



ΠΜΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ ΟΝΤΟ-ΕΠΙΣΤΗΜΟΛΟΓΙΚΑ ΚΑΙ ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Γεωργία Βουδούρη [AM 4111M012]
Επιβλέπων Καθηγητής: Κωστής Δάλλας
Επίκουρος Καθηγητής

ΑΘΗΝΑ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2013

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	3
I. Τέχνη Εγκατάστασης και Σχεσιακή Αισθητική	8
ΜΕΡΟΣ Α. ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΠΕΔΙΟ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ	10
I. Η εξέλιξη της Τέχνης Εγκατάστασης στο χρόνο	10
II. Βασικά Συνθετικά Στοιχεία της Εγκατάστασης ως Είδους	15
III. Το σύγχρονο θεωρητικό πλαίσιο αναφοράς	16
α. Η Μορφή της Τέχνης - Σήμερα	17
β. Ο Χώρος της Τέχνης Εγκατάστασης	21
γ. Ο Παράγοντας Χρόνος ως συνδετικό στοιχείο της ύλης	23
δ. Τα Υποκείμενα της δημιουργίας	24
IV. Το ερευνητικό ερώτημα και η μέθοδος της έρευνας	26
ΜΕΡΟΣ Β. Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ ΣΤΗΝ ΠΡΑΞΗ	31
A. ΒΩΜΟΣ - Ελένη Πανουκλιά, Άγγελος Ζάβαλης	33
α. Γενικά Στοιχεία	33
β. Περιγραφή της εγκατάστασης	34
γ. Φαινομενολογική Μαρτυρία	37
δ. Συνέντευξη	41
ε. Σύνοψη	44
B. ΑΤΙΤΛΟ - Βασίλης Γεροδήμος	46
α. Γενικά Στοιχεία	46
β. Περιγραφή της εγκατάστασης	46
γ. Φαινομενολογική Παρατήρηση	49
δ. Συνέντευξη	52
ε. Σύνοψη	55

Γ. ΔΙΝΗ - ahylo studio	58
α. Γενικά Στοιχεία	58
β. Περιγραφή της εγκατάστασης	59
γ. Φαινομενολογική Παρατήρηση	61
δ. Συνέντευξη	65
ε. Σύνοψη	67
Δ. MEMORANDUM - Τζένη Αργυρίου & Ομάδα	69
α. Γενικά Στοιχεία	69
β. Περιγραφή της Εγκατάστασης	70
δ. Φαινομενολογική Παρατήρηση	73
δ. Συνέντευξη	75
ε. Σύνοψη	77
ΜΕΡΟΣ Γ. ΣΥΝΘΕΣΗ & ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	79
I. Η Τέχνη Εγκατάστασης στην Ελλάδα μέσα από τις Μελέτες περίπτωσης	79
II. Πώς Εν-τοπίζεται η Τέχνη Εγκατάστασης Σήμερα	81
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	88
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	93
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1: ΕΙΚΟΝΕΣ	101
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2: ΦΑΚΕΛΟΣ ΕΡΓΩΝ	106

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η τέχνη εγκατάστασης, κεντρικό είδος της σύγχρονης τέχνης, βρίσκεται σε μια διαρκή διαδικασία αλλαγής και επέκτασης των ορίων της. Το πεδίο ορισμού της διευρύνεται συνεχώς, περιλαμβάνει πολλαπλά μέσα, μορφές μη-αναπαραστάσιμες και συνεργασίες πέρα από τα όρια των ειδικοτήτων. Με αφετηρία κάποια ερωτήματα που προκύπτουν από την παρατήρηση σημαντικών εγκαταστάσεων και σχετίζονται τόσο με τη φύση και τα χαρακτηριστικά της δημιουργικής διαδικασίας, όσο και την «ταυτότητα» των ίδιων των έργων, η εργασία αυτή θα επιδιώξει να παρουσιάσει μια χαρτογράφηση του πεδίου παραγωγής της Τέχνης Εγκατάστασης σήμερα.

Θα επιδιώξουμε να δούμε τι έχει αλλάξει ως προς τον τρόπο ορισμού της μορφής της τέχνης εγκατάστασης, και πώς αρθρώνεται ο χώρος τον οποίο ένα έργο δημιουργεί ή καταλαμβάνει. Θα αναζητήσουμε τη θέση του χρόνου στον ορισμό των δυο παραπάνω εννοιών. Θα ασχοληθούμε με το νέο ρόλο των υποκειμένων της δημιουργίας, τον ίδιο το δημιουργό αλλά και τον θεατή, σε μια εποχή που ο όρος "συμμετοχή" ακούγεται ολοένα και περισσότερο. Επιπλέον, θα προσεγγίσουμε κάποιες από τις μουσειολογικές διαστάσεις της τέχνης εγκατάστασης. Δε θα το κάνουμε στο επίπεδο της προστασίας, της ερμηνείας ή τεκμηρίωσης, αλλά όσον αφορά την εκθεσιακή προσέγγιση αυτών των έργων και την επιμελητική λογική που τα χαρακτηριστικά τους επιβάλουν, ως πεδίο διαμόρφωσης του κοινωνικού πλαισίου της σχέσης των κοινών της τέχνης με τα ίδια τα έργα. Σε συνδυασμό με αυτά τα ζητήματα, θα δούμε εάν και με ποιο τρόπο διαφοροποιείται ο ρόλος του επιμελητή σε αυτό το είδος παραγωγής.

Στις κατευθύνσεις μελέτης που θέσαμε, το έργο σημαντικών ιστορικών τέχνης όπως η Claire Bishop και ο Nicolas Oxley θα αποτελέσει οδηγό για να κατανοήσουμε το παρελθόν και την εξέλιξη του πεδίου έρευνάς μας, της Τέχνης Εγκατάστασης. Ως θεωρητική βάση για την έρευνά μας θα ακολουθήσουμε την ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα θεωρία που ανέπτυξε ο επιμελητής και θεωρητικός Nicolas Bourriaud απ' τη δεκαετία του '90 και μετά, και ιδίως τη Σχεσιακή Αισθητική (1994), και τη Μεταπαραγωγή (2005). Θα ανατρέξουμε σε φιλοσοφικές θεωρίες των Deleuze & Guattari -κυρίως- ως εκπροσώπων της μεταστρουκτουραλιστικής σκέψης για τη δομή του κόσμου, αλλά και στον πάντα επίκαιρο λόγο του Κορνήλιου Καστοριάδη σχετικά με την παραγωγή του πολιτισμού. Τη θεωρητική αυτή πλαισίωση του πεδίου της Τέχνης Εγκατάστασης θα αντιπαραβάλουμε με τα αποτελέσματα επιτόπιας έρευνας μελετών περίπτωσης, η οποία θα επικεντρωθεί σε έργα τέχνης εγκατάστασης που εξελίσσονται στην Αθήνα αυτή τη στιγμή.

Μέσα από μια συνθετική επισκόπηση των συμπερασμάτων τόσο της θεωρητικής όσο και της εμπειρικής μας έρευνας θα επιδιώξουμε να διαπιστώσουμε εάν οι εξελίξεις στον κόσμο της θεωρίας συναντώνται με αυτές στην καθημερινή καλλιτεχνική πρακτική. Την έρευνα αυτή κρίνουμε αναγκαία, σε μια εποχή που οι ραγδαίες αλλαγές στο κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο παγκοσμίως απαιτούν από τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή να βρει νέους τρόπους δράσης ώστε να εκφράζει καλύτερα το περιβάλλον της. Την αναλαμβάνουμε ως ένα πρώτο βήμα μόνο προς την ανεύρεση τρόπων προσέγγισης τόσο των δύο αυτών πόλων, θεωρίας και πράξης, όσο και του δημιουργού με τον επισκέπτη- της τέχνης -τελικά- με την κοινωνία.

Στις ενότητες που ακολουθούν συνοψίζουμε τα αρχικά αυτά μας εναύσματα και, επιχειρώντας να οριοθετήσουμε το πλαίσιο στο οποίο κινείται η εργασία μας.

Από το Λόγο στο Χώρο

Προχωρώντας σε μια σχεδόν γενεαλογική περιγραφή του καλλιτεχνικού του έργου, ο Vito Acconci, σε μια εκτενέστατη διάλεξη που πραγματοποίησε στο Roski School of Fine Art (California) το 2010¹, μας εξηγεί πώς μετέβη από την ατομική παραγωγή Λόγου στον ομαδικό, δυναμικό συλλογικό σχεδιασμό Χώρου. Μεταφέροντας την αφήγησή του, θα λέγαμε πως σταμάτησε να γράφει ποιήματα στις αρχές του 1970 γιατί "το χαρτί δεν του έφτανε πια, και ήθελε να ζήσει την κίνηση του δρόμου". Θέλησε να χρησιμοποιήσει τον εαυτό του για να έρθει σε επαφή με το κοινό, να βάλει το θεατή στο ρόλο του καλλιτέχνη, γι' αυτό έκανε περφόρμανς (Performance Test, 1969 - Following Piece -βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1). Όμως διαπίστωσε ότι έτσι τοποθετούνταν -ενάντια στη θέλησή του- ως πιο σημαντικός από το θεατή, γι' αυτό έγινε αόρατος, μέρος του χώρου (Seedbed, January 15-29, 1971).

Στο Performance Test του 1969, ο Acconci κατέλαβε τη σκηνή ενός μικρού θεάτρου, καθισμένος σε μια καρέκλα, στο κέντρο της σκηνής, απέναντι στο ακροατήριο: κοιτάζοντας καθέναν απ' αυτούς με τη σειρά, από αριστερά προς τα δεξιά, από εμπρός προς τα πίσω, για τριάντα δευτερόλεπτα τον καθένα" [Acconci 1972:45].

Εδώ, επιτελώντας την αναστροφή του βλέμματος του θεατή, που συναντούμε στο μιμιμαλισμό, ο Acconci αναγκάζει την εισβολή απρόβλεπτων, άβολων και ιδιωτικών ανταλλαγών στην «κατάσταση της υποδοχής» [Crittin 1993: 16] ορίζοντας την τοπο-ειδικότητά του.

Απέναντι σε αυτή την αντιπαράθεση, θυμάται ο Acconci, το κομμάτι εκτυλίσσεται μέσα από μια σειρά ανταλλαγών, όπου: Το ακροατήριο κοιτάζει την περφόρμανς, η περφόρμανς το κοιτάζει κι αυτή -το βλέμμα του ακροατηρίου [...] έχει επιστραφεί στον εαυτό του.

Ο Performer κοιτάζει: ο θεατής τον κοιτάζει κι αυτός. Ο Performer κοιτάζει: ο θεατής αρχίζει να τον κοιτάζει κι αυτός, δεν μπορεί να κρατήσει το βλέμμα, τα παρατά, ο θεατής περνάει μέσα.

Ο θεατής κοιτάζει ήδη όταν τον φτάνει ο performer: ο performer πρέπει να στριφογυρίσει το βλέμμα του γύρω από του θεατή. Ο θεατής αρνείται να κοιτάξει,

στη συνέχεια κοιτάζει πάνω σύντομα για να ελέγξει αν ο performer κοιτάζει ακόμα: ο θεατής συλλαμβάνεται από τον performer. Ο Performer κοιτάζει: Ο θεατής αρνείται να κοιτάξει, κοιτάζει αλλού: το βλέμμα του performer χάνει το σκοπό του, γίνεται διάσπαρτο" [Acconci 1972: 4].²

Αισθάνθηκε την ανάγκη να γίνει μέρος μια συλλογικότητας (1974) γιατί "η αναζήτηση του εαυτού προϋποθέτει τη συνύπαρξη", γι' αυτό επεδίωξε οι εγκαταστάσεις του να ενεργοποιούνται από το κοινό (1980) ή, αργότερα, να είναι χώροι για τους ανθρώπους, όπως οι πλατείες, γιατί οι άνθρωποι φτιάχνουν τους χώρους. Διαπίστωσε ότι εάν το έκανε αυτό στη γκαλερί, θα καθίστατο αυτομάτως πεπερασμένο, ψεύτικο³. Έτσι αναγκάστηκε να βγει έξω απ' τα όριά της, να

¹Διάλεξη Vito Acconci: <http://www.youtube.com/watch?v=O1Znlj4LHYw>

² Kaye, 2000, σ. 156

³Διάλεξη Vito Acconci: <http://www.youtube.com/watch?v=O1Znlj4LHYw>

δημιουργήσει αρχιτεκτονικό χώρο. Αυτή η νέα κλίμακα όμως απαιτούσε γνώσεις που δεν τις είχε, καθώς και ομαδική εργασία, γιατί "τέσσερα ή πέντε μυαλά σκέφτονται περισσότερο από ένα" (Vito Accorci Studio, 1988). Τελικά επέλεξε να κάνει έργα δημόσιας τέχνης ή αρχιτεκτονικής που να αλλάζουν με το χρόνο, που να επιτρέπουν στους χρήστες να επιλέξουν πώς θα δράσουν, να τους ωθούν να συμμετάσχουν. Υποστηρίζει ότι η Τέχνη μπορεί να φτιάξει τέτοιου είδους χώρο, γιατί δεν διέπεται από τη λειτουργιστική -απολυταρχική σχεδόν- λογική των Αρχιτεκτόνων⁴.

Is that an Installation?

Παρόμοιους προβληματισμούς περί της σχέσης χώρου - επιτελεστικής αφήγησης και θεατή, εκφράζει σήμερα με το έργο του και ο βρετανο-γερμανός καλλιτέχνης, Tino Sehgal, ένας εκ των τεσσάρων υποψηφίων για το βραβείο Turner το 2013, ο οποίος μάλιστα μόλις κέρδισε το χρυσό Λέοντα στη Biennale της Βενετίας (1/6/2013). Η υποψηφιότητά του εξετάζεται για το έργο This Variation, που παρουσίασε στη Documenta 13, και για το These Associations που παρουσίασε το 2012 στην Tate Modern στο πλαίσιο της Unilever Series. Σύμφωνα με τον Declan Long, μέλος της κριτικής επιτροπής του Turner Prize, αν αυτό το βραβείο "ορίζει νέες εξελίξεις στην Τέχνη, και δοκιμάζει τα όριά της", η Τέχνη του Tino Sehgal έχει αυτά τα χαρακτηριστικά.

Η δουλειά του δεν περιλαμβάνει αντικείμενα, είναι άυλη, χωρίς κανένα απολύτως ίχνος -σχόλιο θαρρείς, στη σημερινή κατάσταση της Τέχνης. Τα έργα του, τόσο απρόβλεπτα όσο και εξαιρετικά δομημένα, αποτελούνται αποκλειστικά από ζωντανές συναντήσεις ανθρώπων. Δοκιμάζουν τα όρια του καλλιτεχνικού υλικού και της αντίληψης του κοινού μέσα από σκηνοθετημένες "συνεντεύσεις" των επισκεπτών με ειδικά επιλεγμένους και προετοιμασμένους "ερμηνευτές". Ο ίδιος ο καλλιτέχνης τα χαρακτηρίζει "κατασκευασμένες καταστάσεις" (constructed situations), ενώ τονίζει ότι το υλικό με το οποίο εργάζεται είναι η "προσοχή". Έχοντας σπουδάσει χορό και πολιτικές επιστήμες, δε θέλει να κάνει θέατρο ή περφόρμανς, γιατί πιστεύει ότι σε αυτές τις μορφές τέχνης δεν μπορεί το κοινό να συμμετάσχει ουσιαστικά⁵. Θεωρεί ότι το καλύτερο περιβάλλον για να κάνει κανείς την Τέχνη του είναι το Μουσείο. Επιδίωξή του είναι να απαντήσει στην καλλιτεχνική βιομηχανία του υπερπληθωρισμού υλικών πραγμάτων δοκιμάζοντας τί άλλο μπορεί να γίνει στο χώρο αυτόν, όπου παραδοσιακά δίνεται αξία στα υλικά πράγματα, πέρα απ' την παραγωγή αντικείμενων. Μπορεί να θεωρηθεί πολύτιμο για ένα Μουσείο κάτι που δεν είναι άψυχο,⁶

4 Αυτός άλλωστε είναι ο ορισμός του χώρου που δίνει η Elizabeth Grosz, ως εξωτερικός παρατηρητής της Αρχιτεκτονικής στο "Architecture from the Outside" αναφέρεται στο Χώρο ως την "συνεχιζόμενη δυνατότητα διαφορετικής κατοίκησης" (σελ.9). Επίσης, σε έναν ορισμό της επιτελεστικότητας στην αρχιτεκτονική, όπως δόθηκε από την επιμελήτρια Marianne Mulvey σε μια σειρά σχετικών δράσεων και διαλέξεων στην Tate Britain, διαβάζουμε πως "ενώ η αρχιτεκτονική είναι συνήθως περιοριστική, η επιτελεστική αρχιτεκτονική έχει να κάνει με το να "επιτρέπει". Δίνει περισσότερη παραγωγικότητα (agency) στους ανθρώπους που καταλαμβάνουν ή να περνούν μέσα από ένα κτίριο, καλώντας τους να εξερευνηθούν και να ανοίξουν ένα κτίριο".

5 Ο Jacques Rancière άλλωστε στο άρθρο του "Emancipated Spectator" θυμίζει πως η μόνη λειτουργία που επιτρέπεται σε κάποιον που παρακολουθεί ένα "θέαμα" (spectacle) είναι να κοιτάζει, χωρίς να μπορεί να παρέμβει. Και συνεχίζει λέγοντας πως η έννοια της "πράξης", προϋποθέτει κάποιο "δράμα" (Rancière, The Emancipated Spectator, 2007, σσ. 271-272).

6 <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/jul/16/tino-sehgal-turbine-hall-tate>

Το 2010 ο Tino Sehgal προκάλεσε αίσθηση όταν στο πλαίσιο της ατομικής του έκθεσης⁷, στο Μουσείο Guggenheim της Νέας Υόρκης, παρουσίασε το έργο *Το φιλί*⁸ (βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1) Σύμφωνα με την περιγραφή της Alice Whitwham, δημοσιογράφου αλλά και επισκέπτριας της εγκατάστασης, μπαίνοντας κανείς στο Μουσείο, μπορούσε να δει στο κέντρο του κυκλικού λόμπυ ένα νεαρό ζευγάρι να επιδίδεται σε ένα παθιασμένο φιλί και να μιμείται τις κινήσεις της ερωτικής πράξης. Ο θεατής, ανεβαίνοντας τα επίπεδα της σπείρας αναπόφευκτα κοιτούσε πίσω για να δει την εξέλιξη αυτής της ιδιόρρυθμης εκδήλωσης στοργής, μόνο για να παρατηρήσει πως εντέλει οι κινήσεις του ζευγαριού ήταν τέλεια συγχρονισμένες και επαναλαμβανόμενες, σαν καλομελετημένη χορογραφία. Η ζωντανή αυτή εγκατάσταση γρήγορα μετουσιώθηκε στα μάτια της ίδιας σε ένα ακόμα κομμάτι του μουσειακού περιβάλλοντος, με αναφορές μάλιστα σε έργα παρόμοιας θεματικής όπως του Ροντέν, του Brancusi ή του Jeff Koons⁹. Η αρχική της διάθεση για οπτική, έστω, συμμετοχή μετατράπηκε σε αποξένωση-εξοργίζοντας μάλιστα την ίδια, αφού της καταρρίφθηκαν οι προσδοκίες για εκτενέστερη διάδραση.

Το 2012, όσο εξελισσόταν το *These Associations*, το Turbine Hall κατοικήθηκε από ανθρώπους-ερμηνευτές- οι οποίοι απευθύνονταν στους επισκέπτες μεταφέροντάς τους προσωπικές τους ιστορίες¹⁰. Οι ερμηνευτές του Tino Sehgal, που συχνά στις εκθέσεις του είναι αδιαχώριστοι από το πλήθος των επισκεπτών, μέσα από τις χορογραφημένες τους δράσεις, χρησιμοποιούν την κίνηση, το λόγο, τη φωνή, για να δημιουργήσουν έργα τέχνης. Έργα άυλα που, σύμφωνα με μαρτυρίες θεατών, καταλήγουν να είναι "πιο παγωμένες κι απ' το μάρμαρο"¹¹. Η συμμετοχή του θεατή -έστω και προκαθορισμένη- είναι αυτή που επιτρέπει στο έργο να ολοκληρωθεί. Η αίσθηση που δημιουργείται στον επισκέπτη-συμμετέχοντα είναι περίεργη, συχνά ενοχλητική, αλλά σίγουρα αναζωογονητική και διαφορετική απ' αυτό που συναντά κανείς στο μουσείο.¹²

Ένα θεμελιώδες στοιχείο του τρόπου εργασίας του Sehgal είναι ότι δεν κρατά καθόλου φωτογραφικό ή κινηματογραφημένο αρχείο από τα έργα του, ενώ απαγορεύει στους θεατές να τα καταγράφουν με οποιονδήποτε τρόπο. Ακόμα και η πώλησή τους -ή μάλλον του δικαιώματος παράστασής τους- γίνεται με προφορική συμφωνία παρουσία δικηγόρου. Όταν πρόκειται να πουλήσει ένα από αυτά, ο γκαλερίστας του, ο Jan Mot, είναι επιφορτισμένος με το γοητευτικό καθήκον του να περιγράψει με παντομίμα τις κινήσεις του στοιχειοθετούν το προς πώληση έργο. Γίνεται κι αυτός ένας δράστης στην αλυσίδα μεταβίβασης της ουσίας του έργου, ένας άλλος "συντηρητής". Όπως τονίζει ο ίδιος¹³, "ο Sehgal μέσα από τα έργα του μας καλεί να ξανασκεφτούμε το θέμα της μνήμης." Τέτοιου είδους επιτελεστικές δράσεις, άλλωστε, μόνο

7 πρόκειται για τον νεότερο καλλιτέχνη που έκανε ποτέ ατομική έκθεση στο Guggenheim

8 <http://bombsite.powweb.com/?p=7943>

9 βλ. *Το φιλί, Το φιλί*, Kiss made with diamonds / σειρά "Made in Heaven" (βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1)

10 <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-tino-sehgal-2012>

11 <http://bombsite.powweb.com/?p=7943>

12 http://www.newyorker.com/talk/2010/03/22/100322ta_talk_collins

13 <http://www.youtube.com/watch?v=viwshM95Kaw>

εμπειρικά μπορούν να μεταφερθούν, σύμφωνα με τον ίδιο τον καλλιτέχνη, αφού μια δισδιάστατη απεικόνιση δε θα μπορούσε επουδενί να μεταφέρει την εμπειρία του έργου¹⁴.

Πώς γίνεται λοιπόν η αναπαράσταση του έργου; Για κάθε "δομημένη κατάσταση" ο Tino Sehgal δημιουργεί ένα λεξιλόγιο, μια langue, μια δομή εμπειρίας¹⁵. Η εμπειρία αυτή ενεργοποιείται από τους εκάστοτε ερμηνευτές οι οποίοι δημιουργούν συσχετισμούς μεταξύ τους ή και με το κοινό. Οι ερμηνευτές έχουν την αυθεντική και άμεση εμπειρία, γνωρίζουν πολύ καλά τα "σημεία" γλώσσας και μπορούν με τρόπο ουσιαστικό και αποδοτικό, να τη διδάξουν στους επόμενους, με τον ίδιο τρόπο που η μητρική γλώσσα μεταφέρεται από τη μητέρα στο παιδί: χωρίς εγχειρίδιο.

Τα έργα του Tino Sehgal, θα μπορούσαν ίσως να περιγραφούν ως ζωντανές εγκαταστάσεις οι οποίες μεταφέρουν την πραγματική ζωή στο χώρο του Μουσείου. Βλέπουμε πως δεν υπάρχει υλικότητα, σταθερή Μορφή¹⁶, πέραν των σωμάτων των ερμηνευτών, ενώ το στοιχείο που κυριαρχεί είναι μια επαναληπτική επιτελεστική συνύπαρξη που συμπεριλαμβάνει τόσο τους ερμηνευτές όσο και τους θεατές. *Ποια είναι η Μορφή του Έργου Τέχνης σε αυτή την περίπτωση; Εφόσον είναι άυλο, πώς πραγματοποιείται; Μπορεί να υπάρχει χωρίς Μορφή και χωρίς χωρική υπόσταση; Είναι Εγκατάσταση;*

Αν και προσπαθούμε να μιλήσουμε για αυτό σαν να ήταν εγκατάσταση, η διάσταση του χώρου φαίνεται να μην είναι εύκολα προσδιορίσιμη στο Φιλί. Θα λέγαμε με μια πρώτη εκτίμηση, πως ο χώρος που καταλαμβάνει και δημιουργεί το έργο Τέχνης είναι εδώ, αφενός αυτός στον οποίο αυτό εκτυλίσσεται -το Μουσείο ή γκαλερί- και αφετέρου εκείνος που χαράσσεται από τις κινήσεις και τις δράσεις που το έργο περιλαμβάνει. *Υπάρχει αυτός ο χώρος; Είναι αρκετά "απτός" και σταθερός ώστε να αναφερόμαστε σε εγκατάσταση, δηλαδή τέχνη χωρική; Κι αν η μη υλικότητά του δεν απομειώνει την οντολογική του πληρότητα, σε τι συμπεράσματα μας οδηγεί αυτό ως προς τον ορισμό της Τέχνης Εγκατάστασης σήμερα;*

Ο θεατής σε κάποιες περιπτώσεις γίνεται πρωταγωνιστής -μύστης- συναντήσεων, τις οποίες ο δημιουργός έχει σχεδιάσει μεν, αλλά αφήνοντας του μια σχετική ελευθερία αυτοσχεδιασμού. Σε άλλες τοποθετείται -ως νογευρ- σε μια συγκεκριμένη θέση απέναντι στο έργο, με αποτέλεσμα, συν τω χρόνω, να το αναγνωρίζει ως στιγμιαίο γλυπτό. *Ποια η συμμετοχή του στην ολοκλήρωση του έργου στη μια και την άλλη περίπτωση; Μπορεί να θεωρηθεί συν- δημιουργός;*

14 <http://www.youtube.com/watch?v=viwshM95Kaw>

15 πρβλ. στο (ECO, 1972), κάθε οπτικό-εικαστικό κείμενο ακολουθεί τους δικούς του κανόνες, είναι δηλαδή ένα «ιδιόλεκτο», μια γλώσσα ενσωματωμένη στην ομιλία – γλωσσικό ενέργημα (speechact) που αποτελεί το ίδιο το έργο, και στο <http://id.erudit.org/iderudit/203145ar>

16 Στο πλαίσιο της συγκεκριμένης έρευνας, με τον όρο "Μορφή" εννοούμε την ολοκληρωμένη, πραγματοποιημένη φύση του, στην οποία εκφράζεται η "ουσιαστική φύση του αντικειμένου", την "ιδανική κατάσταση στην οποία αυτό εκπληρώνει τέλεια τη λειτουργία του" (Πλάτωνος Πολιτεία 595-97), και στην οποία κατάσταση η "ύλη" του "στέκεται" μαζί με μια "φόρμα", μια συγκεκριμένη διάταξη, αποκτώντας σταθερότητα. (Χάιντεγκερ, 1950: 43). Δεν αποδεχόμαστε τη μορφή ως απόρροια των υλικών ιδιοτήτων του αντικειμένου γιατί θεωρούμε πως λόγω της διεύρυνσης των ειδών τέχνης αλλά και των μέσων παραγωγής της προς κατευθύνσεις ψηφιακές, έχουν διευρυνθεί οι πιθανοί τρόποι αισθητηριακής πρόσληψης, σε βαθμό που να μην είναι δόκιμη η απεύθυνση μόνο στην "ύλη" του πράγματος.

I. Τέχνη Εγκατάστασης και Σχεσιακή Αισθητική

Αυτή η περιήγησή μας στο πεδίο της σύγχρονης Τέχνης Εγκατάστασης, μέσω δυο ιδιαίτερων καλλιτεχνών και παραδειγμάτων σκέψης, μας έδωσε την ευκαιρία να μεταβούμε ταχύτατα από τη δεκαετία του 1970 στο 2013. Είδαμε να αντικατοπτρίζονται στη σκέψη του Vito Acconci, μοναδικού καλλιτέχνη και διανοητή, κάποιες από τις αλλαγές που έχουν επέλθει στον τρόπο δημιουργίας της Εικαστικής Εγκατάστασης από το '60 ως σήμερα. Η υπό διαμόρφωση πορεία του Tino Sehgal, μας πρότεινε έναν τρόπο δράσης προς συζήτηση. Έναν τρόπο δράσης που μοιάζει να έρχεται σε συμφωνία με την "τρωτότητα" (precariousness) που περιγράφει τη σύγχρονη καλλιτεχνική κατάσταση, σύμφωνα με το Nicolas Bourriaud¹⁷.

Ο ίδιος, στο πρώτο του βιβλίο, τη "Σχεσιακή Αισθητική" (1992), όπου περιγράφει τους τρόπους παραγωγής της Τέχνης στα τέλη του 20ου αιώνα ως αποτελέσματα σχέσεων, υποστηρίζει ότι *"Η τέχνη είναι υπόθεση της μορφής. Η μοναδική Μορφή είναι αυτή που επιτρέπει στον καλλιτέχνη να επικοινωνήσει την ιδέα του"*. Ο Μορφικός Χώρος ενός έργου τέχνης, όσο άυλο κι αν εμφανίζεται αυτό, δημιουργείται τελικά από τα συνθετικά του στοιχεία¹⁸, από τον τρόπο που οργανώνονται οι σχέσεις που αυτό προτείνει. Την ίδια εποχή, οι Deleuze και Guattari, στο τελευταίο τους κοινό έργο, το "Τι είναι η φιλοσοφία"(1992), περιγράφουν την Τέχνη ως μια αέναη σύνθεση, ένα ίζημα από υλικά αντικείμενα, ίχνη και πλέγματα σχέσεων, το οποίο αιωρείται κάπου ανάμεσα στο «εν δυνάμει» κα το «εν ενεργεία», στον Κόσμο και τις Δικτυώσεις του. Ο Nicolas Oxley Oliveira, τέλος, στο πρώτο απ' τα σημαντικά βιβλία του περί της ιστορίας της εγκατάστασης, περιγράφει μια Εγκατάσταση ως έχουσα Χώρο, Επιτέλεση, Δρώντες¹⁹.

Ο Bourriaud, στο τελευταίο του βιβλίο, "Ριζεύων" (Radicant) (Bourriaud N. , 2009) αναφέρεται σε μια νέα πραγματικότητα πολιτισμικής παραγωγής, την Alter-modernity²⁰, δηλαδή ένα είδος μοντερνικότητας που εντοπίζεται μετά το τέλος του μεταμοντερνισμού, και η οποία δεν επαναλαμβάνει τα πεπραγμένα προηγούμενων αιώνων. Ο συγγραφέας, στο βιβλίο αυτό αναφέρεται και στις ιδιότητες του σύγχρονου δημιουργού τον οποίο περιγράφει ως έναν πολυπολιτισμικό νομάδα που κατασκευάζει τη δική του προσωπική παράδοση, ζώντας σε έναν κόσμο χωρίς σύνορα. Στο επίκεντρο της καλλιτεχνικής τους δράσης βρίσκεται η διάδραση με τον επισκέπτη, ενώ το έργο τους συνομιλεί πάντα με το άμεσο συγκείμενο της δημιουργίας²¹.

Η εργασία αυτή θα επιχειρήσει να ρίξει φως στα ερωτήματα που τέθηκαν παραπάνω με αφορμή τα έργα του Sehgal, αφού τα εξελίξει, χρησιμοποιώντας με κριτικό τρόπο ιδέες από τη σκέψη - κυρίως- των Nicolas Bourriaud, Deleuze & Guattari ως προς τη θεωρητική προσέγγιση της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας.

17 Altermodern Manifesto

18 Bourriaud N. , 1998

19 Oliveira, 1994

20 Αυτή η θεωρία υπήρξε μέρος της λογικής του "altermodern" που παρουσίασε ο Bourriaud πρώτη φορά στην Triennale του Λονδίνου το 2009.

21 Bourriaud, 2009

Στο πρώτο μέρος, αφού αναγνωρίσουμε ιστορικά το πεδίο έρευνάς μας, την Τέχνη Εγκατάστασης, θα διατρέξουμε σύντομα κάποιες από τις θεωρητικές κατασκευές που ορίζουν σήμερα τα συνθετικά στοιχεία της εγκατάστασης ως είδους. Θα προσπαθήσουμε δηλαδή να αποκτήσουμε κατά το δυνατόν συνολική αντίληψη του τρόπου ορισμού της Τέχνης Εγκατάστασης σήμερα μέσα από τη μορφή, το χώρο και τα υποκείμενά της, όπως αυτά διαμορφώνονται /μεταλλάσσονται/διαβάζονται στο τρέχον Κοινωνικό-Πολιτισμικό συγκείμενο. Με βάση την έρευνα αυτή θα επαναδιατυπώσουμε τα ερωτήματά μας, και θα περιγράψουμε τη μέθοδο έρευνάς μας.

Στο δεύτερο μέρος θα προχωρήσουμε στην περιγραφή, ανάλυση και ερμηνεία των αποτελεσμάτων της έρευνάς μας όσον αφορά σύγχρονες Εγκαταστάσεις οι οποίες δημιουργήθηκαν το αμέσως περασμένο έτος, ή δημιουργούνται ακόμα τη στιγμή διεξαγωγής της έρευνας, στην Αθήνα. Θα παραθέσουμε το υλικό που θα συγκεντρωθεί από την έρευνα, ώστε να αποτελέσει μια βάση για την εξαγωγή συμπερασμάτων.

Στο τρίτο και τελευταίο της εργασίας, θα εξάγουμε κάποια γενικά συμπεράσματα με βάση τη συγκριτική θεώρηση των μελετών περίπτωσης. Σε συνέχεια αυτού, θα προχωρήσουμε σε πραγμάτευση της ενδεχόμενης σημασίας των συμπερασμάτων αυτών όσον αφορά τη σχέση των τρόπων εξέλιξης και αναδιαμόρφωσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας με τους προβληματισμούς της εποχής της και θα αναφερθούμε σε ενδεχόμενες προεκτάσεις έρευνας που θα ανακύψουν από τη συζήτηση.

ΜΕΡΟΣ Α. ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΠΕΔΙΟ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

Ι. Η εξέλιξη της Τέχνης Εγκατάστασης στο χρόνο

Αν επιχειρούσε κανείς να δώσει έναν ορισμό της Τέχνης Εγκατάστασης, μάλλον θα κατέληγε να αφηγείται μια σπονδυλωτή ιστορία. Άλλωστε, μια Εγκατάσταση, σύμφωνα με τον Nicolas Oxley-Oliveira²², είναι φτιαγμένη από πολλαπλές ιστορίες. Ή, αν χρησιμοποιήσουμε τα λόγια του Ilya Kabakov, πρέπει να προσφέρει "ένα καλειδοσκόπιο αμέτρητων πινάκων"²³.

Οι εγκαταστάσεις είναι, κατά τον Nicolas Oxley²⁴, εικαστικές συνθέσεις που ενσωματώνουν κάποιου είδους αρχιτεκτονική δομή και έχουν κάποια επιτελεστική διάσταση. Σύμφωνα με την Claire Bishop, "ο όρος εγκατάσταση αναφέρεται γενικά στον τύπο της τέχνης στην οποία ο θεατής εισέρχεται φυσικά, και η οποία συχνά περιγράφεται ως θεατρική, εισδυτική ή βιωματική"²⁵. Τα συνθετικά στοιχεία ενός τέτοιου έργου μπορεί να είναι οτιδήποτε, υλικό ή άυλο, αναλογικό ή ψηφιακό, με τη διαφορά ότι ενώ ο συνδυασμός τους αποτελεί έργο τέχνης, από μόνα τους δεν νοούνται ως τέτοια²⁶. Ο θεατής μπορεί να εισέλθει σωματικά σε μια εγκατάσταση, να την αντιληφθεί με όλες του τις αισθήσεις. Το έργο δηλαδή δεν τοποθετείται σε *οθονική* σχέση με το θεατή, αλλά ούτε ο θεατής εκλαμβάνεται απλά ως ένα "μάτι"(Bishop,2005). Αντίθετα, η πολλαπλότητα των θεάσεων και των ερμηνειών του έργου δρουν χειραφετητικά για το θεατή, ο οποίος μάλιστα θεωρείται συστατικό στοιχείο του έργου, αφού το έργο "απευθύνεται σε αυτόν σαν κυριολεκτική παρουσία στο χώρο" (Reiss,1999). Το έργο χρειάζεται το θεατή, που για τον Allan Karpow είναι και ο τελικός αποδέκτης του, προκειμένου να ενεργοποιηθεί, να ολοκληρωθεί²⁷.

Η Τέχνη Εγκατάστασης, γεννήθηκε στη δεκαετία του 1920, και από τότε δε σταμάτησε να εξελίσσεται, αν και -όπως τονίζει η Bishop- είναι δύσκολο να κάνει κανείς μια αυστηρή χρονολόγηση της εξέλιξής της -όπως και σε σαφή ορισμό- γιατί προχωρούσε επηρεαζόμενη από άλλα είδη Τέχνης, όπως η Αρχιτεκτονική, το Θέατρο, η γλυπτική, ο Χορός κ.α. (Bishop, 2005) Οι καλλιτέχνες στράφηκαν προς αυτή την πρακτική, εν μέρει, αφηλώντας τις κανονιστικές κατηγορίες, και με τον τρόπο αυτό εξανάγκασαν μια μετατόπιση στο θεσμό της τέχνης, ειδικά σε ότι αφορά την "κατανάλωση" και έκθεση (Papararo, 1998).

22 Oliveira, InstallationArt , 1994

23 ο.π,σ.19

24 Oliveira, Installation Art , 1994, σ. 7

25 ο.π,σ.6

26 ο.π,σ.6

27 Ο Allan Karpow, στο κείμενό του "Notes on the elimination of the audience" δηλώνει κατηγορηματικά πως το κοινό πρέπει να είναι μέρος της διαδικασίας (αναφερόμενος στα Happenings) και όχι να κοιτάζει από το διπλανό δωμάτιο. Αναφέρεται μάλιστα στη σημασία του να είναι ο θεατής προετοιμασμένος και αποδέκτης αυτής της συμμετοχής (βλ. Bishop, C, *Participation*, σελ. 195-198). Αυτό το τελευταίο στοιχείο μας θυμίζει τη διαδικασία που ακολουθεί ο Τίπο Sehgal προκειμένου να εισαγάγει τους "ερμηνευτές" του στα έργα του.

Στις δεκαετίες του '20 και του '30 συναντούμε τις λεγόμενες "πρωτο-εγκαταστάσεις"²⁸: Το Mertzbau του Kurt Schwitters, το Prounraum του El Lissitzky, και οι Gesamtkunstwerk²⁹ (ολικές εγκαταστάσεις) του Ilya Kabakov (βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1) ήταν έργα τέχνης που πρότειναν ολοκληρωμένες εμπειρίες θέασης, απαιτούσαν την εμπύθιση του επισκέπτη στο περιβάλλον που είχε δημιουργήσει ο εκάστοτε καλλιτέχνης. Χαρακτηριστικά εξηγεί ο Kabakov πως *"ο κύριος ηθοποιός"³⁰ της ολικής εγκατάστασης είναι ο θεατής [...] όλη η εγκατάσταση είναι προσανατολισμένη προς τη δική του αντίληψη*³¹.

Στη δεκαετία του '50 η κατηγορία "τέχνη εγκατάστασης" διευρύνθηκε, περιλαμβάνοντας τα *περιβάλλοντα* ή τα *happenings*, με πρωτοπόρους τους Alan Karpow και Bruce Nauman (βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1), είδος όμως στο οποίο η συνεισφορά του Jackson Pollock ήταν καταλυτική, όπως ισχυρίζεται ο Karpow³². Στις πρώτες αυτές εγκαταστάσεις υπήρχε τελετουργικό-οδηγίες ανάγνωσης, ώστε ο επισκέπτης να οδηγηθεί σε αισθητικές εμπειρίες, βιώματα, με τον τρόπο συμμετοχής που όριζε ο καλλιτέχνης³³, να γίνει και αυτός συν-δημιουργός³⁴ χωρίς όμως να χάσει ο ίδιος ο καλλιτέχνης την παντοδυναμία του (Μπαχτσετζής, 2006).

Στο διάστημα 1965-1975 (Oliveira, 1994) στην τέχνη επικράτησε η μιμιμαλιστική γλυπτική, με την ξεκάθαρη λογική της τόσο ως προς την τοποθέτηση των στοιχείων, όσο και ως προς τον τρόπο συμμετοχής του επισκέπτη³⁵. Παράλληλα, εξελισσόταν μια ρεαλιστική στροφή στο πεδίο της εγκατάστασης, με αυτήν να εισάγει το θεατή ολοένα και σε πιο αληθοφανή περιβάλλοντα και καταστάσεις, όπως το "δωμάτιο του καλλιτέχνη"³⁶, ή το "Αμερικάνικο Σουπερμάρκετ"(1964)³⁷ (βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1), κάνοντάς τον πραγματικό πρωταγωνιστή και όχι ηθοποιό σε μια παράσταση που είχε ετοιμάσει ο καλλιτέχνης³⁸.

28 βλέπε σχετική αναφορά σε Bishop, Installation Art, 2005 & Μπαχτσετζής, 2006

29 Η συνειδητή πράξη του να απευθύνεσαι μέσω της τέχνης σε όλες τις αισθήσεις λαμβάνοντας υπόψη την εμπειρία του θεατή ως σύνολο έκανε ένα πικρό ντεμπούτο το 1849, όταν ο Richard Wagner συνέλαβε ένα Gesamtkunstwerk, ή ένα οπερατικό έργο για τη σκηνή που αντλούσε έμπνευση από το αρχαίο ελληνικό θέατρο για την ένταξη σε αυτό όλων των σημαντικών μορφών τέχνης: της ζωγραφικής, της πεζογραφίας, της μουσικής, κλπ. (Britannica) Κατά το σχεδιασμό των οπερατικών έργων ώστε να επιτάσσουν τις αισθήσεις του κοινού, ο Wagner δεν άφησε τίποτα απαρατήρητο: η αρχιτεκτονική, το περιβάλλον, ακόμα και το ίδιο το κοινό εξετάστηκαν και συντονίστηκαν προκειμένου να επιτευχθεί μια κατάσταση συνολικής καλλιτεχνικής εμπύθισης. Στο βιβλίο "Themes in Contemporary Art", προτείνεται ότι *"οι εγκαταστάσεις στη δεκαετία του 1980 και του 1990 χαρακτηρίζονταν ολοένα και περισσότερο από δίκτυα δραστηριοτήτων που περιλάμβαναν την αλληλεπίδραση μεταξύ πολύπλοκων αρχιτεκτονικών διαρρυθμίσεων, περιβαλλοντικών τόπων και την εκτεταμένη χρήση καθημερινών αντικειμένων σε συνήθη πλαίσια. Με την έλευση του βίντεο το 1965, ένα ταυτόχρονο σκέλος της εγκατάστασης εξελίχθηκε μέσα από τη χρήση των νέων και συνεχώς μεταβαλλόμενων τεχνολογιών, αυτό που ήταν ως τότε απλές εγκαταστάσεις βίντεο επεκταθηκε για να περιλάβει πολύπλοκα διαδραστικά, πολυμεσικά και εικονικά περιβάλλοντα"* (Perry & Wood, 2004, σ. 199).

30 εδώ ο Kabakov χρησιμοποιεί τον όρο "ηθοποιός" σαν συνέπεια της αναφοράς στο έργο του ως "θεατρικό", όπως εξηγεί η Bishop, (p. 14). Ο Nicolas Oxley αντιπαραθέτει τον όρο carnival (δανεισμένο από τον Mikhail Bakhtin), ο οποίος κατά τη γνώμη του αποδίδει καλύτερα ένα θέαμα χωρίς σκηνή, ένα παιχνίδι που όμως είναι και καθημερινή πρακτική (Oliveira, 1994, σ. 14).

31 Kabakov, 1955, σ. 275

32 Bishop, Installation Art, 2005, σ. 23 [... διάσπαση του πλαισίου, επιτελεστική διάσταση, ενοποίηση έργου, περιβάλλοντος, θεατή και καλλιτέχνη...]

33 βλ. corridor Nauman

34 ο.π,σ.24

35 ο.π,σ.24

36 βλ. παράδειγμα Lucas Samaras, ο.π,σ.26

37 ο.π,σ.26

38 ο.π,σ.28

Ταυτόχρονα, εμφανίστηκε μια στροφή απομάκρυνσης από το Μουσείο ως τόπου έκθεσης, αφού -σύμφωνα με τον Buren-, το μουσείο, αυτός ο χώρος που κατά τον Foucault είναι χώρος "συσσώρευσης παγωμένου χρόνου"³⁹, περιέχει αναπαραστάσεις των έργων. Εφόσον λοιπόν η εγκατάσταση ως είδος δεν μπορούσε να αναπαρασταθεί, έπρεπε να παράγονται τα έργα εκεί όπου εκτίθονταν (Buren,1971). Το καλλιτεχνικό έργο αποκτούσε όλο και περισσότερο τη δυνατότητα και την υποχρέωση να εκφράζει το περιβάλλον του. Σταδιακά, το περιεχόμενο του έργου μεταβαλλόταν σε σχέση με το συγκείμενο, μέχρι που τελικά, "το πλαίσιο έγινε περιεχόμενο" (Ο' Doherty, 1979) και ο καλλιτεχνικός χώρος κατέληξε να συγκλίνει όλο και περισσότερο με την Αρχιτεκτονική, με την έννοια του χώρου που χτίζεται για να βιωθεί και όχι για να αναπαρασταθεί.

Ο Alan Karrow, θεωρούσε ότι μια πινακοθήκη δεν είναι ο ιδανικός χώρος για να βιωθεί η αισθητική εμπειρία σε όλη της τη μετασχηματιστική δύναμη⁴⁰. Όταν το 1938 οι επισκέπτες της Διεθνούς Έκθεσης Σουρεαλισμού στο Παρίσι, την επιμέλεια της οποίας είχε ο Marcel Duchamp, αναγκάστηκαν να περπατήσουν κρατώντας φακούς, στο σκοτάδι, κάτω από ένα ταβάνι καλυμμένο από σακιά με κάρβουνο, ακούγοντας υστερικές κραυγές από τα μεγάφωνα, ο George Hugnet περιέγραφε την έκθεση ως "*ένα σταθμό για τη φαντασία και το όνειρο, μια αποβάθρα αναχώρησης για τον ασυνείδητο ελεύθερο συνειρμό του θεατή*"⁴¹.

Η Εγκατάσταση γεννήθηκε -όπως είδαμε παραπάνω- ως είδος, για να αντιπαραταχθεί στις θεσμοθετημένες μορφές τέχνης⁴², σαν απάντηση ή και "επίθεση", όπως τη χαρακτηρίζει ο Μπαχτσετζής⁴³, ενάντια στο καλλιτεχνικό πλαίσιο, στο αυτόνομο καλλιτεχνικού αντικείμενο. Οι εκθέσεις εγκατάστασης, αντίθετα με τη συνήθη Μουσειακή πρακτική, δημιουργούσαν ολοκληρωμένες εκθέσεις ως έργα τέχνης, προτείνοντας παράλληλα νέους τρόπους πρόσληψης από τους επισκέπτες, μέσα από την -σκηνοθετημένη έστω- ενεργοποίησή τους⁴⁴. Ο επισκέπτης έπρεπε να βρίσκεται σε κίνηση προκειμένου να αντιληφθεί τη σύνθεση, και όχι σε στάση στο κέντρο της αίθουσας (Μπαχτσετζής, 2006). Η σύνθεση μάλιστα αυτή των εκθέσεων δημιούργησε αρχικά σύγχυση ανάμεσα στους όρους "εγκατάσταση τέχνης" και "τέχνη εγκατάστασης", την οποία όμως μας ξεκαθαρίζει η Claire Bishop: "Η εγκατάσταση τέχνης είναι μια σύνθεση έργων

39 Η μεγάλη ιδεοληψία του 19ου ήταν, όπως ξέρουμε, ιστορία: με τα θέματα ανάπτυξης και αναστολής του, της κρίσης, και τον κύκλο, θέματα της πάντα-συσσώρευσης από μπροστά, με τη μεγάλη υπεροχή νεκρών ατόμων του και το απειλητικό πάγωμα του κόσμου, Μ. Foucault-βλ. βιβλιογραφία

40 Τα πρώτα βήματα προς τη χωρική σύμπτωση χώρου παραγωγής-χώρου έκθεσης είχαν ήδη γίνει από πιο νωρίς, αφού ήδη στα 1909 ο Claude Monet παραπονιόταν [για το λανθασμένο τρόπο παρουσίασης των έργων του, τρόπο που αφήνει μια αποσπασματική αισθητική εντύπωση και δεν επιτρέπει να αναδυθεί η σύλληψη του έργου ως διαδοχική σειρά "εντυπώσεων", αποτυπώσεων.] (Μπαχτσετζής, 558).

41 Bishop, Installation Art, 2005, σ. 22

42 Bishop, Installation Art, 2005 & Oliveira, Installation Art, 1994 & Μπαχτσετζής, 2006

43 Μπαχτσετζής, 2006, σ. 561

44 Κατά τον Μπαχτσετζή, ρίζες της στροφής βρίσκουμε στην προγραμματική δήλωση των φουτουριστών "να βάλουν το θεατή μέσα στην εικόνα" ή ακόμα και στον κυβισμό ως παράδειγμα ριζοσπαστικής αλλαγής της αντιμετώπισης του χώρου, ενώ πάντα η διάθεση του καλλιτέχνη είναι να οριοθετήσει το "πλαίσιο πρόσληψης" του έργου όσο το δυνατόν περισσότερο (Μπαχτσετζής:...)

τέχνης, ενώ η Τέχνη Εγκατάστασης είναι ένα έργο τέχνης, του οποίου τα μέρη δεν είναι έργα από μόνα τους"⁴⁵.

Ο Brian O'Doherty στο *Inside the white cube*, έργο που συνδυάστηκε με την εξέλιξη της Τέχνης Εγκατάστασης, επισημαίνει πώς ο Ιδεατός, Πλατωνικός κόσμος του Μουσείου είναι άλλος, ξένος προς την πραγματική ζωή. Πως αυτή η ιδανική "μορφή" του έργου τέχνης, εκτίθεται εκεί ουσιαστικά εξασθενημένη από την αρχική της δυναμική (Ο' Doherty, 1979). Απομακρυνόμενο από το χώρο παραγωγής του και μεταφερόμενο στο χώρο κατανάλωσης του, το έργο τέχνης χάνει ένα κομμάτι απ' την "αλήθεια" του, αφού στο Μουσείο (πινακοθήκη) "η πραγματικότητα του κόσμου γίνεται μια εικόνα για τον κόσμο."⁴⁶ Ο Nikolas Oxley και ο Arthur Danto⁴⁷, συμφωνούν πως όταν πρόκειται για Τέχνη "σύγχρονη", αυτή δεν μπορεί να συνδυαστεί με την έννοια του Μουσείου ως θεσμού, αφού αυτό είχε ως προορισμό να στεγάζει το παρελθόν. Αντιλαμβανόμαστε πως η λογική του Μουσείου με την παραδοσιακή του έννοια ή της πινακοθήκης ως "θεάτρου του κόσμου", δηλαδή ως μιας ψευδαισθητικής αναπαράστασης μιας ιδέας κόσμου (Rancière, 2007), ερχόταν εξ αρχής σε σύγκρουση με τη σύγχρονη Τέχνη, πολλώ δε μάλλον με την Τέχνη Εγκατάστασης η οποία είχε μεγαλύτερες απαιτήσεις από τον χώρο έκθεσής της, αφενός λόγω του μεγέθους των έργων, και αφετέρου γιατί συχνά απαιτούσαν έντονες παρεμβάσεις στο χώρο.

Την ανάγκη για ανεύρεση νέων χώρων και τρόπων έκθεσης επέβαλε ακόμα περισσότερο η εμφάνιση της "Τοποειδούς Τέχνης"⁴⁸ (Site-specific) στη δεκαετία του 1960. Η Miwon Kwon, μας εξηγεί ότι "η Τοποειδής Τέχνη εμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1960 ως αντίδραση στην αυξανόμενη εμπορευματοποίηση της τέχνης και τις επικρατούσες ιδέες της αυτονομίας και της καθολικότητάς της. Καθ' όλη τη δεκαετία του 1970 και του 1980, διασταυρώθηκε με όλα σχεδόν τα επικρατούντα τότε είδη τέχνης (landart, τέχνη της διαδικασίας, περφόρμανς, εννοιολογική τέχνη, τέχνη εγκατάστασης, θεσμική κριτική, τέχνη της κοινότητας, δημόσια τέχνη), ενώ πάντα οι δημιουργοί της επέμεναν στο αδιαίρετο του έργου και του πλαισίου δημιουργίας του." (Kwon, 2003) Τα έργα αυτά ακόμα κι αν δεν είναι εφήμερα, δεν ενδείκνυται να εκτίθενται σε Μουσεία ή σε γκαλερί, αφού οι χώροι αυτοί ενσωματώνουν ένα άλλο "πλαίσιο" το οποίο θα ακύρωνε το υπάρχον πλαίσιο δημιουργίας του έργου (Buren, 1971).

Στον ορισμό της Τοποειδούς Τέχνης που δίνει ο Nicolas Bourriaud υποστηρίζει ότι: "*συνιστά μία μορφή καλλιτεχνικής παρέμβασης, η οποία λαμβάνει υπ' όψη της το χώρο εντός του οποίου αυτή εκτίθεται. Στο παρελθόν, ετούτος ο συνυπολογισμός, από την πλευρά του καλλιτέχνη, του τόπου έκθεσης είχε να κάνει με τη διερεύνηση της χωρικής και αρχιτεκτονικής διάταξής του. Μία*

45 Bishop, *Installation Art*, 2005, σ. 6, , επίσης βλ. σχετικά Buren, 1971 "δεν είναι άρα γεγονός ότι η λέξη *εγκατάσταση* έχει αντικαταστήσει πια τη λέξη *έκθεση*,"

46 Buren, 1971& στο "Performative Installation" διαβάζουμε πως "αυτή η απομάκρυνση από τη ζωή εκτός μουσείου, είναι κάτι που ταίριαζε μάλλον στα έργα του μοντερνισμού, ή της μιμιμαλιστικής τέχνης, με τις σαφώς καθορισμένες ιδιότητες και την εγγεγραμμένη στη μορφή τελικότητα" (Nollert, 2004).

47 Freeland, 2005, σ.157

48 Ο όρος "Site Specific" εμφανίζεται στην ελληνική βιβλιογραφία συνήθως ως "Τοποειδής" (Μπαχτσετζής, 2006)ενώ η Κερανίδου την μεταφράζει ως Χωροκεντρική (Κερανίδου, 2008). Εμείς θα χρησιμοποιήσουμε στο εξής τον όρο "Τοποειδής Τέχνη" γιατί θεωρούμε ότι η έννοια του "site", ως τόπου επέμβασης που εμπεριέχει πλείστες ιδιότητες και συμπαραδηλώσεις προς απορρόφηση από τη συνθετική σκέψη του καλλιτέχνη πέραν των χωρικών, αποδίδεται πληρέστερα από τη λέξη "Τόπος".

*δεύτερη τάση, κυρίαρχη στο χώρο της τέχνης κατά τη δεκαετία του 1990, συνίσταται σε μία διευρυμένη έρευνα πάνω στο γενικό συγκείμενο-πλαίσιο της έκθεσης: στη θεσμική δομή της, στα κοινωνικο-οικονομικά χαρακτηριστικά της, στα εμπλεκόμενα δρώμενα υποκειμένά της*⁴⁹. Διαπιστώνουμε από τους παραπάνω ορισμούς και περιγραφές ότι η τοποειδής Τέχνη αφενός δημιούργησε την ανάγκη για νέους χώρους έκθεσης-παραγωγής αφετέρου δε διεύρυνε την έννοια του συγκείμενου της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Η μετάβαση από το "λευκό κύβο" στην "έκθεση-εμπειρία" συντελέστηκε ολοκληρωτικά στη δεκαετία του '80. Από τότε ως αποτέλεσμα της χρονικής σύμπτωσης με την αποβιομηχάνιση των μεγάλων αστικών κέντρων, άρχισαν να χρησιμοποιούνται κατά κόρον παλιά βιομηχανικά κτίρια, τα οποία λόγω του μεγέθους, της υλικότητας και της αφήγησης τους μπορούσαν εύκολα να ανταποκριθούν στις χωρικές και συχνά στις εννοιολογικές ανάγκες της Σύγχρονης Τέχνης, καθώς και να εφαρμόζονται "νέες μορφές δημιουργικής ανάθεσης". (Bishop, 2005)

"to remove the work is to destroy the work"

[Richard Serra]⁵⁰

Την ίδια εποχή δημιουργήθηκε από καλλιτέχνες, τεχνοκρικούς, επιμελητές ο όρος "τέχνη εγκατάστασης", ο οποίος στα τέλη της δεκαετίας του '80 έγινε και θεσμικά αποδεκτός από Μουσεία όπως το MoMA και το Guggenheim⁵¹. Στη δεκαετία του '90 η Τέχνη Εγκατάστασης μετατράπηκε στην κατεξοχήν τέχνη της εποχής (Oliveira, 2003) τόσο που, όπως χαρακτηριστικά σχολιάζει η Julie Reiss, έγινε σχεδόν συμβατική όταν το 1999 το MoMA συγχωνεύθηκε με τον εναλλακτικό χώρο PS1⁵². Οι εκθέσεις "γιγαντώθηκαν" ως διοργανώσεις, έγιναν "συμβάντα" (events), ενώ ιδρύθηκαν νέου τύπου μουσεία και χώροι, όπως Mattress Factory στο Pittsburgh και το Museum of Installation στο Λονδίνο, οι οποίοι είτε λόγω της θέσης τους στην πόλη-συνήθως σε απο-αναπτυγμένα προάστια- του μεγέθους τους, είτε λόγω της εκθεσιακής τους πολιτικής, έδιναν βήμα σε αυτό το νέο είδος Τέχνης. Ο Oxley μάλιστα -συνιδρυτής του Museum of Installation- επισημαίνει πως εμφανίστηκε η ανάγκη να ιδωθεί η Τέχνη Εγκατάστασης σαν ανεξάρτητη ειδικότητα. (Oliveira, 1994, σ. 8)

49 Ο Bourriaud, σε συνέχεια του ορισμού αυτού, σχολιάζει την έννοια του συγκείμενου, λέγοντας πως *"Αυτή η τελευταία μέθοδος (σ.σ. η "διευρυμένη έρευνα πάνω στο γενικό συγκείμενο-πλαίσιο της έκθεσης") απαιτεί πολλή μεγάλη λεπτότητα: παρ' όλο που τέτοιες απόπειρες σπουδής πάνω στο συγκείμενο μιας έκθεσης έχουν το πλεονέκτημα ότι μας υπενθυμίζουν πως η καλλιτεχνική πράξη δεν είναι κάτι που έπεσε έτσι απλά από τον ουρανό μέσα σε ένα χώρο απογυμνωμένο από κάθε ιδεολογία, είναι ωστόσο απολύτως σημαντικό όσο και αναγκαίο το να εγγράψουμε αυτήν την έρευνα σε μία προοπτική, η οποία ξεπερνάει τα όρια της απλής κοινωνιολογικής προσέγγισης. Πράγματι, δεν αρκεί να εξάγουμε μηχανικά τα κοινωνικά χαρακτηριστικά του τόπου έκθεσης (του εκάστοτε κέντρου τέχνης, της πόλης, της περιοχής, της χώρας...), προκειμένου να «αποκαλύψουμε» κάτι, ό,τι κι αν είναι αυτό. [...] Συνιστά πλέον να πιστεύουμε ότι το νόημα ενός αισθητικού γεγονότος έγκειται αποκλειστικά και μόνο στο συγκείμενο."* Ο σχολιασμός αυτός αν μη τι άλλο καταδεικνύει το εύρος των ερμηνειών που έχουν δοθεί στο συγκείμενο από το '60 και μετά, οι οποίες συχνά το έχουν μετατρέψει σε ερμηνευτική πανάκεια για οποιαδήποτε συνθετική επιλογή.

50 Σε απάντηση του ενδεχόμενου επανατοποθέτησης του έργου του Tilted Arc (R.Serra 1979), ο Richard Serra υποστήριξε ότι "το να αφαιρείς το έργο είναι σα να το καταστρέφεις", το έργο αυτό δημιουργήθηκε κατόπιν ανάθεσης από το National Endowment for the Arts ειδικά για μια δημόσια πλατεία στο Lower Manhattan, αλλά μετά από έντονη δημόσια αντίδραση απομακρύνθηκε το 1989. Ποτέ δεν επανατοποθετήθηκε οπουδήποτε αλλού. (πηγή: <http://artsy.net/gene/site-specificity>)

51 από O'Doherty, στο κείμενο Μπαχτσέτζη

52 Bishop, 2005

II. Βασικά Συνθετικά Στοιχεία της Εγκατάστασης ως Είδους

Κλείνοντας αυτή της σύντομη αναδρομή στην εξέλιξη της Τέχνης Εγκατάστασης ως είδους, διαπιστώνουμε πως είναι δύσκολο να δώσει κανείς έναν σαφή ορισμό της. Κάποια κοινά στοιχεία και κατευθύνσεις που παρατηρήσαμε στο λόγο των καλλιτεχνών, ιστορικών Τέχνης, και θεωρητικών που επικαλεστήκαμε στην προηγούμενη ενότητα, συγκλίνουν στο ότι η Τέχνη Εγκατάστασης αποτελεί μια "εμπειρία" που περιλαμβάνει στοιχεία από διάφορες τέχνες, η οποία απευθύνεται στον επισκέπτη ως συνθετικό της στοιχείο και που συναρτάται άμεσα από τον τόπο και το χρόνο. Σ' έναν ορισμό που έχει δοθεί από τη Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού, διαβάζουμε⁵³ πως η Τέχνη Εγκατάστασης *"ενσωματώνει χαρακτηριστικά, που αναδύθηκαν μέσα από τις διαδοχικές πρωτοπορίες, και τα οποία σήμερα πια μοιάζουν σχεδόν αυτονόητα: άρση του χωρισμού των καλλιτεχνικών κλάδων, συναρμογή ετερόκλητων και παρα-καλλιτεχνικών υλικών, φυγή από τους θεσμοθετημένους τόπους, ενεργητική συμμετοχή του θεατή, εφημερότητα, ακαθοριστία, χρονικότητα"*.

Ο παραπάνω ορισμός μάλλον μοιάζει να αναφέρεται σε ένα σύστημα δράσης, σε μια σειρά αποφάσεων και ενεργειών, παρά σε ένα αντικείμενο, μια Μορφή αναπαραστάσιμη. Προκειμένου λοιπόν να προχωρήσουμε στην έρευνά μας, ακολουθώντας το συλλογισμό της Julie Reiss που υποστηρίζει πως η αισθητική αξία του ίδιου του έργου μεταφέρεται και στα μέρη του, και κυρίως στη *διαδικασία*, θα προσεγγίσουμε την Τέχνη Εγκατάστασης, όπως αυτή διαμορφώνεται σήμερα, μέσω αυτής ακριβώς της διαδικασίας, μέσω των επιμέρους συνθετικών μερών της και όχι αναλύοντας το τελικό αποτέλεσμα. Με τον τρόπο αυτό θα επιδιώξουμε να καταστήσουμε τα "αντικείμενα" της τέχνης εγκατάστασης ορατό, ίσως και ψηλαφητό, άρα *παρόν*⁵⁴.

Η απαρίθμηση των συνθετικών στοιχείων της Τέχνης Εγκατάστασης όπως προκύπτει από την περιγραφή της ιστορικής της εξέλιξης, από τη μελέτη υπάρχοντων ορισμών αλλά και με βάση τις περιγραφές σημαντικών ιστορικών τέχνης, είναι σε μεγάλο βαθμό σύμφωνη με τα ειδολογικά ερωτήματα που προέκυψαν νωρίτερα, από την ανάλυση της επίκαιρης δουλειάς του Tino Sehgal (βλ. σελ. 8). Καταλήγουμε λοιπόν στο συμπέρασμα πως μια πολύπλευρη προσέγγιση της Εγκατάστασης ως είδους, προκειμένου να είναι ασφαλής ως προς τα θεωρητικά της βάση, θα έπρεπε να περιστραφεί γύρω από:

- α. Την Μορφή του καλλιτεχνικού Αντικειμένου γενικά, και της Εγκατάστασης ειδικά, καθώς αυτή βρίσκεται υπό διαρκή επαναπροσδιορισμό και διαμόρφωση.
- β. Το χώρο που καταλαμβάνει ή δημιουργεί μια Εγκατάσταση, αλλά και αυτόν στον οποίο εκτίθεται, δεδομένου ότι η Τέχνη Εγκατάστασης απαιτεί την εμπειρία του χώρου.
- γ. Τους νέους ρόλους των υποκειμένων της καλλιτεχνικής δημιουργίας: του δημιουργού, και του θεατή (ή ακόμα και του επιμελητή) καθώς είναι σαφές πως τα έργα της Τέχνης Εγκατάστασης

53 Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Παρισιού, 1991, σ.266

54 Παπαδόπουλος, 2011, σ. 8

επιδιώκουν να μετατρέπουν τον απλό θεατή σε συμμετέχοντα. (Παπαδόπουλος, 2011) και - θεωρητικά- σε συν-δημιουργό.

ε. Τέλος, τόσο ως συστατικό της επιτελεστικής φύσης των εγκαταστάσεων, όσο και ως στοιχείο της πορείας τους από τη σύλληψη και τη δημιουργία ως την αρχαιακή καταγραφή, θα ασχοληθούμε με το χρόνο, όχι τόσο ως ανεξάρτητη έννοια, αλλά ως ένα συμπληρωματικό παράγοντα επιρροής.

Στην αμέσως επόμενη ενότητα θα διατρέξουμε σύντομα κάποιες από τις θεωρητικές κατασκευές που ορίζουν σήμερα τις παραπάνω έννοιες που ορίσαμε ως συνθετικά στοιχεία της Τέχνης Εγκατάστασης, προκειμένου να τις εντάξουμε στο τρέχον Κοινωνικό-Πολιτισμικό συγκείμενο της καλλιτεχνικής παραγωγής. Με βάση τα συμπεράσματά αυτής της πρώτης θεωρητικής έρευνας, θα θέσουμε τα ερωτήματα στα οποία θα κλιθούμε να απαντήσουμε στο δεύτερο μέρος της εργασίας μας.

III. Το σύγχρονο θεωρητικό πλαίσιο αναφοράς

η Μορφή, ο Χώρος & τα Υποκείμενα της Τέχνης Εγκατάστασης στον 21ο αιώνα

«Η καλλιτεχνική δραστηριότητα δεν αποτελεί μία αμετάβλητη ουσία, αλλά ένα παιχνίδι του οποίου οι μορφές, οι τροπικότητες και οι λειτουργίες μεταβάλλονται και εξελίσσονται ανάλογα με την εκάστοτε εποχή και το εκάστοτε κοινωνικό συγκείμενο»⁵⁵. Μ' αυτή τη φράση ξεκινά ο Νικολά Μπουριώ το δοκίμιό του με τίτλο "Σχεσιακή Αισθητική", ένα απ' τα έργα θεωρίας που περισσότερο έχουν επηρεάσει την παραγωγή της Τέχνης τις δυο τελευταίες δεκαετίες. Για τον Félix Guattari, άλλωστε η τέχνη είναι μια διαδικασία "γίγνεσθαι": μια ρευστή και μερικώς αυτόνομη ζώνη δράσης που εργάζεται ενάντια στα όρια των ειδικοτήτων και παραμένει αδιαχώριστη από την ένταξή της στο κοινωνικό πεδίο.⁵⁶

Ο Nicolas Bourriaud, υποστηρίζει πως "Στην *Altermodern*⁵⁷ εποχή (Ετερονεωτερική), το διακύβευμα είναι η επανασύνδεση μας με την ιστορία και τις ρίζες, μέσα από ένα νέο σύνολο

55 Bourriaud, N., *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Dijon, 1998 (βλ. σελ. 9)

56 Félix Guattari, *Chaosmose*: Editions Galilée, coll. L'Espace critique, 1992

57 Ο όρος αυτός εμφανίστηκε πρώτη φορά όταν ο Nicolas Bourriaud διοργάνωσε την ομώνυμη Τριενάλε στην Tate, ενώ τμήματα της θεωρίας του αυτής βρίσκουμε στη τελευταία του βιβλίο, το *Radicant* (2009), παραθέτουμε το μανιφέστο που συνόδεψε την έκθεση:

Altermodern manifesto-Nicolas Bourriaud

[...We are entering the era of universal subtitling, of generalised dubbing. Today's art explores the bonds that text and image weave between themselves. Artists traverse a cultural landscape saturated with signs, creating new pathways between multiple formats of expression and communication.

The artist becomes 'homo viator', the prototype of the contemporary traveller whose passage through signs and formats refers to a contemporary experience of mobility, travel and transpassing. This evolution can be seen in the way works are made: a new type of form is appearing, the journey-form, made of lines drawn both in space and time,

παραμέτρων που συνδέονται με την παγκοσμιοποίηση: το στιγμιαίο, τη διαθεσιμότητα, τις μετατοπίσεις". Ως χαρακτηριστικό αυτής της εποχής διακρίνει αφενός την χωρική διάσταση του χρόνου, όπως και την κατάργηση των γεωγραφικών συνόρων και εξαρτήσεων, την πολιτισμική παγκοσμιοποίηση⁵⁸. Και αναρωτιέται πώς επηρεάζει αυτός ο νέος τρόπος ζωής την παραγωγή της μορφής. Άλλωστε, η Τέχνη Εγκατάστασης, αναφέρεται στην ιστορική και πολιτισμική μνήμη του θεατή⁵⁹.

Δεν υπάρχει καλύτερη απόδειξη για την αξία του συγκεκριμένου στη διαμόρφωση του έργου Τέχνης από την περίπτωση του Brillo Box.

[Freeland, σ.52]

Στην προηγούμενη ενότητα είδαμε συνοπτικά πώς εξελίχθηκε η Τέχνη Εγκατάστασης από την εμφάνισή της ως τις αρχές του 21ου αιώνα απ' τη σκοπιά της ιστορίας της Τέχνης. Διακρίναμε τα συνθετικά της στοιχεία που θα μας επιτρέψουν στη συνέχεια να αναγνωρίσουμε τις μεταβολές που λαμβάνουν χώρα αυτή της στιγμή στο πεδίο της. Προκειμένου να μπορέσουμε να θέσουμε ορθότερα τα ερευνητικά μας ερωτήματα και να ορίσουμε τη μέθοδο εργασίας μας, κρίνουμε απαραίτητο να διατρέξουμε τις κυριότερες θεωρητικές κατασκευές που αφορούν τα προς μελέτη στοιχεία. Αποτελούν άλλωστε και αυτές τμήματα του κοινωνικού και πολιτισμικού συγκείμενου που τόσο σημαντικό κρίνεται για τη διαμόρφωση της τέχνης κάθε εποχής.

α. Η Μορφή της Τέχνης - Σήμερα

Μορφή [Forme]

Δομική ενότητα που μιμείται έναν κόσμο. Η καλλιτεχνική πρακτική συνίσταται στη δημιουργία μίας μορφής ικανής να «διαρκέσει», συζευγνύοντας σε ένα συνεκτικό επίπεδο ετερογενείς οντότητες, με σκοπό την παραγωγή μίας σχέσης προς τον κόσμο.

[Nicolas Bourriaud, Esthétique relationnelle]

Κάθε καινούρια «Μορφή» που είναι αποτέλεσμα καλλιτεχνικής δραστηριότητας, ως ένα άλλο ίζημα από υλικά αντικείμενα, ίχνη και πλέγματα σχέσεων, αιωρείται κάπου ανάμεσα στο «εν δυνάμει» και το «εν ενεργεία», στον Κόσμο και τις Δικτυώσεις του. (Deleuze & Guattari, 2004) Το έργο τέχνης διαρρηγνύει τα όρια της λειτουργικότητας, αποκαλύπτει το Άλλο, δημιουργεί μια οχισμή απ' όπου φαίνεται η Άβυσσος, το Χάος. Αυτός είναι εξάλλου και ο τρόπος ύπαρξης της

materialising trajectories rather than destinations. The form of the work expresses a course, a wandering, rather than a fixed space-time.

Altermodern art is thus read as a hypertext; artists translate and transcode information from one format to another, and wander in geography as well as in history. This gives rise to practices which might be referred to as 'time-specific', in response to the 'site-specific' work of the 1960s. Flight-lines, translation programmes and chains of heterogeneous elements articulate each other. Our universe becomes a territory all dimensions of which may be travelled both in time and space...]

58 Bourriaud N. , 2009, σ. 7

59 Bishop, Installation Art, 2005, σ. 17

τέχνης· η μορφοποίηση του Χάους⁶⁰. Μετατρέπει -χωρίς να μιμείται- το "μη ον" σε "ον" (αντιστροφή του πλατωνισμού). Στη σκέψη του Guattari το ον είναι ταυτόχρονα χάος και κόσμος. Ένας νέος Κόσμος, σαν τον πύργο του Κάφκα, όπου ο δημιουργός χρησιμοποιεί υλικά αυτού εδώ του κόσμου και επιβάλλοντας στη διάταξη τους και στη λογική τους μια ανεπαίσθητη και αδιόρατη αλλοίωση, φτιάχνει έναν κόσμο που δε μοιάζει με κανέναν άλλο. Έναν Κόσμο που είναι πιο πραγματικός κι απ' τον πραγματικό, που όλοι μας αισθανόμαστε ότι έχουμε ζήσει εκεί, όπως προσθέτει ο Καστοριάδης (Καστοριάδης, 2007, σσ. 156-160). Έναν κόσμο υπερπραγματοποιημένο, θα μπορούσαμε ίσως να προσθέσουμε εμείς.

Ο Nicolas Bourriaud μας δηλώνει κατηγορηματικά πως η Τέχνη δε γίνεται μόνο με Ιδέες, καθώς ακόμα και οι ιδέες που συνθέτουν ένα έργο Τέχνης έχουν μορφολογική πρόθεση. Μας θυμίζει επίσης ότι με "σχεσιακούς"⁶¹ όρους η αξία της ιδέας της Μορφής επεκτείνεται, ώστε να περιλάβει την εμπειρία του θεατή και τη σχέση που δημιουργείται ανάμεσα σε αυτόν και το έργο⁶². Για τη Ρεπούσκου, "Η τέχνη δεν παράγει ψευδαίσθηση αλλά το πλαίσιο μέσα στο οποίο συναρμολογούνται αποσπάσματα της καθημερινότητας. Το συμβάν γίνεται το νέο παράδειγμα που αντανάκλα τη ρευστότητα των σχηματισμών και των νοημάτων" (Ρεπούσκου, 2012, σ. 43) Ο Jean Francois Lyotard, υποστηρίζει ότι "το μη-αναπαραστάσιμο είναι αυτό που συνιστά το αντικείμενο μιας ιδέας, και για το οποίο κάποιος δεν μπορεί να δείξει ένα παράδειγμα, μια περίπτωση, ούτε καν ένα σύμβολο"⁶³.

Σε αυτή νέα αυτή Μορφή, συνεχίζει ο Καστοριάδης, εμπεριέχεται αδιαχώριστο και το Νόημα. Η Τέχνη δημιουργεί ένα νόημα που «δεν είναι Ιδέα ούτε Λόγος, που είναι οργανωμένο χωρίς να είναι λογικό, που δημιουργεί τη δική του αναφορά σαν κάτι πιο πραγματικό από καθετί πραγματικό που θα μπορούσε να αναπαρασταθεί»⁶⁴[...] «Κι αυτό το Νόημα είναι μορφή, (είδος)». Το συγκεκριμένο νόημα μπορεί να μεταφερθεί μόνον μέσω της συγκεκριμένης μορφής, ενυπάρχει σε αυτήν και την ολοκληρώνει⁶⁵.

*«Σύνθεση, σύνθεση: ιδού ο μοναδικός ορισμός της τέχνης»
[G. Deleuze, F. Guattari, Τι είναι Φιλοσοφία]*

Όλο μαζί το ποιητικό αντικείμενο, το Νόημα και η Μορφή, αλληλένδετα σε ένα αιώνιο ποιητικό όλον, αποτελούν μια μοναδική σύνθεση (Deleuze & Guattari, 2004) ένα Πράγμα⁶⁶. Αυτό έχει

60 Καστοριάδης, 2007, σ. 135

61 Bourriaud N., 1998

62 Bourriaud N., 1998

63 Jean Francois Lyotard. *The Inhuman. Reflections on Time.* (transl. Geoffrey Bennington, Rachel Bowlby). California: Stanford University Press, 1991. σελ. 126

64 ο.π. σ. 29, 30

65 ο.π. σ. 30

66 βλ. ορισμούς πράγματος από Heidegger, 1968: Ανατρέχοντας στην αναδρομή των ορισμών του πράγματος που κάνει ο M. Heidegger στο έργο του "Η προέλευση του έργου τέχνης", διαπιστώνουμε ότι υπάρχει μια διάσταση "τάσης για δράση" που προσδίδει στο πράγμα την αυθυπαρξία και την εσωτερική του ηρεμία η οποία τελικά το ολοκληρώνει. Συγκεκριμένα λέει: "αυτό (το πράγμα) είναι ο φορέας των γνωρισμάτων του (υλικών, γεωμετρικών κλπ), ή μια ενόπλη πολλαπλών αισθητηριακών δεδομένων αν το δούμε με τις αισθήσεις και όχι μόνο με τη λογική. Ακόμα είναι η διάταξη των σωματιδίων που το αποτελούν στο χώρο, με αποτέλεσμα συγκεκριμένη φόρμα. Υπάρχει όμως κι ένας τέταρτος ορισμός, μια τέταρτη διάσταση, που έχει να κάνει με τη λειτουργία, τον «εργοειδή χαρακτήρα» του κάθε αντικειμένου,

«εξαρχής ανεξαρτητοποιηθεί από το δημιουργό του»⁶⁷, είναι ένα «σύνολο από παθήματα και παραστατά, μια δέσμη αισθημάτων»⁶⁸, ενώ «ο μόνος νόμος της δημιουργίας είναι να μπορεί το σύνθεμα να σταθεί από μόνο του»⁶⁹, δίκως να προϋποθέτει ένα δημιουργικό υποκείμενο της έκφρασης που είναι κύριος του εαυτού του και του έργου του. Συνεπώς, θα λέγαμε πως η νέου τύπου αναπαράσταση που εμπεριέχει το έργο τέχνης, ανεξαρτητοποιείται από το αναπαριστάμενο αντικείμενο ή υποκείμενο, αποτελώντας οντότητα αυθύπαρκτη, και στέκεται μπροστά στο κοινό προς «ανάγνωση» ή «απόρριψη».

