07



08/09/07

2. Jimmy, (Βρετανός επισκέπτης, 43 ετών, μπροστά από το Κιουτσούκ Τζαμί, πάνω από τη Ρωμαϊκή Αγορά, Σάββατο 10/03/07, ώρα 17.00)

J: Κάποιο από αυτό το υλικό μοιάζει να έχει εικαστική προέλευση.

M: Ναι, μάλιστα νομίζω πως υπάρχουν κάποια από τα πιο ωραία γκράφιτι, όχι μόνο εδώ, γενικά στην περιοχή...

J: Και υπάρχουν και κάποια σύμβολα, σε κάποια από αυτά.

M: Stencil τα λένε... Νομίζεις ότι αυτές είναι οι καινούργιες φυλές; Οι φυλές της νέας εποχής;

J: Πιθανόν, αλλά οι φυλές πάνε κι έρχονται γιατί δεν έχουν κάτι ύψιστο να τους κρατάει μαζί για κάποιο μεγάλο χρονικό διάστημα, αλλά η παράδοση του γκράφιτι είναι εκεί και αυτό θα συνεχιστεί από τη μια γενιά στην άλλη, οπότε η ίδια η παράδοση έχει μέσα της τη συνέχεια.

M: Αλλά αυτό είναι ένα παγκόσμιο πράγμα, έτσι δεν είναι; Θα μπορούσες να δεις το ίδιο σε κάποια άλλη πόλη ή βλέπεις κάτι το διαφορετικό σε αυτά εδώ;

J: Μπα, θα μπορούσες να συναντήσεις κάτι τέτοιο σε οποιαδήποτε πόλη, θα μπορούσε να είναι στη Βραζιλία.

M: Νομίζεις ότι αυτά τα άτομα γνωρίζουν την ιστορία του μέρους εδώ;

J: Ποιο πράγμα σε σχέση με την ιστορία;

M: Την ιστορία αυτού του μέρους.

J: Η ιστορία είναι πολύ μακρά, ποιο κομματάκι της; (γελώντας)

M: Και η Ελλάδα είναι αρκετά μπερδεμένη γιατί έχει 3.000 χρόνια ιστορίας, οπότε...

προϋποθέτει πολύ διάβασμα γι' αυτούς στο σπίτι, γιατί να ασχοληθούν; (γελώντας)

J: Είναι πολύ μεγάλο το βάρος του να σταθούν στο ύψος όλης αυτής της ιστορίας, έτσι δεν είναι; Γιατί πώς μπορούν να τα βγάλουν πέρα με όλο αυτό; Το θέμα είναι ότι οι ζωές μας κατευθύνονται όχι προς το παρελθόν αλλά προς το μέλλον, οπότε οι άνθρωποι ζουν τις ζωές τους κοιτώντας προς το μέλλον. Το παρελθόν ίσως να είναι σημαντικό γιατί σε βοηθάει να καταλάβεις ίσως το ποιος είσαι, το από πού έρχεσαι και πιθανόν να επηρεάζει στο πώς γίνονται τα πράγματα. Και μέσα στην κοινωνία όμως θα υπάρξουν άνθρωποι οι οποίοι χρησιμοποίησαν το παρελθόν για να το διαφυλάξουν και να διατηρήσουν τα πράγματα όπως αυτοί νομίζουν ότι θα 'πρεπε να είναι, ενώ άλλοι άνθρωποι είναι σχετικά νεωτεριστές και θέλουν να προχωρήσουν πέρα από αυτό και να δημιουργήσουν κάτι καινούργιο το οποίο να έχει νόημα στην εποχή που ζουν. Και τότε είναι που το γεγονός του να έχεις τόσο εντυπωσιακό παρελθόν μπορεί να το κάνει αυτό πολύ πιο δύσκολο.

ΣΤΑ ΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ: Α΄. ΑΘΗΝΑ

Απέναντι από το "Περιστήλιο", Αέριδες, Πλάκα



01/03



04/03



06/08/04



12/04



20/04/05



04/06



03/02/07



**Jimmy, βρετανός επισκέπτης, 43 ετών
(Πάνω από τους Αέριδες, ώρα 17.00, 10/03/07 Σάββατο)**

J: Κάποιο από αυτό το υλικό μοιάζει να έχει εικαστική προέλευση
M: Ναι, μάλιστα νομίζω πως υπάρχουν κάποια από τα πιο ωραία γκράφιτι, όχι μόνο εδώ, γενικά στην περιοχή...
J: Και υπάρχουν και κάποια σύβολα, σε κάποια από αυτά
M: Stencil τα λένε... Νομίζεις ότι αυτές είναι οι καινούργιες φυλές;
Οι φυλές της νέας εποχής;
J: Πιθανόν, αλλά οι φυλές πάνε κι έρχονται γιατί δεν έχουν κάτι ύψιστο να τους κρατάει μαζί για κάποιο μεγάλο χρονικό διάστημα αλλά η παράδοση του γκράφιτι είναι εκεί και αυτό θα συνεχιστεί από την μια γενιά στην άλλη οπότε η ίδια η παράδοση έχει μέσα της την συνέχεια.
M: Αλλά αυτό είναι ένα παγκόσμιο πράγμα έτσι δεν είναι; Θα μπορούσες να δεις το ίδιο σε κάποια άλλη πόλη ή βλέπεις κάτι το διαφορετικό σε αυτά εδώ;
J: Μπρά, θα μπορούσες να συναντήσεις κάτι τέτοιο σε οποιαδήποτε πόλη, θα μπορούσε να είναι στη Βραζιλία
M: Νομίζεις ότι αυτά τα άτομα γνωρίζουν την ιστορία του μέρους εδώ;
J: Ποιο πράγμα σε σχέση με την ιστορία;
M: Την ιστορία αυτού του μέρους
J: Η ιστορία είναι πολύ μακρά, ποιο κομματάκι της; (γελώντας)
M: Και η Ελλάδα είναι αρκετά μπερδεμένη γιατί έχει 3.000 χρόνια ιστορίας οπότε... προϋποθέτει πολύ διάβασμα γι' αυτούς στο σπίτι, γιατί να ασχοληθούν; (γελώντας)
J: Είναι πολύ μεγάλο το βάρος του να σταθούν στο ύψος όλης αυτής της ιστορίας, έτσι δεν είναι;
Γιατί πως μπορούν να τα βγάλουν πέρα με όλο αυτό;
Το θέμα είναι ότι οι ζωές μας κατευθύνονται όχι προς το παρελθόν αλλά προς το μέλλον, οπότε οι άνθρωποι ζουν τις ζωές τους κοιτώντας προς το μέλλον. Το παρελθόν ίσως να είναι σημαντικό γιατί σε βοηθάει να καταλάβεις ίσως το ποιος είσαι, το από πού έρχεσαι και πιθανόν να επηρεάζει στο πώς γίνονται τα πράγματα. Και μέσα στην κοινωνία όμως θα υπάρξουν άνθρωποι οι οποίοι χρησιμοποιήσαν το παρελθόν για να το διαφυλάξουν και να διατηρήσουν τα πράγματα όπως αυτοί νομίζουν ότι θα πρέπει να είναι ενώ άλλοι άνθρωποι είναι σχετικά νεωτεριστές και θέλουν να προχωρήσουν πέρα από αυτό και να δημιουργήσουν κάτι καινούργιο το οποίο να έχει νόημα στην εποχή που ζουν. Και τότε είναι που το γεγονός του να έχεις τόσο εντυπωσιακό παρελθόν μπορεί να το κάνει αυτό πολύ πιο δύσκολο.

3. Ελένη Μ. (φωτογράφος Α΄ ΕΠΚΑ, 37 ετών, Βιβλιοθήκη Αδριανού, 08/03/07)

M: Τα τέσσερα χρόνια που τραβάω (φωτογραφίες), υπάρχουνε κάποια άτομα που τα βρίσκω συνέχεια στο ίδιο σημείο. Ένα, είναι αυτοί οι ταβλαδόροι.

E: Ποιοι ταβλαδόροι;

M: Οι ταβλαδόροι είναι από την πάνω πλευρά του χώρου σας. Μετά την πλατεία, πού είναι η «Υδρία» και τα άλλα καφέ; Στην Αιόλου.

E: Ναι, α, ναι, μπράβο.

M: Αυτοί είναι πάντα εκεί. Πάντα πάντα.

E: Εντάξει, είναι οι μαγαζάτορες οι απέναντι, έτσι;

M: Είναι οι μαγαζάτορες οι απέναντι και μ' αρέσει και λίγο γιατί είναι η σύγχρονη... Η σύγχρονη αγορά, ας πούμε. Που... και παλιά στην αγορά αυτό δεν κάνανε;

E: Ναι ναι ναι. Κοίταξε, αυτοί δεν ενοχλούνε. Μετά τα μαζεύουνε τα καθίσματα.

M: Η αγορά τι ήταν παλιά;

E: Ήταν εμπορικό μέρος και μέρος επικοινωνίας και συνάθροισης.

M: Μπορεί να έπαιζαν και κανένα ταβλάκι οι αρχαίοι, ε;

E: Ναι, αμέ. Μα δεν ξέρεις που στους στυλοβάτες, σε πολλά μνημεία, έχουνε σημάδια, φαίνονται χαραγμένα για παιγνίδια!

M: Α, ορίστε, α, θα το βάλω δίπλα στους ταβλαδόρους αυτό. Για πες πιο πολλά. Πότε το βρήκατε αυτό; Υπήρχε πάντα, το είχαν βρει από παλιά;

E: Ναι.

M: Και αυτό δεν είναι νεότερο; Είναι απ' τα αρχαία χρόνια;

E: Από τότε που λειτουργούσε.

M: Πότε λειτουργούσε; Απ' τα ρωμαϊκά χρόνια εννοείς.

E: Ναι.

M: Δεν το κάνανε μετά τουρίστες αυτό;

E: Όχι, το πολύ πολύ να το κάνανε οι Βυζαντινοί, ξέρω 'γω αν υπήρχαν...

[...]

M: Και αυτό με τα παιχνίδια, κάτι μου 'χες πει παλιά, ότι πηγαίνανε οι Αθηναίοι και ήταν σαν λέσχη λίγο; Βρισκόντουσαν δηλαδή οι νέοι της εποχής;

E: Κυρίως αυτό στα αρχαία, όχι στα ρωμαϊκά χρόνια. Στα ρωμαϊκά νομίζω ήταν πιο πολύ εμπορικό, καθαρά.

M: Η Βιβλιοθήκη του Αδριανού όμως;

E: Ήτανε βιβλιοθήκη.

M: Διαβάζανε μόνο;

E: Διαβάζανε...

M: Ή περνάγανε τις ώρες τους;

E: Μπορεί, μπορεί και να...

M: Κάτι μου είχες πει. Είχε και λουτρά; Κάτι...

E: Όχι, λουτρά είχε στη Ρωμαϊκή Αγορά.

M: Κάτι, θέατρο; Κάτι θεατράκια;

E: Όχι, είχε δύο αμφιθέατρα, αλλά δεν ξέρω τις χρήσεις τους.

M: Α, μπορεί να πήγαιναν ρήτορες, ας πούμε.

E: Ναι, μπορεί. Και μέσα ήτανε, ξέρεις με περιστύλιο γύρω γύρω, είχε μέσα λιμνούλα, ήτανε τόπος χλοερός. (γέλια)

M: Μπορούσε να μπει ο καθένας;

E: Φαντάζομαι ναι.

M: Δούλοι όχι.

E: Δεν το ξέρω. Μάλλον όχι.

M: Μόνο για Αθηναίους πολίτες...

M: Τα τέσσερα χρόνια που τραβάω (φωτογραφίες), υπάρχουνε κάποια άτομα που τα βρίσκω συνέχεια στο ίδιο σημείο. Ένα είναι αυτοί οι ταβλαδόροι.
E: Ποιοι ταβλαδόροι;
M: Οι ταβλαδόροι είναι από την πάνω πλευρά του χώρου σας. Μετά την πλατεία που είναι η «Υδρία» και τα άλλα καφέ; Στην Αιόλου
E: Ναι, α, ναι, μπράβο.
M: Αυτοί είναι πάντα εκεί. Πάντα πάντα.
E: Εντάξει, είναι οι οι απέναντι μαγαζάτορες, έτσι; Μα δεν ενοχλούνε.
M: Είναι οι μαγαζάτορες οι απέναντι και μ' αρέσει και λίγο γιατί είναι η σύγχρονη... Η σύγχρονη αγορά ας πούμε.
Που, και παλιά στην αγορά, αυτό δεν κάνουνε;
E: Ναι, ναι, ναι.
E: Κοίταξε, αυτοί μετά τα μαζεύουνε τα καθίσματα.
M: Η αγορά τι ήταν παλιά;
E: Ήταν εμπορικό μέρος και μέρος επικοινωνίας και συνάθροισης.
M: Μπορεί να έπαιζαν και κανένα ταβλάκι οι αρχαίοι, ε;
E: Ναι, αμέ. Μα δεν ξέρεις που στους στυλοβάτες, σε πολλά μνημεία, έχουνε σημάδια, φαίνονται χαραγμένα για παιχνίδι!
M: Α, ορίστε, α, θα το βάλω δίπλα στους ταβλαδόρους αυτό. Για πες πιο πολλά. Πότε το βρήκατε αυτό; Α, υπήρχε πάντα το είχαν βρει από παλιά;
E: Ναι.
M: Και αυτό δεν είναι νεότερο, είναι απ' τα αρχαία χρόνια;
E: Από τότε που λειτουργούσε.
M: Πότε λειτουργούσε; Απ' τα Ρωμαϊκά χρόνια εννοείς.
E: Ναι.
M: Δεν το κάνανε μετά τουρίστες αυτό;
E: Όχι, το πολύ πολύ να το κάνανε οι Βυζαντινοί ξερω γω αν υπήρχαν.
{.....}
M: Και αυτό με τα παιχνίδια, κάτι μου 'χες πει παλιά, ότι πηγαίνανε οι Αθηναίοι και ήταν σαν λέσχη λίγο;
M: Βρισκόντουσαν δηλαδή οι νέοι της εποχής;
E: Κυρίως αυτό στα αρχαία, όχι στα Ρωμαϊκά χρόνια. Στα Ρωμαϊκά νομίζω ήταν πιο πολύ εμπορικό, καθαρά.
M: Η Βιβλιοθήκη του Αδριανού όμως;
E: Ήτανε βιβλιοθήκη.
M: Διαβάζανε μόνο;
E: Διαβάζανε...
M: Ή περνάγανε τις ώρες τους;
E: Μπορεί, μπορεί και να ...
M: Κάτι μου είχες πει. Είχε και λουτρά; Κάτι..
E: Όχι, λουτρά είχε στη Ρωμαϊκή Αγορά.
M: Κάτι, θέατρο; Κάτι θεατράκια;
E: Όχι, είχε δύο αμφιθέατρα, αλλά δεν ξέρω τις χρήσεις τους.
M: Α, μπορεί να πήγαιναν ρήτορες ας πούμε.
E: Ναι. Μπορεί. Και μέσα ήτανε, ξέρεις με περιστύλιο γύρω γύρω, είχε μέσα λιμνούλα, ήτανε τόπος χλοερός. (γέλια)
M: Μπορούσε να μπει ο καθένας;
E: Φαντάζομαι ναι.
M: Δούλοι όχι.
E: Δεν το ξέρω. Μάλλον όχι.
M: Μόνο για Αθηναίους πολίτες...



Ελένη Μ., Φωτογράφος Α' ΕΠΚΑ, (Βιβλιοθήκη Ανδριανού, 08/03/07)

ΣΤΑ ΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ: Α΄. ΑΘΗΝΑ
Πίσω από την Βιβλιοθήκη του Αδριανού, οδός Αιόλου, Πλάκα



04/07



05/04



06/08/04



28/08/04



02/07

4. Ελένη, Θανάσης, Αντώνης, Νικηφόρος (συνεργείο μαρμαροτεχνιτών Α' ΕΠΚΑ, Βιβλιοθήκη Αδριανού, 26/02/07)

A: Εντάξει τώρα, δεν νομίζω πως μας πειράζουν τα γκράφιτι, έτσι;
M: Όχι. Το πώς αλλάζουν τα γκράφιτι, η κάθε ζωγραφιά κάτι εκφράζει όμως...
Δεν το λέω εναντίον των γκράφιτι. Εξαρτάται και πού είναι βέβαια, γιατί έχουν πάει κι έχουν κάνει στους αρχαιολογικούς χώρους πάνω στα μάρμαρα, μετά θα σας τα φέρουν εσάς για να τα συντηρήσετε ή στους ταλαίπωρους συντηρητές...
A: Έτσι όχι. Στα αρχαία όχι. «Όχι γκράφιτι στ' αρχαία λοιπόν, παιδιά!»
M: Ναι, αλλά γιατί πάνε και το κάνουν τελικά;
N: Από αντίδραση.
Θ: Ή από άγνοια.
M: Τελικά, μήπως και αυτό είναι μια... επαναστατική πράξη; Τι να πω, ρε παιδί μου... (γελώντας) Δηλαδή, ίσως μέσα στην απόγνωσή τους οι άνθρωποι, το βρίσκουν αυτό... επαναστατικό.
A: Όπως οι Χριστιανοί κάναν' τη Νίκη μπάζα...
M: Τι;
A: Όπως οι Χριστιανοί τη Νίκη, ένα άγαλμα που έχουμε εδώ, το κάνανε τούβλα...
M: Την κάνανε τούβλα;
N: Όπως και στη Γαλλική Επανάσταση που βάφανε τα... [αγάλματα του Ροντέν;]
Θ: Την κάνανε μπάζα για να κτίσουνε τοίχο.
A: Τη χτίσανε!
M: Αλήθεια, τη σπάσανε για να χτίσουνε τοίχο;
N: Την είχανε βάλει οριζόντια, για να καταλάβεις...
M: Την εντοιχίσανε!
N: Ναι. Ακριβώς.
M: Τη θάψανε! Αυτό κάνανε... Μα οι Χριστιανοί έχουνε κάνει τις μεγαλύτερες ζημιές, έτσι δεν είναι;
Θ: Ναι, έχουνε σφάξει κόσμο!
M: Στα αρχαία μνημεία – πέρα απ' τον κόσμο που σφάξανε...
N: Μωρέ, τώρα το τι έγινε πριν από 500 χρόνια, είναι άλλο θέμα. Το τι γίνεται τώρα...
M: Δεν μας ενδιαφέρει, λες;
N: Εντάξει, μας ενδιαφέρει σίγουρα, το θέμα είναι, ωραία, αυτό το ξέρουμε...
M: Μήπως όμως επαναλαμβάνονται κάποιες τάσεις;
N: Ωραία, αυτό το δεχόμαστε ως γεγονός, εντάξει; Και ως ιστορικό στοιχείο. Το άλλο θέμα είναι τι κάνουμε;
M: Ναι τώρα ποιους εντοιχίζουνε κατά τη γνώμη σας;
Θ: Πολιτικούς πρέπει να εντοιχίσουνε!
M: Ναι, αλλά ποιους εντοιχίζουνε τελικά; Δηλαδή στη θέση του αγάλματος αυτού, της Νίκης, ποιος είναι τελικά στη σημερινή κατάσταση;
A: Δεν υπάρχει επανάσταση με το να καταπατάς δημιουργήματα άλλων, ούτε το γκράφιτι πάνω στα αρχαία είναι, είναι καφρίλα δεν είναι ουσιαστική επανάσταση για τίποτα.
Είναι έλλειψη σεβασμού δηλαδή...
M: Είναι αντίδραση για την αντίδραση νομίζω εγώ.
A: Κοίτα, μπουρδες είναι.
N: Τίποτα! «Αντίδραση»... (ειρωνικά) Υπάρχουνε πολλοί τρόποι αντίδρασης, δηλαδή άμα καταστρέψεις ένα οποιοδήποτε μνημείο, –όχι μόνο τα αρχαία, οποιοδήποτε μνημείο–, τι αντίδραση είναι αυτή; Δηλαδή, πού αποσκοπεί αυτό;
M: Αντίδραση προς τα μέσα σου...;
Θ: Όχι. Εντάξει, είναι κάτι εύκολο! Μα αν δεν του χεις δώσει του αλλουνού από μικρό να το αγαπήσει αυτό το πράγμα, πώς θα το σεβαστεί και γιατί; Όταν παντού γίνεται χαμός, σε όλα ο ένας τρώει τον άλλον, γιατί να σεβαστεί το μάρμαρο...

Ε: Το αρχαίο... Γί' αυτόν δεν είναι τίποτα.

Μ: Ναι, εγώ γενικά ισχυρίζομαι ότι είμαστε μια κοινωνία που είναι στα όρια της τελικά, και γι' αυτό φωτογραφίζω κι εδώ...

Ε: Όλοι οι Έλληνες δεν προσπαθούν να κάνουνε τίποτα, έχουνε μείνει σ' αυτό το εμείς δώσαμε τα φώτα, κι εμείς κι εμείς κι εμείς, και στην τελική...

Ν: Έχουμε δώσει πίσσα σκοτάδι!

ΣΤΑ ΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ: Α΄. ΑΘΗΝΑ
Κιουτσούκ Τζαμί, Πλάκα



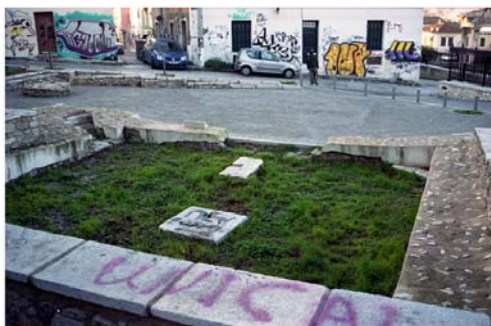
04/03



08/04



01/05



02/07

**Συνεργείο μαρμαροτεχνητών (Ελένη, Θανάσης, Αντώνης, Νικήφόρος)
(Βιβλιοθήκη Ανδριανού, 1η ΕΠΚΑ 26/02/07)**



A: Εντάξει τώρα, δεν νομίζω πως μας πειράζουν τα γκράφιτι έτσι;
M: Όχι. Εξαρτάται και που είναι βέβαια, γιατί έχουν πάει κι έχουν κάνει στους αρχαιολογικούς χώρους πάνω στα μάρμαρα, για να τα συντηρήσετε ή στους ταλαιπωρούς συντηρητές...
A: Έτσι όχι. Στα αρχαία όχι. «Όχι γκράφιτι στ' αρχαία λοιπόν παιδιά!»
M: Ναι αλλά γιατί πάνε και το κάνουν τελικά;
N: Από αντίδραση.
Θ: Ή από άγνοια
A: Όπως οι Χριστιανοί την Νίκη, ένα άγαλμα που έχουμε εδώ, το κάνανε τούβλα...
M: Την κάνανε τούβλα;
N: Όπως και στην Γαλλική επανάσταση που βάρανε τα... (αγάλματα του Ροντέν);
Θ: Την κάνανε μπόζα για να χτίσουνε τοίχο
A: Τη χτίσανε!
M: Αλήθεια την σπάσανε για να χτίσουνε τοίχο;
N: Την είχανε βάλει οριζόντια για να καταλάβεις...
M: Την εντοιχίσανε!
N: Ναι. Ακριβώς
M: Την θάψανε!
Αυτό κάνανε...
M: Μα οι Χριστιανοί έχουνε κάνει τις μεγαλύτερες ζημιές έτσι δεν είναι
Θ: Ναι, έχουνε σφάξει κόσμο!
M: ...στα αρχαία μνημεία -πέρα απ' τον κόσμο που σφάζανε...
N: Μωρέ τώρα το τι έγινε πριν από 500 χρόνια είναι άλλο θέμα.
Το τι γίνεται τώρα
M: Δεν μας ενδιαφέρει λες;
N: Εντάξει μας ενδιαφέρει σίγουρα, το θέμα είναι, ωραία, αυτό το ξέρουμε...
M: Μήπως όμως επαναλαμβάνονται κάποιες τάσεις;
N: Ωραία αυτό το δεχόμαστε ως γεγονός εντάξει; και ως ιστορικό στοιχείο, Το άλλο θέμα είναι: τι κάνουμε;
M: Ναι τώρα ποιος εντοιχίζουνε κατά τη γνώμη σας;
Θ: Πολιτικούς πρέπει να εντοιχίσουνε
M: Ναι αλλά ποιος εντοιχίζουνε τελικά; Δηλαδή στη θέση του αγάλματος αυτού, της Νίκης, ποιος είναι τελικά στη σημερινή κατάσταση;
A: Δεν υπάρχει επανάσταση με το να καταπατάς δημιουργήματα άλλων, ούτε το γκράφιτι πάνω στα αρχαία είναι, είναι καφρίλα δεν είναι ουσιαστική επανάσταση για τίποτα.
Είναι έλλειψη σεβασμού δηλαδή
M: Είναι αντίδραση για την αντίδραση νομίζω εγώ.
A: Κοίτα μπορούδες είναι
N: Τίποτα! «Αντίδραση»... (ειρωνικά). Υπάρχουν πολλοί τρόποι αντίδρασης, δηλαδή άμα καταστρέψεις ένα οποιοδήποτε μνημείο, -όχι μόνο τα αρχαία, οποιοδήποτε μνημείο-, τι αντίδραση είναι αυτή; Δηλαδή που αποσκοπεί αυτό;
M: Αντίδραση προς τα μέσα σου... ;
Θ: Όχι. Εντάξει, είναι κάτι εύκολο!
Μα αν δεν του χεις δώσει του αλλοιού από μικρό να το αγαπήσει αυτό το πράγμα, πως θα το σεβαστεί και γιατί;
Όταν παντού γίνεται χαμός σε όλα ο ένας τρώει τον άλλον γιατί να σεβαστεί...
Το μάρμαρο...
E: ...το αρχαίο ... Γί' αυτόν δεν είναι τίποτα
E: Όλοι οι Έλληνες δεν προσπαθούν να κάνουνε τίποτα, έχουνε μείνει σ' αυτό το εμείς δώσαμε τα φώτα κι εμείς κι εμείς κι εμείς και στην τελική...
N: Έχουμε δώσει, πίσσα σκατάδι!
M: (Γέλια)
E: Ναι! Έχουμε μαύρα μεσάνυχτα. Ο ένας προσπαθεί να φάει τον άλλον
N: Δεν πληρώσαμε το ρεύμα και μας το κόψανε!
M: Ναι. Και το άλλο που είχες πει πριν, που λέγαμε ότι είμαστε περήφανοι κατά τα άλλα που είμαστε Έλληνες...
A: Ναι, γιατί μας είπαν να είμαστε περήφανοι!
M: Αλλά δεν έχουμε ιδέα τι είναι αυτό το πράγμα για το οποίο είμαστε περήφανοι... Και καμία επαφή με αυτό...
A: Εμείς «την ακούσαμε» με την περηφάνια!

5. Αντώνης Χ. (φωτογράφος – δουλεύει περιστασιακά στην Ελευσίνα, πεζόδρομος Νικολαΐδου, Ελευσίνα 20/09/07)

M: Έχεις παρατηρήσεις αλλαγές στη ζώνη γύρω από τον αρχαιολογικό χώρο;

A: Ίσως έχει αρχίσει να γίνεται περισσότερο mainstream η περιοχή, δηλαδή την προσέχουνε την περιοχή και την αναβαθμίζουν συνεχώς.

M: Ενώ στην αρχή ήταν λίγο εγκαταλελειμμένη;

A: Ναι, ήταν λίγο, ναι. Η αλήθεια είναι ότι εγώ πηγαίνω βράδυ εκεί πέρα και πάω συνήθως με το άγχος της δουλειάς και δεν...

M: Τι ώρα πας εκεί;

A: Την ώρα που πέφτει ο ήλιος... Εγώ στην Ελευσίνα βρίσκομαι στις 9 ώρα και από κει και πέρα στο μαγαζί πάω ή αμέσως ή μετά από μισή ώρα και κάθομαι μέχρι τις πρώτες πρωινές ώρες.

M: Έχεις προσέξει διαφορές στον κόσμο που πηγαίνει στις δεξιώσεις της Ελευσίνας σε σχέση με τον κόσμο της;

A: Οι δεξιώσεις αυτές μπορεί να γίνονται στην Ελευσίνα, αλλά δεν πάει να πει ότι είναι Ελευσίνιοι όλοι αυτοί. Πολλοί έρχονται από αλλού.

M: Δεν έχεις παρατηρήσει διαφορές στο ντύσιμο ή σε... Είναι ακριβώς το ίδιο με μια δεξίωση που γίνεται εδώ στην Αθήνα;

A: Στην Πάρνηθα πηγαίνα μόνο παλιότερα, όχι στην Αθήνα. Στην Πάρνηθα είναι πιο οργανωμένα τα πράγματα, είναι πολύ πιο οργανωμένοι, στην Ελευσίνα είναι πιο χύμα. Ειδικά σε ένα μαγαζί είναι σαν ένας τύπος να το κάνει στην αυλή του όλο αυτό.

M: Δηλαδή;

A: Ε, μπορείς να δεις κάτω μπετόν, πιο δίπλα, ξέρω 'γω... μάρμαρο και πιο δίπλα άλλο... Είναι λίγο χύμα.

M: Και τα τραπέζια.

A: Τα τραπέζια κανονικά, ναι εντάξει...

M: Και ο κόσμος που πάει είναι ίδιος;

A: Εκεί, επειδή λογικά πρέπει να είναι πιο φτηνό, ε, ανάλογα με την τιμή είναι και ο κόσμος... Δηλαδή αν κάποιος έχει χρήματα κάνει τη δεξίωσή του σε ακριβότερο, και αν θέλει να τα χαλάσει εκεί βέβαια...

M: Αυτό που είναι απέναντι από τον αρχαιολογικό χώρο είναι από τα πιο ακριβά, ας πούμε;

A: Ναι, είναι ναι. Μέσα έχει τρομερό τοπίο, άμα μπεις μέσα μπορεί να σ' αρέσει...

M: Δηλαδή, τι έχει, φοινίκια;

A: Όχι, είναι ο διάδρομος που μπαίνεις στο μαγαζί που είναι, και καλά, σαν κήπος, σαν να περπατάς σε ένα διάδρομο σε κήπο και έχει δέντρα, και καλά, ψεύτικα δεξιά και αριστερά... Έχει κάτι λάμπες που κρέμονται από πάνω σαν να είσαι σε κήπο και στο βάθος φτάνεις σε αυτό το χώρο που είναι ένας κυκλικός χώρος, που μάλιστα έχει και δύο επίπεδα. Ανεβαίνεις ένα σκαλί και είσαι πιο πάνω, γύρω γύρω, και στη μέση είναι... Όλο αυτό είναι. Έχει δέντρα μέσα, δηλαδή κανονικά δέντρα, οι κορμοί ξεκινάνε από κει και πάνε πάνω, τώρα δεν ξέρω εκεί πάνω αν είναι ζωντανά δέντρα ή αν είναι μόνο οι κορμοί αληθινοί, αλλά μάλλον ζωντανά είναι. Δεν το έχω δει εγώ από πάνω πώς είναι... Είναι σαν σκεπασμένος κήπος. Αλλά είναι πιο κυριλέ, πολύ πιο κυριλέ...

ΣΤΑ ΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ: Β΄. ΕΛΕΥΣΙΝΑ

Πίνακας ανάκοινώσεων Κιν/φική Λέσχη Ελευσίνας, Πλατεία Ηρώων, Ελευσίνα



04/2003



χειμώνας 2004



04/2004



05/2005



07/2007

M: Έχεις παρατηρήσεις αλλαγές στη ζώνη γύρω από τον αρχαιολογικό χώρο;
A: Τωας έχει αρχίσει να γίνεται περισσότερο mainstream η περιοχή, δηλαδή την προσέχουνε την περιοχή και την αναβαθμίζουν συνεχώς.
M: Ενώ στην αρχή ήταν λίγο εγκαταλελειμμένη;
A: Ναι ήταν λίγο ναι. Η αλήθεια είναι ότι εγώ τηγαίνω βράδυ εκεί πέρα και πάω συνήθως με το άγχος της δουλειάς και δεν...
M: Τι ώρα πας εκεί;
A: Την ώρα που πέφτει ο ήλιος... Εγώ στην Ελευσίνα βρίσκομαι στις 9 ώρα και από και πέρα στο μαγαζί πάω ή αμέσως ή μετά από μισή ώρα και κάθομαι μέχρι τις πρώτες πρωινές ώρες.
M: Έχεις προσέξει διαφορές στον κόσμο που τηγαίνει στις δεξιώσεις της Αθήνας σε σχέση με τον κόσμο της Αθήνας;
A: Οι δεξιώσεις αυτές μπορεί να γίνονται στην Ελευσίνα αλλά δεν πάει να πει ότι είναι Ελευσίνιοι όλοι αυτοί. Πολλοί έρχονται από αλλού
M: Δεν έχεις παρατηρήσει διαφορές στο ντύσιμο ή σε... είναι ακριβώς το ίδιο με μια δεξίωση που γίνεται εδώ στην Αθήνα...
A: Στην Πάρνηθα πήγαίνα μόνο παλιότερα, όχι στην Αθήνα. Στην Πάρνηθα είναι πιο οργανωμένα τα πράγματα, είναι πολύ πιο οργανωμένοι, στην Ελευσίνα είναι πιο χύμα. Ειδικά σε ένα μαγαζί είναι σαν ένας τύπος να κάνει στην αυλή του όλο αυτό.
M: Δηλαδή;
A: Ε, μπορείς να δεις κάτω μπρετόν, πιο δίπλα ξέρω 'γω... μάρμαρο και πιο δίπλα άλλο... είναι λίγο χύμα
M: Και τα τραπέζια...
A: Τα τραπέζια κανονικά, ναι εντάξει...
M: Και ο κόσμος που πάει είναι ίδιος;
A: Εκεί επειδή –λογικά πρέπει να είναι πιο φτηνό, ε ανάλογα με την τιμή είναι και ο κόσμος... Δηλαδή αν κάποιος έχει χρήματα κάνει την δεξίωσή του σε ακριβότερο, και αν θέλει να τα χαλάσει εκεί βέβαια.
M: Αυτό που είναι απέναντι από τον αρχαιολογικό χώρο είναι από τα πιο ακριβά ας πούμε;
A: Ναι είναι ναι. Μέσα έχει τρομερό τοπίο, ναι άμα μπεις μέσα μπορεί να σ' 'αρέσει...
M: Δηλαδή, τι έχει, φοινίκια;
A: Όχι, είναι ο διάδρομος που μπαίνεις στο μαγαζί, που είναι και καλά, σαν κήπος, σαν να περπατάς σε ένα διάδρομο σε κήπο και έχει δέντρα και καλά ψεύτικα δεξιά και αριστερά... έχει κάτι λάμπες που κρέμονται από πάνω σαν να είσαι σε κήπο και στο βάθος φτάνεις σε αυτόν τον χώρο που είναι ένας κυκλικός χώρος που μάλιστα έχει και δύο επίπεδα. Ανεβαίνεις ένα σκαλί και είσαι πιο πάνω γύρω γύρω και στη μέση είναι... Όλο αυτό είναι... έχει δέντρα μέσα, δηλαδή κανονικά δέντρα, οι κορμοί ξεκινάνε από και και πάνε πάνω, τώρα δεν ξέρω εκεί πάνω αν είναι ζωντανά δέντρα ή αν είναι μόνο οι κορμοί αληθινού, αλλά μάλλον ζωντανά είναι. Δεν το έχω δει εγώ από πάνω πως είναι... Είναι σαν σκεπασμένος κήπος. Αλλά είναι πιο κυριλέ, πολύ πιο κυριλέ...



Αντώνης Χ., Φωτογράφος (δουλεύει περιστασιακά στην Ελευσίνα)
Πεζόδρομος Νικολαΐδου, Ελευσίνα 20/09/07

6. Νίκος Τ. (αρχαιολόγος Α΄ ΕΠΚΑ , Βιβλιοθήκη Αδριανού - Ρωμαϊκή Αγορά, Δευτέρα 26/02/07)

M: Αυτές οι ζώνες τώρα που συγκεντρώνουνε τώρα όλα αυτά τα παζάρια...

N: Ποια παζάρια;

M: Παζάρια με πάγκους-μαγαζάκια απέξω από τους αρχαιολογικούς χώρους που πουλάνε διάφορα, μικροπωλητές.

N: Εννοείς εδώ στην Αδριανού, στο Θησείο;

M: Ναι, και στο Θησείο, στην Ερμού, γενικά που έχει γίνει τόπος εμπορίου... Και τα καφέ έχουν αυξήσει τα τραπεζάκια τους, με αυτό συμφωνείς; Θα 'θελες να ναι κάπως αλλιώς ή δίνουν ζωή και αυτά;

N: Να σου πω. Όχι. Διαφωνώ σε όλα, δηλαδή δεν μου αρέσει καθόλου αυτό που συμβαίνει με τα τραπεζάκια, με τα καταστήματα που έχουν γίνει οι πεζόδρομοι...

που έχουν καταληφθεί από τραπεζάκια. Δεν έχει ουσιαστικά ο πεζός –στον οποίο και απευθύνεται και το έργο– δεν έχει ελευθερία κινήσεων καν.

M: Ναι, δηλαδή αυτός ο δημόσιος χώρος, έχει συρρικνωθεί στην ουσία.

N: Έχει καταληφθεί ουσιαστικά από τους ιδιώτες οι οποίοι εκμεταλλεύονται τα μαγαζιά.

M: Κανονικά επιτρέπονται τα τραπεζάκια όταν είναι από την πλευρά των αρχαιολογικών χώρων;

N: Από την πλευρά του αρχαιολογικού χώρου συνήθως δεν δίνεται άδεια. Αυτή είναι η πρακτική που έχουμε εμείς εδώ.

M: Από απέναντι όμως μπορούν.

N: Ε, καλά, αυτοί άδεια παίρνουν αλλά για περιορισμένο αριθμό. Για τη δική τους πλευρά η άδεια που παίρνουν είναι πολύ πιο περιορισμένη σε σχέση με την έκταση που καταλαμβάνουν αυτά στο τέλος.

M: Τους ελέγχει κανείς τελικά όμως;

N: Ουσιαστικά ελέγχονται και από το υπουργείο και από το δήμο και από το ΥΠΕΧΩΔΕ, αλλά αποτέλεσμα μηδέν.

M: Και το αντικείμενο που συναντάω πιο πολύ σε αυτούς τους χώρους ξέρεις πιο είναι τελικά; Απίστευτο, οι βάσεις των ομπρελών!

N: Ναι, βάσεις των ομπρελών!

M: Οι οποίες έχουν φοβερή ποικιλία, ας πούμε, εγώ τις λέω «σύγχρονες κολώνες».

N: Οι οποίες τοποθετούνται ανεξέλεγκτα οπουδήποτε...

M: Για να πιάνουν και χώρο για να παρκάρουν τα αυτοκίνητά τους.

N: Σε οδηγούς τυφλών... Δεν έχουν πρόσβαση στους οδηγούς που έχουν δημιουργηθεί [οι τυφλοί].

M: Και τα αυτοκίνητα...

N: Και τα αυτοκίνητα στους πεζόδρομους...

ΣΤΑ ΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ: Α' . ΑΘΗΝΑ

Έξω από την Ποικίλη Στοά, πεζόδρομος Ανδριανού, Πλάκα



15/01/03



01/03



04/03



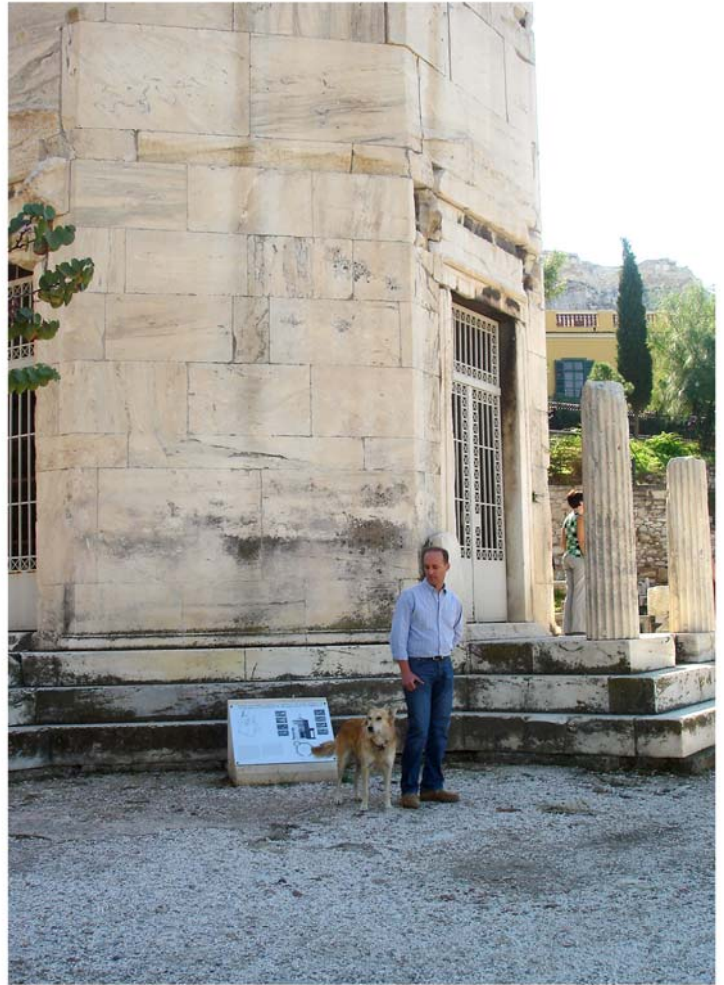
13/04/03



02/12/03



14/01/05



**Νίκος, (Βιβλιοθήκη Αδριανού, αρχαιολόγος Α' ΕΠΚΑ
26/02/07 Δευτέρα)**

M: Αυτές οι ζώνες τώρα που συγκεντρώνουνε τώρα όλα αυτά τα παζάρια...

N: Ποια παζάρια;

M: Παζάρια με πάγκους-μαγαζάκια απέξω από τους αρχαιολογικούς χώρους που πουλάνε διάφορα, μικροπωλητές.

N: Εννοείς εδώ στην Αδριανού, στο Θησείο;

M: Ναι, και στο Θησείο, στην Ερμού... γενικά που έχει γίνει τόπος εμπορίου... και τα καφέ έχουν αυξήσει τα τραπεζάκια τους, με αυτό συμφωνείς θα θελες να ναι κάπως αλλιώς ή δίνουν ζωή και αυτά;

N: Να σου πω. Όχι. Διαφωνώ σε όλα, δηλαδή δεν μου αρέσει καθόλου αυτό που συμβαίνει με τα τραπεζάκια, με τα καταστήματα που έχουν γίνει οι πεζόδρομοι... που έχουν καταληφθεί από τραπεζάκια. Δεν έχει ουσιαστικά ο πεζός -στον οποίο και απευθύνεται και το έργο- δεν έχει ελευθερία κινήσεων καν.

