

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

**Σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή και/σε μεταβαλλόμενες πόλεις
Τα παραδείγματα της Αθήνας και των Σκοπίων**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Σοφία Γρηγοριάδου

Αθήνα, Σκόπια 2023

Το έργο συγχρηματοδοτείται από την Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση», στο πλαίσιο της Πράξης «Ενίσχυση του ανθρώπινου ερευνητικού δυναμικού μέσω της υλοποίησης διδακτορικής έρευνας» (MIS- 5000432), που υλοποιεί το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ).



Τριμελής Επιτροπή

Αλίκη Αγγελίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπουσα)
Ζάφος Ξαγοράρης, Καθηγητής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών
Δήμητρα Κόφτη, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Σοφία Γρηγοριάδου, 2023

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

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

Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων της συγγραφέα.

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ θερμά την Ελεάνα Γιαλούρη, αρχική επιβλέπουσα αυτής της διατριβής, η οποία συνέχισε να προσφέρει τις διεξοδικές παρατηρήσεις και τον χρόνο της μέχρι και την ολοκλήρωση της συγγραφής. Ευχαριστώ πολύ την Αλίκη Αγγελίδου, που ανέλαβε την επίβλεψη, για τις καίριες παρατηρήσεις και παρεμβάσεις της, καθώς και τα άλλα δύο μέλη της τριμελούς επιτροπής, Δήμητρα Κόφτη και Ζάφο Ξαγοράρη. Πολλές ευχαριστίες οφείλω στον καθηγητή του Ινστιτούτου Εθνολογίας και Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Αγ. Κυρίλλου και Μεθοδίου στα Σκόπια, Ljupčo Risteski, που παρακολούθησε την εξέλιξη μεγάλου μέρους της έρευνάς μου εκεί.

Για τις συζητήσεις μας γύρω από ζητήματα ανθρωπολογικής και καλλιτεχνικής έρευνας και θεωρίας, για παρατηρήσεις σχετικά με τη διατριβή, αλλά και για την εμπύχωσή τους ευχαριστώ τις/τους υποψήφιες/-ους διδακτόρισες/-ες με τις/τους οποίες/-ους συμπορευτήκαμε, τόσο στο πλαίσιο του Εργαστηρίου Ανθρωπολογικής Έρευνας, όσο και σε άλλα πλαίσια, εκτός Πανεπιστημίου· ιδιαίτερα τις/τους Παναγιώτη Αντωνιάδη, Άλκηστη Ευθυμίου, Κατερίνα Κωνσταντίνου, Λουκία Λυμπέρη, Έφη Μαστοροδήμου, Περσεφόνη Μύρτσου, Χρήστο Οικονομόπουλο, Βασιλική Πολυκάρπου, Αρεζού Ραϊζιάν, Νεφέλη Ρουμελιώτη, Χριστίνα Τίγκα, Ηώ Χαβιαρά· επίσης, την Κατερίνα Μελισσινού και την Ελπίδα Ρίκου για την καίρια συνεισφορά τους σε κάποιες από αυτές τις συζητήσεις.

Ευχαριστώ πολύ τη Φωτεινή Γουσέτη για το Renkonto, που στάθηκε αφορμή να στρέψω την έρευνά μου στα Σκόπια. Ευχαριστώ επίσης ολόψυχα όλα τα άτομα με τα οποία συνομιλήσαμε στο πλαίσιο της έρευνας, χωρίς την επώνυμη ή ανώνυμη συμβολή των οποίων θα ήταν αδύνατη η πραγματοποίησή της.

Απεριόριστη ευγνωμοσύνη οφείλω στους γονείς μου, για την αμέριστη υποστήριξή τους σε όλα τα επίπεδα, ιδιαίτερα στις δυσκολότερες στιγμές αυτής της πορείας. Ευχαριστώ πολύ τους/τις αγαπημένους/-ους μου Delphine, Γιώργο, Dana, Denis, Εύα, Βούλη, Ana, Χριστίνα, Zorica, Κασσιανή, Νίκο –ιδιαίτερα τους Živko Grozdanoski, Αναστάση Τσούμπα, Πούλιο Φωκά– για την έμπρακτη υποστήριξη, τη φροντίδα και τα όνειρα, όπως και για την υπομονετική απουσία τους όταν χρειάζονται χρόνο απομόνωσης και συγκέντρωσης· για τον ίδιο λόγο, τις/τους συνεργάτιδες/-ες μου Γιώργο, Ελπίδα, Ευγενία, Δήμητρα, David και Eliana, όπως επίσης και τις/τους «μαθήτριες/-τές» μου.

Ευχαριστώ, τέλος, όσες και όσους συμμετείχαν στις προσπάθειες να εξασφαλιστούν οι πολύτιμες παρατάσεις για την κατάθεση των τελικών παραδοτέων των υποτρόφων του ΙΚΥ.

Περιεχόμενα

Διευκρινίσεις.....	14
Εισαγωγή	15
Α. Μεταξύ δύο μεταβαλλόμενων πόλεων, μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης.....	15
Α.1. Αφορμές της έρευνας	15
Α.2. Αντικείμενο, χρόνος, τόπος και ερωτήματα της έρευνας.....	18
Β. Θεωρητικό πλαίσιο	23
Β.1. Η σχεσιακή διαμόρφωση του χώρου. Διαφιλονικούμενοι χώροι, μνήμη και κληρονομιά	23
Β.1.i. Οι πόλεις στο επίκεντρο.....	23
Β.1.ii. Αστικές Γεωγραφίες. Κυρίαρχα αφηγήματα και διαιρέσεις.....	25
Β.1.iii. Πολυσημία και πολλαπλές διεκδικήσεις των δημόσιων χώρων	27
Β.1.iv. Μνήμη και δημόσιος χώρος. Η δυναμική των μνημείων	30
Β.2. Ανθρωπολογία και τέχνη	33
Β.2.i. Προσεγγίσεις από την πλευρά της τέχνης: (αντ)αγωνισμός και σχεσιακός ανταγωνισμός	38
Β.2.ii. Προσεγγίσεις από την πλευρά της ανθρωπολογίας: αναστοχασμός, έμφαση στο συγκεκριμένο, εμπρόθετη δράση, παγίδες και μάγεμα	41
Β.2.iii. Μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης.....	44
Γ. Μεθοδολογία.....	47
Γ.1. Τα όρια του πεδίου	47
Γ.2. Από τη συμμετοχική παρατήρηση στην παρατηρητική συμμετοχή.....	50
Γ.3. Συγκριτική και πολυτοπική εθνογραφία	56
Γ.4. Σώμα, περπάτημα, φαινομενολογία.....	57
Γ.5. Εργαστήρια.....	60
Γ.6. «Πεδίο» και εθνοτικά όρια.....	61
Δ. Κεφάλαια Διατριβής	63
Δ.1. Πρώτο μέρος. Σκόπια - Αθήνα: μεταβαλλόμενες πόλεις και ο ρόλος της τέχνης.....	63
Δ.1. Δεύτερο μέρος. Σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή και πόλη: εθνογραφικά παραδείγματα.	64
Πρώτο μέρος. Σκόπια – Αθήνα: μεταβαλλόμενες πόλεις και ο ρόλος της τέχνης	67

Κεφάλαιο 1: Μεταξύ «Ανατολής», «Δύσης», «Βορρά» και «Νότου»: Αναπαραστάσεις της Ελλάδας και της Βόρειας Μακεδονίας	68
Α. Οριενταλισμός, βαλκανισμός, κρυπτο-αποικιοκρατία: θεωρητικές προσεγγίσεις.....	69
Β. Ιστορική επισκόπηση	79
Β.1. Ονοματίζοντας τα «Βαλκάνια»	79
Β.2. Όψεις των Βαλκανίων από την εποχή του Διαφωτισμού έως τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο	80
Β.3. Η ψυχροπολεμική περίοδος	83
Β.4. «Γιουγκοσλαβία, Δημοκρατία της Μακεδονίας, Βόρεια Μακεδονία: έχω ζήσει σε τρεις διαφορετικές χώρες παραμένοντας στην ίδια πόλη»	88
Β.5. Επίσημες μετονομασίες πόλεων, δρόμων, δημόσιων κτιρίων	93
Β.6. Επαφές από το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου μέχρι και σήμερα	95
Γ. Σύγχρονες αναπαραστάσεις, σχέσεις και ανταλλαγές.....	101
Γ.1. Είναι τα Σκόπια στο Κόσοβο;	101
Γ.2. Εξευρωπαϊσμός.....	103
Γ.3. Αναπαραστάσεις της «κρίσης».....	106
Κεφάλαιο 2: Δημόσιος χώρος και τέχνη στην Αθήνα	111
Α. Ο ρόλος της αρχαιότητας στη διαμόρφωση της πρωτεύουσας του νεαρού ελληνικού κράτους	111
Β. Μεταξύ κλασικής αρχαιότητας και (εκ)μοντερνισμού	117
Β.1 Πολυκατοικίες και μονοπάτια στη «σκιά του Ιερού Βράχου»	117
Β.2. Πολιτιστική πολιτική και καλλιτεχνική δραστηριότητα κατά τον 20ο αιώνα	123
Β.3 Από τους Ολυμπιακούς Αγώνες στο «καταστρέψτε την Αθήνα».....	128
Γ. Η Αθήνα κατά το διάστημα της έρευνας (2008-2019).....	132
Γ.1. Κρίση: μεταξύ δαιμονοποίησης και εξιδανίκευσης.....	132
Γ.2. Νέες συνθήκες καλλιτεχνικής παραγωγής, οργάνωσης και διάχυσης.....	139
Δ. Φωτίζοντας τους καιρούς	150
Κεφάλαιο 3: Δημόσιος χώρος και τέχνη στα Σκόπια	154
Α. Σκόπια: Μια διχασμένη πόλη;	154
Α.1. Οθωμανική περίοδος: η αρχή του καπιταλισμού πριν το τέλος μιας πολυπολιτισμικής αυτοκρατορίας.....	157
Α.2. Σερβική κατάκτηση: «εξευρωπαϊσμός», αναπλάσεις, διαιρέσεις.....	159
Α.3. Σοσιαλιστική Γιουγκοσλαβία	161

A.3.i Ένα «πολιτισμικό γεγονός» 6.1 βαθμών της κλίμακας Ρίχτερ	161
A.3.ii Οθωμανική κληρονομιά και γιουγκοσλαβική εκκοσμίκευση	166
A.3.iii. Τέχνη και καλλιτεχνικοί θεσμοί.....	169
A.4. «Μετάβαση»: Το τέλος της ουτοπίας.....	171
A.4.i. Εθνοτικές διαφορές μετά τη διάλυση.....	171
A.4.ii. Μετασοσιαλιστικές μεταβολές στον αστικό ιστό	173
A.4.iii. Εξωτερικές παρεμβάσεις και τέχνη υπό «μετάβαση»	175
B. Τα Σκόπια κατά το διάστημα της έρευνας (2008-2019)	177
B.1.i. «Εξαρχαϊσμός», εξευρωπαϊσμός, καθαρότητα και θεραπεία	177
B.1.ii. Ένα «τείχος» πλάι στον Βαρδάρη	183
B.1.iii. Διασχίζοντας γέφυρες και διαπερνώντας το «τείχος».....	186
B.1.iv. Ένας Αλβανός ήρωας	190
B.2. Αντιδράσεις στο Skopje 2014.....	191
B.3. Σύγχρονη τέχνη στα Σκόπια	194
Γ. Τρεις «Ακροπόλεις» στον λόφο Gradište	202
Γ.1 Το Kale ως «πεδίο άσκησης σχέσεων εξουσίας».....	203
Γ.2. Φρούριο πολιτισμού.....	205
Γ.3. Ένα σύγχρονο οχυρό.....	210
Δεύτερο μέρος. Σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή και πόλη: εθνογραφικά παραδείγματα. 213	
Κεφάλαιο 4 Μνήμη, μνημεία και κληρονομιά	214
A. Μια εικόνα της Μέκκα και το «βάρος» των προγόνων	214
B. Μνήμη και λήθη στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή στην Αθήνα	218
B.1. Καλλιτεχνικές αμφισβητήσεις του επίσημου αφηγήματος περί κληρονομιάς στην Αθήνα.....	218
B.2. documenta 14: μεταξύ αναστοχαστικότητας και εξιδανίκευσης του παρελθόντος της πόλης.....	223
B.3. Επιστροφή στη σύγχρονη πόλη: το καλλιτεχνικό ενδιαφέρον για τη μοντέρνα αθηναϊκή δόμηση.....	227
B.4. Μνημειοποιώντας τους φοίνικες.....	233
Γ. Μνήμη και λήθη στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή στα Σκόπια.....	238
Γ1. Παρωδώντας την παρωδία	239
Γ2. Τι θα θυμούνται οι επόμενες γενιές;	241
Γ.2.i. Αρχεία, καταγραφές και ιδρύματα.....	243
Γ.2.ii. «Ενεργοποιώντας», διασώζοντας και μνημονεύοντας χώρους	247

Γ.2.iii «Απελευθερώνοντας» χώρο	252
Γ3. Ένα τσιμεντένιο αντίσκηνο στα Σκόπια	254
Δ. Άξια ανάδειξης και φορείς μνήμης σε μεταβαλλόμενες πόλεις	257
Κεφάλαιο 5: Εγκαθιδρύοντας «ήρωες» και «ηρωίδες» στη δημόσια σφαίρα.....	263
Α. Η αμφισβητούμενη κληρονομιά του Μεγάλου Αλεξάνδρου	263
Α.1. Διεκδικήσεις του Έφιππου Πολεμιστή στα Σκόπια	263
Α.2. Ένας έφιππος πολεμιστής στην Αθήνα	268
Β. Φύλο και αμφισβητούμενοι «ήρωες» και «ηρωίδες»	273
Β.1. Ένα πάρκο για τη Γυναίκα Αγωνίστρια χωρίς γυναίκες	273
Β.2. Επιστροφή στη ζωγραφική: μνημόνευση και μάγεμα.....	279
Β.2.i. «Οι Ηρωίδες της εποχής μας» σε ένα σαλόνι του μέλλοντος.....	279
Β.2.ii. Κίβδηλη τέχνη ή «Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός Χωρίς Σοσιαλισμό»....	285
Β.2.iii. Η δύναμη της ρεαλιστικής αναπαραστατικής ζωγραφικής: Εισάγοντας	
γυναικείες ιστορίες «στο κυρίαρχο ρεύμα»	288
Β.3. «Ηρωες» σε βάθρα παρατηρούν το πρώτο Pride Parade από ψηλά	289
Β.4. «Queerωες» και επαναστατημένοι ιθαγενείς	293
Γ. Σώματα «εκτός τόπου». Ποιες ζωές έχουν αξία;	300
Γ.1. «Αγωνιστικό Πένθος».....	301
Γ.2. «Απειλή για τη δημόσια υγεία».....	304
Γ.3. Πίσω από το πέπλο και πίσω από τη βεβήλωση	308
Δ. Ηρωοποιήσεις και ανωνυμοποιήσεις	309
Κεφάλαιο 6: Διεκδικήσεις και διαφιλονικούμενοι χώροι	311
Α. Διαμαρτυρίες και μεταβολές στην όψη της πόλης	311
Β. Διαφιλονικούμενοι χώροι στην Αθήνα	316
Β.1. Χώροι πρασίνου και λευκοί τοίχοι.....	316
Β.2. Φούξια υπογραμμιστής: μια θραυσματική ιστοριογραφία	320
Β.3. Κίτρινος υπογραμμιστής: μια αναπάντεχη συνάντηση	327
Γ. Διαφιλονικούμενοι χώροι στα Σκόπια.....	333
Γ.1. Κίτρινος σταυρός: μια πολλαπλά διεκδικούμενη «ελεύθερη περιοχή».....	333
Γ.2. Πολύχρωμη Επανάσταση.....	342
Γ.3. Λευκό: καλλιτεχνικές προσεγγίσεις με αφορμή ένα ανεπιθύμητο μνημείο	
.....	347
Γ.4. Χρώματα: ό,τι απομένει.....	350
Δ. Μαρκάροντας διαδηλώσεις	356

Κεφάλαιο 7: Μπεςαμέλ και Ωδή στη Χαρά.....	360
Α. Τροφή.....	360
Α.1. Η τροφή ως μέσο γνωριμίας με την πόλη.....	360
Α.2. Τροφή, έθνος και ευρωπαϊκότητα: η φέτα και το αίβαρ	362
Α.3. Τροφή και τέχνη.....	366
Β. Μπεςαμέλ: επιτελέσεις μεταξύ τέχνης και ανθρωπολογίας	369
Β.1. Μια ανάγνωση του <i>Τσελεμεντέ</i> οδηγεί σε αντικατοπτρισμούς	369
Β.2. Ορεκτικό: Τροφή και αμφιθυμίες	373
Β.3. Σαλάτα: διαμόρφωση του <i>Μπεςαμέλ</i> με αφορμή την έκθεση σε Σκόπια και Αθήνα	374
Β.4. Κυρίως πιάτο: παρουσιάζοντας το <i>Μπεςαμέλ</i> στα Σκόπια και στην Αθήνα	379
Β.5. Επιδόρπιο: συμπεράσματα και σκέψεις.....	385
Γ. Τρώγοντας και τραγουδώντας μεταξύ Δύσης και Ανατολής	388
Γ.1. «Απατηλές» συνταγές στη d14 και η «πραγματική» Αθήνα	388
Γ.2. Ένα πιάτο και μια ιστορία	394
Γ.3. Τραγουδώντας την <i>Ωδή στη Χαρά</i> στα Αραβικά	396
Γ.4. Το ρολόι της Ευρώπης στην πλατεία Ομονοίας.....	399
Γ.5. Ecstasy of Europa	406
Δ. Το μέλλον της Ευρώπης	409
Επίλογος	413
Α. Ανάμεσα σε δύο «ενδιαφέρουσες» πόλεις	413
Β. Εθνογραφία και τέχνη «σε κίνηση».....	416
Β.1. Μεταξύ Αθήνας και Σκοπίων, μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης.....	416
Β.2. Μεταβαλλόμενες πόλεις, μεταβαλλόμενη τέχνη	418
Γ. «Ανταλλαγές χωρίς (;) ανταλλαγή»	424
Πηγές – Βιβλιογραφία.....	428
Πηγές	428
Α. Αρχεία	428
Β. Νόμοι.....	428
Γ. Καλλιτεχνικά έργα και δημόσια γλυπτά	428
Βιβλιογραφία.....	432
Ελληνόγλωσση	432
Ξενόγλωσση	442

Εικόνες

Εικόνα 1: Ανδριάντας του Ρήγα Βελεστινλή (Φεραίου)	114
Εικόνα 2: <i>Ελληνικόν Σχολείον έν καιρώ δουλείας</i>	115
Εικόνα 3: Αθηναϊκό αστικό τοπίο και ορίζοντας της πόλης.....	121
Εικόνα 4: Εργαλεία καθαρισμού ακουμπισμένα επάνω σε τμήμα του Θεμιστόκλειου τείχους	122
Εικόνα 5: Νυχτερινή λήψη του ορίζοντα των Σκοπίων από την Čaršija.....	158
Εικόνα 6: Ο παλιός σιδηροδρομικός σταθμός – σήμερα Μουσείο της Πόλης των Σκοπίων.	162
Εικόνα 7: Το Τείχος της πόλης υπό κατασκευή, 1973.	164
Εικόνα 8: Εργασίες για το Skorje 2014	183
Εικόνα 9: Άποψη των κτιρίων του Skorje 2014 στη Βορειοανατολική όχθη του Βαρδάρη.	185
Εικόνα 10: Ηχεία που εκπέμπουν υπέρηχους στα εγκατεστημένα στο πλαίσιο του Skorje 2014 φώτα στη Βορειοανατολική όχθη του Βαρδάρη	186
Εικόνα 11: <i>Europeja</i>	188
Εικόνα 12: Μέρος του ψηφιδωτού της πλατείας-γέφυρας Σκεντέρμπεη	191
Εικόνα 13: Η Mobilna/Montažna Galerija, στο πάρκο Francofonia.....	200
Εικόνα 14: Daniel Serafimovski <i>Μεταξύ δύο πλευρών</i> , Gradište (2016).	205
Εικόνα 15: Το κτίριο του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης (Tygry).....	209
Εικόνα 16: Εικόνα της Μέκκα - ευχτήριο μήνυμα	215
Εικόνα 17: Ηώ Χαβιαρά, <i>Archaeo-stress</i> (2015b).	220
Εικόνα 18: Σοφία Γρηγοριάδου <i>Parthesoap</i> (2017)	220
Εικόνα 19: ΦΥΤΑ, <i>20 χρόνια φύκος</i> (2013).....	222
Εικόνα 20: Ζάφος Ξαγοράρης, <i>η Κόγχη</i> (2017).....	225
Εικόνα 21: Δημήτρης Θεοδωρόπουλος, <i>The Greek Party</i> (1999-2003)	231
Εικόνα 22: Γιάννης Θεοδωρόπουλος, <i>Αυτοποτρέτο</i> (2014).....	232
Εικόνα 23: Navine Khan-Dossos, <i>Φαντάσου ένα φοινικόδεντρο</i> (2015).....	236
Εικόνα 24: Κατερίνα Κομμανού, <i>Greece Crowns Byron</i> (2017).....	236
Εικόνα 25: Καλυμμένοι με νάιλον φοίνικες στις όχθες του Βαρδάρη	237
Εικόνα 26: Adnan Softic, <i>Bigger than Life</i> (2018).	242
Εικόνα 27: Filip Jovanovski, <i>Αν τα κτίρια μπορούσαν να μιλήσουν</i> (2017-8)	250

Εικόνα 28: Dejan Ivanovski, Filip Jovanovski, #Osloboduvanje #Povrzuvanje #Pročistuvanje #Reprogramiranje (2018)	253
Εικόνα 29: Έφιππος πολεμιστής 1.....	264
Εικόνα 30: Έφιππος πολεμιστής 2.....	264
Εικόνα 31: Igor Toševski, <i>Εμπρός στο Παρελθόν</i> (2012).....	266
Εικόνα 32: Most Mechanics are Crooks, <i>Η τέχνη συμφιλιώνει τους λαούς!</i> (2019).	271
Εικόνα 33: Περπατώντας δίπλα σε αγάλματα.....	274
Εικόνα 34: Το σύμπλεγμα της Ολυμπίας στην είσοδο της Stara Čarsija	275
Εικόνα 35: Το Μνημείο στη Γυναίκα Αγωνίστρια	276
Εικόνα 36: Άποψη της έκθεσης <i>Οι ηρωίδες της εποχής μας</i>	280
Εικόνα 37: Πορτρέτο των Kristina Lelovac και Jana Kocevska.....	282
Εικόνα 38: Δέσποινα Σεβαστή, <i>Statue Lake/ Is your figure less than Greek?</i> (2018)	296
Εικόνα 39: Η αφίσα της έκθεσης 200 χρόνια ασφυξία.....	298
Εικόνα 40: Kangela Tromokratisch, <i>Αι Μωρή</i> (2019).....	300
Εικόνα 41: Το βανδαλισμένο έργο της Shqipe Mehmeti	309
Εικόνα 42: Υπογραμμίσεις στα σπασμένα μάρμαρα στην είσοδο του Μετρό Συντάγματος	321
Εικόνα 43: Χάρτες της παρέμβασης.....	321
Εικόνα 44: Κίτρινη υπογράμμιση 1.....	328
Εικόνα 45: Κίτρινη υπογράμμιση 2.....	328
Εικόνα 46: <i>Κίτρινος Σταυρός</i> (2009)	334
Εικόνα 47: Ο <i>Κίτρινος Σταυρός</i> κατά τη διάρκεια του σβησίματός του.....	339
Εικόνα 48: Ο <i>Κίτρινος Σταυρός</i> μετά από το σβήσημό του.....	340
Εικόνα 49: Η Spirovska μπροστά από την Porta Makedonija	350
Εικόνα 50: Οι ΟΡΑ πραγματοποιούν το έργο τους <i>Za ona li se borevme?</i>	350
Εικόνα 51: το Υπουργείο Πολιτισμού στα Σκόπια	351
Εικόνα 52: Μενού εστοατορίου που προτείνει «Νοτιομακεδονική» σαλάτα.....	361
Εικόνα 53: Σερβίροντας μπεσαμέλ.....	375
Εικόνα 54: Το τραπέζι του Μπεσαμέλ	375
Εικόνα 55: Επιλογή από τα σουπλά που χρησιμοποιήθηκαν στην έκθεση στην Αθήνα	377
Εικόνα 56: Το τραπέζι του Μπεσαμέλ μετά το τέλος της περφόρμανς στην Αθήνα.....	380
Εικόνα 57: Άννα Χουσιάδα, <i>Ένα πιάτο και μια ιστορία</i> (2020).....	396

Εικόνα 58: <i>Ωδή στη Χαρά – Μπεσαμέλ</i>	397
Εικόνα 59: Remijon Pronja, <i>An-die-Freude / Nushid AlFarah</i> [Ωδή στη Χαρά] (2016)	397
Εικόνα 60: Πλατεία Ομόνοιας	401
Εικόνα 61: Welcome to Greece.....	405

Σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή και/σε μεταβαλλόμενες πόλεις

Τα παραδείγματα της Αθήνας και των Σκοπίων

Σοφία Γρηγοριάδου

Περίληψη

Η διατριβή παρακολουθεί μεταβολές που λαμβάνουν χώρα από τα τέλη της δεκαετίας του 2000 μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 2010 στην Αθήνα και τα Σκόπια, με ιδιαίτερη εστίαση στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή και έκθεση. Οι σχέσεις των δύο πόλεων ανακινήθηκαν με την υπογραφή της Συμφωνίας των Πρεσπών το 2018. Όμως η Αθήνα και τα Σκόπια, στην ημιπεριφέρεια της Ευρώπης και εντός ή υπό ένταξη στην Ευρωπαϊκή Ένωση, συνδέονται μεταξύ τους και με άλλους τρόπους. Η περίοδος που με απασχολεί χαρακτηρίζεται και στις δύο πόλεις από συνθήκες που, παρά τις σημαντικές διαφορές τους, διαμορφώνονται μέσα από μέτρα λιτότητας και τη συρρίκνωση του κράτους πρόνοιας, σε συνδυασμό με την προβολή εθνοπατριαρχικών αφηγημάτων. Ακολουθώντας τα νήματα που ξετυλίζουν τα καλλιτεχνικά έργα που μελετώ, αναδεικνύεται το πώς η σύγχρονη τέχνη ανταποκρίνεται πολυφωνικά σε αυτές τις μεταβολές. Προτείνει διαφορετικούς τρόπους οργάνωσης και έκθεσης, συνδιαλέγεται με κινητοποιήσεις που λαμβάνουν χώρα στις δύο πόλεις και επεξεργάζεται παλιές και νέες μνήμες, την πολιτισμική κληρονομιά, ιδέες γύρω από μια ευρωπαϊκή ανωτερότητα, καθώς και επίσημα αφηγήματα για την πόλη. Την ίδια στιγμή, η τέχνη συμμετέχει τόσο στην επαναδιαπραγμάτευση δημόσιων εικόνων για τις δύο πόλεις, όσο και σε διαδικασίες αστικού «εξευγενισμού», ως φορέας ή/και ως σχολιάστριά τους. Τέλος, η διατριβή αποτελεί μια ανθρωπολογία της τέχνης και διά της τέχνης. Διερευνά και προτείνει τρόπους συνομιλίας μεταξύ τους, αλλά και μεταξύ Αθήνας και Σκοπίων, μέσα και από τη δική μου καλλιτεχνική παραγωγή με επίκεντρο την τροφή, ως καλλιτέχνιδας που συμμετέχει η ίδια στο εθνογραφικό «πεδίο».

Λέξεις-κλειδιά: σύγχρονη τέχνη, Βαλκάνια, δημόσιοι χώροι, κρίση, αναπαραστάσεις, τροφή

Contemporary art production in/and changing cities

The examples of Athens and Skopje

Abstract

This dissertation examines changes taking place in Athens and Skopje between the late 2000s and the late 2010s. In particular, it focuses on contemporary artistic production and exhibition. The signing of the Prespa Agreement in 2018 has stimulated relations between the two cities. However, Athens and Skopje, located in the semi-periphery of Europe and either within or aspiring to join the European Union, are interconnected in other ways, too. Despite the differences in each city, the research period, is characterised by austerity measures and the devaluation of the welfare state, along with the promotion of ethno-patriarchal narratives. Following the threads unraveled by the artworks in study, it becomes clear that contemporary art responds to these transformations in polyphonic ways. It proposes different modes of organisation and exhibition, engages with the mobilisations taking place in both cities, as well as with old and new memories, cultural heritage, ideas of European superiority, and official narratives about the city. At the same time, art partakes in the negotiation of public images of both cities, as well as in processes of gentrification, acting as their agent and/or a commentator. Finally, this dissertation is an anthropology of art and through art. It explores and proposes dialogues between art and anthropology, but also between Athens and Skopje, also through my own artistic production (focused on food), myself being an artist participating in the ethnographic “field”.

Keywords: contemporary art, Balkans (the), public spaces, crisis, representations, food

Διευκρινίσεις

Το σύστημα προφοράς που ακολουθείται για το κυριλλικό αλφάβητο είναι το ISO 9:1968. Τα ж, ч, ш, ї, ќ, љ, ѐ, s, ђ μεταγράφονται ως ž, č, š, ġ, k, lj, nj, dz, dž αντιστοίχως.

Όταν μεταφράζω από τα Αγγλικά, που το γένος των υποκειμένων δεν υπονοείται, χρησιμοποιώ, όπως στο υπόλοιπο κείμενο, το ουδέτερο γένος ή εναλλακτικά το δίπολο θηλυκό/-κατάληξη αρσενικού, εκτός εάν η πηγή αναφέρεται ρητά σε θηλυκό ή αρσενικό πρόσωπο. Παραθέτοντας από τα Μακεδονικά και άλλες γλώσσες που διατηρούν εμφανές το γένος ουσιαστικών και επιθέτων, υιοθετώ εκείνο που έχει επιλέξει το άτομο που συνέγραψε το απόσπασμα.

Σε ό,τι αφορά το λεξιλόγιο, ως «Μακεδονία» αναφέρω την ευρύτερη γεωγραφική περιοχή της Μακεδονίας, που μοιράζεται μεταξύ των κρατών της Βόρειας Μακεδονίας, της Ελλάδας, της Βουλγαρίας και της Αλβανίας. Η χώρα, σύμφωνα με τη Συμφωνία των Πρεσπών (2018), αναφέρεται ως «Βόρεια Μακεδονία» και η επίσημη γλώσσα της ως «Μακεδονική»/«Μακεδονικά». Για το ελληνικό γεωγραφικό διαμέρισμα διευκρινίζω κάθε φορά τι εννοώ. Για την κυρίαρχη αριθμητικά εθνότητα της Βόρειας Μακεδονίας –και όχι για την ιθαγένεια– χρησιμοποιώ το «(Σλαβο)Μακεδόνισσα/-ας». Εκτός παρένθεσης είναι η μορφή που χρησιμοποιούν τα ίδια τα υποκείμενα για να αυτοπροσδιοριστούν, ενώ το «(Σλαβο)» προστίθεται για να τα διαφοροποιήσει για το ελληνόφωνο αναγνωστικό κοινό από τις/τους Ελληνίδες και Έλληνες του γεωγραφικού διαμερίσματος. Σε τίτλους, ευθύ λόγο και αποσπάσματα εντός εισαγωγικών χρησιμοποιώ τον τρόπο εκφοράς της πηγής.

Εισαγωγή

Α. Μεταξύ δύο μεταβαλλόμενων πόλεων, μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης

Α.1. Αφορμές της έρευνας

Κάπου στα μέσα της δεκαετίας του 1990, μαθήτριες και μαθητές ενός δημοτικού σχολείου της Αθήνας, όπου πέρασα τα σχολικά μου χρόνια, λάμβαναν ως δώρο αποφοίτησης μια μικρή καρφίτσα με τον ήλιο της Βεργίνας εκ μέρους του Συλλόγου γονέων και κηδεμόνων. Ήταν χρυσού χρώματος, ατελώς στρογγυλή, σαν χειροποίητη, και ο ήλιος ήταν ανάγλυφος. Έμοιαζε με αρχαιολογικό εύρημα, σαν εκείνα που μου άρεσε να χαζεύω στα μουσεία. Είχε προηγηθεί η διάλυση της Γιουγκοσλαβίας και η περιοχή που συνόρευε με την Ελλάδα, η οποία ήταν πλέον ανεξάρτητη χώρα, είχε αρχικά ονομαστεί «Δημοκρατία της Μακεδονίας», όπως δηλαδή η ελληνική επαρχία που είχαμε πάει για διακοπές ένα από τα προηγούμενα καλοκαίρια. Η χώρα αυτή, μας έλεγαν, είχε για σημαία της τον ήλιο της καρφίτσας, ίδιο με εκείνον που κοσμούσε και το νέο, τότε, ελληνικό εκατόδραχμο. Τα προηγούμενα χρόνια, γίνονταν μαζικά συλλαλητήρια σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη, ως διαμαρτυρία απέναντι στην «καπήλευση» του ονόματος *Μακεδονία* και της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς που αυτό εκπροσωπούσε. Η τηλεόραση προέβαλε συχνά μακροσκελείς συζητήσεις και αναλύσεις για «διαπραγματεύσεις» ανάμεσα στις δύο χώρες, «εμπάργκο», μια «ενδιάμεση συμφωνία», ένα παράξενο μακροσκελές όνομα κι άλλες έννοιες και σχέσεις δυσνόητες.

Μέσα από όλα αυτά, διαμορφωνόταν στη σκέψη μου μια εικόνα για έναν μάλλον απρόσωπο, απροσδιόριστο «εχθρό», που ήθελε να σφετεριστεί την ελληνική γη και ιστορία και θα μπορούσε ανά πάσα στιγμή να επιτεθεί από τον Βορρά. Οι εικόνες του Μέγα Αλέξανδρου σε μάχες με πολεμιστές και άλογα, που αναπαράγονταν συχνά εκείνη την περίοδο, αποτελούσαν μέρος των επικών στιγμών που φανταζόμουν πως κάποια στιγμή θα ζούσαμε. Ωστόσο, σύντομα άρχισα να αδιαφορώ: η πραγματική δράση δεν άρχιζε ποτέ και όλες οι συζητήσεις στην τηλεόραση μου φαίνονταν βαρετές. Σταδιακά, έπαψε να με ενδιαφέρει ποιος ήταν «ο εχθρός» από τον Βορρά και πώς έμοιαζαν αυτά τα «Σκόπια», από όπου, υποτίθεται, θα ερχόταν. Η αδιαφορία αυτή σε συνδυασμό με την άγνοια του τι συνέβαινε στην άλλη πλευρά των συνόρων κράτησε χρόνια, παρότι μεγαλώνοντας είχα την ευκαιρία να διαβάσω για την «απαγορευμένη γλώσσα» (Κωστόπουλος 2008) και να μάθω ως έναν βαθμό τι είχε συμβεί μετά τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας, ενώ επίσης αποκτούσα εργαλεία για να κατανοήσω καλύτερα τους τρόπους που κατασκευάζονται τα εθνικά αφηγήματα, εγκαθιδρύονται καθεστώτα του αισθητού, της επίσημης μνήμης, της λήθης και

της αδιαφορίας. Επρόκειτο για μια αδιαφορία και μια άγνοια όχι μονάχα δική μου, αλλά γενικευμένη γύρω μου σε ό,τι αφορά τη γεωγραφία, την ιστορία, την τέχνη και τον πολιτισμό της γειτονικής χώρας (βλ. και Μόσχος 2019).

Δύο δεκαετίες περίπου αργότερα, μια καλοκαιρινή βραδιά του 2014 στην κεντρική πλατεία της πόλης Κρούσοβο, έφερνα ξανά στο νου μου εκείνη την καρφίτσα και την επικείμενη επίθεση που δεν συνέβησαν ποτέ, καθώς χόρευα ανάμεσα σε κατοίκους της κωμόπολης και άτομα που είχαν ταξιδέψει ως εκεί από τα Σκόπια, την Αθήνα και αλλού. Στη σκηνή, το γιαπωνέζικο σχήμα Piramidos έπαιζε γνωστά λαϊκά τραγούδια από τη Β. Μακεδονία και την Ελλάδα, με έναν τρόπο που ήταν την ίδια στιγμή οικείος και ανοίκειος, όχι μόνο σε εμένα αλλά και στα υπόλοιπα άτομα που παρευρίσκονταν, όπως διαπίστωνα από τις γύρω κουβέντες, την έκφραση προσώπων που παρακολουθούσαν αποσβολωμένα την εκδήλωση, καθώς και από τους χορούς που ξεκινούσαν και κάπου μπερδεύονταν και έπειτα συνεχίζονταν με τον ίδιο ενθουσιασμό.

Η συναυλία ήταν μέρος του καλλιτεχνικού πρότζεκτ *Renkonto*¹ της Φωτεινής Γουσέτη (2014) με την υποστήριξη του τότε συντρόφου της, Oliver Bozinovski. Συνίστατο σε μια τριήμερη σειρά εκδηλώσεων, η οποία περιλάμβανε τη θρησκευτική τελετή του μεταξύ τους γάμου, μια συνάντηση υποκειμένων από τον χώρο της τέχνης από τις δύο χώρες, που διοργανώθηκε σε συνεργασία με το καλλιτεχνικό δίδυμο OPA από τα Σκόπια, μια σειρά καλλιτεχνικών παρεμβάσεων και ένα ανοιχτό γαμήλιο γλέντι στην κεντρική πλατεία του Κρούσοβου που είχε ως στόχο να διασχίσει υλικά και νοητικά σύνορα και να φέρει κοντά σε έναν κοινό χώρο ανθρώπους από δύο χώρες των οποίων οι διπλωματικές σχέσεις εκείνη την περίοδο ήταν ακόμη τεταμένες.²

Εκείνη την περίοδο, τα ερευνητικά μου ενδιαφέροντα περιστρέφονταν γύρω από εξελίξεις που λάμβαναν χώρα στην Αθήνα, όπως οι μεταβολές που σχετίζονταν με τη χρηματοπιστωτική κρίση, ο ορισμός συγκεκριμένων περιοχών του κέντρου ως «επικίνδυνων για τη δημόσια υγεία»,³ ή ως «θυλάκων ανομίας». Επεξεργαζόμουν τα ερευνητικά αυτά ενδιαφέροντα μέσα από το καλλιτεχνικό μου έργο δίνοντας έμφαση στην ιδέα της «εξυγίανσης» του δημόσιου χώρου, καθώς και στην κατασκευή και εγγραφή εθνικών και

¹ «Συνάντηση» στα Εσπεράντο.

² Ο γάμος δεν έλαβε νομική υπόσταση, αλλά χρησιμοποιήθηκε ως καλλιτεχνικό μέσο από τη Γουσέτη. Όπως υπογραμμίζει η καλλιτέχνης, η γαμήλια τελετουργία συνεπάγεται, εκτός από το μοίρασμα, επίσης δεσμεύσεις για αμοιβαίο σεβασμό για το ζευγάρι, την οικογένεια και τους φίλους του. <http://www.fotinigouseti.com/index.php?page=renkonto> (ημερομηνία πρόσβασης 12/03/2022).

³ Σε συνδυασμό με τη δημόσια διαπόμπευση οροθετικών γυναικών με τη συνδρομή του Κέντρου Ελέγχου και Πρόληψης Νοσημάτων [ΚΕΕΛΠΝΟ].

άλλων αφηγημάτων σε αυτόν. Με απασχολούσε η αντίληψη του χώρου ως συγκρουσιακό πεδίο που συντίθεται από σχέσεις εξουσίας και διεκδίκησης. Όταν στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής συνάντησης στο Κρούσοβο μίλησα με καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες από τα Σκόπια για τα ενδιαφέροντα αυτά, εκείνες/-οι μου πρότειναν να επισκεφθώ την πόλη τους, όπου το εντυπωσιακών διαστάσεων πρόγραμμα ανάπτυξης Skorje 2014, που σχεδίασε και υλοποιούσε η χριστιανοδημοκρατική εθνικιστική κυβέρνηση VMRO-DPMNE,⁴ βρισκόταν σε πλήρη εξέλιξη. Θεώρησαν πως ο τρόπος που τα νέα αφηγήματα διαμόρφωναν τον δημόσιο χώρο συνδεόταν με όσα τους είχα εκθέσει.

Λίγες μέρες αργότερα, βρέθηκα για πρώτη φορά στην πόλη της οποίας το όνομα είχε συνδιαμορφώσει παιδικές φαντασιώσεις και εφιάλτες μου. Η επίσκεψη αυτή έμελλε να εμπλουτίσει τον τρόπο που αντιλαμβανόμουν την εγγραφή κυρίαρχων αφηγημάτων στον δημόσιο χώρο, ενώ, την ίδια στιγμή, το τοπίο που απλωνόταν γύρω μου ανατροφοδοτούσε με αναπάντεχους τρόπους τα ερευνητικά μου ερωτήματα γύρω από την πόλη της Αθήνας σε ό,τι αφορά τη συμμετοχή της στην κατασκευή του ελληνικού έθνους και της ιστορίας, το πώς διάφορα κυρίαρχα και μη αφηγήματα υλοποιούνται στην πόλη (και τις εικόνες και τους λόγους περί αυτής), αλλά και τον έλεγχο του δημόσιου χώρου. Μετά από μια μεγάλη περίοδο (προσωπικής και συλλογικής) αδιαφορίας και άγνοιας για την πρωτεύουσα της γειτονικής χώρας, άρχισα να αναπτύσσω ένα έντονο «ενδιαφέρον» –μια λέξη που έμελλε να με απασχολήσει ιδιαίτερα στο πλαίσιο της έρευνας (κεφ. 1, 7)– για τις μεταβολές που συμβαίνουν εκεί τα τελευταία χρόνια.

Τον Οκτώβριο του 2014, η μεγάλη διεθνής καλλιτεχνική έκθεση documenta14 (στο εξής d14) ανακοίνωσε τη διοργάνωσή της στην Αθήνα.⁵ Τα νέα αυτά (αλλά και η ίδια η διεξαγωγή της έκθεσης το 2017) συνοδεύονταν από μεταβολές στο καλλιτεχνικό πεδίο της Αθήνας αλλά και στις αναπαραστάσεις της πόλης· μεταβολές που σε κάθε περίπτωση είχαν αρχίσει ήδη να λαμβάνουν χώρα μετά τους Ολυμπιακούς Αγώνες και την λεγόμενη «ελληνική κρίση». Οι αλλαγές αυτές ενέτειναν την ενασχόλησή μου με την πόλη ως πεδίο εκδίπλωσης εθνικών, έμφυλων και άλλων, αλληλένδετων αφηγημάτων, τόσο μέσα από το καλλιτεχνικό μου έργο, όσο και το ερευνητικό, ως συμμετέχουσας στο ερευνητικό πρόγραμμα μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης *Learning from documenta* (LFD).⁶ Επιπλέον,

⁴ Τα αρχικά VMRO-DPMNE σημαίνουν «Εσωτερική Μακεδονική Επαναστατική Οργάνωση - Δημοκρατικό Κόμμα για τη Μακεδονική Εθνική Ενότητα» [Vnatrešna makedonska revolucionerna organizacija - Demokratska partija za makedonsko nacionalno edinstvo]. Το κόμμα βρέθηκε στην εξουσία μεταξύ 2006-2017.

⁵ <https://artreview.com/news-7-oct-2014-documenta-14-athens-and-kassel/> (ημερομηνία πρόσβασης 12/04/2022).

⁶ Σε διοργάνωση Ελπίδας Ρίκου και Ελεάνας Γιαλούρη.

η συνάντησή στο Κρούσοβο με άτομα από τον χώρο της τέχνης μού είχε αποκαλύψει όχι μόνο αντίστοιχες αλλαγές στο καλλιτεχνικό πεδίο στα Σκόπια, αλλά και προβληματισμούς, τακτικές και στρατηγικές που θα μπορούσαν να προσεγγιστούν συγκριτικά με όσα παρατηρούσα ήδη στην Αθήνα.

Κάπως έτσι, άρχισε να διαμορφώνεται η ιδέα για την κατάθεση πρότασης διδακτορικής έρευνας στο Πάντειο Πανεπιστήμιο και συγκεκριμένα στο τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας. Προερχόμενη από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (ΑΣΚΤ) και το Φιλοσοφικό, Παιδαγωγικό και Ψυχολογικό (ΦΠΨ) πρόγραμμα της Φιλοσοφικής του Πανεπιστημίου Αθηνών, δεν είχα σπουδάσει κοινωνική ανθρωπολογία. Είχα, όμως, έρθει σε επαφή με αυτήν λίγα χρόνια νωρίτερα, στο πλαίσιο του μαθήματος *Ανθρωπολογία και Σύγχρονη Τέχνη* στην ΑΣΚΤ.⁷ Η επαφή αυτή συνεχίστηκε μέσα από συλλογικά πρότζεκτ και συνεργασίες⁸ και, τέλος, από τη θέση μου ως μέλος της ιδρυτικής ομάδας⁹ του εργαστηρίου TWIXTlab στο Παγκράτι (2014-σήμερα), που δραστηριοποιείται στο πεδίο μεταξύ τέχνης, κοινωνικών επιστημών και καθημερινότητας. Άρχισα να μοιράζω τον χρόνο μου μεταξύ των δύο πόλεων το καλοκαίρι του 2018, κάτι που συνεχίστηκε μέχρι και την ολοκλήρωση της διατριβής μου. Η σύνδεσή μου και με τις δύο πόλεις είναι εκτός από ερευνητική και προσωπική, καθώς έχω επίσης αναπτύξει φιλικούς κι επαγγελματικούς δεσμούς και στις δύο. Το γεγονός αυτό μου αποκάλυψε βιωματικά τη σημασία αλλά και τις δυσκολίες που προκύπτουν από την οικειότητα [intimacy] (Spivak 2016) στο πεδίο, κάτι που ενισχύθηκε μετά και από τον γάμο μου με κάτοικο της Β. Μακεδονίας το 2021 –ενόψει και της απειλής ενός νέου κλεισίματος συνόρων σε καιρούς πανδημίας.

A.2. Αντικείμενο, χρόνος, τόπος και ερωτήματα της έρευνας

Αντικείμενο της παρούσας έρευνας είναι η συγκριτική προσέγγιση μιας σειράς ιστορικών, κοινωνικών, πολιτικών, οικονομικών και πολιτισμικών μεταβολών που συμβαίνουν στις

⁷ Το οποίο δίδασκε η καλλιτέχνης και ανθρωπολόγος Ελπίδα Ρίκου.

⁸ Εκτός από το LFD, ενδεικτικά αναφέρω το πρότζεκτ μεταξύ τέχνης, ανθρωπολογίας και πολιτισμικής θεωρίας *Αζία* που συμμετείχε στην τέταρτη Μπιενάλε της Αθήνας AGORA (2013) σε επιμέλεια Ελεάνας Γιαλούρη, Ελπίδας Ρίκου και Απόστολου Λαμπρόπουλου (και σε αυτό το πλαίσιο, το πρότζεκτ *Χωροταξία* σε συνεργασία με φοιτήτριες/-τές του Τμήματος Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και την Ελεάνα Γιαλούρη)· την έκθεση και workshop *Αρχαιολογία, Ανθρωπολογία και Σύγχρονη Τέχνη* σε διοργάνωση Ελεάνας Γιαλούρη στο πλαίσιο του συνεδρίου *Αρχαιολογικοί Διάλογοι*, 2015· το πρότζεκτ ηχητικών περιπάτων με μέσα διεντοπισμού *Ακούγοντας ο ένας τον Άλλον*, στο πλαίσιο του προγράμματος του ινστιτούτου Goethe (2013) και τη διεπιστημονική ομάδα *Ακοο-ο* με επίκεντρο τον ήχο, το περπάτημα και την τεχνολογική διαμεσολάβηση, του οποίου είμαι επίσης ιδρυτικό μέλος σε συνεργασία με τον θεωρητικό του πολιτισμού και των μέσων Νίκο Μπουμπάρη, τη μουσικό, καλλιτέχνη και μουσικόλογο Ντάνα Παπαχρήστου και τον ανθρωπολόγο με ειδικευση στον ήχο Γιώργο Σαμαντά.

⁹ Η ιδρυτική ομάδα αποτελείτο από την Ελπίδα Ρίκου, την καλλιτέχνη Ηώ Χαβιαρά και εμένα. Σήμερα, μετά την αποχώρηση της Χαβιαρά, μέλη της ομάδας είναι επίσης η περφόρμερ και φυσική επιστήμονα Ευγενία Βακαλοπούλου και ο ανθρωπολόγος Γιώργος Σαμαντάς.

πόλεις της Αθήνας και των Σκοπίων κατά τη δεκαετία του 2010. Οι μεταβολές αυτές συνδιαμορφώνουν και συνδιαμορφώνονται από αφηγήματα και αναπαραστάσεις που αφορούν, μεταξύ άλλων, τη μνήμη, το έθνος, το φύλο, καθώς και τις σχέσεις των δύο χωρών και των κατοίκων τους με την Ευρωπαϊκή Ένωση (στο εξής ΕΕ) και μεταξύ τους. Η έρευνα εστιάζεται σε μεταβολές που σχετίζονται με διεκδικήσεις και αντιπαραθέσεις στον δημόσιο αστικό χώρο, όπως επίσης με τις πολιτικές της μνήμης, της λήθης και της πολιτισμικής κληρονομιάς, καθώς αυτή γίνεται αντικείμενο διεκδίκησης από διαφορετικά υποκείμενα, συλλογικότητες και φορείς στις δύο πόλεις. Θα προσεγγίσω τις μεταβολές αυτές εστιαζόμενη στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή και έκθεση, διερευνώντας το πώς η τέχνη συμμετέχει, ανταποκρίνεται ή παρεμβαίνει σε αυτές και συνδιαμορφώνει ή σχολιάζει τα κοινωνικά τεκταινόμενα. Ένας από τους κεντρικούς στόχους της συγκριτικής αυτής μελέτης, είναι η διερεύνηση του πεδίου έρευνας που αναπτύσσεται μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης και ιδιαίτερα των τρόπων που μπορεί καμία/-είς να κάνει ανθρωπολογία της τέχνης, αλλά και ανθρωπολογία *διά* της τέχνης (Schneider και Wright 2006· 2013· 2010). Το πεδίο αυτό θα διερευνηθεί όχι μόνο μέσα από την προσέγγιση έργων καλλιτεχνιδων/-ών που εργάζονται, εκθέτουν ή αναφέρονται στις δύο πόλεις,¹⁰ αλλά και μέσα από την αναστοχαστική εξέταση της δικής μου καλλιτεχνικής παραγωγής και συμμετοχής σε καλλιτεχνικά γεγονότα στην Αθήνα και τα Σκόπια. Η συγκριτική μελέτη των δύο πόλεων θα μου επιτρέψει να εντοπίσω στοιχεία που θα μπορούσαν να αναδείξουν μεταξύ τους συσχετισμούς και σημεία κοινού ενδιαφέροντος, ζητήματα που αφορούν την έρευνα μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης και, τέλος, ζητήματα που αφορούν επιμέρους εξελίξεις στην κάθε πόλη ξεχωριστά.

Λαμβάνοντας υπόψη ότι κάθε αλλαγή στο αισθητό συνεπάγεται ή σηματοδοτεί αλλαγές επίσης στο πολιτικό (Ranciere 2012), εξετάζω μεταβολές τόσο στον ίδιο τον δημόσιο χώρο όσο και στη δημόσια σφαίρα:¹¹ σε λόγους και εικόνες που αφορούν την πόλη και προβάλλονται δημόσια, για να εντοπίσω τρόπους με τους οποίους εμπλέκονται με ασυμμετρικές δύναμης, επιδιώξεις, διεκδικήσεις και όνειρα. Θα εστιαστώ στη μορφή κτιρίων, μνημείων και άλλων επεμβάσεων και παρεμβάσεων στον δημόσιο χώρο, καθώς και στο τι

¹⁰ Η τέχνη μεσολαβεί με διαφορετικούς τρόπους στις μεταβολές που λαμβάνουν χώρα στις δύο πόλεις, συμμετέχοντας στην επιβολή νέων αισθητικών καθεστώτων, την αναπαραγωγή των υπαρχόντων ή την αμφισβήτησή τους. Τα καλλιτεχνικά έργα που εξετάζω πραγματοποιούνται στον δημόσιο χώρο ή αναφέρονται σε αυτόν με άμεσους ή έμμεσους τρόπους, προεκτείνοντας σχέσεις από και προς αυτόν.

¹¹ Η διαφοροποίηση μεταξύ των δύο, αν και δεν είναι προφανής, έχει σημασία στο πλαίσιο της ανάλυσής μου: εάν η έννοια «δημόσιος χώρος» αναφέρεται πιο πολύ στο δημόσιο δομημένο περιβάλλον της πόλης, η «δημόσια σφαίρα» έχει να κάνει περισσότερο με τον δημόσιο διάλογο. Ένα έργο μπορεί να μπει στη δημόσια σφαίρα εάν για κάποιον λόγο προξενήσει διάλογο χωρίς απαραίτητα να έχει γίνει στον δημόσιο χώρο. Αντίθετα, έργα στον δημόσιο χώρο δεν σημαίνει απαραίτητα ότι συγκροτούν δημόσια σφαίρα (Deutsche [1996] 2008· Ioannidis 2016· Marchart [2005] 2008· 2012).

είδους εικόνες προβάλλονται τοπικά και διεθνώς γι' αυτές. Στη συζήτηση γύρω από τις αλλαγές αυτές θα με οδηγήσουν έργα (εικαστικά, περφόρμανς) που προτείνονται από καλλιτέχνιδες/-ες (και άλλες/-ους, στον βαθμό που συνομιλούν με την τέχνη) ως μέσα παρέμβασης και συνδιαλλαγής με όσα συμβαίνουν γύρω τους, αλλά και ως ιδιαίτεροι (όχι απαραίτητα λεκτικοί) τρόποι γνώσης (Laplantine 2015· Yalouri 2022). Η τέχνη στον δημόσιο χώρο και η δυνατότητα της τέχνης να παράγει και να συμμετάσχει στη δημόσια σφαίρα αποτελούν διαχρονικά καίρια ζητήματα στις συζητήσεις περί σύγχρονης τέχνης κατά τις τελευταίες δεκαετίες (Κούρος και Καραμπά 2012· Σταυρακάκης και Σταφυλάκης 2008b).

Κάθε πόλη υφίσταται μεταβολές με την πάροδο του χρόνου. Ο τίτλος της παρούσας διατριβής επομένως δεν υπαινίσσεται ότι δεν είναι όλες οι πόλεις μεταβαλλόμενες. Αντίθετα, τονίζει το ενδιαφέρον μου για τους τρόπους που ανταποκρίνεται σε αλλαγές που λαμβάνουν χώρα στην Αθήνα και τα Σκόπια μετά το 2008/2010 η σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή – ένα μέρος της, αναπόφευκτα, που επιδιώκει να παρέμβει στον αστικό ιστό ή στον δημόσιο διάλογο για την πόλη. Μεταβολές που σε μεγάλο βαθμό γίνονται αντιληπτές από τα υποκείμενα της έρευνας ως οικονομικές ή/και πολιτικές «κρίσεις» έχουν αποτελέσει αντικείμενο έντονων συζητήσεων, προβληματισμού και δράσεων (πολιτικών και καλλιτεχνικών) στις δύο πόλεις. Μεταβολές συνέβησαν στη σχέση μεταξύ των δύο χωρών, κατά αναπάντεχο, μάλιστα, τρόπο, μετά την έναρξη της έρευνάς μου. Συγκεκριμένα, οι επαφές μεταξύ των δύο χωρών αυξήθηκαν στο πλαίσιο και ενόψει των διαπραγματεύσεων για τη Συμφωνία των Πρεσπών και της επικύρωσής της από τα δύο κοινοβούλια. Η συμφωνία είχε ως στόχο, ανάμεσα σε άλλα, και την αλλαγή ονόματος από Πρώην Γιουγκοσλαβική Δημοκρατία της Μακεδονίας¹² ή Δημοκρατία της Μακεδονίας,¹³ σε Βόρεια Μακεδονία, με στόχο την ένταξή της τελευταίας στην ΕΕ. Οι ελπίδες, οι απογοητεύσεις και οι αλυσιδωτές αντιδράσεις που αφορούν αυτή την εξέλιξη αποτυπώνονται και προβληματοποιούνται επίσης στο πλαίσιο καλλιτεχνικών γεγονότων και έργων σε Αθήνα και Σκόπια. Η συμφωνία αποτέλεσε αφορμή να αναπτυχθούν κάποιες σχέσεις μεταξύ τους, ανάμεσα σε άλλα, και στο πεδίο του πολιτισμού.

Παρόλο που οι αλλαγές είναι διαφορετικής φύσης και κλίμακας σε κάθε πόλη, τα Σκόπια και η Αθήνα με απασχολούν συγκριτικά, καθώς, κατά την περίοδο που μελετώ, η δημόσια εικόνα τους αναδιαμορφώθηκε σημαντικά, λιγότερο ή περισσότερο στοχευμένα

¹² Όπως ήταν η προσωρινή ονομασία της χώρας ενώπιον διεθνών φορέων όπως τα Ηνωμένα Έθνη και η ΕΕ, από το 1993 που έγινε μέλος των Ηνωμένων Εθνών.

¹³ Το μετά την αποχώρηση από τη Γιουγκοσλαβία (1991) επίσημο όνομα της χώρας για εσωτερικές υποθέσεις, καθώς και για την επικοινωνία της με τρίτες χώρες που αναγνώριζαν την ονομασία αυτή.

(κεφ. 2, 3). Επίσης, η σχέση τους με την ΕΕ απασχόλησε τη δημόσια σφαίρα τοπικά και διεθνώς (κεφ. 1, 2, 3, 7), ενώ εξελίξεις στο πεδίο της πολιτικής και της οικονομίας τους επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό την καθημερινότητα των κατοίκων τους, αλλά και το καλλιτεχνικό πεδίο, που, σε μια αμφίδρομη σχέση, επίσης συνέβαλε στις αλλαγές αυτές (κεφ. 2, 3). Οι «κρίσεις», η αστυνομική και ευρύτερη κρατική βία, οι διακρίσεις, η πατριαρχία και οι εθνικισμοί, η μνήμη και η κληρονομιά, τα όρια και η σημασία των ιχνών που άφηναν στον δημόσιο χώρο διαμαρτυρίες και διαδηλώσεις ήταν ζητήματα που απασχόλησαν καλλιτέχνιδες/-ες, εξίσου και στις δύο πόλεις και μάλιστα με επείγοντα τρόπο (κεφ. 2, 3, 4, 5, 6). Λόγω των τρόπων που (και) η τέχνη ανταπεξήλθε και πραγματεύτηκε τα ερωτήματα που ανέκυπταν από τις αντίξοες συνθήκες που αντιμετώπισαν τα υποκείμενα που ζουν στις δύο πόλεις, αναπτύχθηκε και για τις δύο διεθνές ενδιαφέρον –μεγαλύτερο για την Αθήνα δεδομένης της γεωπολιτικής και φαντασιακής σύνδεσής της με την ΕΕ. Το τι συμβαίνει στη μία πόλη μπορεί να λειτουργήσει ως πρίσμα μέσα από το οποίο μπορεί καμία/-είς να προσεγγίσει και να κατανοήσει εξελίξεις στην άλλη.

Ακόμη, ο αντίκτυπος ιστορικών μετασχηματισμών που έλαβαν χώρα στις δύο πόλεις (διάλυση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, ίδρυση εθνικού κράτους ή προσχώρηση σε άλλες ομοσπονδίες), καθώς και δραματικά γεγονότα (ο σεισμός του 1963 και οι εσωτερικές συγκρούσεις του 2001 στα Σκόπια, ο εμφύλιος στην Αθήνα) είναι ακόμη αισθητά στον αστικό και κοινωνικό ιστό αλλά και στους λόγους και τις εικόνες που τις αφορούν. Έχοντας τα γεγονότα αυτά υπόψη, θα εστιάσω την έρευνά μου κυρίως στην περίοδο από τα τέλη της δεκαετίας του 2000 και τις αρχές του 2010 μέχρι την έλευση της πανδημίας COVID-19. Το 2008, έτος που σηματοδότησε την παγκόσμια οικονομική κρίση, τον αντίκτυπο της οποίας θα βίωνε η Ελλάδα δύο χρόνια αργότερα, στην Αθήνα έλαβαν χώρα πολύμηνες διαδηλώσεις με αφορμή τη δολοφονία του δεκαπεντάχρονου Αλέξανδρου Γρηγορόπουλου από αστυνομικό. Αυτές εντάθηκαν επίσης ενόψει της νεοφιλελευθεροποίησης της οικονομίας στην Ελλάδα και του αδιεξόδου που φαινόταν να αντιμετωπίζει η γενιά στην οποία ο ίδιος ανήκε. Από το 2010 και ύστερα, η λεγόμενη «ελληνική κρίση» επισημοποιήθηκε μέσα από την προσφυγή της χώρας στη διεθνή στήριξη. Πολύμηνες διαμαρτυρίες έλαβαν και πάλι χώρα σε ανταπόκριση στα συνακόλουθα μέτρα λιτότητας, ενώ οι διεθνείς εικόνες της Αθήνας κινήθηκαν μεταξύ στιγματισμού και εξιδανίκευσης: η πόλη απέκτησε εκ νέου «ενδιαφέρον» (κεφ. 1). Εντωμεταξύ, στα Σκόπια, μια σειρά διαδικασιών που έχουν να κάνουν και με την διεθνή ύφεση και τον προληπτικό δανεισμό της χώρας (από αντίστοιχους με την Ελλάδα αλλά και άλλους διεθνείς φορείς, όπως το ΔΝΤ, επέτρεψε τη χρηματοδότηση του Skorje 2014 (Mattioli 2016· 2018). Το 2009 ανακοινώθηκαν οι πρώτες επεμβάσεις, αλλά

και οι πρώτες αντιδράσεις σε αυτές. Το Skopje 2014 έμελλε να αλλάξει το πρόσωπο της πόλης ριζικά κατά τα επόμενα χρόνια και να συνδεθεί με μια σειρά πολύμηνων κι εκεί διαμαρτυριών. Τόσο το ίδιο το πρόγραμμα, όσο και η λεγόμενη «πολύχρωμη» επανάσταση προκάλεσαν και σε αυτή την περίπτωση το ενδιαφέρον επισκεπτριών/-τών και τοπικών και διεθνών σχολιαστριών/-τών. Και στις δύο πόλεις, η τέχνη συμμετέχει ή/και ανταποκρίνεται κριτικά στις εξελίξεις αυτές.¹⁴

Με αφορμή τις συγκεκριμένες εξελίξεις, ορισμένα ερωτήματα που θα με απασχολήσουν στην παρούσα διατριβή είναι τα εξής: Πώς εγγράφονται στον δημόσιο χώρο εθνικές, οικονομικές και πολιτικές διεκδικήσεις, αφηγήματα κι επιδιώξεις από διάφορα δρώντα υποκείμενα, ομάδες και θεσμούς στην Αθήνα και τα Σκόπια, ιδιαίτερα κατά την τελευταία δεκαετία και τι είδους συνομιλίες μπορούν να προκύψουν από τη συνεξέτασή τους; Πώς διαμορφώνονται δημόσιοι χώροι και λόγοι σε συνάρτηση με τις διαφορετικές αντιλήψεις αναφορικά με το ανήκειν στην Ευρώπη; Με ποιους τρόπους η επιστροφή στο παρελθόν υποδεικνύει επιθυμίες και όνειρα για το μέλλον; Πώς η σύγχρονη τέχνη συμμετέχει σε όλα αυτά; Τι είδους εικόνες και λόγους παράγουν καλλιτέχνιδες/-ες τοπικά και διεθνώς για τις δύο πόλεις, αλλά και διεθνείς και τοπικοί, ιδιωτικοί και κρατικοί θεσμοί τέχνης; Με ποιους τρόπους (ανα)παράγουν λόγους, εικόνες και σύμβολα (και τι είδους) συντηρώντας, διαμορφώνοντας ή υπονομεύοντας αντιλήψεις, εμπειρίες και μνήμες γύρω από την πόλη; Τι είδους «μαγεία» ενσωματώνουν αυτές οι καλλιτεχνικές ενέργειες αλλά και οι εικόνες και τα πράγματα που παράγονται ως καλλιτεχνικά έργα; Τι είδους αφηγήματα παράγουν για την πόλη και ποιος ο ρόλος τους στις στρατηγικές ταυτότητας της πόλης [city branding] και σε διαδικασίες «εξευγενισμού»;¹⁵ Ποια είναι τα όρια ανάμεσα στη θεσμική και τη μη θεσμική τέχνη και τι σημασία έχει για το είδος της παραγόμενης κριτικής; Πώς, τελικά, μπορεί η διερεύνηση αυτών των θεμάτων να τροφοδοτήσει τη σχέση ανθρωπολογίας και τέχνης; Τι είδους μεθοδολογικά εργαλεία μπορούν να λειτουργήσουν μεταξύ των δύο αυτών πεδίων και πώς;

¹⁴ Η πανδημία σηματοδοτεί τη λήξη της έρευνας γιατί άλλαξε ριζικά τα δεδομένα στο πεδίο και ιδιαίτερα στους τρόπους παραγωγής και επικοινωνίας της τέχνης, αλλά και συνδικαλιστικής/επαγγελματικής της οργάνωσης (Bempeza 2020a· Szostak και Sułkowski 2021). Έφερε επίσης νέα ζητήματα στο προσκήνιο και απαίτησε διαφορετικούς τρόπους έρευνας, που δεν βρίσκονταν ανάμεσα στις επιδιώξεις της παρούσας διατριβής, αλλά έχουν αποτελέσει πρόσφορο έδαφος για εθνογραφική και κοινωνιολογική έρευνα (Alvarez 2021).

¹⁵ Ο όρος χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά τη δεκαετία του 1960 για να περιγράψει την εισβολή μεσαίων και ανώτερων κοινωνικών ομάδων στη λονδρέζικη εργατική συνοικία Islington, τον εκτοπισμό των ως τότε κατοίκων της και τη συνακόλουθη αλλαγή του κοινωνικού της προφίλ (Glass 1964). Η αναδιάρθρωση της κοινωνικής σύνθεσης μιας περιοχής συμβαίνει κατά κύριο λόγο μέσα από μηχανισμούς της αγοράς και σχετίζεται με διαδικασίες προσφοράς και ζήτησης, υποτιμήσεων και ανατιμήσεων γης και φυσικά με εκτοπισμούς. Επιτυγχάνεται, τέλος, με τη συμβολή παραγόντων όπως η τέχνη ή οι καταναλωτικές προτιμήσεις, ενώ σημαντικό ρόλο παίζει ενίοτε το κράτος (Ley 1986· 1996· Hamnett 1991· N. Smith 1996).

B. Θεωρητικό πλαίσιο

Η διπλωματική μου εργασία αντλεί από την ανθρωπολογία του χώρου, τις μελέτες της πολιτισμικής κληρονομιάς και της μνήμης, τη σύγχρονη τέχνη και τις συνομιλίες της με την ανθρωπολογία.

B.1. Η σχεσιακή διαμόρφωση του χώρου. Διαφιλονικούμενοι χώροι, μνήμη και κληρονομιά

B.1.i. Οι πόλεις στο επίκεντρο

Η κοινωνιολόγος Saskia Sassen περιγράφει τις πόλεις ως πολύπλοκα αλλά ημιτελή συστήματα. Ο συνδυασμός της πολυπλοκότητας και της ημιτέλειας εξασφάλισε, κατά τη γνώμη της, την επιβίωσή τους για αιώνες (Sassen 2013, 210). Με τον Διαφωτισμό, το εθνικό κράτος και η κυβέρνηση υποκατέστησαν ως έναν βαθμό τη μακροχρόνια σημασία και τον ρόλο των πόλεων ως προς τη διαμόρφωση υποκειμενικοτήτων, συλλογικοτήτων και ταυτίσεων, την εγκαθίδρυση κανόνων και την πραγματοποίηση θεσμικών αλλαγών. Σε συνθήκες ολοένα και μεγαλύτερης αστικοποίησης, παγκοσμιοποίησης και ψηφιοποίησης οι πόλεις, στις οποίες εστιάζει αυτή η διατριβή ως αναλυτική κατηγορία, φαίνεται να επανέρχονται στο προσκήνιο του ενδιαφέροντος ως στρατηγικοί τόποι εκδίπλωσης αλλαγών και ριζικότερων μετασχηματισμών (πολιτικών, πολιτισμικών, θεσμικών, οικονομικών).

Έχει γίνει λόγος για «συναρμογές» [assemblages] του παγκόσμιου με το τοπικό (Ong και Collier 2008)· για κυκλοφορία νοημάτων, αντικειμένων, υποκειμένων μεταξύ πολλαπλών τόπων (Marcus 1998)· μέσα από προσεγγίσεις κριτικές ως προς οντολογικές ταξινομήσεις, για κυκλοφορία υποκειμένων, πραγμάτων και ιδεών μεταξύ ενδεχομενικών, αλληλένδετων, «πορωδών κοινωνικών τάξεων» [social orders] (Gershon 2019).

Ανάμεσα στα φαινόμενα που συνυφαίνονται μεταξύ τους στις πόλεις που μελετώ βρίσκονται, ανάμεσα σε άλλα, και ιδιαίτερες εκφάνσεις του ηγεμονικού μέσα από (ταξικές, έμφυλες, πολιτισμικές) ιεραρχήσεις, διακρίσεις και πολιτισμικές αναπαραστάσεις, πολιτικές των (εσωτερικών και εξωτερικών) ορίων, του έθνους και της θρησκείας, εφαρμογές του «εξευρωπαϊσμού», και, ευρύτερα, πολυπαραγοντικά διαμορφωνόμενες ασυμμετρίες δύναμης (Τσιμπιρίδου κ.ά. 2022a). Η μελέτη μου λαμβάνει χώρα σε συνθήκες που, ενώ γίνονται ευρέως αντιληπτές ως «παγκοσμιοποιημένες» και «νεοφιλελεύθερες» (Harvey 2009), το εθνικό επιμένει τόσο ιδεολογικά όσο και ρυθμιστικά, όπως προκύπτει από τη διαμόρφωση του δημόσιου χώρου στα Σκόπια, ή τις επιχειρήσεις-σκούπα στο κέντρο της Αθήνας. Παρά την αποδυνάμωση της πολιτικής υπεροχής του εθνικού κράτους έναντι άλλων δυνάμεων,

όπως η αγορά (Harvey 2009), και την αποσάθρωση της πρόνοιας και των δημόσιων θεσμών,¹⁶ αυτό παραμένει κεντρικός δράστης που καταστρώνει και εφαρμόζει «τους οικονομικούς και νομικούς όρους και κανονισμούς που διευκολύνουν τις διαδικασίες της αγοράς» (Angelidou και Kofti 2011, 192). Επιδιώκει να εμφανίζεται ακόμα κυρίαρχο, επιβάλλοντας τη συναίνεση και διαιωνίζοντας τη φαντασίωση της κοινότητας με εθνικούς όρους (Berlant 2011b). Στερεότυπα και αντιθέσεις μεταξύ «εαυτής/-ού» και «άλλης/-ου» δεν έχουν χάσει τη σημασία τους, πόσο μάλλον μεταξύ γειτονικών χωρών, των οποίων τα εθνικά αφηγήματα έχουν διαμορφωθεί με όρους αμοιβαίου ανταγωνισμού (Angelidou και Kofti 2011). Αν και με την παγκόσμια συνδεσιμότητα διευκολύνεται η κίνηση αγαθών, ανθρώπων και ιδεών, ωστόσο η κινητικότητα και η συμμετοχή στην καπιταλιστική οικονομία –σε συνδιαλλαγή με το ευρωπαϊκό όραμα– μπορεί τελικά να *συμβάλλουν* στη δημιουργία «ορίων, στερεοτύπων και ανταγωνισμών στα περιθώρια της Ευρώπης» (Angelidou και Kofti 2011, 203· Sampson 2007).

Ο οικονομικός ανθρωπολόγος Fabio Mattioli (2019) αντιλαμβάνεται την Ανατολική Ευρώπη ως ένα «εργαστήριο» όπου δοκιμάζονται πολλά από όσα αργότερα εφαρμόζονται ή συμβαίνουν σε μια ευρύτερη, παγκόσμια κλίμακα.¹⁷ Υποστηρίζει πως η εστίαση σε αλλαγές που συμβαίνουν σε «μικρούς», «ξεχασμένους» (Eriksen 2007· Mattioli 2019, 25'49"), «περιφερειακούς» τόπους –όπως η Β. Μακεδονία και τα Σκόπια– επιτρέπει την κατανόηση παγκόσμιων εξελίξεων. Την ίδια στιγμή, η Αθήνα, μια πόλη στην ημιπεριφέρεια της ΕΕ (αν και εντός της), η καλλιτεχνική παραγωγή της οποίας σε μεγάλο βαθμό λογίζεται επίσης ως «περιφερειακή», αναδεικνύεται μετά την «κρίση» και τη στροφή του διεθνούς καλλιτεχνικού και ερευνητικού ενδιαφέροντος σε αυτή επίσης ως ένας τόπος-εργαστήριο, από τον οποίο η Ευρώπη μπορεί να «μάθει».¹⁸ Ζητήματα που θεωρούνται «τοπικά», αποτελούν, τελικά, σημεία τομής πολλαπλών ροών, ρητορικών, εντάσεων, συνεργασιών, πολιτικών (Cowan και Brown 2000) που υπερβαίνουν κατηγορίες όπως «τοπικό» και «παγκόσμιο». Ανακύπτει το

¹⁶ Με το πρόσχημα των «έκτακτων» μέτρων λιτότητας στην Αθήνα ή σε συνέχεια των μετασοσιαλιστικών νεοφιλελεύθερων πολιτικών στα Σκόπια (σε συνδιαλλαγή, πάντα, με παγκόσμιες εξελίξεις).