Η τέχνη, από τη δεκαετία του '90 και μετά, όλο και περισσότερο προτείνει και αναδεικνύει πρακτικές που δημιουργούν μορφικές συνθέσεις, ως συνεκτικές ενότητες και δομές⁷⁰, οι οποίες όμως στοχεύουν στο να δημιουργήσουν συσχετισμούς μεταξύ των ανθρώπων, στο χώρο και το χρόνο. Σ' αυτές τις καλλιτεχνικές πρακτικές, που ο Nicolas Bourriaud ονομάζει «Σχεσιακή Τέχνη», δε διαχωρίζεται η Μορφή από τη Ζωντανή δημιουργία, ίσα-ίσα, η δράση του δημιουργού νοείται ισότιμη με αυτή του θεατή, ενώ ο τελευταίος θεωρείται απαραίτητος προκειμένου να ολοκληρώσει το «σχήμα» που ο καλλιτέχνης προτείνει.

Νωρίτερα είδαμε αναλυτικά το έργο του Tino Sehgal και όλα τα ερωτήματα περί μορφής που αυτό εγείρει. Ένα ακόμα ενδιαφέρον παράδειγμα καλλιτέχνη-γεννήματος της "Σχεσιακής" εποχής, είναι ο Rirkrit Tiravanija. Στο *Untitled (Free)*, μια συμμετοχική εγκατάσταση που παρουσίασε ο Tiravanija το 1992 στη Νέα Υόρκη, καλούσε το κοινό να σερβιριστεί ρύζι με κάρυ, που μαγείρευε ο ίδιος ο καλλιτέχνης μέσα στο χώρο της γκαλερί, κυρίως ως αφορμή για να μείνει στο χώρο και να συζητήσει με τους υπόλοιπους παρευρισκόμενους. Την ίδια εμπειρία προσπάθησαν να ανασυνθέσουν οι επιμελητές του MOMA το 2012, διατηρώντας τη βασική δομή του έργου, και μάλιστα κατασκευάζοντας μια μακέτα του χώρου έκθεσης όπου αρχικά είχε παρουσιαστεί η περφόρμανς αυτή εντός του Μουσείου⁷¹.

Ο Bourriaud θεωρεί τα έργα του Tiravanija ανανεωτικά ως προς τη μορφή τους, καθώς, όπως λέει "Δεν πρόκειται απλώς για την ιδέα να βάλει κανείς μερικούς ανθρώπους να μοιραστούν ένα γεύμα. Απεναντίας, σημασία έχει ο τρόπος με τον οποίον οργανώνεται κάτι τέτοιο, ο μορφικός χώρος που ορίζεται από τον καλλιτέχνη, πράγματα τα οποία δεν βλέπουν όσοι δεν δείχνουν την απαιτούμενη προσοχή".⁷² Σε αυτή τη λογική, στη νέα παρουσίαση του έργου του Tiravanija που προαναφέραμε, ο μορφικός χώρος του έργου ήταν εξολοκλήρου άλλος, αν και στηριζόταν στην ίδια δομή.

μέσω του οποίου μπορεί τελικά αυτό το σύνολο σωματιδίων να ισορροπήσει". (Heidegger M., Η προέλευση του έργου τέχνης)

67 Deleuze & Guattari, 2004, σ. 191-192

68 ως άνω βλ. σελ 191

69 ως άνω βλ. σελ 192

70 Bourriaud, N., 1998, σ. 18

"...Τι εννοούμε όταν χρησιμοποιούμε τον όρο μορφή; Μία συνεκτική ενότητα, μία δομή (αυτόνομη οντότητα εσωτερικών εξαρτήσεων) η οποία παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα ενός κόσμου. Η μορφή δεν αποτελεί αποκλειστικότητα του έργου τέχνης· απεναντίας, το τελευταίο δεν είναι παρά ένα υποσύνολο μέσα στην ολότητα των υπάρχουσών μορφών".

71 http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience

72 Bourriaud N., 2005

Διαπιστώνουμε από τα παραπάνω και από το αμέσως προηγούμενο παράδειγμα, ότι η Μορφή του έργου στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή δεν προσδιορίζεται επακριβώς, παρά ασχολούμαστε πλέον με τον ορισμό των παραμέτρων που τη διαμορφώνουν, σχεδιάζουμε, προγραμματίζουμε ή συλλαμβάνουμε *σχήματα διαδικασιών*, τα οποία με τη σειρά τους παράγουν συν τω χρόνω πολλαπλές διαμορφώσεις. Ο Rem Koolhaas μάλιστα, μιλώντας για την αρχιτεκτονική μορφή, αναφέρεται⁷³ σε ένα χώρο με κύριο χαρακτηριστικό την έννοια του *morphing*, δηλαδή της συνεχούς μεταμόρφωσης, της μετάβασης από τη μια μορφή στην άλλη. Σε αυτή τη λογική, η Μορφή βρίσκεται συνεχώς σε μια τρωπή (precarious) κατάσταση, που, όπως αναφέραμε και νωρίτερα, αποτελεί ένα απ' τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά τη αναδυόμενης εποχής που ο Nicolas Bourriaud ονομάζει Ετερονεωτερικότητα (Altermodernity).

Οι θεωρητικές και σχεδιαστικές διαδικασίες των τελευταίων δύο δεκαετιών, όπως μας περιγράφει ο A.Vidler, εμποτισμένες με τις μορφοποιητικές δυνατότητες αλλά και τους τρόπους συνθετικής σκέψης που δίνουν τα ψηφιακά μέσα, αναλύονται σε πτυχώσεις, άμορφες μάζες, δίκτυα, κελύφη, διαγράμματα. Οι αντιπροσωπευτικές μορφές αυτής της ισχυρής τάσης, οι σύγχρονες Μορφές, είναι «*πολύπλοκες και καμπυλοειδείς, λείες και τεμνόμενες, γυαλισμένες και διαφώτιστες, λεπτές και διαγραμματικές*».⁷⁴ Στη θελκτική πολυπλοκότητα των μορφών αυτών, θα μπορούσαμε να προσθέσουμε –σύμφωνα με μια μελωδική αντίληψη περί των πραγμάτων που προέρχεται από τη σκέψη των Deleuze & Guattari- ότι αυτές είναι Επικράτειες όπου «*κάθε έδαφος συνενώνει όχι μόνο τα χωροχρονικά επίπεδα ή τις πλευρές του, αλλά και τα ποιοτικά: παθήματα και παραστατά [...] Κάθε εδαφική επικράτεια περιλαμβάνει ή κατατέμνει τις εδαφικές επικράτειες άλλων ειδών σχηματίζοντας συνενώσεις μεταξύ ειδών*» (Deleuze & Guattari, 2004, σ. 217).

Τέλος, οι Deleuze και Guattari επιμένουν πως η Τέχνη έχει από τη φύση της την τάση να ανασυστήνεται, ως ένα σύστημα στοιχείων. Η τέχνη προχωρεί γιατί «*η τέχνη είναι δυνατόν να ζήσει μόνο δημιουργώντας νέα παραστατά και νέα παθήματα, σαν κλωθογυρίσματα, επιστροφές, γραμμές κατανομής, αλλαγές βαθμίδας και κλίμακας*».⁷⁵ Τα έργα τέχνης συνεπώς, όσο κι αν μπορούν να συντηρούν τα Πράγματα που παράγουν, [με αυτή να αποτελεί μια απ' τις ιδιαίτερες ιδιότητές τους κατά τους Deleuze και Guattari], συγχρόνως τείνουν να επανα-δημιουργούνται μέσω της ανα-κύκλωσης των συστατικών της σύνθεσής τους, μέσα από επανα-αναγνώσεις.

Αυτή ακριβώς η ιδιότητα της Τέχνης, σε συνδυασμό με τις τεχνολογικές, οικονομικές και κοινωνικές αλλαγές του κόσμου μας, έχει οδηγήσει σε μια νέα κουλτούρα πολιτισμικής παραγωγής, τη «μετα-παραγωγή».⁷⁶ Στην καρδιά της μεταπαραγωγής, βρίσκεται η έννοια του

73 RemKoolhaas. «Junkspace». *October*, Vol.100, Obsolescence. Spring, 2002.σελ. 175-190.

http://johnstuartarchitecture.com/Spring_2009_Video_Readings_files/Koolhaas%20Junkspace.pdf

74 Vidler, A., *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, MIT Press, Cambridge Mass., 2000 (βλ. εισαγωγή έκδοσης)

75 Deleuze, G.-Guattari, F., *Τί είναι Φιλοσοφία*, μτφρ. Σ. Μανδηλαρά, Καλέντης, Αθήνα, 2004 (βλ. σελ 226)

76 Bourriaud, N., *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, μετάφρ. J. Hermann, Lukas&Sternberg, NewYork, 2002. (βλ. σελ 7,8)

"Στο Μεταπαραγωγή προσπαθώ να δείξω ότι η ενορατική σχέση των καλλιτεχνών με την ιστορία της τέχνης υπερβαίνει σήμερα αυτό που ονομάζουμε «τέχνη της ιδιοποίησης», η οποία συνεπάγεται και εξυπνοεί κατ' άμεσο τρόπο μία

«μοιράζεσθαι». Στη λογική των τεχνολογικών βάσεων δεδομένων, οι καλλιτέχνες που εξασκούν τέτοιες πρακτικές, χρησιμοποιούν και επανερμηνεύουν ήδη υπάρχοντα πολιτισμικά προϊόντα [από το έργο άλλων καλλιτεχνών ή από την Πόλη], προκειμένου να «επαναπρογραμματίσουν τον κόσμο», να δημιουργήσουν νέα σενάρια και εναλλακτικές αφηγήσεις (Bourriaud N. , 2002).

Αναφερθήκαμε σε κάποιες θεωρητικές προσεγγίσεις που προσδιορίζουν εν μέρει την Καλλιτεχνική Μορφή όπως αυτή νοείται σήμερα. Μιλήσαμε για Σχεσιακή Αισθητική, Δικτυακές Δομές, Μεταπαραγωγή, Τρωτότητα. Αντιληφθήκαμε πως ζούμε σε μια χρονική συγκυρία όπου επικρατούν οι *μορφικές δομές*, οι *επικράτειες*, και όχι τα σταθερά αντικείμενα. Ωστόσο, η Τέχνη Εγκατάστασης είναι, όπως ορίσαμε εξ αρχής, μια Τέχνη που δημιουργεί Χώρο, και συμπεριλαμβάνει το Χώρο στην οντολογία της. Είναι απαραίτητο λοιπόν να δούμε πώς εγγράφονται χωρικά αυτές οι νέες Μορφές, ώστε να προσεγγίσουμε και το Χώρο της Σύγχρονης έκφρασής της.

β. Ο Χώρος της Τέχνης Εγκατάστασης

Είτε μιλάμε για σχεσιακή, είτε για δημόσια είτε για τοποειδή Τέχνη, το έργο τέχνης καταλαμβάνει/ δημιουργεί/ ορίζει χώρο. Ο ορισμός του χώρου ως έννοιας ωστόσο έχει αλλάξει ριζικά από τη δεκαετία του '70 και μετά. Ο μετα-στρουκτουραλισμός, με κύριους εκφραστές τους Deleuze, Foucault και Derrida, υποστασιοποίησε τις ροές, τα συμβάντα, τους μετασχηματισμούς. Τα διεπιστημονικά κοσμοθεωρητικά παραδείγματα που εμφανίστηκαν από τα χρόνια της αποδόμησης και μετά εξύμνησαν το αποσπασματικό, εφνύραν νέους όρους, μετέτρεψαν τις δομές -κατά περίπτωση- σε *υπερκείμενα*, *διαγράμματα*, *ασεμπλαζ*, *ριζώματα*⁷⁷. Για τον Foucault μάλιστα, ο υλικός αρχιτεκτονικός χώρος δεν υφίσταται πια ούτε καν ως χώρος άσκησης εξουσίας, αφού αυτή η λειτουργία λαμβάνει "χώρα" στον χώρο των κοινωνικών και θεσμικών πρακτικών, δηλαδή στο χώρο της Γλώσσας και του Λόγου⁷⁸.

Στον κόσμο της μετα-νεωτερικότητας επικρατεί η *διαστρωμάτωση*, το *λείο*, το *εγχάρακτο*. (Deleuze & Guattari, 2004). Στο ριζωματικό χώρο τα σημεία-κέντρα αντικαθίστανται από *σχέσεις*,⁷⁹ από *διάχυση* στο χώρο και το χρόνο. Η απροσδιοριστία και η ουδετερότητα ανάγονται σε σχεδιαστικές αρχές που ενισχύουν την ώσμωση του χώρου με το κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον.⁸⁰ Ο χώρος αυτός, που συνεχίζει όπως και στη νεωτερικότητα να βρίσκει τη συνεκτική

ιδεολογία της ιδιοκτησίας/κυριότητας, και προχωράει προς μια κουλτούρα της χρήσης μορφών, μια κουλτούρα της διαρκούς δραστηριότητας των σημείων που βασίζεται σ' ένα συλλογικό ιδεώδες: το μοιράζεσθαι. Το Μουσείο, όπως και η ίδια η Πόλη, αποτελεί για τους καλλιτέχνες έναν κατάλογο μορφών, στάσεων και εικόνων- πρόκειται για ένα συλλογικό εξοπλισμό από όπου όλοι είναι σε θέση να αντλήσουν, όχι για να υποταχθούν στην αυθεντία του, αλλά για να τον χρησιμοποιήσουν ως μία δεξαμενή εργαλείων που θα τους επιτρέψουν να διερευνήσουν το σύγχρονο κόσμο. Υπάρχουν (γόνιμες) παρεμβολές που καθιστούν δυσδιάκριτα τα όρια ανάμεσα στην κατανάλωση και την παραγωγή και οι οποίες μπορούν να γίνουν αντιληπτές πολύ πέρα από τα προσδιορισμένα όρια της τέχνης. Όταν οι καλλιτέχνες βρίσκουν υλικό σε αντικείμενα που κυκλοφορούν ήδη στην πολιτισμική αγορά, τότε το έργο τέχνης σχεδόν προσλαμβάνει την αξία σεναρίου: «όταν τα σενάρια γίνονται μορφές», κατά μία έννοια."

77 Ρεπούσκου, 2012

78 Τερζόγλου, 2009

79 Deleuze&Guattari, 2004, σ. 23

80 Ρεπούσκου, 2012, p. 41

έκφρασή του στο χώρο της μητρόπολης, λειτουργεί ως μια ροή (flux) στην οποία υποκείμενα και αντικείμενα έχουν αναγκαστεί να προσαρμόσουν τις [πάντα αμήχανες] σχέσεις τους (Vidler, 2000).

Για τον Vidler, ίσως και ως απάντηση στη διαρκή ανάγκη αποτύπωσης των νέων τρόπων θεωρητικής προσέγγισης της μορφικής συγκρότησης του χώρου, ο χώρος της μετανεωτερικότητας εμφανίζεται ως «στρεβλωμένος» [warped] από την αναγκαστική διασταύρωση των διαφόρων μέσων [κινηματογράφος, φωτογραφία, τέχνη, αρχιτεκτονική] με τρόπο που διασπά τα όρια του είδους και τις επιμέρους τέχνες.⁸¹ Αυτός ο χώρος πια θυμίζει παρακλάδι καλλιτεχνικής δραστηριότητας, είναι, όπως λέει ο Bill Hillier, μια μορφική δομή συσχετισμών στην οποία, διαμέσου μιας στρουκτουραλιστικής γραμμής σκέψης, οι σχέσεις των μερών στο πλαίσιο του όλου επικαθορίζουν τα μέρη (Hillier, 1996)

Σήμερα, ανάμεσα στην αρχιτεκτονική, την τέχνη, τον αστικό πολιτισμό, αναπτύσσεται όλο και περισσότερο μια σύμπλοκη σχέση, μια πρωτόγνωρη ανταλλαγή ρόλων και λειτουργιών, που βασίζεται "στους μη γραμμικούς και ασυνεχείς όρους παραγωγής της σύγχρονης εμπειρίας και του νοήματος"⁸². Η σύγχρονη πόλη έχει μετατραπεί σε έναν *αρθρωτό και πολύπτυχο χώρο*, όπου διαπλέκονται με μη γραμμικό τρόπο κτίρια, περιβάλλοντα, ανθρώπινες συμπεριφορές και ανάγκες, *προσθήκες, ενθέσεις, τοποειδείς (site specific) επεμβάσεις, εδαφικές επικράτειες*⁸³.

Σε μια πιο μακροσκοπική θεώρηση, η Τέχνη είναι κομμάτι του δημόσιου χώρου, και κατά περίπτωση, του αστικού ιστού. Όπως μας λέει ο Καστοριάδης, αυτή ενυπάρχει στην ιδιωτική-δημόσια σφαίρα, αφού παράγεται ιδιωτικά, αλλά θεάται δημόσια. Τέλος, η τέχνη είναι απ' τη φύση της δημόσια εφόσον αποσκοπά στη σύναψη μιας σχέσης μεταξύ του υποκειμένου-δημιουργού και του υποκειμένου-θεατή. Ο χώρος της λοιπόν είναι αναμφισβήτητος χώρος κοινωνικός, είναι μια «σκηνή», ένας «χώρος συνοίκησης»⁸⁴.

Αυτό το κοινωνικο-χωρικό μόρφωμα που ακολουθεί και συμπληρώνει το έργο τέχνης υπάρχει μεν, αλλά δύσκολα μπορεί να οριστεί ως «καλλιτεχνικός χώρος», με την έννοια του αντικειμενικά γεωμετρικά προσδιορισμένου και μετρήσιμου τρισδιάστατου πλαισίου αναφοράς. Υπάρχει λοιπόν αυτός ο χώρος; Είναι; Μια απάντηση θα μπορούσε να δοθεί από τον Heidegger, ο οποίος υποστηρίζει ότι το ανθρώπινο Είναι συγκροτείται και από χώρο, είναι δηλαδή "χωρικό".⁸⁵ Ο καλλιτεχνικός χώρος σε αυτή την περίπτωση, υπάρχει, Είναι, μέσα από τη συνδράση του με το ανθρώπινο Είναι.

81 Vidler, 2000, βλ. εισαγωγική έκδοση

82 Παπαδόπουλος, Λ., Τζιτζιλάκης, Γ. "Σύγχρονες πρακτικές της Τέχνης και της Αρχιτεκτονικής", ΠΜΣ Αρχιτεκτονικός Σχεδιασμός, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πανεπιστημίου Θεσσαλίας.

83 ο.π.

84 Bourriaud N., 2002, σ. 61

"...Αμφισβητώντας τις κατεστημένες αντιλήψεις περί έκθεσης, οι καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1990 οραματίστηκαν τον εκθεσιακό χώρο σαν ένα χώρο συνοίκησης, σαν μια ανοιχτή σκηνή, κάτι μεταξύ διάκοσμου, κινηματογραφικού σκηνικού και κέντρου πληροφοριών..."

85 Martin Heidegger, Η τέχνη και ο χώρος, εισαγ.-μτφρ. Γ. Τζαβάρας, Ίνδικτος, Αθήνα 2006, (βλ.σελ. 35-36)

«Το ερώτημα τι είναι ο χώρος ως χώρος δεν έχει έτσι ακόμα τεθεί, και ακόμα λιγότερο έχει απαντηθεί. Παραμένει αναποφάσιτο κατά ποιον τρόπο είναι ο χώρος και αν διόλου μπορεί να του αποδοθεί ένα Είναι»[Martin Heidegger, *Η τέχνη και ο χώρος*]

γ. Ο Παράγοντας Χρόνος ως συνδεδετικό στοιχείο της ύλης

ούτε ο χρόνος ούτε ο χώρος κατέχουν την πρωτοκαθεδρία. ζούμε στο μετά-χωρικό «α-χωρο», σε ένα «κενό», ένα κενό που είναι εικονικό, cyber (Vidler p.232)

Όταν, σε προηγούμενη ενότητα, εντοπίσαμε τα συνθετικά στοιχεία της καλλιτεχνικής εγκατάστασης, αναφερθήκαμε και στο χρόνο, ως συμπληρωματικό στοιχείο καθορισμού και μεταβολής του έργου. Ακόμα, ο χρόνος αναφέρθηκε και στη θεωρητική πλαισίωση της Μορφής, ως προϋπόθεση τόσο των "αναδιαμορφώσεων" κάθε συστήματος μορφής, όσο και των Μετα-παραγωγικών διαδικασιών στις οποίες αναφερθήκαμε.

Η έννοια του Χρόνου ωστόσο, συμπεριλήφθηκε -κυριολεκτικά είτε υπονοούμενη- σε αυτή την επιλεκτική επισκόπηση του καλλιτεχνικού Χώρου, όπως αυτός διαμορφώνεται στη σύγχρονη συγκυρία, ως απαραίτητο συστατικό κάθε *ροής* ή *συμβάντος*. Ο Τερζόγλου, μάλιστα, σε αυτή την κατεύθυνση, υποστηρίζει πως, ως απόρροια των θεωριών του χώρου που εμφανίστηκαν απ' το '60 και μετά, δίνεται προτεραιότητα στο χρόνο, την κινητικότητα, το γίνεσθαι, ώστε τελικά ο χώρος απορροφάται από το χρόνο. Το "αέναο γίνεσθαι" ανάγεται έτσι στη μόνη οντολογική πραγματικότητα⁸⁶. Ο χώρος δηλαδή γίνεται χρόνος, αποκτά στοιχεία επιτελεστικότητας, ενώ αναδύεται ως κεντρική η έννοια της διαδικασίας, του συμβάντος.

Τα συμβάντα, μας περιγράφει η Ρεπούσκου, μορφοποιούνται από συνδέσεις, πυκνότητες, διαταραχές, συναντήσεις, συγκλίσεις και κινήσεις⁸⁷. "Η τέχνη είναι ένα συμβάν όχι με την έννοια του αντικειμένου της τέχνης, αλλά με την έννοια της δημιουργίας και της κατανάλωσής του. Είναι η διαδικασία που έχει σημασία, όχι το αντικείμενο"⁸⁸. Το συμβάν είναι η υλη-πύκωση όπως τη λέει ο Deleuze, που μετατρέπεται σε υλη-χρόνο. "Το νέο καθεστώς του αντικειμένου δεν το οδηγεί πλέον πλησιέστερα σ' ένα χωρικό καλούπι, δηλαδή σε μια σχέση μορφής-ύλης, αλλά σε ένα χρονικό μετατονισμό (modulation) που συνεπάγεται μια συνεχή υπαγωγή της ύλης σε παραλλαγή εξίσου όσο και μια συνεχή ανάπτυξη της μορφής"⁸⁹. Με αυτή τη λογική, η ύλη παύει να έχει την έννοια που είχε. Ο κόσμος αποτελείται από συσκευές (apparatuses) που δημιουργούν νόημα μέσα από ενδο-δράσεις (N.Bohr).

Η Karen Barad⁹⁰, αποδίδει στα αντικείμενα μια τάση για δράση, η οποία μπορεί να αποδοθεί ως παραγοντικότητα (agency) (Barad K., 2003). Απορρίπτοντας τη θεωρία της αναπαραστατικότητας

86 Τερζόγλου, σελ. 315

87 βλ. Badiou, A. στην Ρεπούσκου, 2012, σ.47

88 Art: The Event. op.cit. σελ. 73

89 Deleuze, G. *Η πύκωση. Ο Λάμπινης και το Μπαρόκ* Πλέθρον, Αθήνα, 2006

90 Barad, K., 2003

που θέλει να προσεγγίζουμε μάλλον την αναπαράσταση παρά το ίδιο το αντικείμενο (Barad K., 2003), η Barad προτείνει διαλεκτικές και επιτελεστικές (performative) πρακτικές σχηματισμού νοημάτων. Στον κόσμο αυτόν δεν υπάρχουν δεδομένα- παγιωμένα αντικείμενα, παρά μόνο δίκτυα σχέσεων οι οποίες μετατρέπονται σε πράγματα/ οντότητες/ διαμορφώσεις⁹¹. Αυτά τα δίκτυα, λόγω του δυναμικού τους χαρακτήρα τα αποκαλεί «υλικά φαινόμενα». Έτσι, ενδιαφέρον έχει γι' αυτήν πια η διαδικασία πραγματοποίησης των συσχετιζόμενων αντικειμένων και όχι το τελικό αποτέλεσμα, αφού αυτό είναι απλά μια στιγμιαία διαμόρφωση του συστήματος. Τα "πράγματα" είναι υλικά διαλεκτικά φαινόμενα χωρίς προκαθορισμένα όρια.

*“το σύμπαν είναι παραγοντική ενδο-δράση εν τη γενέσει.
Οι κύριες οντολογικές μονάδες δεν είναι πράγματα, αλλά φαινόμενα- δυναμικές τοπολογικές
αναδιαμορφώσεις/ διαπλοκές/ σχετικότητες/ (ανα) διαρθρώσεις.
Και οι κύριες σημασιολογικές μονάδες δεν είναι λέξεις αλλά υλικές-παρεκβατικές πρακτικές
μέσω των οποίων τα όρια αμφισβητούνται. Αυτή η δυναμικότητα λέγεται παραγοντικότητα.
Η παραγοντικότητα δεν είναι μια ιδιότητα αλλά οι συνεχιζόμενες επαναδιαμορφώσεις του κόσμου.”
(Barad K., 2003, p.818)*

δ. Τα Υποκείμενα της δημιουργίας

Προσεγγίσαμε ορισμένες θεωρητικές κατασκευές περί της Μορφής [και του Νοήματός της], περί του Χώρου και το Χρόνου της Τέχνης Εγκατάστασης. Αναπτύξαμε και τις τρεις αυτές έννοιες ταυτόχρονα, γιατί, αν εξάγεται ένα συμπέρασμα μέσα από αυτή τη θεωρητική αφήγηση, είναι ότι Μορφή-Χώρος-Χρόνος στην ύστερη νεωτερικότητα εξελίσσονται ταυτόχρονα, ως συμβάντα, ως αντικείμενα εν τω γενέσθαι. Ειδικά μέσα από τη θεώρηση του παράγοντα χρόνου, συλλάβαμε τον τρόπο ταυτόχρονου ορισμού τους, είδαμε πως η ύλη δεν είναι μια σταθερή ουσία, αλλά ουσία στην ενδο-δραστική γέννησή της- όχι πράγμα⁹² αλλά πράξη, ένα "στιγμιαίο πάγωμα παραγοντικότητας". Λίγο ως πολύ περιγράψαμε μια νέα οντολογική πραγματικότητα όπου διαφοροποιείται ο τρόπος ορισμού των Πραγμάτων αλλά και ο ρόλος του ανθρώπου. Ποιος υποκίνει αυτά τα συμβάντα; Έχει αυτή η μορφή δημιουργίας *auteur*; Και ποιος ο ρόλος του *θεατή* (spectator) σε αυτόν τον κόσμο;

*Ο παρατηρητής και το παρατηρούμενο συμμετέχουν σ' ένα φαινόμενο που χαρακτηρίζεται από
σχετικότητα. Κάθε στιγμή υπάρχει μια νέα αναδιαμόρφωση του συστήματος στο οποίο συμμετέχουν
ανθρώπινοι & μη ανθρώπινοι παράγοντες. Τα όρια των πραγμάτων και των εννοιών δεν είναι εγγενώς
προκαθορισμένα, αλλά αναδιαμορφώνονται κάθε στιγμή (momentum) μέσα από την ενδο-δράση των
συστατικών στοιχείων.⁹³*

Η μεταβαλλόμενη, ροϊκή κατάσταση του αντικειμένου και του χώρου του, επιβάλλει το ίδιο να συμβεί και στο άλλο άκρο του δίπολου, στο υποκείμενο. Σε αυτή τη λογική, η τέχνη αποτελεί ανα-

91 Barad, K., 2003

92 βλ. υποσημείωση 66

93 Barad K., 2003

δημιουργία, επανεφεύρεση του υποκειμένου-δημιουργού, του *auteur*. Στο πλαίσιο της νέας *ριζεύουσας* πραγματικότητας την οποία συζητά ο Nicolas Bourriaud (Bourriaud N. , 2009), ο σύγχρονος καλλιτέχνης μετατρέπεται σε νομάδα νέας γενιάς, ο οποίος αναπτύσσει το "ριζικό του σύστημα", δηλαδή την πολιτισμική του καταγωγή, καθώς κινείται. Φέρει τις ρίζες του (το συγκείμενό του) όπου πηγαίνει⁹⁴. Σε αντίθεση με την αμιγώς σταθεροποιητική-έως καθηλωτική-ιδιότητα των ριζών όπως αυτές διαμορφώθηκαν στη μεταβιομηχανική εποχή, όπου ο όρος "ριζικός"(radical) σήμαινε μάλλον "σταθερός, ανήκων κάπου", ο Bourriaud μιλά για τον "ριζεύοντα", δηλαδή που "διαμορφώνει τις ρίζες του" ή "ριζεύει" εν προόδω.⁹⁵ Οι καλλιτέχνες της εποχής αυτής της παγκοσμιοποίησης μπορούν εύκολα να κόψουν τις ρίζες τους έναν τόπο και να ενσωματωθούν κάπου αλλού, σε μια διαρκή διαδικασία απεδαφικοποίησης και επαν-εδαφικοποίησης (Deleuze & Guattari, 2004). Στη θέση του τόπου καταγωγής, τίθεται ο τόπος προορισμού. (Bourriaud N. , 2009)

Η Τέχνη Εγκατάστασης, όπως διαφάνηκε στην ιστορική της εξέλιξη που παραθέσαμε εν συντομία νωρίτερα, δε θεάται από μακριά, απαιτεί τη βιωμένη εμπειρία του χώρου . Το έργο "περιορίζει" το θεατή, του δίνει ένα ρόλο, άρα δεν του επιτρέπει απλώς να "βλέπει", απαιτεί κάποιου είδους εμπλοκή, που συχνά παίρνει και τη βαρύτητα πράξης πολιτικής. (Bishop, 2005). Εξάλλου, ο όρος "θεατής" μάλλον παύει να είναι δόκιμος, κατά τον Jacques Rancière, ο οποίος εξηγεί πως ο θεατής είναι κάποιος που κοιτάζει χωρίς να γνωρίζει και χωρίς να έχει τη δυνατότητα παρέμβασης (Rancière, 2007). Σήμερα ο χειραφετημένος θεατής καλείται μάλλον να χρησιμοποιήσει, και όχι να ατενίζει, να γίνει δρών στο δίκτυο που συν-αποτελείται από το έργο τέχνης, το δημιουργό και τον ίδιο. Αυτό άλλωστε είναι και το κατεξοχόν στοιχείο διαφοροποίησής της τέχνης εγκατάστασης από τις άλλες μορφές τέχνης: η αλληλεπίδραση, η διαλεκτική σχέση έργου -θεατή, έργου-χώρου.⁹⁶ Είτε μιλάμε για συμμετοχή, εμπύθιση, διάδραση, απόκριση, εμπειρία ή επιτέλεση, ο θεατής είναι ενεργός παράγοντας της ολοκλήρωσης του έργου.

*Ποτέ δεν κοιτάμε ένα και μόνο πράγμα. κοιτάμε πάντα τη σχέση ανάμεσα στα πράγματα και τον εαυτό μας.
Η όρασή μας ενεργεί συνεχώς, κινείται συνεχώς, συγκρατεί συνεχώς
τα πράγματα σ' έναν κύκλο γύρω της, συνιστώντας αυτό που είναι παρόν για μας όπως είμαστε".
(Berger, 1972, p. 9)*

Αλλαγή έχει επέλθει στο ζεύγος θεατής-δημιουργός όμως, και από τη σκοπιά της μετωνυμικής ταύτισης του πρώτου με το δεύτερο. Αυτή η σχέση ακυρώνεται πλέον, εφόσον δε χρειάζεται ο θεατής να αποδεχθεί το ένα και μοναδικό νόημα που ο δημιουργός του έχει επιτρέψει να προσλάβει, παρά μπορεί ο ίδιος, ως ισότιμος δημιουργός, να εξαγάγει το δικό του νόημα, να κατασκευάσει τη δική του ιστορία.⁹⁷ Η Claire Bishop μάλιστα, διακρίνει δυο καταστάσεις εαυτού

94 "Ο σύγχρονος καλλιτέχνης είναι νομάς, εξόριστος, πολύγλωσσος, ενθουσιώδης της μεταγλώττισης, *σημειονόητης* που ταξιδεύει ανάμεσα στα σημεία των διαφόρων πολιτισμών που συναντά."

95 Ένας οργανισμός που επεκτείνει τις ρίζες του καθώς προχωρεί: αυτό είναι το νόημα της λέξης "radicant", μέσω της οποίας ο Nicolas Bourriaud ορίζει αυτή την αναδυόμενη μοντερνικότητα, σε αντιπαράθεση με το ριζοσπασισμό που στοίχειωσε τον προηγούμενο αιώνα.

96 Μπαχτσσετζής, 2006, σ. 566

97 Rancière, 2007, σ. 280, έτσι, (σ.σ.), το υποκείμενο-θεατής, συμμετέχει κι αυτό, συνδιαμορφώνει το Νόημα, ή καλύτερα προσλαμβάνει το δικό του νόημα σε μια κοστρουκτιβιστική θεώρηση βιωματικής ανάγνωσης της Τέχνης

για τον επισκέπτη μιας εγκατάστασης: Η πρώτη είναι η φυσική, κυριολεκτική παρουσία η οποία όπως είδαμε απαιτείται για να ενεργοποιηθεί το έργο, η οποία όμως είναι ουσιαστικά μια πρώτη φάση ενσωμάτωσης, προκειμένου το υποκείμενο να αποκεντροποιηθεί, ώστε να τοποθετηθεί σε διαφορετική θέση απέναντι στο -αλλοτινό- έκθεμα. Η δεύτερη κατάσταση εμφανίζεται όταν, από τη νέα θέση του επισκέπτη, θα αναδυθεί ο νέος, θραυσματικός του εαυτός, αυτός της υποκειμενικής αντίληψης, ο οποίος, χειραφετημένος μέσα απ' την νέα εμπειρία πρόσληψης, φέρει μια νέα εικόνα του εαυτού του και του κόσμου.

IV. Το ερευνητικό ερώτημα και η μέθοδος της έρευνας

Σύνοψη Θεωρίας

Στο πρώτο μέρος της έρευνάς μας, ολοκληρώσαμε μια σύντομη χαρτογράφηση του πεδίου ορισμού της Σύγχρονης Τέχνης Εγκατάστασης. Μέσα από την αναφορά στους τρέχοντες τρόπους θεωρητικής θεμελίωσης της καλλιτεχνικής της μορφής, εντοπίσαμε πως ζούμε σε μια χρονική συγκυρία όπου επικρατούν οι "μορφικές δομές" έναντι των σταθερών αντικείμενων, τα συνθέματα από αλληπάλληλη επίπεδα στοιχείων που έχουν την τάση να ανασυστήνονται.

Είδαμε πώς εγγράφονται χωρικά αυτές οι νέες Μορφές, συνθέτοντας χωρικά μορφώματα τοπολογικού εντοπισμού, τα οποία ορίζονται στιγμιαία, και γεννώνται κατά συνθήκη, ως άλλα καλλιτεχνικά προϊόντα, που αναδύονται μέσω της διαδικασίας πραγματοποίησης⁹⁸ του έργου. Αναγνωρίσαμε ως θεμελιώδη για την ύπαρξη της Εγκατάστασης την επιτελεστική της διάσταση. Μέσω αυτής της διαπίστωσης, παρακολουθήσαμε το χρόνο, πέρα από παράγοντα μεταλλαγής του έργου λόγω της ανασύστασης ή της επανέκθεσής του, να εντάσσεται εγγενώς στην οντολογία τόσο του χώρου, όσο και -τελικά- της Εγκατάστασης ως είδους, και την έννοια του συμβάντος να εδραιώνεται .

Αναφερθήκαμε στη Σχεσιακή Αισθητική, τη Μεταπαραγωγή, την Τρωτότητα, ως επιμέρους ρεύματα διαμόρφωσης του καλλιτεχνικού τοπίου της Alter-μοντερνικότητας. Διακρίναμε ως τρόπο διαμόρφωσης της Τέχνης Εγκατάστασης στην εποχή του διεσπαρμένου δικτυακού εαυτού, τις ανοικτές διαδικασίες, τις μη ιεραρχικές-ριζωματικές πολυεπίπεδες δομές που ολοκληρώνονται με τη συμμετοχή ανθρώπινων και μη ανθρώπινων παραγόντων, σε παραλληλία με τον τρόπο διαμόρφωσης της ζωής και του κόσμου σήμερα. Αναγνωρίσαμε, τελικά, τη μετάβαση της καλλιτεχνικής δράσης απ' τον ψευδαισθητικό εικαστικό χώρο στον πραγματικό και κοινωνικό χώρο.

Είδαμε, τέλος, την αλλαγή στους ρόλους των υποκειμένων που εμπλέκονται στη δημιουργική διαδικασία. Παρακολουθήσαμε το θεατή να μετατρέπεται σε συν-δημιουργό, σε παράγοντα συνδιαμόρφωσης της τοπικής συνθήκης του έργου. Είδαμε το σύγχρονο καλλιτέχνη να μετατρέπεται σε νομάδα, ο οποίος διαμορφώνει δυναμικά και επιλεκτικά τον τόπο καταγωγής του, τις ρίζες του. Διαπιστώσαμε μάλιστα ότι αυτός ο δημιουργός και αποτελεί πλέον μέρος της

98 βλ. 65, 91, και Barad, K.

ευρύτερης ομάδας των δρώντων του έργου τέχνης. Μέσω αυτής της διαπίστωσης διακρίναμε τη δυνατότητα ορισμού μιας διευρυμένης συνθήκης εντοπισμού, στην οποία ο "τόπος", το εκάστοτε συγκείμενο, ορίζεται όχι μόνο από τις συγκεκριμένες ιδιότητες του εκάστοτε χώρου, και της κοινωνικο-πολιτισμικής του πραγματικότητας, αλλά και από τις "ρίζες" τόσο του καλλιτέχνη, όσο και των υπολοίπων ανθρώπινων παραγόντων της διαδικασίας.

Το Ερευνητικά Ερωτήματα

Στη συνέχεια της εργασίας μας, θα προσπαθήσουμε να αναγνωρίσουμε σε ποιο βαθμό τα συμπεράσματα της θεωρίας εναρμονίζονται με την καθημερινή καλλιτεχνική πρακτική. Κατά πόσον δηλαδή κάποιες τάσεις της σύγχρονης παραγωγής εντάσσονται στο θεωρητικό πλαίσιο που αναπτύξαμε. Θα το κάνουμε μελετώντας συγκεκριμένα έργα τέχνης εγκατάστασης, που εντοπίζονται στο άμεσο γεωγραφικό μας περιβάλλον, την Αθήνα. Ως οδηγό για την έρευνά μας και την εξαγωγή των συμπερασμάτων μας θα έχουμε τα συνθετικά στοιχεία της Τέχνης Εγκατάστασης όπως τα απαριθμήσαμε και αναλύσαμε νωρίτερα. Θα προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε σε κάθε μελέτη περίπτωσης πώς διαμορφώνεται η Μορφή και ο Χώρος, τι ρόλο διενεργούν ο Χρόνος και τα εκάστοτε δρώντα Υποκείμενα.

Συγκεκριμένα μέσα από την εις βάθος έρευνα των έργων αυτών, θα επιδιώξουμε να δώσουμε απάντηση στα εξής ερωτήματα:

1. Είναι η μορφή της τέχνης εγκατάστασης κάτι σταθερό ή είναι άυλη και διεσπαρμένη; Η διασπορά της αυτή -εάν υφίσταται- έχει να κάνει με το μέσο έκφρασης ή με κάτι άλλο;
2. Όποια κι αν είναι η υλική έκφραση της μορφής, ποια διαδικασία οδηγεί στη δημιουργία της; Ποιοι είναι οι περιορισμοί και οι καταλύτες αυτής της διαδικασίας;
3. Ποιες οι διαφορετικές εκφράσεις του χώρου μιας εγκατάστασης; Είναι χώρος κλειστός, εξαντικειμενοποιημένος, ή περιέχει δράση; Πώς ορίζεται αυτός όταν η μορφή είναι άυλη; Είναι πραγματικός ή δυνητικός;
4. Πώς εγγράφεται ο χρόνος στο έργο τέχνης; Υπάρχει η "Μεταπαραγωγή" που περιγράφει ο Bourriaud;
5. Ποια η σχέση της τοποειδούς εγκατάστασης με τον "τόπο" γέννησής της; Ο τόπος αυτός είναι κατά βάση χώρος ή μπορεί να περιγραφεί και ως χρόνος;
6. Είναι μονοσήμαντη ή μπορεί να μεταφερθεί αλλού; Μπορεί να Εν-τοπιστεί ως χώρος εγγραφής της Εγκατάστασης ένας "θεσμικός" χώρος έκθεσης, ή το Σύγχρονο Μουσείο ή καθίστανται πεπερασμένοι;
7. Διακρίνεται κάποια αλλαγή στον τρόπο σκέψης του δημιουργού; Καταφέρνει ο σύγχρονος δημιουργός να συνάπτει δεσμούς με το κοινωνικό και πολιτισμικό του περιβάλλον ή παραμένει εγκλωβισμένος στην καταστατική θέση του εκφραστή του εαυτού του; Ποιες οι τάσεις αλλαγής που πιθανόν να εκφράζουν οι δημιουργοί;

8. Μπορεί ο θεατής να συμμετάσχει ουσιαστικά σε αυτό το περιβάλλον "ελεύθερης" συνδημιουργίας που διαμορφώνεται στην αναδυόμενη Alter-μοντερνικότητα, ή τελικά πρόκειται για μια ελευθερία της μαριονέτας, για άλλη μια νιτσεϊκή ουτοπία;

Αφού απαντήσουμε στα παραπάνω ερωτήματα, θα επιδιώξουμε να εξαγάγουμε έναν ορισμό γι' αυτή τη μορφή τέχνης, την Εγκατάσταση, που εξ αρχής της χαρακτηρίζεται ως εξαιρετικά ασαφής. Τέλος, θα προσπαθήσουμε να επισημάνουμε κάποιους πιθανούς τρόπους δράσης προς την ουσιαστικότερη σύζευξη της Εγκατάστασης με την εποχή της. Να ξεκινήσουμε ένα διάλογο γύρω απ' τους τρόπους μέσω των οποίων η Τέχνη αυτή, η κατεξοχήν τέχνη του καιρού μας, θα μπορέσει να εκφράζει όντως την Κοινωνικο-πολιτιστική συνθήκη μέσα στην οποία ζει.

Η Μεθοδολογία της έρευνας

Προκειμένου να απαντηθούν ολοκληρωμένα τα ερωτήματα που θέσαμε μας ενδιαφέρει να κατανοήσουμε τη δημιουργία και πρόσληψη των έργων τέχνης εγκατάστασης ως πεδίο κοινωνικής-πολιτισμικής δραστηριότητας που καθορίζεται από υλικούς και μη όρους. Ως πεδίο που έχει ένα ορατό επίπεδο, την ίδια την εγκατάσταση και την προφανή αλληλεπίδραση της με το κοινό, και ένα λανθάνον επίπεδο, που περιλαμβάνει στοιχεία όπως οι προθέσεις του δημιουργού, οι γνώσεις και οι ανοχές του κοινού, τα υλικά και εργαλεία που χρησιμοποιεί ο κάθε δημιουργός (Pink, 2006). Προκειμένου να προσεγγίσουμε τα στοιχεία αυτά πρέπει να τα δούμε στο σύνολο και ως αλληλεπιδρώντα επίπεδα, καθώς μας ενδιαφέρει να τα κατανοήσουμε συνολικά και όχι μόνο ως προς κάποια επιμέρους μεταβλητή τους.

Ορισμένα απ' τα προαναφερθέντα στοιχεία είναι προσεγγίσιμα με τις εμπειρικές μεθόδους, όπως για παράδειγμα η μορφολογική και τυπολογική ανάλυση των έργων εγκατάστασης ως σημαινοσών μορφών. Άλλα στοιχεία όμως μπορούμε να τα προσεγγίσουμε μόνο μέσα από τη μέθεξη στον κόσμο των δρώντων υποκειμένων. Για το λόγο αυτό, θα χρησιμοποιήσουμε μια φαινομενολογική μέθοδο πρόσληψης και ανάλυσης κάθε έργου, μαζί με εθνογραφικού τύπου επιτόπια παρατήρηση και καταγραφή, σε συνδυασμό με άλλες, όπως οι εις βάθος συνεντεύξεις που θα διαφωτίσουν τον κόσμο της σκέψης των δημιουργών, ή η περιγραφή των μορφολογικών-τυπολογικών στοιχείων των έργων που θα δημιουργήσουν ένα ενιαίο, αντικειμενικό πεδίο αντιμετώπισης και σύγκρισης μεταξύ των έργων. Όλες οι παραπάνω μέθοδοι είναι πρόσφορες για διασταύρωση (triangulation) ώστε να ελέγξουμε τελικά κατά πόσον τα συμπεράσματα του κάθε επιπέδου έρευνας συνάδουν με αυτά των υπολοίπων.

Η διαρκής σύγκριση και διασταύρωση των αποτελεσμάτων που προκύπτουν από τη διερεύνηση διαφορετικών διαστάσεων των υπό εξέταση μελετών περίπτωσης με διαφορετικές μεθόδους, υιοθετείται εδώ η ως λύση για το πρόβλημα της "αλήθειας" και της αξιοπιστίας των τεκμηρίων, που ανακύπτει συχνά στις ποιοτικές αυτές μεθόδους, και σχετικά με την οποία οι περισσότεροι θεωρητικοί συμφωνούν πως είναι δύσκολο να επιτευχθεί. (Jick, 1979), (Silverman, 2001)

Με βάση αυτό το μεθοδολογικό πλαίσιο, καταλήγουμε στο παρακάτω σχέδιο έρευνας, με επιλογή των συγκεκριμένων μεθόδων για το κάθε επίπεδο μελέτης.

Επιλέξαμε να ασχοληθούμε με τέσσερις μελέτες περίπτωσης ώστε να είναι πιο έγκυρη η εξαγωγή συμπερασμάτων (Bechhofer, 2000, σ. 46). Τα προκρίναμε ως ένα δείγμα αντιπροσωπευτικό ως προς τις επιμέρους συνιστώσες δημιουργίας, αφού πρόκειται για έργα που υλοποιούνται σε διαφορετικές συνθήκες ανάθεσης (residency, ομαδική έκθεση, αυτο-οργάνωση), με διαφορετική προσέγγιση ως προς την τοποειδή διάσταση (site specific ή όχι), ατομικά ή ομαδικά. Θεωρούμε ότι θα μας προσφέρουν μια ευρεία και εις βάθος θεώρηση του τρόπου δημιουργίας και του είδους της Τέχνης Εγκατάστασης που παράγεται στην Ελλάδα στη σημερινή χρονική συγκυρία, και υπό αυτό το πρίσμα τις θεωρούμε αντιπροσωπευτικές, εφόσον διαφωτίζουν και εξελίσσουν τη θεωρία (Bechhofer, 2000, σ. 49)

Κατά την αφετηρία της έρευνάς μας πραγματοποιήσαμε επιτόπιες διερευνητικές επισκέψεις σε χώρους τέχνης, καθώς και συζητήσεις με επαγγελματίες εμπλεκόμενους στη διοργάνωση εικαστικών δράσεων αλλά και με εικαστικούς, προκειμένου να εντοπίσουμε τα έργα εγκατάστασης που βρίσκονταν ήδη εν εξελίξει στην Αθήνα ή επρόκειτο να προχωρήσουν άμεσα. Ανάμεσα σε αυτά επιλέχθηκαν, ο *Βωμός* (2012) της Ελένης Πανουκλιά και του Άγγελου Ζάβαλη, το *Άπιλο* (2012) του Βασίλη Γεροδήμου, η *Δίνη* (2013) του αρχιτεκτονικού γραφείου *ahylo* και το *Memorandum Lab* (2013), σε σύλληψη της σκηνοθέτη Τζένης Αργυρίου.

Ένας σημαντικός παράγοντας επιλογής των συγκεκριμένων μελετών περίπτωσης ήταν τα έργα να μην ενσωματώνουν τόσο στη μορφή όσο και στις προϋποθέσεις υλοποίησής τους τις ψηφιακές τεχνολογίες πέραν του επιπέδου της εργαλειακής χρήσης. Αυτό θα μας επέτρεπε να επικεντρώσουμε την έρευνά μας στη διαδικασία δημιουργίας και στη διάδραση σε επίπεδο εννοιολογικό και δι-ανθρώπινο, χωρίς να αναλωθούμε σε περιγραφή τεχνικών ζητημάτων, ή να επηρεάζεται η εξέλιξη του έργου από τυχόν αστοχίες τέτοιου χαρακτήρα.

Ταυτόχρονα, πρόκειται για έργα εγκατάστασης τα οποία θα μπορέσουμε όντως να παρακολουθήσουμε κατά τη διάρκεια της εξέλιξής τους, είτε λόγω προσωπικής επαφής με τους δημιουργούς (Memorandum, Δίνη) είτε λόγω εμπλοκής μας στην ίδια την ανάθεση του έργου (Βωμός, Άπιλο). Η σχέση αυτή θα διευκολύνει τη διεξαγωγή της φαινομενολογικής και εμπειρικής έρευνας πεδίου, κατά τη διάρκεια της δημιουργίας τους, η οποία θα αποτελέσει και την πρώτη μέθοδο έρευνας.

Ως δεύτερη μέθοδο προσέγγισης, θα χρησιμοποιήσουμε τις ημιδομημένες εις βάθος συνεντεύξεις, προκειμένου να ακούσουμε και να παρατηρήσουμε τους ίδιους τους δημιουργούς ενώ μας μιλούν για τον τρόπο σκέψης τους από τη σύλληψη ως την υλοποίηση της εγκατάστασης. Πέρα από την καλύτερη κατανόηση επί των μελετών περίπτωσης που αυτές θα προσφέρουν, οι συνεντεύξεις θα καταγραφούν ώστε να αποτελέσουν υλικό τεκμηρίωσης των συμπερασμάτων μας.

Μια ημιδομημένη συνέντευξη γενικά οργανώνεται γύρω από ένα σύνολο προκαθορισμένων ανοικτών ερωτήσεων, αλλά η συζήτηση εξελίσσεται και εμπλουτίζεται με άλλα ζητήματα που αναδύονται από το διάλογο μεταξύ ερευνητή και ερωτωμένου (Di Ciccio-Bloom, 2006). Συχνά

καταλήγει να τείνει προς την καθοδηγούμενη συζήτηση (Silverman, 2001) μέθοδος που πηγάζει από τις εθνογραφικές μελέτες που χρησιμοποιούνται στην επιστήμη της ανθρωπολογίας (Cragg, 1995, σ. 35) (Di Cicco-Bloom, 2006)

Συμπληρωματικά προς τη συνέντευξη και τη φαινομενολογική παρατήρηση, θα προχωρήσουμε σε τυπολογική και μορφολογική περιγραφή του κάθε έργου, υποστηριζόμενη από φωτογραφικά ή άλλου τύπου αναλογικά και ψηφιακά τεκμήρια από διάφορα στάδια της δημιουργικής διαδικασίας.

Επιλέξαμε τη συνύπαρξη των παραπάνω μεθόδων, που κατά τον Flick ενδείκνυνται για μια ολοκληρωμένη ποιοτική έρευνα. (Flick, 2004, σ. 6) θεωρώντας την αρμόζουσα στο σύνθετο θέμα που ερευνάμε, ενώ η συμπληρωματικότητα (complementarity) των αποτελεσμάτων τους, θα μας επιτρέψει τελικά να προβούμε στη διασταύρωση που κρίνεται απαραίτητη για την επιστημονική εγκυρότητα των συμπερασμάτων (Yauch & Steudel, 2003, Nagy Hesse and Biber, 2010). Η εθνογραφικού τύπου παρατήρηση έχει χρησιμοποιηθεί από το '70 και μετά, προκειμένου να "προσεγγίσει τη συνθετότητα των διαφορετικών καθημερινών εμπειριών και πολιτισμικών διαδικασιών"⁹⁹, γι αυτό και θεωρούμε πως αρμόζει στην απεικόνισή μιας πολυδιάστατης κοινωνικής εμπειρίας όπως η καλλιτεχνική δημιουργία, και τη σύνδεσή της με το συγκεκριμένο διεξαγωγής

της.

99 Ley, 1988-Rowles, 1978a-Seamon, 1979, οπ.αυ. στο Dicks, 2006

ΜΕΡΟΣ Β. Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ ΣΤΗΝ ΠΡΑΞΗ

Η έρευνα πεδίου μας πραγματοποιήθηκε σύμφωνα με την μεθοδολογία που περιγράφηκε παραπάνω. Λόγω της υποκειμενικής φύσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας και των διαφορετικών τρόπων δημιουργίας αλλά και των διαφορετικών χαρακτήρων των δημιουργών και δημιουργικών ομάδων που μελετήσαμε, χρειάστηκε να διαφοροποιήσουμε κατά περίπτωση το βαθμό στον οποίο χρησιμοποιήσαμε τα μεθοδολογικά μας εργαλεία, προκειμένου να αποτυπώσουμε πληρέστερα την εκάστοτε μελέτη περίπτωσης. Ακολουθεί η παράθεση των αποτελεσμάτων της έρευνας των τεσσάρων μελετών περίπτωσης. Η περιγραφή της καθεμιάς αρθρώνεται στις εξής ενότητες:

1. Γενικά Στοιχεία: όπου περιγράφεται το πλαίσιο δημιουργίας της εγκατάστασης, καθώς και οι ειδικές συνθήκες και παράμετροι που ενδεχομένως επηρέασαν τη δημιουργική διαδικασία (ο τόπος και ο χρόνος παραγωγής, ο προϋπολογισμός, η πιθανή σύνθεση της ομάδας, η μορφή επιμέλειας κ.α.). Ως συμπληρωματικά τεκμήρια παρατίθενται δελτία τύπου από την κάθε διοργάνωση.

2. Περιγραφή της εγκατάστασης: Στην ενότητα αυτή περιγράφεται η μορφή και η υλικότητα της εγκατάστασης, η θέση της στο χώρο, το σενάριο λειτουργίας της και οι πιθανοί τρόποι συμμετοχής των επισκεπτών. Σε συνέχεια αυτής της περιγραφής, παρατίθεται το επιμελητικό κείμενο -εάν υπάρχει, προκειμένου να δώσουμε την πλήρη, αντικειμενική περιγραφή του έργου, καθώς και φωτογραφίες ή σκίτσα ως αποτύπωση σημαντικών στοιχείων της εγκατάστασης.

3. Η Φαινομενολογική Παρατήρηση: εδώ αποδίδεται η προσωπική εμπειρία της ερευνήτριας από τη διαδικασία παραγωγής του έργου, από τη θέση που αυτή αποκτήθηκε κάθε φορά, δηλαδή, από τη θέση της επιμελήτριας, της επισκέπτριας ή της συμμετέχουσας. Χρησιμοποιείται ένα είδος αφήγησης που αποτελεί συνδυασμό της προσωπικής παρατήρησης και διερώτησης με την άμεση παράθεση αποσπασμάτων θεωρίας. Και αυτή συμπληρώνεται από φωτογραφικό υλικό που συλλέχθηκε κατά την επιτόπια έρευνα, προκειμένου να μεταφερθεί κατά το δυνατόν ολοκληρωμένα επιδιωκόμενη προσωπική ματιά.

4. Συνέντευξη: Σε συνέχεια της προσωπικής αυτής περιγραφής, παρουσιάζουμε τα αποτελέσματα της συνέντευξης με τον κάθε δημιουργό, ενώ το πλήρες κείμενο παρατίθεται στο Παράρτημα 2, στο τέλος της εργασίας. Η ενότητα αυτή αποτελεί ιδιαίτερα σημαντικό μέρος της έρευνάς μας, καθώς διαφωτίζει τον τρόπο σκέψης των δημιουργών.

Οι συνεντεύξεις ήταν ημιδομημένες, και οδήγησαν σε εις βάθος συζητήσεις με τους δημιουργούς, διαφορετικής διάρκειας κάθε φορά. Σαν κοινή βάση ωστόσο είχαν μια σειρά θεματικών ερωτήσεων που είχαν τεθεί από πριν ώστε να καλύπτουν το εύρος των ερευνητικών μας ερωτημάτων.

Οι συνεντεύξεις στηρίχτηκαν στα εξής ερωτήματα-θεματικές ενότητες:

- Ποια είναι ακριβώς η ειδικότητά σας; Περιγράψτε μας τις σπουδές σας και τα χρόνια ενασχόλησης με την Τέχνης Εγκατάστασης.
- Πώς γεννιέται μια ιδέα; Τι μπορεί να διευκολύνει την εξέλιξη της σκέψης, του έργου; Τι μπορεί να διακόψει τον ειρμό σας και να "χαλάσει" το έργο;
- Διαδικασία δημιουργίας του συγκεκριμένου έργου: Ποιες ήταν οι σημαντικές στιγμές, ή τα "σημεία κλειδιά";
- Συζητάτε με άλλους γύρω απ' τη δουλειά σας ενώ παράγεται, ή είναι για σας η τέχνη σας μια αμιγώς μοναχική ενασχόληση; Αν είχατε να επιλέξετε ανάμεσα στην ομαδική και την ατομική εργασία;
- Έχετε βοηθούς; με ποιους τρόπους συνεργάζεστε; με τι ειδικότητες; Σε περιπτώσεις συνεργασίας, ποιος είναι ο κύριος του έργου; Με ποιον/ποιες ειδικότητας εκπρόσωπο θα θέλατε να συνεργαστείτε στο μέλλον;
- Χρησιμοποιείτε την τεχνολογία στις δουλειές σας; με ποιό τρόπο;
- Πώς σχετίζονται στο μυαλό σας ο χώρος έκθεσης με το χώρο παραγωγής;
- Μπορεί να επανεκτεθεί μια in situ εγκατάσταση; Τι μένει από ένα έργο όταν επενεκτίθεται-επαναδημιουργείται;
- Προτιμάτε να εκθέτετε σε γκαλερί ή εκτός θεσμικού χώρου; Ο "λευκός κύβος" κάνει για την εγκατάσταση;
- Το κοινό σε σχέση με το έργο. Πού βρίσκεται ο θεατής στη σκέψη σας κατά τη διαδικασία δημιουργίας; Θεωρείτε ότι μπορεί το κοινό να συμμετέχει στη διαμόρφωση του έργου;

5. Συζήτηση: Στην τελευταία αυτή ενότητα εξάγουμε συμπεράσματά σχετικά με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της κάθε περίπτωσης, προερχόμενα από τη διασταύρωση των τριών μεθόδων έρευνας που προηγήθηκαν, της αντικειμενικής μορφής, της εμπειρίας του παρατηρητή και της εμπειρίας-πρόθεσης του δημιουργού, σε συνδυασμό με στοιχεία από τη θεωρητική πλαισίωση της έρευνάς μας. Τα συμπεράσματα αυτά θα είναι δομημένα με βάση τα ερευνητικά μας ερωτήματα και θα αναπτυχθούν περαιτέρω στην ενότητα γενικών συμπερασμάτων που θα ακολουθήσει.

A. ΒΩΜΟΣ - Ελένη Πανουκλιά, Άγγελος Ζάβαλης

α. Γενικά Στοιχεία

Πρόκειται για Εικαστική Εγκατάσταση που δημιούργησε η Ελένη Πανουκλιά για το πλαίσιο καλλιτεχνικών δράσεων ΥΠΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ¹⁰⁰ τον Ιούνιο του 2012, σε συνεργασία με τον Άγγελο Ζάβαλη, και σε επιμέλεια Γ. Βουδούρη. Πραγματοποιήθηκε στο χώρο ενός παλιού Βυρσοδεψείου στην περιοχή του Βοτανικού. Στο πλαίσιο των εκδηλώσεων του ΥΠΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ, η εγκατάσταση -όπως και όλες οι εγκαταστάσεις του ιδίου φεστιβάλ, χρησιμοποιήθηκε ως σκηνικό για μια μοναδική αυτοσχεδιαστική περφόρμανς χορού από την ομάδα Belleville.

Η ανάθεση αφορούσε τη δημιουργία μιας εγκατάστασης in situ, με χρόνο υλοποίησης 3 εβδομάδων, και προϋπολογισμό συγκεκριμένο (200€/καλλιτέχνη). Συνολικά στο χώρο αυτόν θα εργάζονταν ταυτόχρονα 6 εικαστικοί σε διαφορετικά έργα. Στην προκειμένη περίπτωση οι δύο εικαστικοί αποφάσισαν να συνεργαστούν σε ένα κοινό έργο γιατί η πρώτη τους επαφή με το χώρο του παλιού Βυρσοδεψείου τους ανέδειξε παρόμοιους προβληματισμούς. Αυτό που ζητήθηκε από τους εικαστικούς ήταν να επιλέξουν ένα τμήμα του Βυρσοδεψείου και με αφορμή τις χωρικές του ιδιότητες να παράγουν μια εγκατάσταση. Η διαφορά από άλλες εκθέσεις έγκειτο στο ότι θα έπρεπε να εργαστούν σε αυτό το συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο των 3 εβδομάδων, ενώ παράλληλα στο χώρο θα συνέβαιναν δράσεις σχετικές με σεμινάρια, εργαστήρια, διαλέξεις, προβολές. Το κοινό που θα επισκεπτόταν το χώρο για τις δορυφορικές δράσεις, θα μπορούσε να τους παρακολουθήσει ενώ εργάζονταν, θέτοντας έτσι τη δημιουργική τους διαδικασία σε δημόσια θέα.

Η ανάθεση έγινε στους συμμετέχοντες εικαστικούς το Φλεβάρη του 2012. Από τότε έως την έναρξη του residency -το Μάιο- πραγματοποιήθηκαν επισκέψεις στο Βυρσοδεψείο, προκειμένου να επιλέξει ο καθένας το σημείο επέμβασής του, να οικειοποιηθούν το χώρο και να προχωρήσουν στην επεξεργασία της ιδέας του έργου τους. Αμέσως παρακάτω θα περιγράψουμε το Βωμό, θα παραθέσουμε αναλυτικά την προσωπική μας εμπειρία από την περίοδο της δημιουργίας του, και θα αναπτύξουμε τα σημαντικότερα σημεία της συνέντευξης που μας έδωσε η Ελένη Πανουκλιά.

ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΥΠΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ

Μια απ' τις σημαντικότερες δράσεις του ΥΠΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ είναι το residency εικαστικών, στο οποίο συμμετέχουν οι Βασίλης Γεροδήμος, Άγγελος Ζάβαλης, Θεόδωρος Ζαφειρόπουλος, Αναστάσιος Καλιακάτσος, Μαρία Καραθάνου και Ελένη Πανουκλιά.

Οι 6 προσκεκλημένοι εικαστικοί επανα [ενεργοποιούν] κατοικούν για μερικές μέρες αυτό το παλιό Βυρσοδεψείο, ένα χώρο πλούσιο σε αναμνήσεις από ζωή και θάνατο, από διαδικασίες

βιομηχανικής παραγωγής, ή [«απλά»] με αφορμή κάποια χωρικά του στοιχεία. Προσωπική δημιουργία και εργαστήριο ταυτόχρονα, χώρος ιδιωτικός και δημόσιος μα πάντα κοινωνικός: ο κάθε καλλιτέχνης καλείται να δημιουργήσει σε άμεσο διάλογο τόσο με το χώρο, το περιβάλλον, όσο και με τους προσωρινούς του «συγκατοίκους» από τις υπόλοιπες δράσεις που θα εξελίσσονται στο χώρο.

Στόχος της δράσης αυτής είναι να δοκιμάσει μια κατάσταση όπου ο θεατής γίνεται δυναμικά και συν-παραγωγός του έργου. Το κοινό, συνομιλητής του δημιουργού, πλησιάζει, κατοικεί [αντιδρά και δρα] κι αυτό περιστασιακά αυτόν το χώρο εκδοράς, με στόχο να παρατηρήσει διαφορετικές αναγνώσεις του Βυρσοδεψείου μέσω της δουλειάς των καλλιτεχνών, να αντιπαρατεθεί με το συγκείμενο του καθενός απ' αυτούς, να το κατανοήσει, να το χρησιμοποιήσει σαν καθρέφτη για να δει τον εαυτό του.

Διάρκεια residency: 28/5-13/6

Ο κάθε καλλιτέχνης εξελίσσει το έργο του (site specific εγκατάσταση) μέσα στο προκαθορισμένο διάστημα ενώ το κοινό έχει τη δυνατότητα να παρακολουθήσει τη διαδικασία από κοντά, να εκφράσει τη γνώμη του πάνω στο έργο αλλά και να συμμετάσχει στην παραγωγή, σε μια κατεύθυνση διαρκούς ενεργού διαλόγου.

14/6-17/6 τα ολοκληρωμένα πια έργα θα βρίσκονται σε έκθεση. Εγκαίνια Έκθεσης: 14/6 20:30μ.μ.

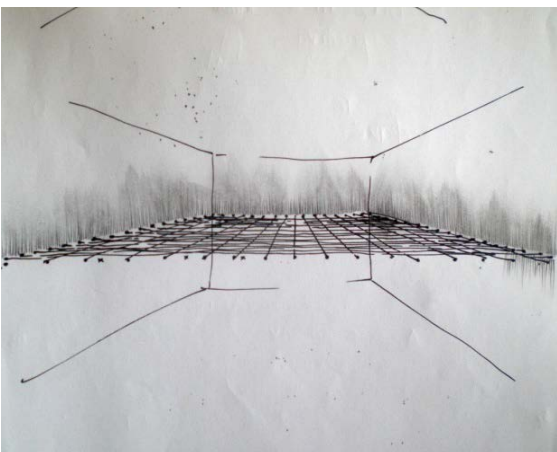
Σαν εξέλιξη ή και συμπλήρωση της δράσης αυτής, ο χώρος όπου δημιουργούνται ο εγκαταστάσεις θα χρησιμοποιηθεί ως χωρικό υπόβαθρο για τις δράσεις κινητικού αυτοσχεδιασμού που θα πραγματοποιήσει η Belleville στο πλαίσιο του ΥΠΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ.

Η καλλιτεχνική δημιουργία παρατίθεται εδώ ως καθημερινή πρακτική, με στόχο να διαμορφώσει μια παρατεταμένη δημιουργική στιγμή στο χρόνο ζωής του παλιού εργοστασίου. Να δώσει ένα έναυσμα για διάλογο, μια πρόταση έμπρακτης αναδιαμόρφωσης δεδομένων καταστάσεων. Δεν υποστηρίζουμε ότι η τέχνη θα καταφέρει να αλλάξει τον κόσμο, αλλά ίσως αλλάξει τον τρόπο σκέψης μας/ την οπτική μας για τα πράγματα, ίσως μας ξεβολέψει.

[από την περιγραφή του residency εικαστικών, όπως αυτή φαίνεται στην ιστοσελίδα του ΥΠΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ]

β. Περιγραφή της εγκατάστασης

Ο Βωμός στήθηκε σε ένα σημείο του Βυρσοδεψείου, που περιέχει έναν κάναβο από κολώνες σε



απόσταση 3 μέτρων η μια από την άλλη (βλ. κάτοψη στο Παράρτημα). Οι κολώνες δημιουργούν ένα ιδιαίτερα πυκνό οπτικά αποτέλεσμα σε προοπτική, ενώ είναι φθαρμένες από το πέρασμα του χρόνου και από το νερό που έτρεχε πάνω τους, ως μέρος της βιοτεχνικής δραστηριότητας που το κτίριο στέγαζε κάποτε. (βλ. Εικόνα 1)

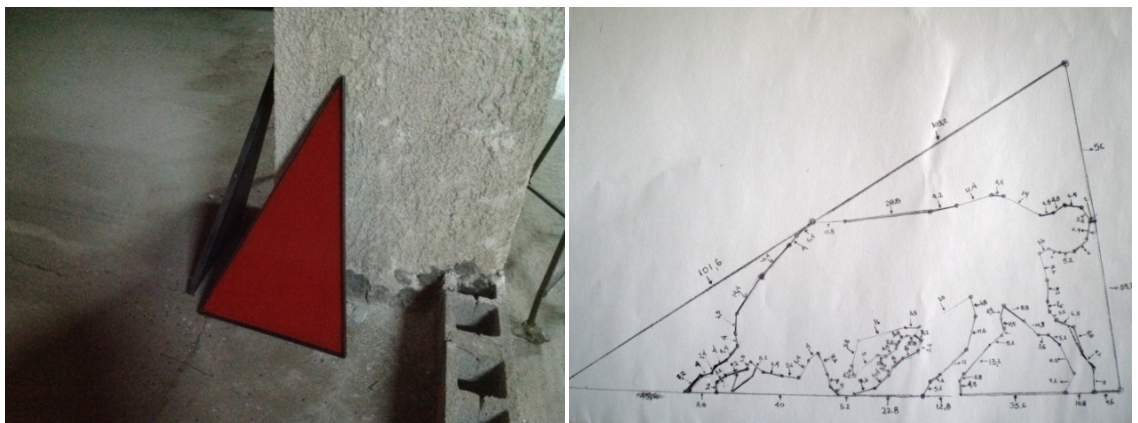
Χρησιμοποιώντας 4 από τις κολώνες αυτές, η Ελένη δημιούργησε 6 παράλληλα καθ' ύψος

επίπεδα από μαύρη πολυεστερική κλωστή. (βλ. σκίσο) Ανάμεσα στις κολώνες, έστησε έναν βωμό ύψους 25 cm φτιαγμένο από σανίδες ελαφρο-μπετού (alfablock). Ανάμεσα στο βωμό και το τελευταίο επίπεδο τοποθετήθηκε ένα τρίγωνο πρίσμα από γαλβανισμένη λαμαρίνα (Άγγελος Ζάβαλης) . Η βάση του βράφηκε σε έντονο κόκκινο χρώμα.

Μακριά, στον πίσω τοίχο, υπήρχε ένα ίδιο τρίγωνο, πιο μικρό, μέσα στο οποίο μπορούσες να διακρίνεις το προφίλ ενός ταύρου γονατισμένου (βλ.Εικόνα 2). Ένα προβολικό μηχανήμα έστειλε συνεχώς το φως του επάνω στον ταύρο, κάνοντας πιο εμφανή την παρουσία του στο χώρο, και ταυτόχρονα δίνοντας ρυθμό στην εγκατάσταση μέσω του ακατάπαυστου θορύβου της λειτουργίας του.



Εικόνα 1: Οι κολώνες του Βυρσοδεμείου



Εικόνα 2: το τρίγωνο από λαμαρίνα & σκίσο του ταύρου

Η εγκατάσταση ολοκληρώθηκε από 2 προβολείς που έπεφταν πάνω της απ' τις δυο πλαϊνές μεριές, καθώς και κάποιες πολυθρόνες, που τοποθετήθηκαν ακριβώς απέναντι απ' τους προβολείς, τοποθετώντας το πεδίο όρασης του θεατή ακριβώς κάθετα στα επίπεδα από κλωστή.(βλ. Εικόνα 3)

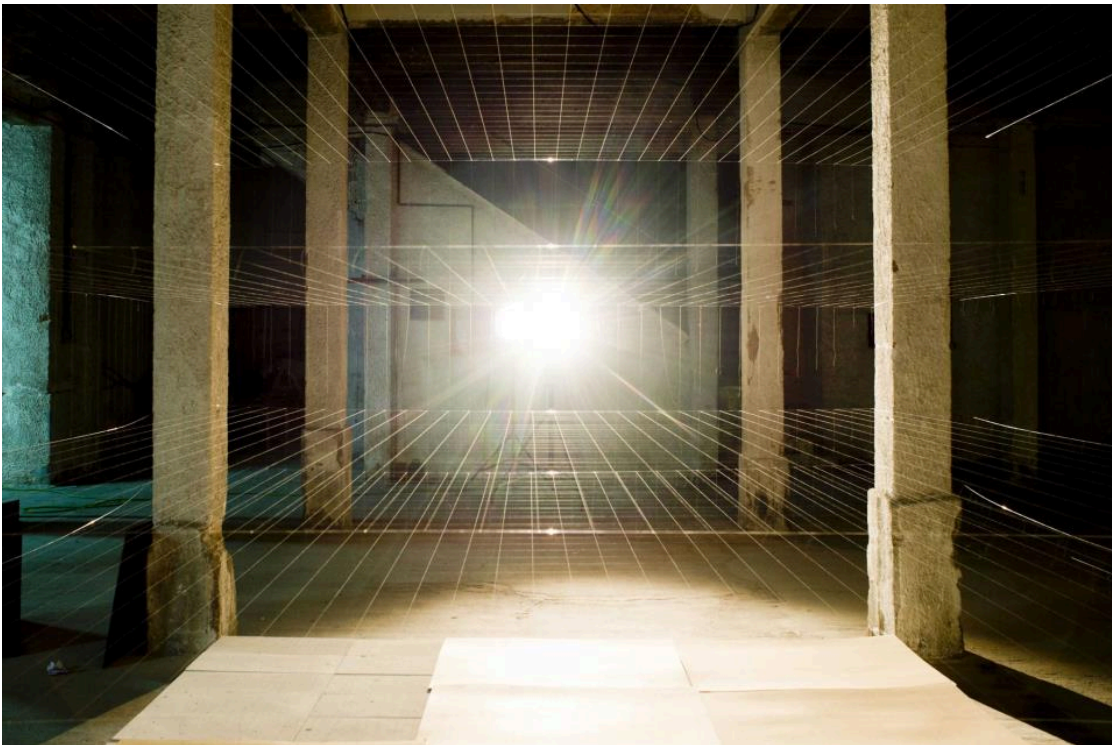
Βωμός

Ένας βωμός, ένα ζώο γονατισμένο, αίμα. Αλληπάλληλα ενεργειακά πεδία -άυλα και αδιαπέραστα μαζί- ως συνθήκη πίεσης, φέρνουν το ζώο στα γόνατα, πάνω στο θυσιαστήριο. Η ώρα της θυσίας μετουσιώνεται απ' το φως και ξεφεύγει απ' τα πεπερασμένα όρια που τόσο έντονα χαράσσει η γεωμετρία του χώρου. Ένα θέατρο θανάτου απ' το παρελθόν του ανθρώπου και του χώρου του ίδιου. Πρωταγωνιστής το ζώο αυτό που, αν και γονατισμένο, παραμένει ρωμαλέο. Γίνεται θυσία για να σου δοθεί στο μέγιστο βαθμό.

Τα υλικά που χρησιμοποιούνται, ψυχρά και αιχμηρά, υπογραμμίζουν τη στιγμή σε όλη της την ένταση και την καθαρότητα. Η επιλογή του συγκεκριμένου χώρου, αυτού του επιβλητικού κανάβου από κολώνες, με εμφανή τα σημάδια της φθοράς, συμπληρώνει τη μυσταγωγία, και επιτρέπει στο φως να επιτελέσει το δικό του ρόλο. Να ενεργοποιήσει δηλαδή τα πεδία πίεσης αλλά και να μετατρέψει το θεατή από παρατηρητή σε μύστη, μέσα απ' το ανελέητο παιχνίδι των σκιών.

Μια σύνθεση περίοπτη, που θες να την παρατηρήσεις από παντού, κρυφά, πίσω απ' τις κολώνες, για να καταλάβεις από πού φαίνεται καλύτερα η ψυχή της. Τα φώτα εκτυφλωτικά από κάπου, ανεκτά από κάπου αλλού, σε τραβάνε, και σωστά, γιατί μόνο αν τα κοιτάξεις στα μάτια θα σου φανερωθούν τα αραχνοϋφαντα όρια σε όλο τους το μεγαλείο. Περιεργαζόμενος από μακριά το Βωμό, το ιερό αυτό μέρος, θα φτάσεις μοιραία στο σωστό σημείο. Εκεί όπου η παράσταση του θανάτου ξετυλίγεται σε όλο της το εύρος.

Γ. Βουδούρη-επιμελήτρια



Εικόνα 3: Ο Βωμός με τους προβολείς

γ. Φαινομενολογική Μαρτυρία

Παρακολούθησα από κοντά την εξέλιξη του Βωμού από την αρχή της σύλληψης και δημιουργίας του, από τη στιγμή δηλαδή της ανάθεσης στην Ελένη Πανουκλιά και τον Άγγελο Ζάβαλη να δημιουργήσουν μια εγκατάσταση στο πλαίσιο του ΥΠΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ. Ως διοργανώτρια και επιμελήτρια του ΥΠΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ είχα επικοινωνία με τους εικαστικούς από το Φλεβάρη ως τον Ιούνιο του 2012 ενώ βρισκόμουν εκεί τις 3 εβδομάδες που διήρκεσε το residency.