M: Ναι, δηλαδή αυτός ο δημόσιος χώρος, έχει συρρικνωθεί στην ουσία

N: Έχει καταληφθεί ουσιαστικά από τους ιδιώτες οι οποίοι εκμεταλλεύονται τα μαγαζά

M: Κανονικά επιτρέπονται τα τραπεζάκια όταν είναι από την πλευρά των αρχαιολογικών χώρων;

N: Από την πλευρά του αρχαιολογικού χώρου συνήθως δεν δίνεται άδεια. Αυτή είναι η πρακτική που έχουμε εμείς εδώ.

M: Από απέναντι όμως μπορούν

N: Ε καλά αυτοί άδεια παίρνουν αλλά για περιορισμένο αριθμό. Για την δική τους πλευρά η άδεια που παίρνουν είναι πολύ πιο περιορισμένη σε σχέση με την έκταση που καταλαμβάνουν αυτοί στο τέλος.

M: Τους ελέγχει κανείς τελικά όμως;

N: Ουσιαστικά ελέγχονται και από το Υπουργείο και από τον Δήμο και από το ΥΠΕΧΩΔΕ αλλά αποτέλεσμα μηδέν.

M: Και το αντικείμενο που συναντάω πιο πολύ σε αυτούς τους χώρους ξέρεις πιο είναι τελικά; Απίστευτο, οι βάσεις των ομπρελών!

N: Ναι, βάσεις των ομπρελών!

M: Οι οποίες έχουν φοβερή ποικιλία ας πούμε, εγώ τις λέω «σύγχρονες κολώνες».

N: Οι οποίες τοποθετούνται ανεξέλεγκτα οπουδήποτε...

M: Για να πιάσουν και χώρο για να παρκάρουν τα αυτοκίνητά τους.

N: Σε οδηγούς τυφλών, δεν έχουν πρόσβαση στους οδηγούς που έχουν δημιουργηθεί (οι τυφλοί).

M: Και τα αυτοκίνητα...

N: Και τα αυτοκίνητα στους πεζόδρομους...

7. Γιάννης Γ. (συνταξιούχος γεωπόνος-συγγραφέας, γεννήθηκε -1946- και μεγάλωσε στην Ελευσίνα)

Μ: Ποια η σχέση του κέντρου με την περιφέρεια, τα αρχαία της Πλάκας σε σχέση με τα αρχαία της Ελευσίνας;

Γ: Εκεί πέρα είναι σίγουρα πιο προστατευμένα, αλλά περισσότερο ο χρόνος τους έχει δώσει την πείρα για να το κάνουν. Δεν είναι το ενδιαφέρον τους αυθόρμητο, είναι όμως από την πείρα εφαρμογής προστασίας τόσων ετών, πιο εμπειριστατωμένο. Προστασία και μέριμνα. Ενδιαφέρθηκαν όμως λίγο παλιότερα, ενώ ίσως εδώ ακόμα και τώρα επειδή υπάρχει μια λειψή φροντίδα, πιο λειψή από την άλλη (της Πλάκας), υπάρχει περισσότερο ενδιαφέρον, δηλαδή η έλλειψη γεννάει, πώς να πούμε... Νοιάζονται περισσότερο. Αυτός που θέλει να τα βλέπει τα πράγματα θετικά και θα του άρεσε μια περιοχή να προστατεύεται, να αναδεικνύεται, να παίρνει την αρχαία της, ας πούμε, δόξα και να την κατατάσσει... Νοιάζεται γιατί δεν γίνεται αυτό το πράγμα. Και όσο δεν γίνεται, υπάρχει πώς να πούμε... ένα ζωτικότερο ενδιαφέρον.

Μ: Σε κρατάει σε εγρήγορση αυτό, ε; Ενώ το άλλο είναι κάτι τελειωμένο;

Γ: Εφησυχασμένο. Περίπου, ναι. Οι παλιοί οι πεταλωτές εκεί γύρω στο Θησείο, υπήρχαν και μικρές βιοτεχνίες, ναι, είχανε μαγαζιά, οι οποίοι νοιαζόντουσαν κι όσο νοιαζόντουσαν για το εμπορικό τους, νοιαζόντουσαν και για το χώρο. Γιατί κάθε άνθρωπος που κατοικεί σε τέτοιους χώρους νιώθει προνομιούχος, δηλαδή αισθάνεται σαν να κρατάει το σκήπτρο κι αυτός του αρχαίου βασιλιά. Σαν να νιώθει ότι και λίγο από τον τήβεννο της βασίλισσας κρατάει κι αυτός λίγο άκρη... (γέλια) Ε, έχουνα μια, πώς να το πω, πεποίθηση ότι είναι προνομιούχοι. Δεν είναι ψέμα αυτό. Γιατί όταν προστατεύεται ο χώρος, αυτομάτως καλυτερεύει και η ζωή των ανθρώπων, προστατεύεις και την κληρονομιά σου, γίνεσαι αυτομάτως πιο προνομιούχος και συ.

Μ: Και πιο εφησυχασμένος.

Γ: Εντάξει! Άμα καταφέρεις κάποια πράγματα, γιατί να μην εφησυχάζεις... Άλλα όταν δεν τα έχεις καταφέρει κι όταν εδώ δίπλα στα αρχαία υπάρχει βιομηχανία επί 100 χρόνια τώρα και μολύνει και δεν σε νοιάζει... Γιατί για την Ακρόπολη λέγανε να βάλουνε ένα θόλο, αν θυμάσαι, για να προστατεύονται όλα τα μάρμαρα, τα πάντα. Όμως, τώρα, για εδώ πέρα, κανείς δεν το έχει πει. Φυσικά υπάρχουν άλλες προτεραιότητες και άλλα πράγματα, κανείς δεν έχει τι να πει για τη βιομηχανία, λένε μόνο τα καλά, ας πούμε, ότι έδωσε κάποια χρήματα και έφτιαξε το φωτισμό του αρχαιολογικού χώρου. Ε, έδωσε χρήματα. Και λοιπόν, και τι έγινε; Πρέπει δηλαδή η βιομηχανία να μείνει δίπλα στον αρχαιολογικό, σύνορα;! Εγώ έχω πει και ξαναπεί το πρόβλημα εδώ στην Ελευσίνα δεν είναι το να κάνεις διαμαρτυρίες και να τις κοινοποιείς στην Ευρωπαϊκή Ένωση, στα ευρωπαϊκά δικαστήρια, θέλει να γίνει μια διεθνοποίηση του θέματος, ότι ένας τόσο ιερός χώρος – και στο Θιβέτ ακόμα το ξέρουνε, το λέω γιατί υπάρχει μια αναλογία σκεπτικού, το ξέρουνε κι εκεί ότι αυτός ο χώρος είναι ιερός, ότι πρέπει να διατηρηθεί. Εν πάσει περιπτώσει, είναι σαν ένα μνημείο μεγάλου κάλους. Ε, λοιπόν δεν πρέπει να το κοινοποιήσεις αν υπάρχει ένας εξέχων άνθρωπος που υπάρχει στην Ευρώπη ή στην Αμερική που νοιάζεται για αυτά τα πράγματα και να του στείλεις ένα φυλλάδιο που να είναι... να του ζητήσεις συμπαράσταση. Μόνο με τη διεθνοποίηση θα γίνει κάτι, θα καθαρίσει η θάλασσα, θα φύγουν οι βιομηχανίες... Γιατί πρέπει να φύγουν, πρέπει να φύγουνε!

Μ: Γιατί;

Γ: Για την ιστορικότητα του τοπίου, τι να κάνουμε, πρέπει να φύγουνε.

Μ: Και πού να πάνε αφού κανείς δεν τις θέλει, είναι σαν τις χωματερές.

Γ: Όχι, όχι, εγώ έχω πει... και το άκουσα μάλιστα και από έναν βουλευτή τώρα που είναι στη Βουλή, το άκουσα εδώ σε μια συγκέντρωση και εξεπλάγην, γιατί είναι πολύ προοδευτική, ιδιαίτερη αυτή η σκέψη που είχα κάνει εγώ: Τέτοιες μονάδες, όπως τα ναυπηγεία και τα διυλιστήρια, έπρεπε να είναι σε νησιά, όχι νησιά μεγάλα, αλλά ξερονήσια.

Μ: Σε βραχονησίδες;

Γ: Να πηγαίνουν οι εργάτες, να έχουν τα οικήματά τους εκεί. Εκεί έπρεπε να είναι, αλλά τώρα αυτά είναι και λίγο...

Μ: Στη Μακρόνησο;

Γ: Ναι, ένα είναι αυτό, αλλά υπάρχουν εκατοντάδες νησιά γύρω από το Σαρωνικό.

Μ: Είναι λίγο ουτοπικά όλα αυτά;

Γ: Ναι, αλλά και τι πρέπει να κοιτάει κανείς, το τι γίνεται ή το τι πρέπει να γίνεται; Η γνώμη μου είναι ότι πρέπει να τα κοιτάει και τα δύο. Ναι, δεν λέω, και 'γω νοιάζομαι τι θα γίνουν αυτά και μάλιστα δεν υπάρχει μια μελέτη καταρχήν που να μπορεί να αποδείξει, αυτό που λένε πολλοί, το ότι εδώ οι άνθρωποι

που δουλεύουν σε αυτές τις βιομηχανίες είναι από την περιοχή! Δεν έχω δει εγώ κάπου μια μελέτη που να λέει σήμερα, ξέρω 'γω, στα Ναυπηγεία Ελευσίνας ή στο «Τιτάν» ή πού, δουλεύουνε 50 από την περιοχή, 100 από την περιοχή. Εγώ νομίζω ότι αν γίνει αυτή η μελέτη και αν ανακοινωθεί, θα δούμε άλλα αποτελέσματα.

ΣΤΑ ΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ: Β΄. ΕΛΕΥΣΙΝΑ
Πεζόδρομος οδού Νικολαΐδου, έξω από τον αρχαιολογικό χώρο της Ελευσίνας
Ένα δέντρο εξαφανίζεται



01/2003



04/2003



12/2004



11/2005



07/2007

8. Μερόπη Π. (βιολόγος, γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Ελευσίνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 30/01/08)

Μερόπη: Και η συλλογική (συνείδηση) βεβαίως μας λείπει. Κι όταν λέω εθνική εννοώ και αυτό, γιατί το έθνος δεν είναι ένας μεμονωμένος, αλλά ένα σύνολο. Και επίσης αυτό το μέτρο. Εγώ πιστεύω ότι ο σημερινός Έλληνας, έχει μια απέχθεια για τους κανόνες και θεωρεί υποχρέωσή του να μην τους τηρήσει! Δηλαδή, είναι μια σημαντική διαφορά από τους Βρετανούς, για παράδειγμα, οι οποίοι σέβονται χωρίς να τους σκέφτονται τους κανόνες...

M: Έχουν την αίσθηση του καθήκοντος αυτοί...

Μερόπη: Απλά και μόνο επειδή κάποιος είπε «δεν το κάνεις αυτό», δεν το κάνουνε. Εμείς αν μας πει κάποιος ότι «μην το κάνεις αυτό» θα το κάνουμε! Επίτηδες! Είναι φοβερό πράγμα! Δεν ξέρω γιατί!

M: Από την Τουρκοκρατία το 'χουμε πάθει;

Μερόπη: Δεν ξέρω τι έχουμε...

Συνάδελφος: Το 'χουν όλοι οι Μεσογειακοί λαοί αυτό.

M: Ναι, το 'χουν οι Μεσογειακοί...

Μερόπη: Ναι εντάξει, το καταλαβαίνω ότι είναι ότι δεν έχουμε κανένα φόβο, παρόλο που οι Έλληνες έχουνε και ένα φόβο για την εξουσία και ένα θαυμασμό κατά βάθος. Αυτό το έχουνε. Σεβασμό ή... όλοι τη θέλουνε την εξουσία.

M: Στην αρχή πήγατε να πείτε ότι δεν έχουνε φόβο για την εξουσία οι νεο-Έλληνες;

Μερόπη: Ναι, αλλά μετά το πήρα πίσω. Το πήρα πίσω διότι, εξάλλου, η εξουσία είναι κάτι που το αποζητούμε. Αποδεικνύεται ότι μας αρέσει. Πάρα πολλά πράγματα κάνουνε για εξουσία. Γιατί, να σας πω και κάτι, και η επίδειξη είναι κι αυτό μια μορφή εξουσίας κατά την άποψή μου.

M: Το γκλάμουρ που λέγαμε πριν;

Μερόπη: Αυτό! Ακριβώς! Μας δείχνει ότι σε κάτι υπερέχουμε και αυτό μπορεί να είναι το αυτοκίνητο, το σπίτι... Δεν ξέρω αν το είχε ποτέ το μέτρο ο Έλληνας!

M: Οι Ελευσινιώτες;

Μερόπη: Τους Ελευσινιώτες δεν τους ξέρω πια. Δεν τους ξέρω πια τους Ελευσινιώτες...

M: Το πώς χτίζουν τα σπίτια τους έχει ενδιαφέρον!

Μερόπη: Στην Ελευσίνα ειδικά; Αυτό όμως είναι ανά την Ελλάδα, δεν είναι ειδικά για την Ελευσίνα...

M: Ναι, αλλά εκεί έχει έναν ιδιαίτερο τρόπο που γίνεται, μάλλον λόγω της φτώχειας τελικά που υπάρχει, δεν είναι όλοι μεγάλοι... Είναι κάποια σπιτάκια που τα βλέπεις να εξελίσσονται... και αυτά σε «φτωχικά» εξελίσσονται, αλλά γίνονται νεο-ελληνικά «φτωχικά»...

Μερόπη: Ναι και γι' αυτό γίνονται και εξαμβλώματα!

M: Ναι, ακριβώς!

Μερόπη: Πάντως εγώ θυμάμαι στην Ελευσίνα στα παιδικά μου χρόνια που, προφανώς ήταν εκτός σχεδίου, ήταν παράνομα τα σπίτια που χτίζανε, κι έπρεπε να τα χτίσουνε μέσα στη νύχτα γιατί αν το πρωί περνούσε η πολεοδομία –μέσα σε εισαγωγικά, δεν ξέρω πώς λεγότανε τότε, μπορεί να λεγόταν και Αστυνομία απλά και μόνο– και το έβρισκε γιαπί, το γκρέμιζε. Αν το έβρισκε χτισμένο, με ανθρώπους μέσα, δεν έκανε τίποτα.

M: Σοβαρά;!

Μερόπη: Και θυμάμαι ολόκληρες οικογένειες, σόγια δηλαδή που μαζευόντουσαν τη νύχτα και χτίζανε μία κάμαρα. Αυτό το θυμάμαι. Με είχε εντυπωσιάσει!

M: Αυτό γινότανε επειδή απαγορευότανε λόγω αρχαίων;

Μερόπη: Όχι, αυτό δεν γινόταν μόνο στην περιοχή που ήταν γύρω από τα αρχαία, γινότουσαν σε περιοχές οι οποίες... στο λεγόμενο Συνοικισμό, ο οποίος είναι πολύ πιο μακριά. Νομίζω ότι δεν επιτρεπότανε γιατί φαντάζομαι από ότι εκείνη την εποχή θα έπρεπε να υπήρχε ένας ορισμένος χώρος, ένα μίνιμουμ χώρου για να χτίσεις ένα σπίτι. Και πάνω εκεί ήτανε πολύ μικρά, και χτίζανε σπιτάκια και τα χτίζανε όλη τη νύχτα. Από μια άποψη είναι και λίγο συγκινητικό για να το δεις...

M: Το 'χετε δει αυτό;

Μερόπη: Βεβαίως, αυτό το ξέρω, το θυμάμαι!

Μ: Πόσοι ήταν δηλαδή; Πόσα άτομα;

Μερόπη: Μαζευόντουσαν δεκαπέντε άνθρωποι, ένα σόι δηλαδή μαζί, και αρχίζαν και το χτίζανε μέσα στη νύχτα!

Μ: Το 'χαν σκάψει δηλαδή πριν;

Μερόπη: Το 'χανε σκάψει... Καλά! Πολλά δεν είχανε θεμέλια! Μην περιμένουμε με τούβλα...

Με χώμα, ναι! Και το χτίζανε για να μπουύνε την άλλη μέρα να μείνουνε μέσα.

Μ: Και το πρωί το βλέπατε;

Μερόπη: Και το πρωί ήτανε φτιαγμένο με μια πόρτα! Μπορεί να μην είχε παράθυρο, ας πούμε... Ανοιγόταν το παράθυρο σε μια άλλη εποχή.

Μ: Και αυτοί με τι βλέπανε το βράδυ για να δουλέψουνε;

Μερόπη: Με λάμπες, με λάμπες... Και το χτίζανε...

Μ: Λάμπες πετρελαίου, δηλαδή...

Μερόπη: Λάμπες πετρελαίου, ναι... και το χτίζανε το σπίτι...

Μ: Να, ορίστε κάτι συγκλονιστικό.

Μερόπη: Ναι, αλλά νομίζω ότι αυτό δεν θα πρέπει να 'ναι χαρακτηριστικό μόνο της Ελευσίνας. Φαντάζομαι θα 'ταν... [σ' όλη την Ελλάδα].

Μ: Πρώτη φορά το ακούω εγώ...

Μερόπη: Μα ήτανε εργατοϋπολη η Ελευσίνα. Και τα σπίτια ήτανε κάμαρες. Ήτανε κάμαρες τότε τα σπίτια. Όταν λέγαμε ένα σπίτι, ήτανε μια κάμαρα με μία τουαλέτα απ' έξω. Ένα μπάνιο, ας το πούμε, απ' έξω. Κότες, κατσίκες στους δρόμους, τέτοια πράγματα.

ΣΤΑ ΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ: Β' : ΕΛΕΥΣΙΝΑ

Απέναντι από την είσοδο της οδού Περικλέους



01/2003



04/2003



08/2004



05/2005



11/2005



07/2007

M: Και η συλλογική (συνείδηση) βεβαίως μας λείπει. Κι όταν λέω εθνική εννοώ και αυτό, γιατί το έθνος δεν είναι ένας μεμονωμένος, είναι ένα σύνολο. Και επίσης αυτό το μέτρο. Εγώ πιστεύω ότι ο σημερινός Έλληνας, έχει μια απέχθεια για τους κανόνες και θεωρεί υποχρέωσή του να μην τους τηρήσει! Δηλαδή είναι μια σημαντική διαφορά από τους Βρετανούς για παράδειγμα, οι οποίοι Βρετανοί σέβονται χωρίς να τους σκέφτονται τους κανόνες...

- Έχουν την αίσθηση του καθήκοντος αυτοί...

M: Αλλά και μόνο επειδή κάποιος είπε «δεν το κάνουν αυτό», δεν το κάνουν. Εμείς αν μας πει κάποιος ότι «μην το κάνεις αυτό» θα το κάνουμε! Επίτηδες! Είναι φοβερό πράγμα! Δεν ξέρω γιατί το κάνουμε!

- Από την Τουρκοκρατία το 'χουμε πάθει;

M: Δεν ξέρω τι έχουμε

Συνάδελφος: το 'χουν όλοι οι μεσαιωνικοί λαοί αυτό.

- Ναι το 'χουν οι μεσαιωνικοί

M: Ναι εντάξει, το καταλαβαίνω ότι είναι ότι δεν έχουμε κανένα φόβο, παρόλο που οι Έλληνες έχουν και ένα φόβο για την εξουσία και ένα θαυμασμό κατά βάθος. Αυτό το έχουμε. Σεβασμό ή... όλοι την θέλουμε την εξουσία.

- Στην αρχή πήγατε να πείτε ότι δεν έχουμε φόβο για την εξουσία οι νεοέλληνες;

M: Ναι, αλλά μετά το πήρα πίσω. Το πήρα πίσω διότι εξάλλου η εξουσία είναι κάτι που το αποζητούμε. Αποδεικνύεται ότι μας αρέσει. Πόρα πολλά πράγματα κάνουν για εξουσία. Γιατί να σας πω και κάτι, και η επιδείξη είναι και αυτό μια μορφή εξουσίας κατά την άποψή μου.

- Το γκλάμουρ που λέγαμε πριν;

M: Αυτό! Ακριβώς! Μας δείχνει ότι σε κάτι υπερέχουμε και αυτό μπορεί να είναι το αυτοκίνητο, το σπίτι...

Δεν ξέρω αν το είχε ποτέ το μέτρο ο Έλληνας!

- Οι Ελευσινιώτες;

M: Τους Ελευσινιώτες δεν τους ξέρω πιά. Δεν τους ξέρω πια τους Ελευσινιώτες...

- Το πώς χτίζουν τα σπίτια τους έχει ενδιαφέρον!

M: Στην Ελευσίνα ειδικά; Αυτό όμως είναι ανά την Ελλάδα δεν είναι ειδικά για την Ελευσίνα...

- Ναι αλλά εκεί έχει έναν ιδιαίτερο τρόπο που γίνεται, μάλλον λόγω της φτώχειας τελικά που υπάρχει, δεν είναι όλοι μεγάλο... Είναι κάποια σπιτάκια που τα βλέπεις να εξελίσσονται...

και αυτά σε «φτωχικά» εξελίσσονται, αλλά γίνονται νεοελληνικά «φτωχικά»...

M: Ναι και γι' αυτό γίνονται και εξοχικά!

- Ναι ακριβώς!

M: Πάντως εγώ θυμάμαι στην Ελευσίνα στα παιδικά μου χρόνια που... προφανώς ήταν εκτός σχεδίου, ήταν παράνομα τα σπίτια που χτίζανε... και έπρεπε να τα χτίσουν μέσα στην νύχτα γιατί αν το πρωί περνούσε η πολεοδομία —μέσα σε εισαγωγικά, δεν ξέρω πώς λεγόταν τότε, μπορεί να λεγόταν και αστυνομία απλά και μόνο- και το έβρισκε χτισμένο με ανθρώπους μέσα δεν έκανε τίποτα

- Σοβαρά!;

M: Και θυμάμαι ολόκληρες οικογένειες, σόγια δηλαδή που μαζευόντουσαν την νύχτα και χτίζανε μία κάμαρα. Αυτό το θυμάμαι. Με είχε εντυπωσιάσει!

- Αυτό γινόταν επειδή απαγορευόταν λόγω αρχαίων;

M: Όχι αυτό δεν γινόταν μόνο στην περιοχή που ήταν γύρω από τα αρχαία, γινόντουσαν σε περιοχές οι οποίες... στον λεγόμενο Συνοικισμό ο οποίος είναι πολύ πιο μακριά.

Νομίζω ότι δεν επιτρεπόταν γιατί... φαντάζομαι από ότι εκείνη την εποχή θα πρεπε να υπήρχε ένας ορισμένος χώρος, ένα μίνιμουμ χώρος για να χτίσεις ένα σπίτι. Και πάνω εκεί ήτανε πολύ μικρά, και χτίζανε σπιτάκια και τα χτίζανε όλη τη νύχτα. Από μια άποψη είναι και λίγο συγκινητικό για να το δεις...

- Το 'χετε δει αυτό;

M: Βεβαίως, αυτό το ξέρω, το θυμάμαι!

- Πόσα ήταν δηλαδή; Πόσα άτομα;

M: Μαζευόντουσαν δεκαπέντε άνθρωποι, ένα σόι δηλαδή μαζί, και αρχίζουν και το χτίζουν μέσα στη νύχτα!

- Το 'χαν σκάψει δηλαδή πριν;

M: Το 'χαν σκάψει... καλά!... πολλὰ δεν είχανε θεμέλια!... μην περιμένουμε... με τούβλα, με χώμα να! Και το χτίζανε... για να μπουέ την άλλη μέρα να μείνουνε μέσα.

- Και το πρωί το βλέπατε;

M: Και το πρωί ήτανε φτιαγμένο με μια πόρτα! Μπορεί να μην είχε παράθυρο ας πούμε... και ανοιγόταν το παράθυρο σε μια άλλη εποχή.

- Και αυτοί με τη βλέπατε το βράδυ για να δουλέψουνε;

M: Με λάμπες... με λάμπες... με λάμπες και το χτίζανε...

- Λάμπες πετρελαίου δηλαδή...

M: Λάμπες πετρελαίου να!... και το χτίζανε το σπίτι...

- Να ορίστε κάτι συγκλονιστικό...

M: Ναι αλλά νομίζω ότι αυτό δεν θα πρέπει να 'ναι χαρακτηριστικό μόνο της Ελευσίνας... γιατί δεν φαντάζομαι... θα 'ταν (σ' όλη την Ελλάδα).

- Πρώτη φορά το ακούω εγώ...

M: Μα ήτανε εργατοσύνοχη η Ελευσίνα. Και τα σπίτια ήτανε κάμαρες. Ήτανε κάμαρες τότε τα σπίτια. Όταν λέγαμε ένα σπίτι ήτανε μια κάμαρα... με μία τουαλέτα απ' έξω.

Ένα μπάνιο ας το πούμε απ έξω. Κότες, καταίκες στους δρόμους, τέτοια πράγματα.



Μερόπη Π., γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Ελευσίνα (Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 30/01/08)

9. Βαγγέλης Φ. (φωτογράφος εκδηλώσεων, μεγάλωσε στην Ελευσίνα όπου διατηρεί φωτογραφικό κατάστημα, 02/02/08)

M: Τα σπίτια, ανοικοδόμηση, κλπ.;

B: Μεγάλη άνοδο.

M: Τα αρχαία που είναι από κάτω;

B: Εκεί δεν τα πειράζεις, εκεί δεν χτίζονται σπίτια.

M: Τι εννοείς «δεν τα πειράζεις».

B: Δεν μπορείς να χτίσεις εκεί.

M: Σ' αυτή την περιοχή;

B: Ναι. Εδώ απέναντι αυτό έχει χρόνια, είναι έξι χρόνια.

M: Κι όμως, χτίζουνε.

B: Στα αρχαία όχι. Στα αρχαία μόνο με πλάγιο τρόπο.

M: Χτίζουνε...

B: Όχι, αυτοί χτίζουνε προκάτ. Στο οικόπεδο επάνω το στήνεις. Δεν μπορείς να σκάψεις ούτε με σκεπάρνι.

M: Έχω δει και μεγάλο κτίριο.

B: Είναι που έχουν ξεμπερδευτεί από την αρχαιολογία.

M: Κάνανε ανασκαφές και τέτοια και μετά κλείσανε και το δώσανε;

B: Όπως απέναντι ακριβώς. Απέναντι είναι 7-8 χρόνια, έχουνε βρει αρχαία, είναι κάθε πρωί 2-3 αρχαιολόγοι με ένα πινελάκι, να μη σου πω τι κάνουνε γιατί θα το γράψεις...

M: Όχι, πες πες.

B: Δεν... Ξύνουνε τις πέτρες!

M: Και ο άλλος περιμένει να πάρει την άδεια...

B: Είναι 180 μαγαζιά και γραφεία απέναντι και είναι τώρα πόσα χρόνια και παιδεύονται.

M: Και οι ιδιοκτήτες έχουν φρικάρει;

B: Έχουν σαλτάρει! Ε, λογικό. Σκέψου άμα γίνει πόσος κόσμος θα δουλέψει.

M: Και για πες μου, πώς το βλέπεις αυτό;

B: Χαζό είναι! Χαζό είναι.

M: Τα αρχαία δεν έχουνε σημασία;

B: Έχουν σημασία. Αλλά υπάρχει τρόπος να τα φτιάξεις σε άλλους ρυθμούς. Αυτό το χάλι τώρα... με ένα πινελάκι που ξυρίζονταν οι παλιοί, να κάνει έτσι όλη την ημέρα ένα άτομο είναι φρικτό, ρε παιδιά... Όταν είναι να στηθεί μια επιχείρηση με 180 μαγαζιά και γραφεία θα απασχοληθεί πολύς κόσμος. Καταπολεμάς την ανεργία μάνι-μάνι.

M: Και πώς γίνεται τώρα; Κάνουνε μια σωστική ανασκαφή και τους δίνουνε την άδεια;

B: Δεν το ξέρω τώρα πώς γίνεται.

M: Ξέρω και περιπτώσεις που έχουμε απαλλοτριώσεις, δεν έχουν επιτρέψει καν.

B: Το δίπλα ακριβώς που βρήκανε αρχαία έχουνε βάλει στα μαγαζιά που χτίσανε από πάνω τζάμι και βλέπεις τα αρχαία από κάτω. Τώρα εδώ δεν ξέρω τόσα χρόνια τι ψάχνουνε να βρούνε.

M: Τι γνώμη έχεις για τους αρχαιολόγους;

B: Κοίταξε, δεν έχω ασχοληθεί... αργόσχολοι, αυτή την εντύπωση έχω.

M: Μας έχουνε μάθει από το σχολείο να τα εκτιμάμε όλα αυτά; Τον πολιτισμό μας, των αρχαίων;

B: Όχι, όχι δεν μπορώ να πω.

[...]

B: Ναι, στα αρχαία, έρχονται κάθε μέρα.

M: Ξένοι εννοώ, όχι Έλληνες.

B: Ναι, ξένοι τουρίστες. Έλληνες δεν έρχονται, οι Έλληνες πάνε στα μπαράκια.

M: Έρχονται, κι όμως, έχει κάτι ξεναγήσεις που γίνονται Κυριακές, ξέρω ότι έρχονται.

B: Είναι με τα πούλμαν που έρχονται, αλλά έρχονται και φεύγουνε, δεν κάθονται δηλαδή στα μαγαζιά. Τους περιμένουν απ έξω και φεύγουν. Γιατί έχει συνέχεια ξένους.

M: Οι Έλληνες πώς θα μπορούσαν να συμφιλιωθούνε λίγο καλύτερα με αυτά, να τα εκτιμήσουνε;

B: Δεν υπάρχει ενημέρωση.

M: Δεν προβάλλονται καλά, ε;

B: Μόλις ακούν «αρχαιολογία» και πρέπει να φτιάξουν ένα σπίτι, τους γυρνάει το μάτι ανάποδα. Το 'χω περάσει δυο φορές. Δεν βρήκανε αρχαία εκεί που σκάβαμε εμείς, αλλά από πάνω μας ήταν μήπως βρούμε αρχαία.

M: Δηλαδή τι ήταν αυτό;

B: Οικοδομή.

M: Ήσουν σε οικοδομή, δούλευες;

B: Δική μου οικοδομή. Και ευτυχώς δεν βρήκανε. Κάποια στιγμή η τσάπα βρίσκει μία πέτρα και λέει ο αρχαιολόγος στοπ. Κανόνισε να σε θάψω μέσα του λέω (γελώντας). Ξέρεις μία πέτρα να βρεις αρχαία, την πάτησες.

M: Τι γίνεται μετά, για πες τη διαδικασία;

B: Σταματάει η οικοδομή.

M: Σταματάει μέχρι να γίνει η ανασκαφή;

B: Ναι και απ' ό,τι ξέρω, τον πληρώνεις εσύ τον αρχαιολόγο που κάθεται και σκαλίζει όλη μέρα, απ' ό,τι ξέρω, δεν είμαι σίγουρος.

M: Αλλιώς σου λέει άσ' το.

B: Ναι, άσ' το και μετά από 300 χρόνια...

[...]

M: Εσύ δεν θα ήθελες να διατηρηθεί λίγο αυτό το χρώμα της περιοχής;

B: Κοίταξε, η τεχνολογία προχωράει, μην το κάνουμε... Δεν γίνεται να πάμε πίσω.

M: Ναι, αλλά αν θέλετε να προβάλετε το μέρος τουριστικά, δεν πρέπει λίγο...

B: Δεν είναι Μύκονος εδώ, ούτε Σαντορίνη, για να ζήσουμε από τον τουρισμό εμείς.



- Τα σπίτια, ανοικοδόμηση κτλ;
B:Μεγάλη άνοδο.
-Τα αρχαία που είναι από κάτω;
B:Εκεί δεν τα πειράξεις, εκεί δεν χτίζονται σπίτια.
-Τι εννοείς «δεν τα πειράξεις».
B:Δεν μπορείς να χτίσεις εκεί.
-Ζ' αυτή την περιοχή;
B:Ναι. Εδώ απέναντι αυτό έχει χρόνια, είναι έξι χρόνια.
-Κι όμως, χτίζουν.
B:Στα αρχαία όχι. Στα αρχαία μόνο με πλάγιο τρόπο.
-Χτίζουν.
B:Όχι, αυτοί χτίζουν, πρακτά. Στο οικόπεδο επάνω το στήνεις.
Δεν μπορείς να σκάψεις ούτε με σκεπάρνι.
-Έχω δει και μεγάλο κτίριο.
B:Είναι που έχουν ξεμπερδευτεί από την αρχαιολογία.
-Κάνανε ανασκαφές και τέτοια και μετά κλείσανε και το δώσανε;
B:Όπως απέναντι ακριβώς. Απέναντι είναι 7-8 χρόνια, έχουνε βρει αρχαία,
είναι κάθε πρωί 2-3 αρχαιολόγοι με ένα πινελάκι, να μη σου πω τι κάνουνε
γιατί θα το γράψεις...
-Όχι πες πες.
B:Δε... ξύνουνε... τις πέτρες.
-Και ο άλλος περιμένει να πάρει την άδεια.
B:Είναι 180 μαγαζά και γραφεία απέναντι και είναι τώρα πόσα χρόνια και παιδεύονται...
-Και οι ιδιοκτήτες έχουν φρικάρει;
B:Έχουν σαλτάρει! Ε, λογικό. Σκέψου άμα γίνει πόσος κόσμος θα δουλέψει.
-Και για πες μου πώς το βλέπεις αυτό;
B:Χαζό είναι! Χαζό είναι.
-Τα αρχαία δεν έχουνε σημασία;
B:Έχουν σημασία. Αλλά υπάρχει τρόπος να τα φτιάξεις σε άλλους ρυθμούς.
Αυτό το χάλι τώρα... με ένα πινελάκι που ξυρίζονταν οι παλιοί, να κάνει έτσι
όλη την ημέρα ένα άτομο είναι φρικτό ρε παιδιά... Όταν είναι να στηθεί μια επιχείρηση
με 180 μαγαζά και γραφεία θα απασχοληθεί πολύς κόσμος.
Καταπολεμάς την ανεργία μάνι-μάνι.
-Και πώς γίνεται τώρα; Κάνουμε μια σωστική ανασκαφή και τους δίνουμε την άδεια;
B:Δεν το ξέρω τώρα πώς γίνεται.
-Ξέρω και περιπτώσεις που έχουμε απαλλοτριώσεις, δεν έχουν επιτρέψει καν.
B:Το δίπλω ακριβώς που βρήκανε αρχαία έχουνε βάλει στα μαγαζά που χτίσανε
από πάνω τζάμι και βλέπεις τα αρχαία από κάτω. Τώρα εδώ δεν ξέρω τόσα χρόνια
τι ψάχνουνε να βρούνε.
-Τι γνώμη έχεις για τους αρχαιολόγους;
B:Κοίταξε, δεν έχω σχοληθεί... αρχαιολογοί, αυτή την εντύπωση έχω.
-Μας έχουνε μάθει από το σχολείο να τα εκτιμάμε όλα αυτά; Τον πολιτισμό μας,
των αρχαίων;
B:Όχι, όχι δεν μπορώ να πω.
(...)
B: Ναι στα αρχαία, έρχονται κάθε μέρα.
-Ξέναι εννοά, όχι έλληνες.
B:Ναι ξένοι τουρίστες. Έλληνες δεν έρχονται, οι έλληνες πάνε στα μπαράκια.
-Έρχονται κι όμως, έχει κάτι ξεναγήσεις που γίνονται Κυριακές, ξέρω ότι έρχονται.
B:Είναι με τα πουλμαν που έρχονται άλλα έρχονται και φεύγουνε, δεν κάθονται
δηλαδή στα μαγαζά. Τους περιμένουν απ έξω και φεύγουν. Γιατί έχει συνέχεια ξένους.
-Οι έλληνες πώς θα μπορούσαν να συμφιλιωθούνε λίγο καλύτερα με αυτά,
να τα εκτιμήσουνε.
B:Δεν υπάρχει ενημέρωση.
-Δεν προβάλλονται καλά, ε;
B:Μόλις ακούν «αρχαιολογία» και πρέπει να φτιάξουν ένα σπίτι, τους γυρνάει
το μάτι ανάποδα. Το 'χω περάσει δυο φορές. Δεν βρήκανε αρχαία εκεί που σκάβαμε εμείς,
αλλά από πάνω μας ήταν μήπως βρούμε αρχαία.
-Δηλαδή τι ήταν αυτό;
B:Οικοδομή.
-Ήσουν σε οικοδομή, δούλευες;
B:Δική μου οικοδομή. Και ευτυχώς δε βρήκανε. Κάποια στιγμή η τσάπα βρίσκει μία πέτρα
και λέει ο αρχαιολόγος στοπ. Κανόνισε να σε θάψω μέσα του λέω (γελώντας).
Ξέρες μία πέτρα να βρεις αρχαία την πάτησες.
-Τι γίνεται μετά, για πες τη διαδικασία.
B:Σταματάει η οικοδομή.
-Σταματάει μέχρι να γίνει η ανασκαφή;
B:Ναι και από ό,τι ξέρω τον πληρώνεις εσύ τον αρχαιολόγο που κάθεται και σκαλίζει όλη μέρα,
από ό,τι ξέρω, δεν είμαι σίγουρος.
-Αλλιώς σου λέει άστο.
B:Ναι, άστο και μετά από 300 χρόνια...
(...)
-Εσύ δεν θα ήθελες να διατηρηθεί λίγο αυτό το χρώμα της περιοχής;
B:Κοίταξε, η τεχνολογία προχωράει, μην το κάνουμε... δεν γίνεται να πάμε πίσω.
-Ναι, αλλά αν θέλετε να προβάλετε το μέρος τουριστικά, δεν πρέπει λίγο...
B:Δεν είναι Μύκονος εδώ ούτε Σαντορίνη, να ζήσουμε από τον τουρισμό εμείς.

Βαγγέλης Φ.

(Φωτογράφος εκδηλώσεων, μεγάλωσε στην Ελευσίνα όπου διατηρεί φωτογραφικό κατάστημα) 02/02/08)

ΣΤΑ ΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ: Β΄. ΕΛΕΥΣΙΝΑ
Πεζόδρομος οδού Νικολαΐδου, απέναντι από τον αρχαιολογικό χώρο



10. Ελεάννα (βιβλιοθηκονόμος – πτυχιούχος ΕΜΜΕ Παντείου, πήγαινε σχολείο στην Πλάκα, 1/03/07, ώρα 18.00)

M: Νομίζεις ότι έχει χαθεί κάτι από την παλιά εποχή; Από τις αναμνήσεις σου, τις πιο παλιές που έχεις, τι νομίζεις ότι έχει χαθεί;

E: Κοίταξε, νομίζω ότι τώρα πια έχει αναδειχθεί, δηλαδή τώρα πια τα βλέπεις με πιο άπλα. Όλους τους αρχαίους χώρους τους βλέπεις με πιο άπλα. Ενώ τότε, εγώ τουλάχιστον που ήμουν και πιο μικρή και που πηγαίναμε με το σχολείο εκδρομές στην Πλάκα, κλπ., το 'βλεπα σαν κάτι πάρα πολύ παλιό και κάτι το οποίο δεν μπορούσα να αγγίξω, να δω, να... Το θεωρούσα κάτι απόμακρο, ενώ τώρα το θεωρώ πιο κοντά μου, πιο οικείο.

M: Τότε όμως δεν πρέπει να 'χε και πολλά κάγκελα, ε; Οι χώροι δεν πρέπει να 'τανε τόσο κλεισμένοι...

E: Ναι, ήτανε πιο απλά, αλλά...

M: Μπορούσες να μπεις;

E: Ναι, μπορούσες να μπεις πιο εύκολα, απλά μπορεί να το 'χα συνδυάσει κάπως διαφορετικά, δεν ξέρω... Ίσως επειδή πήγαινα σχολείο στην Πλάκα και μας πηγαίνανε και τόσες εκπαιδευτικές εκδρομές στα αρχαία και συνήθως βαριόμασταν... (γελώντας)

M: Α, ναι; Για πες μου τι κάνετε εκεί μέσα, καμιά ιστορία έχεις να μας πεις; Μήπως παίρνατε και κανένα κομματάκι για το σπίτι ή μπα;

E: Όοοχι!!! Βασικά πηγαίναμε και κάναμε γυμναστική εκεί πέρα, γιατί είχαμε ένα τρελό γυμναστή!

M: Πού δηλαδή;;;!!! (γέλια) Για πες, συγκεκριμένα!

E: Μέσα στην Αρχαία Αγορά πηγαίναμε!

M: Μέσα στην Αρχαία Αγορά;!

E: Είχαμε έναν τρελό γυμναστή ο οποίος, ρε παιδί μου, δεν ήθελε να μας κάνει στο σχολείο.

M: Σε τι ηλικία;

E: Πήγαινα δευτέρα λυκείου εγώ, εκείνος, εντάξει, ήτανε πρωτοδιόριστος, πολύ νέος. Πρώτη και δευτέρα λυκείου τον είχα... Ο οποίος βαριόταν να μας κάνει το κλασικό μάθημα που τρέχαμε στην αυλή του σχολείου, κλπ., και μας έπαιρνε και πηγαίναμε στην Αρχαία Αγορά μέσα και τρέχαμε, κάναμε τζόκιν ή μιλάγαμε ο ένας... Ξέρεις, κάναμε σαν ψυχολογική συζήτηση, κλπ. Δεν μας έλεγε ποτέ για την Ιστορία, απλά τον ενέπνεε η όλη κατάσταση. Πολλές φορές πηγαίναμε στην Πνύκα για ν' ανέβουμε τα σκαλιά και να περπατήσουμε πάνω στους βράχους κι έπειτα... στα καφέ. Καταλήγαμε σ' ένα καφέ, στον «Πλάτανο», στον «Γλυκύ»...