¹⁷ Το τέλος του «υπαρκτού σοσιαλισμού» και οι οικονομικοί και πολιτικοί μετασχηματισμοί που έλαβαν χώρα αμέσως μετά επηρεάζοντας δραματικά την καθημερινότητα των κατοίκων της Β. Μακεδονίας, η συντηρητικοποίηση και ο εκφασισμός της κοινωνίας, η άνοδος του εθνικισμού αποτελούν για εκείνον σημεία τομής για την κατανόηση των αλλαγών που συμβαίνουν σήμερα στη Δύση. Στην Ελλάδα, αντίστοιχα, η άνοδος της Χρυσής Αυγής και της alt-right δεν φαίνεται ανεξάρτητη από την αντίστοιχη άνοδο στην Ευρώπη και τις ΗΠΑ, καθώς και από τη διεθνή οικονομική ύφεση. Και άλλες ανθρωπολογικές προσεγγίσεις στα Βαλκάνια αναδεικνύουν τις μετασοσιαλιστικές χώρες ως το «μέλλον της Ευρώπης» ή/και υπογραμμίζουν τη σημασία της κριτικής συνεξέτασης των αλλαγών που συμβαίνουν σε αυτές και εκείνων που λαμβάνουν χώρα στην υπόλοιπη ευρωπαϊκή ήπειρο και τη Μεσόγειο (Αγγελίδου 2023· Τσιμπιρίδου κ.ά. 2022a· Graan 2013b).

¹⁸ Βλ. <https://www.documenta14.de/> (ημερομηνία πρόσβασης 12/04/2022), <https://athensbiennale.org/ab5to6-omonoia/> (ημερομηνία πρόσβασης 12/04/2022).

ερώτημα πώς προσδιορίζονται κάθε φορά το «κέντρο» και η «περιφέρεια» και τα μεταξύ τους όρια και από ποιες/-ους; Οι απαντήσεις μπορούν να αναζητηθούν στις διαφορετικές, πολιτικά, κοινωνικά, και (κρυπτο)αποικιακά κατασκευασμένες τάσεις προσδιορισμού, αντίληψης και ιεράρχησης του κόσμου, που συνομιλούν με μια ευρωκεντρική «γεωπολιτική της γνώσης» (Mignolo 2002) (βλ. κεφ. 1). Οι πόλεις αποτελούν το εργαλείο σκέψης μέσα από το οποίο θα μελετήσω τα πολύπλοκα αυτά φαινόμενα που αφορούν την μετακίνηση, τα όρια, τη συνδεσιμότητα, το έθνος, την ευρωπαϊκότητα και την περιφερειακότητα.

B.1.ii. Αστικές Γεωγραφίες. Κυρίαρχα αφηγήματα και διαιρέσεις

Σύμφωνα με μια ανθρωπολογική «χωρική προσέγγιση των κοινωνικών σχέσεων» που έγινε δυνατή με την πολιτιστική στροφή στις αστικές σπουδές και τη γεωγραφία τη δεκαετία του 1980, ο χώρος δεν αποτελεί μια αφηρημένη γεωμετρική έννοια ή ένα κενό δοχείο στο οποίο εγκαθίστανται σχέσεις και δραστηριότητες (Γιαννακόπουλος και Γιαννιτσιώτης 2010, 11), αλλά γίνεται αντιληπτός περισσότερο ως «μέσον παρά περιέκτη[ς] της δράσης», από την οποία είναι αδιαχώριστος. Παράγεται κοινωνικά μέσα από ένα δίκτυο σχέσεων, διεργασιών, στρατηγικών και πρακτικών (Γιαννακόπουλος 2010· Γιαννακόπουλος και Γιαννιτσιώτης 2010, 11· Γιαννιτσιώτης 2010· Certeau 2010· Lefebvre [1974] 2007).

Για τον μαρξιστή φιλόσοφο και κοινωνιολόγο Henri Lefebvre ([1974] 2007), ο καπιταλισμός παράγει πραγματικές και φανταστικές αστικές γεωγραφίες μέσα από διαιρέσεις με γνώμονα το κέρδος, εμπλέκοντας κτίρια, σώματα, εικόνες, πρακτικές και λόγους για την πόλη. Κυρίαρχα αφηγήματα και ιδεολογίες χωροποιούνται μέσα από κατασκευαστικές επεμβάσεις, τη χάραξη εξωτερικών συνόρων και τη διαφορική νοηματοδότηση επιμέρους περιοχών (Καυταντζόγλου 2001). Η Πέννυ Κουτρολίκου (2015, 116), για παράδειγμα, κάνει λόγο για «γεωγραφίες του φόβου», την κατηγοριοποίηση, δηλαδή, περιοχών ως απειλητικών για το δημόσιο συμφέρον και τη συνακόλουθη νομιμοποίηση μέτρων αποκλεισμού, καταστολής και ελέγχου με βάση τη λογική της κατάστασης εξαίρεσης. Η Ρωξάνη Καυταντζόγλου, από την άλλη, αναφέρεται σε «διαφορετικές ζώνες στις οποίες αποδίδονται διαφορετικές αξίες, σημασίες, χρήσεις και λειτουργίες» (2001, 66) που στοχεύουν στην ιεράρχηση και την «τακτοποίηση» εντός των εθνικών συνόρων. Αόρατα κοινωνικά όρια και εμπόδια σχετίζονται με τα χωρικά, αν και όχι μέσα από μια ευδιάκριτη σχέση αιτίου και αιτιατού (Ardener 1993).¹⁹ Με βάση «ηθικές γεωγραφίες» [moral geographies] (Matless

¹⁹ Δεν είναι μόνο οι χώροι της πόλης που υπόκεινται σε εξαιρέσεις και αποκλεισμούς αλλά και υποκείμενα και ομάδες, μέσα από διαδικασίες παραγωγής σωμάτων «με σημασία» και σωμάτων που κρίνονται άξια «θανάτωσης» πόσο μάλλον σε συνθήκες νεοφιλελεύθερης «κρίσης», οπότε καθίσταται ορατό το πώς η

1997), η πόλη χωρίζεται σε περιοχές όπου συνήθως επιτελείται ο ρόλος της καλής/-ού πολίτισσας/-τη και σε περιοχές που συνδέονται με συμπεριφορές που χαρακτηρίζονται «ανάρμοστες» ή ηθικά μεμπτές. Ο διαχωρισμός αυτός σχετίζεται άμεσα με στερεότυπα και αποκλεισμούς σε ό,τι αφορά τη φυλή, το φύλο, την κοινωνική τάξη, την ηλικία, την υγεία, την αρτιμέλεια και σωματική ικανότητα κ.α. και παρόλο που κάθε περιοχή συνδέεται με πολλαπλά νοήματα, είναι ορισμένα μόνο που προβάλλονται συνήθως στους επίσημους λόγους δημοσίως. Η φεμινίστρια συγγραφέας Sara Ahmed (2006) επισημαίνει ότι μπορεί να υπάρχουν σημαντικοί περιορισμοί σε ό,τι αφορά το πώς διαφορετικά άτομα αντιλαμβάνονται (ή έχουν πρόσβαση ή νιώθουν άνετα σε) έναν χώρο, στον οποίο εύκολα προσδίδεται το στάτους της ουδετερότητας από προνομιούχα σώματα και κυρίαρχες αφηγήσεις, που ορίζουν άλλα εκτός τόπου. Οι ίδιοι οι χώροι ορίζονται μέσα από κοινωνικές πρακτικές που προωθούν κυρίαρχους (έμφυλους) ρόλους, τους μετασχηματίζουν ή τους ανατρέπουν (Αθανασίου 2007· Καντσά 2010· Μαρνελάκης 2014· McDowell και Sharp 1997). Στο πεδίο της έρευνάς μου στην Αθήνα, ήρθα αντιμέτωπη με διαχωρισμούς που σχετίζονται με τον στιγματισμό περιοχών στην πόλη ως «επικίνδυνων ή «μολυσματικών» (κεφ. 2, 6) (Κουτρολίκου 2015). Την ίδια στιγμή, (εθνοτικοί και θρησκευτικοί συνήθως) διαχωρισμοί στα Σκόπια, μια πόλη την οποία πληθώρα σχολιαστριών/-τών περιγράφει ως «διαιρεμένη»²⁰ εντείνονται μέσα από κρατικές επεμβάσεις (Graan 2013a) (κεφ. 3).

Στο πλαίσιο «εξευγενισμών» και αναπλάσεων, επιδιώκεται η μετατροπή αστικών χώρων σε (ωραίες, εφημερεύουσες ή χιπ) εικόνες, παρά σε σκηνές απεύθυνσης και διαδραμάτισης της δημόσιας ζωής, ανοιχτές στη διαφωνία, την αμφισβήτηση και τον κοινωνικό ανταγωνισμό (Σταυρίδης 2010· [2002] 2018), παρότι συνήθως χορηγοί, επενδύτριες εταιρείες, κρατικοί και άλλοι εμπλεκόμενοι φορείς κάνουν λόγο για «πολυπολιτισμικότητα» και πρόσκληση της «διαφορετικότητας». Επίσημοι κρατικοί μηχανισμοί (όλο και περισσότερο σε συνεργασία με ιδιωτικούς) επιδιώκουν να ορίσουν το πώς θα λειτουργεί, πώς θα νοηματοδοτείται και πώς θα κατοικείται ο δημόσιος χώρος. Ηγεμονικές επεμβάσεις στον δημόσιο χώρο δεν έχουν μονάχα καλλωπιστικό χαρακτήρα, ούτε αποτελούν ένα ουδέτερο φόντο της καθημερινότητας. Αντίθετα, φέρουν σημασία πολιτική και κοινωνική, ανακινούν τη συλλογική μνήμη –ή τις επιμέρους κοινωνικές και ατομικές– και σχετίζονται με καθεστώτα αλήθειας και πολιτικές ταυτότητας (Johnson 2002),

κυριαρχία συνυπάρχει με τη βιοπολιτική, η «εξόντωση» με τη «ρύθμιση» (Αθανασίου 2012, 66· Φουκώ 2002· J. Butler [1993] 2008).

²⁰ Άλλες/-οι προσεγγίζουν την ιδέα αυτή κριτικά ως ουσιοποιητική, χωρίς πραγματικό έρεισμα στην έρευνα (Janev 2011· Mattioli 2014b· Neofotistos 2004· Véron 2015).

όπως προκύπτει για παράδειγμα μέσα από το πρόγραμμα ανάπλασης Skopje 2014 (Risteski 2016) που εμπλέκει κρατικούς θεσμούς, διεθνή κεφάλαια και κατασκευαστικές εταιρείες, αλλά και από τη συμμετοχή του Δήμου ή τις κρατικές-ιδιωτικές συνεργασίες για (προτεινόμενες) αναπλάσεις δημόσιων χώρων στην Αθήνα (βλ. κεφ. 2, 3). Πολύ περισσότερο, οι επεμβάσεις αυτές θα μπορούσαν να γίνουν αντιληπτές ως «φορείς δράσης» που επιδρούν ενεργά στην καθημερινότητα των κατοίκων και στη διαμόρφωση των δικών τους αφηγημάτων και αναμνήσεων (Softić 2017) (βλ. κεφ. 4).

Η κοινωνική συμπεριφορά και οι δημόσιοι χώροι που υλοποιούνται μαζί της εξακολουθούν σε μεγάλο βαθμό να κωδικοποιούνται και να ορίζονται με βάση το κυρίαρχο δίπολο «αρσενικό-θηλυκό». Τόσο στην Αθήνα όσο και στα Σκόπια, ο ρόλος της αρρενωπότητας στην κατασκευή και υποστήριξη εθνικών αφηγημάτων μπορεί να γίνει αντιληπτός σε κεντρικούς δημόσιους αστικούς χώρους με μεγάλη ορατότητα και επισκεψιμότητα (πλατείες, πάρκα κ.λπ.). Εκεί εγείρονται μνημεία που τιμούν αρσενικούς ως επί το πλείστον ήρωες (τον Μέγα Αλέξανδρο, για παράδειγμα, που θα με απασχολήσει και στις δύο πόλεις, αλλά και άλλους, βλ. κεφ. 5). Στους ίδιους αυτούς χώρους, επίσης, λαμβάνουν χώρα καθημερινές και επίσημες τελετουργίες που επιβεβαιώνουν την «εθνική, ταξική, έμφυλη και σεξουαλική» κανονικότητα. Πέρα από τις κυρίαρχες, στον δημόσιο χώρο και σφαίρα εμφανίζονται, επίσης, και «εναλλακτικές» μορφές αρρενωπότητας που μπορεί να ανθίστανται στα κυρίαρχα αφηγήματα, συνεχίζοντας ωστόσο να αντλούν από τις πρώτες, όπως προκύπτει στο πλαίσιο διαμαρτυριών με αφορμή το «Μακεδονικό Ζήτημα» και τις νέες διεθνείς αναπαραστάσεις των «αντιστεκόμενων Ελλήνων» ενόψει της κρίσης (Καλαντζής 2015· Κρατίδου 2021· Σούμπαση 2021· Ieropoulos 2018· Kalantzis 2015· 2016a· Stafylakis 2017) (βλ. κεφ. 2, 5).

B.1.iii. Πολυσημία και πολλαπλές διεκδικήσεις των δημόσιων χώρων

Συνειδητά «μερικές», «τοποθετημένες» [situated] (Haraway 2016), και «διαθεματικές» (Crenshaw 2019)²¹ φεμινιστικές και κούηρ προσεγγίσεις (Αθανασίου 2007· Μαρνελάκης 2014) της πόλης και του χώρου επιδιώκουν να αναδείξουν τους τρόπους που επιδρά το αστικό περιβάλλον στην κατασκευή στερεοτύπων, ανισοτήτων και αποκλεισμών με βάση το φύλο και την ίδια στιγμή την τάξη, τη φυλή, τη θρησκεία, τη σωματική ικανότητα. Την ίδια στιγμή, εστιάζουν στην «έμφυλη φύση των τρόπων που σκεφτόμαστε για την πόλη» (Λυκογιάννη 2012, 128), ενώ στοχεύουν να καταστήσουν ορατές υποτιθέμενα

²¹ Εισάγοντας τον όρο «διαθεματικότητα» η φεμινίστρια θεωρητικός Kimberlé Crenshaw (2019) θέλησε να στρέψει την προσοχή από τη μονομερή εστίαση σε μια μορφή ανισότητας (με βάση το φύλο για παράδειγμα) στο γεγονός ότι πολλαπλές μορφές ανισοτήτων συνδυάζονται και συνυπάρχουν την ίδια στιγμή.

οικουμενικές, φυσικοποιημένες και συνεπώς αόρατες όψεις της συγκρότησής της πόλης και της εμπειρίας της. Τέλος, επιθυμούν να αναδείξουν την πολυπλοκότητα των δημόσιων χώρων και να προβάλλουν πρακτικές και στρατηγικές που μπορούν να προβληματοποιήσουν κυρίαρχες σηματοδοτήσεις και επιτελέσεις, επιδιώκοντας αλλαγές στο κοινωνικό και το χωρικό (Αθανασίου 2007· 2010· Καντσά 2010· Λυκογιάννη 2012· Ardener 1993· Massey 1994· McDowell και Sharp 1997) (βλ. κεφ. 5, 6).

Ο χώρος αποτελεί εξίσου «πεδίο άσκησης σχέσεων εξουσίας», το οποίο διαμορφώνεται μέσα από κοινωνικές ανισότητες και συχνά αόρατους αποκλεισμούς, διαδοχικές συγκρούσεις, συναινέσεις, ανταγωνισμούς, επιτελέσεις, στρατηγικές ταυτότητας [branding] τόπου και έθνους (Βαΐου και Χατζημιχάλης 2012· Γιαννακόπουλος και Γιαννιτσιώτης 2010· Dalakoglou και Kallianos 2014· Massey 2005· Murdoch 2006· Stevenson 2007). Το ποια αφηγήματα θα επικρατήσουν σε δεδομένη στιγμή εξαρτάται από τις εκάστοτε σχέσεις εξουσίας, αλλά οι χώροι χαρακτηρίζονται από πολυσημία καθώς τα άτομα, οι ομάδες και οι δομές που τους χρησιμοποιούν και τους διαμορφώνουν έχουν διαφορετικές επιδιώξεις ή αντιλήψεις γι' αυτούς. Πολλές φορές, μάλιστα, αυτές μπορεί να διαφέρουν από τις προσχεδιασμένες και αναμενόμενες (Αθανασίου 2010· Βαΐου και Χατζημιχάλης 2012· Γιαλούρη 2010· Janev 2011· Lefebvre [1974] 2007· Massey 2005· Risteski 2018).

Εκεί όπου επιβεβαιώνονται κυρίαρχοι λόγοι, κανονιστικοί έμφυλοι ρόλοι και εθνικές και ταξικές οριοθετήσεις, μπορεί επίσης να αμφισβητούνται και υπονομεύονται, καθώς μέσα από άλλου είδους επιτελέσεις αναδεικνύονται ρωγμές και αντινομίες στα επίσημα (ή εναλλακτικά, ωστόσο εν πολλοίς επιβεβαιωτικά) εθνικά, ταξικά, έμφυλα αφηγήματα, όπως προκύπτει μέσα από τις διαφορετικές χρήσεις, νοηματοδοτήσεις και παρεμβάσεις σε δημόσιους χώρους (και τόπους μνήμης) και στις δύο πόλεις (βλ. κεφ. 4, 5, 6). Έτσι, κάθε κανονιστική επέμβαση αποτελεί αποδέκτη ποικίλων ερμηνειών, οικειοποιήσεων και παρεμβάσεων, όπως θα εξετάσω, για παράδειγμα, σε συνάρτηση με βανδαλισμούς δημόσιων γλυπτών, υποδομών και κτιρίων στις δύο πόλεις (βλ. κεφ. 6).

Για τον Lefebvre ([1974] 2007), οι αναπαραστάσεις του χώρου –σχέδια και χάρτες που διαμορφώνουν την πόλη όπως την αντιλαμβάνονται οι ελίτ– μπορεί να έρχονται σε σύγκρουση με μη κυρίαρχες χωρικές πρακτικές και τους «αναπαραστατικούς τους χώρους». Ο φιλόσοφος Michel de Certeau (2010), από την άλλη, διακρίνει ανάμεσα σε «στρατηγικές» που χαράσσονται από τους εκάστοτε φορείς εξουσίας και σε «τακτικές» ελιγμού που εφευρίσκουν υποκείμενα που δεν την κατέχουν. Ο ίδιος τις αντιλαμβάνεται να προκύπτουν ως ασχεδίαστα και αποσπασματικά τεχνάσματα ή ως τρόποι μεταχείρισης της κυρίαρχης

παραγωγής που εφευρίσκουν τα υποκείμενα για να ξεγελάσουν ένα σύστημα, ιδίως όταν δεν έχουν τα μέσα να το αντικρούσουν ευθέως. Τέτοιες στρατηγικές και τεχνικές (και ενδιαμέσες μορφές τους) θα με απασχολήσουν στο πλαίσιο καλλιτεχνικών έργων στις δύο πόλεις, αλλά και στη συνδιαλλαγή κατοίκων με κρατικούς φορείς (βλ. κεφ. 2, 3, 6).

Οι τόποι [και τα σώματα που τους κατοικούν (Grosz 1995)²²] βρίσκονται αναπόφευκτα σε διαρκή μετασχηματισμό (Massey 2005), παρά τις ιδεολογικές προσπάθειες για έλεγχο και σταθεροποίησή τους (Tilley 2012, 238).²³ Ο δημόσιος χώρος, παρά το γεγονός ότι γίνεται αντιληπτός σε γενικές γραμμές ως σταθερός και αιώνιος, αναδεικνύεται «ανοιχτός στην εξάρθρωση την ενδεχομενικότητα, το πολιτικό» και υπό διαπραγμάτευση: ένα «εν τω γίνεσθαι» προϊόν αλληλεπιδράσεων σε επίπεδο τόσο τοπικό όσο και παγκόσμιο, όπως τον περιγράφει η Massey (2005· 2008) και όπως θα υποστηρίξω μέσα από παραδείγματα καλλιτεχνικών έργων στις δύο πόλεις, αλλά και μέσα από την περιδιάβαση στους δρόμους και την ιστορία τους (βλ. κεφ. 2, 3, 5). Ο χώρος συγκροτείται σχεσιακά.

Στη διαμόρφωση, τις μεταβολές και τις διεκδικήσεις των δημόσιων χώρων και των χρήσεών τους στην Αθήνα και τα Σκόπια εμπλέκεται με ασύμμετρους τρόπους ένας μεγάλος αριθμός φορέων δράσης: ανάμεσα σε άλλα, διεθνείς θεσμοί, πολιτικές της ΕΕ, το κράτος και οι δημοτικές αρχές, συνεργαζόμενοι ιδιωτικοί φορείς, πολιτιστικά ιδρύματα, επενδυτικές εταιρείες, αναπλάσεις, «αναπτυξιακά» σχέδια, ιδιωτικοποιήσεις, ενώσεις κατοίκων και ιδιοκτητριών/-τών, Μη Κυβερνητικές Οργανώσεις με διεθνή στήριξη, κατασκευαστικές εταιρίες, τοπικές ή διεθνείς επενδύσεις, η αδιαφανής λεγόμενη «αστική μαφία», συνελεύσεις γειτονιάς, καταλήψεις, αστικά κινήματα και κινητοποιήσεις, πολίτισσες/-ες και όσες/-οι στερούνται αυτής της ιδιότητας, καλλιτέχνιδες/-ες και συλλογικότητες γύρω από την τέχνη και τον πολιτισμό ή τον καλλιτεχνικό ακτιβισμό αλλά και καλλιτεχνικές διοργανώσεις όπως φεστιβάλ και εκθέσεις, τοπικές ή διεθνείς. Πληθώρα παραγόντων, όπως αυτοί που ανέφερα, αλληλεπιδρούν επανανοηματοδοτώντας και αναδιοργανώνοντας διαρκώς τον αστικό χώρο σχεσιακά ή/και συγκρουσιακά.

Ο δημόσιος χώρος, πέρα από σκηνή χειραφετησιακής διαμαρτυρίας είναι, λοιπόν, και αντικείμενο εκποίησης. Ο δημόσιος χαρακτήρας του, η ύπαρξη δημόσιων δρόμων, πλατειών

²² Για τη φεμινίστρια φιλόσοφο Elizabeth Grosz (2001, 9) «είναι η διαρκής δυνατότητα για μια διαφορετική ενοίκηση». Σε μια σχέση αλληλεξάρτησης μεταξύ κοινωνικότητας και υλικότητας, η πόλη εγκαθιδρύει και διαμορφώνει τα σώματα και τα σώματα την πόλη (Grosz 1995).

²³ Για τη Sassen, οι πόλεις, παρά την αύξηση του ελέγχου και της ανισότητας, εξακολουθούν να αποτελούν χώρους που προσφέρονται για την υλοποίηση «πρακτικών της ελευθερίας, συμπεριλαμβανομένων των αναρχιών και των αντιφάσεων της», όπου μπορεί να καταστεί αισθητή η παρουσία μη κυρίαρχων ατόμων και ομάδων και εφικτή η συμμετοχή τους στο πολιτικό και την ιστορία (2013, 210).

και άλλων υποδομών όπου θα μπορούσε να λάβει χώρα η διεκδίκηση του δημόσιου (χώρου, λόγου, αλλά και των ιδίων των υποδομών) τίθεται ολοένα και περισσότερο υπό διερώτηση. Τέλος, σε μια εποχή μεγάλης επισφάλειας, που η εμπιστοσύνη σε καθιερωμένες, ξεκάθαρες κοσμοθεωρίες έχει κλονιστεί και η ακροδεξιά σφετερίζεται ριζοσπαστικούς λόγους και μορφές διαμαρτυρίας, πολλαπλές και συγκρουσιακές δημόσιες σφαίρες αναδύονται. Σε ένα τέτοιο περιβάλλον, η «αγριοποίηση» [wilding] του δημόσιου χώρου δεν είναι μονοσήμαντη και εύκολα χαρτογραφίσιμη (Fraser 2021).

B.1.iv. Μνήμη και δημόσιος χώρος. Η δυναμική των μνημείων

Όπως, ίσως, έως τώρα διαφαίνεται, χώρος και μνήμη είναι αλληλένδετα μεταξύ τους. Οι διαδικασίες της εθνικής αναδιάρθρωσης προϋποθέτουν «την (επαν)εγκατάσταση διαφορετικών εθνικών ιστορικών μορφών στο συμβολικό τοπίο, αλλαγές σε οδωνύμια καθώς και σε μνημεία» με τη συμβολή ενός δικτύου πολεοδομικών, πολιτικών, επιχειρηματιών, διεθνών και τοπικών φορέων, επαγγελματιών μάρκετινγκ και άλλων παραγόντων και δρώντων υποκειμένων (Γιαλούρη 2010· Foucault 1980· Janev 2017· Jansson και Lagerkvist 2009· Lowenthal 1998). Τα μνημεία που εγκαθιδρύονται στον δημόσιο χώρο «δεν ανακαλούν απλώς στη μνήμη, αλλά εγκαλούν στην κανονικότητα της εξουσιοδοτημένης [...] μνήμης» (Αθανασίου 2006, 250). Σε αυτή τη λογική, το τι αποφασίζεται να είναι αισθητό και τι παραμερίζεται σχετίζεται με την άσκηση ελέγχου στα σώματα που κινούνται στην πόλη, αλλά και με την παραγωγή γνώσης και εξουσίας (Foucault 1979· Ranciere 2012). Η καταστροφή, η παραμέληση ή απόκρυψη μιας κληρονομιάς αποτελεί στρατηγική για τη θεμελίωση μιας άλλης, που θα εξυπηρετεί νέα αφηγήματα (Γιαλούρη 2010· B. Butler και Rowlands 2012· Janev 2011· 2017· Yalouri 2001) (βλ. κεφ. 2, 3). Την ίδια στιγμή, όμως, οι αφαιρέσεις μνημείων από τον δημόσιο χώρο δεν έχουν αποδειχθεί πάντοτε αποτελεσματικές στρατηγικές σε ό,τι αφορά την εξασφάλιση της λήθης. Αντίθετα, ένα γυμνό βάθρο, ή ένα κενό εκεί όπου προηγουμένως υπήρχε κάτι, ενδέχεται να ανακαλεί εξίσου εκείνο που λείπει (Forty και Küchler 2001).

Η νεωτερική συνθήκη, αλληλένδετη με τους εθνικισμούς του 19ου αιώνα (και την αποικιοκρατία), συντέλεσε στην «ανακάλυψη» και «αναβίωση» της πολιτισμικής κληρονομιάς (B. Anderson 1997· Berliner 2020· B. Butler και Rowlands 2012). Από την ίδρυση της UNESCO²⁴ (1946), μετά τις καταστροφικές συνέπειες των παγκοσμίων πολέμων

²⁴ United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Πρόκειται για τον εκπαιδευτικό, επιστημονικό και πολιτιστικό οργανισμό των Ηνωμένων Εθνών, ο οποίος αποσκοπεί στη διατήρηση της ειρήνης ενισχύοντας την «πνευματική και ηθική αλληλεγγύη της ανθρωπότητας, μέσω της αμοιβαίας

του προηγούμενου αιώνα και ιδιαίτερα μετά τη δεκαετία του 1980,²⁵ παρατηρείται ολοένα και μεγαλύτερη αύξηση των ανακηρυγμένων χώρων μνήμης, μνημείων και μουσείων (Γιαλούρη 2010· Σολομών 2012· Berliner 2020· B. Butler και Rowlands 2012). Με τις σύγχρονες συνθήκες της παγκόσμιας συνδεσιμότητας και της νεοφιλελεύθερης οικονομίας, η εξιδανίκευση του παρελθόντος και των πολιτιστικών και υλικών του προϊόντων, καθώς και το άγχος της «απώλειας ταυτοτήτων» και της «αλλοτρίωσης» παρουσιάζονται ιδιαίτερα επείγοντα (Berliner 2020).²⁶

Η κοινωνική, όπως και η ατομική, μνήμη είναι μια υποχρεωτικά επιλεκτική, δυναμική διαδικασία (B. Butler και Rowlands 2012). Φορτίζεται ιδεολογικά και συναισθηματικά, κωδικοποιείται και, συχνά σε μια διαδικασία «επινόησης παραδόσεων» (Hobsbawm και Ranger 1983)²⁷ και «σκηνοθεσίας του παρελθόντος» (Till 1999), συνδέεται με συγκεκριμένες ιστορίες, ημερομηνίες (όπως οι εθνικές επέτειοι) και τόπους συστήνοντας εξίσου δυναμικές ταυτότητες και αποκλεισμούς (Γιαλούρη 2010· Foote, Τόθ, και Árnay 2000· Risteski 2018). Η μνήμη δεν είναι κάτι που αφορά μόνο το παρελθόν αλλά έχει αντίκτυπο στο παρόν και συμμετέχει στα όνειρα για το μέλλον. Καθώς κάθε εποχή και κοινωνία εγκαθιδρύει διαφορετικά «καθεστώτα εξουσίας, γνώσης και αλήθειας», παλαιότερες μνήμες, ή «α-λήθειες», μπορεί να περνούν στη λήθη, αντικαθιστάμενες προγραμματικά με νεότερες σε μια διαρκή διαδικασία επαναδιαπραγμάτευσης και κατασκευής του παρελθόντος με βάση τις ανάγκες του παρόντος και τις διεκδικήσεις του μέλλοντος (Γιαλούρη 2010, 352· B. Butler και Rowlands 2012).

Μέσα από συναρθρώσεις πολιτικής και πολιτισμού (Τουντασάκη και Μαρωνίτη 2023), με το ολοένα και μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τη διατήρηση της κληρονομιάς, γίνεται αντιληπτό ότι οι παραδόσεις δεν είναι ουδέτερες και αυθύπαρκτες, αλλά, (ανα)κατασκευαζόμενες, χρησιμοποιούνται ως μέσο πολιτικής δράσης και διεκδίκησης. Το γεγονός αυτό καθιστά το δίπολο «επινοημένη» έναντι «αυθεντικής» παράδοσης παραπλανητικό (Γιαλούρη 2010). Οι παραδόσεις αποτελούν μέρος της κατασκευής

κατανόησης και του διαλόγου μεταξύ των πολιτισμών». <https://www.unesco.org/en/history> (ημερομηνία πρόσβασης 11/04/2022).

²⁵ Η δεκαετία αυτή συνοδεύτηκε από σημαντικές κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις όπως η άνοδος της νέας Δεξιάς στις ΗΠΑ, την Αγγλία και τη Γαλλία, η ανάπτυξη νέων εθνικισμών και πολιτικών ταυτότητας, καθώς και οι συνθήκες απο-αποικιοποίησης και παγκοσμιοποίησης.

²⁶ Η ανακήρυξη μνημείων πολιτιστικής κληρονομιάς από την UNESCO, «ενός ειρηνευτικού οργανισμού αφιερωμένου στην ανθρώπινη διαπολιτισμική κατανόηση», η δράση του οποίου έχει αποικιακές πτυχές, έχει κατά καιρούς βρει ως ανταπόκριση εθνικιστικές υπερηφάνειες, αλλά και βεβηλώσεις μνημείων (Berliner 2020).

²⁷ Οι Susanne Klien και Patrick Neveling (2010) προτείνουν μια οπτική εντός και πέρα από το πλαίσιο της «επινόησης», που αναγνωρίζει την πολυπλοκότητα του όρου «παράδοση».

συλλογικών ταυτοτήτων που συγκροτούνται μέσα από εξιδανικευμένες αφηγήσεις μιας κοινότητας για τον εαυτό της, βάσει των οποίων μπορεί να διεκδικεί την ύπαρξή της και τη διαιώνισή της –πόσο μάλλον όταν (συχνά στο πλαίσιο μιας «θεραπευτικής» προσέγγισης της κληρονομιάς), η αναγνώριση όσων ταυτοτήτων και ιστοριών έχουν καταπιεστεί ή υποστεί βία συνδέεται με αναδιανομή πόρων και οικονομική, υλική ή άλλη αποζημίωση και αποκατάσταση (B. Butler και Rowlands 2012, 138). Την ίδια στιγμή, η πολιτισμική κληρονομιά συνδέεται άμεσα με την ανάπτυξη και τη βιομηχανία του τουρισμού (Berliner 2020· B. Butler και Rowlands 2012), όπως γίνεται επίσης φανερό τόσο στα Σκόπια όσο και στην Αθήνα, όπου οι παλιές και νέες κληρονομίες, τα παλιά και τα νέα μνημεία αποτελούν πηγή εσόδων ή αφορμές για επενδύσεις.

Η αρχαιολόγος Beverly Butler και ο ανθρωπολόγος Michael Rowlands υπογραμμίζουν τη σημασία των τρόπων διαπραγμάτευσης της αμφίσημης έντασης μεταξύ οικειοποίησης και αλλοτρίωσης σε ό,τι αφορά την κληρονομιά (Bhabha στο Butler και Rowlands 2012, 147). Στη συσχέτιση με αυτή, ο ανθρωπολόγος David Berliner (2020), προτείνει μια (μετα)δομιστική «αναποφασιστικότητα»: την αποσταθεροποίηση πολιτισμικών κατηγοριών και την διαρκή υπενθύμιση ότι οι προσκολλήσεις που απορρέουν από τη σχέση με την κληρονομιά κινητοποιούνται μέσα από συγκεκριμένα καθεστώτα εξουσίας. Η πολιτισμική κληρονομιά, παρά το γεγονός ότι προβάλλεται ως κοινό κτήμα μιας ομάδας, στην ουσία συγκροτείται όχι μόνο μέσα από συμφωνίες, αλλά και διαφωνίες (Scott 2003). Η θεωρητικός της τέχνης και επιμελήτρια Suzana Milevska (2019, 17) εστιάζει στη σχεσιακότητα των «αμφισβητούμενων» [contested] κληρονομιών (Macdonald 2018) και ιδιαίτερα στις «συγκρούσεις μεταξύ διαφόρων συμφερόντων, επιθυμιών και προσδοκιών ατόμων, ομάδων, κοινοτήτων και πολιτικών φορέων προς αντικείμενα πολιτιστικής κληρονομιάς».²⁸ Τα μνημεία και ευρύτερα η κληρονομιά γίνονται συχνά αντικείμενο αμφισβήτησης, υπονόμησης, βεβήλωσης και επαναδιαπραγμάτευσης από ομάδες και υποκείμενα που αποκλείονται ή απειλούνται από αυτές.

Όλοι αυτοί οι τρόποι συσχέτισης με τη μνήμη, τα μνημεία και την κληρονομιά αναδεικνύουν τη συν-κινητική [affective] τους λειτουργία (Χαμηλάκης 2012· Milevska 2019), τη δυναμικότητα και τη ρευστότητα του πεδίου της μνήμης, καθώς και τους πολλαπλούς τρόπους που μπορούν τα υποκείμενα να συνδεόνται όχι μόνο με τον χώρο, αλλά και με τον χρόνο, εν προκειμένω με το παρελθόν. Η επίσημη κληρονομιά και τα μνημεία, ως

²⁸ Στη βάση αυτή, προτείνει τη μετατόπιση της συζήτησης από τα «αμφισβητούμενα» αντικείμενα της πολιτιστικής κληρονομιάς στις «αμφισβητούμενες» σχέσεις τους με τα εμπλεκόμενα υποκείμενα και φορείς.

έγκριτα δείγματα της εθνικής μνήμης και ταυτότητας, επιδιώκουν να εμπνέουν μια αίσθηση υπερβατικότητας και αιωνιότητας και να γίνονται αντιληπτά ως «φορείς μόνιμων και σταθερών αξιών» (Γιαλούρη 2010, 357). Μέσα από τέτοιες αλληλεπιδράσεις, όμως, αναδεικνύονται και αυτά, όπως και η μνήμη, «ευμετάβλητα», «ευέλικτα», «διαλογικά» και «δυναμικά»· παραμένουν «ευάλωτα» και «ανοιχτά» σε επανερμηνείες, οικειοποιήσεις και διαφορετικές χρήσεις (Αθανασίου 2010, 246, 249, 251· Γιαλούρη 2010, 357, 359).

Αρχιτεκτόνισσες/-ες και καλλιτέχνιδες/-ες στην Αθήνα και τα Σκόπια αλλά και πέραν αυτών επανεξετάζουν κριτικά ή και υπονομεύουν επίσημες, «δύσκολες» κληρονομίες των δύο χωρών (Macdonald 2018· Yalouri και Rikou 2021) αναδεικνύοντας τις ρωγμές τους, αλλά και τους αποκλεισμούς και τη βία που αυτές έχουν αιτιολογήσει (Φωκιανάκη 2019· Blackwood 2016). Ακόμη, επιδιώκουν τη θεσμική ή μη εγκαθίδρυση νέας μνήμης και κληρονομιάς που θα τους/τις αντιπροσωπεύει και συμπεριλαμβάνει, όπως επίσης και την αποκατάσταση και ανάδειξη προηγούμενων και επίσημα απορριφθεισών κληρονομιών, όπως εκείνη του σοσιαλισμού (βλ. κεφ. 4). Οι μαζικές βεβηλώσεις και αποκαθλώσεως μνημείων που ανακαλούν την αποικιοκρατική βία σε χώρες με αποικιοκρατικό παρελθόν από τα μέσα της δεκαετίας του 2010 και με κορύφωση το 2020 (Ray 2021· Rose-Redwood και Patrick 2020) είναι ένα από τα πρόσφατα ιστορικά παραδείγματα που αναδεικνύουν τη συν-κινητική, εφήμερη και τη σχεσιακή διάσταση των μνημείων. Προσφέρουν επίσης αφορμές για συγκρίσεις και συσχετισμούς με τις εξελίξεις στην Αθήνα και τα Σκόπια και τα νήματα που συνδέουν τα δύο πόλεις με την παγκόσμια αποικιακή ιστορία και αισθητική (Παπαηλία 2022), αλλά και τους αντι-αποικιακούς αγώνες (βλ. κεφ. 6).

Τέλος, την παρούσα διατριβή απασχολεί μια διευρυμένη έννοια του μνημείου (κεφ. 4, 7). Όπως υποστηρίζει η Ελεάνα Γιαλούρη, η κληρονομιά και τα μνημεία δεν συνδέονται απαραίτητα με έναν συγκεκριμένο χώρο, αλλά μπορούν να λάβουν άλλες μορφές, λιγότερο ή περισσότερο «υλικές». Η γλώσσα, η μουσική, ή η τροφή, για παράδειγμα, έχουν συμμετάσχει στη συγκρότηση και την αναπαραγωγή εθνικών αφηγημάτων. Στο πλαίσιο αυτό, έχουν και αυτές, όπως και το δομημένο περιβάλλον, δεχτεί επεμβάσεις ούτως ώστε να ενσωματώνουν κυρίαρχες ιδέες, ενώ βρίσκονται σε διαρκή μεταβολή μέσα από τις πολλαπλές διεκδικήσεις και χρήσεις τους (Γιαλούρη 2010· Επίκουρος 2012· Πετρίδου 2006).

B.2. Ανθρωπολογία και τέχνη

Επέλεξα να επεξεργαστώ τις μεταβολές που συμβαίνουν τα τελευταία χρόνια στα Σκόπια και την Αθήνα συγκεκριμένα μέσω της τέχνης καταρχήν, λόγω θέσης: η τέχνη είναι ένα πεδίο

στο οποίο η ίδια δραστηριοποιούμαι, γεγονός που μου επιτρέπει, ίσως, μια «κριτική οικειότητα»²⁹ [critical intimacy] (Spivak 2016) με το αντικείμενο της έρευνάς μου. Την ίδια στιγμή, όμως, λαμβάνω υπόψη τους κινδύνους που μπορεί να συνεπάγεται μια τέτοια θέση καθώς δεν εξασφαλίζει αυτόματα και απαραίτητα μια κριτική στάση, πόσο μάλλον στον βαθμό που κάτι το οικείο εύκολα μπορεί να θεωρηθεί δεδομένο και να παραγνωριστεί (Eriksen 2007). Δεύτερον, η τέχνη συμμετέχει στη δημόσια σφαίρα και υπήρξε κεντρική σε ό,τι αφορά τις συγκεκριμένες μεταβολές που απασχολούν την έρευνά μου. Τέλος, οι τέχνες «συνδιαλέγονται με τις έννοιες και τις επιστήμες» γενικά (Ζήκα 2018), αλλά και πιο συγκεκριμένα με την ανθρωπολογία, η οποία πλέον στρέφεται προς την τέχνη, όχι μόνο ως αντικείμενο, αλλά και ως μέσο έρευνας (Ingold 2011· Schneider και Wright 2006· 2010· 2013· Rikou και Yalouri 2018· Yalouri 2022). Όπως, άλλωστε, έχει παρατηρηθεί και αλλού (Yalouri 2018b), η καλλιτεχνική παραγωγή προτείνει επίσης τρόπους αντίληψης των ιστορικών γεγονότων και των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών. Συχνά, επιδιώκει να προκαλέσει, να αμφισβητήσει ή ακόμα και να διαταράξει στερεοτυπικές οπτικές και αντιλήψεις των διαφόρων κοινών της. Δανείζεται κι αυτή με τη σειρά της θεωρίες, μεθόδους και εργαλεία έρευνας από την ανθρωπολογία και γενικότερα τις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες³⁰, αλλά υιοθετεί και μέσα που μπορεί να μην είναι καθιερωμένα ή αποδεκτά σε αυτές.³¹ Σε κάθε περίπτωση, είναι πλέον σαφής μια πιο συστηματική συνομιλία μεταξύ τέχνης και ανθρωπολογίας, όπως και η παραγωγή ενδιάμεσων μορφών έρευνας και έκφρασης που είναι δύσκολο να καταταγούν εξ ολοκλήρου σε ένα μόνο από αυτά τα πεδία (Ρίκου 2013· Foster [1996] 2013· Rikou και Yalouri 2018· Rikou 2018· Yalouri 2018b· 2016).

Με τις καλλιτεχνικές πρωτοπορίες του εικοστού αιώνα και, ίσως, συστηματικότερα, με μορφές καλλιτεχνικής παραγωγής και αντιουσιακρατικές εξελίξεις στην αισθητική θεωρία που αναδύθηκαν από τη δεκαετία του 1960 και ύστερα (Δασκαλοθανάσης 2004· Πούλος 2006· Danto 1964· 2004· Ζήκα 2018· Dickie 1974), άρχισε να υποσκάπτεται η καντιανή (και αντιπροσωπευτική του μοντερνισμού του εικοστού αιώνα) τάση εξιδανίκευσης της τέχνης

²⁹ Σύμφωνα με τη φιλόσοφο Gayatri Chakravorty Spivak (2016), η «κριτική οικειότητα», σε αντίθεση με την «κριτική απόσταση» μπορεί να λάβει χώρα όταν ένα υποκείμενο εκφέρει κριτικό λόγο, όχι παίρνοντας απόσταση αλλά μέσα από συνθήκες με τις οποίες είναι εξοικειωμένο.

³⁰ Όπως η πολιτισμική κριτική (Clifford και Marcus 1986), η εθνογραφική στροφή στην τέχνη και οι πειραματισμοί με αισθητικά μέσα στην εθνογραφία (Ρίκου 2013· Τζελ [1998] 2021· Collins, Durrington, και Gill 2017· Nolas και Varvantakis 2018· Schneider και Wright 2006· 2010· 2013· Trinh 1989· Yalouri 2022).

³¹ Αυτά συνίστανται στο θόλωμα της γνωσιακής, λογικής επεξεργασίας και μπορούν να οδηγήσουν σε αναπάντεχα και ανατρεπτικά νοήματα, όπως για παράδειγμα τη μεταφορά, μια «αφύσικη» (μη αναμενόμενη) μετακίνηση των καθιερωμένων τρόπων προβολής και κατανόησης του κόσμου (Ζήκα 2007).

και σύνδεσής της εν γένει με κάτι «ωραίο» και «καλό», που ανάγει τα έργα τέχνης σε μια υπερβατική σφαίρα και τους αποδίδει μια υποτιθέμενα αιώνια και πανανθρώπινη σημασία και αξία (Τζελ [1998] 2021· Gell [1992] 2013). Ο εκθεσιακός «λευκός κύβος»³² του μοντερνισμού, που αποτελεί χαρακτηριστική ενσάρκωση της συγκεκριμένης αντίληψης άρχισε να προβληματοποιείται ή και να εγκαταλείπεται από καλλιτέχνιδες/-ες που επεδίωκαν (συχνά αντιεμπορευματικές) δράσεις στον δημόσιο χώρο, τη στροφή στην εκπαίδευση, τον «εκδημοκρατισμό» της τέχνης, τη θεσμική κριτική, την ενεργοποίηση του κοινού και τη σύνδεση καλλιτεχνικών πρακτικών με την κοινωνική και πολιτική δράση (Δασκαλοθανάσης 2004· Buren 1973· Foster κ.ά. 2004).

Η κριτική και η (θεσμική) θεωρία της τέχνης ήδη από τη δεκαετία του 1960 εστιάζουν το ενδιαφέρον τους στις κοινωνικές, πολιτικές, πολιτισμικές και ιστορικές συνθήκες μέσα στις οποίες παράγονται, εκτίθενται και αξιολογούνται τα καλλιτεχνικά έργα. Αναδεικνύουν τις σχέσεις εξουσίας που τα διέπουν (Marcus [1991] 2013), καθώς και εμπορικές συναλλαγές, διαχείριση πολιτιστικού και οικονομικού κεφαλαίου, κρατικές και διακρατικές πολιτικές γύρω από την τέχνη, κρατικούς και ιδιωτικούς θεσμούς, «κόσμους της τέχνης» (Danto 1964) «καλλιτεχνικούς κύκλους» ή κυκλώματα (Ζήκα 2007· Dickie 1974). Τέλος, αναγνωρίζουν τη συμμετοχή της τέχνης στο πολιτικό πεδίο, τη διατήρηση των ισχυόντων δυναμικών, αλλά και στην ανατροπή τους. Την ίδια στιγμή, η άμεση συνδιαλλαγή της τέχνης με κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα ήρθε στο προσκήνιο μέσα από θεμελιακές αναθεωρήσεις στους τομείς των ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών, της ίδιας της τέχνης, καθώς και με κύματα κοινωνικών και πολιτικών διεκδικήσεων, μέσα από αντιαποικιακές, φεμινιστικές και άλλες τοποθετημένες κριτικές, ιδιαίτερα με την «κρίση της αναπαράστασης» της δεκαετίας του 1980 μέχρι και σήμερα. Γενικότερα, καλλιτέχνιδες/-ες και θεωρίες της τέχνης εστίασαν την προσοχή τους στο γεγονός ότι κάθε έργο (και κατ' επέκταση κάθε εκδήλωση του πολιτισμού) συμβαίνει σε συγκεκριμένες συνθήκες και δεν έχει ένα αιώνιο νόημα (Δασκαλοθανάσης 2004· Buren 1973· Foster κ.ά. 2004· Marcus και Myers [1995] 2013). Στο πλαίσιο αυτό και με τη συμβολή του φεμινισμού προβληματοποιήθηκε η καλλιτεχνική αυθεντία και το κυρίαρχο στην τέχνη βλέμμα του

³² Ο όρος «λευκός κύβος» αναφέρεται στην κυρίαρχη αισθητική αντίληψη (που διαδόθηκε ιδιαίτερα με εκθέσεις αφηρημένης ζωγραφικής των μέσων του 20ου αιώνα) για τον ιδανικό εκθεσιακό χώρο: τα έργα εκτίθενται υπό το φως ειδικών προβολέων σε δωμάτια με λευκούς τοίχους, συνήθως χωρίς έπιπλα. Τοποθετούνται, έτσι, σε έναν χώρο υποτιθέμενα ουδέτερο, διαχρονικό, υπερβατικό.

λευκού, Δυτικού, cis ετεροκανονικού άνδρα της μεσαίας τάξης –που ως τότε γινόταν αντιληπτό ως ανιδιοτελές (Ρίκου 2013· Foster κ.ά. 2004· Mulvey 1989).³³

Τις τελευταίες δεκαετίες και ιδίως με το πέρασμα στον 21ο αιώνα, έννοιες που απασχόλησαν την κοινωνικά προσανατολισμένη τέχνη της προηγούμενης περιόδου, όπως αυτές της δημοκρατίας, της συλλογικότητας ή της συμμετοχής ενσωματώνονται ολοένα και περισσότερο στο λεξιλόγιο καλλιτεχνικών θεσμών και διεθνών εκθέσεων μεγάλου βεληνεκού. «Η αφομοιωτική ικανότητα του “κόσμου της τέχνης” ίσως αποτελεί εντέλει τη σημαντικότερη πρόκληση για τους καλλιτέχνες που [...] εργάζονται στα όριά του» (Δασκαλοθανάσης 2004, 309). Οι θεσμοί της τέχνης οικειοποιούνται τα αιτήματα της δεσμευμένης ή της κριτικής τέχνης, παράγοντας ριζοσπαστικούς λόγους, διεκδικώντας μια σχέση άμεσης συνδιαλλαγής με την κοινωνία και προγραμματίζοντας παρεμβάσεις στο δημόσιο χώρο. Η δραστηριότητά τους αυτή, παραδόξως, δεν είναι ασύμβατη με το γεγονός ότι οι ίδιοι σχετίζονται με την υπερδιόγκωση της αγοράς της τέχνης ή χρηματοδοτούνται από πολυεθνικές εταιρείες που συχνά υιοθετούν αμφιλεγόμενες πολιτικές (Δασκαλοθανάσης 2004· Δημητρακάκη 2013· Σταυρακάκης και Σταφυλάκης 2008α· Marcus και Myers [1995] 2013· Rikou 2018· Steyerl 2010). Το ανατρεπτικό πρόταγμα για εγκατάλειψη της απομόνωσης του λευκού κύβου υπέρ παρεμβάσεων στο δημόσιο χώρο αποτελεί σήμερα κεντρική στρατηγική ιδιωτικών πολιτιστικών φορέων και, όχι σπάνια, μέσο αστικού «εξευγενισμού». Η «δημόσια τέχνη» δημιουργεί πολιτικούς χώρους όπου τα υποκείμενα εμπλέκονται σε δημόσιες συζητήσεις και επιτελούν ή διαπραγματεύονται κοινωνικούς ρόλους, ανεξάρτητα από το εάν αυτή συμβαίνει στον δημόσιο ή σε εκθεσιακούς χώρους (Deutsche [1996] 2008). Η ιστορικός και κριτικός τέχνης Rosalyn Deutsche ([1996] 2008) επιστράτη την προσοχή σε ό,τι αφορά την τέχνη που συχνά (αυτο)αποκαλείται «δημόσια»: διερωτάται ποιος κάθε φορά ορίζει τα κοινά της τέχνης και με τι στόχο ή όφελος· τι είδους αποκλεισμοί προκύπτουν· κατά πόσο η εκτιθέμενη τέχνη αποκαλύπτει τις ιεραρχικές διαφορές οι οποίες προκύπτουν στο πλαίσιο της ή τις συγκαλύπτει· κατά πόσο αρνείται την πολλαπλότητα και τη διαφορά υπέρ μιας υποτιθέμενης καθολικότητας.

³³ Η θεωρητικός της τέχνης Peg Zeglin Brand αντιλαμβάνεται τις «ιδιοτελείς [φεμινιστικές] προσεγγίσεις» σε αντιδιαστολή προς την υποτιθέμενα «ανιδιοτελή», αποστασιοποιημένη και ουδέτερη αισθητική στάση που εισηγήθηκε ο Καντ, που επιβιώνει εν μέρει μέχρι σήμερα (1998, 155). Για τη Zeglin Brand, για να μπορέσει καμία/-είς να επιτρέψει στα έργα τέχνης να αποτελέσουν αφορμή για πολλαπλές ή και αντικρουόμενες ή διφορούμενες εμπειρίες, θα πρέπει να είναι ανοιχτή/-ός στις διαφορετικές εντυπώσεις που μπορεί να της/του αφήνουν. Για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο προτείνει την εξάσκηση στην ταλάντευση μεταξύ μιας «ανιδιοτελούς» και μιας «ιδιοτελούς» προσέγγισης της τέχνης.

Πέρα από τον «κόσμο της τέχνης», τα ίδια τα μεταδημοκρατικά, νεοφιλελεύθερα συστήματα έχουν ενσωματώσει ριζοσπαστικές διεκδικήσεις και λόγους (Galia Kollektiv 2013· Mouffe [2001] 2008· 2008a· 2008b· Steyerl 2010). Το λεξιλόγιο και τα αιτήματα που απορρέουν από καλλιτεχνικά, πολιτικά και κοινωνικά κινήματα και προτάγματα λειτουργεί πλέον, μέσω μιας ειρωνικής αντιστροφής της χρήσης του, ως μέσο ελέγχου, ρύθμισης και παραγωγής αξίας. Η πολυπόθητη «ελευθερία» των πρωτοποριακών καλλιτεχνικών κινήματων μεταφραζόμενη σε ευελιξία, αφορά όλα τα επαγγέλματα σηματοδοτώντας την εργασιακή επισφάλεια. Ιδέες όπως η αναίρεση του ορίου ανάμεσα σε ελεύθερο χρόνο, δημιουργικότητα και «αλλοτριωμένη εργασία», που εκφράστηκαν στο πλαίσιο λιγότερο ή περισσότερο ανατρεπτικών καλλιτεχνικών ρευμάτων³⁴ αποβαίνουν, τελικά, χρήσιμα εργαλεία εκμετάλλευσης του εργατικού δυναμικού: καθώς «η [άυλη] εργασία στις οικονομίες του ύστερου καπιταλισμού πλησιάζει ή και γίνεται αδιαχώριστη από καλλιτεχνικούς τρόπους παραγωγής» (Galia Kollektiv 2013, 123), τα εργαζόμενα υποκείμενα καλούνται να επεκτείνουν τις ώρες εργασίας τους μέσω της επιβολής ενός ακαθόριστου συνεχούς ελεύθερου και εργασιακού χρόνου. Εξίσου, οι επιταγές για ενεργοποίηση του κοινού και εμπλοκή στην παραγωγή του έργου τέχνης συμβαδίζουν με τα σύγχρονα μοντέλα παραγωγής που προάγουν τη συμμετοχή, τη συνεργασία, τη δικτύωση και την αλληλεπίδραση, πόσο μάλλον σε μια διασυνδεδεμένη εποχή (Δημητρακάκη 2013· Bishop 2022· Steyerl 2010). Τέλος, η ίδια «η καλλιτεχνική κριτική έχει αναχθεί σε σημαντικό στοιχείο της καπιταλιστικής παραγωγικότητας» (Mouffe [2001] 2008, 288).

Με αφορμή αντίστοιχους προβληματισμούς, σχολιάστριες/-τές από διαφορετικά πεδία (Σταυρακάκης και Σταφυλάκης 2008a· Galia Kollektiv 2013· Marcus [1991] 2013· Marcus και Myers [1995] 2013· Mouffe [2001] 2008· Steyerl 2010) έχουν καταπιαστεί τις προηγούμενες δεκαετίες συχνά με το ερώτημα κατά πόσο και με ποιους τρόπους η σύγχρονη τέχνη μπορεί να λειτουργήσει κριτικά στις δεδομένες συνθήκες. Στη συνέχεια θα εξετάσω ορισμένες θεωρητικές προσεγγίσεις που θα μου φανούν χρήσιμες στην ανάλυση καλλιτεχνικών έργων και, καθώς συνδέονται με τα παραπάνω ερωτήματα διαμορφώνοντας πεδία δράσης που ανοίγουν, κατά τη γνώμη μου, δυνατότητες για μια τέχνη κριτική και διερευνητική, που ανταποκρίνεται στις κοινωνικοπολιτικές συγκυρίες. Θα αναφερθώ επιλεκτικά σε όσες θεωρώ ότι ανοίγουν μονοπάτια συνομιλίας μεταξύ τέχνης και ανθρωπολογίας και δημιουργούν το πλαίσιο ανάλυσης του ερευνητικού μου υλικού.

³⁴ Όπως για παράδειγμα η καταστασιακή διεθνής (Debord [1967] 2002) ή η «σχεσιακή αισθητική» του Nicolas Bourriaud ([1998] 2009).

B.2.i. Προσεγγίσεις από την πλευρά της τέχνης: (αντ)αγωνισμός και σχεσιακός ανταγωνισμός

Σύμφωνα με τους πολιτικούς θεωρητικούς Ernesto Laclau (1997, 100) και Chantal Mouffe κάθε κοινωνική πραγματικότητα συνίσταται σε «ιζηματικές» ή «παγιομένες μορφές “αντικειμενικότητας”»· σε πρακτικές και νοήματα, δηλαδή, που γίνονται αποδεκτά με αξιωματικό τρόπο. Χωρίς τέτοιου είδους παγιώσεις θα ήταν αδύνατο να συγκροτηθεί μια λειτουργική κοινωνία. Τα ισχύοντα νοήματα, ωστόσο, τείνουν να φυσικοποιούνται και να λησμονείται το ότι κάθε μορφή επιβεβλημένης τάξης χαρακτηρίζεται από ενδεχομενικότητα. Η ενδεχομενική διάσταση κάθε κοινωνικής πραγματικότητας συνδέεται, σύμφωνα με τη Mouffe, με το γεγονός ότι η πλουραλιστική σύνθεση κάθε κοινωνίας και η αδυνατότητα συγκρότησης πλήρων ταυτοτήτων³⁵ οδηγούν σε ανταγωνισμό και συγκρούσεις ανάμεσα στις διαρκώς μεταβαλλόμενες ομαδώσεις που την απαρτίζουν. Κάθε ανατροπή της ισχύουσας τάξης πραγμάτων, όμως, δεν μπορεί να ερμηνεύεται με όρους εμμένειας. Αντίθετα, επιτυγχάνεται «μέσα από τον αποκλεισμό άλλων δυνατοτήτων» (Mouffe [2001] 2008, 290) και τον αγώνα για επιβολή νέων ηγεμονικών συναρθρώσεων. Η στιγμή του πολιτικού έγκειται ακριβώς στην επανενεργοποίηση και την εξάρθρωση των κυρίαρχων νοημάτων και πρακτικών και στην υπενθύμιση πως κάθε νέα συνάρθρωση μπορεί να διεκδικήσει την ανατροπή των εκάστοτε κατεστημένων.

Αν κάθε είδους τέχνη «έχει πολιτική διάσταση» (Mouffe [2001] 2008, 293), για το λόγο ότι είτε συνεισφέρει στη διατήρηση μιας ορισμένης τάξης είτε την υποσκάπτει, τότε τίθεται το ερώτημα τι είναι εκείνο που, κάθε φορά, καθιστά ένα έργο ανατρεπτικό. Για τη Mouffe, ζητούμενο υπήρξε η αμφισβήτηση του αιτήματος για συγκατάθεση και ομοφωνία (που προβάλλεται από τα μεταδημοκρατικά καθεστώτα των τελευταίων δεκαετιών του εικοστού αιώνα και των πρώτων του εικοστού πρώτου). Η τέχνη που θα μπορούσε να λογίζεται ως «κριτική», θα έπρεπε να συμμετέχει στη διασάλευση των σύγχρονων ιζηματοποιήσεων, επιδιώκοντας την «υπονόμηση του φαντασιακού περιβάλλοντος που είναι απαραίτητο για την αναπαραγωγή» του ύστερου καπιταλισμού (Mouffe [2001] 2008, 288). Η ανάδειξη της διαφωνίας και του (αντ)αγωνισμού, που, σύμφωνα με τους Laclau και Mouffe, αποτελούν το θεμέλιο της δημοκρατίας, θα μπορούσε να καταστήσει εκ νέου «ορατά όλα

³⁵ Σύλληψη που δανείζεται από την αντιουσιακρατική λακανική θεωρία περί ταυτότητας, σύμφωνα με την οποία, παρότι το υποκείμενο μοιάζει και επιδιώκει να προβάλλεται ως δομημένο και ενιαίο, στην πραγματικότητα συγκροτείται μέσα από ελλείψεις, αμφισημίες και με συγκυριακό τρόπο (Bishop [2004] 2008· Mouffe 2006).

εκείνα που [έτεινε να] επισκιάσει και να εξαλείψει η κυρίαρχη συναίνεση» (Mouffe [2001] 2008, 293). Η Mouffe χαρακτηρίζει τις ακτιβιστικές/καλλιτεχνικές πρακτικές της περιόδου ως «αντιηγεμονικές παρεμβάσεις που επεδίωκαν να καταλάβουν τον δημόσιο χώρο», να παραγάγουν «δημόσια(ες) σφαίρα(ες)» (Marchart 2012, 27) και να συμβάλλουν «στην κατασκευή νέων υποκειμενικοτήτων», μέσα από «συναρθρώσεις» δυνάμεων (Mouffe [2001] 2008, 294).

Περαιτέρω, στο πλαίσιο καλλιτεχνικών ρευμάτων όπως η *σχεσιακή αισθητική* [όρος που εισήγαγε ο επιμελητής και ιστορικός τέχνης Nicolas Bourriaud ([1998] 2009) για να περιγράψει ένα μεγάλο κομμάτι της (λευκής, ανδρικής, ευρωπαϊκής ως επί το πλείστον) καλλιτεχνικής παραγωγής της δεκαετίας του 1990] προτάχθηκαν αξίες όπως αυτές της συμμετοχής, της κοινότητας ή της συνύπαρξης. Η ιστορικός και κριτικός τέχνης Claire Bishop ([2004] 2008· 2012) παρατήρησε ότι τα προτάγματα της σχεσιακής αισθητικής με εκείνα του νεοφιλελευθερισμού για συναίνεση, συμβιβασμό και ομοφωνία ως έναν βαθμό συνέπιπταν, αναπαράγοντας την κοινωνικοπολιτική τάξη πραγμάτων.³⁶ Με αφορμή τη θεωρία των Laclau και Mouffe περί ανταγωνισμού, στον όρο *σχεσιακή αισθητική* η Bishop αντιπρότεινε τον όρο *σχεσιακός ανταγωνισμός* (Bishop [2004] 2008, 241) για να περιγράψει το έργο (επίσης σε μεγάλο βαθμό Ευρωπαίων λευκών) καλλιτεχνών όπως ο Santiago Sierra ή ο Thomas Hirschhorn που, ενώ η δουλειά τους βασίζεται στη δημιουργία σχέσεων –είναι δηλαδή *σχεσιακή*– δεν εμπίπτει στο καλοπροαίρετο πρόγραμμα του Bourriaud. Έτσι, ο «σχεσιακός ανταγωνισμός δεν βασίζεται στην κοινωνική αρμονία, αλλά στην αποκάλυψη εκείνου που απωθείται από τη συντήρηση μιας επίφασης αρμονίας. Προσφέρει, συνεπώς, ένα πιο συγκεκριμένο και κριτικό έδαφος για να ξανασκεφτούμε τη σχέση μας με τον κόσμο και με τους άλλους» (Bishop [2004] 2008, 243).

Η οπτική των Mouffe και Bishop μού προσφέρει ως έναν βαθμό ένα αναλυτικό πλαίσιο προσέγγισης των έργων που εξετάζω στην παρούσα διατριβή, διότι τα περισσότερα από αυτά έγιναν και εκτέθηκαν σε μια περίοδο κατά την οποία το έργο τους ήταν ιδιαίτερα

³⁶ Υποστήριξε πως τη στιγμή που ο Bourriaud θεωρούσε την ίδια την ανοιχτή δομή ενός σχεσιακού έργου ή τη συνύπαρξη στο πλαίσιο του αυτομάτως δημοκρατικές, στην ουσία έμοιαζε να αδιαφορεί για το είδος και την ποιότητα των παραγόμενων σχέσεων (Bishop [2004] 2008, 227, 241). Με την εστίαση στη δημιουργία μικροκοινοτήτων ατόμων που ούτως ή άλλως μοιράζονται κοινά ενδιαφέροντα (όπως αυτό για το συγκεκριμένο είδος τέχνης) παράγονται ή επιβεβαιώνονται οι αναμενόμενες αρμονικές μεταξύ τους σχέσεις. Έτσι, όμως, εξοβελίζεται η έννοια του πολιτικού, αφού αποσιωπώνται οι συγκρούσεις και αποκλείονται οι μετατοπίσεις που θα λάμβαναν χώρα αν η σύνθεση των θεατών ήταν διαφορετική ή αν ο στόχος των καλλιτεχνιδων-ών δεν ήταν η παραγωγή μιας ευχάριστης, συναινετικής ατμόσφαιρας (Bishop [2004] 2008, 232–33).

διαδεδομένο στις δύο πόλεις,³⁷ ασκώντας επιρροή στα υποκείμενα που τα παρήγαγαν (ανάμεσα στα οποία και σε εμένα). Λαμβάνω, όμως, υπόψη μου και την κριτική αποτίμηση που η ίδια τη Bishop (2022) κάνει στο έργο της³⁸ ενόψει των διεθνών εξελίξεων των δεκαετιών 2010-20,³⁹ σύμφωνα με την οποία, η θεωρία του σχεσιακού ανταγωνισμού ήταν μια ανταπόκριση στις νεοφιλελεύθερες συνθήκες των Δυτικών κοινωνιών στις οποίες ζητούμενο ήταν η ομοφωνία και η συναίνεση.⁴⁰ Σήμερα, όπως υποστηρίζει, ο ανταγωνισμός και η αναστάτωση φαίνεται να έχουν απροσδόκητα γίνει ο πολιτικός κανόνας. Ακροδεξιές κυβερνητικές πολιτικές στοχεύουν στον αποπροσανατολισμό, τη διάσπαση και την πολιτική κόπωση. Παράλληλα, alt-right, ξενοφοβικοί και κακοποιητικοί λόγοι εντατικοποιούνται και εργαλειοποιούν τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης (τρολάρισμα, διάδοση ψευδών ειδήσεων και θεωριών συνωμοσίας, ψεύτικα προφίλ, click farms κ.λπ.) σε βαθμό πολύ μεγαλύτερο από ό,τι πριν, με αποτέλεσμα να γίνεται ευρέως λόγος για «εποχή της μετα-αλήθειας» (Bempeza 2020b· Steyerl 2017).

Στο πλαίσιο αυτό, οι αισθητικές πρακτικές της ακροδεξιάς οικειοποιούνται και εργαλειοποιούν καθιερωμένα μέσα των καλλιτεχνικών πρωτοποριών και μεταμοντερνιστικές υπονομευτικές καλλιτεχνικές μεθόδους όπως η μίμηση, η αμφιθυμία, ή η υπονομευτική κατάφαση,⁴¹ ωστόσο με έναν απλοϊκό, σχετικιστικό τρόπο. Περιπλέκουν, έτσι, την

³⁷ Η Mouffe συμμετείχε, μάλιστα, αφενός στο έργο *Subversion in Red* της καλλιτέχνιδας Nada Prlja στο pavilion της Β. Μακεδονίας στη μπιενάλε της Βενετίας (2019) και αφετέρου σε εκδηλώσεις του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης των Σκοπίων.

³⁸ Το 2022, με αφορμή την επανέκδοση του βιβλίου της, *Artificial Hells*, δέκα χρόνια μετά την πρώτη του έκδοση.

³⁹ Η ιδέα του «σχεσιακού ανταγωνισμού» δέχτηκε κριτική ήδη κατά την περίοδο που πρωτοεκφράστηκε. Για παράδειγμα, σύμφωνα με την ιστορικό τέχνης Shannon Jackson (2008· 2011), η «σκληρότητα» των πρακτικών που επανειλημμένα επικαλείται η Bishop, ενέχει τον κίνδυνο της παράβλεψης των αποχρώσεων αυτών που τονίζουν οι Laclau και Mouffe.

⁴⁰ Οι λόγοι περί «συμμετοχής» στην τέχνη ατόνησαν, όπως υποστηρίζει, μετά το κίνημα Occupy (2011), την ευρεία μετάδοση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης και τους μαύρους, φεμινιστικούς, κούηρ αγώνες των τελευταίων ετών, ιδιαίτερα το κίνημα *Black Lives Matter*. Οι τρεις αυτές εξελίξεις εκτόπισαν το συμμετοχικό μοντέλο του (λευκού άνδρα) καλλιτέχνη-ευεργέτη, αφού άνοιξαν άλλες οδούς για τη συμμετοχή των υποκειμένων στη δημόσια σφαίρα. Σήμερα, στο πλαίσιο έργων μαύρων (latinx κ.α.) καλλιτεχνιδων/-ών που δουλεύουν με τη δική τους κοινότητα, ο όρος «συμμετοχή» αντικαθίσταται από έννοιες όπως η «ανάκτηση» χώρων, η συλλογική γνώση και «θεραπεία», και ιδιαίτερα η λέξη «φροντίδα» (Bishop 2022). Στο κλίμα της «αφομοιωτικής ικανότητας του “κόσμου της τέχνης”» (Δασκαλοθανάσης 2012, 309), οι συχνές εκκλήσεις για «(αυτο)φροντίδα», έχοντας ξεκινήσει από μαύρους και latinx αγώνες (ως ανταπόκριση τόσο σε μια ιστορία λευκής εκμετάλλευσης όσο και στις συνθήκες μίσους που καλλιεργούνται μέσω της αυξανόμενης ρατσιστικής, μισογυνικής και alt-right πολιτικής επιρροής), αποτελούν πλέον κεντρικό άξονα των προγραμμάτων κυρίαρχων διεθνών καλλιτεχνικών ιδρυμάτων και θεσμών αλλά και διαδικτυακών τάσεων (Bishop 2022).

⁴¹ Οι υπονομευτικές μιμητικές καλλιτεχνικές στρατηγικές προϋποθέτουν την οικειοποίηση του λεξιλογίου, της αισθητικής και των πρακτικών ενός συστήματος με στόχο τη διερώτηση, αμφισβήτηση ή και υπονόμηση κυρίαρχων ταυτοτήτων και «ιζηματοποιήσεων». Ενσωματώνουν την αμφιθυμία συγκροτησιακά, καθιστώντας την όποια πολιτική οικειοποίηση ή «“οριστική” εξωτερική ερμηνεία» αδύνατες (Σταυρακάκης και Σταφυλάκης 2007· 2008a· Arns και Sasse 2006· Bavo 2008· Boyer και Yurchak 2010· Galia Kollektiv 2013· Monroe [2005] 2008, 359· 2005· Yes Men [2004] 2008· Žižek 2009. Για μια κριτική βλ. Parker 2006). Οι στρατηγικές αυτές

κληρονομιά τους, καθιστούν επείγουσα την επαναξιολόγησή τους και θέτουν το ερώτημα πώς και εάν μπορούν πλέον τα μέσα αυτά να λειτουργήσουν ως αποτελεσματικά καλλιτεχνικά εργαλεία της κριτικής τέχνης για τη διατάραξη όχι μόνο παγιωμένων αληθειών, αλλά και των ίδιων των νεοεξουσιαστικών αντιδραστικών πρακτικών της ακροδεξιάς (Bempeza 2020b). Οι απαντήσεις που δίνονται στο ερώτημα αυτό είναι, όπως προκύπτει και στο πλαίσιο της έρευνας, κάθε φορά διαφορετικές.⁴²

B.2.ii. Προσεγγίσεις από την πλευρά της ανθρωπολογίας: αναστοχασμός, έμφαση στο συγκεκριμένο, εμπρόθετη δράση, παγίδες και μάγεμα

Η ανθρωπολογία της τέχνης έχει επίσης προσφέρει χρήσιμες έννοιες και εργαλεία για την κριτική προσέγγιση και κατανόηση των σχέσεων στις οποίες συμμετέχουν τα έργα τέχνης. Ανάμεσά τους, ιδιαίτερα χρήσιμες για την παρούσα διατριβή είναι οι παρατηρήσεις του ανθρωπολόγου George Marcus γύρω από την κριτική δυνατότητα της τέχνης, καθώς και οι

έχουν προταθεί συχνά έναντι «καλοπροαίρετων», ουμανιστικών καλλιτεχνικών μεθόδων και της «ΜΚΟ τέχνης» (Bavo 2008), που εν τέλει αναπαράγουν τις υπάρχουσες σχέσεις εξουσίας.