Εικόνα 4: ακτίνα φωτός το μεσημέρι στο χώρο με τις κολώνες

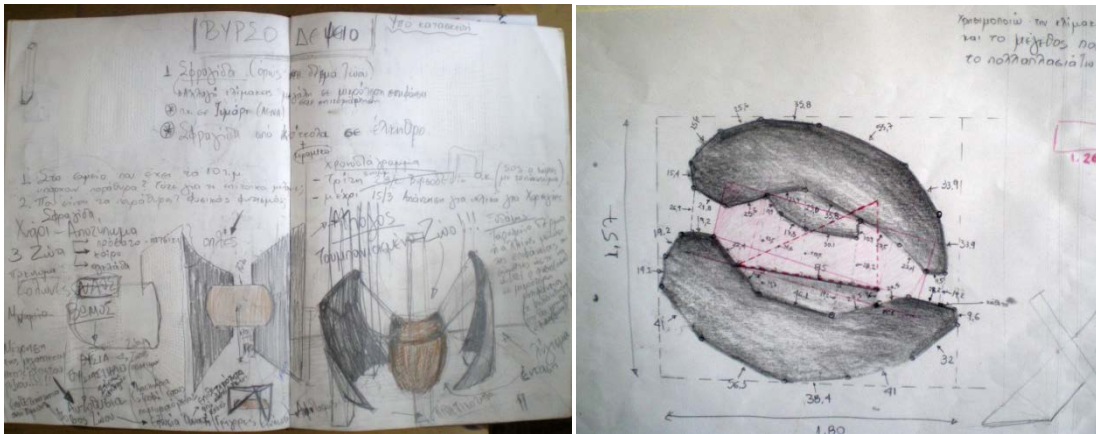


Από την πρώτη επίσκεψη στο Βυρσοδεψείο η Ελένη μαγεύτηκε από "το χώρο με τις κολώνες", που είναι ομολογουμένως το πιο ιδιαίτερο σημείο του Βυρσοδεψείου. Ήθελε οπωσδήποτε να δουλέψει εκεί. Η πρώτη επίσκεψη έγινε αρκετά νωρίς, [28-2-12], οπότε η Ελένη είχε αρκετό χρόνο να σκεφτεί το θέμα. Ξαναπήγαμε, μαζί και με τον Άγγελο, που και αυτού του άρεσε το ενδεχόμενο να εργαστεί σε εκείνο το σημείο. Ακόμα, σκέφτηκαν μήπως να δούλευαν μαζί, γιατί δεν το είχαν δοκιμάσει ποτέ [σ.σ. είναι ζευγάρι]. Τον Άγγελο φαίνεται να τον γοήτευσε εννοιολογικά ο χώρος, καθώς διάβαζε τότε ένα βιβλίο για ζώα, ενώ υπήρχε έντονα γύρω του η περιρρέουσα ατμόσφαιρα της κρίσης, των εκλογών, της θυσίας. Η Ελένη έμοιαζε να τη στοιχειώνει η υπερβατική διάσταση εκείνου του χώρου, που μοιάζει σαν ένα τσιμεντένιο δάσος,

με την ακτίνα φωτός να πέφτει καταμεσήμερο. (βλ. Εικόνα 4).

Η Ελένη και ο Άγγελος, λόγω φόρτου εργασίας δεν μπορούσαν να δουλεύουν και τις 3 εβδομάδες. Έρχονταν τα Σαββατοκύριακα, και ήρθαν συνεχόμενα τις 5 τελευταίες ημέρες. Η διαδικασία προχωρούσε με ομαδικές επισκέψεις στο χώρο, και ανταλλαγή πολλών μνημάτων ηλεκτρονικής αλληλογραφίας, με σκέψεις, προβληματισμούς, εναλλακτικές λύσεις περί των υλικών

"Εγώ με τον Άγγελο όπως σου έχουμε αναφέρει ξανά σε προηγούμενη φάση δουλεύουμε ένα έργο για το χώρο με τις πολλές κολώνες. Γι αυτό και σου είχα ζητήσει την κάτοψη με τα νέα δεδομένα. Θα δημιουργήσω μια "συνθήκη χώρου" ανάμεσα σε 9 μάλλον κολώνες, για να υποδεχθεί τη γλυπτική σύνθεση του Άγγελου ασκώντας μια "πίεση" σε αυτήν (σε αυτό έχουμε καταλήξει μέχρι τώρα). Είναι σημαντικό να είναι αυτό το έργο στο σημείο του χώρου με τη μοναδική δίοδο ηλιακής δέσμης φωτός και στο πύκνωμα κολονών που θυμίζουν αρχαίο ναό." [27-4-12] [απόσπασμα από ανταλλαγή ηλεκτρονικής αλληλογραφίας]



Εικόνα 5: πρώτα σκίτσα, σκέψεις, λέξεις-από το σημειωματάριο της Ελένης, Εικόνα 6: το πέλμα του Ταύρου

Σε επόμενη συνομιλία καθορίστηκε ότι αυτή η "συνθήκη χώρου" θα ήταν τα επίπεδα από κλωστή, ενώ ανάμεσα στις κολώνες θα δημιουργούσε ένα βάθρο, έναν βωμό. Επέλεξε η κλωστή να είναι μαύρη, ώστε να μη φαίνεται παρά μόνο όταν το φως πέφτει επάνω της. Δυσκολεύτηκε πολύ να βρει την κλωστή που συνήθως χρησιμοποιεί σε τέτοιες περιπτώσεις- γιατί τα "επίπεδα" τέτοιου τύπου είναι ένα μοτίβο επαναλαμβανόμενο στα έργα της, και αναγκάστηκε να συμβιβαστεί με αυτήν. Με αφορμή το ψάξιμο αυτό έμαθα ότι η "Κοκέτα" στα Πατήσια, είναι το καλύτερο μέρος για να βρεις κλωστές... Πήραμε διαφορετικές προσφορές για το υλικό του βωμού, άμμος, τσιμεντόλιθοι, alfablock, Καταλήξαμε, βάσει της ιδέας και του προϋπολογισμού, να παραγγείλουμε 100 alfablock.

"Καλησπέρα Γωγώ! Καταλήγουμε σε 100τεμ.α-block 60/25/10 και κλωστή που έχω. Θα δημιουργήσω ένα χνάρι (αποτύπωμα πέλματος) του ταύρου πάνω στα α-block και ο Άγγελος θα είναι σε διπλανό σημείο του χώρου με τις κολώνες. Έτσι θα συνομιλούν τα έργα αλλά θα είναι "αυτόνομα". Δεν μπορεί να γίνει αλλιώς"[29-5-12] [απόσπασμα από ανταλλαγή ηλεκτρονικής αλληλογραφίας]

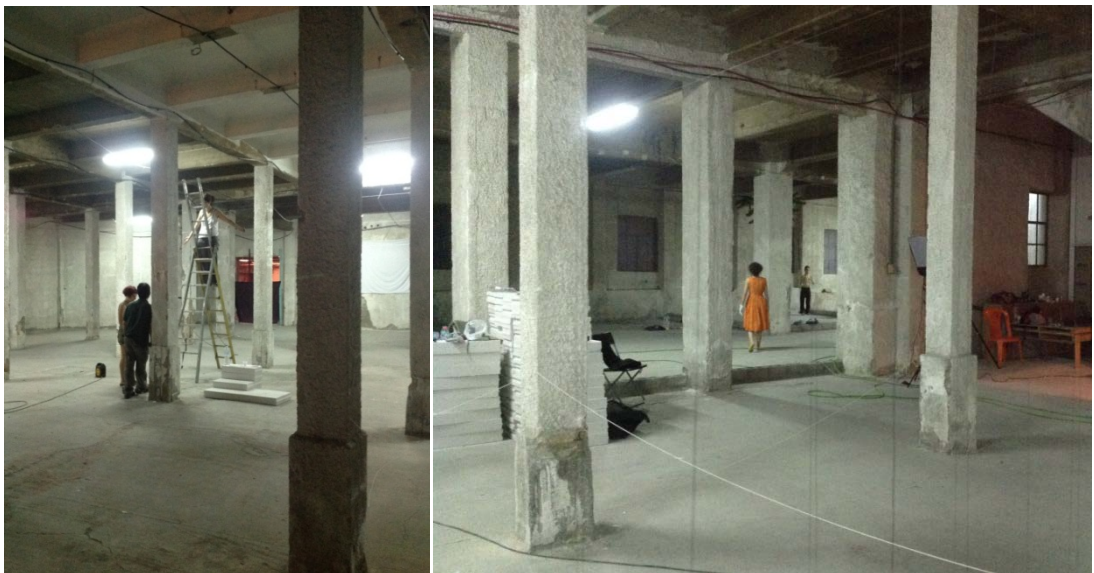
Ο Άγγελος θα έφτιαχνε ένα πέλμα ταύρου από παλιά βαρέλια που είχε ο παππούς του στο υπόγειο (βλ. Εικόνες 4,5). Συζητούσαν με τις ώρες, καθισμένοι απέναντι στον τοίχο, να κοιτάζουν τις κολώνες. Τους φάνηκε όμως πολύ αναπαραστατικό τελικά. Το αποτύπωμα έγινε τρίγωνο, και ενέγραψε τον ταύρο, γονατισμένο, μα όχι νεκρό. Έγινε από μέταλλο, βαρύ και αιχμηρό, βαμμένο κόκκινο σαν αίμα. Ο ταύρος προερχόταν από μια τοιχογραφία που είδε ο Άγγελος.

Το φορτηγό ξεφόρτωσε τα υλικά έξω απ' το κτίριο, γιατί ο γερανός του δεν χωρούσε να περάσει απ' την πόρτα, άρα έπρεπε να μεταφερθούν με τα χέρια για περίπου 100 μέτρα πιο μέσα. Υπήρξε μια σκέψη να ζητείται από τους επισκέπτες να μεταφέρουν και από ένα, αλλά στάθηκε πολύ δύσκολο να πειστεί ο οποιοσδήποτε, παρά το φαινομενικά σημαντικό ανταποδοτικό όφελος της "συμμετοχής στην ολοκλήρωση του έργου". Τελικά τα μεταφέραμε η Ελένη, ο Άγγελος και εγώ. Αυτή η απρόβλεπτη κατάσταση ωστόσο, σε περίπτωση πιο περιορισμένου χρόνου υλοποίησης ενδεχομένως να είχε προκαλέσει πρόβλημα.



Εικόνα 7: [2/6/12] το στήσιμο του βωμού

Καθ' όλη τη διάρκεια της δημιουργίας, η ομάδα Belleville, συνομιλούσε με την Ελένη και τον Άγγελο, προκειμένου να διακρίνουν τα σημαντικά στοιχεία του έργου τα οποία θα μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν σαν αφορμές για την αυτοσχεδιαστική τους παράσταση. Τελικά αξιοποίησαν τα "ενεργειακά πεδία", καθώς και το κίτρινωπό φως του προβολικού μηχανήματος, ως εννοιολογικούς "διακόπτες" ενεργοποίησης των τεχνολογικών εξαρτημάτων που περιλάμβαναν τα κοστούμια τους.



Εικόνα 8: [10/6/12] εργασία επί τόπου και συνεργασία με τις χορεύτριες

Παρόλο που η ιδέα της Ελένης για τη συμμετοχή άλλων στο έργο της, είναι ότι την ενδιαφέρει να εμπυθιστεί στο έργο μόνον στο βαθμό που αυτή του έχει αφήσει να καταλάβει κάποιο νόημα, ωστόσο της φάνηκε εξαιρετικά ενδιαφέρον που θα αξιοποιούσαν τις δικές της ιδέες κάποιοι άλλοι ως βάση για να κάνουν ένα νέο έργο.

[11/6/12]

Στήθηκαν τα αλφαμπλοκ, ολοκληρώθηκε ο Βωμός. Στρώθηκε με χαρτόνια για να μπορεί να πατά επάνω η Ελένη για να φτιάξει τα ενεργειακά επίπεδα. άρχισε να μαρκάρει τα ύψη στις κολώνες. Έφτιαξε έναν αυστηρό κάναβο από αυτή την τόσο λεπτή και δύσχρηστη κλωστή "δεν έπαιρνα αυτή την κλωστή εγώ συνήθως Γωγώ, γιατί μπερδεύεται, αλλά η άλλη δεν κυκλοφορεί πια!" Όλη μέρα πάνω σε μια σκάλα, να φτιάχνει ένα αυστηρό, σαν από ατσάλι, κάναβο. Εξαιρετική υπομονή. Εμμονή στην ιδέα. Θα ήθελε να έχει απλωθεί περισσότερο στο χώρο, αλλά ήθελε πολλές βδομάδες να το στήσει και δεν είχε τόσο χρόνο. Και εφόσον θα γινόταν και παράσταση χορού, μάλλον ήταν επικίνδυνο.

Ο χρόνος τέλειωνε. Τα τρίγωνα από λαμαρίνα έφτασαν. Έπρεπε να βαφτεί η πλάτη τους κόκκινη. "Γωγώ μου, μπορείς να με βοηθήσεις; έχω να στείλω το άλλο έργο στην Κύπρο και δεν προλαβαίνω". Τα έβαψα εγώ τελικά, ενώ αναρωτιόμουν αν τελικά ο ρόλος του -επιτυχημένου- επιμελητή σήμερα είναι να είναι φίλος και συνεργάτης ή αποστασιοποιημένος ειδήμων. Επιπρόσθετα, η ιδέα του να εξαρτάται από μένα μια τελική μορφή που κάποιος έχει σκεφτεί τόσο συγκεκριμένα και εμμονικά σχεδόν, βάραινε κάθε πινελιά. Τέτοιο άγχος δεν έχω περάσει ούτε κάνοντας δικές μου κατασκευές...

Τα ενεργειακά επίπεδα ολοκληρώθηκαν, δύο δεν έγιναν ποτέ. Η βασική ιδέα του έργου είχε ολοκληρωθεί. [12-6-12] Αφού ολοκληρώθηκε η δομή, το βράδυ πριν τα εγκαίνια κάναμε δοκιμές φωτισμού, ζητώντας τη γνώμη όλων των παρευρισκόμενων, του Ανδρίαν του φωτιστή, του Βασίλη του φωτογράφου και των υπόλοιπων καλλιτεχνών. Το ενδιαφέρον ήταν ότι, σε αντίθεση με άλλα έργα που η άποψη του καθενός για την εξέλιξη μπορεί και αν διέφερε, στο συγκεκριμένο, συμφώνησαν όλοι, σα να υπήρχε μόνο ένας τρόπος να ολοκληρωθεί. Τελικά τοποθετήθηκαν 2 προβολείς εκατέρωθεν του βωμού, δίνοντας έντονο φως στα επίπεδα από κλωστή, τους έδωσαν την υπόσταση "ενεργειακού επιπέδου". Τελευταία προσθήκη, της επιμελήτριας, οι καρέκλες, τοποθετήθηκαν στο πλάι του έργου για να δώσουν χρόνο στον επισκέπτη να νιώσει τη δύναμή του, να του αποκαλυφθεί, έστω και υπό αυτή τη συνθήκη ενοχλητικού φωτισμού, το καθεστώς πίεσης που υφίσταται το αφαιρετικά αποδοσμένο ζώο.

Ένα έργο εξαιρετικά δυνατό στην αισθητική του εμπειρία, που καθήλωνε όλους τους επισκέπτες στα εγκαίνια και κατά τη διάρκεια της έκθεσης. Η αιχμηρότητα των υλικών, το φως, η σωστά δομημένη σχέση με το χώρο στον οποίο στήθηκε, δε χωρούσε αμφιβολία για την αφήγησή του. Ένα ζώο γονατισμένο μα ρωμαλέο, σ' ένα χώρο που σπιγμαία μύριζε και πάλι αίμα. Ανατριχιαστικά δυνατός συμβολισμός. Ακόμα και στην παράσταση χορού που έγινε, φάνηκε πώς η ισχυρή του ιδέα, με τα ενεργειακά πεδία, βοήθησε και τις χορεύτριες να βρουν ένα τρόπο να συνδιαλαγούν με την υπάρχουσα αφήγησή του, με τρόπο που και οι δυο πλευρές έμειναν ευχαριστημένες,

"Μια άαση ήσουν Γωγώ μ' αυτόν το χώρο! Είχα τόση ανάγκη να βγω έξω απ' τη γκαλερί, πνιγόμεν εκεί μέσα!" [από μνήμης ανασύσταση αποσπάσματος διαλόγου με την Ελένη Πανουκλιά]

Εικόνα 9: Ο Βωμός ενώ εξελίσσεται η παράσταση χορού



δ. Συνέντευξη

Η συνέντευξη έγινε στην Ελένη Πανουκλιά μόνο, γιατί ο Άγγελος Ζάβαλης θεωρούσε ότι αυτή μπορεί να ανταποκριθεί καλύτερα, καθώς το έργο της συνολικά αναφέρεται περισσότερο στο χώρο από του ίδιου που είναι γλύπτης. Ωστόσο, οι ιδέες που συνεισέφερε ο ίδιος για την ολοκλήρωση του έργου γίνονται αντιληπτές από τα λεγόμενα της Ελένης στη συνέντευξη.

Η συζήτηση ήταν εκτενέστατη (2 ώρες) και περιστράφηκε ιδιαίτερα γύρω από τη σύλληψη του Βωμού σε σχέση με το χώρο του Βυρσοδεψείου αλλά και τη σχέση της ιδέας αυτής με την υπόλοιπη δημιουργική πορεία της Ελένης. Εκτός των άλλων, είχαμε την ευκαιρία να συζητήσουμε για τη φιλοσοφία εργασίας της γενικότερα, για τις δυσκολίες που συναντά στο θέμα των συνεργασιών, για τον τρόπο με τον οποίο της αρέσει να εντάσσεται το κοινωνικοπολιτικό συγκείμενο φιλτραρισμένο στα έργα της και όχι ως άμεση αναφορά. (βλ. απομαγνητοφωνημένη συνομιλία στο ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2)

.....

Η Ελένη Πανουκλιά βλέπει ένα έργο εγκατάστασης ως σαν ολοκληρωμένη εμπειρία, με την έννοια της ολικής εγκατάστασης, ενώ την ενδιαφέρει αυτό να απευθύνεται σε όλες τις αισθήσεις και λιγότερο στην όραση. Η Τέχνη Εγκατάστασης είναι το είδος τέχνης με το οποίο ταυτίζει τον εαυτό της, και μάλιστα το είδος της εγκατάστασης που αντικατοπτρίζεται στα έργα του Ilya Kabakov. Μίλησε μάλιστα για την αποκαλυπτική εμπειρία της επίσκεψής της σε μια απ τις ολικές εγκαταστάσεις του πριν μερικά χρόνια.

Ε.Π.: Εγώ τι να σου πω δηλαδή, ένιωσα μια εμπειρία... πλήρη! Όλες οι αισθήσεις! Η όσφρηση, η όραση... Δε με ενδιαφέρει η όραση. Μα αυτό που πραγματεύομαι, δηλαδή το ότι λέω εγώ βλέπω ή αυτό που βλέπω δεν υπάρχει είναι όλα τα άλλα. Έχουμε δεχθεί τέτοιο βομβαρδισμό, η όραση είναι η πιο επιβαρυσμένη αίσθηση. (Πανουκλιά, 2013, 368-372)

Η Πανουκλιά επιδιώκει να κάνει έργα αποκλειστικά site specific, εφήμερα. Δεν την απασχολεί η μετέπειτα ζωή του έργου. Δεν την ενδιαφέρει ούτε καν να κρατά στοιχεία από ένα έργο, αφού ακόμα κι αν κληθεί να επαναλάβει ένα έργο της, σίγουρα θα κάνει κάτι διαφορετικό με αφετηρία το προηγούμενο έργο. Κρατάει μόνο τμήματα καλο-κατασκευασμένα που ίσως χρησιμεύσουν για κάτι άλλο αργότερα, και πάντα με την προϋπόθεση ότι μπορεί να τα μεταφέρει και να τα αποθηκεύσει, όπως για παράδειγμα τα μεταλλικά στοιχεία του Βωμού.

Η έμπνευσή της κάθε φορά που πρέπει να δημιουργήσει κάτι νέο προέρχεται από τη συνάντηση του εαυτού της με το χώρο. Ο "εαυτός" της, εμπεριέχει θραύσματα του παρελθόντος, έρευνα, σκέψεις, όπως και την δικιά της ψυχολογία.

Θεωρεί ωστόσο ότι πάντα ο χώρος μέσα στον οποίο καλείται ένας εικαστικός να δουλέψει μπορεί πολύ εύκολα να του επιβληθεί. όμως σίγουρα αυτή η διάδραση με το χώρο είναι γόνιμη, σε αντίθεση με το χώρο της γκαλερί που δεν "χωράει" την τέχνη εγκατάστασης. Ο χώρος τη γοητεύει σαν ιδέα και πάντα τα έργα της δημιουργούν ολοκληρωμένους χώρους. Επίσης διαπιστώσαμε πόσο σημαντικό ήταν γι' αυτή να συμμετάσχει σε αυτή τη διοργάνωση, το ΥΠΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ, σ' ένα χώρο με ιδιαίτερο ενδιαφέρον τόσο εννοιολογικά όσο και στη χωρική του έκφραση, και πόσο προτιμά αυτού του είδους την site specific δουλειά σε σχέση με την εργασία εντός του χώρου της γκαλερί. "Γι' αυτό, γι' αυτό σε ενδιαφέρει να πας σε εναλλακτικούς χώρους, να, μπορείς να κάνεις τα πάντα εκεί μέσα". Την ακούσαμε ακόμα να μας εξηγεί γιατί δεν θέλει να κρατάει στοιχεία από τέτοιου είδους έργα Τέχνης Εγκατάστασης, και ότι δεν την ενδιαφέρει να επανεκτεθούν.

Ε.Π: Ναι, γοητεύτηκα, δηλαδή μόλις είδα το χώρο δηλαδή από ό,τι είδες έχω δουλέψει σε εναλλακτικούς χώρους, ήταν κάτι που το ζητούσα πάρα πολύ γιατί είχα μπλοκάρει με το, με το λευκό κουτί της γκαλερί. Ε... μόλις είδα αυτές τις κολώνες που ήταν κάναβος λέω «πρέπει να μπω εκεί μέσα και να βρω την άκρη μου» (Πανουκλιά, 2013, 2-6)

Μας εξήγησε πως τα πράγματα από την αρχή της σύλληψης ως το τέλος, την υλοποίηση, αλλάζουν διαρκώς, και τονίζει πως ειδικά στην περίπτωση των τοποειδών εγκαταστάσεων είναι ιδιαίτερα σημαντικό να κρατάς σημειώσεις απ' τις σκέψεις σου γιατί είναι εύκολο να χάσεις το νόημα. Σε αυτή την περίπτωση, περιορισμοί που τίθενται από το χώρο, τη διοργάνωση κλπ, συχνά βοηθούν να προχωρήσει η διαδικασία. Διαπιστώνει πως παλιότερα αυτό το θεωρούσε συμβιβασμό, αλλά τώρα μπορεί να εφαρμόσει τις ιδέες της ακόμα και σε πιο περιορισμένα πλαίσια. Μάλιστα αναφέρει ότι έχει πια την ανάγκη να οδηγείται από τα πράγματα και όχι να τα οδηγεί.

Ε.Π.: Κρατάω πάντα σημειώσεις γιατί όταν κάτι είναι σε εξέλιξη σε πάει το μυαλό και πρέπει εσύ να το δρομολογήσεις, να το διατηρήσεις, [...] Απλά η σκέψη όταν δουλεύεις για ένα χώρο σε... έχει την τάση να κυριαρχεί, να... και είναι εύκολο να χαθείς. Θες να

μην ξεχνιέσαι, δηλαδή στο τέλος από το brainstorming να μπορείς να κάνεις, να κρατήσεις σημειώσεις αλλά να το ξαναβρείς, να εστιάσεις. (Πανουκλιά, 2013, 140-155)

Η ιδέα της Μορφής αποτελεί θεμελιώδη αναζήτηση στη δημιουργική διαδικασία όπως την βιώνει η Ελένη. Δημιουργεί ολοκληρωμένη την εικόνα του έργου στο μυαλό της, και αν και τα πάντα μπορούν να αλλάξουν μέχρι την τελευταία στιγμή, προσπαθεί με μεγάλη προσήλωση να βρει τα υλικά και τα στοιχεία που είχε φανταστεί.

Μέσα στη συζήτηση διαπιστώσαμε πως υπάρχει ένα "λεξιλόγιο" που χτίζεται σιγά-σιγά από την αρχή της πορείας της, όπως λέει για παράδειγμα για τα σημεία φυγής. Το ονομάζει "κώδικα", "γραμματική", "αλφάβητο", μέσα από το οποίο αρθρώνει λόγο. Οι ιδέες πολλές φορές προκύπτουν από παλιά σχέδια ή ιδέες, που επανέρχονται για να ολοκληρωθούν.

Επιθυμεί να ενσωματώνει και στοιχεία του κοινωνικού και πολιτικού συγκείμενου, αλλά δεν θέλει σε καμία περίπτωση να γίνεται άμεσα η αναφορά σε αυτό από τα έργα της. Τα φέρει ως κομμάτια του εαυτού της μόνο : "δεν μπορώ να κάνω κάτι άλλο, δεν, δεν έχει νόημα για μένα να πάρω κάτι το οποίο αφορά στην πραγματικότητα και να το κάνω κάτι άλλο, ή να το καταγράψω. Δεν με ενδιαφέρει αυτό το πράγμα. Δε με ενδιαφέρει καθόλου να μετασχηματίσω την πραγματικότητα τόσο απροκάλυπτα δηλαδή, να πάρω πρώτη ύλη."

Η ιδέα της συνεργασίας είναι πάρα πολύ ενδιαφέρουσα γι' αυτήν, με σαφείς διαχωρισμούς ρόλων και "επικρατειών", και επιδιώκει να το κάνει περισσότερο στο μέλλον, εφόσον βρει την κατάλληλη ευκαιρία. Εξηγεί πως στη διαδρομή της την έχει απασχολήσει πολύ το θέμα της συνεργασίας, και πως ακούσια αλλά αναπόφευκτα ως τώρα προχωρά ως μονάδα, μέσα στον καλλιτεχνικό χώρο.(στίχος)

Η εμπειρία του θεατή είναι ιδιαίτερα σημαντική γι'αυτήν, είναι "το μεγάλο ερώτημα", και δεν επιδιώκει να τον αποκλείει από το έργο, αλλά ταυτόχρονα δεν κατανοεί, ούτε συμφωνεί με την αμιγή συμμετοχή του ή την παρέμβαση στο έργο.Την ενδιαφέρει ο θεατής να είναι μέτοχος αλλά όχι συν-δημιουργός, θέλει να τον αφήσει να μπει μέσα και να προσλάβει αυτό που η ίδια έχει συλλάβει και δημιουργήσει, και όχι να επεμβαίνει ο ίδιος.

Ε.Π.: Ναι, δηλαδή με ό,τι κάνω νομίζω... σίγουρα ξεκινάει από μένα. Είναι για μένα δηλαδή, χωρίς όμως να είναι αυτιστικό αυτό το πράγμα, θέλω να το κοινωνήσω, χαίρομαι [...] Άρα ο θεατής για μένα είναι ζητούμενο πως θα το προσλάβει, με ενδιαφέρει πάρα πολύ [...]Είναι δηλαδή τόσο υποκειμενικό ο θεατής τι θα προσλάβει. Ε..άλλος μου λέει ότι α... και μπορεί ο καθένας να ακουμπήσει ό,τι θέλει εδώ πάνω δικό του, αλλά ποιο δικό του; Δηλαδή... (Πανουκλιά, 2013, 270-291)

ε. Σύνοψη

Ο Βωμός είναι μια σύνθεση πολυεπίπεδη, που μεταφέρει μια έντονη αισθητική εμπειρία, στο πρότυπο των "κλασικών" εγκαταστάσεων. Αυτό φαίνεται απ' την περιγραφή του κióλας, αφού συνδυάζει στοιχεία του χώρου του Βυρσοδεψείου, με μια γεωμετρική διάταξη που συνδέει πολλά διαφορετικά υλικά επενδυμένα από μια ισχυρό νόημα. Η μορφή του, είναι μία και μοναδική, σταθερή. Έχει εξαχθεί μέσα από προσήλωση στο υλικό και τη συγκεκριμένη φόρμα. Κουβαλάει και εκφράζει ένα νόημα που ενυπάρχει μονάχα σε αυτήν (Καστοριάδης, 2007), όπως αυτό προέκυψε από τη συνάντηση των συναισθημάτων και των εμπειριών, των παθημάτων και τα παραστατών του δημιουργού κατά τη συνάντησή του με τον τόπο της δημιουργίας. Είναι ένα "σύνθεμα" δηλαδή, μια νέα επικράτεια από αυτές που περιγράφουν οι Deleuze & Guattari (βλ. σελ. 21).

Ένα χαρακτηριστικό αυτού του έργου είναι ότι το πρώτο "φαινόμενο" (Lyotard, 1985) που εντυπώθηκε στη δημιουργό κατά την επίσκεψή της στο χώρο του Βυρσοδεψείου ήταν και αυτό που τελικά δημιούργησε το έργο (βλ. Εικόνα 4). Η σχέση του έργου με το χώρο του Βυρσοδεψείου, άρα, είναι άρρηκτη αφού το ίδιο το έργο αναδεικνύει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του χώρου αλλά και ενεργοποιείται μέσα από αυτόν. Πρόκειται για ένα έργο εντελώς εφήμερο που αφορμάται αλλά και εξαρτάται από το χώρο παραγωγής του ο οποίος δεν μπορεί να είναι άλλος από τον χώρο έκθεσής του. (O'Doherty, Buren) Δεν υπάρχει μετά και έξω από αυτόν. Η απάντηση όμως στο ερώτημα αν μπορεί να εκτεθεί κάπου αλλού, έρχεται και από τη γεμάτη ένταση δήλωση της δημιουργού ότι η ίδια "πνίγεται στη γκαλερί", και ότι η ευκαιρία να δουλέψει σε ένα τέτοιο χώρο ήταν γι' αυτήν μια όαση. Το Βυρσοδεψείο άλλωστε ταιριάζει στο προφίλ του χώρου που απ' το '80 και μετά τείνει να συνδυάζεται με τις εγκαταστάσεις: πρώην βιοτεχνικός-βιομηχανικός χώρος, μεγάλου μεγέθους, σε υπο-αναπτυγμένη περιοχή της πόλης, που δίνει πλήθος αφορμών για καλλιτεχνική δημιουργία.

Το έργο είναι εφήμερο και στατικό σαν μορφή, και ο χώρος που δημιουργεί περιέχει έντονη την τελικότητα. Συνεπώς, ο χρόνος ως μεταβλητή, είναι μηδενικός. Η διάρκεια ζωής του έργου τελειώνει με το τέλος της έκθεσης. Δεν πρόκειται να ξαναδημιουργηθεί ποτέ, και η ίδια η δημιουργός όμως δεν επιθυμεί να επαν-εκθέσει το ίδιο έργο. Εάν όμως συνέβαινε να επαν-εκτεθούν στοιχεία ενός έργου, τότε θα επρόκειτο για νέο έργο, όπως μας λέει χαρακτηριστικά, συνεπώς συμφωνεί ότι πρόκειται για μετα-παραγωγή όπως την ορίζει ο Bourriaud (βλ. σελ. 22).

Στοιχεία και διαδικασίες που εμφανίζονται στο έργο αυτό, όπως η χρήση της κλωστής σε κάρναβο, η ιδέα του ζώου κλπ, έχουν ήδη εφαρμοστεί σε προηγούμενα έργα της, όπως μας εξήγησε η ίδια στη συνέντευξη, αλλά παρατηρήσαμε και κατά την προσωπική μας καταγραφή. Η Ελένη έχει δημιουργήσει μέσα στα χρόνια ένα δικό της λεξιλόγιο, τις δικές της ρίζες, οι οποίες την ακολουθούν, και τη βοηθούν να "ριζεύει" σε όποιον τόπο χρειαστεί να δουλέψει, αποδεικνύοντας πως η σχετική θεωρία του Bourriaud (βλ. σελ. 26) μάλλον έχει σχέση με τον τρόπο δράσης των σύγχρονων καλλιτεχνών.

Ο δημιουργός σε αυτή την περίπτωση, δρα μάλλον σαν μονάδα που εκφράζει τον εαυτό της, και αυτό μάλιστα μας το επιβεβαίωσε η ίδια η Ελένη στη συνέντευξη. Άλλωστε, αν και πρόκειται για έργο ομαδικό, σε κανένα σημείο δεν μπόρεσαν να λειτουργήσουν σαν "ένα" οι δύο εικαστικοί, δημιουργώντας τελικά ένα έργο σύνθετο, που προέρχεται από 2 δημιουργικές πηγές. Τόσο στη διάρκεια της δημιουργικής διαδικασίας όσο και στη συνέντευξη που έγινε εκ των υστέρων, πάντα γίνεται αναφορά στο "έργο του Άγγελου" και το "έργο της Ελένης". Η λατρεία της Ελένης για τη φαινόμενη εικόνα του χώρου με τις κολώνες ως ναού, είναι κάτι που απλά "έτυχε" να δέσει με την ανάγκη του Άγγελου να ασχοληθεί με την ιδέα του ζώου. Το ενδιαφέρον είναι ότι η Ελένη όντως μοιάζει να βλέπει τη συνεργασία ως συμβιβασμό, παρόλο που δηλώνει ταυτόχρονα ότι επιθυμεί να συνεργαστεί, και δοκιμάζεται σε συνεργασίες, πράγμα που μας κάνει να αναρωτιόμαστε μήπως δεν έχει ανακαλύψει ακόμα τον κατάλληλο τρόπο για να συνεργάζεται ή απλά τους κατάλληλους ανθρώπους.

Αυτό της το χαρακτηριστικό εκφράζεται και στη σχέση του έργου της με το θεατή. Η σχέση αυτή την απασχολεί ιδιαίτερα, μα τελικά ο θεατής της μπορεί μόνο να βιώνει την αισθητική εμπειρία που η ίδια έχει ορίσει, χωρίς αυτό βέβαια να μειώνει στο ελάχιστο την αξία του έργου. Ο τρόπος που μιλούσε για αυτή της την επιθυμία, να "επιβάλει" στο θεατή τον τρόπο βίωσης του έργου που αυτή έχει αποφασίσει, μας θυμίζει την περιγραφή της Bishop για τις εγκαταστάσεις του Kabakon, ο οποίος βέβαια, αποτελεί και το πρότυπο της Ελένης, όπως μας εξήγησε η ίδια (Πανουκλιά, 2013, 361)

Β. ΑΤΙΤΛΟ - Βασίλης Γεροδήμος

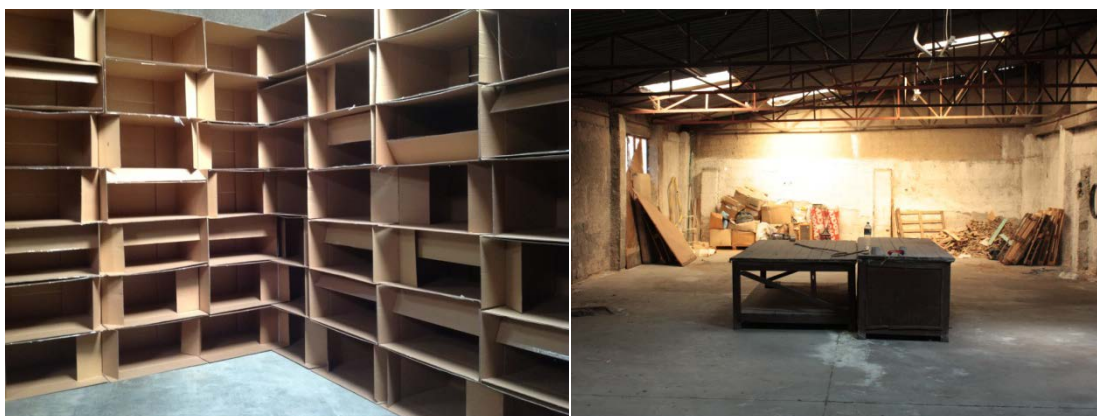
α. Γενικά Στοιχεία

Όπως και η προηγούμενη Εγκατάσταση, έτσι και το Άτιτλο του Βασίλη Γεροδήμου, πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο των δράσεων "ΥΠΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ" (www.yrokataskeni.gr) τον Ιούνιο του 2012, σε επιμέλεια της γράφουσας, και με τις ίδιες ακριβώς συνθήκες προϋπολογισμού και περιορισμών (βλ. γενικά στοιχεία προηγούμενης μελέτης περίπτωσης). Σε αντίθεση με το Βωμό που ήταν έργο εφήμερο, και μετά την έκθεση καταστράφηκε, αυτή η εγκατάσταση ξαναστήθηκε -ελαφρώς τροποποιημένη- μερικούς μήνες μετά. Το Σεπτέμβριο του 2012, αποτέλεσε μέρος της έκθεσης "Σημείο Φυγής", που αποτελούσε μέρος του Πεδίου Δράσης Κόδρα 2012, σε επιμέλεια Εβίτας Τσοκάντα.

β. Περιγραφή της εγκατάστασης

Ο χώρος στον οποίο εργάστηκε ο Γεροδήμος ήταν ένα απομονωμένο δωμάτιο στο βάθος του χώρου έκθεσης, αποκομμένο από τον κύριο χώρο του Βυρσοδεψείου, όπου εργάζονταν οι υπόλοιποι εικαστικοί(βλ. κάτοψη στο Παράρτημα). Εκεί, "έχτισε" ένα ορθογώνιο δωμάτιο από χαρτοκιβώτια, διαστάσεων περίπου 4,2*4,9*2,8μ, τοποθετημένο σε στροφή σε σχέση με τις πλευρές του χώρου. Τα χαρτοκιβώτια ήταν πανομοιότυπα, από καφέ χαρτόνι, χωρίς γράμματα πέρα από τον αριθμό 39 που εγγραφόταν στη μικρή τους πλευρά.

Τα κουτιά ήταν τόσο τέλεια στοιβαγμένα στην εξωτερική τους πλευρά, ώστε μπορούσε κανείς να διακρίνει τις απόλυτα ευθείες γραμμές των αρμών που χώριζαν την κατά τα άλλα τέλεια επιφάνεια σε μονάδες. Ένα άνοιγμα-πόρτα σε οδηγούσε στο εσωτερικό, όπου επικρατούσε μια εντελώς διαφορετική συνθήκη ήχου και φωτισμού, με τον χαρτονένιο τοίχο να λειτουργεί ως διαχωριστικό. Στο εσωτερικό τα χαρτοκιβώτια είχαν αφαιρεθεί ανοιχτά, κάνοντας τη μυρωδιά του χαρτονιού ιδιαίτερα έντονη. Οι γωνίες του χάρτινου ορθογωνίου ήταν ανεστραμμένες σε κάτοψη. Η σύνθεση ολοκληρωνόταν από 2 προβολείς που ήταν προσαρμοσμένοι στο μεταλλικό σκελετό της οροφής του Βυρσοδεψείου, και έριχναν φως στη μπροστινή πλευρά του χάρτινου δωματίου.



Εικόνες 10, 11: ΑΤΙΤΛΟ, στο Βυρσοδεψείο -εσωτερικό εγκατάστασης, ο χώρος επέμβασης

Ατιτλο

Με συνθετική αφορμή και βασικό συνθετικό στοιχείο τη μονάδα που επικρατεί στη γύρω περιοχή, ένα δείγμα της βασικής επαγγελματικής δραστηριότητας του Βοτανικού, το χαρτόκουτο. Με αυτό σαν βάση, στήνει εκ του μηδενός ένα νέο χώρο, ένα δωμάτιο, μέσα από μια μανιώδη ρυθμική διαδικασία χτισίματος. Μια περιοχή περικλειστη, ερμητική, που διαμορφώνει ένα Μέσα κι ένα Έξω, υποβάλλοντας τον επισκέπτη σε μια διαδρομή που οδηγεί πιο "βαθιά" απ' το εσωτερικό που βρίσκεται ήδη. Το δωμάτιο αυτό έχει το δικό του φως, το δικό του ήχο και τη δική του μυρωδιά. Ησυχαστήριο, έτερος τόπος, μια στιγμή "αλλού".

Αυτή η διαδικασία σκέψης συνάδει με τη διαρκή αναζήτηση του Βασίλη Γεροδήμου, για τη δημιουργία νέων τόπων μέσα από διαδικασίες διαστρωμάτωσης/χτισίματος. Η επιλογή των υλικών του ενσωματώνει το στίγμα του τόπου σε κάθε μεμονωμένο έργο. Οι Συντεταγμένες, το Στοίβαγμα, το Χτίσιμο, αποτελούν κύρια συνθετικά στοιχεία του προσωπικού του λεξιλογίου, προς τη διαμόρφωση μνημειακών αλλά ήρεμων, ολοκληρωμένων χώρων, όπου οι γραμμές, τα σημεία, βρίσκουν τη σωστή τους θέση.

Γ. Βουδούρη-επιμελήτρια



Εικόνα 12: ΑΤΙΤΛΟ, εξωτερική όψη

Η δεύτερη έκθεση στην οποία στήθηκε το έργο, ήταν διαφορετική. Επρόκειτο για μια ομαδική έκθεση στο κτίριο των Κοιτώνων του παλιού στρατοπέδου ΚΟΔΡΑ¹⁰¹, στην Καλαμαριά. Ο τίτλος της έκθεσης "Σημείο Φυγής", και ο αριθμός των συμμετεχόντων καλλιτεχνών 25. Εδώ ο καλλιτέχνης δεν είχε την ευκαιρία να επιλέξει ακριβώς που θα εκτίθετο το έργο. Η επιμελήτρια, η Εβίτα Τσοκάντα, το είδε στο ΥΠΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ και πρότεινε στο Γεροδήμο να συμμετάσχει σε εκείνη την έκθεση με το ίδιο έργο. Επιλέχθηκαν από την ίδια 2 πιθανά σημεία στο κτίριο των κοιτώνων, και ο Γεροδήμος επέλεξε αυτό στο οποίο τελικά εκτέθηκε.

101 <http://www.actionfieldkodra.gr>

Χρειάστηκε να γίνουν κάποιες μετατροπές στο έργο για να ενσωματωθεί καλύτερα στο νέο του χώρο. Ο νέος χώρος είχε κολώνες στο μέσο του δωματίου και ήταν πιο ψηλός, συνεπώς άλλαξαν οι διαστάσεις του έργου, με τον ίδιο αριθμό χαρτοκιβωτίων ώστε να χωρέσει αυτό σωστά στο νέο περιβάλλον έκθεσης. Μια σημαντική αλλαγή πέρα απ' τις διαστάσεις ήταν η διαμόρφωση των γωνιών που εδώ έγινε με τη γωνιά στραμμένη προς τα έξω. Ακόμα, έγινε ανακατανομή του υλικού προκειμένου να καλυφθούν κάποιες ζημιές που είχαν προκληθεί στην επιφάνεια των κουτιών κατά την απεγκατάσταση και μεταφορά τους. Ο φωτισμός, τέλος, ήταν ο γενικός φωτισμός του χώρου από λάμπες φθορισμού στην οροφή.



Εικόνες 13,14: ΑΤΙΤΛΟ, στο Πεδίο Δράσης Κόδρα

Άτιτλο

Οι εγκαταστάσεις του Βασίλη Γεροδήμου μαρτυρούν τα σύνεργα ενός παραδοσιακά εκπαιδευμένου γλύπτη. Η σωματικότητα του χειρονακτικού, η ηδονική εμμονή με το υλικό και η κατανόηση της ολότητας του χώρου συντελούν στο να δημιουργηθεί μια κατασκευαστική πληρότητα, που συχνά μεταφέρεται και στην ενασχόληση του καλλιτέχνη με τη θεατρική σκηνογραφία. Η εναλλαγή της διαδικασίας αφαίρεσης και πρόσθεσης της ύλης φανερώνουν την εξοικείωση με τη συμπεριφορά των υλικών και κάνουν εμφανή την πίστη στο αξίωμα ότι η φόρμα ακολουθεί τον εννοιολογικό στόχο, αντί να τον ορίζει. Τα έργα του τα οποία κατασκευάζονται in situ, συνδιαλέγονται με την ιστορία και τις μορφές των χώρων στους οποίους εκτίθενται. Απόηχοι παρελθοντικών λειτουργιών του περιβάλλοντος βρίσκονται στα υλικά που επιλέγει για να σχολιάσει την εξελικτική πορεία τους. Μέσω της επανάληψης επιτυγχάνει μια μορφή μνημειακότητας της πρώτης ύλης, η οποία ενώ παραμένει στην αρχική μορφή της, μετασχηματίζεται σε αφαιρετική φόρμα, αποκτώντας όλες τις ιδιότητες του καθολικού συμβόλου. Στο έργο της έκθεσης, χτίζει ένα δωμάτιο, το βίωμα του οποίου είναι ασφυκτικό, ώστε να μετατοπίσει την αίσθηση του περιβάλλοντος του κτιρίου. Υποχρεώνοντας το θεατή να αλλάξει την σκοπιά του στο χώρο στον οποίο βρίσκεται, τον υποχρεώνει και να αλλάξει και τη δική του οπτική γωνία και στάση απέναντι σε όσα τον περιβάλλουν.

Ε.Τσοκάντα -επιμελήτρια

γ. Φαινομενολογική Παρατήρηση

Όπως και στην προηγούμενη περίπτωση, επικοινωνούσαμε με το Βασίλη Γεροδήμο σχετικά με το έργο που θα δημιουργούσε στο Βυρσοδεψείο από το Φλεβάρη ως τον Ιούνιο του 2012, και στη συνέχεια είχαμε καθημερινή επαφή με τον ίδιο και το έργο εντός του χώρου του Βυρσοδεψείου. Στη συνέχεια, επισκέφτηκα την έκθεση στο Πεδίο δράσης ΚΟΔΡΑ, στη Θεσσαλονίκη, προκειμένου να δω από κοντά πώς στήθηκε το έργο εκεί. Οι παρατηρήσεις που περιγράφονται εδώ είναι αποτέλεσμα αυτής της επαφής με τον τρόπο δουλειάς του Βασίλη.

Ο Γεροδήμος, από την πρώτη κιόλας επίσκεψη στο χώρο [17-3-2012], εντυπωσιάστηκε από μια περιοχή του κτιρίου που βρισκόταν εκτός των ορίων επέμβασης που του τέθηκαν. Ένα κρυφό, βρώμικο δωμάτιο, όπου θα μπορούσε να δημιουργήσει "τη δική του κατάσταση". Δεν επέμεινε να τον χρησιμοποιήσει, καθώς η επιμελητική γραμμή αφορούσε τον υπόλοιπο χώρο του Βυρσοδεψείου, και μάλιστα εκείνος ο χώρος δεν ήταν στη συμφωνία ενοικίασης του Βυρσοδεψείου. Δεν ασχολήθηκε περισσότερο, γιατί -όπως τόνισε- γι' αυτόν ήταν σημαντικό να "έρθει δυο-τρεις φορές στο χώρο, να τον μυρίσει", και μετά να αποφασίσει τι θα κάνει.

Αυτή είναι και μια γενική τάση του Βασίλη, όπως είχα καταλάβει και από προηγούμενη συνεργασία μας, να επεξεργάζεται ιδέες για αρκετό καιρό, μέχρι να γίνει ο κατάλληλος συνδυασμός στοιχείων που θα του δώσει τη μοναδική, κατάλληλη για την περίπτωση, λύση.

Όντως, πραγματοποίησε μόνος του επισκέψεις στο χώρο. Συχνά, πηγαίνοντας στο Βυρσοδεψείο τον έβρισκα καθισμένο σε μια πλαστική καρέκλα, με ένα τσιγάρο στο χέρι, να κοιτάζει ένα απροσδιόριστο σημείο στο χώρο και να σκέφτεται. Αρχικά θέλησε να χρησιμοποιήσει ένα σημείο-διάδρομο, στην είσοδο της έκθεσης, όπου θα έφτιαχνε με ξύλα από παλέτες "μια κατάσταση εισόδου", μια εγκατάσταση απ' όπου οι επισκέπτες θα αναγκάζονταν να περάσουν προκειμένου να προσεγγίσουν τα υπόλοιπα έργα. Βρήκε μάλιστα και προμηθευτή παλετών και ήταν έτοιμος να παραγγείλει τα ξύλα. Στην ερώτηση όμως "τι μορφή θα έχει στο χώρο" δε μπορούσε ακόμα να απαντήσει.

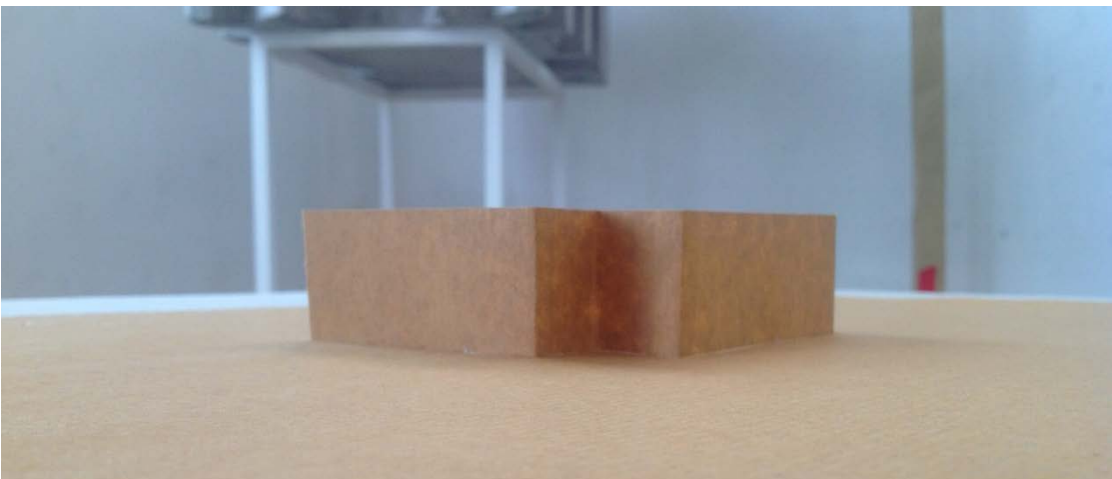
Σε μια επόμενη επίσκεψή του, διαπίστωσε ότι ο χώρος ήταν πολύ επιβλητικός για να κάνει κάτι τόσο πυκνό και ακατάστατο [όντως, το Βυρσοδεψείο είναι απ' τους χώρους που μπορεί και να "καταπιούν" ένα έργο]. Το σημείο που επέλεξε του φαινόταν πολύ μικρό γι' αυτό που είχε στο μυαλό του. Τον γοήτεψε η κατάτμηση του χώρου από τα δομικά στοιχεία σε νοητούς κύβους και σκέφτηκε ότι καθένα από αυτά είναι ένα κουτί, όπως γεμάτη χαρτοκιβώτια είναι και η γειτονιά. Αποφάσισε λοιπόν να κάνει ένα δωμάτιο από κουτιά, μεταφέροντας έτσι τη μονάδα της περιοχής στη μονάδα του χώρου. Μου θύμισε τα τόσα έργα με στοιβαγμένα υλικά που έχω δει στο εργαστήριο ή σε εκθέσεις του Βασίλη, και αναρωπήθηκα πώς θα βγει αυτή τη φορά. Ο προϋπολογισμός θα ανέβαινε σχετικά -όπως διαπίστωσε με αγωνία η διοργάνωση- αλλά μου είπε πώς "αυτό είναι το έργο"¹⁰², συνεπώς δεν μπορούσα να κάνω κάτι...



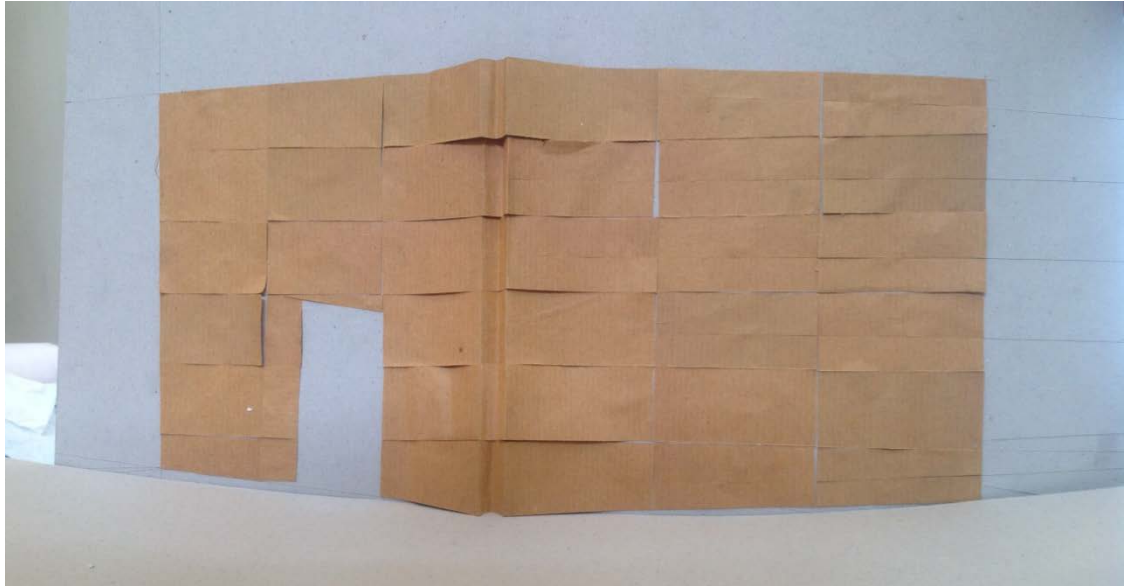
Εικόνες 15, 16: ο αρχικά επιλεγμένος χώρος, δισδιάστατη εννοιολογική μακέτα

Αμέσως ξεκίνησαν τα σχεδιαγράμματα, το ψάξιμο. Μέτρηση του χώρου, καθορισμός των ορίων της επέμβασης με ταινία. Έψαξε χαρτόνια. Να είναι από καφέ χαρτόνι, αλλά χωρίς γράμματα "δε θέλω διαφημιστικά". Να είναι μεγάλα, αλλά όχι πολύ μεγάλα γιατί θα πετακάρουν όταν μπουν το ένα πάνω στο άλλο. Τρίφυλλο χαρτόνι ["το πεντάφυλλο θα ήταν καλύτερο, αλλά θα σου βγει πιο ακριβό"]. Αγόρασε μερικά δείγματα, τα είδε στο χώρο. Έψαχνε για ώρες, πώς να τα στήσει στις γωνίες ώστε να μη φαίνονται οι άσχημες πλευρές τους. Να τα βάλει με τη στενή πλευρά ή με τη μακριά; Μήπως δε στέκονται; Θα χρειαστεί να τα κολλήσει; Υπολόγισε πόσα θα χρειαζόνταν απ' το καθένα, συνολικό κόστος.

Επιλέξαμε μαζί το τελικό μέγεθος: Δοκίμασα κι εγώ να βρω πιο φτηνό, από κάποιον προμηθευτή που θα μπορούσε να τα ξαναγοράσει μετά το τέλος της έκθεσης, για λόγους οικονομίας. Τελικά επιλέξαμε τον δικό του προμηθευτή γιατί τα χαρτόνια εκείνα ήταν αυτό που ήθελε. Επρόκειτο να κάνω την παραγγελία όταν, στην ερώτηση επιβεβαίωσης για τον αριθμό των χαρτόκουτων ο Βασίλης μου απάντησε: "Γωγώ, ξαναπήγα στο χώρο το βράδυ, και, δε χωράω εκεί... Λέω να πάω στο πίσω δωμάτιο, εκείνο που είχα δει στην αρχή... Θα το καθαρίσω εγώ, μην ανησυχείς, απλά ρώτα την Έλλη [σ.σ. Παπακωνσταντίνου] αν μας αφήνει να το χρησιμοποιήσουμε". Η αλλαγή στο χώρο δεν επηρέασε αρνητικά την έκθεση, τουναντίον ανέπνευσε λίγο, ώστε χώρεσαν καλύτερα και οι υπόλοιποι εικαστικοί.



Εικόνες 17,18: Μακέτες για τη διαμόρφωση της γωνίας



Όντως χρειάστηκε όμως να διαπραγματευτώ -ως διοργανώτρια- με την ιδιοκτήτρια του χώρου για τη χρήση των επιπλέον τετραγωνικών. Τελικά το γεγονός ότι θα καθάριζε ο Βασίλης το χώρο της φάνηκε αρκετό ως ανταμοιβή. Άμεσα μάλιστα μετά την έκθεσή μας, καθαρό πια, τον νοίκιασαν. Τελικά η δυναμική διαμόρφωση των καταστάσεων δεν μπορεί να αποφευχθεί ποτέ! Αυτό είναι το καλό του να δρας μέσα σε τέτοιους χώρους εξάλλου. Το γεγονός ότι, ειδικά αν είσαι απ' τους τυχερούς που μπαίνουν στην αρχή, αφενός δεν έχεις τις απαραίτητες υποδομές, αφετέρου όμως αφήνεις το στίγμα σου στο χώρο.

Νέα μέρα, νέος χώρος, το ίδιο concept. Η ιδέα άλλωστε εκπήγαζε απ' το χώρο του Βυρσοδεψείου και την άμεση περιοχή του, συνεπώς ταίριαζε μια χαρά στη νέα γωνιά του Βασιλή: Βρισκόταν πιο μακριά απ' την είσοδο, μόνο του, κάπου που το δωμάτιο από χαρτόκουτα θα μπορούσε να σταθεί σχεδόν σα μνημείο. Έγιναν ξανά οι υπολογισμοί, το ύψος του χώρου, οι διαστάσεις του, αναλογίες. Τα χαρτόκουτα παραγγέλθηκαν, έφτασαν, κολλήθηκαν και ήταν έτοιμα για τοποθέτηση. Στο μεταξύ ο Βασίλης είχε καθαρίσει το χώρο. Μια κάμερα στήθηκε σε μια γωνιά, να τραβάει φωτογραφίες κάθε λίγο ώστε να έχουμε όλη την πορεία της δημιουργίας (timelapse).

Μου έκανε εντύπωση που ο Βασίλης είχε ενσωματώσει από μόνος του την τεκμηρίωση της υλοποίησης του έργου στη δημιουργική διαδικασία, και μάλιστα με έναν τρόπο που χρησιμοποιείται κατά κόρον σε κατασκευαστικά έργα, καθώς είναι ο μόνος τρόπος να δείξεις τα απειράριθμα στάδια υλοποίησης. Τελικά ο Βασίλης σκέφτεται χωρικά, με όλη τη σημασία της λέξης, πάντα το λέει, αλλά να ακόμα ένα δείγμα.

Έφερε το τρανζιστοράκι του ένα φίλο φωτογράφο για συντροφιά και καταγραφή, και ξεκίνησε. Η διοργάνωση περνούσε κάθε τόσο κερνώντας μπιύρες... Το δωμάτιο αρχικά στήθηκε χωρίς ταινία, συνδετική ύλη, απλά για να δοκιμάσει ο Βασίλης πώς στεκόταν στο χώρο. Έψαχνε τρόπο να διαμορφώσει τις γωνίες, κάνοντας και κάποιες μικρές μακέτες στο εργαστήριο(βλ. Εικόνες 17,

18). Το έστησε αρχικά παράλληλα στις πλευρές του δωματίου. Μου εξήγησε ότι επέλεξε τη συγκεκριμένη θέση για να "βρίσκει" ακριβώς στα μεταλλικά δοκάρια της στέγης. Το επόμενο πρωί το ξέσπασε γιατί κάτι δεν του πήγαινε καλά, όπως μου είπε.... [6-6-2012]

Χρόνος υπήρχε ακόμα μέχρι τα εγκαίνια, συνεπώς δεν υπήρχε κανένας λόγος ανησυχίας. Δυο μέρες μετά, ο Βασίλης έστηνε το δωμάτιο σε στροφή και φαινόταν ικανοποιημένος, γιατί η νέα αυτή θέση όχι μόνο έσπαζε την κανονικότητα των τοίχων, αλλά έκρυβε και την είσοδο στο χαρτοδωμάτιο. Το έστησε ολόκληρο να δει πως είναι και μετά το επανέλαβε κολλώντας το, στην τελική του πια μορφή. Τα χαρτόκουτα στηθήκαν, γωνιάστηκαν τέλεια, κολλήθηκαν. Η Δανάη, η 10-χρονη κόρη μιας κυρίας που παρακολουθούσε το εργαστήρι φωτογραφίας, κολλούσε χαρτόνια κι αυτή με τους Βασίληδες. Ο Βασίλης σκέφτηκε να ενσωματώσει και ένα ηχητικό περιβάλλον, από ήχους της περιοχής, Την επόμενη μέρα είχε αλλάξει γνώμη-τον βρήκα κλεισμένο μέσα στο μισοτελειωμένο δωμάτιο:

"μου αρέσει καλύτερα έτσι, σκέτο, χωρίς πολλά-πολλά. Να μπαίνεις μέσα και να μυρίζεις τα χαρτόνια, σε πηγαίνει αλλού..." [από μνήμης ανασύσταση συνομιλίας]

Μετά από δοκιμές 2-3 ημερών, και πολλά μέτρα καλώδιο, τοποθετήθηκαν προβολείς από ψηλά, προσαρτημένοι σε δυο σημεία του σκελετού της οροφής, για να δίνουν ζεστό φως το βράδυ, να τονίζουν το χρώμα των χαρτονιών και να δείχνουν που είναι η είσοδος. Το αποτέλεσμα ήταν στιβαρό και ήρεμο, πατούσε με σιγουριά στο χώρο. Η ανοιχτή οροφή συνέδεε οπτικά με την ύπαρξη ενός άλλου περιβάλλοντος εκεί έξω. Τα ανοιχτά χαρτόκουτα εσωτερικά δημιουργούσαν μια εικόνα αταξίας, αντιθετική προς το εξωτερικό. Η θέση του, στο τέλος της διαδρομής της έκθεσης, λειτούργησε πολύ καλά ως η απαραίτητη παύση- το cul de sac που οδηγούσε τον επισκέπτη στο δρόμο της επιστροφής.

Γ.Βουδούρη: "Πώς το λένε Βασίλη; Για να φτιάξω το ταμπελάκι".

Β.Γεροδήμος: "Πώς να το πούμε; Ξέρω γω; Άτιτλο" (κουνάει τα χέρια σα να χαϊδεύει την ταμπέλα στο χώρο) "Δε χρειάζεται τίποτα άλλο. Μιλάει από μόνο του". [από μνήμης ανασύσταση συνομιλίας]

δ. Συνέντευξη

Η καταγεγραμμένη συνέντευξη με το Βασίλη Γεροδήμο, έγινε δέκα μήνες μετά την ολοκλήρωση του "Άπιλου", τον Απρίλιο του 2013. Η συζήτηση περιστράφηκε γύρω από τον τρόπο σκέψης του κατά τη σύλληψη και δημιουργία του Άπιλου, γενικότερα του τρόπου που αντιμετωπίζει τη δημιουργική διαδικασία, τα εργαλεία που χρησιμοποιεί. Ασχοληθήκαμε με το κατά πόσον επηρεάζεται η ουσία του έργου όταν αλλάξει η υλικότητά του ή ο χώρος έκθεσής του. Στη συνέχεια η κουβέντα επεκτάθηκε στις απόψεις του πάνω στο θέμα της συνεργασίας με άλλους εικαστικούς και άτομα άλλων ειδικοτήτων, στο ρόλο που παίζει ο παράγοντας "θεατής" γι' αυτόν όταν στήνει ένα έργο. (βλ. απομαγνητοφωνημένη συνομιλία στο ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2)

Πριν και μετά τη συνέντευξη, ο Βασίλης, έχοντας στο νου του την έρευνα αυτή, όποτε θεωρούσε ότι κάτι που σκέφτηκε θα μπορούσε να φανεί βοηθητικό, μου το έλεγε. Συνεπώς, υπάρχουν

κάποια συμπεράσματα σχετικά με τον τρόπο εργασίας του που ίσως δεν μπορούν αμιγώς να τεκμηριωθούν από το υλικό που συμπεριλαμβάνεται σε αυτό το τεύχος, αλλά έχουν προέλθει από την επαφή με τον ίδιο το δημιουργό.

.....

Οι μορφές του Βασίλη Γεροδήμου έρχονται ως αποτέλεσμα σκέψεων και χρόνιων προβληματισμών που ενεργοποιούνται και εξελίσσονται ανάλογα με τον κάθε χώρο και τις ανάγκες του πλαισίου δημιουργίας. Μας εξήγησε πως το θέμα των δομών, του στοιβάγματος υλικών, είναι κάτι που τον απασχολεί συστηματικά. Είναι μια έρευνα που την έχει στο μυαλό του και την εξελίσσει, με κάθε του έργο.

Βασίλης Γεροδήμος: Σίγουρα απ' το χώρο, αλλά όλα αυτά υπάρχουν στο μυαλό μου. Ο χώρος αρχίζει να με τρώει όλο και περισσότερο. Φτιάχνω σημειώσεις, έργα, σε ανύποπτο χρόνο, πάντα όμως στο ίδιο σκεπτικό. Είδες, πάντα φτιάχνω δομές, και το άλλο στην Άρτα (σ.σ.άλλη έκθεση) πάλι ήταν ένα στοιβάγμα... καμία σχέση, αλλά εγώ πάντα τα σκέφτομαι τα υλικά, πώς μπορούν να δημιουργήσουν χώρο... Κάνω σκιτσάκια, μακέτες, δοκιμάζω... Οπότε μπαίνοντας σε έναν καινούριο χώρο, σκέφτομαι, τον ακούω, βλέπω πώς κινείται, και αποφασίζω τι θα κάνω... (Γεροδήμος, 2013, 2-9)

Η τοποειδής διάσταση είναι γι' αυτόν γοητευτική και πολύ ωραία σαν αφετηρία εργασίας. Επιθυμεί να πάρει από κάθε χώρο το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που θα του δώσει τη λύση για τη δημιουργία. Θεωρεί τα έργα ωστόσο αναδιαμορφώσιμα. Γι αυτόν, κάθε φορά που επανεκτίθενται, αλλάζει κάτι σε αυτά, χωρίς ωστόσο να αλλάζει η ουσία τους. Μπορεί να δει τις εγκαταστάσεις του να εκτίθενται στο "λευκό κύβο", αφού θεωρεί πως εκεί, αποκομμένα / καθαρισμένα από το "θόρυβο" του τόπου που τα γέννησε, θα μπορέσουν να αναδειχθούν, να σταθούν αυθύπαρκτα. Έτσι, τα ειδικά χαρακτηριστικά της μορφής και της υλικότητάς τους, θα φανούν πιο έντονα.

Δημιουργεί χώρους που άπαξ και ολοκληρωθούν μπορούν να σταθούν οπουδήποτε. Η μορφή του έργου είναι αποτέλεσμα μια ισχυρής "Ιδέας", τα υλικά είναι απαραίτητα για να ολοκληρωθεί αυτή η ιδέα, αλλά τελικά όποια υλικότητα κι αν προσλάβει τελικά, το σχήμα της Ιδέας δεν πρόκειται να καταστραφεί. Οι συμβάσεις και οι περιορισμοί στην υλικότητα δεν τον τρομάζουν, αφού όπως λέει χαρακτηριστικά, θα δουλέψει με ό,τι βρει (Γεροδήμος, 2013, 53-59)

Ο τρόπος με τον οποίο περιγράφει πώς ένα έργο -εάν είναι ολοκληρωμένο και "καλό"- μπορεί να σταθεί οπουδήποτε, μας θυμίζει το "αυθύπαρκτο σύνθεμα" από τον Deleuze. Ο Βασίλης όμως αναφέρει και μια άλλη αναφορά γι αυτή του την πεποίθηση, που προέρχεται από τα λόγια του Γιαννούλη Χαλεπά (σ.σ. ο Βασίλης σπούδασε μαρμαρογλυπτική στην Τήνο)

Β.Γ.: Ένα έργο, είναι.. αυτό.. όταν τελειώσει, αν είναι καλό το έργο, όπου και να το βάλεις στέκεται. πώς να σου πω... ακόμα και στην πλατεία εδώ να το βάλεις (σ.σ. Εξαρχείων) πάλι καλό θα είναι... Μη σου πω... ρε λες; Είναι και επίκαιρο με τόσους άστεγους έξω...(γέλια) Ο Χαλεπάς έλεγε, ένα καλό γλυπτό, ακόμα κι αν το κατακυλήσεις σε μια πλαγιά και ..και σπάσουν οι γωνιές του και, βρωμίσει, και πιασει χορτάρι, και πάλι θα είναι καλό έργο...κάπως έτσι δηλαδή. (Γεροδήμος, 2013, 73-78)

Γ.Β. Δηλαδή θα μπορούσες να το δεις και μέσα στο ΕΜΣΤ;

Β.Γ.: ναι, αμέ, γιατί όχι; ισα ισα! στο ΕΜΣΤ, που είναι καθαρός ο χώρος, δεν έχει βαβούρα, θόρυβο, δεν είναι σαν το Βυρσοδευείο που έχει.. έχει τα υλικά του, ξέρεις, είναι πιο γεμάτος. Εκεί τα κουτιά ήταν πολύ καλά, μιλούσαν πολύ ωραία με το χώρο, αλλά αν τα έβαζες στο ΕΜΣΤ, θα έδειχνε διαφορετικά... θα... θα καθάριζαν οι γραμμές του. Θα ήταν πιο δυνατό. Άπαξ και παράχθηκε σε ένα χώρο, μετα μπορεί να διαβαστεί πιο εύκολα στον καθαρό χώρο. (Γεροδήμος, 2013, 79-85)

Επιθυμία του είναι να δημιουργήσει αισθητικές εμπειρίες στον επισκέπτη, να κατανοήσουν όλοι, να προσλάβουν με όλες του τις αισθήσεις την πραγματικότητα που έχει δημιουργήσει ο καλλιτέχνης. Αυτή του η άμεση πολυαισθητηριακή αντίληψη μας θυμίζει την παραίτηση του Richard Schenker : *Κινηθείτε στο χώρο, εξερευνήστε τον με διαφορετικούς τρόπους. Νιώστε τον, κοιτάξτε τον, μιλήστε του, ακούστε τον, κάντε ήχους με αυτόν, παίξτε μουσική μαζί του, αγκαλιάστε τον, μυρίστε τον, γλύψτε τον κλπ. Αφήστε το χώρο να σας κάνει πράγματα: να σας αγκαλιάσει, να σας κρατήσει, να σας κουνήσει, να σας πιέσει, να σας ανυψώσει, να σας συνθλίψει κλπ.*(Celant G. , 1975)

Β.Γ. Θέλω να μπει ο άλλος μέσα και να δει, να βιώσει την κατάσταση, αυτά που ένιωσα εγώ, αυτά που σκέφτηκα εγώ, αλλά δε θα...κατεβάσω τον πήχη για τον επισκέπτη.. Εδώ για παράδειγμα, να δει το φως διαφορετικά, να μυρίσει αλλά από κει και πέρα, συνδημιουργό... όχι, δεν τον βλέπω. Ακόμα κι αν βοηθήσει, κάνει κάτι, είδες η μικρή στο Βυρσοδευείο βοηθούσε... αλλά θέλω να δει και να κάνει αυτό που εγώ έχω σκεφτεί. (Γεροδήμος, 2013, 91-96)

Ωστόσο, διαχωρίζει το ρόλο του ίδιου ως δημιουργού από το ρόλο του επισκέπτη, Δεν μπορεί να τον δει ως συν-δημιουργό, να τον εισαγάγει μέσα στη δουλειά του. Ο Β. Γεροδήμος θεωρεί πολύ σημαντικό να επικοινωνεί τη σκέψη του εν τω γίνεσθαι, να διαλέγεται σχετικά με την εξέλιξη της δουλειάς του, και το βρίσκει πολύ γόνιμο να ζητά τη γνώμη άλλων πάνω σε αυτό που σκέφτεται. Βρίσκει εξίσου βοηθητική ακόμα και την χαλαρή συνομιλία με έναν περαστικό, πολλώ μάλλον με κάποιον που κατανοεί τον τρόπο που δουλεύει ο ίδιος.

Β.Γεροδήμος: Κοίταξε, γενικά, ας πούμε, άμα, άμα έχεις έναν... Είναι ένας άνθρωπος ο οποίος περίπου έχει καταλάβει πού κινείται και μπορεί να σε πιάσει, πώς να το πω, και μια κουβέντα μπορεί να 'ναι..., μια λέξη, ας πούμε, μπορεί να είναι αρκετή, ας πούμε... [...] Εγώ το βλέπω και στο εργαστήριο όταν δουλεύω. [...] Γενικά δεν, δεν είμαι... μ' ενδιαφέρει ο κόσμος, με ξεμπλοκάρει, Δεν είναι αυτό το «είμαι εγώ εδώ», μοναχισμός και, αυτό το αυτιστικό αυτό, το πάω πάνω-κάτω, ας πούμε – όχι. (Γεροδήμος, 2013, 32-40)

Η ιδέα της συνεργασίας δεν τον τρομάζει, τη θεωρεί μάλιστα απαραίτητη στη σημερινή εποχή. Με αφορμή τη συνεργασία του με τη Τζένη Αργυρίου στο memorandum, το οποίο θα περιγράψουμε παρακάτω, είπε πως παρόλο που δεν είχε φανταστεί ότι μπορεί να λειτουργήσει έτσι ένα περιβάλλον με τόσα διαφορετικά άτομα και παράλληλες δράσεις, τελικά το αποτέλεσμα είναι πολύ ενδιαφέρον. Ακόμα αναγνωρίζει πως η κατεύθυνση του καλλιτεχνικού χώρου ολοένα και περισσότερο στρέφεται προς τη συνεργασία και την ομαδική εργασία, και θεωρεί πως εάν κάποιος θέλει να προωθήσει και να εξελίξει τη δουλειά του, πρέπει να ακολουθήσει το ρεύμα αυτό (Γεροδήμος, 2013).

Δε χρησιμοποιεί τεχνολογικά μέσα. Το εργαστήριό του είναι ένα ολόκληρος κόσμος από τριοδιάστατες σημειώσεις. Είναι προφανές με μια ματιά πως τον ενδιαφέρουν πολύ οι ιδιότητες

των υλικών και δουλεύει πάρα πολύ στη δομή τους. Επιμένει πως η δουλειά του είναι εννοιολογική, αλλά τον ενδιαφέρει μέσα από το υλικό να μεταφέρει την οποιαδήποτε ιδέα, και όχι να ανασυνθέσει ιδέες του παρελθόντος ή οποιαδήποτε εξωτερική αναφορά.

Εικόνες 19,20: Το εργαστήριο του Βασίλη



ε. Σύνοψη

Το Άπιπλο, είναι ένα δωμάτιο που εν-τοπίζεται μέσα στο Βυρσοδεψείο, ή και σε οποιονδήποτε άλλο χώρο. Δημιουργεί έναν Έτερο τόπο όπου κι αν βρίσκεται, ένα Έξω κι ένα Μέσα, με ισχυρό διαχωριστικό το χαρτονένιο τοίχο. Πρόκειται για μια εγκατάσταση μιμητιστική στη βάση της, με έντονη χωρική υπόσταση. Η απλότητα των υλικών του και η εύληπτη επιρροή της χωρικότητάς της στη δημιουργία αισθητικών εμπειριών, κάνει την αφήγησή τη κτήμα όλων, ακριβώς όπως επιθυμεί ο δημιουργός (Γεροδής, 2013) Είναι ένα δωμάτιο όπου ο επισκέπτης μπορεί να μπει, να προσλάβει της πραγματικότητα που έχει δημιουργήσει ο καλλιτέχνης, να τη βιώσει με όλες του τις αισθήσεις. Είναι ένα σύνθεμα, θα μας έλεγαν οι Deleuze & Guattari, το οποίο έχει ανεξαρτητοποιηθεί από το δημιουργό του, έχει άρα γι' αυτούς επιτύχει το στόχο της δημιουργίας. (βλ. σελ. 20: "να μπορεί το σύνθεμα να σταθεί από μόνο του")

Η Μορφή του είναι παγωμένη μεν, αλλά δεν είναι η μοναδική που μπορεί να εκφράσει το Νόημά του. Τόσο από τα λόγια του Βασίλη Γεροδήμου, όσο και από την προσωπική μας εμπειρία από την παρατήρηση της δημιουργίας του, διαπιστώνουμε πως η υλικότητά του θα μπορούσε να είναι διαφορετική, χωρίς αυτό να καταστρέφει την αφήγησή του. Το ενδιαφέρον του δημιουργού στρέφεται μάλλον στη δομική διαδικασία, στην έννοια του χειρωνακτικού, του στοιβάγματος, στο μετασχηματισμό και τις ιδιότητες του υλικού, (βλ. κείμενο Ε. Τσοκάντα, (Γεροδής, 2013), ενότητα γ.) παρά στα ειδικά τυπολογικά χαρακτηριστικά του, τα οποία διαμορφώθηκαν κατά συνθήκη, απαντώντας στους υπάρχοντες περιορισμούς οικονομικής και χρονικής φύσης. Αυτή άλλωστε είναι και η βάση της φιλοσοφίας του Γεροδήμου, όπως φαίνεται και από το artistic statement του, η δημιουργία βάσει γενικών χωροπλαστικών χειρονομιών που ανταποκρίνονται σε κοινά αποδεκτές- ψυχικές διαθέσεις και τρόπους ύπαρξης (βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2)

Η ιδέα πίσω από τη μορφή αυτή, προέρχεται από μακροχρόνιους προβληματισμούς και "σπουδές" του καλλιτέχνη, και δεν είναι αποκομμένη από την υπόλοιπη δημιουργία του, παρά συνδέεται με αυτήν οργανικά (Γεροδήμος, 2013). Απόδειξη γι' αυτό και το γεγονός ότι τα "σκήτσα εργασίας" του Βασίλη, στην πλειοψηφία τους, υπήρχαν ήδη, ως εάν το συγκεκριμένο έργο να υπήρχε ήδη στο μυαλό του, και μονάχα προστέθηκε σε αυτό το "τόπος" του Βυρσοδεψείου και της συγκεκριμένης συνθήκης έκθεσης, δίνοντάς του την τελική του μορφή. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως με αυτή την έννοια, ο συγκεκριμένος δημιουργός είναι *radicant* (Bourriaud N. , 2009), αφού το συγκεκριμένο του βρίσκεται μέσα του, και αλληλεπιδρά στιγμιαία και αθροιστικά με κάθε νέο τόπο προορισμού του (βλ. σελ. 26).