M: Νομίζεις ότι έχει χαθεί κάτι, από την παλιά εποχή; Από τις αναμνήσεις σου τις πιο παλιές που έχεις, τι νομίζεις ότι έχει χαθεί;
E: Κοίταξε νομίζω ότι τώρα πια, έχει αναδειχθεί, δηλαδή τώρα πια τα βλέπεις σε πιο άπλα. Όλους τους αρχαίους χώρους 'τους βλέπεις με πιο άπλα. Ενώ τότε –εγώ τουλάχιστον που είμουν και πιο μικρή και που πηγαίναμε με το σχολείο εκδρομές στην Πλάκα κτλ, το 'βλεπα σαν κάτι πάρα πολύ παλιό και κάτι το οποίο δεν μπορούσα να αγγίξω, να δω, να... το θεωρούσα κάτι απόμακρο, ενώ τώρα το θεωρώ πιο κοντά μου, πιο οικείο.
M: Τότε όμως δεν πρέπει να χε και πολλά κάγκελα, ε; Οι χώροι δεν πρέπει να 'τανε τόσο κλεισμένοι
E: Ναι ήτανε πιο απλά, αλλά...
M: Μπορούσες να μπεις...
E: Ναι, μπορούσες να μπεις πιο εύκολα, απλά μπορεί να το χα συνδυάσει κάπως διαφορετικά, δεν ξέρω...
Ίσως επειδή πήγαμε σχολείο στην Πλάκα και μας πηγαίνανε και τόσες εκπαιδευτικές εκδρομές στα αρχαία και συνήθως βαριόμασταν ...(γελάει)
M: Α, ναι για πες μου τι κάνετε εκεί μέσα, καμιά ιστορία έχεις να μας πεις; Μήπως παίρνατε και κανένα κομματάκι για το σπίτι ή μπα;
E: Όσοοχι!!! Βασικά πηγαίναμε και κάναμε γυμναστική εκεί πέρα, γιατί είχαμε ένα τρελό γυμναστή
M: Πού δηλαδή;;;!!! (γέλια)... Για πες, συγκεκριμένα;
E: Μέσα στην Αρχαία Αγορά πηγαίναμε!
-Μέσα στην Αρχαία Αγορά;;;!
E: Είχαμε έναν τρελό γυμναστή ο οποίος ρε παιδί μου δεν ήθελε να μας κάνει στο σχολείο.
M: Σε τι ηλικία;
E: Πήγαμε 2α Λυκείου εγώ, εκείνος, εντάξει, ήτανε πρωτοδιόριστος, πολύ νέος. Πρώτη και Δευτέρα Λυκείου τον είχα... Ο οποίος βαριόταν να μας κάνει το κλασσικό μάθημα που τρέχαμε στην αυλή του σχολείου κτλ, και μας έπαιρνε και πηγαίναμε στην αρχαία αγορά μέσα και τρέχαμε, κάναμε τζόκινγκ, ή μιλάγαμε ο ένας ...
Ξέρεις κάναμε σαν ψυχολογική συζήτηση κλπ. Δεν μας έλεγε ποτέ για την ιστορία... απλά τον ενέπνεε η όλη κατάσταση. Πολλές φορές πηγαίναμε στην Πνύκα για να ανέβουμε τα σκαλιά και να περπατήσουμε πάνω στους βράχους και έπειτα ... στα καφέ. Μετά καταλήγαμε σε ένα καφέ, στον Πλάτανο, στον Γλυκύ...



Ελεάνα 1/03/07, 18.00
(πήγαμε σχολείο στην Πλάκα)

ΣΤΑ ΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ: Α΄. ΑΘΗΝΑ
Κατά μήκος της Αδριανού, απέναντι από την Αρχαία Αγορά, Πλάκα



15/01/03-28/08/04

11. Ελένη Α. (ιστορικός επί πτυχίω, γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Ελευσίνα, 29/02/08)

Ε: Πάντα είχε περίφραξη ο χώρος και ήταν επιβλητικός, εξέπεμπε ένα δέος. Από παιδί το θυμάμαι, δεν έβγαζε τη διάθεση να πάω να παίξω μέσα.

Μ: Απόμακρος;

Ε: Όχι ακριβώς, αλλά σαν κάτι που σε έκανε να το σεβαστείς, σαν την εκκλησία κάτι.

Μ: Καφετέριες είχε τόσες όταν ήσουν μικρή;

Ε: Καμία δεν είχε. Όταν ήμουν μικρή και μέχρι το '90, ήταν από την πλατεία και κάτω, επειδή ήταν στην παραλία ο έκτος στόλος τότε ήταν πολύ υποβαθμισμένη η περιοχή, δεν κυκλοφορούσε τίποτε. Ούτε καφετέριες υπήρχαν, ούτε μπαρ ούτε τίποτε. Τα τελευταία χρόνια έχει γίνει η ανάπτυξη της παραλίας και έχει καφετέριες σε αυτό τον πεζόδρομο και στην κάτω παραλία. Μέχρι και τα μέσα του '90 δεν κινούνταν τίποτε προς τα κάτω, προς την παραλία. Και ο αρχαιολογικός χώρος, βέβαια, που είναι από την πλατεία μέχρι κάποιο σημείο, δεν τον βλέπαμε τόσο συχνά, δηλαδή δεν είχαμε λόγο να πάμε μέχρι κάτω.

[...]

Ε: Κοίταξε, η «Αγέλαστος Πέτρα» ήταν ένα ωραίο ντοκιμαντέρ, το οποίο έδειξε πολύ συγκεκριμένα παραδείγματα και μια εικόνα της Ελευσίνας που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Περιπτώ να σου πω ότι είμαι και γω στην ταινία, αλλά δεν μιλάω, κάπου φαίνομαι.

Μ: Πάντως νομίζεις πως αυτή η εικόνα που έδειξε, δεν είναι η δική σου εικόνα για την Ελευσίνα;

Ε: Ωραίο ήταν, αλλά ήταν καθαρά η δική του η ματιά. Κάποιος πολίτης της Ελευσίνας δεν θεωρώ ότι έχει κάτι τέτοιο στο μυαλό του. Καλό ήταν, αλλά μακριά από την πραγματικότητα. Το να ζεις κάτι έχει μεγάλη διαφορά από το να το παρατηρείς. [...]

Όταν αναφερόμαστε στην Ελευσίνα και κάποιος που έχει αρχίσει το ντοκιμαντέρ του στη δεκαετία του '80, τότε που ήταν πάρα πολύ μολυσμένη η ατμόσφαιρα –και ακόμη είναι– όμως δεν μπορείς να σταθείς ούτε στην πολιτιστική κληρονομιά μόνο, ούτε στη μολυσμένη ατμόσφαιρα και στα εργοστάσια... Δεν είναι μόνο αυτό, είναι και πολλά άλλα πράγματα. Όπως το τι γίνεται στα σχολεία... Πολύ καθημερινά πράγματα..

Μ: Αυτά της καθημερινότητας...

Ε: Ναι, είναι πολύ σημαντικό, όμως από την άλλη, δεν μπορεί να μένει κάποιος με την αντίληψη ότι η Ελευσίνα είναι έτσι, ότι οι περισσότεροι άνθρωποι είναι αυτού του επιπέδου, αλλά τι κάνουν αυτοί οι άνθρωποι. [...]

Υπάρχει εξέλιξη, υπάρχουν πράγματα που γίνονται γενικά.

Μ: Πολιτισμός σύγχρονος νομίζεις ότι υπάρχει;

Ε: Δεν νομίζω ότι ο σύγχρονος άνθρωπος είναι ικανός να παράγει πολιτισμό.

Μ: Ο σύγχρονος άνθρωπος ή ο σύγχρονος Έλληνας;

Ε: Γενικά, δεν υπάρχουν οι συνθήκες... είναι παγκόσμιο φαινόμενο. Δεν θεωρώ ότι πολιτιστικά κάνουμε κάτι σπουδαίο, απλά αναπαράγουμε τα παλιά. [...]

Πιστεύω ότι τα πράγματα έχουν γίνει τελείως ωμά. Ναι, η επιβίωση, τα πολιτικά συστήματα, όλα αυτά που γίνονται γύρω μας, μας έχουν εξαγριώσει.

Νομίζω πως υπάρχει πολιτιστική στασιμότητα εδώ και αρκετά χρόνια. Δεν πιστεύω ότι οποιοδήποτε ερέθισμα στους τομείς της πολιτιστικής ζωής έχει να μας πει κάτι. Δεν με συγκινεί κάτι. Αν ψάξουμε παλιότερα, πάρα πολλά πράγματα... [...]

Στα χρόνια τα δικά μας να βγει κάτι και να το θεωρήσουμε κλασικό, πέρα από το «Παρά Πέντε» δεν υπάρχει.

Μ: Το «Παρά Πέντε» σ' αρέσει;

Ε: Ναι μου άρεσε, αλλά δεν το θεωρώ κάτι το ιδιαίτερο... [...]

Τα σήριαλ γενικότερα και η τηλεόραση αντικατοπτρίζει το κοινό αίσθημα πάντα...

Μ: Και ποιο είναι το κοινό αίσθημα σήμερα;

Ε: Α, η αδικία! Η αδικία που γίνεται γενικότερα! Δηλαδή, πιστεύω πως σαν τηλεθεατής αλλά και σαν πολίτης θέλεις να πάρεις εκδίκηση κάποια στιγμή από αυτούς που σε πατάνε, από

αυτούς που σε μειώνουνε, για οποιονδήποτε λόγο. Όταν το βλέπεις να το κάνει κάποιος άλλος έστω και στο σήριαλ... [...]

Μ: Νομίζεις ότι βοηθάνε οι αρχαιολογικοί χώροι έτσι όπως είναι φτιαγμένοι; Είναι φιλικοί στους επισκέπτες;

Ε: Για μένα φιλικοί δεν είναι οι χώροι, είναι οι άνθρωποι που κάνουν τους χώρους. Δεν είναι φιλικοί οι άνθρωποι. Δεν μπορείς, παραδείγματος χάρη, να λες σε έναν μαθητή που θέλει να δει τα αρχαία πως πρέπει να πληρώσει εισιτήριο, ούτε να τον αφήνεις να τριγυρνάει μόνος του μέσα στο χώρο. Πιστεύω πως πρέπει να υπάρχει κάποιος που να εξηγεί τι βλέπεις. Ίσως θα έπρεπε η τοπική αυτοδιοίκηση να φέρει σε γνωριμία τους μαθητές με τα αρχαία. Δεν σημαίνει κάτι ότι έχουμε έναν αρχαιολογικό χώρο ξαπλωμένο και περνάμε από δίπλα, πίνουμε καφέ απέναντι και τι έγινε.

Αν δεν ξέρεις τίποτε για το χώρο, δεν θα σου πει τίποτε και ο χώρος. Εντάξει έχουμε αρχαία. Αυτό το ξέρουν όλοι και τελεία, τίποτε άλλο.

ΣΤΑ ΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ: Β'. ΕΛΕΥΣΙΝΑ

Πεζόδρομος Νικολαΐδου, έξω από τον αρχαιολογικό χώρο της Ελευσίνας



Απρίλιος 2003



καλοκαίρι 2003



01/08/04



χειμώνας 2004



Ιούλιος 2007

Ε. Πάντα είχε περιφραγή ο χώρος και ήταν επιβλητικός, εξέπεμπε ένα δέος. Από παιδί το θυμάμαι, δεν έβγαζε την διάθεση να πάω να παίξω μέσα.
Μ. Απόμακρος;
Ε. Όχι ακριβώς, αλλά σαν κάτι που σε έκανε να το σεβαστείς, σαν την εκκλησία κάτι.
Μ. Καφετέριες είχε τόσες όταν ήσουν μικρή;
Ε. Καμία δεν είχε. Όταν ήμουν μικρή και μέχρι το '90, ήταν από την πλατεία και κάτω. Επειδή ήταν στην παραλία ο έκτος στόλος τότε ήταν πολύ υποβαθμισμένη η περιοχή, δεν κυκλοφορούσε τίποτε. Ούτε καφετέριες υπήρχαν, ούτε μπαρ, ούτε τίποτε. Τα τελευταία χρόνια έχει γίνει η ανάπτυξη της παραλίας και έχει καφετέριες σε αυτό τον πεζόδρομο και στην κάτω παραλία. Μέχρι και τα μέσα του '90 δεν κινούνταν τίποτε προς τα κάτω, προς την παραλία. Και ο αρχαιολογικός χώρος βέβαια που είναι από την πλατεία μέχρι κάποιο σημείο, δεν τον βλέπαμε τόσο συχνά, δηλαδή δεν είχαμε λόγο να πάμε μέχρι κάτω.
[...]Ε. Κοίταξε, η "Αγέλαστος Πέτρα" ήταν ένα ωραίο ντοκιμαντέρ, το οποίο έδειξε πολύ συγκεκριμένα παραδείγματα και μια εικόνα της Ελευσίνας που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Περιπτώ να σου πω ότι είμαι και γω στην ταινία, αλλά δεν μιλάω, κάπου φαίνομαι.
Μ. Πάντως νομίζεις πως αυτή η εικόνα που έδειξε, δεν είναι η δική σου εικόνα για την Ελευσίνα;
Ε. Ωραίο ήταν, αλλά ήταν καθαρά η δική του η ματιά. Κάποιος πολίτης της Ελευσίνας δεν θεωρώ ότι έχει κάτι τέτοιο στο μυαλό του. Καλό ήταν, αλλά μακριά από την πραγματικότητα. Το να ζεις κάτι έχει μεγάλη διαφορά από το να το παρατηρείς. [...]
Ε. Όταν αναφερόμαστε στην Ελευσίνα και κάποιος που έχει αρχίσει το ντοκιμαντέρ του στη δεκαετία του '80, τότε που ήταν πάρα πολύ μολυσμένη η ατμόσφαιρα -και ακόμη είναι- όμως δεν μπορείς να σταθείς ούτε στην πολιτιστική κληρονομιά μόνο, ούτε στη μολυσμένη ατμόσφαιρα και στα εργοστάσια... δεν είναι μόνο αυτό, είναι και πολλά άλλα πράγματα. Όπως το τι γίνεται στα σχολεία...πολύ καθημερινά πράγματα...
Μ. Αυτά της καθημερινότητας...
Ε. Ναι, είναι πολύ σημαντικό, όμως από την άλλη, δεν μπορεί να μένει κάποιος με την αντίληψη ότι η Ελευσίνα είναι έτσι, ότι οι περισσότεροι άνθρωποι είναι αυτού του επιπέδου, αλλά τι κάνουν αυτοί οι άνθρωποι. [...] Υπάρχει εξέλιξη, υπάρχουν πράγματα που γίνονται γενικά.
Μ. Πολιτισμός σύγχρονος νομίζεις ότι υπάρχει;
Ε. Δεν νομίζω ότι ο σύγχρονος άνθρωπος είναι ικανός να παράγει πολιτισμό.
Μ. Ο σύγχρονος άνθρωπος ή ο σύγχρονος Έλληνας;
Ε. Γενικά, δεν υπάρχουν οι συνθήκες... είναι παγκόσμιο φαινόμενο. Δεν θεωρώ ότι πολιτιστικά κάνουμε κάτι σπουδαίο, απλά αναπαράγουμε τα παλιά.[...] Πιστεύω ότι τα πράγματα έχουν γίνει τελείως ωμά. Ναι, η επιβίωση, τα πολιτικά συστήματα, όλα αυτά που γίνονται γύρω μας, μας έχουν εξαγριώσει. Νομίζω πως υπάρχει πολιτιστική στασιμότητα εδώ και αρκετά χρόνια. Δεν πιστεύω ότι οποιοδήποτε ερέθισμα στους τομείς της πολιτιστικής ζωής έχει να μας πει κάτι. Δεν με συγκινεί κάτι. Αν ψάξουμε παλιότερα, πάρα πολλά πράγματα... [...]
Ε. Στα χρόνια τα δικά μας να βγει κάτι και να το θεωρήσουμε κλασικό, πέρα από το «Παρά Πέντε» δεν υπάρχει.
Μ. Το «Παρά Πέντε» σ' αρέσει;
Ε. Ναι μου άρεσε, αλλά δεν το θεωρώ κάτι το ιδιαίτερο... [...] Το σήριαλ γενικότερα και η τηλεόραση αντικατοπτρίζουν το κοινό αίσθημα πάντα...
Μ. Και ποιο είναι το κοινό αίσθημα σήμερα;
Ε. Α, η αδικία!!! Η αδικία που γίνεται γενικότερα! Δηλαδή πιστεύω πως σαν τηλεθεατής αλλά και σαν πολίτης θέλεις να πάρεις εκδίκηση κάποια στιγμή από αυτούς που σε πατάνε, από αυτούς που σε μειώνουν, για οποιονδήποτε λόγο. Όταν το βλέπεις να το κάνει κάποιος άλλος έστω και στο σήριαλ... [...]
Μ. Νομίζεις ότι βοηθάνε οι αρχαιολογικοί χώροι έτσι όπως είναι φτιαγμένοι, είναι φιλικόι στους επισκέπτες;
Ε. Για μένα φιλικόι δεν είναι οι χώροι, είναι οι άνθρωποι που κάνουν τους χώρους. Δεν είναι φιλικόι οι άνθρωποι.
Δεν μπορείς παραδείγματος χάρι να λες σε έναν μαθητή που θέλει να δει τα αρχαία πως πρέπει να πληρώσει εισιτήριο, ούτε να τον αφήνεις να τριγυρνάει μόνος του μέσα στο χώρο. Πιστεύω πως πρέπει να υπάρχει κάποιος που να εξηγεί το τι βλέπεις. Ίσως θα έπρεπε η Τοπική Αυτοδιοίκηση να φέρει σε γνωριμία τους μαθητές με τα αρχαία. Δεν σημαίνει κάτι ότι έχουμε έναν αρχαιολογικό χώρο διαπλωμένο και περνάμε από δίπλα, πίνουμε καφέ απέναντι και τι έγινε. Αν δεν ξέρεις τίποτε για το χώρο, δεν θα σου πει τίποτε και ο χώρος. Εντάξει έχουμε αρχαία. Αυτό το ξέρουν όλοι και τελεία, τίποτε άλλο.



Ελένη Λ., Ιστορικός επί πτυχίω, γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Ελευσίνα, 29/02/08

12. Δήμητρα Μ. (γεννήθηκε και ζει στην Ελευσίνα, αρχαιολογικός χώρος Ελευσίνας, 20/10/09)

Δ: Είμαι γέννημα-θρέμμα εδώ, δηλαδή τα παιδιά μου είναι τέταρτη γενιά. Πατέρας, παππούδες, οι γονείς, έχουμε μεγαλώσει εδώ, την έχουμε ζήσει την Ελευσίνα πολύ καλά! Παλαιότερα γινόντουσαν και τα Αισχύλεια εδώ [μέσα στον αρχαιολογικό χώρο], είναι κάποια γιορτή το καλοκαίρι. Θέατρο...

Μ: Ναι! Δεν γίνονται ακόμα;

Δ: Όχι, όχι γιατί δεν το επιτρέπει μέσα στο χώρο... Μέσα στο χώρο, εδώ, βάζανε καρέκλες, κλπ., αλλά επειδή πετάγανε σκουπίδια κάποιοι, γινόταν ο χώρος... Το απαγόρευσε η Αρχαιολογία.

Μ: Τώρα γίνονται στην Ελαιΐδα, ε;

Δ: Ήταν πολύ πιο ωραία! Πάρα πολύ ωραία. Γιατί ήτανε στον τόπο της, δηλαδή μέσα στον χώρο της γινόταν η τραγωδία, εδώ που έχει γεννηθεί. Και κωμωδίες και τραγωδίες... Αρχαίο θέατρο, πολύ ωραίο, με ωραίους ηθοποιούς, φανταστικές παραστάσεις, εδώ ναι. Αλλά επειδή γινόταν κάποια φθορά με τις καρέκλες, με τα τραβήγματα με τα... η Αρχαιολογία το απαγόρευσε και τώρα έχουνε βρει ένα χώρο που είναι πολύ ωραία κι εκεί εντάξει, είναι ωραία, εντάξει, δεν είναι αυτό εδώ, αλλά είναι ωραία.

Μ: Αυτός ο χώρος δηλαδή έχει κάτι, ε; Μια αύρα;

Δ: Ήτανε εδώ, ήτανε μαγευτικό, ήτανε μαγευτικό. Πώς είναι στην Επίδαυρο, δηλαδή, που γίνεται, κάτι παρόμοιο. Αλλά εντάξει, όχι να γίνεται και να χαλάσει κάποιο πράγμα εδώ πέρα από τα αρχαία.

Μ: Με το χώρο εδώ ποια σχέση έχετε;

Δ: Ερχόμαστε από πολύ μικρή ηλικία, οι εκδρομές από το σχολείο, από το δημοτικό μας φέρνανε εδώ, επάνω στο μουσείο να μας εξηγήσουν. Ξέραμε πολύ καλά τη μυθολογία της θεάς Δήμητρας που ο Άδης πήρε την κόρη την Περσεφόνη, όλα αυτά τα είχαμε πολύ καλά βιώσει μέσα, τα ξέραμε. Από το δημοτικό ήτανε γνωστά τα Ελευσίνια Μυστήρια, όλα, όλα.

Μ: Σας επηρέασε δηλαδή αυτό από μικρή; Γιατί, πχ., άλλα παιδιά δεν προσέχουνε...

Δ: Όχι, όχι, πιστεύω ότι στην εποχή μου ήταν κι ο δάσκαλος κάπως, ήταν και οι εποχές διαφορετικές γιατί δεν υπήρχαν τηλεοράσεις σ' αυτή την ηλικία, να 'χουμε την τηλεόραση και να ξέρουμε τα batman, τα satman και να μην ξέρουμε εδώ πέρα τα του τόπου μας κάποια πράγματα. Όπως τα Ελευσίνια Μυστήρια που γινόντουσαν και μας λέγανε ερχόντουσαν από την Ιερά Οδό, αυτά όλα, πώς γινόντουσαν οι τελετές. Ε, σε αυτά ήμασταν μέσα, γνώστες. Τώρα τα παιδιά τα φέρνουν από το σχολείο [εδώ] και τους τα λένε, αλλά δεν νομίζω να... [...]

Εγώ, να σας πω κάτι, έχω ένα μήνα που αγόρασα τηλεόραση!

Μ: Μπράβο σας, σας συγχαίρω!

Δ: Την είχα καταργήσει γιατί όταν πήγαινε ο γιος μου στην τρίτη δημοτικού, με τη δασκάλα του είμαστε πολύ φίλες, και μου είπε ότι δεν προσφέρει – δηλαδή, το έβλεπα κι εγώ ότι δεν προσφέρει, δεν χρειαζόταν να μου το πει η δασκάλα! Μου λέει: «Δήμητρα, πέταξε την τηλεόραση», όχι κλείσ' τηνε και να την έχεις! Και την πέταξα στην κυριολεξία. Ήρθανε και τηνε βρήκανε κάτω κομμάτια... κομμάτια, το γυαλί είχε σπάσει, όλα! Λέω: «Τελείωσε, πάρτε το, βιώστε το, δηλαδή, ότι δεν...» Δεν θέλανε στην αρχή, γιατί είχανε εθισμό από την τηλεόραση, σχολάγανε από το σχολείο και δεν πηγαίνανε ούτε στην τουαλέτα να πλύνουν τα χέρια τους, να βγάλουνε τα παπούτσια τους, να βγάλουνε τα ρούχα τους, να κάνουν... Με το που μπαίνανε, πετάγανε τη σάκα, ανοίγανε το κουμπί, κι εκεί! Ούτε χέρια να πλύνουν, ούτε να αλλάξουνε, τη σάκα πεταμένη, τα παπούτσια ούτε να τα βγάλουν. Λέω όχι, αυτή η κατάσταση δεν μπορεί να συνεχιστεί... [...]

Μ: Υπάρχει δέσιμο των παιδιών σας με το χώρο όπως είναι σήμερα;

Δ: Αν τους τραβάει δηλαδή; Όχι, δεν τους τραβάει. Όπως μας τραβάει εμάς, δεν τους τραβάει. Πιστεύω ότι τα παιδιά άμα θα φύγουν από δω και θα πάνε σε κάποιο άλλο

μέρος δεν θα τους λείψει. [...]

Πας, ας πούμ,ε στην Αθήνα και ακούνε Ελευσίνα, «ουου, είσαστε...».

Μ: Και στην Αθήνα δεν είχε φτώχεια;

Δ: Απλώς επειδή δεν το λέγανε εκεί πέρα όμως, «Είσαι στην Αθήνα, α, μένεις στην Αθήνα!» με θαυμασμό και ο άλλος μπορεί να μην είχε να φάει.

Μ: Ακριβώς, η εικόνα της πρωτεύουσας, ε;

Δ: Αυτό δεν μ' αρέσει, να δείχνουνε μια άσχημη εικόνα για την Ελευσίνα. Ναι, υπάρχουνε και τα άσχημα, όχι να τα κρύβουμε, ότι είναι το τσιμέντο, ότι είναι η «Πετρόλα», ότι είναι αυτά και να τα ωραιοποιώ όλα, αλλά να δείχνω και τα καλά.

ΣΤΑ ΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ: Β΄. ΕΛΕΥΣΙΝΑ

Κεντρική είσοδος του αρχαιολογικού χώρου της Ελευσίνας



Απρίλιος 2003



01/08/2004



χειμώνας 2004



20/11/2005



15/05/2005



20/11/2006



07/2007



Δήμητρα Μ., γεννήθηκε και ζει στην Ελευσίνα. Μέσα στον αρχαιολογικό χώρο, 20/10/09

Δ. Είμαι γέννημα-θρέμμα εδώ, δηλαδή τα παιδιά μου είναι 4η γενιά. Πατέρας, παππούδες, οι γονείς, έχουμε μεγαλώσει εδώ, την έχουμε ζήσει την Ελευσίνα πολύ καλά! Παλαιότερα γινόντουσαν και τα Αισχύλεια εδώ (μέσα στον αρχαιολογικό χώρο), είναι κάποια γιορτή το καλοκαίρι. Θέατρο...

Μ. Ναι! Δεν γίνονται ακόμα;

Δ. Όχι, όχι γιατί δεν το επιτρέπει... μέσα στο χώρο... μέσα στον χώρο εδώ βάζανε καρέκλες κλπ., αλλά επειδή πετάγανε σκουπίδια κάποιοι... γινόταν ο χώρος... το απαγόρευσε η Αρχαιολογία.

Μ. Τώρα γίνονται στην Ελαιίδα, ε;

Δ. Ήταν πολύ πιο ωραία! Πάρα πολύ ωραία. Γιατί ήτανε στον τόπο της, δηλαδή μέσα στον χώρο της γινόταν η Τραγωδία, εδώ που έχει γεννηθεί. Και κωμωδίες και τραγωδίες... αρχαίο θέατρο πολύ ωραίο, με ωραίους ηθοποιούς, φανταστικές παραστάσεις, εδώ ναι. Αλλά επειδή γινόταν κάποια φθορά με τις καρέκλες, με τα τραβήγματα, με τα ... η Αρχαιολογία το απαγόρευσε και τώρα έχουνε βρει ένα χώρο, που είναι πολύ ωραία και εκεί εντάξει, είναι ωραία, εντάξει, δεν είναι αυτό εδώ αλλά είναι ωραία.

Μ. Αυτός ο χώρος δηλαδή έχει κάτι ε; Μια αύρα;

Δ. Ήτανε, εδώ ήτανε μαγευτικό, ήτανε μαγευτικό! Πώς είναι στην Επίδαυρο δηλαδή που γίνεται, κάτι παρόμοιο. Αλλά εντάξει, όχι να γίνεται και να χαλάσει κάποιο πράγμα εδώ πέρα από τα αρχαία.

Μ. Με τον χώρο εδώ ποια σχέση έχετε;

Δ. Ερχόμαστε από πολύ μικρή ηλικία, οι εκδρομές από το σχολείο, από το Δημοτικό μας φέρνανε εδώ, επάνω στο Μουσείο να μας εξηγήσουν. Ξέραμε πολύ καλά την μυθολογία της θεάς Δήμητρας που ο Άδης πήρε την κόρη την Περσεφόνη, όλα αυτά τα είχαμε πολύ καλά βιώσει μέσα, τα ξέραμε. Από το Δημοτικό ήτανε γνωστά τα Ελευσίνια Μυστήρια, όλα, όλα.

Μ. Σας επηρέασε δηλαδή αυτό από μικρή, γιατί πχ άλλα παιδιά δεν προσέχουνε...

Δ. Όχι, όχι, πιστεύω ότι στην εποχή μου ήταν κι ο δάσκαλος κάπως, ήταν και οι εποχές διαφορετικές γιατί δεν υπήρχαν τηλεοράσεις σε αυτή την ηλικία, να 'χουμε την τηλεόραση και να ξέρουμε τα batman, τα satman και να μην ξέρουμε εδώ πέρα τα του τόπου μας κάποια πράγματα. Όπως τα Ελευσίνια Μυστήρια που γινόντουσαν και μας λέγανε ερχόντουσαν από την Ιερά Οδό, αυτά όλα, πώς γινόντουσαν οι τελετές. Ε, σε αυτά ήμασταν μέσα, γνώστες. Τώρα τα παιδιά τα φέρνουν από το σχολείο (εδώ) και τους τα λένε, αλλά δεν νομίζω να ... [...] Εγώ να σας πω κάτι, έχω ένα μήνα που αγόρασα τηλεόραση!

Μ. Μηράβω σας, σας συχαίρω!

Δ. Την είχα καταργήσει γιατί όταν πήγαινε ο γιος μου στην Γ' Δημοτικού, με την δασκάλα του είμαστε πολύ φίλες, και μου είπε ότι δεν προσφέρει -δηλαδή το έβλεπα κι εγώ ότι δεν προσφέρει, δεν χρειαζόταν να μου το πει η δασκάλα! Μου λέει: «Δήμητρα πέταξε την τηλεόραση, όχι κλείσ' την και να την έχεις» και την πέταξε στην κυριολεξία. Ήρθανε και την εβρήκανε κάτω κομμάτια... κομμάτια, το γυαλί είχε σπάσει, όλα! Λέω: «Τελείωσε, πάρτε το, βιώστε το δηλαδή, ότι δεν...» Δεν θέλανε στην αρχή, γιατί είχανε εθισμό από την τηλεόραση, σχολάζανε από το σχολείο και δεν πηγαίνανε (ούτε) στην τουαλέτα να πλύνουν τα χέρια τους, να βγάλουνε τα παπούτσια τους, να βγάλουνε τα ρούχα τους, να κάνουν... Με το που μπαίνανε, πετάγανε την σάκα, ανοίγανε το κουμπί, κι εκεί! Ούτε χέρια να πλύνουν, ούτε να αλλάξουνε, τη σάκα πεταμένη, τα παπούτσια ούτε να τα βγάλουν. Λέω όχι, αυτή η κατάσταση δεν μπορεί να συνεχιστεί...

[...] Μ. Υπάρχει δέσιμο των παιδιών σας με τον χώρο όπως είναι σήμερα;

Δ. Αν τους τραβάει δηλαδή; Όχι δεν τους τραβάει. Όπως μας τραβάει εμάς, δεν τους τραβάει. Πιστεύω ότι τα παιδιά άμα θα φύγουν από δω και θα πάνε σε κάποιο άλλο μέρος δεν θα τους λείψει.

[...] Δ. Πας ας πούμε στην Αθήνα και ακούνε Ελευσίνα «ουου είσαστε...».

Μ. Και στην Αθήνα δεν είχε φτώχεια;

Δ. Απλώς επειδή δεν το λέγανε εκεί πέρα όμως! «Είσα στην Αθήνα, α! μένεις στην Αθήνα!» (με θαυμασμό) και ο άλλος μπορεί να μην είχε να φάει.

Μ. Ακριβώς, η εικόνα της πρωτεύουσας, ε;

Δ. Αυτό, δεν μ' αρέσει να δείχνουνε μια άσχημη εικόνα για την Ελευσίνα. Ναι, υπάρχουνε και τα άσχημα, όχι να τα κρύβουμε, ότι είναι το τσιμέντο, ότι είναι η Πετρόλα, ότι είναι αυτά και να τα ωραιοποιώ όλα, αλλά να δείχνω και τα καλά.

Project «Στα Όρια», Αθήνα - *εν εξελίξει*

(παρατίθενται επιλεγμένα αποσπάσματα από τις συνεντεύξεις τα οποία θα ενσωματωθούν στα φωτογραφικά έργα)

7. Ηλίας και Κωνσταντίνος (Βιβλιοθήκη Αδριανού – Ρωμαϊκή Αγορά, εργατοτεχνίτες Α΄ ΕΠΚΑ)

Κωνσταντίνος: Δεν υπάρχει παιδεία• από το σχολείο• από κει ξεκινάνε όλα.

Ηλίας: Σταματήσανε να διδάσκουν τα αρχαία, αυτά...

Κ: Εμείς νιώθουμε πολύ τυχεροί που εργαζόμαστε σ' αυτό το χώρο. Θέλοντας και μη, σ' αρέσει δεν σ' αρέσει• μαθαίνεις και σιγά σιγά σ' αρέσει.

Μ: Και τα μαθαίνεις κι από μέσα!

Κ: Ε• βέβαια!

Η: Εδώ υπάρχουν ξένοι που υιοθετούν τα αρχαία, τα αρχαία ελληνικά. Τώρα εμείς εδώ πέρα, ούτε μας βάζουν σημασία• ποιοι είναι οι υπεύθυνοι, δηλαδή...

Μ: Μάλιστα! Έχει τύχει να κάνετε ανασκαφή εδώ, να βρείτε κάποιο αντικείμενο;

[...]

Η: Έχουμε βρει πολλά.

Κ: Πολλά, πολλά.

Η: Και το αέτωμα και τον αγωγό τον Πεισιστράτειο. Αγωγός που ξεκινάει από το Σύνταγμα.

Μ: Αγωγός;

Η: Ναι αγωγός νερού.

Κ: Απ' τον Υμηττό, απ' τον Υμηττό ξεκινάει.

Μ: Και φτάνει μέχρι πού;

Η: Στην Αρχαία αγορά πάει... Από πού έρχεται, Νίκο, αυτό;

Κ: Απ' τον Υμηττό!

Νίκος [αρχαιολόγος]: Από κει που σου λέει, σωστά.

Μ: Και να σας πω, και πώς αισθανθήκατε όταν τα βρήκατε;

Κ: Δέος!

Μ: Αλήθεια τώρα!

Κ: Δέος...

Η: Να σου πω κάτι, εγώ προσωπικά δεν το γνώριζα ότι είναι τέτοιο πράμα, νόμιζα ότι ήταν της ΕΥΔΑΠ (γέλια).

Κ: Σε γράφει τώρα!

Η: Ας γράφει!

Μ: Με το μικρό σου όνομα θα είναι• δεν πειράζει! (γέλια)

Η: Αλλά όταν ήρθε την άλλη μέρα ο αρχαιολόγος και μου το είπε, εντάξει• χάρηκα!

[...]

Μ: Με τους πλανόδιους πώς τα πάτε;

Η: Α, κατά τη γνώμη μου, επειδή μαζεύουμε και τα σκουπίδια και λίγο...

Μ: Τι γίνεται μ' αυτούς;

Η: Πετάνε σκουπίδια μες στο χώρο

Μ: Μες στο χώρο; Τι• μετά το παζάρι της Κυριακής ή για πλάκα;

Η: Όχι, τρώνε σουβλάκι παραδείγματος χάριν και το πετάνε μέσα το χαρτί, τρώνε πορτοκάλι και τα πετάνε μέσα. Και γυαλιά. Κι αναγκαζόμαστε να τα μαζεύουμε εμείς!

Μ: Και γιατί το κάνουν αυτό;

Η: Ε, γιατί η αστυνομία δεν υπάρχει, γι' αυτό.

[...]

Κ: Αυτή είναι δουλειά του πολίτη, δηλαδή, να κυνηγάμε τον κόσμο; Είτε είναι ναρκομανείς; (κάπως επιθετικά) [...] Η δημοτική [Αστυνομία], η δημοτική, αυτό που ανέφερες, είναι ένα



κάρο κόσμος και δεν κάνει δουλειά τελικά.

Μ: Γράφουνε;

Κ: Ότι γράφουνε, γράφουνε•...

Η: Ναι, δηλαδή τα αυτοκίνητα ναι, εντάξει.

Κ: Αλλά και παρατηρήσεις, κι όλα αυτά... Όσον αφορά το θέμα των σκουπιδιών μέσα στα

μνημεία όμως, δεν έχει ακουστεί τίποτα.

8. Φωτεινή

(Κεραμεικός, φύλακας αρχαιοτήτων Γ' ΕΠΚΑ, 23/02/07)

M: Και πόσο καιρό την κάνεις αυτή τη δουλειά;

Φ: Από τον Απρίλιο του 2002. Περίπου 4-5 χρόνια.

M: Οπότε έχεις προλάβει τις αλλαγές που κάνανε έξω.

Φ: Μάλιστα.

M: Πώς σου φαίνονται;

Φ: Πάρα πολύ όμορφες οι αλλαγές.

M: Και που γκρεμιστήκανε τα κτήρια αυτά απέναντι;

Φ: Πάρα πολύ! Καθάρισε ο χώρος. Το μόνο ενοχλητικό, κάθε Κυριακή που έχουμε τους ρακοσυλλέκτες.

M: Τι κάνουν αυτοί; Παζάρι;

Φ: Μπαζάρ.

M: Εδώ το κάνουνε;

Φ: Εδώ, δυστυχώς εδώ.

M: Και τι γίνεται, σας αφήνουν σκουπίδια και τέτοια;

Φ: Σε μας δεν αφήνουν σκουπίδια, απλώς βλέπεις ότι κόσμος, κάθε καρδιάς καρύδι, περνάει εδώ μέσα...

M: Τι εννοείς;

Φ: Για την τουαλέτα, για να δούνε αν υπάρχει ρεύμα να χρησιμοποιήσουνε τα αντικείμενα που έχουν αγοράσει, να δούνε αν δουλεύουν!

M: Α, και έχετε τέτοια ωραία περιστατικά! (γέλια)

Φ: Ναι, έχουμε τέτοια ευτράπελα!

M: Και τι, τους αφήνετε να μπαίνουν;

Φ: Δεν μπορούμε να τους πούμε όχι. Ούτως ή άλλως, κάθε Κυριακή είναι ελεύθερη η είσοδος από 1η Νοεμβρίου μέχρι 31 Μαρτίου, οπότε δεν μπορείς να πεις στον άλλον «δεν σου επιτρέπω να μπεις», και όταν ο άλλος σου λέει «έχω ανάγκη», τι θα του πεις, «δεν σ' αφήνω»;

M: Αλλιώς θα κάνει την ανάγκη του και απ' έξω, που λέει ο λόγος, και θα 'ναι χειρότερα...

Φ: Εντάξει, αυτά μπορεί να γίνονται από κει και κάτω περισσότερο, αλλά εντάξει...

M: Αυτοί οι μαγαζάτορες που ήταν απέναντι, δεν είχαν αντιδράσει να μην φύγουνε; Τραβάω φωτογραφίες εδώ και τέσσερα χρόνια και είχα δει που είχαν γράψει και ζωγραφίσει έξω από τις πόρτες σε στιλ «η κυρία Μαρία ήταν εδώ», κλπ.

Φ: Να σου πω κάτι όμως, τα περισσότερα ήταν εγκαταλελειμμένα, δεν ήταν κάτι το οποίο έμπαινες μέσα κι αγόραζες κάτι, χρησιμοποιούσες κάτι...

M: Όχι, νομίζω σαν εργαστήρια ήταν.

Φ: Σαν εργαστήρια, τα οποία όμως ήταν παρατημένα, καμία σχέση. Οπότε χρειαζόταν να γίνει όλο αυτό το πάρκο εδώ, και για τον κόσμο και για όλους μας. [...] Ίσως να 'ταν και στο παλιό σχέδιο της Αθήνας, αλλά έστω κι αυτό που έχει συμβεί αυτή τη στιγμή, να 'ναι πεζόδρομος και να μπορεί ο κόσμος να περπατάει ελεύθερα και άνετα...



Μ: Έχει αυξηθεί η επισκεψιμότητα;

Φ: Ναι, πάρα πολύ!

Μ: Λόγω αυτής της αλλαγής, ε; Πάντως οδηγούνται κιόλας εδώ πέρα τώρα...

Φ: Οδηγούνται γιατί είναι πεζόδρομος και έχει γίνει και η ενοποίηση• έτσι δεν είναι;

Μ: Ενώ πριν, έπρεπε κανείς να ρωτήσει κάποιον...

Φ: Όταν έβλεπε τη λεωφόρο, δεν έβλεπε ο άλλος αν υπήρχε χώρος αρχαιολογικός εδώ. Όταν κοιτούσε, ήταν τα αυτοκίνητα από τη μία μεριά του δρόμου και απ' την άλλη και περνούσε ο κόσμος, δεν έβλεπε αν υπάρχει αρχαιολογικός χώρος ή όχι και από πού είναι η είσοδος κιόλας!

9. Δημήτρης,

(Βιβλιοθήκη Αδριανού, φύλακας αρχαιοτήτων Γ' ΕΠΚΑ, 23/02/07)

M: Θέλω να μου πεις για τους άστεγους που συχνάζουν εδώ απ' έξω. Έχεις προσέξει κάποιους άστεγους;

Δ: (γελάει) Δεν ξέρω, κυκλοφορούν εδώ, αλλά δεν ξέρω.

M: Ξέρω ότι είναι γύρω στους πέντε κι ότι εδώ απ' έξω ήταν ένας Ιρακινός, Πέρσης, τι ήταν αυτός;

Δ: Δεν τον ξέρω.

M: Γενικά τους διώχνετε αυτούς;

Δ: Κυκλοφορούν γενικώς, κι εδώ που ήμουνα, κι επάνω στο Ολύμπειο που ήμουνα πριν τρία χρόνια, είχε έναν άστεγο που καθόταν εκεί στο παγκάκι που κοιμότανε.

M: Τι ήταν αυτός;

Δ: Αυτός ήταν Έλληνας, αλλά ζούσε και κοιμόταν εκεί το βράδυ, του δίνανε εμείς λίγο φαί, έκανε κάποιες δουλειές εκεί. Εκεί στις Στήλες του Ολυμπίου Διός, εκεί είχαμε πιο άμεση επαφή.

M: Και δεν έχει γίνει ποτέ φασαρία εδώ;

Δ: Φασαρία όχι, ούτε κι εκεί πάνω είχε γίνει, απλώς ο άνθρωπος, εντάξει, του δίνανε λίγο φαί κι έφευγε.

M: Δεν είχατε αντιπαράθεση;

Δ: Όχι!

M: Αλλαγές έχεις παρατηρήσει στο χώρο απ' έξω, το υπουργείο, ο δήμος, έχει κάνει καθόλου αλλαγές;

Δ: Τίποτα, το μόνο που έκανε είναι αυτά, που έβαλε τις θέσεις πάρκινγκ για τα αυτοκίνητα.

M: Α, μπράβο για πες μου γι' αυτές τις αλλαγές για τα αυτοκίνητα. Ενώ στους Ολυμπιακούς δεν ίσχυε αυτό...

Δ: Όχι, τότε δεν είχαν εφαρμόσει το μέτρο με τις κάρτες.