⁴² Ο αναστοχασμός και η διερώτηση γύρω από στρατηγικές όπως η υπονομευτική κατάφαση ή η υπερταύτιση, η οικειοποίηση [ακόμα και η χρήση του χιούμορ (Chaviara 2023)] λαμβάνει χώρα στην Αθήνα και στα Σκόπια στο πλαίσιο της ίδιας της καλλιτεχνικής παραγωγής, της κριτικής της τέχνης και των κοινωνικών επιστημών. Σε επίσημες ή ανεπίσημες συζητήσεις στις δύο πόλεις έχει τεθεί (από καλλιτέχνιδες/-ες και θεωρητικούς) συχνά το αντεπιχείρημα ότι, παρά την πρόθεση όσων εφαρμόζουν τις στρατηγικές αυτές να αναδείξουν ρωγμές σε καταπιεστικά κυρίαρχα αφηγήματα, εν τέλει καταφέρνουν σε μεγάλο βαθμό να αναπαράγουν και να προκαλούν ακόμη περισσότερες σεξιστικές, πατριαρχικές, ρατσιστικές αντιδράσεις. Έχει επίσης υποστηριχθεί πως με την αναπαραγωγή βλαπτικών ή επικίνδυνων εικόνων και λόγων μπορεί να προκύπτει ως και μια αμφίθυμη, ολισθηρή απόλαυση (βλ. Kalantzis 2022). Σύμφωνα με την καλλιτέχνη Δέσποινα Σεβαστή, με την οποία συζητήσαμε σχετικά με την υπερταύτιση στο πλαίσιο της έρευνας, η τραυματική εμπειρία η/και η ευαλωτότητα απέναντι στην πατριαρχία και τον ακραίο εθνικισμό είναι σε τέτοιο βαθμό έντονες για κάποιες καλλιτέχνιδες, ώστε οι ίδιες να μην μπορούν να υποβάλλουν τις εαυτές τους στις διαδικασίες μίμησής τους που θα απαιτούσε η στρατηγική αυτή. Η ίδια την χαρακτήρισε «πατριαρχική». Ενόψει των νέων στρατηγικών της ακροδεξιάς, μάλιστα, καλλιτέχνιδες/-ες που χρησιμοποιού(σα)με υπονομευτικές στρατηγικές βρισκόμαστε πλέον αντιμέτωπες/-οι με το αναπάντητο για πολλές/-ούς από εμάς μέχρι στιγμής ερώτημα του πώς (και εάν) μπορούμε να χρησιμοποιούμε το ψέμα, τη μίμηση, την οικειοποίηση με τρόπο που να παραμένουν καίριες. Η Σοφία Μπέμπεζα αντιλαμβάνεται ως πρόκληση για τη σύγχρονη κριτική τέχνη το να «αποφευχθούν οι μεταειρωνικοί περιορισμοί, η απλοϊκή επιβεβαίωση ή οι μηδενιστικές (αντιδραστικές) τάσεις που καταλήγουν σε μια επιφανειακή αναπαραγωγή νεοεξουσιαστικών στάσεων». Υποστηρίζει ότι χρειάζεται να αναζητείται κάθε φορά μια «κριτική ισορροπία» μεταξύ αφενός πολυπλοκότητας, αμφιβολίας και αμφιθυμίας και αφετέρου του «κινδύνου» υιοθέτησης (πολιτικής) θέσης ώστε να μη χάσει η τέχνη την κριτική της δύναμη απέναντι στις αντιδραστικές, ακροδεξιές ιδεολογίες και πρακτικές (Bempeza 2020b, 24, βλ. επίσης OPA και Grigoriadou 2021). Καλλιτέχνιδες/-ες και θεωρητικοί που δραστηριοποιούνται στην Αθήνα (περισσότερο) και στα Σκόπια παράγουν λόγο, διοργανώνουν συνέδρια, εκθέσεις και παρουσιάσεις με στόχο να θέσουν δημοσίως και να επιχειρήσουν να απαντήσουν σε ερωτήματα που αφορούν τη χρήση παρόμοιων καλλιτεχνικών στρατηγικών. Βλ. ενδεικτικά: το συνέδριο *Psychoanalysis "Post-truth": US Election Special*, διοργάνωση Jordan Osserman, Foivos Dousos, Fil Ieropoulos στο Freud Museum, 01-08/11/2020· το συμπόσιο *Walking with the enemy: Affirmation as subversion in the (post)socialist, postmodern, and post-truth eras* Public, σε διοργάνωση Gediminas Gasparavičius, Kostis Stafylakis, Maia Toteva, και Tom Williams υπό την αιγίδα του Ιδρύματος Ωνάση και του Viz Laboratory for Visual Culture στην Αθήνα (<https://www.onassis.org/news/walking-enemy-online-symposium-viz-laboratory-visual-culture>)· το φεστιβάλ *Garden of Dystopian Pleasures*, σε επιμέλεια ΦΥΤΑ και Ministry of Post-Truth, στο πλαίσιο του ASFA BBQ της ΑΣΚΤ το 2018 [Senna et al. 2021, βλ. και <https://fytafytafyta.wixsite.com/dystopianpleasures> (ημερομηνία πρόσβασης 12/05/2023)].

έννοιες του «μαγέματος», της «παγίδευσης» και της «εμπρόθετης δράσης των αντικειμένων» του ανθρωπολόγου Alfred Gel.

Ο George Marcus, προερχόμενος από το πεδίο της πολιτισμικής ανθρωπολογίας, θέτει το ερώτημα κατά πόσο μπορεί η σύγχρονη τέχνη να «αποκαλύπτει» ή και να μετασχηματίζει «τις σχέσεις εξουσίας στις οποίες μετέχει» ([1991] 2013, 365). Παρατηρεί πώς στο πλαίσιο της (αυτο)κριτικής που ασκήθηκε στην ανθρωπολογία κατά τη δεκαετία του 1980 αναδείχθηκαν διαστάσεις της εθνογραφίας που μπορούν να αποτελέσουν χρήσιμα εργαλεία για μια κριτική τέχνη (Marcus [1991] 2013, 378): «ο αναστοχασμός, η έμφαση στο ιδιαίτερο και το συγκεκριμένο και η διαλεκτική εαυτή/-ός-άλλη/-ος» (Marcus [1991] 2013, 378). Ο αναστοχασμός, που αποτελεί μία από αυτές τις διαστάσεις, προϋποθέτει τη διαρκή διερώτηση επάνω στη διαδικασία της παραγωγής γνώσης, την ανάδειξη των σχέσεων εξουσίας που τη διέπουν, αλλά και την αποδοχή της αδυνατότητας μιας εξωτερικής θέσης της/του καλλιτέχνηδας/-η ή εθνογράφου. Σε συνάρτηση με αυτό, στις «επιστημονικές» απαιτήσεις για αποστασιοποίηση, αντικειμενικότητα και λογική επεξεργασία των δεδομένων αντιπροτείνει την εμπλοκή και τη μείωση της απόστασης μεταξύ του υποκειμένου που παρατηρεί και εκείνου που παρατηρείται. Προτείνει την «έμφαση στο ιδιαίτερο και το συγκεκριμένο» (Marcus [1991] 2013, 378) επισημαίνοντας τη δυνατότητα της τέχνης να αναταράσσει τις σχέσεις εξουσίας όταν, αντί να υιοθετεί μια διάθεση έκθεσης γνωστών ζητημάτων στη γενικότητά τους, απευθύνεται σε συγκεκριμένες καταστάσεις, προβλήματα και θεσμούς.

Στη λογική της εμπρόθετης δράσης των αντικειμένων,⁴³ ο Gell ([1992] 2013, 232)⁴⁴ προτείνει την τέχνη ως μια «εξιδανικευμένη μορφή παραγωγής», μια «τεχνολογία» που μπορεί να «μαγεύει» ή να γοητεύει τις/τους αποδέκτριες/-τες της. Η δύναμη των έργων τέχνης «δεν έγκειται στα αντικείμενα *καθ'αυτά*» αλλά «στις συμβολικές διαδικασίες της οποίες προκαλούν σε όποιον τα ατενίζει». Έχουν να κάνουν με τη «μαγική» διαδικασία

⁴³ Κοινωνικές και ανθρωπολογικές θεωρίες του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα αποδίδουν δράση όχι μονάχα στους ανθρώπους (κατά την παράδοση του Διαφωτισμού), αλλά και σε άλλα ζώα, πράγματα, τεχνολογίες, ιδέες με στόχο την αποδόμηση σαφώς οριοθετημένων κατηγοριών και διχοτομήσεων μεταξύ υλικού και κοινωνικού ή αντικειμένου και υποκειμένου (Γιαλούρη 2012). Έτσι, τα πράγματα μπορούν να ενθαρρύνουν ή να παρακωλύουν, σε κάθε περίπτωση να επηρεάζουν δράσεις και να συμμετέχουν σε κοινωνικές σχέσεις· να επιδρούν επάνω στις/στους ανθρώπους που τα «κοιτούν, τα χρησιμοποιούν ή τα κατέχουν», προκαλώντας τους συναισθήματα και επηρεάζοντας την κοινωνική ζωή τους. «Η κοινωνικότητα εμπλέκεται με την υλικότητα και δεν προκύπτει σε αντιπαράθεση με αυτήν» (Γιαλούρη 2012, 42). Η σκέψη αυτή επεκτείνεται τη δεκαετία του 2000 με φαινομενολογικές προσεγγίσεις στην ανθρωπολογία, όπως αυτή του Tim Ingold (2007), οι οποίες αντιτίθενται στον διαχωρισμό μεταξύ κοινωνικού και υλικού κόσμου προτείνοντας ότι και τα πράγματα έχουν ζωή, υπόκεινται στη ρευστότητα και τη μεταμόρφωση.

⁴⁴ Για τον Gell (Τζελ [1998] 2021, 76), η δράση των πραγμάτων αποκτά δευτερογενή χαρακτήρα σε σχέση με αυτή των ανθρώπων, που παραμένουν ηθικά υπεύθυνοι/-οι για τις πράξεις τους.

παραγωγής τους από τις/τους καλλιτέχνιδες/-ες, ή αλλιώς, το «τεχνικό θαύμα» της μετουσίωσης συχνά οικείων υλικών σε έργα τέχνης μέσα από τη μαεστρία των καλλιτεχνιδων/-ων που είναι ελάχιστα κατανοητή στις αποδέκτριες/-τες τους. Όπως κάθε άλλη θρησκευτική ή υπερβατική λατρεία, η «λατρεία της τέχνης» επιδιώκει να αποκρύπτει και να περιτυλίγει με μυστήριο της «αληθινές καταβολές της» (Τζελ [1998] 2021· Gell [1992] 2013). Η τέχνη, συνεπώς σαγηνεύει ή, αλλιώς, παγιδεύει τα κοινά της.

Για τον Gell, οι παγίδες αντιπροσωπεύουν ένα «υλοποιημένο πλέγμα προθέσεων» (Wingfield 2020), και ως εκ τούτου υποδειγματικά αντικείμενα τέχνης. Την ίδια στιγμή, αντιμετωπίζει τα καλλιτεχνικά έργα ως «παγίδες» που αντικατοπτρίζουν ή μάλλον αποτελούν υλικά δείγματα της σχέσης μεταξύ της/του κυνηγού και του θύματος, ή της/του καλλιτέχνιδας/-η και των υποκειμένων που θα έρθουν σε επαφή με ένα έργο. Ως παγίδες, τα καλλιτεχνικά έργα τραβούν την προσοχή των θυμάτων τους –των κοινών της τέχνης– κρατώντας τα, έστω για λίγο, «σε εκκρεμότητα» (Gell [1996] 2013, 326). Επιπλέον, τα μουσεία και οι γκαλερί όπου εκτίθενται τα έργα τέχνης λειτουργούν κι εκείνα ως μεγάλων διαστάσεων παγίδες, ικανές να παγιδεύσουν και να ανακατευθύνουν τις προθέσεις επιμελητριών/-τών και καλλιτεχνιδων/-ών σύμφωνα με τις δικά τους πολύπλοκα δίκτυα εμπρόθετης δράσης (Wingfield 2020). Υιοθετώ την προσέγγιση του Gell διότι στρέφει το ενδιαφέρον από το τι μπορεί να *σημαίνει* ένα έργο τέχνης στο πώς *δρα* κοινωνικά· ακόμη, διότι προτείνει, όπως προκύπτει και από τα παραπάνω, την υιοθέτηση μιας «μεθοδολογικής αφιλοκαλίας» (Gell [1992] 2013, 208), την εστίαση, δηλαδή, του ενδιαφέροντος στις κοινωνικές συνθήκες εντός των οποίων αναγνωρίζονται, παράγονται και εκτίθενται καλλιτεχνικά έργα και όχι στην αξιολόγηση των έργων με βάση τα εκάστοτε κριτήρια αισθητικής ποιότητας.

Οι παρατηρήσεις αυτές έχουν λειτουργήσει αναστοχαστικά και σε ό,τι αφορά την παραγωγή και την προσέγγιση επίσης των δικών μου καλλιτεχνικών έργων: στη διερώτηση γύρω από τη στόχευση και τα ερωτήματα που θέτουν, τους τρόπους που σχετίζονται με τα κοινά τους, τη θεσιακότητά μου ως παραγωγού τους, και το πώς ανταποκρίνονται στις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, αλλά και στις συνθήκες στις οποίες εκτίθενται. Στις αναλύσεις που περιλαμβάνονται στη διατριβή, θα έχω (λιγότερο ή περισσότερο δεδηλωμένα) υπόψη μου τις/τους Mouffe, Bishop, Marcus και Gell σε ό,τι αφορά το *τι κάνουν* τα έργα (Τζελ [1998] 2021· Deleuze στο Grindon και Jordan [2011] 2014, 10)· το πώς *δρουν* και αλληλεπιδρούν με άλλα έργα, πράγματα και ανθρώπους, κατά πόσο καταλαμβάνουν δημόσιους χώρους, και τι είδους «δημόσια(ες) σφαίρα(ες)» παράγουν. Με αναφορά σε αυτές τις θεωρητικές προσεγγίσεις θα εξετάσω εν γένει το πώς μέσα από ένα πλέγμα πραγμάτων,

διαδρομών, ενεργειών, κοινωνικοπολιτικών συγκυριών, κοινωνικών σχέσεων οδηγήθηκαν τα υποκείμενα της τέχνης να παραγάγουν τα συγκεκριμένα έργα αλλά και το κατά πόσο η τέχνη κάνει τα κοινά της να αντιληφθούν (ή να αισθανθούν) τα πράγματα με διαφορετικό τρόπο (Ζήκα 2007· 2018).

B.2.iii. Μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης

Η σχέση ανθρωπολογίας και τέχνης δεν περιορίζεται στην παρατήρηση και τη θεωρητικοποίηση της δεύτερης από την πρώτη. Ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1990 και ύστερα, η καλλιτεχνική έρευνα και πράξη δανείζονται μεθόδους και θεωρητικά εργαλεία των κοινωνικών επιστημών, ενώ με την πολιτισμική κριτική, τις μετα-αποικιακές σπουδές και την κρίση της αναπαράστασης της δεκαετίας του 1980, επίσης οι κοινωνικές επιστήμες και ιδιαίτερα η ανθρωπολογία εντάσσουν ολοένα και περισσότερο καλλιτεχνικά μέσα τόσο στην έρευνα όσο και στους τρόπους παρουσίασης και κοινοποίησής της (Ρίκου 2013· Clifford και Marcus 1986· Marcus και Fischer 1999· Rikou 2018· Rikou και Yalouri 2018· Yalouri 2018a· 2021b· 2022). Τις τελευταίες δεκαετίες, εκτός από ανθρωπολογία της τέχνης, επιχειρείται να γίνει και ανθρωπολογία *διά* της τέχνης, όπου καλλιτεχνικές πρακτικές χρησιμεύουν πειραματικά ως ερευνητικά εργαλεία (Schneider 2006· Schneider και Wright 2010· 2013· Yalouri 2022). Ο ενδιαμέσος χώρος, η συνοριακή περιοχή μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης έχει υποστηριχθεί ότι προσφέρει το κατάλληλο έδαφος για προβληματοποίηση και θεματοποίηση των ζητημάτων αναπαράστασης που προκύπτουν και στα δύο πεδία αλλά και για επαναπροσδιορισμό των προς μελέτη αντικειμένων (Rutten, Dienderen, και Soetaert 2013).

Με την αμφισβήτηση του λογοκεντρικού, ορθολογιστικού μοντέλου που κυριαρχούσε έως τότε στις (κοινωνικές) επιστήμες, νέοι, μη συμβατικοί τρόποι εθνογραφικής γραφής και έρευνας προέκυψαν, οι οποίοι λάμβαναν υπόψη τις πολλαπλές ερμηνείες των γεγονότων και έφερναν στο φως την υποκειμενικότητα και τη θεσιακότητα της/του ερευνήτριας/-τη. Αναδείχτηκε η σημασία της μελέτης (διά) των αισθήσεων, της βιωματικότητας, της σωματικότητας, του συναισθήματος, του συν-κινητικού (Yalouri 2018b). Η λεγόμενη «συν-κινητική στροφή» [affective turn] στις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες, από τη δεκαετία του 1990 και ύστερα, καθώς και οι φαινομενολογικές προσεγγίσεις στην ανθρωπολογία της δεκαετίας του 2000 φέρνει στο επίκεντρο το σώμα, το συναίσθημα, τις αισθήσεις, την επιθυμία, την οικειότητα, τα πράγματα, τις υφές και άλλες ποιότητές τους και το πώς «δρουν» επηρεάζοντας τους τρόπους κατοίκησης του κόσμου (Yalouri 2022). Προσφέρει τη δυνατότητα για μια πιο σύνθετη κι εις

βάθος αντίληψη των σχέσεων εξουσίας μέσα από την ενσώματη σχέση με τον κόσμο (Ζήκα 2018· Ahmed 2014· Ingold 2013· 2007· Navaro-Yashin 2009· Tilley 2012).

Οι θεωρητικές αυτές εξελίξεις που αφορούν τις πολιτισμικές και μετα-αποικιακές σπουδές και την ανάδειξη του συναισθήματος, καθώς και τα κοινά ενδιαφέροντα γύρω από το καθημερινό, το πολιτικό, την εθνογραφική πρακτική, τη δράση των πραγμάτων, την έννοια του ανοίκειου, αυτού που δεν μπορεί να περιγραφεί με λόγια κ.λπ. (Yalouri 2018b) ήταν ανάμεσα στους παράγοντες που έφεραν πιο κοντά την τέχνη και την ανθρωπολογία, ανοίγοντας τον δρόμο πειραματισμούς με νέους γραφής, θεωρητικοποίησης, πειραματισμούς με νέα μέσα τόσο σε επίπεδο παραγωγής έργου (καλλιτεχνικού, ανθρωπολογικού ή ενδιάμεσου) όσο και έκθεσής του (Rikou και Yalouri 2018).

Ωστόσο, δεν σήμαναν και την αυτόματη απόρριψη της αντιπαράθεσης μεταξύ «αντικειμενικής πραγματικότητας» και «επιστημονικής έρευνας» από τη μία πλευρά και «μυθοπλασίας» και «τέχνης» από την άλλη. Σε αυτό το σχήμα, στην τέχνη μοιάζει να επιτρέπεται μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων (Rikou 2018) καθώς είναι αποδεκτή στο πλαίσιο ενός καλλιτεχνικού έργου η παρέκκλιση από την αφήγηση αληθειών και η χρήση του ψέματος, ενώ από την ανθρωπολογία φαίνεται ακόμη να προσδοκούνται αλήθειες. Το γεγονός αυτό διαιωνίζει τον ιεραρχικό διαχωρισμό που εγκαθίδρυσε ο Διαφωτισμός μεταξύ τέχνης και επιστήμης (Yalouri 2018b). Ωστόσο, και η τέχνη έχει συχνά αξιώσεις αναπαράστασης του «πραγματικού» ή «δράσης στο πραγματικό» (Szymczyk 2017), όπως παρατηρεί ο κριτικός και ιστορικός τέχνης Hal Foster (2013), συχνά μάλιστα σε συνδυασμό με ένα κοινωνικό, καταγγελτικό πρόσημο. Προσεγγίζοντας το έργο καλλιτεχνιδων/-ών που χρησιμοποιούν τεκμήρια, παράγουν χαρτογραφήσεις ή ρεαλιστικές φωτογραφίες, ο Foster εστιάζεται στη σχέση τους με τους θεσμούς της τέχνης και διερωτάται κατά πόσο επιβεβαιώνουν, τελικά, αντί να υπονομεύουν την αυθεντία της/του ερευνήτριας/-τη, της/του χαρτογράφου και του θεσμού. Παρατηρεί, μάλιστα μια «εθνογραφική στροφή» στην τέχνη, στο πλαίσιο της οποίας καλλιτέχνιδες/-ες προσεγγίζουν κοινότητες με στόχο τη συνεργασία, πραγματοποιούν επιτόπια έρευνα και χρησιμοποιούν άλλα εργαλεία της ανθρωπολογίας, αναδεικνύεται, δηλαδή, μια συνάφεια αισθητικής, μεθόδων και ζητουμένων ανάμεσα στους δύο κλάδους (Foster [1996] 2013). Και σε αυτή την περίπτωση, εντοπίζει τον κίνδυνο της εκμετάλλευσης υποκειμένων και κοινοτήτων προς όφελος των καλλιτεχνών και των θεσμών με τους οποίους συνεργάζονται ή της τουριστικοποίησης περιοχών όπου έχουν γίνει καλλιτεχνικές παρεμβάσεις. Το πιθανό αποτέλεσμα θα μπορούσε να είναι η αύξηση του χάσματος μεταξύ καλλιτεχνιδων/-ών και υποκειμένων της παρέμβασης (ή η υπερβολική

ταύτισή τους σε μια εξιδανικευτική «ιεραρχία του πάσχειν»), καθώς και η επιβεβαίωση της αυθεντίας της/του εθνογράφου ή της/του καλλιτέχνηδας/-η και της δύναμης του θεσμού.⁴⁵

Παρά και πέρα από όποιο εκπεφρασμένο σκεπτικισμό σε ό,τι αφορά την/τον «καλλιτέχνηδα/-η ως εθνογράφο», η σχέση μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης έχει διερευνηθεί και δοκιμαστεί από ερευνήτριες/-τές που είτε ανήκουν και στα δύο πεδία ή αναγνωρίζουν τη δυναμική του ερευνητικού χώρου που αναπτύσσεται μεταξύ των δυο. Οι ανθρωπολόγοι Arnd Schneider και Christopher Wright (2006· 2010· 2013) προτείνουν την εκατέρωθεν αξιοποίηση εργαλείων με στόχο την ανάπτυξη νέων στρατηγικών. Έργα τέχνης υιοθετούν την αναστοχαστική διάθεση της ανθρωπολογίας, ενώ τα εργαλεία και οι μέθοδοι της ανθρωπολογίας ανανεώνονται χάρη στην ευελιξία που διακρίνει την τέχνη στην οικειοποίηση πρακτικών από άλλα πεδία, αλλά και στις δυνατότητες που προσφέρει για την προβολή μιας έρευνας ή για τη συμμετοχή σε αυτή (Ρίκου 2013· Rikou 2018· Schneider και Wright 2006· 2013· 2010· Yalouri 2022).⁴⁶

Παρόλο που οι Schneider και Wright δεν εμπλέκουν ρητά την έννοια της πολιτικής στην από κοινού βιβλιογραφία τους, βάσει αυτής της μετατόπισης και της αναζήτησης νέων τρόπων όρασης που προτείνουν, ο ανθρωπολόγος Kiven Stroh (2012, 109) υποστηρίζει πως το έργο τους έχει πολιτικές προεκτάσεις. Για τους Schneider και Wright, η σύγχρονη τέχνη όχι μόνο επιτρέπει, αλλά και επιδιώκει το ελεύθερο παιχνίδι μεταξύ λόγου και εικόνας, σε αντίθεση με τη συνήθη ανθρωπολογική ανάγκη για εξήγηση και πλαίσισωση (2006, 12). Τόσο στην τέχνη όσο και στην ανθρωπολογία, αλλά και στις μεταξύ τους αλληλεπιδράσεις και συνδυασμούς, δεν είναι σπάνιες οι απόπειρες διάρρηξης των ορίων μεταξύ «πραγματικού» και «φανταστικού» και αναζήτησης ενδιάμεσων χώρων για να σκέψη και παραγωγή που υπερβαίνουν αφενός δίπολα όπως αυτό της θεωρίας έναντι της πράξης, του

⁴⁵ Το κλασικό, πλέον, κείμενο του Foster έχει δεχτεί την κριτική ότι βασίζεται σε μια απαρχαιωμένη αντίληψη για την εθνογραφία, απέναντι στην οποία οι ίδιες/-οι οι ανθρωπολόγοι πλέον στέκονται κριτικά (Westmoreland 2011). Σήμερα, οι τρόποι που η ίδια η ανθρωπολογία αναστοχάζεται και αμφισβητεί την εξουσία της/του εθνογράφου θα μπορούσαν να αποτελέσουν το κατάλληλο έδαφος για αντίστοιχους προβληματισμούς εκ μέρους καλλιτεχνιδων/-ών που ενσωματώνουν κοινωνική κριτική στη δουλειά τους (Rutten, Dienderen, και Soetaert 2013· Westmoreland 2011). Εξάλλου, ήδη την περίοδο κατά την οποία έγραφε ο Foster, ερευνήτριες/-τές και παραγωγοί όπως η κινηματογραφίστρια και εθνογράφος Trinh T. Minh-Ha (1990) εστίαζαν την προσοχή τους στα όρια της αναπαράστασης παράγοντας ρηζικέλευθο έργο μεταξύ τέχνης και ανθρωπολογίας: για εκείνη, δεν μπορούμε να μιλήσουμε για την/τον άλλη/-ο αλλά να «μιλήσουμε εκεί κοντά» [speaking nearby]). Επιπλέον, η έννοια του «φθόνου» που χρησιμοποιεί ο Foster για να περιγράψει το εκατέρωθεν ενδιαφέρον μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης θεωρείται πως λειτουργεί αστυνομευτικά σε ό,τι αφορά τα όρια των δύο πεδίων αποθαρρύνοντας την όποια κοινή χρήση αναλυτικών και μεθοδολογικών εργαλείων που θα μπορούσαν να ωφελήσουν και τους δύο κλάδους προσφέροντας νέες μεθοδολογίες, αναγνώσεις και δυνατότητες (Rutten, Dienderen, και Soetaert 2013· Westmoreland 2011).

⁴⁶ Εκτός από τους συγκεντρωτικούς τόμους των Schneider και Wright, πλέον υπάρχει διαθέσιμη πληθώρα ανθρωπολογικών και εθνογραφικών προσεγγίσεων που δανείζονται καλλιτεχνικά εργαλεία και το αντίστροφο (Alhourani 2017· Rutten, Dienderen, και Soetaert 2013· Spry 2001· Westmoreland 2011 κ.π.α.).

μυαλού έναντι του σώματος, του λόγου έναντι της εικόνας, της ανθρωπολογίας έναντι της τέχνης (Yalouri 2018b). Εξάλλου, το μη πραγματικό, η αβεβαιότητα, η αμφισημία μπορούν να γίνουν αντιληπτές όχι ως έννοιες που αντιπαρέρχονται της επιστήμης, αλλά ως μέσα που μπορεί να επιτρέψουν να ξανασκεφτεί καμία/-εις καθιερωμένες επιστημονικές «αλήθειες», αλλά και να αναζητήσει/διερευνήσει «αλήθειες» εκτός των αυστηρών επιστημονικών ορίων (Yalouri 2018b).

Με αφορμή, μάλιστα, προσεγγίσεις όπως αυτή του ανθρωπολόγου Tim Ingold (2013) σε ό,τι αφορά την παραγωγή γνώσης και θεωρίας μέσα από το «πράττειν» [making],⁴⁷ ανοίγονται δυνατότητες για την πρόταξη της καλλιτεχνικής πράξης ως ευκαιρίας για θεωρητικοποίηση και για δυναμική συμβολή της στην επανεξέταση και αναδιάρθρωση του θεωρητικού λόγου (Yalouri 2018b).

Σε συνέχεια των παραπάνω θεωρητικών εξελίξεων, η παρούσα έρευνα δεν ενδιαφέρεται απλώς για μια ανθρωπολογία της τέχνης που προσεγγίζει τα έργα τέχνης ως αντικείμενα έρευνας, αλλά διερευνά και τη δυνατότητα μιας ανθρωπολογίας *δια* της τέχνης, με εργαλεία, δηλαδή τα ίδια τα καλλιτεχνικά έργα, άλλων και δικά μου. Στο πλαίσιο της έρευνάς μου αξιοποίησα μέσα και θεωρητικές αναζητήσεις των δύο κλάδων σε μια διαρκή ανατροφοδότηση που άλλοτε απέφερε καρπούς και άλλοτε απέδειξε τα δύο πεδία ως έναν βαθμό ασυμβίβαστα. Μια τέτοια προσέγγιση της θεωρίας γεννά αρκετές μεθοδολογικές προκλήσεις με τις οποίες ήρθα αντιμέτωπη κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου και θα αποτελέσουν πεδίο διερεύνησης αυτής της διατριβής.

Γ. Μεθοδολογία

Γ.1. Τα όρια του πεδίου

Ξεκινώ από το ζήτημα του «πεδίου» και των ορίων του, καθώς με απασχόλησε έντονα για μια σειρά από λόγους ανάμεσα στους οποίους ήταν η θέση των πόλεων που απασχολούν την έρευνά μου στην σε σχέση με την Ευρώπη, η δική μου μετακίνηση μεταξύ τους, τα όρια του σώματος ως αντιληπτικού μέσου στις μεθόδους που ακολούθησα, καθώς και η τοποθέτηση της διατριβής μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης. Το ζήτημα των ορίων έθεσε, συνεπώς, ένα πλαίσιο που καθόρισε τους τρόπους που αντιλήφθηκα και διαχειρίστηκα τη μεθοδολογία.

Η ανθρωπολογία στα πρώτα της βήματα συνδέθηκε στενά με την αποικιοκρατία και τον υποτιθέμενα ουδέτερο –αλλά στην πραγματικότητα λευκό, αρσενικό, αρτιμελή, δυτικοκεντρικό– επιστημονικό λόγο που καθιερώθηκε με τον Διαφωτισμό. Ήδη από τη

⁴⁷ Επίσης την παρατήρηση του ανθρωπολόγου Christopher Tilley (2012) ότι η πρακτική δραστηριότητα και η πολιτισμική γνώση συγκροτούνται αμοιβαία, χωρίς να προηγείται η μία της άλλης ή να συνδέονται με σχέση αιτίου-αιτιατού.

δεκαετία του 1960 τέθηκαν οι βάσεις ώστε να γίνει μια θεμελιακή αυτοκριτική της τόσο με αφορμή τα κοινωνικά κινήματα που αναδύθηκαν όσο και με θεωρητικές εξελίξεις στις κοινωνικές επιστήμες. Η αλλαγή στάσης που έλαβε χώρα στους κόλπους της και που γίνεται σαφέστερη κατά τη δεκαετία του 1980, αντλούσε από το ρεύμα των πολιτισμικών σπουδών και της πολιτισμικής κριτικής, τον φεμινισμό, τη μετα-αποικιακή θεωρία, τον μεταμοντερνισμό (Ρίκου 2013· Foster [1996] 2013· Marcus [1991] 2013, 378· Marcus και Myers [1995] 2013· Clifford και Marcus 1986· Trinh 1989). Με την αυτοκριτική της ανθρωπολογίας κλονίστηκε και η πίστη στην Αλήθεια, την ουδετερότητα και την αντικειμενικότητα του εθνογραφικού λόγου.

Η Donna Haraway (1988) θεωρεί την υποτιθέμενα αντικειμενική και οικουμενική επιστημονική γνώση από απόσταση, τη θέαση από μακριά και από ψηλά, ως μια κοινωνικά ανεύθυνη στάση, η οποία δεν αναγνωρίζει την τοποθέτησή της σε συγκεκριμένες ιστορικές, έμφυλες, ταξικές, κοινωνικές, πολιτισμικές και πολιτικές συνθήκες (βλ. και Newton 1993, 4). Στο πλαίσιο μιας «επιστημολογίας φεμινιστικής προοπτικής» [feminist standpoint epistemology] η γνώση αναγνωρίζεται ως «κοινωνικά τοποθετημένη κι ενσώματη», ενώ μη κυρίαρχες ή κεντρικές οπτικές μπορούν να προσφέρουν τη δυνατότητα για περισσότερο σε βάθος γνώση. Γι' αυτόν τον λόγο, η φεμινίστρια ακτιβίστρια και συγγραφέας bell hooks προτάσσει μια οπτική από το περιθώριο, όχι ως μειονεκτική θέση, αλλά ως προνομιακό σημείο που προσφέρει εστιασμένη γνώση και πεδίο αντίστασης και ενδεχομενικότητας (Μαρνελάκης 2014· hooks [1989] 1991). Αντίστοιχα, στο πλαίσιο των μετα-αποικιακών σπουδών, η θεωρητικός της λογοτεχνίας και φεμινίστρια κριτικός Gayatri Chakravorty Spivak υποστηρίζει την επιλογή της γνώσης από το περιθώριο ως πράξης αντίστασης και ως θέσης από την οποία μπορεί να διεκδικηθεί μια ριζοσπαστική ετερότητα (Morris και Spivak 2010). Ωστόσο, μια τοποθετημένη γνώση δεν συνεπάγεται έναν κυριολεκτικό, σταθερό και αμετάκλητο εντοπισμό αλλά προϋποθέτει την «ενσώματη εμπειρία της φυλετικοποιημένης, έμφυλης, ταξικής 'θέσης'», που, ανοιχτή στην αλλαγή και στις/στους άλλες/-ους, παραδέχεται τη μερικότητά της (Αθανασίου 2023). Τα όρια ενός τόπου (αλλά και μιας θέσης από την οποία μιλάει καμία/-είς) είναι, συνεπώς, διαπερατά.

Επιπλέον, η ανθρωπολογία επιδιώκει να κατανοήσει τις σχέσεις όχι μονάχα εντός του εκάστοτε ορισμένου τόπου και «ερευνητικού πεδίου» αλλά να επεκτείνει την κατανόηση αυτή και σε σχέσεις που αναπτύσσονται σε άλλους τόπους ή μεταξύ αυτών και σε διασύνδεση με ευρύτερες σχέσεις και ροές, πόσο μάλλον σε μια παγκοσμιοποιημένη

συνθήκη (Γκέφου-Μαδιανού 2011· Marcus 1998).⁴⁸ Η συγκριτική μελέτη των δύο πόλεων στις οποίες εστιάζομαι λαμβάνει υπόψη τα χωρικά και ιεραρχικά όρια και διακρίσεις που επιβάλλονται (και υπονομεύονται ή παρακάμπτονται) εντός τους, τα μεταξύ τους γνωστικά και πολιτικά σύνορα, καθώς και, δεδομένου ότι γίνονται αντιληπτές συχνά ως ευρισκόμενες στην (ημι)περιφέρεια της Ευρώπης, τα πολιτισμικά και γεωπολιτικά όρια της ίδιας. Αυτά άλλοτε επιβεβαιώνονται στον βαθμό που οι δύο χώρες συμμετέχουν στον αποκλεισμό όσων υποκειμένων ηγεμονικά θεωρούνται ως μη ανήκοντα σε αυτή και άλλοτε τίθενται υπό διαπραγμάτευση σε ό,τι αφορά την «ευρωπαϊκότητα» των ίδιων.

Οι ανθρωπολόγοι Akhil Gupta και James Ferguson (1997, 35), επαναπροσδιορίζοντας την έννοια του «πεδίου» διευκρινίζουν πως «δεν είμαστε ποτέ έξω» από αυτό. Οι διακρίσεις αυτές μεταξύ κέντρου και περιφέρειας έχουν προβληματοποιηθεί από ανθρωπολόγους, ιστορικούς και κοινωνικές/-ους επιστήμονες ως πολιτικά, κοινωνικά και (κρυπτο)αποικιακά κατασκευασμένες σε ό,τι αφορά τα Βαλκάνια και τις δύο χώρες που θα με απασχολήσουν στην παρούσα διατριβή (Τσιμπιρίδου 2000· Bjelić 2018· Herzfeld [1987] 1998· 2002· Todorova 2005c· 2005a). Τις τελευταίες δεκαετίες, μάλιστα, εθνογράφοι εστιάζουν ολοένα και περισσότερο σε κοινωνίες στις οποίες οι ίδιες/-οι συμμετέχουν ή θεωρούν «σπίτι τους», αλλά και αμφισβητούν το όριο μεταξύ παρατηρούμενων και παρατηρούμενων υποκειμένων (Marcus και Myers [1995] 2013).⁴⁹ Μάλιστα, η ίδια η διάκριση μεταξύ «εθνογραφικού πεδίου» και «σπιτιού/πατρίδας/οικείου χώρου» θεωρείται πως αναπαράγει την «αποικιακή γεωγραφία» [colonial geography] της διάκρισης μεταξύ κέντρου και περιφέρειας και οδηγεί σε μια «ιεραρχία της αγνότητας/καθαρότητας» [hierarchy of purity], στην οποία το «πεδίο» ιδανικά φαντάζει απομακρυσμένο, ενώ ο ερευνητής αναδεικνύεται ως το αρσενικό υποκείμενο μεσαίας τάξης από τις ΗΠΑ ή την Ευρώπη (Gupta και Ferguson 1997, 13, 16).⁵⁰

Σε κάθε ανθρωπολογική έρευνα, αυτό που νοείται ως «πεδίο» και η καθημερινότητα περιπλέκονται. Στην περίπτωσή μου, ούσα καλλιτέχνιδα με έδρα την Αθήνα και το τελευταίο

⁴⁸ Η συγκριτική προσέγγιση επιτρέπει στις/στους ανθρωπολόγους να καταστήσουν τόσο το οικείο ανοίκειο, όσο και το ανοίκειο, οικείο, μια εναλλαγή θέσης με πολιτικές και υπαρξιακές προεκτάσεις (Eriksen 2007).

⁴⁹ Η συνθήκη της πανδημίας, ιδιαίτερα, έφερε συχνά στο προσκήνιο το σπίτι κυριολεκτικά ως «πεδίο», καθώς και τις αυτοβιογραφικές εθνογραφικές μεθόδους, καθιστώντας τα όρια μεταξύ «πεδίου», «σπιτιού/πατρίδας», παρατηρητρούμενων και παρατηρούμενων υποκειμένων ακόμα πιο δυσδιάκριτα (Álvarez 2021· Varvantakis και Nolas 2020).

⁵⁰ Με την αυτοκριτική της ανθρωπολογίας αναδύθηκαν ζητήματα όπως εκείνο της, αμφίδρομης (Schneider 2006), συχνά, σχέσης εξουσίας που προκύπτει ανάμεσα στην/στον ανθρωπολόγο και τα υποκείμενα που μελετά, ή εκείνο της συνήθους πρόσληψης των υποκειμένων της έρευνας σαν να βρίσκονταν όχι μόνο σε μακρινό χώρο, αλλά και χρόνο (Fabian [1983] 2002). Έτσι, σε αρκετές εθνογραφίες, άρχισε να προβληματοποιείται η απόσταση μεταξύ ανθρωπολόγου και μελετούμενων υποκειμένων, ενώ η εθνογραφική μέθοδος άρχισε να στρέφεται προς πεδία διαφορετικά από τη μελέτη των «πρωτόγονων, εξωτικών άλλων» (Marcus και Myers [1995] 2013, 378).

διάστημα και τα Σκόπια και κάνοντας μια εθνογραφική έρευνα επάνω στην (και με την) τέχνη, δεν θα μπορούσα παρά να ξεκινήσω με το αναπόφευκτο αυτής τη συνθήκης. Για να ανιχνεύσω τα «όρια του πεδίου» μου, προσέγγισα τα ερευνητικά μου ερωτήματα μέσα από μεθοδολογικά εργαλεία που χρησιμοποιούν ευρέως οι ανθρωπολόγοι, όπως η συνέντευξη και η συμμετοχική παρατήρηση, αλλά επίσης και με εργαλεία που αρχικά είχα δοκιμάσει ως καλλιτέχνη, προσαρμόζοντας και εντάσσοντάς τα σε μια ανθρωπολογική έρευνα που συνομιλεί με την τέχνη, μέσα από την παραγωγή και έκθεση έργων τέχνης, το περπάτημα, τα καλλιτεχνικά εργαστήρια. Τα διαφορετικά αυτά μέσα μου επέτρεψαν διαφορετικούς τρόπους εμπλοκής και ανταλλαγής με το πεδίο και τα υποκείμενα της έρευνας.

Γ.2. Από τη συμμετοχική παρατήρηση στην παρατηρητική συμμετοχή

Η μέθοδος της συμμετοχικής παρατήρησης, η οποία προϋποθέτει τη μακροχρόνια μετάβαση στο «πεδίο» και τη λεπτομερή παρατήρηση και καταγραφή της ζωής και της κοινωνικής οργάνωσης των προς μελέτη υποκειμένων μέσα από την συμμετοχή στις δραστηριότητές τους (Keesing και Strathern 1998· Malinowski 2014), αποτελεί μία από τις κατεξοχήν εθνογραφικές μεθόδους-σήμα κατατεθέν της ανθρωπολογίας. Για τη συμμετοχική παρατήρηση έχουν γραφτεί πολλά ήδη από την αρχική της εισαγωγή από τον Malinowski στις αρχές του εικοστού αιώνα. Κατά τη δεκαετία του 1980, στο πλαίσιο μιας «κρίσης της αναπαράστασης»⁵¹, με αφορμή την αντιαποικιακή και φεμινιστική κριτική, τον μεταμοντερνισμό αλλά και τις ιδέες του Foucault (1979) περί της σχέσης μεταξύ γνώσης και εξουσίας η μαλινοφσκική αντίληψη για την έρευνα πεδίου προσεγγίζεται κριτικά. Συνδέεται με την «αποικιακή γεωγραφία» και την ιεραρχία μεταξύ ερευνήτριας/-τή και υποκειμένων της έρευνας (Geertz 1989). Ευρύτερα, προβληματοποιείται η αποικιακή βάση της ανθρωπολογίας, τίθεται υπό διερώτηση το μέλλον της και αναδεικνύεται η σημασία της αυτο-αναστοχαστικότητας (Ρίκου 2013· Clifford και Marcus 1986· Geertz 1989· Trinh 1989).

Τα πράγματα έχουν αλλάξει ριζικά από την εποχή της κλασικής ανθρωπολογίας, όταν οι μικρές και απομακρυσμένες από τα Δυτικά κέντρα παραγωγής γνώσης κοινότητες, τις οποίες ως επί το πλείστον μελετούσαν οι (Δυτικές/-οί) ανθρωπολόγοι δεν είχαν πρόσβαση στα ανθρωπολογικά κείμενα. Πλέον, σε συνθήκες παγκοσμιοποίησης και στη μετα-

⁵¹ Οι ανθρωπολόγοι James Clifford και George Marcus, στο βιβλίο-σταθμό για τη σύγχρονη ανθρωπολογία, *Writing Culture* (1986) αμφισβήτησαν τη δυνατότητα αντικειμενικής αναπαράστασης μέσα από την εθνογραφική γραφή. Εστίασαν στην αποικιακή ιστορία της ανθρωπολογίας και τις σχέσεις εξουσίας που εμπλέκονται στην έρευνα πεδίου και την παραγωγή ανθρωπολογικής γνώσης. Πυροδότησαν έτσι μια σειρά συζητήσεων που σηματοδοτούν μια «κρίση της αναπαράστασης» στην ανθρωπολογία (βλ. Γκέφου-Μαδιανού 2011· Ρίκου 2013).

αποικιακή συνθήκη, οι δραστηριότητες και οι δημοσιεύσεις των ανθρωπολόγων υπόκεινται σε έλεγχο από τα υποκείμενα που μελετούν. Μάλιστα, σε έναν ολοένα και πιο δικτυωμένο κόσμο, οι ανθρωπολόγοι δεν είναι οι μοναδικές/-οί παραγωγοί γνώσης. Δεν τη διαχέουν μονομερώς και ανεξέλεγκτα. Αντίθετα, τα δεδομένα που προκύπτουν από την έρευνά τους μπορούν να χρησιμοποιηθούν ποικιλότροπα και να εκφεύγουν ολότελα από τον έλεγχό τους, γεγονός το οποίο θέτει περαιτέρω πολιτικά και ηθικά ζητήματα (Γιαλούρη 2023· Collins, Durlington, και Gill 2017· Eriksen 2007).

Σε αυτές τις συνθήκες, οι ερευνήτριες/-τές καλούνται να έχουν επίγνωση της θεσιακότητάς τους, καθώς και του γεγονότος ότι, συμμετέχοντας στο «πεδίο», το συνδιαμορφώνουν και το επηρεάζουν με πολλαπλούς τρόπους, ακόμα και όταν επιχειρούν μια αποστασιοποιημένη συμμετοχική παρατήρηση. Η ανθρωπολόγος Margot Weiss (2020) προειδοποιεί για τον κίνδυνο που αναδεικνύεται στο πλαίσιο αυτής της κατεύθυνσης να προκύψουν στα εθνογραφικά κείμενα σαφείς οριοθετήσεις ταυτοτήτων που θα λειτουργήσουν, τελικά, ως μέσο διαχωρισμού. Για να είναι πράγματι αναστοχαστική μια έρευνα, η Weiss, όπως και η ανθρωπολόγος Sara Smith (2016), υποστηρίζουν πως οι ερευνήτριες/-τές θα πρέπει να είναι «εμπλεγμένες/-οι γνώστριες/-τες» [enmeshed knowers] (Weiss 2020, 1381) μέσα από μια αλληλέγγυα (Morgensen 2011) αναγνώριση αναγκών, αλληλεξαρτήσεων από άλλες/-ους, δεσμών οικειότητας και υποχρεώσεων εντός και εκτός του ερευνητικού πεδίου, καθώς και να λαμβάνουν υπόψη τη σημασία του ρόλου των συνομιλητριών/-τών και των σχέσεων με αυτές/-ους στην (συμ)παραγωγή της γνώσης· εν τέλει, να σκέφτονται *μαζί* με τα υποκείμενα με τα οποία συνομιλούν στο πλαίσιο μιας έρευνας και όχι μόνο *γύρω* από αυτά (S. Smith 2016· Weiss 2020).

Κατά τις τελευταίες δεκαετίες, οι ανθρωπολόγοι προχωρούν ένα βήμα περαιτέρω και προτείνουν μεθόδους εθνογραφικής έρευνας οι οποίες δεν λαμβάνουν απλώς υπόψη ή προβληματοποιούν τη συμμετοχική παρέμβασή τους στο πεδίο, αλλά και την εργαλειοποιούν. Από τη δεκαετία του 1970, με αφορμή το ενδιαφέρον των ανθρωπολόγων Goffman (1990) και Turner (1982) για το θέατρο και την επιτέλεση, όχι μόνο ως αντικείμενο της έρευνας, αλλά και ως εργαλεία για να σκεφτεί καμία/-είς τις καθημερινές σχέσεις και την ίδια την εθνογραφία, γίνεται λόγος για «επιτελεστικές», συμμετοχικές ερευνητικές μεθόδους. Η «επιτελεστική εθνογραφία» [performative ethnography] (Whitehead 2009, 3), αναγνωρίζει την ίδια την εθνογραφία ως μια «πολιτισμική επιτέλεση» [cultural performance] (Fabian 1990, 259) και όχι απλώς ως μια μέθοδο παρατήρησης επιτελέσεων (Haanstad 2014, 93· Whitehead 2009, 5). Προϋποθέτει τη «δυναμική εμβύθιση» [dynamic immersion] στις σχέσεις προς διερεύνηση και την «παρατηρητική συμμετοχή» [observant participation]

(Haanstad 2014, 93· Whitehead 2009) –έναν όρο που αντιστρέφει εκείνον της κλασικής «συμμετοχικής παρατήρησης». Υπονοεί ακόμα περισσότερη εμβάθυνση στις προς μελέτη κοινωνικές σχέσεις και δομές, μέσα από τη συμμετοχή σε κοινές δραστηριότητες με τα υποκείμενα της έρευνας, όπως, για παράδειγμα, την ανάληψη μιας θέσης εργασίας (Whitehead 2009, 1,3). Τέτοιες μέθοδοι προσφέρουν ευκαιρίες για αμοιβαία και διαλογική εμπλοκή με τα υποκείμενα της έρευνας, καθώς και το θόλωμα των ορίων που τα διαχωρίζει από την/τον ερευνήτρια/-τη. Ο ανθρωπολόγος Johannes Fabian (1990, 6, 7) προτείνει ότι η/ο εθνογράφος δεν λειτουργεί πλέον ως ένα υποκείμενο που θέτει ερωτήματα, αλλά αποτελεί «καταλύτη», ή ακόμα και «παραγωγό» καταστάσεων.

Μάλιστα, η επιτελεστική εθνογραφία και η παρατηρητική συμμετοχή συχνά συνδέονται με αυτοεθνογραφικά στοιχεία (Spry 2001· Whitehead 2009). Η αυτοεθνογραφία ορίζεται, σύμφωνα με την εθνογράφο, συγγραφέα και περφόρμερ Tami Spry, ως μια αυτο-αφήγηση που φέρνει στο προσκήνιο και προσεγγίζει κριτικά την τοποθέτηση της/του εαυτής/-ού σε σχέση με άλλα υποκείμενα σε συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες (Spry 2006, 710). Ως αναστοχαστική μέθοδος, μπορεί να συμβάλει στο να «δει» η/ο εθνογράφος τα δικά της/του πολιτισμικά στερεότυπα και κατασκευές και τους τρόπους που αυτά επηρεάζουν την έρευνά της/του και την παραγωγή και διάχυση γνώσης μέσα από αυτή. Τόσο ως ποιοτική ερευνητική μέθοδος όσο και ως είδος γραφής που δύναται να συγκεντρώνει ποικίλες διεπιστημονικές πρακτικές, αναδύεται και αυτή σε συνδιαλλαγή με την «κρίση της αναπαράστασης» της δεκαετίας του 1980 και τη φεμινιστική, μεταμοντέρνα και αντιαποικιακή κριτική (Reed-Danahay 1997). Αποτελεί «ριζική αντίδραση» στην υπεροχή του (αρσενικού συνήθως) ερευνητή έναντι των υποκειμένων της έρευνας καθώς και στην πεποίθηση ότι η εθνογραφία μπορεί να μεταφέρει έγκυρες, καθολικές, αντικειμενικές αλήθειες, προβληματοποιώντας, έτσι κανονιστικούς τρόπους εθνογραφικής έρευνας και αναπαράστασης των άλλων (Spry 2006, 710).

Η Spry (2001) κάνει, μάλιστα, λόγο για «επιτελεστική αυτοεθνογραφία», που συνδυάζει τις αυτοβιογραφικές ερευνητικές και συγγραφικές μεθόδους με τη σωματικότητα και την επιτελεστικότητα της/του ερευνήτριας/-ή και αναγνωρίζει το σώμα ως χώρο παραγωγής αυτο-αναστοχαστικής επιστημονικής γνώσης.⁵² Πέρα από την εστίαση στις

⁵² Για την καλλιτέχνηδα και υποψήφια ανθρωπολόγο Περσεφόνη Μύρτσου, η οποία χρησιμοποιεί την επιτελεστική αυτοεθνογραφία ως κεντρική καλλιτεχνική και εθνογραφική μέθοδο στο πλαίσιο της διδακτορικής της διατριβής (υπό συγγραφή), η επιτέλεση της/του άλλης/ου αποτελεί σημαντικό ερευνητικό εργαλείο που θέτει το σώμα στο επίκεντρο: «να το ζεις, να το μιλάς. Όχι μόνο να γράφεις για [το αντικείμενο της έρευνας]» (Μύρτσου, προσωπική επικοινωνία, 2020).

καθημερινές επιτελέσεις της/του ανθρωπολόγου στο πεδίο, μπορεί να αποτελέσει και έναν ενδιάμεσο χώρο μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης. Με την εισαγωγή αυτοβιογραφικών στοιχείων στην εθνογραφική έρευνα συνδέεται στενά η «εθνογραφία της οικειότητας» [intimate ethnography] (Rylko-Bauer, Singer, και Willigen 2006· Waterston 2019), η έρευνα και η εθνογραφική συγγραφή, δηλαδή, που αφορά το στενό περιβάλλον της/του ανθρωπολόγου, η/ οποία/-ος αναλαμβάνει την ίδια στιγμή τους αδιαχώριστους ρόλους της/του ερευνήτριας/-τη και της/του γονιού, συζύγου, παιδιού, φίλης/-ου κ.ο.κ.. Όλα αυτά προσφέρουν μια πολυεπίπεδη σύνθεση κειμενικών ειδών (βιογραφία, εθνογραφία) και θέσεων από τις οποίες μπορεί καμία/-είς να παραγάγει γνώση και λόγο.

Με το θόλωμα των ορίων μεταξύ προσωπικού και δημόσιου, εαυτής/-ού και άλλης/-ου, ερευνήτριας/-τη και υποκειμένου της έρευνας στο πλαίσιο της [κριτικής] αυτοβιογραφίας (και της οικειότητας), καθίσταται δυνατή η ανατροπή των μέχρι πρότινος ισχυόντων όρων της αναπαράστασης μη ηγεμονικών φωνών στα εθνογραφικά κείμενα (Spry 2006· Weiss 2020· Waterston 2019), η αποδόμηση και αποσταθεροποίηση της κατασκευής της/του εαυτής/-ού, αλλά και των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών μέσα στις οποίες αυτή συμβαίνει. Μπορεί έτσι να καταστεί φανερό ότι τόσο η/ο εθνογράφος όσο και το πεδίο συγκροτούνται διαλεκτικά μέσα από τη μεταξύ τους σχέση και τους τρόπους που αυτή νοηματοδοτείται (Reed-Danahay 1997). Η τοποθέτηση ενός υποκειμένου στο επίκεντρο ενός εθνογραφικού στοχασμού ή κειμένου, μπορεί να συμβάλει στην αποτροπή γενικεύσεων και ουσιοκρατικών αναπαραστάσεων μιας κοινωνίας, επαναφέροντας διαρκώς την/τον εθνογράφο στο συγκεκριμένο (Frank 1995· Waterston 2019).⁵³

Στην έρευνά μου, κινήθηκα σε όλο το φάσμα μεταξύ συμμετοχικής παρατήρησης και παρατηρησιακής συμμετοχής. Παρακολούθησα, καταρχήν, τουριστικές ξεναγήσεις με στόχο την ανίχνευση διαφορετικών αφηγημάτων και αντιλήψεων για τις δύο πόλεις, όπως προτείνονται για τις/τους επισκέπτριες/-τες τους. Επισκέφθηκα, επίσης, χώρους τέχνης και σημεία όπου έλαβαν χώρα καλλιτεχνικές εκθέσεις και παρεμβάσεις στις δύο πόλεις και παρακολούθησα πληθώρα πολιτιστικών γεγονότων. Την ίδια στιγμή, ως καλλιτέχνιδα, έλαβα μέρος σε εκθέσεις και καλλιτεχνικά πρότζεκτ. Με ζητούμενο (ή επακόλουθο) τον διάλογο ανάμεσα σε ανθρωπολογία και τέχνη, παρήγαγα και εξέθεσα νέα καλλιτεχνικά έργα⁵⁴ και

⁵³ Το οποίο έχει προταχθεί στην ανθρωπολογία ως σημείο αφετηρίας για να προσεγγιστούν κριτικά ζητήματα που αφορούν τις κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές συνθήκες και δυναμικές (Marcus [1991] 2013).

⁵⁴ Σε συνεργασία με τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας Ακοο-ο πραγματοποιήσαμε διαδρομές σε καλλιτεχνικά πλαίσια. Πολλά από τα ατομικά έργα που παρήγαγα κατά τη διάρκεια της διατριβής θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως ημερολογιακές καταγραφές με τα μέσα του βίντεο, της φωτογραφίας και του κειμένου με αφορμή τις διαδρομές μου μεταξύ των δύο πόλεων, όνειρα, δυσκολίες στη συγγραφή, την εμπειρία της

επανεξέτασα παλαιότερα, μέσα από το πρίσμα των ζητημάτων που με απασχολούν σε αυτή τη διατριβή. Ανάμεσα στα δικά μου έργα στέκομαι περισσότερο στην εγκατάσταση-περφόρμανς *Μπεςαμέλ* (βλ. κεφ. 7). Την εξετάζω όχι μόνο ως καλλιτεχνικό έργο και τρόπο επικοινωνίας της έρευνάς μου, αλλά και ως μέσο μιας πολυτροπικής εθνογραφίας, το οποίο συνέβαλε στην εθνογραφική έρευνα και ιδιαίτερα σε μια παρατηρητική συμμετοχή με αυτοεθνογραφικά στοιχεία, ενώ επέτρεψε τον αναστοχασμό μέσω της σωματικότητας –της δικής μου και των επισκεπτριών/-τών των εκθέσεων όπου έλαβε μέρος. Παρακολουθώ όχι μόνο τις σχέσεις που ανέπτυξαν οι συζητήτριες/-τές μου με τα έργα μου (και τα έργα που εξετάζω), αλλά και τη σχέση που αποκτώ με την πόλη μέσω αυτών, εξετάζοντας, έτσι, τη χρήση τους ως ερευνητικών εργαλείων. Γενικότερα, αντιλαμβάνομαι το *Μπεςαμέλ* αλλά και τα υπόλοιπα έργα με απασχολούν ως τρόπους σκέψης μέσω των αισθήσεων (Laplantine 2015), ενώ με ενδιαφέρει η λειτουργία τους ως παγίδων με την ιδιαίτερη έννοια που τους αποδίδει ο Gell ([1996] 2013). Το *Μπεςαμέλ*, αποτελεί, τέλος, κατά κάποιον τρόπο, και δομικό στοιχείο της διατριβής, αφού αφενός τα ερωτήματα τα οποία έθεσε αντικατοπτρίζονται στα ενδιαφέροντα και τα περιεχόμενά της.

Ένας κίνδυνος των αυτοεθνογραφικών προσεγγίσεων που με απασχόλησε ήταν το να παραχθεί ένα αυτοαναφορικό, ή ακόμα και αυτάρεσκα εξομολογητικό κείμενο, το οποίο δεν θα αφορά τις/τους αναγνώστριες/-τες ή/και θα αποτυγχάνει να προσφέρει τους απαραίτητους αντικατοπτρισμούς των ευρύτερων συνθηκών στις οποίες λαμβάνει χώρα. (Atkinson και Reed-Danahay 1999· Whitehead 2009).⁵⁵ Έχοντας γνώση αυτών των κινδύνων, στην έρευνα και τη συγγραφή χρησιμοποίησα εν μέρει αυτές τις μεθοδολογίες και τρόπους γραφής, συνδυάζοντας μεθοδολογίες τόσο της κλασικής όσο και της σύγχρονης ανθρωπολογίας. Θα ήταν, ωστόσο, αδύνατον να μην συμπεριλάβω αυτοβιογραφικά ή «αυτο-εθνογραφικά» στοιχεία, λόγω της έντονης αλληλοδιείσδυσης μεταξύ του «ερευνητικού πεδίου» και της καθημερινότητάς μου στο πλαίσιο μιας έρευνας για την τέχνη στην Αθήνα και τα Σκόπια, ούσα η ίδια καλλιτέχνιδα που συμμετείχε σε καλλιτεχνικές εκθέσεις και πρότζεκτ στις δύο πόλεις, έχοντας φίλιες με άτομα που δραστηριοποιούνται στην τέχνη και τον πολιτισμό στην Αθήνα και έχοντας αναπτύξει δεσμούς οικειότητας με άτομα από τα Σκόπια –στενές φίλιες

πανδημίας κλπ. Τα έργα αυτά, παρότι προσφέρουν μια διαφορετική, περισσότερο αυτοεθνογραφική ματιά σε ζητήματα που απασχολούν και την παρούσα έρευνα, δεν εντάχθηκαν εδώ, κυρίως για λόγους οικονομίας, αλλά συνέβαλαν στην επεξεργασία των παρατηρήσεών μου και τη διαμόρφωση των σκέψεων που παρουσιάζω.

⁵⁵ Βλ. και τους αντίστοιχους κινδύνους που εντοπίζει ο Foster ([1996] 2013) για την/τον ανθρωπολόγο ως εθνογράφο.

και εν τέλει έναν γάμο. Οι σχέσεις αυτές υπήρξαν και για τις δύο πόλεις καθοριστικές για την πρόσβαση σε σημαντικές πληροφορίες, αλλά και για την πρό(σ)κληση σε αναστοχασμό.

Συμμετείχα, τέλος, σε ανεπίσημες συζητήσεις με άτομα που δραστηριοποιούνται στο πεδίο της τέχνης (κυρίως στα εικαστικά) στην Αθήνα και τα Σκόπια. Όταν μια φιλική συζήτηση δεν ήταν εφικτή ή ήθελα μια πιο «επίσημη» αναφορά σε γεγονότα και σκέψεις πραγματοποιήσα ανοιχτές συνεντεύξεις, που θα επέτρεπαν στα υποκείμενα να ακουστούν με τα δικά τους λόγια και να συμπαρασύρουν τη συζήτηση προς τα εκεί που τα ίδια επιθυμούσαν. Μερικές φορές μάλιστα, οι συνεντεύξεις πήγαν προς κατευθύνσεις που δεν είχα σχεδιάσει ή δεν έλαβαν χώρα καν. Ωστόσο, δεν έλειψαν οι φορές που τα άτομα των οποίων τα καλλιτεχνικά έργα με ενδιέφεραν προτιμούσαν να απαντήσουν γραπτά σε συγκεκριμένες ερωτήσεις, γεγονός το οποίο επίσης σεβάστηκα, θέτοντας ως προτεραιότητά μου την αποφυγή άσκησης πίεσης στα υποκείμενα της έρευνας (Reinharz και Davidman 1992). Μέσα από τις συνεντεύξεις, μου έγινε σαφές ότι δεν μπορούν να διαπεραστούν κάποια όρια στην επικοινωνία ή τη γνώση που μπορεί να αποκτηθεί. Αντιλήφθηκα τα όρια αυτά ως περισσότερο «ευέλικτα» στο πλαίσιο της συμμετοχικής παρατήρησης.

Επίσης, καθώς σε μια έρευνα πολλά συμβαίνουν εκτός του δημοσιευμένου κειμένου, έλαβαν χώρα ανταλλαγές με κοντινά μου άτομα, τα οποία επίσης ήταν πληροφορήτριες/-τές μου, οι οποίες, ενώ ως επί το πλείστον δεν χωρούν εδώ, συνέβαλαν ουσιαστικά στη διαμόρφωση και πραγματοποίησή της: φιλοξενίες, υποστήριξη στην έκδοση βίζα και σε άλλα γραφειοκρατικά, εργασιακά και υλικά ζητήματα, εμπιστευτικές φιλικές συζητήσεις, πολιτικές αντιπαραθέσεις και τοποθετήσεις, συμμετοχή σε διεκδικήσεις, βόλτες στην πόλη, σινεμά, άλλου είδους έξοδοι, ανταλλαγές συνταγών, φυτών, κειμένων, αλλά και κουρεμάτων, επισκευών, επεξεργασίας εικόνας και συμβουλών κηπουρικής και περιποίησης δέρματος.

Όλα αυτά συνδιαμόρφωναν διαρκώς έναν οικείο χώρο, που με τη σειρά του συνδιαμόρφωνε κι εκείνος την έρευνα –και το αντίστροφο– άλλοτε εμπλουτίζοντάς τη, άλλοτε θολώνοντάς τη και σίγουρα επηρεάζοντας τις επιλογές και το περιεχόμενο αυτού του πονήματος· πάνω από όλα, προσέφεραν διαρκώς αφορμές για διερώτηση επάνω στα όρια μεταξύ φιλικής αλληλεπίδρασης και «έρευνας», δημοσιεύσιμης και μη πληροφορίας, παρατήρησης και συμμετοχής, καλλιτεχνικής παραγωγής και εθνογραφικής μεθοδολογίας. Τέλος, καθώς μετακινιόμουν μεταξύ δύο πόλεων, ανέκυψε και το ζήτημα των ορίων των όσων μπορούσα να αντιληφθώ αφενός στα Σκόπια ως παρατηρήτρια και συμμετέχουσα σε ένα άλλο πολιτισμικό πλαίσιο και σε μια γλώσσα την οποία έμαθα να μιλάω εν μέρει και αφετέρου στην Αθήνα ως κάποια που απουσιάζει για μεγάλα χρονικά διαστήματα

διατηρώντας μια αποσπασματική σχέση με τις καλλιτεχνικές εξελίξεις. Το ζήτημα αυτό με πηγαίνει στο επόμενο υποκεφάλαιο που αφορά τη σύγκριση και την πολυτοπικότητα.

Γ.3. Συγκριτική και πολυτοπική εθνογραφία

Η ανθρωπολογία, μετά τη διερώτηση γύρω από τα όρια του πεδίου και της διαπίστωσης της μη επάρκειας της αποκλειστικής χρήσης της επιτόπιας έρευνας, εστιάζεται, από τις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, στην «εξέταση της κυκλοφορίας πολιτισμικών νοημάτων, αντικειμένων και ταυτοτήτων σε διεσπαρμένο χρόνο-χώρο» (Marcus 1998, 79). Στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής ακολούθησα νήματα, κινήσεις και διαδικασίες, παρά κατέγραψα φαινόμενα που συμβαίνουν τοπικά, επιχειρώντας δημιουργικές διασυνδέσεις (Γκέφου-Μαδιανού 2011· Marcus 1998). Επιχείρησα μια εθνογραφία με σημείο αναφοράς συγκεκριμένα έργα τέχνης, αφήνοντας τα ίδια, καθώς και όσα (πρόσωπα, πράγματα, κείμενα, γεγονότα κ.α.) συνδέονται με αυτά, να με οδηγήσουν –μέσα από μη προκαθορισμένες διαδρομές– σε διαφορετικούς τόπους έρευνας (Appadurai 1986· Marcus και Myers [1995] 2013).

Αναζήτησα υλικό που αφορούσε τα υπό εξέταση καλλιτεχνικά έργα, όχι μόνο στο πλαίσιο καλλιτεχνικών διοργανώσεων, εκδόσεων και παρεμβάσεων στην πόλη, αλλά και σε μέσα μαζικής ενημέρωσης και κοινωνικής δικτύωσης. Καθώς ο δημόσιος χώρος εκτείνεται πλέον στο διαδίκτυο, προκύπτει ένα ακόμη πεδίο ανθρωπολογικής έρευνας (Hine 2000) από το οποίο άντλησα υλικό καθώς αποτελεί μέσο διάχυσης της δουλειάς και επικοινωνίας των καλλιτεχνιδων/-ών με τα κοινά τους, αλλά και τόπο διαπραγμάτευσης της δημόσιας εικόνας της πόλης. Παρατήρησα αλληλεπιδράσεις μεταξύ χρηστριών/-τών και σχόλια σε επιλεγμένα άρθρα και αναρτήσεις γύρω από την πόλη και τη σύγχρονη τέχνη με ιδιαίτερη εστίαση στις μεταβολές της περιόδου που απασχολούν αυτή τη διατριβή. Καθώς η επιτόπια έρευνα δεν περιορίζεται πλέον σε μια περιοχή σαφώς οριοθετημένη γεωγραφικά και πολιτισμικά, η συγκριτική μου μελέτη διεξήχθη σε διαφορετικούς τόπους (Σκόπια, Αθήνα, Μέσα Μαζικής Μεταφοράς μεταξύ των δύο πόλεων, διαδίκτυο). Η έρευνά μου απέκτησε χαρακτηριστικά μιας πολυτοπικής εθνογραφίας που, ενόψει της παγκόσμια διασυνδεδεμένης συνθήκης, εξετάζει την «κυκλοφορία» πολιτισμικών σημασιών, αντικειμένων και ταυτοτήτων (Marcus και Myers [1995] 2013) ανάμεσα σε πολλαπλά σημεία, χωρίς, όμως, να επιδιώκει μια ολιστική, υποτιθέμενα αντικειμενική θεώρηση.

Στον βαθμό που γίνονται αντικείμενο οικειοποίησης και σχολιασμού από την τέχνη, συνέλεξα και προσέγγισα αναλυτικά και ερμηνευτικά εικόνες (όχι απαραίτητα «καλλιτεχνικές»), κείμενα και πράγματα που συμμετέχουν στις μεταβολές που μελετώ στην κάθε πόλη. Στο πλαίσιο αυτό προσέγγισα, για παράδειγμα, βιβλία και ιστοσελίδες

μαγειρικής, δοκίμασα τρόφιμα σε εστιατόρια και σπίτια και παρατήρησα τόσο τους τρόπους με τους οποίους αναφέρονται και περιγράφονται στους καταλόγους όσο και τους τρόπους και τα περιβάλλοντα στα οποία σερβίρονται. Άλλωστε, η ίδια η έννοια του καλλιτεχνικού έργου και τα όρια του πεδίου της τέχνης αμφισβητούνται όπως προκύπτει και από τις συζητήσεις με τα υποκείμενα με τα οποία συνομίλησα ή συνεργάστηκα κατά το διάστημα της έρευνας στις δύο πόλεις. Σε συνάρτηση με μια ολοένα και μεγαλύτερη ανάγκη να μην ορίζεται η πρακτική τους ως «τέχνη», κάνουν χρήση όχι μόνο αυστηρά «καλλιτεχνικών» αλλά και άλλων εργαλείων, γράφουν κείμενα, πραγματοποιούν εκδόσεις ή διεξάγουν έρευνες μεταξύ του καλλιτεχνικού και άλλων πεδίων.

Τέλος, ένας ακόμη «τόπος» της έρευνάς μου ήταν τα αρχεία: καταρχήν το *ZaUm - Αρχείο εκδηλώσεων που σχετίζονται με τη σύγχρονη μακεδονική τέχνη*, ένα αρχείο που συνειδητά αποφεύγει να προσδιορίσει εάν πρόκειται επίσης για έργο τέχνης ή όχι (βλ. κεφ. 4). Πρόκειται για μία πρωτοβουλία του καλλιτεχνικού διδύμου OPA (Slobodanka Stevčenska και Denis Saraginoski) και αποτελεί το πιο ολοκληρωμένο αρχείο για τη σύγχρονη τέχνη στη Β. Μακεδονία, ενώ ταυτόχρονα είναι και πλήρως προσβάσιμο στο διαδίκτυο. Έρευνα επίσης πραγματοποίησα στο αρχείο του Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (ΙΣΕΤ), που επίσης ξεκίνησε με ιδιωτική πρωτοβουλία (της της γκαλερίστριας Τζούλιας Δημακοπούλου και στελεχών της γκαλερί Νέες Μορφές) και πλέον έχει δωριστεί στην Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου.

Γ.4. Σώμα, περπάτημα, φαινομενολογία

Έχοντας λάβει υπόψη τις θεωρητικές εξελίξεις που αναδεικνύουν την ανεπάρκεια ερευνητικών προσεγγίσεων που περιορίζονται στην επιτόπια έρευνα, συνεχίζω να θεωρώ το περπάτημα ως ένα ιδιαίτερα χρήσιμο καλλιτεχνικό και ερευνητικό μέσο, ανάμεσα σε άλλα. Σημαντικό σταθμό στην αντίληψη του περιπάτου ως καλλιτεχνικού εργαλείου αποτελεί η ανασύνθεση από τον Walter Benjamin της φιγούρας του flâneur [πλάνητα], που «βοτανολογεί στην άσφαλτο» εκμεταλλευόμενος την ανωνυμία και μαγεμένος από τα πρωτόγνωρα ερεθίσματα που προσέφεραν οι νεωτερικές μεγαλουπόλεις (Benjamin 1997, 44· 2002). Έκτοτε, το περπάτημα δεν έχει πάψει να απασχολεί τη μοντέρνα και τη σύγχρονη τέχνη και λογοτεχνία. Ανάμεσα στα πολυάριθμα παραδείγματα αναφέρω τη σουρεαλιστική περιπλάνηση με στόχο τυχαίες συναντήσεις που θα άνοιγαν δρόμους προς το υποσυνείδητο και την αυτόματη γραφή, τους ντανταϊστικούς υπονομευτικούς περιπάτους προς υποτιθέμενα ασήμαντους προορισμούς, τις καταστασιακές *dérive* (τα περάσματα μέσα από ποικίλα περιβάλλοντα με στόχο την παιγνιώδη αλλά μεθοδική διερεύνηση της ψυχογεωγραφίας για την ανατροπή της ηγεμονικής αστικής γεωγραφίας), την περιπατητική *land art* του Richard

Long, τις δράσεις της σωματικής τέχνης και της περφόρμανς, μια πληθώρα ηχητικών και ακουστικών περιπάτων με ή χωρίς τεχνολογική διαμεσολάβηση και άλλα πολλά. Όλα αυτά αποτελούν μερικές μόνο από τις πολυάριθμες πτυχές της «τέχνης του περπατήματος» (Debord [1967] 2002· Foster κ.ά. 2004· Solnit 2002).

Πλέον, μέσα από φεμινιστικές και κουήρ θεωρήσεις, καλλιτεχνικές δράσεις και διεκδικήσεις καθίσταται αισθητό το πώς είναι να είναι θηλυκό ή ΛΟΑΤΚΙ+ το υποκείμενο του περπατήματος καθώς και το υποκείμενο του βλέμματος, που στη μοντερνιστική παράδοση υπονοείται ως αρσενικό (Μαρνελάκης 2014· Elkin 2017).⁵⁶ Στο ίδιο πλαίσιο, αναδεικνύεται η σημασία του φύλου αλλά και της φυλής, της κοινωνικής τάξης, της αναπηρίας για το πώς και πού κινούνται τα υποκείμενα στον χώρο (Ahmed 2006· I. M. Young 2005).⁵⁷ Τα σώματα εκτός τόπου επιδιώκεται –συχνά σιωπηρά– να πειθαρχούνται ή να αναπροσανατολίζονται βάσει των κυρίαρχα διαμορφωμένων χώρων, ωστόσο αυτά συχνά διαγράφουν «διαγώνιες γραμμές» αναδιαμορφώνοντας, τελικά, τους χώρους.

Το περπάτημα, εκτός από καλλιτεχνικό μέσο, αποτελεί επίσης ερευνητικό εργαλείο και μέθοδο. Για τη Spry, η επιτελεστική χρήση αυτοβιογραφικών στοιχείων φέρνει το («κοινωνικοπολιτικά εγγεγραμμένο») σώμα στο επίκεντρο της ανθρωπολογικής πρακτικής ως «κεντρική τοποθεσία παραγωγής νοήματος» (Spry 2006, 710), ένα διακύβευμα το οποίο επίσης μοιράζονται φαινομενολογικές ανθρωπολογικές προσεγγίσεις γύρω από το τοπίο και το περπάτημα ως εθνογραφική και καλλιτεχνική μέθοδο (Ingold 2011· Ingold και Vergunst 2008· Tilley 2012). Πέρα από τρόπος μετάβασης από ένα σημείο σε ένα άλλο, η διαδρομή ως διαδικασία ανατρέπει την ιδέα της μετακίνησης από προορισμό σε προορισμό-παγιωμένο σημείο στον χάρτη. Αντίθετα, η ανθρώπινη δραστηριότητα, η κινητικότητα, η θεωρία και η σκέψη κινούνται κατά μήκος γραμμών που σχηματίζουν κόμβους και πλέγματα (Ingold 2007· Ingold και Vergunst 2008) σε μία διαρκή και ατέρμονη αλληλοτροφοδοτούμενη διαδικασία (Tilley 1994, 29–30).

Μιας και η παρουσίαση της μεθοδολογίας της παρούσας έρευνας αναφέρεται στα όρια, μέσα από το περπάτημα, από φαινομενολογική άποψη, αναδεικνύονται τα όρια του σώματος και οι τρόποι να γνωρίσει καμία/-είς έναν τόπο μέσα από τα όρια που αφορούν την αντίληψή της/του. Η μετακίνηση κατά μήκος γραμμών και κόμβων ενισχύει την εμπύθιση στις υλικότητες και χρονικότητες ενός τόπου, καθώς και τη διερεύνηση των σχέσεων εξουσίας που τον διέπουν (Tilley και Bennett 2004). Επιτρέπει την πολυαισθητηριακή του

⁵⁶ Στο πλαίσιο αυτό αντιπροτείνεται, για παράδειγμα, ο όρος *flâneuse* στο αρσενικό *flâneur* (Elkin 2017).