Ο χώρος σαν έννοια είναι κεντρικός στη δουλειά του Γεροδήμου, αλλά και στο συγκεκριμένο έργο. Το Άππλο είναι ένας νέος χώρος ο οποίος μπορεί να περιέχει δράση, ενώ ταυτόχρονα αποτελεί ένα περίοπτο αντικείμενο. Όπως είδαμε και παραπάνω, πρόκειται για ένα έργο αυθύπαρκτο πια, το οποίο ως εκ τούτου μπορεί να εκτεθεί και αλλού, όπως ήδη έγινε. Στην περίπτωση επανέκθεσης θα προσαρμοστεί στις νέες συνθήκες, θα εν-τοπιστεί και πάλι, χωρίς να αποδυναμωθεί, *ως ένα σύστημα σημείων που ανασυστίνεται* (Deleuze & Guattari βλ. σελ 21-22). Άλλωστε και ο δημιουργός δηλώνει πως δεν τον τρομάζει καθόλου ο χώρος του Μουσείου, αφού όχι μόνο το έργο δε θα αποδυναμωθεί, αλλά θα βρει πρόσφορο έδαφος για να αναδείξει την αυθυπαρξία του, πάντα αλληλεπιδρώντας με τον εν λόγω χώρο. Ίσως αυτή η λογική, να είναι αποτέλεσμα του υποβάθρου του Βασίλη στη μαρμαρογλυπτική, η οποία τον κάνει να αποζητά την αντιπαράθεση του έργου με το λευκό κύβο (Γεροδήμος, 2013).

Ήδη από τα ήδη αναφερθέντα χαρακτηριστικά του, αντιλαμβανόμαστε πώς εγγράφεται ο χρόνος σε αυτό το έργο. Ο χρόνος είναι, καταρχάς ο ρυθμός της διαδικασίας, μια σημαντική μεταβλητή για τη διαμόρφωση της τελικής μορφής. Ενυπάρχει όμως και σε κάθε βήμα μετασχηματισμού. Το σύστημα της μορφοποίησης αυτού του έργου, επιτρέπει άπειρες χρονικές διαμορφώσεις (βλ Rem Koolhaas, βλ. σελ. 21) σε διαφορετικές συνθήκες. Παρά τη φαινομενικά μνημειώδη μορφή του, είναι ένα σύστημα σε αέναη κίνηση, στηριγμένο σε μια δομική μονάδα και ένα "τρόπο", υποκινούμενο από τη συνδράση του δημιουργού με τον "τόπο".

Ο θεατής καλείται να ζήσει στο χώρο αυτό, να κινηθεί μέσα του και να τον βιώσει, ή να τον "μυρίσει" για να χρησιμοποιήσουμε μια λέξη του Γεροδήμου. Βρίσκεται στο μυαλό του καλλιτέχνη συνεχώς κατά τη δημιουργική διαδικασία. Ο ρόλος του περιορίζεται μάλλον στην αισθητική απόλαυση αυτού που ο ίδιος ο καλλιτέχνης έχει νιώσει, ωστόσο ο Γεροδήμος δε θέλει να τον χειραγωγήσει, ενώ θεωρεί πως η φύση του έργου επιτρέπει στον καθένα να νιώσει αυτά που ο ίδιος μπορεί, να φτιάξει τη δική του εικόνα εαυτού και κόσμου (βλ. σελ 27). Δε βλέπει τη δημιουργική διαδικασία ως "μοναχισμό", αφού, όπως επισημαίνει και ο ίδιος χρειάζεται την επαφή με τους άλλους. Ο "άλλος", θεατής, επιμελητής, περαστικός, έχει θέση στη δουλειά του Γεροδήμου ως κάποιος που με μια κουβέντα του μπορεί να βοηθήσει την εξέλιξη της διαδικασίας (Γεροδήμος, 2013).

Μάλιστα, τόσο από τη συνέντευξη όσο και από την προσωπική μας παρατήρηση, μας έγινε ξεκάθαρο πως ο Βασίλης Γεροδήμος θεωρεί σημαντική τη συνεργασία ακόμα και με άλλες ειδικότητες, για ομαδικά έργα, και είναι κάτι που το επιδιώκει. Βρίσκει ενδιαφέρον το γεγονός ότι συνεργαζόμενος με άλλους μπορεί κανείς να ανακαλύψει ή να εμπνευστεί πράγματα απρόσμενα, ενώ τονίζει το γεγονός ότι η τάση συνεργασίας είναι κάτι που ολοένα και περισσότερο βρίσκουμε γύρω μας, άρα ο καθένας με τον τρόπο του θα ήταν καλό να την ενσωματώσει στη δουλειά του προκειμένου να έχει τη δυνατότητα να την εξελίξει και προωθήσει καλύτερα. Σε μια διευρυμένη θεώρηση, αυτή του η δήλωση μας θυμίζει τη φράση του Norbert Bolz , που λέει, αναφερόμενος στην εποχή των δικτύων που διανύουμε, ότι "η συνδεσιμότητα και η θέση μας στο δίκτυο είναι δείκτες δύναμης" (Bolz, 2007).

Γ. ΔΙΝΗ - ahylo studio

α. Γενικά Στοιχεία

Η Δίνη είναι μια εν εξελίξει εικαστική εγκατάσταση του αρχιτεκτονικού γραφείου ahylo studio, η οποία θα εκθεθεί ως μέρος της περιοδεύουσας έκθεσης, CRISIS IS A GREEK WORD¹⁰³. Η πρωτοβουλία αυτή είναι μια έκθεση Ελληνικού design (γραφιστικής), που ξεκίνησε από την Αθήνα - από την ομάδα σχεδιαστών οπτικής επικοινωνίας Susurrus, και θα ταξιδέψει σε 12 χώρες του κόσμου. Συμμετέχουν 50 δημιουργικά γραφεία της Ελλάδας, απ' αυτά που έχουν δώσει εξαιρετικά δείγματα γραφής τα τελευταία χρόνια. Η πρώτη έκθεση έγινε στη Σμύρνη τον περασμένο Μάρτιο, ενώ στις 21/6 εγκαινιάζεται η έκθεση στη Σόφια. Στόχος της πρωτοβουλίας είναι να δείξει σε όλο τον κόσμο μια θετική πλευρά της Ελλάδας, να "αφηγηθεί" μέσα από τη δημιουργικότητα όχι μόνο την ίδια την κρίση, αλλά και έναν τρόπο αντιμετώπισής της. (βλ. Δελτίο Τύπου στο Παράρτημα)

Στο πλαίσιο της έκθεσης αυτής, ζητήθηκε από το αρχιτεκτονικό γραφείο ahylo¹⁰⁴ να δημιουργήσει και να κατασκευάσει μια χωρική εγκατάσταση η οποία να μπορεί να λύνεται και να μεταφέρεται όπου πηγαίνει η έκθεση. Ο προβλεπόμενος προϋπολογισμός εκ μέρους της διοργάνωσης είναι ιδιαίτερα χαμηλός (150€), αλλά το γραφείο αποδέχτηκε την προσφορά, καθώς το θεώρησαν ως ένα ερευνητικό πείραμα σχεδιασμού ενός χώρου εκτός λειτουργικότητας, αφενός, και ως ευκαιρία αυτοπροβολής, αφετέρου. Η κατεύθυνση εργασίας του συγκεκριμένου γραφείου, άλλωστε, συγκλίνει προς τέτοιου ερευνητικές αναζητήσεις περί του χώρου.

Το ahylo studio είναι ένα αρχιτεκτονικό γραφείο με έδρα την Αθήνα, τη Βαρκελώνη και τη Νέα Υόρκη, που λειτουργεί σε κάθε στάδιο της διαδικασίας σχεδιασμού από την ιδέα έως την κατασκευή. Μέσω αλγοριθμικών και υλικών διαδικασιών αυτο-οργάνωσης, επιδιώκουμε να αναπτύξουμε μεθοδολογίες σχεδιασμού που υποθάλπουν τη συμπεριφορά των μη γραμμικών συστημάτων. Πειραματιζόμαστε με σύγχρονες τεχνικές στο σχεδιασμό και την κατασκευή και το έργο μας στοχεύει να είναι καινοτόμο, οικονομικό και λειτουργικό. Η συνεχιζόμενη ερευνητική και εφαρμοσμένη δημιουργία του ahylo studio περιλαμβάνει έργα στην Ελλάδα, το Περού, την Ισπανία και τις ΗΠΑ.

Η ονομασία ahylo προέρχεται από το ελληνικό πρόθεμα [α] και την [ύλη-hyle]. Μια άμεση μετάφραση στα αγγλικά θα ήταν "immaterial", ωστόσο θα έπρεπε να εκληφθεί ως μια ιδέα συμπληρωματική της ύλης. Η οντολογία των συμβάντων και των διαδικασιών, επιτρέπει στο υλικό και το άυλο να διασυνδέονται και να ενσωματώνονται με ατέρμονο δυναμισμό. Το ahylo αναφέρεται στην οργάνωση της ύλης- αναφέρεται στη διαδικασία της. Είναι αυτό, το άυλο, αυτό που διαμορφώνει την ύλη.

[η φιλοσοφία του γραφείου όπως φαίνεται ιστοσελίδα του]

103 www.crisisisagreekword.gr

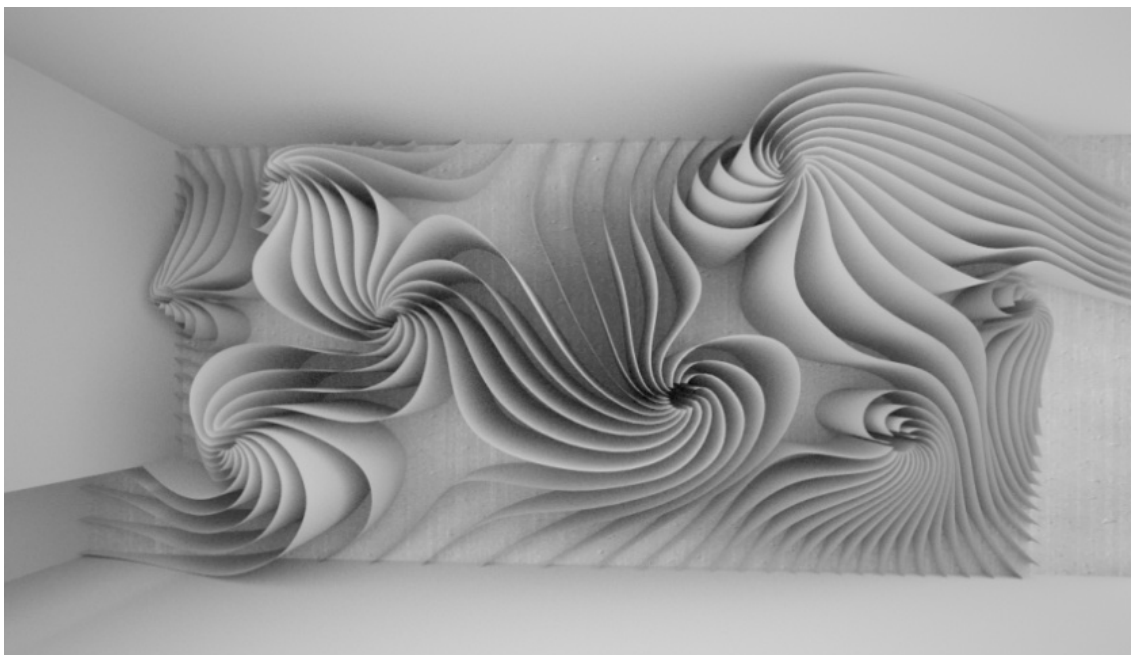
104 www.ahylo.com

Ο χώρος στον οποίο θα στηθούν οι εκθέσεις σε κάθε πόλη είναι ακόμα άγνωστος, συνεπώς οι δημιουργοί κλήθηκαν να σχεδιάσουν μια αυτόνομη χωρική ενότητα που να τοποθετείται σε κάποιο κομβικό σημείο το εκάστοτε χώρου (έναρξη ξενάγησης, μέση διαδρομής, κατάληξη έκθεσης). Η κατασκευή έπρεπε να είναι λυόμενη, εντός προϋπολογισμού, αυτό-φερόμενη και φυσικά να δημιουργεί την επιθυμητή βιωματική εμπειρία απαντώντας στο θέμα της έκθεσης.

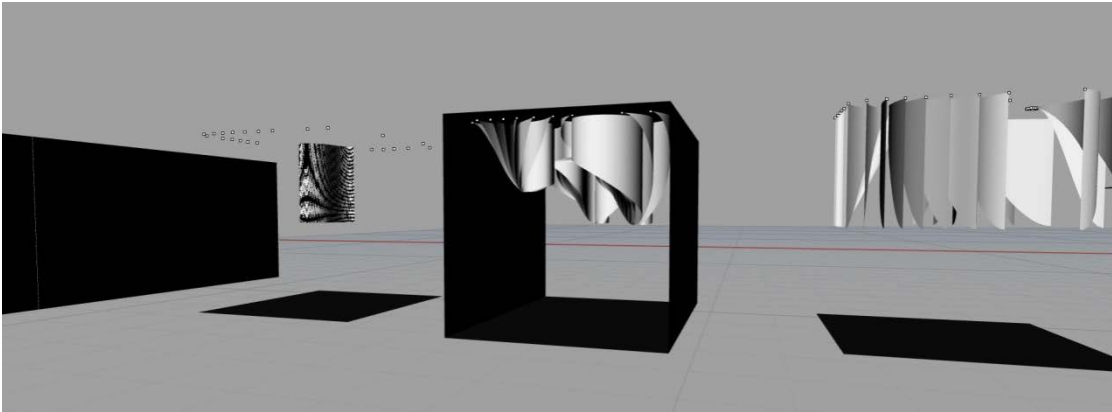
Η εγκατάσταση δεν έχει ολοκληρωθεί ακόμα σε επίπεδο κατασκευής, γιατί δεν έχει καθοριστεί η ημερομηνία της έκθεσης *Crisis is a Greek Word* εδώ στην Αθήνα, οπότε και θα παρουσιαστεί το συγκεκριμένο έκθεμα για πρώτη φορά. Ωστόσο ο σχεδιασμός και η μελέτη των υλικών και της κατασκευής έχει προχωρήσει σε αρκετά ικανοποιητικό βαθμό ώστε να μπορούμε να συζητήσουμε για τη διαδικασία που οδήγησε εκεί.

β. Περιγραφή της εγκατάστασης

Η Δίνη είναι ένα ορθογώνιο δωμάτιο, διαστάσεων περίπου (2,5*4) m. Οι τοίχοι του είναι κατασκευασμένοι από μαύρες επιφάνειες γυψοσανίδας ενώ το ταβάνι καλύπτεται από στροβιλοειδείς σε κάτοψη σχηματισμούς (δίνες) (βλ. Εικόνες 21,22) Οι δίνες αυτές υλοποιούνται από υφάσματα που κρέμονται σαν κουρτίνες σε ύψη μεταβλητά, που όμως εξασφαλίζουν ότι το κεφάλι και οι ώμοι του επισκέπτη θα καλύπτονται εντελώς από το ύφασμα κατά τη διάρκεια της διαδρομής. Τα υφάσματα αυτά, λευκά και ελαφριά, είναι προσαρτημένα σε έναν ξύλινο λυόμενο σκελετό, στον οποίο μάλιστα θα είναι ενσωματωμένα φώτα τύπου LED τα οποία θα τονίζουν τις γραμμές των Δινών.



Εικόνες 21,22: Δοκιμές για τη διαμόρφωση των διαστάσεων της Δίνης, Η Δίνη όπως φαίνεται από κάτω



Δίνη

(ουσ. Θηλυκό)

1. Γρήγορη και περιστροφική κίνηση μιας μάζας νερού ή ανέμου που δημιουργείται από αντίθετα ρεύματα και σχηματίζει στο κέντρο ένα κενό σε σχήμα χοάνης.

2. (μετ.) Σειρά συναισθημάτων, καταστάσεων ή γεγονότων που προκαλούν αναστάτωση. Κατάσταση εξαιρετικά ανώμαλη και συνεχώς μεταβαλλόμενη, που συμπαρασύρει τους πάντες και τα πάντα.

Ο Zygmunt Bauman χαρακτηρίζει τη σύγχρονη εποχή με τον όρο «ρευστή νεωτερικότητα», που περιγράφει μια συνθήκη ταχύτατα εναλλασσόμενων καταστάσεων και μεταλλασσόμενων προτεραιοτήτων, που υπονομεύουν τις έννοιες της αντοχής, της διάρκειας και της σταθερότητας και «καθιστούν δύσκολο για τα άτομα το να έχουν το χρόνο ή το πλαίσιο να οργανώσουν τις ζωές τους».

Καταρρέει το κοινωνικό κράτος (στοιχεία από την ετήσια έκθεση, του Συνήγορου του Πολίτη).

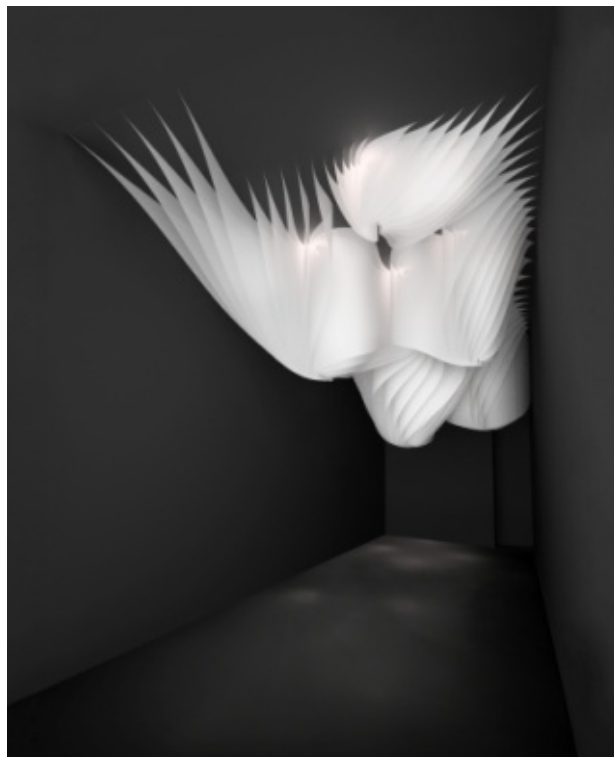
«Η πρωτοφανής κρίση που βιώνει η ελληνική κοινωνία σε συνδυασμό με τα σοβαρά πλήγματα που έχει υποστεί η διοίκηση και τα στελέχη της, καθώς τελούν σε διαρκή αβεβαιότητα, την ώρα που καλούνται να ανταποκριθούν στις αυξημένες απαιτήσεις της κοινωνίας, έχουν ως αποτέλεσμα την κατάρρευση του κοινωνικού κράτους και κατ' επέκταση της κοινωνικής συνοχής».

Τεχνικά χαρακτηριστικά:

Περιβάλλον και εγκατάσταση οροφής | μαύρο περιβάλλον 2.5 x 6.20 x 3.00 m | λευκή δίνη 2.50 x 5.00m μεγ. h = 1.5m | Ύφασμα, ξύλο και γυψοσανίδα.

Συντελεστές:

Αρχιτεκτονικός σχεδιασμός:
Ιουλιέττα Ζήνδρου, Παύλος Ξανθόπουλος,
Γραμματική Ζαμάνη
Κατασκευή: Ahylo fab
Επεξεργασία υφάσματος:
Νικολέτα Μάη



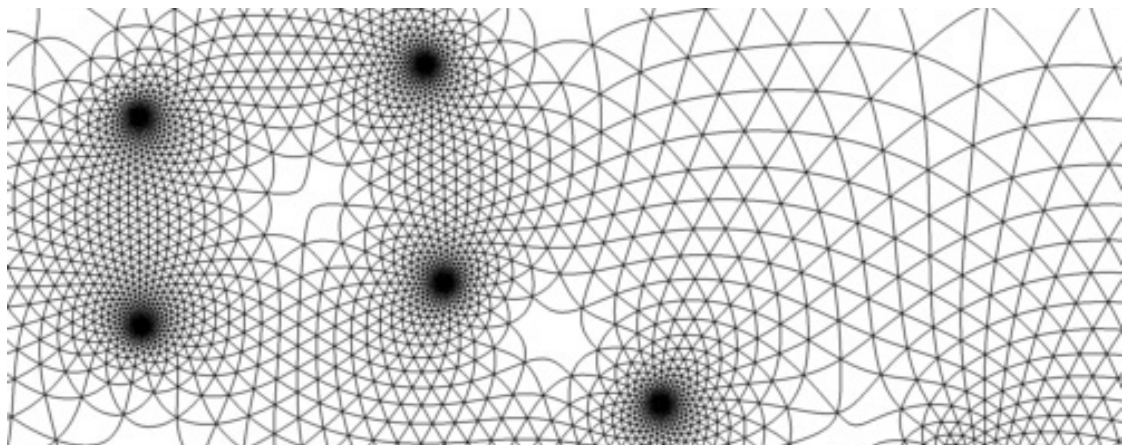
Εικόνα 23: Η τελική διαμόρφωση της Δίνης

γ. Φαινομενολογική Παρατήρηση

Γνωρίζω τον Παύλο Ξανθόπουλο και την Ιουλιέττα Ζίνδρου εδώ και δέκα περίπου χρόνια, και μάλιστα έχουμε κατά καιρούς συνεργαστεί τόσο σε επαγγελματικό όσο και σε ερευνητικό επίπεδο. Συνεπώς, τόσο λόγω επαγγέλματος όσο και λόγω γνωριμίας, έχω εξοικείωση με τον τρόπο που εργάζονται και με τα εργαλεία που χρησιμοποιούν. Η συχνές επισκέψεις μου στο γραφείο τους μου επέτρεψαν να λαμβάνω μια συνεχή διάχυτη εικόνα της εξέλιξης του συγκεκριμένου έργου.

Η ανάθεση έγινε στις αρχές Μαρτίου. Για κάποιες ημέρες στο γραφείο σκέφτονταν πως θα μπορούσαν να προσεγγίσουν το ευαίσθητο θέμα της κρίσης, χωρίς να γίνει κάτι γραφικό, χωρίς ωστόσο να σχεδιάζουν κάτι. Ακούστηκε η λέξη "ύφασμα", ως μια υλική διάσταση που η Ιουλιέττα ήθελε να χρησιμοποιήσει σε κάποιο επόμενο έργο.

Εκείνη την περίοδο στο αhylo ασχολούνταν με την ανακαίνιση μιας κατοικίας. Προχωρώντας στο σχεδιασμό του νέου ταβανιού για το διαμέρισμα εκείνο, χρησιμοποίησαν ως σχεδιαστική λογική ροοτομικές επιφάνειες¹⁰⁵ (βλ. Εικόνα 24) που θα τους έδιναν τη γλυπτική μορφή που επιθυμούσαν. Δουλεύοντας πάνω σε αυτό, είχαν την ιδέα να χρησιμοποιήσουν το ίδιο εργαλείο μορφής και για την εγκατάσταση στο crisis, και μάλιστα να κάνουν κάτι με υφάσματα, που ταίριαζε με την ιδέα της "ροής". [11/3/13]



Εικόνα 24 : Ροοτομική επιφάνεια σε κάτοψη

105 Οι ροοτομικές επιφάνειες (rheotomic surfaces) είναι ένα είδος γεωμετρίας που δημιουργείται με κανόνες της θεωρίας ρευστών. Σε επίπεδο αλγοριθμικού προγραμματισμού, την εξέλιξε πρώτη φορά ο Daniel Pickler -αρχιτέκτονας- το 2009. έγραψε ουσιαστικά για έναν αλγόριθμο παραγωγής επιφανειών μέσω προσομοίωσης της ροής υγρών και ηλεκτροστατικών κυμάτων. Οι επιφάνειες αναλύονται σε/ προέρχονται από έναν καμπυλόγραμμο ορθογωνικό κανάβο ο οποίος αλλάζει τροποποιώντας τοπικά τις παραμέτρους θέσης και έντασης πεδίου κάποιων συγκεκριμένων σημείων. Με τον τρόπο αυτό παράγονται από ένα σχεδιαστικό σύστημα πολλαπλά αποτελέσματα μορφής. Μέσω creative commons, το αρχείο προγραμματισμού αυτής της γεωμετρίας (αρχείο τύπου RhinoGrasshopper) είναι διαθέσιμο στον καθένα, για να το χρησιμοποιήσει και να το εξελίξει.

Το αρχείο αλλά και η συζήτηση επί του θέματος βρίσκονται εδώ:

[http://spacesymmetrystructure.wordpress.com/2009/02/06/rheotomic-](http://spacesymmetrystructure.wordpress.com/2009/02/06/rheotomic-surfaces/)

[surfaces/http://www.grasshopper3d.com/profiles/blogs/rheotomic-surfaces-and-flowline-generation-tool](http://www.grasshopper3d.com/profiles/blogs/rheotomic-surfaces-and-flowline-generation-tool)

Συμφώνησαν ως προς αυτή την κατεύθυνση σχεδιασμού, και άρχισαν να πειραματίζονται με τις διαστάσεις και τις αναλογίες του χώρου, με την ακριβή θέση και μορφή των γραμμών και των επιφανειών, ποια στοιχεία θα υλοποιούνταν από ύφασμα. Μια λογική παρόμοια με αυτή που ακολουθούν στον αμιγή αρχιτεκτονικό σχεδιασμό δηλαδή, και πάντα έχοντας τους περιορισμούς της κατασκευής, του κόστους και του τρόπου έκθεσης στο μυαλό τους.

Παράλληλα, ξεκίνησε η εννοιολογική έρευνα, καθώς το θέμα της έκθεσης είναι συγκεκριμένο και ιδιαίτερα έντονο. Σ' αυτό ειδικεύεται η Ιουλιέττα κυρίως. Τελικά, η ιδέα της "δίνης" τους ικανοποίησε ως νοηματικό πεδίο διαπραγμάτευσης με την Κρίση, και μάλιστα είχε πολύ καλή και άμεση μεταφορά σε Μορφή [μου θύμισε το Βουγγιάιδ που λέει πως κάθε ιδέα μεταφράζεται σε μορφή αλλιώς δεν έχει νόημα- βλ. ενότητα]. Τους άρεσε γιατί σαν βιωμένος χώρος θα είχε τη δυνατότητα -με την κατάλληλη επεξεργασία- να μεταφέρει τα έντονα συναισθήματα που ήθελαν σχετικά με το θέμα, χωρίς όμως να γίνει με τρόπο γραφικό η αναπαράσταση. [14/3/13]

δίνη (θηλυκό)

περιστροφική κίνηση του νερού ή του ανέμου, η οποία συμβαίνει συνήθως όταν συναντώνται αντίθετα ρεύματα

(μεταφορικά) σειρά συναισθημάτων, καταστάσεων ή γεγονότων που προκαλούν αναστάτωση

"vortex"

Magnetic field

A magnetic field is a mathematical description of the magnetic influence of electric currents and magnetic materials. The magnetic field at any given point is specified by both a direction and a magnitude (or strength); as such it is a vector field.

The magnetic field is most commonly defined in terms of the Lorentz force it exerts on moving electric charges. Magnetic field can refer to two separate but closely related fields which are denoted by the symbols B and H.

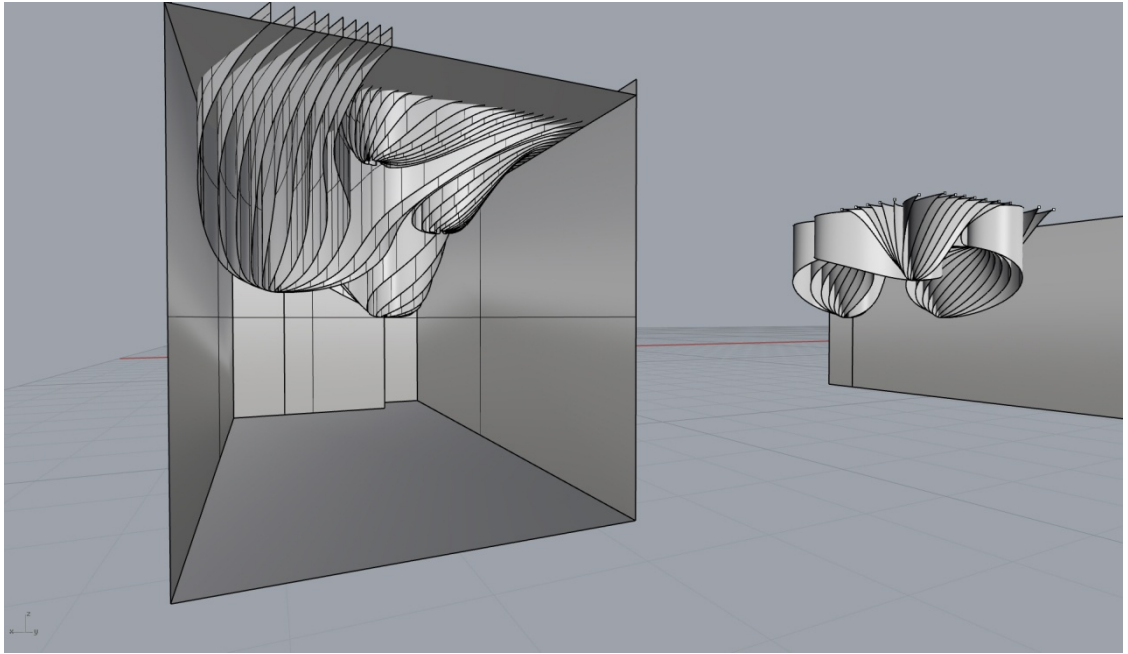
[Wikipedia]

*[...Κοινό στοιχείο όλων των κρίσεων είναι ότι απαιτούν μια αλλαγή. Από τί εξαρτάται λοιπόν αν μια κρίση θα αποτελέσει κίνδυνο ή ευκαιρία για ανάπτυξη; Από τον τρόπο που θα ερμηνεύσουμε την κατάσταση και από το επίπεδο αυτοπεποίθησης με το οποίο θα την αντιμετωπίσουμε. Η **αλλαγή προοπτικής** στον τρόπο που επιλέγουμε να αντιμετωπίζουμε την πραγματικότητα μας βοηθά να επαναπροσδιορίσουμε τις έννοιες και να περιγράψουμε άλλες, εναλλακτικές, αναγνωρίσιμες ή όχι, αφηρημένες μορφές.] [από σημειώσεις της Ιουλιέττας]*

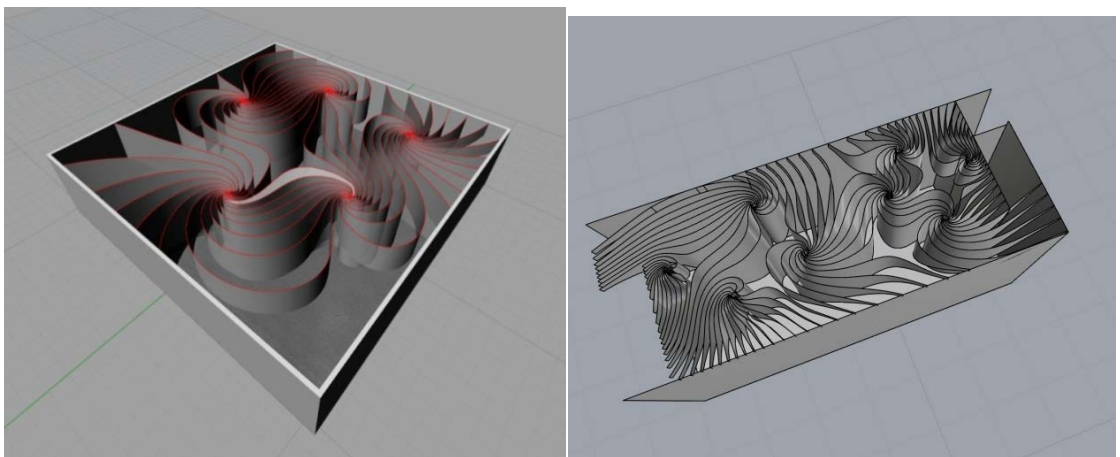
Αυτές οι σημειώσεις της Ιουλιέττας μου θύμισαν μια παρεμφερή έρευνα που είχε κάνει όταν ψάχναμε το θέμα του ΥΠΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ, και σκέφτηκα πώς οι σκέψεις μας και οι προβληματισμοί μας εξελίσσονται συνεχώς, και πώς ο καθένας μας κουβαλάει το δικό του "οπλοστάσιο" ιδεών και τρόπων δράσης που τα ανασύρει κάθε φορά με διαφορετικό τρόπο.

*Μετά από κάποιες μέρες δοκιμών, συμφώνησαν στις διαστάσεις του χώρου που θα δημιουργούσαν. Μια μέρα που ήμουν κι εγώ εκεί, αποφασίστηκε, με τη σύμφωνη γνώμη όλων και επιστρατεύοντας τη χωρική αντίληψη όλων των παρευρισκομένων, το δωμάτιο να γίνει περίπου (2,5*4) m, ώστε να είναι καθαρό ορθογώνιο, αλλά να μην είναι κλειστοφοβικά μικρό. (βλ.εικόνα 27) Για το ύψος δεν ήταν ακόμα σίγουροι, αλλά θα ήθελαν ένας άνθρωπος μέσου ύψους να*

καλύπτεται από το ύφασμα από το στήθος και πάνω, σε μερικά σημεία ίσως και περισσότερο, (βλ. εικόνα 25) αλλά να μην καταλήξει δυσλειτουργικό το αποτέλεσμα, σαν κουρτίνα. Και, πρακτικά μιλώντας άλλωστε, με το θέμα της ασφάλειας του χρήστη να βρίσκεται πάντα στο μυαλό τους ως αρχιτεκτόνων, αν κάποιος μπερδευτεί μέσα στο ύφασμα μπορεί αφενός να πέσει, αφετέρου να παρασύρει ολόκληρη την κατασκευή. [25-26/3/13]



Εικόνα 25: δοκιμές για το ύψος του υφάσματος



Εικόνα 26: τρισδιάστατη απεικόνιση χώρου τυχαίων διαστάσεων. δοκιμή ροοτομικών γεωμετριών

Εικόνα 27: τελικές διαστάσεις χώρου

Ενημέρωσαν την οργανωτική ομάδα για την ιδέα, έδωσαν και ένα επεξηγηματικό κείμενο (βλ. προηγούμενη ενότητα). Η ιδέα έγινε αποδεκτή, και συζήτησαν για τις απαιτούμενες προδιαγραφές μεταφοράς. Η μεταφορά από έκθεση σε έκθεση θα γίνεται με αεροπλάνο, άρα μιλάμε για μικρό απαιτούμενο όγκο συσκευασίας, ενώ σε κάθε περίπτωση οι οδηγίες συναρμολόγησης θα πρέπει να είναι σαφείς ώστε να μπορεί να το στήσει κάποιος χωρίς επίβλεψη από τους δημιουργούς. Αυτή η τελευταία συνθήκη φαίνεται να είναι και η πιο αγχωτική, αφού απαιτεί πλήρη και λεπτομερή σχεδιασμό μέχρι τελευταίας βίδας...[28/3/13] όντως, σκέφτηκα,

είναι μια άλλη περίπτωση όπου το έκθεμα είναι ανεξάρτητο απ το δημιουργό, αλλά μιλάμε πια για τελειοποίηση κατασκευής σε επίπεδο προϊόντος, ώστε να μπορεί να χρησιμοποιηθεί από κάποιον άλλο.

Άρχισε η αναζήτηση υλικών και η επίλυση των κατασκευαστικών λεπτομερειών. Δοκιμάστηκαν διάφοροι τύποι υφάσματος ως προς το βάρος, την ελαστικότητα, τη διαφάνεια, και -φυσικά- την τιμή. Έγιναν κάποιες δοκιμές κοπής των στελεχών του σκελετού μέσα στον οποίο θα σύρονται τα υφάσματα. (βλ. εικόνα 28). Η καλή εποπτεία των κατασκευαστικών λεπτομερειών εδώ βοήθησε πολύ γιατί η διαδικασία αποφάσεων προχωρούσε με γρήγορα και σίγουρα βήματα.



Εικόνα 28: τμήμα του σκελετού, όπου φαίνεται η εγχοπή εισόδου του υφάσματος.

Παράλληλα προχωρούσε η σχεδιαστική διαδικασία για την ενσωμάτωση των LED με τέτοιο τρόπο ώστε να δίνουν έμφαση στις γραμμές των στροβίλων. Ως προς αυτό το θέμα υπήρχε μια δυσκολία, καθώς η ενσωμάτωση ηλεκτρικών κυκλωμάτων θα έκανε την επαναλαμβανόμενη συναρμολόγηση και αποσυναρμολόγηση πιο δύσκολη. Και φυσικά θα διόγκωνε το κόστος.[3/4/13]Επιλέχθηκε το ύφασμα, συνεχίστηκαν οι δοκιμές για το σκελετό, έκλεισε ο τρόπος συναρμολόγησης, έχει γίνει έρευνα αγοράς για τα LEDs. Ωστόσο, μιας και η τελική ημερομηνία υλοποίησης δεν έχει οριστεί, τα έργα έχει αφεθεί στο συρτάρι μέχρι να χρειαστεί να πραγματοποιηθεί.

Το "project" στη μεγαλύτερή του έκταση θεωρείται ολοκληρωμένο για τους ίδιους, αφού έχουν προσεγγίσει τόσο την ιδέα όσο και την κατασκευαστική του επίλυση. Ακόμα κι αν χρειαστεί να αλλάξουν κάποιες διαστάσεις ή άλλα επιμέρους στοιχεία, και πάλι θα είναι η "Δίνη". Θυμήθηκα εδώ τη φράση του Vito Accorci από τη διάλεξή του, που λέει ότι οι αρχιτέκτονες, ακόμα κι αν κάτι είναι άχπστο, το θεωρούν "project". Κάπως έτσι φαίνεται να λειτουργούν και οι εικαστικοί όμως, σύμφωνα με την προσωπική μου εμπειρία τουλάχιστον. Κι αυτοί κουβαλούν μαζί τους ένα σωρό μισοτελειωμένες σκέψεις, έτοιμες να εκκολαφθούν. Δηλαδή σε κάθε δημιουργική διαδικασία το "προϊόν" είναι η ιδέα, που οδηγεί-εκφράζεται και από μια συγκεκριμένη μορφή. Ακόμα και τα έργα του Tino Sehgal μου θυμίζουν αυτό το μοτίβο, αφού πουλά την ιδέα, την αφήγηση.

Τα εργαλεία και οι μέθοδοι σχεδιασμού που χρησιμοποιούν τους επιτρέπουν να γνωρίζουν και να προβλέπουν με λεπτομέρεια το τελικό αποτέλεσμα, άρα σε περίπτωση που χρειαστεί να το

κατασκευάσουν, κατά πολύ μεγάλο ποσοστό, το παραγόμενο αποτέλεσμα θα είναι αυτό που έχει σχεδιαστεί. Πάντα υπάρχουν μικροπροβλήματα στην κατασκευή, αλλά όσο καλύτερα έχει σχεδιάσει κάτι τόσο αποφεύγονται αυτά[24/4/13].Κάπως έτσι έχει μείνει η υπόθεση "Δίνη", ενώ περιμένουν την ανακοίνωση της ημερομηνίας έκθεσης. Τότε θα αρχίσει μια πυρετώδης φάση κατασκευαστικών δοκιμών, αλλά η ιδέα, η δημιουργία, έχουν ολοκληρωθεί. Τώρα μένει η "δουλειά".

δ. Συνέντευξη

Η συνέντευξη έγινε στο γραφείο του Παύλου και της Ιουλιέτας. Συζητήσαμε κυρίως γύρω από το συγκεκριμένο έργο, και την πορεία σχεδιασμού του, τόσο ως προς τη μεθοδολογία και τα εργαλεία, όσο και τους παράγοντες/περιορισμούς που επηρεάζουν την εξέλιξη της ιδέας. Επιμείναμε ιδιαίτερα στον τρόπο σύλληψης της αρχικής σχεδιαστικής κατεύθυνσης, για το πώς παράγεται η μορφή κάθε φορά, κι αν αυτή είναι κάτι σταθερό ή όχι. Ακόμα ασχοληθήκαμε με τη σχέση του έργου εγκατάστασης με το χώρο που εκτίθεται, και τη σύνδεση που έχει με τα υπόλοιπα έργα της έκθεσης.

.....

Λόγω του διαφορετικού υποβάθρου αυτής της ομάδας ακούστηκαν ενδιαφέρουσες απόψεις, ειδικά σε σχέση με τους περιορισμούς, οι οποίοι μπορούν να λειτουργήσουν και θετικά. Το σημαντικότερο στοιχείο σε σχέση με τη γέννηση της νέας Μορφής, είναι ότι η ιδέα πίσω από αυτήν έρχεται από διαρκείς αναζητήσεις και προβληματισμούς, και δε γεννάται για τη συγκεκριμένη κάθε φορά περίπτωση εκ του μηδενός.

Η συγκεκριμένη ομάδα αποτελείται από αρχιτέκτονες οι οποίοι βιοπορίζονται από την αρχιτεκτονική, και κατ' εξαίρεση βρέθηκαν να δημιουργούν ένα έργο Εγκατάστασης. Έτσι, έχει ενδιαφέρον να δει κανείς πώς η λειτουργική σκέψη που διεξάγουν συνεχώς, διαπερνά το λεξιλόγιό τους και τη σχεδιαστική τους λογική, αλλά ταυτόχρονα, η λειτουργικότητα ως "επίτευξη στόχου" στην προκειμένη περίπτωση έργου μεταφράζεται άμεσα σε "βιωμένη εμπειρία". Είναι γι' αυτούς άλλο ένα προαπαιτούμενο προς επίλυση.

Διαπιστώσαμε κατά τη συνέντευξη πως στη δημιουργική τους διαδικασία κάποιοι περιορισμοί είναι μάλλον βοηθητικοί, αφού δίνουν κατευθυντήριες γραμμές, παρά ανασταλτικοί. Σχετικά με τα δεδομένα που τους δόθηκαν από τους αναθέτες, ήταν σαφές ότι αυτά καθόρισαν το τελικό αποτέλεσμα, αλλά στην ερώτησή μου αν τα θεώρησαν περιορισμούς για το σχεδιασμό, ο Παύλος απάντησε πως η επιλογή των υλικών και το σχέδιο έχει επηρεαστεί από αυτούς, έχει μάλλον προκύψει με βάση αυτούς, άρα είναι και αυτοί μέρος της διαδικασίας, δεν είναι κάτι αποφευκτέο.

Το συγκεκριμένο έργο είναι μη εφήμερο, έχει τις ιδιότητες προϊόντος, και αυτό προσθέτει ένα βαθμό δυσκολίας, γιατί πρέπει να μπορεί να κατανοήσει τη λειτουργία του και κάποιος που δεν το έχει ξαναδεί.

Η Ιουλιέττα και ο Παύλος θεωρούν ότι ο σχεδιασμός μιας εγκατάστασης σε σχέση με έναν λειτουργικό χώρο, έχει κατάτι λιγότερους περιορισμούς, αλλά πάλι πρέπει να δημιουργεί μια εμπειρία, αυτή που έχεις αποφασίσει. Συνεπώς, και πάλι υπάρχει ένας στόχος προς επίτευξη, ο οποίος δεν είναι καθόλου αμελητέος. Υπήρξε μια μικρή διαφωνία ως προς την έννοια της "λειτουργικότητας" εδώ, με την Ιουλιέττα να επιμένει πως η παραπάνω εμπειρία ενέχει θέση λειτουργικού περιορισμού στην συγκεκριμένη περίπτωση και άρα υπάρχει στη σκέψη της εξαρχής με την ίδια βαρύτητα που σε άλλη περίπτωση, όπως ο σχεδιασμός μια καρέκλας, που έφερε σαν παράδειγμα ο Παύλος, υπάρχουν θέματα εργονομίας. Τελικά συμφώνησαν πως πρόκειται για διαφορετικής φύσης περιορισμό.

Η μορφή ως τελικό αποτέλεσμα, μάλλον είναι μια τυχαία διαμόρφωση του εντελώς μαθηματικοποιημένου συστήματος, αλλά επιλέγεται αυτή έναντι μιας άλλης διαμόρφωσης για την εμπειρία που θα προκαλέσει στη θεατή. Ο τελικός "χρήστης" δηλαδή -έκ παραδρομής ως τέτοιος αναφέρεται ο θεατής- ενσωματώνεται στη δημιουργική σκέψη εξαρχής, και επηρεάζει πολύ την ιδέα απ' την αρχή μέχρι τη υλοποίησή της, αφού ουσιαστικά γι' αυτόν γίνονται όλα. Ο χρήστης είναι ο τελικός "κριτής" της μορφής, αν και δε βρίσκεται εκεί. Τα εργαλεία που χρησιμοποιούν βοηθούν να γίνονται αυτές οι επιλογές σχετικά γρήγορα, αφού στηριζόμενοι σε ένα μαθηματικό μοντέλο είναι εξαρχής σίγουροι πως η μορφή θα μοιάζει όπως θέλουν, οπότε γίνεται επουσιώδης αν θα είναι η α ή η β εκδοχή.

I.Z.: Η μορφή δηλαδή δεν έχει τόση σημασία περισσότερη έχει το συναίσθημα που δημιουργείς εδώ. Μορφολογικά δεν έχει κανένα... και είναι και λίγο τυχαίο δηλαδή τι γραμμές θα σου βγάλει το σκριπτάκι, μπορεί να το κουνήσεις λίγο και το απόγευμα να σου βγάλει μια άλλη γραμμή οπότε μορφολογικά θα είναι άλλη, δεν έχει τόση σημασία, βάζεις αυτό που είναι πιο όμορφο με τις δοκιμές που έχεις κάνει. Το θέμα είναι περισσότερο το περιβάλλον που θα δημιουργήσεις, το αν θα περάσει ο θεατής από μέσα, αυτό που λέμε, εκεί είναι η διαφορά. Ιδανικά δηλαδή θα έπρεπε να είναι πιο μεγάλο, ξέρεις, ένας διάδρομος. (Ξανθόπουλος & Ζήνδρου, 2013, 221-229)

Σχετικά με τον τρόπο ενσωμάτωσης στο σχεδιασμό παλιότερων ιδεών διακρίνουμε ότι η ιδέα προέρχεται από κάτι που ήδη υπήρχε στο μυαλό τους, είτε αυτό είναι σχεδιαστικές λογικές, είτε υλικά. Και αυτό είναι σημαντικό γιατί δείχνει την προσωπική πορεία, και το προσωπικό "τόπο" ιδεών που διαμορφώνει ο κάθε δημιουργός μέσα στο χρόνο. Ωστόσο, σε αυτή την περίπτωση, μάλλον υπερισχύει η μεθοδολογική βάση του σχεδιασμού έναντι της συναισθηματικής ή της φαινομενολογικής. Ο Παύλος μάλιστα διαφοροποιεί τη μέθοδο από την ιδέα. Η ιδέα προέρχεται από το πλαίσιο, το θέμα, η μέθοδος είναι ένας τρόπος να δημιουργήσεις, να υλοποιήσεις την ιδέα αυτή. Χαρακτηριστικά η Ιουλιέττα λέει:

I.Z.: Τώρα η μεθοδολογία σχεδιασμού, ήταν λίγο τυχαία, [...] για άλλο πρότζεκτ, συγκεκριμένα για το ταβάνι της Μαρίας στο μπάνιο της σε μια ανακαίνιση που κάνουμε τώρα ξεκίνησα εγώ να χρησιμοποιώ αυτές τις γραμμές, [...] κάποια στιγμή λέει ο Παύλος γιατί δε βάζουμε αυτές τις γραμμές και για το crisis. Κάπως έτσι έγινε η μεταφορά. Άρα είναι ένα κομμάτι που μεθοδολογικά είναι ενδιαφέρον ότι αυτή η σύνδεση των πρώτων ότι δηλαδή έχεις μια πρώτη περίοδο που ερευνάς κάτι το οποίο μπορεί να κάνει απλά έτσι σε κάποια θέματα, σε κάποια άλλα όχι. Απλά σε εμάς αυτό έγινε και είναι και συνεπές. (Δηλαδή θα μπορούσαμε να πούμε ψέματα, ότι εντάξει, το σκεφτόμασταν...) (Ξανθόπουλος & Ζήνδρου, 2013, 41-51)

Ενώ έχει οπωσδήποτε χωρική διάσταση, είναι ένα έργο που συλλαμβάνεται, σχεδιάζεται, βιώνεται ως τέτοιο, ωστόσο, απαντά σε ένα πλαίσιο ιδεολογικό μάλλον, παρά χωρικό. Ταυτόχρονα δεν υπάρχει συγκεκριμένος χώρος έκθεσης, παρά η έκθεση ως ένα σύστημα, κάθε φορά θα διαμορφώνεται με διαφορετικό τρόπο, αφού εξαρτάται άμεσα από το χώρο έκθεσης που θα επιλεγεί σε κάθε πόλη. Έτσι, η εγκατάσταση καλείται να συνδιαλαγεί με τους υπόλοιπους δημιουργούς -μετωνυμικά μέσω των έργων τους- συνθέτοντας κάθε φορά ένα ενιαίο σύνολο, χωρίς, θα έλεγε κανείς, να έχει ο δημιουργός όλα τα στοιχεία για να βρει τον τρόπο.

I.Z.: ένα πρώτο βήμα ήταν να κατανοήσουμε τι μας ζητάται – μάλλον όχι τι μας ζητάνε, δε μας ζητάνε κάτι συγκεκριμένο, δε μας είπε κάποιος θέλω να 'ναι 5μ επί 2, σκεφτείτε και κάνετε, δεν είχαμε καν χώρο. Το πλαίσιο όμως στο οποίο κινείται μας το δώσανε δηλαδή ότι είναι μια έκθεση που συμμετέχουνε γραφίστες, που το θέμα της είναι η κρίση, δηλαδή είναι πολύ συγκεκριμένο πλαίσιο, δεν είναι... Που θα μετακινείται, όλα αυτά τελοσπάντων. Άρα το πρώτο ήταν να κατανοήσουμε το πλαίσιο, ακριβώς επειδή δε σου ζητάνε κάτι συγκεκριμένο, μετά ήταν να κατανοήσουμε πως μπορούμε εμείς να μπλεχτούμε μέσα σε αυτό ούτως ώστε να μην είμαστε ξεκάρφωτοι. (Ξανθόπουλος & Ζήνδρου, 2013, 255-278)



Εικόνα 11: Ο χώρος εργασίας του ahylo studio

ε. Σύνοψη

Η Δίνη είναι ένας χώρος εμπειρικής βίωσης συναισθημάτων. Έχει αφορμή μια ισχυρή ιδέα, το θέμα της έκθεσης CRISIS IS A GREEK WORD, η οποία όμως δεν μεταφέρεται στο αποτέλεσμα αναπαραστατικά. Η μορφή που πήρε αυτή η εγκατάσταση προήλθε από ένα μεθοδολογικό σύστημα, και ουσιαστικά αποτελεί μια μόνο από τις άπειρες διαμορφώσεις του, με την ιδιότητά της αυτή να μας θυμίζει τα λόγια των Koolhaas και Bourriaud που μας μίλησαν για σχήματα μορφοποιητικών διαδικασιών και για την επισφαλή κατάσταση της μορφής στην αναδυόμενη εποχή (βλ. σελ. 21). Η μορφή που εξετάζουμε στην περίπτωση της Δίνης είναι σταθερή ως υλικότητα, αλλά δεν έχει ιδιαίτερη σημασία ως προς τα ειδικά χαρακτηριστικά της -θα μπορούσε εξίσου να είναι κάποια άλλη- όπως μας λένε οι δημιουργοί.

Η μαθηματική μέθοδος που χρησιμοποιήθηκε ανήκει στην εργαλειοθήκη των δημιουργών, και εφαρμόστηκε εδώ γιατί ταίριαζε στην ιδέα, στο Νόημα. Σε αυτή την περίπτωση δημιουργίας διαπιστώνουμε πως τα εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν καθίστανται θεμελιώδους σημασίας,

Γεωργία Βουδούρη

αφού αφενός η συγκεκριμένη μορφή δε θα μπορούσε να έχει συλληφθεί χωρίς αυτά, και αφετέρου η κατασκευή της είναι ιδιαίτερα περίπλοκη και άρα θα ήταν μάλλον ανέφικτη χωρίς της χρήση αφενός του υπολογιστή για την ανάλυση και οργάνωσή της, και αφετέρου μηχανημάτων κοπής τελευταίας γενιάς για την υλοποίηση των καμπύλων μερών.

Τελικά η συγκεκριμένη μορφή ήρθε σαν αποτέλεσμα μιας μαθηματικής μεθόδου, και ταυτόχρονα ως εφαρμογή κάποιων μεταβλητών που προήλθαν από τους περιορισμούς και τα δεδομένα ανάθεσης. Οι περιορισμοί που τέθηκαν, οικονομικοί, μεγέθους, η ανάγκη φορητότητας και κατασκευαστικής αρτιότητας, αποτέλεσαν στην προκειμένη περίπτωση μάλλον μορφοποιητικούς παράγοντες παρά εμπόδιο. Έγιναν αποδεκτοί και ενσωματώθηκαν στη διαδικασία. Ωστόσο οι μορφοποιητικές αποφάσεις λήφθηκαν λαμβάνοντας υπόψη το θεατή, το χρήστη. Αυτός κατέχει κεντρική θέση στη σκέψη των δημιουργών, αφού οι επιλογές γίνονται με βάση τη δική του εμπειρία, προκειμένου να κατορθώσει αυτός να κατασκευάσει το δικό του παρόν μέσα από τη βίωση του χώρου αυτού.

Αυτό που έχει περισσότερη σημασία στην εγκατάσταση αυτή, είναι η ενσωμάτωση της θεματικής της έκθεσης, με τρόπο βιωματικό. Είδαμε ότι η αφορμή του έργου είναι μια ιδέα, ένα νόημα, το οποίο μεταφράζεται σε μια συγκεκριμένη υλική και χωρική διαμόρφωση. Ο χρόνος, όπως είδαμε, εγγράφεται στη διαδικασία σχεδιασμού, αφού το μαθηματικό σύστημα που παράγει τη μορφή, μπορεί να δίνει διαφορετικά αποτελέσματα στο χρόνο, έως ότου ο δημιουργός αποφασίσει να "παγώσει" κάποιο. Ο χρόνος εγγράφεται ακόμα στα πεπερασμένα βήματα της έκθεσης από προορισμό σε προορισμό, όπου υπάρχει ένα όριο, μια ημερομηνία λήξης, αλλά δεν μεταβάλλει το έργο στην ουσία του. πρόκειται για ένα παγωμένο σύστημα που μεταφέρεται στο χώρο και το χρόνο ως αντικείμενο.

Το σύστημα της Δίνης εντάσσεται σε ένα ευρύτερο σύστημα που περιλαμβάνει τους χώρους έκθεσης, και τα υπόλοιπα εκθέματα, συνεπώς σε κάθε νέα έκθεση, το κάθε έργο αλλά και το σύνολο επηρεάζουν το ένα το άλλο. Σε κάθε νέο σημείο έκθεσης, θα δημιουργείται μια νέα σύνθεση από την ίδια ιδέα και τις συγκεκριμένες μορφές (τη Δίνη και τα υπόλοιπα έργα της έκθεσης), σε διαφορετική διάταξη. Προκειμένου να ανταποκριθεί σε αυτό το στοιχείο που συνιστά μια επιπλέον δυσκολία στη δημιουργική διαδικασία, η Δίνη έχει σαν στόχο να στηρίζεται στον εαυτό της ως κατασκευή, και σε μια ισχυρή βιωμένη εμπειρία ως αποτέλεσμα, ώστε να μπορεί να "λειτουργεί" εξίσου δυνατά όπου κι αν τοποθετηθεί. Είναι ένας χώρος που όμως μπορεί να υπάρχει σε κάθε χώρο. Δεν είναι site specific, είναι ένα έργο ά-τοπο, αφού το χωρικό συγκεκριμένο έχει αντικατασταθεί από την κεντρική θεματική της έκθεσης.

Δ. MEMORANDUM - Τζένη Αργυρίου & Ομάδα

α. Γενικά Στοιχεία

Το έργο "Memorandum" είναι ένα project πολυμέσων και παραστατικών τεχνών που βασίζεται στις έννοιες της ιστορίας, της μνήμης και της εικόνας. Στηρίζεται σε μια ιδέα της Τζένης Αργυρίου, ξεκίνησε το 2012 και θα διαρκέσει συνολικά τρία χρόνια (2012-2014). Πρόκειται για ένα εν εξελίξει έργο που πραγματεύεται την έννοια της μνήμης και αποτελείται από διάφορες επιμέρους δράσεις οργανωμένες υπό μορφή ομαδικών συμμετοχικών γεγονότων, όπως εργαστήρια, προγράμματα φιλοξενίας καλλιτεχνών, παραστάσεις, εγκαταστάσεις αλλά και διαδικτυακές αρχαιακές πλατφόρμες. *Όλα μαζί αυτά τα στοιχεία "στοχεύουν να λειτουργήσουν ως ένας μηχανισμός υπόμνησης που είναι και η πραγματική σημασία της λατινικής προέλευσης λέξης «Memorandum» (Μνημόνιο)*¹⁰⁶.

Στην προκειμένη περίπτωση λοιπόν δε μιλάμε για την "ανάθεση" ενός εικαστικού έργου αλλά για αυτό-διοργάνωση ενός ευρύτερου project, με μεγάλες ανάγκες χρηματοδότησης και οργάνωσης παραγωγής, που πραγματοποιείται σε συνεργασία με διεθνείς φορείς και στηρίζεται σε μια ευρεία διεπιστημονική ομάδα.

Το **Memorandum Athens Lab. Show me Your Shadow – A Living Space in a Participating Time**, το οποίο θα μελετήσουμε περισσότερο εδώ, είναι ένα μέρος μόνο του συνολικού εγχειρήματος. Πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του Φεστιβάλ BACK TO ATHENS, και υλοποιήθηκε απ' τις 19 ως τις 28.4.2013 στο CAMP (Contemporary Art Meeting Point), με τη συνεργασία του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών. Το εργαστήριο Memorandum Athens Lab είναι το πρώτο από τα πέντε Memorandum Labs που έχουν προγραμματιστεί¹⁰⁷ με στόχο να παράγουν υλικό για τη συμμετοχική παράσταση Memorandum που θα κάνει πρεμιέρα στην Μασσαλία της Γαλλίας στις 22-24 Νοεμβρίου 2013. στο πλαίσιο της Ευρωπαϊκής Πολιτιστικής Πρωτεύουσας 2013¹⁰⁸.

Ασχολήθηκε με την ευρύτερη έννοια των μηχανισμών σχηματισμού μνήμης, μέσα από ένα εβδομαδιαίο εργαστήριο, όπου το κοινό μπορούσε να συμμετάσχει με προκαθορισμένους τρόπους. Σκοπός του εργαστηρίου ήταν να διερευνήσει τις πραγματικές και τις φανταστικές μνήμες, ατομικές ή συλλογικές, σύγχρονες ή παλιές, που συνθέτουν το παρόν.

106 από την ιστοσελίδα

107 (Καβάλα, Νάξος, Ντίσελντορφ, Μασσαλία)

108 παραγωγή της ελληνικής ομάδας amorph.org και συμπαραγωγή των Théâtre des Bernardines, O Espaço do Tempo, Tanzhaus NRW και Marseille-Provence 2013, Capitale Européenne de la Culture και με την υποστήριξη του Γαλλικού Ινστιτούτου Ελλάδος και Γαλλίας και των Conseil Régional PACA και EHESS Paris (Labex). Για τη δημιουργία της παράστασης Έλληνες, Γάλλοι, Γερμανοί και Πορτογάλοι καλλιτέχνες, καθώς και συνεργαζόμενα ιδρύματα και ινστιτούτα έχουν ήδη αρχίσει να συνεργάζονται.

back to Athens 2013 [19 - 28.4.2013]

Το φετινό *back to Athens 2013* ανοίγει σε εννέα χώρους με επτά εικαστικές επιμελητικές προτάσεις, δύο θεατρικές παραστάσεις, μουσικά events και προβολές, ομιλίες και παρουσιάσεις. Στην Πλατεία Κοτζιά, στην περιοχή του Δημαρχειακού μέγαρου και καρδιά της Αθήνας, το *back to Athens* θα συγκεντρώσει και πάλι το αθηναϊκό καλλιτεχνικό δυναμικό σε μιά φεστιβαλική συνένωση πολιτιστικών εκδηλώσεων. Η διοργάνωση περιλαμβάνει εκτός από τους καλλιτέχνες, τους κατοίκους, τα καταστήματα, τα γραφεία, τα εστιατόρια και τα καφέ της περιοχής με σκοπό τη γνωριμία και προσέγγιση του κοινού και εξοικείωση με την Πλατεία Κοτζιά.

Το Έργο “Memorandum”:

Το *Memorandum* είναι ένα τρίχρονο (2012-2014) project πολυμέσων και παραστατικών τεχνών που βασίζεται στις έννοιες της ιστορίας, της μνήμης και της εικόνας. Αυτό το εν εξέλιξη εγχείρημα αποτελείται από αρχαιακή έρευνα, εργαστήρια, προγράμματα φιλοξενίας καλλιτεχνών καθώς και τη δημιουργία καλλιτεχνικών έργων όπως παραστάσεις, εγκαταστάσεις και διαδικτυακές αρχαιακές πλατφόρμες. Όλα μαζί αυτά τα στοιχεία αλλά και το καθένα μεμονωμένα στοχεύουν να λειτουργήσουν ως ένας μηχανισμός υπόμνησης που είναι και η πραγματική σημασία της λατινικής προέλευσης λέξης «*Memorandum*» (Μνημόνιο) ασχέτως αν εδώ και αρκετά χρόνια το άκουσμα της λέξης παραπέμπει μόνο στις σκληρές οικονομικές περικοπές που πρέπει να εφαρμοστούν για να ξεπεραστεί η κρίση.

Ο συμμετοχικός χαρακτήρας του εγχειρήματος αυτού αντικατοπτρίζεται και στην χρηματοδότηση του μέσω *crowdfunding* που σκοπεύει να ξεκινήσει στα τέλη Μαΐου. Έχει σχεδόν ολοκληρωθεί και η ιστοσελίδα www.memorandum.gr με λεπτομερείς πληροφορίες, ανακοινώσεις, οπτικοακουστικό υλικό όπου θα μπορεί κανείς να ενημερώνεται για την εξέλιξη του προτζεκτ και τις ευκαιρίες ενεργής ανάμειξής του σε αυτό.

Αν θέλετε να λάβετε μέρος σε κάποια από τις δραστηριότητες του *Memorandum Athens Lab* επικοινωνήστε στο τηλέφωνο 6946896024 ή στο email info@memorandum.gr - Υπεύθυνη επικοινωνίας Έλενα Νοβάκοβιτς.

β. Περιγραφή της Εγκατάστασης

Το εργαστήριο λειτουργούσε στον τελευταίο όροφο του CAMP, δηλαδή στον όροφο που βρίσκεται κάτω από τη στέγη ενός νεοκλασικού κτιρίου στην πλατεία Κοτζιά. Ο χώρος αυτός λειτουργεί τον τελευταίο χρόνο ως χώρος έκθεσης, αλλά δεν είναι συντηρημένος, με αποτέλεσμα το ξύλινο πάτωμα να είναι ετοιμόρροπο, τα παράθυρα σφραγισμένα και οι τοίχοι ξεφτισμένοι. Πρόκειται για ένα περιβάλλον ήδη γεμάτο μνήμη δηλαδή. Τα διάφορα στοιχεία επίπλωσης, εξοπλισμού και χωρικών κατασκευών που αποτελούσαν το περιβάλλον του εργαστηρίου καταλάμβαναν όλο τον όροφο. Το εργαστήριο λειτουργούσε συγκεκριμένες ώρες κάθε μέρα (14:00-21:00) και πάντα βρίσκονταν εκεί κάποια από τα μέλη της ομάδας, ανάλογα με τη δράση που είχε προγραμματιστεί για την κάθε ημέρα. (βλ. εικόνες 25,26)

Εντός του χώρου υπήρχαν:

α. ένας χώρος ιδεών-ερεθισμάτων για τη δημιουργική ομάδα, ο οποίος χωρικά αυτό εκφράστηκε με έναν αυτοσχέδιο πάγκο με βιβλία και άλλα έντυπα προς ανάγνωση.

β. μια χωρική εγκατάσταση που η ομάδα περιέγραφε ως *"ένα χώρο δοκιμών/πειραμάτων/ κατασκευών, που κατασκευάζεται από χορδές που λειτουργούν ως ένα πρωτότυπο μουσικό όργανο που μπορεί να χρησιμοποιηθεί από τους ερμηνευτές ή και από τους επισκέπτες"*. Επρόκειτο για μια τρισδιάστατη κατασκευή από ξύλινα δοκάρια, στηριγμένη σε ρόδες. Επάνω σε αυτή είχε προσαρμοστεί ένας προτζέκτορας, συνεπώς, κρεμώντας χαρτιά στη μια μεριά της κατασκευής, μπορούσαν να προβληθούν επάνω τους μέσω του προτζέκτορα εικόνες από το ανανεούμενο αρχείο του project. Επίσης, στη μια πλευρά της κατασκευής προσαρμόστηκαν χορδές, τις οποίες χρησιμοποιούσαν συμμετέχοντες μουσικοί για να περιβάλλουν ηχητικά την περφόρμανς. Η Εγκατάσταση αυτή, ήταν ο χώρος στον οποίο πραγματοποιήθηκε και η περφόρμανς την τελευταία ημέρα του εργαστηρίου.

γ. ένας χώρος συμμετοχής και συνεισφοράς, όπου το κοινό μπορούσε να αναμειχθεί ενεργά με διάφορους τρόπους:

1. Φέρνοντας μια δική τους φωτογραφία σε τυπωμένη ή ψηφιακή μορφή, η οποία να απεικονίζει κάτι που θεωρούν ότι πρέπει να διατηρηθεί στη συλλογική μας μνήμη για την περίοδο 1912 -2013.
2. φωτογραφιζόμενοι ή βιντεοσκοπούμενοι ώστε να αποτελέσουν μέρος της ψηφιακής βιβλιοθήκης των κινούμενων σκιών [moving shadows] που Θα χρησιμοποιηθούν στην παράσταση στη Μασσαλία. Συγκεκριμένη μέρα και ώρα, μπορούσε οποιοσδήποτε επισκέπτης να "φωτογραφήσει τη σκιά του" ενώ στεκόταν πίσω από ένα ημιδιαφανές χαρτί ή να βιντεοσκοπηθεί από την ομάδα παραγωγής..
3. Να μοιραστούν με την ομάδα-και μέσω αυτών να αφήσουν στο αρχείο- ιστορικές μνήμες και ιστορίες που θεωρούσαν ότι μπορούν να συμβάλουν στη συλλογή μαρτυριών. Για το λόγο αυτό είχε στηθεί σε συγκεκριμένο, απομονωμένο σημείο του χώρου, και σε συγκεκριμένη ώρα και μέρα, μια κάμερα για της ανάγκες της "συνέντευξης". Ακόμα, στο πλαίσιο αυτό, γινόταν πρόσκληση σε Ιστορικούς, ερευνητές, συλλέκτες, επιστήμονες και καλλιτέχνες να μοιραστούν τις γνώσεις τους.
4. Και τέλος, να γίνουν μέλος του Χορού-Ορχήστρας, συμμετέχοντας στην περφόρμανς της τελευταίας ημέρας.

Memorandum Athens Lab | Show me Your Shadow - A Living Space in a Participating Time

Δημιουργική ομάδα: Τζένη Αργυρίου, Thomas Fourneau, Coti K, Κατερίνα Ευαγγελάκου, Σωτήρης Μπαχτσετζής, Λίλα Σωτηρίου, Βασίλης Γεροδήμος, Αλέξης Χατζηαλεξίου, Τζαφέστας και Μίλτος Αθανασίου, Αντώνης Νικηφόρος, Νίκος Μακρής και με την πολύτιμη βοήθεια των Αναστασία_Χ, Ελένη Κατσουλάκου και Έλενα Νοβάκοβιτς

Ο χώρος του Memorandum Athens Lab ήταν ένας χώρος ιδεών, δοκιμών και συμμετοχής του κόσμου. Περιλάμβανε πέντε τόπους δημιουργικής εργασίας:

ΤΟΠΟΣ I - THINKING - ένα τραπέζι με ιστορικά αρχεία, φωτογραφίες, βιβλία αλλά και λαπτοπ για έρευνα και διάλογο. Ένας χρονοδιάγραμμα στο οποίο οι συμμετέχοντες από το κοινό σημείωναν κάποια συμβάντα από την περίοδο εκείνη που ενθυμούνταν οι ίδιοι ή από ιστορίες κοντινών τους προσώπων.

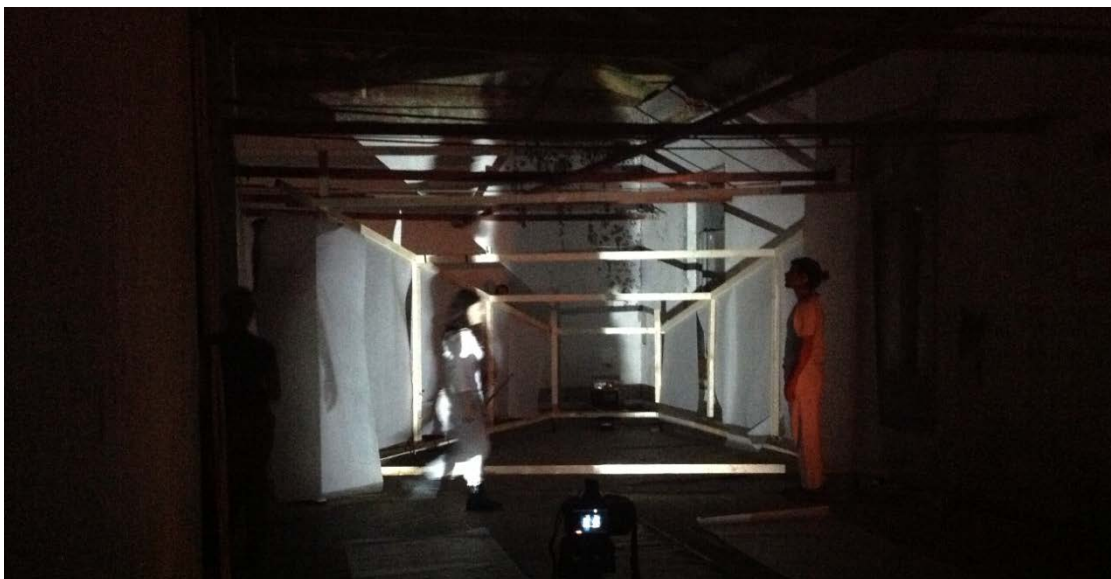
ΤΟΠΟΣ II - INTERVIEWS - βιντεοσκοπήθηκαν συνεντεύξεις με τους ποιητές Κώστα Καναβούρη και Γιώργο Χουλιάρη, τους συγγραφείς Βαγγέλη Ραπτόπουλο και Μανώλη Ανδριωτάκη, τον καθηγητή φιλοσοφίας Διονύση Καββαθά, τον εικαστικό Κώστα Τσόλη και τις ιστορικούς τέχνης Ελεάννα Βλάχου και Βίκυ Θεοδωροπούλου.

ΤΟΠΟΣ III- DOCUMENTARY ROOM - προβλήθηκαν τα ντοκιμαντέρ Ένα Αργοπορημένο Ευχαριστώ σε σκηνοθεσία Ηλία Γιαννάκη από το ΑΣΚΙ, Εμείς οι Έλληνες επεισόδιο 11 σε σκηνοθεσία Κατερίνας; Ευαγγελάκου από το ΣΚΥ και το Νεοναζί: Το ολοκαύτωμα της μνήμης σε σκηνοθεσία Στέλιου Κούλογλου.

ΤΟΠΟΣ IV STAGE & CHORUS/ORCHESTRA μια απόπειρα δημιουργίας μια εγκατάστασης που λειτουργεί ως συμμετοχικό πρωτότυπο μουσικό όργανο και ταυτόχρονα οπτικό μηχανισμό για το Κοινό - Χορό- Ορχήστρα. Προβολές, Χορδές, Χαρτιά και σκιές τα βασικά συστατικά που ενεργοποιούσαν τις μνήμες τους.

ΤΟΠΟΣ V - SHADOWS - δοκιμάστηκε η βιντεοσκόπηση σκιών του κοινού με στόχο την εμπλοκή των σκιών αυτών σε φωτογραφίες αρχειακές αλλά και σύγχρονες.

Τζένη Αργυρίου



Εικόνα 30: Η περφόρμανς του Σαββάτου με τη συμμετοχή εθελοντών

Εικόνα 31: Το κοινό παρακολουθεί την περφόρμανς, ενώ ένας εθελοντής-περφόρμερ περιμένει τη σειρά του για να μπει στη σκηνή (ντυμένος στα λευκά)

γ. Φαινομενολογική Παρατήρηση

Η παρατήρηση αυτή προέρχεται από επισκέψεις μου στο χώρο του Memorandum Athens Lab κατά τη διάρκεια της μιας εβδομάδας που εξελισσόταν. Γνωρίζοντας κάποιους από τους συντελεστές, είχα την ευκαιρία να παραμένω στο χώρο αρκετή ώρα ώστε να βλέπω πώς λειτουργεί το περιβάλλον του εργαστηρίου καθ' εαυτό, αλλά και σε συνεργασία με τους επισκέπτες και τους συμμετέχοντες.

Το υλικό καταγραφής στην προκειμένη περίπτωση προέρχεται τόσο από δική μου καταγραφή, όσο και από τη Τζένη Αργυρίου, η οποία έχει ετοιμάσει ένα σύνολο φωτογραφιών που περιγράφουν την εξέλιξη του έργου κατά τη διάρκεια της εβδομάδας, πράγμα ενδεικτικό του ανοικτού τρόπου με τον οποίο λειτουργεί αυτή η εγκατάσταση. (βλ. εικόνες από την παραγωγή στο ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2: ΦΑΚΕΛΟΣ ΕΡΓΩΝ)

Άλλωστε, μέσα σ' αυτό το χώρο όπου υπήρχαν παντού μηχανισμοί καταγραφής (άνθρωποι, βιβλία, κάμερα, σκιές) δεν αισθανόμουν την ανάγκη να καταγράψω κάτι, καθώς ήταν ένα περιβάλλον εξαιρετικά ζωντανό, στο οποίο προτιμούσα να μετέχω, παρά να το βλέπω απ' έξω σαν παρατηρητής. Μπαίνοντας στον τρίτο όροφο του CAMP, που είναι ετοιμόρροπος, ήταν σα να έρχεται κατευθείαν από το παρελθόν.

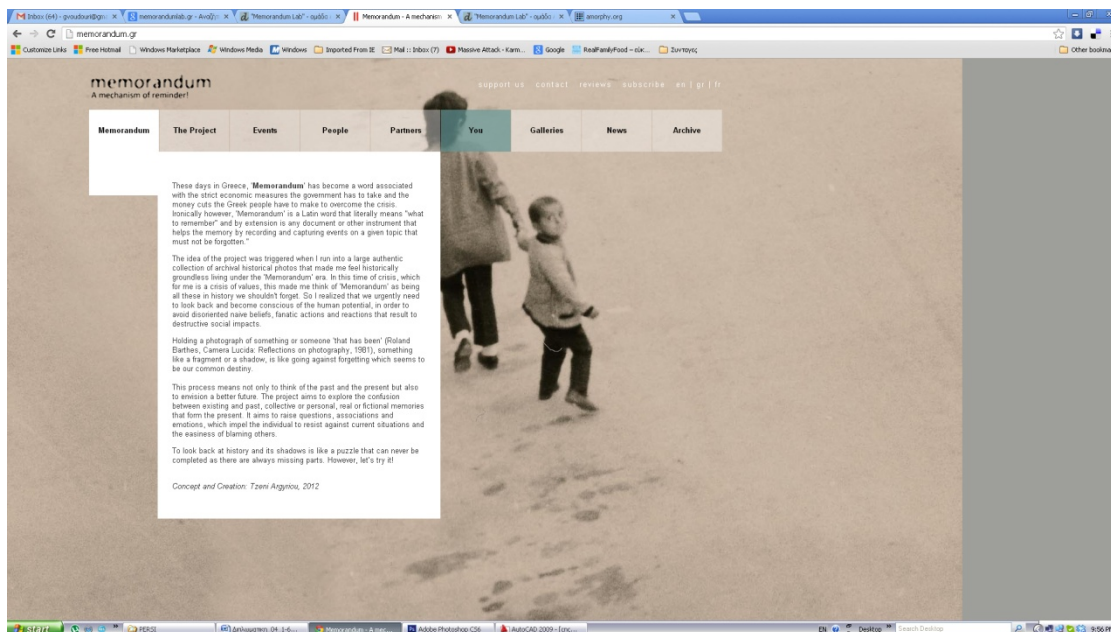
*Οι τρόποι συμμετοχής του κοινού στο **Memorandum Athens Lab**, περιγράφονταν αναλυτικά στο δελτίο τύπου της δράσης, στο πρόγραμμα του φεστιβάλ *back to Athens 2013* (βλ. παράρτημα II), καθώς και στην ιστοσελίδα του Memorandum.*

Υπήρχαν διαρκώς άτομα από την ομάδα που εξέλιξαν το κομμάτι για το οποίο ήταν υπεύθυνοι, όπως και εθελοντές οι οποίοι θα συμμετείχαν στην περφόρμανς της τελευταίας μέρας. Μεγαλύτερη επισκεψιμότητα, ωστόσο, είχε ο χώρος τις ώρες που ήταν κάτι προγραμματισμένο, ή τις ώρες που η ίδια η ομάδα έπρεπε να ολοκληρώσει κάτι συγκεκριμένο.