M: Μα εγώ θυμάμαι ότι απαγορευόταν γενικά η είσοδος των αυτοκινήτων στην Πλάκα.

Δ: Όχι δεν απαγορεύεται, απλώς η στάθμευση είναι για μόνιμους κατοίκους μόνο.

M: Έχω παρατηρήσει [κατά τα χρόνια που τραβάω φωτογραφίες] ότι έχουν μπει πολλά αυτοκίνητα, ενώ παλιά δεν είχε κανένα, ενώ τώρα όπου να 'ναι τα βάζουνε, δηλαδή κι εκεί που απαγορεύεται, δεν τους κυνηγάει κανένας.

Δ: Γυρίζει η δημοτική Αστυνομία και γράφει, πολλές φορές έχω δει.

[...]

M: Σε ρωτάνε οι τουρίστες για το χώρο εσένα;

Δ: Εδώ όχι, γιατί εδώ δεν είναι επισκέψιμος.

M: Στον άλλο χώρο που ήσουν παλιά;

Δ: Εκεί που ήμουνα ρωτάγανε διάφορα, αυτά που ξέραμε τα λέγαμε. Εμείς δεν ήμασταν για ξενάγηση, απαγορευόταν.

M: Α, απαγορεύεται κιόλας;

Δ: Κάποια πληροφορία μπορούσαμε να δώσουμε, αλλά για ξενάγηση και τέτοια απαγορευότανε, γιατί έρχονταν οι ξεναγοί, φέρνανε τα γκρουπ πάνω και ήταν η δουλειά τους αυτή.

M: Σε σχέση με την αρχαία Ελλάδα, πώς τους κρίνεις τους νεοέλληνες; Έχουν καμία σχέση με

τους αρχαίους; (γέλια) Ας πούμε, Έλληνες πόσοι επισκέπτονται το χώρο; Τι αναλογία είναι;

Δ: Σε σχέση με τους ξένους; 70% ξένοι και 30% Έλληνες.

Μ: Μαζί με τα σχολεία;

Δ: Μαζί με τα σχολεία. Πιο πολύ είναι τα εκπαιδευτικά.

Μ: Μεμονωμένοι έρχονται κανένα 10%, δηλαδή;

Δ: Μεμονωμένοι λίγοι.

Μ: Γιατί νομίζεις; Δεν ενδιαφέρονται; Μόνο για καφέ έρχονται;

Δ: Εντάξει ο Έλληνας δεν ενδιαφέρεται και πολύ. Για καφέ, ναι.

Μ: Γιατί όμως, λες, δεν ενδιαφέρεται, πού οφείλεται αυτό;

Δ: Τώρα, αυτό δεν μπορώ να το ξέρω. Κι εγώ ας πούμε πριν έρθω σ' αυτή τη δουλειά δεν πολυενδιαφερόμουν. Ε, ίσως έχει προχωρήσει τώρα η ζωή και δεν ενδιαφέρονται γι' αυτά τα παλαιότερα χρόνια. Έχουν άλλα στο μυαλό τους.

Μ: Γιατί σε άλλες χώρες, ας πούμε, είναι περήφανοι για τα παλιά τους πράγματα;

Δ: Κι εδώ μπορεί να 'ναι περήφανοι αλλά να μην ασχολούνται.

10. Λέλα Φ.

(Διευθύντρια Σπουδών· Μουσείο Λαϊκών Οργάνων, Πλάκα· 17/04/07)

M: Ενδιαφέρονται εξίσου οι Έλληνες και οι ξένοι; Η συμπεριφορά τους μέσα στο μουσείο...

Λ: Ναι, αυτοί που έρχονται είναι άνθρωποι που είναι ψαγμένοι. Έρχονται να πάρουνε δίσκους δημοτικής μουσικής και βιβλία.

M: Τόσο οι Έλληνες όσο και οι ξένοι;

Λ: Και οι Έλληνες και οι ξένοι. Οι Έλληνες προπαντός, δεν έρχονται έτσι τυχαία, η κυρία απ' το Ψυχικό, ας πούμε· δεν θα-έρθει εδώ.

M: Γιατί, λέτε;

Λ: Γιατί το ξέρει το μουσείο και...

M: Δεν θέλει και να κουραστεί, ε;

Λ: Ε· ναι.

M: Γιατί δεν ενδιαφέρεται όμως και το Ψυχικό; Εμένα με ενδιαφέρει να το μάθω.

Λ: Γιατί δεν έχει ιδέα.

M: Γενικά οι Έλληνες...

Λ: Δεν ξέρω αν πρέπει να το γράψουμε αυτό...

M: Όχι να το γράψουμε

Λ: Μια που είναι πρώην «βλάχα» και δε θέλει να...

M: Να θυμηθεί τις ρίζες της;

Λ: Βέβαια, όλες είναι από το Μπάκιγχαμ, οι κυρίες εκεί. Κατάλαβες; Με δημοτική μουσική, αλίμονο!

M: Τους θυμίζει δηλαδή, αυτό που έχουν αφήσει πίσω με κόπο, ας πούμε.

Λ: Με κόπο, βέβαια!

M: Γι' αυτό λέτε, ε;

Λ: Ναι, γιατί εγώ μιλάω, στο Ψυχικό μένω και 'γω, κι όταν τους λέω να έρθουν σε μια συναυλία που έχουμε εδώ, μου λένε «Α μπα· δημοτικά δεν μπορώ ν' ακούω με τίποτε».

M: Αν και η καταγωγή τους είναι τέτοια καμιά φορά...

Λ: Ναι. Εμένα δεν είναι η καταγωγή μου!

M: Γενικά οι Έλληνες δεν ενδιαφέρονται για την κληρονομιά τους;

Λ: Τελευταία εγώ λέω πως έχει αρχίσει να φεύγει το σύνδρομο της φουστανέλας. Με το μουσείο εδώ, που γίνεται πολύ μεγάλη προσπάθεια, δεν μπορείς να φανταστείς, πρώτα δεν έμπαινε σχεδόν κανείς. Λέγανε δημοτική μουσική, μικρασιάτικα και σνόμπαραν. Τώρα αρχίζουν σιγά σιγά κι έρχονται. [...] Μπορεί, δεν ξέρω, μόδα είναι; Πάντως έχει αρχίσει να είναι σαν μόδα...

M: Τα παραδοσιακά εννοείτε;

Λ: Ναι, τα παραδοσιακά. [...] Μια φορά, κάτι αστυφύλακες με τaráξανε λίγο. Είχανε πιάσει κάτι μαύρους και τους ανακρίνανε και τους φωνάζανε, ξέρεις η εξουσία, λέω καθίστε βρε παιδιά, ας πούμε!

M: Αλλά κυνηγάνε τους αλλοδαπούς και τους Έλληνες τους...

Λ: Να σου πω γιατί. Οι Έλληνες δεν επεκτείνονται. Οι αλλοδαποί μπορεί να είναι συνέχεια στην Ερμού, στην Ερμού δεν είναι Έλληνες. Βέβαια· αυτό δίνει κι ένα χρώμα. Και στο εξωτερικό το συναντάμε αυτό. Είναι και επιβίωση. Εγώ, να σου πω· τους ξένους τους λυπάμαι. Τους άφησες και μπήκαν, ας μην τους άφηνες. Δηλαδή, πρέπει να σκοτώσουν.



Ύστερα λέμε έκλεψαν, έκαναν, μα πρέπει να φάνε• Βέβαια έχουν και οι καταστηματάρχες δίκιο. Σου λέει• αυτοί δεν πληρώνουν τίποτε. Ας τους δώσουν μια άδεια να πάνε σ' ένα χώρο συγκεκριμένο. Αλλά τίποτε δεν γίνεται με πρόγραμμα. Όλα γίνονται, λέω εγώ, όπως πάει το αεράκι, προβληματισμός κανένας, Έτσι είμαστε οι ρωμιοί ίσως. Έτσι το·χω χαρακτηρίσει. Εντάξει• γίνονται πράγματα κι έχουμε προοδεύσει, αλλά όλα γίνονται έτσι, επειδή έτυχε.

11. Δημήτρης Κ.

(κινηματογραφιστής, κάτοικος Μακρυγιάννη, Πλάκα· 12/07/09)

Μ: Οι πεζόδρομοι εξακολουθούν να είναι πεζόδρομοι;

Δ: Ναι· το ίδιο είναι, δεν έχει αλλάξει κάτι.

Μ: Είναι πεζόδρομοι;

Δ: Όχι· κυκλοφορούνε μηχανάκια, αυτοκίνητα. Τα κολωνάκια εδώ έξω· μάλιστα, τα μεταλλικά, πιστεύω πως κάποιος εργολάβος έρχεται συνέχεια κάθε εβδομάδα και κοιτάει πόσα πρέπει να ξαναφτιάξει. Περνάνε οι μεθυσμένοι και τα σπάνε κατά λάθος! (γέλια)

Μ: Και τα αντικαθιστά;

Δ: Ε,· βέβαια αναγκαστικά...

[...]

Μ: Οι φύλακες των αρχαίων;

Δ: Δεν με ενοχλούν. Μάλιστα συνέβη κι ένα περιστατικό πάνω στον Παρθενώνα. Ενώ ήμασταν εκεί πέρα 5-6 μέρες [για γύρισμα], υπήρχε κάποιος φύλακας ο οποίος μόλις είχε φτάσει εκεί, δεν ήταν η βάρδια του τις άλλες μέρες, κι αυτός ο άνθρωπος μας σταμάτησε να του δείξουμε την άδεια. Και του δείξαμε. Παρόλο που μας είδε ότι δεν είμαστε απλοί τουρίστες, να μπορούμε μέσα και να φωτογραφίσουμε, παρόλ' αυτά την κοίταξε εξονυχιστικά και μας είπε «Δυστυχώς αυτή η άδεια που έχετε δεν είναι ακριβώς Αυτή παίρνετε για να είσαστε μέσα και να μιλάτε και να παίρνετε συνεντεύξεις». Και κάλεσε τους φύλακες από το Κέντρο, μέχρι τελικά να γίνει αυτή η διαπραγμάτευση και όντως είχε δίκαιο ότι έλειπε κάτι απ' αυτή την άδεια και την άλλη μέρα αναγκαστήκαμε να πάμε να την πάρουμε [τη σωστή]. Αυτός ο άνθρωπος, θα ήθελα να πω, ήτανε... Μου φαινόταν πολύ άξιος που έκανε αυτή τη δουλειά.

Μ: Σκέφτηκες έτσι ε;

Δ: Ναι, σκέφτηκα έτσι γιατί αν και δεν ήταν «μεγάλος», αν και δεν ήταν εύσωμος, είχε τη δύναμη να σταματήσει 5-6 ανθρώπους και να πει «πρέπει να βγείτε έξω τώρα!» Κι αυτό σημαίνει ότι είχε συνείδηση και επαγγελματική, αλλά περισσότερο για το χώρο

Μ: Να· όμως αυτό που λες δείχνει ότι η παιδεία σου είναι τελείως διαφορετική από αυτή ενός μεσο-Έλληνα. Γιατί οι Έλληνες συνήθως διαμαρτύρονται...

Δ: Ναι· ναι. Όχι· εμένα μου έκανε μεγάλη εντύπωση. Ίσα ίσα που τον συνεχάρηκα κιόλας γιατί έκανε τη δουλειά του όπως έπρεπε και του είπα ότι αν ήταν περισσότεροι σαν κι εκείνον τα τελευταία 2.500 χρόνια θα είχαν γίνει πολύ περισσότερα πράγματα εδώ. Βέβαια!

Μ: Και χάρηκε προφανώς... Για μια φορά στη ζωή του· Γενικά ζούμε μες στη γκρίνια;

Δ: Ναι, συνέχεια

Μ: Αυτό δεν σας ενοχλεί εσάς που έχετε έρθει από άλλο μέρος;

Δ: Ναι· πάρα πολύ. Γιατί η γκρίνια είναι σαν κρουολόγημα που το αρπάζει ο ένας απ' τον άλλο.

[...]

Μ: Πού το εντοπίζεις, τι ψάχνουμε, τι μας λείπει; Σε έχει απασχολήσει ή δεν σε νοιάζει;

Δ: Πάρα πολύ, συνέχεια! Είναι τόσο μεγάλο το θέμα που δεν ξέρω από πού ν' αρχίσω...

Πιστεύω ότι οι Έλληνες που ξέρω σήμερα, γιατί τους παλιούς [αρχαίους] δεν τους ξέρω, πιστεύω ότι είναι χαμένοι τελείως. Είναι χαμένοι στις αγορές, είναι χαμένοι στο σύγχρονο εξοπλισμό και γενικά η παιδεία τους είναι περισσότερο προς την κατανάλωση...



Μ: Αμερικανάκια, δηλαδή; Αυτό που κοροϊδεύαμε;

Δ: Ναι, χειρότερα όμως

Μ: Άσχημα· δηλαδή;

Δ: Δυστυχώς, αυτό νομίζω ότι συμβαίνει κι έχουνε χάσει, δεν ξέρω αν μου φαίνεται εμένα διαφορετικό ή όχι·, αλλά κάποτε οι άνθρωποι κοιτάζανε ο ένας τον άλλο εδώ. Τώρα κοιτάζονται λιγότερο όταν περνάνε στο δρόμο, δεν σε κοιτάνε. Κοιτάνε λιγότερο ο ένας τον άλλο. Έχει χαθεί αυτή η ανάγκη του να πάρεις μια ματιά απ' τον άλλο. Ίσως και να ντρέπονται να κοιτάξουν πια. Χωρίς να είμαι σίγουρος·, έτσι; Μπορεί εγώ να έχω αλλάξει. Αλλά μάλλον ναι. Δεν είναι απαραίτητα λιγότερο αυθόρμητοι· αλλά είναι πιο κλειστοί.

Μ: Τσιγκούνηδες.

Δ: Με τα αισθήματά τους; Το νομίζω...

12. Λία Δ.

(Θαμώνας καφέ της περιοχής της Πλάκας, 1/03/07)

Λ: Κοίτα εμένα στα νιάτα μου, μέχρι πριν 8-10 χρόνια μου άρεσαν πάρα πολύ τα τραπεζάκια με τις καρέκλες τους. Τώρα όμως...

Μ: Έχουν αλλάξει

Λ: Έχουν αλλάξει κι έχουν γίνει πιο μαζικά τέλος πάντων. Σου θυμίζουν κρουασαντερί ή, δηλαδή, οτιδήποτε το ευκαιριακό για να βγάλουνε φράγκα κι αυτό το πράγμα εμένα δεν μου αρέσει, μου χαλάει την αισθητική μου τελείως.

Μ: Πιστεύεις ότι αυτοί που κάθονται είναι πιο πολλοί Έλληνες ή τουρίστες; Και μήπως έχει αλλάξει και το είδος των Ελλήνων που έρχονται;

Λ: Εγώ πιστεύω πως είναι περισσότερο Έλληνες. Είναι Έλληνες οι οποίοι είναι *mainstream* κατάσταση ανθρώπων, χωρίς να θέλω εγώ να δηλώσω ότι ξέρω και τίποτε... (γέλια)

Μ: Αλλά, κατά τη γνώμη σου, τους έχουνε επισκεφτεί, λες· αυτούς τους χώρους;

Λ: Κατά τη γνώμη μου, μπορεί και να την έχουν επισκεφτεί την περιοχή, αλλά ίσως το στίλ καφετέριας ή καφενείου που τους αρέσει δεν βοηθάει τον άλλον που τους κοιτάει ή τους παρατηρεί να καταλάβει αν όντως έχουν πάει ή όχι. Πιστεύω όμως ότι κάποιοι έχουνε πάει. Ίσως να μην είναι η μεγαλύτερη πλειοψηφία. Αλλά δεν βλέπω πλέον πολλούς ξένους σ' αυτά τα μαγαζιά.

Μ: Γιατί, τι νομίζεις ότι προτιμούν οι ξένοι;

Λ: Τα πιο παραδοσιακά. Όπως είναι ο «Πλάτανος», για παράδειγμα, όπως είναι η «Κλεψύδρα»...

[...]

Μ: Νομίζεις ότι έχουμε καμία σχέση οι νεο-Έλληνες με τον πολιτισμό μας;

Λ: Αν κρίνω από τις απαντήσεις που σου δίνω, όχι!

Μ: Πού νομίζεις ότι οφείλεται αυτό;

Λ: Δεν νομίζω ότι οφείλεται στη μη θέληση να μάθουμε εμείς πράγματα, μάλλον στον τρόπο ζωής που κάνουμε πλέον οφείλεται. Δεν υπάρχει χρόνος για να ψάξεις καινούργια πράγματα. Σε προσωπικό επίπεδο μιλάω, στον τρόπο ζωής και... Να μην μιλήσω για το κλασικό, τηλεόραση και το τι προβάλλει η τηλεόραση, περιμένουμε να δούμε μόνο απ' τα κρατικά κανάλια ή από τη Βουλή ή απ' το Σκάι κάτι πιο σοβαρό που να·'ναι πιο κοντά σε μας. Όλα τα υπόλοιπα από τη «Μαρία την άσχημη» μέχρι κουτσομπολιά... [...] Εγώ θυμάμαι προς Θεσμό, όταν ήμουνα στη Σχολή Βιβλιοθηκονομίας· όταν μας είχαν πάει στο ναό του· -πώς λέγεται;- Ηφαίστου, είχαμε πάει με κάποιον καθηγητή μας, μας εξήγησε κάποια πράγματα –έγινε σε φάση εκδρομής εκπαιδευτικής- και παρατήρησε κάποια θέματα. Ε, τώρα κάποιος που διασχίζει τον παράλληλο δρόμο θα δει το τοπίο, την Ακρόπολη, το βράχο και από κάτω τον υπόλοιπο χώρο αλλά ίσως να μην ξέρει και τι είναι, να το κοιτάξει για την ομορφιά που δίνει και το δέος που προκαλεί ίσως επειδή είναι παλιό, αλλά να ερευνήσει σε βάθος το τι ακριβώς είναι... Δεν νομίζω ότι βοηθάει κάτι εκεί.

Μ: Να σε τραβήξει ας πούμε.

Λ: Να σε τραβήξει κάποια ταμπέλα ή κάτι, κάποια φυλλάδια που μπορεί να υπάρχουν σε προθήκη.

[...]

Μ: Αυτό το τρενάκι εδώ δίπλα πώς σου φαίνεται;

Λ: Κοίτα, αυτό το τρενάκι έχει μεν το *look* το κιτς, αλλά εμένα μου προκαλεί μια ευφορία όταν το βλέπω γιατί είναι έτσι, λίγο... λούνα παρκ!

Μ: Ταιριάζει με τα αρχαία δίπλα, με τη Βιβλιοθήκη;



Λ: Όχι αλλά αν το πάρεις γενικότερα, σφαιρικά, σε όλες τις χώρες κυρίως της Ευρώπης, υπάρχουν τέτοιου είδους τρενάκια ή λεωφορεία να σου κάνουν ξεναγήσεις οπότε το θεωρείς φυσιολογικό.

Μ: Οπότε πιστεύεις πως είναι χρήσιμο.

Λ: Είναι ένας τρόπος ρε παιδί μου να δούνε οι ξένοι τι έχει ο χώρος, χρειαζότανε. Άσχετα αν αισθητικά είναι «κάπως».

Μ: Πρέπει να δεις την αφετηρία, έχει ένα τραπεζάκι που λέει ρεζερβέ πάνω και δίπλα έναν πίνακα με ένα τεράστιο ρολόι κι ένα χάρτη...

Λ: (γέλια) *Oh, my God...* τελείως Αυτό παραπέμπει και λίγο στα παλιότερα χρόνια με το «*sounvlaki*», «*mousaka*», κλπ., ξέρεις... Είναι στοιχείο της κουλτούρας προς τους ξένους, της διαφήμισης της Πλάκας σαν μέρος τουριστικό.

Μ: Αλήθεια για τις ταβέρνες της Πλάκας τι γνώμη έχεις;

Λ: Εγώ, πάντως να πω ότι το καλό φαγητό στις ταβέρνες της Πλάκας που διαφημίζονται στα ταμπελάκια, «σήμερα έχουμε τζατζίκι, κλπ.», εγώ όσες φορές έχω πάει να φάω δεν ευχαριστήθηκα. Έτσι κι αλλιώς αντιμετωπίζουν τους ντόπιους σαν υποχρεωμένους να πληρώσουν παραπάνω, να παραγγείλουν παραπάνω. Έχω παρατηρήσει τουρίστες να τρώνε σε μαγαζί, νομίζω στους Διόσκουρους. Είχανε παραγγείλει μια ποικιλία και μια χωριάτικη και...

φραπέ! (γέλια)

M: Κι όμως σ' αυτούς κάνουν τεμενάδες!

Λ: Κι όμως!

M: Μας θεωρούν δεδομένους;

Λ: Εμάς μας θεωρούν υποχρεωμένους να παρέχουμε περισσότερα χρήματα επειδή είναι η χώρα μας προφανώς

M: Ή επειδή έχουμε αυτή τη συνήθεια...

Λ: Ναι γιατί έτσι κι αλλιώς περισσότερα κέρδη δεν θα βγάλουνε από τους τουρίστες που παίρνουνε μόνο μια σαλάτα να φάνε, εντάξει; Απλά είναι λίγο σαν ιδέα το ότι όταν θα γυρίσουν στη Γερμανία πχ οι Γερμανοί θα πούνε φιλοξενία και χαμόγελο οι Έλληνες!

M: Οπότε μας ενδιαφέρει πάρα πολύ η φήμη μας στο εξωτερικό, έτσι; Μετά το 2004 ό,τι έργα είχαν κάνει –που είχαν φτιάξει ορισμένα πράγματα–, τα παράτησαν όλα.

Λ: Μα· δεν υπάρχουν όλα αυτά τα δημοσιεύματα που λέει τι απέγιναν τα Ολυμπιακά έργα;

M: Για μας δεν χρειάζεται να κάνουν τίποτα...

Λ: Ακριβώς.

M: Μόνο για τους ξένους τα κάνουνε. Στους Ολυμπιακούς έγινε το φοβερό συμμαζέμα.

Λ: Ναι·, πλέον έλεγες «Ζω σε άλλη χώρα; Τι γίνεται;»

13. Γιώργος Ι.

(Συντηρητής αρχαιοτήτων ΔΣΑ, καφέ έξω από τη Βιβλιοθήκη του Αδριανού, 7/03/07)

Μ: Το καγκελάκι;

Γ: Φτιάξανε την πλατεΐτσα εδώ για να βγάλει το τραπεζάκι κι αφήσαν το καγκελάκι έτσι. Λες κι άμα θέλει να πηδήξει κανένας... Τον βοηθάει κιόλας να πηδήξει το κάγκελο·...

Μ: Καλά, έχει και φύλακες, υποτίθεται ότι έχει μεγάλο ύψος κάτω. Αλλά δεν είναι αυτό φοβερό, δηλαδή;

Γ: Το κακό είναι ότι έχουμε ανάγκη ακόμη από φύλακες αγαπητή μου. [...] Εδώ γέμισαν κάγκελα τα πάρκα για να μην μπαίνουν οι άστεγοι, οι ναρκομανείς...

Μ: Μπράβο, ακριβώς και στα πάρκα έγινε το ίδιο.

Γ: Άλλη απαράδεκτη κατάσταση.

Μ: Λοιπόν, εκεί στην εκκλησία έρχεται κόσμος για να προσευχηθεί, να κάνει το σταυρό του και τέτοια;

Γ: Έρχονται ναι, αν και βλέπουν που είναι κλειστά, έρχονται και ρωτάνε «Είναι κλειστά;»

Μ: Αυτοί, τι νομίζεις, ότι είναι γείτονες; Υπάρχει γειτονιά εκεί;

Γ: Χριστιανοί είναι γενικώς.

Μ: Βρήκαν μια εκκλησία και θέλουν να μπουνε ή έχουν σχέση με τη συγκεκριμένη;

Γ: Συνήθως οι Χριστιανοί έχουν σχέση με κάποια εκκλησία. Πιστεύουν ότι τους βοηθάει έτσι πιο πολύ.

Μ: Η χάρη Της;

Γ: Η χάρη Της.

Μ: Μάλιστα. Γενικά, ποια νομίζεις ότι είναι η σχέση των Ελλήνων με τη θρησκεία;

Γ: Και μετά οι Χριστιανοί βγαίνουνε και βρίζουνε τους μαύρους που πουλάνε απ' έξω τσάντες.

Μ: Αυτοί είναι Χριστιανοί;

Γ: Είναι οι Χριστιανοί που έρχονται να προσευχηθούν. [...] Κάνουμε πολύ περισσότερο θρησκευτικά απ' το ν' ασχολούμαστε με τη φιλοσοφία, είτε την αρχαία ελληνική, είτε την κινέζικη, είτε την οποιαδήποτε αρχαία φιλοσοφία. [...] Τέλος πάντων, μετά έπεσε όλη αυτή η κατάσταση...

Μ: Ποια κατάσταση;

Γ: Αυτό το μίγμα, ο δυισμός ο παράλογος, ελληνορθόδοξης χριστιανοσύνης σε συνδυασμό με το αρχαιοελληνικό ιδεώδες, κι είμαστε από τις λίγες χώρες στον κόσμο που το διατηρούμε έτσι, την αρχαία μας κατάσταση με τη σύγχρονη λατρεία.

Μ: Για πες λίγο γι' αυτό. Τι νομίζεις, ότι είναι τάσεις συντηρητισμού;

Γ: Είναι παράλογο, είναι... Πώς μπορούμε να το εξηγήσουμε αυτό το πράγμα;

Μ: Γιατί το λες δυισμό;

Γ: Είναι ένας περίεργος δυισμός. Είναι δυο αντίθετα πράγματα. Δεν έχουνε καμία σχέση μεταξύ τους. Εγώ έτσι πιστεύω, απ' όσα γνωρίζω τέλος πάντων...

Μ: Αυτοί οι ίδιοι που τα πιστεύουν, τι άτομα είναι;

Γ: Γιατί όταν κάνεις την προσπάθεια να κατανοήσεις μέσα από μία λογική και όχι αναγκαστικά πάντα μέσα από λογική, μέσα από μία παραδοχή της φύσης ολόκληρης, και υλικής και άυλης, ν' αποδεχθείς ότι υπάρχουν και πράγματα που δεν μπορείς να τα εξηγήσεις, αλλά που πιστεύεις ότι παίζουνε κάποιο ρόλο. Μπορεί να μην μπορώ να τα εξηγήσω, αλλά υπάρχουνε. [...] Υπάρχει ένα δόγμα κοινωνικής επιτυχίας, την οποία όμως κανένας δεν μπορεί να την ορίσει ακριβώς κιόλας, δηλαδή τι είναι επιτυχία.

Μ: Δηλαδή, αυτό είναι το άγχος του σύγχρονου Έλληνα;

Γ: Ναι, και πάρα πολύς κόσμος όταν το πετύχει τελικά αυτό, πάλι βλέπει ότι είναι δυστυχημένος. Σε [...] της κοινωνικής, της αποδοχής απ' όλους και σ' αυτή την κατάσταση πέφτουμε λίγο πολύ όλοι μας. Ακόμη κι αυτοί που λένε ότι θα κάνουν το δικό τους, νοιάζονται στο τέλος για το τι θα πουν οι διπλανοί τους. Είναι ένα ψυχολογικό πρόβλημα αυτό των ανθρώπων, και 'γω το έχω, δεν το κρύβω.

[...]

Μ: Γιατί νομίζεις ότι οι Έλληνες δεν επισκέπτονται τα αρχαία αλλά μόνο τις καφετέριες; Μου είπες πριν ότι μπορεί να φταίει η παιδεία κι όλα αυτά...

Γ: Φταίει και η παιδεία, φταίει και το ότι είμαστε σε στάδιο μετεξέλιξης προς τα κάτω όμως, σαν κοινωνία.

Μ: Σε κρίση.

Γ: Ναι, αρνητικής μετεξέλιξης. [...] Στο μουσείο στη στοά στην Αρχαία Αγορά...

Μ: Στου Αττάλου. Εκεί τι σου έκανε εντύπωση; Κάποιο αντικείμενο; Θυμάσαι κάτι;

Γ: Το σύστημα που είχανε για να ψηφίζουνε.

Μ. Δηλαδή;

Γ: Μια μαρμάρινη στήλη που μετρούσανε τους ψήφους μάλλον. Οι κλεψύδρες που είχαν για να μετράνε το χρόνο που μιλούσαν οι ρήτορες και όποιος ήθελε να μιλήσει και πώς να το πω, υπήρχε συνείδηση...

Μ: Συνείδηση και οργάνωση.

Γ: Και οργάνωση. Βασικά όμως συνείδηση. Οργάνωση, και τον πιο αυστηρό νόμο να βάλεις, αν δεν δημιουργήσεις συνείδηση στον κόσμο...

Μ: Είχανε τη συνείδηση του πολίτη.

Γ: Μπράβο, αυτό ακριβώς.

Μ: Που εμείς δεν έχουμε.

Γ. Εμείς δεν την έχουμε. Και πολλές φορές αντιδράμε κιόλας σε σχέση με το να έχεις συνείδηση και οργάνωση ότι έχει να κάνει με έλλειψη ελευθερίας. [...] Γενικώς δεν υπάρχει δυνατότητα να μάθεις. Δημιουργείται και μια εντύπωση ότι αυτή η κατάσταση σε σχέση με την αρχαιότητα δεν αφορά πλέον.

Μ: Το έχουν βάλει σε μια γυάλα, ε;

Γ: Πέρα απ' αυτό, η αίσθηση που έχω εγώ για την αντίδραση του κόσμου στην όλη κατάσταση, είναι ότι αυτό είναι κάτι που έχει περάσει, που έχει φύγει τέλος πάντων, και με άλλα πράγματα ασχολείται ο κόσμος. Ο κόσμος δηλαδή, θα πάει κάθε χρόνο στην Ανάσταση που έχει γίνει κάτι σαν έθιμο πιστεύεις δεν πιστεύεις, ότι αυτό έχει να κάνει με το παρόν του, ο χριστιανισμός και όλη η κατάσταση αυτή που εμπεριέχει ο χριστιανισμός και σε σχέση με το μέλλον μας, σε σχέση με το γεγονός ότι έχουμε αφήσει πλέον τη ζωή μας σε κάτι υπερφυσικό, ότι θα συμβεί χωρίς να προσπαθούμε εμείς να εξηγήσουμε τη ζωή μας και να δούμε πώς μπορούμε να ζήσουμε καλύτερα. [...] Και ότι μπορεί να γίνει ένα θαύμα και κάποιος να περπατήσει! Μπορεί να συμβαίνει κάτι στο συγκεκριμένο άνθρωπο, κάτι ενεργειακό να συνέβη και να περπάτησε. Δεν σημαίνει ότι είναι θαύμα. Λοιπόν, και βρίσκεται σε μια τέτοια κατάσταση ο κόσμος.

Μ: Μπορεί να παράγει σύγχρονο πολιτισμό αυτός ο άνθρωπος;

Γ: Δεν μπορεί να παράγει.

Μ: Γιατί;

Γ: Δεν μπορεί να σκεφτεί. Τι σύγχρονο πολιτισμό, τι σύγχρονες κοινωνικές σχέσεις να παράγει και σχέσεις οικογενειακές και οτιδήποτε όταν πάει Για παράδειγμα, πόσους απ' τους ανθρώπους που γνωρίζεις εσύ που έχουνε πάει κι έχουνε παντρευτεί σε μια εκκλησία, παίρνουνε μέρος σε μια ιεροτελεστία και είναι βασικοί συντελεστές της ιεροτελεστίας, έτσι, μαζί με τον παπά και τον κουμπάρο και τους ψάλτες τέλος πάντων, πόσοι πιστεύεις ότι γνωρίζουνε την τελετή αυτή, σε τι αναφέρεται μέσα; Ή όταν πάνε και βαπτίζουν τα παιδιά τους. Πόσοι νομίζεις; Είμαστε ίσως ο μοναδικός λαός που το κάνουμε αυτό. Οι Εβραίοι αν τους ρωτήσεις θα σου πουν ότι...

Μ: Ξέρουν ακριβώς.

Γ: Ξέρουν ακριβώς. Οι Καθολικοί επίσης ξέρουν ακριβώς. Οι Μουσουλμάνοι επίσης ξέρουν

ακριβώς τι κάνουν όταν βαφτίζουν το παιδί τους ή όταν παντρεύονται. Και πέραν του γεγονότος αυτού, έχει να κάνει και με το σεβασμό που δίνουμε στις θρησκείες, έτσι; Τέλος πάντων ας σεβαστούμε το Χριστιανισμό, την Ορθοδοξία... Έχεις υποχρέωση να γνωρίζεις. [...]
[...]

Μ: Νομίζεις ότι έχουμε ελευθερία;

Γ: Δεν έχουμε ελευθερία. Είμαστε περισσότερο ελεγχόμενοι παρά ποτέ. Είμαστε ελεγχόμενοι ακόμη και στο υποσυνείδητό μας, μόνοι μας μπαίνουμε στον έλεγχο και στο να ακολουθούμε οτιδήποτε θεωρείται σωστό. Αυτό που σου είπα πριν. Πόσος κόσμος πάει και παντρεύεται ντε και καλά μόνο και μόνο για το κοινωνικό...

Μ: Την καταξίωση.



Γ: Όχι μόνο για την καταξίωση, δηλαδή θα κάνει θρησκευτικό γάμο χωρίς να το πιστεύει, χωρίς να έχει καμία σχέση με την εκκλησία, χωρίς να έχει διαβάσει ποτέ του κανένα κείμενο, χωρίς πραγματικά να πιστεύει σε κάτι υπερφυσικό, μόνο και μόνο για να μην πουν οι γονείς «Μα· γιατί δεν παντρεύεσαι;», κι όλα αυτά τα σχετικά. Ή θα πάει να βαφτίσει το παιδί του μόνο και μόνο για να μην πουν «Τι είναι αυτοί που δεν βαφτίζουν το παιδί τους; Τι νομίζουν, είναι προοδευτικοί;» Είναι λίγο αστεία η κατάσταση.

Μ: Υπάρχει μια αγριότητα από πλευράς της κοινωνίας σε ανθρώπους που θέλουν να ζήσουνε λίγο διαφορετικά τελικά.

Γ: Ναι, και που δεν ενοχλούν και κανένα σε τελική ανάλυση. [...] Όσο βλέπεις μια κοινωνία να γυρνάει και να υπερασπίζεται μια βαλτωμένη κατάσταση που επικρατεί, τόσο δεν υπάρχει ελευθερία. Ελευθερία μπορείς να έχεις μόνο όταν καταφέρνεις να σκέφτεσαι διαφορετικά.

Μ: Ατομική μόνο. Η ελευθερία είναι μέσα μας.

Γ: Και διαφορετικά, αλλά όχι καταναγκαστικά διαφορετικά. Λογικά-διαφορετικά να σκέφτεσαι. Δηλαδή, μπορεί να σκεφτείς ότι εγώ μπορώ να κάνω ό,τι θέλω. Αυτό δεν είναι ελευθερία.

14. Άρης Δ. (δικηγόρος, κάτοικος στην περιοχή της Αποστόλου Παύλου, 19/04/07)

A: Εδώ που πατάτε ξέρετε ποιος είναι θαμμένος; Ο Οιδίπους! Μερικά μέτρα από το Θησείο, περνούσε ένα κομμάτι του Θεμιστόκλειου Τείχους, έχει βρεθεί σε πολλά υπόγεια σπιτιών εδώ, 2-3 τετράγωνα πίσω. Αρχίζει από του Φιλοπάππου και κατεβαίνει, κατεβαίνει, μετά ανεβαίνει την Πειραιώς, κλπ. Αυτό το κομμάτι από το τείχος μέχρι εδώ, ήτανε λόφος. Γυμνό ήταν το άλσος του Ιππίου Κολωνού, όπου κατά την παράδοση χτύπησε κεραυνός τον Οιδίποδα και ήταν ιερό το άλσος και το κράτησαν οι Αθηναίοι ως τόπο λατρείας και προστάτευε την πόλη. Γι' αυτό, στις ανασκαφές εδώ οι αρχαιολόγοι ερχόντουσαν πριν από τους εργάτες και φεύγανε μετά από αυτούς... Δεν βρέθηκε ούτε ένα κεραμίδι, επειδή ήταν ιερός χώρος. Βρέθηκε μόνο ένας αγωγός, ρωμαϊκός, της αποχετεύσεως.

M: Λοιπόν, θέα η Ακρόπολη.

A: Θα αρχίσω από τη θέα για να καταλάβουμε για τι μιλάμε. Εν αρχή ην ο χώρος, η φωτογραφία, μετά είναι ο λόγος. Είμαστε σ' ένα μπαλκόνι της Αποστόλου Παύλου και βλέπουμε το ωραιότερο τοπίο στον κόσμο.

M: Όντως. Είσατε πολύ τυχερός.

A: Θα σας πω τις συνθήκες με τις οποίες ήρθαμε εδώ...

M: Θα μου πείτε από πότε μένετε εδώ;

A: Σε αυτό το σπίτι γεννήθηκε η μητέρα μου το 1914. Όχι όπως είναι τώρα, στο παλιό κτίριο. Ήταν ένα σπίτι χαρακτηριστικό όλης της Αποστόλου Παύλου με τα διώροφα μεσοαστικά σπίτια...

M: Νεοκλασικό.

A: Όχι νεοκλασικό, ένα απλό σπίτι. Κοιτάξτε, όλα τα σπίτια είχανε πέντε φουρούσια μαρμάρινα στα μπαλκόνια, αλλά από κει και πέρα η ιστορία του νεοκλασικού δημιουργήθηκε τεχνητά, τα χτίζανε αμόρφωτοι εργάτες, ζήτημα αν ξέρανε γραφή και ανάγνωση, αρχιτέκτονες δεν υπήρχανε και η καλαισθησία τους η φυσική ή η αντιγραφή τα έφτιαχνε σπίτια και τα βγάλαμε μετά νεοκλασικά. Έχω τραβήξει... Έχω δίκες, Συμβούλιο της Επικρατείας είμαστε τώρα, γι' αυτό σας το λέω. Τώρα βγάζουνε νεοκλασικό οποιαδήποτε καλύβα του Καραγκιόζη προκειμένου να το σώσουνε, αλλά τότε... μη χάνουμε το μέτρο. Αυτό ήταν ένα διώροφο σπίτι, δεν είχε...

[...]

Όχι, ο πατέρας μου είναι από το χωριό. Και παρόλο που η καταγωγή του είναι από τα βουνά της Αρκαδίας, ήταν παθολογικός αρχαιολάτρης. Θυμάμαι πριν από τον πόλεμο, παιδάκι ήμουν, έλεγε «να ζήσω να μπορέσω να μαζέψω χρήματα να χτίσω στο Θησείο να βλέπω την Ακρόπολη το πρωί». Όταν το έχτισε, πάει να βγει στο μπαλκόνι, γιατί ήταν, να δει την Ακρόπολη, πουθενά η Ακρόπολη. Εδώ ήτανε είκοσι τεράστιοι ευκάλυπτοι. Και αρχίζει τα γράμματα στον Καραμανλή. Το '50. «Εγώ ζήτησα τρεις ορόφους!» Η Αρχαιολογική πίεσε αυστηρώς, εδώ επιτρέπεται μόνο διώροφο και ισόγειο, για να μην κόβουμε τη θέα της Ακροπόλεως. Γιατί τα δέντρα να κρύβουν την Ακρόπολη; Έφερε μελέτες, ενώ ακόμα τότε δεν είχαν κάνει ούτε οι Αμερικάνοι τη μελέτη για την πανίδα της Αγοράς.

M: Γιατί, έχουν κάνει τέτοια μελέτη;

A: Βέβαια, όπου έχουν φυτέψει, έχουν μόνο φυτά που υπήρχαν και στην αρχαία Ελλάδα. Και να τους λέει: «αυτοί οι ευκάλυπτοι, τους φύτεψε ο Κοτζιάς για να διώξει τα κουνούπια και είναι αυστραλιανό φυτό!» κλπ. Και δέντρα τελικά δεν βγήκανε, αλλά κοπήκανε από πάνω, όχι από μας, αλλά γιατί αρρωστήσανε. Να, εκείνο το πεύκο που εμποδίζει δεν έχει κοπεί, αν κοβόταν και εκείνο θα βλέπαμε επιτέλους την Ακρόπολη.

M: Να σας ρωτήσω κάτι άλλο, κάνετε περιπάτους εδώ στα αρχαία;

A: Κοιτάξτε, όλοι οι κάτοικοι της περιοχής, τώρα βέβαια έχει αλλοιωθεί, το 20 με 30% είναι Αλβανο-Πολωνοί, αλλά πριν ήταν αλλιώς.

M: Μα πώς γίνεται; Δεν είναι ακριβά τα ενοίκια εδώ;

A: Στο σχολείο, το 20% είναι Αλβανάκια. Πριν την ενοποίηση, πριν την πεζοδρόμηση, ήταν τα πίσω σπίτια φτωχογειτονιά. Τώρα αρχίζουν να φεύγουν. Βέβαια τα τελευταία χρόνια έχουν

γίνει πολλά εδώ με τα χασισοποτεία, τις καφετέριες και όλα αυτά. Πληρώνανε αέρα και μάλιστα πολλά λεφτά για να νοικιάσουνε αυτά τα μαγαζιά και απειλούσανε κιόλας πολλές φορές, άνθρωποι της νύχτας είναι αυτοί. Και σε μένα έχουν έρθει, αλλά το νοίκιασα σε τράπεζα και οι γείτονες με ευγνωμονούν. Πολύς κόσμος βέβαια τα νοίκιασε και με τον αέρα πήγε να μείνει στα βόρεια προάστια, στην Κηφισιά. Εκατόν εξήντα ένα διατηρητέα είναι. Ούτε λίγο ούτε πολύ, εκατό οικογένειες αστικές έφυγαν. Όλα αυτά μετά την ενοποίηση.

M: Κανείς σας δεν το είδε λίγο θετικά, ε;

A: Όχι. Η ενοποίηση δεν αντιμετωπίστηκε θετικά, πρώτον γιατί έγινε βεβιασμένα, δηλαδή άλλο να ξέρεις ότι θα σου συμβεί ένα τέτοιο πράγμα, κάνανε προσπάθειες, κάνανε εκθέσεις και τέτοια πράγματα, άλλο όμως να βλέπεις ξαφνικά μια μπουλντόζα να ξηλώνει μπροστά σου το δρόμο απ' όπου γυρνάς με το αυτοκίνητό σου να πας σπίτι σου. Και να μη σου λέει κανένας τι και πως.

M: Σας ξεβόλεψε.