⁵⁷ Μέσα από ένα «queering» της φαινομενολογίας, το οποίο διασαλεύει την υποτιθέμενα ουδέτερη πρόσληψη του χώρου που επικαλούνταν οι κλασικοί φαινομενολόγοι.

προσέγγιση και τη συνδιαμόρφωσή του (Certeau 2010· Ingold 2007· 2011· Solnit 2002· Tilley 2012). Το περπάτημα είναι, συνεπώς, μια εμβυθιστική διαδικασία που δεν στέκεται στο οπτικό, αλλά αφορά και εμπλέκει όλες τις αισθήσεις. Αποτελεί το ερευνητικό εργαλείο του κοινωνικού ανθρωπολόγου Christopher Tilley (2017), ο οποίος «παγιδεύεται» από την υλικότητα που τον περιβάλλει και κατανοεί, έτσι, τις τοποθεσίες που ερευνά μέσω της αλληλεπίδρασής τους με το σώμα του.

Η μετακίνηση από τόπο σε τόπο για τον Tilley συμβάλλει στον σχηματισμό «προσωπικών βιογραφικών», την ίδια στιγμή οι ίδιοι οι τόποι αποκτούν νόημα και ιστορία μέσα από τη δραστηριότητα που έλαβε χώρα εκεί. Συνεπώς, τα βιογραφικά τόπων και εκείνα των ανθρώπων που κινούνται σε αυτούς είναι στενά συνυφασμένα μεταξύ τους (Tilley 2012, 238). Για τον Tilley, η κατανόηση του τόπου, της κίνησης και του τοπίου είναι «αφηγηματική». «Οι τόποι διαβάζονται και βιώνονται σε σχέση με άλλους» τόπους, καθιστώντας το περπάτημα μια μορφή σκέψης, πρακτικής αλλά και αφήγησης, «κατανόησης», δηλαδή, «και περιγραφής του κόσμου» (Certeau 2010· Ingold 2007· 2011· Tilley 1994, 28· 2012, 243–44). Η εθνογραφική έρευνα μπορεί να γίνει αντιληπτή ως «εντοπισμένη» [emplaced] σε εθνογραφικά συγκείμενα, υπό την έννοια του συσχετισμού σώματος, νου και περιβάλλοντος (Howes 2005, 7), της ενσώματης και πολυαισθητηριακής εμπλοκής και πρόσληψης ενός τόπου,⁵⁸ αλλά και της παρέμβασης σε αυτόν και συμπαραγωγής του (Pink 2008). Το γεγονός αυτό αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο πλαίσιο κοινών περιπάτων, όπου το σώμα και η ομιλία του ενός υποκειμένου προσαρμόζεται στους ρυθμούς του άλλου υποβοηθώντας την ανταλλαγή οπτικών (Lee και Ingold 2006· Pink 2008).

Η περιπλάνηση και η σωματική εμβύθιση αποτελεί συχνά εργαλείο με το οποίο προσεγγίζω μια πόλη.⁵⁹ Οι παρατηρήσεις και αισθήσεις μου από αυτή τη διαδικασία συχνά στη συνέχεια εντάσσονται στα καλλιτεχνικά μου έργα. Στο πλαίσιο της διατριβής, είχα την ευκαιρία να δοκιμάσω συστηματικότερα το περπάτημα ως ερευνητικό εργαλείο και αφορμή για κριτικό αναστοχασμό. Στην έρευνά μου πραγματοποίησα περιπάτους στο κέντρο των δύο

⁵⁸ Ωστόσο, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι η σωματικότητα (και οι αισθήσεις) δεν περιορίζεται στον τόπο ή, έστω, στην κίνηση: το σώμα «μεγαλώνει, χάνει το σθένος του, αλλά και αρρωσταίνει, συρρικνώνεται, μαραίνεται, λυγίζει, σκύβει και κοκκινίζει όταν θυμώνει ή ντρέπεται, τρέμει και χλωμαίνει όταν φοβάται» (Laplantine 2015, 103), ενώ όλα αυτά επίσης επηρεάζονται από τη διαθεματική «τοποθέτησή» του.

⁵⁹ Το περπάτημα αποτελεί ένα από τα καλλιτεχνικά και ερευνητικά εργαλεία με τα οποία είμαι εξοικειωμένη μέσα και από τη δράση μου με την ομάδα Ακοο-ο (Νίκος Μπουμπάρης, Ντάνα Παπαχρήστου, Γιώργος Σαμαντάς και εγώ) που εστιάζεται στον ήχο, το περπάτημα και την τεχνολογική διαμεσολάβηση· μέσα από τα σεμινάρια που έχω πραγματοποιήσει με φοιτήτριες/-τες ανθρωπολογίας και τέχνης στην ανώτατη εκπαίδευση· επίσης, σε εργαστήρια σε συνεργασία με την ομάδα ή στο πλαίσιο του TWIXTlab και στο πλαίσιο του Εργαστηρίου Σύγχρονης Τέχνης του Δήμου Χαλανδρίου (σε συνεργασία με την Ελπίδα Ρίκου).

πόλεων με στόχο την ενσώματη αντίληψη του χώρου, των μεταβολών που λαμβάνουν χώρα σε αυτόν καθώς και των ιχνών προηγούμενων εποχών και αποσιωπημένων αφηγημάτων. Οι περίπατοι αυτοί, ακόμη και όταν παραμένουν εκτός των κειμενικών ορίων της παρούσας διατριβής, υπήρξαν καθοριστικοί για την βιωματική προσέγγιση ζητημάτων που αφορούν τις δύο πόλεις.

Γ.5. Εργαστήρια

Στο πνεύμα ενός γενικότερου ενδιαφέροντός μου για την εκπαίδευση στην τέχνη (Bishop 2012· Bruguera 2020) διοργάνωσα το 2018 παρουσιάσεις και εργαστήρια με τη συμμετοχή καλλιτέχνιδων-ών, εργαζομένων στον πολιτισμό και ανθρωπολόγων και από τις δύο πόλεις, τα οποία λειτούργησαν τόσο ως καλλιτεχνικά έργα (σε μία περίπτωση) όσο και ως ερευνητικά εργαλεία. Συγκεκριμένα, διοργάνωσα τον Μάρτιο του 2018 στο TWIXTlab δύο ανοιχτές στο κοινό παρουσιάσεις και ένα κλειστό εργαστήριο με θέμα τις στερεοτυπικές εικόνες και τις δημόσιες αναπαραστάσεις κυρίως της Αθήνας και δευτερευόντως των Σκοπίων. Σε αυτό συμμετείχαν άτομα που ασχολούνται με την τέχνη, τον πολιτισμό και τις κοινωνικές επιστήμες. Η συζήτηση κινήθηκε γύρω από ερευνητικά-καλλιτεχνικά πρότζεκτ που τα συμμετέχοντα άτομα είχαν διεξαγάγει ή που σκέφτονταν να πραγματοποιήσουν στο μέλλον. Μέσα από τα συγκεκριμένα έργα συζητήσαμε για τις πόλεις τη Αθήνας και των Σκοπίων, τις επίσημες ή/και στερεοτυπικές αναπαραστάσεις τους μέσα και από την τέχνη, τους λόγους που αρθρώνονται σχετικά με αυτές, τις αλλαγές που λάμβαναν χώρα εκεί τα τελευταία χρόνια. Επίσης, τα υποκείμενα που συμμετείχαν συζήτησαν για καλλιτεχνικές στρατηγικές και τακτικές που τους αποδείχτηκαν απαραίτητες κατά την περίοδο που εξετάζω, τις συνέκριναν μεταξύ τους, συζήτησαν ζητήματα και θεματικές που τα απασχολούσαν (όπως οι θεωρίες συνωμοσίας, το μνημείο και η μνήμη ή ο εθνικισμός), ζητήματα που αφορούσαν, ανάμεσα σε άλλα, τη σχέση μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης και, τέλος, την καλλιτεχνική σκηνή στις δύο πόλεις).

Λίγους μήνες αργότερα, και σε συνεργασία με την καλλιτέχνίδα Βίβιαν Εμμανουηλίδου, διοργανώσαμε ένα εργαστήριο με τίτλο «Athens is the new Berlin/Berlin is the new Athens» στο οποίο εξετάσαμε ζητήματα αναπαραστάσεων των δύο πόλεων και ιδιαίτερα της Αθήνας, τα οποία είχαν προκύψει ιδιαίτερα έντονα κατά τα τελευταία χρόνια και με τη διοργάνωση της d14 στην ελληνική πρωτεύουσα. Το εργαστήριο, το οποίο αντιλαμβανόμασταν επίσης ως καλλιτεχνικό έργο, έλαβε χώρα στο Βερολίνο με ανοιχτό κάλεσμα, στο πλαίσιο του παράλληλου προγράμματος της Μπιενάλε του Βερολίνου και για

λόγους σύγκρισης επίσης στην Αθήνα, στο πλαίσιο του *ASFA BBQ: The Garden of Dystopian Pleasures*.⁶⁰ Επιλέξαμε θεματικές που πιστεύαμε πως συνέδεαν την Αθήνα και το Βερολίνο και είχαν ανακύψει συχνά σε άρθρα, συζητήσεις και καλλιτεχνικές παρεμβάσεις της προηγούμενης περιόδου που είχαν να κάνουν, ανάμεσα σε άλλα, με τον τουρισμό, τα ερείπια, το αστικό τοπίο, το νεοκλασικισμό. Μέσα από κείμενα γύρω από την Αθήνα της κρίσης, εικόνες, έργα τέχνης που πραγματεύονταν τα ζητήματα που μας απασχολούσαν, αλλά και τις εμπειρίες των συμμετεχουσών/-όντων, ανοίξαμε σχετική συζήτηση, ενώ, τέλος, ζητήσαμε από τα συμμετέχοντα άτομα να σχεδιάσουν «τουριστικά» αντικείμενα που θεωρούσαν ότι ανταποκρίνονταν με κριτικό τρόπο στη συζήτηση που είχε προηγηθεί. Παρότι το εργαστήριο αυτό δεν ήταν επικεντρωμένο στις σχέσεις μεταξύ Αθήνας και Σκοπίων, συμμετείχαν άτομα και από τις δύο πόλεις, γεγονός που επέτρεψε να συζητηθεί επίσης το Skopje 2014 καθώς και το θέμα των αναπαραστάσεων των τριών πόλεων, όπως και άλλα ζητήματα που θα με απασχολήσουν, όπως ο «εξευγενισμός», οι αστικές αναπλάσεις ή ο εθνικισμός.

Σε εκείνη τη φάση της έρευνας θεώρησα τη μέθοδο του εργαστηρίου και της παρουσίας πιο αποτελεσματικές από τις στοχευμένες κατά μόνας συνεντεύξεις, που θα αποκτούσαν περισσότερο νόημα όταν τα ζητούμενα της έρευνας θα μου ήταν περισσότερο σαφή. Η γνώση που αποκόμισα προέκυψε συνεργατικά και δυναμικά μέσα από την αλληλεπίδραση των συμμετεχόντων υποκειμένων στο πλαίσιο μιας κατάστασης που είχα (συν)κατασκευάσει (βλ. και Fabian 1990). Με ομαδικό, διαλογικό τρόπο εμπλουτίστηκαν οι αρχικοί μου προβληματισμοί, προβληματοποιήθηκαν στερεότυπα, έγιναν ορατές οι λεπτές αποχρώσεις των ζητημάτων με τα οποία καταπιάνομαι στην έρευνα αυτή, αποκαλύφθηκαν πτυχές τους που δεν γνώριζα, ενώ έγινε μια πρώτη δοκιμή επεξεργασίας τους μέσω της τέχνης. Έτσι, παρά το γεγονός ότι στο κείμενο της διατριβής υπάρχουν ελάχιστες αναφορές στα εργαστήρια αυτά, στην ουσία υπήρξαν πολύ σημαντικά για την έναρξη της έρευνάς, όπως και τον πειραματισμό μου πάνω στα όρια μεταξύ τέχνης και ανθρωπολογίας.

Γ.6. «Πεδίο» και εθνικά όρια

⁶⁰ Το ASFA BBQ είναι μια διεθνής τακτική συνάντηση για επαγγελματίες, θεωρητικούς, φοιτήτριες/-ές και το κοινό των τεχνών που βασίζονται στο χρόνο. Διοργανώνεται από το Θέατρο και τη Μονάδα Επιχειρηματικότητας και Καινοτομίας της ΑΣΚΤ σε διεύθυνση του καλλιτέχνη και διδάσκοντα Βασίλη Βλασταρά. Το *Garden of Dystopian Pleasures* (15-21/09/2018) ήταν μια σειρά περφόρμανς, στρογγυλών τραπεζιών, εργαστηρίων, προβολών κ.λπ. σχετικά με τα νέα δεδομένα που διαμόρφωσε στο πολιτικό και το καλλιτεχνικό πεδίο η εποχή της μετα-αλήθειας, οι ψευδείς ειδήσεις και η αντιδραστική alt-right προπαγάνδα. Επιμέλεια: ΦΥΤΑ & Υπουργείο Μετα-Αλήθειας. <https://fytafytafyta.wixsite.com/dystopianpleasures> (ημερομηνία πρόσβασης 12/05/2023).

Τα υποκείμενα με τα οποία συνομίλησα ή στο έργο των οποίων αναφέρομαι ασχολούνται με τη σύγχρονη τέχνη (κυρίως εικαστικά και περφόρμανς), ενώ συμμετέχουν στα εκθεσιακά της πλαίσια. Είναι ως επί το πλείστον απόφοιτες/-οι καλλιτεχνικών ιδρυμάτων και, ενώ έχουν πανεπιστημιακή εκπαίδευση, περιγράφουν την εργασία τους ως «επισφαλής» και συχνά περιστασιακή.⁶¹ Εστιάστηκα επίσης σε έργα καλλιτέχνιδων/-ών που βρέθηκαν στην πόλη την ίδια περίοδο παρακινούμενες/-οι από το ενδιαφέρον τους για την «ελληνική κρίση» και την εκεί σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή, ενώ συμμετείχαν στα ίδια καλλιτεχνικά πλαίσια. Η ιδιαιτερότητά της Αθήνας σε σχέση με τα Σκόπια είναι το γεγονός ότι αποτελεί σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό τόπο κατοικίας μεταναστευτικών υποκειμένων,⁶² καθώς και των απογόνων τους δεύτερης και τρίτης γενιάς. Ανάμεσά τους, όσα ασχολούνται επαγγελματικά με τις τέχνες (ιδίως τη μουσική και το θέατρο) αφήνουν το αποτύπωμά τους στη σύγχρονη πολιτιστική παραγωγή της πόλης, ενώ έχουν αρχίσει να αποκτούν ορατότητα μέσα από την προβολή τους σε καλλιτεχνικά φεστιβάλ, αλλά και στο πρόγραμμα θεσμών όπως η d14 και η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση.⁶³ Η δραστηριότητά τους από μόνη της αποτελεί ένα μεγάλο πεδίο έρευνας, το οποίο δεν συμπεριέλαβα στην παρούσα έρευνα (βλ. Μπουζιούρη 2023).

Σε ό,τι αφορά τα Σκόπια, ασχολούμαι (σχεδόν) αποκλειστικά με έργα (Σλαβο)Μακεδόνισσων/-ων (και επισκεπτριών/-τών καλλιτέχνιδων/-ών), παρά το γεγονός ότι μόνο το 58% του πληθυσμού αυτοπροσδιορίζεται ως τέτοιο, ενώ το 24% περίπου ως Αλβανικής εθνότητας. Η (σχεδόν) απουσία ατόμων άλλων εθνοτήτων από την έρευνά μου οφείλεται ενδεχομένως στο δίκτυο που ανέπτυξα, το οποίο ξεδιπλώθηκε μέσα από προϋπάρχουσες γνωριμίες με άτομα (Σλαβο)μακεδονικής εθνότητας, αλλά κυρίως στο γεγονός ότι το πεδίο μου αφορά την κριτική σύγχρονη τέχνη, την οποία ασκούν ως επί το πλείστον (Σλαβο)μακεδόνισσες/-ες και άλλες/-οι σλαβόφωνες/-οι καλλιτέχνιδες/-ες. Οι δυσκολίες στην αναζήτηση καλλιτέχνιδων/-ών άλλων εθνοτήτων με αυτό το προφίλ, όπως διαπίστωσα, δεν ανέκυψαν μονάχα στην περίπτωση μου: μια ερευνήτρια που ειδικεύεται σε θέματα που αφορούν την αλβανική κοινότητα, όταν της ζήτησα να μου προτείνει Αλβανές/-ούς καλλιτέχνιδες/-ες που κάνουν σύγχρονη κριτική τέχνη, με παρέπεμψε κυρίως σε άτομα

⁶¹ Παρότι αυτά είναι εργασιακά χαρακτηριστικά που αφορούν την πλειονότητα των συνομιλητριών/-τών μου, υπάρχουν και εξαιρέσεις μόνιμα απασχολούμενων σε ακαδημαϊκά πλαίσια, ή εργαζόμενων σε δημόσιες ή ιδιωτικές υπηρεσίες, καθώς και εισοδηματιών.

⁶² Χρησιμοποιώ τον όρο «μετανάστρια/-της» και «μεταναστευτική/-ός/-ό» εξίσου για τα υποκείμενα που επίσημα κριτήρια αποδέχονται ως προσφύγισες/-ες και για εκείνα που θεωρούνται μετανάστριες/-τες, για να αποφύγω δίπολα που κρίνουν κάποιες/-ους άξιες παραμονής στην ΕΕ και άλλες/-ους όχι.

⁶³ Βλ. για παράδειγμα, Κλικ Νγκουέρε, Νέγρος του Μοριά.

από την Αλβανία και το Κόσοβο που είχαν εκθέσει στα Σκόπια. Επίσης, ο ιστορικός τέχνης Jon Blackwood (2016), συγκεντρώνει συνεντεύξεις 24 ατόμων που δρουν στον τομέα αυτό στη Β. Μακεδονία, ανάμεσα στα οποία υπάρχει μονάχα ένα με αλβανικό όνομα. Ωστόσο, η σύγχρονη κριτική τέχνη δεν αποτελεί πεδίο αποκλειστικά των (Σλαβο)μακεδόνισσων/-ων. Παρακολούθησα εκθέσεις στις οποίες συμμετείχαν Αλβανές/-οί, Τούρκισσες/-οι, Ρομά κ.α. ή/και γνωρίστηκα με υποκείμενα από αυτές τις εθνότητες, των οποίων το έργο ανταποκρίνεται σε σύγχρονα ζητήματα,⁶⁴ οι επαφές και οι εκθέσεις ήταν όμως σαφώς πιο περιορισμένες στον αριθμό. Την ίδια στιγμή που στην Αθήνα αρχίζουν να αποκτούν μεγαλύτερη ορατότητα οι καλλιτέχνιδες/-ες με μεταναστευτική καταγωγή, στα Σκόπια προβάλλονται επίσης καλλιτέχνιδες/-ες άλλων εθνοτήτων (παρόλο που δεν αυξάνεται ο αριθμός των φοιτητριών και φοιτητών των εθνοτήτων αυτών που φαίνεται να ενδιαφέρονται για τη σύγχρονη τέχνη (Slobodanka Stevčevska, προσωπική επικοινωνία, 2023), γεγονός που ήδη αλλάζει το καλλιτεχνικό πεδίο.⁶⁵

Δ. Κεφάλαια Διατριβής

Η παρούσα εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο, θα αναδείξω ιστορικές, κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές διεργασίες που λαμβάνουν χώρα στις δύο πόλεις σε συνάρτηση με τη διαμόρφωση του αστικού δημόσιου χώρου και με ιδιαίτερη εστίαση στον πολιτισμό και τις συνθήκες στις οποίες παράγεται σύγχρονη τέχνη σε αυτές σήμερα. Στο δεύτερο μέρος, θα εστιαστώ στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή. Θα επιλέξω και θα παρουσιάσω συγκριτικά συγκεκριμένα καλλιτεχνικά έργα που αναδεικνύουν τους τρόπους με τους οποίους η μνήμη και η κληρονομιά συνδιαλέγονται με τον δημόσιο χώρο, το πώς εγγράφονται σε αυτόν ίχνη διαμαρτυριών και καλλιτεχνικών παρεμβάσεων και τους τρόπους που αγγίζουν καλλιτέχνιδες/-ες αμφιταλαντεύσεις γύρω από το ανήκειν (ιδιαίτερα σε σχέση με τη «Δύση» και την ΕΕ). Στο δεύτερο αυτό μέρος, θα εξετάσω επίσης δικά μου καλλιτεχνικά έργα που προτείνω ως μεθοδολογικά ερευνητικά εργαλεία.

Δ.1. Πρώτο μέρος. Σκόπια - Αθήνα: μεταβαλλόμενες πόλεις και ο ρόλος της τέχνης

Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζω συγκριτικά αναπαραστάσεις και στερεότυπα για την Ελλάδα και τη Β. Μακεδονία και τις πρωτεύουσές τους, καθώς και τους τρόπους που αυτά συμμετέχουν στη συγκρότησή τους εντός και σε σχέση με ευρύτερους σχηματισμούς.

⁶⁴ Βλ. ενδεικτικά: Sqipe Mehmeti, Samir Karahasan, Nehat Beqiri, Durmiš Kazim.

⁶⁵ Ήδη, το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στα Σκόπια φιλοξένησε για πρώτη φορά το 2022-23 έκθεση Ρομά καλλιτεχνιδων/-ών, με τη συμμετοχή και υποκειμένων από τη Β. Μακεδονία. <https://msu.mk/exhibition/all-that-we-have-in-common/> (ημερομηνία πρόσβασης 24/04/2023).

Αναφέρομαι επίσης στην αμφίθυμη σχέση των δύο πόλεων με την υπόλοιπη Ευρώπη και την ΕΕ, καθώς και με άλλες κληρονομίες τους. Σε αυτό το πλαίσιο, με απασχολούν έννοιες όπως ο εθνικισμός, ο οριενταλισμός, ο βαλκανισμός και η (κρυπτο)αποικιοκρατία. Επίσης, προσεγγίζω τις σχέσεις μεταξύ των δύο πόλεων, το «Ονοματολογικό Ζήτημα», τις πολιτιστικές ανταλλαγές, τις διαφορετικές αντιλήψεις περί «κρίσης».

Στο δεύτερο και το τρίτο κεφάλαιο, διερευνώ μεταβολές που συμβαίνουν στις δύο πόλεις, από την ανεξαρτησία τους από την Οθωμανική Αυτοκρατορία μέχρι σήμερα, δίνοντας έμφαση στη σχέση επίσημης μνήμης και κληρονομιάς και δημόσιου αστικού χώρου. Συγκεκριμένα, στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζω στιγμές της ιστορίας της Αθήνας από την ίδρυση του Ελληνικού Κράτους μέχρι σήμερα, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά τη αμοιβαία διαμόρφωση εθνικών αφηγημάτων και δημόσιων χώρων σε διάλογο με τη θέση που η πόλη κατέχει στο δυτικό φαντασιακό και τους τρόπους που αυτή μετέχει σε σχετικά όνειρα και αμφιθυμίες. Εστιάζω την προσοχή μου επίσης στον πολιτισμό, την τέχνη και τους θεσμούς της, από την ίδρυση του ελληνικού κράτους, αλλά ιδιαίτερα κατά την περίοδο που απασχολεί τη συγκεκριμένη διατριβή. Αυτό σε συνάρτηση, πάντα, με τον δημόσιο χώρο και με εξιδανικευτικά ή στιγματιστικά αφηγήματα που αναπτύσσονται το ίδιο διάστημα γύρω από το κέντρο της πόλης. Στο τρίτο κεφάλαιο, εστιάζω το ενδιαφέρον μου στα Σκόπια. Πραγματοποιώ μια περιήγηση στην ιστορία τους και την παράλληλη διαμόρφωση του δημόσιου χώρου από το τέλος τη Οθωμανικής Αυτοκρατορίας μέχρι και σήμερα, παρακολουθώντας τη διαδοχή διαφορετικών καθεστώτων του αισθητού και τους τρόπους που αυτά συνδιαμορφώνουν τη σημερινή πόλη και τις σχέσεις που αναπτύσσονται εκεί. Αναφέρομαι σε εξελίξεις στο πεδίο της τέχνης και του πολιτισμού ιστορικά, σε σχέση με τις αλλαγές που συμβαίνουν στον αστικό ιστό και με ιδιαίτερη έμφαση στην περίοδο που με απασχολεί στην παρούσα διατριβή.

Δ.1. Δεύτερο μέρος. Σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή και πόλη: εθνογραφικά παραδείγματα.

Το δεύτερο μέρος της διατριβής μου εστιάζεται σε συγκεκριμένα έργα και επιλεγμένα φαινόμενα από όσα με έχουν απασχολήσει στην περιδιάβασή μου στις αναπαραστάσεις, την ιστορία και τον δημόσιο χώρο των δύο πόλεων. Στο τέταρτο κεφάλαιο διερευνώ το θέμα της μνήμης, του μνημείου και της κληρονομιάς. Με απασχολούν οι τρόποι με τους οποίους υποκείμενα και συλλογικότητες δραστηριοποιούμενες στον τομέα της τέχνης και του πολιτισμού στην Αθήνα και τα Σκόπια παρεμβαίνουν προβληματοποιώντας κυρίαρχες μνήμες και κληρονομίες, αναδεικνύοντας μη κυρίαρχες, εναλλακτικές ως προς αυτές, ή κατασκευάζοντας και προτείνοντας νέες.

Στο πέμπτο κεφάλαιο στρέφω το ενδιαφέρον μου σε «ήρωες» και «ηρωίδες» στον δημόσιο χώρο. Προσεγγίζω κριτικά γλυπτά που αφιερώνονται στη διαφιλονικούμενη φιγούρα του Μεγάλου Αλέξανδρου στις δύο πόλεις. Εντοπίζω φεμινιστικές και ΛΟΑΤΚΙ+ διεκδικήσεις στον δημόσιο χώρο των Σκοπίων και στοχάζομαι πάνω στη σχέση σωμάτων και δημόσιων γλυπτών, με ιδιαίτερη εστίαση στο πρόγραμμα Skorje 2014, αλλά και τη σοσιαλιστική κληρονομιά. Στρέφοντας το ενδιαφέρον μου στην Αθήνα, συνεχίζει να με απασχολεί το φύλο και ιδιαίτερα ηρωικές αναπαραστάσεις της αρρενωπότητας και υπονομεύσεις τους. Στη συνέχεια, εστιάζομαι σε διαδικασίες μνημόνευσης προσώπων στον δημόσιο χώρο και αγωνιστικού πένθους. Προσεγγίζω, τέλος, με όρους καθαρότητας και κινδύνου δύο έργα τα οποία απασχολεί το ζήτημα της αφάνειας υπεξούσιων υποκειμένων στην πόλη.

Στο έκτο κεφάλαιο, παρακολουθώ διαδηλώσεις και διαμαρτυρίες στις δύο πόλεις και αναφέρομαι σε συγκεκριμένα καλλιτεχνικά έργα και παρεμβάσεις στον δημόσιο αστικό χώρο που εφιστούν την προσοχή στις πολλαπλές διεκδικήσεις του. Επιλέγω έργα που μέσα από κινήσεις οριοθέτησης και υπογράμμισης στόχο έχουν να στρέψουν την προσοχή σε ίχνη από διαμαρτυρίες και σε όσα διακυβεύονται στον δημόσιο χώρο, να στήσουν εφήμερα μνημεία ή να κατοχυρώσουν ως κληρονομιά αυτό που κυρίαρχα θεωρείται βανδαλισμός. Τα έργα αυτά γίνονται μέσα διεκδίκησης του δημόσιου χώρου αλλά και διαπραγμάτευσης του τι αξίζει να αναδειχθεί ή και να διασωθεί και ποιος έχει το δικαίωμα να το ορίζει.

Στο έβδομο κεφαλαίο αναφέρομαι αρχικά στο δικό μου καλλιτεχνικό έργο, την εγκατάσταση-περφόρμανς *Μπεςαμέλ*, την οποία και παρουσίασα σε εκθέσεις κατά τη διάρκεια της έρευνας τόσο στην Αθήνα όσο και στα Σκόπια. Μέσα από το *Μπεςαμέλ*, αναλύω ζητήματα που ανέκυψαν κατά την έρευνά μου και εντάχθηκαν στο καλλιτεχνικό μου έργο και που αφορούν την τροφή, το φύλο, τον δημόσιο χώρο, το έθνος και τις σχέσεις των δύο χωρών με την ΕΕ. Προσεγγίζω αναστοχαστικά το συγκεκριμένο έργο ως εργαλείο για τη συνάντηση μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης. Στη συνέχεια, ασχολούμαι με έργα τα οποία αναφέρονται σε δύο πολιτισμικά προϊόντα που απασχολούν επίσης το *Μπεςαμέλ*: τον ύμνο της ΕΕ, *Ωδή στη Χαρά* και τον *Οδηγό Μαγειρικής* του Τσελεμεντέ. Αναδεικνύω, έτσι, σχέσεις αμφιθυμίας με την ΕΕ και προβληματισμούς σε σχέση με το μέλλον της και το μέλλον των δύο χωρών εντός της, καθώς και με αποκλεισμούς που κατασκευάζει.

Στον επίλογο συνοψίζω όσα αποκόμισα από τη συγκριτική αυτή έρευνα. Αναφέρομαι αναστοχαστικά τόσο στην ενδιάμεση θέση μου μεταξύ των δύο πόλεων και των δύο πεδίων στα οποία δούλεψα, την ανθρωπολογία και την τέχνη, όσο και στους τρόπους με τους

οποίους πραγματοποιήσα μια ανθρωπολογία όχι μόνο της τέχνης αλλά και μέσα από αυτήν.
Στοχάζομαι, τέλος, επάνω στις ερευνητικές δυνατότητες που μπορεί να ανοίγει στο μέλλον.

Πρώτο μέρος. Σκόπια – Αθήνα: μεταβαλλόμενες πόλεις και ο ρόλος της τέχνης

Κεφάλαιο 1: Μεταξύ «Ανατολής», «Δύσης», «Βορρά» και «Νότου»: Αναπαραστάσεις της Ελλάδας και της Βόρειας Μακεδονίας

Η Ελλάδα και η Β. Μακεδονία μοιράζονται ένα κομμάτι της ιστορίας τους ως γειτονικές χώρες που συχνά γίνονται αντιληπτές ως μέρος «της περιφέρειας» της Ευρώπης, αποτελώντας τον «Νότο» ή την «Ανατολή» της σε μια αμφισβητούμενη χερσόνησο, τη «Βαλκανική». Η κατάταξη των δύο χωρών στις όχι σαφώς προσδιορισμένες πολιτισμικά και γεωγραφικά αυτές θέσεις, που έχουν αλλάξει πολλές φορές όρια, ορισμούς και ονομασίες,⁶⁶ συνοδεύεται από συχνά αντιφατικές μεταξύ τους πολιτικές, κοινωνικές, πολιτισμικές και ιδεολογικές συνδηλώσεις, που ταλαντεύονται μεταξύ γοητείας και επικινδυνότητας, έλξης και απώθησης, προόδου και καθυστέρησης, εαυτής/-ού και ετερότητας. Την ίδια στιγμή, η συμμετοχή τους στις ιδέες και τους θεσμούς της Ευρώπης κρίνεται συχνά ελλιπής και προβληματική. Οι συνδηλώσεις αυτές αποτελούν μέρος ενός ευρωκεντρικού πολιτισμικού ασυνείδητου που μπορεί να διαιωνίζεται ακόμα και στο πλαίσιο λόγων που υποτίθεται ότι είναι κριτικοί ως προς τις οριενταλιστικές/βαλκανιστικές/κρυπτοαποικιακές αναπαραστάσεις, ενισχύοντας έτσι τις παγκόσμιες –αλλά και τις τοπικές– ασυμμετρίες δύναμης (Daskalov 2017, 17· Mazower 2002· Todorova 2005a· 2005b· 2005c).

Με αφορμή αυτές τις παρατηρήσεις, ξεκινώ το πρώτο μέρος της παρούσας διατριβής με το ζήτημα των αναπαραστάσεων γιατί τόσο η τέχνη όσο και η ανθρωπολογία αποτελούν δύο πεδία που ιστορικά συνδέονται στενά με την κατασκευή αναπαραστάσεων για τον κόσμο, γεγονός που τις έχει επίσης απασχολήσει αναστοχαστικά. Στην επιλογή μου αυτή συνέβαλε επίσης το γεγονός ότι οι (εκατέρωθεν και διεθνείς) στερεοτυπικές αναπαραστάσεις για τις δύο πόλεις στις οποίες εστιάζομαι αποδείχτηκαν ιδιαίτερα επίμονες κατά τη διάρκεια της έρευνας.

Στο παρόν κεφάλαιο εξετάζω διαχρονικά αναπαραστάσεις και προσλήψεις της Ελλάδας και της Β. Μακεδονίας σε ό,τι αφορά τη θέση τους στα Βαλκάνια και την Ευρώπη, καθώς και τις μεταξύ τους σχέσεις. Μετά από μια θεωρητική ανάπτυξη των σχετικών εννοιών [οριενταλισμός, βαλκανισμός, (κρυπτο)αποικιοκρατία κ.λπ.], αναφέρομαι στην

⁶⁶ Έχει υπάρξει «Ευρωπαϊκή Τουρκία» και «Rumeli» επί Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, «Βαλκάνια» με το τέλος της, “«Sudosteuropanische Wirtschaftsraum» [Νοτιοανατολικός Οικονομικός Χώρος] για το Τρίτο Ράιχ, μέρος της κομμουνιστικής «Ανατολικής Ευρώπης» στα ψυχροπολεμικά χρόνια. Σήμερα οι χώρες της ευρύτερης περιοχής, οι οποίες αποτελούν μέρος της ΕΕ αποκαλούνται «Νοτιοανατολική Ευρώπη» ή ευρωπαϊκός Νότος στην περίπτωση της Ελλάδας, και εκείνες που είναι εκτός αυτής (Αλβανία και Πρώην Γιουγκοσλαβικές Χώρες) «Δυτικά Βαλκάνια» (Daskalov 2017, 23· Vezenkov 2017).

ιστορία των δύο χωρών στη βαλκανική με έμφαση στα στερεότυπα και τις αναπαραστάσεις που τη συνοδεύουν. Τέλος, αναζητώ σημεία σύγκρισης σε ό,τι αφορά την έννοια αφενός του «εξευρωπαϊσμού» στο πεδίο του πολιτισμού σήμερα και αφετέρου της «κρίσης», μιας έννοιας που συζητήθηκε κατά τη δεκαετία του 2010 και στις δύο πόλεις.

Α. Οριενταλισμός, βαλκανισμός, κρυπτο-αποικιοκρατία: θεωρητικές προσεγγίσεις

Σε μία από τις συγκεντρώσεις στο πλαίσιο της εκστρατείας υπέρ του «ναυ» στο δημοψήφισμα της 30ής Σεπτεμβρίου 2018 για την αλλαγή του ονόματος της χώρας και τη συμμετοχή της στην Ε.Ε. και το ΝΑΤΟ, ο πρωθυπουργός της Β. Μακεδονίας Zoran Zaev (στο Gagonska 2018) δήλωσε ότι η χώρα χρειάζεται «κάποιον από την Ε.Ε. και το ΝΑΤΟ να έρθει εδώ και να μας δώσει σχήμα δια του μαστιγώματος [...] Γιατί πρέπει να υπάρξει μια ευρωπαϊκού τύπου τάξη. Πρέπει να υπάρξουν ευρωπαϊκοί κανόνες».⁶⁷ Ανάμεσα στις πολυάριθμες αντιδράσεις που άκουσα ή διάβασα εκείνη την περίοδο σε αυτή τη δήλωση ήταν κάποιες που κατηγορούσαν τον τότε πρωθυπουργό για μοιρολατρική, υποτακτική στάση, που «έχει ξεμείνει από την Οθωμανική Αυτοκρατορία» και άλλες που συμφωνούσαν πως «ο καθένας εδώ κάνει ό,τι θέλει χωρίς έλεγχο. Γι' αυτό είμαστε τόσο πίσω και υπάρχει τόση διαφθορά».

«Όσο νοτιότερα, τόσο πιο λυπηρά» [južne tužne], λέει ένα σύνθημα στα Σερβοκροάτικα, το οποίο εμφανίζεται επίσης σε τοίχους στη Β. Μακεδονία (Ljupčo Risteski, προσωπική επικοινωνία, 2019), υπονοώντας πως οι νότιες χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας είναι φτωχότερες και με περισσότερα προβλήματα από ό,τι οι βόρειες. Παρότι η Ελλάδα βρίσκεται γεωγραφικά νοτιότερα από τις πρώην γιουγκοσλαβικές χώρες και συχνά συγκαταλέγεται ανάμεσα στις χώρες του λεγόμενου «ευρωπαϊκού Νότου», σε συζητήσεις μου με κατοίκους της Β. Μακεδονίας χαρακτηριζόταν ως «η Δύση», λόγω της (συχνά πολυπόθητης για τις/τους ίδιες/-ους) συμμετοχής της στην ΕΕ. Αναφερόμενες/-οι στη Συμφωνία των Πρεσπών, συνομιλήτριες/-τές μου με έχουν με χιούμορ συχνά ευχαριστήσει που «τους κάναμε “Βορρά”» –γεγονός που αυτόματα έθεσε και την Ελλάδα στον «Νότο», που, σύμφωνα με τις κυρίαρχες αναπαραστάσεις του χώρου, βρίσκεται σε δυσμενέστερη θέση.⁶⁸ Άλλες φορές, πάλι, φίλες/-οι μου ειρωνευόμενες/-οι όχι μόνο την επιβολή της αλλαγής ονόματος της χώρας τους, αλλά και αλυτρωτικές ακροδεξιές ιδέες τις οποίες αφύπνισε σε μερίδα των διαμαρτυρόμενων ενάντια στη συμφωνία, με συστήνουν ως «η

⁶⁷ Πρβλ. την ανάλογη επίκληση «στα φώτα εξ εσπερίας» που συχνά γίνεται επίσης στην Ελλάδα.

⁶⁸ Στην Ελλάδα της κρίσης, όπως μου ανέφεραν, «άλλωστε ο φτωχός “Νότος” ταιριάζει καλύτερα». Άτομα που χρωστούν για χρόνια χωρίς να επιστρέφουν τα χρήματα στις/στους οφειλέτες τους, στα Σκόπια λέγεται πως «χρωστούν σαν την Ελλάδα».

Σοφία, καλλιτέχνιδα από τη Νότια Μακεδονία» (και ας μην προέρχομαι από το γεωγραφικό διαμέρισμα της Μακεδονίας).

Έχοντας μετακομίσει στα Σκόπια από το πυκνοκατοικημένο κέντρο της Αθήνας εντυπωσιάστηκα από τους φαρδείς δρόμους και τα πεζοδρόμια, τους ποδηλατόδρομους, τον μακρύ πεζόδρομο δίπλα στο ποτάμι, το πράσινο και την πληθώρα των κατοίκων που χρησιμοποιούσαν ποδήλατο. Με αφορμή αυτές τις διαφορές, όταν με επισκέπτονταν φίλες/-οι κατά τη διάρκεια της έρευνας, συχνά σχολιάζαμε πόσο πιο «ευρωπαϊκή» μας φαινόταν η πόλη σε σχέση με την Αθήνα και σε σχέση με όσα αναμέναμε. Σε μία από αυτές τις συζητήσεις το 2019 έτυχε να είναι παρούσα μια φίλη καλλιτέχνιδα από τα Σκόπια, η οποία φαινόταν να ενοχλείται από τη συζήτησή μας. Με αυστηρότητα μάς διέκοψε δηλώνοντας πως ό,τι και να λέγαμε για τα Σκόπια, *εμείς*, τελικά, ήμασταν εκείνες/-οι που είχαμε το (πολυπόθητο) ευρωπαϊκό διαβατήριο.⁶⁹

Επέλεξα να ξεκινήσω με τα παραπάνω περιστατικά γιατί, όσο ασύνδετα και να φαίνονται αρχικά μεταξύ τους, είναι, κατά τη γνώμη μου, χαρακτηριστικά του πώς κατασκευάζονται, εσωτερικεύονται και αναπαράγονται αφενός τα δίπολα «Δύση»-«Ανατολή» και «Βορράς»-«Νότος» και αφετέρου τα –υποτιμητικά ή εξιδανικευτικά– στερεότυπα για χώρες «της περιφέρειας». Πρόκειται για στερεότυπα με μακρά ιστορία που έχουν κατά καιρούς προβληματοποιηθεί μέσα από το πρίσμα της μεταδομιστικής σκέψης και έχουν αναλυθεί μέσα από έννοιες όπως ο «οριενταλισμός», ο «βαλκανισμός», οι «επάλληλοι βαλκανισμοί» και η «(κρυπτο)αποικιοκρατία».

Στο πλαίσιο των μετα-δομιστικών και μετα-αποικιακών σπουδών, της προσέγγισης του Φουκώ στον λόγο, τη γνώση και την εξουσία και της κριτικής της αναπαράστασης της ετερότητας, ο Edward Said ([1978] 1996) εισάγει την έννοια του «Οριενταλισμού» για να περιγράψει ένα σύστημα σκέψης που αντιμετωπίζει τις κοινωνίες της «Ανατολής» ως οπισθοδρομικές και υποδεέστερες των «Δυτικών». Η υποτιθέμενα αντικειμενική, ουδέτερη και καθολική οπτική που υιοθετεί το σύστημα αυτό αμελεί την θέση ισχύος του αλλά και την πολυπλοκότητα και τη δυναμικότητα των κοινωνιών που παρατηρεί. Λειτουργεί ως «ένας δυτικός τρόπος για την κυριάρχηση, την ανασυγκρότηση και την άσκηση εξουσίας επί της

⁶⁹ Η απότομη δήλωσή της μας εξέπληξε. Επεξεργαζόμενη την αντίδρασή της και ενώ το θέμα της συζήτησης κυλούσε προς άλλες κατευθύνσεις, άρχισα να σκέφτομαι γύρω από την προνομιούχο θέση της Ελλάδας σε ό,τι αφορά τον βαθμό του ευρωπαϊκού ανήκειν ιστορικά, πόσο μάλλον σε εκείνη τη συγκυρία, μετά την επικύρωση της Συμφωνίας των Πρεσπών στα δύο κοινοβούλια, αλλά και της άσκησης βέτο σε ό,τι αφορά την είσοδο της Β. Μακεδονίας στο NATO στο παρελθόν. Η αντίδραση της φίλης μου έκανε επίσης σαφή την (οριενταλιστική ή επάλληλα βαλκανιστική) προσδοκία μας ότι οι πόλεις της Β. Μακεδονίας θα έμοιαζαν «λιγότερο ευρωπαϊκές» από τις ελληνικές.

Ανατολής», «παράγοντας λόγους γύρω από αυτήν, εξουσιοδοτώντας απόψεις γι' αυτήν, περιγράφοντάς την, διδάσκοντάς την, αποικίζοντάς την και διοικώντας την». Είναι ένας τρόπος όχι μόνο όρασης και κατασκευής της ανατολίτικης ετερότητας, αλλά και πρόσληψης της/του εαυτής/-ού ως «Δυτικής/-ού» (Said [1978] 1996, 13–14). Η «Ανατολή» δεν συνδέεται απαραίτητα με εικόνες και λόγους αρνητικούς, αλλά επίσης εξιδανικευτικούς, καθώς και με προσδοκίες για έναν «περισσότερο ελεύθερο ή «αυθεντικό» βίο» (Καλαντζής 2015, 391).

Η ίδια η θεωρία του Said, όμως, έχει εισπράξει κριτικές στη βάση του ότι επίσης περιπίπτει σε ουσιοκρατικές παραδοχές και γενικεύσεις, όπως αυτές που θέλει να αμφισβητήσει, αναπαράγοντας, έτσι, περαιτέρω τη διαίρεση μεταξύ μιας υποτιθέμενης «Ανατολής» και μιας υποτιθέμενης «Δύσης» –που στην πραγματικότητα αποτελούν ρευστούς πολιτισμικούς (παρά γεωγραφικούς) όρους (Daskalov 2017· Hall [1992] 2003· Todorova 2005b, 46). Και ενώ ο όρος «Ανατολή» σήμερα χρησιμοποιείται όλο και λιγότερο, ο όρος «Δύση» φαίνεται να είναι περισσότερο ανθεκτικός (Todorova 2005b). Όσο γράφω τις γραμμές αυτές, μάλιστα, έρχομαι επανειλημμένα αντιμέτωπη με το πρόβλημα του πώς να διαχειριστώ την αναφορά σε αυτόν. Ο όρος, συνδεδεμένος αφενός με τον εκσυγχρονισμό και την πρόοδο και αφετέρου με τον εξωτερικό έλεγχο (Σκοπετέα 1992· Hall [1992] 2003· Yalouri 2001) προκαλεί αμφιθυμίες, όπως διαπίστωσα, τόσο στην Αθήνα όσο και στα Σκόπια.

Σχετική με τη άσκηση εξουσίας που αιτιολογεί ο «οριενταλισμός», η έννοια της «νεοαποικιοκρατίας» έχει χρησιμοποιηθεί για να περιγράψει τη συνεχιζόμενη ευρωπαϊκή επιρροή και τον έλεγχο των αποαποικιοποιημένων χωρών μετά τον Β'ΠΠ. Ο ανθρωπολόγος Michael Herzfeld εισήγαγε την έννοια της «κρυπτοαποικιοκρατίας» για να περιγράψει τη συνθήκη κατά την οποία χώρες όπως η Ελλάδα δεν είχαν βρεθεί ακριβώς σε καθεστώς αποικίας, όπως εκείνα που έδεναν κατά τους προηγούμενους αιώνες αποικιοκρατούμενες χώρες με τις αυτοκρατορίες της Ευρώπης. Αντίθετα, βρίσκονταν σε μια ενδιάμεση συνθήκη μεταξύ αποικισμένων εδαφών και εκείνων που ακόμη δεν είχαν «εξημερωθεί». Οι κρυπτοαποικιοκρατούμενες χώρες λειτουργούν ως «ζωντανά παράδοξα»: με στόχο να αποκτήσουν την πολιτική τους *ανεξαρτησία*, υπόκεινται την ίδια στιγμή σε μια οικονομική (και πολιτική) *εξάρτηση* από ισχυρότερες, ικανοποιώντας τις προσδοκίες των δεύτερων και παραμένοντας συχνά μόνο «ονομαστικά» ανεξάρτητες (Herzfeld 2002, 901). Ο Herzfeld αντλεί μεν τις παρατηρήσεις του από την Ελλάδα και την Ταϊλάνδη, αλλά προτείνει πως και οι χώρες της Πρώην Γιουγκοσλαβίας θα μπορούσαν επίσης να εξεταστούν μέσα από αντίστοιχα μοντέλα.

Αντίστοιχα, η ιστορικός Maria Todorova, προσεγγίζοντας κριτικά και εξελίσσοντας την ιδέα του Said περί «Οριενταλισμού» και τη θέση του Larry Wolff (2000) περί επινόησης της Ανατολικής Ευρώπης από τον Διαφωτισμό, εισάγει τη λέξη «Βαλκανισμός» (Todorova 2005b), η οποία αναφέρεται σε όλες τις ουσιοκρατικές εικόνες, λόγους και νοητικούς χάρτες ή σχήματα για τα Βαλκάνια, όπως αυτά πρωτοδιαμορφώθηκαν κατά τον 19ο αιώνα, αποκρυσταλλώθηκαν κατά τη διάρκεια των Βαλκανικών Πολέμων και του Α' Παγκοσμίου Πολέμου (στο εξής Α' ΠΠ) και τέλος επανήλθαν με τη βίαιη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας⁷⁰ για να δικαιολογήσουν στρατιωτικές ή ανθρωπιστικές επεμβάσεις.

Ο όρος *Βαλκάνια* είναι «φορτισμένος με αρνητικές συνδηλώσεις βίας, αγριότητας, πρωτογονισμού» και έλλειψης ευρωπαϊκής παιδείας (Mazower 2002, 30· Todorova 2005a). Στις αρχές-μέσα του εικοστού αιώνα διευρύνθηκε για να χαρακτηρίσει καταστάσεις οπισθοδρόμησης, διάσπασης και βίας παγκοσμίως (Todorova 2005b, 29). Κατά έναν παράδοξο τρόπο, τα Βαλκάνια αφενός γίνονται αντιληπτά ως μια ενιαία χαοτική μάζα της οποίας οι διαφορές δεν έχουν τόση σημασία και αφετέρου ο όρος «βαλκανοποίηση» σημαίνει «διαίρεση, διάσπαση σε παραλόγως μικροσκοπικά και σίγουρα αδιευκρίνιστα εδάφη» (Fleming 2000, 1219).⁷¹ Τα Βαλκάνια έχουν χαρακτηριστεί «υπολειμματική κατηγορία, που καθορίζεται περισσότερο από το τι δεν είναι παρά από το τι είναι» (Bracewell και Drace-Francis 1999, 7) ή και ρευστή, ανάμεσα στις (υποτιθέμενα) καθαρές αναλυτικές κατηγορίες «Ανατολή» και «Δύση», δυσπροσδιόριστη και συχνά επικίνδυνη «ύλη εκτός τόπου» (Todorova 2005a· 2005b· βλ. και Douglas 2006).⁷²

Στο πνεύμα κατασκευής αξιολογικών σχημάτων για τον κόσμο, μια ακόμη συστηματική όσο και επίμονη μεταφορά νομιμοποιεί την άνιση κατανομή δύναμης επίσης με

⁷⁰ Σύμφωνα με την Todorova, ο Βαλκανισμός δεν θα έπρεπε να θεωρείται ως υποπερίπτωση του Οριενταλισμού. Στη θέση των αποικιακών καθεστώτων που βίωσαν χώρες της λεγόμενης «Ανατολής», η Todorova διακρίνει «ημι-αποικιακές» ή «ψευδοαποικιακές» σχέσεις μεταξύ των Βαλκανίων και της υπόλοιπης Ευρώπης (Todorova 2005b, 56). Επιπλέον, κατά τη γνώμη της, τα Βαλκάνια αποτελούν μια πολύ πιο συγκεκριμένη ιστορική και γεωγραφική οντότητα από την «Ανατολή». Ακόμη, δεν μπορεί να μιλήσει κανείς γι' αυτά απλώς με όρους «Ανατολής» καθώς οι αναπαραστάσεις γι' αυτά δεν μοιράζονται τη θηλυκότητα, τον πλούτο και την ιδέα της ουτοπικής φυγής με τα οποία είναι συνυφασμένη η «Ανατολή». Αντίθετα συχνά χαρακτηρίζονται «αρρενωπά» και «φτωχά» στα κείμενα των επισκεπτριών/-τών τους (Todorova 2005b). Τέλος, λόγω της κυρίαρχης θρησκείας και φυλής, καθώς και της γεωγραφικής τους θέσης δεν αποτελούν το Άλλο, αλλά την/τον «Δυτική/-ό» αυτή/-ό, όμως ατελή, σε παιδική ηλικία, που χρειάζεται να τιθασευτεί, να εκπαιδευτεί και να ωριμάσει (Buden 2018· Todorova 2005b, 59).

⁷¹ Για μια αντίστοιχη προσέγγιση αυτού του παραδόξου βλ. και Bracewell και Drace-Francis 1999, 3.

⁷² Οι πολλοί και διαφορετικοί τρόποι που γίνεται αντιληπτή η κατηγορία «Βαλκάνια» αλλά και οι αμφισβητήσεις της, αναδεικνύουν τη δυσκολία ορισμού τους. Οι τόποι, άλλωστε, συνδιαμορφώνονται άλλοτε συναινετικά κι άλλοτε συγκρουσιακά σε συνδιαλλαγή με διαφορετικά κέντρα εξουσίας, διεκδικήσεις, κληρονομίες, ανάγκες, συγκυρίες και ανισορροπίες ισχύος –σε κάθε περίπτωση, όμως, χαρακτηρίζονται από πολυσημία (Γιαννακόπουλος και Γιαννιτσιώτης 2010· Massey 2005). Η Todorova (2005b) προτείνει την έννοια των αλληλοεπικαλυπτόμενων «ιστορικών κληρονομιών», παρά της «περιοχής» των Βαλκανίων, εστιάζοντας στον χρόνο παρά στον χώρο και τα ουσιοποιητικά, συχνά, όριά του.

βάση το «πάνω» και το «κάτω» (Lakoff και Johnson 2003). Ότι βρίσκεται «κάτω», όπως ο (ευρωπαϊκός) Νότος, γίνεται στερεοτυπικά αντιληπτό ως υπο-τελές, υπο-ανάπτυκτο, φτωχό, ράθυμο, μιαρό, ζωώδες, θηλυκό, αδύναμο, ατελώς λευκό. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο που, με βάση τις συμβάσεις της μοντέρνας ευρωκεντρικής ηγεμονικής αποικιακής επιστημολογίας και γεωγραφικής φαντασίας, ο (παγκόσμιος ή ευρωπαϊκός) Νότος εμφανίζεται στην κάτω πλευρά των χαρτών (Bender 2003· Doty 1996· Gell 1985· Hall [1992] 2003· Harley 1988· 2011).

Η Ελλάδα, παρά το ότι βρίσκεται στο νοτιότερο άκρο της «αμφισβητούμενης» βαλκανικής χερσονήσου, έχει προσληφθεί ως έναν βαθμό διαφορετικά από τις υπόλοιπες χώρες που θεωρούνται «βαλκανικές», λόγω του ιδεώδους του «Ελληνισμού»⁷³, που διαμορφώθηκε στην Ευρώπη υπό συγκεκριμένες ιστορικές και κοινωνικοοικονομικές συνθήκες. Η κλασική ελληνική κληρονομιά δεν γίνεται αντιληπτή μόνο ως τοπική, αλλά και ως παγκόσμια (Lowenthal 1988), ήδη πολύ πριν την παγκοσμιοποιημένη συνθήκη που πληθαίνει τέτοιου είδους ανταλλαγές μεταξύ παγκόσμιου και τοπικού (Yalouri 2001). Οι ευρωπαϊκές ελίτ των 16ου-19ου αιώνα λάμβαναν κλασική παιδεία και ταξίδευαν στην Αθήνα ώστε να θαυμάσουν από κοντά τα «υπέροχα ερείπιά» της.⁷⁴ Αντιλαμβάνονταν την κλασική Ελλάδα ως ιδεολογικό πρόγονο και πηγή έμπνευσης για τις ευρωπαϊκές κοινωνίες και πόλεις της Νεωτερικότητας (Λεοντή 1998· Craik 2002· Liakos 2008, 205· Lowrey 2001· Yalouri 2001).⁷⁵

⁷³ Όχι με την έννοια που απαντάται στη Νέα Ελληνική ως «το σύνολο των Ελλήνων, ως φορέας μιας κοινής πολιτιστικής παράδοσης και δημιουργίας», αλλά με έμφαση στην αρχαία ελληνική κληρονομιά («ελληνισμός» χ.χ.).

⁷⁴ Το λεγόμενο «Grand Tour», ένα εκπαιδευτικό ταξίδι ανάμεσα σε διασκεδαστική περιπέτεια και ιερό προσκύνημα, πραγματοποιούσαν μέλη της αγγλικής και ευρύτερα ευρωπαϊκής ελίτ «σε ιδιαίτερες πολιτιστικές τοποθεσίες στην Ευρώπη για να γίνουν μάρτυρες της κλασικής αρχαιότητας και της κληρονομιάς της αναγεννησιακής κουλτούρας» (Craik 2002, 119· Λεοντή 1998, 89). Κατά τα μέσα του 17ου αιώνα, η αλλαγή πολιτικής εκ μέρους του Οθωμανικού κράτους σε σχέση με την προσβασιμότητα των Ευρωπαίων επισκεπτριών/-τών στα εδάφη του και στη συνέχεια παράγοντες όπως η σύντομη Ναπολεόντεια κατοχή της Ιταλίας ή ο αποκλεισμός και η κατοχή της Αιγύπτου στα τέλη του 18ου αιώνα (Λεοντή 1998, 89) δημιούργησαν τις κατάλληλες συνθήκες ώστε κατά τους 18ο και 19ο αιώνα και εξαιτίας μιας σειράς συγκυριών, η Ελλάδα να αποτελέσει ολοένα και πιο δημοφιλή προορισμό του «Grand Tour». Ιδιαίτερα σημαντικοί παράγοντες για την επέκταση αυτή υπήρξαν η κλασική παιδεία και το γενικευμένο πνεύμα αναβίωσης της ελληνικής αρχαιότητας στην τέχνη, την αρχιτεκτονική και τις επιστήμες (Λεοντή 1998, 89· Lowrey 2001).

⁷⁵ Το Εδιμβούργο, για παράδειγμα, αποκαλείται Αθήνα του Βορρά, αρχικά λόγω μιας γενικής ομοιότητας που διέκριναν περιηγητές στο τοπίο των δύο πόλεων. Στη συνέχεια, όμως, με πρωτοβουλία της αναδυόμενης πνευματικής ελίτ, η ονομασία αποκτά μια πιο συγκεκριμένη, αρχιτεκτονική βάση μέσα από την ανέγερση κτιρίων που εμπνέονται από τα κλασικά ερείπια της Αθήνας. Στο Calton Hill, έναν από τους κεντρικούς λόφους της πόλης, ξεκινά να χτίζεται (αλλά δεν ολοκληρώνεται ποτέ) το «Εθνικό Μνημείο», ένα αντίγραφο του Παρθενώνα, στην ανοικοδόμηση του οποίου συμβάλλει ενεργά ο λόρδος Έλγιν (Lowrey 2001). Κάτι τέτοιο, βεβαίως δεν συμβαίνει μονάχα στη Σκωτία. Το νεοκλασικό στυλ και μια γενικότερη αναβίωση του αρχαιοελληνικού πολιτισμού -μέσα από τα διαθέσιμα κανάλια που προσέφεραν κάποια πρόσβαση σε αυτόν- κυριεύει την Ευρώπη. Η Walhalla, στη σημερινή Γερμανία, αποτελεί ένα ακόμη παράδειγμα κτιρίου με πρότυπο τον Παρθενώνα. Χτίστηκε από την οικογένεια του Όθωνα στα μέσα του 19ου αιώνα για να

Την ίδια στιγμή, η διεθνής αποικιακή συνθήκη [όσο και η άσκηση ελέγχου σε μη (ανοιχτά) αποικιοκρατούμενες χώρες, όπως η ίδια η Ελλάδα] νομιμοποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό ακριβώς χάρη στην προβαλλόμενη συγγένεια της ευρωπαϊκής κουλτούρας με την υποτιθέμενα υπερέχουσα κλασική αρχαιότητα (Λεοντή 1998, 92· Herzfeld 2002). Υπό αυτό το πρίσμα, ανάμεσα στις υπόλοιπες χώρες των Βαλκανίων ή του Νότου, η Ελλάδα, όπως υποστηρίζει ο Herzfeld, παραδοσιακά θεωρείται (ακόμα και σήμερα) ως ταυτόχρονα κοιτίδα του ευρωπαϊκού πολιτισμού και ως «ταπεινωμένος ανατολίτης υποτελής». Οι δύο αυτοί ρόλοι, που συγγέουν παρελθόν και παρόν, δεν είναι μεταξύ τους ασυμβίβαστοι, στον βαθμό που και οι δύο υποδηλώνουν «κατωτερότητα σε σχέση με τους “αληθινούς” Ευρωπαίους του σήμερα» (Herzfeld 1998, 29). Μια αντι-αποικιακή οπτική αντιλαμβάνεται την οριενταλοποίηση της Ελλάδας «ως δείγμα της ευρωπαϊκής αποικιοκρατίας και όχι ως εξαίρεση από αυτήν», όπως συνήθως γίνεται αντιληπτή (Παπαηλία 2023, 236).⁷⁶

Με βάση μια δομική οριενταλιστική αντίληψη της αποικιακής σκέψης, οι ετερότητες της Δύσης (ή του Βορρά), δεν ζούσαν απλώς σε έναν διαφορετικό τόπο, αλλά και σε έναν διαφορετικό, παρελθόντα χρόνο (Fabian [1983] 2002). Η αντίληψη αυτή επιμένει και σήμερα στο πλαίσιο ιεραρχικών ασυμμετριών δύναμης: ιστορίες για την Ανατολική Ευρώπη, για παράδειγμα, υιοθετούν έναν «αλλοχρονικό λόγο» [allochronic discourse] (Todorova 2005c, 155)· όμοια, ενώ «η Δύση» ακολουθεί τον ρυθμό και τη ροή της δικής της ιστορίας, η ιστορία της «Ανατολής» γίνεται συχνά αντιληπτή ως δευτερεύουσας σημασίας, στον βαθμό που πρόκειται για την «ιστορία της καθυστέρησής της»⁷⁷ (Buden 2018). Η συνθήκη αυτή υπαγορεύει το αδύνατον της ύπαρξης κοινής ιστορίας, καθώς η μία πάντοτε θα προηγείται της άλλης. Τα έθνη, όμως, παγκοσμίως οικοδομήθηκαν με μια «σχετική συγχρονικότητα» [relative synchronicity], μέσα από διαφορετικούς δρόμους και με διαφορετικά χαρακτηριστικά, ακόμα και μεταξύ των χωρών που θεωρούνται «Δυτικές», με αποτέλεσμα να προκύπτουν πολυσύνθετες διαφορές χρονικοτήτων (Todorova 2005c).⁷⁸ Επίσης, στη

μνημονεύσει σημαντικές γερμανόφωνες προσωπικότητες. Με αυτούς τους τρόπους συνδέεται η τοπική ιστορία με εκείνη της κλασικής Αθήνας σε υλικό επίπεδο.

⁷⁶ Βλ. και Bijelić 2018 για την αυτο-εξαίρεση της ιστοριογραφίας των μετασοσιαλιστικών Βαλκανίων, αλλά και της ίδιας της μετά την ΕΕ από τις αποικιοκρατικές γενεαλογίες.

⁷⁷ Σύμφωνα με μια σύλληψη του χρόνου όπως αυτή του κοινωνιολόγου πολιτικού επιστήμονα και φιλελεύθερου πολιτικού με θέσεις εξουσίας στην ΕΕ (Υπουργός Εξωτερικών της Γερμανίας, Ευρωπαίος επίτροπος για την Έρευνα, την Επιστήμη και την Εκπαίδευση, Ευρωπαίος επίτροπος για το Εμπόριο), Ralf Dahrendorf, κατά την οποία η Δύση αποτελεί το «μέτρο του χρόνου» (Buden 2018).

⁷⁸ Σύμφωνα με την Todorova (2005b), η Νεωτερικότητα με τις δυνατότητες διεύρυνσης των επικοινωνιών, τη γραφειοκρατία και την αστικοποίηση επέτρεψε μια μακρά και άνιση, αλλά παγκόσμια διαδικασία κατασκευής εθνών που διήρκεσε από τον 15^ο μέχρι τον 20^ο αιώνα, ενεργοποιήθηκε από τη Δυτική Ευρώπη και εξαπλώθηκε σε όλο τον κόσμο, αλλά δεν υπήρξε προϊόν αντιγραφής και επικόλλησης. Άλλωστε, η Νεωτερικότητα δεν είναι μία, αλλά πολλαπλές [multiple modernities] (Eisenstadt 2002).

μεταβασιολογική ιδέα των δεκαετιών του 1990 και 2000 ότι οι φιλελεύθερες δημοκρατίες της «Δύσης» θα αποτελούσαν το μέλλον της «Ανατολής»,⁷⁹ ο ανθρωπολόγος Andrew Graan (2013b· βλ. και Αγγελίδου 2023· Καλαντζής 2015) αντιπροτείνει πως, τελικά, μάλλον συμβαίνει το αντίθετο: τα χαρακτηριστικά της «μετάβασης» της Ανατολικής Ευρώπης κατά τις δεκαετίες του 1990 και 2000 (ιδιωτικοποιήσεις και νεοφιλελευθεροποίηση σε συνδυασμό με αυταρχικές εξουσιαστικές δομές) «φαίνεται να έχουν προμηνύσει το παρόν της πληττόμενης από την κρίση Δύσης» ίσως γιατί η πρώην σοσιαλιστική Ευρώπη λειτούργησε ως τόπος δοκιμής των μετασχηματισμών αυτών (Mattioli 2019).

Λίγες δεκαετίες αργότερα, οι χώρες του ευρωπαϊκού Νότου, επηρεασμένες σε μεγαλύτερο βαθμό από την παγκόσμια οικονομική κρίση από ό,τι οι οικονομίες του Βορρά, καθώς και οι πολιτίσσεις/-ες τους, περιγράφονται ως «οπισθοδρομικές», «ράθυμες», «αργές» και «απρόθυμες» να προσαρμοστούν στους κανόνες της ΕΕ. Δεν είναι τυχαία η αναφορά των χωρών αυτών από τη δεκαετία του 1990 ως «PIGS»⁸⁰ [γουρούνια / Portugal, Italy, Greece, Spain], ένα ζώο που συχνά στερεοτυποποιείται ως αδηφάγο, τεμπέλικο και βρώμικο (Fourcade 2013). Ενώ, λοιπόν, η «Ανατολική» Ευρώπη βρίσκεται χρονικά πίσω από τη «Δυτική», έτσι και η «Νότια» κινείται τεμπέλικα και απρόθυμα, όχι μόνο αποτυγχάνοντας κι εκείνη να φτάσει την ανάπτυξη του «Βορρά», αλλά και αποτελώντας βάρος γι' αυτόν (Καλαντζής 2015· Kalantzis 2015).⁸¹ Με την αλλοχρονική αντίληψη γύρω από τις χώρες της ευρωπαϊκής ημιπεριφέρειας συμβαδίζουν επίσης πολυάριθμες μεταφορές που αφορούν τη

⁷⁹ Ο φιλελεύθερος φιλόσοφος Jurgen Habermas (1990) χαρακτήριζε τις λεγόμενες «δημοκρατικές επαναστάσεις» της Ανατολικής Ευρώπης το 1989-1990 ως «διορθωτικές» [rectifying] ή ως δημοκρατίες που έπρεπε να «πρωλάβουν» [catching-up democracies] τα «επιτεύγματα» των δυτικοευρωπαϊκών κοινωνιών, τοποθετώντας τις στο παρελθόν της Δύσης. Αναφορές στη «μετάβαση» προς τη Δημοκρατία και τον Καπιταλισμό βρίθουν μεταφορών που αφορούν την παιδική ηλικία και τη μάθηση: «δημοκρατική εκπαίδευση, σχολικές τάξεις δημοκρατίας, δημοκρατικές εξετάσεις, δημοκρατία που μεγαλώνει και ωριμάζει, αλλά η οποία ίσως ακόμη να φοράει πάνα, που κάνει τα πρώτα της βήματα, που υποφέρει από παιδικές ασθένειες» (Buden 2018).

⁸⁰ Και αργότερα PIGS για να περιληφθεί η Ιρλανδία. Οι πολιτικοί επιστήμονες Samuel Brazys και Niamh Hardiman (2015) έδειξαν ότι οι αρνητικές συνυποδηλώσεις του όρου «PIGS» επηρέασαν αρνητικά την ανταπόκριση των διεθνών αγορών στις χώρες που περιλαμβάνονται στην ομάδα. Ταυτόχρονα, η συμπερίληψη στην ίδια ομάδα επέφερε αλλαγές στις σχέσεις μεταξύ των ευρωπαϊκών χωρών, φέρνοντας κάποιες κοντά και απομακρύνοντας άλλες. Τέτοιου είδους ακρόνυμα μπορούν να οδηγήσουν στην κατασκευή παραπλανητικών νοητικών χαρτών για τον κόσμο και να προωθήσουν συμπεριφορές, καθώς «σκεφτόμαστε και νιώθουμε μέσα από τη γλώσσα» (Brazys και Hardiman 2015· Fourcade 2013).

⁸¹ Ο ιστορικός Ανδρέας Λυμπεράτος εντοπίζει στερεότυπα σε σχέση με τον χρόνο στα Βαλκάνια ήδη στην ταξιδιωτική λογοτεχνία των προηγούμενων αιώνων, με κορύφωση τον δέκατο ένατο αιώνα, που αποκρυσταλλώνονται εικόνες για τα Βαλκάνια και την Οθωμανική αυτοκρατορία. Στους κατοίκους της περιοχής καταλογίζεται παράδοση σχέση με τον χρόνο και αργοί ρυθμοί ζωής. Ολοένα και περισσότερο δε, τα υποκείμενα της περιοχής που είχαν ασπαστεί το Ισλάμ ταυτοποιούνται ως απαθή σε αντιδιαστολή με εκείνα που ακολουθούσαν τον Χριστιανισμό -που θεωρούνται πιο «Ευρωπαϊές/-ου»- τα οποία, μάλιστα, όταν δρουν στο εξωτερικό παρουσιάζονται να επιδεικνύουν ακόμα μεγαλύτερη εργατικότητα και να προσαρμόζονται στα ευρωπαϊκά πρότυπα. (Lyberatos 2017).

μάθηση, την πειθάρχηση, τη νουθεσία, αλλά και την καθήλωση σε μια απείθαρχη, ανυπάκουη παιδική ηλικία (Καλαντζής 2015· Παπαγαρουφάλη 2011· Buden 2018). Τέτοιους είδους αναφορές νομιμοποιούν τον παρεμβατισμό, καθώς υποδηλώνουν την ανάγκη για καθοδήγηση. Την ίδια στιγμή, όμως, μπορεί να εξιδανικεύουν ετερότητες, προσδίδοντάς τους μια αχλύ αλλοχρονικής αυθεντικότητας και επιτρέποντας ουτοπικές (αυτο)φαντασιώσεις.⁸²

Και η «περιφέρεια», όμως, κατασκευάζει εικόνες, παράγει λόγους και βγάζει συμπεράσματα για τη «Δύση» ή για τον «Βορρά». Πέρα από τον Οριενταλισμό, έχει γίνει λόγος και για «Οξιντενταλισμό» (Buruma και Margalit 2005) με αποτέλεσμα να τίθεται το ερώτημα «ποια/-ος “εφευρίσκει” ποιαν/-ον» στην αμφίδρομη αυτή σχέση (Bracewell και Drace-Francis 1999, 7). Για παράδειγμα, η «βαρβαρότητα» δεν είναι «προνόμιο» μόνο των Βαλκανίων, καθώς ο καθρέπτης συχνά αντιστρέφεται (Bracewell και Drace-Francis 1999, 7· Lewis 2001) και η κατηγορία «Δύση» (ή «Βορράς») συνδέεται άλλοτε με την ιδέα της ελευθερίας, της προόδου και του εκσυγχρονισμού και άλλοτε με τον παρεμβατισμό και τη σκληρότητα (βλ. και Yalouri 2001). Παράλληλα, οι ιδέες και τα προϊόντα της «Δύσης» προσαρμόζονται στις ανά τόπους ανάγκες, συμβάλλουν στην παραγωγή υβριδικών μορφών ταυτοποίησης ή εμπλουτίζονται από τις ήδη υπάρχουσες. Οι εθνικές ταυτότητες, αλλά και οι αντιλήψεις περί αυτών αναπαράγονται σε διάλογο [και μέσω οικειοποιήσεων (Schneider 2006)]⁸³ με οριενταλιστικές ή βαλκανιστικές ιδέες που, άλλωστε, καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα μεταξύ «στίγματος» και «ουτοπίας» (Bracewell και Drace-Francis 1999, 6).

Σε αυτό το πνεύμα, εντός των Βαλκανίων ισχύουν ιεραρχικές αξιολογήσεις και στερεότυπα (Angelidou και Kofti 2011· Kofti 2009) αντίστοιχα με εκείνα που διέπουν τη σχέση «Ανατολής» και «Δύσης» και «Βορρά» και «Νότου». Η Milica Bakic-Hayden (1995), εκκινώντας από τις ιδέες του Said, εισήγαγε τον όρο «επάλληλοι οριενταλισμοί» [Nesting

⁸² Όπως και οι οριενταλιστικές ιδέες που έχω εξετάσει ως τώρα, οι σχετικές με τον χρόνο αναπαραστάσεις των Βαλκανίων και του Νότου υιοθετούνται και να εσωτερικεύεται και αυτές από εγχώριες/-ους ακαδημαϊκούς, πολιτικούς και άλλες/-ους σχολιάστριες/-τές (όπως παρατηρούν οι Καλαντζής 2015· Daskalov 2017, 26· Herzfeld 1998· Kalantzis 2015· Todorova 2005c). Η οικειοποίηση «Δυτικών» αντιλήψεων περί του Βαλκανικού ή του Νότιου χρόνου δεν είναι νέα: Έλληνες λόγιοι στο τέλος της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, συχνά αναπαρήγαγαν σχετικά στερεότυπα που δεν ανταποκρίνονταν στην αλήθεια (Lyberatos 2017). Η εσωτερικευμένη ελεγκτική ματιά αφορά και άλλους τομείς, πέρα από το χρόνο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της ενσωμάτωσής της αποτελεί το έργο του μάγειρα Νικόλαου Τσελεμεντέ, που επιχείρησε να προσδώσει ένα πιο ευρωπαϊκό ύφος σε τοπικά πιάτα αφαιρώντας τα μπαχαρικά και προσθέτοντας μπεςαμέλ. Ο Τσελεμεντές, που είχε επίγνωση της αποκάθαρσης που πραγματοποιούσε, έχει χαρακτηριστεί ως απεσταλμένος του Θεού που θα «πειθαρχήσει την ελληνικήν κουζίνα» (Μελάς, στο Τσελεμεντές 1973, 3) και ως «εκπολιτιστής του ελληνικού ουρανίσκου» (Παλαιολόγος, στο Τσελεμεντές 1973, 3) (βλ. κεφ. 7).