Ο Βασίλης Γεροδήμος, με την ιδιότητα του εικαστικού, κλήθηκε να κατασκευάσει μια δομή που θα αποτελούσε το σκηνικό της περφόρμανς της τελευταίας ημέρας. Η δομή αυτή θα έπρεπε να ενσωματώνει ένα προτζέκτορα και να μπορεί αν κινείται ώστε να καλύψει τις διαφορετικές ανάγκες που ενδεχομένως να προέκυπταν από τον αυτοσχεδιασμό.

Β. Γεροδήμος: Δηλαδή, έβαλα τον προτζέκτορα και μπήκα επί της γραμμής του. Δηλαδή, έτσι όπως πάει έτσι κι ανοίγει προς τα πάνω, αυτό. Το οποίο το 'βαλα πάνω σε ρόδες, έτσι ώστε όταν θα 'ναι ο προτζέκτορας ...εε..., θα σταθεροποιηθεί κι αυτός πάνω σ' αυτό... Στην κυριολεξία είναι ο, ο περφόρμερ ο οποίος παίρνει χαρτιά και βάζει, βγάζει εικόνες μέσα... μέσα σ' αυτό το πλαίσιο όμως, έτσι. Κι εκεί κινήθηκα δοκιμαστικά, δηλαδή, έγινε αυτή η κατασκευή και βάλουμε μερικά σκοινιά για να πάμε με μανταλάκια και να κρεμάσουμε, να δούμε μια εικόνα. Το σκεπτικό είναι αυτό, δηλαδή να είναι ένα κινούμενο πράγμα, το οποίο θα μπορεί... να παίζει ο περφόρμερ, να μπαίνει

και να βγαίνει, θα μπορεί να κινείται και συν τοις άλλοις αυτό θα μπορεί να κινηθεί όλο μαζί και να έρθει απ' τη μεριά του κοινού. (Γεροδότης, 2013, 118-127)



Εικόνα 32: Η ιστοσελίδα του Memorandum project

Ο Βασίλης προσπαθούσε για μέρες να ολοκληρώσει την κατασκευή του για να είναι έτοιμη για την πρόβα της περφόρμανς. Την ημέρα των εγκαινίων δηλαδή, την Παρασκευή 19/4 δεν υπήρχε καν. Την Τρίτη το απόγευμα ολοκληρώθηκε και Τετάρτη τοποθετήθηκε ο προτζέκτορας.

Πολύ ωραία λειτούργησε και η φωτογράφιση των σκιών, που έγινε την Τετάρτη. Είχαμε σταθεί μπροστά στο λευκό χαρτί με το φωτογράφο, και λέγαμε σε όποιον περνούσε από πίσω να σταθεί ένα λεπτό και να μας χαρίσει τη σκιά του. Η διάδραση ήταν κάτι που συνέβαινε διαρκώς, και το περιβάλλον σου επέτρεπε να βρεις ένα τρόπο να αφήσεις το αποτύπωμά σου κι εσύ.

Η ύπαρξή μου εκεί, μου φαινόταν επιθυμητή και απαραίτητη, παρά τη σχετική αμηχανία που μου δημιουργούσε. ήθελα να κάνω κάτι, και να μη στέκομαι απέναντι, όπως ο θεατής που περιγράφει ο Ρανσιέρε. Κατέγραφα λοιπόν κι εγώ τη σκιά μου! Η ιδέα πως ένα κάποιο αποτύπωμά μου θα υπάρχει σε αυτό το έργο, όπως κι αν εξελιχθεί, με ενθουσίασε. Και, πάνω απ' όλα μου άρεσε, ως απλής επισκέπτριας, η στιγμή που έγινα μέρος της διαδικασίας, συνεργαζόμενη με το φωτογράφο. Αισθάνθηκα για λίγο πησοποιός σε παράσταση. Μετά από μένα, "καταγράφηκε" ένα νεαρό ζευγάρι. Χωρίς να τους πει καν κάτι ο φωτογράφος, άρχισαν να φιλιούνται πίσω από το λευκό πανί, κι εμείς είχαμε μείνει απέναντι, να κοιτάζουμε τη σκιά τους. Φαίνεται πως όλοι κρύβουμε ένα δημιουργικό δαιμόνιο μέσα μας, και είναι ωραίο όταν μας δίνεται η ευκαιρία, έστω και στιγμιαία α το εκφράσουμε.

Η Τζένη με τον Μίλτο, ήταν συνεχώς πάνω από έναν υπολογιστή και επεξεργάζονταν τις φωτογραφίες που έφερνε ο κόσμος. Συσκέπτονταν μεγάλωφωνα, έκαναν δοκιμές, ρωτούσαν τη γνώμη των υπολοίπων. Οι εθελοντές-περφόρμερς είχαν ενθουσιαστεί με την ιδέα και έκαναν υπερωρίες. Αυτή ακριβώς η συμβολή του κοινού, ήταν μια πάρα πολύ σημαντική παράμετρος για

την εξέλιξη της περφόρμανς, αφού η χορογράφος σκεφτόταν νέες κινήσεις και τις ενέτασσε στη χορογραφία παίρνοντας αφορμές από το υλικό του κοινού, και φυσικά από τις κινήσεις του. Η χορογραφία ωστόσο που έφτιαξε δεν ήταν ολοκληρωμένη, απλά τους έδινε κάποιες κατευθύνσεις.

Την Πέμπτη, κατά την πρόβα της περφόρμανς είδαν ότι μάλλον ήταν καλύτερο να βάλουν και δεύτερο προτζέκτορα επάνω στην εγκατάσταση ώστε να προβάλλονται οι φωτογραφίες παντού μέσα στο χώρο, και μάλιστα να φωτίζουν και τα "παρασκήνια". Τα πράγματα αλλάζουν συνεχώς...

Αυτό που μου έκανε εντύπωση εξαρχής ήταν ότι παρόλο που δεν παρακολούθησα το memorandum από την αρχή της δημιουργίας του, όλη η έρευνα και τα στάδια που έχουν ήδη υλοποιηθεί υπάρχουν αναλυτικά στην ιστοσελίδα memorandum.gr μαζί με κείμενα και φωτογραφικό υλικό. Μπορείς να δεις εκεί κρεμασμένη την ιδέα- ακόμα, στην ιστοσελίδα είναι έτοιμη η πλατφόρμα για το αρχείο που θέλει η Τζένη να δημιουργήσει και το οποίο εμπλουτίζεται ήδη με υλικό από όλες τις δράσεις, καθώς και με το υλικό που φέρνουν οι συμμετέχοντες. Η σκέψη δηλαδή του δημιουργού, μαζί με τους κανόνες του παιχνιδιού υπάρχουν εκεί, και σε καλούν να προτείνεις με δική σου πρωτοβουλία άλλους τρόπους συμμετοχής σου.

δ. Συνέντευξη

Στην προκειμένη περίπτωση, πήραμε συνέντευξη από τον Σωτήρη Μπαχτσετζή, μέλος της ομάδας του Memorandum, και υπεύθυνου για τη δραματολογία. Δεδομένου ότι το σκεπτικό του Memorandum ως συνολικό project βρίσκεται αναρτημένο στην ιστοσελίδα, μας φάνηκε πιο ενδιαφέρον να ακούσουμε την ιστορία της δημιουργίας του από μια άλλη σκοπιά. Ο Σωτήρης είναι ιστορικός τέχνης με εξειδίκευση στην Τέχνη Εγκατάστασης, θεωρήσαμε λοιπόν ότι θα μπορούσε να δια φωτίσει κάποιες πτυχές του έργου με τρόπο διαφορετικό. Του ζητήσαμε να μας μιλήσει για τους στόχους του Memorandum Athens lab, και ειδικά για τους τρόπους με τους οποίους ενσωματώνει το κοινό. Η συζήτηση σύντομα προεκτάθηκε προς γενικότερα ζητήματα συμμετοχικότητας στη σύγχρονη Τέχνη Εγκατάστασης, και προς το ρόλο των επιμελητών σήμερα.

.....

Το σημαντικότερο στοιχείο αυτής της εγκατάστασης, έτσι όπως καταγράφηκε από τη συνέντευξη με το Σ.Μπαχτσετζή, είναι η συμμετοχή του θεατή. Η διάδραση της ομάδας με το θεατή και τελικά η συμμετοχή του στη διαμόρφωση του τελικού αποτελέσματος ήταν ενταγμένη στο μυαλό της Τζένης Αργυρίου και στη ραχοκοκαλιά της οργάνωσης του memorandum από την αρχή.

Η επιλογή κάποιων προκαθορισμένων τρόπων συμμετοχής (βλ. περιγραφή εγκατάστασης) είναι ιδιαίτερα σημαντική προς αυτή την κατεύθυνση. Μάλιστα το υλικό που συνεισφέρει ο θεατής ή οι καταγραφές στις οποίες συμμετέχει, χρησιμοποιήθηκαν, εκτός από την ένταξή τους στο αρχείο, και στο ίδιο το εργαστήριο, για την εξέλιξη της πλοκής της περφόρμανς, δίνοντας στη Τζένη ιδέες για "χορογραφικές οδηγίες".

[...η Τζένη, βλέπει μια φωτογραφία κατασκευάζει από τη χορογραφία κατασκευάζει μια έτσι, φαντασίωση χώρου και κίνησης...] (Μπαχτσετζής, 2013,14-36)

Μάλιστα ο Σωτήρης μας εξήγησε πως η χορογραφία της περφόρμανς αποτελούνταν όντως από οδηγίες μόνο, αφού με αυτές σαν βάση, οι περφόρμερς ήταν ελεύθεροι να "αντιδράσουν" στα ερεθίσματα που έδινε η εγκατάσταση αλλά και οι κινήσεις των υπολοίπων. Αυτό είναι κάτι που ο ίδιος θεωρεί πολύ ενδιαφέρον, ειδικά εφόσον οι άνθρωποι αυτοί ήταν ερασιτέχνες, εθελοντές, χωρίς τους οποίους δεν θα είχε πραγματοποιηθεί η περφόρμανς.

Αυτό το τελευταίο στοιχείο, η ουσιαστική συμμετοχή των εθελοντών, κατέστη πιο σημαντικό στην συζήτηση, αφού ο Σωτήρης υποστήριξε πως το ευρύ κοινό δύσκολα μπαίνει στη διαδικασία συμμετοχής σε κάτι που δε γνωρίζει καλά. Για να στοιχειοθετήσει αυτή του την άποψη έφερε το παράδειγμα μιας εγκατάστασης που είχε δει στο Λονδίνο πριν κάποια χρόνια (Μπαχτσετζής, 2013,122-139) Εκεί, ο καλλιτέχνης είχε δημιουργήσει μια συλλογή από τσάι απ' όλο τον κόσμο, και καλούσε το κοινό να πιεί τσάι, αλλά παρατηρήθηκε το φαινόμενο οι 8 στους 10 να προτιμούν να πουν το τσάι κακής ποιότητας (PG) που έπιναν κάθε μέρα, παρά κάποιο από τα 200 καινούργια είδη τσαγιού που υπήρχαν.

Γ.Β.: Πως το βλέπεις το κοινό να μπορεί να συμμετάσχει; Ή πρέπει να είναι εξειδικευμένο κοινό για να τα καταφέρει;

Σ.Μ.: Έλα ντε! (Μπαχτσετζής, 2013,105-107)

Παραμένοντας στο θέμα της συμμετοχής, διαπιστώνει πως ίσως αυτή πρέπει να κατευθύνεται μέσα από μια αρχιτεκτονική συνθήκη ή μια συνθήκη οδηγιών, ένα μηχανισμό ο οποίος να σε βάζει μέσα σε αυτό χωρίς να είναι προφανές ότι αυτό είναι το ζητούμενο. Διαφοροποιεί τον τύπο συμμετοχής σε αυτόν που περιλαμβάνει πράξη, και σε αυτήν που μένει σε επίπεδο στοχασμού (Μπαχτσετζής Σ. , 2013)

Θέτει, τέλος, μια παράμετρο "μέτρησης" της συμμετοχής. Αν δηλαδή σε ενδιαφέρει σαν αριθμός, ποσοτικά, ή σε επίπεδο παραγωγής και πρόσληψης νοήματος. Στην συγκεκριμένη περίπτωση μετράται εκ του αποτελέσματος, αφού οποιοδήποτε υλικό καταγραφεί γίνεται αυτόματα μέρος του συλλογικού αρχείου, που είναι τελικά και το παραγόμενο της εγκατάστασης. Επίσης, η συμμετοχή στο memorandum μετράται από τις δυνατότητες που προσέφερε το καταγεγραμμένο υλικό για περαιτέρω επεξεργασία, και γι' αυτό ο Σ.Μ. το αποκαλεί "ένα βρόγχο ανάδρασης"

Στο memorandum lab ο χώρος μετατρέπεται σε ένα ζωντανό, πειραματικό περιβάλλον εργασίας, με ιδιαίτερα έντονη τη χρήση οπτικοακουστικού υλικού. Ωστόσο, όπως μας επιβεβαίωσε και ο Σωτήρης, η τεχνολογία που χρησιμοποιείται είναι εκ πεποιθήσεως η ελάχιστη δυνατή. Μάλιστα μας διαβεβαιώνει πως η εάν ήταν στο χέρι τους θα απέφευγαν οποιαδήποτε χρήση τεχνολογίας, προκειμένου να επιτύχουν "την ίδια ας πούμε ψευδαίσθηση παρουσίας, εμπλοκής, πραγματικής σκιάς με φωτογραφία, με χώρο, όλο αυτό, αλλά με την μέγιστη αναλογικότητα" (Μπαχτσετζής Σ. , 2013)

Σ.Μ.:...Αν και εγώ θα το 'θελα πολύ να σου πω την αλήθεια, ξέρω και η Τζένη το θέλει. Έτσι το θέλει. Δηλαδή θα το ήθελε, αδερφοί Λυμιέρ. Αυτό, είμαι σίγουρος γι' αυτό. Αυτή είναι η αρχική ιδέα. Δηλαδή ακόμα και ξέρω γω όταν λέει θέλει να

εμπλακούν για παράδειγμα οι ερμηνευτές μέσα στην κατασκευή του υλικού, του σκηνικού. Να μην υπάρχουν δηλαδή τροχαλίες και γρανάζια και τέτοια που ανεβοκατεβάζουν πράγματα, να το κάνουν τα ίδια τα σώματα των εκτελεστών. Να φαίνεται κιάλας, να είναι όλο δηλαδή, όλο φανερό. Όλη αυτή η κατασκευή ν'ναι φανερή. Εμένα μ'αρέσει αυτό πολύ. (Μπαχτσετζής, 2013, 60-67)

Τέλος, συζητήθηκε το θέμα του ρόλου του επιμελητή σήμερα, και κατά πόσον μπορεί αυτός να είναι μια αποστασιοποιημένη φιγούρα εξουσίας ή συμμετέχει ενεργά στη διαδικασία. Ο Σωτήρης διαφωνεί γενικά με τον τίτλο του "επιμελητή" με την έννοια ότι υπάρχουν άνθρωποι πολλών διαφορετικών ειδικοτήτων που μπορούν να κάνουν επιμέλεια. Προτιμά να αναφέρεται σε αυτό το ρόλο -ακόμα και για τον εαυτό του - λέγοντας πως "κάνει επιμέλειες". Δεδομένης της ελευθερίας που έδωσε η σύγχρονη τέχνη και ειδικά η Τέχνη Εγκατάστασης στον ίδιο τον καλλιτέχνη καταρχάς, και εν συνεχεία σε ομάδες κλπ να επιμελούνται εκθέσεις, βρίσκει ότι έχει στο μεγαλύτερο μέρος εξαφανιστεί η "ηγετική" μορφή του επιμελητή της δεκαετίας του '60. Ο σύγχρονος επιμελητής είναι μάλλον κάποιος που προχωρά χέρι με χέρι με τον καλλιτέχνη, παράλληλα με την ενασχόλησή του με θέματα οργανωτικά, οικονομικά κλπ (Μπαχτσετζής, 2013)

ε. Σύνοψη

Το Memorandum είναι μια εγκατάσταση, αλλά δεν έχει μορφή. Περιλαμβάνει ύλη, στοιχεία χωρικά έχει περφόρμανς, αρχειακή καταγραφή, έχει επεξεργασία εικόνας και ζωντανή μουσική (βλ. περιγραφή). Επίσης, δεν έχει έναν μόνο δημιουργό. Αν υπάρχει προεξάρχουσα δημιουργική φιγούρα εδώ, αυτή μάλλον θα λεγόταν "ενορχηστρωτής" ή "ιθύνων νους". Πρόκειται για ιδιαίτερη κατηγορία έργου, που βασίζεται στην ενεργό συμμετοχή του θεατή, και η οποία δεν εστιάζει τόσο στο ολοκληρωμένο αποτέλεσμα, αλλά στη διαδικασία, στη συνδιαλλαγή, στην αμιγώς σχεσιακή του διάσταση, όπως αυτή ορίζεται από τον Bourriaud και αναφέρθηκε στη θεωρητική μας έρευνα (βλ. σελ. 20).

Η συγκεκριμένη διαμόρφωσή του, το Memorandum Athens Lab, προσαρμόστηκε στο χώρο του CAMP, συνεπώς η χωρική του συγκρότηση ως έργου υπάρχει, αλλά δεν έχει ουσιαστική σημασία για την τελική έκβαση. Εάν ο χώρος υποδοχής, ο "τόπος" αυτός είχε αντικατασταθεί από κάποιον άλλο, και πάλι θα είχε εξελιχθεί η εγκατάσταση, αλλά με ελαφρώς διαφορετικό τρόπο. Εν προκειμένω δε, δεν έχει ισχύ όρος "χώρος έκθεσης", γιατί δεν υπάρχει έργο. Τελικά, υπάρχει χώρος, αφού καταρχάς εμπεριέχεται στα υποκείμενα που συσχετίζονται μέσα στην εγκατάσταση αυτή, ενώ οτιδήποτε έγινε μέσα στο χώρο αυτόν για μια εβδομάδα, δεν ήταν προς έκθεση, αλλά προς βίωση. Μας θυμίζει η διαπίστωση αυτή τη διαφωνία των O' Doherty, Danto και Oliveira με την ιδέα του Μουσείου, σε σχέση με το βαθμό στον οποίο αυτό μπορεί ως ιδεολογία να περιέχει κάτι αμιγώς "σύγχρονο". Αντιλαμβανόμαστε πως στην περίπτωση του Memorandum πρόκειται όντως για ένα έργο που απαιτεί να λάβει χώρα σε ειδικό χώρο και με ειδικό καθεστώς ανάθεσης, στοιχείο χαρακτηριστικό της Τέχνης Εγκατάστασης.

Εφόσον αυτή η εγκατάσταση είναι κάτι που διαρκώς "λαμβάνει χώρα", κατανοούμε πως η Μορφή, αντικαθίσταται από τη "διαμόρφωση", από το "συμβάν". Είναι εξαρτημένη από το χρόνο, περιέχει και απαιτεί δράση, επιτέλεση. Οι παράγοντες αυτής της επιτέλεσης είναι οι δημιουργοί, ο καθένας με το ρόλο του, οι συμμετέχοντες επισκέπτες, ο συγκεκριμένος χώρος, τα αντικείμενα που η ομάδα τοποθέτησε στο χώρο, οι συγκεκριμένοι και καθορισμένοι τρόποι δράσης που

αποτελούν το συμμετοχικό πλαίσιο του έργου. Πρόκειται για ένα σύστημα χώρου, εικόνων, δρώντων σωμάτων, που *μεταπαράγεται* και εξελίσσεται διαρκώς, άρα όλα αυτά εξαρτώνται από το Χρόνο.

Κατά συνέπεια, η μορφή του Athens Lab είναι άυλη και διεσπαρμένη, παράγεται ως αποτέλεσμα αυτού του κοινωνικού χώρου, και του συστήματος συμμετοχής. Διαπιστώνουμε πως λόγω της αυθεντικά ροϊκής του υπόστασης, όπου ο χρόνος υποκαθιστά το χώρο και ορίζει τη μορφή, είναι δύσκολο να μιλήσουμε για κάθε συνθετικό στοιχείο ξεχωριστά, ακριβώς όπως διαπιστώσαμε στη θεωρία μας. Η ιδέα πίσω από το εργαστήριο -σύστημα είναι συγκεκριμένη, ορισμένη και προσβάσιμη από όλους. Το διαδίκτυο εδώ, αποτελεί μια ανοιχτή βάση δεδομένων, και ταυτόχρονα μέρος της διαδικασίας του memorandum, προσθέτοντας στην συντιθέμενη πραγματικότητά του και ένα δυνητικό επίπεδο χώρου και ύπαρξης. Ο χώρος ο χρόνος και οι δράστες συνεργάζονται, συνυπάρχουν, παράγουν έναν δικό τους "τόπο", ένα συγκεκριμένο, τόσο δυνητικό όσο και εξαιρετικά πραγματικό, αφού στηρίζεται στις προσωπικές αφηγήσεις ανθρώπων.

Ο δημιουργός, είδαμε ήδη, δεν υπάρχει ως αυτόνομη μονάδα. Διασπάται, αναθέτει ρόλους και ευθύνες σε μια ευρύτερη ομάδα, εξασφαλίζοντας πιο πολυεπίπεδη σκέψη, αυξημένη συμμετοχή, πολλαπλά συνθέματα που υπάρχουν στιγμιαία και καταγράφονται. Ορίζει τους τρόπους συμμετοχής, ώστε να ενσωματωθεί και ο θεατής στη διαδικασία, αλλά υπό συγκεκριμένες συνθήκες. Ο Μπαχτσετζής μάλιστα, περιγράφοντας την εγκατάσταση, εξήγησε πόσο σημαντικό είναι να ορίζονται οι τρόποι συμμετοχής, ώστε να διευκολύνεται ο θεατής στη μετάβασή του από την αποστασιοποιημένη παρατήρηση στην ενεργό συμμετοχή. Η συμμετοχή στην προκειμένη περίπτωση μετράται εκ του αποτελέσματος, αφού οι επιτελέσεις του κάθε συμμετέχοντα καταγράφονται και αποτελούν απόφιο μέρος του αρχείου. Βλέπουμε δηλαδή, πως στο Memorandum το κοινό είναι απαραίτητος παράγοντας, συμπληρώνει της αφήγηση των δημιουργών, γίνεται ένας από αυτούς, την ίδια στιγμή που αποκτά μέσω της συμμετοχής μιας νέα εικόνα εαυτού.

Πρόκειται για ένα σύστημα που οι συμμετέχοντες επισκέπτες το θέτουν σε λειτουργία, ένα σκηνικό έτοιμο για μια παράσταση που είναι διαφορετική κάθε φορά. Όπως αναφέραμε στην ενότητα της θεωρίας, ένα χαρακτηριστικό της τέχνης εγκατάστασης είναι ότι αναφέρεται στην ιστορική και την πολιτισμική μνήμη του θεατή (βλ. σελ. 18). Όντως, με την κίνηση των σωμάτων και των προβαλλόμενων εικόνων στην περφόρμανς του Memorandum, είδαμε σε εξέλιξη έναν διαδραστικό μηχανισμό που ενεργοποιεί τις οπτικοακουστικές αισθήσεις, αφυπνίζει μνήμες και παράγει εικόνες που αλλάζουν συνεχώς. Δε θα ήταν άστοχο να ισχυριστούμε πως είναι ένα έργο που ενσωματώνει τα χαρακτηριστικά της *Ετερονεωτερικότητας*, όπως τα περιγράφει ο Bourriaud, στο ομώνυμο μανιφέστο.

ΜΕΡΟΣ Γ. ΣΥΝΘΕΣΗ & ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

I. Η Τέχνη Εγκατάστασης στην Ελλάδα μέσα από τις Μελέτες περίπτωσης

Μελετήσαμε εκτενώς τέσσερις πολύ διαφορετικές μεταξύ τους Εγκαταστάσεις, παρακολουθώντας κατά το δυνατόν συστηματικά την εξέλιξη της ιδέας, τα στάδια υλοποίησης, τη διάρθρωσή τους στο χώρο και το χρόνο. Το κάναμε τόσο μέσα από προσωπική παρατήρηση, καταγραφή και έρευνα, όσο και επιτρέποντας στους ίδιους τους δημιουργούς να μας δώσουν τη δική τους οπτική, πάντα συνδυασμένη με το γενικότερο τρόπο αντιμετώπισης της Εγκατάστασης και της δημιουργίας τους. Μέσα από μια σπονδυλωτή αφήγηση είδαμε διαφορετικούς δημιουργούς και ομάδες να παράγουν εγκαταστάσεις, περιβάλλοντα, επιτελεστικούς χώρους. Έργα τοποειδή, λυόμενα, άυλα η απόλυτα υλικά, που στηρίζονται ή όχι στις ψηφιακές τεχνολογίες, και τα οποία με κάποιο τρόπο ενσωματώνουν τους επισκέπτες στη σκέψη και τη δράση τους.

Αυτή η έρευνα μας επέτρεψε να κάνουμε μια γραμμική μετάβαση ανάμεσα σε διαφορετικές εκφράσεις των συνθετικών στοιχείων της εγκατάστασης, όπως τα ορίσαμε στη θεωρητική μας έρευνα.

Αναζητώντας τη **Μορφή της εγκατάστασης**, συναντήσαμε τη σταθερή Πλατωνική Μορφή της Ελένης Πανουκλιά, η οποία εξαρτάται από τα υλικά της και τη συγκεκριμένη διάταξη στο συγκεκριμένο χώρο για να μεταδώσει το Νόημά της, ένα νόημα που διαμορφώνεται με βάση τις προσωπικό διάλογο της δημιουργού με το χώρο. Πέρασαμε σε μια σκέψη πιο συστημική, με το Βασίλη Γεροδήμο, ο οποίος επιτρέπει στη Μορφή του να παραλλάσσεται και στα υλικά του να φθείρονται ή να διαφοροποιούνται, αφού θεωρεί πως η Ιδέα -γέννημα της συνεύρεσης της δικής του πορείας σκέψης με το εκάστοτε συγκείμενο- είναι κάτι ευρύτερο απ' τη συγκεκριμένη Μορφή, και ότι κάθε διαμόρφωσή της έχει την ίδια αξία, είναι μια σύνθεση αυθύπαρκτη. Διευρύνουμε την έννοια του μορφοποιητικού συστήματος, παρακολουθώντας πώς γεννώνται οι Μορφές του *ahylo*, ως βέλτιστες κατά περίπτωση εκδοχές ψηφιακών μοντέλων σχεδιασμού και απεικόνισης, που όμως είναι μέρη διαρκούς έρευνας. Εκδοχές οι οποίες απαντούν με τρόπο προκαθορισμένο στις ανάγκες και τις παραμέτρους της εκάστοτε συνθήκης δημιουργίας. Τέλος, μέσα από τη διαδικασία σκέψης της Τζένης Αργυρίου, γίναμε μέρος ενός άλλου συστήματος Μορφών, που όμως είναι κι αυτές άυλες-μεταβλητές. Πρόκειται για Μορφές που υπάρχουν στιγμιαία, που είναι ανοιχτές σε επαναδιαμόρφωση, που μάλλον αποτελούν ένα αρχείο καταγραφής, παρά τελικά αντικείμενα.

Αναγνωρίσαμε το **χώρο των έργων Εγκατάστασης**, αυτόν που δημιουργούν, αλλά κι αυτόν μέσα στον οποίο υπάρχουν. Με το Βωμό, βιώσαμε μια καθαρά Τοποειδή χωρική συνθήκη, η οποία δημιουργούσε έναν χώρο "κλειστό", ενσωματωμένο ως προσθήκη στον υπάρχοντα και μόνο σε αυτόν. Το έργο του Βασίλη Γεροδήμου, ενώ είναι ένας απόλυτος χώρος από μόνο του, έχει τη δυνατότητα να βρίσκεται σε αλληλεπίδραση με τον κάθε νέο χώρο στον οποίο μπαίνει, να τον ενσωματώνει και να ενσωματώνεται σε αυτόν (site-integrative), ενδυναμώνοντας τελικά το

αποτύπωμά του. Ο χώρος της Δίνης, υπαρκτός και πλήρως ορισμένος σαν αποτέλεσμα, απαντά μάλλον σε μια ιδέα, παρά σε μια χωρική συνθήκη Τόπου (context-specific). Ορίζεται ως ένα πέρασμα, μια διαδρομή, ένας χώρος που χρειάζεται ένα πριν και ένα μετά για να υπάρξει, αποκτώντας την ευελιξία που χρειάζεται για να μεταφερθεί σε διαφορετικούς Τόπους καταγωγής. Το Memorandum τέλος, είναι μια ανοιχτή, ελαστική χωρική διαμόρφωση, η οποία συσχετίζεται και αφορμάται από μια ακόμα λιγότερο χωρική συνθήκη, έναν χώρο μνήμης και ψηφιακής καταγραφής. Μια εγκατάσταση μη γεωμετρικά χωρική και ά-Τοπη (site-less), που παρολαυτά συνιστά ένα χωρικό δίκτυο που εγγράφεται και υπάρχει σε ένα πολύ ευρύτερο γεωγραφικό πεδίο.

Είδαμε **το Χρόνο**, ως άλλη διάσταση του χώρου, να γίνεται μέρος της οντολογίας των έργων, αλλά και να σχετίζεται με την πορεία τους μετά την πρώτη έκθεσή στο κοινό. Στο Βωμό, ο χρόνος ενυπάρχει στο έργο μέσω της επαναληπτικής διάστασης της πορείας του φωτός, συντελώντας στη δημιουργία των πολλαπλών φαινομένων θεάσεων της εγκατάστασης. Ωστόσο, παραμένει ένα έργο εφήμερο, όπου ο χρόνος μετράει αντίστροφα για την αποσύνθεσή του ως συνόλου. Το Άππλο, υπήρχε από πριν, αφού αποτελεί φρούτο προβληματισμών που ήταν ήδη, αλλά ακόμα κι αν λάβουμε υπόψη μας τη χρονική διαδρομή που αρχίζει να μετρά από την ώρα της χωρικής του συγκρότησης, αυτή επεκτείνεται αόριστα, εφόσον το έργο-ιδέα εξελίσσεται, και αναδιαμορφώνεται, μεταπαράγεται και επανεγγράφεται στο χώρο και το χρόνο. Ο αρχικά πεπερασμένος χρόνος ζωής της Δίνης, ορισμένος με βάση τους σταθμούς της πορείας των εκθέσεών της, τελικά ακυρώνεται από τη διαρκή νομαδική συνθήκη που είναι εγγεγραμμένη στην ίδια τη Μορφή της εγκατάστασης. Το memorandum τέλος, είναι χρόνος. Είναι μια διαδικασία συσσώρευσης και επέκτασης, με μια καταρχήν συγκεκριμένη χρονική διάρκεια, αλλά με στόχο να υπάρχει εις στο εξής. Δεν μπορεί να εκτεθεί, μπορεί μόνο να υπάρξει ως διαδικασία, και αυτό το καθιστά ά-χρονο.

Τέλος, συνομιλήσαμε με τα **Υποκείμενα της εγκατάστασης**, διαπιστώνοντας τι είδους σχέσεις θέλουν να συνάψουν οι δημιουργοί με τους γύρω τους, τους άλλους δημιουργούς, τους επισκέπτες και την κοινωνία. Η Ελένη Πανουκλιά βιώνει τη δημιουργική διαδικασία ατομικά, ακόμα και όταν εργάζεται σε ομάδα. Επιθυμεί να εκφράζει τον εαυτό της, και τοποθετεί το θεατή με συγκεκριμένο τρόπο και σε καθορισμένη απόσταση από το έργο, επιτρέποντάς του να δει, αυτό που η ίδια θέλει να του δείξει. Την ενδιαφέρει να συνεργάζεται και να εκφράζει φιλτραρισμένο το συγκεκριμένο της, αλλά ο τρόπος εργασίας της τη μεταφέρει πάλι πίσω στον εαυτό της. Ο Βασίλης Γεροδήμος συνομιλεί με το περιβάλλον του, αλληλεπιδρά με αυτό. Είναι ανοιχτός σε συνεργασίες και στην περαιτέρω εξέλιξη που αυτές μπορούν να φέρουν, ενώ επιδιώκει να δοκιμάζεται σε νέα περιβάλλοντα. Όλη η διαδικασία σκέψης του περιλαμβάνει το θεατή, μάλλον ως εξωτερικό στοιχείο που βιώνει αυτά που ο ίδιος είχε σκεφτεί, ωστόσο αντιλαμβάνεται τη σημασία της αλληλεπίδρασης με το κοινό ως σύγχρονου τρόπου δράσης. Για τον Παύλο Ξανθόπουλο και την Ιουλιέττα Ζήνδρου, η ομαδική δουλειά και η διεπιστημονική συνεργασία είναι καθημερινή πρακτική, είναι αναγκαία και διαρκώς εξελισσόμενη, ενώ ο θεατής, ο χρήστης, είναι στο επίκεντρο κάθε σκέψης και δημιουργικής διαδικασίας. Το memorandum,

τέλος, δε θα υφίστατο χωρίς την ομάδα του, ούτε θα είχε νόημα ως ιδέα χωρίς την ενεργή συμμετοχή του κοινού. Εδώ το υποκείμενο δημιουργός διασπάται, πολλαπλασιάζεται, ενώ παράλληλα ο επισκέπτης γίνεται ενεργός συμμετέτοχος στη δημιουργία μιας της συλλογικής μνήμης. Γίνεται συν-δημιουργός, σχεδόν ισότιμος με τον εννοητικό της διαδικασίας.

II. Πώς Εντοπίζεται η Τέχνη Εγκατάστασης Σήμερα

Μορφή, Καλλιτεχνικός Χώρος, Υποκείμενα: ad hoc συστήματα Πολιτισμικής Παραγωγής

Παρατηρούμε ότι τα συμπεράσματα της έρευνάς μας συνάδουν σε πολύ μεγάλο βαθμό με τα συμπεράσματα που εξάγαμε από τη θεωρητική μας αναζήτηση. Διαπιστώνουμε πως μέσα στο νέο νοητικό και κοινωνικό χώρο που έχουν δημιουργήσει οι δικτυακές δομές της παραγωγής, της συνύπαρξης, ακόμα και της ταύτισης, αλλάζει και η υπόσταση των ίδιων των έργων Τέχνης, τα οποία δεν είναι πάντα φυσικά αντικείμενα αλλά «περιβάλλοντα», «διαδραστικά δίκτυα», «καταστάσεις».

Η **μορφή** της τέχνης εγκατάστασης στις περισσότερες περιπτώσεις είναι άυλη και διεσπαρμένη. Είναι απαραίτητη και πάντα υπάρχει, αφού μεταφέρει την ιδέα, όπως μας είπε ο Bourriaud, είναι αλληλένδετη με το Νόημα του έργου, όπως μας εξήγησε ο Κορνίλιος Καστοριάδης. Μπορεί να εμφανίζεται ως άυλη ή υλική, ως περισσότερο ή λιγότερο σταθερή. Ωστόσο, εκτός από την περίπτωση του Βωμού όπου η συγκεκριμένη μορφή ήταν σημαντική για τη μεταφορά του νοήματος, παρατηρήσαμε ότι σε όλες τις υπόλοιπες μελέτες περίπτωσης η ακριβής περιγραφή της μορφής δεν φάνηκε να έχει θεμελιώδη σημασία.

Είδαμε πως η μορφή μπορεί να αλλάζει με παράγοντα το χρόνο, να επηρεάζεται από παράγοντες ανθρώπινους και μη υλικούς. Αντικατοπτρίζει κάθε φορά τη μέθοδο εργασίας, τους ανθρώπους που της διαμορφώνουν και τα συναισθήματά τους, το χώρο στον οποίο εντοπίζεται. Την είδαμε να προκύπτει μέσα από ένα σύστημα με δυναμικό χαρακτήρα, του οποίου τα μέρη επικαθορίζονται από το όλον την ίδια στιγμή που το όλον επηρεάζεται από τις ιδιότητες των μερών του. Την αναγνωρίσαμε, τελικά, ως ένα σύνθεμα, μια επικράτεια που ανεξαρτητοποιείται από το δημιουργό της, έστω και στιγμιαία, επιβεβαιώνοντας τη λογική των Deleuze και Guattari.

Ως αποτέλεσμα της έρευνάς μας, παρατηρήσαμε ως πολύ σημαντικές τις **διαδικασίες παραγωγής** ενός έργου, και τα μέσα που χρησιμοποιούνται. Συχνά μάλιστα είδαμε τη διαδικασία να θεωρείται πιο σημαντική και από την ίδια τη μορφή, όπως για παράδειγμα στο Memorandum, και -λιγότερο- στη Δίνη και το 'Ατιπλο. Αυτές μπορεί να είναι διαδικασίες που να θυμίζουν παραδοσιακή τεχνική ή να είναι δανεισμένες από τα μαθηματικά να είναι ψηφιακές η αναλογικές, λιγότερο ή περισσότερο επαναληπτικές. Διαπιστώσαμε ωστόσο πως η επιλογή της μιας ή της άλλης διαδικασίας έχει άμεση σχέση με το υπόβαθρο και την πορεία του κάθε δημιουργού, ακριβώς όπως είχαμε υποψιαστεί στην αρχή της εργασίας μας περιγράφοντας την τέχνη του Tino Sehgal. Επίσης, είδαμε πως συχνά η διαδικασία αυτή **καταγράφεται**, δημιουργώντας ένα είδος αρχείου που στη συνέχεια χρησιμεύει τόσο για τη διακίνηση του έργου, όσο και σαν μέρος του,

σαν ένα ζωντανό εξελισσόμενο σώμα καταγραφής. Ειδικά στην περίπτωση του Memorandum αυτό ήταν θεμελιώδες μέρος του έργου, αλλά και στην περίπτωση του Βασίλη Γεροδήμου, αποτέλεσε ένα μέσον ερμηνευτικό του τρόπου δράσης του.

Ένα αδιαμφισβήτητο μέρος αυτής της διαδικασίας και της οποιασδήποτε τελικής μορφής, διαφάνηκε ότι είναι οι **περιορισμοί** που τίθενται σε κάθε περίπτωση ανάθεσης, ακόμα και στην περίπτωση αυτό-ανάθεσης, όπως του memorandum. Οι περιορισμοί του χώρου, του προϋπολογισμού, του τρόπου έκθεσης, οι δυνατότητες του κάθε υλικού ή ακόμα και η υπολογιστική δύναμη του υπολογιστή που χρησιμοποιεί ο δημιουργός, αποτελούν διαμορφωτικούς παράγοντες του έργου. Παρατηρήσαμε μάλιστα, πως άλλοι δημιουργοί αποδέχονται τους περιορισμούς και τους ενσωματώνουν στη δημιουργική διαδικασία (Γεροδήμος, ahylo), ενώ άλλοι τους βιώνουν ως εμπόδιο και αφορμή συμβιβασμού (Πανουκλιά). Οι περιπτώσεις που μελετήσαμε δε μας επιτρέπουν -ως αριθμός- να βγάλουμε κάποιο ασφαλές συμπέρασμα περί των αιτίων αυτής της αντιμετώπισης, πέραν της διαφοροποίησης της προσωπικότητας ή της διαφορετικής επαγγελματικής ιδιότητας. Σίγουρα όμως διακρίνουμε μια σχέση αυτής της αντιμετώπισης προς τους περιορισμούς με την "κλειστότητα" της τελικής μορφής.

Στην αρχή της έρευνάς μας ο Tino Sehgal μας έκανε να αναρωτηθούμε αν τα έργα του είναι χωρικά, και η θεωρητική ματιά των Deleuze και Vidler μας περιέγραψε το χώρο των έργων τέχνης εγκατάστασης ως ροϊκό, απροσδιόριστο, και πολύπτυχο. Η έρευνά μας, μας έδειξε πως ο χώρος που δημιουργούν οι εγκαταστάσεις είναι πράγματι ρευστός, και ορίζεται με διαφορετικό τρόπο σε κάθε περίπτωση δημιουργίας. Ωστόσο υπάρχει, ανεξάρτητα από την υλικότητα του μέσου εγγραφής του. Καταρχάς υπάρχει ο **χώρος** που ορίζεται από τα ίδια τα υλικά στοιχεία του έργου, η χωρική έκφραση της μορφής, δηλαδή. Αυτός μπορεί να περιέχεται σε έναν άλλο χώρο-ξενιστή (Πανουκλιά), ή ταυτόχρονα να δημιουργεί και έναν χώρο-υποδοχέα δράσης (Γεροδήμος). Αυτός ο χώρος δράσης είναι επιτελεστικός, ένας χώρος εμπειρίας, ο οποίος δημιουργείται από τον καλλιτέχνη για να βιωθεί από το θεατή. Μπορεί να έχει ήδη συγκεκριμένα όρια (Γεροδήμος, ahylo) ή να αλλάζει ως αποτέλεσμα της επιτέλεσης (Memorandum).

Όσο πιο εμφανώς επιτελεστικός είναι ένας χώρος, όπως είδαμε να συμβαίνει για παράδειγμα στην περίπτωση του Memorandum, τόσο περισσότερο αυτός επηρεάζεται από το **χρόνο**. Μπορεί μάλιστα και να αντικαθίσταται από αυτόν, αποτελώντας μάλλον ένα *συμβάν*, παρά ένα σταθερό χωρικό μόρφωμα, ακριβώς όπως μας είχε επισημάνει ο Τερζόγλου. Όπως κι αν διαμορφώνονται τα γεωμετρικά όρια του χώρου του έργου τέχνης όμως, επιβεβαιώσαμε ότι υφίσταται εντός αυτού και ένα άλλο στρώμα χωρικής συγκρότησης, ο χώρος που υπάρχει ως αποτέλεσμα της ανθρώπινης ύπαρξης, αλλά και των ανθρώπινων σχέσεων που το έργο προωθεί. Τον χώρο αυτόν μας τον είχε υποδείξει ο Bourriaud μέσα από τη σχεσιακή λογική του, αλλά και ο Martin Heidegger (βλ. σελ. 23), ενώ η διαπίστωση της ύπαρξής του, αποτελεί ένα ακόμα στοιχείο προς την κατηγοριοποίηση των έργων του Tino Sehgal ως εγκαταστάσεων.

Διαπιστώνουμε από τα μέχρι τώρα αναφερθέντα συμπεράσματα έρευνας πως, ακριβώς όπως είχαμε επισημάνει και στη θεωρητική μας μελέτη, είναι δύσκολο να αναφερθεί κανείς στα συνθετικά στοιχεία της σύγχρονης τέχνης εγκατάστασης να ήταν ανεξάρτητα το ένα απ' το άλλο. Χώρος, μορφή, χρόνος αποτελούν ένα διαρκώς **εξελισσόμενο συμβάν**, ένα άλλο σύνθεμα, ένα παραγοντικό σύστημα που αναμορφώνεται διαρκώς. Αποτελούν ουσιαστικά έναν νέο "τόπο", τον τόπο του έργου, ο οποίος, σε αντίθεση με την κρατούσα άποψη περί της τοποειδούς διάστασης, ακολουθεί το έργο τέχνης, κινείται μαζί του. Το έργο έχει τη δυνατότητα να εγγράφει το χρόνο στο μορφοποιητικό του σύστημα και να μετα-παράγει διαρκώς. Σε αυτή τη λογική, το να μεταφέρεις ένα έργο τέχνης δεν "είναι να το καταστρέφεις", όπως ισχυριζόταν ο R. Serra, αφού δεν υπονομεύεται η ουσία του έργου και η καλλιτεχνική του αξία, αλλά η στιγμιαία διαμόρφωσή του, η "πύκωσή" του.

Ως φυσικό επακόλουθο των παραπάνω, αλλάζει και ο **χώρος**, αλλά και ο **τρόπος της έκθεσης** τέτοιων έργων τέχνης. Ένα πρώτο στοιχείο που οφείλουμε να διαπιστώσουμε, είναι ότι το κάθε έργο τέχνης απαιτεί έκθεση ανάλογη με τα χαρακτηριστικά του, συνεπώς θα ήταν λάθος να αποδεχτούμε μια οδό ως τη μόνη σωστή. Ωστόσο, είναι πια δεδομένο πως αυτός ο χώρος έκθεσης, όποιος κι αν είναι, αποτελεί αναπόσπαστο μέρος των έργων εγκατάστασης, αφού είναι συστατικό στοιχείο της νέας έκφρασης του "τόπου" τους, όπως αυτή περιγράφηκε αμέσως πριν. Όσο περισσότερο περιέχεται ο παράγοντας του χρόνου, η επιτέλεση, τόσο πιο εύκολο καθίσταται να μεταφερθεί αυτό το σύστημα σε άλλο χώρο, τον οποίο θα ενσωματώσει. Εάν η μορφή είναι πιο "κλειστή", σταθερή όμως, πιο δύσκολα εν-τοπίζεται κάπου αλλού. Αυτό μας το απέδειξε έμπρακτα η παρατήρηση των τεσσάρων παραδειγμάτων, με το Βωμό να είναι απολύτως εφήμερος, και τα υπόλοιπα έργα -κλιμακωτά- να επιτρέπουν όλο και περισσότερες επαν-εκθέσεις και επαναδιαμορφώσεις.

Όταν το έργο εξελίσσεται διαρκώς, ως αποτέλεσμα της εγγεγραμμένης του χρονικότητας και δράσης, ο χώρος όπου αυτό εκτίθεται αποκτά διαφορετική σημασία, καθώς, όποιος κι αν είναι, θα προσθέσει νέα στοιχεία στο έργο. Ίσως μάλιστα και ο όρος "εκτίθεται" να μην αρμόζει σε τέτοιου είδους διαμορφώσεις πιθανόν αυτή η λειτουργία να εκφράζεται καλύτερα με τον όρο "συμβαίνει". Η επιλογή συνδιαλλαγής με ένα χώρο έκθεσης, είτε αυτός είναι μουσείο, είτε γκαλερί, είτε ένα εγκαταλειμμένο εργοστάσιο, γίνεται θεωρώντας τον και αυτόν στοιχείο συμπληρωματικό του έργου. Συνεπώς η επιλογή κάποιου χώρου έναντι ενός άλλου, επηρεάζει την έκβαση του εκάστοτε συμβάντος, τόσο από πλευράς επισκεψιμότητας, συμμετοχής του θεατή και λοιπών κριτηρίων διεξαγωγής, όσο και από την άποψη της αποδοχής των όποιων συμβολικών, πολιτικών ή ιδεολογικών συμπαραδηλώσεων που ο χώρος ενσωματώνει. Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν πως ο χώρος και ο τρόπος έκθεσης γίνεται ολοένα και πιο σημαντικός, ενώ η γενικευμένη εναντίωση στην ιδέα του "λευκού κύβου" ως έννοιας αντίθετης στη σύγχρονη Τέχνη, δε φαίνεται πια αυτονόητη.

Σε μια άλλη ανάγνωση του χώρου του έργου τέχνης εγκατάστασης, τα επιτελεστικά και επικοινωνιακά προτερήματα ενός τέτοιου "καλλιτεχνικού αντικειμένου" γίνονται πιο κρίσιμα από τη φυσική μορφή και λειτουργικότητά του.¹⁰⁹ Αυτό είναι κάτι που διαπιστώσαμε στην αμιγή του έκφραση στην περίπτωση του Memorandum, αλλά και στη δουλειά του ahylo studio και του Βασιλή Γεροδήμου, στο επίπεδο της πρόσληψης του νοήματος από τον θεατή. Το ίδιο το αντικείμενο της καλλιτεχνικής πράξης, και της επικοινωνιακής διαδικασίας αποϋλοποιείται. Αναδεικνύονται οι μορφοποιητικές, κοινωνικές και χωρικές παράμετροι της διαδικασίας, το συμβάν και τα υποκείμενα που μέσα από ανοιχτά συστήματα συνύπαρξης παράγουν διαδοχικές μορφές. Τα σχήματα μορφοποίησης μετατρέπονται σε σχήματα επικοινωνίας, και ο χώρος του έργου γίνεται **χώρος κοινωνικός**.

«O socius, το κοινόν, δηλαδή το σύνολο των καναλιών διανομής πληροφοριών και προϊόντων: αυτός είναι ο πραγματικός χώρος έκθεσης για τους καλλιτέχνες της σημερινής γενιάς. Το κέντρο τέχνης και η γκαλερί είναι ειδικές περιπτώσεις, αλλά αποτελούν αναπόσπαστο μέρος ενός ευρύτερου συνόλου: του δημόσιου χώρου.»
[Nicolas Bourriaud, Esthétique relationnelle]

Σε όλα ανεξαιρέτως τα παραδείγματα που μελετήσαμε, είδαμε, τόσο μέσα από την προσωπική μας παρατήρηση όσο και συνομιλώντας με τους ίδιους, ότι ο κάθε δημιουργός φέρει μαζί του ένα σύνολο από ιδέες, εργαλεία, μορφές και δεδομένα -παθήματα και παραστατά θα τα έλεγε ο Deleuze- τα οποία ενεργοποιεί σε κάθε νέο τόπο προορισμού του. Αυτά αποτελούν το δικό του προσωπικό τόπο, στον οποίο ενσωματώνεται το χωροχρονικό πλαίσιο όπου καλείται κάθε φορά να λειτουργήσει. Μέσα από τη σύνθεση αυτή παράγεται κάθε νέο έργο τέχνης. Αποδεικνύεται δηλαδή, πως ο σύγχρονος δημιουργός, ανεξαρτήτως γεωγραφικού πλαισίου δράσης, είναι ένας **ριζεύων**, όπως τον ορίζει ο Bourriaud. Και κάθε νέο έργο ή συνεργασία προστίθεται σε αυτό το "οπλοστάσιο", αναπτύσσει τις ρίζες του δημιουργού, κάνοντάς τον πιο σίγουρο για τις κινήσεις του, αλλά ταυτόχρονα πιο ελεύθερο και ευέλικτο.

Ένα δεύτερο στοιχείο που αναγνωρίσαμε ως κοινό στα λόγια ή τις πράξεις όλων των δημιουργών, ήταν η αναγνώριση της σημασίας της **συνεργασίας**, και η -μεγαλύτερη ή μικρότερη- ανάγκη για εφαρμογή της ως τρόπου δράσης. Φυσικά αυτό μας φαίνεται λογικό σε μια κοινωνική συνθήκη όπου οι μορφές παραγωγής αναθεωρούνται συνεχώς, περιλαμβάνοντας ολοένα και πιο ανοιχτές συμμετοχικές διαδικασίες στην εποχή που οι τρόποι εξέλιξης της οικονομίας, της τεχνολογίας, της παραγωγής, του αστικού χώρου, ασπάζονται την διάρρηξη των ορίων των ειδικοτήτων, προωθούν ή και απαιτούν τη συγκρότηση διεπιστημονικών ομάδων.

Στο αρχιτεκτονικό γραφείο ahylo studio η ομαδική εργασία είναι αυτονόητη και καθημερινή συνθήκη: η αναζήτηση βοήθειας ή "συνδρομής" από εκπροσώπους άλλων ειδικοτήτων είναι επιθυμητό και αναγκαίο βήμα προς την επίτευξη του εκάστοτε έργου. Η Τζένη Αργυρίου, ως σκηνοθέτης, συνηθίζει να συνθέτει και να συντονίζει ετερόκλητες ομάδες, έχοντας ως οδηγό το "σενάριο" και τον απώτερο σκοπό της οποίας δράσης προετοιμάζει. Για τους εικαστικούς, το Βασιλή Γεροδήμο και την Ελένη Πανουκλιά, η συνεργασία έχει άλλους όρους, αφού φαίνεται να

δυσκολεύονται να αφήσουν τα νιά της λήψης αποφάσεων. Η Πανουκλιά φαίνεται να τη βιώνει φορτικά, ως συμβιβασμό, αλλά ταυτόχρονα επιθυμεί να επεκτείνει τις δυνατότητές της μέσω αυτής. Ο Γεροδήμος αν και δεν μπορεί να συλλάβει ακόμα το εύρος των εκφάνσεών της, διαπιστώνει πως έχει οφέλη. Διαπιστώνουμε λοιπόν πως αν και τη θεωρούν σημαντική, δεν είναι όλοι οι δημιουργοί εξοικειωμένοι με την ομαδική εργασία, και άρα δεν απολαμβάνουν όλα της τα οφέλη. Ίσως η απάντηση να βρίσκεται στην τριβή με αυτόν τον τρόπο δράσης ή ακόμα να σχετίζεται με τον τρόπο εκπαίδευσης των εικαστικών, οι οποίοι -εύλογα- μαθαίνουν να δρουν εντελώς μόνοι, δίνοντας λόγο μόνο στη δική τους *διάνοια* κατά τη διάρκεια της δημιουργίας. Αυτό ωστόσο, τελικά, μάλλον τους αποδυναμώνει απέναντι στο σχεδόν ακαρτογράφητο, παγκόσμιο πεδίο δημιουργίας που έχουν να αντιμετωπίσουν.

Στο πλαίσιο των συμμετοχικών έργων και διαδικασιών που αναφέραμε, **ο θεατής**, βρίσκεται συνεχώς στο κέντρο της δημιουργικής διαδικασίας. Σε κάποια έργα καλείται να προσλάβει το νόημα που ο δημιουργός απέδωσε, (Βωμός, Άτιπλο, Δίνη), παραμένοντας μάλλον στο επίπεδο της αισθητικής συμμετοχής. Στις προθέσεις των δημιουργών διακρίνουμε ότι επιτρέπουν διαφορετικά ποσοστά "ελευθερίας" στην πρόσληψη αυτή, αφού ο Γεροδήμος και το αηγίο περιμένουν ότι ο θεατής θα βιώσει τη δική του πραγματικότητα ενώ η Πανουκλιά επιθυμεί να μεταδώσει αυτό που η ίδια έχει βιώσει. Μια άλλη περίπτωση, πιο ολοκληρωμένης συμμετοχής είδαμε στο Memorandum, όπου ο θεατής είναι σχεδόν η βάση του έργου. Ακριβώς όπως περιέγραψε ο Jacques Rancière το χειραφετημένο θεατή, ο συμμετέχων του Memorandum καλείται να συν-δημιουργήσει το νόημα του έργου, και να μη μένει απλός παρατηρητής.

Η πρόθεση συμμετοχής του κοινού δεν επιτυγχάνει πάντα, αλλά η παρατήρησή μας κατά τη διάρκεια εξέλιξης του Memorandum Athens Lab, απέδειξε πως υπάρχει η διάθεση εκ μέρους του κοινού της τέχνης να συμμετάσχει. Το ίδιο μας επιβεβαίωσε και η συνομιλία με το Σωτήρη Μπαχτσετζή, αφού μάθαμε πως η περφόρμανς στηρίχτηκε σχεδόν εξ ολοκλήρου στο υλικό που καταγράφηκε και στη συμμετοχή των θεατών ως περφόρμερς. Στη συζήτηση αυτή, μάλιστα, επισημάνθηκε πόσο σημαντικό είναι για την καλύτερη έκβαση του συστήματος έργο-θεατής ο "ενορχηστρωτής" του έργου -σε αυτή την περίπτωση η Τζένη Αργυρίου- να καθορίζει σαφώς τους τρόπους, τις συνθήκες με τις οποίες θα συμμετάσχει το κοινό. Ίσως αυτό να τρομάζει, δεδομένου ότι μπορεί και πάλι να θυμίζει χειραγώγηση, αλλά σαφώς, όσο πιο πολύπλοκο και πολυπρόσωπο είναι ένα σύστημα, τόσο περισσότερους κανόνες χρειάζεται για να συγκροτηθεί. Πολλώ μάλλον όταν κάποιος από τους ανθρώπινους παράγοντες, οι θεατές, προσεγγίζουν το έργο από διαφορετική θέση και με διαφορετικού τύπου εποπτεία πάνω στο θέμα του.

Είδαμε νωρίτερα ότι ο χώρος -a posteriori- έκθεσής των έργων τέχνης εγκατάστασης, καθορίζεται από την ίδια τη φύση του έργου τέχνης, και συνιστά άλλο ένα στρώμα στην αέναη διαδικασία επανα-δημιουργίας και επανα-νοηματοδότησής τους, στο «ζήτημα» της δημιουργίας, συνθέτοντας κάθε φορά μια νέα Μορφή. Διαπιστώσαμε πως, τα έργα εγκατάστασης όλο και περισσότερο απαιτούν παράσταση ή ερμηνεία, ανανεώνονται, μεταπαράγονται, ζουν. Μακριά

από τη θεωρία της αναπαραστατικότητας¹¹⁰, οι σύγχρονοι χώροι έκθεσης, νοούμενοι ως Τόποι εμπειρίας, ενσωματώνουν διαλεκτικές και επιτελεστικές (performative) πρακτικές σχηματισμού νοημάτων¹¹¹, δημιουργώντας «δρώντα δίκτυα» (actor-network) μη συγχρονικών ερμηνειών. Επανερχόμενοι στο θέμα της έκθεσης, εκτός από αυτά τα χαρακτηριστικά, η έρευνά μας μας επεσήμανε κάτι ακόμα: Τόσο το Memorandum, όσο και οι δυο άλλες διοργανώσεις στις οποίες παράχθηκαν τα έργα που μελετήσαμε, μας έδειξαν πως διακρίνεται μια αλλαγή και στο **πλαίσιο ανάθεσης και δημιουργίας** της σύγχρονης τέχνης εγκατάστασης.

Χωρίς η επιλογή μας αυτή να έγινε από πρόθεση, διαπιστώνουμε ότι τόσο το πλαίσιο δράσεων ΥΠΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ, όσο η έκθεση CRISIS IS A GREEK WORD και το project Memorandum, αποτελούν πρωτοβουλίες ομάδων που συγκροτήθηκαν για το σκοπό της συγκεκριμένης διοργάνωσης, και οι οποίες δε σχετίζονταν άμεσα με κάποιο θεσμικό φορέα προώθησης πολιτισμού. Επίσης, είναι πρωτοβουλίες που υποστηρίζονται από πολυάριθμες ομάδες διαφόρων ειδικοτήτων, που περιλαμβάνουν διαφορετικές δράσεις (πχ, εκθέσεις, διαλέξεις, εργαστήρια, διδασκαλία κλπ), παράγουν πολλών τύπων αποτελέσματα (αρχείο φωτογραφιών, βίντεο, εγκαταστάσεις, περφόρμανς, αντικείμενα κλπ) και οι οποίες διαρκούν στο χρόνο. Θα μπορούσαμε ίσως να συμπεράνουμε πως στο πλαίσιο της κοινωνικής πραγματικότητας την οποία περιγράψαμε παραπάνω (σελ.85) ολόκληρη η καλλιτεχνική κοινότητα κινείται προς τρόπους δράσης που ενσωματώνουν αμιγώς την άμεση πραγματικότητα με την πολυπλοκότητα των νοημάτων της, που προωθούν τρόπους συμμετοχής αναδυόμενους απ' τις δυνατότητες και τις ανάγκες τόσο των δημιουργών όσο και του κοινού.

Συνήθως τέτοιες **πρωτοβουλίες** λαμβάνουν χώρα εκτός Μουσείων, αφενός λόγω του προγραμματισμού των Μουσείων που δεν αφήνει κενά για πρωτοβουλίες τρίτων, αφετέρου λόγω της μεγαλύτερης ελευθερίας επέμβασης στο χώρο που δίνει η χρήση ενός χώρου μη συντηρημένου. Αποδείξαμε ωστόσο νωρίτερα στα συμπεράσματά μας, ότι η σύγχρονη τέχνη εγκατάστασης, ειδικά στην περίπτωση που έχει διεσπαρμένη συγκρότηση, μπορεί κάλλιστα να "συμβεί" και στο χώρο του Μουσείου. Η επιλογή του ενός ή του άλλου χώρου για ένα πλαίσιο ανάθεσης και παραγωγής σαν τα παραπάνω έγκειται και πάλι σε θέματα διαδικαστικά (προγραμματισμός, προϋπολογισμός, χωρητικότητα, υλικοτεχνικός εξοπλισμός, επισκεψιμότητα κ.ο.κ) ή σε θέματα ιδεολογικών και υφολογικών συμπαραδηλώσεων.

Ταυτόχρονα, το **Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης**, είναι ένας ζωντανός οργανισμός που έχει τη δυνατότητα να αναγνωρίζει τις αλλαγές που συμβαίνουν στο κοινωνικό και πολιτισμικό πεδίο και να προσαρμόζεται σε αυτές, με αποτέλεσμα σήμερα, ο ορισμός των Μουσείων να έχει διευρυνθεί, με τη βαρύτητα να μετατίθεται από τη συντήρηση και την έκθεση στην "ανακάλυψη, την έμπνευση, τη γνώση και την ευχαρίστηση"¹¹². Ο όρος "Μουσείο" συμπεριλαμβάνει ιδρύματα

110 Barad K., 2003

111 Barad K., 2003, " *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*", Signs, JSTOR (βλ.σελ.821) "Meaning is not a property of individual words or groups of words but an ongoing performance of the world in its differential intelligibility.."

112 Πράγματι, υπάρχει μεγάλη διαφορά περιεχομένου ανάμεσα στους ορισμούς του Μουσείου που δόθηκαν από τη δεκαετία του '70 ως σήμερα, την εποχή δηλαδή που -εκτός των άλλων- παρατηρήθηκε και η μεγάλη άνθηση της σύγχρονης τέχνης, και μαζί με αυτήν και της Τέχνης Εγκατάστασης. Ενδεικτικά αναφέρουμε:

που ασχολούνται με τη διαφύλαξη και την παραγωγή πολιτισμικών αγαθών, που έχουν σα στόχο την ελεύθερη κυκλοφορία και ανταλλαγή γνώσεων. Αυτά δεν είναι πια ορισμένοι "Τόποι", αλλά "Τοπία" παραγωγής πολιτισμού (Πασχαλίδης, 2001), κοινωνικοποίησης και διαμόρφωσης ταυτότητας. Κτίρια και χώροι σύνθετοι, που μπορεί να μην περιέχουν καν συλλογές, αλλά να λειτουργούν με συνεκδοχή, που ενσωματώνουν πέρα από τις δραστηριότητες συλλογής και έκθεσης, εκπαιδευτικά προγράμματα, ερευνητικές βάσεις δεδομένων, εφαρμόζουν τις πλέον σύγχρονες τεχνολογίες. Συνεργάζονται μεταξύ τους και ανταλλάσσουν συλλογές, στις επιταγές ενός πολυπολιτισμικού κόσμου, ανοίγουν τις πόρτες του σε ευρύτερα κοινά, μη αποκλείοντας - θεωρητικά- κανέναν.

Διαπιστώνουμε πως στην εποχή που τα "πραγματικά αντικείμενα" έχουν αντικατασταθεί απ' τις "πραγματικές εμπειρίες" (Hein, H. 2000), τα **Μουσεία** δεν είναι στατικά αποθετήρια γνώσης, δεν είναι "παγωμένες στιγμές στο χρόνο" (Foucault), αλλά χώροι βιωμένης και προσωπικής εμπειρίας. Διατηρούν την ικανότητα να αντανakλούν την ιδεολογική, κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα της εποχής τους, διαμορφώνουν της ιστορία της, και ο ρόλος τους συνεχίζει να είναι επίκαιρος. Φαίνεται αυτονόητο λοιπόν, πως πρωτοβουλίες σαν αυτές με τις οποίες ασχοληθήκαμε, και-φυσικά- η Τέχνη Εγκατάστασης όπως διαμορφώνεται σήμερα, έχει θέση στο Μουσείο. Το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης μπορεί να είναι ένας χώρος που να υποδέχεται συμμετοχικά μοντέλα παραγωγής τέχνης, με έμφαση στη διαδικασία, να εγκολπώνει ομάδες και πρωτοβουλίες που αναδύονται από την εν εξελίξει καλλιτεχνική πραγματικότητα. Η Τέχνη Εγκατάστασης άλλωστε, είναι μια μορφή τέχνης που απαιτεί τη συνεργασία και μετατρέπει το μουσείο σε πολιτισμικό εργαστήριο, σύμφωνα με τον Nikolaus Oaxley. Συνεπώς, τέτοιου είδους συνεργασίες, με τον κατάλληλο προγραμματισμό και εις βάθος συνεργασία, θα προωθούσαν εξίσου τους στόχους κάθε πλευράς.

"Το μουσείο είναι ένα ίδρυμα μόνιμο, χωρίς κερδοσκοπικό χαρακτήρα, στην υπηρεσία της κοινωνίας και της ανάπτυξής της και ανοικτό στο κοινό, το οποίο αποκτά, συντηρεί μελετά, κοινοποιεί και εκθέτει υλικές μαρτυρίες του ανθρώπου και του περιβάλλοντός του με σκοπό την έρευνα, την εκπαίδευση και την ψυχαγωγία." ICOM (Διεθνές Συμβούλιο Μουσείων) 1974

"Τα Μουσεία δίνουν στους ανθρώπους τη δυνατότητα να ανακαλύπτουν συλλογές και να αντιλούν έμπνευση, γνώση και ευχαρίστηση. Είναι ιδρύματα που συλλέγουν, προστατεύουν και κάνουν προσβάσιμα αντικείμενα και δείγματα του φυσικού κόσμου, τα οποία φιλιάσσουν προς όφελος της κοινωνίας" (Ένωση Μουσείων Αγγλίας, 1998)

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Παρακολουθήσαμε μια αφήγηση από πολλούς πρωταγωνιστές, που μας μετέφερε "απ' το Χώρο στο Λόγο", από την εγκατάσταση αντικείμενο, στην αφήγηση της εγκατάστασης. Μια αφήγηση, σαν αυτή που είδαμε στην αρχή της εργασίας μας να ξετυλίγουν ο Vito Acconci, και ο Tino Sehgal. Η προσωπική εμπειρία και παρατήρηση σε αυτή την περίπτωση μας βοήθησε να διαμορφώσουμε κριτική αντίληψη για τον τρόπο σκέψης και τις επιρροές των δημιουργών. Εξάλλου, όπως λέει ο Nicolas Bourriaud, που αποτελεί και τον σημαντικότερο θεωρητικό πυλώνα αυτής εδώ της έρευνας, "*διαβάζοντας Benjamin και Bataille, διδάχθηκε πως συχνά η έκθεση μιας ιδέας μέσω αποσπασμάτων, μέσα από έναν ασύνδετο τρόπο γραφής μπορεί να οριοθετήσει καλύτερα το αντικείμενό του από μια πιο γραμμική προσέγγιση.*" (Bourriaud N. , 2009, σ. 8).

Μέσα από την ανάλυση των παραδειγμάτων είδαμε να συνυπάρχουν τη ίδια στιγμή, στην ίδια -περιορισμένη- γεωγραφική επικράτεια, διαφορετικές προσεγγίσεις περί της Τέχνης Εγκατάστασης ως είδους. Αναγνωρίσαμε στη συγκρότηση των έργων αυτών πολλά στοιχεία από τα ζητήματα που αναπτύξαμε στη θεωρητική μας έρευνα, επιβεβαιώνοντας πως οι ίδιες τάσεις και δυνάμεις που γεννούν και αναδιαμορφώνουν την καλλιτεχνική πρακτική, είναι αυτές που υποκινούν και την παγίωση θεωρητικών κατασκευών, έστω κι αν αυτό γίνεται σε διαφορετικούς χρόνους ή με διαφορετικό λεξιλόγιο.

Διαπιστώσαμε πόσο δύσκολο είναι, ακόμα και σήμερα, να δοθεί ένας σαφής ορισμός αυτής της μορφής Τέχνης, αφού το κάθε δημιουργικό υποκείμενο φαίνεται να εξερευνά το δικό του είδος, το οποίο μάλιστα μεταλλάσσεται ανάλογα με το συγκείμενο. Παρόλο όμως που οι τρόποι δράσης, τα υλικά, οι τεχνολογίες και τα μέσα που εφαρμόζονται στην Τέχνη Εγκατάστασης έχουν αλλάξει και επεκτείνονται διαρκώς, αναγνωρίσαμε ένα στοιχείο που ίσως εξασφαλίζει τη συνοχή της σαν έννοια με τρόπο διαφορετικό από το παρελθόν. Διαπιστώσαμε πως σε αντίθεση με την εποχή των πρωτο-εγκαταστάσεων που ο Ilya Kabakov δήλωνε πως "*η εγκατάσταση δεν μπορεί να επαναληφθεί χωρίς το δημιουργό*"¹³, οι σημερινές εγκαταστάσεις, όποια κι αν είναι η υλική ή μορφική τους έκφραση, είναι σαφώς συγκροτημένες και ορισμένες. Είναι έργα πολύπλοκα τα οποία όμως έχουν σαφή δομή που δύναται να περιγραφεί, με αποτέλεσμα -συνικά- να λειτουργούν και να εξελίσσονται ως σύστημα ανεξάρτητο από το δημιουργό.

Ακόμα, προσλάβαμε από όλους τους δημιουργούς όσον αφορά τις ιδέες τους για το μέλλον, τη γενικευμένη ανάγκη συνεργασίας με άλλες ειδικότητες, επιφυλακτική μερικές φορές, αλλά υπάρχουσα. Είδαμε την ανάγκη να ενσωματώνουν το κοινό, αλλά με τους δικούς τους όρους και κανόνες, επιβεβαιώνοντας τις αρχικές, εγγενείς προθέσεις της εγκατάστασης για άμεση αναφορά στη θεατή. Αυτά τα δύο στοιχεία είναι εξαιρετικά σημαντικά και τοποθετούν την Τέχνη Εγκατάστασης στο κέντρο της σύγχρονης πραγματικότητας, γιατί ακριβώς αναφέρονται στη δομή ενός δικτύου. Εφόσον μάλιστα ένα έργο, ή ένας δημιουργός, λειτουργεί δικτυακά, διασφαλίζει με

μεγαλύτερη σιγουριά τη σχέση του με την κοινωνία που αυτό ή αυτός (ο δημιουργός) εκφράζει, αλλά και τη διάχυση και εξέλιξη του ίδιου του έργου.

Η διαφοροποίηση των μεθόδων σκέψης, της μορφής, της υλικότητας και της ενσωμάτωσης του χρόνου σε κάθε έργο εγκατάστασης, το κατέστησε δύσκολο να ακολουθηθεί μέχρι τέλους το ενιαίο πρωτόκολλο καταγραφής που είχε σχεδιασθεί, αφού το κάθε έργο τέχνης απαιτεί διαφορετική αντιμετώπιση ως προς την τεκμηρίωση, με αυτό όμως -τελικά- να αποτελεί σημαντικό μέρος της ολότητάς του. Μια περίπτωση τέτοιας παρέκκλισης ήταν η έρευνα σχετικά με τη Δίνη, καθώς ο τρόπος δουλειάς του ahylo studio στηρίζεται κυρίως στην εργασία στον υπολογιστή και όχι τόσο στην αυθόρμητη επιτόπου εργασία, συνεπώς η επιτόπια παρατήρηση στο γραφείο απαιτούσε διαρκή συνομιλία με την Ιουλέττα ή τον Παύλο σε σχέση με κάθε τους κίνηση, μειώνοντας έτσι την ένταση της προσωπικής μας παρατήρησης. Αλλαγή του προγραμματισμένου πρωτοκόλλου έρευνας όμως υπήρξε και στην περίπτωση του Memorandum Athens lab, όπου η ύπαρξη μεγάλου όγκου πληροφορίας περί του εργαστηρίου η οποία υπήρχε στην ιστοσελίδα του, μείωσε την ανάγκη για αμιγή περιγραφή του έργου εκ μέρους της ομάδας, κατά τη συνέντευξη που διεξήγαμε, συνεπώς μας έστρεψε στην αλλαγή του πρωτοκόλλου συνέντευξης προς μια εις βάθος θεώρηση της έννοιας της συμμετοχικότητας, που αποτελούσε άλλωστε και πυρήνα της δράσης.

Η προσπάθειά μας να ακολουθήσουμε το ίδιο πρωτόκολλο, απ' την άλλη, μας έδωσε τη δυνατότητα να διαπιστώσουμε ότι τα μέσα που χρησιμοποιούνται, η λογική σκέψης και εργασίας του καθενός, η δυνατότητα του δημιουργού να μεταδώσει την ιδέα του και να συζητήσει γι' αυτήν, επηρεάζουν το δημιουργικό αποτέλεσμα. Μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι όσο πιο ανοικτά, δικτυακά δημιουργείται ένα έργο, σε επίπεδο αριθμού απόμων, μέσων καταγραφής ή απλά συζήτησης πάνω στην ιδέα, τόσο πιο πολύ ίχνος αφήνει, τόσο περισσότερο ενδυναμώνεται η ιδέα έναντι της ύλης, ο λόγος έναντι του χώρου.

Αυτή η διαδικασία έρευνας, τοποθετώντας μας πρόσκαιρα στη θέση των διαφόρων υποκειμένων της Τέχνης Εγκατάστασης, μας επέτρεψε να διαπιστώσουμε πόσο δύσκολος είναι ο ρόλος που καλείται να επιτελέσει ο παρατηρητής, ο ενεργός συμμετοχός της Ετερομοντερνικότητας. Οφείλει να είναι "ενημερωμένος", "γνώστης", να εκφράζει "κριτική άποψη", να "συμμετέχει", να επιτελεί κι αυτός απ' τη μεριά του το μέρος της διαδικασίας που του αναλογεί. Ο καλλιτέχνης πάλι, ως ενορχηστρωτής διαδικασιών, ως *ριζεύων* νομάς που αφήνει τα ίχνη του στην παγκόσμια επικράτεια, απελευθερώνεται δραματικά. Μπορεί να ενυπάρχει ως μονάδα, που δύναται να συνδεθεί με τα πάντα και τους πάντες. Ωστόσο ελλοχεύει ο κίνδυνος η μονάδα αυτή να παραμείνει αιωρούμενη στο κενό ανάμεσα στον ατομισμό που κάποτε φάνταζε ως δείγμα αυτονομίας, και τις ανεξάντλητες δυνατότητες συμμετοχής και συνεργασίας. Υπάρχει ο κίνδυνος, εν γένει, αυτή η ελευθερία που βιώνουν τα υποκείμενα να είναι τελικά πλασματική, μια *δυστοπία*.

Λόγω της τάσης εν-τοπισμού της, η τέχνη εγκατάστασης δεν μπορεί παρά να αντικατοπτρίζει, να μεταφέρει και να ερμηνεύει τις συνθήκες που τη γεννούν. Ο χώρος εντοπισμού της συνεπώς, σε

κάποιες περιπτώσεις δεν φέρεται να έχει καμία βαρύτητα. Η έννοια του "Τόπου" διευρύνεται, αφορά το πλήρες κοινωνικό και πολιτισμικό συγκείμενο, δημιουργώντας διαρκώς τεμνόμενα επίπεδα. Το ίδιο το σύστημα επικοινωνίας άλλωστε είναι ένα τόπος, μάλιστα ένας τόπος προορισμού, θα μας επεσήμαινε ο Bourriaud, και όχι τόπος καταγωγής. Ένας τόπος, μια επικράτεια που είναι εγχάρακτη από τα προσωπικά εφόδια του κάθε συμμετέχοντα, αλλά και από τις τροχιές των μεταξύ τους σχέσεων. Κατ' αυτή την έννοια, ο τόπος αυτός υπάρχει παντού. Και η τέχνη εγκατάστασης, υπάρχοντας ως σχήμα επικοινωνίας είναι πάντα εν-τοπισμένη.

«Η επικοινωνία, όπως αυτή διαμορφώνεται στην εποχή μας, καταποντίζει και εγκλείει τις ανθρώπινες σχέσεις σε χώρους ελέγχου που τεμαχίζουν τον κοινωνικό δεσμό σε διακριτά προϊόντα. Η καλλιτεχνική δραστηριότητα, από την πλευρά της, πασχίζει να εγκαθιδρύσει ταπεινές συνδέσεις, να διανοίξει ορισμένους τόπους διέλευσης, να κατασκευάσει συνάψεις και να φέρει σε επαφή εντελώς απομακρυσμένα και διαχωρισμένα επίπεδα πραγματικότητας. βιομηχανία παραγωγής συμβατικών μορφών κοινωνικότητας, Το ιδεώδες υποκείμενο της κοινωνίας των κομπάρσων θα ήταν λοιπόν αυτό που θα είχε αναχθεί στο καθεστώς του καταναλωτή χώρου και χρόνου.»

[Nicolas Bourriaud, Esthétique relationnelle]

Η σύγχρονη τέχνη εγκατάστασης μπορεί να εκτίθεται ήδη εν τω γενέσθαι. Ούτως ή άλλως, τα αποτελέσματα τέτοιων καλλιτεχνικών πρακτικών συχνά δεν χαρακτηρίζονται ως «αντικείμενα», πόσο μάλλον «πράγματα» από μόνα τους. Αλίμονο αν η τέχνη σήμερα αρκούσαν στο να είναι αυθύπαρκτη και εντελεχής. Το έργο τέχνης, παρόλο που εμπεριέχει την τελικότητα, αν υπάρχει αυθύπαρκτο και ολοκληρωμένο, per se, χάνει το νόημά του, γίνεται άχρηστο, ένα απλά αισθητικά ωραίο στολίδι, χωρίς αναφορά στην περιρρέουσα ζωντανή παράδοση. Και η Τέχνη του καιρού μας δεν μπορεί παρά να αφουγκράζεται το περιβάλλον της και να προχωρεί, αγγίζοντας κάθε τόσο την επιφάνεια ή και τον πυρήνα του καθημερινού.