A: Πριν, αυτό το σπίτι το βάφαμε κάθε χρόνο, μαυρίλες από τα λεωφορεία κλπ., τώρα έχει πέντε χρόνια να βαφτεί. Τελικά μέσω κάποιου νόμου έχουμε πρόσβαση στο σπίτι μας οδικώς, γιατί έχουμε νόμιμο γκαράζ στο σπίτι. Εν πάσει περιπτώσει, μόλις άρχισαν τα πράγματα να ξεκαθαρίζουν και βλέπαμε ότι μπορούμε να έχουμε πρόσβαση στο σπίτι μας, πέρασαν και πέντε-έξι μήνες χωρίς τα αυτοκίνητα, φύγανε κι οι μπουλντόζες...

M: Και ησυχάσατε.

A: Εγώ ανήκω στη γενιά που πηγαίναμε στην Ακρόπολη με πανσέληνο ν' ακούσουμε τον Οδυσσέα Ελύτη να μας απαγγέλει ποιήματά του.

M: «Νύχτες στην Ακρόπολη», ε; Το ζηλεύω αυτό.

A: Ή ανεβαίναμε στην Ακρόπολη και μετά κατεβαίναμε στα βραχάκια λαθραία για ν' ακούσουμε τις πρώτες... Ήταν η εποχή που φυσικά η Ακρόπολη δεν είχε ούτε φράχτες ούτε τίποτε...

M: Ήσασταν και πολύ λίγοι άνθρωποι, η ελίτ τότε...

A: Η γενιά των φοιτητών τότε δεν ήταν και τόσο ελίτ. Δηλαδή, θέλω να πω ότι υπάρχει σαφώς μία κατολίσθηση πνευματικοπολιτιστική από τότε. Στις μέρες μας δεν υπήρχε θέμα ντυσίματος ας πούμε, ακόμη και οι πιο πλούσιοι δεν το επιδείκνυαν με τέτοιο τρόπο...

M: Αυτό τώρα δεν είναι λίγο φασισμός; Αν δεν έχεις το τελευταίο μοντέλο κινητού και το μπλουζάκι το τέτοιο και το Αρμάνι, αυτό δεν είναι ο μεγαλύτερος φασισμός;

A: Είναι αδιάψευστο, αμετακίνητο και σταθερό βήμα της ιστορίας. Όλοι οι πολιτισμοί ακολουθούν αυτή τη πορεία. Είμαστε ακριβώς στην εποχή μετά τους Αντωνίνους της Ρώμης. Μέχρι τους Αντωνίνους, παρόλα τα προβλήματα τα κοινωνικά, η Ρωμαϊκή Δημοκρατία ανέβαινε. Μετά τους Αντωνίνους, όχι ότι ήρθε η πτώση, αλλά άρχισε η φθορά. Η Ρώμη των θεαμάτων, η Ρώμη του υλισμού, η Ρώμη της αδιαφορίας, η Ρώμη χωρίς όραμα, η Ρώμη των μισθοφόρων και σιγά σιγά έλλειψε ο πολιτισμός.

M: Πολλοί λένε ότι μπαίνουμε σε ένα καινούργιο Μεσαίωνα.

A: Μεσαίωνα όχι με την έννοια ότι θα ξαναμείνουν οι άνθρωποι σε καλύβες και θα τρώνε... Μπορεί στη σκληρή του μορφή να έχουμε ένα Μεσαίωνα όπου όλοι οι εργάτες θα είναι μεν ευτυχείς, θα σκέπτονται με τον ίδιο τρόπο, θα έχουν το ίδιο αυτοκίνητο...

M: Ρομποτάκια.

A: ...και αφού θα τα έχουν όλα αυτά, γιατί να πάνε να δουλέψουν, να οραματιστούν, να γράψουν, γιατί να διαβάσουν; Πάνε και παίζουν τάβλι.

M: Το τάβλι καλό είναι, μακάρι να παίζουν τάβλι. Το θέμα είναι ότι δεν παίζουν ούτε τάβλι.

A: Αν πας εδώ στα μαγαζιά, θα δεις όλα τα τραπέζια των καφενείων – κάτι που δεν έβλεπες πριν από πέντε χρόνια, θα πρέπει να κάνεις μια κοινωνικο-γεωγραφική μελέτη, είναι ιδανική μορφή η Ηρακλειδών, γιατί έχει 20-30 κέντρα. Αν τα πας απάνω κάτω σε διάφορες ώρες της ημέρας είναι πάντα γεμάτα, οποιαδήποτε ώρα. Και αυτομάτως τίθενται όλα αυτά τα ερωτήματα: Πού βρίσκεται αυτή η νεολαία –γιατί κανένας δεν είναι πάνω από 20-22 ετών να πω ότι...– πού βρίσκεται αυτή η νεολαία τα λεφτά; Κι οι περισσότεροι είναι νέοι, παιδιά.

M: Ναι, πιτσιρικάρια.

A: Αυτή η νεολαία, που δεν είναι όλοι παιδιά του Ωνάση, είναι χιλιάδες άνθρωποι, που έρχεται

με σκάρτο εισιτήριο απ' τον Κορυδαλλό με το τρένο, με το μετρό, γιατί δεν το πληρώνει το εισιτήριο; Γιατί ακριβώς το μετράει! Κι όμως εδώ έρχεται και πίνει το ουισκάκι της σε κάτι τιμές εξωφρενικές. Διάολε, πού το βρίσκει κάθε μέρα ή τρεις φορές τη βδομάδα αυτό; Καλά την Κυριακή, είχαμε κι εμείς χαρτζιλίκι και πηγαίναμε στο σινεμά. Ένα ερώτημα είναι αυτό. Δεύτερον: γιατί είναι εκεί; Είναι δυνατόν ημέρα καθημερινή ή διακοπών, 1.500 τόσα παιδιά να μην έχουνε σχολείο ή να μην έχουνε δουλειά – αν είναι φτωχά παιδιά που δουλεύουν και δεν πάνε σχολείο; Για να μην πω για το ντύσιμο... Αυτό σημαίνει πως το κάθε κοριτσάκι των 12, 14, 15 ετών έχει μια ντουλάπα που δεν την έχει γυναίκα 50 ετών. Κι αν πετάει μεν τα παλιά, χωράνε, αλλιώς έχει και τα κινέζικα βέβαια, ένα κάρο λεφτά όμως... Τρίτο ερώτημα: γιατί παίζουνε απ' το πρωί με αρκετά βαριεστημένο ύφος – γιατί αν το έπαιζαν με πάθος θα έλεγα πως αντί να σκοτώνονται στα γήπεδα ή να σκοτώνονται για την πολιτική, έχουν το τάβλι, αλλά αυτοί το κάνουν βαριεστημένα.

M: Α! Το κάνουν για να περάσει η ώρα, ε;

A: Δεν επιτρέπεται ένα αγόρι μ' ένα κορίτσι, ένας νέος των 15-18 χρονών να είναι όλη μέρα μ' ένα κορίτσι και το μόνο που τον ενδιαφέρει είναι να το κερδίσει στο τάβλι! Ξεπέσαμε εκεί στο τάβλι. Το ερωτικό κίνητρο οδηγούσε αναγκαστικά στη σεξουαλική ικανοποίηση. Από τότε όμως που η σεξουαλική ικανοποίηση έγινε σχεδόν... σχεδόν όμοια με την αφόδευση, σου λέει... ε, τώρα το βαριέται κι αυτό και βρίσκει διέξοδο στο τάβλι... Δυστυχώς μετά το τάβλι έρχονται τα ναρκωτικά. Τρεις φορές το βράδυ, ζευγάρι χτύπαγε την ένεση εδώ στο παγκάκι απέναντι. «Εάν τους πάρουμε μαζί μας θα τους πάμε στο Τμήμα και θα τους αφήσουν», η μία απάντηση. Η άλλη, «καλά, καλά θα δούμε».

M: Η κουλτούρα είναι μόδα στην εποχή μας, λέτε;

A: Η κουλτούρα με ποια έννοια;

M: Οι κουλτουριάρηδες είναι λίγο μόδα;

A: Οι κουλτουριάρηδες, εγώ το λέω ειρωνικά, ξέρετε, σε εισαγωγικά.

M: Ναι, ειρωνικά. Έχει γίνει λίγο μόδα; Παλιά ήταν δακτυλοδεικτούμενοι και γι' αυτό τους λέγανε κουλτουριάρηδες. Τώρα, όμως, νομίζω γίνεται το ανάποδο.

A: Όχι μόνο μόδα. Εγώ, όπως τον έζησα τον όρο «κουλτουριάρης», όπως δημιουργήθηκε και άνθησε στη διάρκεια της ζωής μου των εβδομήντα ετών, ξεκίνησε από μία ειρωνική προσαγόρευση της Δεξιάς προς την πνευματική ευπρεπή Αριστερά. Κουλτουριάρηδες ήταν εκείνοι που αν και ήταν Κολωνακιώτες, το παίζανε και άνθρωποι... Όχι ελευθερία ηθών, ελευθερία σκέψης, κλπ. Αυτό σιγά σιγά έχει εκφυλιστεί, έχει εντελώς φύγει, κι έχει μεταπηδήσει σε αυτό το νεοπλουτικό κατασκεύασμα. Ο κουλτουριάρης είναι κάποιος που αν τον ρωτήσεις πέρα από την επικεφαλίδα τι λέει το άρθρο...

M: Κρίση. Φαίνεται η κρίση. Βασική παιδεία.

A: Ο κουλτουριάρης είναι ο άνθρωπος που θέλει να είναι πνευματικός άνθρωπος με πασάλειμμα.

M: Μίμηση. Αγοράζει. Έχει γίνει προϊόν κι αυτό.

A: Η μόρφωσή του συνδυάζεται με το κόμιξ, με την τηλεόραση, με κάτι που θα πιάσουν... και δεν έχει καμία βαθύτερη πνευματική ανησυχία. Ούτε για την ποίηση, ούτε για την ιστορία, ούτε για την επιστήμη, για τίποτε.

M: Για τη γλώσσα;

A: Εγώ είμαι από κείνους που ριψοκινδυνεύω να ξανακατηγορηθώ, όπως έχω κατηγορηθεί από πολλούς φίλους μου, ότι παντού βλέπω συνομοσίες. Εγώ πιστεύω πια ότι το θέμα της γλώσσας ή της γλώσσας, όπως λέγαμε εμείς, είναι βέβαιο πλέον ότι φτάσαμε στη κοινή νεοελληνική η οποία δέχεται κάθε μορφή κομπού, ευπρεπούς και κατανοητού λόγου, έλεγε ο Σκουντρής. Αυτή είναι πια η γλώσσα μας. Ούτε δημοτική, ούτε καθαρεύουσα.

M: Δημοκρατική ίσως.

A: Όχι απολύτως, διότι το κακό ήταν ότι ο εμφύλιος γλωσσικός πόλεμος μεταξὺ καθαρεύουσας και δημοτικής ή λογίας, έγινε δυστυχώς πολιτικό εργαλείο μέχρι το '67-'70 και ταυτίστηκε η μορφή της δημοτικής, η μαλλιάρη του Ψυχάρη, ας πούμε, η προγονική, που έχει πεθάνει πλέον, κανείς δεν τη χρησιμοποιεί, ταυτίστηκε ως όπλο και όργανο της

αριστεράς. Γι' αυτό, επειδή κανένας δεν δέχεται ότι είναι αριστερός, την είπανε δημοκρατική κι εκεί είναι το λάθος. Αν έλλειπε το σαράκι της φυλής, αυτό που υπάρχει από τον Όμηρο, της διχόνοιας αυτό το δράμα, αμέσως μετά την Επανάσταση και δεν διολισθαίναμε από τα αγράμματα αλλά γνήσια λαϊκά ελληνικά των αγωνιστών και την ευπρεπή μεγαλόπνοη καθαρεύουσα των φραγκοφορεμένων λογίων, αν αυτό το πράγμα πήγαινε ομαλά την επόμενη δεκαετία μετά την Επανάσταση, θα είχαμε ήδη κερδίσει από το 1840 το θέμα το γλωσσικό και σήμερα, αυτό που προσπαθούμε εμείς να κάνουμε τώρα, θα ήταν η ελληνική ήδη διεθνής γλώσσα. Δεν μπόρεσε να γίνει τίποτε γιατί τρώγονταν μεταξύ τους.

[...]

Όπως περιγράφονται οι ήρωες της Ιλιάδος, να μεταφέρεις αυτούς τους ήρωες στους καπεταναίους του '21 και θα δεις ότι είναι ίδιοι.



M: Σήμερα λέω όμως, όχι για το '21.

A: Τόσο βραχυχρόνια δεν γράφεται η ιστορία. Επειδή η εποχή μας είναι μια εποχή μεταλλαγών ή πεσιμισμού, δεν σημαίνει αυτό. Τι διαφέρει ο Έλληνας του '40; Πενήντα χρόνια πίσω δεν είναι πολύ μακριά, ξυπόλητος, πεινασμένος, κακοπαθημένος, αγράμματος, πήγε και πολέμησε για τα ίδια ιδανικά που πολέμησε ο Θεμιστοκλής στη Σαλαμίνα.

M: Ναι, αλλά σήμερα θα πήγαινε κανείς να πολεμήσει;

A: Για το σήμερα δεν το...

M: Πολύ αμφιβάλλω.

A: Αυτή την απογοήτευση των τελευταίων πέντε ή δέκα ετών, μην την παίρνεις ως κανόνα ιστορικό.

M: Είναι μια μικρή δηλαδή, λέτε...

A: Εγώ άλλο λέω, αν σήμερα όπως είναι τόση μεγάλη απογοήτευση, δεν γίνει μία αντίσταση σε αυτά τα φαινόμενα...

M: Αυτό ακριβώς...

A: ...που σε κάνουν να λες, μα είμαστε ίδιοι;

M: Τελικά αντίσταση δεν χρειάζεται;

A: Όχι αντίσταση, σταυροφορία χρειάζεται. Όσο κι αν ακούγεται μισαλλόδοξο, εθνικιστικό, τρελό, απίθανο, σταυροφορία σε όλα. Στον τρόπο που ντυνόμαστε, στον τρόπο που σκεφτόμαστε, στον τρόπο που μιλάμε, στον τρόπο που σπουδάζουμε. Αυτή τη στιγμή ξέρεις τι χρειάζεται ο ελληνισμός; Ένα καμουτσίκι να γυρίσουν οι μαθητές στα θρανία. Καμουτσίκι πραγματικό.

M: Δεν μπορούν να τους κάνουν καλά ούτε οι δάσκαλοι πια. Είναι εξαρτημένοι από τα κινητά, από το κομπιούτερ...

A: Εάν το Ελληνόπουλο το σημερινό, το οποίο είναι γόνος και απόγονος των Ελλήνων των τελευταίων ετών, το αφήσουμε άλλα είκοσι χρόνια σε αυτή την κατάσταση, στην κατάσταση ότι το βιβλίο δεν χρειάζεται, το πτυχίο το παίρνεις με κόλλο, το διορισμό τον πετυχαίνεις με την πολιτική, η κατάληψη είναι όπλο...

M: Η αξιοκρατία που δεν υπάρχει;

A: Εάν λοιπόν αυτά δεν καταπολεμηθούν, τα αρνητικά φαινόμενα, συμφωνώ μαζί σου. Σε είκοσι χρόνια, σε τριάντα, ο Έλληνας δεν θα είναι ο Έλληνας που τον πιστεύω εγώ, αδιάλυτος τρεις χιλιάδες χρόνια. Θα αλλάξει. Αλλά δεν άλλαξε ακόμα. Παρόλη την υπογεννητικότητα, παρόλα τα αρνητικά όλα αυτά που επισημαίνεις, την έλλειψη μορφώσεως, τον υλιστικό τρόπο ζωής, την έλλειψη ακόμα ιδεολογίας, παρόλα αυτά δεν άλλαξε. Τώρα αρχίζει ο κίνδυνος. Ένα από τα καταλυτικά στοιχεία που μας κάνει αλλιώτικους από τους άλλους λαούς είναι ότι ο Έλληνας βρισκότανε υποχρεωμένος ανά τριάντα χρόνια, από το 1200 π.Χ., να αμύνεται για αυτά τα καλά ή κακά, γι' αυτό που είναι. Τώρα έχουν περάσει εξήντα χρόνια...

M: Γι' αυτό ίσως έχουμε γίνει μαλακοί πια, από την πολλή καλοπέραση, που δεν είχαμε κινδύνους...

A: Το όραμα λείπει τώρα.

M: Κοινό όραμα λείπει. Το κοινό όραμα λείπει, όραμα ο καθένας έχει το δικό του.

A: Όχι, όχι... Το όραμα υπήρχε ακόμα σε συλλογικό επίπεδο και σε εποχές εμφυλίου πολέμου. Απλώς στα δύο είχαμε το ίδιο όραμα, ο ένας έφευγε από τα δεξιά και ο άλλος από αριστερά. Τώρα, όπως έχουμε πει, έχουνε όλα θολώσει, συννεφιάσει, το όραμα είναι το τάβλι και το πως θα περάσουμε το Σαββατοκύριακο.

15. Μηνάς (μαρμαροτεχνίτης, Βιβλιοθήκη Αδριανού, Α' ΕΠΚΑ, 26/02/07)

Μηνάς: Η τέχνη, αυτή η συγκεκριμένη, είτε ζωγραφική, είτε γλυπτική είτε άλλες μορφές τέχνης, αλλά εγώ πιστεύω ότι η πλησιέστερη είναι η γλυπτική, πάνω στα μάρμαρα.

Μ: Η πλησιέστερη στον αρχαίο πολιτισμό;

Μηνάς: Ναι, η πλησιέστερη όσον αφορά τους προγόνους μας. Λοιπόν, προσπαθούμε, βέβαια. Η τέχνη αυτή η συγκεκριμένη έχει αρχίσει και φθίνει λόγω της κοινωνίας. Γιατί η κοινωνία έχει στραφεί σε άλλους δρόμους. Εντάξει, εγώ δεν θα καθίσω να βρω ποιοι είναι αυτοί οι δρόμοι ή πού οδεύουν οι... Εντάξει! Το μόνο είναι επειδή ζω, έχω ενταχθεί σ' αυτή την κοινωνία.

Μ: Μήπως είναι επειδή αυτή η κοινωνία έχει χάσει κάποιες αρχές και κάποιες αξίες, δηλαδή κυνηγάει μόνο το μεγάλο, το εντυπωσιακό, το δήθεν;

Μηνάς: Αυτό εξαρτάται απ' τον κάθε άνθρωπο, ποιους στόχους έχει βάλει, πώς θέλει να είναι η ζωή του.

Μ: Πιστεύεις, δηλαδή, ότι υπάρχουν πάντα κάποιοι άνθρωποι που κρατάνε την ισορροπία;

Μηνάς: Αναγκαστικά, θέλοντας και μη, πρέπει να ακολουθήσουμε αυτό που μας δείχνει. Δεν μπορείς να απομονωθείς τελείως.

Μ: Παγκοσμιοποίηση;

Μηνάς: Πες το και παγκοσμιοποίηση. Αναγκαστικά, θέλοντας και μη, έτσι όπως [κατάντησε] παγκοσμιοποίηση είναι καταναλωτισμός. Κάθε λεπτό που περνάει είμαστε καταναλωτές.

Θέλοντας και μη, επηρεασμένος από κάποιους παράγοντες. Να, όπως είναι από τα καταστήματα, περνώντας θα κοιτάξεις και θα δεις τα προϊόντα τα οποία είναι εκτεθειμένα στους τοίχους του καταστήματος, ε, και όσο να 'ναι επηρεάζεσαι.

Μ: Και μπαίνεις μετά σ' ένα χώρο που είναι τελείως απομονωμένος απ' όλη αυτή την κατάσταση.

Μηνάς: Σίγουρα. Σίγουρα, γιατί όπως είπαμε είμαστε στο κέντρο της Αθήνας και παρόλ' αυτά αν κοιτάξεις στους δύο και τρεις ορίζοντες εδώ πέρα αυτού του χώρου, νομίζεις ότι δεν βρίσκεσαι στην Αθήνα, βρίσκεσαι σε κάποιο άλλο μέρος. Απλώς ο κάθε άνθρωπος, έχει κάνει τις επιλογές του, άλλος προσπαθεί να κάνει καλύτερο τον εαυτό του, άλλος έχει εφησυχαστεί. Λοιπόν, απ' τη μία υπάρχει η άγνοια και απ' την άλλη κάποιος ο οποίος θέλει να μάθει και συνέχεια έχει όρεξη να μαθαίνει. Ποτέ δεν μπορούμε να πούμε «τα έχω μάθει όλα. Έχω κάνει τη ζωή μου τέλεια», εμ, πώς να το πούμε, «Έχω καλλιεργηθεί κι έχω φτάσει στο απόγειο!» Δεν υπάρχει τέτοια περίπτωση.

Μ: Ε, μόνο ο θάνατος το κάνει αυτό.

Μηνάς: Εδώ πέρα, γιατί το βλέπω, κι απάνω στη δουλειά, ποτέ δεν μπορούμε να πούμε ότι ξέρουμε τη δουλειά. Κάθε μέρα μαθαίνουμε. Κι αντιμετωπίζουμε τις δυσκολίες της δουλειάς με διαφορετικό τρόπο. Αν κάνουμε μια παρομοίωση με τη ζωή μας, τα προβλήματα τα αντιμετωπίζουμε, προσπαθούμε να βρούμε λύσεις, με διαφορετικό τρόπο.

Μ: Ναι. Άρα μπορούμε να χρησιμοποιούμε και διαφορετικές μεθόδους κι εμείς που κάνουμε, ας πούμε, μελέτη και διατριβές. Κι επίσης, μ' αυτούς τους διαφορετικούς τρόπους, πέρα απ' την επιστημονική έρευνα που είναι η θεωρία μακριά απ' την πράξη, ξέρεις, ίσως τελικά να μπορέσουμε να βρούμε κάποιες αλήθειες, κάποιες γνώσεις, που αλλιώς δεν θα τις βλέπαμε. Μέσω της εμπειρίας των άλλων, δηλαδή, αυτό, να παίρνεις την εμπειρία των άλλων, όχι απλώς τη θεωρία...

Μηνάς: Λοιπόν, αυτοί οι δρόμοι μπορεί να καταλήξουν σε διέξοδο, μπορεί να καταλήξουν σε ένα τέρμα σε εισαγωγικά. Μπορεί ο καθένας να καταλήξει σ' ένα τελείως διαφορετικό τέρμα...

Μ: Ή σε ένα τέλμα ίσως... (γέλια)

Μηνάς: Ή στο ίδιο τέρμα όλοι οι δρόμοι! Εντάξει, εκεί θέλει πολύ ψάξιμο...

[...] Λοιπόν, ένα αστείο, ένα περιστατικό το οποίο, εκεί γέλασα με την άγνοια, ας το πούμε, του ανθρώπου. Ήταν μια Αμερικανίδα τουρίστρια, είχε έρθει για ένα χρονικό διάστημα στην Ελλάδα κι έκανε επισκέψεις σε αρχαιολογικούς χώρους.

Μ: [πόσων] Χρόνων;

Μηνάς: Ε, θα προσεγγίσω, γύρω στα 40, 45. Λοιπόν, η οποία εργαζόταν στον ίδιο, σε εισαγωγικά, τομέα.

M: Πού;

Μηνάς: Βρισκότανε στην ανθρωπολογία, προϊστορική ανθρωπολογία, ε; Και το αποτέλεσμα ήταν να με ρωτήσει «οι κολώνες που βρίσκονται στην πρόσοψη της Βιβλιοθήκης, ε... οι κολώνες αυτές, είναι από ξύλο;»

M: Ωχ! (γέλια)

Μηνάς: Κι εγώ βέβαια όταν το άκουσα αυτό, δεν μπόρεσα να κρατηθώ, γέλασα, γέλασα!

M: Μεγάλη προσβολή για έναν μαρμαροτεχνίτη...

Μηνάς: Όχι, δεν είναι προσβολή, η κοπέλα, εντάξει, αλλά υποτίθεται ότι από την στιγμή που ήτανε στο χώρο αυτό...

M: Κάτι θα έπρεπε να σκαμπάζει. Από πού ήταν, είπες;

Μηνάς: Ήτανε απ' την Αμερική, χωρίς να θέλω να προσβάλλω... Και της λέω, «όχι, κυρία μου, είναι από μάρμαρο, δεν είναι από ξύλο». Και της είπα ότι οι συγκεκριμένες κολώνες ζυγίζανε κάποιους τόνους... Λοιπόν, αυτό ήταν ένα αστείο στο οποίο ήταν μπροστά κι άλλοι συνάδελφοι. Εξεπλάγη αυτή με την απάντηση. Δεν το περίμενε, λόγω του μεγέθους αυτών, ότι δεν ήτανε από ξύλο, αλλά ήταν από μάρμαρο...

M: Ε, γιατί δεν θα είχε δει αυτή μάρμαρο στην Αμερική, ποιος ξέρει. Να μην ξέρει ότι οι αρχαίοι κάνανε με μάρμαρο όμως;

Μηνάς: Αυτό δεν το γνωρίζω, αλλά μου 'χε κάνει μια εντύπωση επειδή ήτανε ένας άνθρωπος στο χώρο, προϊστορική ανθρωπολογία.

M: Α, προϊστορική κιόλας!

Μηνάς: Ναι! Αυτή χρονολογούσε τα οστά ανθρώπων, μου 'κανε μεγάλη εντύπωση, αλλά δεν θέλω να μπω σε συνέχεια, έτσι; Ήταν πριν αρκετά, σχετικά, χρόνια...



Project «Στα Όρια», Ελευσίνα – εν εξελίξει

(παρατίθενται επιλεγμένα αποσπάσματα από τις συνεντεύξεις τα οποία θα ενσωματωθούν στα φωτογραφικά έργα)

7. Άσπα Π. (κατοικεί και εργάζεται σε μεγάλη εταιρεία στην ευρύτερη περιοχή της Ελευσίνας, 15/02/09)

A: Δεν μπαίνανε πολύ εύκολα. Γενικά είχα παρατηρήσει ότι δεν υπήρχε και το ιδιαίτερο ενδιαφέρον να πάει ο γηγενής να δει τι συμβαίνει εκεί μέσα.
M: Κάτι πέτρες ε;
A: Ναι, ακριβώς, ακόμα και τώρα δυστυχώς.
M: Εσύ έχεις πάει;
A: Ναι, έχω πάει.
M: Σε βοηθάει όπως είναι να καταλάβεις τι ήτανε;
A: Εμένα με βοηθάει πάρα πολύ γιατί έχω μια ιδιαίτερη σχέση με ό,τι αφορά τον αρχαιολογικό χώρο.
M: Έχεις διαβάσει δηλαδή, γιατί αλλιώς...
A: Έχω διαβάσει και με τράβηξε κάτι για να θέλω να διαβάσω και από κει και πέρα έχω νιώσει. Έχω νιώσει εννοώ...
M: Ναι, τι, για πες;
A: ...Ότι έχω ιδιαίτερη σχέση με το κομμάτι όλο αυτό, ίσως και μεταφυσικά ας πούμε.
M: Υπάρχει κάποια ενέργεια, που λένε;
A: Σίγουρα.
M: Δηλαδή τι αυτό το πηγάδι κι όλα αυτά;
A: Κοίταξε, καταρχάς εγώ τουλάχιστον, με το που μπαίνω νιώθω πολύ διαφορετικά κι επειδή έχω διαβάσει και κάποια πράγματα και απ' την άλλη έχω αφεθεί λίγο στο να τα έχω σκεφτεί, να έχω μπει μέσα σ' αυτά, έστω και στις χαλαρές στιγμές όπως τώρα καθόμαστε εδώ και πίνουμε καφέ, μπαίνω μέσα με το μυαλό μου. Μου βγαίνει αυθόρμητα.
M: Φτιάχνεις ιστορίες.
A: Αυτό ακριβώς. Τώρα από κει και πέρα, εντάξει, το πλουτώνιο, για παράδειγμα, που μπαίνεις μέσα και το πρώτο που βλέπεις, τη σπηλιά που πηγαίνανε οι ψυχές στον Άδη και όλα αυτά...
M: Σε επηρεάζει.
A: Όχι απαραίτητα αρνητικά, αλλά υπάρχουν άλλα σημεία που είναι μικρότερης δόνησης, ας το πούμε συναισθηματικής, ενεργειακής. Αλλά σίγουρα έχει ενέργεια όλο αυτό το κομμάτι. [...]
M: Εμείς οι σύγχρονοι σεβαστήκαμε όμως τα αρχαία;
A: Όχι βέβαια, καθόλου. Να φανταστείς ότι έχω άτομα, θείους μου, οι οποίοι μένουνε κέντρο Αθήνα και πιο πάνω, στο Γαλάτσι, και θυμάμαι λέγανε «πηγαίναμε Ελευσίνα να φάμε το καλύτερο ψάρι, να κάνουμε μπάνιο και να δούμε και το χώρο». Και κάποια στιγμή ήρθανε κάποιοι με το έτσι θέλω...
M: Τι έγινε, βόλεψε η περιοχή;
A: Μάλλον υπήρχε σχέδιο για κάποιο..., δεν ξέρω αυτό πότε έγινε, μάλλον πολύ παλιά, ο πατέρας μου ίσως ξέρει. Μπορεί να βόλεψε και την περιοχή, αλλά απ' τη στιγμή που είχανε γίνει απ' την άλλη, τα νότια προάστια είχανε γίνει, ξέρεις, τόπος αναψυχής, διακοπών, έπρεπε να γίνουν κάπου και τα εργοστάσια. Και επειδή ήταν σχετικά πιο χαμηλής στάθμης, όχι τόσο, πολιτιστικής να το πούμε...
M: Ήταν εργατοούπολη.
A: Ναι, γι' αυτό. Από εκεί και πέρα, το ένα έφερε το άλλο. Είμαστε τώρα, ξέρεις, «Τιτάν», «Χαλυβουργική», διυλιστήρια...
M: Και λένε θα κάνουν κι άλλα.
A: Ναι, και διαμαρτύρεται ο κόσμος, κάνουν διαδηλώσεις...
M: Εσύ που δουλεύεις σε μία τέτοια επιχείρηση, τι γνώμη έχεις;
A: Συγκρούονται πάρα πολλά. Δηλαδή, για παράδειγμα, είμαι έξω απ' τη Μάντρα. Εμείς δεν έχουμε επεκτατικούς σκοπούς, είναι συγκεκριμένο το εργοστάσιο, ευτυχώς. Δηλαδή, αν ήμουν τώρα στην Πετρόλα, που λένε ο Λάτσης... τουλάχιστον εγώ και πάρα πολλοί πιστεύω, ειδικά αυτοί που είναι και γεννημένοι εδώ, τον πονάς τον τόπο σου πιο πολύ

και ξέρεις ότι λίγο λίγο αρχίζει και μειώνεται το...

M: Ναι, αλλά υπάρχει και ανεργία.

A: Βέβαια. Και λες, μετά τι θα γίνει; Δηλαδή προσπαθείς να ρυθμίσεις κάποια θέματα που είναι από πριν αρρύθμιστα.

M: Από ποιον είναι αρρύθμιστα;

A: Κατ'ρχάς, δεν θα πούμε τώρα το κράτος, αλλά φταίει κι έχει μερίδιο ευθύνης και ο καθένας μας. Ο καθένας μας από τότε που θα μπορούμε στον πυρήνα της οικογένειας και πώς θα συνεχίσουμε, τι παράδειγμα θα δώσω εγώ στο παιδί μου, πώς θα πετάξω το σκουπίδι στο δρόμο ή απ' έξω από το αυτοκίνητο, αν θα πατήσω το γκαζόν του πάρκου. Ε, δεν μπορεί, κάποια από αυτά θα έχουν κρατήσει. Από τα εκατό δεν θα έχουν κρατήσει τα είκοσι, ας πούμε; Ο κάθε γονιός πρέπει να...

M: Λες ότι είναι από την οικογένεια πιο πολύ, ε;

A: Πιστεύω ο πρώτος πυρήνας είναι η οικογένεια, μετά είναι το σχολείο... Άλλο μεγάλο σχολείο το σχολείο, το οποίο βέβαια στις μέρες μας έχει αλλάξει τρόπο έκφρασης.

M: Τι εννοείς, δηλαδή τι προτεραιότητες έχει;

A: Έχει αυτό το..., δηλαδή είναι κάποιοι καθηγητές οι οποίοι θέλουν να μάθουν στα παιδιά πέντε πράγματα πραγματικά και κάποιοι άλλοι οι οποίοι είναι πίσω από το θέμα κράτος, το τι θα εξυπηρετήσεις, αν θα κάνεις πόσες ώρες, πόσες υπερωρίες θα πληρωθείς και τι μάθημα θα πεις, άσχετα αν το έχεις βάλει στο κεφάλι του άλλου...

M: Σαν δουλειά τελείως.

A: Ναι. Κι αυτό επιδρά πάρα πολύ σ' ένα μικρό παιδί και μετά ζητάμε και τα ρέστα από τα παιδιά. Όταν βλέπεις έναν καθηγητή, ας πούμε, που είναι αδιάφορος...

[...]

M: Γενικά, ξένους τουρίστες έχει εδώ;

A: Τουρίστες όχι μόνιμους, έρχονται όμως και τον επισκέπτονται πάρα πολλοί.

M: Ναι, αυτό λέω.

A: Ναι έχει, ειδικά το καλοκαίρι, μας κάνει εντύπωση.

M: Ξένους ή Έλληνες;

A: Ξένους.

M: Μεγάλο ποσοστό είναι δηλαδή;

A: Ναι, αρκετά μεγάλο ποσοστό, Έλληνες λίγους έως ελάχιστους. Ενώ οι ξένοι είναι πολλοί, με το βιβλίο στο χέρι να διαβάζουνε.

M: Τους έχεις δει;

A: Ναι βεβαίως, έχω μιλήσει και μαζί τους.

M: Ωραία, για πες, τι λένε, δηλαδή;

A: Ότι είναι ένας ευλογημένος χώρος.

M: Σε ρωτάνε πληροφορίες;

A: Έχει τύχει μια φορά να είμαι κι εγώ μέσα και να με ρωτάνε, επειδή είδαν ότι μιλούσα αγγλικά κι όταν ξέρεις μια γλώσσα βοηθά πάρα πολύ, να συνεννοηθείς και να πεις μία άποψη, το ξέρεις εσύ αφού έχεις σπουδάσει στο εξωτερικό...

M: Εδώ, αυτοί του χώρου, ξέρουν αγγλικά; Βοηθάνε;

A: Προφανώς. Τουλάχιστον τα βασικά. Με ρώτησαν κάποιες λεπτομέρειες και αν μένω εδώ, από πού είμαι και τι γνώμη έχω, καλή ώρα ας πούμε.

M: Και τι τους είπες;

A: Πέσανε και σε άτομο που γνωρίζει πέντε πράγματα, οπότε ενθουσιάστηκαν που ενδιαφερόμαστε τόσο για τον τόπο.

M: Σε ρώτησαν για τα φουγάρα όμως;

A: Ο ένας κύριος, μεγάλος κιόλας, συνταξιούχος θα πρέπει να ήταν αυτός, είπε ότι παντού γίνονται λάθη... Ναι, είπαν ότι παντού γίνονται λάθη από τα κράτη και συνέπεσε η άποψή του με τη δική μου, ότι πρέπει να βοηθήσουμε όλοι εμείς σαν κάτοικοι, να κάνουμε κάτι. Δεν είπαμε και πολλές λεπτομέρειες. Έχει τύχει όμως και τους βλέπω, κι από τα καφέ απέναντι κι από τα πούλμαν που κατεβαίνουν και μεγάλα ζευγάρια ηλικιωμένα...

M: Και ξέρουνε πού πάνε, δηλαδή, ή τους πάνε ντε και καλά, οργανωμένα;

A: Πιστεύω ότι τους πάνε οργανωμένα, αλλά γνωρίζουνε, τους βλέπω με βιβλία, διαβάζουνε, όπως και στην Ακρόπολη.

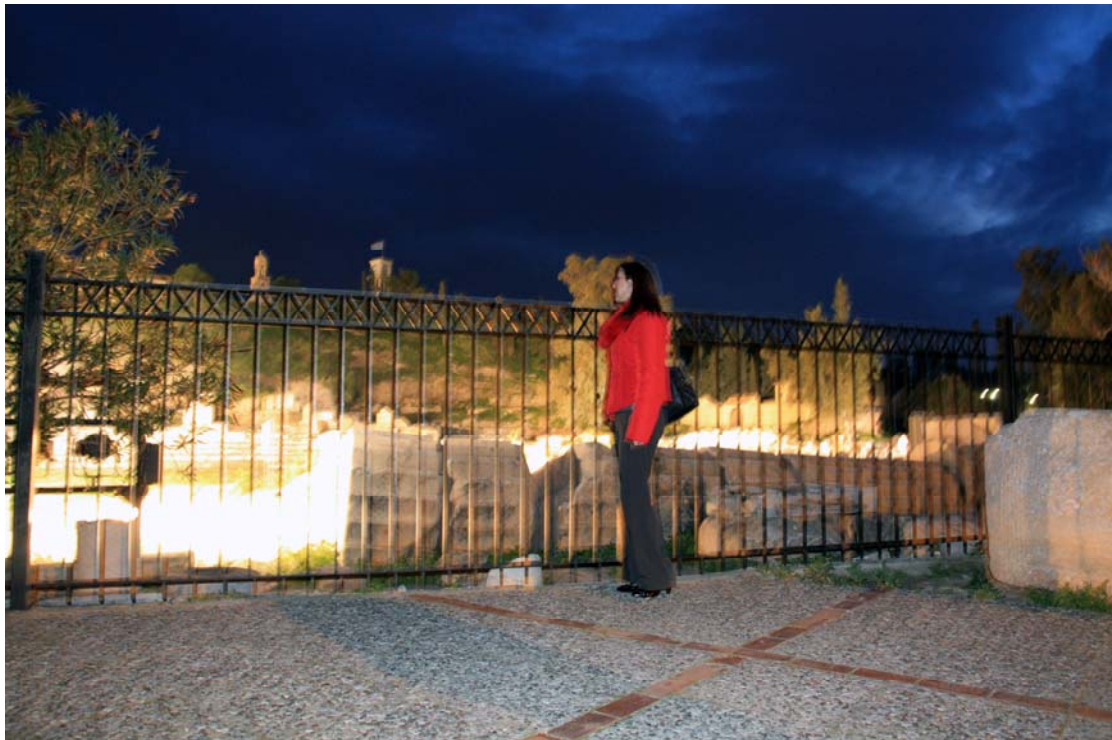
[...]

M: Έχει συσσίτια εδώ;

A: Ναι, έχει συσσίτια αγάπης. Κάθε οικογένεια ετοιμάζει κάποια φαγητά, είναι κάποιες κυρίες που εθελοντικά μαγειρεύουνε...

M: Και πού το κάνουνε αυτό; Στο δήμο;

A: Όχι στο δήμο. Είναι στην εκκλησία, στον Άγιο Γιώργη, έχει κάποιο χώρο που μαζεύονται



κάθε εβδομάδα νομίζω κι ο καθένας πάει ό,τι έχει ευχαρίστηση και ταΐζει τους άστεγους.
M: Και γίνεται ακόμα, δηλαδή;
A: Ναι γίνεται, το ξέρω γιατί έχει η μητέρα μου συμμετάσχει σε κάποια από αυτά.
M: Και πλέον είναι Έλληνες ή μετανάστες αυτοί;
A: Ξέρω ότι είναι Έλληνες, αλλά πρέπει να είναι και ξένοι, μετανάστες πρέπει να είναι. Έχουμε αρκετούς από αυτούς, πάρα πολλούς.
M: Πώς το βλέπεις αυτό το θέμα;
A: Πονεμένη ιστορία.
M: Ήρθαν πολλοί μαζί, μεγάλο ρεύμα;
A: Ήρθε, ήρθε, γιατί εδώ είναι και τα εργοστάσια, είναι πολύ βιομηχανική πόλη και, ξέρεις, είναι πολλές βιομηχανίες κι έξω από την Ελευσίνα, εκεί που δουλεύω εγώ.
M: Στη Μάντρα, ε;
A: Ναι. Σε όλα τα χωράφια μέσα.... Και αφού ήρθαν να ζητήσουν εργασία αυτό σημαίνει ότι μένουν και κάποιοι εδώ, έχουμε αρκετούς μετανάστες...
M: Και ξεμένουνε επίσης.
A: Και ξεμένουνε και κάποιοι γίνονται και επικίνδυνοι. Έχουμε αρκετούς Αλβανούς, επειδή στη Μάντρα ξέρουν και αρβανίτικα και έχουν κάποια σχέση, βέβαια τους βάλανε στα σπίτια τους και μετά τους κλέψανε.
M: Αυτό συμβαίνει μαζικά, ή το κάνανε κάποιοι και μετά στιγματίστηκαν όλοι;
A: Εγώ πιστεύω ότι σίγουρα λίγοι είναι αυτοί που είναι οι κακοί, σε εισαγωγικά, ας πούμε. Ο καθένας έχει δικαίωμα να ζήσει, να δουλέψει. Αφού μπήκανε στην Ελλάδα, αφού τους βάλανε κάποιοι και τους το επιτρέψανε, τι να κάνουμε, απλά να σέβεσαι το διπλανό σου, δηλαδή να μη μπαίνεις στα χωράφια του. Κάποιοι είναι πραγματικά πολύ άξιοι και πολύ εργατικοί, τους θαυμάζεις, τα παιδιά τους είναι άριστοι στο σχολείο, αλλά δεν ξέρω, υπάρχει ανισομέρεια. Οι Έλληνες έχουν λιγάκι θορυβηθεί με αυτό το θέμα.
M: Ρατσισμός, αυτό το θέμα του ρατσισμού, που λένε;
A: Συγκεκριμένα, οι περισσότεροι είναι ενάντια στους Αλβανούς, είναι μόνιμο αυτό. Πιστεύω ότι παντού είναι έτσι.
M: Το έχουν προκαλέσει ίσως αυτό μόνοι τους. Γιατί δεν λέμε τα ίδια και για άλλους, τους Ινδούς;
A: Ναι σίγουρα, είναι προκλητικοί. Για τους Πακιστανούς δεν λέμε το ίδιο κι έχουμε πάρα πολλούς και προς τα Μέγαρα που δουλεύουν στα χωράφια, είναι πολύ ήρεμοι, οι Ρουμάνοι είναι άγριοι. Οι Αλβανοί πάλι, έχουνε μπει στα σχολεία, αφού έχουνε ελληνικά ονόματα οι περισσότεροι, δηλαδή δεν ξέρεις αν...
M: Μάλλον ενσωματώθηκαν...
A: Ναι, δηλαδή στο μέλλον θα ρωτάς πώς λέγεται ο παππούς σου, όχι ο μπαμπάς σου...
Ναι, πραγματικά. Κοίταξε, όλοι έχουνε δικαίωμα να ζήσουνε. Αφού ήρθαν εδώ, δεν μπορείς να τους διώξεις τώρα.
M: Γιατί λες θα ρωτάνε πώς λέγανε τον παππού σου;
A: Το λέω αυτό γιατί όταν σου δίνεται ένα ελληνικό όνομα πλέον και επίθετο δεν μπορείς να κρίνεις, δηλαδή ένα παιδί που το λένε «Γιώργο τάδε», δεν ξέρεις ύστερα από 15-20 χρόνια που θα έχουν ενσωματωθεί τόσο με τους Έλληνες, θα πρέπει να ρωτάς πώς λεγόταν ο παππούς για να ξέρεις αν είναι Αλβανός ή όχι.
M: Κάτι παρόμοιο όμως δεν έγινε με τους Έλληνες από τον Πόντο, ας πούμε;
A: Ναι, οι Πόντιοι είναι Έλληνες όμως.
M: Με ρίζα ελληνική.
A: Ναι, βέβαια. Υπήρξε όμως ρατσισμός στους Έλληνες. Είναι τρομερό, δηλαδή κάποιοι δεν ξέρανε ιστορία, δεν ξέρανε κάποια πράγματα για να γνωρίζουν ότι αυτοί είναι Έλληνες. Όπως και οι Μικρασιάτες. Εμείς έχουμε μεγάλη...
M: Πάντα το ξένο τρομάζει.
A: Στην ουσία δεν ήταν ξένοι, ενώ, π.χ., οι Ρουμάνοι είναι ξένοι.