⁸³ Ο ανθρωπολόγος Arnd Schneider (2006, 28, 33), θεωρεί την οικειοποίηση «ως μία από τις κύριες πρακτικές που διέπουν οποιαδήποτε επαφή ή πολιτισμική ανταλλαγή». Προτείνει την κατανόησή της ως σημείου επαφής, επικοινωνίας και διαπραγμάτευσης μεταξύ διαφορετικών πολιτισμικών ροών, και ως «ερμηνευτικής πρακτικής». Όμως, όπως άλλωστε συμβαίνει σε κάθε ανταλλαγή, υπεισέρχονται συχνά άνισες σχέσεις εξουσίας.

Orientalisms] για να αναφερθεί στο πώς η ανάγκη ύπαρξης ετεροτήτων οδηγεί συχνά στην αναπαραγωγή του στίγματος, μέσω οριενταλιστικών λόγων και πρακτικών από ομάδες που έχουν οι ίδιες υποστεί το λόγο και τις πρακτικές του Οριενταλισμού. Χτίζοντας επάνω στον όρο αυτό, η Todorova έκανε λόγο για «επάλληλους βαλκανισμούς» [Nesting Balkanisms] (Todorova 2005a).

Ο ιστορικός Alexander Vezenkov (2006) διατυπώνει μια κριτική με αφορμή τη θέση της Todorova ότι ενώ τα Βαλκάνια αποτελούν την κατεξοχήν «ιστορική κληρονομιά»⁸⁴ της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας [Ottoman legacy], την ίδια στιγμή είναι γεωγραφικά αδιαχώριστα από την Ευρώπη και πολιτισμικά κατασκευασμένα ως μια ετερότητα στο εσωτερικό της (Todorova 1996).⁸⁵ Η κριτική του, συνίσταται στο ότι αφενός η «βολική» θέση των Βαλκανίων εντός της Ευρώπης, αλλά με διαφορές από αυτήν, και αφετέρου η ιδέα ότι τα Βαλκάνια αποτελούν «θύμα» των αρνητικών στερεοτύπων της Δύσης, μπορεί να επιτρέψουν τη συγκάλυψη ή τη νομιμοποίηση αντιτουρκικών, αντισλαμικών, αλλά και αντιευρωπαϊκών τάσεων, εκφρασμένων από τοπικές εθνικιστικές ατζέντες (Vezenkov 2006). Η ιστορικός Catherine Baker (2021), αναφερόμενη στα πρώην σοσιαλιστικά κράτη των Βαλκανίων, παρατηρεί πως, παρά το γεγονός ότι αυτά, όπως και η Ελλάδα, δεν συμμετείχαν

⁸⁴ Η Todorova (2005b) προτάσσει την ιδέα ενός παλίμνηστου πολλαπλών ιστορικών κληρονομιών με αλληλοεπικαλυπτόμενα όρια, οι οποίες συνυπάρχουν σε μια δεδομένη χρονική στιγμή και μοιράζονται κοινά χαρακτηριστικά. Η προσέγγιση της Todorova, όμως, έχει κατηγορηθεί πως και αυτή με τη σειρά της μπορεί να ενέχει κινδύνους για την ανάπτυξη ουσιοκρατικών θέσεων. Άλλωστε, οι κληρονομίες γίνονται αντικείμενο αξίωσης, οικειοποίησης ή αποποίησης αναδρομικά στο πλαίσιο της διαμόρφωσης και αναδιαμόρφωσης εθνικών αφηγημάτων. Μάλιστα, η ανάδειξη αυτών των παράλληλων και συχνά αντικρουόμενων αξιώσεων ή απαρνήσεων κληρονομιών και προκατόχων είναι που καταδεικνύει το στενά συνυφασμένο παρελθόν των βαλκανικών λαών παρά τις συνεχιζόμενες και συστηματικές απόπειρες των εθνικών κρατών να «εθνικοποιήσουν την ιστορία» (Daskalov 2017, 29).

⁸⁵ Άλλες/-οι μελετήτριες/-τές έχουν τονίσει τη σύνδεση (επίσης) με άλλες παραδόσεις και κέντρα εξουσίας: του Βυζαντίου (βλ. Sundhaussen 1999), του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, της Ανατολίας (Vezenkov 2006) κ.α. Στην περίπτωση της Β. Μακεδονίας και άλλων χωρών του τέως σοσιαλιστικού συνασπισμού γίνεται λόγος επίσης για σοσιαλιστική/κομμουνιστική κληρονομιά, ενώ στην περίπτωση της Ελλάδας, για τη συχνά «βαριά» (Yalouri και Rikou 2021) αρχαιοελληνική κληρονομιά. Τέλος, μετά τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας, η αρχαία μακεδονική κληρονομιά αναδεικνύεται μέσα από εθνικιστικούς λόγους ως αμφισβητούμενη ανάμεσα στις δύο χώρες. Ο Vezenkov, μάλιστα, προτείνει ότι οι απόπειρες ορισμού των Βαλκανίων ως αυτόνομης περιοχής είτε σε αντιδιαστολή προς τη «Δύση» ή εντός της Ευρώπης αποτυγχάνουν να διερωτηθούν γύρω από την κατασκευή της ιδίας της Ευρώπης τόσο ως κοινότητας όσο και ως γεωγραφικής περιοχής. Αγνοούν την κατασκευή και τη διαίωξη της ιδέας του Διαφωτισμού για την Ευρώπη σε συνάρτηση με την έννοια της χριστιανοσύνης και την κληρονομιά της κλασικής Ελλάδας (αντί του Δυτικού Μεσαίωνα), καθώς και με κοινές αξίες, ιδέες και τρόπους διακυβέρνησης («ήπιες» κυβερνήσεις, συχνά δημοκρατικές, μικρά κράτη). Ωστόσο, περιοχές «που προστέθηκαν συμπληρωματικά σε ό,τι ήδη γινόταν αντιληπτό ως ένας υπαρκτός πυρήνας» και δεν προσδιορίζονταν απαραίτητα με βάση τις προαναφερθείσες αξίες, ιδέες και τρόπους διακυβέρνησης «δεν θα μπορούσαν παρά να θεωρούνται “περιφέρεια”» (Vezenkov 2006). Σύμφωνα με τον Vezenkov, σε αυτή τη συμπερίληψη βρίσκεται το κλειδί για να εξηγηθεί η κατασκευή των Βαλκανίων ως ενός «ατελώς Ευρωπαϊκού» χώρου (2017, 61).

στο αποικιακό εγχείρημα (βλ. και Herzfeld περί «κρυπτοαποιοκρατίας»),⁸⁶ ωστόσο το εγχείρημα αυτό διαμόρφωσε μια «φαντασίωση της Ευρώπης», στην οποία πολλές/-οί πολίτισσες/-ες τους οραματίζονται να συμμετέχουν. Με βάση αυτή την παρατήρηση, η Baker διερωτάται μήπως, πέρα από τις κληρονομίες με τις οποίες συνήθως συνδέονται οι πρώην σοσιαλιστικές βαλκανικές χώρες, θα έπρεπε να γίνεται λόγος, τελικά, και για κληρονομιά του σύγχρονου αποικιακού ευρωπαϊκού αφηγήματος· ενός αφηγήματος στενά συνδεδεμένου με τις έννοιες της «φυλής» και τους αποκλεισμούς που συνιστά η «Ευρώπη-Φρούριο» (Δαλάκογλου 2021· Baker 2021· Carastathis 2022).⁸⁷ Καθώς οι βαλκανικές χώρες επιδιώκουν να γίνουν (ή είναι ήδη, στην περίπτωση της Ελλάδας) μέρος του νομικού συστήματος της ΕΕ, δεν μπορούν πια, όπως υποστηρίζει ο Bjelić (2018), «να διεκδικούν αποικιακή και φυλετική εξαίρεση». Σε κάθε περίπτωση, όπως προκύπτει τόσο υπό την οπτική των «επάλληλων βαλκανισμών», όσο και μέσα από αντι-αποικιακές προσεγγίσεις, η «κληρονομιά» και η φαντασίωση της Ευρώπης στα Βαλκάνια αποτελεί πηγή για νέες αναπαραστάσεις και άνισες σχέσεις εξουσίας.

Μέσα από τις προσεγγίσεις που συμπαρέθεσα, αναδύονται μηχανισμοί άσκησης εξουσίας, αλλά και διεκδίκησής της με βάση πληθώρα ενίοτε αλληλοσυγκρουόμενων αναπαραστάσεων μεταξύ εξιδανίκευσης και δαιμονοποίησης που διέπουν τις απροσδιόριστες κατηγορίες των Βαλκανίων, της Ευρώπης, του Βορρά, της Δύσης, του Νότου και της Ανατολής και τις αμφίδρομες μεταξύ τους σχέσεις. Οι αναπαραστάσεις αυτές αφορούν δρώντα υποκείμενα και φορείς που κάθε φορά κατηγοριοποιούνται διαφορετικά μεταξύ των παραπάνω κατηγοριών, καθώς και όσα κάθε φορά γίνονται αντιληπτά ως εσωτερική ή εξωτερική απειλή. Παρόλα αυτά, αξίζει να σημειωθεί ότι οι κατηγορίες αυτές,⁸⁸ ιδιαίτερα στον βαθμό που παρουσιάζονται ως διχοτομίες, έχουν χαρακτηριστεί ως «λόγιες και δεν ανταποκρίνονται στην καθημερινή πρακτική και «στα τοπικά ιδιώματα», όπου χρησιμοποιούνται, όχι πάντοτε ενσυνείδητα, ανάλογα με τις περιστάσεις και τα συμφέροντα των υποκειμένων (Τσιμπιρίδου 2000, 129· Cowan 1998). Έχοντας υπόψη μου τις θεωρητικές προσεγγίσεις που ανέπτυξα ως τώρα, θα περάσω τώρα σε μια σύντομη ιστορική αναδρομή

⁸⁶ Για την άποψη που λαμβάνει υπόψη τη μεταχείριση των μειονοτήτων στα Βαλκάνια από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο μέχρι σήμερα ως μορφή συμμετοχής στο αποικιακό εγχείρημα βλ. Bjelić 2018.

⁸⁷ Με αντίστοιχη αφετηρία, ο ανθρωπολόγος Δημήτρης Δαλάκογλου (2021) χαρακτηρίζει «αποικιακό» τον τρόπο διαχείρισης των προσφυγικών ροών προς την Ελλάδα, εστιάζοντας στο πώς χρησιμοποιούνται τα σύνορα της Ευρώπης σε μια περίοδο εσωτερικής «κρίσης», ώστε να περισώσουν και να διαιωνίσουν μια κοινή ευρωπαϊκή ταυτότητα εντός τους, η οποία αποκλείει τις υποτιθέμενα επικίνδυνες και υποδεέστερες ετερότητες εκτός. Βλ. και το κλείσιμο των συνόρων επίσης εκ μέρους της Β. Μακεδονίας προς τις ροές αυτές ή την πρόσφατη δολοφονία μαύρης μετανάστριας από τις αρχές στα νότια σύνορά της (Τάνκα 2023).

⁸⁸ Καθώς και άλλες που θα εξετάσω στο δεύτερο κεφάλαιο, όπως το δίπολο Έλληνας-Ρωμιός (Herzfeld 2002).

στην αντιστεκόμενη σε ορισμούς «περιοχή» των Βαλκανίων, συμπεριλαμβανομένης της Ελλάδας.

B. Ιστορική επισκόπηση

B.1. Ονοματίζοντας τα «Βαλκάνια»

Κατά την Κλασική, Ρωμαϊκή και Βυζαντινή περίοδο η οροσειρά μεταξύ της σημερινής Βουλγαρίας και Ρουμανίας έφερε το όνομα *Αίμος*. Με την Οθωμανική αυτοκρατορία, μετονομάστηκε σε *Balkan* [Βαλκάνια] που στα Τουρκικά σημαίνει δασώδη όρη ('Balkan' χ.χ.) Στα τέλη του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνα, Γερμανοί γεωγράφοι⁸⁹ χαρακτήρισαν «χερσονήσους» ορισμένες περιοχές της Βόρειας Μεσογείου και τις ονομάτισαν («Πυρηνναϊκή», «Αλπική»). Ανάμεσά τους, ήταν και εκείνη που βρισκόταν νότια της οροσειράς του Αίμου, στην οποία δόθηκε το όνομα «Βαλκανική»,⁹⁰ στηριζόμενο σε ένα γεωγραφικό λάθος που ήθελε το μήκος της οροσειράς πολύ μεγαλύτερο. Το λάθος έγινε αντιληπτό χάρη σε εξερευνήσεις από τα μέσα του 19ου αιώνα: η οροσειρά Μπαλκάν [ή Στάρα Πλάνινα (Γέρικο Βουνό) στις σλαβικές γλώσσες] έγινε σαφές ότι εκτείνεται από τη Μαύρη θάλασσα μέχρι τα σημερινά σύνορα Βουλγαρίας-Σερβίας και όχι ως την Αδριατική (Mazower 2002· Todorova 2005a). Ωστόσο, παρά το γεγονός ότι μια σειρά γεωγράφων εξέφρασαν ήδη από τον 19ο αιώνα αντιρρήσεις σε σχέση με τη χρήση της ονομασίας «Βαλκανική Χερσόνησος» (Mazower 2002· Vezenkova 2017), ο όρος τελικά επικράτησε στον δημόσιο και συχνά και στον ακαδημαϊκό λόγο (Todorova 2005a).

Η ανάδυση της ονομασίας «Ευρωπαϊκή Τουρκία» κατά τον 19ο αιώνα, όσο η ασαφής «περιοχή» που σήμερα λογίζεται «Βαλκάνια» ακόμα ανήκε στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, καταδεικνύει τη διεκδίκηση ενός ευρωπαϊκού ανήκειν γι' αυτή. Η ιδιαίτερη γεωγραφική θέση της, που μοιραζόταν μεταξύ δύο Αυτοκρατοριών, της Αυστρο-Ουγγρικής και της Οθωμανικής, και γειτνίαζε με μια τρίτη, αυτή της Τσαρικής Ρωσίας, υπήρξε στρατηγικά σημαντική για τα γεωπολιτικά συμφέροντα των ευρωπαϊκών δυνάμεων. Τα συμφέροντα αυτά, αλληλένδετα με την ολοένα και επικρατέστερη ιδέα ότι τα εδάφη αυτά δεν ανήκαν στην Ασία (ή στην Τουρκία) αλλά στην Ευρώπη, επέβαλλαν ιδιαίτερη αντιμετώπισή τους (Mazower 2002· Todorova 2005a· Vezenkova 2006· 2017). Αυτό έγινε ιδιαίτερα αισθητό με το λεγόμενο «Ανατολικό Ζήτημα» (1878-1908), τη διαδικασία διαμελισμού των οθωμανικών εδαφών και την ανάδυση, στη θέση τους, εθνικών κρατών. Προκύπτει έτσι μια νέα πολιτική

⁸⁹ Johann Christoph Gatterer και August Zeune (Mazower 2002· Todorova 1994)

⁹⁰ Από τον Zeune.

πραγματικότητα,⁹¹ που συνεπάγεται την ανάγκη τόσο των ευρωπαϊκών όσο και των τοπικών εθνικιστικών ελίτ για μια ονομασία που θα άφηνε πίσω της το οθωμανικό παρελθόν, δεν θα περιλάμβανε τον όρο «Τουρκία» και θα εξυπηρετούσε τα νέα εθνικά αφηγήματα. Ενώ ως τα τέλη του 19ου αιώνα, οι αναφορές στα «Βαλκάνια» και τους «βαλκανικούς λαούς» δεν ήταν τόσο συχνές, η ονομασία αρχίζει να επικρατεί για λόγους κυρίως πολιτικούς (Vezenkou 2017).

Εξίσου, ενώ ως τα τέλη του 19ου αιώνα, οι περιγραφές της «περιοχής» δεν έφεραν αρνητικές κρίσεις, από εκείνη την περίοδο ως τον Α' ΠΠ, αρνητικά στερεότυπα γι' αυτή κορυφώθηκαν εξαιτίας των πολέμων ανεξαρτησίας και των πολεμικών γεγονότων που έλαβαν χώρα εκεί (Βαλκανικοί Πόλεμοι, τρομοκρατική δράση ΕΜΕΟ, δολοφονία Αυστριακού διαδόχου κ.λπ.). Έτσι, ο όρος φορτίζεται με αρνητικές συνδηλώσεις βίας, αγριότητας, πρωτογονισμού, οι οποίες επιμένουν και επανέρχονται, όπως θα υποστηρίξω παρακάτω, και σε άλλες περιόδους (και περιοχές) μέχρι σήμερα. Έτσι, παρότι πια δεν γίνεται πια λόγος για «Πυρηναϊκή» ή «Αλπική» χερσόνησο, η ονομασία «Βαλκανική» συνεχίζει να ονοματίζει μια χωρίς σαφή όρια βίαιη και «σκοτεινή» περιοχή.

B.2. Όψεις των Βαλκανίων από την εποχή του Διαφωτισμού έως τον Α' Παγκόσμιο πόλεμο

Ορισμένες/-οι ιστορικοί (Mazower 2002· Todorova 1994· 2005a· Wolff 2000) συνδέουν την διαίρεση της Ευρώπης σε Ανατολή και Δύση με μια παράλληλη υποτίμηση της Ανατολής κατά τον 18ο αιώνα στους κόλπους του Διαφωτισμού. Κατά τους πρώτους χρόνους της οθωμανικής εξάπλωσης στα Βαλκάνια, η Ευρώπη είδε την πτώση της Κωνσταντινούπολης ως «απόδειξη του εκφυλισμού της Ορθοδοξίας» και της αποτυχίας «του Βυζαντίου ως αυτοκρατορικού συστήματος», αλλά και ως «θεία δίκη» για τις υποτιθέμενες αμαρτίες των κατοίκων του (Mazower 2002, 35). Στη συνέχεια, η εικόνα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, που αρχικά προκαλούσε δέος στους δυτικούς συγγραφείς με τη φαινομενικά ανεξάντλητη δύναμη και τις μεγαλουπόλεις της,⁹² από το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα αλλάζει. Στα ταξιδιωτικά, φιλοσοφικά και άλλα κείμενα της εποχής, από λαμπρή δύναμη με ανοχή στις διαφορετικές θρησκείες των υπηκόων της, μετατρέπεται σε μία διεφθαρμένη, βίαιη και άδικη

⁹¹ Οι γεωγραφικές εξελίξεις του Διαφωτισμού που ήθελαν το όριο της (ηπείρου) Ευρώπης εντός της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (στον Βόσπορο), καλλιέργησαν τους τοπικούς εθνικισμούς καθώς έδωσαν τη δυνατότητα στις νέες χριστιανικές ελίτ «να αυτοπαρουσιάζονται ταυτόχρονα και ως μέρος του πολιτισμένου κόσμου και ως θεμελιωδώς διαφορετικές, ακόμα και ανώτερες από τους προηγούμενους ηγέτες τους» (Vezenkou 2006, 62).

⁹² Ο Σουλτάνος γινόταν αντιληπτός από τη «Δύση» και αυτοπροσδιοριζόταν ως ο συνεχιστής της κληρονομιάς του Μεγάλου Αλεξάνδρου, καθώς και της Ρωμαϊκής και Βυζαντινής Αυτοκρατορίας (Mazower 2002).

τυραννία. Την εποχή του Διαφωτισμού, η αναγεννησιακή νοητική διαίρεση της Ευρώπης μεταξύ του πολιτισμένου Νότου της Αναγέννησης και του βάρβαρου Βορρά των πολεμικών εισβολών και συγκρούσεων δίνει τη θέση της σε μια άλλη, που θα αποτελέσει τη βάση πάνω στην οποία στηρίζονται τα σύγχρονα διεθνή, αλλά και τοπικά στερεότυπα για τα Βαλκάνια (Herzfeld 2002· 1998· Mazower 2002· Wolff 2000). Η διαίρεση αυτή αφορά την «πολιτισμένη Δύση και [τ]η βάρβαρη ανατολή, [τ]η φιλελεύθερη Ευρώπη και [τ]η δεσποτική Ασία» (Mazower 2002, 38). Κατά τον 18ο και 19ο αιώνα, αναπτύσσεται και ενδυναμώνεται η ιδέα ότι οι περιοχές της Ρούμελης αποτελούν τμήμα της Ευρώπης που τελεί υπό «ξένη» κατοχή (Vezenkou 2006, 63). Μέχρι πρόσφατα, κυρίαρχοι δημόσιοι λόγοι αλλά και η σχολική διδασκαλία της ιστορίας, αναφέρονταν (και κάποιες φορές συνεχίζουν να αναφέρονται), όχι σε συγκρότηση εθνικών συνειδήσεων και κρατών, ή στην μάλλον πολυεθνική οθωμανική διοίκηση, αλλά στην «απελευθέρωση» από την «Τουρκική σκλαβιά», ή την «“αφύπνιση” από έναν αιώνιο λήθαργο» (Καρπόζηλος και Χριστόπουλος 2018· Κοντοβά 2014· Κουλούρη 2008· Herzfeld 2002).

Οι λόγοι για την αντιληπτική αλλαγή που συμβαίνει μετά τον 17ο αιώνα ποικίλλουν. Αφενός, η στρατιωτική υπεροχή της αυτοκρατορίας απέναντι στη χριστιανική Ευρώπη φαίνεται να χάνεται. Αφετέρου, σε πόλεις του τμήματος της ηπείρου που επικράτησε να θεωρείται «δυτική» Ευρώπη αναπτύσσεται ο μερκαντιστικός καπιταλισμός και το εμπόριο, ενώ οι νέες αποικίες φέρνουν πλούτο στα μητροπολιτικά κέντρα. Οι εξελίξεις αυτές, σε συνδυασμό με την προώθηση των επιστημών και των ιδεών του Διαφωτισμού, καλλιέργησαν ένα κλίμα κοσμοπολιτισμού που ενοποίησε τις ευρωπαϊκές ελίτ και οδήγησε στην καταδίκη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας ως αναχρονιστικής δύναμης (Mazower 2002).

Ένας σημαντικός παράγοντας για την καταδίκη αυτή ήταν το γεγονός ότι η οθωμανική διακυβέρνηση, ως μια προνεωτερική αυτοκρατορία που δεν στηρίζονταν στις οργανωτικές αρχές του έθνους-κράτους, ήταν οργανωμένη με βάση το θρήσκευμα· βρισκόταν, έτσι, σύμφωνα με ξένους παρατηρητές, στα χέρια «“φανατικών” μουσουλμάνων αλλά και [...] διεφθαρμένων ορθοδόξων αρχιερέων» (Mazower 2002, 38). Μπορεί οι βαλκανικές ελίτ, που συμμετείχαν στην ανθρωπιστική παιδεία της κεντρικής Ευρώπης, να οργάνωναν τους επιμέρους εθνοσυστατικούς αγώνες στα Βαλκάνια, ωστόσο, οι θρησκευτικοί δεσμοί μεταξύ αλλόγλωσσων κοινοτήτων, ιδιαίτερα στην περιοχή της Μακεδονίας, ήταν αρχικά πολύ πιο ισχυροί από ό,τι η ιδέα του έθνους (Kitromilides 1989· Livaniou 1999· Mazower 2002· Todorova 2005a· Pippidi 1999).

Στις αρχές του εικοστού αιώνα, η Αυτοκρατορία είχε ήδη αρχίσει να χάνει εδάφη στα Βαλκάνια. Οι ιδιαίτερα ποικιλόμορφες πληθυσμιακές περιοχές της Οθωμανικής Μακεδονίας

και της Θράκης βρέθηκαν περικυκλωμένες και διεκδικούμενες από το Ελληνικό κράτος στον Νότο και το Σέρβικο και Βουλγάρικο στον Βορρά.⁹³ Στην τόνωση του αρνητικού φαντασιακού γύρω από τις περιοχές που γίνονταν αντιληπτές ως «Βαλκάνια» συνέβαλαν οι μακροχρόνιες αιματηρές αναταραχές⁹⁴ κατά τα τελευταία χρόνια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και οι πολύνεκροι Βαλκανικοί Πόλεμοι (1912-13). Αυτοί όρισαν, τελικά και τα σύνορα στην πολλαπλά διεκδικούμενη περιοχή της Μακεδονίας μεταξύ Σερβίας, Ελλάδας, Βουλγαρίας και Αλβανίας. Τα κράτη που αναδύθηκαν ή/και επέκτειναν τα σύνορά τους στη βαλκανική χερσόνησο από τον 19ο αιώνα και στις αρχές του 20ου, ακολουθώντας τα δυτικά πρότυπα, επεδίωκαν εθνικά και θρησκευτικά ομοιογενείς επικράτειες. Ωστόσο, το έργο αυτό ήταν πολύ σύνθετο, καθώς το κληροδότημα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας ήταν ένας μεγάλος αριθμός διαφορετικών πληθυσμών που ζούσαν αναμειγμένοι (Καρακασίδου 2000· Cole 1981· Kitromilides 1989· Mazower 2002). Οι στρατηγικές που ακολούθησαν περιλάμβαναν τη λιγότερο ή περισσότερο βίαιη καταστολή όσων δεν ταίριαζαν στα επίσημα εθνικά αφηγήματα, καθώς και εθελούσιες μετακινήσεις ή υποχρεωτικές ανταλλαγές πληθυσμών. Εκείνη την περίοδο ξεκινούν συστηματικές προσπάθειες αποσιώπησης της «απαγορευμένης γλώσσας» (Κωστόπουλος 2008). Το οθωμανικό παρελθόν αποσιωπήθηκε μέσα από πολεοδομικά και αρχιτεκτονικά έργα στις πόλεις, ενώ χτίστηκαν εθνικές ταυτότητες που δεν εδράζονταν τόσο στα τοπικά αστικά χαρακτηριστικά και στη μακροχρόνια συνύπαρξη διαφορετικών εθνοτήτων, όσο αναφέρονταν σε ένα απώτερο παρελθόν και στη δυτική παράδοση (Yerolympos 1993).

⁹³ Την ίδια στιγμή, η Βουλγαρική Εξαρχία, η Σερβική Ορθόδοξη Εκκλησία και το συνήθως φίλα προσκείμενο στην Οθωμανική Αυτοκρατορία Οικουμενικό Πατριαρχείο επίσης παρενέβαιναν στην περιοχή επιδιώκοντας την εξασφάλιση του ελέγχου των πληθυσμών (Αγγελόπουλος 1976· Καρακασίδου 2000· Κιτρομηλίδης 2003· Livaniou 1999· Vangeli 2011).

⁹⁴ Μεταξύ των οποίων οι βομβιστικές επιθέσεις σε δημόσια κτίρια, ιδιωτικές επιχειρήσεις, δημόσιους χώρους και μέσα μαζικής μεταφοράς από την ομάδα των «γεμιτζήδων» στη Θεσσαλονίκη το 1903, η εξέγερση του Ίλιντεν την ίδια χρονιά, καθώς και οι εμπρησμοί και επιθέσεις του στρατού των Νεότουρκων ενάντια σε ελληνικούς και αρμένικους πληθυσμούς στη Σμύρνη το 1922. Σε ό,τι αφορά τη στάση του Ίλιντεν, συγκεκριμένα, ξέσπασε με στόχο την ανεξαρτησία από την Οθωμανική Αυτοκρατορία σε πολλά σημεία μεταξύ Μαύρης Θάλασσας και της λίμνης της Οχρίδας, τα οποία σήμερα βρίσκονται εντός των συνόρων της Τουρκίας, της Βουλγαρίας, της Β. Μακεδονίας και της Ελλάδας. Σε αυτή συμμετείχαν κυρίως σλαβόφωνες ομάδες (αλλά και Βλάχοι/-ες και άλλες εθνότητες). Η σύντομη εγκαθίδρυση της Δημοκρατίας του Κρουσόβου, σήμερα εντός των συνόρων της Β. Μακεδονίας, αν και καταπνίγηκε βίαια από τις οθωμανικές αρχές, σήμερα κατέχει κεντρική θέση στο εθνικό φαντασιακό της Β. Μακεδονίας, ενώ αποτελεί αντικείμενο αντιπαράθεσης με τη Βουλγαρία, ως μέρος της (αποκλειστικής) εθνικής ιστορίας της κάθε χώρας. Για μια πιο σύνθετη ανάλυση της ιστορικής στιγμής του Ίλιντεν που αναδεικνύει και άλλες παραμέτρους πέρα από τις εθνικές, βλ. K. Brown 2003.

Επιπλέον, το γεγονός ότι η αφορμή του Α' ΠΠ δόθηκε⁹⁵ σε μια πόλη βαλκανική, ενέτεινε τη μυθολογία της ευρύτερης (και ασαφούς) περιοχής ως βίαιης και σκοτεινής. Ωστόσο, στην πραγματικότητα, αντίστοιχες αναταραχές βίωνε και η υπόλοιπη Ευρώπη έναν αιώνα νωρίτερα, όταν κι εκεί γεννιούνταν τα πρώτα εθνικά κράτη. Έτσι, οι εθνικισμοί⁹⁶ που εμφυσήθηκαν σε μεγάλο βαθμό από τις ιδέες του Διαφωτισμού και από την αποικιακή (ή κρυπτοαποικιακή) παρεμβατικότητα στα Βαλκάνια συνέβαλαν στην κλιμάκωση της βίας που προβλήθηκε στην υπόλοιπη Ευρώπη ως αποκλειστικά βαλκανικό φαινόμενο (Kitromilides 1989· Todorova 2005a). Ακόμη και ύστερα από την κατάρρευση της Οθωμανικής και Αυστροουγγρικής αυτοκρατορίας μετά τον Α' ΠΠ και την ίδρυση ανεξάρτητων βαλκανικών κρατών⁹⁷ –για την οποία φιλελεύθερες/-οι διανοήτριες/-ές από πόλεις της Δυτικής Ευρώπης και των Βαλκανίων διατείνονταν ότι θα έφερνε ειρήνη και ευημερία– οι βιαιοπραγίες, η αποσταθεροποίηση και η συνεχόμενες εντάσεις συνεχίζονταν. Αντίθετα με τις προβλέψεις, η αρχή των εθνотήτων εξυπηρετούσε εθνικιστικά ή αλτρωτικά συμφέροντα και ενέτεινε την καταπίεση των μειονοτήτων (Mazower 2002, 196). Η εικόνα αυτή ερχόταν σε αντίθεση με «το χαρμόσυνο ιδεώδες της αυτοδιάθεσης των λαών» όπως περιγραφόταν στον δυτικό φιλελεύθερο λόγο, αλλά και με το γεγονός ότι στη Δυτική Ευρώπη ο εθνικισμός είχε τελικά οδηγήσει στη συσπείρωση μικρότερων ομάδων υπό την ομπρέλα του έθνους-κράτους, καθώς και στην οικονομική και πολιτική σταθερότητα (Mazower 2002, 31· Todorova 2005b).

B.3. Η ψυχροπολεμική περίοδος

Μετά το 1941 οι ναζιστικές και συμμαχικές τους δυνάμεις κατοχής στη Βαλκανική εκμεταλλεύτηκαν και ενέτειναν τις εθν(ο)τικές διαφορές, ενώ οι πόλεμοι και οι διώξεις μειονοτικών πληθυσμών συνεχίστηκαν εκεί και μετά το πέρας του Β' Παγκοσμίου Πολέμου (στο εξής Β' ΠΠ), προκαλώντας πληθώρα οριενταλιστικών αντιδράσεων στον διεθνή τύπο (Mazower 2002). Χαρακτηριστικό παράδειγμα των μεταπολεμικών συγκρούσεων στα Βαλκάνια αποτέλεσε η εμφύλια διαμάχη στην Ελλάδα ανάμεσα στον κυβερνητικό Ελληνικό Στρατό και τις αντάρτικες δυνάμεις του Δημοκρατικού Στρατού του Κομμουνιστικού

⁹⁵ Με τη δολοφονία του αρχιδούκα Φραγκίσκου Φερδινάνδου, διαδόχου του θρόνου της Αυστροουγγαρίας στο Σεράγεβο, η οποία είχε στόχο την απόσπαση της περιοχής από την Αυστροουγγαρία.

⁹⁶ Τα εθνικά αφηγήματα επιδιώκουν την ταύτιση των επιμέρους υποκειμένων με μια εθνική συλλογικότητα που συνενώνει κάτω από το ίδιο φαντασιακό διαφορετικές τάσεις, παραδόσεις και επιθυμίες (Liakos 2008). Αποκρυσταλλώνονται μέσα από γραπούς, τυπωμένους λόγους και τις ερμηνείες τους. Βασίζονται όχι μόνο στη μνήμη, αλλά κυρίως στη λήθη των διχαστικών γεγονότων και των ασυνεχειών που θα οδηγούσαν τα έθνη σε διάλυση (Γουργουρής 2007).

⁹⁷ Τα νεόκοπα βαλκανικά κράτη είχαν επιτύχει την ανεξαρτησία από την Οθωμανική Αυτοκρατορία με τη συμβολή των Μεγάλων Δυνάμεων τόσο σε επίπεδο καλλιέργειας εθνικών συνειδήσεων στην περιοχή όσο και σε επίπεδο παρεμβάσεων μέσα από πιέσεις, στρατιωτικές επιχειρήσεις και συνάψεις συνθηκών με την Οθωμανική Αυτοκρατορία (βλ. (Mazower 2002).

Κόμματος Ελλάδας μεταξύ 1946 και 1949. Τις/τους αντάρτισσες/-ες υποστήριξαν τα γειτονικά κομμουνιστικά κράτη και ιδιαίτερα η Γιουγκοσλαβία (Ρίστοβιτς 2007), που προσέβλεπε στην πιθανότητα μιας «Μεγάλης Μακεδονίας» (Vangeli 2011). Έτσι, η εμφύλια διαμάχη μετατράπηκε ως έναν βαθμό και σε πόλεμο μεταξύ της κυβέρνησης της Αθήνας και των σλαβόφωνων στον Βορρά, αυτοπροσδιοριζόμενων ως «Μακεδόνισσων/-ων», που ήλπιζαν σε κοινωνικά δικαιώματα και αυτονομία. Ωστόσο, βρέθηκαν ως επί το πλείστον⁹⁸ στην πλευρά των ηττημένων –των κομμουνιστριών/-τών⁹⁹– αντιμετωπίζοντας βασανιστήρια και εθελούσια ή υποχρεωτική εξορία¹⁰⁰ (Κωστόπουλος 2008· Danforth 1999· Horncastle 2019· Koliopoulos 1999· Mazower 2002, 212).

Ήδη από τον Οκτώβριο του 1944, ο πρωθυπουργός της Αγγλίας, Winston Churchill, και ο ηγέτης της Σοβιετικής Ένωσης, Joseph Stalin είχαν, συμφωνήσει ότι η Ελλάδα θα περνούσε στη σφαίρα επιρροής του πρώτου (αποτελώντας προπύργιο του καπιταλισμού στην περιοχή), ενώ τα υπόλοιπα Βαλκάνια στη σφαίρα επιρροής του δεύτερου. Ο Ψυχρός Πόλεμος δε θα αργούσε να ξεκινήσει. Μέσω του Δόγματος Τρούμαν και του Σχεδίου Μάρσαλ για την ενίσχυση του αντικομμουνιστικού/φιλελεύθερου μετώπου¹⁰¹, η Βρετανία και οι ΗΠΑ¹⁰² προσέφεραν στη χώρα στρατιωτική και οικονομική υποστήριξη, διασφαλίζοντας έτσι, παράλληλα, την επιρροή τους στην ανατολική Μεσόγειο.

Η Ελλάδα δρομολόγησε την είσοδό της στο NATO το 1952. Με τη σύνδεσή της με την ΕΟΚ το 1961, ανοίχτηκε στις δυτικοευρωπαϊκές αγορές. Το 1981 έγινε μέλος της

⁹⁸ Όσες/-οι είχαν αναπτύξει ελληνική εθνική συνείδηση τάχθηκαν κυρίως υπέρ των κυβερνητικών δυνάμεων (Danforth 1999, 94).

⁹⁹ Και μάλιστα σε δυσμενέστερη από αυτές/-ούς θέση, καθώς μετά τη διαμάχη Stalin-Tito που κατέληξε στη διαγραφή της Γιουγκοσλαβίας από την Κομινφόρμ [ανάμεσα σε άλλα και για τη συμμετοχή της στον Ελληνικό Εμφύλιο (Horncastle 2019, 184)], το ΚΚΕ, τόσο για ιδεολογικούς λόγους, όσο και για πολιτικούς έλαβε επίσημη θέση υπέρ του πρώτου.

¹⁰⁰ Στη Μακρόνησο, τόπο εξορίας και «εθνική εκπολιτιστική πρωτεύουσα», σύμφωνα με το επίσημο αφήγημα, για παράδειγμα, λάμβανε χώρα η «αποκάθαρση» των πολιτισσών/-ων από το «σλαβοκομμουνιστικό σκοτάδι» και η «αναπροσαρμογή» τους στα πατριωτικά ιδεώδη μέσω δραστηριοτήτων όπως η κατασκευή αντιγράφων μνημείων του ελληνισμού όπως ο Παρθενώνας και η Αγία Σοφία (Hamilakis και Yalouri 1999· Hamilakis 2003· Yalouri 2001, 43–44). Χαρακτηριστικό παράδειγμα μετακινήσεων πληθυσμών στο πλαίσιο του εμφυλίου αποτελεί και η μετακίνηση παιδιών και από τις δύο αντιμαχόμενες παρατάξεις. Και οι δύο παρατάξεις επικαλούντο ως πρόφαση την προστασία των παιδιών από τους κινδύνους, την πείνα και τις αρρώστιες στις εμπόλεμες ζώνες καθώς και από την προπαγάνδα και τη βιαιότητα της άλλης πλευράς. Ωστόσο, και οι δύο έχουν εκφράσει ενστάσεις εκατέρωθεν σε σχέση με τις προθέσεις και τις συνθήκες των μετακινήσεων αυτών. Εξίσου, οι απόψεις των παιδιών που μετακινήθηκαν με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο ποικίλλουν (Βερβενιώτη 2005· 2012· Bærentzen 1987· Boeschoten και Danforth 2015· Clogg 1992, 141· Horncastle 2019, 182· Panter-Brick και Smith 2000).

¹⁰¹ Όπως δήλωσε ο ίδιος ο Harry Truman σε ομιλία του στο Κογκρέσο το 1947: «Πιστεύω ότι η πολιτική των Ηνωμένων Πολιτειών θα πρέπει να είναι να υποστηρίξουν τους ελεύθερους λαούς που αντιστέκονται στην προσπάθεια υποδούλωσής τους από ένοπλες μειονότητες ή από εξωτερικές πιέσεις» (Truman 1947).

¹⁰² Μετά από μια περίοδο Βρετανικής υποστήριξης προς την επίσημη κυβέρνηση που περιλάμβανε και στρατιωτική παρουσία στην περιοχή, η σκυτάλη παραδόθηκε στις ΗΠΑ.

Ευρωπαϊκής Κοινότητας (μετέπειτα ΕΕ) (Mazower 2002· Tsoukalis 1997). Στην ανακατανομή επικρατειών μεταξύ καπιταλιστικών και σοσιαλιστικών/κομμουνιστικών χωρών εδράζεται μια σημαντική διαφοροποίηση της θέσης της Ελλάδας σε σχέση με τα υπόλοιπα Βαλκάνια. Η προσχώρησή της στο καπιταλιστικό μπλοκ, μαζί με τη σημασία της κλασικής κληρονομιάς για τη Δύση, αποτελούν σημαντικούς παράγοντες σύμφωνα με τους οποίους η χώρα δεν γίνεται πάντοτε αντιληπτή ως μέρος των Βαλκανίων, τόσο εντός όσο κι εκτός των συνόρων της.

Από την άλλη πλευρά των συνόρων, μετά την υποχώρηση των κατοχικών δυνάμεων υπό την πίεση της αντιφασιστικής αντίστασης και του Κόκκινου Στρατού, ιδρύθηκε η Ομοσπονδία που το 1963, με αφορμή μια σειρά συνταγματικών μεταρρυθμίσεων, μετονομάστηκε σε Σοσιαλιστική Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γιουγκοσλαβίας. Η Γιουγκοσλαβία, αντιλαμβανόμενη εαυτήν ως τρίτο δρόμο ανάμεσα σε «Ανατολή» και «Δύση», υπήρξε συνιδρύτρια χώρα του διεθνούς *Κινήματος των Αδέσμευτων*¹⁰³ και αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τη νέα αριστερά στην Ευρώπη (Ivanovska Deskova, J. Ivanovski, και Deskov 2018· Mazower 2002, 32· Véron 2015). Τα επιμέρους ομόσπονδα κράτη βρέθηκαν υπό την κεντρική διακυβέρνηση του Josip Broz Tito, που επιχείρησε να πατάξει τους επιμέρους εθνικισμούς υπό το σύνθημα «αδελφοσύνη και ενότητα».¹⁰⁴ Η εγκαθίδρυση μιας πολυεθνικής, μονοκομματικής εξουσίας περιόρισε, τουλάχιστον προσωρινά ή φαινομενικά, τον αλυτρωτισμό και τις διαμάχες μεταξύ των διαφορετικών εθνοτήτων που κατοικούσαν στη Γιουγκοσλαβία. Ωστόσο, οι εθνικές και εθνοτικές ταυτότητες δεν υποχώρησαν ποτέ (Mazower 2002). Αντίθετα, η εθνοκρατία που αναδύθηκε στην περιοχή μετά την απομάκρυνση του σοσιαλιστικού συνδετικού ιστού υπήρχε εν

¹⁰³ Το Κίνημα των Αδεσμεύτων (Non-Aligned Movement), που ιδρύθηκε το 1961 στο Βελιγράδι της Γιουγκοσλαβίας, είναι μία διεθνής οργάνωση αναγνωρισμένη από τον ΟΗΕ, στην οποία συμμετέχουν χώρες διαφορετικών πολιτικών ιδεολογιών, με κοινό χαρακτηριστικό ότι η πολιτική τους δεν ευθυγραμμίζεται με μεγάλες στρατιωτικές συμμαχίες, που κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου αντιπροσωπεύονταν από το ΝΑΤΟ και το Σύμφωνο της Βαρσοβίας. Διακηρύττει την αντι-ιμπεριαλιστική, αντι-ρατσιστική και ειρηνευτική πολιτική και τίθεται ενάντια στην αποικιοκρατία και κάθε μορφή κατοχής, κυριαρχίας και υπονόμευσης της ακεραιότητας και της ανεξαρτησίας των συμμετεχόντων χωρών [Ivanovska Deskova, J. Ivanovski, και Deskov 2018· Tolić 2018, βλ. και <https://www.namstct.org/about.html> (ημερομηνία πρόσβασης 23/5/2023)].

¹⁰⁴ Με στόχο την ισότιμη όσο το δυνατόν πρόσβαση στο δημόσιο και την εκπαίδευση εφαρμόστηκε, για παράδειγμα, ένα σύστημα ποσοτώσεων που ευνοούσε μειονοτικούς πληθυσμούς, σε αντίθεση με τον αποκλεισμό και την καταστολή που υπέστησαν αντίστοιχα στην Ελλάδα. Υπάρχουν, όμως, προσεγγίσεις (Mattioli 2014b· Véron 2015) που υποστηρίζουν ότι υπήρχαν (και προάγονταν) ανισότητες παρόλο που επισήμως το καθεστώς διακήρυσε ίση μεταχείριση μεταξύ χριστιανών και μουσουλμάνων, σλαβόφωνων και αλβανόφωνων, τουρκόφωνων, ή Ρομά.

σπέρματι στην ομοσπονδία, καθώς αυτή «βασίστηκε στις αρχές εθνικής κυριαρχίας» (Véron, 2015, 27). Τα ονόματα των ομόσπονδων χωρών, ήταν, άλλωστε, εθνικά.¹⁰⁵

Αντίστοιχα, στην Ελλάδα, η (αρχικά εκούσια και ύστερα υποχρεωτική) ανταλλαγή πληθυσμών με την Τουρκία, που είχε λάβει χώρα ήδη από τη δεκαετία του 1920, και ο εξελληνισμός του γεωγραφικού διαμερίσματος της Μακεδονίας (με τη μεταφορά Μικρασιατών προσφύγων και την αποχώρηση ή τον εξελληνισμό των σλαβόφωνων πληθυσμών) είχε επιφέρει μια (επώδυνη) σχετική ομοιομορφία του πληθυσμού της επικράτειας, καθώς και το τέλος των επίσημων αλυτρωτισμών (Mazower 2002). Έτσι, για τον Mazower, πέρα από τις ουσιαστικές πολιτικές διαφορές στους τρόπους διακυβέρνησης, μία περίοδος υψηλών ρυθμών ανάπτυξης και αστικοποίησης ακολούθησε και στις δύο πλευρές του «σιδηρού παραπετάσματος»¹⁰⁶ στα Βαλκάνια, που απέσπασε (κρυπτοαποικιακά) σχόλια επιβράβευσης στον Δυτικό τύπο και σε πολιτικούς λόγους, αναπαράγοντας τις υπάρχουσες ασυμμετρίες δύναμης (Mazower 2002, 225).

Ωστόσο, από τα μέσα της δεκαετίας του 1970, έπειτα από τις πετρελαϊκές κρίσεις και την παγκόσμια οικονομική ύφεση, οι διαφορές μεταξύ της Ελλάδας και των σοσιαλιστικών χωρών της περιοχής εντείνονται (Mazower 2002, 228). Σε ό,τι αφορά την Ελλάδα, παρόλο που το κράτος από την ίδρυσή του βρισκόταν διαρκώς σε δυσμενή οικονομική κατάσταση, ο ιδιωτικός τομέας, οι ιδιωτικές αποταμιεύσεις και κυρίως οι εισερχόμενοι πόροι από την ΕΚ, της οποίας η χώρα αποτέλεσε μέλος από το 1981, κρατούσαν την οικονομική κατάσταση υπό έλεγχο. Η περίοδος της Χούντας των Συνταγματαρχών μεταξύ 1967-74 έληξε με την κατάργηση της βασιλείας και την εγκαθίδρυση προεδρευομένης δημοκρατίας (Mazower 2002).

Τα πράγματα για τις σοσιαλιστικές χώρες εξελίχθηκαν διαφορετικά. Η κρατικά ελεγχόμενη βαριά βιομηχανία, στην οποία αυτές είχαν επενδύσει αποσκοπώντας στην αυτάρκεια, δεν ήταν πλέον σε θέση να ανταγωνιστεί την αντίστοιχη ιδιωτική, που είχε αναπτυχθεί σε περιβάλλοντα καπιταλισμού. Η οικονομική δυσπραγία και η άνοδος της ανεργίας, σε συνδυασμό με τον θάνατο του χαρισματικού ηγέτη Tito το 1980, προκάλεσαν

¹⁰⁵ Στην Ελλάδα, ένα από τα επιχειρήματα ενάντια σε μια σύνθετη ή απλή ονομασία που θα περιλάμβανε τον όρο «Μακεδονία» στηρίχτηκε, άλλωστε, στην άποψη ότι αυτή αποτελεί δημιούργημα του Tito, καθώς επί Γιουγκοσλαβίας και στο πλαίσιο της πολιτικής που αναγνώριζε τα επιμέρους εθνικά και άλλα χαρακτηριστικά του πληθυσμού αναδύθηκε και η πολιτειακή οντότητα με το όνομα «Σοσιαλιστική Δημοκρατία της Μακεδονίας», με επίκεντρο ένα έθνος που αυτοπροσδιοριζόταν ως «μακεδονικό». Σε κάθε περίπτωση, το επιχείρημα παραβλέπει ότι όλα τα έθνη και τα κράτη *συγκροτούνται*, άλλα πιο νωρίς, άλλα πιο αργά και αυτό από μόνο του δεν μπορεί να αποτελεί κριτήριο για την απονομιμοποίησή τους (Καρπόζηλος και Χριστόπουλος 2018).

¹⁰⁶ Όπως είχε χαρακτηρίσει τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ κομμουνιστικών και φιλελεύθερων κρατών σε ομιλία του το 1946 στο Μιζούρι ο Churchill (British Movietone 1946).

απογοήτευση και εντάσεις. Η εξάρτηση από την παγκόσμια οικονομία ήταν αναπόφευκτη, ενώ τα δάνεια από δυτικές τράπεζες και η προσφυγή στο Διεθνές Νομισματικό Ταμείο δεν έλυσαν το πρόβλημα, καθώς οδηγούσαν σε ένα μη ελλειμματικό εμπορικό ισοζύγιο (Woodward 1995). Παρά τον διεθνισμό και τον οικουμενισμό που στρατηγικά πρότασσε η Γιουγκοσλαβία, μέσα σε ένα τέτοιο κλίμα και σε συνδυασμό με την ελεγκτικότητα και τον παρεμβατισμό της ομόσπονδης κυβέρνησης¹⁰⁷ στις δομές αυτοοργάνωσης των εργατριών/-τών, οι υφέρποντες εθνικοί ανταγωνισμοί ενεργοποιήθηκαν με τελικό αποτέλεσμα τον αιματηρό πόλεμο και τη διάλυση της Ομοσπονδίας τη δεκαετία του 1990 (Sekelj 1993).¹⁰⁸ Το τέλος του κρατικού σοσιαλισμού επέφερε οικονομικό κλονισμό στη σημερινή Β. Μακεδονία και σε άλλα πρώην ομόσπονδα κράτη, καθώς μεγάλος αριθμός βιομηχανιών έκλεισαν, η βιομηχανική παραγωγή μειώθηκε αισθητά, ο αριθμός των απολύσεων εκτινάχθηκε, η μαύρη εργασία σήμανε επισφάλεια, τα κρατικά έσοδα μειώθηκαν. Παράλληλα, μειώθηκαν τα δημόσια αγαθά και οι υπηρεσίες προς τις/τους πολίτισσες/-ες (συντάξεις, συλλογή σκουπιδιών κ.λπ.) και συρρικνώθηκε το κοινωνικό κράτος, προβλήματα που παραμένουν άλυτα ακόμα και σήμερα (Graan 2013b).

Παρά την ειρηνική αποχώρηση της σημερινής Β. Μακεδονίας από την Ομοσπονδία το 1991, δέκα χρόνια αργότερα (2001) έλαβε χώρα μια σύγκρουση μεταξύ αλβανικού Εθνικού Απελευθερωτικού Στρατού (ΥCK) και του επίσημου, κρατικού στρατού. Η σύγκρουση στοίχισε ζωές αστυνομικών, στρατιωτών και κατοίκων από τις δύο πλευρές, ενώ προκάλεσε καταστροφές περιουσιών και εκτοπισμούς (Ripiloski 2011). Οι συμπλοκές σταμάτησαν με τη σύναψη της Συμφωνίας της Οχρίδας (2001) που επιτεύχθηκε με διπλωματική παρέμβαση της ΕΕ και των ΗΠΑ, εκπρόσωποι των οποίων τη συνυπογράφουν. Η Συμφωνία επέβαλε αφοπλισμό, ενώ αναγνώρισε δικαιώματα στην αλβανική και τις υπόλοιπες μη κυρίαρχες εθνότητες, ωστόσο άφησε και τις δύο πλευρές δυσαρεστημένες (Ripiloski 2011· Neofotistos 2019).¹⁰⁹ Ενώ έχουν πράγματι βελτιώσει τη ζωή της αλβανικής, κυρίως, κοινότητας, έχουν την ίδια στιγμή ενισχύσει υπάρχοντες διχασμούς.¹¹⁰

¹⁰⁷ Του κυβερνώντος κόμματος της Ένωσης Κομμουνιστών της Γιουγκοσλαβίας (Savez komunista Jugoslavije SKJ).

¹⁰⁸ Για τους λόγους που οδήγησαν στη διάλυση βλ. Cohen 2019· Crnobrnja 1996· Gow 1992· Laclau 1994· Magaš 1993· Sekelj 1993· Woodward 1995.

¹⁰⁹ Επιπρόσθετα, η Neofotistos υποστηρίζει ότι, παρά τις αγαστές προθέσεις που δηλώνει η διεθνής δικαιοσύνη, μη όντας συντονισμένη με τις τοπικές ανάγκες, τόσο σε αυτή όσο και σε άλλες περιπτώσεις, όπως στη σχέση μεταξύ Β. Μακεδονίας και Ελλάδας (Danforth 1999), αποτέλεσε αφορμή για εντατικοποίηση των στερεοτύπων και της πόλωσης, παρεμβαίνοντας στην τοπική ζωή με τρόπους που δεν ήταν απαραίτητα στις προθέσεις της.

¹¹⁰ Μία από τις συνέπειές της ήταν η περαιτέρω (κοινωνική και γεωγραφική) απομόνωση και απομάκρυνση των επιμέρους εθνοτήτων, καθώς δεν δίνεται συχνά η ευκαιρία μαθήτριες/-τές ή φοιτήτριες/-τές από τις δύο πολυπληθέστερες εθνότητες να φοιτούν στα ίδια σχολεία και εκπαιδευτικά ιδρύματα και να συνάπτουν σχέσεις

Οι Γιουγκοσλαβικοί Πόλεμοι, (ιδιαίτερα εκείνος της Βοσνίας) αποτέλεσαν αφορμή για την ενίσχυση στερεοτυπικών εικόνων για τα πρώην σοσιαλιστικά Βαλκάνια, αντίστοιχες με εκείνες που προβάλλονταν στο παρελθόν,¹¹¹ μη συμπεριλαμβανομένης της Ελλάδας ετούτη τη φορά, που είχε, πλέον, βρεθεί σε διαφορετικό συσχετισμό δυνάμεων. Γίνεται λόγος για «αναπόδραστα» χαρακτηριστικά των Βαλκανίων και των κατοίκων τους, καθώς και για «αρχαία εθνικά μίσση» (Mazower 2002, 240· Stokes κ.ά. 1996, 155). Η ίδια η λέξη *Βαλκάνια*, που είχε ατονήσει για δεκαετίες, επανέρχεται στο διεθνές λεξιλόγιο με τους πολέμους της Γιουγκοσλαβίας.¹¹² Όμως, η βία η οποία αποδίδεται διαχρονικά στην ασαφή περιοχή δεν προέρχεται από κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των κατοίκων τους, αλλά είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με διεθνείς οικονομικές και πολιτικές εξελίξεις (Mazower 2002· Todorova 2005c).¹¹³

Μετά το τέλος των Γιουγκοσλαβικών Πολέμων (1991-2001), η ειρήνη και η ηρεμία αποκαθίστανται στα Βαλκάνια. Ωστόσο, άλλα εθνικά ζητήματα, αντιπαραθέσεις και προκλήσεις αναδύονται και απασχολούν, άλλοτε χωριστά και άλλοτε από κοινού, τις δύο χώρες. Ανάμεσά τους, ξεχωρίζουν το «Ονοματολογικό Ζήτημα», καθώς και περίοδοι που έχουν χαρακτηριστεί τόσο στην Αθήνα όσο και στα Σκόπια ως «κρίση».

Β.4. «Γιουγκοσλαβία, Δημοκρατία της Μακεδονίας, Βόρεια Μακεδονία: έχω ζήσει σε τρεις διαφορετικές χώρες παραμένοντας στην ίδια πόλη»¹¹⁴

και συνεργασίες. Μάλιστα, συνομιλήτριες/-τές μου έκαναν λόγο για μεικτές γειτονιές στο παρελθόν που πλέον γίνονται όλο και πιο ομοιογενείς, καθώς και για μεγαλύτερες/-ους (Σλαβο)Μακεδόνισες/-ες συγγενείς τους, που μιλούσαν ή καταλάβαιναν πάνω από μια γλώσσα ανάμεσα σε όσες ομιλούνται στη χώρα, κάτι που σπάνια συμβαίνει πλέον. Κατά αντίστοιχο τρόπο, διαμορφώνεται σήμερα και το πεδίο της πολιτικής, όπου, σε μεγάλο βαθμό, τα κόμματα είναι εθνοτικά και οι ψηφοφόροι τους προέρχονται συνήθως από την αντίστοιχη εθνότητα. Φυσικά, οι εθνοτικές αποστάσεις προϋπήρχαν της Συμφωνίας, ωστόσο μέσα από τέτοια παραδείγματα αναδεικνύονται δυσεπίλυτα ζητήματα που ενισχύουν τις διαχωριστικές γραμμές μεταξύ των κοινοτήτων (Bieber 2011· Daskalovski 2002· Reka 2008).

¹¹¹ Ο Mazower συνδέει τη φρίκη Δυτικών σχολιαστριών/-τών απέναντι στις αιματοχυσίες στα Βαλκάνια (τον Ελληνικό Εμφύλιο ή τον πόλεμο στη Γιουγκοσλαβία) στη σταδιακή θέσπιση (ξεκινώντας από τον 12ο και με αποκορύφωμα τους 19ο και 20ο αιώνες) στη «Δύση» ολοένα και πιο συγκεντρωτικών εξουσιών καθώς και νέων κανόνων και τρόπων ελέγχου των πολιτών, επιβολής της τάξης και διεξαγωγής πολέμων. Τα ιδεώδη περί βίας που αναπτύσσονται, επικαλούνται μια βία «καθαρή», «υψηλής τεχνολογίας», «εξατομικευμένη, διακριτική και απρόσωπη, και όχι συλλογική, οικογενειακή και δημόσια». Τέτοιου είδους βία έχει εφαρμοστεί από ένα επιχειρηματικό ευρύ φάσμα πολιτικών τοποθετήσεων, από τα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης μέχρι τις επιχειρήσεις των ΗΠΑ σε χώρες της Μέσης Ανατολής και τους βομβαρδισμούς του NATO (Elias [1969] 1997· Foucault 1980· Mazower 2002).

¹¹² Ωστόσο, στην περίπτωση της Ελλάδας τα πράγματα είναι διαφορετικά. Η λέξη δεν έχει απαραίτητα τη μειωτική σημασία που έχει στην υπόλοιπη Ευρώπη. Χρησιμοποιείται, για παράδειγμα, ως τίτλος πανεπιστημιακών τμημάτων «Βαλκανικών Σπουδών» (Daskalov 2017· Todorova 2005c).

¹¹³ Βλέπε και Woodward 1995 για τον ρόλο της εξωτερικής πολιτικής των ΗΠΑ, σε ό,τι αφορά την Ελλάδα.

¹¹⁴ Μια σκέψη που μου μετέφερε ο καλλιτέχνης, επιμελητής, εκδότης (Privateprint) και γραφίστας Pija Prokopiev (προσωπική επικοινωνία, 2019, 2023).

Στις αρχές του 2019, πήρα την πολυαναμενόμενη άδεια παραμονής μου στη Β. Μακεδονία με τη μορφή μιας πλαστικής ταυτότητας, στην οποία αναγραφόταν το όνομα της χώρας ως «Δημοκρατία της Μακεδονίας». Καθώς είχε μόλις επικυρωθεί η Συμφωνία των Πρεσπών στο κοινοβούλιο (Δεκέμβριος 2018), φίλες/-οι σχολίασαν ότι θα έπρεπε να βρω τρόπο να την κρατήσω ακόμα και μετά τη λήξη της, γιατί πολύ άμεσα θα γινόταν «συλλεκτική». Η αλλαγή ονόματος, καθώς και περιστατικά που συνδέονται με αυτήν, όπως οι αλλαγές στις ταμπέλες των δημόσιων φορέων ή η προσωρινή αντικατάσταση του ονόματος της χώρας με καθέτους σε πιστοποιητικά γέννησης, υπήρξε για αρκετά υποκείμενα (σλαβο)μακεδονικής εθνότητας μια επίπονη διαδικασία. Για άλλα, που «δεν νοιάζονταν τόσο πολύ για τυπικότητες και ονόματα», ήταν ο μόνος δρόμος για να γίνουν Ευρωπαίες/-οι πολίτισσες/-ες, κάτι που πρόσμεναν για δεκαετίες. Σε κάθε περίπτωση, οι μακροχρόνιες διαπραγματεύσεις, οι αποκλεισμοί, τα εμπόδια και οι ανατροπές μέχρι, τελικά, να κατοχυρωθεί μια ονομασία αποδεκτή και από τις δύο πλευρές καταδεικνύουν την πολιτική δύναμη που κατέχουν τα ονόματα και εκείνες/-οι που είναι σε θέση να ονοματίζουν (Bodenhorn και Bruck 2006), στη συγκεκριμένη περίπτωση καθορίζοντας το μέλλον κρατών και των πολιτισμών/-ών τους.

Ευρισκόμενη σε εδάφη που έχουν αλλάξει πολλές φορές σύνορα στο πλαίσιο συμμαχιών και πολέμων μεταξύ βασιλείων, αυτοκρατοριών και εθνικών κρατών και όπου κατοικούν και έχουν κατοικήσει πληθώρα γλωσσικών και θρησκευτικών ομάδων, η Β. Μακεδονία εμπλέκεται σε ένα πολύπλοκο δίκτυο ανταγωνιστικών διεκδικήσεων που αφορούν τόσο σύνορα όσο και ιστορικές «αλήθειες» (Poulton 2000· Thiessen 2019). Η αναγνώρισή της ως πολιτειακής οντότητας πραγματοποιήθηκε μεταγενέστερα¹¹⁵ από ό,τι συνέβη με τα γειτονικά της έθνη-κράτη, μια καθυστέρηση που την έχει θέσει σε δυσμενή διαπραγματευτική θέση διεθνώς (Danforth 1999). Με τους Βαλκανικούς Πολέμους και την έμμεση ή άμεση συμμετοχή των Μεγάλων Δυνάμεων σε αυτούς, η περιοχή μοιράστηκε μεταξύ Ελλάδας, Βουλγαρίας και Σερβίας, χωρίς όμως να επιλυθεί με αυτόν τον τρόπο το «Μακεδονικό Ζήτημα». Η χώρα δεν έλαβε πολιτειακή αναγνώριση, παρά μόνο στα μέσα της δεκαετίας του 1940, στο πλαίσιο της ομοσπονδιακής οργάνωσης της σοσιαλιστικής Γιουγκοσλαβίας, ως «Σοσιαλιστική Δημοκρατία της Μακεδονίας». Την ίδια περίοδο και στο ίδιο πλαίσιο τυποποιήθηκε και η μακεδονική γλώσσα.¹¹⁶

¹¹⁵ Το 1946 στο πλαίσιο της Ομοσπονδιακής Λαϊκής Δημοκρατίας της Γιουγκοσλαβίας.

¹¹⁶ Η Βουλγαρία, ενώ ήταν ανάμεσα στις πρώτες χώρες που αναγνώρισαν το γειτονικό κράτος στις αρχές της δεκαετίας του 1990, δεν αναγνωρίζει «μακεδονική εθνότητα» στην κυρίαρχη πληθυσμιακή ομάδα της χώρας, ούτε και τη μακεδονική γλώσσα ως ξεχωριστή από τη βουλγαρική (Cowan και Brown 2000, 4). Ο πληθυσμός που μιλά τη γλώσσα αυτή στην Ελλάδα δεν αναγνωρίστηκε ποτέ ως μειονότητα, ενώ επιδιώχτηκε η εξάλειψή

Με αφορμή την πολιτισμική αντιπαράθεση με τη Γιουγκοσλαβία, η Ελληνική Κυβέρνηση προέταξε κατά τη δεκαετία του 1970 στρατηγικά την ελληνικότητα της αρχαίας Μακεδονίας. Για τον πρωθυπουργό, Κωνσταντίνο Καραμανλή, άλλωστε, τα αρχαιολογικά ευρήματα της μακεδονικής περιόδου στη Βόρεια Ελλάδα είχαν όχι μόνο ιστορική και καλλιτεχνική, αλλά και «εθνική σημασία» (Καραμανλής 1995, 317). Χρηματοδοτήθηκαν, έτσι, οι ανασκαφές του Ανδρόνικου σε Βεργίνα, Πέλλα, Δίον, Σίνδο και άλλα σημεία του διαμερίσματος της Μακεδονίας, ανεγέρθηκαν ή επεκτάθηκαν Μουσεία στη Θεσσαλονίκη (Αρχαιολογικό και Βυζαντινό) και πραγματοποιήθηκαν συνέδρια και εκθέσεις σε διεθνές επίπεδο για την προβολή των ευρημάτων και την ευρεία διακήρυξη της ελληνικότητάς τους (Πανάκης 2014). Επιχειρείται, έτσι, η δημιουργία αναπαραστάσεων μέσω επίσημων πολιτικών με στόχο την καλλιέργεια μιας εξωτερικής εικόνας λαμπρότερης από εκείνη των γειτόνων, αλλά και την κατοχύρωση μιας αμφισβητούμενης ιστορίας.

Με τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας, το πρώην ομόσπονδο κράτος διακήρυξε πλήρη κυριαρχία και ανεξαρτησία με την ονομασία «Δημοκρατία της Μακεδονίας». Το «Μακεδονικό Ζήτημα», με αφετηρία τον 19ο αιώνα και τους ρομαντικούς του εθνικισμούς ήρθε τότε και πάλι στο προσκήνιο.¹¹⁷ Τόσο το όνομα του νεοσύστατου κράτους όσο και η υιοθέτηση του ήλιου της Βεργίνας στη σημαία του στάθηκαν αφορμή για μακροχρόνιες εντάσεις στις σχέσεις με την Ελλάδα, που εξέλαβε επισήμως αυτές τις εξελίξεις ως επιθετικές, αλυτρωτικές κινήσεις. Επιδίωξε να εξασφαλίσει τη χρήση της λέξης «Μακεδονία» μονάχα για τα εδάφη στην περιοχή της (γεωγραφικής) Μακεδονίας που είχε προσαρτήσει με την έκβαση των Βαλκανικών Πολέμων. Ανάμεσα στα μέτρα που έλαβαν οι ελληνικές κυβερνήσεις ήταν ένας οικονομικός αποκλεισμός (1994) και ένα βέτο σε ό,τι αφορά την ένταξη της γειτονικής της χώρας στο NATO (2008)¹¹⁸ (Cowan και Brown 2000· Danforth 1999· Mazower 2002· Rossos 2008).

Πριν από την άσκηση του βέτο, η χριστιανοδημοκρατική εθνικιστική κυβέρνηση VMRO-DPMNE (2006-2017) είχε ξεκινήσει μια μακροχρόνια διαδικασία

της για δεκαετίες με απαγορεύσεις, βία, κατήχηση και εκπαίδευση (Καρακασίδου 2000· Κωστόπουλος 2008· 2009· Danforth 1999· Marinov 2010· Mazower 2002).

¹¹⁷ Ωστόσο, οι πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες ήταν πολύ διαφορετικές στα τέλη του εικοστού αιώνα. Το τέλος των επίσημων αλυτρωτισμών, η έντονη εμπλοκή των απόδημων ελληνικών και (σλαβο)μακεδονικών κοινοτήτων στις εκατέρωθεν διεκδικήσεις, η (διαφορετικού βαθμού) περιφερειακότητα των δύο χωρών σε σχέση με την ΕΕ και το NATO και η συμμετοχή μονάχα της Ελλάδας σε αυτά (και το δικαίωμά της να ασκήσει βέτο) για παράδειγμα, συστήνουν ένα τελείως διαφορετικό πλέγμα διεθνών σχέσεων και ισορροπιών.

¹¹⁸ Η Β. Μακεδονία εντάχθηκε τελικά στο NATO τον Μάρτιο του 2020, ενώ εκκρεμεί η ένταξή της στην ΕΕ.

επαναπροσδιορισμού¹¹⁹ της εθνικής ταυτότητας με επίκεντρο την ελληνιστική αρχαιότητα και την κληρονομιά του Μεγάλου Αλεξάνδρου (αλλά και το Βυζάντιο). Πρόκειται για μια κληρονομιά την οποία η Ελλάδα διεκδικεί κατ' αποκλειστικότητα ως μέρος του καταστατικού της μύθου (Risteski 2016· Thiessen 2019· Vangeli 2011· Yalouri 1993). Στη διπλωματική ήττα του 2008 απάντησε με περεταίρω εντατικοποίηση του εξαρχαϊσμού, με στόχο να ενισχύσει τη θέση της (Vangeli 2011). Οι αιτίες εντατικοποίησης της εθνικιστικής ατζέντας της συντηρητικής κυβέρνησης θα πρέπει να αναζητηθούν τόσο στο εσωτερικό όσο και στις διεθνείς σχέσεις της χώρας: αφενός στην περιχαράκωση των εθνοτικών κοινοτήτων και τις ανταγωνιστικές μεταξύ τους σχέσεις και αφετέρου στα ζητήματα διεθνούς «αναγνώρισης τόσο της κρατικής κυριαρχίας όσο και της εθνικής εικονογραφίας» (Véron, 2015, 27). Το 2008, εκτός από το ελληνικό βέτο, το Κόσοβο διακήρυξε μονομερώς ανεξαρτησία από τη Σερβία. Παρόλο που αργότερα η Β. Μακεδονία αναγνώρισε το Κόσοβο ως ανεξάρτητο κράτος, ο φόβος ότι η αλβανική κοινότητα που κατοικούσε στο Βορρά θα επεδίωκε μια πιθανή ένωση με την περιοχή του Κοσσυφοπεδίου ήταν διάχυτος. Οι μνήμες της αιματηρής σύγκρουσης του 2001 ήταν, άλλωστε, ακόμα νωπές (Neofotistos 2012) (βλ. κεφ. 3).

Η ευρωπαϊκή ένταξη έχει απασχολήσει τη δημόσια σφαίρα στη Β. Μακεδονία για ένα διάστημα πολύ μεγαλύτερο από όσο υποπεύονταν οι κάτοικοι μετά τη διάλυση της ομοσπονδίας. Μια διεθνής παρέμβαση το 2016 για τη διενέργεια εκλογών αποσκοπούσε, όπως φαίνεται, και στην επίλυση του ζητήματος μέσω της προώθησης μιας κυβέρνησης που θα διατίθετο να προχωρήσει σε διαπραγματεύσεις και συμβιβασμούς. Η διακυβέρνηση SDSM/DUI¹²⁰ που ακολούθησε, πράγματι, εστιάστηκε σε μεγάλο βαθμό στην ένταξη της χώρας στην ΕΕ, μέσα από συμφωνίες και διαπραγματεύσεις με την Ελλάδα, τη Βουλγαρία και την ΕΕ ευρύτερα. Η υπογραφή της Συμφωνίας των Πρεσπών με την Ελλάδα στις 12 Ιουνίου 2018, που, ανάμεσα σε άλλα, προβλέπει τη μετονομασία της [Πρώην Γιουγκοσλαβικής] Δημοκρατίας της Μακεδονίας σε Βόρεια Μακεδονία, και η συνακόλουθη επικύρωσή της από τα κοινοβούλια των δύο χωρών (Νόμος 4588/2019) υπήρξε ένα σημαντικό βήμα προς την ευρωπαϊκή ένταξη. Έβαλε, επίσης, τέλος σε ένα διπλωματικό αδιέξοδο εικοσιπενταετίας. Ωστόσο, η ίδια η συμφωνία και ο τρόπος που αυτή

¹¹⁹ Ο επαναπροσδιορισμός αυτός, γνωστός και ως «εξαρχαϊσμός» [antikvizacija] είχε την αφετηρία του ήδη στις αρχές της δεκαετίας του 1990 (Risteski 2016· Vangeli 2011).

¹²⁰ Του κόμματος *Σοσιαλδημοκρατική Ένωση Μακεδονίας* (Socijaldemokratski sojuz na Makedonija, SDSM), σε συνεργασία με το μεγαλύτερο αλβανικό κόμμα, *Δημοκρατική Ένωση για την Ενσωμάτωση* (Demokratska unija za integracija, DUI).

επιβλήθηκε,¹²¹ προκάλεσε λαϊκή δυσανεξία διχάζοντας κατοίκους των δύο χωρών και απόδημες κοινότητες που προέρχονταν από αυτές.¹²²

Μαζικές διαδηλώσεις με αφορμή το «Ονοματολογικό Ζήτημα» (το 1992 στην Ελλάδα και το 2018 τόσο εκεί όσο και στη Β. Μακεδονία) υποστηρίχθηκαν άλλοτε από κυβερνητικά και άλλοτε από αντιπολιτευόμενα πολιτικά κόμματα και χριστιανορθόδοξους θρησκευτικούς ηγέτες. Αναπαραστάσεις στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης αλλά και σε αντιπολιτευόμενους δημόσιους λόγους με αφορμή το ονοματολογικό, επιβεβαιώνουν οριενταλιστικές/βαλκανιστικές οπτικές και επάλληλους βαλκανισμούς σε ό,τι αφορά και τις δύο πλευρές των συνόρων. Επιπλέον, στο πλαίσιο της σύναψης της Συμφωνίας των Πρεσπών, η τότε ελληνική κυβέρνηση υιοθέτησε (έναν μάλλον κεκαλυμμένο)

¹²¹ Με το ερώτημα «Είστε υπέρ της συμμετοχής στην ΕΕ και το ΝΑΤΟ αποδεχόμενοι τη συμφωνία μεταξύ της Δημοκρατίας της Μακεδονίας και της Δημοκρατίας της Ελλάδας;» ορίστηκε δημοψήφισμα από την σοσιαλδημοκρατική κυβέρνηση SDSM για τις 30/09/2018. Αρκετές/-οί συνομιλήτριες/-τές μου έκριναν το ερώτημα ως «παγίδα» καθώς δεν συμφωνούσαν με έναν ή περισσότερους από τους όρους του. Η ψήφος, τελικά, ήταν θετική αλλά, λόγω μαζικού μποϊκοτάζ, είχε πολύ μικρή συμμετοχή, μια συνθήκη που επέτρεψε να εγερθούν αξιώσεις για ακύρωσή του. Ωστόσο, ο πρωθυπουργός της χώρας, Zoran Zaev, δήλωσε πως το δημοψήφισμα ήταν απλά συμβουλευτικό και ότι θα ακολουθούσε η ψήφιση των απαιτούμενων της Συμφωνίας των Πρεσπών στη βουλή. Καθώς αρχικά δεν συμπληρώθηκε ο απαραίτητος αριθμός βουλευτών για την υπερψήφιση της πρότασης, αυτοί αναζητήθηκαν στους κόλπους της αντιπολίτευσης. Μέσα σε λίγες μέρες βρέθηκαν οι υπολειπόμενοι βουλευτές, αρκετοί ανάμεσα στους οποίους έλαβαν αμνηστία για τη συμμετοχή τους στη βίαιη εισβολή διαδηλωτριών/-τών στη βουλή τον Απρίλιο του 2017 (σε διαμαρτυρία ενάντια στην εκλογή του αλβανικής εθνότητας Talat Xhaferi ως προέδρου της βουλής). Η όλη διαδικασία σχολιάστηκε εκτενώς σε δημοσιεύματα της περιόδου, ενώ προκάλεσε δυσανεξία στα περισσότερα υποκείμενα με τα οποία συνομίλησα, ακόμα και σε όσα είχαν ψηφίσει «ναι» στο δημοψήφισμα. Αρκετά έκαναν λόγο για μη σεβασμό των αποτελεσμάτων του δημοψηφίσματος, ενώ στις φιλικές συζητήσεις που παρακολούθησα δεν έλειψαν συγκρίσεις με το ελληνικό δημοψήφισμα το 2015 (το ερώτημα προς τις/τους ψηφοφόρους στην Ελλάδα αφορούσε την αποδοχή ή μη του σχεδίου συμφωνίας, το οποίο είχαν καταθέσει «η Ευρωπαϊκή Επιτροπή, η Ευρωπαϊκή Κεντρική Τράπεζα και το Διεθνές Νομισματικό Ταμείο, στο Eurogroup της 25.06.2015»). Και σε εκείνη την περίπτωση, μεγάλο μέρος της κοινής γνώμης (φιλικές συζητήσεις, μέσα κοινωνικής δικτύωσης) αλλά και του τύπου της περιόδου κατηγόρησε την κυβέρνηση ότι αγνόησε την λαϊκή βούληση.