Ως ζωντανό σώμα μέσα στην πόλη, η τέχνη και οι δημιουργοί της ενσωματώνουν τις αλλαγές και τις αναδυόμενες ανάγκες, αναλαμβάνουν δράση παράγοντας νέες μορφές καλλιτεχνικής πρακτικής, που συνιστούν ταυτόχρονα και νέα μοντέλα κοινωνικότητας. Συμπεριλαμβάνουν το περιβάλλον, ανθρωπογενές και άψυχο, σε ζωντανές διαδικασίες παραγωγής νοήματος, προς μια πολιτισμική παραγωγή που δεν έχει ανάγκη από βάρη, ούτε από αυστηρή κατηγοριοποίηση και πλαισίωση με νόρμες και κανόνες. Το υποκείμενο-δημιουργός μετέχει σε σχέσεις και διαλόγους, επαναπροσδιορίζεται, αναδιαμορφώνεται ταυτόχρονα με το έργο του. Ο άνθρωπος/δημιουργός καλείται πέρα από εξωτερικούς παρατηρητές να λειτουργεί ταυτόχρονα και ως συμμετοχος ισότιμος με τα δημιουργήματά του, με το κοινό του και με τα Μέσα που χρησιμοποιεί. Η "υπογραφή" του δημιουργού χάνει την αυταπόδεικτη αξία της, συχνά μάλιστα λείπει εντελώς, σημαίνοντας το τέλος του Αστικού δημιουργήματος παντοδύναμου δημιουργού¹¹⁴ Όπως έγραφε ο Daniel Buren το 1970, *"Φαίνεται ότι ο κορεσμός από την αποθέωση του Δημιουργού και του Έργου του, μαζί με την αμφισβήτηση του της μυθοπλασίας, οδηγεί σε μια ανάγκη για περισσότερη Αλήθεια"*.

Ζούμε σε μια εποχή που το πραγματικό επαναπροσδιορίζεται συνεχώς, μετα-παράγεται, ανακυκλώνεται, επεκτείνεται. Στον κόσμο της αβεβαιότητας του Deleuze¹¹⁵, τίποτα δε γίνεται αποδεκτό "έτσι", αλλά έχει διπλή όψη, διπλή ανάγνωση. Είναι μόνο μια εκδοχή για τα πράγματα, μια προσωρινή συνθήκη. Μια ροή ενέργειας που πυροδοτεί στιγμιαίες αντανάκλαστικές αντιδράσεις. Ποια η αξία του καλλιτεχνικού έργου υπό αυτές τις συνθήκες; Σήμερα η αξία της Τέχνης, αναδύεται μέσα από υποκείμενα επιπέδους που την αντιλαμβάνονται ως ζωντανό υλικό, παρά ως μια κατηγορία της σκέψης. Ως μεσολαβητή, δημιουργό στιγμιαίων διαμορφώσεων που "συμπαγοποιούν το χώρο των σχέσεων"¹¹⁶

*«Μία αναπαράσταση είναι μία στιγμή Σ του πραγματικού.
Κάθε εικόνα είναι μία στιγμή, με τον ίδιο τρόπο που ένα οποιοδήποτε σημείο στο χώρο
είναι ταυτοχρόνως η ανάμνηση ενός χρόνου x και η αντανάκλαση ενός χώρου y.
Ετούτη η χρονικότητα είναι καθηλωμένη, παγιωμένη ή, αντιθέτως, συνιστά παραγωγό δυνατοτήτων;
Τι άλλο μπορεί να είναι μία εικόνα που δεν περιέχει κανένα γίνεσθαι, καμία «δυνατότητα ζωής»,
αν όχι μία νεκρή εικόνα;»
[Nicolas Bourriaud, Esthétique relationnelle]*

Ερευνητικές Προεκτάσεις

Η έρευνα που παρουσιάσαμε σε αυτήν εδώ την εργασία, αποτελεί ένα μόνο πρώτο βήμα προς την κατανόηση του πεδίου της σύγχρονης Τέχνης Εγκατάστασης, αφού διαπιστώσαμε πως πρόκειται για ένα είδος που διακρίνεται από πολυπλοκότητα, έναν όρο με τον οποίο περιγράφονται πολλαπλές τεχνικές και μέσα έκφρασης. Ταυτόχρονα, λόγω της ολοένα συχνότερης τάσης για ομαδική καλλιτεχνική παραγωγή, για συνεργασίες με άλλες ειδικότητες και για "δανεισμούς" τρόπων, η πληρέστερη κατανόηση του πεδίου απαιτεί διεπιστημονική προσέγγιση. Θα απαιτούνταν μια έρευνα εκτενέστερη και πιο πολυεπίπεδη, η οποία θα περιλάμβανε εις βάθος μελέτη περισσότερων αριθμητικά έργων και δημιουργών και θα εκτεινόταν σε μια σαφώς ευρύτερη γεωγραφική επικράτεια. Ίσως μάλιστα θα έπρεπε να είναι μεγαλύτερη σε διάρκεια, προκειμένου να διαπιστώσουμε πώς δρα ο ίδιος ιθύνων νους σε διαφορετικά περιβάλλοντα δημιουργίας και σε διαφορετικές ομαδικές προσπάθειες.

Επιπροσθέτως, θα έπρεπε να ασχοληθούμε εκτενώς με τα τεχνολογικά μέσα και εργαλεία που χρησιμοποιούνται στην καλλιτεχνική παραγωγή αυτού του είδους, αλλά και στην τεκμηρίωση και καταγραφή τους, τα οποία, όπως είδαμε και σε αυτή μας την έρευνα, αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της δημιουργικής διαδικασίας. Μια ενδιαφέρουσα κατεύθυνση έρευνας, μάλιστα, θα ήταν η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο εξελίσσεται η συμμετοχή και διάδραση των υποκειμένων της τέχνης, δημιουργού-θεατή-επιμελητή σε έργα τέχνης εγκατάστασης όπου γίνεται εκτενής χρήση τεχνολογιών τελευταίας γενιάς (διαδραστικών τεχνολογιών, τεχνολογιών της πληροφορίας).

Ακόμα, θα ήταν θεμελιώδες να εξετάσουμε τους τρόπους συνεργασίας των εικαστικών με εκπροσώπους άλλων ειδικοτήτων, καθώς -όπως διαφάνηκε από την ερευνά μας- η συνεργασία

115 Καββαθός, Δ., 2006, "Δαμαζοντας τα Κύματα", Το Βήμα, Δημοσίευση: 01/10/2006

116 Bourriaud, N., Esthétique relationnelle, Les Presses du réel, Dijon, 1998 (βλ. σελ. 14)

Γεωργία Βουδούρη

αυτή είναι κάτι που οι εικαστικοί επιζητούν, εκούσια ή ακούσια. Είναι μια συνεργασία όμως που μοιάζει και απαραίτητη ώστε να κατορθώνουν οι δημιουργοί να αντιλαμβάνονται βαθύτερα και να εκφράζουν τις σύνθετες πτυχές της σύγχρονης δικτυακής πραγματικότητας. Να συνδέονται με τις παράλληλες τροχιές δηλαδή της θεωρίας και των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών, να ερείδονται ισχυρότερα στο παρόν. Να δημιουργούν "παράθυρα στο Χάος".

*«Το θέμα πάντοτε είναι να υπερνικήσουμε το χάος
με ένα τέμνον επίπεδο που το διασχίζει»
[G.Deleuze, F. Guattari, Τι είναι Φιλοσοφία]*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΝΤΥΠΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bauman, Z., Ο Πολιτισμός ως πράξη, μτφρ. Γ. Σκαρπέλος, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 1994 (βλ. κεφάλαιο "Ο Πολιτισμός σαν Δομή")
- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs*.
- Barthes, R. (1977). *The death of the author*. (S. Heath, Μεταφρ.) Λονδίνο: Fontana.
- Baudrillard, J., & Nouvel, J. (2005). *Τα Μοναδικά Αντικείμενα*. (N. Ηλιάδης, Μεταφρ.) Αθήνα: Futura.
- Beardsley, C. M. (1989). *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*. (Δ. & Κουρτόβικ, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Bechhofer, F. &. (2000). *Principles of Research Design in the Social Sciences*. Λονδίνο, Νέα Υόρκη: Routledge.
- Bennett, S. (1997). *Theatre Audiences: A theory of Production and Reception*. London: Routledge.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Middlesex, England: Penguin Books.
- Billing J., L. M. (2007). *Taking the matter into common hands*. London: Black Dog Publishing.
- Bishop, C. (2005). *Installation Art*. Λονδίνο: Tate Publishing.
- Bishop, C. (Επιμ.). (2006). *Participation. Documents in contemporary art*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Bolz, N. (2007). *Το αλφαβητάρι των μέσων*. (Λ. Αναγνώστου, Μεταφρ.) Αθήνα: Σμίλη.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du réel.
- Bourriaud, N. (2005, Σεπτέμβριος). (Α. Ζενάκος, Συνέντευξη στον/στην) Το Βήμα.
- Bourriaud, N. (2002). *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. (J. Hermann, Μεταφρ.) New York: Lukas & Sternberg.
- Bourriaud, N. (2009). *The Radicant*. Sternberg Press.
- Buck, L., & McClean, D. (2012). *Commissioning Contemporary Art: A Handbook for Curators, Collectors and Artists*. London: Thames & Hudson.

Γεωργία Βουδούρη

Candlin, F. a. (2009). *The Object Reader*. New York: Routledge.

Celant, G. (1975, Sept.-Oct.). Artspaces. *Studio International*, 190(977), σσ. 116-123.

Contractor, N., & Monge, R. (2003.). *Theories of Communication Networks*. New York: Oxford University Press.

Crang, M. C. (1995). *Doing Ethnographies*. Norwich : Geobooks.

Davies H., O. R. (c1997). *Blurring the boundaries: installation art 1969-1996, essays*. San Diego : Museum of Contemporary Art.

De Certau, M. (. (2010). *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική*. Αθήνα: Σμίλη.

Debord, G. (2000). *Η Κοινωνία του Θεάματος*. Αθήνα: Εκδόσεις Διεθνής Βιβλιοθήκη.

Deleuze, G. (2006). *Η πύκωση - Ο Λάμπνιτς και το μπαρόκ*. (N. Ηλιάδης, Μεταφρ.) Αθήνα : Πλέθρον.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *A Thousand Plateaus*. (B. Massumi, Μεταφρ.) London: Continuum.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Τι είναι Φιλοσοφία*. (Σ. Μανδηλαρά, Μεταφρ.) Αθήνα: Καλέντης.

Deutsche, R. (1996). *Art and Spatial Politics*. Μασαχουσέτη, Λονδίνο: MIT Press.

Di Cicco-Bloom, B. &. (2006). The qualitative research interview. *MEDICAL EDUCATION* (40), σσ. 314–321.

Dicks, B. B. (2006). *Multimodal ethnography*. SAGE.

ECO, U. (1972). *La structure absente, introduction à la recherche sémiotique*. ECO, Umberto, La structure absente, introduction à la recherche sémiotique, Paris, Mercure de France, 1972: Mercure de France.

Feedback: ideas that inform, construct and concern the production of exhibitions and events, London: Whitechapel: University of London, 2004 (069.53 FEE)

Flick, U. v. (Επιμ.). (2004). *A Companion to Qualitative Research*. (J. Bryan, Μεταφρ.) SAGE Publications.

Freeland, C. (2005). *Μαείναιαυτότεχνη; Εισαγωγήστηθεωρίατηςτέχνης*. Αθήνα: Πλέθρον.

Fried, M. (1995). *Art and Objecthood, Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press.

- Foucault M., 1967, "Of other spaces" , Heterotopias, (trans. Jay Miskowiec), "Architecture /Mouvement/ Continuité " October, 1984
- Grau, O. (2004). *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge Mass.: MIT Press.
- Greenberg, C. (2007). *Τέχνη και Πολιτισμός*. (Ν. Δασκαλοθανάσης, Μεταφρ.) Αθήνα: Νεφέλη.
- Guattari, F. (1992). *Chaosmose, coll. L'Espace critique*. Editions Galilée.
- Heidegger, M. (1968). *Η προέλευση του έργου τέχνης*. (Ι. Τζαβάρας, Μεταφρ.) Αθήνα: Δωδώνη.
- Heidegger, M. (2006). *Η τέχνη και ο χώρος*. (Γ. Τζαβάρας, Μεταφρ.) Αθήνα: Ίνδικτος.
- Hein, H. 2000, *The Museum in Transition. A philosophical perspective*, Washington, Smithsonian Institution Press, Το κεφάλαιο 2: Museum Typology, 17-36
- Hetherington, K. (1997). Museum Topology and the will to connect. *Journal of Material Culture* 2(2), 199–218.
- Hillier, B. (1996). *Space is a Machine*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jick, T. (1979, Δεκέμβριος). Mixing Qualitative and Quantitative Methods: Triangulation in Action. *Administrative Science Quarterly*, 24(4), σσ. 602-611.
- Kabakov, I. (1955). *On the Total Installation*. Βόννη.
- Kant, I., Κριτική του Καθαρού Λόγου, μτφρ. Α. Γιανναρά, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 1979
- Kaye, N. (2000). *Site-Specific art: performance, place and documentation*. Λονδίνο : Routledge.
- Kwon, M. (2003). *One Place After Another*. Μασαχουσέτη, Λονδίνο: MIT Press.
- Latour B., 1997, "On Actor Network Theory: A few clarifications", Προσχέδιο άρθρου για την εφημερίδα *Soziale Welt*. πηγή: <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9801/msg00019.html> (τελευταία επίσκεψη 29/12/11)
- Latour, Bruno and Peter Weibel (eds), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005
- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press.
- Law, J., Hassard, J. (1999). *Actor Network Theory and After*, Blackwell Publishing
- Leach, N. (Επιμ.). (1997). *Rethinking Architecture: a reader in cultural theory*. London & New York: Routledge.

Γεωργία Βουδούρη

Lefebvre, H., *The production of space*, translated by Donald Nicholson Smith, UK. Blackwell Publishing, 1991

The Pompidou Centre and its public: the limits of a utopian site. Heinrich, N. Lumley, R., in *The Museum Time Machine: Putting Cultures on Display* By Robert Lumley Publisher: Routledge (1988) pp. 199-212

Lyotard, J. (1996). *Les Immatériaux*. Στο F. & Greenberg (Επιμ.), *Thinking About Exhibitions* (σσ. 159-173). Λονδίνο: Routledge.

Lyotard, J. (1991). *The Inhuman*. (G. & R. Bowlby, Μεταφρ.) Cambridge: Polity Press.

Lyotard, J. (1985). *Φαινομενολογία*. (I. & Ράλλη, Μεταφρ.) Αθήνα: Χατζηνικολή.

Manovich, L., *Language of New Media*, MIT Press, Cambridge Mass. 2001 (βλ. σελ 49 και εξής, "Principles of New Media")

Merleau - Ponty, Maurice, *Προοίμιο στη φαινομενολογία της αντίληψης*, Αθήνα: Έρασμος, 2007

McClellan, A. (Επιμ.). (2003). *Art and its publics: museum studies at the millennium*. Οξφόρδη: Blackwell Publishing.

Morris, F. (Επιμ.). (2006). *Tate Modern: The Handbook*. Tate Publishing.

Nagy Hesse and Biber, S. (2010). *Mixed Methods Research: Merging Theory with Practice*. Νέα Υόρκη: The Guilford Press.

Nollert, A. (2004). *Performative Installation*. Snoeck.

O' Doherty, B. (1979). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery space*. Μπέρκλεϋ: University of California Press.

Oliveira, N. O. (1994). *Installation Art*. London : Thames and Hudson, 1994.

Oliveira, N. O. (2003). *Installation Art in the new millennium: the empire of the senses*. London: Thames and Hudson.

Papararo, J. (1998). *Installation Arts: Toward a Questioning of Boundaries*. Graduate Program in Visual Arts Art History.

Perry, G., & Wood, P. (Επιμ.). (2004). *Themes in Contemporary Art*. Yale University Press.

Pink, S. (2006). *Doing visual ethnography: images, media and representation in research*. SAGE Publications.

Rancière, J. (2007, March). The Emancipated Spectator. *Artforum* , σσ. 252-285. Rancière, J. (2007, March). The Emancipated Spectator. *Artforum* , σσ. 252-285.

Reiss, J. (2001). *From margin to centre: the spaces of installation art*. Cambridge (USA) : MIT Press.

Silverman, D. (2001). *Interpreting Qualitative Data: Methods for Analyzing Talk, Text, and Interaction* (2η εκδ.). Sage Publications Ltd.

Silvermann, D. M. (2008). *Doing Qualitative Research: a comprehensive guide*. SAGE Publications.

Simonsen, K. (2005). Bodies, Sensations, Space and Time: The Contribution from Henri Lefebvre, *Geografiska -Annaler*, 87 B (1): 1–14.

Suderburg, E. (Επιμ.). (c2000). *Space, site, intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Vidler, A. (2000). *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge Mass.: MIT Press.

Weintraub, L. (2007). *Making Contemporary Art-How Modern Artists Think and Work*. London: Thames & Hudson.

Wilson, S., *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*, The MIT Press, Massachusetts, 2002

Yin, R. (1994). *Case study research: design and methods*. SAGE Publications.

Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Παρισίου. (1991). *Ομάδες, κινήματα, τάσεις της σύγχρονης τέχνης μετά το 1945*. (Β. Τομανάς, Επιμ., & Μ. Καραγιάννη, Μεταφρ.) Αθήνα: Εξάντας.

Γκικοσάτης, Δ. (2011). Πρακτικές του βλέπειν: Σύντομο σχόλιο για την ένθεση εικαστικών έργων στο δημόσιο αστικό ιστό . Στο *Εικαστικές Παρεμβάσεις στο Δημόσιο Χώρο, Ζωγραφική επί των Τυφλών Όψεων Κτιρίων της Αθήνας*. Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών.

Δάλλας, Κ. (2011, March 29). Reassembling context: cultural things beyond objects, Μαγνητοσκοπημένη διάλεξη στο Digital Curation Institute. Τορόντο: πηγή:<http://itube.ischool.utoronto.ca/Panopto/Pages/Viewer/Default.aspx?id=4706f568-d3f2-41b4-a4c3-a03830666e0f>.

Ιωσηφίδης, Θ. (2003, Σεπτέμβριος). Qualitative Migration Research: some new reflection six years later. *The Qualitative Report*, 8(3), σσ. 435-446.

Καββαθάς, Δ. (2006, Οκτώβριος 1). ΔαμαζοντασταΚύματα. *Το Βήμα*.

Γεωργία Βουδούρη

Καραμπά, Ε. (Επιμ.). (2005). *Curating: απόψεις για την επιμελητική δράση : 9+1 α-πραγματοποιήτα πρότζεκτ*. Αθήνα : Futura.

Καστοριάδης, Κ. (2007). *Παράθυρο στο Χάος*. (Ε. Τσελέντη, Μεταφρ.) Αθήνα: Ύψιλον/Βιβλία.

Καστοριάδης, Κ. (1996, Ιανουάριος/Φεβρουάριος). Φιλοσοφία και Επιστήμη. 28-39. *Quantum*.

Καστοριάδης, Κ., "Οι τέσσερις λέξεις: Φαντασία, Φανταστικό, Δημιουργία, Αυτονομία", από το βιβλίο "Είμαστε η Ιστορία μας" πηγή: <http://eagainst.com/articles/οι-τέσσερις-λέξεις-του-κ-καστοριάδη/>

Κεσανίδου, Μ. (2008, Ιούνιος). Σύγχρονη τέχνη και δημόσιος χώρος. *Intellectum*.

Μαρκούζε, Χ. (1998). *Η αισθητική διάσταση*. (Β. Τομανάς, Μεταφρ.) Αθήνα: Νησίδες.

Μιχαηλίδου, Μ. (2011-2012). Σημειώσεις Σεμιναρίου Μεθοδολογίας της Έρευνας. ΠΜΣ Πολιτιστικής Διαχείρισης, Πάντειο Πανεπιστήμιο.

Μπαχτσετζής, Σ. (2006). Από την έκθεση μοντέρνας τέχνης στη σύγχρονη εγκατάσταση: Η καλλιτεχνική ιδιότητα σε μετάβαση. Στο Ν. Δασκαλοθανάσης (Επιμ.), *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας* (σσ. 557-578). Αθήνα: Νεφέλη.

Μπούνια, Α. (2009). *Στα Παρασκήνια του Μουσείου. Η διαχείριση των μουσειακών λειτουργιών*. Αθήνα: Πατάκης.

Ο φιλόσοφος και ο επιμελητής. Ένας διάλογος με το Ζαν-Φρανσουα Λυοτάρ. (2011). (Π. Σ. Παπαδόπουλος, Μεταφρ.) Αθήνα: Principia.

Παπαδόπουλος, Λ., Τζιρτζιλάκης, Γ. "Σύγχρονες πρακτικές της Τέχνης και της Αρχιτεκτονικής", ΠΜΣ Αρχιτεκτονικός Σχεδιασμός, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πανεπιστημίου Θεσσαλίας.

Πασχαλίδης, Γ. 2001, «Από το μουσείο του πολιτισμού στον πολιτισμό του μουσείου» στο Μ. Σκαλτσά (επιμ.) *Η Μουσειολογία στον 21ο αιώνα. Θεωρία και Πράξη*, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου, Θεσ/νίκη, Νοέμβριος 1997, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Εντευκτηρίου, 212-20

Ρεπούσκου, Ε. (2012, Απρίλιος). Χωροπλαστικές εκφράσεις και αρχιτεκτονημένος χώρος. Παραδείγματα από την έκθεση Documenta 1955-2007. *Διδακτορική Διατριβή*. Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο (ΕΜΠ). Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών.

Σαρίκας, Ζ., (επιλογή, μετάφραση, εισαγωγή), Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία, Αθήνα, 1984

Σιλβέστρου, Κ. (2011). Η αποκατάσταση των έργων σύγχρονης τέχνης σε σχέση με την πνευματική διατήρηση της πρόθεσης του καλλιτέχνη. Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο. Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, ΠΜΣ Πολιτιστική Διαχείριση.

Τερζόγλου, Ν.-Ι. (2009). *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*. Αθήνα: Νήσος.

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ (τελευταία επίσκεψη 3/06/13)

Διάλεξη Vito Acconci: <http://www.youtube.com/watch?v=O1Znlj4LHYw>

Tino Seghal:

video: Installation Art: Who Cares?: <http://www.youtube.com/watch?v=viwshM95Kaw>

<http://www.janmot.com/links/index.php>

http://spectacularum.blogspot.co.uk/2012/09/these-associations-tino-sehgal-turbine_5.html

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/jul/16/tino-sehgal-turbine-hall-tate>

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/tino-sehgal>

<http://bombsite.powweb.com/?p=7943>

<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/turner-prize-2013-shortlist-announced>

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-tino-sehgal-2012>

http://www.newyorker.com/reporting/2012/08/06/120806fa_fact_collins

http://www.newyorker.com/talk/2010/03/22/100322ta_talk_collins

<http://www.newyorker.com/online/blogs/backissues/2012/07/tino-sehgal-interpreters.html>

http://www.newyorker.com/arts/critics/notebook/2010/02/15/100215gonb_GOAT_notebook_schjeldahl

Bourriaud:

<http://www.eyemagazine.com/feature/article/part-of-the-process>

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern>

http://www.frieze.com/issue/article/tate_triennial_2009/

<http://cargocollective.com/alab/The-Altermodern>

<http://fluctuat.premiere.fr/Expos/News/Radicant-de-Nicolas-Bourriaud-l-art-a-l-ere-de-la-globalisation-3230158>

<http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/conversations/2009-03-17/altermodern-a-conversation-with-nicolas-bourriaud/>

<http://www.lithuaniantribune.com/19268/nicolas-bourriaud-no-possibility-of-being-alone-in-my-world-201219268/>

<http://www.sternberg-press.com/index.php?pagelid=1224&bookid=119&l=en>

<http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20090128221018/http://blog.tate.org.uk/turnerprize2008/?p=74>

<http://versouk.wordpress.com/2010/02/05/nicholas-bourriaud-responds-to-jacques-rancieres-emancipated-spectator/>

<http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=168496>

Γεωργία Βουδούρη

Bourriaud vs Ranciere: <http://classic.skor.nl/4416/en/nicolas-bourriaud-precarious-constructions-answer>

Ροοτομικές Επιφάνειες: <http://www.grasshopper3d.com/profiles/blogs/rheotomic-surfaces-and-flowline-generation-tool>

Διάλεξη Daniel Buren (1973): <http://nscad.cairnrepo.org/fedora/repository/nscad:3186>

Επιτελεστικότητα στον χώρο και την Τέχνη Εγκατάστασης:

<http://we-make-money-not-art.com/archives/2013/02/performing-architecture-tate-b.php#.UVC5kVf76uk>

http://www.idunn.no/ts/dk/2008/02/artefacts_and_the_performance_ofanexhibition?languageId=2<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/video/2012/oct/03/barbican-rain-room-video>

"A Performative Installation" by, Bridget Elmer, R. Brooke Priddy, Matt Schnable & Nathanael Roney <http://www.youtube.com/watch?v=3CxuONb6Gmg>

<https://sites.google.com/site/performativeinstallation/>

<http://performative.wordpress.com/>

Ο επίσημος ιστότοπος της εγκατάστασης Hylozoic Ground: www.hylozoicground.com/

Wikipedia:

επιτελεστικότητα: <http://en.wikipedia.org/wiki/Performativity>

ρίζωμα: [http://en.wikipedia.org/wiki/Rhizome_\(philosophy\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Rhizome_(philosophy))

actor-networktheory: http://en.wikipedia.org/wiki/Actor%E2%80%93network_theory

αναδυτικότητα: <http://en.wikipedia.org/wiki/Emergence>

Γενικές πηγές:

<http://www.blouinartinfo.com/news/story/757082/23-questions-for-installation-artist-and-draughtsman-sarah-sze>

<http://pdfsb.com/curating>

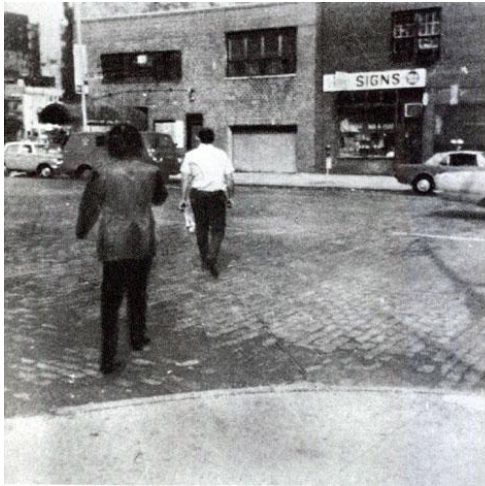
<http://www.artandeducation.net/paper/minimalist-art-vs-modernist-sensibility-a-close-reading-of-michael-fried%E2%80%99s-%E2%80%9Ccart-and-objecthood%E2%80%9D/>

<http://www.crumbweb.org/getBiosContacts.php?id=4&sublink=3&ts=1342713339>

http://www.e-flux.com/projects/next_doc/cover.html

<http://sotiriosbahtsetzis.blogspot.gr/2006/02/publications.html>

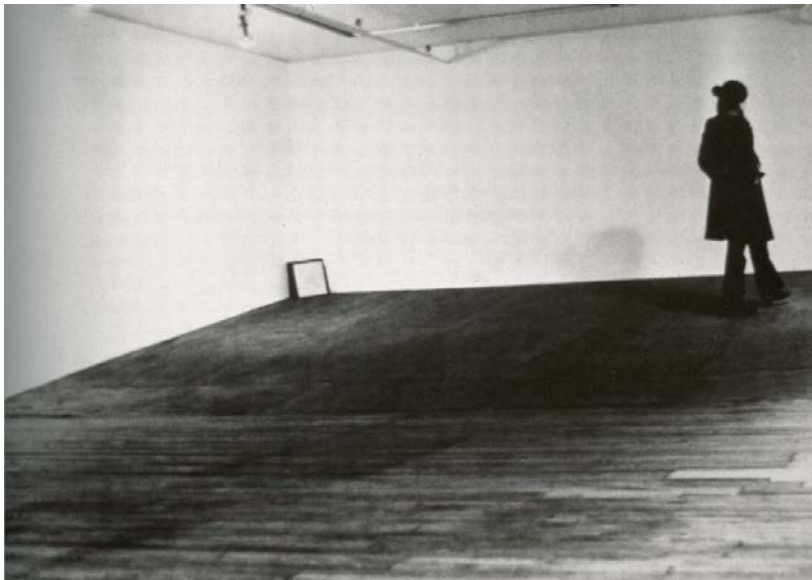
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1: ΕΙΚΟΝΕΣ



Vito Acconci, Following piece



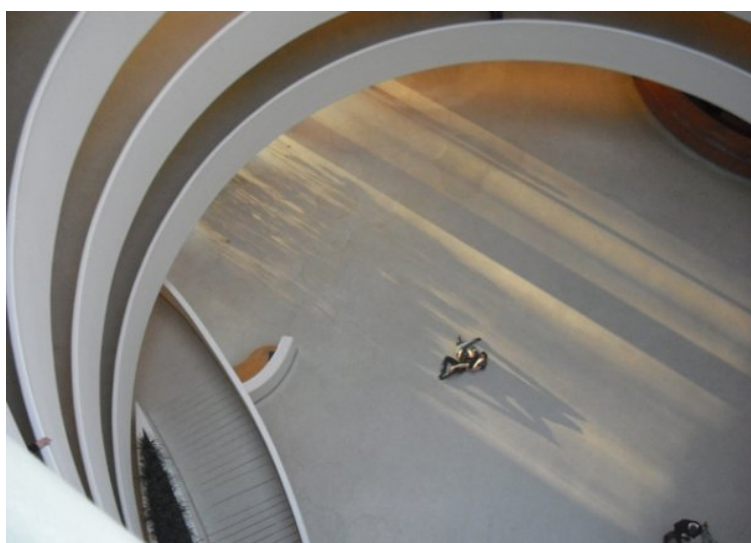
Vito Acconci, Performance Test



Vito Acconci, Seedbed



Tino Sehgal, These Associations



The Kiss, Tino Sehgal





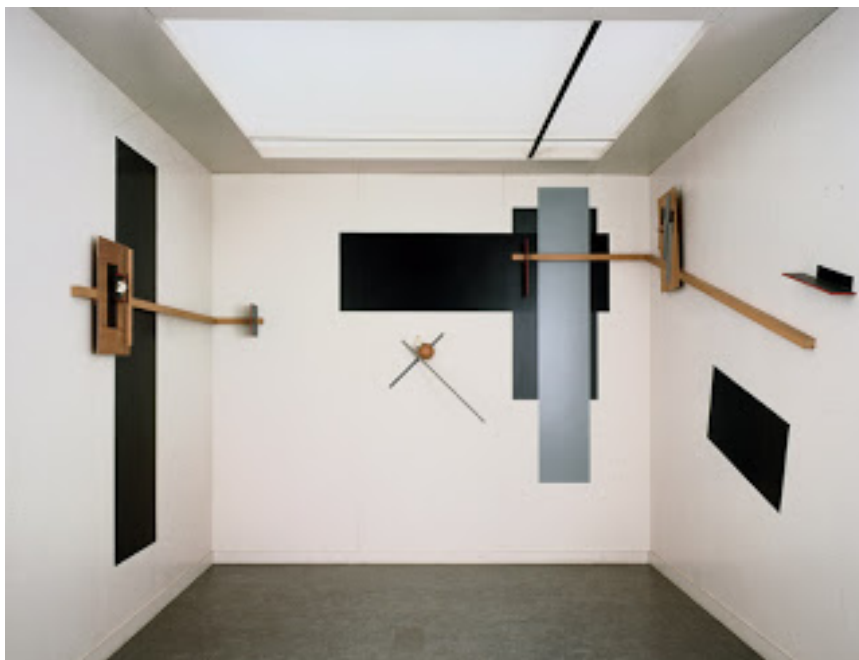
The Kiss: Auguste Rodain, Constantine Brancusi, Jeff Koons



Ilya Kabakov, The man who flew into space from his apartment, 1968



Allan Karpow, Words, 1962



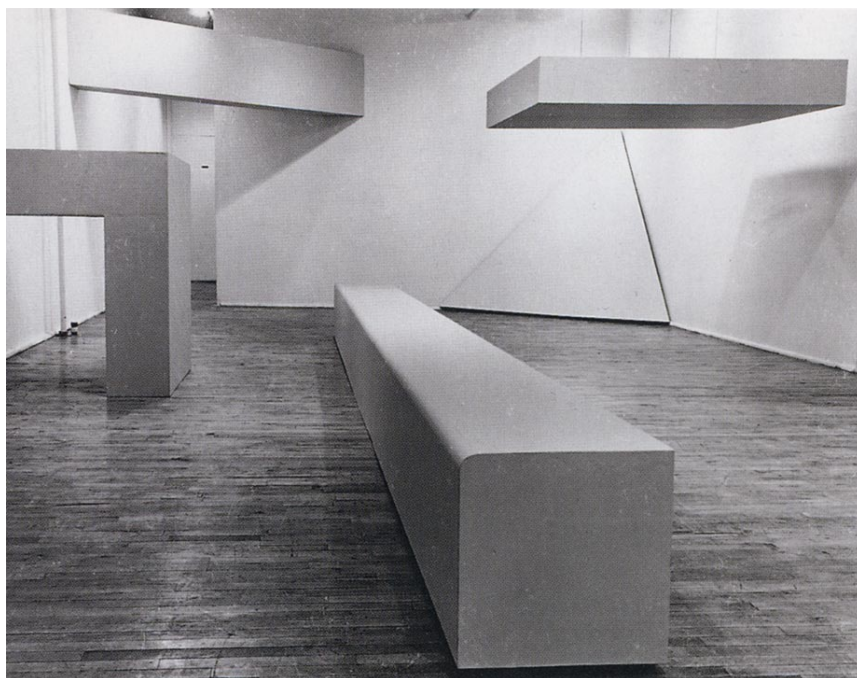
El Lissitzky, Pronraum,



The American Supermarket Exhibition, 1964



Bruce Nauman, Green Light Corridor, 1970



Robert Morris, Installation View of Exhibition, 1964



Rikrit Tiravanija, Untitled (Free), Moma, 2012

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2: ΦΑΚΕΛΟΣ ΕΡΓΩΝ

A. ΒΩΜΟΣ

1. βιογραφικό σημείωμα Ελένης Πανουκλιά & Άγγελου Ζάβαλη

Η Ελένη Πανουκλιά (γεν. 1972) ολοκλήρωσε τις μεταπτυχιακές σπουδές της στην Γλυπτική με υποτροφία του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών (2007). Σπούδασε Ζωγραφική στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας (2004), Γλυπτική στην Accademia di Belle Arti di Roma (2003-04) και Χιμεία στο Πανεπιστήμιο της Πάτρας (1995). Δημιουργεί κυρίως site-specific εγκαταστάσεις. Στις εγκαταστάσεις και κατασκευές της πραγματεύεται τη σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο, το φυσικό περιβάλλον. Κοινό χαρακτηριστικό των έργων της είναι οι δυσδιάκριτες δομές (διάμεσοι) που αναπτύσσονται στον κενό χώρο μεταξύ δύο φορμών (ορατών, άμεσα αντιληπτών στοιχείων). Με αυτό τον τρόπο δημιουργεί καινούρια περιβάλλοντα με νέα δεδομένα. Μέσα από τον εμπλουτισμό αυτό, θέτει επιπλέον ερωτήματα για την αντίληψη του αισθητού κόσμου. Η Πανουκλιά έχει πραγματοποιήσει τέσσερις ατομικές εκθέσεις και μεγάλο αριθμό συμμετοχών σε ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Ζει και εργάζεται στην Αθήνα.

www.qbox.gr

Ο Άγγελος Ζάβαλης (γεν. 1963) ολοκλήρωσε τις σπουδές του στη Γλυπτική στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (2005). Σπούδασε γλυπτική στην Accademia di Belle Arti di Roma (2003-04), ψηφιδωτό στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (2000-03), πλαστική σε πυλό υψηλών θερμοκρασιών στο Κρατικό Ινστιτούτο Κεραμικής "Gaetano Ballardini", Faenza, (1992-93) και κεραμική και τεχνολογία υλικών στην κεραμική, στην ΧΕΝ Αθηνών (1989-91). Έχει συμμετάσχει σε αρκετές ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Ζει και εργάζεται στην Αθήνα όπου και διδάσκει πλαστική πυλού και κεραμική.

2. απομαγνητοφώνηση συνέντευξης Ελένης Πανουκλιά

- 1 *Γεωργία Βουδούρη: Σου είχα στείλει λοιπόν φωτογραφίες του Βυρσοδεψείου...*
- 2 Ελένη Πανουκλιά: Ναι, γοητεύτηκα, δηλαδή μόλις είδα το χώρο δηλαδή από ό,τι
- 3 είδες έχω δουλέψει σε εναλλακτικούς χώρους, ήταν κάτι που το ζητούσα πάρα
- 4 πολύ γιατί είχα μπλοκάρει με το, με το λευκό κουτί της γκαλερί. Ε... μόλις είδα
- 5 αυτές τις κολώνες που ήταν κάναβος λέω «πρέπει να μπω εκεί μέσα και να βρω
- 6 την άκρη μου» και μια κουβέντα του Καλιακάτσου με έκανε να το δω ως αρχαίο
- 7 ναό γιατί έλεγε και να κάνουμε κάτι και πως το απ' έξω να' ρθει μέσα, κάτι έλεγε ο
- 8 Καλιακάτσος και, «για παράδειγμα η Ακρόπολη» κι εγώ συνειρμικά κατευθύνομαι,
- 9 λέω «τι μου λες ρε συ, κοίτα, να το η Ακρόπολη, γεμάτο κολώνες είναι, εδώ είναι,
- 10 αυτό είναι» και έτσι άρχισα να το βλέπω και επειδή έχω πολύ έντονα αυτή την
- 11 ψυχολογία του, λόγω της κρίσης, του... και της, των επιλογών μου και στην
- 12 προσωπική ζωή αλλά, κυρίως λόγω της κρίσης, σα λαός δηλαδή, του
- 13 θυσιασμένου, του θυσιαστήριου με ενδιέφερε πάρα πολύ. Δηλαδή θα με
- 14 ενδιέφερε ένας ναός με την έννοια του, του πιο σημαντικού μέρους, ε... κι επειδή
- 15 ο Άγγελος, ο Άγγελος κατ' αρχήν με βοήθησε πάρα πολύ γιατί μιλούσε για το
- 16 βυρσοδεψείο, είναι τα ζώα, είναι το δέρμα, είναι το πέλμα, είναι αυτό, δηλαδή δεν
- 17 είναι τυχαίο το ότι μπήκε ο ταύρος εκεί. Ε... σου έχω εδώ να δεις γιατί μου
- 18 ζήτησες και δε βρήκα, δε βρήκα αυτά τα άλλα σκιστάκια... Ε... να σου δείξω
- 19 λίγο... Να! Βυρσοδεψείο. Κρατούσαμε σημειώσεις δύο πρωινά ουσιαστικά για να,
- 20 για να πούμε ότι κάνουμε κάτι μαζί. «Σφραγίδα όπως στο δέρμα ζώου». Εγώ
- 21 προσπα- επειδή είχα δουλέψει και είχα κάνει έναν μπόγο με ύφασμα και και
- 22 χρώμα και σου λεγα που ήταν σαν τουμπανιασμένο ζώο και ήταν αντεστραμμένο
- 23 και ήταν τα καθαρά ρούχα μέσα κι αυτό ήταν το βρώμικο απ' έξω που υποτίθεται
- 24 θα τα προστάτευε αλλά τα βρώμιζε τελοσπάντων κι αυτά, ε, μετά ήθελα να
- 25 δουλέψω με το ζυμάρι με την έννοια του εύπλαστου αλλά να θυμίζει όταν
- 26 ξεραίνεται που έχει αυτή την αίσθηση του
- 27 *Γ.Β.: Αφήνει μια κρούστα απ' έξω*
- 28 Ε.Π. Ναι, που θα μπορούσαμε να δουλέψουμε με ματιέρες εκεί, τελοσπάντων ο
- 29 Άγγελος... Φέραμε για παράδειγμα τον προτζέκτορα γιατί θέλαμε, είχε βρει ένα
- 30 πέλμα που ήταν η σφραγίδα στο χώρο. Όταν δουλεύαμε για σφραγίδες ε, είχα
- 31 συλλέξει κάποιες φωτογραφίες και από το διαδίκτυο που είχε, για παράδειγμα

32 έδειχνε την ελληνική βουλή, τη Βουλή των Ελλήνων και είχε μια σφραγίδα της
 33 Ευρωπαϊκής Ένωσης από πάνω και σκεφτόμασταν πως μπορούσε κάτι σαν ένα
 34 αντικείμενο να μπορούσε να, να κυριαρχήσει μια σφραγίδα πάνω σ' αυτό. Πως
 35 ένα μικρό ζώο θα μπορούσε νά'χει μια τεράστια, ένα τεράστιο πέγμα
 36 τελοσπάντων. Ε... Ο Άγγελος σκεφτόταν για παράδειγμα σφραγίδα που να έχει
 37 κόκκαλα και να σέρνεται ένα έλκηθρο, διάφορα πράγματα, τα οποία τα κόκκαλα
 38 να είναι από κεραμικό... Ε...μιλάγαμε για τη σφραγίδα χνάρι αποτύπωμα, πιθανά
 39 ζώα πρόβατο κασίκι χοίρος αγελάδα, σου λέω τώρα σπλές, έτσι; Για τις σπλές.
 40 Να σου διαβάσω λιγάκι: πύκνωμα κλώνας, ναός, βωμός, μέτρηση ενός... όχι:
 41 θυσία-θυσιαστήριο ζώντος οργανισμού, ζώου. Μου θύμισε τα αναστενάρια, έχω
 42 πάει με τον Άγγελο στα αναστενάρια, που κάνουν το, θυσιάζαν και σκάβαν στο ίδιο
 43 σημείο και βγαίνουν τα κόκκαλα από το προηγούμενο ζώο για να μπει το επόμενο
 44 ζώο και... Αναστενάρια, τροφή στους παρευρισκόμενους. Εξουσία- α! Αυτοθυσία,
 45 στήρηση επιλογών, έλεγε ο Άγγελος, φόβος ζώου, επιθετικότητα από άμυνα ή
 46 εξουσία θυσιαστή, επιθετικότητα από θέση ισχύος, γρήγορες κινήσεις,
 47 αιφνιδιασμός. Σου λέω τώρα τι, τι...

48 *Γ.Β.: Ναι, ναι, ήταν brainstorming αυτό.*

49 Ε.Π.: Ναι. Α! Και τότε είχε γράψει ο Ξυδάκης ένα άρθρο που μιλούσε κάποια στιγμή για
 50 ένα ζαρωμένο δέρμα. Περιέγραφε κάτι κι έλεγε «το δέρμα», έλεγε για τους ανθρώπους
 51 που συμπτωκνώνονται ουσιαστικά από την κρίση, από τον φόβο, από την απόγνωση κι
 52 έλεγε «ζαρωμένο δέρμα ή αλλιώς μείωση της επιφάνειας του σώματος, ώστε να βιωθεί ο
 53 φόβος, ο πόνος σε μικρότερη επιφάνεια» και μου είχε αρέσει πάρα πολύ αυτό σαν
 54 έκφραση. Ή η ψευδαίσθηση ότι θα μειωθεί ο φόβος ή ο πόνος, έτσι; Ε, και εγώ
 55 προσπαθώντας να σπικτοποιήσω αυτά που συζητάγαμε με τον Άγγελο φανταζόμουν
 56 ελάσματα τα οποία να λυγίζουν από αυτό εδώ το βαρύ πράγμα που θά'ταν σαν
 57 τουμπανιασμένο, ε.. η ένταση δηλαδή η επιθετικότητα, η ένταση, να λυγίζει
 58 αυτό και μετά μήκαμε στη διαδικασία του ότι το επίπεδο από εμένα πάει στο ζώο. Ο
 59 Άγγελος λοιπόν θέλει να βγει έξω από το βωμό από αυτό που έχω σκεφτεί εγώ, όπου ο
 60 βωμός είχα μπει μέσα κι είχα δει, βωμός-θυσιαστήριο μικρού ύψους, ενώ η εσκάρα και η
 61 εστία ήταν δίπλα που ετοιμάζαν την τέτοια, την φωτιά ουσιαστικά, υποδεικνύουν
 62 κατασκευές που σχετίζονται περισσότερο με την έννοια της παραστίας, όρου που,
 63 ουσιαστικά τι λέει, έκαψε η εστία για τις ανάγκες της λατρείας, η παραστία. Θυμέλη, ρήμα
 64 θυσ- θυσιάζω, θυσιαστήριο στο κέντρο της ορχήστρας αρχαίου θεάτρου. Αυτό.
 65 Δυσδιάκριτα πεδία, θυσιαστήρια για αναίμακτες θυσίες... Αυτά έκανα. Επίπεδο από μένα
 66 πάει στο ζώο. Γι' αυτό και δημιουργήσαμε το τρίγωνο μέσα, το κόκκινο τρίγωνο μέσα για
 67 να δημιουργήσει τη σύνδεση στο τέτοιο. Ο Άγγελος βέβαια πέρασε από ένα στάδιο που
 68 προσπάθησε να φτιάξει το, την σπλή, αυτό, τη σφραγίδα δηλαδή του ζώου πάνω στο, στο
 69 χώρο, ε...με ξύλα από βαρέλια, δρύινα βαρέλια τις, πως τις λένε αυτές, δούγιες, κάπως
 70 έτσι λέγονται πού 'ταν του παππού του τελοσπάντων ουσιαστικά κι αυτός τα θυσίασε αυτά
 71 τα βαρέλια, πολλών χρόνων βαρέλια γιατί μετά το σεισμό δεν μπορούσε που να
 72 τα αποθηκεύσει και έπρεπε να τα καταστρέψει αλλά κράτησε τα ξύλα και θέλει να
 73 τα κάνει ένα έργο ουσιαστικά. Αυτά.

74 *Γ.Β.: Και αυτό δεν του βγήκε;*

75 Ε.Π.: Το θεώρησε πολύ περιγραφικό. Ο ταύρος τώρα αυτός ο οποίος είναι
 76 λυγισμένος ταύρος είναι που δείχνει όλη του τη ρώμη και αυτό το κόκκινο δεν
 77 είναι τόσο το ότι είναι το αίμα όσο το ότι είναι κάτι το οποίο, επειδή είναι
 78 γυαλιστερό κι είναι μ' αυτό το ντουκόχρωμα, είναι, έχει μια ρώμη, δεν παραδίδεται
 79 ο ταύρος. Ο ταύρος είναι σαν τον ελληνικό λαό, στα δικά μας, σαν τη δικιά μας
 80 πρόθεση να ήταν έτσι ο ελληνικός λαός. Όμως είναι καθηλωμένος, είναι
 81 γονατισμένος

82 *Γ.Β.: Και πλαισιωμένος*

83 Ε.Π.: Και πλαισιωμένος, πάρα πολύ. Αυτά.

84 *Γ.Β.: Ποιες είναι οι αφορμές για να συλληφθεί ένα έργο και επίσης τι είναι αυτό*
 85 *που μπορεί να του αλλάξει την πορεία, να το καταστρέψει ή να το βοηθήσει να*
 86 *πάει παρακάτω.*

87 Ε.Π.: Πάντως μέχρι την τελευταία στιγμή που στήνεις κάτι, αλλάζει. Δηλαδή όσο
 88 και να έχεις, εκτός αν δεσμεύσει που μπόρεσες να καταλάβεις κιόλας, για
 89 παράδειγμα στο αεροδρόμιο. Ό,τι έπρεπε να έχεις προτείνει αυτό έπρεπε και να
 90 υλοποιηθεί. Είχαμε σοβαρά προβλήματα: ασφάλεια, καλώδια, απόσταση από
 91 κολώνες, τέτοια. Όταν δεν έχεις κάτι τέτοιο είσαι.... Γι' αυτό, γι' αυτό σε ενδιαφέρει

92 να πας σε εναλλακτικούς χώρους, να, μπορείς να κάνεις τα πάντα εκεί μέσα. Για
93 παράδειγμα να σου πω εγώ γιατί χρησιμοποίησα alfablock Πρώτη φορά
94 χρησιμοποίησα οικοδομικό υλικό. Είναι κάτι που μου το βγαλε ο χώρος, ότι
95 έπρεπε να χρησιμοποιήσω αυτό το υλικό. Ήθελα νά'ναι λευκό, ήθελα νά'ναι
96 οικοδομικό υλικό, να δομήσω κάτι, να περιέχεται δηλαδή να μπορούσε να έχει
97 δημιουργηθεί στο χώρο από κάποιον χτίστη, να είναι εκεί δηλαδή, να υπάρχει
98 ήδη και αυτό που με ενδιέφερε ήταν περισσότερο να δημιουργήσω – βασικά δεν
99 πρόλαβα να το κάνω- αυτά τα επίπεδα, πιο πυκνά επίπεδα αλλά πιο μεγάλα και
100 πιο... δηλαδή να κορυφώνεται στο κέντρο πάνω από αυτό το σημείο αλλά να
101 ανοίγει στο χώρο, επιμένω ότι το ήθελα αυτό. Ε... τώρα όσο αφορά το ότι ο
102 ταύρος βγήκε πίσω στον τοίχο, στην αρχή με ξένισε. Εκεί έχει να κάνει με τη
103 συνεργασία έτσι; Πόσο η συνεργασία είναι συνεργασία και όχι συνυπα- δηλαδή
104 είμαστε μαζί. Όταν εγώ λοιπόν ξέρω ότι θα πάω εκεί και θα φτιάξω ένα βωμό,
105 πριν καλά-καλά ξεκινήσει ο Άγγελος να σκέφτεται και αυτό κυριαρχεί παίρνει το
106 ερέθισμα, εγώ το βλέπω σαν αρχαίο ναό, ο Άγγελος μπορεί να μην το έβλεπε
107 σαν αρχαίο ναό το χώρο. Παρόλα αυτά επειδή ήταν υπό τη σκέπη μου, ε...
108 γι'αυτό και δεν άντεξε μέσα σε αυτό το συμπιεσμένο περιβάλλον και βγήκε έξω,
109 κατάλαβες; Από εκεί και πέρα αυτό είναι μια σύμβαση που έχει να κάνει με τη
110 συνεργασία. Δεν...

111 *Γ.Β. Η οποία όμως εξελίσσει το...*

112 Ε.Π.: Σαφέστατα, όπως και μπορώ να σου πω ότι άνθρωποι οι οποίοι ξέρουν τη
113 δουλειά μου μου είπαν «αυτό είναι ένα πολύ καλό έργο, μήπως θα μπορούσατε
114 να ξανασυνεργαστείτε;». Δηλαδή και η Λώρα, η τύπισσα που ήρθε από την
115 Τουρκία που πήγα μετά εγώ στη Μπιενάλε

116 *Γ.Β.: Α, πήγες; Δεν τό'ξερα.*

117 Ε.Π.: Πήγα! Πήγα στη Μπιενάλε, όχι εγώ, τα έργα δηλαδή. Οι άνθρωποι αυτοί
118 θέλαν να κάνουν μια site specific εγκατάσταση. Να μου δώσουν ένα παλιό χώρο
119 εκεί, σε αυτή τη φοβερή γραφική πόλη, είναι από το 14^ο αυτή η πόλη
120 διατηρημένη, ε... να πάω να δουλέψω σε ένα χώρο εκεί όμως δεν ξέραν αν θα
121 έχουν χρήματα ούτε αν μπορώ να πάω ούτε ποιος θα είναι ο χώρος για να μου
122 δώσουνε φωτογραφικό υλικό πριν.

123 *Γ.Β.:Και δεν υπήρχε και πάρα πολύς χρόνος, πότε θα το έκαναν;*

124 Ε.Π.: Έπρεπε εγώ δηλαδή να πάω 10 Σεπτεμβρίου και 18 να είναι τα εγκαίνια, να
125 έχω 8 μέρες να πάω να δω το χώρο και να κάνω κάτι. Εγώ δεν έπαιξε να το κάνω
126 αυτό και έτσι έστηνα μόνη μου τα σχέδια. Έστηνα δύο μεγάλα σχέδια και τρία πιο
127 μικρά, τα δύο πιο μεγάλα πουληθήκανε.

128 *Γ.Β.:Α, πάρα πολύ ωραία.*

129 Ε.Π.: Ναι. Αυτό. Αυτή η κοπέλα μου είπε το ένα πράγμα που εντόπισε μου λέει
130 Ελένη αυτό που παρατηρώ είναι ότι αλλάζεις υλικά. Μα δεν, το υλικό είναι...
131 Δηλαδή μετά το βωμό εγώ ξέρω ότι θέλω να δουλέψω με μονωτικά υλικά. Θέλω
132 να κάνω μια εγκατάσταση όπου θέλω να χρησιμοποιήσω ασφαλτόπανο. Μάλλον
133 θα χρησιμοποιήσω μαύρους κύβους απ' το Μαύρο Κύβο, μάλλον κάποιος από
134 τους μαύρους κύβους θα γίνουμε ηχεία, άλλα θα ναι μπουκωμένα ηχεία, μπορεί
135 να βάλω ήχο μέσα στο ασφαλτόπανο, δηλαδή να καλύψω ένα πράγμα, να
136 χρησιμοποιήσω μόνωση από, για άλλο δεδομένο σε άλλο

137 *Γ.Β.:Ναι, ναι όχι όπως χρησιμοποιείται...*

138 Ε.Π.: Όχι ηχομόνωση, δε με ενδιαφέρει κάτι τέτοιο.

139 *Γ.Β.: Οπότε κάτι που έχεις κάνει σε προηγούμενο έργο σου δίνει αφορμές*

140 Ε.Π.: Ναι, ναι, πάρα πολύ, πάρα πολύ. Κρατάω πάντα σημειώσεις γιατί όταν κάτι
141 είναι σε εξέλιξη σε πάει το μυαλό και πρέπει εσύ να το δρομολογήσεις, να το
142 διατηρήσεις, γιατί αν θα δεις τις σημειώσεις από το Μάιο του 2008 έχω του
143 κόσμου τις εκδοχές. Πάρα πολλές εκδοχές. Όπου αυτό κιόλας σαν λογική, επειδή
144 και του Merleau Ponty το κείμενο έχει να κάνει με την εκδοχή θέασης των
145 πραγμάτων, ερμηνείας ή προσλαμβάνουσας, η φαινομενολογία αυτό είναι
146 ουσιαστικά, ε... αυτό μου έδωσε τη δυνατότητα να κάνω μια σειρά από σχέδια
147 που λέγονται έκδοχα αλληλεπίδρασης. Πάλι δηλαδή είτε είναι, το υλικό, είτε είναι

- 148 πάλι εγκατάσταση είτε είναι σχέδιο, όλα είναι ένας κόσμος και υπάρχει όσμωση
149 και το ένα επηρεάζει το άλλο
- 150 *Γ.Β. : Ένα δίκτυο σκέψης και υλοποιημένων πράξεων*
- 151 Ε.Π.: Απλά η σκέψη όταν δουλεύεις για ένα χώρο σε... έχει την τάση να
152 κυριαρχεί, να... και είναι εύκολο να χαθείς. Θες να μην ξεχνιέσαι, δηλαδή στο
153 τέλος από το brainstorming να μπορείς να κάνεις, να κρατήσεις σημειώσεις αλλά
154 να το ξαναβρεις, να εστιάσεις.
- 155 *Γ.Β.: Σε αυτή την εστίαση βοηθούν και άλλοι παράγοντες, ας πούμε πιο βαρετοί,
156 του τύπου μπάτζετ, τα δεδομένα του χώρου, τα πραγματικά δεδομένα...;*
- 157 Ε.Π.: Ναι, όσο μπορείς να επέμβεις σε αυτά ναι, αλλά δυστυχώς για μένα το
158 μπάτζετ πάντα ήταν το τελευταίο φίλτρο, δυστυχώς. Γιατί έχω χαλάσει πολλά
159 χρήματα γ'αυτό που πολλές φορές να σου πω, αν ήμουν και πιο ευέλικτη δε θα
160 χρειαζόταν και τόσο, αν έκανα συμβάσεις. Αλλά νομίζω όμως ότι όσο μεγαλώνεις
161 μπορείς αυτό να το πετύχεις. Δηλαδή τώρα είμαι πολύ πιο άνετη στο να κάνω μια
162 σε εισαγωγικά σύμβαση γιατί για μένα μπορεί να είναι πιο... Έχω ανάγκη να
163 οδηγούμαι απ' τα γεγονότα, να μην τα οδηγώ, γιατί αυτό είναι πολύ άκαμπτο και
164 βγαίνει, περνάει και στο έργο. Έχω την ανάγκη να οδηγούμαι, είτε είναι...
- 165 *Γ.Β.: Ή ίσως να μην έχεις πια την ανάγκη να δηλώσεις τόσο έντονα αυτό που
166 σκέφτεσαι γιατί το πιστεύεις περισσότερο.*
- 167 Ε.Π.: Σωστά.
- 168 *Γ.Β.: Ίσως, οπότε κάτι που το...*
- 169 Ε.Π.: Πάντως
- 170 *Γ.Β.:...το ενσωματώνεις περισσότερο δεν είναι ανάγκη να το...*
- 171 Ε.Π.: Εντελώς, ναι ναι ναι, να το προβάλεις τόσο, ναι ναι ναι. Σωστό, αυτό είναι
172 σωστό.
- 173 *Γ.Β.: Οπότε όσον αφορά την καλλιτεχνική αποστολή ας πούμε νομίζω ότι κάποια
174 στοιχεία που υπάρχουν πάντα στο έργο σου είναι το να, να αποκρυσταλλώσεις,
175 να εμφανίσεις κάποια πράγματα που δεν...*
- 176 Ε.Π.: Που δεν είναι άμεσα ορατά, που έχουνε να κάνουν με... ενεργά πεδία
177 ουσιαστικά και είναι πάντα ανάμεσα από ευδιάκριτες φόρμες. Συνήθως είναι
178 ανάμεσα από ευδιάκριτες φόρμες.
- 179 *Γ.Β.: Αλλά αυτό με διάφορες υλοποιήσεις*
- 180 Ε.Π.: Προσπαθώ να οπτικοποιήσω ουσιαστικά με διάφορα πλαστικά μέσα.
- 181 *Γ.Β.: Ωραία, κάποια πράγματα πιο τεχνικά τώρα θέλω να ρωτήσω εγώ. Το
182 εργαστήριό σου πως είναι, ποια είναι τα μέσα που χρησιμοποιείς όταν...*
- 183 Ε.Π.: Για τις μεγάλες εγκαταστάσεις, απ' ότι είδες κιάλας ή είναι κατασκευές ή
184 είναι... οπότε εκεί χρειάζεται συνεργείο, ή είναι κάτι που αναπτύσσεται στο χώρο
185 οπότε εγώ κάθομαι εργατώρες στο χώρο και δουλεύω. Ε... Για πάρα πολλά
186 χρόνια αυτά που έφτιαχνα δεν αποθηκεύονταν, δεν κατασκευάζονταν στο
187 εργαστήριο, δεν τίθονταν ζήτημα να υπάρχει εργαστήριο. Υπήρχε, αλλά...
- 188 *Γ.Β.: Τα έκανες επί τόπου στο χώρο δηλαδή*
- 189 Ε.Π.: Ναι, είναι site specific δηλαδή, δεν τα έχω δημιουργήσει κάπου πριν για να
190 τα τοποθετήσω μετά.
- 191 *Γ.Β.: Και μετά τι τα κάνεις; Το κρατάς ολόκληρο το έργο όσο μπορείς; Κρατάς
192 κάποια στοιχεία του; Δε σε ενδιαφέρει να το κρατήσεις;*
- 193 Ε.Π.: Τα πρώτα χρόνια κρατούσα όσα μπορούσα, αυτά φθείρονταν γιατί ήταν και
194 με φθαρτά υλικά, παλιά, με υφάσματα, γύψους και τέτοια, το δέντρο, τι να
195 κρατήσω το δέντρο; Ή απ' το μαύρο κύβο έχω κρατήσει, νομίζω ότι οι... οι
196 ατομικές είναι αυτές που έχουν αποθηκευτεί, τα άλλα... Και το μεταλλικό κρεβάτι.
197 Δηλαδή κατασκευές που... Μέρη. Αλλά άργησα να... να αποθηκεύεται, δηλαδή
198 είχα αποθηκεύσει τα κορδόνια από τη θεμελίωση στην Πορταριά.

- 199 *Γ.Β.: Νομίζω είναι και δύσκολο να ξαναχρησιμοποιηθούν.*
- 200 Ε.Π.: Παρόλα αυτά χρησιμοποιήθηκαν γιατί με ανάγκασαν να το ξαστήσω στη
201 Μπιενάλε νέων δημιουργών, ενώ τους είχα προτείνει κάποιο άλλο, θέλαν αυτό.
202 Όπως και το μαύρο κύβο τον ξανάστησα δυο χρόνια μετά στο καΐκι που σου
203 λεγα.
- 204 *Γ.Β.: Οπότε γενικά εσύ, τελικά σου αρέσει να τα κρατάς; Γιατί θα μπορούσες να*
205 *πεις κιόλας ότι...*
- 206 Ε.Π.: Δε θα 'θελα να τα κρατάω. Δηλαδή απ'το...
- 207 *Γ.Β.: Η επανέκθεση;*
- 208 Ε.Π.: Για παράδειγμα ο βωμός, δεν κράτησα τίποτα, μόνο το μεταλλικό στοιχείο.
209 Δεν υπάρχει. Τι; Ούτε τις κλωστές μπορείς να αποθηκεύσεις... Δεν, δε... Εμένα
210 αυτό για πολλά χρόνια ήταν κομμάτι της έκφρασής μου, του τι ήθελα να πω, του
211 εφήμερου που βγήκε, ήταν πολύ έντονο. Δηλαδή χρησιμοποιήσαμε το εφήμερο
212 σαν λέξη, ελληνική λέξη, ήμουν η μοναδική Ελληνίδα και έλεγαν την αγγλική
213 γλώσσα μητρική τους. Χρησιμοποιήσαμε... Ήταν πολύ έντονο, με καθόριζε
214 δηλαδή και είχε να κάνει και με την εφήμερη συνεργασία μας, δε θα μπορούσαμε
215 να έχουμε άλλου είδους συνεργασία. Αυτό.
- 216 *Γ.Β.: Και είπες για επανέκθεση τέτοιων πραγμάτων ουσιαστικά αυτό στην..*
- 217 Ε.Π.: Ναι, ο μαύρος κύβος και το V απ' την πρώτη ατομική στο κρατικό μουσείο,
218 το αρομπορτίον δε νομίζω να ξαναχτιστεί ποτέ. Παρόλα αυτά το διατηρείς
- 219 *Γ.Β.: Και λόγω του ότι τέτοια κατασκευή δε θα μπορούσες να την πετάξεις*
- 220 Ε.Π.: Σαφέστατα. Και είναι και ένα υλικό που μπορεί να χρησιμοποιηθεί, ξέρεις
221 πως θα εξελιχθεί, γιατί όλο αυτό επειδή είναι διπλό, μέσα – έξω, έχει πάρα πολλά
222 καθρόνια και πάρα πολλά τα οποία είναι όλα κωδικοποιημένα, έχουμε κρατήσει
223 τα δεδομένα, αλλά δε νομίζω ότι θα το ξαναχτίσει ποτέ το αρομπορτίον. Και αν
224 το χτίσεις θα το στήσεις πλέον μέσα σε νέα δεδομένα, γιατί όλο αυτό έγινε πλέον
225 με βάση την κάτοψη της γκαλερί, έχει συγκεκριμένες αποστάσεις από τους
226 τοίχους, με συγκεκριμένες γωνίες, με άξονες, σημεία φυγής, έχω μανία με τα
227 σημεία φυγής, στα σχέδιά μου ψάχνω να βρω σημεία φυγής έξω από το χαρτί για
228 να τα δημιουργήσω... τα οποία για μένα είναι ένας κώδικας, μια γραμματική, ένα
229 αλφάβητο, αρθρώνω λόγο μέσα από αυτό. Ο άλλος δεν το βλέπει αλλά εγώ δεν
230 μπορώ να το, να... να δώσω συνθετικές λύσεις σε ένα σχέδιο άμα δεν μπω σε
231 αυτή τη λογική της αλφαβήτας, της δικής μου αλφαβήτας.
- 232 *Γ.Β.: Κυριαρχεί στη θεωρητική σκέψη περί της τέχνης εγκατάστασης από το '90*
233 *και μετά ο Μπουριό ο οποίος μιλάει για τις διαδικασίες μεταπαραγωγής, τη*
234 *σχεσιακή αισθητική και το πως τα πράγματα στην τέχνη παράγονται μέσω*
235 *σχέσεων ή στη μεταπαραγωγή που μας αφορά εδώ το ότι βλέπουμε όλο και πιο*
236 *συχνά υλικό από ένα έργο να ξαναπαράγεται αλλά να ξαναδημιουργεί κάτι*
237 *καινούργιο γιατί στη νέα κατάσταση ακριβώς αυτό που λες υπάρχουν νέα*
238 *δεδομένα, μπορεί να υπάρχει νέα συνεργασία ή ακόμα μπορεί το υλικό κάποιου*
239 *άλλου να το πάρει κάποιος άλλος και να κάνει ένα έργο, γιατί υπάρχουν και οι*
240 *διαδικασίες open source διατήρησης αρχείων και διαδικτυακά, οπότε έχει ανοίξει*
241 *κάπως ο κύκλος της συνεργασίας και της παραγωγής έργων τέχνης.*
- 242 Ε.Π.: Μου είπες μεταπαραγωγής; Δηλαδή από ένα ήδη...
- 243 *Γ.Β.: Είναι post-production, είναι η επόμενη φάση του έργου.*
- 244 Ε.Π.: Αυτό που σου είπα για παράδειγμα, αυτό για παράδειγμα που σου είπα ότι
245 θά'θελα από τους μαύρους κύβους σε αυτή τη φάση να τους χρησιμοποιήσω σε
246 αυτό τον καινούργιο χώρο, σε αυτή την καινούργια έκθεση με τα υλικά της
247 μόνωσης, γιατί ο μαύρος κύβος είναι αυτό το στοιχείο το οποίο δεν έχει
248 αποκαλυφθεί, είναι πιο ερμητικό και έχει να κάνει απόλυτα με τη μόνωσή μου, τη
249 δική μου, πως εγώ έχω μονώσει τον εαυτό μου σε σχέση με τη γενιά μου, δηλαδή
250 κινούμαι σαν μονάδα και όλα αυτά έχουνε να κάνουνε με το ότι δε θέλω να χάσω
251 τη μοναδικότητά μου, την ατομικότητά μου. Μπορεί να παρακολουθώ μέσα από
252 το διαδίκτυο δουλειές άλλων ανθρώπων αλλά δεν μπορώ, πολλά πράγματα μου
253 αρέσουν, δεν μπορώ να τα οικειοποιηθώ –κάτι που δεν υφίσταται στην εποχή

254 που ζούμε, γιατί υποτίθεται ότι οφείλεις να το χρησιμοποιήσεις αυτό που σου
 255 κάνει κλικ με μια έννοια. Έχω ένα φίλο ο οποίος κάνει μεταπτυχιακό και σου λέει
 256 εμένα ό,τι δω και μου αρέσει θα το χρησιμοποιήσω, δεν υπάρχει περίπτωση. Για
 257 τα δικά μου δεδομένα, αλλά θα το χρησιμοποιήσω, θα την πάρω την
 258 πληροφορία. Εγώ το μονώνω τον εαυτό μου. Βλέπω τη συγκλίνουσα, ότι έχω
 259 κοινά ερεθίσματα ή συγκλίνουσες με έναν καλλιτέχνη αλλά δεν, την πλαστική του
 260 λύση δε θα την... Που αυτός μπορεί να μην, να τη μοιράζεται με άλλους έτσι;
 261 Δεν την κοιτάζω και αν αυτή είναι στο πίσω μέρος του μυαλού μου σίγουρα θα με
 262 επηρεάσει, αλλά αυτή καθαυτή δε θα τη χρησιμοποιήσω. Κακώς ή καλώς.
 263 Κακώς νομίζω, αλλά αυτό κάνω και αυτό τώρα θα προσπαθήσω να το
 264πραγματευτώ γιατί έτσι μπορώ να κατανοήσω και καλύτερα σε ποια φάση
 265 βρίσκομαι και που πάω.

266 *Γ.Β.: Ο επισκέπτης που βρίσκεται στα έργα σου; Πόσο μέσα τον βάζεις; Τι*
 267 *περιμένεις να κάνει; Τον σκέφτεσαι όταν ετοιμάζεις το έργο;*

268 Ε.Π.: Το μεγάλο ερώτημα.

269 *Γ.Β.: Στα περισσότερα...*

270 Ε.Π.: Ναι, δηλαδή με ό,τι κάνω νομίζω... σίγουρα ξεκινάει από μένα. Είναι για
 271 μένα δηλαδή, χωρίς όμως να είναι αυτιστικό αυτό το πράγμα, θέλω να το
 272 κοινωνήσω, χαίρομαι που έχω μια γκαλερί και μπορώ και δείχνω τη δουλειά μου
 273 ή που παλιότερα συμμετείχα σε διάφορες δράσεις και έδειχνα τη δουλειά μου.
 274 Γιατί αυτό που με αφορά και με απασχολεί έχει να κάνει με το σύγχρονο
 275 άνθρωπο. Άρα ο θεατής για μένα είναι ζητούμενο πως θα το προσλάβει, με
 276 ενδιαφέρει πάρα πολύ. Την ίδια στιγμή, το λέω συνέχεια αυτό, μια φίλη μου η
 277 οποία είναι και η ίδια καλλιτέχνης, μου είχε πει με αφορμή το μαύρο κύβο, που
 278 νομίζω ότι την αφορά και αυτήν πάρα πολύ, με αφορμή το μαύρο κύβο μου είχε
 279 πει, έχω την εντύπωση ότι είναι πολύ λυμένα σε εισαγωγικά τα έργα, δηλαδή
 280 είναι τόσο πολύ δουλεμένα που από όποια οπτική και να πάει ο θεατής έχεις
 281 περάσει από πριν και έχεις δώσει, έχεις ορίσει την οπτική.Ε... αυτό μπορεί να
 282 θεωρεί ελ- να καθιστά τη δουλειά ελιτίστικη. Αυτά μου φαίνονται βέβαια
 283 ταμπελίτσες λίγο παράδοξα αλλά γιατί το λέω: Γιατί είναι κάτι το οποίο το έχω
 284 χρεωθεί σαν πληροφορία από το 2008 και την ίδια στιγμή είναι αυτό που δε θα
 285 'θελα ποτέ να μου κάνουν εμένα αν είμαι θεατής μέσα σε μία εγκατάσταση. Όταν
 286 για παράδειγμα είχα πάει στην Αρσενάλε στη Βενετία, τότε ήταν, το '01 ήταν δε
 287 θυμάμαι, (...), τελοσπάντων, και είχα μέσα σε αυτές τις μεγάλες τους τις τις
 288 μεταλλικές επιφάνειες... Ε, αυτός δεν ορίζει απόλυτα την οπτική; Ε, Εγώ ένιωθα
 289 απόλυτη ελευθερία. Είναι δηλαδή τόσο υποκειμενικό ο θεατής τι θα προσλάβει.
 290 Ε..άλλος μου λέει ότι α... και μπορεί ο καθένας να ακουμπήσει ό,τι θέλει εδω
 291 πάνω δικό του, αλλά ποιο δικό του; Δηλαδή...

292 *Γ.Β.: Ό,τι νά'ναι;*

293 Ε.Π.: Όχι δε με ενδιαφέρει, εμένα με ενδιαφέρει να έχω, νά'χω επικοινωνία, θα με
 294 ενδιέφερε, όχι τι θες να πεις, δε θα με ενδιέφερε αυτό το πράγμα, είναι πολύ
 295 αφελές δε μου κάνει... Δε θεωρώ δηλαδή ότι υπάρχει ποτέ λυμένο έργο. Ακόμη
 296 και η ακουαρέλα, δεν ξέρω, δεν, δεν χρησιμοποιώ στο λεξιλόγιό μου τέτοιες
 297 εκφράσεις. Αλλά ο θεατής είναι ζητούμενο για μένα, τι θα πάρει. Και θά'θελα αυτό
 298 που θα πάρει να μου δώσει μια νέα οπτική για να πάω παραπέρα εγώ.

299 *Γ.Β.: Πάντως η τάση να δημιουργείς πάντα, να χρησιμοποιείς πολύ συχνά*
 300 *διαδραστικά στοιχεία έστω και σε κλειστό σύστημα...*

301 Ε.Π.: Έστω και σε κλειστό σύστημα, που το κάνω συνειδητά ...δείχνει μία τάση...