[...]

A: Οι νεο-Έλληνες...

M: Για πες για τους νεο-Έλληνες.

A: Είμαστε... δεν ξέρω τι μας έχουν ρίξει, στάχτη... Βέβαια εγώ πιστεύω ότι είναι καθαρά σχέδιο, έτσι;

M: Τι εννοείς;

A: Εννοώ ότι γαλουχίσαι από μικρός και μπαίνεις κάπου ακόμα κι όταν τα πρότυπά σου είναι άσχετα με αυτά που πραγματικά πρεσβεύεις σαν Έλληνας, έτσι αρχαίος κιόλας...

M: Ξενομανία και όλα αυτά;

A: Ναι και ότι η Ελλάδα δεν είναι κάπως και είναι έτσι κι αλλιώς κι αλλιώςτικα, αρνητικά δηλαδή κομμάτια, είναι πολύ δύσκολο να βγεις απ' τις στάχτες σου.

M: Να την υπερασπιστείς, εννοείς.

A: Και να την υπερασπιστείς, αλλά και ν' ανοίξεις λίγο τα ματάκια και να δεις κάποια πράγματα περισσότερα, ν' ανοίξεις ένα βιβλίο...

M: Το θέμα δεν είναι όμως και λίγο στην πράξη; Δεν είναι μόνο το βιβλίο...

Τελικά παράγουμε τίποτε ή είμαστε τελείως ξεγάνωτοι τενεκέδες;

A: Πιστεύω ότι δεν παράγουμε πολλά, αλλά δεν έχει φύγει κι η ελπίδα. Θέλω να πιστεύω, αν κρίνω από την έκθεση βιβλίου που πηγαίνω κάθε φορά, αν κρίνω από τις συζητήσεις που κάνω με παρέες μου, με φίλους, με συγγενείς, ότι σιγά σιγά έχει ξεκινήσει ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον για το ελληνικό πνεύμα και το αρχαίο ελληνικό, τουλάχιστον έχει αρχίσει ο κόσμος και αναρωτιέται μήπως... Όταν, ας πούμε, έρχονται οι ξένοι και λένε οι Έλληνες είπαν έτσι, όταν ο Πλάτωνας διδάσκεται στην Αμερική, το δίκαιό του, και το μαθαίνουμε εμείς τώρα, ή όταν τα κομπιούτερ και όλα αυτά για να μεγαλώσει η τεχνολογία λένε οι ξένες εταιρίες ότι πρέπει να ξέρεις αρχαία ελληνικά για να δημιουργήσεις αυτή τη μεγάλη γκάμα ανάπτυξης στην τεχνολογία, όταν, ας πούμε, λένε ότι εκπαιδεύουν στη Γαλλία τα μεγαλοστελέχη να μάθουν την αρχαία ελληνική γλώσσα γιατί ο εγκέφαλος αναπτύσσεται και η ευφυΐα πολύ περισσότερο από το αν μάθεις νέα ελληνικά ή κάποια άλλη γλώσσα...

M: Γιατί οι λέξεις συνδέονται με το νόημα.

A: Βέβαια, γιατί είναι σημασιολογικές. Όταν δηλαδή οι ξένοι έχουν κάνει μελέτες τέτοιες και έρευνες και το μαθαίνεις εσύ σαν Έλληνας και κάθεσαι σαν χάνος, δηλαδή κάπως πρέπει να αφυπνιστείς, με κάποιο τρόπο. Αργά ή γρήγορα. Εγώ πιστεύω ότι έχει ξεκινήσει τουλάχιστον ένας δρόμος, ένα μονοπάτι.

M: Αυτό που είπες, ότι στους νεο-Έλληνες ρίξαν στάχτη, τι εννοείς; Σε τι πιστέψανε δηλαδή αυτοί;

A: Σ' αυτό το εφήμερο. Θα μου πεις, όταν σου λείπουν χρήματα δεν μπορείς να σκεφτείς τα πνευματικά, έτσι;...

M: Μπορείς όμως.

A: Ναι, βέβαια μπορείς. Πιστεύω πως, δεν θα το πω σχέδιο, ίσως ήταν λίγο βαριά λέξη, αλλά κάποια μυαλά μας διαφεντεύουνε κατά καιρούς. Αν δούμε και διαβάσουμε τι ήταν αυτοί στην πορεία τους, δηλαδή αν ψάξουμε...

M: Σε τι τους βοηθάει όμως το να μην ψάχνουν και να έχουν αυτό το σχέδιο που λες;

A: Κοίταξε...

M: Δεν θέλουνε σκεπτόμενους ανθρώπους;

A: Δεν θέλουνε σκεπτόμενους ανθρώπους.

M: Και αυτό τώρα με την κρίση που γίνεται;

A: Και αυτό πιστεύω ότι γίνεται, προσπαθούν να φιμώσουν το μυαλό μας. Και στα μικρά παιδιά ακόμη περισσότερο, να τα αφήσουνε εντελώς ανενεργά, να τα στρέψουνε αλλού.

M: Με ποιο τρόπο το κάνουν στα μικρά παιδιά;

A: Με την τηλεόραση, το internet, δεν υπάρχει έλεγχος, τα πρότυπα που βάζουνε, με τα παιχνίδια τα ηλεκτρονικά...

M: Δεν υπάρχει μέτρο.

A: Δεν υπάρχει μέτρο, υπάρχει ασυδοσία σε έναν τομέα, οι γονείς με τη δουλειά με

το άγχος δεν προσέχουν τα παιδιά, είμαστε υπεύθυνοι όλοι.

M: Με το περιβάλλον που καταστρέφεται; Εδώ στο δήμο, με τα σκουπίδια τι γίνεται;

A: Υπάρχουν κάδοι ανακύκλωσης.

M: Τώρα τους έβαλαν;

A: Όχι, έχει καιρό.

M: Πόσο καιρό, δηλαδή;

A: Πρέπει να είναι δυο-τρία χρόνια. Το γνωρίζω πολύ καλά μέσω της κόρης μου που συμμετέχει σε δέντροφυτεύεις και σε τέτοια και δεν δέχεται όχι μόνο τα σκουπίδια να είναι κάτω, αλλά μαζεύει και για ανακύκλωση...

M: Με τις χωματερές όμως τι γίνεται; Από πίσω δηλαδή τι γίνεται, σε πρώτο πλάνο τα κάνουμε εμείς αυτά και μετά;

A: Δεν ξέρω αυτό το θέμα, ήταν να γίνει κάπου εδώ κοντά χωματερή.

M: Είχατε και μία πορεία. Ενάντια της Πετρόλα ήταν αυτό;

A: Ναι, της Πετρόλα, ενάντια της Χαλυβουργικής που πάει να μεγαλώσει το εργοστάσιό της και να βάλει τις κεραιές που επηρεάζουν...

M: Γιατί το κάνει αυτό;

A: Δεν ξέρω, κάνανε μια επέκταση και θα είναι απ' την άλλη μεριά τώρα, δεν ξέρω τι ακριβώς, πάντως κάνουνε μια επέκταση στο εργοστάσιο και γι' αυτό έγινε και η κινητοποίηση.

M: Και είναι και ο δήμος ενάντια σ' αυτό;

A: Είναι, αλλά δεν ξέρω τελικά...

M: Έχει κάποια δύναμη πλέον ο δήμος; Να, σε σχέση με τους αρχαίους ο δήμος...

A: Εννοείς ο δήμος με τον τότε δήμο; Όχι, όχι, δημαγωγοί ίσως είναι οι περισσότεροι. Πάντως υπάρχουν αρκετά άτομα που είναι ευαισθητοποιημένα στο δήμο. Γνωρίζω κάποια προσωπικά.

M: Ναι, αλλά έχουνε δύναμη; Μπορούν να αλλάξουν τα πράγματα;

A: Έχουνε ελαφρώς. Κάτι προσπαθήσανε να κάνουνε στα περιβαλλοντικά, λίγο στα πολιτιστικά, μέχρι ένα σημείο, μετά πρέπει να αναλάβει η νομαρχία, δηλαδή το κράτος. Από κει και πέρα έχουν ένα τοίχο.

8. Μάνος Κ. (φιλόσοφος/δημιουργός, ζει κοντά στην Ακρόπολη, πρώτη φορά επισκέπτης του αρχαιολογικού χώρου της Ελευσίνας, 19/10/08)



M: Έχεις ξαναεπισκεφτεί εδώ τον αρχαιολογικό χώρο;

Μάνος: Όχι. Δεν έχω ξανάρθει ποτέ και ήθελα να διαβάσω την ταμπελίτσα, αλλά δεν μπορώ να συγκρατήσω πολλά, πέραν του ονόματος «Αδριανός», το «κτήριο» γραμμένο με «η»...

[...] Και εδώ είναι εντυπωσιακό ότι φαίνονται οι κίονες-καμινάδες, είναι εντελώς περίοπτο και μου θυμίζει και Πύργο της Βαβέλ, δηλαδή πραγματικά μου θυμίζουν κτήρια με «η»...

[...]

M: Μοιάζουν να είναι μέρος του αρχαιολογικού χώρου, δηλαδή;

Μάνος: Σίγουρα είναι μέρος του χώρου, ο οποίος είναι και μέρος της βιομηχανικής ιστορίας του χώρου και βλέπω και εκεί κι αυτά... Μπερδεύομαι με τα υπόλοιπα, δεν ξέρω αν είναι αυτό βυζαντινό κτίσμα...

M: Ναι, εκκλησία είναι...

Μάνος: Και δίπλα ένα ρολόι, δεν ξέρω, μπερδεύονται οι εποχές εδώ γύρω γύρω, και μπερδεύονται σαν να μη θέλει κανείς να τις ξεμπερδέψει... Ιδιαίτερα σαν να μην το πρόσεξαν, σαν να φύγανε αυτοί που το κάνανε, που το 'χανε ξεκινήσει, και πήγαν να πιούν κάνα καφέ εκεί γιατί είδαν ότι άνοιξαν καφετέριες εντωμεταξύ... Δηλαδή, ξέρεις, ξεκίνησαν τα έργα, αργούσαν πολύ, αργούσαν, ανοίξανε καφετέριες μετά, πέρναγαν οι εποχές... (γέλια)

[...]

M: Κι έχεις διαβάσει τίποτα για την Ελευσίνα; Έχεις ακούσει; Τι σου έρχεται στο μυαλό

όταν ακούς τη λέξη Ελευσίνα;

Μάνος: Σίγουρα, σίγουρα έχω ακούσει... Κοίταξε, έχω δει κάποια... το πιο πρόσφατο είναι αυτό το ντοκιμαντέρ η «Αγέλαστος Πέτρα» που είχε γίνει, το οποίο είχα δει χωρίς να έχω διάθεση να το δω, γιατί δεν μου άρεσε αυτή η προσέγγιση που ήτανε τόσο ιδεαλιστική, κατά κάποιον τρόπο, ή δίχως κανένα στοιχείο χιούμορ. Θα μου πεις, τι δουλειά έχει το χιούμορ σε μια επίσκεψη σ' ένα τόπο που είναι «νεκροταφείο», έτσι να το δω; Γιατί αυτή η ατμόσφαιρα που είχε η ταινία μου θυμίζει αυτό, νεκροταφείο...

Μ: Τώρα που ήρθες εδώ όμως, έχεις την ίδια εντύπωση;

Μάνος: Μου φαίνεται πως έχει... νεαρά κορίτσια που «σφίγγονται» γιατί δεν τους έχει δοθεί η ευκαιρία να ξεσφίξουνε λίγο, ας πούμε, έχει νεαρούς μετανάστες οι οποίοι είναι μια χαρά παιδιά, σκυλιά πολλά, κλπ... Τέλος πάντων, έχει ζωή, έχει γλυκά, πουλάνε, έχει πεζόδρομους και θα έβλεπα, ας πούμε, πώς θα μπορούσες να γυρίσεις ένα ντοκιμαντέρ για να μιλήσεις και για το θάνατο και για την εγκατάλειψη και για την πενία και ξέρω 'γω τι άλλο θέλεις να πεις, και να έχεις μέσα και τραβεστισμό, να έχεις και τέλος πάντων διάφορα προβλήματα που απασχολούσαν τους αρχαίους. «Τραβεστισμό», εννοώ σχέσεις του ανθρώπου με το «φαίνεσθαι», τα παιχνίδια που παίζουν οι άνθρωποι... αυτά που είναι το θέατρο το ζωντανό... Δεν είναι οι άνθρωποι δηλαδή μούμιες που από μέσα τους περνάει κάποιο μήνυμα από τον αρχαίο κόσμο! Ξέρω 'γω; Αυτό... [θέλω να πω]. Σαν να είναι κάποιου είδους γράμματα, ή σύμβολα, ή ιδεογράμματα περιφερόμενα, μέσα από τα οποία μπορεί να διαφυλάττεται κάτι βαθύτερο, η ιδέα ή κάτι που υπάρχει, κάτι ανώτερο, κάτι... Κάτι ουράνιο, χθόνιο-ουράνιο, ουρανοκατέβητο... Και γλωσσολογικά, ήθελα να συμπληρώσω, φυσικά όλοι έχουμε ακούσει για Ελευσίνα Μυστήρια όσοι μιλάμε ελληνικά, όλοι το συνδέουμε ας πούμε με τη Ραλλού Μάνου –πάλη η Ραλλού Μάνου μου ήρθε– πάντα το συνδέουμε κάπου στο βάθος με τελετές παγανιστικές...

Μ: Ξέρεις τι ήταν τα Ελευσίνια Μυστήρια;

Μάνος: Ε, σίγουρα ήταν κάποια θρησκευτική τελετή. Αν προσπαθήσω μπορεί να κατεβάσω πολλές ιδέες και προκαταλήψεις και ειλημμένες ιδέες που έχω γι' αυτό. Αλλά αν θες να το αναλύσουμε, αν πούμε «τι σου 'ρχεται πρώτο στο μυαλό έτσι χωρίς να σκεφτείς;», ξαφνικά μου έρχονται αυτά που έχουμε δει στους Ολυμπιακούς Αγώνες με τις ιέρειες και τα τούλια... Θα μου πεις, τόσο κιτς είναι η φαντασία σου; Ε, ναι την αφήνω ελεύθερη τι να κάνουμε! Αν προσπαθήσω, θα την κάνω κι εγώ, θα τη μορφώσω, θα την κάνω πιο... «χθόνια»... (γέλια), πιο όμορφη, πιο άσχημη, πιο... κάτι. Αλλά το πρώτο, ναι, πάει στη χούντα κατευθείαν και στις τελετές στο Καλλιμάρμαρο, μετά στις τελετές στους Ολυμπιακούς, αυτό, αυτήν την επεξεργασία έχουμε κάνει ως προς την αρχαιότητα και τα πράγματα και σε πρώτο επίπεδο, είναι το πρώτο αντανάκλαστικό που έχουν οι άνθρωποι...

Μ: Και τι φταίει γι' αυτό, που δεν ξέρουμε τίποτα άλλο και μόνο αυτές οι εικόνες μας έρχονται στο μυαλό; Από αμορφωσιά δεν το έχουμε πάθει αυτό;

Μάνος: Η εσωστρέφεια, η ομφαλοσκόπηση, η ιδεολογική εμμονή που καλύπτει όλη την απτή θεώρηση των πραγμάτων και της ιστορίας, το ότι δηλαδή, για παράδειγμα, στο σχολείο που πηγαίνεις, η ιδεολογία πνίγει την αίσθηση. Η ιδεολογία βουλώνει την αίσθηση για να μην τυχόν πάρεις το λάθος μήνυμα.

Μ: Την εμπειρία δηλαδή μέσα από τη γνώση, αυτό να μην πάρεις.

Μάνος: Φοβικό σύνδρομο, το φοβικό σύνδρομο δηλαδή είναι... Πώς το είπες, τη γνώση μέσα από την εμπειρία, ναι, αυτό εμποδίζεται, η εμπειρία απαγορεύεται!

[...]

Μ: Είσαι κατά της ανάδειξης δηλαδή;

Μάνος: Λοιπόν, να σου πω κάτι, δεν είμαι κατά της ανάδειξης, αλλά είμαι κατά του να υπάρχει μία λογική από το κράτος και από τις υπηρεσίες, οι οποίες υποτίθεται προστατεύουν τις αρχαιότητες, μια λογική διαφημιστική, show, θεαματικοποίησης.

Αυτό που παράγουν είναι μια φαντασμαγορία, αυτό τους ενδιαφέρει και αναρωτιέσαι, ας πούμε, σε κάποιες περιπτώσεις εάν αυτό έχει και μια συνέχεια συντήρησης. Δηλαδή, εάν η συντήρηση γίνεται εξίσου επαρκώς...

(περνούν νεαροί με πολλά μηχανάκια)

M: Αυτά τα παιδιά ξέρουν για τον αρχαιολογικό χώρο;

Μάνος: Δεν ξέρω, δεν ξέρω τι ξέρουν, πού να ξέρω...

M: Τους ενδιαφέρει;

Μάνος: Αυτοί είναι όπως κάποιους αντίστοιχους που έχουμε στα Πετράλωνα, είναι η ηλικία αυτή, παντού οι ίδιοι είναι και τα ίδια τους ενδιαφέρουν, δηλαδή είναι ανασφαλείς, θέλουν γκόμενες, χρήματα, αυτό. Δεν νομίζω να τους ενδιαφέρει τίποτα.

[...] Βασικά, αυτό που προσπαθώ να σου πω είναι ότι «αυτοί» [με τα μηχανάκια] είναι τώρα μια... «a pack of dogs»...

M: Ναι, μία αγέλη.

Μάνος: Μία αγέλη! Αν τον πάρεις μόνο του τον ένα, τότε θα δεις ότι στο υποσυνείδητό του, ας πούμε, δηλαδή στον ψυχισμό του μέσα, υπάρχουν έννοιες που έχουν να κάνουν και με τα αρχαία και με...

M: Αλλά είναι όλα μπερδεμένα...

Μάνος: Βέβαια είναι μπερδεμένα! Φυσικό είναι αυτό.

M: Και κανείς δεν του τα ξεμπλέκει...

Μάνος: Κι όταν λέω, ας πούμε, η αγέλη ενδιαφέρεται για χρήματα και για γκόμενες, κλπ., ε, είναι ένας στερεοτυπικός τρόπος αυτός να μιλήσω εννοώντας ότι αυτή είναι η μαζική νοοτροπία από την οποία διακατέχονται. Αλλά αυτό συμβαίνει γενικά στην κοινωνία μας.

Αυτοί είναι μικροί και αυτό κάνουνε, κάνουν φασαρία, ένας εγωκεντρισμός, κλπ....

M: Γιατί οι αρχαιολόγοι κι όλοι αυτοί οι ειδικοί δεν είναι εγωκεντρικοί;

Μάνος: Κοίτα, κι αυτοί έχουν τέτοιες νοοτροπίες μάζας.

M: Μάζας ή θέλουν να γίνουν «καίσαρες»;

Μάνος: Όταν λέω νοοτροπίες μάζας δεν εννοώ γενικά μάζας, εννοώ ότι έχουνε τις δικές τους εκδοχές αυτού του φαινομένου.

M: Εγκλωβισμούς;

Μάνος: Εγκλωβισμούς μέσα σε ιδεοληψίες.

M: Και πώς σου φαίνεται τελικά ο αρχαιολογικός χώρος;

Μάνος: Μου φαίνεται πολύ ωραία εδώ πέρα.

M: Σαν νησί ε;

Μάνος: Μου φαίνεται πολύ ωραία και ίσως καλύτερα και που δεν το έχουν ανακαλύψει.

[...]

Ε, το ότι, υποτίθεται, ότι αυτό το πολύ ωραίο μέρος θεωρείται υποβαθμισμένο περιβαλλοντικά –και ισχύει φαντάζομαι αυτό–, ότι είναι το περιβάλλον υποβαθμισμένο...

[...]

Εγώ, δηλαδή, να έρθω σήμερα εδώ πέρα και να μιλήσουμε για τον τόπο... Δεν μπορώ να μιλήσω για τον τόπο αυτόν εδώ, σαν να έχω το κεφάλι μου σε μια τρύπα.

Αυτός ο τόπος είναι σ' επαφή με τον ευρύτερο τόπο, με τα πάντα! Ε, και τι βλέπεις εδώ, βλέπεις μετανάστευση, βλέπεις μια βιομηχανία που φυσικά δεν θα την πεις ακμάζουσα...

Μάλλον ένα επιβαρυσμένο περιβάλλον, κάποιες προσπάθειες εξωραϊσμού και «καφετερισμού» – όπως λέμε ακρωτηριασμούς!

[...] Μια παρόμοια σκηνή, ένα παρόμοιο σκηνικό στήνεται παντού. Και στην Αθήνα, μες στο κέντρο της, υπάρχει αυτή η διάθεση εξωραϊσμού, όταν οι δρόμοι της Αθήνας είναι στενοί και δεν υπάρχουν για τους πεζούς πολλές ευκολίες ούτε για τους ποδηλάτες. Δεν έχουμε κάνει τίποτα που να δείχνει ότι είμαστε άνθρωποι που βλέπουμε γύρω γύρω, πού είμαστε, ποιοι είμαστε, πού πάμε, πού αναρωτιόμαστε και πού κάνουμε κινήσεις, παίρνουμε αποφάσεις...

[...]

Πρόκειται για το πώς θα ενεργοποιήσεις τις κοινωνίες, στο βαθμό που υπάρχουν, να μάθουν τα ζητήματα, να ακούσουν, να κοινωνικοποιηθούν, βρε παιδί μου, να μην είναι κλεισμένοι και βλέπουν τηλεόραση και μετά βγαίνουν έξω και όλη τους η ικανότητα για ανάλυση και αντίληψη έχει «φτιαχτεί»...

[...]

Πρέπει να έρθει στο προσκήνιο το πολιτικό το θέμα. Δεν είναι αν θα μας ξαναβάλει η Ευρωπαϊκή Ένωση πρόστιμα, δεν είναι αυτό το ζήτημα. Το ζήτημα είναι ότι καιγόμαστε! Πρέπει αύριο να λύσουμε το πρόβλημα, να ευαισθητοποιήσουμε τους πάντες, να δούμε τι θα κάνουμε με τα αυτοκίνητα.

M: Οι κάτοικοι δεν φταίνε γι' αυτό, οι άνθρωποι δεν φταίνε;

Μάνος: Η παιδεία φταίει, η παιδεία και οι ελίτ φταίνε, γιατί οι άνθρωποι γενικά, χρειάζονται κάποια ευαισθητοποίηση πάντα, και αυτό το πράγμα πέφτει πάνω στους ώμους των ελίτ! Ποιος είναι οι ελίτ; Είναι αυτοί που δουλεύουν στα πανεπιστήμια, αυτοί που είναι μορφωμένοι, αυτοί... Έχουν ευθύνη μεγαλύτερη αυτοί! Και οι πολιτικοί μας έχουμε καταντήσει να είναι ανεύθυνοι, να περιφέρονται και να κάνουν απλά δημόσιες σχέσεις! Αίσχος! Έπρεπε οι πολιτικοί, ας πούμε...

M: Ποιοι άλλοι είναι οι ελίτ;

Μάνος: Ε, ποιος είναι οι ελίτ, οι ελίτ είναι εκείνες οι ομάδες που έχουνε το χρήμα, τη διαχείρισή του, τη γνώση και τη διαχείρισή της, την εξουσία και τη διαχείρισή της.

[...]

Και όλες οι επαρχίες, δηλαδή όλοι οι άνθρωποι που δεν έχουν πρόσβαση σε αυτό το ζύμωμα που είναι η πολιτική και η συμμετοχή, ας πούμε, ζούνε φοβικά, γιατί φοβόνται! Όταν δεν έχεις εμπειρία, όταν η εμπειρία σου δεν αγγίζει, δεν έχεις τα ανοίγματα και τις προσβάσεις, κατά κάποιον τρόπο κλείνεις στον εαυτό σου, γίνεσαι φοβικός, φοβάσαι τον άλλο. Αυτά παντού συμβαίνουν, και στην Ελλάδα. Και πρέπει να εκμεταλλευτούμε τον ανοιχτό χώρο που είναι η Ευρωπαϊκή Ένωση, όσο ανοιχτός είναι, τις νέες τεχνολογίες, όλα, όλα αυτά για να ανοίγουμε, να ανοίγουμε και να σκεφτόμαστε.

[...]

M: Εσύ βλέπεις καμία συμμετοχή αυτού εδώ [έξω από τον αρχαιολογικό χώρο] και του άλλου δίπλα [μέσα από τον αρχαιολογικό χώρο]; Υπάρχουν διαχωριστικές γραμμές;

Μάνος: Τελικά, είναι ένας τοίχος που θυμίζει φυλακή, θυμίζει...

M: Ναι, πες μου για τις περιφράξεις, πώς σου φαίνονται;

Μάνος: Είναι παλιές, φθαρμένες, είναι συμβολικές και μόνο. Δείχνει... διαχωρίζει το εξελισσόμενο «έξω», το οποίο το 'χει πάρει η μπάλα της προστυχιάς, ας το πούμε. Τη ζωή τη θεωρεί πρόστυχη, το «από μέσα», συγκριτικά. Και το «μέσα» παίρνει έναν χαρακτήρα, όπως είναι το ίδρυμα. Ιδρυματικό χαρακτήρα το «μέσα». Είναι σαν εγκαταλειμμένες τουαλέτες, σαν ένα κρατικό κατασκευάσμα το οποίο έχει ατονήσει, σαν ένα hotel «Ξενία»... (γέλια)

M: Εδώ έχει ένα μικρό «Ξενία», παρεμπιπτόντως...

Μάνος: Ναι, είναι όλα αυτά, τα οποία είναι σαν νησίδες στις οποίες δεν είμαστε σίγουροι η απαγόρευση τι είδους είναι. Είναι επειδή βρομάει εκεί μέσα; Έχει κάποια μόλυνση;

Ανήκει στο στρατό; Έχουν γίνει πειράματα; Είναι η περιοχή 51 στην Αριζόνα;

Ξέρεις, είναι η δική μας περιοχή η απαγορευμένη με τα UFO, ας πούμε... Κατάλαβες, Δηλαδή, δεν μπορούμε να το διαχειριστούμε. Είναι ένα κομμάτι του εγκεφάλου μας το οποίο δεν το αγγίζουμε γιατί έχει ένα τραύμα! Είναι ο βιασμός, ας πούμε, που υπέστημεν στα 8, που τελικά δεν ήταν δεν ήταν βιασμός, ήταν ότι γνωρίσαμε ένα λαμπρό προπάππου ο οποίος όμως ήταν συμμορίτης και γι' αυτό πρέπει να τον ξεχάσουμε. Δηλαδή, είναι αυτή η ιδεολογική μόλυνση που δεν αφήνει να υπάρξει η συμμετοχή, η επικοινωνία, το μέτρο, ο λόγος... το δυτικό.

M: Δηλαδή, έτσι αντιμετωπίζουμε τα αρχαία;

Μάνος: Βρε παιδί μου, εγώ υπερβάλλω λίγο, υπερβάλλω, αλλά υπάρχει μια ιδεολογικοποίηση, ναι! Η ιδεολογικοποίηση! Είναι ένα πολιτικό ζήτημα και τα αρχαία.

9. Παρασκευή Κ. (φύλακας αρχαιολογικού χώρου Ελευσίνας, 20/10/09)

M: Ωραία είσαστε εδώ...

Π: Είκοσι χρόνια.

M: Είκοσι χρόνια στο χώρο, ε;

Π: Ως φύλακας.

M: Θα ήθελα να μου πείτε, έτσι με τις αλλαγές που έχουν γίνει γύρω από τον αρχαιολογικό χώρο, όπως τον θυμόσαστε παλιά και πώς άλλαξε...

Π: Έχει αλλάξει...

M: Και τι γνώμη έχετε;

Π: Εδώ είναι βιομηχανική περιοχή, απ' ότι θα ξέρετε, κι όταν πρωτοήρθα εδώ το «Τιτάν» ακόμα λειτουργούσε, υπήρχε από τότε μεγάλη ρύπανση από το «Τιτάν». Τώρα τελευταία έχουνε, τα τελευταία πέντε χρόνια έχουνε καλυτερεύσει λίγο τα πράγματα, χωρίς βέβαια...

M: Έχει σταματήσει δηλαδή αυτό;

Π: Ναι, χωρίς βέβαια να έχει λυθεί το πρόβλημα. Από κει και πέρα η πόλη έχει αξιοποιηθεί. Οι βιομηχανίες...

M: Σας αρέσει όπως άλλαξε;

Π: Βέβαια.

M: Ήταν υποβαθμισμένη πολύ δηλαδή πριν;

Π: Πάρα πολύ, και το λιμάνι που είχε γίνει κάτω και η πεζοδρόμηση και τα φυτά και τα αυτά, είναι ωραία. Το θέμα είναι ότι υπάρχουν πάρα πολλές βιομηχανίες εδώ.

M: Αυξάνονται αντί να λιγοστεύουν ή μένουν σταθερές;

Π: Δεν αυξάνονται.

[...]

M: Τα αρχαία, εδώ, ο χώρος έχει αλλαγή. Το μουσείο έχει αλλάξει;

Π: Όχι, όχι.

M: Η συντήρηση, η συντήρηση των αρχαίων;

Π: Μία συντήρηση έχει γίνει, αναπαλαίωση του μουσείου, τίποτα ιδιαίτερα...

M: Συντηρητές έχει το μουσείο;

Π: Ναι, έχει, έχει.

M: Δουλεύουν; Έχει καινούργιες ανασκαφές και τέτοια;

Π: Ναι υπάρχουν.

M: Από τους τουρίστες/επισκέπτες που έρχονται, τι ποσοστό είναι Έλληνες και τι ποσοστό είναι ξένοι;

Π: Το μεγαλύτερο ποσοστό είναι ξένοι, δηλαδή το 70% είναι ξένοι, 80%...

M: Οι οποίοι έρχονται τυχαία, τους φέρνει κάποιο πούλμαν, ή ξέρουνε, θέλουνε να έρθουν; Τους βλέπετε σαν να γνωρίζουν;

Π: Ορισμένοι ναι, είναι γνώστες. Ορισμένοι έχουνε και βιβλία μαζί τους, οδηγούς και έρχονται και μόνοι τους, αλλά έρχονται και κατά γκρουπ.

M: Και έχει αυξηθεί αυτά τα είκοσι χρόνια ή...

Π: Έχει αυξηθεί, έχει αυξηθεί βέβαια.

M: Πόσο ας πούμε;

Π: Η προσέλευση έχει αυξηθεί. Τώρα πόσο...

M: Οι διπλάσιοι έρχονται τώρα απ' ότι παλιά;

Π: Περίπου.

M: Ναι ε, τόσο πολύ! Και πού οφείλεται αυτό;

Π: Είναι ο χώρος υποβαθμισμένος αυτός εδώ, ενώ είναι πάρα πολύ ωραίος...

M: Δηλαδή, πώς το νιώθετε αυτό, γιατί το λέτε;

Π: Δεν έχει, δεν υπάρχουνε προβολές, δεν ξέρω, επειδή είναι...

M: Δεν τον προβάλουν.

Π: Στην Αθήνα, επειδή υπάρχει το Αρχαιολογικό [Μουσείο], υπάρχουν μεγάλα μουσεία μέσα...

Μ: Νιώθετε δηλαδή ότι είστε υποδεέστεροι εδώ σε σχέση με την πρωτεύουσα;

Π: Ναι, ναι.

Μ: Επειδή είναι και πολύ κοντά προφανώς η Αθήνα και η σύγκριση είναι...

Π: Υπάρχει από δω και η Αρχαία Κόρινθος που πάνε μετά συνήθως...

Μ: Α, πάνε και κει;

Π: Η Ελευσίνα δεν ήταν και τόσο επισκέψιμος χώρος.

Μ: Γιατί το λέτε αυτό; Εννοείτε ότι δεν ήθελαν να έρθουν εδώ;

Π: Γενικώς σαν αρχαιολογικός χώρος έναντι των άλλων είναι πολύ υποδεέστερος...

Μ: Και η χρηματοδότηση προφανώς είναι λιγότερη. Για την Ακρόπολη και τους άλλους χώρους της Αθήνας δίνουνε περισσότερα, ε;

Π: Χρηματοδοτήσεις εδώ δεν έχουμε.

[...]

Μ: Νιώθετε ότι είστε στην εξοχή;

Π: Άμα δεις τη θάλασσα νιώθεις ότι είσαι στην εξοχή, άμα δεις τα φουγάρα, λες τι αναπνέω!

Μ: Θα προτιμούσατε δηλαδή να είσαστε σε κάποιο χώρο άλλο;

Π: Ε βέβαια, ποιος δεν το προτιμά αυτό!



[...]

M: Εσείς πιστεύετε ότι έχουμε κάποια σχέση με τους αρχαίους Έλληνες;

Π: Όχι, όχι. Τίποτε.

M: Δηλαδή;

Π: Δεν έχουμε ούτε τη γνώση, ούτε τη σοφία, ούτε τίποτε, ούτε το σκεπτικό τους, τίποτε τίποτε, δεν έχουμε.

M: Γιατί νομίζετε συμβαίνει αυτό;

Π: Καταναλωτισμός. Μία λέξη, τίποτε άλλο.

M: Άλλαξε δηλαδή ο προσανατολισμός μας;

Π: Βέβαια, έχουμε γίνει καταναλωτικά όντα. Τίποτε άλλο δεν μας ενδιαφέρει.

M: Στο σχολείο τι συμβαίνει;

Π: Ούτε οι δάσκαλοι είναι σήμερα άξιοι και ικανοί για να εκπαιδεύσουν τα παιδιά.

M: Γιατί; Δεν τους ενδιαφέρει λέτε;

Π: Τι να πω... σπάνιοι είναι οι δάσκαλοι που ενδιαφέρονται.

M: Αλλά, πάντως, νομίζετε ότι είναι οι πρόγονοί μας οι αρχαίοι, ή ότι δεν έχουμε καμία σχέση ούτε ως...

Π: Όχι, εγώ πιστεύω ότι ήταν οι πρόγονοί μας οι αρχαίοι. Απλά έχουμε αλλάξει πάρα πολύ. Δεν έχουμε αξίες, δεν έχουμε σεβασμό.

M: Ναι, αλλά όταν μας λένε για τους αρχαίους, αμέσως μια περηφάνια...

Π: Ναι, αλλά αυτή τη στιγμή δεν έχουμε πολλά από αυτά που είχαν οι αρχαίοι. Αξίες δεν έχουμε σας λέω, σεβασμό δεν έχουμε για τίποτε. Δεν έχουμε κλίση προς τις τέχνες, φιλοσοφία...

[...]

ΕΠΙΣΚΕΠΤΡΙΑ: Τώρα έχουνε αδιαφορία τα παιδιά, δεν τους συγκινούνε αυτά.

M: Ναι, αλλά θέλουνε και μια νέα τεχνολογία για να...

ΕΠΙΣΚΕΠΤΡΙΑ: Τι να τους βάλεις, να τους βάλεις ένα laptop;

M: Ναι, πως έχουν κάνει στο Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, που κάνανε αναπαράσταση την Αρχαία Αγορά...

Π: Κοίταξε να δεις, για τον πολιτισμό δεν διατίθενται λεφτά.

M: Αυτό, τελικά ε;

Π: Πώς να το κάνουμε. Όταν είναι το τελευταίο υπουργείο σε χρηματοδότηση από τον κρατικό προϋπολογισμό... Ο κρατικός προϋπολογισμός δεν διαθέτει λεφτά για το υπουργείο Πολιτισμού. Εγώ πιστεύω ότι αν υπήρχανε χρηματοδοτήσεις από το υπουργείο Πολιτισμού, βεβαίως θα είχανε κάνει αρκετά πράγματα.

M: Δεν είναι και η νοοτροπία τους δηλαδή, να μένουν λίγο έτσι όπως ήταν;

Π: Εντάξει, για το έτσι όπως είναι ή για το αν θα σηκωθούνε όρθια για να αναστηλωθούν κλπ., δεν ξέρω τη γνώμη των αρχαιολόγων. Αυτό που ξέρω είναι ότι οι αρχαιολόγοι ενδιαφέρονται να αναδείξουν ένα χώρο. Είτε πεσμένα είναι τα μάρμαρα κάτω, είτε όρθια. Προς όφελος του κοινωνικού συνόλου, γενικώς. Το να αναδεικνύεις την ιστορία σου και αυτά που έχεις σαν λαός.

[...]

M: Εδώ στο μουσείο πόσοι δουλεύουν; Για να δούμε αυτό που λέγαμε για τη χρηματοδότηση...

Π: Δέκα άτομα, φύλακες.

M: Αρχαιολόγοι;

Π: Υπάρχει η προϊσταμένη και υπάρχουν και μετά οι έκτακτοι.

M: Ωρομίσθιοι, ε;

Π: Ναι, ναι.

M: Και είπατε ότι υπάρχουν και συντηρητές;

Π: Ναι, και εργάτες υπάρχουν, αλλά είναι λίγο το προσωπικό. Είναι λίγο.

10. Άρτεμις Σ. (Ξεναγός και συγγραφέας, Ελευσίνα, 19/11/09)

M: Δουλεύετε με ξένους;

A: Δουλεύω αποκλειστικά με ξένους, ελάχιστα με Έλληνες. Βλέπω τα ξένα σχολεία πόσο συγκροτημένα είναι, έρχονται προετοιμασμένα να δουν κάποιο χώρο, σέβονται το χώρο, σέβονται ενώ είναι ζωηρά παιδιά και έφηβοι, θα μπουν μέσα με όλη τη σοβαρότητα που αρμόζει στον αρχαιολογικό χώρο ή στον ιστορικό χώρο και με τη σοβαρότητα και με το ενδιαφέρον που πρέπει. Και μπαίνουν σχολεία δικά μας που είναι ορδή βαρβάρων. Και να σας πω κάτι; Δεν είναι μόνο τα παιδιά, γιατί τα παιδιά δεν φταίνε, είναι και οι μεγάλοι ως ορδή βαρβάρων. Δηλαδή όταν βλέπω Έλληνες, παιδιά ή μεγάλης ηλικίας, ή όποια ηλικία και να είναι, μπαίνουν σε έναν αρχαιολογικό χώρο σαν μία ομάδα, γίνεται το «έλα να δεις». Δηλαδή είναι... Εγώ τρέμω γιατί, ξέρετε, επειδή προσπαθώ να προσφέρω μια ωραία εικόνα της Ελλάδας, θέλω να υποστηρίξω τον τόπο μου, και αγαπώ τον τόπο μου, την ιστορία, τα μνημεία, εκείνη την ώρα, όταν βλέπω ελληνική ομάδα λέω, θα γίνουμε ρεζίλι... Και γινόμαστε ρεζίλι. Δεν μπορείτε να φανταστείτε! Έχω μία συγγενή από το θέατρο της Επιδαύρου που είμαι μέσα, με σοβαρούς ανθρώπους, αρχαιολόγους και ξεναγώ ξένους και μπαίνει ξαφνικά, μια ομάδα που δεν είναι παιδιά, κάποια εκδρομή, πάσης ηλικίας άτομα μέσα στην ομάδα αυτή, Ελλήνων, οπότε αρχίζουν να χτυπάνε τα κινητά, να απαντάνε, τη γνωστή νέο-ελληνική λέξη που έχει πάρα πολύ πέραση, από δω «μα...», από κει «μα...», και να γίνεται ένα κομφούζιο μέσα στο... Και να θέλω ν' ανοίξει η γη να με καταπιεί! Ήταν ορδή νεο-βαρβάρων! Και όταν το είπα και το κατάλαβε ένας Έλληνας –γιατί ήταν η ίδια λέξη στα ισπανικά που ξεναγούσα εκείνη την ώρα– θέλησε να μου κάνει καταγγελία.

M: Α, μπα;

A: Βεβαίως, παρεξηγήθηκε ο κύριος. Και του είπα «μπορείτε να σταματήσετε και να κοιτάξετε τι συμβαίνει αυτή τη στιγμή μέσα στο χώρο του θεάτρου, μέσα σε ένα ιερό χώρο. Σταματήστε να μιλάτε και ακούστε τι γίνεται εδώ πέρα μέσα και απαντήστε μου αν είμαστε νεο-βάρβαροι ή όχι. Τι εντύπωση δίνουμε σε μια ομάδα ξένων». Λοιπόν, αυτό είναι μια σκηνή καθημερινότητας στους αρχαιολογικούς χώρους.

M: Οι νεο-Έλληνες δηλαδή είναι οι νεο-βάρβαροι;

A: Ας μην κάνουμε τέτοιου είδους χαρακτηρισμούς, γιατί εγώ δεν εντάσσω τον εαυτό μου στους νεο-βάρβαρους, με τίποτε δηλαδή, κι αν μου το πει κάποιος θα με θυμώσει. Αλλά θα πρέπει να πω ότι έχουνε έλλειψη παιδείας. Δεν εκτιμάνε τίποτε. Έτσι, μπαίνουν μέσα και νομίζουν πως μπαίνουν σε ένα γήπεδο ποδοσφαίρου. Δεν έχουν καταλάβει πως μπαίνουν σε έναν αρχαιολογικό χώρο που οφείλουν να τον σεβαστούν, σε έναν ιερό χώρο. Δεν έχουν μάθει από τα σχολεία. Γιατί ξέρετε κάτι, σήμερα, η άποψή μου είναι ότι κυρίως οι δάσκαλοι, οι καθηγητές παίζουν το σημαντικότερο ρόλο, γιατί δυστυχώς σήμερα οι γονείς εργαζόμαστε πολύ σκληρά. Εγώ, ας πούμε, δεν μπόρεσα να κάτσω πλάι στα παιδιά μου.