¹²² Η απογοήτευση συνομιλητριών/-τών μου στη Β. Μακεδονία εντείνεται όσο οι ελπίδες για άμεση ένταξη συνεχίζουν να μοιάζουν ουτοπικές, αφού μετά τη συμφωνία με την Ελλάδα ακολούθησε το γαλλικό βέτο στις 18 Οκτωβρίου 2019, που οδήγησε σε πρόωρες εκλογές, και το βουλγαρικό στις 17 Νοεμβρίου 2020. Σε ό,τι αφορά τις σχέσεις της Β. Μακεδονίας με τη Βουλγαρία σήμερα, αξίζει να σημειωθεί ότι οι δύο χώρες διαπραγματεύονται την κληρονομιά και κυριότητα ιστορικών γεγονότων και προσώπων (Frusetta 2013) σε ορισμένες περιπτώσεις μέσα από μια αντίληψη του παρελθόντος με όρους έθνους-κράτους. Παρά το γεγονός ότι έγιναν προσπάθειες για την διευθέτηση των διαφορών –μέσα από τη σύσταση διμερούς διεπιστημονικής επιτροπής, για παράδειγμα, με στόχο την από κοινού επανεξέταση του περιεχομένου των σχολικών βιβλίων– οι σχέσεις παραμένουν τεταμένες μέχρι και σήμερα. Οι δύο χώρες υπέγραψαν πρωτόκολλο συνεργασίας για την ανεύρεση συμφωνίας γύρω από μια σειρά ακανθωδών ζητημάτων, ανάμεσα στα οποία είναι η αλλαγή συντάγματος της Β. Μακεδονίας. Στο πλαίσιο αυτό, η Βουλγαρία απαιτεί την αναγνώριση βουλγαρικής μειονότητας βάσει του αριθμού των Βουλγαρικών διαβατηρίων που έχουν εκδοθεί για πολίτισσες/-ες της Β. Μακεδονίας, που ένιωθαν Βουλγάρες/-οι και μπορούσαν να αποδείξουν κάποια συγγενική σχέση με τη Βουλγαρία. Συνομιλήτριες/-τές μου με τέτοια διαβητήρια μού είπαν πως το βασικό κίνητρό τους ήταν η πρόσβαση που θα τους επέτρεπε ένα τέτοιο έγγραφο στην ΕΕ, παρά το εθνικό ανήκειν, γεγονός που αναδεικνύει ελιγμούς, τεχνάσματα (Certeau 2010) και αλληλοπαγιδεύσεις όχι μόνο από την πλευρά των πολιτιστών/-ών, αλλά την ίδια στιγμή και κρατών.

πατερναλιστικό¹²³ και εθνικιστικό λόγο ώστε να κατασκευάσει ένα αφήγημα εθνικής νίκης, αποκατάστασης της ιστορίας και κυριαρχίας στα Βαλκάνια, το οποίο επισφραγίζεται από τη συναινετική στάση του πρωθυπουργού της Β. Μακεδονίας, Zoran Zaev, ότι «η Ελλάδα πρέπει να αναλάβει την ηγεσία των Βαλκανίων».¹²⁴ Τόσο οι πρωταγωνιστές της συμφωνίας όσο και ομάδες και υποκείμενα που αντέδρασαν σε αυτή κατέστησαν με τη στάση τους φανερές τις συνδέσεις μεταξύ φύλου και έθνους.¹²⁵ Όπως παρατηρεί η κοινωνιολόγος Σοφία Κρατίδου (2021, 149), το «Μακεδονικό Ζήτημα», μέσα από την πληθώρα σεξουαλικοποιημένων λόγων και επιτελεστικότητων που το συνόδευσαν στην Ελλάδα, αποτελεί «προνομιακό πεδίο ανασύστασης» τόσο της ελληνικής κυρίαρχης αρρενωπότητας, όσο και του πατριαρχικού εθνικού κράτους, το οποίο επανέρχεται ενδυναμωμένο μετά από την «εκθήλυνσή» του στο πλαίσιο της χρηματοπιστωτικής κρίσης λίγα χρόνια νωρίτερα.

Β.5. Επίσημες μετονομασίες πόλεων, δρόμων, δημόσιων κτιρίων

Εκτός από χώρες ή ευρύτερες «περιοχές», όμως, ονόματα –και αφηγήματα– αλλάζουν και οι δρόμοι. Η κατασκευή και ανακατασκευή ενός εθνικού κράτους απαιτεί αφενός την «αναδιοργάνωση του χάρτη και της συλλογικής μνήμης» και αφετέρου τη δημιουργία ιστορικής συνείδησης μέσα από την κατανομή στον χώρο ιχνών που σηματοδοτούν πρόσφατες αναμνήσεις ή ιστορίες παλαιότερες και ξεχασμένες, συχνά σε μια διαδικασία «εθνικοποίησης του χώρου» (Halbwachs και Coser 1992· Liakos 2008, 230· Nora 1996). Η πολιτική της ονομασίας χώρων σχετίζεται με την ιδιοκτησία και τη λειτουργία τους (Bodenhorn και Bruck 2006). Ο πολιτισμικός γεωγράφος Maoz Azaryahu (1991) προτάσσει

¹²³ Κρατίδου 2021. Βλ. και Angelidou και Kofti 2014 για αντίστοιχη στάση ως προς τη Βουλγαρία. Βλ. Δαλάκογλου 2021 για μια «αποικιακή», όπως τη χαρακτηρίζει, στάση της Ελλάδας απέναντι στις υπόλοιπες βαλκανικές χώρες.

¹²⁴ <https://www.tanea.gr/2019/09/27/world/zoran-zaev-i-ellada-prepei-na-analavei-tin-igesia-ton-valkanion/> (ημερομηνία πρόσβασης 23/03/2020).

¹²⁵ Τα άτομα που συμμετείχαν στις διαμαρτυρίες στο Σύνταγμα τον Φεβρουάριο του 2018 ήταν κατά 77% μεσήλικες άνδρες, η πλειοψηφία των οποίων δήλωσε δεξιά ιδεολογική τοποθέτηση, καθώς και ότι εμπιστεύεται τον στρατό και την εκκλησία περισσότερο από ό,τι το κοινοβούλιο. Η συμμετοχή των δύο αυτών φορέων ήταν επίσης μη αμελητέα (Κρατίδου 2021· Kapa Research 2018). Ο συστημικός εθνικισμός κατασκευάζει τους Έλληνες άνδρες ως τους κατ' αποκλειστικότητα κληρονόμους και συνεχιστές του ένδοξου ελληνικού έθνους και μιας κληρονομιάς ηρώων που έχουν θυσιαστεί γι' αυτό. Οι Έλληνες καλούνται να υπερασπιστούν όχι μόνο την ελληνικότητα της Μακεδονίας, αλλά την ίδια στιγμή επίσης την «ορθή έμφυλη ταυτότητα» μέσα από το πρίσμα της «εθνικής αρρενωπότητας» (Κρατίδου 2021, 145). Ως απάντηση στο 8ο Pride της Θεσσαλονίκης, για παράδειγμα, η οργάνωση «Ενωμένοι Μακεδόνες» κάλεσε σε αντιδραστικό «Straight Pride Parade», ενώ νωρίτερα υπήρξε επίσης κάλεσμα για «Macedonian Pride» (Κρατίδου 2021, 145). Οι εθνικιστικές, πατριωτικές, αρρενωπές εικόνες και λόγοι που παρατήρησα στο ίδιο το συλλαλητήριο του Συντάγματος, όπου βρέθηκα για επιτόπια έρευνα, καθώς και στα μέσα ενημέρωσης, ήταν αντίστοιχοι με εκείνους που προβάλλονταν και στη Β. Μακεδονία στο πλαίσιο Straight Prides σε διάφορες πόλεις και, εξίσου, στο πλαίσιο διαδηλώσεων και καθιστικών διαμαρτυριών που αντιτίθεντο στη Συμφωνία: εθνικές σημαίες, εικόνες του Μ. Αλέξανδρου, σύμβολα της ορθοδοξίας και της αρχαίας Μακεδονίας, η προβολή της πυρηνικής οικογένειας και των παιδιών ως κληρονόμων του έθνους (βλ. κεφ. 5).

τα οδωνύμια ως συστατικό αυτού που αποκαλεί «architextur»,¹²⁶ ενός συστήματος σημείων που εγγράφουν στο σώμα της πόλης την επίσημη ιστορία και ταυτότητα, το κυρίαρχο σύστημα αξιών καθώς και μνήμες, πολιτιστικά φαντασιακά και πολιτικά οράματα (Radonić 2013). Διαφορετικά καθεστώτα υπαγορεύουν διαφορετικά οδωνύμια στο πλαίσιο μιας στρατηγικής ταυτότητας του έθνους [nation branding] που υπηρετεί την εκάστοτε επιθυμητή λήθη και μνήμη (Graan 2013a). Σύμφωνα με μια ποιητική των αστικών χώρων, καθώς καμία/-είς κινείται στην πόλη, οι ταμπέλες των δρόμων μνημονεύουν, αφηγούνται (και προτείνουν) συγκεκριμένες ιστορίες (Certeau 2010). Έτσι, καθώς τα οδωνύμια αλλάζουν, αλλάζουν και οι αφηγήσεις για την πόλη. Τα οδωνύμια, όμως, δεν «λένε» μόνο κάτι αλλά επίσης «κάνουν», καθώς επιτελούνται και σωματοποιούνται με διαφορετικούς τρόπους στην καθημερινότητα (Bodenhorn και Bruck 2006).

Στην Ελλάδα, από την ίδρυση του ελληνικού κράτους και τις προσαρτήσεις νέων περιοχών (ιδίως στα γεωγραφικά διαμερίσματα της Μακεδονίας και της Θράκης) μέχρι και πρόσφατες μεταρρυθμίσεις στην τοπική αυτοδιοίκηση,¹²⁷ πολυάριθμες τοποθεσίες με τουρκικά, αλβανικά/αρβανίτικα ή σλαβικά ονόματα απέκτησαν ελληνικά, σε μια λίγο έως πολύ επιτυχημένη προσπάθεια εδραίωσης στον χώρο και τις συνειδήσεις της ιδέας μιας αιώνιας και αποκλειστικής παρουσίας ελληνικών πληθυσμών στην περιοχή. Οι αλλαγές αυτές, που βασίστηκαν σε πολιτικές διαχείρισης της μνήμης και της λήθης, λειτούργησαν ως μέσο αποτροπής διεκδικήσεων εκ μέρους γειτονικών χωρών επί μειονοτήτων, επιδίωξης της εσωτερικής συνοχής αλλά και πηγή εσωτερικού και διεθνούς κύρους για τη χώρα. Καθώς η κλασική κληρονομιά υπήρξε εξαρχής «το προνομιακό πεδίο της μνήμης», σε πολλές περιπτώσεις επανήλθαν ονομασίες που ίσχυαν κατά την αρχαιότητα, όπως αυτές σώζονται μέσα από κείμενα ιστορικά και λογοτεχνικά, ενώ σε άλλες επινοήθηκαν και αποδόθηκαν ονόματα αρχαιοπρεπή, τα οποία δεν σχετίζονταν με την ιστορία της κάθε τοποθεσίας (Liakos 2008, 230). Σε κάποιες περιπτώσεις, μάλιστα, οι μετονομασίες δεν επιβάλλονταν από το κράτος, αλλά υιοθετούνταν ή απαιτούνταν από τις τοπικές κοινότητες, λόγω αφενός της πολιτιστικής συνείδησης που αυτές είχαν αναπτύξει και αφετέρου του πολιτιστικού κεφαλαίου που οι ονομασίες έφεραν (Liakos 2008).

Στην Γιουγκοσλαβία, οδωνύμια και τοπωνύμια άλλαξαν για να υπηρετήσουν το κομμουνιστικό αφήγημα. Χαρακτηριστικό είναι το ότι δώδεκα πόλεις στη χώρα έλαβαν το όνομά τους από τον εμβληματικό ηγέτη της Ομοσπονδίας. Στην περιοχή της σημερινής Β.

¹²⁶ Ας σημειωθεί ότι στα Γερμανικά η λέξη κείμενο (Text) και υφή (Textur) είναι ομόρριζες. Συνδυασμένες με τη λέξη αρχιτεκτονική (Architektur) συνθέτουν ένα πολυεπίπεδο λογοπαίγνιο.

¹²⁷ Βλ. το «Σχέδιο Καποδίστρια» για την ενοποίηση επιμέρους διοικητικών μονάδων το 1998 (Liakos 2008).

Μακεδονίας, η πόλη Veles απέκτησε, μετά τον Β' ΠΠ, το προσωνύμιο «Titon» [του Tito], το οποίο και διατήρησε μέχρι το 1996, όταν η χώρα είχε ήδη αποσχιστεί από τη Γιουγκοσλαβία (Radović 2013· Vilić 2018). Εκτός από πόλεις και οδούς, ονόματα άλλαξαν μαζικά και εταιρείες, χώροι εστίασης ή διασκέδασης και εργοστάσια σε ολόκληρη τη Γιουγκοσλαβία, συγκαλύπτοντας, σε γλωσσικό τουλάχιστον επίπεδο, τις εθνικοποιήσεις ιδιωτικών επιχειρήσεων (Radović 2013). Μετά την αποχώρηση από την ομοσπονδία, και στο πλαίσιο της αλλαγής αφηγήματος (Forty 2001), το εθνοκεντρικό καθεστώς VMRO-DPMNE επαναπροσδιόρισε το συμβολικό τοπίο (Janev 2017, 150) μέσα και από τη μετονομασία ενός μεγάλου αριθμού δρόμων. Μονάχα το 2012, το Δημοτικό Συμβούλιο της πόλης των Σκοπίων πρότεινε 254 αλλαγές (Marusic 2012a· Sovet na Grad Skopje 2012).¹²⁸ Τη θέση ονομάτων με σοσιαλιστικές παραπομπές πήραν ονόματα ενδεικτικά του αφηγήματος που υιοθετούσε η τότε κυβέρνηση –κυρίως ονόματα αρσενικών ηρώων: αρχαίων Μακεδόνων, Ρωμαίων και Βυζαντινών, αγίων και κληρικών, πρωτοστατών στους εθνικοαπελευθερωτικούς αγώνες του προηγούμενου αιώνα. Τέλος, τοπωνύμια συνδεδεμένα με προσωπικότητες που θεωρούνται ιερές από την Ορθοδοξία απέκτησαν το προσωνύμιο «Άγιος/-ου». Όταν αποφασίστηκαν αυτές οι αλλαγές, το VMRO-DPMNE συγκυβερνούσε με το αλβανικό κόμμα DUI. Αυτός ο συσχετισμός δυνάμεων δεν είναι ανεξάρτητος από το ότι στους δρόμους της πόλης δόθηκαν επίσης ονόματα αλβανόφωνων προσωπικοτήτων· και σε αυτή την περίπτωση, έχουν αντικομμουνιστικό χαρακτήρα. Τέλος, παρατήρησα πως για τη μνημόνευση προσώπων που δεν ανήκουν στη (σλαβο)μακεδονική πλειοψηφία, επιλέγονται πολλές φορές διεθνείς προσωπικότητες, απομακρυσμένες από την τοπική (και διαφιλονικούμενη) καθημερινή, πολιτιστική και πολιτική ζωή.¹²⁹ Σήμερα, όταν χρειάζεται να χρησιμοποιήσω ταξί, ή όταν ζητώ οδηγίες στον δρόμο, έχει τύχει αρκετές φορές η συνομιλία να οδηγήσει σε σύγχυση. Εγώ δίνω ονόματα προσωπικοτήτων από την αρχαιότητα, αγίων και κληρικών ή συμμετεχόντων σε εθνικούς αγώνες, τα οποία έχω διαβάσει στις πινακίδες των δρόμων ή στους χάρτες της Google. Οι συνομιλήτριες/-τές μου συχνά αναζητούν ή μου απαντούν με ονόματα υποκειμένων, γεγονότων ή αξιών που σχετίζονται με τον σοσιαλισμό, όπως τα έχουν μάθει μεγαλώνοντας στα Σκόπια.

B.6. Επαφές από το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου μέχρι και σήμερα

¹²⁸ Σε μια διαρκή επανεγγραφή αξιών στην πόλη, κάποια ονόματα επανήλθαν το 2021, υπό σοσιαλδημοκρατική διακυβέρνηση.

¹²⁹ Η οδός Shuto Orizari, για παράδειγμα, που διασχίζει την ομώνυμη γειτονιά, κατοικούμενη σε μεγάλο βαθμό από Ρομά, μετονομάζεται σε Indira Gandhi κάνοντας μνεία στο αφήγημα της προέλευσης των Ρομά από την Ινδία (Sovet na Grad Skopje 2012).

Η υπογραφή της Συμφωνίας των Πρεσπών επικαιροποίησε τις διασυνδέσεις μεταξύ των δύο χωρών και ανανέωσε το πολιτιστικό ενδιαφέρον και από τις δύο πλευρές. Οι ανταλλαγές μεταξύ των δύο περιοχών έχουν, όμως, μακρύτερη ιστορία, στιγμές της οποίας εξετάζω από το τέλος του Β' ΠΠ. Κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1950, με την αποκοπή των σχέσεων μεταξύ Γιουγκοσλαβίας και Σοβιετικής Ένωσης, η πρώτη αναζητούσε σημεία πολιτιστικής και οικονομικής επαφής με χώρες του καπιταλιστικού μπλοκ, ανάμεσα στις οποίες και η Ελλάδα. Την περίοδο αυτή, έλαβε χώρα και ο σεισμός του 1963 στα Σκόπια, γεγονός που ενίσχυσε τις ανταλλαγές μεταξύ Γιουγκοσλαβίας και χωρών που ανήκαν σε διαφορετικές σφαίρες επιρροής. Η Ελληνική Κυβέρνηση έστειλε ανθρωπιστική βοήθεια σε τρόφιμα, υλικά και ιατροφαρμακευτική φροντίδα, ενώ παιδιά σεισμόπληκτων οικογενειών φιλοξενήθηκαν στην Ελλάδα (Kritikos 2018). Επίσης, το 1964, μια διεπιστημονική ομάδα αρχιτεκτόνων, αστικών σχεδιαστών, πολιτικών μηχανικών και άλλων ειδικοτήτων με επικεφαλής τον αρχιτέκτονα και μηχανικό Κωνσταντίνο Α. Δοξιάδη,¹³⁰ κλήθηκε από τον ΟΗΕ στα Σκόπια ώστε να συμβάλει στον αστικό επανασχεδιασμό της πόλης (Tsiambaos 2018).

Οι φιλικές διπλωματικές σχέσεις συνεχίζονται ως την έναρξη της επταετίας της Χούντας των Συνταγματαρχών, που σήμανε την απομάκρυνση των δύο χωρών και το κλείσιμο των μεταξύ τους συνόρων (Μάνος 2014). Ωστόσο, ύστερα από την τουρκική εισβολή στην Κύπρο το 1974 και την αβεβαιότητα που προξένησε στην Ελλάδα, καθώς και εξαιτίας της στάσης ίσων αποστάσεων που κράτησαν οι ΗΠΑ στο ζήτημα, η μεταπολιτευτική κυβέρνηση του Κωνσταντίνου Καραμανλή αναζήτησε νέους συμμάχους στην περιοχή, προσεγγίζοντας εκ νέου τις χώρες των Βαλκανίων. Αντίστοιχα, για τη Γιουγκοσλαβία, μια συνεργασία με την Ελλάδα θα σήμανε και το άνοιγμα στο λιμάνι της Θεσσαλονίκης. Την ίδια στιγμή, η αδέσμευτη διεθνής πολιτική της, καθώς και το μοντέλο της οικονομικής αυτοδιαχείρισης και της πολιτικής αυτο-οργάνωσης δεν άφηναν αδιάφορη τη μεταπολιτευτική ελληνική κοινωνία. Τέλος, το άνοιγμα των ανταλλαγών μεταξύ των δύο χωρών ευνοήθηκε από το γεγονός ότι το ψυχροπολεμικό κλίμα εξασθενούσε διεθνώς (Βασιλείαδης 2022· Πανάκης 2014· Κράλονά 2013).

Η τέχνη αναδεικνύεται σε πρόσφορο χώρο διαμεσολάβησης και επικοινωνίας, άσκησης πολιτιστικής διπλωματίας, καθώς και επίδειξης των εκατέρωθεν επιτευγμάτων. Ήδη, πριν από τη Δικτατορία είχαν λάβει χώρα εθνικές ομαδικές εκθέσεις Ελληνίδων/-ων

¹³⁰ Ο Δοξιάδης είχε αποκτήσει αντίστοιχη εμπειρία μελετώντας και αναλύοντας τις καταστροφές του Β' ΠΠ στην Ελλάδα, ενώ συμμετείχε σε διεθνείς επιτροπές για τη μεταπολεμική ανοικοδόμηση. Ακόμη, υπηρέτησε σε ανώτερες θέσεις στο Υπουργείο Δημοσίων Έργων (1940-45) και διετέλεσε υφυπουργός Ανοικοδόμησης (Δεκέμβριος 1945 – Μάρτιος 1946), γενικός διευθυντής του Υπουργείου Ανοικοδόμησης (1946-48) κ.α.

(στο Βελιγράδι και τα Σκόπια) και Γιουγκοσλάβων (στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη, αντίστοιχα) καλλιτέχνιδων/-ών, στο πλαίσιο επίσημων στρατηγικών για την «πολιτισμική συνεργασία» μεταξύ των δύο χωρών (Αμπατζιέβα-Ντιμίτροβα 1977· *Sovremena Grčka Umetnost* 1963, 2). Το 1977, μετά από μια περίοδο σιωπής κατά τη Δικτατορία, η Εθνική Πινακοθήκη στην Αθήνα φιλοξένησε δίμηνη έκθεση με τίτλο «Σύγχρονη Γιουγκοσλαβική Τέχνη», οργανωμένη από το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης των Σκοπίων και με την υποστήριξη του Υπουργείου Πολιτισμού, «στα πλαίσια των καλλιτεχνικών και μορφωτικών ελληνογιουγκοσλαβικών ανταλλαγών», όπως δηλώνεται στον κατάλογο της έκθεσης (*Σύγχρονη Γιουγκοσλαβική Τέχνη* 1977, 3). Την αμέσως επόμενη χρονιά, ακολουθεί τα Σκόπια έκθεση έργων Ελληνίδων/-ών καλλιτέχνιδων/-ών, δωρισμένων στο Μουσείο με πρωτοβουλία του Γιάννη Γαϊτή.¹³¹

Σε αυτές τις εκθέσεις, η επιλογή των έργων γίνεται με στόχο να επιτευχθεί μια «πιο ολοκληρωμένη γνωριμία» ή να δοθεί μια όσο το δυνατόν πιο «ολοκληρωμένη εικόνα» για την τέχνη κάθε χώρας (Αμπατζιέβα-Ντιμίτροβα 1977, 9· Damjanovska 1978). Ένας κόκκινος μαϊάνδρος κοσμεί το μαύρο εξώφυλλο του καταλόγου μιας από τις εκθέσεις αυτές στα Σκόπια, ο τίτλος της οποίας, «Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη», είναι γραμμένος στα Μακεδονικά, με γραμματοσειρά που μιμείται την αρχαία ελληνική (*Sovremena Grčka Umetnost* 1963). Ο σχεδιασμός του¹³² συνάδει με την εθνική λογική των εκθέσεων αυτών, ανατρέποντας, την ίδια στιγμή, το «σύγχρονο» που επικαλείται ο τίτλος της έκθεσης, καθώς αναπαράγει τις αναπαραστάσεις της Ελλάδας ως κληρονόμου μιας αρχαιότητας που, για μια ακόμη φορά, αποδεικνύεται πως επισκιάζει τη σύγχρονη παραγωγή (Yalouri και Rikou 2021· Yalouri 2018a). Καλλιτέχνιδες/-ες και από τις δύο χώρες λάμβαναν κατά καιρούς μέρος σε ατομικές ή ομαδικές εκθέσεις εκατέρωθεν των συνόρων, τόσο με εθνικό ή τοπικό προσδιορισμό, όσο και γύρω από άλλες θεματικές, μέχρι και τη διάλυση της Ομοσπονδίας.¹³³

Την ίδια περίοδο, η λογοτεχνία φάνηκε επίσης να αποτελεί προνομιακό πεδίο ανταλλαγών μεταξύ των βαλκανικών χωρών ευρύτερα. Αυτές λάμβαναν χώρα στο πλαίσιο πολιτιστικών θεσμών, οργανωμένων επισκέψεων και προσωπικών πρωτοβουλιών. Ο φιλόλογος Βασίλης Βασιλειάδης (2022) κάνει λόγο για ένα άτυπο παμβαλκανικό δίκτυο

¹³¹ Η συγκεκριμένη δωρεά αποτέλεσε συνέχεια μιας πολυετούς σειράς δωρεών καλλιτεχνικών έργων διεθνών καλλιτέχνιδων/-ών στο πλαίσιο της αποκατάστασης της πόλης από τον σεισμό του 1963 (βλ. κεφ. 3). Όπως προκύπτει από την έρευνα στα αρχεία σύγχρονης τέχνης ZaUm και ΙΣΕΤ, μεμονωμένες δωρεές Ελληνίδων/-ών είχαν λάβει χώρα και πριν την πρωτοβουλία του Γαϊτή, εκ μέρους, για παράδειγμα, της Βάσως Κατράκη και του Μάνου Πηλαδάκη ήδη το 1965 (Damjanovska 1978· Petkovski 1973· Petrovski 2018).

¹³² Δεν αναφέρεται το όνομα της/του σχεδιάστριας/-ή ή της/του επιμελήτριας/-ή της έκθεσης, η οποία έλαβε χώρα στην Πινακοθήκη Τέχνης των Σκοπίων (αργότερα Εθνική Πινακοθήκη).

¹³³ Βλ. ενδεικτικά την ατομική έκθεση της Όπυς Ζούνη το 1989 στα Σκόπια (Karapašovska 1989).

άσκησης πολιτιστικής διπλωματίας που ενθαρρυνόταν από τις κυβερνήσεις αλλά και στηρίχθηκε με πρωτοβουλία των συμμετεχουσών/-όντων σε αυτό. Περιλάμβανε λογοτεχνικά περιοδικά, φεστιβάλ και βραβεία, συνδέσμους και συλλόγους συγγραφέων και άλλους κόμβους.¹³⁴

Με τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας, το «Μακεδονικό Ζήτημα» προέβαλε ξανά επιτακτικό, περιορίζοντας τις καλλιτεχνικές επαφές, όπως προκύπτει από την αναζήτηση στα αρχεία. Εκθέσεις εκατέρωθεν των συνόρων φαίνεται να αρχίζουν ξανά να λαμβάνουν χώρα ξανά στα τέλη της δεκαετίας του 1990.¹³⁵ Αυτή τη φορά, όμως, λείπουν εκθέσεις παρουσίασης της εθνικής καλλιτεχνικής παραγωγής.¹³⁶ Κυρίως, καλλιτέχνιδες/-ες από τις δύο χώρες λαμβάνουν μέρος –συνήθως πλέον μαζί και ανάμεσα σε άλλες/-ους διεθνείς συμμετέχουσες/-οντες– σε ομαδικές εκθέσεις, συνέδρια, φεστιβάλ και προγράμματα με ποικιλία θεματικών. Σε αυτές τις εκδηλώσεις, τη θέση της παρουσίασης της εθνικής τέχνης της μίας χώρας στην άλλη έχει πάρει η (επιλεκτική) συμπαρουσίαση της καλλιτεχνικής παραγωγής των «Βαλκανίων». Οι εκθεσιακοί κατάλογοι αλλάζουν και αυτοί, σε συνομιλία με τις πολιτικοοικονομικές εξελίξεις: ως χορηγοί, εκτός από τα Υπουργεία και άλλους κρατικούς φορείς, μνημονεύονται, πλέον, επίσης ευρωπαϊκά προγράμματα, ιδιωτικά ιδρύματα, πρεσβείες και εταιρείες (ανάμεσα στις οποίες και ελληνικές με δράση στη Β. Μακεδονία). Αλλάζουν επίσης και οι λόγοι των επιμελητικών κειμένων, που αναφέρονται συχνά σε μια ευρωπαϊκή συνδεσιμότητα, τη θέση των Βαλκανίων εντός της Ευρώπης και την κοινότητα των Βαλκανικών λαών (Μαυρογένη και Τσιρλιάγκου 1998· Μ. Παπανικολάου και Σκαρπιά-Χόιπελ 2004· Laval και Cominéas 2003· Pandilovski 2001). Όλο αυτό το διάστημα, αλλά και μέχρι σήμερα, οι καλλιτεχνικές επαφές μεταξύ Σκοπίων και Θεσσαλονίκης είναι

¹³⁴ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η συμμετοχή Ελλήνων ποιητών (και η βράβευση του Γιάννη Ρίτσου το 1985) στο διεθνές φεστιβάλ ποίησης «Λογοτεχνικές Βραδιές της Στρούγκα» [Struga Poetry Evenings], στην ομώνυμη πόλη της σημερινής Β. Μακεδονίας. Στην Ελλάδα, το φιλοκυβερνητικό αλλά πολυφωνικό λογοτεχνικό περιοδικό «Νέα Εστία» δημοσίευσε κατά τη Μεταπολίτευση συχνά λογοτεχνικά αφιερώματα σε βαλκανικές χώρες, ανάμεσα στις οποίες και η Γιουγκοσλαβία, παρά τις πολιτικές διαφορές (και στον βαθμό που αυτές αποσιωπούνταν). Ο κομμουνιστής λογοτέχνης και εκδότης Κώστας Βαλέτας, εμπνευσμένος από το παμβαλκανικό όραμα του Ρήγα Βελεστινλή (Βασιλειάδης 2022), μέσα από τις εκδόσεις και το περιοδικό *Αίμος*, εξέδωσε κατά τις δεκαετίες 1970 και 1980 πληθώρα συλλογών ποιημάτων και διηγημάτων από διάφορες βαλκανικές χώρες, ανάμεσα στις οποίες και το ομόσπονδο γιουγκοσλαβικό κράτος της Σοσιαλιστικής Δημοκρατίας της Μακεδονίας (βλ. ενδεικτικά: Βαλέτας χ.χ· Κόνεσκι χ.χ· Nanevski 1977). Ο Βαλέτας βραβεύτηκε το 2012 με την τιμητική διάκριση «Racino» στο Βέλες της Β. Μακεδονίας για την προώθηση της εγχώριας λογοτεχνίας και πολιτισμού εκτός συνόρων (Dimitrievska 2012).

¹³⁵ Ανάμεσα στις απόπειρες προσέγγισης της περιόδου ήταν και η έκδοση μιας διαβαλκανικής σειράς εκπαιδευτικών συγγραμμάτων μέσης εκπαίδευσης με στόχο μια πιο συμπεριληπτική αφήγηση της ιστορίας της ευρύτερης περιοχής με πρωτοβουλία της «κοινωνίας των πολιτών» και περιστασιακή υποστήριξη από το κράτος (Κουλούρη 2017). Ανταλλαγές έγιναν και στο πεδίο των λογοτεχνικών εκδόσεων (Κλετνίκοφ 1999· Μπουκάλας 2006· Osmanli 2004).

¹³⁶ Με εξαιρέσεις, βλ. Μαυρογένη και Τσιρλιάγκου 1998. Οι εξαιρέσεις αυτές δεν αφορούν, όμως, από ό,τι κατάφερα να εντοπίσω, καλλιτέχνιδες/-ες της σημερινής Β. Μακεδονίας.

κάπως περισσότερες από ό,τι μεταξύ Σκοπίων και της περισσότερο μακρινής Αθήνας, που, όπως προκύπτει από την έρευνα, δεν είναι παρά ελάχιστες.

Κατά τη δεκαετία που με απασχολεί, πέρα από το καλλιτεχνικό πρότζεκτ *Renkonto*, που έφερε κοντά καλλιτέχνιδες/-ες από τα Σκόπια και την Αθήνα στο Κρούσοβο (βλ. Εισαγωγή), αξίζει να σημειωθεί επίσης το διαβαλκανικό πρότζεκτ *NATIONLESS* (2015).¹³⁷ Πρόκειται για μια συνεργασία μεταξύ ακαδημαϊκών ιδρυμάτων και οργανώσεων της «κοινωνίας των πολιτών», που έλαβε χώρα στη Θεσσαλονίκη, τα Σκόπια και το Βελιγράδι. Στόχος του *NATIONLESS* ήταν η διερεύνηση των δυνατοτήτων που προσφέρει η τέχνη, σε συνδυασμό με τη θεωρία, για πολιτική κριτική και δράση απέναντι στους αμοιβαίους εθνικισμούς στα Βαλκάνια. Επιπλέον, το πρότζεκτ αποσκοπούσε να εισαγάγει καλλιτέχνιδες/-ες και ακτιβίστριες/-τές στο τι συμβαίνει στα αντίστοιχα πεδία στις γειτονικές χώρες που συμμετείχαν σε αυτό, αλλά και να αποτελέσει αφορμή για επόμενες πρωτοβουλίες και συνεργασίες (Sadiku και Jovanovik 2016).

Το 2018, στο πλαίσιο των εκδηλώσεων για την πεντηκοστή πέμπτη επέτειο από τον σεισμό, εκτέθηκε η ελληνική συλλογή του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης στα Σκόπια. Η έκθεσή της σε αναμονή της ψήφισης της συμφωνίας των Πρεσπών στα κοινοβούλια της Β. Μακεδονίας και της Ελλάδας, φαινόταν να σηματοδοτεί μια περίοδο ελπίδας και οραματισμού για το μέλλον, όπως εκείνη που είχε διαδεχτεί τον σεισμό (βλ. κεφ. 3), αυτή τη φορά εντός της ΕΕ. Με την υπογραφή της Συμφωνίας, ανακινούνται νέες συνεργασίες και πολιτιστικές ανταλλαγές. Δημοσιεύονται στα Ελληνικά συνεντεύξεις λογοτέχνιδων-ών και κριτικές σε μέσα ενημέρωσης, ενώ μεταφράζεται ποίηση και λογοτεχνία από τα Μακεδονικά στα Ελληνικά και αντιστρόφως. Εντείνονται επίσης ανταλλαγές και συναντήσεις που είχαν ήδη ξεκινήσει πριν τη Συμφωνία, μεταξύ ατόμων που εργάζονται στην τέχνη, αλλά και την έρευνα, με ημερίδες, συνέδρια, συζητήσεις και πόντκαστ, εκδόσεις και επιστημονικά περιοδικά.¹³⁸

¹³⁷ Στο πρότζεκτ συμμετείχαν (πάνω από εκατό) υποκείμενα από τους χώρους της τέχνης, της θεωρίας, της ακαδημίας και του ακτιβισμού από τη Β. Μακεδονία, τη Σερβία, την Ελλάδα, την Αλβανία και το Κόσοβο (Sadiku και Jovanovik 2016). Έγινε με τη συνεργασία του Ινστιτούτου Κοινωνικών και Ανθρωπιστικών Επιστημών [ISSHS] στα Σκόπια, της οργάνωσης Dam Dash με έδρα το Βελιγράδι και το Τμήμα Βαλκανικών, Σλαβικών και Ανατολικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας (ΠΑ.ΜΑΚ.) στη Θεσσαλονίκη. Το πρότζεκτ στηρίχθηκε από τον οργανισμό art4ngle (2012-16), κληρονόμο του Ελβετικού Πολιτιστικού Προγράμματος στα Δυτικά Βαλκάνια, που προωθούσε «τη δημοκρατία και την ελευθερία τη έκφρασης, την επίλυση συγκρούσεων και τον σεβασμό των μειονοτήτων» μέσω του πολιτισμού και της προώθησης περιφερειακών συνεργασιών.

¹³⁸ Στο πεδίο της λογοτεχνίας, βλ. ενδεικτικά: Ιωαννίδου 2022· Κόνεσκι 2020· Ντίμκοφσκα 2022· Μόσχος 2019· Μπουζάροφσκα 2022· Grozdanoski 2020· 2022· Linder 2020. Ακόμη, βλ. το συμπόσιο «Precarious in capitalist culture – Should we continue living like this?» το 2019, στον πολυχώρο Kino Kultura (Σκόπια 2019), σε επιμέλεια Ivana Vaseva, στο οποίο συμμετείχε και η γκαλερίστρια από την Αθήνα, Ιλιάννα Φωκιανάκη· τη

Επίσης, ανταλλαγές και συνεργασίες διοργανώθηκαν από κρατικούς φορείς, μεταξύ του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης των Σκοπίων και του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης στη Θεσσαλονίκη, το 2019,¹³⁹ όχι πολύ μετά την επικύρωση της συμφωνίας. Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι στα εγκαίνια παρευρέθηκαν ή/και απηύθυναν λόγο επίσης πολιτικά πρόσωπα.¹⁴⁰ Εκτός όμως από εκθέσεις διοργανωμένες από τα δύο κρατικά μουσεία, υπήρξαν επίσης προσκλήσεις καλλιτεχνιδων/-ών από τη Β. Μακεδονία και την Ελλάδα αντίστοιχα σε άλλα καλλιτεχνικά γεγονότα, καθώς και ανταλλαγές στο πλαίσιο καλλιτεχνικών residencies και ημερίδων.¹⁴¹ Προσωπικά, συμμετείχα σε εκθέσεις στα Σκόπια, κάποιες φορές συνεργαζόμενη με καλλιτέχνιδες/-ες από εκεί, ενώ, ως μέλος του TWIXTlab, προσκάλεσα υποκείμενα από το ευρύτερο πεδίο της τέχνης να συμμετάσχουν στο πρόγραμμά μας.¹⁴² Δεν είναι, πάντως, οι καλλιτεχνικές ανταλλαγές μεταξύ των δύο χωρών πάντοτε ομαλές ούτε γίνονται ευπρόσδεκτες από όλες/-ους. Η ατομική έκθεση του ζωγράφου Sergei Andreevski στον δημοτικό εκθεσιακό χώρο Remezzo του Δήμου Καλαμαριάς τον Μάρτιο του 2023 διακόπηκε από επίθεση της Χρυσής Αυγής (Marusic και Stamatoukou 2023).

συζήτηση μεταξύ των Ιστορικών Čavdar Marinov (Σόφια), Irena Stefoska (Σκόπια) και Τάσου Κωστόπουλου (Αθήνα) σε συντονισμό Kristina Nikolovska, με τίτλο «Αφηγήσεις, παρελθόν και μέλλον», στο Kino Kultura (Σκόπια 2018) και σε διοργάνωση της MKO Center for Research of Nationalism and Culture: το πόντκαστ της σειράς *Odlični Luže* της ανθρωπολόγου από τα Σκόπια Ilina Jakimovska (2020), με τίτλο «Ψάχνοντας την Ιωάννα», στο οποίο η ίδια αναζητά μια παιδική της φίλη από την Αθήνα, όπου είχε περάσει ένα διάστημα των σχολικών της χρόνων, ενώ παράλληλα συζητά με τον ανθρωπολόγο Ιωάννη Μάνο, την εθνομουσικολόγο Αλεξάνδρα Μπαλαντίνα και εμένα για τη σχέση μας με τη Β. Μακεδονία· βλ. τέλος, τις συνεντεύξεις και τη δημόσια συζήτηση που διεξήγαγε η επιμελήτρια και ιστορικός τέχνης Ana Frangovska με άτομα εργαζόμενα στην τέχνη και τον πολιτισμό από την Ελλάδα και τη Βουλγαρία, γύρω από θέματα κληρονομιάς, στο πλαίσιο του πρότζεκτ *Shared or contested heritage*, με την υποστήριξη των οργανισμών ALDA Skopje και forum ZFD. Στόχος του πρότζεκτ ήταν η βελτίωση της διακρατικής συνεργασίας μεταξύ αφενός Β. Μακεδονίας και αφετέρου Ελλάδας και Βουλγαρίας, η ανάδειξη κοινών ή/και αντικρουόμενων κληρονομιών και ιστοριών και η διερεύνηση του τρόπου που καθορίζουν τη συλλογική μνήμη.

¹³⁹ Η έκθεση *Όλα όσα έχουμε κοινά* σε επιμέλεια Mira Gakjina και Jovanka Popova, για παράδειγμα, περιέλαβε καλλιτεχνιδες/-ες από τη Β. Μακεδονία, την Ελλάδα και άλλες γειτονικές χώρες και έλαβε χώρα το 2018 τόσο στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στα Σκόπια όσο και στο MOMus-Πειραματικό Κέντρο Τεχνών στη Θεσσαλονίκη. Αντίστοιχα, η έκθεση *Am I That Name or That Image?*, σε επιμέλεια Συραγός Τσιάρα, με διεθνή εκθέματα από τη συλλογή του MOMus και περφόρμανς Ελλήνων καλλιτεχνών διοργανώθηκε στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης των Σκοπίων επίσης το 2019. Στην παρουσίαση της έκθεσης στο facebook έγινε αναφορά στις συνέπειες του εθνικισμού στις κοινωνίες γειτονικών χωρών και στην ανάγκη για συνεργασία. <https://www.facebook.com/1526135290977568/posts/for-the-first-time-in-history-the-museum-of-contemporary-art-skopje-is-hosting-t/2444267015831053/> (ημερομηνία πρόσβασης 24/04/2023).

¹⁴⁰ Ο πρόεδρος της Β. Μακεδονίας, Stevo Pendarovski και ο πρώην Δήμαρχος της Θεσσαλονίκης, Νίκος Μπουτάρης ήταν ανάμεσα στα πρόσωπα που ξεχώρισα στα εγκαίνια στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στα Σκόπια. Ο πρώην πρωθυπουργός Αλέξης Τσίπρας, επίσης, ξεναγήθηκε στην έκθεση *Όλα όσα έχουμε κοινά* στη Θεσσαλονίκη. <https://www.ant1news.gr/Politics/article/546343/tsipras-kai-mpaziana-episkeftikan-ektheseis-sto-momus-eikones-> (ημερομηνία πρόσβασης 24/04/2023).

¹⁴¹ Ενδεικτικά αναφέρω πως έγιναν ανταλλαγές στο πλαίσιο του καλλιτεχνικού Residency *Press to Exit* στα Σκόπια, του Residency που διοργανώνει κάθε καλοκαίρι η Ana Frangovska στο Galicnik, της Biennale Δυτικών Βαλκανίων στα Ιωάννινα [BoWB] και του φεστιβάλ περφόρμανς της ΑΣΚΤ ASFA BBQ: *The Garden of Dystopian Pleasures* (2018).

¹⁴² Προσκλήθηκαν το καλλιτεχνικό δίδυμο OPA το 2018, ο ιστορικός τέχνης Nebojša Vilić το 2020 και ο συγγραφέας Živko Grozdanoski το 2021.

Γ. Σύγχρονες αναπαραστάσεις, σχέσεις και ανταλλαγές

Γ.1. Είναι τα Σκόπια στο Κόσοβο;

Η Συμφωνία των Πρεσπών συνέβαλε τα τελευταία χρόνια ως έναν βαθμό στην καλλιέργεια της ορατότητας της Β. Μακεδονίας στην Αθήνα. Παρόλα αυτά, όταν παρουσιάζω το αντικείμενο της έρευνάς μου σε συνομιλήτριες/-τές μου στην ελληνική πρωτεύουσα, συχνά δέχομαι απορίες που αποδεικνύουν πως η γειτονική χώρα συνεχίζει να θεωρείται μια απειλητική περιοχή και σε μεγάλο βαθμό άγνωστη. Άτομα με τα οποία έχει τύχει να συνομιλήσω (από το ευρύτερο περιβάλλον των γνωριμιών μου, αλλά και οδηγοί ταξί, πωλήτριες/-τές, τυχαίες γνωριμίες στον δημόσιο χώρο), με ρωτούν εάν η πόλη των Σκοπίων βρίσκεται στο Κόσοβο, εάν «τα Σκόπια» είναι «μουσουλμανική χώρα», ή εάν φοβάμαι όσο είμαι εκεί. Πολύ συχνά δέχομαι σχόλια που εκφράζουν έκπληξη ή και αποδοκιμασία, καθώς και νουθεσίες σε σχέση με την επιλογή μου να διεξαγάγω έρευνα εκεί, να μοιράζω τον χρόνο μου μεταξύ των δύο χωρών και, τελευταία, να συνάψω συμβόλαιο γάμου με Μακεδόνα/πολίτη της Β. Μακεδονίας. Αλλά και ο δικός μου πρώτος περίπατος στο κέντρο των Σκοπίων ξεκίνησε με μια προκατασκευασμένη ανησυχία σε σχέση με το τι αντιμετώπιση θα είχα ως Αθηναία εκεί.

Μπορεί για πολλές Αθηναίες/-ους συνομιλήτριες/-τές μου «τα Σκόπια» να ήταν μια αδιάφορη, απροσδιόριστη «βαλκανική» χώρα, όμως για πολλές/-ους κατοίκους της Βόρειας Ελλάδας, αλλά και για επιχειρήσεις (στον τραπεζικό, ενεργειακό, εμπορικό, βιομηχανικό τομέα),¹⁴³ η χώρα μοιάζει περισσότερο συγκεκριμένη. Κάθε φορά που επέστρεφα από τα Σκόπια στην Αθήνα, κάτοικοι Θεσσαλονίκης έμπαιναν στο λεωφορείο αμέσως πριν τα σύνορα, στο ύψος της Γευγελής, επιστρέφοντας από τα καζίνο ή τα οδοντιατρεία της, όπως μαρτυρούσαν οι συνομιλίες τους.

Αλλά και τα υποκείμενα με τα οποία συνομίλησα στα Σκόπια (άτομα που δραστηριοποιούνται τόσο στο πεδίο της τέχνης όσο και εκτός αυτού, τα οποία συναναστρέφομαι στην καθημερινότητά μου), γνώριζαν πολιτικές και οικονομικές εξελίξεις, καθώς και άλλες ειδήσεις που αφορούσαν την Ελλάδα, είχαν επισκεφθεί ελληνικές πόλεις για να συναντήσουν συγγενείς, να κάνουν διακοπές ή να δουλέψουν εποχιακά, είχαν υπόψη ονόματα Ελληνίδων/-ων συγγραφέων, ποιητριών/-τών και καλλιτεχνίδων/-ών. Αρκετά από αυτά κατέχουν ένα βασικό λεξιλόγιο στα Ελληνικά, ενώ άλλα έχουν σπουδάσει ή εργαστεί στην Ελλάδα και γνωρίζουν τη γλώσσα. Η σχέση τους με τις/τους νότιες/-ους γειτονισσες/-ές

¹⁴³ Η Ελλάδα φαίνεται να επιχειρεί να παίξει –στον επιχειρησιακό τομέα τουλάχιστον– τον ρόλο «μιας τοπικής ηγεμονίας στα Βαλκάνια» (Αγγελίδου 2011, 328· Angelidou και Kofti 2011).

τους είναι αμφίθυμη, αφού στις συζητήσεις μας ανέκυπταν επίσης εμπειρίες εχθρικής αντιμετώπισής τους. Μέρος της εμπειρίας τους σε σχέση με την Ελλάδα ήταν, τέλος, οι εκάστοτε δυσκολίες στην έκδοση βίζας, καθώς και τα εμπόδια που είχε θέσει η χώρα στην ένταξη της Β. Μακεδονίας στην ΕΕ, με άμεσο αντίκτυπο στην καθημερινότητά τους.

Οι δύο χώρες, παρά τη γεωγραφική τους γειτνίαση, έχουν υπάρξει συνδεδεμένες με εύθραυστο τρόπο.¹⁴⁴ Οι μετακινήσεις ανθρώπων και πραγμάτων εκατέρωθεν των συνόρων έχουν καθοριστεί σε όλη τη διάρκεια του εικοστού αιώνα από τις εκάστοτε επίσημες σχέσεις και πολιτικές, αποκλεισμούς, πολιτικές εντάσεις, ειδικές ρυθμίσεις μετακίνησης, ευρωπαϊκά προγράμματα (Μάνος 2014).¹⁴⁵ Σε περιόδους ηρεμίας, κάτοικοι περιοχών της μεθορίου, όπως η Φλώρινα και τα Μπίτολα περνούν τη συνοριακή γραμμή για δουλειά, ψώνια, διασκέδαση, ιατρικές και άλλες υπηρεσίες αλλά και για να συναντήσουν συγγενείς που βρέθηκαν στη μία ή την άλλη πλευρά για γεωπολιτικούς λόγους. Μάλιστα, στις μεθοριακές περιοχές είναι που αναδεικνύεται πως ο θεσμός των εθνικών συνόρων δεν λειτουργεί πάντοτε ή/και για όλες/-ους ως ένα αυστηρό ιδεολογικό όριο μεταξύ «εθνικών ταυτοτήτων και πολιτισμών» (Μάνος 2014, 183).

Η αντιπαράθεση μεταξύ των δύο χωρών από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 είναι χαρακτηριστική για το πώς «το παρελθόν ιδεολογικοποιείται και συνδέεται με αντιμαχόμενους εθνικούς λόγους» τόσο σε επίπεδο κρατικό, όσο και σε τοπικό, όπως έχει παρατηρηθεί σε κοινότητες κοντά στα μεταξύ τους σύνορα (Μάνος 2013, 205). Η μεταξύ τους σχέση διαμεσολαβήθηκε από την εμπλοκή εθνικών, τοπικών, κρατικών και ιδιωτικών φορέων, ΜΚΟ, της εκκλησίας, της διασποράς, επενδυτριών εταιρειών, διαδηλωτριών/-τών, αλλά και μέσα από πληθώρα τουριστικών ειδών, μνημείων, αναμνηστικών (όπως η καρφίτσα μου με τον ήλιο της Βεργίνας), τελετουργιών, ημερών μνήμης, χορών, τραγουδιών,

¹⁴⁴ Ενδεικτικό της έλλειψης επικοινωνίας μεταξύ των δύο χωρών είναι και το γεγονός ότι όταν μετακόμισα στα Σκόπια για τους λόγους της έρευνας, ο μόνος τρόπος μετακίνησης μεταξύ Αθήνας και Σκοπίων ήταν με λεωφορείο ιδιωτικής εταιρείας μέσω Θεσσαλονίκης. Με τη Συμφωνία των Πρεσπών προστέθηκε πτήση δύο φορές την εβδομάδα, η οποία όμως ήταν πολύ ακριβή σε σχέση με πτήσεις από τα Σκόπια προς άλλες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες. Ανά περιόδους, υπήρξε γραμμή τρένου μεταξύ Θεσσαλονίκης και Βελιγραδίου, το οποίο πραγματοποιούσε στάση στα Σκόπια, αλλά με πολύωρες καθυστερήσεις και με την πραγματοποίηση μέρους της διαδρομής με ΚΤΕΛ. Οι μεταφορές διακόπηκαν πλήρως με τα πρώτα μέτρα για την πανδημία, για περίπου ένα (η πτήση) με σχεδόν δύο (το λεωφορείο) χρόνια.

¹⁴⁵ Το τέλος του Εμφυλίου σήμανε τη μετατροπή των συνόρων σε στρατιωτικά φυλασσόμενο χώρο ιδιαίτερης εθνικής σημασίας, αλλά η διασυνοριακή κίνηση και επικοινωνία υποστηρίχθηκαν διμερώς σε θεσμικό επίπεδο. Ωστόσο, τα σύνορα έκλειναν και άνοιγαν ανάλογα με τις πολιτικές εξελίξεις [στρατιωτική δικτατορία στην Ελλάδα, δηλώσεις περί (σλαβο)μακεδονικής μειονότητας από την πλευρά της Γιουγκοσλαβίας κλπ.]. Η διάλυση της Γιουγκοσλαβίας και οι συνακόλουθες εντάσεις γύρω από το «Ονοματολογικό Ζήτημα» έφεραν εκ νέου τα σύνορα και τη φύλαξή τους στο επίκεντρο, με αποκορύφωμα το κλείσιμό τους το 1994 στο πλαίσιο του ελληνικού εμπορικού εμπάργκο (Μάνος 2014).

συνθημάτων, σύγχρονων μύθων, σημαιών, συμβόλων, κοστούμιών, ονομάτων, εικόνων και χαρτών (Danforth 1999· Μάνος 2013· 2014).

Παρόλες τις διαφορές, υπάρχουν και μια σειρά διαδικασιών που συνδέουν την Αθήνα και τα Σκόπια με τρόπους έμμεσους. Αυτές που θα εξετάσω αφενός απορρέουν από το κοινό πλαίσιο αναφοράς που συνιστά η ευρωπαϊκή πολιτιστική πολιτική και αφετέρου από την αντίληψή τους ως πόλεις που βρέθηκαν σε «κρίση» κατά το διάστημα της έρευνας. Οι εξελίξεις αυτές μπορούν να αποτελέσουν σημεία σύγκρισης, καθώς δημιουργούν συνάφειες, χωρίς να υπάρχει άμεση επαφή ή ανταλλαγή.

Γ.2. Εξευρωπαϊσμός

Ανταλλαγές μεταξύ Ελλάδας και χωρών της περιοχής των Δυτικών Βαλκανίων, συμπεριλαμβανομένης της Β. Μακεδονίας, έχουν λάβει χώρα κάποιες φορές με την υποστήριξη ευρωπαϊκών κονδυλίων, εθνικών πολιτιστικών προγραμμάτων χωρών της ΕΕ ή δημόσιων και ιδιωτικών οργανισμών και ιδρυμάτων· όλα αυτά, με στόχο την ανάπτυξη πολιτιστικής και ειρηνευτικής δράσης στην περιοχή. Η επίσημη πολιτιστική πολιτική της ΕΕ αποσκοπεί, ανάμεσα σε άλλα, στην καλλιέργεια δημοκρατικών και ευρωπαϊκών αξιών καθώς και ενεργών και μορφωμένων πολιτισμών/-ών. Μέσα από μια διαδικασία που έχει χαρακτηριστεί στη σχετική βιβλιογραφία ως «εξευρωπαϊσμός» (Featherstone και Kazamias 2001· Featherstone και Radaelli 2003· Rumford και Delanty 2005· Sassatelli 2002) και αφορά όλες τις χώρες της ΕΕ, επιδιώκεται η κοινωνική αλλαγή με απώτερο στόχο την αναδιάρθρωση των επιμέρους «πολιτισμών» [cultures], ταυτοτήτων και μορφών διακυβέρνησης και τη διαμόρφωση μιας κοινής ευρωπαϊκής ταυτότητας με βάση την αρχή της «ενότητας στη διαφορετικότητα».¹⁴⁶ Η μακροχρόνια πρόσβαση του «εξευρωπαϊσμού» σε τομείς που ελέγχονται από τη νομοθεσία και τις δομές των επιμέρους εθνών-κρατών επιτυγχάνεται μέσα από μη δεσμευτικές προτάσεις, ιδέες, συμβολικές δράσεις, πολιτιστικές

¹⁴⁶ Πρόκειται για μία από τις αρχές που προάγουν ο ΟΗΕ και η ΕΕ ήδη από την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου, η χρήση της οποίας εντάθηκε όμως μετά την 11η Σεπτεμβρίου 2001, ως μια υποτιθέμενη «κοινή κληρονομιά της ανθρωπότητας» που θα αποτελούσε εχέγγυο για την παγκόσμια ειρήνη (Παπαγαρουφάλη 2013). Για την ΕΕ συγκεκριμένα, η αρχή της «ενότητας στη διαφορετικότητα» άρχισε να προβάλλεται από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 μέσα από έγγραφα, ομιλίες και δημοσιεύσεις της ΕΕ μετά από μια αναπλαισίωση της λέξης «κουλτούρα». Προωθώντας μια αντίληψη της κουλτούρας ως παραγωγής πολιτιστικών αγαθών και εκδηλώσεων, η ΕΕ αντιλαμβάνεται σήμερα τη διαφορετικότητα, ως παραγωγό μιας ευρείας γκάμας πολιτιστικού πλούτου -από έργα σύγχρονης τέχνης μέχρι ποπ επιτυχίες και παραδοσιακά τοπικά εδέσματα. Η ποικιλομορφία θεωρείται, υπό αυτή την πλαισίωση, ως προϊόν, καλοδεχούμενη (Sassatelli 2006) και επιτρέπει στην ΕΕ να επαναπροσδιορίσει την επίσημη ταυτότητα της μέσα από μια διεθνική ρητορική και μια -ίσως όχι πάντοτε επιτυχώς διεθνική- πρακτική. Εάν η ΕΕ στηρίζει την «ενότητα στη διαφορετικότητα», αξίζει να ληφθεί υπόψη πως και η διαφορά έχει ιστορικά αποτελέσει και αυτή μέθοδο διακυβέρνησης (Povinelli 2006, 232). Σε αυτή την περίπτωση, χρησιμοποιεί «ήπια» ή «πολιτιστική διπλωματία» και διεξάγεται με εξίσου μη δεσμευτικά, ήπια μέσα που προωθούν την «αδελφосύννη», τη «συναίνεση», την «ειρήνευση».

πρωτεύουσες, αδελφοποιήσεις, χρηματοδοτήσεις, ανοιχτά καλέσματα, εκθέσεις κι ευρωπαϊκά προγράμματα¹⁴⁷ (Παπαγαρουφάλη 2011· Sassatelli 2002). Έτσι, η ευρωπαϊκή πολιτική ασκείται μέσα από ένα πολύπλοκο πλέγμα συσχετισμών, διαπραγματεύσεων και ενεργειών, στο οποίο δεν συμμετέχουν μονάχα οι εκλεγμένες τοπικές (δημοτικές/κρατικές) και ευρωπαϊκές αρχές, αλλά και ένας μεγάλος αριθμός μη εκλεγμένων δραστών: ΜΚΟ, εταιριών, πανεπιστημίων, ιδιωτικών πολιτιστικών ιδρυμάτων και εταιρειών που δραστηριοποιούνται γύρω από την τέχνη και τον πολιτισμό, καλλιτέχνιδων/-ών και εργαζόμενων στον χώρο της τέχνης και άλλων φορέων που συνιστούν τη λεγόμενη «κοινωνία των πολιτών».¹⁴⁸ Αυτοί ανταγωνίζονται ή συνεργάζονται με τις τοπικές κυβερνήσεις προωθώντας και τα δικά τους συμφέροντα (Παπαγαρουφάλη 2013).

Σε ό,τι αφορά τον «εξευρωπαϊσμό» συγκεκριμένα των χωρών του ευρωπαϊκού Νότου, που από τη δεκαετία του 1970 εγκαθίδρυσαν δημοκρατίες και επεδίωξαν την ένταξή τους στην τότε Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα, δεν απαιτήθηκε μονάχα η συμμετοχή και προσαρμογή τους στην κοινή ευρωπαϊκή αγορά, η οποία ολοκληρώθηκε κατά τη δεκαετία του 1980,¹⁴⁹ αλλά και στη συμμόρφωσή τους στους δείκτες ποιότητας ζωής και δημοκρατικής συμμετοχής, καθώς και στους αλληλένδετους με αυτούς δείκτες συμμετοχής

¹⁴⁷ Όπως το Culture 2000 (2000-2006) –μετέπειτα Culture Programme (2007-2013) και σήμερα Creative Europe (2014-2020), το οποίο, μάλιστα, ανοίγεται, πλέον, και στη συμμετοχή χωρών εκτός ΕΕ, κυρίως από την ευρύτερη γειτονιά της, προωθώντας, μάλιστα, την πολιτιστική συνεργασία μεταξύ χωρών-μελών της ΕΕ και χωρών των «Δυτικών Βαλκανίων». Η πολιτιστική συνεργασία αποτελεί «εργαλείο για την ενίσχυση της ανοχής και την προώθηση των αξιών της ΕΕ, αυξάνοντας παράλληλα την κοινωνικοοικονομική ανάπτυξη στην περιοχή [των Δυτικών Βαλκανίων] και δημιουργώντας έτσι ένα περιβάλλον ευνοϊκό για τη συμφιλίωση, καθώς και για την προώθηση της [ευρωπαϊκής] ολοκλήρωσης και των καλών σχέσεων μεταξύ της ΕΕ και της περιοχής». https://eacea.ec.europa.eu/creative-europe/library/eligibility-organisations-non-eu-countries_en (ημερομηνία πρόσβασης 24/04/2023).

¹⁴⁸ Ο όρος περιλαμβάνει τοπικούς και διεθνικούς φορείς, κυρίως ΜΚΟ και ΑΜΚΕ, οι οποίοι δραστηριοποιούνται με ιδιωτική πρωτοβουλία, ενώ, κάποιες φορές, αντιτίθενται προς κρατικές αποφάσεις και στρατηγικές. Ως έννοια έχει συνδεθεί με την κινητικότητα, την θετικότητα, την ατομική πρωτοβουλία και τον πλουραλισμό, ενάντια σε μια (υποτιθέμενη) παθητικότητα των πολιτισμών/-ών και την κρατική εξάρτησή τους. Μέσω της «κοινωνίας των πολιτών», ο ρόλος του κράτους περιορίζεται, χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει ότι τα ίδια τα κράτη δεν προωθούν αυτή την ιδέα, καθώς έτσι η ιδιωτική πρωτοβουλία αναλαμβάνει τις μέχρι πρότινος κρατικές ή δημοτικές υποχρεώσεις προς τις/τους πολίτισσες/-ες. Εξασφαλίζεται έτσι η συναίνεση με τα ευρωπαϊκά μοντέλα, η δια βίου μάθηση, η «δημοκρατική συμμετοχή», η εθελούσια ανταλλαγή «καλών πρακτικών» (Παπαγαρουφάλη 2013, 20, 25, 28). Με το λεξιλόγιο αυτό είχα μικρή επαφή στην Αθήνα, καθώς δεν αποτελούσε το κυρίαρχο λεξιλόγιο γύρω από τη σύγχρονη τέχνη, τουλάχιστον μέχρι πρόσφατα. Μου έγινε, όμως, ιδιαίτερα αισθητό στα Σκόπια, όπου είναι σε μεγάλο βαθμό ενσωματωμένο στους λόγους και τις πρακτικές που αφορούν την τέχνη. Εκεί είναι συχνά παρόν τόσο σε καθημερινές συζητήσεις και μέσα κοινωνικής δικτύωσης εργαζομένων στην τέχνη, όσο και στο πλαίσιο ανακοινώσεων ή αποτιμήσεων των πολιτιστικών γεγονότων τα οποία διοργανώνουν ή στα οποία συμμετέχουν. Η διαφορά αυτή μεταξύ των δύο πόλεων οφείλεται, κατά τη γνώμη μου, στους τρόπους που συγκροτήθηκε η Β. Μακεδονία μετά τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας, σε μεγάλο βαθμό μέσα από τη δράση ΜΚΟ που προέτασαν ευρωπαϊκές, δημοκρατικές και φιλελεύθερες αξίες με υποστήριξη από την ΕΕ και ιδιωτικά ιδρύματα, όπως το Open Society Foundation του George Soros (Schwartz 1996).

¹⁴⁹ Για την Ελλάδα, συγκεκριμένα, η διαδικασία είχε ξεκινήσει πριν από την επιβολή της Χούντας των Συνταγματαρχών, η οποία την διέκοψε, και ολοκληρώθηκε το 1979-81 με πρωθυπουργό τον Κωνσταντίνο Καραμανλή του συντηρητικού και νεοφιλελεύθερου κόμματος Νέα Δημοκρατία (Χατζηβασιλείου 2010).

στον τομέα της τέχνης (Rubio Arostegui και Rius-Ulldemolins 2020). Οι ευρωπαϊκές ιδέες γύρω από την πρόοδο και τη δημοκρατία λειτούργησαν (και λειτουργούν) παραδειγματικά και κανονιστικά ως προς τις χώρες του Νότου, που καλούνται να συμμορφωθούν. Αυτές οι χώρες –ιδιαίτερα στο πλαίσιο σοσιαλδημοκρατικών κυβερνήσεων– κατέστησαν την πολιτιστική πολιτική όχημα για την προώθηση της κοινωνικής και εθνικής συνοχής, καθώς και ένδειξη εκσυγχρονισμού και απομάκρυνσης από τα προηγούμενα, αυταρχικά μοντέλα διακυβέρνησης. Ιδρύθηκαν (ή άλλαξαν προσανατολισμό, όπως στην περίπτωση της Ελλάδας) Υπουργεία Πολιτισμού μέσα από τα οποία έκτοτε προωθούνται κεντρικά επίσημες πολιτικές του πολιτισμού, συχνά με ευρωπαϊκή (οικονομική και άλλη) στήριξη, ενώ οι τοπικές πολιτισμικές πολιτικές εναρμονίζονται ολοένα και περισσότερο προς τις ευρωπαϊκές (Rubio Arostegui και Rius-Ulldemolins 2020· Zorba 2009).

Με τη διάλυση τους Γιουγκοσλαβίας, οι διαδικασίες «εξευρωπαϊσμού» αφορούν και τις χώρες που ακολούθησαν διαδικασίες «μετάβασης στη δημοκρατία» αλλά και στα μοντέλα παραγωγής και κρατικής οργάνωσης που αυτή η μετάβαση προϋπέθετε. Σήμερα, οι χώρες των «Δυτικών Βαλκανίων» συνεχίζουν να υιοθετούν πολιτικές που σχετίζονται με τον «εξευρωπαϊσμό». Και εκεί οι ευρωπαϊκές πολιτιστικές πολιτικές συμμετέχουν στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής και πολιτιστικής παραγωγής και κατανάλωσης, αλλά και ευρύτερα στην καλλιέργεια των μελλοντικών πολιτισμών/-ών της ΕΕ. Η τέχνη και ο πολιτισμός θεωρείται ότι αποτελούν όχημα συμφιλίωσης, ενοποίησης, εκδημοκρατισμού και καλλιέργειας της ανοχής -ιδιαίτερα σε μια συνθήκη πολυεθνική και ως πρόσφατα ταραγμένη. Λόγω της ιδιαίτερης συνθήκης των χωρών αυτών, οι πολιτιστικές πολιτικές είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με λόγους περί εγκαθίδρυσης μιας «κοινωνίας των πολιτών», της «μετάβασης» στην οικονομία της αγοράς και της ιδέας της προσφοράς της «Δύσης» στην «Ανατολή».

Στο πλαίσιο της «μετάβασης», η διεθνής παρέμβαση στη διευθέτηση της κρίσης του 2001 είναι ενδεικτική του τρόπου με τον οποίο το διεθνές διαμορφώνει το τοπικό και αντιστρόφως (Neofotistos 2012). Μετά τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας, δρουν στη χώρα μια σειρά διεθνών ιδρυμάτων, οργανώσεων και οργανισμών που προωθούν τον «εκδημοκρατισμό», τις τέχνες και τον πολιτισμό και διαμεσολαβούν στις σχέσεις μεταξύ των διαφορετικών εθνοτήτων, αλλά και τις διεθνείς σχέσεις της χώρας ασκώντας «ήπια διπλωματία» (Papagaroufali 2013), ή, σύμφωνα με τον ανθρωπολόγο Steven Sampson (Sampson 2002), μια «καλοπροαίρετη αποικιοκρατία» [benevolent colonialism], με

«εκπολιτιστική» αποστολή (Cowan και Brown 2000, 4).¹⁵⁰ Τέτοιου είδους οργανώσεις και οργανισμοί από χώρες της ΕΕ και τις ΗΠΑ, αλλά και τοπικές ΜΚΟ με εξωτερική χρηματοδότηση, συμμετείχαν στην κατασκευή της Β. Μακεδονίας και άλλων μελών της πρώην Γιουγκοσλαβίας ως «ανεξάρτητων» κρατών, μεταφράζοντας κοινωνικές πρακτικές και ιδέες για τις «μεταβατικές» κοινωνίες σε κατηγορίες για χρηματοδότηση. Συνδέθηκαν με λόγους περί εγκαθίδρυσης μιας «κοινωνίας των πολιτών», της «μετάβασης» στην οικονομία της αγοράς και της ιδέας της «προσφοράς» της Δύσης στην Ανατολή. Τα μοντέλα σκέψης, εργασίας και πολιτικής συμμετοχής που προώθησε η «κοινωνία των πολιτών» στις χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας, συμβαίνει συχνά να προσκρούουν ή να πρέπει να προσαρμοστούν σε προϋπάρχοντα μοντέλα κοινωνικής δραστηριότητας που αφορούν δεσμούς οικογενειακούς, φιλικούς, συνεργατικούς κ.α.. Οι δεσμοί αυτοί παραμένουν ισχυροί και καθοριστικοί στην εύρεση εργασίας, την άνοδο στην ιεραρχία, την απόκτηση κύρους και τις πολιτικές διεκδικήσεις (Buchowski 2004· Buden 2009· Sampson 2007· Schwartz 1996). Προσκρούουν επίσης στην έλλειψη εμπιστοσύνης σε ό,τι αφορά τις σχέσεις εξουσίας που προκύπτουν σε τέτοιου είδους συναλλαγές –δηλαδή το ποιος ελέγχει τη γνώση, το κεφάλαιο, τις αποφάσεις, τους τρόπους εργασίας και το περιεχόμενο του κάθε έργου (Graan 2013b· Sampson 2002, 2007· Schwartz 1996).

Η «μετάβαση» κατά τη δεκαετία του 1990 άλλα και η προσχώρηση στην ΕΕ σήμερα έχει αποδειχθεί μια δύσκολη και αμφιλεγόμενη διαδικασία στην οποία φορείς από τις προς ένταξη χώρες επιχειρούν να διαπραγματευτούν τις συνθήκες υπό τις οποίες θα συμβεί (Creed 2010). Οι καλλιτεχνικές και πολιτισμικές επαφές και ανταλλαγές ανάμεσα στην Ελλάδα και τη Β. Μακεδονία, παρότι διαχρονικές, είναι περιορισμένες. Προκύπτει, έτσι, το παράδοξο ότι αν και καλλιτέχνιδες/-ες (και άλλου είδους πολιτισμικές/-οί παραγωγοί) στις δύο χώρες έχουν αντίστοιχες αναφορές στη σύγχρονη τέχνη και διανόηση, οι αναφορές αυτές δεν εντοπίζονται ή/και εξελίσσονται τόσο σε διάλογο μεταξύ τους, παρά τη γειτνίαση, όσο σε άμεση αναφορά με Δυτικά (κυρίως, ακόμα) κέντρα, ενώ επηρεάζεται εξίσου από τον εξευρωπαϊσμό.

Γ.3. Αναπαραστάσεις της «κρίσης»

Ένα άλλο ζήτημα που μπορεί να αποτελέσει σημείο αναφοράς σε μια συγκριτική προσέγγιση των αναπαραστάσεων σχετικά με τις δύο χώρες είναι αυτό της «κρίσης» και των τρόπων που

¹⁵⁰ Ανάμεσά τους, στη σημερινή Β. Μακεδονία έχουν δράσει (ή έχουν γραφεία και παραρτήματα) δυνάμεις των Ηνωμένων Εθνών (UN), ευρωπαϊκοί οργανισμοί όπως ο Οργανισμός για την Ασφάλεια και τη Συνεργασία στην Ευρώπη (OSCE), οργανισμοί που προωθούν τη συμφιλίωση και τον διάλογο, όπως το Search for Common Ground, το Ίδρυμα Soros (Cowan και Brown 2000, 4).

έγινε/γίνεται αντιληπτή τόσο από κατοίκους των δύο πόλεων όσο και από διεθνείς θεσμούς, σχολιάστριες/-τές, και επισκέπτριες/-τές. Η παγκόσμια οικονομική ύφεση που προκλήθηκε αλυσιδωτά από τη χρηματοπιστωτική κρίση του 2008 συνδέεται άμεσα ή έμμεσα, ρητά ή άρρητα, με εξελίξεις στο πεδίο της τέχνης, όχι μονάχα στις δύο χώρες, αλλά και σε πανευρωπαϊκό επίπεδο (Rubio Arostegui και Rius-Ulldemolins 2020). Μέσα από την έρευνα, διαπίστωσα πως η περίοδος που εξετάζω –ή, μάλλον, ένα όχι σαφώς προσδιοριζόμενο μέρος της– αναφέρεται συχνά και γίνεται αντιληπτή από τα υποκείμενα της έρευνας ως «κρίση». Όπως παρατηρεί ο ανθρωπολόγος Κωστής Καλαντζής (Kalantzis 2016a, 7), η απόρριψη της κρίσης «ως κατηγορίας» θα ήταν αντίθετη με τις εθνογραφικές αρχές, που συστήνουν τον στοχασμό μέσα από τα λόγια των πληροφορητριών/-τών· η χρήση του όρου, ωστόσο, δεν μπορεί να γίνεται απροβλημάτιστα και γενικευτικά. Σε αυτή τη διατριβή, υιοθετώ τον όρο «κρίση» για να περιγράψω συνθήκες και φαινόμενα της περιόδου που μελετώ, λόγω της αναφοράς των υποκειμένων της έρευνας σε αυτόν, ιδιαίτερα σε ανεπίσημες συζητήσεις μας. Επιπλέον, διότι, όπως διαπίστωσα μέσα από τη συν-«κριτική» μελέτη μου, μεγάλο μέρος της καλλιτεχνικής παραγωγής στην Αθήνα και τα Σκόπια λειτούργησε ως ανταπόκριση στα φαινόμενα αυτά, αναδεικνύοντας το γεγονός ότι, στις περιπτώσεις που με απασχόλησαν, «η κρίση επέφερε κριτική» (Αθανασίου 2012, 97· βλ. και Papanikolaou 2011· 2018).