302 *Γ.Β.: ...δείχνει μία τάση*

303 Ε.Π.: Παρόλα αυτά δημιουργώ περιβάλλον, βάζω μέσα, αλλά είναι μέσα.
 304 Κατάλαβες; Έχω τέτοια ερωτήματα τα οποία ακόμα τά'χω. Γιατί αυτό
 305 πραγματεύομαι στην τελική. Δεν είναι τυχαίο το ότι έκανα το απομονωτικό και
 306 τώρα θέλω να δουλέψω με τη μόνωση. Δεν είναι τυχαίο. Είναι αυτό, που με
 307 αφορά, που με, που με απασχολεί. Έχει με το σύγχρονο άνθρωπο να κάνει αυτό
 308 το πράγμα. Δεν έχει να κάνει αυτό με το σύγχρονο άνθρωπο; Που όλοι είναι μέσα
 309 στα κοινωνικά δίκτυα και δεν είναι ποτέ; Είναι απομονωμένοι;

- 310 *Γ.Β.: Ναι, ουσιαστικά υπάρχει απόλυτη ελευθερία αλλά δεν υπάρχει collision, δε*
311 *συναντιούνται ποτέ. Γιατί η αλήθεια είναι ότι ακόμα και το πιο ελεύθερο σύστημα*
312 *κάποιος το έχει οργανώσει έτσι;*
- 313 Ε.Π.: Σαφέστατα.
- 314 *Γ.Β.: Δηλαδή υπάρχουν σαφείς κανόνες μέσα σε ένα σύστημα που του*
315 *επιτρέπουν, του δίνουν τα όριά του. Οπότε το πολύ λιμμένο-λιγότερο λιμμένο*
316 *νομίζω ότι πιο πολύ αυτό που συμβαίνει σε πολλά απ'τα έργα σου είναι ότι*
317 *υπάρχει ένα σαφές λεξιλόγιο, μια καθαρή γραμμή θα έλεγα εγώ, σε αντίθεση ίσως*
318 *με κάποιους άλλους που μπορεί το αποτέλεσμα να φαίνεται πιο... αναμαλλιασμένο*
319 *αλλά αυτό δε σημαίνει απαραίτητα ότι σε βάζει πιο πολύ μέσα γιατί πολλές φορές*
320 *δεν ξέρει τι να το κάνει κανείς αυτό*
- 321 Ε.Π.: Ναι, να σε θεωρεί, ναι... Ενώ εδώ ο άλλος έστω και μέσα από μια γεωμετρία
322 ή με μια πάρα πολύ αυστηρή σκέψη, να πασχίζει να αρθρώσει λόγο, έτσι;
- 323 *Γ.Β.: Με την τεχνολογία συνδιαλέγεσαι, θες να... να τη βάλεις μέσα.*
- 324 Ε.Π.: Ναι ναι ναι, είναι κάτι που με... Είναι κομμάτι της σκέψης μου από τότε που
325 ήμουνα φοιτήτρια πριν καν μάθω τι είναι το maxMSP (λογισμικό επεξεργασίας
326 ήχου) και τι δυνατότητες έχει, που δεν τα έχω μάθει η ίδια, απλά το
327 χρησιμοποιούσα στο να συλλαμβάνω ιδέες για πρότζεκτ. Και μπαίνει αυτός μέσα
328 και κάνει εκείνο κι αυτό κι εκείνο...
- 329 (.....)
- 330 Ε.Π.: Σου λέω ότι είχα πάντα τη λογική αυτή. Δεν ήξερα πως θα γίνει αλλά ήξερα
331 ότι θέλω να γίνει. Ή ήθελα η ατομική, η πτυχιακή μου, από το 2000 τό'θελα αυτό,
332 θέλω να δουλέψω με ζυμάρι, να καλύψω μια επιφάνεια, από όλα τα έπιπλα
333 αυτού του δωματίου να είναι μέσα στο ζυμάρι σαν ένα, μια μπάρα σε ένα χυμένο
334 πράγμα, ο θεατής μπαίνει ένας ένας μέσα, απόλυτο σκοτάδι και κρατάει, στο δεξί
335 του χέρι ακολουθεί ένα τεντωμένο σκοινί. Κάποια στιγμή το σκοινί τον πηγαίνει,
336 δεν ξέρουμε που τον πηγαίνει. Αν φύγει από το σκοινί θα χαθεί δεν υπάρχει
337 περίπτωση. Μόλις, ε...μόλις φτάσει στο τέλος ψάχνει να βρει το σκοινί, ψάξε να
338 βρεις το σκοινί δηλαδή πάντα, θα σε οδηγήσει στην έξοδο. Μόλις λοιπόν πάει ο
339 θεατής να πιάσει το άλλο σκοινί και βρεθεί ότι κρατώ το άλλο σκοινί για να φύγω,
340 εκεί ανάβει το φως και βλέπει που βρίσκεται και τι γίνεται. Πάει να φύγει, σβήνει
341 το φως. Άρα αυτός είναι ο διακόπτης, κατάλαβες; Και μόνο από μια οπτική
342 μπορεί να δει τα πράγματα. Αυτό είναι ένα πρότζεκτ το οποίο θέλω πολύ να το
343 κάνω.
- 344 (.....)
- 345 Ε.Π.: Πάντως δε θυμάμαι πως προέκυψε αλλά από πολύ νωρίς, από το 3^ο έτος
346 και μετά άρχισα να αντιλαμβάνομαι το, την παραγωγή ενός έργου, όχι ως έργο
347 που θα μπορούσε να πωληθεί, θα μπορούσε να αποθηκευτεί, θα μπορούσε να,
348 δηλαδή κατευθείαν μπήκα σε... Γιατί αυτό ήταν το κομμάτι...
- 349 *Γ.Β.: Στο έργο-εμπειρία.*
- 350 Ε.Π.: Ναι, στο έργο εμπειρία, αυτό. Μου βγήκε δε... όταν πήγα στην Tate Modern
351 την πρώτη φορά το 2001 που πήγα, γιατί ήταν το πρώτο μεγάλο μουσείο που
352 επισκέφτηκα ήταν πριν πάω στο 3^ο έτος, πριν μπω στο 3^ο έτος και μπήκα μέσα
353 σε ένα δε θυμάμαι αν ήταν το Καμπάκοφ (30:15;) ή αν ήταν κάποιο άλλο σε μία
354 διαδρομή, ήταν ένας διάδρομος ουσιαστικά με ταπετσαρία, με κορνίζα, σαν να
355 ήταν διάδρομος σπιτιού. Εξωτερικά έβλεπες αυτό το κατασκεύασμα με τα... την
356 κατασκευή και έμπαινες μέσα και καθώς πλησίαζες, δηλαδή η θέση σου στο
357 χώρο σε βοηθούσε να πλησιάσεις έναν ήχο και την πηγή ενός ήχου που ήταν
358 κάποιος ο οποίος σου θύμιζε άπειρα πράγματα. Μπορεί να ήταν ένας νέγρος
359 που είχε τελειώσει τη δουλειά και τραγουδάγε και ήταν ένα σαν μπλουζ, ένα το
360 οποίο ήταν ένα ψιθύρισμα, ή μπορεί νά'ταν ένας κρυμμένος ή ένα... Πολλά
361 πράγματα. Αυτό το αίσθημα με γοήτευσε και λέω εγώ είμαι εδώ. Εγώ θέλω να
362 μπω κάπου και να συμβαίνουνε πράγματα. Όταν είχα δει το γερμανικό περίπτερο
363 που είχε πάρει νομίζω και το βραβείο στη Μπιενάλε, τότε ήτανε, το '01 ήταν, δε
364 θυμάμαι που ο τύπος είχε δημιουργήσει ένα ολόκληρο σπίτι που έμπαινες,

- 365 έβγαινες, πέρναγες από μέσα, δωμάτια... Και έμπαιναν λίγοι – λίγοι μέσα για να
366 το εξερευνήσουν... Τι να σου πω δηλαδή!
- 367 (...)
- 368 Ε.Π.: Εγώ τι να σου πω δηλαδή, ένιωσα μια εμπειρία... πλήρη! Όλες οι αισθήσεις!
369 Η όσφρηση, η όραση... Δε με ενδιαφέρει η όραση. Μα αυτό που πραγματεύομαι,
370 δηλαδή το ότι λέω εγώ βλέπω ή αυτό που βλέπω δεν υπάρχει είναι όλα τα άλλα.
371 Έχουμε δεχθεί τέτοιο βομβαρδισμό, η όραση είναι η πιο επιβαρυσμένη αίσθηση.
372 Η υπερπληροφόρηση κιόλας...
- 373 *Γ.Β.: Οπτική;*
- 374 Ε.Π.: Εβέβαια! Δηλαδή δεν έχει νόημα να μιλάς μόνο γι'αυτό. Η πραγματική
375 πληροφορία θα σου δοθεί η συναισθησία, πράγμα που λένε... Έτσι δεν είναι; Που
376 κι εγώ μη νομίζεις, είμαι στα σπάργανα ακόμα, αλλά εγώ εκεί. Απλά άλλοι
377 πειραματίζονται με πιο αλματώδεις ρυθμούς, εγώ έχω το ρυθμό μου. Γιατί πάω...
378 Γιατί δεν πάω να δοκιμάσω τι μπορώ να κάνω. Πάω να δείξω τι έχει βγει σαν
379 επόμενο στάδιο στην αναζήτησή μου. Κατάλαβες;
- 380 *Γ.Β.: Ακολουθείς τον εσωτερικό σου ρυθμό..*
- 381 Ε.Π.: Γιατί, επειδή ήρθα σε επαφή και με κόσμο που έχει να κάνει με την
382 τεχνολογία, εντελώς στη λογική τους, σε πολλούς που είδα, ήταν: «εγώ μπορώ
383 να το κάνω αυτό. Μπορώ να κάνω αυτό άρα αυτό θα το πλαισιώσω μέσα σε
384 εκείνο». Ενώ εγώ έχω όλη τη δομή και λέω τελικά εγώ αυτό μπορώ να το κάνω;
385 Και μετά ανακαλύπτω να δω αν μπορώ και πως μπορώ και πως θα επηρεάσει η
386 υλοποίηση το πόσο είναι ικανό αυτό, εφικτό να συμβεί, την ιδέα μου. Αλλά η ιδέα
387 είναι όλη δομημένη πριν. Είναι ακριβώς το αντίθετο. Γιατί άνθρωποι που έχουνε
388 γνώση τεχνολογίας είναι...
- 389 *Γ.Β.: Σαν να παρασύρονται...*
- 390 Ε.Π.: Είναι όπως εγώ όταν έκανα την πρώτη ατομική, που στο πρώτο έργο που
391 χρησιμοποίησα 3.500 ή 8.000 μέτρα οπτική ίνα μετά πέρασα στον τελικό,
392 κατάλαβες; Ενώ στο άλλο που ήταν πολύ πιο καθαρή η πληροφορία εγώ
393 κυριάρχησα στο υλικό. Κατάλαβες τι θέλω να πω; Είναι το αυτό. Απλά.
- 394 [...] *Γ.Β.: Η διαδικασία δεν είναι, εσύ βλέπεις τα πράγματα μέσα από το δικό σου*
395 *εαυτό, δεν μπορείς να τα δεις μέσα από τον εαυτό κάποιου άλλου.*
- 396 Ε.Π.: Για παράδειγμα το ότι ενημερώνομαι πάρα πολύ σε σχέση με την
397 κατάσταση, με την κρίση, το ότι έχω φάει τις σάρκες μου, το ότι προσπαθώ να...
398 Δεν ξέρω γιατί έχω μονώσει τον εαυτό μου και δεν περνάει αυτό στη δουλειά μου!
399 Δεν περνάει! Η μοναδική φορά που πέρασε και με το Απομονόπτικον του '11,
400 αλλά ήταν όμως, ήμουν μέσα στα πλαίσια αυτών που κινούμαι έτσι κι αλλιώς και
401 με το Decision, η Απόφαση, με τους ήχους απ'το μεσοπρόθεσμο. Κατάλαβες;
402 Που τό'κανα πρώτη ύλη και το... Αλλά δεν μπορώ να κάνω κάτι άλλο, δεν, δεν
403 έχει νόημα για μένα να πάρω κάτι το οποίο αφορά στην πραγματικότητα και να το
404 κάνω κάτι άλλο, ή να το καταγράψω. Δεν με ενδιαφέρει αυτό το πράγμα. Δε με
405 ενδιαφέρει καθόλου να μετασχηματίσω την πραγματικότητα τόσο απροκάλυπτα
406 δηλαδή, να πάρω πρώτη ύλη. Δεν, δεν...

2.δελτίο Τύπου ΥΠΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ

[ΔΡΑΣΕΙΣ]
ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΥΠΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ

Εξέλιξη in situ εικαστικών εγκαταστάσεων στο χώρο του Βυρσοδεψείου.

Συμμετέχουν: Βασίλης Γεροδήμος, Άγγελος Ζάβαλης, Θεόδωρος Ζαφειρόπουλος, Αναστάσιος Καλιακάτσος, Μαρία Καραθάνου και Ελένη Πανουκλιά

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Οι εικαστικοί έρχονται να επανα **[ενεργοποιήσουν]** κατοικήσουν για μερικές μέρες αυτό το παλιό Βυρσοδεψείο, ένα χώρο πλούσιο σε αναμνήσεις από ζωή και θάνατο, από διαδικασίες βιομηχανικής παραγωγής, ή [«απλά»] με αφορμή κάποια χωρικά του στοιχεία. **Προσωπική δημιουργία και εργαστήριο ταυτόχρονα**, χώρος ιδιωτικός και δημόσιος μα πάντα κοινωνικός: ο κάθε καλλιτέχνης καλείται να δημιουργήσει σε άμεσο διάλογο τόσο με το χώρο, το περιβάλλον, όσο και με τους προσωρινούς του «συγκατοίκους» από τις υπόλοιπες δράσεις που θα εξελίσσονται στο χώρο.

Στόχος της δράσης αυτής είναι να δοκιμάσει μια κατάσταση όπου ο θεατής γίνεται δυναμικά και συν-παραγωγός του έργου. Το κοινό, συνομιλητής του δημιουργού, πλησιάζει, κατοικεί [αντιδρά και δρά] κι αυτό περιστασιακά αυτόν το χώρο εκδοράς, με στόχο να παρατηρήσει διαφορετικές αναγνώσεις του Βυρσοδεψείου μέσω της δουλειάς των καλλιτεχνών, να αντιπαρατεθεί με το συγκεκριμένο του καθενός απ'αυτούς, να το κατανοήσει, να το χρησιμοποιήσει σαν καθρέφτη για να δει τον εαυτό του.

Όλα αυτά συμβαίνουν σ' ένα χώρο που μέσα από τα αμιγή χωρικά του χαρακτηριστικά προσφέρει ερεθίσματα για δημιουργική σκεψη, αλλά και επιτρέπει μοναδικές εναλλακτικές θεάσεις και βιώσεις της παραγόμενης τέχνης. Οι διάστάσεις και οι αναλογίες του Βυρσοδεψείου, τα επαναλαμβανόμενα αρχιτεκτονικά του στοιχεία, δημιουργούν ένα γεννεσιουργό περιβάλλον από μόνα τους, άλλοτε περιορίζοντας κι άλλοτε διευρύνοντας το χώρο δράσης μας, επιτρέπουν στο βλέμμα και το σώμα να συμπεριφερθεί με διάφορους τρόπους. Σαν εξέλιξη ή και συμπλήρωση της δράσης αυτής, ο χώρος όπου δημιουργούνται οι εγκαταστάσεις θα χρησιμοποιηθεί ως χωρικό υπόβαθρο για τις δράσεις κινητικού αυτοσχεδιασμού που θα πραγματοποιήσει η [Belleville](#) στο πλαίσιο του ΥΠΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ.

Η καλλιτεχνική δημιουργία παρατίθεται εδώ ως καθημερινή πρακτική, με στόχο να διαμορφώσει μια παρατεταμένη δημιουργική στιγμή στο χρόνο ζωής του παλιού εργοστασίου. Να δώσει ένα έναυσμα για διάλογο, μια πρόταση έμπρακτης αναδιαμόρφωσης δεδομένων καταστάσεων. Δεν υποστηρίζουμε ότι η τέχνη θα καταφέρει να αλλάξει τον κόσμο, αλλά ίσως αλλάξει τον τρόπο σκέψης μας/ την οπτική μας για τα πράγματα, ίσως μας ξεβολέψει.

Διάρκεια residency: 28/5-13/6

ο κάθε καλλιτέχνης θα εξελίσει το έργο του στο χρόνο που ο ίδιος θα επιλέξει, μέσα στο προκαθορισμένο διάστημα. Το κοινό θα έχει τη δυνατότητα να εκφράσει τη γνώμη του πάνω στο έργο ή να δώσει ανατροφοδότηση στο δημιουργό, ακόμα κι όταν αυτός δε βρίσκεται εκεί, σε μια κατεύθυνση διαρκούς ενεργού διαλόγου.

14/6-17/6 τα ολοκληρωμένα πια έργα θα βρίσκονται σε έκθεση

Εγκαίνια Έκθεσης: 14/6 20:30μ.μ.

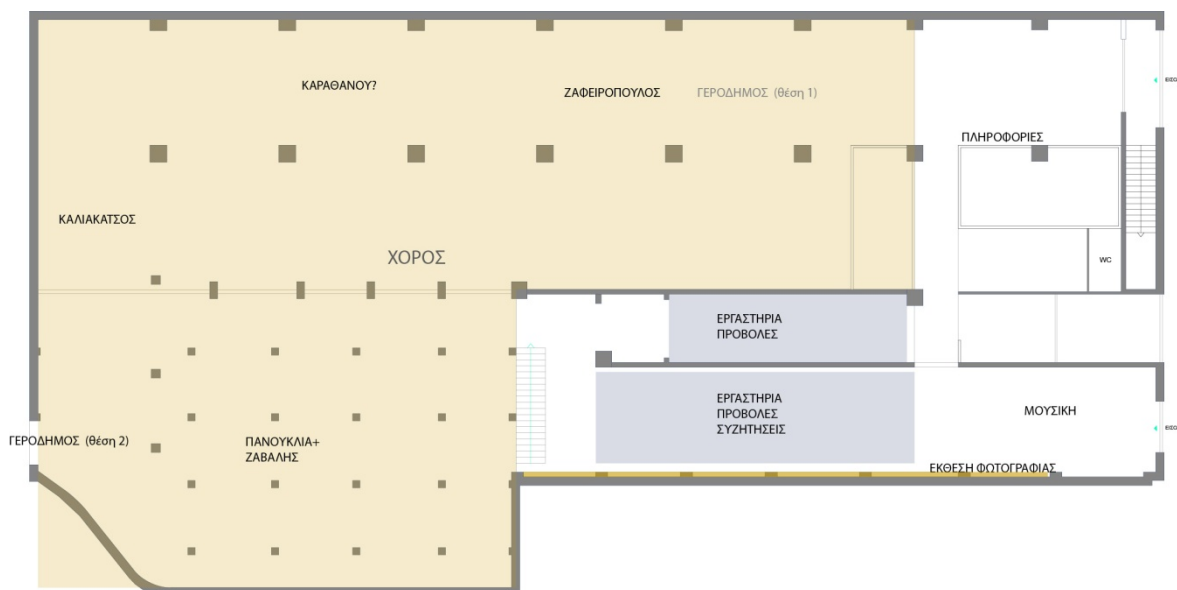
Β. ΑΤΙΤΛΟ

1. βιογραφικό σημείωμα Βασίλη Γεροδήμου

Ο Βασίλης Γεροδήμος (1977, Άρτα) ζει και εργάζεται στην Αθήνα. Σπούδασε αρχικά μαρμαρογλυπτική στη Σχολή Καλών Τεχνών Πανόρμου Τήνου και αργότερα αποφοίτησε από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας με καθηγητή τον Γιώργο Λάππα. Το κυρίως σώμα του έργου του αποτελείται από μεγάλες εγκαταστάσεις in situ για τις οποίες ο καλλιτέχνης συχνά χρησιμοποιεί υλικά που βρίσκει επιτόπου. Στο εργαστήριο, το χαρτί και το ξύλο απαρτίζουν το κεντρικό εικαστικό του λεξιλόγιο. Έχει εκθέσει τη δουλειά του σε ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Σχεδιάζει και κατασκευάζει σκηνικά από το 2004 και έχει συνεργαστεί με αρκετούς σκηνογράφους και σκηνοθέτες.

www.vasilisgerodimos.wordpress.com/

2. κάτοψη βυρσοδεψείου



3. απομαγνητοφώνηση συνέντευξης Βασίλη Γεροδήμου

- 1 *Γεωργία Βουδούρη. Η έμπνευσή σου; Από τι προέρχεται; Από το χώρο;*
- 2 Βασίλης Γεροδήμος: Σίγουρα απ' το χώρο, αλλά όλα αυτά υπάρχουν στο μυαλό
3 μου. Ο χώρος αρχίζει να με τρώει όλο και περισσότερο. Φτιάχνω σημειώσεις,
4 έργα, σε ανύποπτο χρόνο, πάντα όμως στο ίδιο σκεπτικό. Είδες, πάντα φτιάχνω
5 δομές, και το άλλο στην Άρτα (σ.σ.άλλη έκθεση) πάλι ήταν ένα στοίβαγμα...
6 καμιά σχέση, αλλά εγώ πάντα τα σκέφτομαι τα υλικά, πώς μπορούν να
7 δημιουργήσουν χώρο... Κάνω σκιστάκια, μακέτες, δοκιμάζω... Οπότε μπαίνοντας
8 σε έναν καινούριο χώρο, σκέφτομαι, τον ακούω, βλέπω πώς κινείται, και
9 αποφασίζω τι θα κάνω... δηλαδή, ποιος είναι ο χώρος, τι μπαίνει μέσα στο χώρο,
10 αν πρέπει να επιβληθεί το έργο στο χώρο ή ο χώρος στο έργο. Πού είναι το φως,
11 πώς είναι, δε φαίνονται ούτε με κάτοψη αυτά, ούτε με φωτογραφία.
- 12 Το βασικό είναι να δεις το χώρο... θέλω να δω το χώρο, άμα δεν πάω στο χώρο
13 τρελαίνομαι, να μυρίσω, όπως κάτω στο Βυρσοδεψείο, που βρήκα το χώρο που
14 ήθελα να δουλέψω απ' την πρώτη φορά.
- 15 *Γ.Β. Το πρώτο σημείο όπου άρχισες να δουλεύεις, γιατί δε σου έκανε;*
- 16 Μ' ενδιαφέρει το κενό.. είναι εξίσου δυνατό με το χώρο... Στον πρώτο χώρο το
17 έργο δε θα λειτουργούσε, απλά θα 'ταν,,,
- 18 *Γ.Β. Στην αρχή το είχες βάλει αλλιώς*
- 19 Β.Γ.: Ναι, κάνω ένα πρώτο στήσιμο. Το βράδυ, ήμουν με τον Βασίλη, το βλέπω,
20 του λέω "κάτι δεν πάει καλά με το χώρο, δε μου αρέσει κάτι δεν έχει γίνει" και μου
21 λέει "και μένα κάτι δε μου πάει καλά". Και αυτό ήταν αρκετό. Δηλαδή την επόμενη
22 μέρα, ας πούμε, λέω, πρέπει να αλλάξω θέση.
- 23 *Γ.Β. Να το στρίψω.*
- 24 Β.Γ.: Και τότε αρχίζω και το στρίβω. Πως να σου πω δηλαδή, δε θέλει... Μπορεί
25 άμα δεν ήταν ας πούμε εγώ να καθόμουνα να παιδεύομουνα, να τα ξανάστηνα,
26 να βγάλω αυτά, αλλά εκεί ξέρεις αυτό έφτανε, ήταν εκεί ένα δεύτερο μάτι ας
27 πούμε.
- 28 *Γ.Β. Μερικές φορές όταν πεις δυνατό αυτό που σκέφτεσαι, σε προβληματίζει, τ'*
29 *ακούς κιόλας..*
- 30 Β.Γ.: Ναι, ναι...
- 31 *Γ.Β.: ...και διαμορφώνεται καλύτερα.*
- 32 Β.Γ.: Κοίταξε, γενικά, ας πούμε, εε..., άμα, άμα έχεις έναν... Είναι ένας άνθρωπος
33 ο οποίος περίπου έχει καταλάβει πού κινείται και μπορεί να σε πιάσει, εε..., πώς
34 να το πω, και μια κουβέντα μπορεί να 'ναι..., μια λέξη, ας πούμε, μπορεί να είναι
35 αρκετή, ας πούμε...
- 36 Εγώ το βλέπω και στο εργαστήριο όταν τελειώνω. Είναι κάποιιοι που έρχονται, ας
37 πούμε, πώς περνάει καμιά φορά, ξέρεις, σημειώνω, και ... πώς να σου πω...
38 Γενικά δεν, δεν είμαι... μ' ενδιαφέρει ο κόσμος, με ξεμπλοκάρει, εε... Δεν είναι
39 αυτό το «είμαι εγώ εδώ», μοναχισμός και, αυτό το αυτιστικό αυτό, το πάω πάνω-
40 κάτω, ας πούμε – όχι.
- 41 *Γ.Β. Το έργο αυτό πήγε μετά στο ΚΟΔΡΑ. Εκεί πώς το είδες; ήταν διαφορετικό;*
42 *Σου άρεσε περισσότερο, λιγότερο το στήσιμο; Στο ΚΟΔΡΑ, είδα ότι τα*
43 *χαρτοκούτια είχαν χαλάσει λίγο, είχαν σκιστεί, και μου είπες ότι δε σε έφτασαν και*
44 *χρειάστηκε να βρείτε κάποια ακόμα. Σε ενόχλησε αυτό;*
- 45 Β.Γ.: Στο ΚΟΔΡΑ, κοίτα να δεις τι έγινε: Πήρα εγώ μαζί μου τα χαρτοκούτια, και
46 πήρα και μερικά ακόμα, που είχαν περισσέψει, θυμάσαι που σε ρώτησα.
- 47 *Γ.Β. Ναι, θυμάμαι.*
- 48 Β.Γ.: Πήγα επάνω, είδα το χώρο-η Εβίτα μου λέει "Είσαι ο μόνος καλλιτέχνης που
49 ήρθε νωρίτερα για να δει το χώρο" (γέλια) πήγα εγώ, μια μέρα, πήρα το τρένο,
50 πήγα, έκατσα μέσα δυο ώρες, είδα το χώρο, είδα το φως πώς πέφτει, τι γίνεται...
51 Όταν ξαναπήγα για να στήσω... μου έλειπαν 2 κουτιά, ήταν πιο ψηλός ο χώρος,
52 ή μάλλον, όχι πιο ψηλός,.... απλά.... επειδή είχε ταβάνι, ήταν διαφορετικό απ' το
53 Βυρσοδεψείο... όταν έστησα τα χαρτοκούτια, είδα ότι δεν ήταν καλό..εε,
54 ήθελε...ήθελε κι άλλο. Τα μετρώ... είχα χαλάσει και δυο κουτιά για να στηρίξω

- 55 καλύτερα κάποια, ας πούμε, που, εε, που είχαν χαλάσει, και..και τελικά αυτά τα
56 δύο κουτιά μου έλειπαν! Της λέω, Εβίτα, θέλω δύο κουτιά. Σε μισή ώρα γύρισε η
57 Εβίτα, μου λέει "μη ρωτάς που τα βρήκα, σου κάνουν"; "Μια χαρά είναι", της λέω,
58 "φέρτα εδώ"...Τα πήρα, άνοιξα ένα κουτί για να φτιάξω πατρόν, και έφτιαξα
59 μόνος μου άλλα δυο χαρτοκούτια, τα έβαλα επάνω...έκλεισε....
- 60 *Γ.Β. οπότε δε σου χάλασε το έργο...Σε ενδιαφέρει γενικά το υλικό που θα*
61 *χρησιμοποιήσεις; Θέλω να πω, αν θα είναι ακριβώς αυτό που έχεις φανταστεί ή*
62 *όχι. Σου καταστρέφεται η ιδέα αν δε βρεις αυτό που είχες στο μυαλό σου;*
- 63 Β.Γ.: Κοίτα, σίγουρα παίζει ρόλο... είδες, κάτω στο Βυρσοδεψείο δοκιμάσαμε
64 κάμποσα χαρτοκούτια, τελικά μόνο αυτά έκαναν... Ήθελα να είναι γερά, να μην
65 έχουν γράμματα... από κει και πέρα όμως, αν δεν υπήρχε αυτή η δυνατότητα, θα
66 έκανα κάτι άλλο- θα ήταν άλλο έργο- άλλα...εγώ, με ότι βρω θα δουλέψω. Στο
67 Βυρσοδεψείο πήγαμε με βάση το budget. Εγώ πάω πάντα με αυτά που έχω:
68 Πώς να σου πω... έχω ένα φλυτζάνι κι ένα πιατάκι; μ' αυτά θα δουλέψω.Σ το
69 Σανατόριο για παράδειγμα ρώτησα "τι έχουμε εδώ;", μου λένε "δέρματα".
70 "Εντάξει", τους λέω, "θα δουλέψω με δέρματα". Στην Άμφισσα επάνω, βρήκα
71 ακτινογραφίες, δούλεψα με τις ακτινογραφίες.
- 72 *Γ.Β.Λες λοιπόν ότι κάθε φορά που ξαναεκτίθεται μια εγκατάσταση διαφορετική.*
- 73 Β.Γ.: Ένα έργο, είναι.. αυτό.. όταν τελειώσει, αν είναι καλό το έργο, όπου και να το
74 βάλεις στέκεται. πώς να σου πω... ακόμα και στην πλατεία εδώ να το βάλεις (σ.σ.
75 Εξαρχείων) πάλι καλό θα είναι... Μη σου πω... ρε λες; Είναι και επίκαιρο με
76 τόσους άστεγους έξω...(γέλια) Ο Χαλεπάς έλεγε, ένα καλό γλυπτό, ακόμα κι αν
77 το κατρακυλήσεις σε μια πλαγιά και ..και σπάσουν οι γωνιές του και, βρωμίσει,
78 και πιασει χορτάρι, και πάλι θα είναι καλό έργο...κάπως έτσι δηλαδή.
- 79 *Γ.Β.Δηλαδή θα μπορούσες να το δεις και μέσα στο ΕΜΣΤ;*
- 80 Β.Γ.: ναι, αμέ, γιατί όχι; ισα ισα! στο ΕΜΣΤ, που είναι καθαρός ο χώρος, δεν έχει
81 βαβούρα, θόρυβο, δεν είναι σαν το Βυρσοδεψείο που έχει.. έχει τα υλικά του,
82 ξέρεις, είναι πιο γεμάτος. Εκεί τα κουτιά ήταν πολύ καλά, μιλούσαν πολύ ωραία
83 με το χώρο, αλλά αν τα έβαζες στο ΕΜΣΤ, θα έδειχνε διαφορετικά... θα... θα
84 καθάριζαν οι γραμμές του. Θα ήταν πιο δυνατό. απαξ και παράχθηκε σε ένα
85 χώρο, μετα μπορεί να διαβαστεί πιο εύκολα στον καθαρό χώρο.
- 86 Εμένα μου αρέσει η μίνιμαλ μορφή... παίζω με τη γραμμή....οπότε, όσο πιο
87 πολλά στοιχεία έχει ο χώρος, τόσο πιο πολύ μπερδεύεται το πράγμα. Όσο πιο
88 καθαρός είναι, τόσο δυναμώνει και φαίνεται καλύτερα..
- 89 *Γ.Β. Το κοινό; Πώς σκέφτεσαι το κοινό όταν δημιουργείς κάτι καινούριο; τον θέλεις*
90 *μέσα στο έργο; τον θεωρείς συνδημιουργό;*
- 91 Β.Γ. Θέλω να μπει ο άλλος μέσα και να δει, να βιώσει την κατάσταση, αυτά που
92 ένιωσα εγώ, αυτά που σκέφτηκα εγώ, αλλά δε θα...κατεβάσω τον πήχη για τον
93 επισκέπτη.. Εδώ για παράδειγμα, να δει το φως διαφορετικά, να μυρίσει αλλά
94 από κει και πέρα, συνδημιουργό... όχι, δεν τον βλέπω. Ακόμα κι αν βοηθήσει,
95 κάνει κάτι, είδες η μικρή στο Βυρσοδεψείο βοηθούσε... αλλά θέλω να δει και να
96 κάνει αυτό που εγώ έχω σκεφτεί.
- 97 *Γ.Β.: Το μόνο που θα ήθελα να μου πεις ακόμα, είναι η σχέση σου με τις*
98 *συνεργασίες. Σου αρέσει να συνεργάζεσαι, δε σ' ενοχλεί η ομαδική δουλειά. Με*
99 *ποιους θα ήθελες ίσως να συνεργαστείς στο μέλλον; Τι είδους συνεργασίες; Ίσως*
100 *με άλλες ειδικότητες; Κάποιου είδους συνεργασίες που δεν έχεις κάνει μέχρι τώρα*
101 *και θα σου φαινόταν κάποια ενδιαφέρουσα;*
- 102 Β.Γ.: Κοίταξε, να σου πω κάτι, ας πούμε τώρα, αυτό που κάνω τώρα, δηλαδή το
103 να φτιαχτεί μια εγκατάσταση και σ' αυτήν την εγκατάσταση πάνω να βάλουμε
104 χορδές, ποτέ δεν το 'χα σκεφτεί. Και να είναι ένας συνθέτης, όπου σ' αυτό το
105 εικαστικό βίντεο, όχι βίντεο, μπαίνει κι ο, πώς τον λένε, ο Αγγελάκας, και όλο αυτό
106 το πράγμα παίρνει μια άλλη διάσταση και γίνεται ξαφνικά, εε..., μια εγκατάσταση
107 γίνεται... εκεί πέρα έχουμε κι ένα μουσικό όργανο, έχει ενδιαφέρον. Έχει
108 ενδιαφέρον δηλαδή τώρα χωρίς να 'χουμε... λόγου χάρη εγώ που δεν έχω
109 δουλέψει και δεν ... καθόλου με τον προτζέκτορα, ότι αυτό το πράγμα θα έχει κι
110 ένα προτζέκτορα, ας πούμε, Αυτό είναι ωραίο, δηλαδή ακόμα, ξέρεις, μπαίνουνε
111 ερωτήματα και ξαφνικά αγγίζει ...ξέρεις... μμ... Μπαίνεις σε μια διαδικασία

- 112 (παύση), ξέρεις, έχει γίνει λίγο πιο... εκεί που νομίζεις ότι... έχει γίνει λίγο πιο...
 113 εκεί που νομίζεις... ξαφνικά εμφανίζεται αυτό και ξαφνικά έχει γίνει μια... κάτι
 114 άλλο, ας πούμε, που μπορεί να το χρησιμοποιήσεις, μπορεί και όχι, αλλά σε
 115 βάζει μόνο του σε διαδικασία, δηλαδή .. μπορεί... σκέφτεσαι δηλαδή και με τους
 116 άλλους...
- 117 Δηλαδή και με αρχιτέκτονες θα..., πώς να σου πω, θα ήταν ωραία και με
 118 ανθρώπους που 'χουνε τεχνολογίες κι όλα αυτά... Δεν.. Είναι... Έχει ένα
 119 ενδιαφέρον. Έτσι κι αλλιώς θεωρώ ότι πλέον το πράγμα πάει, προχωράει σε μια
 120 κατάσταση αρκετά προς τα 'κεί...κι όσο πιο προς τα 'κεί είσαι, κι όσο πιο ανοιχτός
 121 είσαι... τόσο πιο... τη δουλειά σου ας πούμε...
- 122 *Γ.Β.: Μπορείς να την εξελίξεις...*
- 123 Β.Γ.: Να την εξελίξεις, και ταυτόχρονα το κεφάλι σου, το μυαλό σου...
- 124 *Γ.Β.: Η τεχνολογία μέχρι τώρα στο έργο σου;*
- 125 Β.Γ.: Τώρα βάλαμε τον προτζέκτορα (γέλια). Και υπέρυθρες. (γέλια) Ναι, δεν
 126 είναι...
- 127 *Γ.Β.: Όταν ήρθα εγώ την Παρασκευή, ποια ήταν η εγκατάσταση; Ήταν εκεί*
 128 *αριστερά με τα ξύλα.*
- 129 Β.Γ.: Ήταν αυτό το, το προοπτικό που είναι...
- 130 *Γ.Β.: Από πού κοιτάζω, προοπτικό;*
- 131 Β.Γ.: Προοπτικό. Δηλαδή ήτανε, όπως μπήκες μέσα, είχε μια... κάτι δοκάρια που
 132 ήταν στημένα...αυτό ... στην κυριολεξία είναι το άνοιγμα του προτζέκτορα.
 133 Δηλαδή, έβαλα τον προτζέκτορα και μπήκα επί της γραμμής του. Δηλαδή, έτσι
 134 όπως πάει έτσι κι ανοίγει προς τα πάνω, αυτό. Το οποίο το 'βαλα πάνω σε ροδες,
 135 έτσι ώστε όταν θα 'ναι ο προτζέκτορας ...εε.., θα σταθεροποιηθεί κι αυτός πάνω
 136 σ' αυτό... Στην κυριολεξία είναι ο, ο περφόρμερ ο οποίος παίρνει χαρτιά και
 137 βάζει, βγάζει εικόνες μέσα... μέσα σ' αυτό το πλαίσιο όμως, έτσι. Κι εκεί κινήθηκα
 138 δοκιμαστικά, δηλαδή, έγινε αυτή η κατασκευή και βάλαμε μερικά σκοινιά για να
 139 πάμε με μανταλάκια και να κρεμάσουμε, να δούμε μια εικόνα. Το σκεπτικό είναι
 140 αυτό, δηλαδή να είναι ένα κινούμενο πράγμα, το οποίο θα μπορεί... να παίζει ο
 141 περφόρμερ, να μπαίνει και να βγαίνει, θα μπορεί να κινείται και συν τοις άλλοις
 142 αυτό θα μπορεί να κινηθεί όλο μαζί και να έρθει απ' τη μεριά του κοινού.

4. Artistic Statement Βασίλη Γεροδήμου

I. Συντεταγμένες:

. Οριζοντιώνομαι. Να βρεθώ σε οριζόντια θέση

Κάθετα, τομή

. Κάθετη ευθεία

. Κάθετα επίπεδα Βροχή

Τα μόρια ένα-ένα ενσωματώνονται, στοιβάζονται, δομούνται

- . Δημιουργούν ό,τι υπάρχει μέχρι σήμερα
 - . Οριζόντια δομή
 - . Η χρήση της γραφής από οριζόντιες γραμμές
-

Κάθετα: ενέργεια

- . Οριζόντια: αδράνεια
 - . Οριζόντια: «είναι»
 - . Κάθετα: «γίγνεσθαι»
 - . Κάθετι που γίνεται ορθώνεται στην οριζόντια θέση. Ως κάθετο στο οριζόντιο.
 - . Τομή.
-

II. Παρατηρώντας τη θέση της γραμμής στο χώρο-τοπίο:

1. Το τοπίο στη παρθενική του κατάσταση είναι φτιαγμένο από παράλληλες οριζόντιες ...

Οι παράλληλες αυτές δημιουργούν μια κατάσταση ηρεμίας, ίσως ησυχίας, μια κατάσταση

που αισθητικά δεν ενοχλεί

Μια γραμμή- _____ , οριζόντια ευθεία είναι μια βάση, δηλαδή ό,τι συμβαίνει είναι ομοιογενές (σχεδόν αόρατο). Αυτό, μέχρι τη στιγμή που

θα προσθέσουμε μια κάθετη. Τότε, αμέσως έχουμε ένταση στην οριζόντια.

2. Σε μια οριζόντια ευθεία _____ ορίζουμε ένα σημείο «.», και το τραβάμε

προς τα επάνω _____ Λ_____. Το σημείο από εκείνη τη στιγμή έχει Λόγο.

Ορίζει κάτι σε σχέση με την προηγούμενη θέση. Ορισμός.

3. Ο ήχος που παράγεται με την ομιλία από τη θέση που είμαι σιωπηλός στη θέση που

μιλάω, είναι σα να προσθέτω μια κάθετη στην οριζόντια.

Ο τρόπος που γράφεται η μουσική πάνω στο πεντάγραμμο είναι κάθετες πάνω σε

παράλληλες ευθείες.

Ο τρόπος που εγγράφεται ο ήχος ενός σύγχρονου μηχανήματος (καρδιογράφημα ,

όταν η καρδιά σιγήσει γίνεται μια οριζόντια ευθεία κλπ)

4. Ο άνθρωπος σε θέση κάθετη

. α. Φαίνομαι!

Ο άνθρωπος σε θέση οριζόντια

. β. Ηρεμία!

Όταν θέλουμε να δείξουμε ότι έχουμε ρόλο σε ένα χώρο είμαστε σε θέση (α).

5. Για τη δόμηση χρησιμοποιούμε μια οριζόντια πάνω στην οποία στήνουμε τις υπόλοιπες.

Έτσι, δημιουργούμε κάθετες από οριζόντιες.

Στήνοντας επαναλαμβανόμενες οριζόντιες δημιουργούνται στηρίγματα καθέτων

6. Τώρα, και τέλος, στήνοντας επαναλαμβανόμενες οριζόντιες δημιουργούμε στηρίγματα

καθέτων. Η δυναμική αυτών των στηριγμάτων αποτελεί τη δομή της «κατασκευής», τον

σκελετό, τη σκαλωσιά, το μέσο της αναπαραγωγής.

Γ.ΔΙΝΗ

1.βιογραφικό σημείωμα Παύλος Ξανθόπουλος & Ιουλιέττα Ζήνδρου

Ο Παύλος Ξανθόπουλος γεννήθηκε στην Αθήνα το 1979 και είναι εγγεγραμμένος αρχιτέκτονας στο TEE [GR] και ARB [UK]. Σήμερα είναι υποψήφιος διδάκτορας στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Είναι κάτοχος μεταπτυχιακού στην Αρχιτεκτονική και Πολεοδομία (DRL) από την Architectural Association στο Λονδίνο, αφού προηγουμένως σπούδασε Αρχιτεκτονική στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο. Έχει εργαστεί στο αρχιτεκτονικό γραφείο Zaha Hadid Architects και το έργο του έχει δημοσιευθεί σε διεθνές επίπεδο. Είναι εξουσιοδοτημένος Εκπαιδευτής Rhino.

Γεννημένη στα Μετέωρα το 1981, η Ιουλιέττα Ζήνδρου είναι Αρχιτέκτονας Μηχανικός και Φωτογράφος. Είναι κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου στην αρχιτεκτονική από το Institute of Advanced Architecture of Catalunya και μεταπτυχιακού τίτλου στη φωτογραφία από την Elisava school of design, του πανεπιστημίου Pompeu Fabra, στη Βαρκελώνη. Σπούδασε αρχιτεκτονική στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο και την Ecole d' Architecture la Villette, στο Παρίσι. Από το 2008 έχει δώσει διαλέξεις και έχει διδάξει σε σεμινάρια και Workshops αρχιτεκτονικής σχετικά με τον αλγοριθμικό σχεδιασμό και τις τεχνολογίες αυτοματοποιημένης κατασκευής. Το 2009 συνίδρυσε το Αρχιτεκτονικό γραφείο Ahylo Studio. Έχει εργαστεί στο πεδίο της εφαρμοσμένης Αρχιτεκτονικής και έχει πραγματοποιήσει φωτογραφικά projects στην Ελλάδα, την Ισπανία και το Περού. Η αρχιτεκτονική και φωτογραφική της δουλειά έχει δημοσιευτεί και εκτεθεί διεθνώς.

www.ahylo.com

2.απομαγνητοφώνηση συνέντευξης Παύλου Ξανθόπουλου & Ιουλιέττας Ζήνδρου

- 1 *Γεωργία Βουδούρη: Θα μιλήσουμε για αυτήν την εγκατάσταση που θα κάνετε στα*
- 2 *πλαίσια της έκθεσης «Crisis is a greek word». Ήθελα να πάρουμε τη διαδικασία*
- 3 *σχεδιασμού απ' την αρχή. Έγινε η ανάθεση, έτσι; Τί δεδομένα σας δόθηκαν;*
- 4 Παύλος Ξανθόπουλος: (...) Ο λόγος ήταν κάποιες δουλειές παλιότερες από το
- 5 Από Μηχανής και με βάση εκείνα στα έργα προχωρήσαμε στο να φτιάξουμε και
- 6 εμείς κάτι ειδικά για την έκθεση αυτή. Η έκθεση είναι γραφιστική οπότε είμαστε
- 7 σαν guest. Δηλαδή δεν έχει αρχιτεκτονικό αντικείμενο, είναι μόνο η δική μας
- 8 κατασκευή σαν installation. Η έκθεση αυτή σκοπό έχει να ταξιδέψει σε διάφορα
- 9 μέρη του κόσμου, προς το παρόν έχει πάει στη Σμύρνη, στην Τουρκία, τον
- 10 προηγούμενο μήνα τελείωσε εκεί η έκθεση επομένως ένα σημαντικό δεδομένο
- 11 είναι ότι αυτό που θα κάνουμε το οποιοδήποτε κι αν ήταν αυτό θα έπρεπε να
- 12 μεταφέρεται. (...) Επίσης ένα άλλο πολύ σημαντικό είναι ότι δεν υπάρχει budget,
- 13 δηλαδή υπάρχει πολύ μικρό budget άρα θα πρέπει νά'ναι και οικονομικό και
- 14 ελαφρύ ταυτόχρονα για να μπορεί να μεταφέρεται αλλά και να στήνεται και να μη
- 15 χαλάει χωρίς εμάς απαραίτητα. Κάποιος δηλαδή που δεν ξέρει ή ξέρει τα βασικά
- 16 του, να μπορεί με κάποιες οδηγίες να το στήσει και να το ξεστήσει και να το
- 17 πακετάρει.
- 18 Ιουλιέττα Ζήνδρου: Γιατί θα μπορούσαμε να έχουμε κάνει κάτι πιο περίπλοκο και
- 19 δεν...
- 20 *Γ.Β.: Σας περιόρισε αρκετά δηλαδή αυτό.*
- 21 Ι.Ζ.: Είναι το βασικότερο αυτό ουσιαστικά, η μεταφορά και το στήσιμο, γιατί τα
- 22 στησίματα θα μπορούσαν να πάρουν πολύ χρόνο και να πρέπει οπωσδήποτε
- 23 κάποιος να είναι εκεί για να το κατανοήσουν.
- 24 Π.Ξ.: Άρα και η επιλογή υλικών αλλά και το σχέδιο αυτό καθ'εαυτό έχει
- 25 επηρεαστεί πολύ από εκεί. Όχι ότι έχει περιοριστεί αλλά ότι έχει προκύψει με
- 26 βάση αυτούς τους περιορισμούς. Για καλό το λέω.(:)
- 27 Ι.Ζ.: Μετά επόμενο βήμα δηλαδή στα φίλτρα, πριν καταλήξουμε τι θά'ναι ήταν η
- 28 ιδέα να είναι κάτι σχετικό με ύφασμα ακριβώς για να μπορεί να μαζεύεται και να
- 29 στήνεται και να είναι ελαφρύ στη μεταφορά και οικονομικό κ.λπ.. Οπότε είχε πολύ
- 30 να κάνει με αυτό.
- 31 Ι.Ζ.: Κοίταξε, τουλάχιστον στο δικό μου το μυαλό ήταν πολύ σημαντικό το θέμα
- 32 γιατί πολύ εύκολα μπορούσαμε να βγούμε τελείως εκτός θέματος και να κάνουμε
- 33 απλά μια αισθητική επέμβαση που να είναι όμορφη, να είναι ενδιαφέρουσα
- 34 γεωμετρικά για μας και μόνο.(...) Ήταν εύκολος κίνδυνος αυτός. Οπότε ήταν πολύ
- 35 σημαντικό στο δικό μου το μυαλό τουλάχιστον το πόσο συναφές μπορεί να είναι

36 αυτό με το θέμα που θέσαμε. Εκεί υπήρχε μια μεγάλη περίοδος σκέψης, πως και
 37 τι, τι θα μπορούσε να είναι και πως θα μπορούσε να έχει σχέση και πως να μην
 38 έχει σχέση, ένα ήταν αυτό και το άλλο ήταν αυτό που είπαμε, τα τεχνικά θέματα,
 39 το να μεταφέρεται και να είναι φτηνό κ.λπ.. Αυτά τα δύο παίζαν σαν σκέψεις πριν
 40 ξεκινήσει το σχεδιαστικό κομμάτι πολύ. Μετά, ουσιαστικά, το θέμα έχει να κάνει
 41 με την κρίση(...). Τώρα η μεθοδολογία σχεδιασμού, ήταν λίγο τυχαία, δηλαδή ενώ
 42 υπήρχαν αυτά τα δύο θέματα συνέχεια και πολύ έντονα, κάποια στιγμή για άλλη
 43 δουλειά, για άλλο πρότζεκτ, συγκεκριμένα για το ταβάνι της Μαρίας στο μπάνιο
 44 της σε μια ανακαίνιση που κάνουμε τώρα ξεκίνησα εγώ να χρησιμοποιώ αυτές τις
 45 γραμμές, γινόταν προχωρούσαμε το ταβάνι και κάποια στιγμή λέει ο Παύλος γιατί
 46 δε βάζουμε αυτές τις γραμμές και για το crisis. Κάπως έτσι έγινε η μεταφορά. Άρα
 47 είναι ένα κομμάτι που μεθοδολογικά είναι ενδιαφέρον ότι αυτή η σύνδεση των
 48 πρώτων ότι δηλαδή έχεις μια πρώτη περίοδο που ερευνάς κάτι το οποίο μπορεί
 49 να κάνει απλά έτσι σε κάποια θέματα, σε κάποια άλλα όχι. Απλά σε εμάς αυτό
 50 έγινε και είναι και συνεπές. (Δηλαδή θα μπορούσαμε να πούμε ψέματα, ότι
 51 εντάξει, το σκεφτόμασταν...)

52 Π.Ξ.: Στην ουσία όμως, δηλαδή εννοώ σαν σχεδιαστικό εργαλείο είναι το ίδιο ο
 53 τρόπος που εφαρμόζεται δεν έχει καμία σχέση.

54 Ι.Ζ.: Αυτό έρχεται μετά. Και σαν σχεδιαστικό εργαλείο δεν είναι το ίδιο, εγώ δε
 55 μίλησα για εργαλείο μίλησα για μεθοδολογία.

56 Γ.Β.: *Η σύλληψη.*

57 Ι.Ζ.: Ναι. Η μεθοδολογία που καταλήγει σε μια σύλληψη, ακριβώς.

58 Π.Ξ.: Η σύλληψη ήταν τελείως στο άσχετο, δηλαδή συζητάγαμε για ένα θέμα για
 59 άλλη ανακαίνιση και προέκυψε επάνω στη συζήτηση αυτό, που προφανώς είχε
 60 άλλα στάδια πιο πριν που απορρίψαμε και φτάσαμε να συζητάμε αυτό με το
 61 ύφασμα.

62 Ι.Ζ.: Ναι, είχαμε πει διάφορες ιδέες πιο πριν που απορρίψαμε. Δηλ συζητάγαμε
 63 για χαρτί για να γίνουνε κάποιες, λέγαμε όμως το θέμα με το ύφασμα και τις
 64 κουρτίνες ή τις κουρτίνες από χαρτί αλλά συζητάγαμε ουσιαστικά για διάτρητα
 65 πράγματα στο μήκος της κουρτίνας που να κοπούν, πιο αρχικά λέγαμε για
 66 κάποια οριγκάμι κατασκευές στον τοίχο τα οποία θα γινότουσαν όμως ίσως πιο,
 67 εκεί ήταν το πρόβλημα η σύνδεση με το θέμα αυτό καθεαυτό, οπότε εκεί έχανε
 68 λίγο, θα μπορούσε να είναι τελείως διακοσμητικό. Θέλω να πω ότι πέρασε
 69 διάφορες ιδέες και τώρα το εργαλείο αυτό καθεαυτό είναι σαν εργαλείο
 70 σχεδιασμού και σαν τρόπος υλοποίησης, φαντάζομαι και τα δύο παίζουν ρόλο.
 71 Αυτά είναι τα script-άκια που βγάζουμε τις επιφάνειες, πως είναι του Γκαουντί στο
 72 πάρκο που έχει, από κάτω τις βλέπεις τις κατασκευές αυτές, τις ροτομικές
 73 επιφάνειες που είναι ένας σκελετός που κατεβαίνει έτσι και ένας σκελετός που
 74 κάνει έτσι. Τελοσπάντων αυτή είναι μια ροτομική επιφάνεια. Τώρα αυτό όταν το
 75 κάνεις σε δισδιάστατο του δίνεις σε κάποια σημεία εδώ τα κέντρα και σου βγάζει
 76 τις γραμμές.

77 Ι.Ζ.: Πάντως εγώ νομίζω ότι έχει σημασία σαν ιδεολογία να είναι ειλικρινής γιατί
 78 ακριβώς δείχνει μια πορεία που είναι research, trial & error based, ουσιαστικά.

79 Γ.Β.: *Αυτό ακριβώς συζητούσα το πρωί με μια εικαστικό, η διαφορά με τους*
 80 *εικαστικούς και τους αρχιτέκτονες που έχουν μάθει να εκλογικεύουν την*
 81 *ενστικτώδη σκέψη τους είναι ότι ο εικαστικός θα σου πει «...» ενώ ένας*
 82 *άνθρωπος που έχει μάθει να τακτοποιεί τη σκέψη του μπορεί πιο εύκολα να κάνει*
 83 *συνδέσεις ανάμεσα στα πράγματα, αυτό βλέπω εγώ σαν διαφορά τρόπου*
 84 *σκέψης.*

85 (.....)

86 Γ.Β.: *Γενικά διαπιστώνετε διαφορά μέχρι τώρα; Έχετε ξανακάνει κάτι τέτοιο,*
 87 *μικρής κλίμακας. Υπάρχει διαφορά στον τρόπο σκέψης να κάνετε κάτι πιο*
 88 *λειτουργικό και να κάνετε κάτι που δεν έχει όλες αυτές τις λειτουργικές απαιτήσεις*
 89 *τόσο αυξημένες, δεν πρέπει να καλύψει κάποια ανάγκη; Δεν έχει τα δεδομένα του*
 90 *budget και του σύγχρονου χώρου ίσως αλλά δεν έχει να απογοητεύσει κάποιον.*

- 91 Π.Ξ.: Νομίζω πως έχει μια παραπάνω ελευθερία γιατί δε βάζεις έναν περιορισμό
92 επιπλέον του να λειτουργεί με κάποιο τρόπο.
- 93 Ι.Ζ.: Μα πρέπει να λειτουργεί με κάποιον τρόπο, γιατί πρέπει να δημιουργεί αυτό
94 το χάος. Εγώ τα έχω θέσει αυτά εξαρχής.
- 95 Π.Ξ.: Δεν είναι καρέκλα να πρέπει ανατομικά να λειτουργήσει. Πέραν της
96 αίσθησης
- 97 Ι.Ζ.: Όχι αλλά το σε ποιο ύψος θα πέφτει στο ύψος του ματιού, με ποιο τρόπο θα
98 σβήνουν οι καμπύλες ώστε να μην να σε εμποδίζουν αλλά να μην να περνάς, να
99 υπάρχουν περάσματα, κάπου να κατεβαίνει πιο πολύ κάπου να ανεβαίνει πιο
100 πολύ
- 101 Π.Ξ.: Ναι αλλά έχει να κάνει με την αίσθηση και με την εμπειρία που θες να
102 πετύχεις δεν έχει να κάνει με τα λειτουργικά.
- 103 (...)
- 104 Ι.Ζ.: Θέλω να πω ότι είναι ένας στόχος που θέτεις, στην καρέκλα λες εσύ ότι
105 πρέπει να κάθεται αναπαυτικά και εδώ λες ότι πρέπει να δημιουργήσεις μια
106 αίσθηση χάους, οπότε αυτός είναι ο στόχος σου και πρέπει να τον καλύψεις, αν
107 το σκεφτείς έτσι. Εγώ τουλάχιστον έτσι το σκέφτομαι. Προφανώς μπορείς να το
108 σκεφτείς και με άλλο τρόπο. Οπότε εκεί δε μιλάς για λειτουργικότητα. Εγώ
109 προσωπικά δεν μπορώ να σκεφτώ κάτι χωρίς να το συνδυάσω με κάποιο
110 συγκεκριμένο στόχο. Δηλαδή και ο σχεδιασμός επίπλου κάποιο στόχο έχει, αυτό
111 που λέμε να κάτσεις.
- 112 Π.Ξ.: Απλά εγώ τη λειτουργικότητα δε θα την έβαζα μαζί με την αίσθηση, την
113 ατμόσφαιρα, την εμπειρία αυτή. Είναι κάτι διαφορετικό. Όχι λιγότερης σημασίας ή
114 οτιδήποτε, απλά κάτι διαφορετικό.
- 115 *Γ.Β.: Πώς είναι το γεγονός ότι έχετε επιμελητή; Ποιος ο ρόλος του διοργανωτή της*
116 *έκθεσης σε αυτή την περίπτωση; Σας βοηθάει που υπάρχει; Κατ' αρχάς δεν ξέρω*
117 *με ποιο τρόπο επιδρά αυτός, αν έχει καμιά σχέση με το σχεδιασμό πέραν των*
118 *βασικών παραμέτρων budget, ποιο χώρο θα χρησιμοποιήσετε σε κάθε*
119 *περίπτωση, δεν επεμβαίνει με κάποιον άλλον τρόπο;*
- 120 Π.Ξ.: Σχεδιαστικά όχι, εκτός αν θεωρήσεις ότι το budget που ήδη ισχύει
121 επεμβαίνει στο σχεδιασμό προφανώς αλλά στο να αλλάξει το σχεδιαστικό
122 κομμάτι, όχι.
- 123 Γ.Β.: Ούτε έχετε κάποιο περιορισμό του που θα μπει σε σχέση με τα άλλα έργα
- 124 Π.Ξ.: Σε αυτό επιλέξαμε να διαχωρίσουμε λίγο το χώρο που είναι το
125 συγκεκριμένο έργο ακριβώς για να, με κάποιο τρόπο να σχεδιαστεί μέσω του
126 διαχωρισμού δηλαδή. Αυτό. Επομένως δημιουργούμε ένα συγκεκριμένο
127 περιβάλλον σε κάθε έκθεση που θα χτιστεί ώστε να μπορεί αυτό να εφαρμοστεί
128 στο ταβάνι. Άρα το πως στήνεται- άρα τα υπόλοιπα έργα είναι στημένα σε
129 επόμενη ή προηγούμενη αίθουσα ας το πούμε έτσι σε εισαγωγικά
- 130 *Γ.Β.: Αυτό, δεν είχατε κάποια αντιπαράθεση ας πούμε που να πρέπει να λυθεί*
- 131 Π.Ξ.: Οπτική (ή όχι εκεί), όχι. (.....)
- 132 *Γ.Β.: Γενικά ποια είναι η γνώμη σας για τη συνεργασία διαφορετικών ειδικοτήτων;*
- 133 Π.Ξ.: Χο, ωραία ερώτηση. (γέλια)
- 134 *Γ.Β.: Γιατί ζούμε σε μια εποχή που αυτό*
- 135 Π.Ξ.: Γενικώς είμαστε, θέλουμε να, επιδιώκουμε τις συνεργασίες όχι μόνο
136 διαφορετικού αλλά και ίδιου, και διαφορετικού και ίδιου αντικειμένου με στόχο το
137 να δεις ίσως το ίδιο πράγμα από άλλες οπτικές και να καταλήξεις σε κάτι πολύ
138 πιο... πολύ πιο ενδιαφέρον ίσως; Κάτι που δε θα, θα μπορούσε να φτάσει άμα το
139 πήγαινες μόνος σου ή τελοσπάντων γενικώς μας, επιδιώκουμε συνεργασίες.
- 140 Ι.Ζ.: Δεν ξέρω ίσως είναι αυτό το... να βγεις από το comfort zone κάθε φορά που
141 σε ξαναβάζει μέσα διαφορετικά, αφού το έχεις δει διαφορετικά το πράγμα.

- 142 (...)

143 Π.Ξ.: Το όλο θέμα είναι ότι μπορεί καμιά φορά να είναι, να μην είσαι τόσο

144 efficient, δηλαδή καμιά φορά είναι πιο εύκολο να πεις, να κάσουμε ξέρω γω οι

145 δυο μας με την Ιουλιέττα που συνεργαζόμαστε τόσα χρόνια, 1,2,3 ξέρω γω

146 απορρίπτουμε 10 πράγματα και προχωράμε σε άλλα τόσα και καταλήγουμε

147 κάπου, γνωρίζοντας ο ένας πως δουλεύει ο άλλος. Άρα φτάνεις κάπου.

148 Τελοσπάντων αυτό είναι γενικότερη κουβέντα τώρα δεν έχει να κάνει με το... έτσι

149 με την έκθεση

150 Γ.Β.: Όχι, έχει να κάνει, με την έννοια ότι και σε αυτή την έκθεση συνεργάζεστε

151 θεωρητικά με κάποιους από άλλο χώρο, συνομιλείτε μέσω του έργου

152 Ι.Ζ.: Φαντάζομαι ειδικά οι καλλιτέχνες είναι λίγο κλειστοί και προτιμούν να μένουν

153 μόνοι τους.

154 Γ.Β.: Ναι

155 Π.Ξ.: Απλά οι συνεργασίες τόσο ανοιχτές όπως τις περιγράφεις, φαντάζομαι

156 μάλλον επειδή δεν ξέρεις καν, έχουν ένα βαθμό ρίσκου

157 Ι.Ζ.: Ε βέβαια

158 Π.Ξ.: Από εκεί και πέρα, γι' αυτό είπα πριν ότι ίσως είναι η πιο επίσημη αναφορά

159 Ι.Ζ.: Εντάξει βέβαια με μια έννοια open source πλατφόρμας που μπαίνεις στη

160 διαδικασία να κάνεις το research σου μετά αφού χρησιμοποιήσεις τα διάφορα

161 script-άκια για διάφορα τέτοια πράγματα, αν είναι όμως κάτι τέτοιο που μπαίνει

162 εκεί, δηλαδή με κάποιον τέτοιο τρόπο μπορείς να καταγράψεις

163 Γ.Β.: Ανήκεις σε μια κοινότητα ευρύτερη

164 Γ.Β.: Και το open source επίσης συνδυάζεται με τη θεωρία της Μεταπαραγωγής

165 που έχει να κάνει με το πως ένα έργο τέχνης μετά, είτε μεταφερόμενο κάπου

166 αλλού αλλάζει, γιατί αλλάζουν οι συνθήκες, είτε γιατί το παίρνει κάποιος άλλος,

167 επειδή είδε μια φωτογραφία κάπου επειδή βρήκε τον κώδικά του online και το

168 κάνει κάτι άλλο, οπότε το ίδιο το έργο τέχνης μεταυσιώνεται σε κάτι άλλο και αυτό

169 είναι κάτι που συμβαίνει συνεχώς και στο σχεδιασμό

170 Ι.Ζ.: Ακριβώς. Τουλάχιστον εδώ συμβαίνει πάρα πολύ και σε επίπεδο

171 σχεδιασμού και κώδικα και σε επίπεδο του installation αυτό καθαυτό που θα

172 μεταφέρεται και θα αλλάζει συνεχώς. Αλλά όσον αφορά τη συνεργασία την άμεση

173 που είπες με άλλες ομάδες που είναι οι γραφίστες στη συγκεκριμένη περίπτωση

174 δε νομίζω ότι υπάρχει η συνεργασία η άμεση, δε νομίζω ότι υπάρχει συνεργασία.

175 Δηλαδή στην παραγωγική διαδικασία τουλάχιστον ή στην conceptual. Δηλαδή

176 εμείς ουσιαστικά προσπαθούμε να πλαισιώσουμε αυτό που θα κάνουν εκείνοι.

177 Δηλαδή εμείς ξέρουμε περίπου τι κάνουν εκείνοι αυτοί δεν ξέρουν περίπου τι

178 κάνουμε εμείς. Εμείς μπήκαμε μετά δηλαδή στο παιχνίδι. Θα μπορούσε να έχει

179 και ενδιαφέρον αυτό. Και προσπαθούμε με έναν πιο χωρικό τρόπο να

180 πλαισιώσουμε τα μηνύματα που αυτοί βγάζουν με μία φράση. Οπότε

181 συνεργασία επί της ουσίας δεν υπάρχει, υπάρχει μια πλαισίωση και σίγουρα θα

182 προκύψει μια ενδιαφέρουσα συνεργασία στο τελικό αποτέλεσμα, αυτό που θα

183 βλέπεις ανακατεμένο δηλαδή, φαντάζομαι.

184 Γ.Β.: Ναι θα είναι ενδιαφέρον γιατί τα δικά τους τα έργα απευθύνονται πιο πολύ

185 στο οπτικό, δίνουν οπτικά ερεθίσματα περισσότερο ενώ εσείς μέσα σε αυτό το

186 χάος του οπτικού βάζετε κάτι πιο σωματικό.

187 Ι.Ζ.: Ακριβώς. Και εκεί είναι και η διαφορά γιατί διαφορετικά θαμίλαγες με την ίδια

188 γλώσσα που μιλάνε και οι υπόλοιποι το οποίο δε θεωρώ απαραίτητο στη

189 συγκεκρι- δηλαδή περνάνε τόσα πολλά μηνύματα, δηλαδή είναι πόσοι, 20 τόσοι

190 γραφίστες, δηλαδή, 50, οπότε χρειάζεσαι ένα εργαλείο χωρικό για να... και

191 χωρικό, χωρικό κατ' αρχήν γιατί εντάξει και η οπτική χωρικό είναι δηλαδή ένα πανί

192 το βλέπεις στο χώρο προφανώς, αλλά ίσως πιο απτό συναισθηματικά, σε βάζει

193 σε μία συναισθηματική κατάσταση πιο... μέσω των συναισθημάτων των

194 υπολοίπων και όχι μόνο του να βλέπεις το μήνυμα. Προφανώς το μήνυμα δεν...

- 195 δεν είναι απαραίτητα αυτονόητο μπορεί να θέλει πολύ σκέψη για να το
196 καταλάβεις. Αλλά σίγουρα όμως δεν το αγγίζεις, δεν μπαίνεις μέσα σε αυτό, δεν
197 έχεις αυτού του είδους τη σχέση.
- 198 *Γ.Β.: Υπάρχει μια ερώτηση επίσης που λέει που βρίσκεται ο επισκέπτης στο έργο*
199 *σας. Εσείς επειδή ασχολείστε με το χώρο έτσι κι αλλιώς φαντάζομαι ότι ο*
200 *επισκέπτης πάντα είναι... Σκέφτεστε για τον άνθρωπο, έτσι; Ενσωματώνεται αυτό*
201 *στο σχεδιασμό.*
- 202 *Ι.Ζ.: Ουσιαστικά περνάει μέσα από το έργο, δηλαδή, ιδανικά τουλάχιστον, γιατί*
203 *αυτό ακόμα δεν έχει καταλήξει οπότε μπορείς να το βάλεις στην πορεία, αλλά*
204 *τουλάχιστον μέχρι στιγμής ιδανικά θα είναι ένας χώρος που θα περνάς μέσα από*
205 *αυτόν και θα βγαίνεις. Δηλαδή ένα φίλτρο.*
- 206 *Ι.Ζ.: Άρα είσαι μέσα σε αυτό, δημιουργείς δηλαδή χώρο.*
- 207 *Γ.Β.: Ναι και ο στόχος είναι ο...*
- 208 *Ι.Ζ.: Δεν είσαι θεατής*
- 209 *Γ.Β.: Αυτός περνάει από μέσα, κάνει κάτι;*
- 210 *Ι.Ζ.: Περνάει, φιλτράρεται. Γι' αυτό και έχει νόημα να είναι είτε στην είσοδο είτε*
211 *στην έξοδο, μάλλον καλύτερα στην είσοδο, αυτό συζητάγαμε απ' τις τελευταίες*
212 *συζητήσεις, αφού δηλαδή ψιλοκαταλήξαμε στο, στην ιδέα και στον τρόπο,*
213 *συζητάγαμε τέτοιου είδους θέματα. Το αν θα είναι στην είσοδο, τον αν θα είναι*
214 *στην έξοδο, το τί μήκος πρέπει να έχει αυτό, τι ύψος και όλα αυτά συν το*
215 *πρακτικό θέμα γιατί είναι προφανώς περισσότερο κόστος να χτιστεί αυτό, το*
216 *ζήτημα του αν μπει μόνο όλη αυτή η κουρτίνα κάπου, αν είναι το ίδιο ή δεν είναι...*
217 *Κατά τη γνώμη μου δεν είναι το ίδιο είναι άλλο πρότζεκτ, δηλαδή στο στήσιμο των*
218 *πάνελς κάπως έτσι είναι στημένη η έκθεση το ότι μπαίνεις, το να βάλεις εδώ στο*
219 *τέλος και μία σειρά με κουρτίνες να κρέμονται ανοιχτές στο χώρο δεν έχει καμία*
220 *σχέση, είναι άλλο πρότζεκτ αυτό και άλλο πρότζεκτ αυτό, ακόμα και να είναι*
221 *ακριβώς η ίδια μορφή. Η μορφή δηλαδή δεν έχει τόση σημασία περισσότερο έχει*
222 *το συναίσθημα που δημιουργείς εδώ. Μορφολογικά δεν έχει κανένα... και είναι*
223 *και λίγο τυχαίο δηλαδή τι γραμμές θα σου βγάλει το σκριπτάκι, μπορεί να το*
224 *κουνήσεις λίγο και το απόγευμα να σου βγάλει μια άλλη γραμμή οπότε*
225 *μορφολογικά θα είναι άλλη, δεν έχει τόση σημασία, βάζεις αυτό που είναι πιο*
226 *όμορφο με τις δοκιμές που έχεις κάνει. Το θέμα είναι περισσότερο το περιβάλλον*
227 *που θα δημιουργήσεις, το αν θα περάσει ο θεατής από μέσα, αυτό που λέμε, εκεί*
228 *είναι η διαφορά. Ιδανικά δηλαδή θα έπρεπε να είναι πιο μεγάλο, ξέρεις, ένας*
229 *διάδρομος.*
- 230 *Γ.Β.: Δεδομένου ότι αυτό το είδος, τη διεργασία ας πούμε*
- 231 *Ι.Ζ.: Και έχει και φωτισμό, έχει και φωτοτεχνικά*
- 232 *Γ.Β.: Α, έχει και φωτισμό; (...) Γενικά αυτού του είδους η μικροκλίμακα σας*
233 *ενδιαφέρει; Όσες φορές την έχετε δοκιμάσει δηλαδή σας ενδιαφέρει το να*
234 *ξαναγυρνάτε σε αυτό. Ωραία συζητήσαμε αν σκέφτεστε διαφορετικά ή όχι το να*
235 *κάνετε κάτι τέτοιο, απλώς με σας είναι διαφορετικό γιατί όλοι οι άλλοι έχουν, αυτό*
236 *είναι η βασική τους ενασχόληση και κάνουν κάτι άλλο για να βιοποριστούν, ενώ*
237 *σε σας είναι το ανάποδο. Κάνετε κάτι άλλο για βιοπορισμό κυρίως...*
- 238 *Ι.Ζ.: Ε, αυτό δεν είπες και για τους άλλους;*
- 239 *Γ.Β.: Ναι απλώς των άλλων το βιοποριστικό καταλαμβάνει μικρότερο μέρος της...*
240 *και συχνά δεν το έχουν κιάλας.*
- 241 *Ι.Ζ.: Εντάξει αυτό σε εμάς είναι περισσότερο ρε συ τεστ – όχι τεστ – είναι*
242 *κομμάτια research που κάνεις για κάποια πράγματα, δηλαδή δεν είναι...*
- 243 *Γ.Β.: Ναι, είναι μια παράλληλη έρευνα.*
- 244 *Ι.Ζ.: Ναι, ναι, δηλαδή δεν είναι τόσο σημαντικό, δεν κάθεται δηλαδή επί τούτου*
245 *όπως θα καθίσει ένας καλλιτέχνης στο γραφείο του και θα ασχοληθεί επί 10*
246 *μέρες, 15 μέρες να στήσει το κόνσεπτ του, να το επικοινωνήσει με το σωστό*

- 247 τρόπο, να το αναλύσει με το σωστό τρόπο το κάνεις παράλληλα με άλλα
 248 πράγματα και εντάξει, εγώ νομίζω ότι προχωράει σχετικά γρήγορα, γιατί πολλές
 249 φορές όταν κάνεις focus μόνο σε ένα πράγμα το ξανασκέφτεσαι το
 250 ξανασκέφτεσαι και αναιρείς και αναιρείς και το ξανακάνεις και το ξανακάνεις,
 251 οπότε μπορεί άμα πρέπει να αναγκαστείς να αποφασίσεις μπορεί και να
 252 αποφασίσεις και πιο γρήγορα στο τέλος. Μετά περάσαμε να κάνουμε κάποια
 253 δείγματα τεχνικά για το πως θα γίνει... Τώρα πάω από το ένα θέμα στο άλλο
 254 *(Γ.Β.: Ναι καλά δεν πειράζει...)*
- 255 I.Z.: Κοίτα, το βασικό ήτανε σαν μεθοδολογία εγώ βλέπω, επειδή πιο πολύ
 256 νομίζω εκεί στηρίζεται αυτό που ψάχνεις, ένα πρώτο βήμα ήταν να
 257 κατανοήσουμε τι μας ζητάει – μάλλον όχι τι μας ζητάνε, δε μας ζητάνε κάτι
 258 συγκεκριμένο, δε μας είπε κάποιος θέλω να'ναι 5μ επί 2, σκεφτείτε και κάνετε,
 259 δεν είχαμε καν χώρο. Το πλαίσιο όμως στο οποίο κινείται μας το δώσανε δηλαδή
 260 ότι είναι μια έκθεση που συμμετέχουνε γραφίστες, που το θέμα της είναι η κρίση,
 261 δηλαδή είναι πολύ συγκεκριμένο πλαίσιο, δεν είναι... Που θα μετακινείται, όλα
 262 αυτά τελοσπάντων. Άρα το πρώτο ήταν να κατανοήσουμε το πλαίσιο, ακριβώς
 263 επειδή δε σου σητάνε κάτι συγκεκριμένο, μετά ήταν να κατανοήσουμε πως
 264 μπορούμε εμείς να μπλεχτούμε μέσα σε αυτό το πλαίσιο ούτως ώστε να μην
 265 είμαστε ξεκάρφωτοι, 1, 2, μετά ήταν σχεδιαστικά να γίνουν αυτές οι δοκιμές που
 266 γίνανε και να προκύψει κάτι κι εκεί παράλληλα ξεκίνησε και τεχνικά, δηλαδή
 267 παράλληλα ψάχναμε να βρούμε τα υφάσματα, μιλήσαμε και με μοδίστρα και μια
 268 πρώτη (;;; 05:05) τεχνική και μετά έγιναν τα δείγματα τα μόκαπς ξέρω γω και
 269 τώρα είμαστε στη φάση που επαναπροσδιορίζουμε το σχεδιασμό, δηλαδή αυτό
 270 που πρέπει να ξανασχεδιαστεί γιατί είναι πολύ πυκνό τεχνικά δεν βγαίνει, θα
 271 πρέπει να γίνει πιο αραιό και οικονομικά βγαίνει πολύ ακριβό και με τα
 272 αποτελέσματα που έχουμε πάρει από εδώ και εδώ στον επανασχεδιασμό
 273 ουσιαστικά ξανα-επαναπροσδιορίζουμε έννοιες, αυτό που λέγαμε, το πόσο
 274 μακρύ να είναι τελικά, το πως να περνάς ή οτιδήποτε. Έχει φωτισμό, ιδανικά θα
 275 έπρεπε, θα μπορούσε να έχει κάποιους ήχους, δηλαδή να σου δημιουργεί αυτή
 276 την αίσθηση συνολικά, πού'μαστε εδώ. Μετά φαντάζομαι κάποια στιγμή θα γίνει
 277 ακόμα πιο μεγάλο μόκαπ και το τελικό προϊόν ξέρω γω κάπως έτσι θα τελειώσει
 278 φαντάζομαι. Αλλά αυτή θά'ναι η πορεία.
- 279 *Γ.Β.: Κι αυτό με τον ήχο θα'ταν ενδιαφέρον. Είπα να ρωτήσω πριν*
- 280 I.Z.: Με τον ήχο, ναι.
- 281 *Γ.Β. Ναι μετά παίζουν και θέματα, θα είναι διαδραστικό, θα είναι λούπα συνεχής,*
 282 *βάζει τεχνικά θέματα δηλαδή που ίσως δεν μπορείς να τα λύσεις με μικρό*
 283 *μπάτζετ.*
- 284 I.Z.: Κοίτα, το βασικό, το πρώτο του είναι το νόημα, το τι νόημα έχει αυτός ο ήχος
 285 και τι θα λέει αυτός ο ήχος, αυτό είναι το βασικό. Μετά αν έχει τόσο πολύ νόημα
 286 μπορεί να ρίξεις το μπάτζετ σε κάτι άλλο και να το βάλεις ή τελοσπάντων να μην
 287 το βάλεις καθόλου αλλά να μην κάνεις εκπτώσεις, δηλαδή, ΟΚ, δε φτάνει το
 288 μπάτζετ για αυτό που έχει νόημα ας βάλουμε έναν ό,τι να'ναι ήχο. Εκεί δε
 289 συμφωνώ τόσο. Αυτό είναι υπό ερώτηση το πως θα μπει ο ήχος για να γίνει.
- 290 *Γ.Β.: Εσείς μου λέγατε, γενικά συζητάτε τις ιδέες σας με άλλους; Ή το..*
- 291 I.Z.: Όχι! (γέλια)
- 292 *Γ.Β.: Βέβαια είστε ήδη ομάδα οπότε το να συζητήσεις με κάποιον*
- 293 I.Z.: Ας τα να πάνε, είμαστε εδώ πέρα... ζούμε για την πάρτη μας.
- 294 *Γ.Β.: Ναι εντάξει αυτό απευθύνεται κυρίως σε μονάδες*
- 295 I.Z.: Πάντως είναι γεγονός ότι αμα συζητήσεις ειδικά τέτοιου είδους θέματα
 296 καταλήγεις, ακούς αυτά που λες και καταλήγεις πιο γρήγορα, ενώ μπορεί μόνος
 297 σου να σκέφτεσαι πράγματα και να χάνεσαι. Σε τέτοιου είδους θέματα ειδικά που
 298 υποτίθεται έχουν ένα νόημα από πίσω κι ένα ρόλο, για κάποιο λόγο γίνονται, δεν
 299 είναι... ξέρεις, διακοσμητικό... Ναι, εκεί βοηθάνε οι συζητήσεις οι οποίες δε
 300 γίνονται.

- 301 Γ.Β.: Πότε είναι η έκθεση εδώ;
- 302 Π.Ξ.: Δεν έχει οριστεί ημερομηνία ακριβής.
- 303 Γ.Β.: Θα είναι μες στο Μάη;
- 304 Π.Ξ.: Υποτίθεται πως ναι, (– Ι.Ζ.: Έτσι είχανε πει...) αν και τώρα περνάει ο καιρός
305 και δεν ξέρω κατά πόσο είναι εφικτό αυτό. Το αρχικό πλάνο ήταν αυτό.
- 306 Γ.Β.: Το κακό μ' αυτούς είναι ότι τα 'χουν έτοιμα, οπότε μπορεί ανά πάσα στιγμή
307 να πετάξουνε καμιά...
- 308 Π.Ξ.: Ναι, ανά πάσα στιγμή, αλλά πρέπει να επικοινωνηθεί με κάποιον τρόπο.
- 309 Ι.Ζ.: Μετά και σχεδιαστικά δηλαδή, είχε μια εξέλιξη, από το πώς ήτανε στην αρχή
310 το πρώτο-πρώτο δείγμα που είχαν το ίδιο πάχος οι λωρίδες, αλλά διαφορετικά
311 μεταξύ τους, που μετά είναι από ένα συγκεκριμένο πάχος και μηδενίζουνε. Έχει
312 κάποιες, έχει πάρει κάποια, κάποια εξέλιξη γενικώς. Αλλά νομίζω κυρίως τεχνικά
313 είναι, να λυθούνε αυτά τα θέματα ήταν η εξέλιξη πιο πολύ, παρά σχεδιαστικά.
- 314 Γ.Β.: Ναι, γιατί όταν θέλεις να κάνεις δημιουργία χώρου, όχι κάτι που το ακουμπάς
315 στον τοίχο και τελειώσε, όταν θέλεις να δημιουργήσεις εκ του μηδενός κάτι που να
316 στέκεται και να δημιουργεί όλες τις εμπειρίες...

3. δελτίο Τύπου CRISIS IS A GREEK WORD

CRISIS
IS A GREEK
WORD



// PRESS RELEASE Δεκέμβριος 2012

Crisis is a Greek word

Επίσημη ανακοίνωση

«Crisis is a greek word» είναι ο τίτλος της παγκόσμιας πρωτοβουλίας των Ελλήνων σχεδιαστών να αφηγηθούν την κατάσταση στην Ελλάδα της κρίσης. Με αφορμή τη συνεχιζόμενη ύφεση και την επέκταση αυτής σε ολοένα και περισσότερες χώρες, **50 από τους κορυφαίους Έλληνες δημιουργούς οπτικής επικοινωνίας**, με περισσότερες από **1.240 διεθνείς και εθνικές διακρίσεις**, συμμετέχουν για πρώτη φορά σε μια κοινή έκθεση/event με μοναδικό στόχο να μεταφέρουν το μήνυμα της δημιουργικότητας σε ολόκληρο τον κόσμο.

Πρώτος σταθμός της παγκόσμιας περιοδείας της έκθεσης τον **Μάρτιο του 2013** είναι η **Σμύρνη της Τουρκίας**, σε συνεργασία με το τμήμα Σχεδιασμού Οπτικής Επικοινωνίας, της Σχολής Καλών Τεχνών και Design του Οικονομικού Πανεπιστημίου της Σμύρνης. Στο πλαίσιο της έκθεσης θα διεξαχθεί ημερίδα όπου Έλληνες και Τούρκοι designers θα ανταλλάξουν απόψεις για την κρίση. Η έκθεση περιλαμβάνει τα σχέδια των 48 σχεδιαστών, video σχετικά με την ελληνική κρίση από την πολυβραβευμένη ομάδα των Nomint και φιλικές συμμετοχές αλγοριθμικού και βιομηχανικού design.

Το ελληνικό design είναι εξαγώγιμο προϊόν

Γνωστά ονόματα της δυναμικής, ελληνικής σκηνής design, σε ολόκληρο τον κόσμο όπως οι Beetroot, Designers United, Charis Tsevis, K2 design, Nomint, Π6, Kanella, Chris Trivizas design, Δημήτρης Αρβανίτης, Polka dot, Sereal designers και πολλοί άλλοι συμμετέχουν σε μια κοινή προσπάθεια έκφρασης, προβληματισμού και αποτύπωσης της Ελλάδας την περίοδο της κρίσης.

Διαφορετικές τεχνικές και προσεγγίσεις από κορυφαίους σχεδιαστές, συνθέτουν μια δημιουργική απεικόνιση της Ελλάδας του σήμερα, μακριά από υπερβολές και υπερεθνικές αντιλήψεις. Με άμεση ανάγκη για συνομιλία και εξιστόρηση προσκαλούν τους επισκέπτες σε ολόκληρο τον κόσμο να γνωρίσουν, να αισθανθούν και να κατανοήσουν την κρίση από αυτούς που τη ζουν.