[...]

Κοιτάξετε, η Ελευσίνα έχει ιδιαιτερότητες.

M: Από τότε που ξεκινήσατε, από την πρώτη φορά που είχατε πάει μέχρι τώρα, έχει αλλάξει κάτι στον αρχαιολογικό χώρο;

A: Έχουν βελτιωθεί πάρα πολλά πράγματα. Πρέπει να σας πω ότι επειδή είμαι πολύ παλιά ξεναγός, όταν εγώ ήμουν φοιτήτρια και στα πρώτα χρόνια που ξεναγούσα, και αναφέρομαι τώρα αρχές δεκαετίας του '70, τα πράγματα ήτανε τραγικά. Να σας πω, όταν ξεκίνησα, όταν ήμουν φοιτήτρια και ξεκίνησα να εργάζομαι γενικά, ο χώρος της Ελευσίνας ήτανε απελπιστικός.

M: Δηλαδή;

A: Δηλαδή, εκτός του ότι ήτανε φύρδην μίγδην τα πάντα και δεν υπήρχε μια εξήγηση, τίποτε, και έπρεπε ένας που ενδιαφέρεται, ας πούμε εγώ που είμαι ξεναγός, να μελετήσω και να προετοιμαστώ για να μπορέσω...

M: Είχε μάντρα γύρω-γύρω; Εσείς θυμάστε;

A: Υπήρχε, υπήρχε, όλοι οι χώροι ήτανε κλεισμένοι.



M: Ήτανε δωρεάν τότε, ε;

A: Όχι, όχι, καθόλου, πλήρωνες, πάντα στους χώρους τους αρχαιολογικούς πλήρωνες ανέκαθεν. Τα πράγματα, λοιπόν, ήταν άσχημα ειδικά στην Ελευσίνα, διότι υπήρχε μία μυρωδιά από τα εργοστάσια, ο χώρος ήτανε δύσκολος, δηλαδή, εμένα προσωπικά με έπιανε ναυτία, και φοιτήτρια που ήμουν και πήγαίνα εκεί...

M: Από τη μυρωδιά;

A: Τα πρώτα χρόνια που πήγαίνα μου τύχαινε πολύ σπάνια και δεν τον διαφημίζαμε το χώρο της Ελευσίνας γιατί εγώ ντρεπόμουν να στείλω κόσμο στην Ελευσίνα.

Μπορώ να σας πω ότι μάλλον απέτρεπα άνθρωπο να πάει στην Ελευσίνα γιατί μύριζε τόσο άσχημα κατά διαστήματα μέσα στον αρχαιολογικό χώρο και στο μουσειάκι, που σε έπιανε ναυτία, πονοκέφαλος, ήτανε μια ατμόσφαιρα πάρα πολύ βαριά. Τα πράγματα άλλαξαν άρδην στη δεκαετία του '80. Ας μη γελιόμαστε, ανεξάρτητα από πολιτικής τοποθέτησης, γεγονός είναι ότι όταν η Μελίνα Μερκούρη υπήρξε υπουργός Πολιτισμού ενδιαφέρθηκε πάρα πολύ.

Το υπόλοιπο project είναι υπό κατασκευή.

6. Αντί συμπεράσματος: Πώς μια προσπάθεια αναπαράστασης γίνεται παρέμβαση στην πραγματικότητα

Σε μια ειρωνική καμπή, η φωτογραφία μπορεί να ιδωθεί σαν να τείνει να αποσπαστεί από την τωρινή της υπόσταση και εγγενή της φύση ως το υπέρτατο μέσο απεικόνισης. Δηλώνει τον εαυτό της ως μια πρόσθετη απτή πραγματικότητα, ως ένα κομμάτι της ζωής, και όχι απλά σαν μια απεικόνιση ή ένα σχόλιο σε αυτή.²²³

Στην περίπτωση του «Στα όρια», προξενείται ένα εικαστικό και εθνογραφικό συμβάν του οποίου το αποτέλεσμα είναι μια οπτική παράθεση (παράταξη) διιστάμενων χρονικοτήτων οι οποίες εμφανίζονται όλες μαζί στο τελικό έργο. Με αυτό τον τρόπο, το τελικό έργο αφηγείται μια διαφορετική και πιο πλήρη ιστορία από αυτήν που δηλώνει η κάθε φωτογραφία ή συνέντευξη χωριστά. Μια κατασκευασμένη «οπτικότητα» (visuality), μια νοητική απεικόνιση που δεν είχε ποτέ πριν αντιμετωπιστεί ως τέτοια. «Μια συλλογή φωτογραφιών μας λέει την ιστορία του φωτογράφου», δηλώνει η καλλιτέχνις και συγγραφέας Desiree Navab, «όμως αυτή είναι μόνο μία από τις ιστορίες. Υπάρχουν και οι ιστορίες των εικονιζόμενων ανθρώπων και των γεγονότων που βρίσκονται μέσα στη φωτογραφία, καθώς και οι ιστορίες των θεατών της φωτογραφίας που βρίσκονται απέξω. Και μετά υπάρχει η ιστορία που χτίζεται γύρω από όλες αυτές τις ιστορίες. Από τις ιδιωτικές και άγνωστες ιστορίες παίρνουμε δημόσιες και γνωστές. Από μεμονωμένες μνήμες και ιστορίες αναδύεται μια συλλογική μνήμη και ιστορία».²²⁴

Η συστηματική παρατήρηση και η επιλογή σημείων για επαναληπτική φωτογράφιση με τρόπο που στο τέλος να αφηγούνται μια μικρή ιστορία, αποφεύγει να γίνει μια μηχανιστική, «ντοκουμενταρίστικη» πράξη. Είναι μια προσπάθεια απεικόνισης όχι του τοπίου, αλλά των βιωμένων εμπειριών του τοπίου. Αυτό που συμβαίνει έξω από τους αρχαιολογικούς χώρους βρίσκεται αναπόφευκτα σε συνεχή διάλογο με το «ιδρυματοποιημένο», το απαγορευμένο, το σε πολλές περιπτώσεις ερμητικά κλειστό της ιστορικής γνώσης και κληρονομιάς του επίσημου κράτους.

²²³ Foresta AM, 1989, σ. 4.

²²⁴ Navab DA, «She speaks Greek farsi», exhibition catalogue, Πειραματικός Χώρος Έρευνας R53, ICC Athens, 2009.

Επιλέγοντας σημεία παρατήρησης στις διαχωριστικές γραμμές, βρίσκεις «σχισμές» απ' όπου μπορείς να διεισδύσεις για να αντλήσεις νέα στοιχεία για το πώς το έξω και το μέσα όχι μόνο διαμορφώνουν το ένα το άλλο, αλλά σε πολλές περιπτώσεις το πώς το ένα εισβάλλει στο άλλο καταπατώντας το.

Από απλές αισθητικές μορφές, οι απεικονίσεις αποκτούν ξανά ιστορική υπόσταση, αυτή τη φορά όμως υπό το πρίσμα της σύγχρονης κοινωνικής κατάστασης. Φανερώνουν μια δυναμική διαχρονικής αξίας που εναντιώνεται στη λήθη, το φόβο, τη μοναξιά – για όποιον μπορεί να τη διακρίνει. Με αυτό τον τρόπο οι απεικονίσεις ενσωματώνονται εκ νέου στη σημερινή κοινωνική πραγματικότητα και αποτελούν –με όλα τους τα τραύματα και τις παραμορφώσεις– ενεργή πολιτιστική συνέχεια.

Η συγκέντρωση των αναπαραστάσεων αυτών σε μία, δηλαδή των στιγμιότυπων σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, απομονωμένα από τον ευρύτερο χώρο, υπό την υπόκρουση/αντήχηση του λόγου των ανθρώπων που βιώνουν την περιοχή με πολλαπλούς τρόπους, δημιουργεί ένα *νέο αντικείμενο*, φορέα μιας αλήθειας που δεν ανήκει σε κανέναν.²²⁵ Ένα νέο αντικείμενο που επιτρέπει την οικειοποίηση της αναπαράστασής του, αφού το έξω και το μέσα, τα όριά του και οι ενδιάμεσες μεταίχμιακές ζώνες δεν εμφανίζονται πια ερμητικά κλειστές και προδιαγεγραμμένες. Αυτό το αντικείμενο –αποτέλεσμα συνεργασίας διαφορετικών μεθόδων και προσλαμβανουσών από διαφορετικές επιστήμες– αποτελεί πλέον ένα μεταφορικό τόπο, ένα πεδίο δημιουργικής προβολής υποκειμενικών επιθυμιών, σκέψεων, αξιών, προβληματισμών αλλά και ανασύνθεσης, μεταμόρφωσης, εξέλιξης.

Ύστερα από αυτή την οπτική-εθνογραφική παρέμβαση τα πράγματα παύουν να είναι όπως ήταν πριν, τουλάχιστον γι' αυτούς που μοιράστηκαν την εμπειρία της ανάγνωσής τους. Ιδού πώς η φωτογραφία μπορεί να γίνει μια συσκευή η οποία επικοινωνεί το αθέατο, την άρρητη γνώση, τη γνώση που υπονοείται και τη μεταφράζει σε αυτό που ο W.J.T. Mitchell περιγράφει ως «κάτι που μοιάζει με τη φωτογραφία κάποιου πράγματος που δεν μπορούσαμε ποτέ πριν να δούμε»,²²⁶ ή

²²⁵ Barthes R, «From work to text», c1971, στο Harari JV (ed), *Textual Strategies: Perspectives in Poststructuralist Criticism*, Cornell UP, Ithaca, NY 1979, σ. 73-81, στο Καμινάρη Μ, «Αλήθειες, ποτέ ολόκληρες», Φωτογράφος 158, σ. 24.

²²⁶ Mitchel WJT, «There are no visual media», στο Grau O (ed), *MediaArtHistories*, The MIT Press, Cambridge 2007, σ. 398.

αυτό που ο Victor Burgin περιγράφει ως «μια πολιτισμική εμπειρία»,²²⁷ η οποία μεταφράζει το ασυνείδητο σε συνειδητότητα.

Μιλάμε εδώ για «αποτέλεσμα» και όχι για τελική «φωτογραφία». Είναι προφανές ότι το τελικό οπτικό πόνημα, αν και «φωτογραφικό», δεν είναι ακριβώς αυτό που γνωρίζαμε ως «φωτογραφία». Η γραμματική βοηθάει να κατανοήσουμε τη μετάβαση της «φωτογραφίας» προς το «φωτογραφικό». Είναι η μετάβαση από ένα ουσιαστικό στο επίθετό του. Τα επίθετα, σε αντίθεση με τα ουσιαστικά, έχουν πρόβλημα με το ανάφορό τους. Ένα επίθετο δεν έχει τη δύναμη να δημιουργήσει αντικείμενα (χρησιμοποιώντας τον όρο «φωτογραφικό» δεν καθορίζουμε αν μιλάμε για φωτογραφίες ή για κάτι άλλο). Μπορεί να συμμετάσχει στην περιγραφή ενός αντικειμένου, αλλά αυτή η περιγραφή μπορεί να δημιουργήσει ανάφορο μόνο εάν ακολουθεί ουσιαστικό (για παράδειγμα «φωτογραφικές εκτυπώσεις»). Αυτό σημαίνει πως φωτογραφικά, στη σύγχρονη τέχνη, δεν έχει τόση σημασία η ίδια η φωτογραφία ως αντικείμενο ενός συγκεκριμένου μέσου ή επιστημονικού κλάδου, αλλά η δραστηριότητα και η διαδικασία που κρύβεται από πίσω.²²⁸ Ο Mitchell, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στις διαδικασίες που ακριβώς κρύβονται πίσω από το «οπτικό»-αποτέλεσμα διεπιστημονικότητας, φτάνει στο σημείο να δηλώσει πως «δεν υπάρχουν οπτικά μέσα», πολύ απλά γιατί «όλα τα μέσα είναι μικτά μέσα».²²⁹ Συνεπώς και στην έρευνα αυτή, η φωτογραφία δεν εμφανίζεται απλώς ως μέρος μια οπτικής μεθοδολογίας, αλλά μιας μικτής διεπιστημονικής μεθοδολογίας, εφόσον αποτελεί αποτέλεσμα ενός συνδυασμού –μεταξύ άλλων– αισθητικής, σημειολογίας, φιλοσοφίας, ιστορικής φαντασίας και εθνογραφίας.

Ο Olivier Richon, αναζητώντας τη φωτογραφία στη σύγχρονη συνθήκη, παρατηρεί πως η ανάγκη να αναζητήσει το πού βρίσκεται η φωτογραφία σήμερα «προϋποθέτει ότι έχουμε χάσει την οπτική επαφή με τη φωτογραφία ή ότι η φωτογραφία με κάποιο τρόπο είναι χαμένη. Ότι ίσως έχει χάσει την κατεύθυνσή της, ή ότι δεν τη βρίσκουμε εκεί όπου θα έπρεπε να είναι. Ότι κάπου έχει παραπέσει. Ότι

²²⁷ Burgin V, *In Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, The University of California Press, 1996, σ. 272.

²²⁸ Richon O, «Thinking things», σ. 71-79, στο David Green (ed), *Where is the Photograph?*, Photoforum and Photoworks, 2003, σ. 71, στο Καμινάρη Μ, «Πού βρίσκεται η φωτογραφία;», *Φωτογράφος* 135, σ. 28.

²²⁹ Mitchel WJT, «There are no visual media», στο Grau O (ed), *MediaArtHistories*, The MIT Press, Cambridge 2007 σελ. 398.

παραμένει κάπου, αζήτητη, σε κάποιο 'γραφείο αναζήτησης απολεσθέντων' του πολιτισμού». Τι ακριβώς θα πει αυτό, εξηγείται από τον Graig Owens: «ο λόγος του κόσμου της τέχνης ταυτίστηκε με 'το φωτογραφικό'»²³⁰, δηλαδή την ιδιότητα της φωτογραφικής εκτύπωσης, τα πολλαπλά αντίτυπα και την απώλεια της αυθεντικότητας του μοναδικού, η οποία επήλθε με το θάνατο του συγγραφέα²³¹ και τη μηχανική αναπαραγωγή της εικόνας.²³² «Ο θάνατος του συγγραφέα» ήταν, σύμφωνα με τον Owens, «μια αναγκαία πατροκτονία προς όφελος της γέννησης του αναγνώστη ή της ανάγνωσης ως κριτικής διαδικασίας»,²³³ και στην περίπτωση μας, της γέννησης του κριτικού θεατή. Ένας άλλος θεωρητικός, ο Buchler, με αφορμή την ίδια ερώτηση (πού πήγε η φωτογραφία;), κάνει μια ακόμη οξυδερκή παρατήρηση: «Και γιατί 'μιλάμε' για τη φωτογραφία, όταν στην πραγματικότητα αυτό που θέλουμε να 'δούμε' είναι το τι απέγινε η φωτογραφία στον πολιτισμό μας και το τι μας λέει αυτό για το πού βρισκόμαστε εμείς;»²³⁴

Αυτή η εργασία επιχειρεί να δώσει κάποια στοιχεία για τον τρόπο σκέψης των νεο-Ελλήνων σήμερα, βοηθώντας με να εξοικειωθώ μαζί τους και με τον εαυτό μου καλύτερα, να πάρω μια ιδέα από τα πιο σκοτεινά μέρη της ταυτότητάς μου, πιθανώς αυτών που δεν θέλω να αποδεχτώ: την αδιαφορία, την αμέλεια, την έλλειψη παιδείας και πολιτισμού, την υπερκατανάλωση, το μανιώδες κυνήγι του κέρδους, τη φρενήρη αναζήτηση του «φαίνεσθαι» χωρίς καμία ανησυχία για το «είναι», για το περιεχόμενο. Αλλά την ίδια στιγμή, ήταν μια προσπάθεια αναζήτησης μιας αχτίδας φωτός σε ένα σκοτεινό κόσμο: σημείων ελπίδας και αντίστασης σε όλα τα παραπάνω.

Η σύγκρουση με τη νεωτεριστική, εξιδανικευμένη εικόνα του παρελθόντος και η εναλλακτική, σχεδόν αναιδής, ανάγνωση του πολύτιμου ιστορικού τοπίου θα μπορούσε να είναι το θεραπευτικό εργαλείο, όπως προτείνει ο Edgar Moren.²³⁵ Ένα εργαλείο προσαρμογής στην αλλαγή, ένα εργαλείο εισόδου στη σημερινή πραγματικότητα που δίνει προοπτική ενός μέλλοντος. Ο απλός κόσμος περιγράφει τη

²³⁰ Owens G, *Beyond Recognition*, The University of California Press, 1992, σ. 300.

²³¹ Barthes R, «Ο θάνατος του συγγραφέα», στο *Εικόνα, Μουσική, Κείμενο*, Πλέθρον, 1988, σ. 137-143.

²³² Benjamin W, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του», c.1936, σ. 9-46 και το «Σύνοπτική ιστορία της φωτογραφίας», σ. 48-67, στο «Δοκίμια για την Τέχνη», Κάλβος, 1978.

²³³ Owens G, 1992, σ. 300

²³⁴ Buchler P, «The blind train-spotter: a delirium of doubt», σ. 81-91, στο Green D, 2003.

²³⁵ Le Goff J, *Ιστορία και Μνήμη*, Νεφέλη, Αθήνα 1998, σ. 86.

σημερινή κατάσταση ως προβληματική, ως κρίση, ως ξεπεσμό. Το «πιάσαμε πάτο» μπορεί να μετατραπεί σε εργαλείο ανάδυσης στην επιφάνεια. Μπορεί να γίνει ένα κίνητρο συνειδητοποίησης, αφορμή για γνώση του τι έφταιξε και του πώς θα μπορέσουμε να το ξεπεράσουμε, ως θεραπεία από τα λάθη που επαναλαμβάνουμε από εξάρτηση στη συνήθεια και το «βόλεμα». «Η συνείδηση του παρόντος οδηγεί σε μια ιδιόμορφη θεωρία της γνώσης, που θέτει στη συνείδηση την πρόκληση του παρόντος όχι απλώς ως γνωστική αξία, αλλά και ως αξία βιωματική. [...] Αν διαπιστώσουμε το κενό στον πυρήνα του παρόντος, τότε ίσως μπορέσουμε να καταλάβουμε τις αντινομίες που διέπουν τη ζωή μας, ως απουσίες που μας διευκολύνουν να αποχωρούμε διαρκώς για να βρεθούμε εγγύτερα. Ο Μπλανσό [...] επιμένει ότι αυτή η αποδιάρθρωση δεν είναι μόνο απόλυτα χρήσιμη, αλλά και ότι ο όλεθρος, η καταστροφή, φροντίζει για τα πάντα».²³⁶

Όπως αναφέρθηκε και στο Α' Μέρος, η τέχνη είναι αυτή που μπορεί καλύτερα από τον καθένα να μας οδηγήσει με ασφαλή τρόπο σε αυτά τα σκοτεινά μέρη που εμείς δεν θέλουμε ή δεν μπορούμε μόνοι μας να πλησιάσουμε και να μας γυρίσει μετά πάλι σώους πίσω. Ο λόγος της Kate Grenville είναι αποκαλυπτικός: «Εμείς οι καλλιτέχνες γνωρίζουμε για την αλήθεια που μπορεί να βρεθεί στο μη αληθές. Παίρνουμε κομματάκια από τον πολιτισμό και τα συνδυάζουμε με ασυνήθιστους τρόπους. Κομματάκια από επιστήμη, λίγο από μαγεία, λίγο από παρελθόν, λίγο από μέλλον. Οι τρόποι που τα συνδυάζουμε είναι λάθος, αλλά ταυτόχρονα είναι και σωστοί. Οι ιστορικοί ξέρουν περισσότερα για το παρελθόν, οι επιστήμονες ξέρουν περισσότερα για το μέλλον από ότι εμείς. Αυτό που εμείς γνωρίζουμε είναι η συνεχιζόμενη παρουσία του παζλ να είσαι άνθρωπος. Τα μυστήρια του γιατί είμαστε έτσι όπως είμαστε και γιατί κάνουμε τα πράγματα που κάνουμε. Στην τέχνη, η απάντηση είναι ταυτόχρονα και ναι και όχι. Η μεταφορά είναι το νόμισμα της τέχνης και αυτό είναι ένα νόμισμα που δεν έχει μετρήσιμη τιμή ανταλλάγματος».²³⁷

Η δουλειά αυτή αποτελεί ανάμεσα σε άλλα και μια απόπειρα αφύπνισης ενάντια στην τάση των νεο-Ελλήνων να γυρνούν την πλάτη σε ό,τι δεν τους βολεύει ή τους δυσαρεστεί, καθώς και στην τακτική να τα «χώνουν όλα κάτω από το

²³⁶ Βέλτσος Γ, «Το κεφάλι του βασιλιά δεν έχει πέσει ακόμη», (συνέντευξη: Κατάρκη Μ), *Culture*, ετήσια συλλεκτική έκδοση, Δεκέμβριος 2009, σ. 69-73.

²³⁷ Grenville K, «Writers in a time of change», esp. «Difficult art is like spinach for the brain», εισήγηση στο 1ο Melbourne Festival of Ideas με τίτλο «Climate Change-Cultural Change», University of Melbourne, June 2009.

χαλάκι». Η Grenville, αν και συγγραφέας, κρούει τον κώδωνα του κινδύνου με τον τρόπο που θα το έκανε ενδεχομένως ένας ψυχαναλυτής: «Είμαστε καταδικασμένοι στην παράλυση που φέρνει η μελαγχολία αν δεν πενήθσουμε αυτό που χάνουμε και αν δεν το αντιμετωπίσουμε».²³⁸

Στις φωτογραφίες, καθώς και στις αφηγήσεις του «Στα όρια», απεικονίζεται συχνά αυτή η «καταστροφή», το κενό, η αποδιάρθρωση, όμως όχι ως κάτι κατακριτέο ή καταγγελτικό, αλλά ως ένα δημιουργικό στάδιο, αφού τελικά σημασιοδοτεί την αλλαγή που υφέρπει. Απεικονίζεται ως μια σειρά από συμβολισμούς και υπαινιγμούς που αντηχούν το πώς βιώνεται η κοινωνική, πολιτιστική, πολιτική, οικονομική κατάσταση βαθιά μέσα μας. Η Barbara Bender μας παροτρύνει να δούμε το τοπίο όχι ως κάτι σταθερό αλλά ως κάτι που βρίσκεται «και εντός και εκτός τόπου», ώστε έτσι να συνειδητοποιήσουμε καλύτερα την αλλαγή. Παρατηρεί ότι «ακόμα και τοπία που εμφανίζονται οικεία και έχοντα βαθιές ρίζες, λειτουργούν τελικά μέσα σε μεγαλύτερα πεδία κοινωνικών και οικονομικών σχέσεων όχι και τόσο οικείων». Προτείνει να βρεθούν «αυτά τα σε συνεχή αλλαγή πλαίσια –κοινωνικά, γεωγραφικά, βιογραφικά/χρονικά– που υπογραμμίζουν το γνωστό και το οικείο». «Οι μνήμες επαναφορτίζονται», «παλιές κατανοήσεις ξαναδουλεύονται στα νέα περιβάλλοντα που δημιουργούνται», «το οικείο μπορεί να γίνει ανοικείο». Προκειμένου να το οικειοποιηθούν εκ νέου, οι άνθρωποι συνεχώς βρίσκουν τρόπους, όσο άβολο ή επώδυνο κι αν είναι αυτό, «να βγάλουν κάποιο νόημα από τον τόπο και το τοπίο και να λειτουργήσουν μέσα σε αυτό».²³⁹

Στην πορεία, μπορεί κανείς να επιτύχει να κερδίσει την εμπειρία των συνοριακών γραμμών και των μεταίχμιακών καταστάσεων. Διαπερνώντας τα φαντασιακά όρια μεταξύ του αρχέγονου παρελθόντος και του παρόντος τόπου καταγωγής, χωρίς τα «πολωμένα αντιθετικά μοντέλα» του πνευματικού κόσμου, μπορεί κανείς να αποκτήσει αυτή την τόσο πολύτιμη συναισθηση. Αυτό το εθνογραφικό-δημιουργικό έργο θα μπορούσε να κάνει την υποκειμενική, αποσπασματική «αλήθεια» μου, την τραυματική βιωμένη εμπειρία μου, πιο

²³⁸ Grenville K, 2009.

²³⁹ Bender B, «Place and landscape», στο Tilley C, *et al* (eds), *Handbook of Material Culture*, Thousand New Delhi, Sage Publications Ltd., London 2006.

υποφερτή.

Και πράγματι, η οικειότητα με τους ανθρώπους –συνέπεια της διάρκειας του χρόνου που πέρασα μαζί τους κατά τη συνέντευξη– αλλά και με τα τοπία, πρόσθεσε μια «αύρα αυθεντικότητας»²⁴⁰ που έκανε τις άσχημες αλήθειες λιγότερο απωθητικές. Οι πολωμένες διπολικές βεβαιότητες της διανόησης –«ναι είναι», «όχι δεν είναι»– αντικαθίστανται τώρα από μια γκάμα απόψεων και αποχρώσεων μέσω των διερευνήσεων και των διαλόγων. Οι εικόνες, μαζί με τη ζωντάνια των διαλόγων των συνεντεύξεων, φανέρωσαν τόσο ασυνέπειες μεταξύ των απόψεων και των πράξεων των ανθρώπων αλλά και ενδιαφέροντες συνειρμούς που με βοήθησαν να δω και να «ξαναδιαβάσω» το πολύτιμο τοπίο στο πλαίσιο της σύγχρονης συνθήκης, όσο το δυνατόν απαλλαγμένο από προκαταλήψεις.

Ενώ όμως η επαναφωτογράφιση γινόταν στα όρια των αρχαιολογικών χώρων, οι συνεντεύξεις και οι φωτογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν άλλοτε μέσα και άλλοτε έξω από αυτούς. Σε κάθε περίπτωση υπήρχε πάντα η συναισθήση ότι εκεί γύρω υπήρχε ένας αρχαιολογικός χώρος όπου κάποτε είχε τεράστια ιστορική σημασία. Η Εσθήρ Σολομών λέει για τους χώρους των μνημείων και ειδικά των αρχαιολογικών χώρων: «[ο χώρος είναι] ενσωματωμένος στη γνώση και τις αφηγήσεις με τις οποίες τον περιβάλλουν όσοι σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με αυτόν», και για αυτό «συνιστά ένα *ιδιαίτερο τοπίο*. Η προσέγγιση της σημασίας του βασίζεται στη 'διαπλοκή' της αρχαιολογικής ερμηνείας με την κοινωνική γεωγραφία, ως επιστήμη ανάλυσης της ανθρώπινης δραστηριότητας στο χώρο, και την ανθρωπολογία, ως σπουδή σύγχρονων πολιτιστικών εκφράσεων, μεταξύ των οποίων το τοπίο, έννοια που [...] δηλώνει τρόπους συσχετισμού του ανθρώπου με το περιβάλλον του».²⁴¹

Αυτόν τον επανασυσχετισμό με το περιβάλλον επιφέρουν οι φωτογραφίες και οι συνεντεύξεις στο project «Στα όρια». Η επανάκτηση της συνειδητοποίησης του ποιος είσαι και της αίσθησης του ότι ανήκεις κάπου. Πώς αποκτάει κανείς αυτή τη δύναμη; «Κινούμενοι σε οικείες διαδρομές που φέρνουν στο νου αναμνήσεις και ιστορίες, οι άνθρωποι δημιουργούν μια αίσθηση του εαυτού τους και του ότι ανήκουν

²⁴⁰ Schneider A and Wright C, «The challenge of practice», στο *Contemporary Art and Anthropology*, Berg, 2006, σ. 15.

²⁴¹ Σολομών Ε, «Το αρχαιολογικό μνημείο ως τοπίο: Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις μιας γεωγραφικής έννοιας», *Κριτική Διεπιστημονικότητα 1*, Σαββάλας, Αθήνα 2005, σ. 75.

κάπου. Η όραση, η ακοή, η μυρωδιά και η αφή εμπλέκονται, ο νους και το σώμα δεν μπορούν να διαχωριστούν».²⁴²

Εκτός όμως από αυτή την αισθητηριακή «συνωμοσία» πρόσληψης της πραγματικότητας και της αίσθησης της θέσης μας στον κόσμο, μέσω της οικειότητας ή της οικειοποίησης του τοπίου, πολύ σημαντικό ρόλο παίζει και η σηματοδότηση της τοποθεσίας ως πεδίο ιστορικού ενδιαφέροντος. «Τοποθεσίες με κατάλοιπα του παρελθόντος συν τοις άλλοις τους προσφέρουν μια 'αίσθηση μονιμότητας' σε έναν κόσμο που συνεχώς αλλάζει. Οι ιστορικές πόλεις λειτουργούν ως 'θέατρα της μνήμης'».²⁴³

«Τις τελευταίες δεκαετίες, μνημεία, μνημειακοί τόποι και αρχαιολογικοί χώροι αρχίζουν να προβάλλονται όχι απλώς ως αντικείμενα επιστημονικής γνώσης ή τοποθεσίες τουριστικού ενδιαφέροντος, αλλά ως 'δυναμικά πεδία που μετέχουν στο πολιτισμικό γίγνεσθαι και συνδέονται με εμπειρίες, αξίες και μνήμες', που 'διαρκούν μεταλλασσόμενες καθ' όλη την ιστορία τους έως και το παρόν'. Τα μνημεία και οι αρχαιολογικοί χώροι 'δεν αποτελούν σταθερούς και αναλλοίωτους 'δείκτες' μιας αντικειμενικής 'ιστορίας', αλλά τόπους πολλών 'ιστοριών' με εύπλαστο και διαπραγματεύσιμο περιεχόμενο, πεδία συνάντησης και σύγκρουσης ποικίλων λόγων και ιδεολογιών που αφορούν τόσο το παρελθόν όσο και το παρόν'».²⁴⁴

Άραγε, πώς τα μνημεία και οι αρχαιολογικοί χώροι να είναι «δείκτες» μίας και αντικειμενικής ιστορίας όταν, όπως αναφέρει ο Toynebee, και η ίδια η ιστορική μνήμη επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό «από την οπτική γωνία που έχει ο σημερινός παρατηρητής», και μάλιστα όταν αυτή «χρωματίζεται πάντα από τα τωρινά του αισθήματα, τις επιθυμίες και τις ανάγκες του», οπότε «ακόμα και όταν αυτός ειλικρινά προσπαθεί, όσο μπορεί, να ανακατασκευάσει το παρελθόν όπως αυτό πραγματικά συνέβη»,²⁴⁵ αυτό να είναι αδύνατον.

²⁴² Casey E, 1993, στο Basso K and Feld S (eds), *Senses of Place*, School of American Research Press, New Mexico, Santa Fe 1996.

²⁴³ Crang M and Travlou PS, «The city and topologies of memory», *Environment and Planning D-Society & Space* 19(2), 2001, σ. 163.

²⁴⁴ Μπονάρου Χ, «Η τουριστική διαχείριση της ιστορικής μνήμης: αναπαραστάσεις της Ελλάδας στις σύγχρονες τουριστικές καρτ-ποστάλ», Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, Πάντειο Πανεπιστήμιο, 2009, σ. 65.

²⁴⁵ Toynebee, 2002, σ. 22, στο Μπονάρου Χ, 2009, σ. 49.

Όμως δεν αρκεί η ερμηνεία και η ανάλυση του πώς χρησιμοποιήσαμε την μεθοδολογία στην έρευνά μας. Από την άλλη μεριά, πάντα υπάρχει το κοινό στο οποίο απευθυνόμαστε και που θα υποδεχθεί το έργο μας. Είναι σημαντικό να τονιστεί εδώ το ότι χρειαζόμαστε ένα *νέο τρόπο* προκειμένου να κερδίσουμε το ενδιαφέρον του κοινού όταν στην έρευνά μας χρησιμοποιούμε –μεταξύ άλλων– και την οπτική μεθοδολογία. Ο τρόπος με τον οποίο θα αφηγηθούμε την ιστορία μας, θα πρέπει να είναι τέτοιος που να καταφέρει να την κάνει να «διδασκεί» στο σύστημα των ανθρώπων και, εκ των έσω πλέον, να τους ωθήσει να επανεξετάσουν τη ζωή τους από την αρχή.

Η δημιουργική φωτογραφία σε συνδυασμό με τις εθνογραφικές μεθόδους μπορεί να χαλαρώσει τις αντιστάσεις των ανθρώπων και να μπει στη συνείδησή τους. Στον κάθε αποδέκτη η αντίδραση είναι διαφορετική, αφού προσαρμόζεται στην ιδιαιτερότητά του, στο υλικό που βρίσκει μέσα του, αλλά τον κάνει πιο διορατικό, με μηχανισμούς πολύ διαφορετικούς από αυτόν της διανοουμενικοποίησης. Ο μηχανισμός ακούγεται πολύπλοκος, αλλά δεν είναι. «Όταν μας κερδίσει ένα έργο τέχνης νιώθουμε σαν να το έχουμε φτιάξει εμείς και με μία έννοια το έχουμε κάνει. Λέμε για ένα έργο 'το έκανα δικό μου', αλλά στην πραγματικότητα συμβαίνει το αντίστροφο, αυτό μας έκανε δικούς του».²⁴⁶ Αυτό σημαίνει πως, αφού αφήσαμε ιδέες και πληροφορίες να περάσουν στη συνείδησή μας, από εκείνη τη στιγμή το έργο έχει αρχίσει να δρα εκ των έσω, προκαλώντας διαφορετικούς συνειρμούς και αντιδράσεις.

Στο project «Στα όρια» απεικονίζονται πλάι πλάι οι καθημερινές ιστορίες των ανθρώπων που εξελίσσονται παράλληλα με τις φαινομενικά ασήμαντες ιστορίες του υλικού κόσμου που περιβάλλει τους βαριά φορτισμένους ιστορικούς χώρους και που γι' αυτό περνούν μάλλον απαρατήρητες. Τα αντικείμενα που απεικονίζονται μπορεί να είναι οι «παγίδες» που θα μας κάνουν να δώσουμε καινούργιο περιεχόμενο στο παλιό στερεότυπο που είχαμε για έναν τόπο και θα τον κάνουν λιγότερο «επίσημο» και περισσότερο ανθρώπινο. «Το μεγαλύτερο μέρος του υλικού μας κόσμου, όπως ένα παγόβουνο, βρίσκεται πέρα από το κατώφλι της αντίληψής μας. Πράγματα ρέουν γύρω μας και κατακαθίζουν σιωπηλά σαν ένα ίζημα, διαμορφώνοντας τη συνείδησή μας. Αν το βίωμά μας για το χρόνο είναι απολύτως συνδεδεμένο με την

²⁴⁶

Grenville K, 2009.

αναπαράσταση του παρόντος, το αντικείμενο, όπως ένα ποπ χιτ, μπορεί να παγιδεύσει τη φευγαλέα στιγμή πρώτου αποσκιρτίζει από τη μνήμη μας».²⁴⁷

²⁴⁷ Coates S, «Reading things: the alibi of use», (introduction), στο *Vol 3: Reading Things*, Chance Books, 1993, σ. 3.



«Ενδεχομένως, μερικές από αυτές τις φωτογραφίες θα προκαλέσουν ως αντίδραση έναν κλαυσίγελο αντίστοιχο με της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας κι ένα συναίσθημα κάθαρσης που θα έρθει όταν τελικά βρεθούμε αντιμέτωποι με την 'αλήθεια' που μας κάνει να κλαίμε και να γελάμε την ίδια στιγμή.

Εγκλωβισμένη στο μεταίχμιο μεταξύ του βάρους του παρελθόντος και της δήτην 'εξευρωπαϊσμένης' κουλτούρας, η ταυτότητά μας βρίσκεται σε σύγχυση και δοκιμάζεται ακριβώς εδώ, στα όριά της.

Εναπόκειται στον προσεκτικό παρατηρητή να δει αν χωράει να διαπεράσει τα όρια. Να βρει διέξοδο στο χώμα, στην πέτρα, στον τοίχο, στον ουρανό».²⁴⁸



²⁴⁸ Καμινάρη Μ, κείμενο και φωτογραφίες από την έκθεση «Στα όρια των αρχαιολογικών χώρων» που διοργανώθηκε από την Ελληνοαμερικανική Ένωση σε συνεργασία με τον Πολιτιστικό Οργανισμό Δήμου Ελευσίνας στο Πολιτιστικό Κέντρο του Δήμου Ελευσίνας «Λεωνίδας Κανελλόπουλος», 18 Ιανουαρίου -7 Φεβρουαρίου 2010, www.hau.gr/culture

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Μια διδακτορική διατριβή είναι μια σειρά από επίπεδα, μια σειρά από στρώσεις στοχασμών, ιδεών, θεωριών διαφορετικών επιστημών, μεθοδολογιών, στοιχείων, σκέψεων και προβληματισμών. Ένας τρόπος να απεικονίσουμε, τι άλλο, το χρόνο. Μια αργή διαδικασία όπου ερεθίσματα και διερωτήσεις από τη μελέτη και την προσωπική ενασχόληση με τον πραγματικό κόσμο μετατρέπονται σε «λανθάνουσες εικόνες» και, μέσω μιας χρονοβόρας επεξεργασίας και πολλών σταδίων επεμβάσεων, εμφανίζονται στο χαρτί με τη μορφή κειμένου και εικόνων. Μια διατριβή επίσης είναι και όλες οι «λανθάνουσες εικόνες» που δεν κατάφεραν να μετατραπούν σε άργυρο, να στερεωθούν στο χαρτί. Κι ακόμα, μια διατριβή είναι κι αυτά που θα θέλαμε να συμπεριληφθούν, αλλά έμειναν απ' έξω. Η αμείωτη λαχτάρα με την οποία περιμένουμε κάθε φορά να δούμε πώς βγήκαν οι φωτογραφίες που τραβήξαμε, επιδεικνύει με τον καλύτερο τρόπο τη διαμεσολάβηση της προσωπικής ματιάς, της τεχνικής και των επιλογών στο τελικό αποτέλεσμα. Το ίδιο συμβαίνει και εδώ.

Όταν κάποιος φωτογραφίζει ταυτοχρόνως φωτογραφίζεται. Οι φωτογραφίες πάντα εμπεριέχουν και το στίγμα του δημιουργού τους. Πρόκειται για μια αέναα μεταμορφωτική πράξη. Μια διδακτορική διατριβή –όπως και ένα εικαστικό project– που επιχειρεί να απεικονίσει πτυχές από την έρευνα στο πεδίο (fieldwork), αποτελεί ταυτόχρονα και η ίδια ένα καινούργιο, ανεξερευνήτο πεδίο μελέτης, ανοιχτό σε καινούργια ερωτήματα.

Σε μια διεπιστημονική έρευνα αυτός που φωτογραφίζει οφείλει να αλλάζει συνεχώς γωνία λήψης και θέασης σε σχέση με τον φωτογραφιζόμενο. Από τη σκοπιά του εθνογράφου (ανθρωπολόγου)-δημιουργού ως τη σκοπιά του εικαστικού εθνογράφου, η αλλαγή οπτικής γωνίας μπορεί να είναι εξίσου μεγάλη, όμως αυτή η κίνηση της κάμερας είναι αποκαλυπτική για το τοπίο γύρω τους, εφόσον οι αναφορές και οι προσλαμβάνουσες αυξάνονται, καθώς κάποιες παλαιότερες χάνουν τη δύναμή τους, και μαζί τους αλλάζουν και οι εικόνες για το πεδίο.

Έχουμε ανάγκη από τέτοιες «εικόνες αποκάλυψης». Εικόνες που μας κάνουν πλουσιότερους σε συναίσθηση, πιο συνειδητούς. Το πώς απεικονίζεις το πεδίο δεν είναι τελικά θέμα μόνο αισθητικής αλλά και θέμα ηθικό, θα πρέπει να δίνει τροφή στο

φαντασιακό και ψυχικό κόσμο των θεατών.²⁴⁹ Στη δημιουργική φωτογραφία, οι εικόνες μετατρέπουν το βιωμένο σε γραμμένο. Όσο πιο πετυχημένες, τόσο το οπτικό τους κείμενο απεικονίζει ουσιαστικά τη βιωμένη εμπειρία. Όχι απλά το στιγμιαίο σοκ της αλλαγής, αλλά τη συνολική, όλων των χρόνων που προϋπήρξαν.

²⁴⁹

Βλ. και Καμινάρη Μ, «Η απεικόνιση των 'καμμένων'», *Οροπέδιο 5*, 2008, σ. 77-82.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adams P, *The Emptiness of the Image: Psychoanalysis and Sexual Differences*, Routledge, 2006 [1996].
- Agee J and Evans W, *Let Us Now Praise Famous Men*, Peter Owen, London 1975 [1941].
- Alberich i Figueras R, «La dimension democratica de los Aarchivos», στο Blasco-Gallardo J and Enguita-Mayo N (eds), *Culturas de Archivo*, Coleccion Focus 7, Centro de Fotografia/Universidad de Salamanca, Fundacio Antoni Tapies, Barcelona; Universitat de Valencia y Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- AlSayyad N, *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real*, Routledge, 2009 [2006].
- Anderson B, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, 1991.
- Anderson RL, *Calliope's Sisters: A Comparative Study of Philosophies of Art*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey 1990.
- Andoniadis C, *Lanthanousa Eikona*, Moressopoulos Editions, Athens 1994.
- Arendt H, *The Human Condition*, (εισαγωγή: Canovan M), The University of Chicago Press, 1998 [1958].
- Atkinson P, *The Ethnographic Imagination*, Routledge, 1990.
- Atkinson P, Coffey A, Delamont S, et al (eds), *Handbook of Ethnography*, Sage Publications Ltd., 2001.
- Augé M, *L'Impossible Voyage: Le Tourisme et ses Images* [The impossible voyage: tourism and its images], Rivages Poche/Petite Bibliotheque, Paris 1997.
- Augé M, *A Sense for the Other: A Timeliness and Relevance of Anthropology*, (translation: Jacobs A), The Stanford University Press, 1998 [1994].
- Balkenhol S, «Collaboration Stephan Balkenhol/Sophie Calle», *Parkett* 36, 1993, σ. 34-117.
- Banks M and Morphy H (eds), *Rethinking Visual Anthropology*, The Yale University Press, 1999 [1997].