Με βάση συζητήσεις με συνομιλήτριες/-τές μου στην Αθήνα, ως «κρίση» γίνεται αντιληπτή η περίοδος μετά το 2010. Αρκετές/-οι, μάλιστα, συνδέουν φαινόμενα που τη χαρακτήρισαν με τη διεθνή χρηματοπιστωτική κρίση του 2008. Άτομα με τα οποία συνομίλησα περιγράφουν την «κρίση» βάσει της φτωχοποίησης, των μαζικών απολύσεων και ιδιωτικοποιήσεων δημόσιων εταιρειών και αγαθών, της αστυνομικής βίας, της παραπομπής στο ΔΝΤ, του δανεισμού και των μέτρων λιτότητας που εφαρμόστηκαν, της ανόδου της ακροδεξιάς και της συστημικής υποστήριξής της. Διαφορετικές μελέτες από τον χώρο των κοινωνικών επιστημών αντιλαμβάνονται την «κρίση» με διαφορετικούς τρόπους¹⁵¹ και εστιάζονται σε διάφορες πτυχές της. Μπορεί να σημαίνει την οικονομική ύφεση αλλά και μεταρρυθμίσεις και μέτρα λιτότητας που στοχεύουν στη μείωση του ελλείμματος· θεωρητικοποιείται ως εργαλείο νομιμοποίησης (νεοφιλελεύθερων) τρόπων διακυβέρνησης

¹⁵¹ Υιοθετούν, βάσει των πτυχών αυτών, και διαφορετική ορολογία: κάνουν λόγο για «κρίση», «κατάσταση εξαίρεσης», «ύφεση», «λιτότητα», ακόμα και «αναταραχή» [trouble], όρος που επιδιώκει να υπογραμμίσει συνέχειες με το παρελθόν (Papataxiarchis 2017), σε σύγκριση με εκείνους της «κρίσης» και της «κατάστασης εξαίρεσης», οι οποίοι φαίνεται να εντοπίζουν στις συνθήκες αυτές κάτι «νέο» –όχι ωστόσο ολοσχερώς· πρόκειται μάλλον για μια *πύκνωση* στρατηγικών και εξαίρεσεων, που προβλέπονταν στους ήδη υπάρχοντες τρόπους διακυβέρνησης (Αθανασίου 2012). Για επισκόπηση της ορολογίας ή/και της σχετικής βιβλιογραφίας, βλ. Αγγελίδου και Αστρινάκη 2023, 45–48· Ανεστάκος 2018· Dalakoglou, Agelopoulos, και Poulimenakos 2017· Kalantzis 2016a.

που περιλαμβάνουν αυξημένο έλεγχο, διαχωρισμούς και βία· συνδέεται με επαχθείς οικονομικές πολιτικές που θέτουν υποκείμενα και ομάδες σε θέση επισφάλειας στη νεοφιλελεύθερη συνθήκη και οδηγούν στην (περαιτέρω) περιθωριοποίησή τους (Αθανασίου 2012· Bakalaki 2015)· προσεγγίζεται μέσα από τη συνέργεια του κρατικού μηχανισμού με την ακροδεξιά ή/και την άνοδο της δεύτερης (Bampilis 2017), την «εξόρυξη» πόρων (Argenti και Knight 2015), αλλά και μέσα από την απώλεια βεβαιοτήτων σε ό,τι αφορά το μέλλον (Yalouri 2016)· εξετάζεται ως επιβολή της λογικής του «χρέους», αλλά και ως αφορμή για την ανάδυση νέων μορφών κριτικής, διαμαρτυρίας, κοινωνικότητας, καθώς και πολιτικής και οικονομικής οργάνωσης (Papanikolaou 2011· Poulimenakos και Dalakoglou 2017· Rikou και Chaviara 2016· Rozakou 2017).

Η λεγόμενη «ελληνική κρίση», που ακολούθησε την παγκόσμια οικονομική κρίση του 2008, αποτέλεσε αφορμή τόσο για την παραγωγή και την ενίσχυση στερεοτύπων για την Ελλάδα ως μια δεύτερης κατηγορίας ευρωπαϊκή χώρα, όσο και για την άνοδο του ενδιαφέροντος για τη χώρα μέσα από ένα «δυτικό βλέμμα» που στρέφεται εκ νέου προς αυτήν, αυτή τη φορά εστιασμένο όχι στις δόξες του παρελθόντος, αλλά στο παρόν, πολύ συχνά, μάλιστα, μέσα από έναν εξιδανικευτικό «Οριενταλισμό». Μεταφορές γύρω από την παιδικότητα, τον έλεγχο και τη μάθηση συνόδευσαν τον σχολιασμό της κρίσης στα ελληνικά και διεθνή μέσα ενημέρωσης (Καλαντζής 2015· Kalantzis 2015· 2016b· Yalouri 2018a). Οι αναπαραστάσεις της παιδικότητας συχνά έχουν υπάρξει επίσης θετικές: οι Ελληνίδες/-ες παρουσιάζονται από συμπαθούς/-ούντες αρθρογράφους, επιμελήτριες/-τές τέχνης, συμμετέχουσες/-οντες σε διαδικτυακές συζητήσεις και αλλού ως «(ελκυστικά) ανώριμα» (Καλαντζής 2015, 374) παιδιά, που συμμετέχουν σε αγώνες που μοιάζουν μάταιοι αλλά εμπνευστικοί ή ως ιθαγενείς του Νότου που ζουν μια «αυθεντικότερη», «ανυπότακτη» ζωή. Ο θαυμασμός για τον Ελληνισμό επανέρχεται στο πρόσωπο της σύγχρονης Αθήνας και στην ιδέα της αντίστασης και της Δημοκρατίας. Ωστόσο, κι εδώ, τα υποκείμενα τοποθετούνται ουσιοκρατικά σε έναν άλλο χρόνο και τόπο, αυτή τη φορά, όμως, εξιδανικευμένο σε σχέση με τον υποτιθέμενα αλλοτριωμένο, προηγμένο μα υπερβολικά ελεγχόμενο Βορρά και Δύση. Ενώ η Ελλάδα βρισκόταν υπό την εποπτεία της Τρόικα (Ευρωπαϊκή Επιτροπή, Ευρωπαϊκή Κεντρική Τράπεζα και Διεθνές Νομισματικό Ταμείο), Ελληνίδες/-ες ανάγονταν σε «εθνικές/-οί εκπρόσωποι» και εκτίθεντο σε «ανεπιθύμητα αστεία σχετικά με την ανάγκη παρακολούθησης της Ελλάδας» και των ιδίων, προσωπικά· όμως, όπως διαπιστώνει ο Καλαντζής, ακόμη και άτομα που έχουν εκτεθεί σε τέτοιου είδους διορθωτικές παρατηρήσεις, αναπαρήγαγαν, με τη σειρά τους, αντίστοιχες στερεοτυπικές εικόνες απέναντι

σε Ευρωπαίους/-ους πολίτισσες/-ες, τις/τους οποίες/-ους αυθόρμητα έθεταν στη θέση της/του ελέγκτριας/-τή (Kalantzis 2015).

Στη Β. Μακεδονία, μια χώρα στην οποία «η οικονομική αποτυχία δεν αποτελεί εξαίρεση», αλλά γίνεται αντιληπτή ως «ένα εγγενές μέρος της καθημερινής ζωής», ήδη από τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας (Mattioli 2023), η έννοια της «κρίσης» λαμβάνει διαφορετικές διαστάσεις. Σύμφωνα με τον Mattioli (2023), η οικονομία της χώρας και η καθημερινότητα των κατοίκων της επηρεάστηκαν από την παγκόσμια οικονομική ύφεση.¹⁵² Ωστόσο, οικονομολόγοι (τόσο σε κυβερνητικές θέσεις στο εσωτερικό, όσο και σε διεθνείς οργανισμούς που παρείχαν δάνεια στη χώρα, όπως το ΔΝΤ), πρόσωπα που εμπλέκονταν στην πολιτική ζωή αλλά και επιχειρηματίες και εργαζόμενες/-οι που βρέθηκαν αντιμέτωπες/-οι με ζητήματα ρευστότητας δεν συνέδεαν την εγχώρια οικονομική δυσπραγία με την παγκόσμια οικονομική ύφεση, ή υποβάθμιζαν τη συμβολή της. Ανάμεσα στους λόγους που δεν γινόταν αυτή τη σύνδεση ευρέως, ήταν πως η κατάσταση γινόταν αντιληπτή ως συνέχεια των προβλημάτων που είχαν ανακύψει ήδη με την κατάρρευση του σοσιαλισμού, όπως η διαίωσις της διαφθοράς (Mattioli 2023).¹⁵³ Το αφήγημα περί μιας συνεχιζόμενης έκτοτε κρίσης είναι κοινό στις χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας. Όμως, στα Σκόπια, συνομιλήτριες/-τές μου, καθώς και δημοσιογράφοι και ΜΚΟ που δραστηριοποιούνται τοπικά και διεθνώς, όπως επίσης ερευνήτριες/-τές από τον χώρο των κοινωνικών επιστημών αναφέρονται επίσης σε μια (ρευστή σχετικά) περίοδο «κρίσης» στα μισά της δεκαετίας του 2010, αυτή τη φορά όχι «οικονομικής» αλλά «πολιτικής». Αυτή χαρακτηρίζεται από εξουσιαστική βία, τρομοκρατία και διαφθορά, την αποκάλυψη σκανδάλων ψηφιακής παρακολούθησης, εθνικιστικές και πατριαρχικές ατζέντες που προωθούσε η κυβέρνηση μέσα από δημόσιες δηλώσεις, τη νομοθεσία και το Skorje 2014, αλλά και ένα δυναμικό κύμα αντιδράσεων σε όλα αυτά.¹⁵⁴

Η περίοδος που απασχολεί την έρευνά μου, σηματοδοτήθηκε από τον στιγματισμό της Ελλάδας και της Β. Μακεδονίας στα ευρωπαϊκά μέσα ενημέρωσης, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την ανάδειξη των Σκοπίων ως «θεματικού πάρκου» (Catriona Davies 2011·

¹⁵² Έλλειψη ρευστότητας, υποχρεωτικές πληρωμές σε είδος, μείωση μισθών και αύξηση της ανισότητας, μέτρα λιτότητας, προβλήματα σε επενδύσεις κ.λπ. Ο τρόπος που επηρεάστηκαν διαφορετικές ομάδες και υποκείμενα καθορίστηκε από την κοινωνική θέση τους, αλλά και τις σχέσεις που ανέπτυσαν με φορείς εξουσίας (Mattioli 2020· 2023).

¹⁵³ Ανάμεσα στους λόγους που αναλύει ο Mattioli (2020· 2023), είναι επίσης οι στρατηγικές επιβολής και απόκτησης κύρους του VMRO-DPMNE και η συμμετοχή των διεθνών οικονομικών οργανισμών στη συντήρηση μιας αυταρχικής κυβέρνησης.

¹⁵⁴ Βλ. ενδεικτικά: Baumgartner 2016· Fazlagij 2016· Freedom House 2014· Shelton 2017· Staletonović και Pollozhani 2022· Vangeli 2015. Ο Vangeli (2015), ανάμεσα σε άλλα προβλήματα της περιόδου που απαρτιθμεί, κάνει λόγο και για «κρίση χρέους».

Holleran 2014· Koteska 2011) ή «ευρωπαϊκής πρωτεύουσας του κιτς» (Gillet 2015) και των Ελληνίδων/-ων ως «των απατεώνων της ευρωπαϊκής οικογένειας» (Focus 2010). Στην άλλη όψη του ίδιου νομίσματος, οι κάτοικοι της Αθήνας εξιδανικεύτηκαν ως εμμενώς επαναστατικοποιημένες/-οι, τόσο στα διεθνή μέσα, όσο και ανάμεσα στα ίδια υποκείμενα που δρούσαν στην πόλη, κάποιες φορές πρεσβεύοντας νεο-πατριωτικές αντιλήψεις (Kalantzis 2015, 2016b· Σούμπαση 2021· Stafylakis 2017). Αντίστοιχες μυθοποιήσεις έλαβαν χώρα και στα Σκόπια κατά την περίοδο των πολύμηνων εξεγέρσεων και επιθέσεων με χρώμα ενάντια στο πρόγραμμα Skorpe 2014 (Risteski 2019· Teodosievski 2017). Τα στερεότυπα γύρω από τους κατοίκους των δύο πόλεων εμπίπτουν στη σφαίρα της μυθολογίας γύρω από την υστέρηση του ευρωπαϊκού Νότου και της Ανατολικής Ευρώπης σε σχέση με τις «προηγμένες» πολιτισμικά χώρες της Δύσης και του Βορρά (βλ. Buden 2018· Todorova 2005a· 2005c). Η εξιδανίκευση αποτελεί, όμως, και αυτή, μια μορφή «Οριενταλισμού», αφού αφορά την «απαίτηση να συμμορφώνονται οι άνθρωποι σε συγκεκριμένους ορισμούς» και επιθυμίες (όπως το να επαναστατήσουν ή να αντισταθούν στην ΕΕ), που ανήκουν σε παρατηρήτριες/-τές, οι οποίες/-οι βρίσκονται σε θέση ισχύος (Kalantzis 2016a, 7). Και στις δύο περιπτώσεις, η «διάγνωση» των δύο χωρών σε «κρίση» είναι αλληλένδετη με τη χάραξη πολιτικής, αφού λειτούργησε ως τρόπος επιβεβαίωσης της αναγκαιότητας (τεχνοκρατικής) παρέμβασης από την ΕΕ και άλλους διεθνείς φορείς (Shelton 2017), όπως θα υποστηρίξω στα επόμενα δύο κεφάλαια.

Οι ιστορικές, οικονομικές και πολιτικές εξελίξεις που εξετάζω συνέβαλαν στο να επανέλθουν και να ενταθούν προϋπάρχοντες στιγματισμοί και στερεότυπα· την ίδια στιγμή, όμως, εντάθηκαν επίσης οι προβληματισμοί γύρω από τη θέση και την κυριαρχία των δύο χωρών σε σχέση με την ΕΕ, ενώ ανακινήθηκαν επίσημες και ανεπίσημες συνδέσεις με το παρελθόν. Οι μεταβολές αυτές έγιναν συχνά αντικείμενο στοχασμού και καλλιτεχνικής επεξεργασίας. Σε αυτές τις συγκυρίες, τόσο στην Αθήνα όσο και στα Σκόπια, διαπίστωσα επανειλημμένα πως αναμένεται από υποκείμενα «σε κρίση» να ανταποκρίνονται σε προσδοκίες και στερεότυπα που επικρατούν γι' αυτά. Ειδικότερα, καλλιτέχνιδες/-ες, όπως θα αναλύσω στα επόμενα (2, 3) κεφάλαια, καλούνταν πολλές φορές, στο πλαίσιο της αγοράς της τέχνης, για λόγους ορατότητας, καθώς και στο όνομα της εγρήγορσης απέναντι στις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις, να παράγουν έργο που να αναφέρεται στις εξελίξεις ώστε να θεωρείται η καλλιτεχνική τους παραγωγή «ενδιαφέρουσα» για τον διεθνή κόσμο της τέχνης. Για να γίνουν κατανοητές οι εξελίξεις αυτές, θα περάσω στα επόμενα δύο κεφάλαια στη διεξοδικότερη εξέταση των δύο πόλεων και της τέχνης που αναπτύχθηκε εκεί, ξεκινώντας με μια ιστορική αναδρομή μία και καταλήγοντας στο παρόν της έρευνας, τη δεκαετία του 2010.

Κεφάλαιο 2: Δημόσιος χώρος και τέχνη στην Αθήνα

Στο παρόν κεφάλαιο, θα με απασχολήσει η πόλη της Αθήνας από την αποχώρησή της από την Οθωμανική Αυτοκρατορία μέχρι και σήμερα. Στο πρώτο μέρος του κεφαλαίου θα εστιαστώ σε αναπαραστάσεις που συνδέονται με το νεοσύστατο κράτος και το «ένδοξο» παρελθόν του, καθώς και τον αντίκτυπό τους στον αστικό ιστό. Θα εξετάσω, επίσης, κοινωνικοπολιτικές και καλλιτεχνικές εξελίξεις κατά τον εικοστό αιώνα, αμφιταλαντευόμενες μεταξύ μοντερνισμού και αρχαιότητας. Στο δεύτερο μέρος, θα εστιαστώ στη δεκαετία του 2010, την οικονομική ύφεση, τις διεθνείς και εγχώριες αναπαραστάσεις της, καθώς και τον ρόλο που έπαιξε η τέχνη στις αναπαραστάσεις και τη διαμόρφωση του δημόσιου χώρου. Θα παρακολουθήσω, επίσης, τη δημόσια πολιτιστική πολιτική, τον ρόλο των θεσμών της τέχνης και τους τρόπους που η καλλιτεχνική παραγωγή ανταποκρίθηκε ή/και συμμετείχε στις μεταβολές αυτές.

A. Ο ρόλος της αρχαιότητας στη διαμόρφωση της πρωτεύουσας του νεαρού ελληνικού κράτους

Μέσα από συχνά εξιδανικευτικά γραπτά, εικόνες και αφηγήσεις «διανοούμενων», καλλιτέχνιδων/-ών, λογοτέχνιδων/-ών και ταξιδιωτών από τη Δυτική Ευρώπη κατά τον 17ο-19ο αιώνα, τα «υπέροχα ερείπια»¹⁵⁵ της Αθήνας και ιδιαίτερα η Ακρόπολη, «ο κατεξοχήν τόπος του ευρωπαϊκού λόγου περί Ελληνισμού» γινόταν αντιληπτή, ως μια ιδεατή «πατρίδα» (Λεοντή 1998, 82· Yalouri 2001). Την ίδια στιγμή, καθημερινές χρήσεις της πόλης και κτίσματα που αναδείκνυαν τον οθωμανικό και νεώτερο χαρακτήρα της πόλης –η οποία το 1458 είχε περάσει από τη φλωρεντινή διοίκησή της στην Οθωμανική Αυτοκρατορία– συχνά απαξιωνόνταν,¹⁵⁶ διότι «σπίλωναν» (Douglas [1966] 2006), στα μάτια των επισκεπτριών/-τών, την υπερβατική εικόνα της Αθήνας ως κληρονόμου της κλασικής περιόδου.

Η ως επί το πλείστον χριστιανική και ελληνόφωνη μεσαία και ανώτερη τάξη που αναδύοταν στην περιοχή που αργότερα αποτέλεσε το ελληνικό κράτος στα τέλη του 18ου αιώνα είχε γνώση της θέσης που είχε αποκτήσει η κλασική αρχαιότητα στο Δυτικό φαντασιακό, ενώ και η ίδια εμπνεόταν από τις μεγάλες ευρωπαϊκές επαναστάσεις. Εκπαιδευμένη σε ευρωπαϊκά πανεπιστήμια και έχοντας εμπορικές συναλλαγές με τις ευρωπαϊκές ελίτ, μοιραζόταν τις αντιλήψεις τους περί κλασικισμού. Οι ιδέες αυτές αποτέλεσαν χρήσιμο εργαλείο όχι μόνο για την προώθηση και τη στήριξη της ελληνικής

¹⁵⁵ Από τον τίτλο της έκθεσης “Ένα όνειρο ανάμεσα σε υπέροχα ερείπια...”, *Περίπατος στην Αθήνα των περιηγητών, 17ος- 19ος αιώνας* στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (2015).

¹⁵⁶ Με εξαιρέσεις, βλ. Herbert [1869] 2010.

επανάστασης, αλλά και για την αναγνώριση της ίδιας αυτής αναδυόμενης τάξης. Η κλασική αρχαιότητα ανακαλυπτόταν εκ νέου, ωστόσο δεν γινόταν αντιληπτή μονάχα μέσα από το πρίσμα που προσέφερε η Δύση. Επρόκειτο για «τη διεκδίκηση της ιδιοκτησίας μιας κληρονομιάς» (Κρεμμυδάς 1992· Hamilakis 2003, 60· Lowenthal 1988· Yalouri 1993).

Μέσω της ιστοριογραφίας και της εκπαίδευσης (Κουλούρη 1988), κατασκευάστηκε στρατηγικά ένα συνεκτικό αφήγημα που ήθελε τις/τους (νεότερες/-ους) Ελληνίδες/-ες συνεχίστριες/-τές του αρχαιοελληνικού πολιτισμού και αίματος. Εάν η ευρωπαϊκή κουλτούρα βασιζόταν στους προγόνους τους, οι ίδιες/-οι αποτελούσαν αυτόματα αναπόσπαστο στοιχείο της, ενώ η υπόλοιπη Ευρώπη θα έπρεπε να τους είναι υπόχρεη.¹⁵⁷ Οι ευρωπαϊκές Μεγάλες Δυνάμεις, υπό την επίδραση και του κινήματος του φιλελληνισμού, αλλά και λόγω των οφελών που θα αποκόμιζαν από τον έλεγχο της περιοχής, άρχισαν να βλέπουν θετικά την Ελληνική Επανάσταση (1821) και, εν τέλει, επενέβησαν υποστηρικτικά στις συγκρούσεις ή/και διαπραγματεύσεις με την Οθωμανική Αυτοκρατορία για την ελληνική ανεξαρτησία. Για τις Μεγάλες Δυνάμεις, οι άλλες εθνικές επαναστάσεις των Βαλκανίων φαίνονταν να διεκδικούν την ανατροπή στην ισορροπία δυνάμεων στο παρόν, ενώ η ελληνική την αποκατάσταση ενός χαμένου, νόμιμου και ιδανικού παρελθόντος (Hamilakis 2003), το οποίο, μάλιστα μοιραζόταν με τη Δύση.¹⁵⁸ Το 1830 αναγνωρίστηκε επίσημα η ανεξαρτησία του Ελληνικού Κράτους και τα επόμενα χρόνια επιβλήθηκε από τις Μεγάλες Δυνάμεις καθεστώς μοναρχίας, με επικεφαλής της επιλογής τους τον Βαυαρό Όθωνα (περίοδος βασιλείας 1832-1862), γεγονός που θέτει υπό διερώτηση τα όρια της δοθείσας αυτής «ανεξαρτησίας» και καθιστά σαφή την έλλειψη κυριαρχίας της χώρας.

Οι κλασικές αρχαιότητες της Αθήνας έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στο να καταστεί αυτή πρωτεύουσα του νεαρού Ελληνικού Κράτους (1834). Η επίσημη αρχαιολογία, η

¹⁵⁷ Το «χρέος» αυτό χρησιμοποιείται συχνά για πιέσεις, διεκδικήσεις και δηκτικά σχόλια ακόμα και σήμερα, σε ό,τι αφορά για παράδειγμα το ζήτημα της επιστροφής των Ελγινείων μαρμάρων (Σκοπετέα 1988· Yalouri 2001).

¹⁵⁸ Οι επαναστάσεις στα Βαλκάνια σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα δεν μπορούν να ιδωθούν ανεξάρτητα από εσωτερικές και εξωτερικές «ρηγματώσεις» που υπέστησαν οι Μεγάλες Δυνάμεις, των οποίων τα αντικρουόμενα συμφέροντα αντικατοπτρίζονται και στις μεταβαλλόμενες στάσεις τους (ανταγωνισμούς και ηγεμονικές συναρθρώσεις) απέναντι σε αυτές τις επαναστάσεις (Σταματόπουλος 2019). Η Ρωσία, για παράδειγμα, παρενέβη υποστηρικτικά ως προς αυτές, επιδιώκοντας να θέσει υπό την επιρροή της την περιοχή και να αποκτήσει πρόσβαση στη Μεσόγειο. Σύμφωνα με τον Λυμπεράτο (2021, 23), η Ελληνική Επανάσταση, ως η πρώτη που επεδίωξε επιτυχημένα την ανατροπή της οθωμανικής εξουσίας, δημιούργησε «μια ιδιαίτερα ισχυρή κληρονομιά στα Βαλκάνια», με αισθητά αποτελέσματα στους τρόπους που γράφτηκαν οι εθνικές ιστοριογραφίες των κρατών που διαδέχτηκαν την Οθωμανική Αυτοκρατορία στην περιοχή. Συγκεκριμένα, σε αυτές αρχικά αντικατοπτρίζεται η ματαιώση της βαλκανικής ενότητας ενόψει της Επανάστασης, μέσα από ερμηνείες των γεγονότων υπό το πρίσμα του πώς είχαν κινηθεί οι επιμέρους «εθνικές ηγεσίες» σε σχέση με αυτήν. Κατά τον εικοστό αιώνα, στο πλαίσιο μιας πολιτιστικής διπλωματίας, δεν λείπουν φιλελληνικές επαναγραφές των βαλκανικών εθνικών ιστοριογραφιών.

πολεοδομία και η εκπαίδευση τέθηκαν στην υπηρεσία της προώθησης, της διαφύλαξης και της κατασκευής του κλασικού παρελθόντος και της εθνικής ταυτότητας και κληρονομιάς, εγκαθιδρύοντας ένα νέο αισθητικό καθεστώς (Ranciere 2012) που μετέβαλε την όψη της πόλης (Πολίτης 2009· Hamilakis 2003· Yalouri 1993· 2001). Με στόχο την προβολή και επιβολή του εθνικού αφηγήματος στον αστικό ιστό και τη μετατροπή της Αθήνας σε μια νεοκλασική πόλη κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα, το Ελληνικό Βασίλειο προσέλαβε πολεοδόμους και αρχιτέκτονες που θα σχεδίαζαν και θα την κατασκεύαζαν από την αρχή. Στο πλαίσιο αυτό, πλάι στις ιδιωτικές νεοκλασικές οικίες ανεγέρθηκαν επίσης σε νεοκλασικό ύφος δημόσια κτίρια για τη στέγαση κυβερνητικών, διοικητικών και πολιτιστικών χρήσεων, πολλά από τα οποία παραμένουν λειτουργικά μέχρι σήμερα, ενώ χαράχτηκαν δρόμοι με τη μορφή του κανάβου.

Η τέχνη και η αρχιτεκτονική λογίζονταν κεντρικές στην ανοικοδόμηση του νεαρού βασιλείου, καθώς ήδη από την πρώιμη περίοδο της ανεξαρτησίας, το 1837, εγκαινιάστηκε στην πόλη το Σχολείο των Τεχνών, τμήμα του οποίου μετεξελίχθηκε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (ΑΣΚΤ) και το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο (ΕΜΠ). Σκοπό είχε, αρχικά, να εκπαιδεύσει τους μάστορες που θα οικοδομούσαν τη «νέα Αθήνα» (Πλάκα 1995) μεταλαμπαδεύοντας παράλληλα την κλασική κουλτούρα. Χαρακτηριστικό δείγμα της ιζηματοποίησης της κεντρικής θέσης της αρχαιότητας στα επίσημα αφηγήματα της χώρας αποτελούν οι απαιτήσεις για την εισαγωγή στην ΑΣΚΤ, που συνίστανται, και σήμερα, σε μεγάλο βαθμό, στην ικανότητα των υποψηφίων να πραγματοποιούν ρεαλιστικά σχέδια αρχαίων προτομών με κάρβουνο (Sevasti 2017· Yalouri και Rikou 2021).

Η δημόσια γλυπτική έπαιξε σημαντικό ρόλο στην εγκαθίδρυση και επιβεβαίωση του εθνικού αφηγήματος: εργαστήρια μαρμαρογλυπτικής που είχαν ανοίξει στο κέντρο της πόλης,¹⁵⁹ καθώς και γλύπτες που είχαν φοιτήσει στο Σχολείο των Τεχνών αναλάμβαναν την κατασκευή ανδριάντων και καλλωπιστικών γλυπτών για λογαριασμό του κράτους, διαφόρων ενώσεων και φορέων ή και ιδιωτών. Πολλά από αυτά βρίσκονται ακόμα και σήμερα στον αθηναϊκό δημόσιο χώρο.

¹⁵⁹ Κάποια από αυτά με ονόματα που παρέπεμπαν στην αρχαιότητα, όπως το Ερμολυφείον των αδελφών Φραγκίσκου και Γιακουμή Μαλακατέ (Αντωνοπούλου 2003· Μυκονιάτης 1996).

Εικόνα 1: Ανδριάντας του Ρήγα Βελεστινλή (Φεραίου)



Σημείωση: γλύπτης: Ιωάννης Κόσσης (1871). Το γλυπτό, που βρίσκεται στα Προπύλαια, στέκεται σε αρχαιοπρεπές βάθρο και φορά μανδύα σε κλασικιστικό ύφος. Πίσω, το νεοκλασικό κτίριο του Πανεπιστημίου (1839-1864) (Φωτογραφία δική μου, Μάιος 2023).

Λόγω των δεσμών που ανέπτυξε το νεοσύστατο ελληνικό κράτος με τη Βαυαρία μέσω της βασιλικής οικογένειας, σπουδαστές αποστέλλονταν στη Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου με κρατική (ή/και εκκλησιαστική) υποστήριξη. Στη συνέχεια, οι ζωγράφοι της «Σχολής του Μονάχου», με ακαδημαϊκό ύφος και αναφορές στον κλασικισμό, συνέβαλαν στη διαμόρφωση της εγχώριας καλλιτεχνικής παραγωγής, εργαζόμενοι ως καθηγητές στο Σχολείο των Τεχνών, ανάμεσα σε Βαυαρούς, Γάλλους και Ιταλούς συναδέλφους τους (Πλάκα 1995). Η ελαιογραφία του εκπροσώπου της σχολής, Νικόλαου Γύζη (1842-1901), με θέμα το «κρυφό σχολειό» (1885-6), αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του πώς η τέχνη συνέβαλε στην αναπαραγωγή των εθνικών μύθων. Στο ίδιο πνεύμα, και άλλοι ζωγράφοι της σχολής, εκτός του ότι εμπνεύστηκαν από την κλασική αρχαιότητα,¹⁶⁰ αναπαρέστησαν επίσης στιγμές από την Ελληνική Επανάσταση,¹⁶¹ καθώς και ηθογραφικές σκηνές από τον καθημερινό βίο της υπαίθρου και της πόλης, εξαιρώντας αξίες της ελληνικότητας.¹⁶² Η στροφή αυτή προς την ηθογραφία λαμβάνει χώρα κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα, παράλληλα με αντίστοιχες

¹⁶⁰ Ο ίδιος ο Γύζης εισήγαγε στη ζωγραφική του επίσης μορφές επηρεασμένες από την τέχνη της κλασικής περιόδου και τον νεοκλασικισμό, ιδιαίτερα σε πίνακες με συμβολικό περιεχόμενο, όπως τη φτερωτή «Δόξα» (1898) στα Ψαρά, σύμφωνα με τον στίχο του Διονυσίου Σολωμού. Ο Λύτρας ζωγράφιζε, ανάμεσα στα ιστορικά και ηθογραφικά του έργα, επίσης θέματα από την αρχαία μυθολογία σε ακαδημαϊκό ύφος.

¹⁶¹ Θεόδωρος Βρυζάκης (1814-1878) (κατά παραγγελία του Όθωνα), Κωνσταντίνος Βολανάκης (1837-1907), Ιωάννης Αλταμούρας (1852-1878) κ.α..

¹⁶² Πέρα από τον Γύζη, Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904), Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1907) κ.α..

εξελίξεις στη λογοτεχνία και σε συνδιαλλαγή με την αναδιαμόρφωση του εθνικού αφηγήματος βάσει της ιδέας της συνέχειας (Πλάκα 1995).¹⁶³

Εικόνα 2: *Ελληνικόν Σχολείον έν καιρώ δουλείας.*



Σημείωση: © Κοινό Κτήμα (el.wikipedia.org/w/index.php?title=Κρυφό_Σχολειό&oldid=10070073). Νικόλαος Γύζης (1885/6), ελαιογραφία.

Η κεντρική θέση της τέχνης στην ανοικοδόμηση του εθνικού αφηγήματος και του κράτους δεν σημαίνει απαραίτητα ότι οι «διανοούμενοι» συνέπλεαν πάντοτε με τις κρατικές πολιτικές. Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και τις αρχές του 20^{ου}, αναπτύσσεται η (αυτό)αντίληψή τους ως διαμορφωτών της κοινής γνώμης και παραγόντων άσκησης πίεσης στην αδρανή και προδοτική, όπως πολλοί θεωρούσαν, στάση του επίσημου κράτους γύρω από εθνικές διεκδικήσεις και την επέκταση των συνόρων. Αφήνοντας πίσω τους το πρότυπο του «αποστασιοποιημένου λογίου», αφενός τοποθετούνταν και συμμετείχαν σε δημόσιους διαλόγους σε εφημερίδες και περιοδικά και αφετέρου συμμετείχαν σε δραστήριους και πολυφωνικούς συλλόγους και εταιρείες, που έφεραν κοντά ανθρώπους με διαφορετικές πολιτικές πεποιθήσεις «με γνώμονα το εθνικό χρέος» (Μαρωνίτη 2011, 247, 251).

Σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα και μέχρι τα μέσα του 20^{ου}, σχεδιάστηκαν και πραγματοποιήθηκαν επίσης πολεοδομικές, αρχιτεκτονικές, αρχαιολογικές και άλλες

¹⁶³ Η πρώτη επίσημη σύλληψη περί εθνικού αφηγήματος θεωρεί την κλασική αρχαιότητα ως την λαμπρότερη εποχή του ελληνικού έθνους, το οποίο έκτοτε υπόκειται σε μια σειρά διαδοχικών υποδουλώσεων από Μακεδόνες, Ρωμαίους, Βυζαντινούς και Τούρκους. Στη νεώτερη εποχή, ως άλλος Φοίνιξ καλείται να αναγεννηθεί από τις στάχτες του (Liakos 2008, 204). Από τα μέσα του 19ου αιώνα, το εθνικό αφήγημα περνά από το σενάριο της αναγέννησης σε εκείνο της ιστορικής συνέχειας (Liakos 2008), ενσωματώνοντας, για παράδειγμα, τη βυζαντινή περίοδο.

επεμβάσεις από επίσημους κρατικούς θεσμούς και από ξένες αρχαιολογικές σχολές,¹⁶⁴ με την ταυτόχρονη επιδίωξη της σύνδεσης της σύγχρονης πόλης με την κλασική αρχαιότητα αλλά και με ένα περισσότερο «ευρωπαϊκό» πρόσωπο.¹⁶⁵ Οι Ολυμπιακοί Αγώνες του 1896 είναι παραδειγματικοί σε ό,τι αφορά αυτή τη διπλή αναφορά. Όπως προκύπτει μέσα από τα δημοσιεύματα για τις προετοιμασίες της αναβίωσής τους, το πράσινο γινόταν αντιληπτό αφενός ως δείκτης ευρωπαϊκότητας (Γιαννιτσιώτης 2004) και αφετέρου ήταν συνδυασμένο με ένα εξιδανικευμένο, γενικευτικό τοπίο της αρχαιότητας.¹⁶⁶ Σε αυτό το πνεύμα, πραγματοποιήθηκαν, επίσης, δενδροφυτεύσεις σε αρχαιολογικούς χώρους, όπως, για παράδειγμα, αυτή της Αρχαίας αγοράς (μεταπολεμικά) από την Αμερικανική Αρχαιολογική Σχολή και με τη χρήση φυτών που ευδοκίμουν στην Αττική κατά την αρχαιότητα. Οι παρεμβάσεις συνίσταντο επίσης σε κατεδαφίσεις αρχιτεκτονικών στοιχείων¹⁶⁷ εποχών που δεν ταίριαζαν στο επίσημο αφήγημα της ιστορικής συνέχειας ή/και της απευθείας καταγωγής των νεότερων Ελληνίδων/-ων από την κλασική Ελλάδα (Γιαννιτσιώτης 2004· Herbert [1869] 2010· Yalouri 2001).

Διάφορες εκδοχές των πολεοδομικών σχεδίων που προτάθηκαν κατά τη βασιλεία του Όθωνα για τη νέα πρωτεύουσα, συνέδεαν τα ανάκτορα οπτικά ή/και γεωγραφικά με την Ακρόπολη, η οποία λειτουργεί ακόμα και σήμερα ως πυκνωτής σημασιών και γίνεται αντιληπτή ως ιερός τόπος εντός και εκτός συνόρων¹⁶⁸ (Λεοντή 1998· Hamilakis 2003· Yalouri 2001). Ο αρχιτέκτονας Καρλ Σίνκελ προτείνει τη συμμετοχή της βαυαρικής κυβέρνησης στο ιστορικό συνεχές αρχαιότητας-νεότερης Αθήνας, με τον σχεδιασμό των ανακτόρων εντός της Ακρόπολης (1834) αλλά η πρότασή του απορρίπτεται από τη βασιλική οικογένεια (Hamilakis και Yalouri 1996). Λίγο αργότερα, αποφασίζεται ο καθαρισμός του βράχου από οτιδήποτε θεωρείτο ασύμβατο με την κλασική περίοδο, μια απόφαση που

¹⁶⁴ Οι δεσμοί μεταξύ αρχαιολογίας και πολιτικής καθίστανται σαφείς μέσα από ηγεμονικές θεωρήσεις και παρεμβάσεις των ξένων αρχαιολογικών σχολών (και του κράτους) στην Αθήνα. Οι σχολές ασκούν πολιτισμικές πολιτικές, ανταγωνιστικές όχι μόνο μεταξύ τους αλλά και σε σχέση με εκείνες του Ελληνικού Κράτους, που μέσα από θεσμούς και νομοθετικές ρυθμίσεις (ιδιαίτερα μετά τον μεσοπόλεμο) επικαλείται, όπως και εκείνες, ένα εξίσου «ηγεμονικό συμβολικό φαντασιακό» ως κατεξοχήν κληρονόμος του αρχαίου παρελθόντος (Τουνταςάκη και Μαρωνίτη 2023, 180).

¹⁶⁵ Κατ' αναλογία, βλ. την οπτική σύνδεση του σύγχρονου Μουσείου της Ακρόπολης με τον αρχαιολογικό χώρο.

¹⁶⁶ Σε φωτογραφίες της εποχής, οι λόφοι του Στρέφη, του Φιλοπάππου, του Λυκαβηττού ή της Ακρόπολης – όλοι καταπράσινοι μετά από δενδροφυτεύσεις σήμερα – φαίνονται εντελώς άδενδροι.

¹⁶⁷ Βυζαντινών, αρχικά, μέχρι να ενταχθεί και το Βυζάντιο στο επίσημο εθνικό αφήγημα, αλλά κυρίως οθωμανικών κτιρίων, με δείγμα χαρακτηριστικό της διάρκειας αυτής της διαδικασίας «καθαισμού» το Βαλιδέ Τζαμί/Ναό του Σωτήρα στο Ηράκλειο, που κατεδαφίστηκε το 1970, την περίοδο της Χούντας των Συνταγματαρχών (Tziouvas 2014).

¹⁶⁸ Σε λόγους σε λατρευτικό ύφος από ιστορικούς και εκπροσώπους των αρχαιολογικών υπηρεσιών, για παράδειγμα (Yalouri 2001).

υιοθετεί μια θρησκευτική αντίληψη περί «καθαρότητας» και «μιαρότητας» (Douglas [1966] 2006). Σε μια διαδικασία που θα μπορούσε να συσχετιστεί με τα τελετουργικά εξαγνισμού, οικίες, βυζαντινά τείχη, το Ισμαϊντί τζαμί και ο μεσαιωνικός πύργος των φλωρεντινών Ατσαγιόλι, που ήταν χτισμένα επάνω στον βράχο της Ακρόπολης, κατεδαφίστηκαν μεταξύ 1836 και 1875 (Hamilakis 2003· Yalouri 2001). Κατεδαφίστηκαν επίσης οικίες γύρω από τον «ιερό βράχο», με στόχο την πραγματοποίηση αρχαιολογικών ανασκαφών. Με αυτόν τον τρόπο, με αφορμή την ανάκτηση ενός υποτιθέμενα «χαμένου» παρελθόντος, κατασκευάζεται νέα μνήμη και ένας νέος «αυθεντικός» εαυτός, με βάση τις ανάγκες του παρόντος και του μέλλοντος (Γιαλούρη 2010· B. Butler και Rowlands 2012).

Τέτοιου είδους εκκαθαρίσεις δεν συνδέθηκαν μονάχα με τον αστικό ιστό ή με τα υλικά μνημεία. Συνέβησαν σε πολλές πτυχές του πολιτισμού, όπως η γλώσσα, τα τοπωνύμια, ακόμα και η τροφή, και συνεχίζουν να συμβαίνουν με διάφορους τρόπους ως τις μέρες μας (Επίκουρος 2012· Liakos 2008· Yalouri 2014). Όσα στοιχεία θεωρούνται «ύλη εκτός τόπου» (Douglas [1966] 2006) διότι μαρτυρούν συγγένειες με την «Ανατολή» κατεδαφίζονται, διαγράφονται, καταστέλλονται ή αποσιωπώνται μέσα από λιγότερο ή περισσότερο συστηματικές απόπειρες να περάσουν στη λήθη (Γουργουρή 2007). Μονάχα στο τέλος του εικοστού αιώνα, αρχίζουν να αναγνωρίζονται ως σημαντικές και άξιες διάσωσης επίσης η ρωμαϊκή, βενετική και οθωμανική κληρονομιά της Αθήνας (Tziouvas 2014). Το κλασικό παρελθόν, πανταχού παρόν (ως ερείπιο στον δημόσιο χώρο, αποτύπωμα σε αρχιτεκτονικά στίλ, εικόνα που αναπαράγεται σε πληθώρα μέσων) συνεχίζει να διαδραματίζει κεντρικό ρόλο στην διαμόρφωση του ελληνικού φαντασιακού έως και σήμερα.

B. Μεταξύ κλασικής αρχαιότητας και (εκ)μοντερνισμού

B.1 Πολυκατοικίες και μονοπάτια στη «σκιά του Ιερού Βράχου»¹⁶⁹

Ο ανθρωπολόγος Michael Herzfeld ([1987] 1998) ανέλυσε την ελληνική ταυτότητα μέσα από το διαλεκτικό δίπολο «Ελληνίδα/-ας» / «Ρωμιά/-ός» (Fermor [1966] 2010). Η ιδέα του Ελληνισμού (Hellenism) συμπίπτει, όπως υποστηρίζει, με μια «εξωτερική», δυτικοευρωπαϊκή θέαση των Ελληνίδων/-ων και του πολιτισμού τους, που συνίσταται στην πρόταξη και εξιδανίκευση της κλασικής Ελλάδας.¹⁷⁰ Στην άλλη πλευρά του διπόλου, η Ρωμιοσύνη αποτελεί, κατά τον ίδιο, την «εσωτερική» οπτική του ελληνικού πολιτισμού και

¹⁶⁹ Από το ομώνυμο βιβλίο της Ρωξάνης Κανταντζόγλου (2001).

¹⁷⁰ Στην ελληνική γλώσσα, που δεν υπάρχει η διάκριση μεταξύ των «Greece» και «Hellas», οι λέξεις «Ελλάδα» και «Ελληνίδα/-ας» αναφέρονται στην «ελληνική ταυτότητα στο σύνολό της», και όχι σε μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο (Yalouri 2001, 13)

συνδέεται περισσότερο με τις περιόδους της Βυζαντινής και Οθωμανικής αυτοκρατορίας.¹⁷¹ Οι δύο αυτές πτυχές της ελληνικότητας βρίσκονται, για τον Herzfeld, σε διαρκή διάλογο.¹⁷² Συχνά, μάλιστα, η σχέση τους αναδεικνύεται μέσα από το έργο λογοτεχνών, αλλά και ζωγράφων και αρχιτεκτόνων, όπως χαρακτηριστικά συμβαίνει με τη λεγόμενη «γενιά του 1930»,¹⁷³ η οποία έδρασε σε μια περίοδο που η Μεγάλη Ιδέα¹⁷⁴ είχε πρόσφατα άδοξα εγκαταλειφθεί, η ψυχολογία της ήττας ήταν διάχυτη και η ελληνικότητα χρειαζόταν να επαναπροσδιοριστεί αναζητώντας νέα ιδεολογικά προτάγματα. Ο θεωρητικός λογοτεχνίας Δημήτρης Τζιόβας (1989, 51–52) παρατηρεί ότι η γενιά του 1930, συνδυάζοντας τις έννοιες του Ελληνισμού και της Ρωμιοσύνης, παρήγαγε μια νέα, τοπική αντίληψη του «Ελληνισμού» που διέφερε από την κλασική. Αντλώντας από τις σύγχρονες τους λογοτεχνικές και καλλιτεχνικές εξελίξεις στην Ευρώπη (υπερρεαλισμό, ελεύθερο στίχο, μυθιστόρημα έναντι της μικρής φόρμας) οι λογοτέχνιδες/-ες και οι ζωγράφοι της γενιάς δεν κατέρριψαν την αρχαιότητα όπως προέτρεπαν, για παράδειγμα, οι Ιταλοί φουτουριστές, αλλά επεδίωξαν να τη «συμφιλιώσουν» με το μοντέρνο (Yalouri 2001). Επίσης, μελέτησαν, ανέδειξαν και επηρεάστηκαν από λαϊκές διαλέκτους, καθώς και τη λαϊκή αρχιτεκτονική και ζωγραφική, επιδιώκοντας και τον συγκερασμό μοντερνισμού και λαϊκού πολιτισμού. Το έργο τους, καλλιτεχνικό και συνάμα ιδεολογικό, διαμόρφωσε τη μοντέρνα ελληνική ταυτότητα και αισθητική με τρόπο ακόμα και σήμερα σε μεγάλο βαθμό κυρίαρχο.

Η αισθητική της γενιάς του 1930 εγγράφεται στην πόλη, μεταξύ άλλων, μέσω του έργου ενός από τους εκπροσώπους της, του αρχιτέκτονα, ζωγράφου, φιλόσοφου, ποιητή και ακαδημαϊκού, Δημήτρη Πικιώνη. Ο Πικιώνης ανέλαβε τη δεκαετία του 1950 τη διαμόρφωση τοπίου των γειτονικών λόφων της Ακρόπολης και του Φιλοπάππου. Με τη συμβολή των φοιτητριών/-τών του αλλά και μαστόρων της πέτρας, πλακόστρωσε την αυλή της εκκλησίας

¹⁷¹ Βλ. όμως και την κριτική τέτοιων διχοτομήσεων ως «λόγιων», καθώς αφενός δεν είναι απαραίτητα συνειδητές από τις/τους ίδιες/-ους τις/τους κατοίκους και αφετέρου μπορεί να προσκρούουν στην πολυσυνθετότητα, τη διαρκή μεταμόρφωση και τη στρατηγική χρήση των ταυτοτήτων ανάλογα με τις περιστάσεις (Τσιμπιρίδου 2000, 178· Cowan 1998).

¹⁷² Επίσης, η θεωρητικός λογοτεχνίας Άρτεμις Λεοντή (1998), μέσα από τη μελέτη κειμένων Ελλήνων και Δυτικών περιηγητών, κάνει λόγο για «Νεοελληνισμό» για να αναφερθεί στο τι σημαίνει και τι παράγεται ως «Ελληνισμός» από Ελληνίδες/-ες μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους. Για τη συζήτηση αυτή και τα πολλαπλά πρόσωπα του «Ελληνισμού» βλ. Yalouri 2001, 12-13.

¹⁷³ Ενδεικτικά: Έλλη Αλεξίου, Μέλλω Αξιώτη, Ηλίας Βενέζης, Οδυσσέας Ελύτης, Ανδρέας Εμπειρίκος, Γιώργος Θεοτοκάς, Γαλάτεια Καζαντζάκη, Στρατής Μυριβήλης, Κοσμάς Πολίτης, Γιάννης Ρίτσος, Γιώργος Σεφέρης, Άγγελος Τερζάκης. Μπορεί όμως να ανχνευθεί και νωρίτερα, με τη διαμάχη δημοτικιστών και καθαρολόγων (Μαρωνίτη 2011, 266).

¹⁷⁴ Το όνειρο να ενταχθούν στο νέο Βασίλειο οι ελληνόφωνοι πληθυσμοί που ζούσαν εκτός των συνόρων του νεοσύστατου ελληνικού κράτους και η ιδέα της αναβίωσης της Βυζαντινής αυτοκρατορίας συνοψίζονται στη λεγόμενη «Μεγάλη Ιδέα», η οποία από τα μέσα του 19ου αιώνα έως τη δεκαετία του 1920 απασχόλησε έντονα τη δημόσια σφαίρα και έδωσε αφορμές για επεκτατική πολιτική. Η ελληνική ήττα από τον Νεοτουρκικό στρατό στον πόλεμο του 1919-22, που είχε ως στόχο την επέκταση στη Μικρά Ασία, της έβαλε ένα αιματηρό τέλος.

του Λουμπαρδιάρη, καθώς και τα μονοπάτια που οδηγούσαν στον αρχαιολογικό χώρο και στο μνημείο του Φιλοπάππου. Τα υλικά που χρησιμοποίησε ήταν λαξευμένες πέτρες, θραύσματα δειγμάτων αρχιτεκτονικής, γλυπτικής και αγγειοπλαστικής, καθώς και αρχαιολογικά ευρήματα. Η πρωτοτυπία της παρέμβασής του συνίστατο στη διακριτική ένταξη και τον διάλογο του έργου του με το συγκεκριμένο φυσικό περιβάλλον, καθώς και την ταυτόχρονη αναφορά όχι μόνο στην αρχαιότητα, αλλά στην νεώτερη ελληνική παράδοση (Frampton κ.ά. 1989· Yalouri 2001). Η παρέμβασή του έρχεται σε αντίθεση με τις δόξες που επεδίωκαν τα νεοκλασικά μέγαλα και ο κάναβος του προηγούμενου αιώνα, το αίτημα της σύνδεσης, όμως, με το αρχαίο παρελθόν παραμένει, εμπλουτισμένο μέσα από την οπτική και τις αξίες της γενιάς του 1930.

Η ιδέα της «ενοποίησης» αρχαιοτήτων όπως αυτή που πραγματοποίησε ο Πικιώνης με το έργο του, χαρακτηρίζει διαχρονικά τις επίσημες πολιτικές για τον αστικό χώρο και στην Αθήνα, ήδη από τον 19ο αιώνα. Αρκετά χρόνια αργότερα, κατά τη δεκαετία του 1980 (επί υπουργίας Μελίνας Μερκούρη, βλ. Β.2.), ξεκινούν οι πρώτες μελέτες για ένα «πάρκο μήκους 4 χιλιομέτρων και έκτασης 7.000 στρεμμάτων, που θα διασχίζει το κέντρο της πόλης». Ο χώρος αυτός, που υλοποιείται σταδιακά κατά τα επόμενα χρόνια, «ανατρέπει», σύμφωνα με την επίσημη σελίδα του Υπουργείου, τη σύγχρονη «υποβάθμιση» της Αθήνας, υπογραμμίζει την ιστορική συνέχεια και προσφέρει «μία αναβαθμισμένη διδακτικότητα και αισθητική αξία».¹⁷⁵

Ο Πικιώνης είχε εκφράσει επιφυλάξεις απέναντι στη χρήση του τσιμέντου και του μοντερνιστικού οικουμενισμού (Frampton κ.ά. 1989). Την περίοδο που διαμόρφωνε τους αθηναϊκούς λόφους, η λεγόμενη «αθηναϊκή πολυκατοικία», μια όχι αυστηρά καθορισμένη πολυώροφη οικιστική μορφή αποτελούμενη από ιδιωτικά διαμερίσματα, πρωτοσχεδιασμένη τη δεκαετία του 1930 με μοντερνιστικές αναφορές, κατακτούσε με γρήγορους ρυθμούς την πρωτεύουσα. Μετά την προσφυγική κρίση του 1922 και την ανταλλαγή πληθυσμών, καθώς επίσης με την αύξηση του πληθυσμού και τη μαζική εσωτερική μετανάστευση μετά το τέλος του Β' ΠΠ ανέκυψε επείγον στεγαστικό πρόβλημα των νέων κατοίκων.

Η συνθήκη αυτή συνέβαλε στη γρήγορη ανοικοδόμηση της πόλης, αφενός με μορφές «λαϊκής αυτοστέγασης» (Μαλούτας και Σπυρέλλης 2015), σε μεγάλο βαθμό αυθαίρετης, και αφετέρου με την αντιπαροχή. Τα αυθαίρετα κτίσματα, μη εξουσιοδοτημένες κατοικίες εκτός του επίσημου σχεδίου πόλης, αποτελούν χαρακτηριστική εικόνα κυρίως των εργατικών προαστίων. Τα αυθαίρετα συχνά απασχόλησαν έντονα τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης,

¹⁷⁵ <https://24grammata.com/ενοποίηση-των-αρχαιολογικών-χώρων-της/> (ημερομηνία πρόσβασης 22/03/2022).

κάποια από αυτά κατεδαφίστηκαν, ωστόσο τα περισσότερα νομιμοποιήθηκαν. Όπως υποστηρίζει ο αρχιτέκτονας και καλλιτέχνης Ανδρέας Αγγελιδάκης (Angelidakis 2017), υπήρξαν μια σημαντική πηγή εσόδων για τις κυβερνήσεις, οι οποίες αντί να αποτρέπουν το χτίσιμό τους, επέβαλλαν χρηματικά πρόστιμα και τέλη για τη νομιμοποίησή τους. Η άμεσα αναγνωρίσιμη «τυπολογία» του αυθαιρέτου (Angelidakis 2017) κατέληξε να είναι χαρακτηριστική του αθηναϊκού αστικού τοπίου, ακόμα και εντός των ορίων του δήμου, μέσα και από νομιμοποιήσεις παρεμβάσεων σε υπάρχοντα κτίρια.¹⁷⁶ Η αντιπαροχή ήταν ένα σύστημα ανταλλαγής μεταξύ ιδιοκτητριών/-τών γης¹⁷⁷ και κατασκευαστών, που συνίστατο στη μεταξύ τους συμφωνία για την κυριότητα των διαμερισμάτων, γραφείων ή/και καταστημάτων μιας πολυκατοικίας που σχεδιαζόταν να χτιστεί (Θεοχαροπούλου 2022). Υποστηρίχθηκε από το κράτος, που προσέφερε φορολογικά πλεονεκτήματα στα εμπλεκόμενα μέρη. Η εκτεταμένη χρήση της αποτέλεσε λύση στο στεγαστικό ζήτημα (ιδιαίτερα μεσαίων και λαϊκών στρωμάτων) χωρίς την ανάγκη προγράμματος στεγαστικής πρόνοιας και δημιούργησε θέσεις εργασίας για ανειδίκευτους εργάτες που μετανάστευσαν στην πόλη.

Συνεπώς, οι μαζικές εσωτερικές μετακινήσεις πληθυσμών προς τις πόλεις μετά τον Β'ΠΠ, η άμεση ανάγκη για στέγη που δεν ήταν δυνατόν να περιμένει τις αργές διαδικασίες ένταξης περιοχών στο επίσημο αστικό σχέδιο και η λύση της αντιπαροχής συνέβαλαν στη ριζική αλλαγή της εικόνας της πρωτεύουσας, που αυξήθηκε θεαματικά σε μέγεθος και πυκνότητα, με το μπετόν να αποτελεί ακόμα και σήμερα το συνηθέστερο δομικό υλικό (Θεοχαροπούλου 2022· Μαλούτας και Σπυρέλλης 2015· Angelidakis 2017) (βλ. και κεφ. 4). Η Αθήνα σχεδιάστηκε και αναπτύχθηκε άτυπα και όχι βάσει κάποιου κεντρικού σχεδιασμού, αλλά μέσα από τα κενά και την ανοιχτότητα του νόμου και με βάση τις ανάγκες και τα συμφέροντα των εμπλεκόμενων, και με τρόπους που δεν συμμορφώνονταν σε καθιερωμένους οικιστικούς κανόνες και στυλ της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, παρά την ως έναν βαθμό υιοθέτηση των τυπολογιών της. Η ανακολουθία του ύφους, η χρήση πολλαπλών αναφορών και οι φαινομενικά ασύμβατες επιλογές σε διαφορετικούς ορόφους συχνά έχουν

¹⁷⁶ Η χαρακτηριστική όψη των αυθαιρέτων προκύπτει σε πολλές περιπτώσεις λόγω του ότι η νομοθεσία δεν προέβλεπε να πληρώνει καμία/-είς φόρο ακίνητης περιουσίας για το μέρος του κτιρίου που ήταν ανολοκλήρωτο. Ο φόρος, αντίθετα υπολογιζόταν με βάση την επιφάνεια του κτιρίου που είχε ολοκληρωθεί. Αυτό είχε συχνά ως αποτέλεσμα οι οικογένειες να κατασκευάζουν τον σκελετό του κτιρίου από σκυρόδεμα και να ολοκληρώνουν και κατοικούν μονάχα τους ορόφους που πραγματικά χρειάζονταν, μέχρι η επόμενη γενιά να ενηλικιωθεί και να συμπληρώσει τους επόμενους ορόφους.

¹⁷⁷ Που ήταν πολλές/-οι, μιας και το μέγεθος της ιδιοκτησίας στα Βαλκάνια είναι μικρό, σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, λόγω ρυθμίσεων της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας που απέτρεπαν τη συγκέντρωση γης σε λίγα χέρια.

γίνει αντικείμενο χλεύης με αιτιολογία ότι τα κτίρια δεν υπακούουν στα πρότυπα της ευρωπαϊκής ομοιόμορφης και τακτοποιημένης πόλης (Angelidakis 2017), μια στάση που αναπαράγει το αίσθημα κατωτερότητας ως προς την υπόλοιπη Ευρώπη. Το ιδιαίτερο μοντερνιστικό πρόσωπο της Αθήνας αφήνει μεγάλο μέρος των κατοίκων της δυσανεσθημένο να νοσταλγεί τα εξιδανικευμένα νεοκλασικά της κάλλη και να διαμαρτύρεται για τα ερειπωμένα νεοκλασικά κτίρια που, λόγω των πολύπλοκων και πολυδάπανων διαδικασιών που απαιτούσε η ανακαίνισή τους βάσει των ρυθμίσεων που τα προστατεύουν ως διατηρητέα, αφήνονται στη φθορά.

Η ανάπτυξη ζωνού ενδιαφέροντος για την αθηναϊκή πολυκατοικία σε εγχώριο και διεθνές ερευνητικό, ακαδημαϊκό αλλά και καλλιτεχνικό, όπως θα εξετάσω (κεφ. 4), επίπεδο θα έρθει σε μεταγενέστερο χρόνο, μετά τη δεκαετία του 2000 και ιδιαίτερα έπειτα από την οικονομική ύφεση. Η πολυκατοικία έκτοτε θα προσεγγιστεί ως ιδιαιτερότητα στην ιστορία του μοντερνισμού, σε ό,τι αφορά την αποκεντρωμένη, δημοκρατική παραγωγή της και τις δυναμικές επιχειρηματικές σχέσεις στις οποίες εμπλέκεται (Τσιαμπάος 2020· Angelidakis 2017).

Εικόνα 3: Αθηναϊκό αστικό τοπίο και ορίζοντας της πόλης



Σημείωση: Φωτογραφία δική μου, Νοέμβριος 2021.

Σε ό,τι αφορά την κοινωνική σύσταση της πόλης, μέσω του μηχανισμού της αντιπαροχής, η ιδιοκτησία δεν συγκεντρώθηκε σε λίγα χέρια, αλλά αποτέλεσε δυνατότητα για πολλά διαφορετικά υποκείμενα συμβάλλοντας στη δημιουργία μιας μεσαίας τάξης (Μαλούτας και Σπυρέλλης 2015· Angelidakis 2017). Επηρέασε ακόμα τον κοινωνικό χάρτη της πόλης, καθώς με τη ραγδαία πυκνωση της δόμησης στο κέντρο και τη συνακόλουθη υποβάθμιση των συνθηκών ζωής, μεγάλο μέρος των μεσαίων και υψηλών στρωμάτων

μετεγκαταστάθηκε στα βορειοανατολικά και νότια προάστια. Από τη δεκαετία του 1990 και ύστερα, η κοινωνική ποικιλότητα της Αθήνας εμπλουτίστηκε με την εγκατάσταση μεταναστευτικών υποκειμένων και από το εξωτερικό (πρώην σοσιαλιστικές χώρες, Αφρική, Ασία),¹⁷⁸ που προσελκύνονταν από το προσιτό κόστος στέγασης στις περιοχές που εγκαταλείπονταν από τα μεσαία στρώματα (Κυψέλη, Πατήσια κ.λπ.). Η εγκατάλειψη αυτή, ωστόσο, δεν ήταν απόλυτη, καθώς οι προνομιακές συνθήκες φωτισμού, αερισμού, θορύβου, θέας και χώρου των τελευταίων ορόφων επέτρεψαν και έναν «κάθετο κοινωνικό διαχωρισμό», που επέτρεψε την «κοινωνική συγκατοίκηση» σε πολλές περιοχές του κέντρου (Μαλούτας και Σπυρέλλης 2015).

Παρά την εντατική δόμηση, η «σκιά του ιερού βράχου» (Καυταντζόγλου 2001) συνεχίζει να πέφτει επάνω στην πόλη, καθώς ο συντελεστής δόμησης ιδιαίτερα στις γειτονιές γύρω από το μνημείο διατηρείται χαμηλός (κυμαίνεται ανάλογα με το εκάστοτε νομοθετικό πλαίσιο) μέχρι και σήμερα, με στόχο να μην συναγωνίζονται τα σύγχρονα κτίρια σε ύψος την Ακρόπολη (Ποτηρόπουλος 2018) (βλ. κεφ. 4). Όπως προκύπτει μέσα από τα δημοσιεύματα του μηχανικού και πολεοδόμου Κώστα Μπίρη (1958), που εργάστηκε για δεκαετίες σε διοικητικές θέσεις με αντικείμενο το σχέδιο πόλης και την ανοικοδόμηση της Αθήνας, η (ακριβοπληρωμένη) θέα προς το μνημείο αποτελεί διαχρονικό ζητούμενο αλλά και διακύβευμα ήδη από το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα.

Εικόνα 4: Εργαλεία καθαρισμού ακουμπισμένα επάνω σε τμήμα του Θεμιστόκλειου τείχους



Σημείωση: Φωτογραφία δική μου, Νοέμβριος 2021.

¹⁷⁸ Ήδη από τις αρχές του 1970, η Ελλάδα από χώρα εξαγωγής μεταναστριών/-τών αρχίζει να μετατρέπεται σε χώρα υποδοχής. Δεν είναι όμως πριν το 1990, όμως, που η μεταναστευτική κίνηση προς την Ελλάδα αυξάνεται σημαντικά σε αριθμό και διάρκεια (Παπαδοπούλου 2005).

B.2. Πολιτιστική πολιτική και καλλιτεχνική δραστηριότητα κατά τον 20ο αιώνα

Σε ό,τι αφορά το πεδίο του πολιτισμού, από τη δεκαετία του 1950, στο όνομα μιας «εκπολιτιστικής αποστολής» νεοϊδρυθέντες πολιτιστικοί θεσμοί –βραβεία, ερευνητικά κέντρα και φεστιβάλ¹⁷⁹, η δημόσια εκπαίδευση, αλλά και τα κρατικά μέσα ενημέρωσης– προωθούσαν το «καλό γούστο», την αρχαία ελληνική κληρονομιά και την κλασική μουσική βαθαίνοντας το χάσμα μεταξύ της ελιτίστικής και λαϊκής [popular] κουλτούρας (Elias [1969] 1997· Zorba 2009). Η ελληνική αρχαιότητα και το φυσικό περιβάλλον κατέστησαν εκείνη την περίοδο εξαγωγίμο τουριστικό προϊόν την Ελλάδα καθορίζοντας και τους τρόπους που αυτή γίνεται αντιληπτή μέσα από δημόσιους λόγους και εικόνες διεθνώς μέχρι και σήμερα. Η κυβέρνηση του Κέντρου μεταξύ 1963-5 κατοχύρωσε σημαντικές για τον πολιτισμό θεσμικές μεταρρυθμίσεις, όπως η υποχρεωτική και δωρεάν δημόσια εκπαίδευση, η θεσμοθέτηση της δημοτικής γλώσσας και ο εκδημοκρατισμός των κριτηρίων εισόδου στα πανεπιστήμια.¹⁸⁰

Η στρατιωτική χούντα του 1967-74 (όπως και προηγουμένως η δικτατορία του Ιωάννη Μεταξά, 1936-41) επαναφέρει την αυστηρότητα στον έλεγχο του πολιτισμού και της διάνοησης με τη συμμόρφωση προς το ιδανικό μιας «Ελλάδας Ελλήνων Χριστιανών». Η επίσημη κρατική κουλτούρα διαμορφωνόταν με βάση την «εθνικοφροσύνη», την χριστιανική πίστη και την αρχαιοελληνική κληρονομιά (Zorba 2009· Yalouri 2001) μέσα και από την ίδρυση Υπουργείου Πολιτισμού το 1971. Την ίδια στιγμή, η μαξιμαλιστική αρχαιοπρεπής αισθητική του καθεστώτος κατέκλυζε την πόλη ενόψει εθνικών και θρησκευτικών εορτών μέσα από στολισμούς, παρελάσεις και δρώμενα στα οποία πρωταγωνιστούσαν εικόνες και ανάγλυφα του φοίνικα που αναγεννάται από τις στάχτες του (του σήματος κατατεθέντος της Χούντας), συνθέσεις και γλυπτά εμπνευσμένα από την αρχαιοελληνική τέχνη, τσολιάδες, ελληνικές σημαίες, στεφάνια δάφνης, μαιάνδρους, πυρσούς, άρματα-δούρειους ίππους, στολισμένα πολυώροφα άρματα, άλλοτε μηχανοκίνητα και άλλοτε κινούμενα από άλογα με ιππείς ντυμένους με στολές εμπνευσμένες από αναπαραστάσεις ελληνορωμαϊκών ενδυμασιών (Κουλούρη 2020).¹⁸¹

¹⁷⁹ Ενδεικτικά: το Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου (1954–1955), τα Κρατικά Βραβεία Λογοτεχνίας (1956), το Νεοελληνικό Κέντρο της Ακαδημίας Αθηνών (1957), το Κέντρο Ιστορικής Έρευνας του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών (1958), το Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών Αθηνών (1959), Η Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης (1960) και το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας (1961).

¹⁸⁰ Το «Πιστοποιητικό Εθνικοφροσύνης» καταργήθηκε ως προϋπόθεση εισόδου στην τριτοβάθμια εκπαίδευση, για παράδειγμα (Zorba 2009).

¹⁸¹ Η θεαματικοποίηση της ιστορίας είναι παρούσα ήδη πολύ νωρίτερα, από την έναρξη της Επανάστασης και κατά τη διάρκεια του εικοστού αιώνα μέσα από αναβιώσεις στο πλαίσιο εθνικών επετείων όπως οι εορτασμοί

Απέναντι στην ανελευθερία, την κρατική βία και τη λογοκρισία, αναπτύχθηκε ένα κίνημα αντίστασης με αποκορύφωμα τις φοιτητικές εξεγέρσεις του 1973. Το αντιδικτατορικό κίνημα, πέρα από τις διεθνείς επιρροές των φοιτητικών εξεγέρσεων που λάμβαναν χώρα σε Ευρώπη και ΗΠΑ το 1968-9, «επανιδιοποιήθηκε» ελληνικές λαϊκές ή παραδοσιακές μορφές έκφρασης,¹⁸² προτείνοντας εκ νέου μια δική του εκδοχή της ελληνικής πολιτιστικής ταυτότητας, που, όμως, επιβεβαίωνε κι αυτή με τον τρόπο της, «ελληνικές» (και σε μεγάλο βαθμό πατριαρχικές) αξίες, «αλήθειες» και πρότυπα. Την ίδια στιγμή, νέες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης, όπως η περφόρμανς, η σωματική τέχνη, το χάπενινγκ, η εγκατάσταση και οι συνδυασμοί τους, που άρχισαν αναπτύσσονται στην Ελλάδα σε συνδιαλλαγή με τις αντίστοιχες εξελίξεις στο εξωτερικό, επίσης λειτούργησαν συχνά ως μέσα αμφισβήτησης του δικτατορικού καθεστώτος, αλλά επεκτάθηκαν με κριτική διάθεση και ύστερα από αυτό (Γερογιάννη 2019).¹⁸³

Με την πτώση της Χούντας των Συνταγματαρχών το 1974 εγκαθιδρύθηκε για πρώτη φορά Προεδρευόμενη Κοινοβουλευτική Δημοκρατία. Η διαδικασία της προσχώρησης στην Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα (ΕΟΚ), εκπορευόμενη από το σύνθημα «Η Ελλάδα ανήκει στη Δύση» του Κωνσταντίνου Καραμανλή, ολοκληρώθηκε το 1979-81 εγκαινιάζοντας μια εποχή στενότερων πολιτιστικών και οικονομικών σχέσεων με την υπόλοιπη Ευρώπη (Χατζηβασιλείου 2010· Clogg 1992, 179· Yalouri 2001). Η πολιτιστική πολιτική της κυβέρνησης Καραμανλή επέτρεπε μεγαλύτερη ελευθερία της έκφρασης, ενώ ενίσχυσε δημόσια πολιτιστικά ιδρύματα και θεσμούς. Το ραδιόφωνο και η τηλεόραση, όμως, παρέμεναν μονοπώλιο του κράτους (Zorba 2009).

Η πολιτιστική πολιτική της διάδοχης διακυβέρνησης του Πανελλήνιου Σοσιαλιστικού Κινήματος (ΠΑΣΟΚ) κατά τη δεκαετία του 1980 εισήγαγε μέτρα που προωθούσαν μεγαλύτερη πρόσβαση στον πολιτισμό και ταυτόχρονα αφουγκράζονταν περισσότερο την λαϊκή κουλτούρα, ωστόσο αυτό συνέβη λιγότερο συστηματικά και περισσότερο ιδιοσυγκρασιακά, μέσα από την προσωπικότητα της Υπουργού Πολιτισμού και διεθνούς φήμης ηθοποιού, Μελίνας Μερκούρη. Το υπουργείο ταυτόχρονα συνέχιζε να επενδύει στην αρχαία ελληνική κληρονομιά. Η Μερκούρη ανήγαγε το θέμα της επιστροφής των μαρμάρων του Παρθενώνα σε «εθνικό ζήτημα», που θα κληρονομούσαν όλα τα επόμενα υπουργεία

για τα 100 χρόνια από την Επανάσταση, διεθνείς εκθέσεις, Δελφικές Εορτές, παραστάσεις του Λυκείου των Ελληνίδων κ.α. (Κουλούρη 2020).

¹⁸² Με χαρακτηριστικό παράδειγμα το κρητικό ριζίτικο τραγούδι «Πότε θα κάνει ξαστεριά», που επαναλαμβάνεται στις καταλήψεις και τις φοιτητικές διαδηλώσεις (Kornetis 2015).

¹⁸³ Βλ. τις δράσεις και εγκαταστάσεις της Μαρίας Καραβέλα, του Θόδωρου, του Δημήτρη Αληθινοπού, της Λήδας Παπακωνσταντίνου κλπ.

ανεξαρτήτως πολιτικού προσανατολισμού (Yalouri 2001· Zorba 2009).¹⁸⁴ Τέλος, για πρώτη φορά, η Ελλάδα καλείται να εναρμονίσει τις πολιτιστικές της πολιτικές με εκείνες της ΕΟΚ, στην οποία μόλις έχει ενταχθεί, διατηρώντας μια αμφιταλαντευόμενη στάση μεταξύ εθνοκεντρισμού και εξευρωπαϊσμού.

Καθόλη τη διάρκεια της Μεταπολίτευσης, στην πολιτιστική ζωή της πόλης παρενέβαιναν και την εμπλούτιζαν ανεξάρτητες ή/και ελευθεριακές δράσεις, στέκια (ιδιαίτερα στα Εξάρχεια), συναντήσεις, πρωτοβουλίες και αυτοεκδιδόμενα αντεργκράουντ έντυπα, που μετέφεραν εμπειρίες και ιδέες που απείχαν ή/και αντιτίθεντο στις κυρίαρχες (βλ. (Μουτσόπουλος και Βασιλείου 2012)).¹⁸⁵ Τέτοιου είδους δραστηριότητα είχε ήδη ξεκινήσει κατά τη δεκαετία του 1960, καταπιέστηκε κατά την περίοδο της δικτατορίας¹⁸⁶ και κατά τη μεταπολίτευση εξαπλώθηκε και πολλαπλασιάστηκε.