Στόχος

Ως φορείς μιας σημαντικής κληρονομιάς από το παρελθόν, οι Έλληνες προσπαθούν να διαμορφώσουν μια νέα πολιτισμική ταυτότητα που θα τους βοηθήσει να ξεπεράσουν τα προβλήματα της ύφεσης. Οι σχεδιαστές αποτελούν έναν σημαντικό κομμάτι της παραγωγικής και πολιτισμικής ανάπτυξης της χώρας και για το λόγο αυτό πρωτοστατούν με δημιουργικές πρωτοβουλίες στη διαμόρφωση της νέας αυτής ταυτότητας.

Το project "Crisis is a greek word" υλοποιεί η ομάδα Susurrus που δημιουργήθηκε για αυτό το σκοπό και αποτελείται από γνωστούς σχεδιαστές. Περισσότερες πληροφορίες στη διεύθυνση www.crisisword.gr.

Με εκτίμηση,

Χάρης Τζανής

Crisis project coordinator



Δ. MEMORANDUM

1.βιογραφικό σημείωμα Σωτήρη Μπαχτσετζή + Τζένης Αργυρίου

Η Τζένη Αργυρίου είναι χορογράφος, περφόρμανς maker και media artist. Τα τελευταία 10 χρόνια η δουλειά της βασίζεται στο διάλογο μεταξύ παραστατικών τεχνών και new media. Γεννήθηκε στην Καβάλα το 1977. Αποφοίτησε από τη Κρατική Σχολή Ορχηστικής Τέχνης. Με υποτροφία από το Κοινωνικό Ίδρυμα «Α. Ωνάσης» βρέθηκε στην Νέα Υόρκη όπου συνεργάστηκε με διεθνείς ομάδες χορού και δημιούργησε τα πρώτα της χορογραφικά έργα. Το 2003 έγινε ιδρυτικό μέλος της ομάδας amorphy.org στην Αθήνα με στόχο να αποτελεί μία πλατφόρμα συνεργασιών για τη δημιουργία πρωτότυπων παραστάσεων και εγκαταστάσεων υβριδικής φύσης (hybrid). Η δουλειά της έχει υποστηριχθεί από το Stadsdeel Zuid, Ελληνικό Υπουργείο Πολιτισμού, Ευρωπαϊκή Ένωση, Ινστιτούτο Γκαίτε, British Council, και παρουσιάστηκε στο Virtual Museum/Άμστερνταμ, Φεστιβάλ Αθηνών, Μουσείο Μπενάκη/Αθήνα, Φεστιβάλ Καλαμάτας, CAMP, PACT Zollverein Essen/Γερμανία, InteractionsLabor Media Lab/Γερμανία, Lugar Comum/Πορτογαλία, TryAngle Μασσαλία/Γαλλία, Fringe Festival N.Y.C κ.α

www.tzeniargyriou.com

Ο Σωτήρης Μπαχτσετζής είναι ιστορικός της μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης, διδάκτωρ του Technische Universitaet Βερολίνου (2005) και Fulbright Fellow του Columbia University Νέας Υόρκης (2009). Διδάσκει στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο και στην Κρατική Σχολή Ορχηστικής Τέχνης. Έχει διδάξει ως εντεταλμένος λέκτορας και επισκέπτης-καθηγητής σε προπτυχιακά και μεταπτυχιακά μαθήματα στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Πατρών, στο Διαπανεπιστημιακό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Μουσειολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας, στο Hochschule für Gestaltung und Kunst, FHNW, Basel, στο London Metropolitan University και έχει εργαστεί ως ερευνητής στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών και στο Museum of Installation στο Λονδίνο, όπου είχε την επιμέλεια έρευνας της δημοσίευσης Installation Art in the New Millennium (Thames & Hudson, 2003). Εργάζεται ως ανεξάρτητος επιμελητής και έχει επιμεληθεί ατομικές και ομαδικές εκθέσεις όπως Στην Εξοχή (2006), Open Plan (2007), Women Only (2008), Paint-id (2009) και Roaming Images, 3. Thessaloniki Biennale (2011). Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στην ιστορία και θεωρία της τέχνης εγκαταστάσεων, θεωρία και πρακτική της αναπαράστασης, κινηματογραφική αισθητική, θεωρία χώρου και εικόνας καθώς και θέματα φύλου και πολιτικής φιλοσοφίας. Δημοσιεύει άρθρα σε περιοδικά, βιβλία και καταλόγους εκθέσεων στην Ελλάδα και διεθνώς (E-flux Journal).

<http://sotiriosbahtsetzis.blogspot.gr/>

2.απομαγνητοφώνηση συνέντευξης Σωτήρη Μπαχτσετζή

- 1 [...]
- 2 Σωτήρης Μπαχτσετζής: Έχει διαφορετικά στάδια τα οποία είναι στάδια
- 3 διερευνητικά από τη μια, τουλάχιστον έτσι το βλέπει η Τζένη τα οποία καταλήγουν
- 4 σε αυτή τη μεγάλη παράσταση και μπήκες στην ιστοσελίδα καθόλου;
- 5 *Γεωργία Βουδούρη: Ναι,ναι*
- 6 Σ.Μ.: Αν μπεις θα δεις που έχει 4 διαφορετικές δυνατότητες. Ε... δηλαδή το
- 7 γεγονός ας πούμε της συμμετοχής σε αυτό, στο τελευταίο καμ, ήταν όχι μόνο,
- 8 εντάξει ήταν η συμμετοχή του κοινού, ε... σε επίπεδο, εντάξει, είναι και το επίπεδο
- 9 του χορού.
- 10 *Γ.Β.: Ναι, μπορούσες μετά να είσαι στην περφόρμανς, να φωτογραφηθείς, να*
- 11 *κάνεις συνέντευξη...*
- 12 Σ.Μ.: Και συνέντευξη μπορούσες να δώσεις, μπορούσες να φέρεις...
- 13 *Γ.Β.: Ναι κι αυτό με τη σκιά...*

14 Σ.Μ.: Και σε αυτό με τη σκιά – και μπορούσες βέβαια να φέρεις και δικές σου
15 φωτογραφίες οι οποίες δήθεν θα εμπλούτιζαν, μπορούν να εμπλουτίσουν το
16 αρχείο που θέλει να γίνει τελοσπάντων για να φτιάξει η Τζένη ή να δώσουνε – κι
17 αυτό είναι το ενδιαφέρον – να δώσουνε ιδέες είτε για, για την περαιτέρω εξέλιξη
18 του έργου, το οποίο πολύ απλά σημαίνει και χορογραφικές, ας πούμε, οδηγίες.
19 Δηλαδή πολύ συχνά βλέπω τώρα, να, η Τζένη, βλέπει μια φωτογραφία
20 κατασκευάζει από τη χορογραφία κατασκευάζει μια έτσι, φαντασίωση χώρου και
21 κίνησης. Έχει πολύ ενδιαφέρον αυτό.

22 *Γ.Β.: Δηλαδή αυτή η, αυτή η περφόρμανς που έγινε στο τέλος αυτής της*
23 *εβδομάδας που ήταν στο καμπ, έγινε εκείνη την εβδομάδα;*

24 Σ.Μ.: Βγήκε τότε, ναι, ναι... Ουσιαστικά βγήκε από παρεχόμενες φωτογραφίες,
25 μια από τις φωτογραφίες για παράδειγμα, την έδωσε η Πόπη, ήταν, νομίζω ήταν
26 φωτογραφία του Βασίλη...; Και με βάση τη φωτογραφία αυτή στήθηκε μια
27 κατασκευή στήθηκε τελοσπάντων μια συνθήκη συμμετοχής κοινού. Ντάξει, είχε
28 βέβαια κάποιους εθελοντές στην προκειμένη περίπτωση. Δεν ήταν χορευτές, δεν
29 ήταν καν δηλαδή επαγγελματίες χορευτές αυτοί που μπήκανε μέσα. Είχε 2 άτομα
30 που χορέψανε, τελοσπάντων αυτοί αντιδρούσαν σε σχέση με αυτό που βλέπανε
31 και σε σχέση με κάποιες οδηγίες που έδινε η Τζένη. Είχε πολύ ενδιαφέρον αυτό
32 ότι περνάει και σε ένα τέτοιο επίπεδο. Αυτό συνέβη, σίγουρα. Υπάρχει και αυτό
33 το άρθρο το οποίο έχει βγει, θα στο στείλω κι αυτό, μια σύντομη παρουσίαση του
34 τί έγινε (κι εγώ θα κάνω μια λίστα από το τι πρέπει να σου στείλω) ναι αλλά
35 νομίζω ότι το διαδραστικό κομμάτι είναι αρκετά έντονο κι είναι και αρκετά έντονο
36 και στη σύλληψη του έργου, δηλαδή το σκέφτεται εξαρχής έτσι.

37 *Γ.Β.: Μα νομίζω ότι μ'αρέσει κιόλας που είναι διαδραστικό αλλά χωρίς να έχει την*
38 *ενσωμάτωση της τεχνολογίας τόσο έντονη όσο σε άλλες καταστάσεις*

39 Σ.Μ.: Είναι απολύτως εκτός τεχνολογίας, δηλαδή η ερώτηση στην Τζένη ήτανε
40 πάντα πως μπορώ να κάνω κάτι το οποίο να έχει το ελάχιστο της, έτσι,
41 τεχνολογικών μέσων, ακόμα δηλαδή και βλέπεις, τα μέσα είναι αναλογικά κατά
42 βάση έτσι, χμ, περίπου, δεν είναι ακριβώς έτσι γιατί χρησιμοποιεί το modulate,
43 χρησιμοποιεί δηλαδή software για την κίνηση των φωτογραφιών στο χώρο. Αλλά
44 είναι φωτογραφίες οι οποίες είναι projection έτσι, προβολές, είναι σκιές... Αυτό
45 δεν το έχει λύσει ακόμα, πρέπει να σου πω, insider!

46 *Γ.Β.: Ήθελε να το κάνει πιο αναλογικό ακόμα;*

47 Σ.Μ.: Ναι, δηλαδή όλη της η κατεύθυνση είναι στο πως θα γίνει-θα έχεις την ίδια
48 ας πούμε ψευδαίσθηση παρουσίας, εμπλοκής, πραγματικής σκιάς με
49 φωτογραφία, με χώρο, όλο αυτό, αλλά με την μέγιστη αναλογικότητα. Τεράστιο
50 πράγμα.

51 *Γ.Β.: Θα ήταν θέμα χρόνου μετά. Θα έπρεπε να κάνει την ίδια δουλειά σε, με*
52 *επεξεργασία φωτογραφίας καρέ-καρέ ας πούμε.*

53 Σ.Μ.: Ναι.

54 *Γ.Β.: Κάπως έτσι.*

55 Σ.Μ.: Ναι, δεν είναι όμως μόνο η φωτογραφία. Είναι για παράδειγμα ξέρω γω
56 ερώτηση τώρα έτσι; Ε... Θέλει να ηχο- να βιντεοσκοπήσει κάποιες σκιές για
57 παράδειγμα. Αυτές θα γίνουνε με ποιο τρόπο, θα χρησιμοποιήσει green screen ή
58 όχι; Τέτοια θέματα, έτσι; Δηλαδή εντάξει.

59 *Γ.Β.: Ναι, δηλαδή μη γυρίσουμε και στην εποχή της...*

60 Σ.Μ.: Ε ναι, δηλαδή του Μελιέ! Αν και εγώ θα το 'θελα πολύ να σου πω την
61 αλήθεια, ξέρω και η Τζένη το θέλει. Έτσι το θέλει. Δηλαδή θα το ήθελε, αδερφοί
62 Λυμιέρ. Αυτό, είμαι σίγουρος γι' αυτό. Αυτή είναι η αρχική ιδέα. Δηλαδή ακόμα και
63 ξέρω γω όταν λέει θέλει να εμπλακούν για παράδειγμα οι ερμηνευτές μέσα στην
64 κατασκευή του υλικού, του σκηνικού. Να μην υπάρχουν δηλαδή τροχαλίες και
65 γρανάζια και τέτοια που ανεβοκατεβάζουν πράγματα, να το κάνουν τα ίδια τα
66 σώματα των εκτελεστών. Να φαίνεται κιόλας, να είναι όλο δηλαδή, όλο φανερό.
67 Όλη αυτή η κατασκευή να 'ναι φανερή. Εμένα μ' αρέσει αυτό πολύ.

68 *Γ.Β.: Αυτό τότε μπορούσε να γίνει; Επειδή δεν είμαι γνώστης της ιστορίας, όταν τα*
69 *πράγματα γίνονταν έτσι, χειρωνακτικά κ.λπ. αυτή η σύλληψη διάδρασης και*

- 70 *χρόνου διεργασίας υπήρχε; Μπορούσε να υπάρχει ή δεν είχαν γίνει τα διανοητικά*
71 *άλματα που θα της επέτρεπαν να γίνει; Γιατί αν αυτή, αυτή η συνθήκη ισχύει τότε*
72 *ναι, μπορείς να γυρίσεις πίσω και να τα κάνεις όλα με το χέρι.*
- 73 Σ.Μ.: Ε, θα πρέπει κάποιος να βρει παραδείγματα. Δηλαδή λες τώρα για
74 μοντερνισμό; Εννοείς ιστορικά για το πίσω; Για το '20 κι έτσι; Ε... που έχουμε την
75 αρχή της διάδρασης; Τώρα αυτό είναι τεράστιο θέμα.
- 76 *Γ.Β.: Ε, καλά, τώρα θυμάμαι, τι μου θύμισες τώρα, κάπου διάβαζα στα μουσεία τα*
77 *πρώτα που εκείνος ο τύπος είχε κάνει αυτό το, ένα κυκλικό, μια κυκλική*
78 *εγκατάσταση στην οποία είχε φωτογραφίες γύρω-γύρω και ουσιαστικά έπρεπε ο*
79 *θεατής να κάνει μόνος του το...*
- 80 Σ.Μ.:Ναι, αυτό δεν τον ξέρω τώρα αλλά υπάρχουν αρκετά, υπάρχει εντάξει οι
81 μουσειακές ας πούμε τα ντιζάιν που έχει κάνει ο Έλι Ζίτσκι, το Μπάουχάους έχει
82 πολλά. Ο Μπάουερ για παράδειγμα που έχει και τις περίεργες οθόνες προβολών
83 που έχει κάνει... Αλλά όλο αυτό ξεκινάει, ντάξει καλά, ήδη στη διεθνή εκθεση του
84 Παρισιού, εμένα μ'αρέσει πολύ αυτό, καλά δεν το έχω ψάξει καθόλου, 1900.
85 Απλώς δεν το χρησιμοποίησε γιατί προφανώς θα το είχε δει και ο Μονέ που
86 ασχολούμαι, με την orangeie, αλλά είχε γίνει το πρώτο βίντεο πανό, πανόραμα
87 προβολής, με προβολές. Είχαν βάλει δηλαδή σε 360 μοίρες μηχανές προβολών
88 και κάνανε ένα πανοράμα αλλά όχι ζωγραφικό, τα ξέρεις τα πανοράματα τα
89 ζωγραφικά του 19^{ου} αιώνα, το κάνανε με προβολή. Φοβερό, πρώτη φορά γίνεται
90 κάτι τέτοιο, δηλαδή το 1^ο imax ξέρω γω, με κάποιον τρόπο. Αλλά τώρα το
91 ερώτημα της συμμετοχικότητας σε επίπεδο όχι θεατή αλλά παραγωγού εκεί είναι
92 το θέμα.
- 93 *Γ.Β.:Αυτό έτσι κι αλλιώς δεν, δε γινόταν οπότε...*
- 94 Σ.Μ. Ναι νομίζω ότι...
- 95 *Γ.Β.:...προσθέτοντας αυτό το στοιχείο ίσως μπορείς να στηρίξεις μία επαναφορά*
96 *στη βάση ας πούμε.*
- 97 Σ.Μ. Εντάξει, οι εκθέσεις των σουρεαλιστών έχουν μια τέτοια σχέση ας πούμε
98 παραγωγής, όταν δίνουνε τις λάμπες, το φακό σε έναν υποφωτισμένο χώρο
99 οπότε εσύ πρέπει να ψάξεις να βρεις το έργο, έχει δηλαδή, ήδη εκεί γίνεται,
100 γίνονται κάποια τέτοια... Αλλά βέβαια προφανώς από το '60 και μετά είναι, έτσι, οι
101 έντονες, η έντονη συμμετοχικότητα. Μπορεί κάποιος να το ψάξει αυτό, εντάξει
102 είναι και το βιβλίο της Bishop και το καινούργιο το *The hell of participation* (.....)
- 103 (.....)
- 104 Σ.Μ.: Εντάξει καλό είναι να εμμένεις στο θέμα της συμμετοχής και ό,τι άλλο
- 105 *Γ.Β.: Πως το βλέπεις το κοινό να μπορεί να συμμετάσχει; Ή πρέπει να είναι*
106 *εξειδικευμένο κοινό για να τα καταφέρει;*
- 107 Σ.Μ.: Έλα ντε!
- 108 *Γ.Β.: Υπάρχει ο χειραφετημένος υπερ..*
- 109 Σ.Μ.:...θεατής έτσι όπως το λέει ο Ρανσιέρ; Βέβαια εντάξει, ο Ρανσιέρ λέει αφήστε
110 το κοινό, δε χρειάζεται να τα κάνει όλα. Και μόνο το, και μόνο που έρχεται είναι
111 συμμετοχή.
- 112 *Γ.Β.: Μιλάει και ο Μπουριό αν δεν κάνω λάθος όχι για παντοδύναμο θεατή, για το*
113 *θεατή που γνωρίζει*
- 114 Σ.Μ.: Ναι, το θεατή που γνωρίζει
- 115 *Γ.Β.: Που είναι καλλιεργημένος.*
- 116 Σ.Μ.: Ναι, σίγουρα.
- 117 Σ.Μ.: Εντάξει αυτό είναι μεγάλο θέμα. Εγώ θυμάμαι κάποτε ένας τύπος στο
118 Museum of Installation που είχε κάνει μια εγκατάσταση με τσάι. Τώρα αυτό
119 γινόταν στο ανατολικό Λονδίνο, ξέρεις στο new cross ας πούμε, έχεις πάει, το
120 ξέρεις που είναι;
- 121 *Γ.Β.: New Cross δε μου λέει κάτι αλλά*

- 122 Σ.Μ.: Αλλά το ανατολικό Λονδίνο το ξέρεις έτσι; Που είναι πιο λαϊκή περιοχή. Είχε
 123 φέρει αυτός κάτι τσάγια, διάφορα, από παντού στον κόσμο, ήταν 200 διαφορετικά
 124 και άνοιγε τις πόρτες και καλούσε το κοινό να πιούμε τσάι μαζί του και να
 125 μοιραστούνε whatever. Και τους έλεγε, έμπαινε μέσα, στην Αγγλία έτσι; Και τους
 126 έλεγε αυτό, αυτό, να, επιλογή τσαγιού και το περισσότερο κοινό ζητούσε αυτά τα
 127 πίτζις, τα ξέρεις; Αυτό που πίνουν όλοι, τριγωνικό που είναι, γράφεται PJ. Το
 128 οποίο είναι κάτι τρίμματα, πολύ δυνατό τσάι, βέβαια ποιότητα zero. Και λέω τώρα
 129 αυτό είναι πραγματικά απάντηση στην ερώτησή σου αν γνωρίζεις το κοινό ή όχι ή
 130 ποιος είναι αυτός ο οποίος συμμετέχει. Δηλαδή στατιστικά ας πούμε οι 8 στους
 131 10 θέλανε να πιούμε το PG που ξέρανε, που πίνανε κάθε μέρα, όχι κανένα από τα
 132 200 καινούργια τσάγια που έφεραν. Το οποίο είναι μια σωματικοποιημένη
 133 απάντηση στο ερώτημά σου, δηλαδή ούτε καν δεν μπαίνεις σε μια ερώτηση για
 134 να, να μετρήσεις ας πούμε την, τις διανοητικές ικανότητες ή το background το
 135 πολιτιστικό κάποιου, απλώς το προσλαμβάνεις έτσι όπως είναι, α, αυτός θέλει
 136 PJ, PG και όχι το άλλο. Μεγάλο ερώτημα, δεν ξέρω πραγματικά αν μπορεί να
 137 απαντηθεί. Υπάρχουν καλλιτέχνες που πιστεύουν ότι γίνεται, δε χρειάζεται καμία
 138 προεργασία, με το που μπαίνεις η ίδια η κατασκευή σε βάζει σε μια τέτοια
 139 συνθήκη.
- 140 *Γ.Β.: Εγώ πιστεύω ότι μπορείς να τον βάλεις τον άλλον στη διαδικασία να*
 141 *συμμετάσχει. Είναι πάρα πολύ στο χέρι σου. Απλώς πρέπει να του δώσεις*
 142 *ερεθίσματα τα οποία ίσως κάποιες φορές πρέπει να'ναι other than το ίδιο το έργο.*
 143 *Πρέπει να βρει έναν τρόπο να engage με το θέμα σου*
- 144 Σ.Μ.: Ναι, κάνεις μια, ναι συμφωνώ απολύτως
- 145 *Γ.Β.: Και είναι και το marketing μερικές φορές*
- 146 Σ.Μ.: Βέβαια, βέβαια, πολλά μπορούν να είναι.
- 147 *Γ.Β.: Ή μπορεί στην εποχή που...*
- 148 Σ.Μ.: Ή μπορεί να 'ναι μια, ξέρω 'γω μια αρχιτεκτονική συνθήκη ή μια συνθήκη
 149 οδηγίων για παράδειγμα, ένα, έτσι μία, ένας μηχανισμός ο οποίος σε βάζει μέσα
 150 σε αυτό και προφανώς, έχεις δίκιο σε αυτό που λες, ποτέ δεν είναι δηλαδή το
 151 ζητούμενο: Πάτε εκεί για να έχετε αυτή την εμπειρία δεν το λες έτσι, πάτε εκεί και
 152 κάντε αυτό! Κάνεις κάτι, δηλαδή το χρησιμοποιείς σε εισαγωγικά ως μηχανισμό,
 153 ως μέρος ενός μηχανισμού. Σίγουρα. Ένα αυτό και βέβαια και ο διαχωρισμός
 154 κατά τη γνώμη μου μεταξύ πραγματικής συμμετο- ας πούμε πως να το πεις- όχι
 155 πραγματικής, έτσι, μια πραγματολογική, μια πραγματιστική συνθήκη συμμετοχής,
 156 ένα αυτό και το άλλο βέβαια, εκεί τίθεται ένα θέμα πολλές φορές, ότι μπερδεύεται
 157 το θέμα της συμμετοχής ως πράξη και της συμμετοχής ως στοχασμός, ως
 158 αισθητική εμπειρία δηλαδή. Γιατί υπάρχουν και πολλοί καλλιτέχνες που παίζουν
 159 με αυτά τα δύο. Δηλαδή αντικαθιστούν το ένα με το άλλο, για παράδειγμα. Και ο
 160 διαχωρισμός έτσι κι αλλιώς, έτσι, εγώ πολλές φορές, αυτό στο λέω τώρα γιατί
 161 πρόσφατα έγραψα ένα κείμενο ας πούμε και η editor που δεν είναι μέσα απ'την
 162 ιστορία τελοσπάντων, δεν τα ξέρει και με ρώτησε αυτό, δηλαδή, ε, καλά μου λέει,
 163 αυτό που μου λες ως συμμετοχή δεν είναι αυτό που ονομάζουμε αισθητική
 164 εμπειρία; Μάλιστα γιατί, έγινε γιατί είχε σχέση με κινηματογράφο. Εκεί έλεγα
 165 δηλαδή ότι υπάρχει ένα στάδιο συμμετοχής το οποίο, δηλαδή πας και κοιτάς κάτι
 166 και συμμετέχεις σε αυτό μέσα από τις θεωρίες του apparatus κι όλα αυτά, έτσι
 167 αναφορές των film studies αλλά εκεί έκανα το διαχωρισμό και είπα όχι, ναι,
 168 υπάρχει ένα στάδιο το οποίο είναι ένα στάδιο απλής συμμετοχής και μάλιστα
 169 χωρίς να είναι σωματική, δεν υπάρχει πράξη γι' αυτό φέρνω το παράδειγμα του
 170 κινηματογράφου, τελοσπάντων της κινηματογραφικής πρόσληψης και λέω ότι
 171 υπάρχει ένα πρώτο στάδιο το οποίο αν μπορούσε κάποιος να το διαχωρίσει σε
 172 πρώτο και δεύτερο, μάλλον είναι ταυτόχρονα τρέχουνε αλλά τουλάχιστον
 173 μεθοδολογικά υπάρχει ένα στάδιο διαχωρισμού της έτσι, αυτό που λέω
 174 πραγματική συμμετοχή και μια αισθητική, ένας αισθητικός αναστοχασμός,
 175 reflection, αισθητική εμπειρία, το οποίο είναι φυσικά open end έτσι, ειδικά σε ένα
 176 ανοιχτό έργο τέχνης. Αλλά πρέπει να γίνει διαχωρισμός. Άρα απαντάει λίγο και
 177 στο ερώτημα ναι μεν συμμετέχει, τι κατάλαβε, θα μας πει αργότερα. Δηλαδή,
 178 αλλά αυτό δεν ακυρώνει το γεγονός της συμμετοχής. Διότι το θέμα της αισθητικής
 179 εμπειρίας δεν μπορείς να το πιάσεις, θέλω να πω τι να πεις, ΟΚ, μπορείς να δεις
 180 και ένα Caravaggio, ΟΚ, τι κατάλαβες;

181 Γ.Β.: Νομίζω ότι εξαρτάται και από το πως εσύ ως δημιουργός- ενορχηστρωτής
182 της όλης κατάστασης, πως μετράς τη συμμετοχή. Δηλαδή μπορεί να σε ενδιαφέρει
183 σαν αριθμός, οπότε δεν έχει σημασία τι κατάλαβε, εν μέρει,

184 Σ.Μ.: Σωστά

185 Γ.Β.:...ή μπορεί να σε ενδιαφέρει ως αποτέλεσμα πράξης

186 Σ.Μ.: Σωστά, που μπορεί να είναι και κάτι προδιαγεγραμμένο, τελοσπάντων
187 τεκμηριωμένο μέσα από βίντεο ή μέσα από... Και στη συγκεκριμένη περίπτωση
188 βέβαια, υπάρχει, το ενδιαφέρον είναι, ένας, ας πούμε, ένα βρόγχο ανάδρασης,
189 ντου. Διότι εκεί μετράται, τουλάχιστον στην περίπτωση της Τζένης τις
190 δυνατότητες που προσφέρει για περαιτέρω επεξεργασία. Αρα δηλαδή αν το
191 κριτήριο είναι εγώ τι έχω από όλα αυτά, έχει κάποια πράγματα. Μπορεί δηλαδή
192 να σου πει ξέρω γω αυτός, 1,2,3,4 μου δώσανε τροφή για να συνεχίσω. Οπότε
193 έχει πολύ ενδιαφέρον το ότι, ας πούμε η... το participation μετράται με
194 διαφορετικό ας πούμε, είναι μια άλλη μονάδα μέτρησης, τις δυνατότητες δηλαδή
195 που σου προσφέρει για περαιτέρω εξέλιξη του πρότζεκτ. Κι αυτό είναι ένα πολύ,
196 έχει ενδιαφέρον. (Ή, ε... υπάρχουν πολλές δυνατότητες, ας πούμε αυτό θα έχει
197 ενδιαφέρον, έτσι και κάποιες, πως να το πεις, κριτήρια μέτρησης της, της
198 συμμετοχής.)

199 (.....)

200 Σ.Μ.: Άρα το ερώτημά σου είναι, αυτός ο, έτσι, η δυνατότητα σφάλματος
201 τελοσπάντων. Ναι αλλά από την άλλη δε γίνεται και ένα, θέλω να πω μια
202 εγκατάσταση η οποία δίνει, κλείνει όλες, κλείνει σε εισαγωγικά, ή προκαθορίζει
203 όλες τις δυνατότητες θέασης... Σίγουρα από τη μια είναι σημαντική, θέλω να πω
204 αυτή είναι η συνθήκη της εγκατάστασης, μία από τις βασικές συνθήκες, αυτό που
205 λέει ο.. ο αυτός, πως τον λέτε; Ο Μπρους Νάουμαν. Από τους πρώτους corridor
206 που έχει κάνει ότι ήθελα να μπορώ να ελέγξω αυτά που βλέπει ο θεατής.

207 Σ.Μ.: Τι έλεγα; Α, ναι, αυτό, ότι αυτό για μένα ήτανε, δεν ξέρω ήταν πολύ
208 σημαντικό έτσι; Δηλαδή ότι ένας από τους στόχους στη δημιουργία της
209 εγκατάστασης είναι πάντα ο θεατής, πάντα ήτανε, αλλά αυτό το ότι το λέει αυτό
210 γιατί έκανε αυτές τις περφόρμανς που έκανε ένα τετράγωνο και περπατούσε εκεί
211 πέρα 3 ώρες πάνω στο τετράγωνο ας πούμε και το ερώτημα είναι πως μπορώ
212 εγώ να κάνω κάτι να περπατήσει αυτό το τετράγωνο, ο οποίος δεν θέλει να
213 περπατήσει, άρα κατασκευάζω ένα corridor, έτσι; Και το βάζω να κάνει αυτή την
214 κίνηση που έκανα κι εγώ αλλά με διαφορετικό τρόπο. Έχει κάτι behaviourιστικό
215 όλο αυτό αλλά, είναι, είναι λίγο σαν skinner's box

3.δελτίο τύπου MEMORANDUM και BACK TO ATHENS, βλ.



back to Athens 19 - 28.4.2013

Memorandum Athens Lab

Show me Your Shadow – A Living Space in a Participating Time

CAMP Contemporary Art Meeting Point

Ευπόλιδος 4 & Απελλού 2, Πλ.Κοτζιά, 105 51 Αθήνα - 3ος όροφος

t: 210 3247679

Το εργαστήριο *Memorandum Athens Lab* είναι το πρώτο από τα πέντε Memorandum Labs (Καβάλα, Νάξος, Ντίσελντορφ, Μασσαλία) που έχουν προγραμματιστεί με στόχο να παρέχουν χώρο και χρόνο δημιουργικό για το σχεδιασμό της συμμετοχικής παράστασης Memorandum που θα κάνει πρεμιέρα στην Μασσαλία της Γαλλίας στις 22-24 Νοεμβρίου 2013, στο πλαίσιο της Ευρωπαϊκής Πολιτιστικής Πρωτεύουσας 2013 παραγωγή της ελληνικής ομάδας amorphy.org και συμπαραγωγή των Théâtre des Bernardines, O Espaço do Tempo, Tanzhaus NRW και Marseille-Provence 2013, Capitale Européenne de la Culture και με την υποστήριξη του Γαλλικού Ινστιτούτου Ελλάδος και Γαλλίας και των Conseil Régional PACA και EHESS Paris (Labex). Για τη δημιουργία της παράστασης Έλληνες, Γάλλοι, Γερμανοί και Πορτογάλοι καλλιτέχνες, καθώς και συνεργαζόμενα ιδρύματα και ινστιτούτα έχουν ήδη αρχίσει να συνεργάζονται.

Κρατώντας μία φωτογραφία από «κάτι ή κάποιον που υπήρξε» (Roland Barthes, *Ο Φωτεινός Θάλαμος*, 1981), κάτι σαν απόσπασμα ή σαν σκιά, είναι σαν να πηγαίνουμε ενάντια στη λήθη, η οποία φαίνεται να αποτελεί το κοινό μας πεπρωμένο. Αυτή η διαδικασία δεν σημαίνει μόνο πως σκεφτόμαστε το παρελθόν και το παρόν, αλλά και πως οραματιζόμαστε ένα καλύτερο μέλλον. Σκοπός του project είναι να διερευνήσει τη σύγχυση μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, του συλλογικού και του ατομικού, τις πραγματικές και τις φανταστικές μνήμες που συνθέτουν το παρόν. Θέλουμε να τεθούν ερωτήματα, να γίνουν συσχετισμοί και να προκληθούν συναισθήματα, τα οποία ωθούν τον καθένα να αντισταθεί στις τρέχουσες καταστάσεις και στην ευκολία να κατηγορεί αποκλειστικά τους άλλους.

Στο *Memorandum Athens Lab* ο χώρος μετατρέπεται σε ένα ζωντανό, πειραματικό περιβάλλον εργασίας. Το αντικείμενο του εργαστηρίου είναι η συλλογή, επεξεργασία και δοκιμή οπτικοακουστικού υλικού που θα διαμορφώσει την παράσταση *Memorandum*. Καθόλη τη διάρκεια του εργαστηρίου το κοινό θα ξαναγείται στη δημιουργική διαδικασία της ομάδας αλλά και του δίνεται η ευκαιρία να συμμετέχει με διάφορους τρόπους!

Ο χώρος και ο χρόνος του εργαστηρίου χωρίζονται σε τρία μέρη:

α. ένας χώρος ιδεών- ερεθισμάτων για τη δημιουργική ομάδα.

Η ομάδα (μουσικοί, φωτογράφοι, video artists, δραματουργοί, σχεδιαστές χώρου και φωτισμού) εντάσσει στη συνολική διεργασία κάθε «πρώτη ύλη», με την οποία ο καθένας θεωρεί ότι μπορεί να προκαλέσει και να εμπνεύσει τη δημιουργική διαδικασία.

β. ένας χώρος δοκιμών / πειραμάτων / κατασκευών (μικρής ή μεγάλης κλίμακας)

Ο χώρος κατασκευάζεται από χορδές που λειτουργούν ως ένα πρωτότυπο μουσικό όργανο που μπορεί να χρησιμοποιηθεί από τους ερμηνευτές ή και από τους επισκέπτες. Με την κίνηση των σωμάτων και των προβαλλόμενων εικόνων ο χώρος μετασχηματίζεται σε ένα οπτικό μέσο. Ο χρόνος και ο χώρος μετατρέπονται σε ένα διαδραστικό μηχανισμό που ενεργοποιεί τις οπτικοακουστικές αισθήσεις, αφυπνίζει μνήμες και παράγει εικόνες που αλλάζουν συνεχώς.

γ. ένας χώρος συμμετοχής και συνεισφοράς του κόσμου.

Η δημιουργική ομάδα ανοίγει την ερευνητική και δημιουργική διαδικασία στον κόσμο που μπορεί με διάφορους τρόπους να προσθέσει ένα μέρος στο παζλ της ιστορίας και να εμπνεύσει και να τροφοδοτήσει την περαιτέρω ανάπτυξη του project.

Το Κοινό καλείται να συμμετάσχει με τους παρακάτω τρόπους:

α. Φέρε τη φωτογραφία σε τυπωμένη ή ψηφιακή μορφή (κατά τη διάρκεια ολόκληρης της περιόδου του εργαστηρίου 19-28 Απριλίου / ώρες 18:00-21:00)

Μπορείτε να φέρετε φωτογραφίες (οικογενειακές ή συλλογή) ή οποιοδήποτε άλλο ιστορικό ντοκουμέντο (κείμενο, βίντεο, ήχο ...) για ό,τι νομίζετε πως δεν πρέπει να ξεχαστεί και να σβηστεί από τη συλλογική μνήμη μας για την περίοδο 1912 -2013. Κάθε μοναδική ή ενδιαφέρουσα πληροφορία είναι πολύτιμη και μπορεί να δώσει έναυσμα και να επηρεάσει τα επόμενα στάδια του έργου.

β. Δείξε μου τη σκιά σου (26 Απριλίου, 17:00 - 21:00 κατόπιν ραντεβού στο 6946896024)

Η «σκιά» σας καλείται να φωτογραφηθεί ή να βιντεοσκοπηθεί και να αποτελέσει μέρος της ψηφιακής βιβλιοθήκης των «κινούμενων σκιών» που μπορεί να χρησιμοποιηθούν στην παράσταση.

γ. Πες μου την ιστορία σου (κατόπιν ραντεβού στο 6946896024)

Καλείστε να θυμηθείτε και να μοιραστείτε μαζί μας ιστορικές μνήμες αλλά και ιστορίες που θεωρείτε ότι μπορούν να συμβάλουν στη συλλογή μαρτυριών.

δ. Μοιράσου τις γνώσεις σου (κατόπιν ραντεβού στο 6946896024)

Ιστορικοί, ερευνητές, συλλέκτες, επιστήμονες και καλλιτέχνες (συγγραφείς, ποιητές, φωτογράφοι..) καλούνται να μοιραστούν τις γνώσεις τους μέσα από συνεντεύξεις.

ε. Γίνε μέλος του Χορού-Ορχήστρα (23 & 27 & 28/04, 18:00-21:00 κατόπιν ραντεβού στο 6946896024)

Δεκατρείς (13) ερασιτέχνες και επαγγελματίες ερμηνευτές καλούνται να ερευνήσουν δημιουργικά την ιδέα του Χορός / Ορχήστρα που στην τελική του μορφή θα αποτελέσει από άτομα/θεατές. Η κίνηση των ερμηνευτών, οι οποίοι ακολουθούν συγκεκριμένες ηχητικές οδηγίες, στον ειδικά διαμορφωμένο χώρο, αποτελούν ένα σύγχρονο χορό, όπως και στο αρχαίο ελληνικό δράμα. Σκοπός είναι να εργαστούμε στη διάδραση του "Χορού / Ορχήστρα" με το οπτικό, ακουστικό υλικό και τον ειδικά σχεδιασμένο χώρο. Όλα αυτά τα στοιχεία θα δημιουργήσουν έναν ιστό αναμνήσεων.

Την τελευταία ημέρα 28.04.2013 θα παρουσιαστούν τα όποια αποτελέσματα του εργαστηρίου Memorandum. Είμαστε όλοι περίεργοι να βιώσουμε, ως δημιουργοί και ως θεατές, τις συλλογικές μνήμες που θα «κατασκευαστούν» κατά τη διάρκεια του εργαστηρίου.

Η Δημιουργική ομάδα:

Τζένη Αργυρίου (Ιδέα, Σκηνοθεσία και Χορογραφία), Thomas Fourneau (VJ-Software), Γιάννης Αγγελάκας, Νίκος Βελιώτης, Coti K (Μουσική), Κατερίνα Ευαγγελάκου (Σενάριο), Σωτήρης Μπαχτσετζής (Δραματουργία), Λίλα Σωτηρίου (Φωτογραφία & Βίντεο), Βασίλης Γεροδήμου (Εικαστικός), Αλέξης Χατζηαλεξίου (Μηχανισμούς και κατασκευές), Ευγένιος Τζαφέστας και Μίλτος Αθανασίου (Εγκατάσταση Φωτισμού), Αντώνης Νικηφόρος (Τεχνικός), Νίκος Μακρής (Προγραμματισμός και animation).

Η Ομάδα παραγωγής του Lab:

Αναστασία_X, Έλενα Νοβάκοβιτς, Βάσω Γεωργούλα, Ελένη Κατσουλάκου, Αντώνης Νικηφόρος, Μαρίνα Ζέρβα.

Το Έργο “Memorandum”:

Το *Memorandum* είναι ένα τρίχρονο (2012-2014) project πολυμέσων και παραστατικών τεχνών που βασίζεται στις έννοιες της ιστορίας, της μνήμης και της εικόνας. Αυτό το εν εξέλιξη εγχείρημα αποτελείται από αρχειακή έρευνα, εργαστήρια, προγράμματα φιλοξενίας καλλιτεχνών καθώς και τη δημιουργία καλλιτεχνικών έργων όπως παραστάσεις, εγκαταστάσεις και διαδικτυακές αρχειακές πλατφόρμες. Όλα μαζί αυτά τα στοιχεία αλλά και το καθένα μεμονομένα στοχεύουν να λειτουργήσουν ως ένας μηχανισμός υπόμνησης που είναι και η πραγματική σημασία της λατινικής προέλευσης λέξης «Memorandum» (Μνημόνιο) ασχέτως αν εδώ και αρκετά χρόνια το άκουσμα της λέξης παραπέμπει μόνο στις σκληρές οικονομικές περικοπές που πρέπει να εφαρμοστούν για να ξεπεραστεί η κρίση.

Ο συμμετοχικός χαρακτήρας του εγχειρήματος αυτού αντικατοπτρίζεται και στην χρηματοδότηση του μέσω crowdfunding που σκοπεύει να ξεκινήσει στα τέλη Μαΐου. Έχει σχεδόν ολοκληρωθεί και η ιστοσελίδα www.memorandum.gr με λεπτομερείς πληροφορίες, ανακοινώσεις, οπτικοακουστικό υλικό όπου θα μπορεί κανείς να ενημερώνεται για την εξέλιξη του προτζεκτ και τις ευκαιρίες ενεργής ανάμειξής του σε αυτό.

Αν θέλετε να λάβετε μέρος σε κάποια από τις δραστηριότητες του Memorandum Athens Lab επικοινωνήστε στο τηλέφωνο 6946896024 ή στο email info@memorandum.gr - Υπεύθυνη επικοινωνίας Έλενα Νοβάκοβιτς.

Με την υποστήριξη:



AMBASSADE DE FRANCE
EN GRÈCE



GRÈCE

back to Athens 2013

Το φετινό **back to Athens 2013** ανοίγει σε εννέα χώρους με επτά εικαστικές επιμελητικές προτάσεις, δύο θεατρικές παραστάσεις, μουσικά events και προβολές, ομιλίες και παρουσιάσεις.

Στην Πλατεία Κοτζιά, στην περιοχή του Δημαρχειακού μέγαρου και καρδιά της Αθήνας, το **back to Athens** θα συγκεντρώσει και πάλι το αθηναϊκό καλλιτεχνικό δυναμικό σε μιά φεστιβαλική συνένωση πολιτιστικών εκδηλώσεων. Η διοργάνωση περιλαμβάνει εκτός από τους καλλιτέχνες, τους κατοίκους, τα καταστήματα, τα γραφεία, τα εστιατόρια και τα καφέ της περιοχής με σκοπό τη γνωριμία και προσέγγιση του κοινού και εξοικείωση με την Πλατεία Κοτζιά.

Εγκαίνια

Τα επίσημα εγκαίνια θα πραγματοποιηθούν την Παρασκευή 19 Απριλίου στο CAMP! στις 20:00 όπου θα γίνει η παρουσίαση όλων των εκδηλώσεων στους καλλιτέχνες, το κοινό, τους επιμελητές και τον τύπο και ακολούθως θα ανοίξουν όλοι οι χώροι για να υποδεχθούν το κοινό στις 21:00.

Την ημέρα αυτή θα προλογίσουν η Πρέσβης της Αυστριακής Δημοκρατίας Κα. Melitta Schubert. Οι χώροι θα παραμείνουν ανοικτοί μέχρι τις 23:30 και θα ακολουθήσει party με προβολές στο ισόγειο του CAMP!

Επιμέλεια - Οργάνωση

Γιώργος Γεωργακόπουλος
Δημήτρης Γεωργακόπουλος
Φωτεινή Καπίρη

Συνεργαζόμενοι φορείς

CAMP! Contemporary Art Meeting Point / Fresh Hotel / ArtWall / Cheapart

Διαβάστε εδώ το αναλυτικό πρόγραμμα του back to Athens 2013:

<http://campoint.gr/?p=4439>

Σημεία εκδηλώσεων back to Athens 2013

CAMP! / Contemporary Art Meeting Point

Ευπόλιδος 4 & Απελλού 2, Πλ.Κοτζιά, 105 51 Αθήνα

t: 210 3247679

www.campoint.gr

www.backtoathens.gr

info@campoint.gr

Fresh Hotel Athens

Σοφοκλέους 26, 105 52 Αθήνα

t: 210 5248511

www.freshhotel.gr

ArtWall

Σοφοκλέους 26, 105 52 Αθήνα

t: 210 5248511

www.theartwall.gr

Ξενοδοχείο Πίνδαρος

Σοφοκλέους 24, 105 52 Αθήνα

Πληροφορίες:

CAMP/ Contemporary Art Meeting Point

Ευπόλιδος 4 & Απελλού 2, Πλ.Κοτζιά, 105 51 Αθήνα

t: 210 3247679

Ώρες λειτουργίας: Δευτέρα – Κυριακή 14:00-21:00

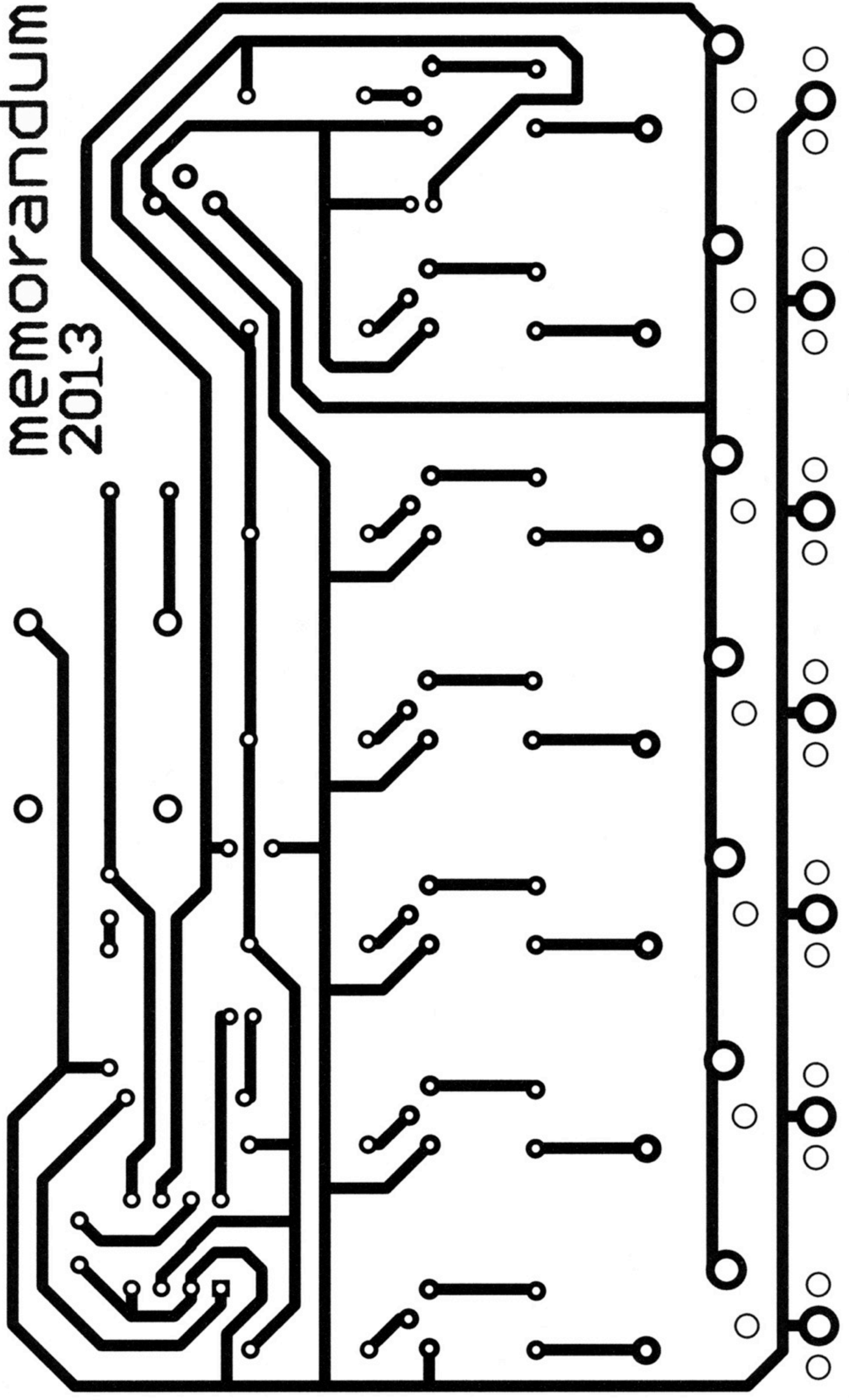
www.campoint.gr

info@campoint.gr



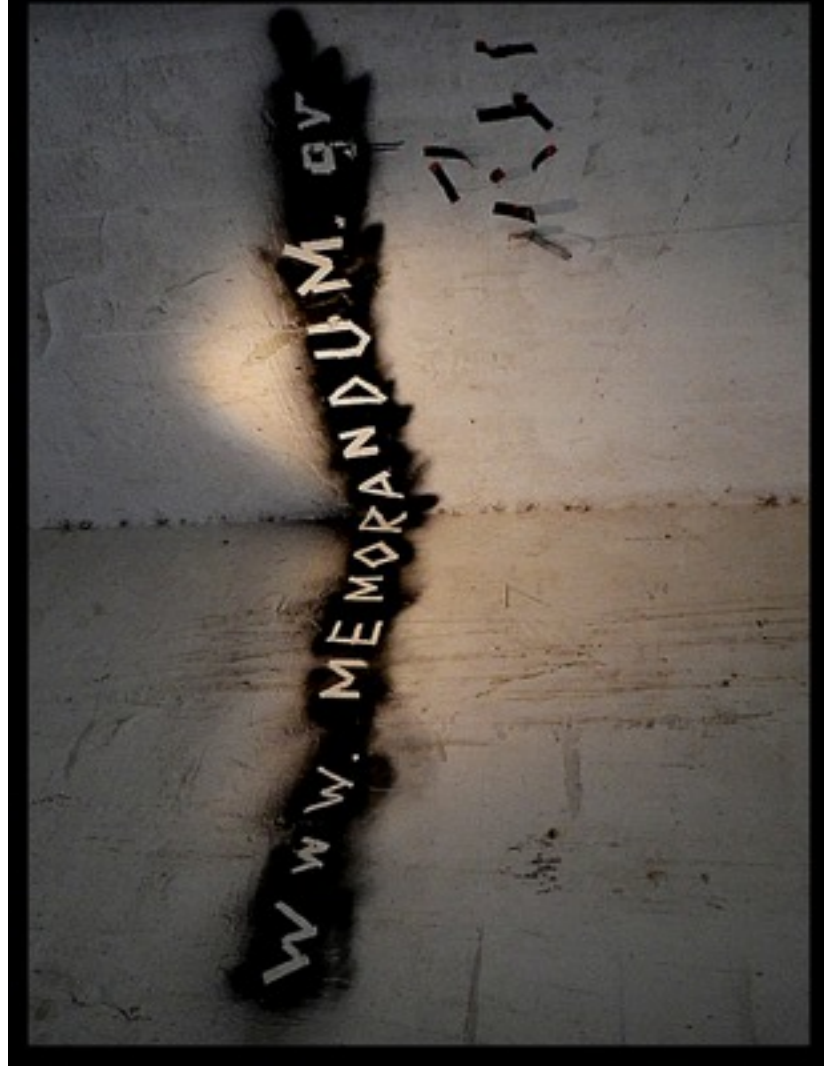
4.φωτογραφίες - σκίτσα από τη διάρκεια

memorandum
2013

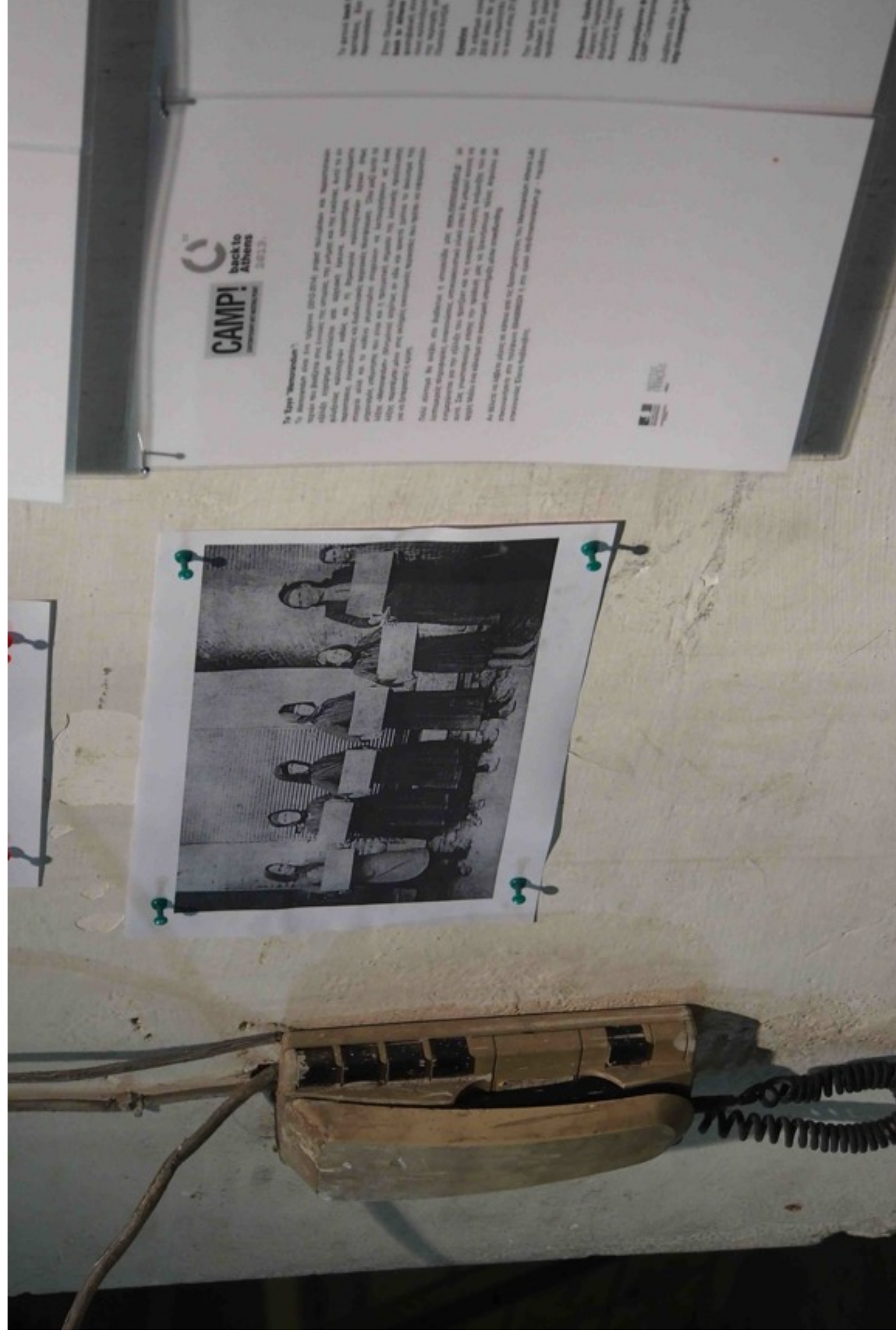


memorandum

A mechanism of reminder!



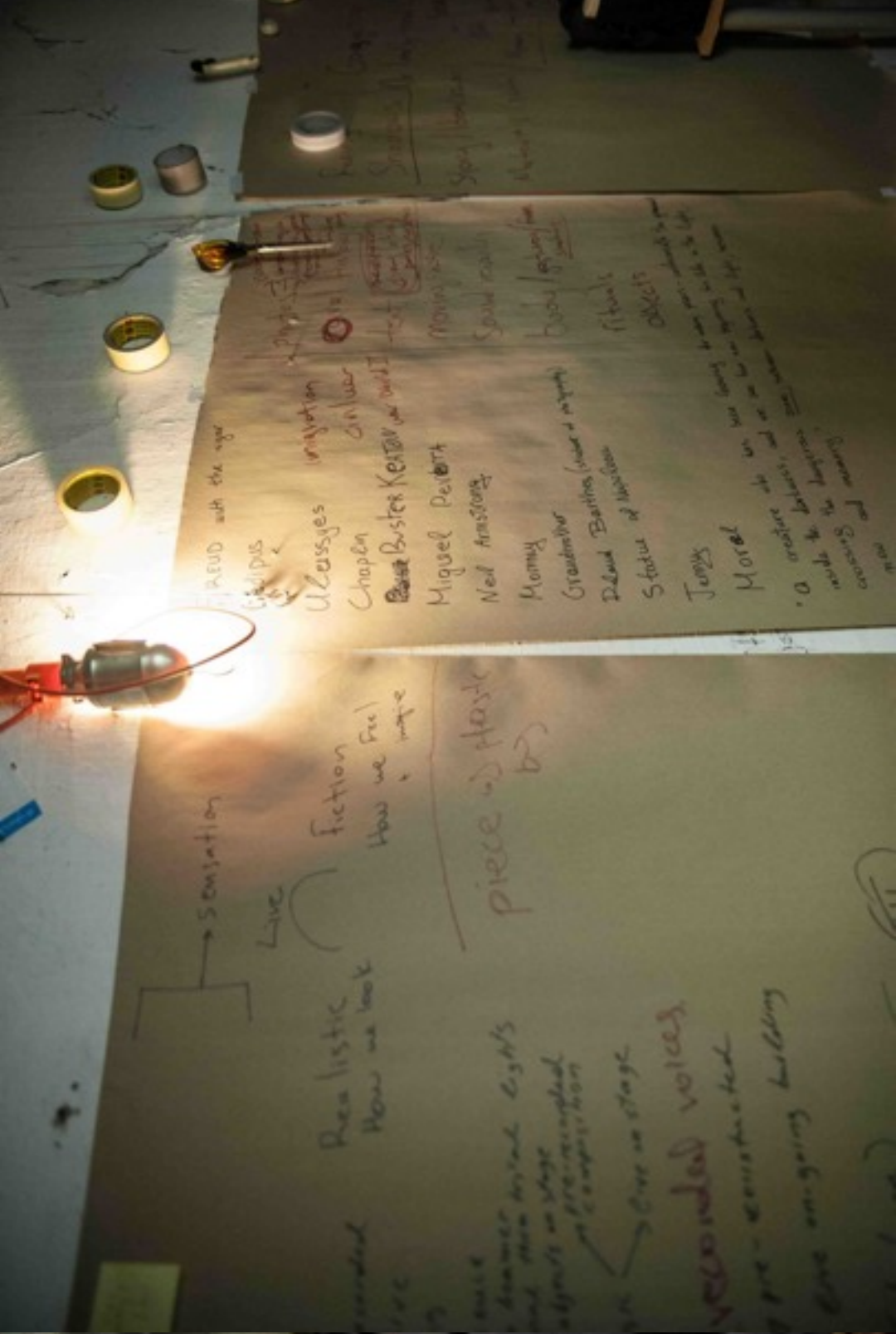
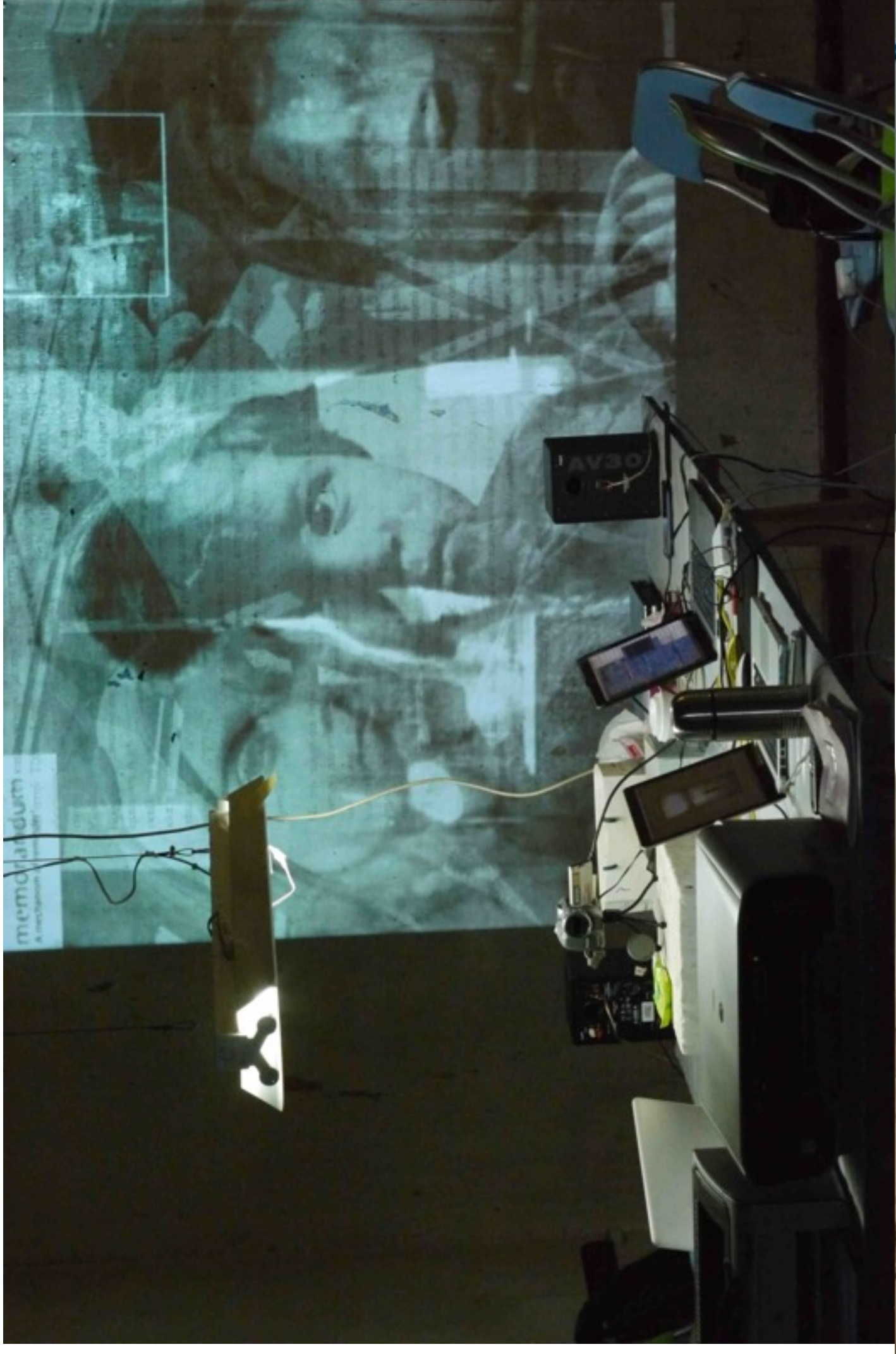
TOPOS ZERO



memorandum

A mechanism of reminder!

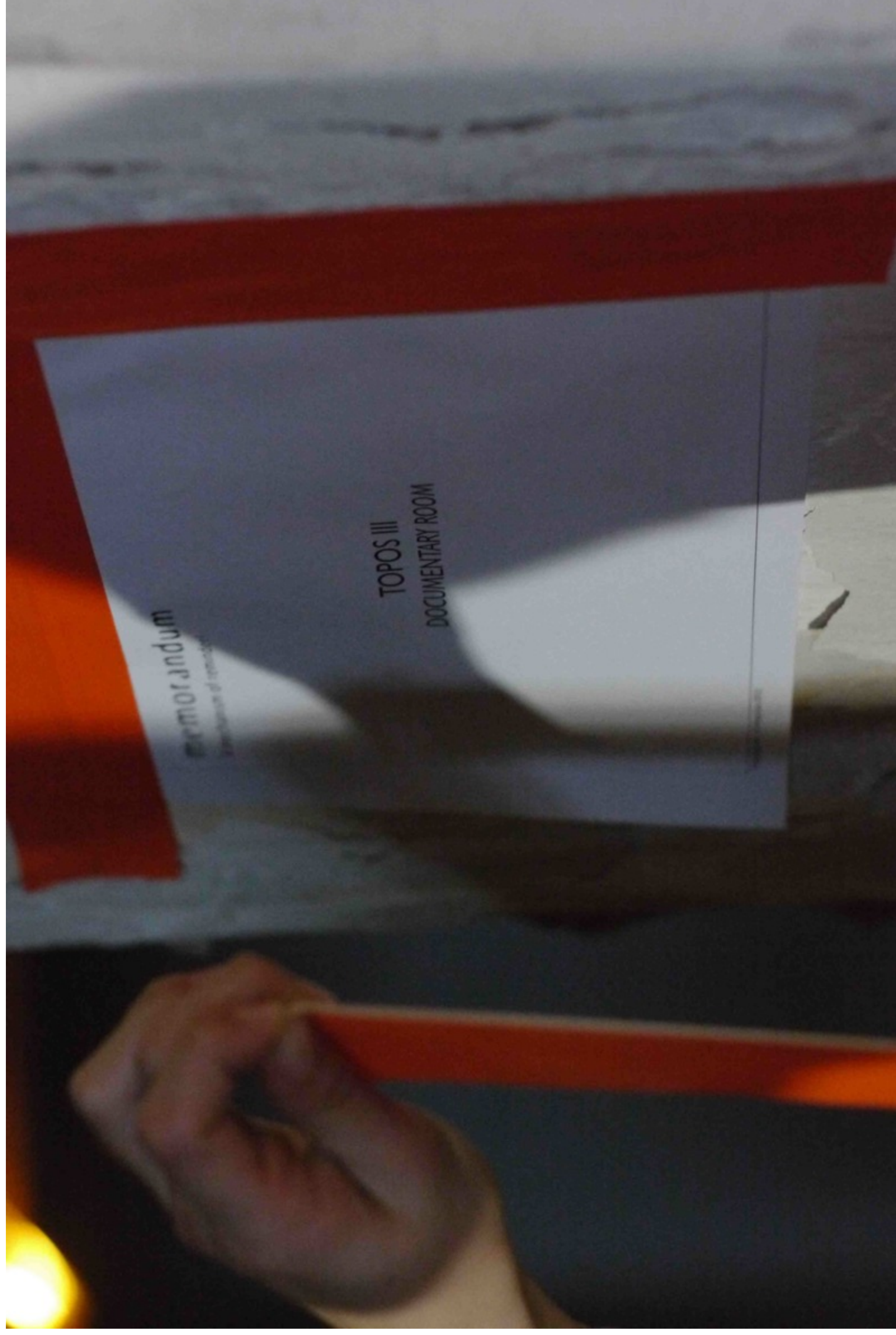
TOPOS I - THINKING



memorandum
A mechanism of reminder!

TOPOS II - INTERVIEWS

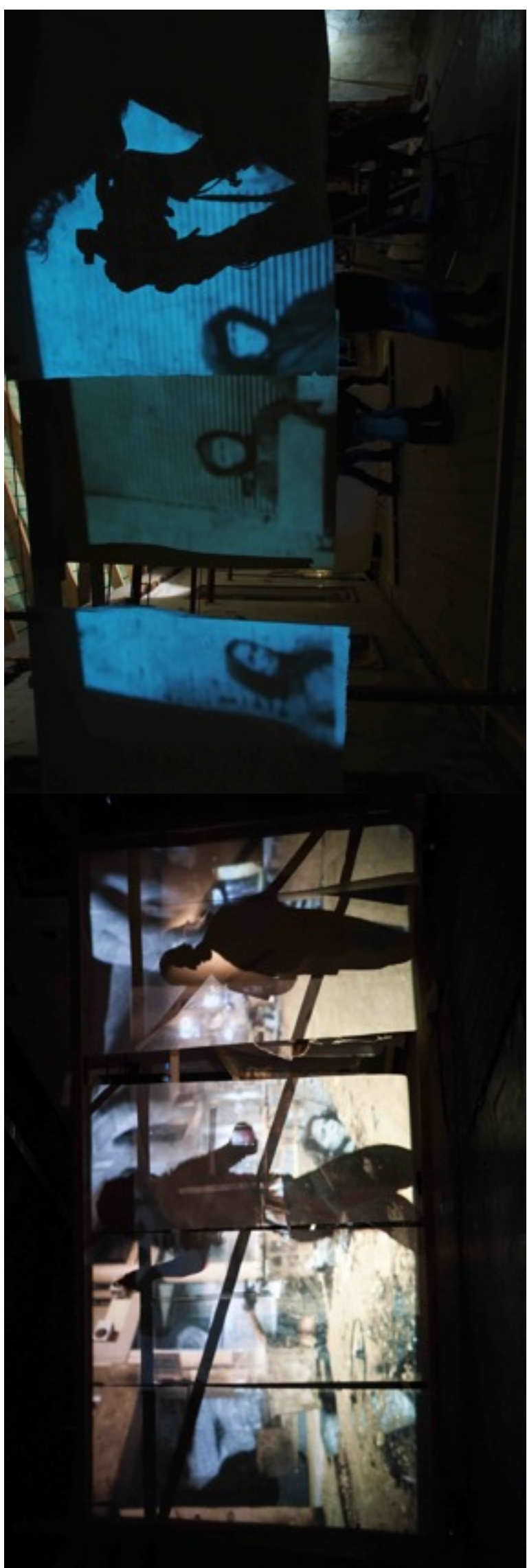
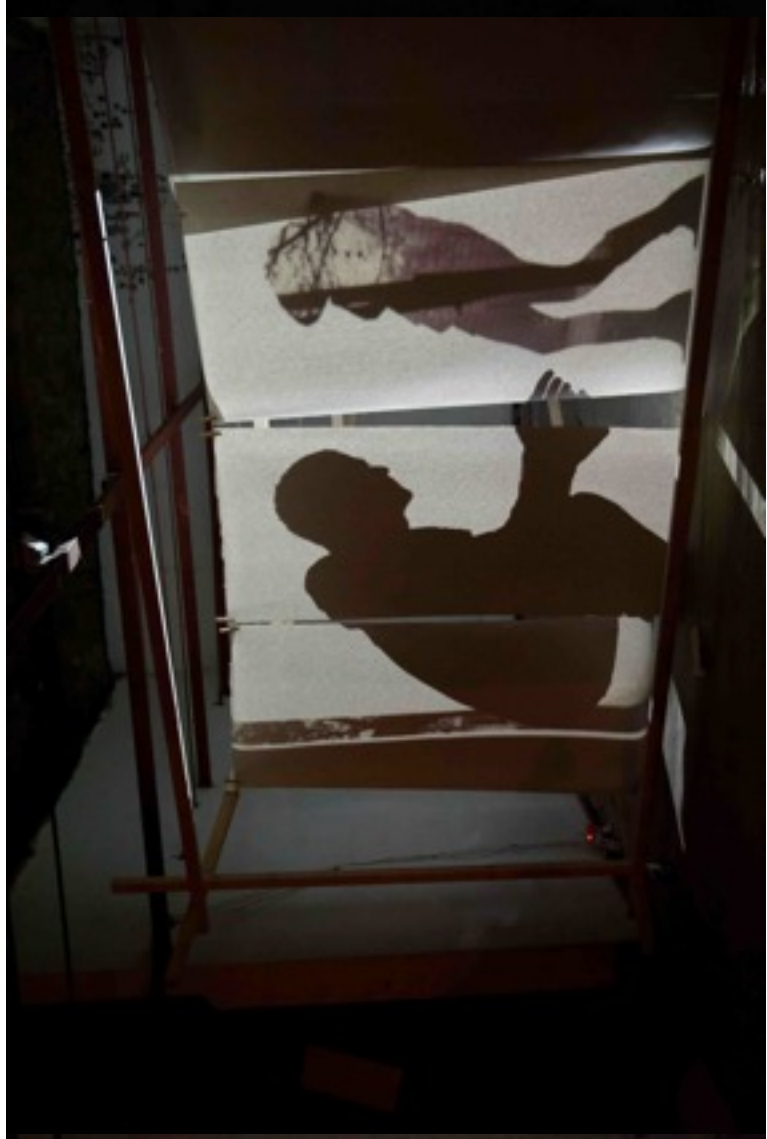




memorandum

A mechanism of reminder!

TOPOS IV - STAGE & CHORUS/ORCHESTRA





memorandum
A mechanism of reminder!

TOPOS V - SHADOWS



memorandum

A mechanism of reminder!

TOPOS V - SHADOWS



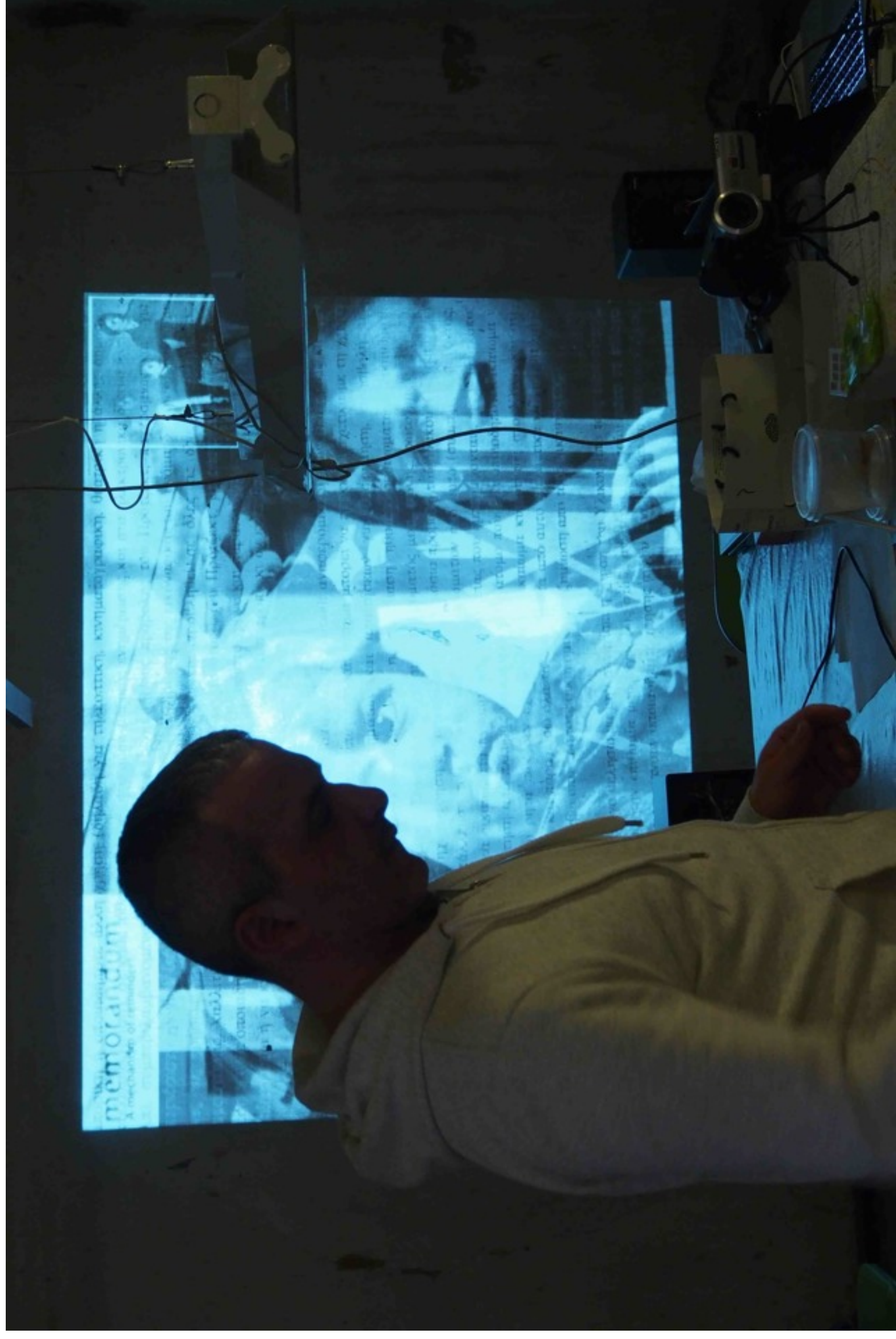
memorandum

A mechanism of reminder!



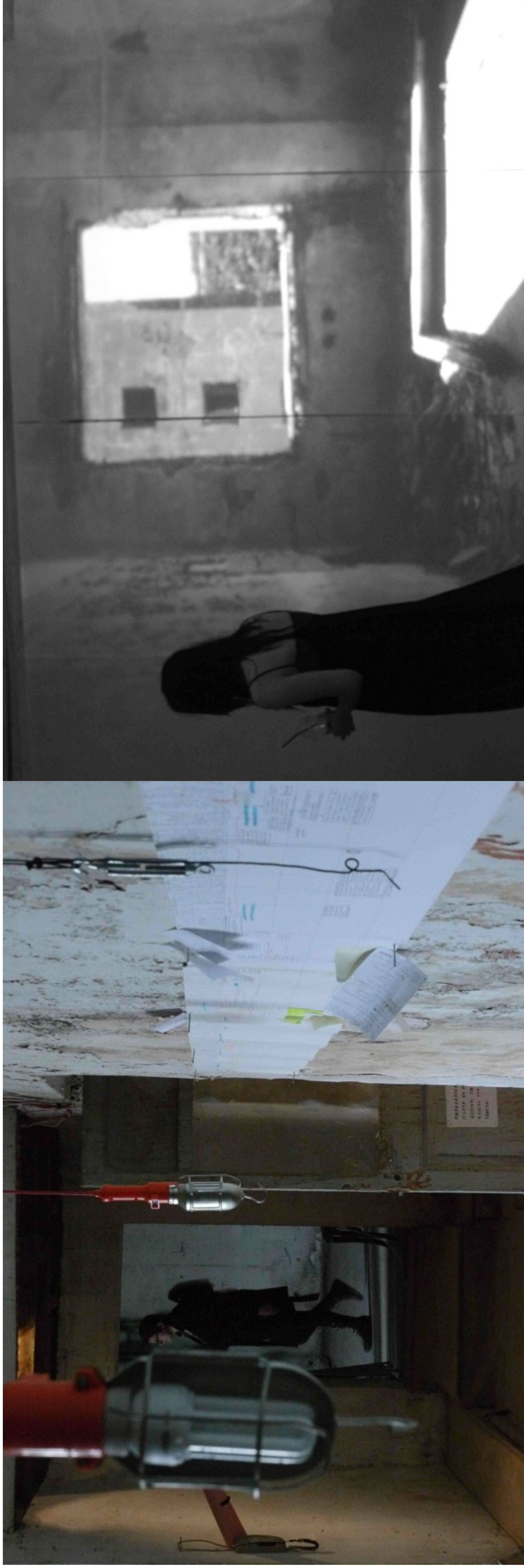
memorandum

A mechanism of reminder!



memorandum

A mechanism of reminder!



memorandum

A mechanism of reminder!



memorandum

A mechanism of reminder!



Memorandum

A mechanism of reminder!



memorandum

A mechanism of reminder!

THANK YOU!