- Barthes R, *Camera Lucida*, J Cape, 1991.
- Basso and Feld, *Senses of Place*, School of American Research Press, Santa Fe 1996.
- Bastea E, *The Creation of Modern Athens: Planning the Myth*, The Cambridge University Press, 2000.
- Baudrillard J, *Les Systemes des Objects*, Gallimard, 1968.
- —, «Suite Venitienne – Please Follow Me», στο Reckitt H and Phelan P (eds), *Art and Feminism*, Phaidon, 2001.
- Baumgarten AG, *Aesthetica I-II*, (photostat: Olms H), Frankfurt am Oder: Kleyb, 1986.
- Baumard P, *Tacit Knowledge in Organizations*, Sage Publications Ltd., 2001.
- Becker H, *Art Worlds*, The University of California Press, 1982.
- —, «Photography and sociology», στο Evanston IL (ed), *Doing Things Together*, North Western Press, 1986.
- —, «Visual sociology, documentary photography or photojournalism (almost) all a matter of context», *Visual Sociology* 10, 1995, σ. 5-14.
- Βέλτσος Γ, «Το κεφάλι του βασιλιά δεν έχει πέσει ακόμη», (συνέντευξη: Καλτάκη Μ), *Culture*, ετήσια συλλεκτική έκδοση, Δεκέμβριος 2009, σ. 69-73.
- Ben-Amos D and Weissberg L (eds), *Cultural Memory and the Construction of Identity*, The Wayne State University Press, Detroit 1999.
- Benjamin W, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του», στο *Δοκίμια για την Τέχνη*, Κάλβος, 1978.
- —, *The Origin of German Tragic Drama*, (translation: Osborne J), Verso, London 1998.
- —, «The artist as a producer», στο *Collected Writings, Volume II*, The Harvard University Press, Cambridge 1999.
- Bernal M, «Black Athena. The afroasiatic roots of classical civilization», στο *Vol I. The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985*, The Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 1987.
- Biehl J, Good B and Kleinman A (eds), *Subjectivity: Ethnographic Investigations*, The University of California Press, c2007.

- Blasco-Gallardo J, «Notas sobre la posibilidad de un archivo-expuesto», στο Blasco-Gallardo J and Enguita-Mayo N (eds), *Culturas de Archivo*, Coleccion Focus 7, Centro de Fotografia/Universidad de Salamanca, Fundacio Antoni Tapies, Barcelona; Universitat de Valencia y Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- Boltanski C, *Lessons of Darkness*, Israel Museum, Jerusalem 1989.
- —, *Reconstitution*, Whitechapel Art Gallery, 1990.
- —, *Places with a Past: New Site-specific Art at Charleston's Spoleto Festival*, Rizzoli, NY 1991.
- —, «Inventory of objects belonging to a young woman of Charleston», Spoleto Festival, 1991.
- Bonhomme J and Derrida J, *Athènes: À l' Ombre de l' Acropole* [Athens: in the shadow of the Acropolis], Olkos, Athens 1996.
- Bourdieu P, *Photography, a Middle-brow Art*, The Stanford University Press, 1990 [1965].
- Bourneman J and Hammoundi A (eds), *Being There: The Fieldwork Encounter and the Making of Truth*, The University of California Press, London 2009.
- Burgin V (ed), *Thinking Photography*, Macmillan, 1982.
- —, *In Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, The University of California Press, 1996.
- Burnham S, «Chapter 10: The VJ of the everyday, remixing the urban visual», στο Marcus A and Neumann D (eds), *Visualizing the City*, Routledge, 2007.
- Butler J, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1990.
- Calle S, *Double blind/Sophie Calle and Gregory Shepherd* (video), 1992.
- —, *Relatos*, Ediciones Fundacion 'La Caixa', 1996.
- —, *La visite guidée/Sophie Calle*, (music: Anderson L), 1996.
- —, *Double game/Sophie Calle and Paul Auster 'Gotham handbook'*, 1998.
- —, *M' as-tu vue?*, Centre Pompidou, 2003.
- Calvino I, *Invisible Cities*, Vintage, London 1997 [1972].
- Campany D (ed), *Art & Photography*, Phaidon, 2003.

- Carchia G and D'Angelo P (eds), *Dizionario di Estetica*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- Cassar I, *Declining Images: Photographic Visibility, Spectatorship and the Apparatus*, αδημοσίευτη διατριβή, The University of Leeds, School of Fine Art, History of Art and Cultural Studies, 2009.
- *Sociology and Visual Representation*, Routledge, 1994.
- de Certeau M, *The Practice of Everyday Life*, The University of California Press, Berkeley 1984.
- Chaplin E, *Sociology and Visual Representation*, Routledge, 1994.
- Clifford J, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, The Harvard University Press, 1999 [1988].
- Clifford J and Marcus GE (eds), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, The University of California Press, 1986.
- Coates S, «Reading things: The alibi of use» (introduction), στο *Vol 3: Reading Things*, Chance Books, 1993.
- Cole SG, *Landscapes, Gender and Ritual Space: The Ancient Greek Experience*, The University of California Press, 2004.
- Coles A (ed), *Site - Specificity: The Ethnographic Turn*, Black Dog Publishing Ltd., 2000.
- Collier J and Collier M, *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, The University of New Mexico Press, 1986.
- Comaroff J and Comaroff JL, *Ethnography and the Historical Imagination*, Westview Press, 1992.
- Copans J, *Η Επιτόπια Εθνολογική Έρευνα*, Gutenberg, Αθήνα 2004.
- Cotton C, *The Photograph as Contemporary Art*, Thames & Hudson, 2004.
- Couldry N, *Inside Culture: Re-imagining the Method of Cultural Studies*, Sage Publications Ltd., 2000.
- Crary J, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, October Books (Paperback), Cambridge-Massachusetts, London-England, The MIT Press, 2001.
- Crang M and Travlou PS, «The city and topologies of memory», *Environment and Planning D-Society & Space* 19 (2), 2001, σ. 161-177.

- Crowe D, «Objectivity, photography and ethnography», *Cultural Studies – Critical Methodologies* 3, 4, 2003, σ. 470-485.
- Cummings N and Lewandowska M, *The Value of Things*, Birkhauser – Publishers for Architecture, 2000.
- Danto G, «Sophie the spy», *Artnews*, May 1993, σ. 100-103.
- Davis G, «The photographer as artist», στο Rampley M (ed), *Exploring Visual Culture*, The Edinburgh University Press, 2005.
- Denzin NK, *Interpretive Ethnography. Ethnographic Practices for the 21st Century*, Sage Publications Ltd., 1997.
- Devereaux L and Hillman R (eds), *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*, The University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1995.
- Dexter T and Weski E (eds), *Cruel and Tender: The Real in the 20th Century Photograph*, Tate, 2003.
- Dewey J, *Art as Experience*, Minton, Balch & Co., New York 1934.
- Doy G, *Picturing the Self: Changing Views of the Subject in Visual Culture*, I.B. Tauris & Co Ltd., New York 2005.
- Durden M, «Act 1 - Writing art: Art, criticism, theory 1», Steyn J (ed), *KIAD*, (esp. «Fictions and history: The books of Christian Boltanski»), Pluto Press, 1995.
- Douglas M, *Implicit Meanings: Selective Essays in Anthropology*, Routledge, 1999.
- Droit RP (ed), *Οι Έλληνες, οι Ρωμαίοι και εμείς – Η επικαιρότητα του αρχαίου κόσμου*, (μετάφραση: Κουρεμένος Κ), Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1992.
- Duncan J and Ley D (eds), *Place/Culture/Representation*, Routledge, 1993.
- Durden M and Papadimitriou L, «Sans-souci: Christian Boltanski interviewed», *Creative Camera* 315, 1992, σ. 19-23.
- Edwards E, «Introduction», στο *Anthropology and Photography 1860-1920*. The Yale University Press, New Haven and London 1992, σ. 3-17.
- —, «Jorma Puranen – Imaginary homecoming», *Social Identities* 1 (2), 1995, σ. 317-321.
- —, *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*, Berg, 2001.

- —, «Material beings: objecthood and ethnographic photographs», *Visual Studies* 17, No. 1, 2002, σ. 67-74.
- —, «Travels in a new world-work around a diasporic theme by Mohini Chandra», στο Schneider A and Wright C (eds), *Contemporary Art and Anthropology*, BERG, 2006.
- Eileen J, «Art and Knowledge», στο Gaut B and Lopes D (eds), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London 2001.
- Eisenman P, «Blue line text», *Architectural Design* 58, Academy Editions, 1988, σ. 6-8.
- Eisner EW, *The Enlightened Eye: Qualitative Inquiry and the Enhancement of Educational Practice*, Macmillan, 1991.
- Elkins J, *The Domain of Images*, The Cornell University Press, 2001.
- —, *Photography Theory (Art Seminar)*, Routledge, Taylor & Francis Books Ltd., London 2007.
- Elsner J and Cardinal R (eds), *The Cultures of Collecting*, Reaktion Books, 1994.
- Eriksen TH, *Small Places, Large Issues: An Introduction to Social and Cultural Anthropology*, Pluto Press, 2001.
- Evans J and Hall S, *Visual Culture: The Reader*, Sage Publications Ltd., London 1992.
- —, *Visual Culture: The Reader*, London, Thousand Oaks, New Delhi Sage, The Open University, 1999.
- Feld S and Basso KH (eds), *Senses of Place*, The Santa Fe NM School of American Research Press, (distributed by The University of Washington Press), 1996.
- Feldman HP, *Interarchive. Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2002.
- Feldman HP and Akram Z, «Mining war: Fragments from a conversation already passed», *ArtJournal* 6, no. 2, 2007, σ. 48-67.
- *Field Work: Reports from the Fields of Visual Culture*, πρακτικά του συνεδρίου AHRB Research Project: Translating the Image - Cross Cultural Contemporary Arts, του Goldsmiths College στη Victoria Miro Gallery, Λονδίνο 16-17/5/2003.

- <http://www.goldsmiths.ac.uk/crossculturalarts/curent-projects.html>
- *Fieldworks: Dialogues Between Art and Anthropology*, πρακτικά συνεδρίου της Tate Modern, Λονδίνο 26-28/9/2003.
http://tate.org.uk/audiovideo/live_fieldworks.htm
 - Fisher J (ed), *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, (collected papers of the Iniva Symposium A New Internationalism, held at the Tate Gallery, London 1994), Kala Press, Iniva 1994.
 - Fogle D and Halbreich K (eds), *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*, Walker Art Center, 2003.
 - Foresta AM, *The Invention of Photography*, The MIT Press, 1989.
 - Foster H, *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century, an October Book*, The MIT Press, 1996.
 - —, «An archival impulse», *October* 110, 2004, σ. 3-22.
 - Foucault M, *The Archaeology of Knowledge*, (translation from the French: Sheridan-Smith AM), Routledge, 1989, c1972.
 - Freeland C, *But is it Art?*, The Oxford University Press, 2001.
 - Freund G, *Φωτογραφία και Κοινωνία*, (μετάφραση: Μαυροειδή Ε), Φωτογράφος, 1996.
 - Fromm E, *To Have or to Be?*, Abacus, 1979.
 - Fryer-Davidov J, *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative*, Hughes A and Noble A (eds), The University of New Mexico Press, 2003.
 - Γαβαλάς – Ηλιόπουλος – Κουτραφούρης – Λεβέντης, *Εν Ελευσίνι*, Ιερά Οδός, 1996.
 - Gamman L and Marshment M (eds), *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*, The Women's Press, London 1988.
 - Gallagher A, *Still Life*, (exhibition catalogue), British Council, 2002.
 - Geertz C, *Works and Lives: the Anthropologist as Author*, The Stanford University Press, 1988.
 - —, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Fontana, 1993.
 - Gefter P, «Beauty as a firebomb in the war on nature», *The New York Times*, Feb 19, 2006.

- Gell A, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, The Oxford University Press, 1998.
- Γιαλούρη Ε, σημειώσεις για το μάθημα «Ανθρωπολογία του Χώρου», Πάντειο Πανεπιστήμιο, 2006-2007.
- Giddens A, *Εισαγωγή στην Κοινωνιολογία*, Οδυσσέας, 1989.
- Godfrey T, *Conceptual Art*, Phaedon, 1999.
- Godfrey M, «The Artist as historian», *October* 120, 2007, σ. 142-143.
- Goldberg V, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, The New York University Press, New York 1991.
- Grabner M, «Negotiating rapture: The power of art to transform lives», *Frieze* 31, Museum for Contemporary Art, Chicago, 1996, διαθέσιμο στο http://www.frieze.com/issue/review/negotiating_rapture_the_power_of_art_to_transform_lives/.
- Gramsci A, *Selections from Prison Notebooks*, Hoare Q and Nowell-Smith G (eds), Lawrence & Wishart, London 1971.
- Green J, *American Photography. A Critical History 1945 to the Present*, Harry N. Abrahams, Inc., 1984.
- Grenville K, «Writers in a time of change», esp. «Difficult Art is Like Spinach for the Brain», εισήγηση στο 1ο Melbourne Festival of Ideas, με τίτλο «Climate Change-Cultural Change», University of Melbourne, June 2009. http://fora.tv/2009/06/09/Melbourne_Festival_of_Ideas_Kate_Grenville#fullprogram
- Grierson J, *Documentary Film*, Faber & Faber, London 1936.
- Grierson J and Hardy F, *Grierson on Documentary*, Collins, London 1946.
- Grimshaw A, *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*, The Cambridge University Press, 2001.
- —, «Reconfiguring the ground: Art and the visualization of anthropology», στο *Anthropologies of Art*, Sterling and Francine Clark Institute, The Yale University Press, 2005.
- Gumpert L, *Christian Boltanski*, Flammarion, 1994.
- Hagaman D, *How I Learned Not to Be a Photojournalist*, The Kentucky University Press, 1996.

- Hall S, «Interview with Stuart Hall», *Camera Work* 29, 1983, σ. 17-19.
- Hall S (ed), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage Publications Ltd., London 1997.
- Hamilakis Y, «Lives in ruins: Antiquities and national imagination in modern Greece», στο Kane S (ed), *The Politics of Archaeology and Identity in a Global Context*, Boston 2003.
- Hamilakis Y, *The Nation and its Ruins: Antiquity, Archaeology and National Imagination in Greece*, The Oxford University Press, 2007.
- Hamilakis Y and Yalouri E, «Antiquities as symbolic capital in modern Greek society» *Antiquity* 70, 1996, σ. 117-129.
- Hammersley M, *Reading Ethnographic Research: a Critical Guide*, Longman, 1998.
- Hammersley M and Atkinson P, *Ethnography. Principles in Practice*, Routledge, 1992 [1983].
- Hamilton J, «Visualizing critique: Montage as a practice of alternative media», *Media History* 7, 2, 2001, σ. 159-170.
- Hannape E (ed), *Επιλεκτική Γνώση/Selective Knowledge*, MIET, 2008.
- Harper D, «Framing photographic ethnography: A case study», *Ethnography* 4/2, 2003, σ. 241-266.
- Harrison C and Wood P (eds), *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers, 2002.
- Hayward Gallery and Arts Council, *Imagined Communities – National Touring Exhibitions*, The Beacon Press, UK 1995.
- Heywood I and Sandywell B (eds), *Interpreting Visual Culture: Explorations Hermeneutics of the Visual*, Routledge, New York 1999.
- Highmore B (ed), *The Everyday Life Reader*, Routledge, 2002.
- Hine C, *Virtual Ethnography*, Sage Publications Ltd., London 2000.
- Hobsbawm E, *Για την Ιστορία*, Θεμέλιο, c1998.
- Hojeij M, «Disciplined spontaneity: A conversation on video production in Beirut», *Parachute: Contemporary Art Magazine* 1, 2002, unpaginated.
http://www.parachute.ca/public/+100/108.htm#Zaatari_a

- Hooper-Greenhill E, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge, 2003 [2000].
- Hughes A and Noble A (eds), *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative*, The University of New Mexico Press, 2003.
- Hutnyk J, *The Rumour of Calcutta: Tourism, Charity and the Poverty of Representation*, Zed Books, 1996.
- Hubinger V (ed), *Grasping the Changing World: Anthropological Concepts in the Postmodern Era*, Routledge, London 1996.
- Ηριδανός: *Το ποτάμι της Αρχαίας Πόλης*, ΤΑΠΑ, ΥΠΠΟ, Αθήνα 2004.
- Iles C and Roberts R, *In Visible Light. Photography and Classification in Art, Science and the Everyday*, The Oxford Museum of Modern Art, 2000.
- Ingold T (ed), *Companion Encyclopedia of Anthropology: Humanity, Culture and Social Life*, Routledge, 1994.
- — (ed), *Key Debates in Anthropology*, Routledge, 1996.
- Jackson P, *Maps of Meaning*, Routledge, London & New York 1999.
- Janus E (ed), *Veronica's Revenge. Contemporary Perspectives on Photography*, ΜΥΗΚΑ, 1998.
- Jenks C (ed), *Visual Culture*, Routledge, 1994.
- Johnson EH (ed), «American artists on art from 1940 to 1980», HarperCollins, 1982. www.constable.net/arhistory/glo-pollock.html, 15/11/2006.
- Καιροφύλας Γ, *Στης Πλάκας τις ανηφοριές*, Φιλιππότη, 2007.
- Καλφόπουλος ΚΘ, *Η ποιοτική παράδοση στις κοινωνικές επιστήμες*, Νήσος, Αθήνα 2003.
- Καμινάρη Μ, «Φωτοθεραπεία», *Φωτογράφος* 123, Μάρτιος 2004.
- —, «Πού βρίσκεται η φωτογραφία;», *Φωτογράφος* 135, Φεβρουάριος 2005.
- Καμινάρη Μ, «Περί ψευδαισθήσεων, μέσα μας και γύρω μας», *Φωτογράφος* 139, Ιούλιος 2005.
- —, «Τι ψάχνουμε;», *Φωτογράφος* 148, Φεβρουάριος 2006.
- —, «Borderlines: In the limits of the contemporary city and the archaeological sites of Athens», εισήγηση στο UCI Dublin Conference «Photography and the City», 2006.
- —, «Αλήθειες, ποτέ ολόκληρες», *Φωτογράφος* 158, Ιανουάριος 2007.

- —, «Το τεκμήριο της εικόνας», παρέμβαση στην ανοιχτή συζήτηση «Οι 'παραισθήσεις' της Ιστορίας: Επινόηση και Αποϊστορικοποίηση», που διοργανώθηκε από την Κοινότητα Ανοικοδόμησης (Reconstruction Community), Θέατρο Σχεδία, 10/5/2007.
- —, «Στα όρια αρχαιολογικών χώρων της Αθήνας και της Ελευσίνας», εισήγηση στο VIII Διεθνές Συνέδριο της Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρίας «Σημειωτική και Ιδεο-Λογίες: Σύνορα, Περιφέρειες, Διασπορές», Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Φλώρινα 18-21/10/2007.
- —, «Tracing liminalities: In the limits of the archaeological sites of Athens», εισήγηση στο 1st International Visual Methods Conference, University of Leeds, 15-17/9/2009.
- —, «Tracing liminalities: In the limits of the archaeological sites of Athens», poster presentation, 6th AHRA International Conference: Field/Work, Matthew Gallery, Minto House, Edinburgh 20-21/11/2009.
- —, «Ανιχνεύοντας μεταιχμιακές καταστάσεις: Στα όρια αρχαιολογικών χώρων της Αθήνας», εισήγηση στο 16ο συνέδριο «Ζητήματα Μεθοδολογίας της Έρευνας στις Κοινωνικές Επιστήμες», Ομάδα «Οπτικός Πολιτισμός και Κοινωνική Έρευνα: Μεθοδολογία Ανάλυσης Οπτικού Λόγου», Πανεπιστήμιο Κρήτης, 30/10-1/11/2009.
- Kant I, «*Kritik der Urteilskraft*», στο Kant I, *Werke in zwilf*, Banden, Vol. X, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968 (English translation: *The Critique of Judgment*, The Oxford University Press, 1952).
- Kapp EX, *Τι είναι η ιστορία*, (μετάφραση: Λιάππα Φ), Πλανήτης, 1974.
- Kaprow A, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Kelley J (ed), The University of California Press, c1993.
- Καστοριάδης Κ, *Τα σταυροδρόμια του Λαβυρίνθου*, Αθήνα 1991.
- Kavanagh G, *Dream Spaces: Memory and the Museum*, The Leicester University Press, London & New York 2000.
- Kracauer S and Levin TY, «Photography», *Critical Inquiry* 19, No. 3, 1993, σ. 421-436.
- Krauss R, «The impulse to see», στο Foster H (ed), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle 1988.

- —, «A note on photography and the simulacral», στο Squiers C (ed), *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*, Bay Press, 1990.
- Kress G and van Leeuwen T, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Routledge, 1996.
- Kwon M, «Experience vs. interpretation: Traces of ethnography in the works of Lan Tuazon and Nikki S. Lee», στο Coles A (ed), *Site-Specificity*, 2000.
- Lacan J, «The mirror stage as formative of the function of the I», στο *Ecrits: A Selection*, (translation: Sheridan A), W.W. Norton & Co., 1977.
- —, «Of the gaze as *objet petit a*», (translation: Sheridan A), στο *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Miller JA (ed), W.W. Norton & Co., 1978.
- Larson HL, «Photography that listens», *Visual Anthropology* 1, 1988, σ. 415-432.
- Lather P, «Fertile obsession: Validity after post-structuralism», *Sociological Quarterly* 34, 1993, σ. 673-694.
- —, «Postmodernism, post-structuralism and post(critical) ethnography: Ruins, aporias and angels», στο Atkinson P, Coffey A, Delamont S, *et al* (eds), *Handbook of Ethnography*, 2001.
- Le Goff J, *Ιστορία και Μνήμη*, Νεφέλη, Αθήνα 1998.
- Lefebvre H, *The Production of Space*, (translation: Nicholson-Smith D), Blackwell, 1991.
- Λεοντή Α, «Τοπογραφίες Ελληνισμού: Χαρτογραφώντας την πατρίδα», *Scripta*, 1998.
- Leontidou L, «Alternatives to modernism in (southern) urban theory: exploring the in-between spaces», *International Journal of Urban and Regional Research* 20, 1996, σ. 178-195.
- Levi-Strauss C, *Myth and Meaning*, Routledge, 1978.
- Lingwood J, *The Epic and the Everyday. Contemporary Photographic Art*, (exhibition catalogue), The South Bank Centre at the Hayward Gallery, 1994.
- Linstead S, «Deconstruction in the study of organisations», στο Hassard J and Parker M (eds), *Postmodernism and Organisations*, Sage Publications Ltd., London 1993.

- Loizos P, «Video, film and photographs as research documents», στο Gaskell G, *Qualitative Research with Text, Image and Sound: A Practical Handbook for Social Research*, Bauer MW (ed), Sage Publications Ltd., 2000.
- Lowenthal L, *Για μια Κριτική Θεωρία της Λογοτεχνίας*, Ρόμπρον, Αθήνα 1990.
- Lowenthal D, *The Past is a Foreign Country*, The Cambridge University Press, 1997 [1985].
- McAllister J and Stinger B «Souvenirs of the architectural tourist: Ahmedabad framed politics of seeing», Part 3, Chapter 17 στο Swenarton M, Troiani I and Webster H (eds), *AHRA Critiques: Critical Studies in Architectural Humanities*, Routledge, 2007.
- McDougall D, *Transcultural Cinema*, The Princeton University Press, 1997.
- —, «The visual in anthropology», στο Banks M and Morphy H (eds), *Rethinking Visual Anthropology*, The Yale University Press, 1997.
- —, *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*, The Princeton University Press, 2005.
- Malinowski B, *Argonauts of the Western Pacific*, EP Dutton, New York 1961 [1922].
- Marcus GE, «What comes (just) after the 'Post'? The case of ethnography», στο Denzin NK and Lincoln YS, *The Handbook of Qualitative Research*, Sage Publications Ltd., 1994.
- May J and Thrift N, *Timespace: Geographies of Temporality*, Routledge, c2001.
- Mead M, «Visual anthropology in a discipline of words», στο Hockings P (ed), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton, Hague 1995 [1975]. Mead and Bateson G, «On the use of the camera in anthropology» σ. 41-55, στο κεφάλαιο «Seeing/Hearing is Believing: Technology and Truth», στο Askew M and Wilk R (eds), *The Anthropology of Media, a Reader*, Blackwell Publishers Ltd., 2002.
- Mead and Bateson G, «On the use of the camera in anthropology» σ. 41-55, στο κεφάλαιο «Seeing/Hearing is Believing: Technology and Truth», στο Askew M and Wilk R (eds), *The Anthropology of Media, a Reader*, Blackwell Publishers Ltd., 2002.

- Merewether C (ed), *The Archive: Documents of Contemporary Art*, The MIT Press, 2006.
- Michals D, *Duane Michals: Photographs, Sequences, Texts, 1958-1984*, The Oxford Museum of Modern Art, 1984.
- Mirzoeff N, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London & New York 1999.
- —, *The Visual Culture Reader*, Routledge, London & New York 2002 [1998].
- —, *Watching Babylon. The War in Iraq and Global Visual Culture*, Routledge, New York & London 2005.
- —, «On visibility», *Journal of Visual Culture* 5 (1), 2006, σ. 53-79.
- Mitchell WJT, *On Narrative*, The University of Chicago Press, 1981 (review from *American Anthropologist*).
- —, «What is an image?», *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 15, no. 3, 1984, σ. 503-537.
- —, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, 1994.
- —, «What do pictures really want?», *October* 77, 1996, σ. 71-82.
- —, «Holy landscape: Israel, Palestine and the american wilderness», *Critical Inquiry* 26, no. 2, 2000, σ. 193-223.
- —, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, 2005.
- —, «There are no visual media», στο Grau O (ed), *MediaArHistories*, The MIT Press, 2007 (Massachusetts, London, England).
- Molyneaux B, *The Cultural Life of Images: Visual Representation in Archaeology*, Routledge, London & New York 1997.
- Morley D, «Theoretical orthodoxies: Textualism, constructivism and the 'new ethnography' in cultural studies», στο Ferguson M and Golding P (eds), *Cultural Studies in Question*, Sage Publications Ltd., 1997.
- Morley D and Robins K, *Spaces of Identity and Cultural Boundaries*, Routledge, 1995.

- Moscovici S, «Η εποχή των κοινωνικών αναπαραστάσεων», στο *Σύγχρονες Έρευνες στην Κοινωνική Ψυχολογία. Κοινωνικές Αναπαραστάσεις*, Παπαστάμου Σ και Μάντογλου Α (επιμ.), Οδυσσέας, Αθήνα 1995.
- —, *Η ψυχανάλυση, η εικόνα της και το κοινό της*, Οδυσσέας, Αθήνα 1999.
- Μπονάρου Χ, «Η τουριστική διαχείριση της ιστορικής μνήμης: αναπαραστάσεις της Ελλάδας στις σύγχρονες τουριστικές καρτ-ποστάλ», Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, Πάντειο Πανεπιστήμιο, 2009.
- Nancy JL, *The Birth to Presence*, The Stanford University Press, 1993.
- —, *Multiple Arts: The Muses II*, Sparks S (ed), The Stanford University Press, 2006.
- Navab DA, «She speaks Greek farsi», exhibition catalogue, Πειραματικός Χώρος Έρευνας R53, ICC Athens, 2009.
- Neuerer G (ed), *Untitled (Experience of Place)*, Koenig Books London, 2003.
- Newhall B, *The History of Photography: From 1839 to the Present Day*, Secker and Warburg, 1972.
- Olson GA, «The social scientist as author: Clifford Geertz on ethnography and social construction», *Journal of Advanced Composition* 11.2, 1991, σ. 245-268.
<http://jac.gsu.edu/jac/11.2/Articles/geertz.html>
- Olivares R, «Η ουτοπία της διαφάνειας», κείμενο με αφορμή το έργο (βίντεο εγκατάσταση) του Inigo Manglano-Ovalle στη γκαλερί Soledad Lorenzo της Μαδρίτης, Φεβρουάριος 2007.
http://www.soledadlorenzo.com/artistas/ovalle_2007/text_eng.html
- Owens G, *Beyond Recognition*, The University of California Press, 1992.
- Papastergiadis N, «Hybridity and ambivalence: Places and flows in contemporary art and culture», *Theory, Culture and Society* 22, Issue 4, Sage Publications Ltd., 2005, σ. 39-64.
- *Papel Alpha – Cuadernos de Fotografía*, No. 3, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- Peim N, «Spectral bodies: Derrida and the philosophy of the photograph as historical document», *Journal of Philosophy of Education* 39, No. 1, 2005, σ. 67-84.

- Perloff MB, «What has occurred only once: Barthes's winter garden/ Boltanski's archives», *ARTES* 2, 1995, σ. 110-125.
- Πηγιάρη Π, *Εθνογραφία: Η μελέτη της ανθρώπινης διάστασης στην κοινωνική και παιδαγωγική έρευνα*, Εκδόσεις Γρηγόρης, 1988.
- Pinney C and Peterson N (eds), *Photography's Other Histories*, The Duke University Press, 2003.
- Pink S, *Doing Visual Ethnography*, Sage Publications Ltd., 2001.
- Prosser J, *Image-based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, Falmer Press, Taylor & Francis Group, London 1998.
- Puranen J, «Imaginary Homecoming», στο Gupta S (ed), *Disrupted Borders*, Rivers Oram Press, 1993.
- Putnam J, *Art and Artifact. The Museum as Medium*, Thames and Hudson, 2001.
- Rämö H, «An Aristotelian human time – space manifold: from chronochora to kairotopos», *Time and Society* 8, 1999, σ. 309-328.
- Ράμφορ Σ, «Μυθολογία του βλέμματος», *Αρμός*, XX.
- Ραφαηλίδης Β, *Στοιχειώδης Αισθητική*, Εκδόσεις του 21ου αιώνα, Αθήνα 1992.
- Reverdy P, «Nord-Sud», στο Lippard L (ed), *Surrealsits on Art*, Prentice Hall, 1970 [1918].
- Rickman HP (ed), *Dilthey: Selected Writings*, The Cambridge University Press, 1976.
- Rodaway P, *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*, Routledge, 1994.
- Rogers B, *Documentary Dilemmas* (exhibition catalogue), The British Council, 1994.
- Rogoff I, *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, Routledge, 2000.
- Rose G, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage Publications Ltd., London 2001.
- Sabau L, Cramer I and Kirchberg P (eds), *The Promise of Photography. The DG Bank collection*, (essays by Groys B, Krauss RE and Virilio P; texts by Aigner C, et al), Prestel, 1998.
- Said E, *Orientalism*, Routledge, London 1978.

- Sardar Z, «Η ασημαντότητα των συνόρων», στο *Forum: European Cultural Exchanges*, Ημερίδα «Διαχωριστικές γραμμές – Borderlines, 25/11/2006», Ελληνοαμερικάνικη Ένωση, 2006.
- Schneider A and Wright C, *Contemporary Art and Anthropology*, Berg, 2006.
- Seale C (ed), *Researching Society and Culture*, Sage Publications Ltd., 2001.
- Semin D, Garb T and Kuspit D (eds), *Christian Boltanski*, Phaidon, 1997.
- Seremetaki NC, *The Last Word: Women, Death and Divination in Inner Mani*, The University of Chicago Press, 1991.
- Shelton A (ed), *Fetishism: Visualising Power and Desire*, (exhibition catalogue), National Touring Exhibition, The South Bank Centre, 1995.
- Σκαρπέλος Γ, *Ιστορική μνήμη και ελληνικότητα στα κόμικς*, Κριτική, 2000.
- Smith JP, *The Photography of Invention: American Pictures of the 1980s*, (introduction: Foresta MA), The MIT Press, c1989.
- Σολομών Ε, «Το αρχαιολογικό μνημείο ως τοπίο: Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις μιας γεωγραφικής έννοιας», *Κριτική Διεπιστημονικότητα 1*, Σαββάλας, Αθήνα 2005, σ. 74-100.
- Sontag S, *On Photography*, Penguin Books, London 1979.
- Spengler O, *Η παρακμή της Δύσης: Περιγράμματα μιας μορφολογίας της παγκόσμιας ιστορίας (1918-1922)*, (μετάφραση-σημειώσεις: Αναγνώστου Λ), Τυπωθήτω-Δαρδάνος, Αθήνα 2003.
- Spradley JP, *Participant Observation*, Holt, Rinehart and Winston, Wadsworth/Thomson Learning, New York 1980.
- Stafford BM, *Good Looking: Essays on the Virtue of Images*, The MIT Press, 1997.
- Stahel U, *Well, What Is Photography?*, Fotomuseum Winterthur, Scalo 2003.
- Stallabrass J, van Mourik Broekman P and Ratnam N (eds), *Locus Solus. Site, Identity, Technology in Contemporary Art*, Black Dog Publishers, 2000.
- Stewart S, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1984.
- Stiles K and Selz P (eds), *Theories and Documents of Contemporary Art*, The University of California Press, 1996.

- Stocking GW Jr, *Objects and Others*, The University of Wisconsin Press, 1985.
- Stoller P, *The Cinematic Griot*, The University of Chicago Press, 1992.
- Storr P (curator), *Dislocations*, (exhibition catalogue), The Museum of Modern Art, Harry N. Abrahams Inc., NY 1991.
- Strati A, «Knowing in practice: Aesthetic understanding and tacit knowledge», στο Nicolini D, Gherardi S and Yanow D (eds), *Knowing in Organizations: A Practice-based Approach*, M.E. Sharpe, 2003.
- Swenarton M, Troiani I and Webster H (eds), «The politics of making», στο *AHRA Critiques: Critical Studies in Architectural Humanities*, Routledge, 2007.
- Tagg J, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Macmillan Education, 1988.
- Τάπλιν Ο, *Ελληνικών Πυρ*, (μετάφραση: Πατρικίου Έ), εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1992.
- Taylor J, *A Dream of England: Landscape, Photography and the Tourist's Imagination*, The Manchester University Press (distributed exclusively in the USA and Canada by St. Martin's Press), 1994.
- Taylor L (ed), *Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R., 1990-1994*, Routledge, 1994.
- Tester K, *The Inhuman Condition*, Routledge, 1995.
- Thomas H, «Dancing: Representation and difference», στο McGuigan J (ed), *Cultural Methodologies*, Sage Publications Ltd., London 1997.
- Tomaselli GK, *Appropriating Images. The Semiotics of Visual Representation*, Intervention Press, Denmark, 1999 [1996].
- Trinh MH, *Woman Native Other: Writing Postcoloniality and Feminis*, Indiana University Press, Bloomington 1989.
- —, *Framer Framed*, Routledge, New York 1992.
- —, «Η φωτογραφία και τα όρια του ντοκουμέντου», παρουσίαση στο συνέδριο της Tate Modern για την έκθεση «Cruel and Tender», Λονδίνο 6-7/6/2003.
- Tsatsoulis D, «Ethnographic photography as symbolic representation of reality», *Διαβάζω* 271, 1991, σ. 63-65.

- Tuan YF, «Sacred space: Explorations of an idea», στο Butzer WK (ed), *Dimensions of Human Geography: Essays on Some Familiar and Neglected Themes*, The University of Chicago Press, 1978.
- —, *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*, Morningside Edition, The Columbia University Press, 1990 [1974].
- Tzirtzilakis Y, «Reality as strategy, observation as destiny», *Atlantica*, Feb 2001.
- Veyne P, *Did the Greeks Believe in Their Myths? An Essay on the Constitutive Imagination*, The University of Chicago Press, 1988.
- Vico G, *Principi di una Scienza Nuova*, Naples: Mosca (English translation: *The New Science of Giambattista Vico*, Bergin TG and Fisch MH (eds), The Cornell University Press, Ithaca, NY 1968.
- Wainwright D, «Can sociological research be qualitative, critical and valid?», *The Qualitative Report* 3, No. 2, 1997, διαθέσιμο στη διεύθυνση <http://www.nova.edu/ssss/QR/QR3-2/wain.html>.
- Wagner R, *Asiwinarong: Ethos, Image and Social Power Among the Usen Barok of New Ireland*, The Princeton University Press, 1986.
- Warburton N, *Philosophy: The Classics*, Routledge, 2001.
- Wells L (ed), *The Photography Reader*, Routledge, 2003.
- Westermann M, «The objects of art history and anthropology», στο *Anthropologies of Art*, πρακτικά του Clark Conference Anthropologies of Art, στο Clark Art Institute, Μασαχουσέτη 25-26/4/2003, Sterling and Francine Clark Institute, The Yale University Press, 2005.
- Whincup T, «Imaging the intangible», στο Knowles C and Sweetman P (eds), *Picturing the Social Landscape: Visual Methods and the Sociological Imagination*, Routledge, 2004.
- Wilson B, *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*, British Film Institute, 1995.
- Wolcott HF, *Ethnography: A Way of Seeing*, AltaMira Press, 1999.
- Wollen P, «Fire and ice», στο Wells L (ed), *The Photography Reader*, Routledge, 2003.

- Wright-Mills C, *Power, Politics and People: The Collected Essays of C. Wright-Mills*, Ballantine, New York 1963.
- Wright P, *On Living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain*, (drawings: Andrzej Krauze), Verso, London 1985.
- Yalouri E, *The Acropolis. Global Fame, Local Claim*, Berg, 2001.
- Yeoh B and Kong L, «The notion of place in the construction of history, nostalgia and heritage», στο Kwok KW, Kwa CG, Kong L and Yeoh B (eds), *Our Place in Time: Exploring Heritage and Memory in Singapore*, Singapore Heritage Society, Singapore 1999.
- Zaatari A, «Photographic documents/excavation as art», στο Merewether C (ed), *The Archive: Documents of Contemporary Art*, London: Whitechapel and Cambridge, The MIT Press, 2006.
- Zacharia K (ed), *Hellenisms: Culture, Identity and Ethnicity from Antiquity to Modernity*, Ashgate, 2008.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1. Bateson και Mead: Balinese Character, «Το σώμα ως σωλήνας».

Εικόνα 2. Walker Evans.

Εικόνα 3. Walker Evans.

Εικόνα 4. Robert Smithson.

Εικόνα 5. Jorma Puranen.

Εικόνα 6. Elisabeth Williams: Strange Territory.

Εικόνα 7. Sophie Calle: Autobiographical Stories.

Εικόνα 8. Christian Boltanski.

Εικόνα 9. Jordi Bernado, από τον κατάλογο της έκθεσης «Post Doc» στο πλαίσιο του 18^{ου} Διεθνούς Φεστιβάλ Φωτογραφίας (Photosynkgyria '06) της Θεσσαλονίκης, 2006.

Εικόνα 10. Sophie Calle: Οι κοιμούμενοι.

Εικόνα 11. Christian Boltanski: «Η πράξη εξαφάνισης του Κ.Μ.».

Εικόνα 12. Christian Boltanski: «Οι νεκροί Ελβετοί».

Εικόνα 13. Μ. Καμινάρη: Όριο αρχαιολογικού χώρου, Ελευσίνα.

Εικόνα 14. Μ. Καμινάρη: Αρχαία Αγορά, Πλάκα.

Εικόνα 15 α-β. Χάρτης αρχαιολογικών χώρων Αθήνας και Ελευσίνας.

Όλες οι φωτογραφίες που ακολουθούν: © Μέλινα Καμινάρη:

Εικόνα 16-17-18. Βάσεις ομπρελών, οι σύγχρονες κολώνες (Αθήνα).

Εικόνα 19. Βάσεις ομπρελών, οι σύγχρονες κολώνες (Ελευσίνα).

Εικόνα 20. ... και βάσεις από ταμπέλες (Ελευσίνα).

Εικόνα 21. ...βάσεις από ταμπέλες (Αθήνα).

Εικόνες 22-23. Ο τόπος των μοναχικών καρεκλών (Ελευσίνα).

Εικόνες 24-25-26. Ο τόπος των μοναχικών καρεκλών (Αθήνα).

Εικόνες 27. Ποιοι είναι οι φύλακες της σύγχρονης πόλης; Αυτή η γυναίκα βρίσκεται πάντα έξω από τη Βιβλιοθήκη του Αδριανού.

Εικόνα 28. Ποιοι είναι οι φύλακες της σύγχρονης πόλης; Αυτοί οι άνδρες παίζουν πάντα τάβλι πίσω από τη Βιβλιοθήκη του Αδριανού.

Εικόνα 29-30. Ποιοι είναι οι φύλακες της σύγχρονης πόλης; Άστεγοι και μετανάστες...

Εικόνα 31. «Στα όρια των αρχαιολογικών χώρων».

Εικόνα 32-33. «Στα όρια των αρχαιολογικών χώρων»: Πρώτες απόπειρες-πρώτα ευρήματα.

Εικόνες 34-35. Πρώτες απόπειρες-πρώτα ευρήματα.

Εικόνες 36. «Στα όρια των αρχαιολογικών χώρων».

Εικόνες 37. Κατά μήκος της οδού Αδριανού, απέναντι από την Αρχαία Αγορά.

Εικόνες 38-39. Πρώτες απόπειρες-πρώτα ευρήματα: Οι περιπέτειες ενός στύλου.

Εικόνα 40. Οι περιπέτειες ενός στύλου.

Εικόνα 41. Κατά μήκος της οδού Αδριανού, έξω από τα ερείπια της Ποικίλης Στοάς.

Εικόνες 42-43. Πρώτες απόπειρες-πρώτα ευρήματα: Σπίτι απέναντι από τους Αέρηδες στη Ρωμαϊκή Αγορά.

Εικόνα 44. Σπίτι απέναντι από τους Αέρηδες στη Ρωμαϊκή Αγορά.

Εικόνα 45-46. Σπίτι απέναντι από τους Αέρηδες στη Ρωμαϊκή Αγορά.

Εικόνα 47. Ελευσίνα: ένα τούβλο που γράφει «Ελευς» εκεί όπου θα έπρεπε να φυτευτεί ένα δέντρο.

Εικόνα 48. Σπίτι απέναντι από τον αρχαιολογικό χώρο της Ελευσίνας.

Εικόνα 49. Κινηματογραφική Λέσχη Ελευσίνας: Χειμώνας 2003-Καλοκαίρι 2007.

Εικόνα 50. Είσοδος στη νότια πλευρά του αρχαιολογικού χώρου, 2003-2007.

Εικόνα 51. Οδός Νικολαΐδου: Ένα δέντρο εξαφανίζεται.

Εικόνα 52. Σωστική ανασκαφή στην οδό Νικολαΐδου, 2003-2007.

Εικόνα 53-54-55. Από το project «Στα όρια».

Ακολουθούν τα τελικά έργα του project «Στα όρια», καθώς και το εν εξελίξη υπόλοιπο τμήμα του.