Η ιστορικός και θεωρητικός τέχνης Εύα Φωτιάδη (2013) παρατηρεί πως κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα δεν υπάρχει κάποια ευρύτερη συζήτηση και ενιαία και οργανωμένη στρατηγική για την τέχνη στον δημόσιο χώρο. Αντίθετα, τα έργα που τοποθετούνται ή λαμβάνουν χώρα στην πόλη αντιμετωπίζονται ως μεμονωμένες περιπτώσεις. Τα περισσότερα γλυπτά έχουν αναφορές στην αρχαία και νεοκλασική γλυπτική, γεγονός που αναδεικνύει τον κεντρικό και επίμονο ρόλο της κλασικής κληρονομιάς και της ιστορίας στη διαμόρφωση της επίσημης εθνικής ταυτότητας. Μάλιστα, όσες/-οι καλλιτέχνιδες/-ες δοκίμαζαν σύγχρονα εικαστικά μέσα συναντούσαν αντιδράσεις. Παρόλα αυτά, κατά τις δεκαετίες του 1970-80 τα σύγχρονα έργα στον δημόσιο χώρο (εγκαταστάσεις, δράσεις, χάπενινγκ) πυκνώνουν, συχνά με πρωτοβουλία των ίδιων των καλλιτεχνιδων/-ών (Γαϊτή, Κανιάρη, Καραβέλα κ.α.) (Φωτιάδη 2013). Κατά την επόμενη δεκαετία, καλλιτεχνικές ομάδες και μεμονωμένες/-οι καλλιτέχνιδες/-ες,¹⁸⁷ παρακολουθώντας τις σύγχρονες διεθνείς εξελίξεις στην τέχνη,

¹⁸⁴ Το 1982, στη Διεθνή Σύνοδο Υπουργών Πολιτισμού της UNESCO στο Μεξικό και μέσα στο πατριωτικό πνεύμα της εξαγγελίας του Ανδρέα Παπανδρέου περί του ανήκειν της χώρας στους Έλληνες, η Υπουργός Μελίνα Μερκούρη έθεσε το μέχρι σήμερα ανεκπλήρωτο αίτημα της επιστροφής των μαρμάρων του Παρθενώνα από το μουσείο, τονίζοντας ότι τα μάρμαρα «είναι το καμάρι [των Ελλήνων/-ίδων]. Είναι οι θυσίες [τους]. Είναι το υπέρτατο σύμβολο ευγένειας. Είναι φόρος τιμής στη δημοκρατική φιλοσοφία. Είναι η φιλοδοξία και το όνομά [τους]. Είναι η ουσία της ελληνικότητάς [τους]» (Zorba 2009, 253).

¹⁸⁵ Όπως τα ελευθεριακό έντυπο «Τρύπα» (1979-81), που φιλοξενούσε ποίηση, άρθρα, εικόνες, κόμικ, λογοτεχνικές μεταφράσεις, το «αδέσμευτο περιοδικό πολιτικής δράσης και κουλτούρας», «Ιδεοδρόμιο» (1978-2004) του ποιητή, δημοσιογράφου, καλλιτέχνη και εκδότη Λεωνίδα Χρηστάκη, «το Κράξιμο» (1981-1993) της τρανς ακτιβίστριας Πάολας Ρεβενιώτη, καθώς και ένας μεγάλος αριθμός εντύπων και φανζίν που διατίθεντο στον δρόμο ή σε βιβλιοπωλεία και στέκια των Εξαρχείων.

¹⁸⁶ Παρότι η έκδοση εντύπων αντεργκράουντ ή/και κριτικών ως προς το καθεστώς συνεχίστηκε και τότε, με σημαντικά όμως εμπόδια και με διακοπές.

¹⁸⁷ Ενδεικτικά: Αστικό Κενό (1998-2006), Ομάδα Φιλοπάππου (2000-), Locus Athens (2004-), Δίκτυο Νομαδική Αρχιτεκτονική (2005-), αλλά και μεμονωμένες/-οι καλλιτέχνιδες/-ες όπως οι Μαίρη Ζυγούρη, Ζάφος Ξαγοράρης, Γεωργία Σαγρή κ.α., που συχνά αποτελούν επίσης μέλη των ομάδων αυτών.

βγαίνουν πολύ περισσότερο από ό,τι πριν στον δημόσιο χώρο και τα αστικά κενά, αυτή τη φορά προσεγγίζοντάς τα με ερευνητικό πνεύμα και εστιάζοντας σε τοποειδείς εγκαταστάσεις και δράσεις (Φωτιάδη 2013).

Την ίδια περίοδο, δεν παύει να προωθείται επίσημα η ελιτίστικη ιδέα περί πολιτισμού που χαρακτήριζε τα προηγούμενα υπουργεία, γεγονός που αντικατοπτρίζεται στην άνιση κατανομή του προϋπολογισμού για τον πολιτισμό υπέρ της αρχαίας κληρονομιάς, αλλά και στο μειωμένο ενδιαφέρον των Ελληνίδων/-ων για πολιτιστικές εκδηλώσεις (Rubio Aróstegui και Rius-Ulldemolins 2020· Zorba 2009). Το Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης ιδρύεται στην Αθήνα το 2000, ικανοποιώντας ένα αίτημα δεκαετιών. Η μεγάλη αυτή καθυστέρηση (συγκριτικά με μουσεία μοντέρνας ή σύγχρονης τέχνης της υπόλοιπης Ευρώπης, αλλά και εκείνου των Σκοπίων) είναι ενδεικτική της κυρίαρχης αρχαιοκεντρικής τάσης των επίσημων πολιτικών του εικοστού αιώνα. Το κενό αυτό στην πόλη κάλυπταν όλα αυτά τα χρόνια κάποιες εκθέσεις στην Εθνική Πινακοθήκη, ενώ η σύγχρονη τέχνη έβρισκε κυρίως χώρο έκφρασης στις πολυάριθμες και ιδιαίτερα δραστήριες ιδιωτικές γκαλερί.¹⁸⁸

Εκτός από τις γκαλερί, και άλλοι ιδιωτικοί θεσμοί μεγάλου βεληνεκούς παρεμβαίνουν στην τέχνη και τον πολιτισμό. Ενδεικτικά αναφέρω το Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ (ιδρ. 1983) του επιχειρηματία και συλλέκτη Δάκη Ιωάννου, διότι έπαιξε κεντρικό ρόλο στη διαμόρφωση αντιλήψεων για τη σύγχρονη τέχνη, καθώς και στον καθορισμό του ύφους της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής στην Ελλάδα (Φωτιάδη 2013),¹⁸⁹ μέσα από εκθέσεις με τα έργα διεθνώς αναγνωρισμένων καλλιτεχνιδων/-ών τα οποία είχε επιλέξει τη συλλογή του.¹⁹⁰

Στα μέσα της δεκαετίας του 1990, «εκσυγχρονιστικές» κυβερνήσεις, σε συμφωνία με ευρωπαϊκές πολιτικές αλλά και λόγω προβλημάτων της εγχώριας οικονομίας, προωθούν την επέκταση του ιδιωτικού τομέα στην πολιτιστική οικονομία. Συμπράξεις δημόσιου και ιδιωτικού τομέα (ΣΔΙΤ) λαμβάνουν χώρα στον τομέα του πολιτισμού, στον οποίο, την ίδια στιγμή, διοχετεύονται όλο και περισσότερα ευρωπαϊκά κεφάλαια, για πρώτη φορά. Μια

¹⁸⁸ Σε μεγάλο βαθμό, οι γκαλερί ήταν διαχρονικά συγκεντρωμένες στο Κολωνάκι αλλά από τη δεκαετία του 2000 και μετά, με διαδικασίες εξευγενισμού πολλών γειτονιών του κέντρου εγκαταστάθηκαν κι αλλού: Θησείο, Ψυρρή, Μεταξουργείο κ.α. Ενδεικτικά: Αίθουσα Τέχνης Αθηνών (ιδρ. 1963 και 1973, μετά από το κλείσιμό της κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας), Ζουμπουλάκη (ιδρ. 1966), Bernier/Eliades (ιδρ. 1977), Έκφραση - Γιάννα Γραμματοπούλου (ιδρ. 1983), Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης «Ιλεάνα Τούντα» (ιδρ. 1988), Kalfayan (με χώρο στην Αθήνα από το 2000), Breder (2002) και πολλές άλλες.

¹⁸⁹ <https://deste.gr/about/> (ημερομηνία πρόσβασης 22/04/2023).

¹⁹⁰ Πέρα από το ΔΕΣΤΕ και τα ιδρύματα Αριστοτέλη Ωνάση και Σταύρου Νιάρχου που θα εξετάσω παρακάτω, τις εικαστικές τέχνες, υποστηρίζουν επίσης μια σειρά ιδρυμάτων και συλλεκτών, όπως η συλλογή του επιχειρηματία Δημήτρη Δασκαλόπουλου, (ιδρ. 1994) και το ίδρυμα Βασίλη (εφοπλιστής, συλλέκτης) και Ελίζας (συλλέκτρια) Γουλανδρή (ιδρ. 1974), που διαθέτει συλλογή μοντέρνων, κυρίως, καλλιτεχνιδων/-ών από το εξωτερικό και την Ελλάδα, ίδρυσε το 1979 στην Άνδρο το πρώτο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στη χώρα, ενώ από το 2018 ιδρύθηκε μουσείο και στην Αθήνα.

σημαντική μεταβολή είναι πως μέσω νόμων το 1994 και το 1997, κρατικοί (και δημοτικοί) πολιτιστικοί θεσμοί, όπως το Εθνικό Θέατρο και το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, αποκτούν νομική μορφή ιδιωτικών φορέων που τηρούν υπό την εποπτεία του κράτους (Souliotis 2013).

Με την αλλαγή του αιώνα επαναπροσδιορίζεται ο ρόλος των ιδιωτικών πολιτιστικών φορέων, που αρχίζουν να διαδραματίζουν έναν ολοένα και μεγαλύτερο ρόλο όχι μόνο στην τέχνη, αλλά και στη διαμόρφωση της πόλης. Η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών στη λεωφόρο Συγγρού θεμελιώθηκε το 2004 με πρωτοβουλία του Ιδρύματος Ωνάση.¹⁹¹ Το Ίδρυμα εμπλουτίζει έκτοτε διαρκώς τις πολιτιστικές δραστηριότητές του, που σήμερα καλύπτουν μια ευρεία γκάμα εκδηλώσεων και υποστήριξης του πολιτισμού, όπως θεατρικές, χορευτικές και μουσικές παραστάσεις, συνέδρια, στρογγυλές τράπεζες, εργαστήρια, εκθέσεις, εκδόσεις, αναθέσεις καλλιτεχνικού έργου σε καλλιτέχνιδες/-ες, residencies, υποτροφίες και συνεργασίες με το κράτος για παρεμβάσεις στην πόλη, με χαρακτηριστικό το παράδειγμα του αρχιτεκτονικού διαγωνισμού Rethink Athens το 2011¹⁹² για την ανάπλαση του κέντρου της Αθήνας.

Το 2009 ψηφίζεται νόμος για την κατασκευή του Κέντρου Πολιτισμού (ΚΠΙΣΝ, ιδρ, 2016) από το φιλανθρωπικό Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος (ιδρ. 1996) και τη μετέπειτα παραχώρησή του στο Ελληνικό Δημόσιο. Το ίδρυμα, που δραστηριοποιείται στους τομείς της τέχνης και του πολιτισμού, της παιδείας, της υγείας και του αθλητισμού, και της κοινωνικής πρόνοιας από τα μέσα της δεκαετίας του 1990, συστήνει σύμφωνα με τον νόμο, «οργανισμό ειδικού σκοπού» με την επωνυμία «Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος Α.Ε.». Ο οργανισμός, που είναι υπεύθυνος για την κατασκευή και τη διαχείριση του κέντρου, είχε την υποχρέωση να παραχωρήσει τις εγκαταστάσεις στην Εθνική Λυρική Σκηνή και την Εθνική Βιβλιοθήκη, διατηρώντας όμως το δικαίωμα να τις χρησιμοποιεί για τη διοργάνωση εκδηλώσεων, ενώ απαλλάσσεται από τη φορολογία εφόρου ζωής, συμπεριλαμβανομένης και εκείνης που θα εξέπιπτε από την παραχώρηση της εκμετάλλευσης χώρων του ΚΠΙΣΝ (στάθμευσης, εστίασης κ.λπ.) (Νόμος 3785/2009· Σωτηρόπουλος 2016). Η ιδέα της κατασκευής του ΚΠΙΣΝ ανακοινώθηκε 2006, ενώ το έργο ολοκληρώθηκε τον Αύγουστο του 2016 και παραδόθηκε «στην ελληνική Πολιτεία και κοινωνία» λίγο αργότερα. Το έργο χαρακτηρίζεται από το ίδρυμα ως «δημόσιος χώρος» και περιλαμβάνει νέες εγκαταστάσεις για τη Λυρική Σκηνή και την Εθνική Βιβλιοθήκη καθώς και ένα πάρκο

¹⁹¹ Ο θεσμός ιδρύθηκε το 1975, έναν χρόνο μετά τον θάνατο του επιχειρηματία, με επίκεντρο «τον Πολιτισμό, την Εκπαίδευση και την Υγεία». <https://www.onassis.org/el/foundation/public-benefit-foundation> (ημερομηνία πρόσβασης 22/03/2023).

¹⁹² <http://www.rethinkathens.org/gre/project> (ημερομηνία πρόσβασης 22/03/2023).

έκτασης 210 στρεμμάτων σε σχεδιασμό του αρχιτέκτονα Renzo Piano.¹⁹³ Πραγματοποιήθηκε σε δημόσια κτήματα στο φαληρικό Δέλτα που είχαν, με τη σειρά τους, παραχωρηθεί από την Ολυμπιακά Ακίνητα Α.Ε. και την Κτηματική Εταιρεία του Δημοσίου.

Το ΚΠΙΣΝ, που έχει αναφερθεί στα ΜΜΕ ως «η νέα Ακρόπολη της Αθήνας», βρίσκεται στο νότιο άκρο της λεωφόρου Συγγρού, η οποία σταδιακά μετατρέπεται σε «άξονα πολιτισμού» (Souliotis 2013) με την ανέγερση της Στέγης και του ΚΠΙΣΝ αλλά και άλλων χώρων τέχνης και πολιτισμού, όπως το Μουσείο της Ακρόπολης, το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ) και το Πάντειο Πανεπιστήμιο, οι οποίοι το 2019 αποφάσισαν την ανάπτυξη ενός κοινού δικτύου δράσεων. Η Συγγρού αποκτά ολοένα και μεγαλύτερη επενδυτική και αναπτυξιακή αξία (Δελεβέγκος 2016· Συκκά 2015), γεγονός που καταδεικνύει αφενός την αλληλένδετη σχέση μεταξύ πολιτιστικού και οικονομικού κεφαλαίου και αφετέρου τη συμμετοχή του πολιτισμού στις διαδικασίες αστικού «εξευγενισμού» (Ley 1986· 1996· Hamnett 1991· N. Smith 1996).

Το νήμα της πολιτιστικής δράσης των μεγάλων ιδρυμάτων στα τέλη του εικοστού και τις αρχές του εικοστού πρώτου αιώνα, με οδηγεί στους Ολυμπιακούς Αγώνες του 2004, που συνιστούν ορόσημο για την σύγχρονη τέχνη στην Ελλάδα, λόγω και της πολιτιστικής δραστηριότητας που αναπτύχθηκε παράλληλα με αυτούς στη λογική των διεθνών μεγα-εκθέσεων.

Β.3 Από τους Ολυμπιακούς Αγώνες στο «καταστρέψτε την Αθήνα»

Σημαντικό σταθμό στη σύγχρονη πολιτιστική ιστορία της πόλης συνιστούν οι Ολυμπιακοί Αγώνες του 2004, διότι όσα συμβαίνουν με αφορμή αυτούς διαγράφουν νέες κατευθύνσεις στο πεδίο της τέχνης και του δημόσιου χώρου, αλλά και προετοιμάζουν, όπως θα υποστηρίξω, την αμέσως επόμενη περίοδο, που σηματοδοτείται από τη λεγόμενη «ελληνική κρίση». Με αφορμή τα 100 χρόνια από την πρώτη διοργάνωση των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα το 1896, στο αίτημα της επιστροφής των Ελγινείων μαρμάρων στην ατζέντα του Υπουργείου Πολιτισμού προστέθηκε εκείνο της «επιστροφής των Ολυμπιακών αγώνων στη χώρα που τους γέννησε», σύμφωνα με το επίσημο μότο των Ολυμπιακών του 2004, χρονιά κατά την οποία τελικά έλαβε χώρα το αθλητικό και πολιτιστικό γεγονός στην Ελλάδα (Yalouri 2010· Zorba 2009). Όπως και το 1896, το 2004 το ελληνικό κράτος επιδιώκει να αποβάλει το στίγμα της Ανατολής ή του Νότου και να αποδείξει πως η Αθήνα είναι μια πράσινη ευρωπαϊκή πρωτεύουσα (Γιαννιτσιώτης 2004). Η διοργάνωση των Ολυμπιακών αγώνων του 2004 στην Αθήνα, που συνδέει το σύγχρονο εθνικό φαντασιακό με το

¹⁹³ <https://www.snfcc.org/kpissn/istoriko> (ημερομηνία πρόσβασης 22/03/2023).

αρχαιοελληνικό έρεισμα του ελληνικού εθνικού αφηγήματος, είναι χαρακτηριστική της στροφής της πολιτιστικής πολιτικής προς τις απαιτήσεις της τάσης του εκσυγχρονισμού «για σχεδιασμό και υλοποίηση υποδομών, ανακαίνιση μουσείων και αρχαιολογικών χώρων, διοργάνωση διεθνών καλλιτεχνικών εκθέσεων και μεγάλων εκδηλώσεων», όπως η Πολιτιστική Ολυμπιάδα. Κατά την προετοιμασία των Αγώνων, έργα υποδομής σε ό,τι αφορά συγκοινωνίες για παράδειγμα, τα οποία είχαν ήδη προγραμματιστεί επισπεύστηκαν, ενώ διενεργήθηκαν άλλα, αλλάζοντας το πρόσωπο της πόλης σε μεγάλο βαθμό. Η αντίληψη της «κουλτούρας ως έκθεμα» [culture as display] εκ μέρους των επίσημων πολιτιστικών πολιτικών (Zorba 2009, 256) αναδεικνύεται μέσα από τις επενδύσεις σε υποδομές, την εντυπωσιακή και πολυτελή σκηνοθεσία και σκηνογραφία της τελετής έναρξης και των υπόλοιπων τελετών και εμφανίσεων των εκπροσώπων της διοργάνωσης.

Σε αυτό το πλαίσιο, ιδιαίτερα σημαντική για τη σύγχρονη τέχνη στη χώρα ήταν η διοργάνωση και επιχορήγηση από το Υπουργείο Πολιτισμού της διεθνούς έκθεσης OUTLOOK (2003) με καλλιτεχνικό διευθυντή τον Χρήστο Ιωακειμίδη. Η έκθεση αποτέλεσε μέρος της «Πολιτιστικής Ολυμπιάδας», ενός τετραετούς θεσμού εντός των Ολυμπιακών Αγώνων με στόχο την προβολή του πολιτισμού και της παιδείας, παράλληλα με τον αθλητισμό. Η «Πολιτιστική Ολυμπιάδα» αποτελεί ευκαιρία για την ανάπτυξη πολιτιστικής πολιτικής με βάση συγκεκριμένο στρατηγικό σχεδιασμό σε εθνικό επίπεδο, αλλά και για την προβολή της επιθυμητής ταυτότητας της εκάστοτε ολυμπιακής πόλης (Π. Παπανικολάου 2015). Η συμπερίληψη της OUTLOOK στο πλαίσιο αυτό στην Αθήνα, σχετίζεται με το κεντρικό σύνθημα της Ολυμπιάδας για έναν «Πολιτισμό των Πολιτισμών», που εκφράστηκε μέσα από τη διοργάνωση διεθνούς εμβέλειας πολιτιστικών εκδηλώσεων. Η Αθήνα προβάλλεται ως μια πόλη σύγχρονη, με εκθεσιακές εγκαταστάσεις αντάξιες των πρώην βιομηχανικών εκθεσιακών κτιρίων του εξωτερικού, ενήμερη για τις διεθνείς καλλιτεχνικές εξελίξεις και συνδεδεμένη με αυτές. Η έκθεση έλαβε χώρα σε τρεις μεγάλους χώρους στην Αθήνα, λίγους μήνες πριν την έναρξη των αγώνων: στην ΑΣΚΤ (η οποία από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 λειτουργεί στον χώρο ενός πρώην εργοστασίου κλωστοϋφαντουργίας)· την «Τεχνόπολη» (στον μεγάλο μεγέθους βιομηχανικό χώρο του πρώην εργοστασίου φωταερίου, που είχε μετατραπεί σε Πολιτιστικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων μόλις πέντε χρόνια πριν από τους αγώνες)· και στο νέο κτίριο του Μουσείου Μπενάκη (ευνοημένο στο κλίμα πολλαπλασιασμού των ΣΔΙΤ), που με την OUTLOOK θα άνοιγε για πρώτη φορά τις πύλες του στο κοινό. Και οι τρεις χώροι βρίσκονται επί της οδού Πειραιώς, η οποία λειτουργεί έκτοτε και ιδιαίτερα μετά την παράδοση στο κοινό της στάσης του μετρό *Κεραμικός* το 2007 και αυτή ως ένας ακόμη «πολιτιστικός άξονας» στην πόλη, ανεβάζοντας

εκτός από την πολιτιστική αξία της περιοχής επίσης την οικονομική (με ό,τι αυτό σήμανε στη συνέχεια για την εξέλιξη της περιοχής, με την άνοδο των ενοικίων και τη συνακόλουθη αλλαγή της πληθυσμιακής της σύνθεσης, την ανάπτυξη της εστίασης και των νέων χώρων τέχνης, όλα αυτά ενώ η γη συγκεντρώνεται σε μεγάλο βαθμό στα χέρια ενός μόνο επενδυτή).¹⁹⁴

Η OUTLOOK εγκαινιάζει μια σειρά mega-εκθέσεων με τη συμμετοχή διεθνών και εγχώριων καλλιτεχνών μεγάλου βεληνεκούς, οι οποίες θα ακολουθήσουν τα επόμενα χρόνια, όπως η Μπιενάλε της Αθήνας και η δέκατη τέταρτη εκδοχή της documenta –με εξαίρεση την Art Athina που διεξάγεται ήδη από το 1993. Η OUTLOOK λόγω του περιεχομένου, του μεγέθους της και της κρατικής συμβολής σε αυτή τάραξε τις/τους επισκέπτριες/-τες της, προκάλεσε ενθουσιασμό, απέχθεια, ακόμα και «αδιαφορία», η οποία ωστόσο δεν αποσιωπήθηκε, αλλά –εκφράστηκε σε δημόσιες τοποθετήσεις και συζητήσεις.¹⁹⁵

Ένα από τα ζητούμενα της σύγχρονης τέχνης ήταν και εν πολλοίς παραμένει η εγκατάλειψη της υπερβατικής σφαίρας [στην οποία (διατεινόταν ότι) λειτουργούσε ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός των μέσων του εικοστού αιώνα] και η παρέμβαση και συνδιαλλαγή με την κοινωνία. Όμως, το ερώτημα πώς θα επιτευχθεί κάτι τέτοιο παραμένει ως έναν βαθμό αναπάντητο, όπως γίνεται φανερό και μέσα από το παράδειγμα της OUTLOOK. Πέρα από τις απόψεις που εκφράστηκαν γύρω από την έκθεση, σε μια πόλη που ως τότε είχε ελάχιστη επαφή με τη σύγχρονη τέχνη, εκθέματα της OUTLOOK βανδαλίστηκαν ή/και λογοκρίθηκαν μετά από αντιδράσεις της εκκλησίας και του συντηρητικού πολιτικού χώρου, με τη δικαιολογία ότι «προσέβαλαν βάνανυσα τον Χριστιανισμό» και «τα ιδεώδη και τις πνευματικές αξίες» της χώρας.¹⁹⁶ Οι αντιδράσεις και οι έντονες συζητήσεις που συχνά προκαλεί η σύγχρονη τέχνη, όχι μονάχα στην Αθήνα ή στο πλαίσιο της OUTLOOK, αλλά και διεθνώς, είναι κατά τη γνώμη μου ενδεικτικές της συμμετοχής της στη δημόσια σφαίρα και στη δύναμη των έργων, των καλλιτεχνιδων/-ών και εν τέλει και των φορέων που τις/τους φιλοξενούν να ενοχλούν, να διαταράσσουν βεβαιότητες

¹⁹⁴ Του Ιάσωνα Τσάκωνα, με σπουδές στον τομέα της διοίκησης και προηγούμενη επενδυτική δραστηριότητα στον τομέα των ακινήτων και της τεχνολογίας στην Ελλάδα και το Αζερμπαϊτζάν.

¹⁹⁵ Ο γλύπτης Χαράλαμπος Δαραδήμος (2004) γράφει το 2004 στον Ριζοσπάστη, την εφημερίδα του ΚΚΕ: «Στο όνομα του πλουραλισμού και του ότι τα πάντα μπορεί να είναι τέχνη, γίναμε δέκτες μιας ισχυρής προβολής, ακόμα και από την τοποθέτηση των έργων, προκειμένου να δικαιολογηθούν, ως στάση απέναντι στην τέχνη και στην κοινωνία, το κακότεχνο, το ανόητα τεράστιο, το πρόχειρο, το τάχα έξυπνο ή αφελές, το δήθεν κριτικό ή λαϊκό, το φλύαρο και το ανούσιο, και άλλα που μας ωθούν να συνεχώς να κοιτάζουμε έξω δικαιώνοντας μ' αυτόν τον αρνητικό τρόπο τον τίτλο (outlook) της έκθεσης».

¹⁹⁶ Οι απόψεις εκφράζονται από αντιπροσώπους της τότε αξιωματικής αντιπολίτευσης της Νέας Δημοκρατίας. <https://www.in.gr/2003/12/10/culture/aposyretai-apo-tin-ekthesi-outlook-ergo-belgoy-kallitexni/> (ημερομηνία πρόσβασης 14/03/2020).

ή να τις επιβεβαιώνουν, ακόμα και να παράγουν λόγο και αντιλήψεις για τρέχοντα θέματα, αλλά και για ολόκληρες πόλεις (όπως στην περίπτωση της d14, στην οποία θα αναφερθώ στη συνέχεια). Καταλήγοντας, και για να επιστρέψω στου Ολυμπιακούς Αγώνες, η διοργάνωση μιας έκθεσης σύγχρονης τέχνης στο πλαίσιο ενός γεγονότος που κατά τα άλλα ύμνησε την ελληνική και κυρίως αρχαία κληρονομιά, δηλώνει σε κάθε περίπτωση μια μετακίνηση στην αντίληψη του Υπουργείου Πολιτισμού γύρω από το τι αξίζει να προβληθεί στρατηγικά στο πεδίο του πολιτισμού. Ωστόσο, η απόπειρα παρέμεινε χωρίς συνέχεια, παρά τα λεγόμενα, και η σύγχρονη τέχνη συνέχισε να αποτελεί δευτερεύον μέλημα του Υπουργείου.

Παρότι έχουν εκφραστεί αντιθετικές απόψεις αναφορικά με το πραγματικό κόστος των Ολυμπιακών Αγώνων,¹⁹⁷ η διοργάνωση συνδέθηκε στον Τύπο, την κοινή γνώμη και τους επίσημους λόγους πολιτικών κομμάτων με την οικονομική ύφεση που θα ακολουθούσε μετά το 2008 (Yalouri 2010). Σήμερα, μετά την εμπειρία της ελληνικής κρίσης, οι Αγώνες αξιολογούνται ως ένα σημαντικό για τη χώρα γεγονός όχι για τη λάμψη τους, αλλά για τις συνειδητοποιήσεις που συνέβαλαν να γίνουν. Ενώ λαμπερά αθλητικά γεγονότα με ένδοξες αναφορές στην επίσημη ελληνική ιστορία προτείνονταν από το κράτος, η σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή μπήκε στη διαδικασία να ξανασκεφτεί κριτικά την ελληνικότητα. Τη στροφή αυτή συμπύκνωσε και περιέγραψε η έκθεση με τίτλο *a.O.-b.c. An Audiovisual Diary* (2019)¹⁹⁸ στη γκαλερί State of Concept (ιδρ. 2013), εστιάζοντας την προσοχή της στην καλλιτεχνική παραγωγή της περιόδου μεταξύ των Ολυμπιακών Αγώνων και της ένταξης της Ελλάδας στα μνημονιακά προγράμματα (μετά τους Ολυμπιακούς - πριν την κρίση, σύμφωνα και με τα αρχικά «a.O.-b.c.»). Η έκθεση αντιλαμβάνεται την Αθήνα του 2004-2010 ως έναν «πυρήνα αναπροσδιορισμού της εθνικής ταυτότητας, [...] κοινωνικοπολιτικών προβληματισμών, αναζητήσεων και τοποθετήσεων για τον ρόλο του πολιτισμού στην κοινωνία, καθώς και πυρήνα ζυμώσεων προς τη δημιουργία μιας νέας διαλεκτικής που να περιγράφει την εντόπια πολιτιστική παραγωγή σε σχέση με το παρελθόν της αλλά και την διεθνή σκηνή». Όπως υποστηρίζει η επιμελήτρια και ιδρύτρια της γκαλερί, Ηλιάνα Φωκιανάκη, οι Αγώνες σηματοδότησαν για πρώτη φορά μετά τη δικτατορία μια γενικευμένη ρήξη με το κυρίαρχο εθνικό αφήγημα αφενός της Ελλάδας ως μιας χώρας που προοδεύει,

¹⁹⁷ Σύμφωνα με τα στοιχεία του Γενικού Λογιστηρίου του Κράτους, το κόστος των αγώνων ανήλθε στα 8,486 δισ. ευρώ (Δελλαδέσιμας 2015). Η έρευνα του Ιδρύματος Οικονομικών & Βιομηχανικών Ερευνών το 2015 που υποστηρίχθηκε οικονομικά από τη Γιάννα Αγγελοπούλου-Δασκαλάκη, πρόεδρο της επιτροπής διεκδίκησης των Ολυμπιακών Αγώνων και πρόεδρο της οργανωτικής επιτροπής, παρουσιάζει δαπάνη 6,5 δισ. Ευρώ (Βέττας 2015).

¹⁹⁸ Επιμέλεια: Βίκυ Ζιώγα, Ηλέκτρα Καρατζά, Μαρία Αντέλα Κονόμι, Λυδία Μαρκάκη και Ηλιάνα Φωκιανάκη. <https://stateofconcept.org/exhibition/a-o-b-c-an-audiovisual-diary/> (ημερομηνία πρόσβασης 14/03/2020).

ευημερεί, εκσυγχρονίζεται, εξευρωπαϊζεται και αφετέρου της αρχαίας κληρονομιάς ως ενός διαχρονικού νήματος που άντεξε ανεπηρέαστο στον χρόνο. Συνειδητοποιήσεις γύρω από τα όρια της εθνικής κυριαρχίας, την άνιση θέση της Ελλάδας σε σχέση με άλλες χώρες της ΕΕ και την αδυνατότητα μιας «καθαρής» εθνικής ταυτότητας εκφράστηκαν έντονα στο πεδίο της διάνοησης, της κριτικής, της σύγχρονης τέχνης και καλλιτεχνικής παραγωγής, του κινηματογράφου και της μουσικής της περιόδου (Φωκιανάκη 2019).

Επιχείρησα μέχρι στιγμής μια ιστορική αναδρομή σε διεθνείς και εγχώριες πολιτικές και αφηγήματα που αφορούν την πόλη της Αθήνας, αλλά και την πολιτιστική πολιτική και την καλλιτεχνική παραγωγή που την συνδιαμορφώνουν από την ίδρυση του ελληνικού κράτους έως την έναρξη της περιόδου που απασχολεί την έρευνά μου μετά το 2008. Στη συνέχεια, θα πραγματοποιήσω μια περιήγηση στα γεγονότα της τελευταίας δεκαπενταετίας με αναφορές στο πώς διαμορφώνεται σήμερα η καλλιτεχνική και πολιτιστική δραστηριότητα στην πόλη.

Γ. Η Αθήνα κατά το διάστημα της έρευνας (2008-2019)

Γ.1. Κρίση: μεταξύ δαιμονοποίησης και εξιδανίκευσης

Το 2007, η πρώτη εκδοχή της μπιενάλε της Αθήνας τιτλοφορείται «Destroy Athens». Το επιμελητηριακό κείμενο της έκθεσης ρωτά τις/τους επισκέπτριες/-τες: «Τι κι αν όλα δεν πάνε καλά; Τι κι αν κάποιος προσπαθήσει να δοκιμάσει την τύχη του, να υψώσει τη φωνή του, να συγκρουστεί, να καταλύσει τη συναίνεση, να καταστρέψει την Αθήνα;» (Kalpaksoglou, Υιο, και Zenakos 2007) Τα ερωτήματα αυτά, έναν χρόνο αργότερα αποδείχτηκαν προφητικά. Στις 6 Δεκεμβρίου 2008, ο δεκαπεντάχρονος Αλέξης Γρηγορόπουλος δολοφονείται από ειδικό φρουρό της Αστυνομίας στα Εξάρχεια. Η δολοφονία του αποτέλεσε αφορμή για πολύμηνες ταραχές στο κέντρο της πόλης, με υλικές συνέπειες, που χαρακτηρίστηκαν στον τύπο και ως «εξέγερση». Επρόκειτο για μια κοινωνική έκρηξη με πρωταγωνίστριες/-τές σε μεγάλο βαθμό άτομα νεαρών ηλικιών. Ο λόγος που επιλέγω αυτή την περίοδο ως σημείο έναρξης της έρευνάς μου είναι πως τα συμμετέχοντα άτομα, διαμαρτύρονταν τόσο για την ίδια τη δολοφονία και την αστυνομική βία στην Ελλάδα, όσο και γιατί έβλεπαν επίσης το μέλλον τους να διαγράφεται δυσοίωνο, σε συνδυασμό και με τη διεθνή χρηματοπιστωτική κρίση του 2008.¹⁹⁹ Τα στοιχεία αυτά, σε μεγάλο βαθμό, δίνουν το στίγμα της επόμενης δεκαετίας.

¹⁹⁹ Όταν η αγορά ακινήτων στις ΗΠΑ κατέρρευσε, διακόπηκε ο δανεισμός με αποτέλεσμα μια κρίση ρευστότητας, η οποία επηρέασε αλυσιδωτά την παγκόσμια οικονομία. Ωστόσο, «σε χώρες που βρίσκονται στο επίκεντρο της διεθνούς οικονομίας, όπως οι ΗΠΑ ή η Γαλλία», η κρατική διάσωση των τραπεζών προκρίθηκε ως η ενδεδειγμένη λύση και σε συνδυασμό με τον έλεγχο των δημόσιων δαπανών αποφεύχθηκε η κατάρρευση της εθνικής οικονομίας. Αντίθετα, ημι-περιφερειακές οικονομίες, όπως η Ελλάδα, των οποίων το

Σε λιγότερο από δύο χρόνια, οι φόβοι των διαμαρτυρόμενων απέκτησαν πιο συγκεκριμένη μορφή: Στις 23 Απριλίου 2010 ανακοινώθηκε η προσφυγή της Ελλάδας στον μηχανισμό στήριξης του Διεθνούς Νομισματικού Ταμείου (ΔΝΤ), γεγονός που σηματοδότησε τη λεγόμενη «ελληνική κρίση». Η θεωρητικός του πολιτισμού Laurent Berlant (2011b), με αφορμή την παγκόσμια οικονομική κρίση του 2008, ορίζει την κρίση ως μια «διαταραχή στην αναπαραγωγή της ζωής» κατά την οποία λαμβάνουν χώρα μετατοπίσεις αφενός σε ό,τι αφορά τις προσδοκίες, σχέσεις και κανόνες συμπεριφοράς και αφετέρου σε δομικό επίπεδο, καθώς το κράτος στη νεοφιλελεύθερη συνθήκη χάνει τον έλεγχο της διακυβέρνησης και τη δυνατότητα ρύθμισης προσώπων και αγορών. Για τον λόγο αυτό επιστρατεύει μέτρα λιτότητας και αυταρχικές πολιτικές σε μια προσπάθεια να διατηρηθεί στο συλλογικό φαντασιακό ως κυρίαρχος παράγοντας. Όπως παρατηρεί η Berlant, τα υποκείμενα «τα βγάζουν πέρα»²⁰⁰ βιώνοντας την κατάσταση της κρίσης όχι ως εξαίρεση, αλλά ως μια κανονικότητα της επισφάλειας, όπου κάθε προσδοκία και πρόβλεψη με βάση τα προηγούμενα αυτονόητα είναι ανεπαρκείς (Berlant 2011b, 3-4). Όσο η συνθήκη του χρέους και η προοπτική μιας πιθανής χρεοκοπίας «στοίχειωνε» το μέλλον της χώρας και την καθημερινότητα των κατοίκων, εκείνες/-οι αντιλαμβάνονταν την κρίση μέσα από την ιδέα της αναμονής ή του να βρίσκεται καμία/-εις «σε εκκρεμότητα» [being on standby], σε «κατάσταση αβεβαιότητας, αγωνίας και απώλειας ελέγχου» (Yalouri 2016). Η επιστροφή στο πατρικό σπίτι και η επ'αόριστον αναβολή της σκέψης για επαγγελματική εξέλιξη ή/και τη δημιουργία οικογένειας ήταν ζητήματα που απασχολούσαν με έναν επείγοντα τρόπο συνομιλήτριες/-τές μου .

Την ίδια στιγμή, όμως, τα μέτρα λιτότητας, η βίαιη καταστολή, η ολοένα και αυξανόμενη ανεργία, τα επάλληλα πλήγματα στις εργατικές συμβάσεις και τα ταμεία, καθώς και οι ιδιωτικοποιήσεις δημόσιων πόρων είχαν βρήκαν ως ανταπόκριση μαζικές διαδηλώσεις, καταλήψεις δημόσιων χώρων στο πλαίσιο του λεγόμενου «κινήματος των πλατειών» με εκφάνσεις σε όλη τη Μεσόγειο, τη δημιουργία ή την ενίσχυση δικτύων και χώρων «αλληλεγγύης-κοινωνικότητας» [solidarity socialities] (Rozakou 2017), καταλήψεις χώρων τέχνης ή άλλων χώρων με στόχο την απεύθυνση μέσω της τέχνης (βλ. Fotiadi 2017) καθώς και άλλες τακτικές διαμαρτυρίας και οικειοποίησης της πόλης, συχνά με τη χρήση

χρηματοπιστωτικό σύστημα στηριζόταν σε διεθνείς οικονομικές δραστηριότητες ρίσκου-κερδοσκοπίας [speculation], βρέθηκαν σε αδιέξοδο (Mattioli 2018, 1).

²⁰⁰ Οι Ρίκου και Χαβιαρά αντιλαμβάνονται τα έργα που παράχθηκαν εκείνη την περίοδο και αναφέρονταν στη λεγόμενη «ελληνική κρίση» ως «συσκευές» που έφτιαχναν (και φτιάχνουν) οι καλλιτέχνιδες/-ες ώστε να ανταπεξέλθουν στις συνεχόμενες αλλαγές και «μεταλλάξεις» [constant mutation] που συνέβαιναν στη χώρα (Rikou και Chaviara 2016).

καλλιτεχνικών εργαλείων. Το κέντρο της Αθήνας έφερε για καιρό τα ίχνη από τις σχεδόν καθημερινές διαδηλώσεις και τις συνεχόμενες συγκρούσεις (βλ. κεφ. 6).

Στις αρχές της δεκαετίας, ξεκίνησε τη δράση της και η ομάδα πολιτών *Atenistas* (2010). Με επίκεντρο τον δημόσιο χώρο στην Αθήνα, προώθησε έναν επανασχεδιασμό της στρατηγικής ταυτότητας [rebranding] της πόλης με βάση την καθαριότητα, το πράσινο, την «επιστροφή» των Αθηναίων στο «εγκαταλελειμμένο» κέντρο, την «επιχειρηματικότητα» (στόχος που ενώ περιλαμβανόταν αρχικά στην περιγραφή της ομάδας στη συνέχεια αφαιρέθηκε), την τόνωση των επενδύσεων και του τουρισμού και, εν γένει τον «εξευγενισμό». Δεν είναι τυχαίο πως οι δράσεις της ομάδας κεφαλαιοποιήθηκαν από τον Δήμο Αθηναίων και εντάχθηκαν στο πρόγραμμά του. Υιοθετώντας δημόσια μια πολιτική «μη-πολιτικής» οι δράσεις αυτές δίχασαν συνομιλήτριες/-τές μου και αρθρογράφους καθώς υιοθετούσαν το λεξιλόγιο της αριστεράς σε ό,τι αφορά την αλληλεγγύη, την κοινότητα, τη δράση και την επαναστατικότητα, ενώ στην πραγματικότητα έφεραν αντι-αριστερό, νεοφιλελεύθερο πρόσημο (Papailias 2019· Δερβενιώτης 2011).

Νέα πρόσωπα μεταξύ στίγματος και εξιδανίκευσης προβάλλονται για την Αθήνα από πολλούς και διαφορετικούς φορείς και υποκείμενα: εκτός από τις ομάδες κατοίκων, επίσης από το κράτος, δημόσιους και ιδιωτικούς θεσμούς, μέσα ενημέρωσης και διαδικτυακές πλατφόρμες επικοινωνίας, πολλές φορές με τη συμβολή της τέχνης. Οι μετατοπίσεις αυτές συμβαίνουν άλλοτε μέσα από την κατασκευή «γεωγραφιών του φόβου» (Κουτρολίκου 2015, 116) κι άλλοτε μέσα από μεταβολές στον πολιτιστικό και τουριστικό της χάρτη.

Σε ό,τι αφορά τον φόβο και τον στιγματισμό, η αύξηση της ανεργίας και της επισφάλειας ευρύτερα ενίσχυσε προϋπάρχουσες στην ελληνική κοινωνία εθνοπατριαρχικές διεκδικήσεις και λόγους. Αλληλένδετη είναι η άνοδος της ξενοφοβίας και της ακροδεξιάς [συχνά με δεσμούς με πρόσωπα της Εκκλησίας (Bampilis 2017)] και η αύξηση της εθνικιστικής βίας και των ομοφοβικών επιθέσεων (Αθανασίου 2012· Kotouza 2019· Papanikolaou 2018). Όλα αυτά, όμως, δεν είναι ανεξάρτητα από επίσημες κρατικές πολιτικές. Χαρακτηριστικοί είναι οι λόγοι και οι παρεμβάσεις στην περιοχή του Γερανίου και ευρύτερα της Ομόνοιας και του άξονα της Πατησίων, ιδιαίτερα από τα τέλη της δεκαετίας του 2000 ως τα μέσα της δεκαετίας του 2010. Κυβερνητικοί λόγοι, κυρίαρχα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, οργανώσεις πολιτισμών/-ών, δράσεις και ανακοινώσεις του Κέντρου Ελέγχου

και Πρόληψης Νοσημάτων (ΚΕΕΛΠΝΟ),²⁰¹ η εκκαθαριστική αστυνομική επιχείρηση με το μάλλον ειρωνικό όνομα *Ξένιος Ζευς* (2012-14) (Rozakou 2018), αλλά και οι βίαιες παρεμβάσεις μελών της νεοναζιστικής («εθνικιστικής», σύμφωνα με τα μέλη της από τη δεκαετία του 1990 και ύστερα) οργάνωσης και κοινοβουλευτικού κόμματος (2012-2020) της Χρυσής Αυγής, κατασκεύαζαν την περιοχή ως «απειλή» για την υγεία, το εμπόριο, τον τουρισμό και την ελληνικότητα²⁰² του κέντρου. Η ρητορική περί «καθαρότητας» που υιοθετήθηκε από τους φορείς και δράστες που ανέφερα και κατασκεύαζε την περιοχή ως «γκέτο» (Κουτρολίκου 2015, 120· βλ. και Douglas [1966] 2006), είναι ενδεικτική του πώς η υγεία μπορεί να αποτελέσει πεδίο άσκησης (βιοπολιτικής) εξουσίας και πώς επιστρατεύεται ο φόβος προς αυτή την κατεύθυνση (Φουκώ 2002· Kotouza 2019· Sontag 1978). Κυρίαρχοι λόγοι δαιμονοποιούν επίσης τα Εξάρχεια ως «άβατο ανομίας» με αφορμή τα γεγονότα του Δεκέμβρη του 2008 (Κουτρολίκου 2015). Έκτοτε, οι διαμαρτυρίες στο κέντρο κατηγορήθηκαν ως πληγή για τη διεθνή εικόνα της χώρας, τον τουρισμό και τις πωλήσεις. Η κατασκευή των Εξαρχείων ως επικίνδυνου «αστικού» ή «επαναστατικού θυλάκου» (Φιλιππίδης 2014, 42), όρου που απαντά στα τρέχοντα διεθνή εγχειρίδια στρατιωτικών και αστικών επιχειρήσεων, νομιμοποιεί τη βαθμιαία στρατιωτικοποίηση της αστυνομίας και την παρουσία στρατού σε διαμαρτυρίες. Ο χαρακτηρισμός περιοχών ως «γκέτο» ή «άβατο» που θέτουν σε κίνδυνο την ενότητα της πόλης, καθώς και η ρητορική περί της χαμένης χωρικής συνέχειας που πρέπει να «αποκατασταθεί», στόχο έχει να θέσει τη διαφωνία και την αντίσταση (θα προσέθετα και τη διαφορά) υπό έλεγχο (Φιλιππίδης 2014).

Η εικονογραφία των εξεγέρσεων στην Αθήνα χρησιμοποιείτο εκείνη την περίοδο ως ισοδύναμο της «ελληνικής κρίσης» παγκοσμίως. Ωστόσο δεν έφερε μονάχα το αρνητικό πρόσημο μιας πρωτεύουσας σε «παρακμή», αλλά ασκούσε κι ένα είδος γοητείας στις/τους αποδέκτριες/-τες της (Kalantzis 2016a). Η επαναλαμβανόμενη προβολή εικόνων από τις ταραχές συμμετείχε στην αισθητοποίησή τους (καθώς και της κρίσης γενικότερα). Μορφές παρέμβασης στην πόλη που επίσημα χαρακτηρίζονταν ως καταστροφές ή βανδαλισμοί, όπως τα μη αδειοδοτημένα γκράφιτι, για παράδειγμα, συμμετείχαν στην κατασκευή και παγίωση ουσιοκρατικών αντιλήψεων περί της Αθήνας ως ενός εξιδανικευμένου, «μυθικού», φύσει ανατρεπτικού τόπου (Σούμπαση 2021, 68· Grigoriadou και Samantas 2021· Ieropoulos 2018·

²⁰¹ Έπαιξε κεντρικό ρόλο στη στοχοποίηση και στον στιγματισμό μεταναστευτικών υποκειμένων, καθώς και στον δημόσιο διασυρμό οροθετικών γυναικών ως «απειλής» κατά της δημόσιας υγείας (βλ. Kotouza 2019· βλ. κεφ. 5).

²⁰² Για το δημογραφικό ζήτημα στην Ελλάδα ως «έκτακτη ανάγκη» και τις έμφυλες προεκτάσεις τέτοιων ανησυχιών βλ. Αθανασίου 2007.

Kalantzis 2015· 2016a· Malafekas, Stafylakis, και Zefkili 2017· Rikou, Yalouri και Lambropoulos 2021· Stafylakis 2017). Επιπλέον, η συμπερίληψη (ακτιβιστριών/-τών, δημοσιογράφων, καλλιτεχνιδων/-ών κλπ.) σε τέτοιες εικόνες αντίστασης, εξέγερσης ή αλληλεγγύης συχνά λειτουργούσε ως μέσον αυτοηρωοποίησης (Kalantzis 2015, 2016b), ενώ η σημασία της αυτοπρόσωπης παρουσίας και εμπειρίας (ιδιαίτερα στο πλαίσιο της λεγόμενης «προσφυγικής κρίσης») ανακαλούσε το «προσκύνημα» στην Ακρόπολη των περιηγητών του Grand Tour (Παπαταξιάρχης 2019). Εκτός από τα ενημερωτικά άρθρα και ρεπορτάζ, εικόνες από διαδηλώσεις, καταστροφές, σπασίματα, καμένους κάδους εμφανίζονταν συχνά επίσης στο πλαίσιο της τέχνης, όπως μαρτυρά, για παράδειγμα, το τρέιλερ της 3ης Μπιενάλε της Αθήνας *Μονόδρομος* (2011) –γίνεται φανερό ότι οι τίτλοι των Μπιενάλε σφυγμομετρούν τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες στην Αθήνα– σε σκηνοθεσία Γιώργου Ζώη, στο οποίο μια κόκκινη βόμβα χρώματος σκάει επάνω στο κράνος ενός άνδρα με στολή Ματ, ενώ ένας άλλος άνδρας με καλυμμένο το πρόσωπο ρίχνει μια μολότοφ έξω από το Πανεπιστήμιο Αθηνών.²⁰³

Το στερεότυπο της Αθήνας ως ενός εμμενώς ανατρεπτικού τόπου και εξεγερμένης πόλης έλαβε όχι μόνο εθνικές (ή τοπικιστικές), αλλά και έμφυλες προεκτάσεις. Το εθνικό και «εναλλακτικά» αρρενωπό²⁰⁴ πρόσημο αγνοούσε συχνά τις υπόλοιπες φωνές που εξεγείρονταν, οι οποίες δεν χωρούσαν σε αυτό το σχήμα (Σούμπαση 2021). Ωστόσο, αυτό φαίνεται να αλλάζει τα τελευταία χρόνια. Σε αυτή την αλλαγή αισθητικής (και πολιτικής) θεωρώ πως έχουν συμβάλει και οι μαζικές διαδηλώσεις με αφορμή τη δολοφονία του

²⁰³ Βλ. το βίντεο εδώ: https://www.youtube.com/watch?v=7s2_p8A3NHo&t=25s (ημερομηνία πρόσβασης 22/04/2023).

²⁰⁴ Σύμφωνα με την αντίληψη ότι το φύλο αποτελεί μια επιτελεστική διαδικασία (J. Butler [1993] 2008· [1990] 2009), η αρρενωπότητα συνίσταται σε ένα σύνολο ιδεών, ρόλων και χαρακτηριστικών που καθορίζουν την έμφυλη επιτέλεση του ανδρισμού σύμφωνα με το πώς αυτός είναι διανοητός και επιθυμητός σε κάθε κοινωνία. Η έννοια της αρρενωπότητας, εκτός του ότι βρίσκεται υπό διαρκή διαμόρφωση, επίσης δεν είναι μοναδική και μονοδιάστατη σε μια δεδομένη κοινωνία. Αντίθετα, διαφορετικές εκδοχές αρρενωπότητας συνυπάρχουν ιεραρχικά σε συγκεκριμένες συνθήκες. Οι διαφορετικές αυτές εκδοχές, παρότι εννοιολογούνται ευρέως ως κοινωνικά «υποδεέστερες» ή αντικοφορμιστικές, την ίδια στιγμή πληροφορούνται και αντλούν από ηγεμονικές, κανονιστικές αντιλήψεις γύρω από την κυρίαρχη, ή «σωστή» αρρενωπή επιτέλεση (Χαλκιά 2012· 2021· Connell 2005). Κοινωνικές/-οι επιστήμονες παρατηρούν τη σύγκρουση διαφορετικών αρρενωποτήτων στην Ελλάδα σήμερα με αφορμή, ανάμεσα σε άλλα, την πρακτική του γκράφιτι, τη δολοφονία του Αλέξη Γρηγορόπουλου, τα συλλαλητήρια γύρω από τη Συμφωνία των Πρεσπών κ.α. Στους συσχετισμούς αυτούς δυνάμεων, διαπιστώνεται η ύπαρξη όχι μόνο μιας και μόνο ηγεμονικής μορφής αρρενωπότητας, αλλά και επιμέρους εναλλακτικών: κάποιων, για παράδειγμα, μάλλον αποδυναμωμένων στον παρόντα συσχετισμό δυνάμεων, αλλά με ηγεμονικές βλέψεις, όπως προκύπτει στην περίπτωση των συλλαλητηρίων για το «Μακεδονικό Ζήτημα»· άλλων αντι-ηγεμονικών, όπως αναδύονται μέσα από την πρακτική του γκράφιτι ή μέσα από τα αντι-μνημονιακά συλλαλητήρια· κι άλλων, τέλος, εναλλακτικών, που αντικαθιστούν κανονιστικές, αλλά υποτιθέμενα ξεπερασμένες μορφές αρρενωπής διακυβέρνησης, όπως παρατηρείται με τους λόγους που εκφράζονται με την εκλογική νίκη του ΣΥΡΙΖΑ το 2015. (Κρατίδου 2021· Σούμπαση 2021· Χαλκιά 2012· 2021· Halkias 2016).

ακτιβιστή Ζακ Κωστόπουλου/της κουήρ περφόρμερ Zackie Oh το 2018.²⁰⁵ Στο πλαίσιο τους, έχουν προκύψει διαφοροποιήσεις μεταξύ υποκειμένων και ομάδων του αναρχικού και αναρχοκουήρ χώρου, καθώς και της ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητας, σε ό,τι αφορά τους τρόπους διεκδίκησης (Ντελάκος 2020· Marinoudi 2018).²⁰⁶

Σε ό,τι αφορά τον έλεγχο του δημόσιου χώρου, οι όροι «αποκατάσταση» ή «επαναδραστηριοποίηση» διατυπώνονται συχνά από κρατικούς και ιδιωτικούς φορείς (μέχρι και σήμερα) δημιουργώντας την αίσθηση πως κάτι που «μας» ανήκει έχει απολεσθεί. Εκ μέρους κυβερνήσεων και δημοτικών αρχών επιβάλλονται μέτρα και προτείνονται σχέδια και δράσεις που αφορούν τόσο την καταστολή και τον στιγματισμό μη επιθυμητών ομάδων που κινούνταν στο κέντρο της πόλης όσο και την «επανακατοίκησή» του από άλλες ομάδες, συχνά μέσω του πολιτισμού (*Απόφαση 1397*, 2016). Μετά την πρώτη μαζική απογοήτευση που επέφερε η κρίση, νέα σενάρια αστικών αναπλάσεων και στρατηγικών ταυτότητας πόλης διαμορφώθηκαν και προωθήθηκαν προς διεθνή και εγχώρια κατανάλωση, επίσης μέσα από τον τομέα του πολιτισμού, της σύγχρονης τέχνης και του πολιτισμικού τουρισμού. Στο πλαίσιο της νομιμοποίησης της «δυνατότητας έγκρισης της εκπόνησης μελετών για έργα του δημόσιου με δαπάνη φυσικών ή νομικών προσώπων και σκοπό τη δωρεά τους στο Ελληνικό Δημόσιο»,²⁰⁷ προτείνεται το Rethink Athens, ένας διαγωνισμός για την ανάπλαση του κέντρου της Αθήνας σε σύμπραξη του ΥΠΕΧΩΔΕ και του Ιδρύματος Ωνάση. Αναπαράγοντας τις αξίες του «πρασίνου», της «τάξης», της ασφάλειας και της καθαριότητας, συχνά θεωρούμενες ως δείκτες ευρωπαϊκότητας ήδη από το 19ο αιώνα (Γιαννιτσιώτης 2004),²⁰⁸ η νικητήρια πρόταση του διαγωνισμού Rethink από την ομάδα OKRA, παρουσιάζει το κέντρο της πόλης καταπράσινο και φωτισμένο, με τους κεντρικούς της δρόμους πεζοδρομημένους και τα κτίρια που έμειναν κενά, λόγω της ύφεσης, να έχουν μετατραπεί σε χώρους πολιτισμού, που θα φιλοξενούν «προγράμματα που σχετίζονται με την ελληνική φιλοσοφία, την επιστήμη, το θέατρο και την τέχνη». Το πρόγραμμα, εν μέσω της διεθνούς υποτίμησης της εικόνας της χώρας και της γενικής απογοήτευσης, υπόσχεται «ένα λαμπρό μέλλον για την Αθήνα» η οποία θα «ξανακερδίσει την πολιτική, οικονομική και

²⁰⁵ Μετά το πέρας της περιόδου της έρευνας, στην αμφισβήτηση αυτή συνέβαλαν σημαντικά οι κουήρ φεμινιστικές δράσεις που ανταποκρίνονταν στην έμφυλη βία και τις γυναικοκτονίες.

²⁰⁶ Βλ. επίσης Marinoudi 2018 για αντίστοιχες παρατηρήσεις πριν από τη δολοφονία του Κωστόπουλου.

²⁰⁷ <http://www.rethinkathens.org/gre/project> (ημερομηνία πρόσβασης 17/01/2019).

²⁰⁸ Το πράσινο δεν υποστηρίζεται μόνο από επίσημους θεσμούς και ομάδες κατοίκων, όπως οι Atenistas, που δρουν επιβεβαιωτικά ως προς τα κυρίαρχα αφηγήματα για την πόλη, αλλά και από ομάδες που αυτοπροσδιορίζονται ως αντισυστημικές (και συνεπώς δεν είναι η ευρωπαϊκή ταυτότητα το ζητούμενό τους). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η κίνηση για τη μετατροπή του πάρκινγκ στην συμβολή των οδών Ζωοδόχου Πηγής και Ναυαρίνου σε ανοιχτό πάρκο (το οποίο σήμερα παραμένει για διάφορους λόγους κλειδωμένο), ή το κίνημα guerilla gardening που γνώρισε άνθιση πριν από λίγα χρόνια στην Αθήνα.

συμβολική σημασία της [...] για ακόμα μια φορά ανοίγοντας το δρόμο για πόλεις σε όλο τον κόσμο». ²⁰⁹ Το Rethink, όπως φαίνεται από το προωθητικό του βίντεο, δεν καταφέρνει να ξεφύγει από την επίκληση στην αρχαία κληρονομιά που όπως έχω ως τώρα περιγράψει χαρακτηρίζει και χαρακτηρίζει τις κρατικές πολιτιστικές πολιτικές. ²¹⁰

Την ίδια στιγμή, ο Σύνδεσμος Ελληνικών Τουριστικών Επιχειρήσεων (ΣΕΤΕ) έδωσε έμφαση στον αστικό τουρισμό και τις πολιτισμικές διαδρομές. ²¹¹ Σε συμφωνία με τις προτάσεις του, αλλά και ανεξάρτητα από αυτές, πληθώρα θεματικών ξεναγήσεων, χαρτογραφήσεων προσανατολίστηκαν ήδη από τα πρώτα χρόνια της χρηματοπιστωτικής κρίσης στη street art, σε εναλλακτικούς χώρους τέχνης και συλλογικότητες, στα γεγονότα γύρω από την οικονομική ύφεση και στη «γοητευτική παρακμή» ²¹² της πόλης. Οι εικόνες των διαδηλώσεων αλλά και των γκράφιτι και των άλλων πολιτικών του δρόμου για τη διεκδίκηση της πόλης και την εναντίωση στις πολιτικές λιτότητας κατέληξαν να θεωρούνται αντιπροσωπευτικές της «ελληνικής κρίσης» διεθνώς και τουριστικό αξιοθέατο. Η διεθνής κυκλοφορία αυτών των εικόνων σε εκθεσιακά άρθρα συνέβαλε σταδιακά σε μία εξιδανίκευση της Αθήνας ως μιας γοητευτικής, εμμενώς ριζοσπαστικής πόλης (Καλαντζής 2015· Ieropoulos 2018· Kalantzis 2015) (βλ. και κεφ. 6).

Έτσι, κατά τα πρώτα χρόνια μετά την επιβολή των Μνημονίων, πολιτιστικοί θεσμοί, ερευνητικά και καλλιτεχνικά υποκείμενα και μέσα ενημέρωσης από την υπόλοιπη Ευρώπη φαινόταν να κοιτάζουν εκ νέου προς την Αθήνα· αυτή τη φορά, όμως, όχι σε αναζήτηση ενός αρχαίου ερείσματος του ευρωπαϊκού πολιτισμού αλλά για τους σύγχρονους πολιτικούς αγώνες, τους συλλογικούς τρόπους ανταπόκρισης στις οικονομικές δυσκολίες, την «αλληλεγγύη» και την «αυτο-οργάνωση» (υποκειμένων με μεταναστευτική εμπειρία, δικτύων καταναλωτριών/-τών, καταλήψεων κ.λπ.), καθώς και τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή (βλ. Yalouri 2018a). ²¹³

²⁰⁹ <http://www.rethinkathens.org/gre/project> (ημερομηνία πρόσβασης 17/01/2019).

²¹⁰ Το εγχείρημα τελικά ματαιώθηκε, καθώς η Ευρωπαϊκή Επιτροπή έκρινε πως, σε περίοδο οικονομικής ύφεσης, άλλα έργα θα ήταν περισσότερο επείγοντα για την Αθήνα. <https://www.lifo.gr/mag/features/4595> (ημερομηνία πρόσβασης 17/01/2019).

²¹¹ <http://crisisobs.gr/wp-content/uploads/2014/07/SETE-Report.pdf> (ημερομηνία πρόσβασης 23/05/2023).

²¹² <https://web.archive.org/web/20151001111250/http://www.atathens.org/tours-en.html> (ημερομηνία πρόσβασης 23/05/2023).

²¹³ Η καλλιτέχινδα Εύα Γιαννακοπούλου, μέσα από το έργο της Square, βιντεοσκοπώντας και ρωτώντας τα άτομα που συγκεντρώνονταν στην πλατεία Συντάγματος για ποιο λόγο βρίσκονταν εκεί, επεδίωξε να προσεγγίσει διάφορες διαστάσεις του χώρου της περιόδου της κρίσης και ιδιαίτερα των «αγανακτισμένων». Στο βίντεό της, μικρές ομάδες δημοσιογράφων, καλλιτεχνιδών/-ών, ερευνητριών/-τών από διάφορα πεδία, εθελοντριών/-τών με κάμερες βρέθηκαν στο Σύνταγμα ώστε να καταγράψουν από πρώτο χέρι (βλ. και Παπαταξιάρχης 2019) τα όσα συνέβαιναν στην Αθήνα. Το έργο της αναδεικνύει το πώς εικόνες από την πλατεία Συντάγματος συνέβαλαν ιδιαίτερα στη συγκρότηση στερεοτυπικών αναπαραστάσεων της κρίσης. Όπως η ίδια σχολίασε σε έναν από τους διάλογους που έλαβαν χώρα κατά τη διάρκεια του πρότζεκτ της «Όλοι μας

Το ανανεωμένο ενδιαφέρον για την Αθήνα φαίνεται να πυροδοτήθηκε από τη λεγόμενη «ελληνική κρίση», καθώς και τους κοινωνικοπολιτικούς αγώνες και τους «από τα κάτω» τρόπους διαχείρισης της κρίσης και της προσφυγικής μετακίνησης. Ταυτόχρονα, οι χαμηλές τιμές των ακινήτων, το χαμηλό κόστος ζωής και η έντονη πολιτιστική ζωή της πόλης στα μέσα της δεκαετίας του 2010 αποτέλεσαν παράγοντα έλξης νέων κατοίκων στην Αθήνα, κυρίως από χώρες της ΕΕ που εργάζονταν στον πολιτισμό ή εξ αποστάσεως. Αναζήτησαν μόνιμη κατοικία σε αναδεικνυόμενες γειτονιές του κέντρου, όπως η Κυψέλη, η οποία χαρακτηριζόταν συχνά από συνομιλήτριες/-τές μου ως ιδιαίτερα «ενδιαφέρουσα», καθώς συγκέντρωνε, πλέον, μετά την αποχώρηση των μεσοαστών (B1), επίσης κατοίκους από πολλές διαφορετικές κουλτούρες και τις/τους δεύτερης γενιάς απογόνους τους.²¹⁴ Οι αλλαγές αυτές, σε συνδυασμό με άλλους παράγοντες, όπως για παράδειγμα την έκδοση συγκριτικά φθηνών golden visa με την αγορά ακίνητης περιουσίας (Papam 2021)²¹⁵ έχουν συμβάλει στον σταδιακό «εξευγενισμό» περιοχών του κέντρου και, τα τελευταία χρόνια, τη σημαντική αύξηση των ενοικίων.²¹⁶

Γ.2. Νέες συνθήκες καλλιτεχνικής παραγωγής, οργάνωσης και διάχυσης

Σε ό,τι αφορά το πεδίο της τέχνης, κρατικές πολιτικές γύρω από τον πολιτισμό και τον τουρισμό αλλά και το διεθνές ενδιαφέρον για την πόλη είχαν εστιαστεί επί πολλές δεκαετίες γύρω από την αρχαιότητα αφήνοντας στο παρασκήνιο τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή αλλά και τη σύγχρονη πόλη (Yalouri και Rikou 2021). Οι εξελίξεις μετά τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 2004 και ιδιαίτερα οι προκλήσεις που προέκυψαν από τη διεθνή χρηματοπιστωτική κρίση του 2008 αποτέλεσαν αφορμή για δημόσιες συζητήσεις αλλά και κριτικές εκθέσεις και καλλιτεχνικές παρεμβάσεις. «*Η κρίση*», όπως μου είπε ένας Έλληνας καλλιτέχνης που ζει στο εξωτερικό, «υποχρέωσε την ελληνική σκηνή να αυτοπροσδιοριστεί». Υποκείμενα που δραστηριοποιούνταν στην τέχνη και τον πολιτισμό άρχισαν ολοένα και περισσότερο να φέρνουν στο φως τους αποκλεισμούς, τους μύθους και τις αποκρύψεις που συγκροτούν το εθνικό αφήγημα και την κληρονομιά (Φωκιανάκη 2019· Rikou και Chaviara 2016· Yalouri και Rikou 2021). Καλλιτεχνικά έργα, επίσης, ανέδειξαν και άσκησαν κριτική

κάνουμε ένα πρότζεκτ στο Σύνταγμα». <http://www.evagiannakopoulou.com/Square> (ημερομηνία πρόσβασης 11/05/2023). Για μια προσέγγιση των πλατειών από μια οπτική των «κοινών» και της συλλογικής οικειοποίησής τους βλ. Σταυρίδης 2011.

²¹⁴ Ενώ την ίδια περίοδο οι μεταναστευτικές ροές από την Αφρική και την Ασία προς την Ευρώπη επίσης εντείνονται συνεχίζοντας να εμπλουτίζουν, παροδικά ή και πιο μόνιμα, τον κοινωνικό ιστό της πόλης.

²¹⁵ Για μια άλλη οπτική, βλ. Lakiotakis 2021.

²¹⁶ Η φιλόσοφος και θεωρητικός του φεμινισμού Rosi Braidotti (2014, 177) εφιστά την προσοχή στον κίνδυνο εξιδανίκευσης και δοξολογίας της έννοιας του περιθωρίου στο πλαίσιο του σύγχρονου καπιταλισμού. Τέτοιες εξιδανικεύσεις έλαβαν χώρα συχνά στο πλαίσιο της έρευνας: η εξιδανικευτική προσέγγιση της d14 στην Αθήνα καθώς και το «ενδιαφέρον» επισκεπτών/-τριών για τα Σκόπια αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα.

σε λιγότερο ή περισσότερο εμφανείς μορφές της «ελληνικότητας» και της εθνο-πατριαρχίας (βλ. ενδεικτικά: Αναγνωστόπουλος και FYTA 2017· Σταφυλάκης 2017· Sevasti 2017).

Το πάγιο ενδιαφέρον της πολιτιστικής πολιτικής, αλλά και η εξιδανίκευση της αρχαιότητας εκ μέρους μεγάλης μερίδας των καλλιτέχνιδων/-ών δίνουν σε σημαντικό βαθμό τη θέση τους στη σύγχρονη αστική ζωή και στα προβλήματα του παρόντος. Η ίδια η κρίση αποτελεί ιδιαίτερα συχνή θεματική καλλιτεχνικών έργων και εκθέσεων. Οι Ρίκου και Χαβιαρά αντιλαμβάνονται τα κριτικά έργα που παράχθηκαν εκείνη την περίοδο ως «συσκευές» που έφτιαχναν (και φτιάχνουν) οι καλλιτέχνιδες/-ες ώστε να ανταπεξέλθουν στις συνεχόμενες αλλαγές και «μεταλλάξεις» [constant mutation] που συνέβαιναν στη χώρα (Rikou και Chaviara 2016). Τέλος, μετά (και συχνά μέσα από) τον Δεκέμβριο του 2008 και ιδιαίτερα από τα μέσα της δεκαετίας του 2010 πυκνώνουν πολιτικές αλλά και καλλιτεχνικές κουήρ συλλογικότητες και συνεργασίες (Σταφυλάκης 2017· Λεδάκη, Μάνεση, και Ευθυμίου χ.χ· Marinoudi 2018· Filtig 2018· Papanikolaou 2011). Η κουήρ²¹⁷ και αργότερα επίσης η πολιτική ντραγκ τέχνη συνδιαμόρφωσε την τοπική καλλιτεχνική σκηνή μέσα από (αυτο-οργανωμένα και μη) φεστιβάλ, καμπαρέ, έντυπα, αλλά και συμμετοχές στη Μπιενάλε της Αθήνας και άλλες καλλιτεχνικές εκθέσεις.

Ανάμεσα στα ζητήματα που απασχόλησαν καλλιτεχνικά πρότζεκτ και συλλογικότητες ήταν η οικονομία,²¹⁸ τόσο σε επίπεδο αντικειμένου καλλιτεχνικής ενασχόλησης, όσο και σε επίπεδο αναζήτησης λύσεων επιβίωσης – μια σημαντική διαφορά σε σχέση με ό,τι ίσχυε πριν από την κρίση, που το κομμάτι αυτό το αναλάμβαναν κυρίως οι γκαλερί. Έτσι, πέρα από τις διαφορετικές θεματικές, επίσης εφαρμόστηκαν διαφορετικές

²¹⁷ Οι κουήρ επιτελέσεις, είτε πρόκειται για παραστάσεις και περφόρμανς είτε για επιτελέσεις/τελετουργικά της καθημερινότητας λειτουργούν πολιτικά και «κοσμοποιητικά» [worldmaking] (Muñoz 1999, ix), καθώς είναι σε θέση να δημιουργούν «εναλλακτικές», περισσότερο «συμπεριληπτικές όψεις του κόσμου» αλλά και χώρους στην πόλη (όπ.π., 195), συχνά «αποσυναρμολογώντας» κυρίαρχες κουλτούρες και «επαναχρησιμοποιώντας» ως πρώτη ύλη τα κομμάτια τους. Στις νέες αυτές συναρμολογήσεις τα επιμέρους θραύσματα έχουν τη δυνατότητα να λειτουργούν κριτικά, εκθέτοντας τον κυρίαρχο δημόσιο λόγο και χώρο της «ετεροκανονικότητας, της λευκής κυριαρχίας και του μισογυνισμού» (όπ.π., 5) και ευρύτερα τα κυρίαρχα και καταπιεστικά καθεστάτα αλήθειας.

²¹⁸ Ανάμεσα στα πολυάριθμα ερευνητικά και καλλιτεχνικά παραδείγματα θα μπορούσαν να αναφερθούν το διεπιστημονικό ερευνητικό εργαστήριο για την Αξία στο πλαίσιο της τέταρτης Μπιενάλε της Αθήνας σε επιμέλεια Ελεάνας Γιαλούρη, Απόστολου Λαμπρόπουλου και Ελπίδας Ρίκου το 2013 και το ερευνητικό πρόγραμμα/έκθεση School of Redistribution, μέρος του προγράμματος Future Climates σε επιμέλεια Ηλιάνας Φωκιανάκη και Antonia Alampi το 2017. Το πρώτο, εν μέσω της οικονομικής κρίσης, εγκαταστάθηκε για δύο μήνες εντός του πρώην κτιρίου του Χρηματιστηρίου Αξιών της Αθήνας, από όπου εξετάσε μέσα από θεωρητικό λόγο και καλλιτεχνικά έργα τι σημαίνει και πώς δημιουργείται «αξία» (οικονομική, ηθική, αισθητική). Το δεύτερο, μετά και την εμπειρία της documenta14 και της καλλιτεχνικής έκρηξης στην Αθήνα, εξετάζει πώς μικρής κλίμακας θεσμοί θα μπορούσαν να αναπτύξουν βιώσιμα μοντέλα, συμμαχίες και νέες πολιτιστικές πρακτικές υπό τις υφιστάμενες συνθήκες γενικής επισφάλειας. Με αφορμή μια άλλη κρίση, αυτή της πανδημίας του κορονοϊού, επανήλθε στο προσκήνιο η επισφάλεια που γνωρίζουν οι εργαζόμενοι/ες στον χώρο της τέχνης. Η πανδημία αποτέλεσε αφορμή για την εκ νέου ενεργοποίησή τους γύρω από πρωτοβουλίες, όπως η «Cultural Workers Alliance Greece - Πρωτοβουλία Εργαζομένων στον Πολιτισμό», που δημιουργήθηκε στα τέλη Μαρτίου 2020.

στρατηγικές παραγωγής και διάχυσης της τέχνης. Παρότι συλλογικότητες υπήρξαν αρκετά ενεργές στην αθηναϊκή καλλιτεχνική σκηνή και πριν από το 2008-12, έκτοτε ανακύπτει όλο και συχνότερα η ανάγκη για συσπείρωση και «αυτο-οργανωμένες» συλλογικές πρακτικές στο πεδίο της τέχνης. Υπήρξε μια περίοδος ιδιαίτερα έντονη σε ό,τι αφορά την καλλιτεχνική παραγωγή αλλά και την ανάδυση νέων ομάδων, κάτι που συνέβαλε στο να βρεθεί η πρωτεύουσα στο επίκεντρο του παγκόσμιου πολιτισμικού και καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος κατά τη δεκαετία του 2010, με αφορμή την κρίση (Rikou και Chaviara 2016· Rikou και Yalouri 2018).²¹⁹

Στον απόηχο και του κινήματος Occupy και σε μια περίοδο (ακόμη μεγαλύτερης) επισφάλειας για τις/τους καλλιτέχνιδες/-ες, η συλλογική δράση στην τέχνη επεδίωξε να καλύψει το ήδη υπάρχον αλλά ολοένα και προφανέστερο θεσμικό κενό και την αποσταθεροποίηση της αγοράς της τέχνης: περιορίστηκαν ή διακόπηκαν οι όποιες κρατικές χρηματοδοτήσεις, ενώ πολλές ιδιωτικές γκαλερί οδηγήθηκαν στο κλείσιμο λόγω της ύφεσης (Rikou και Chaviara 2016· Rikou και Yalouri 2018). Ενώ η ύφεση δεν σήμανε ουσιαστικές αλλαγές σε ό,τι αφορά την ούτως ή άλλως σχεδόν ανύπαρκτη χρηματοδότηση του τομέα των εικαστικών, εκείνος του θεάτρου γνώρισε μεγάλο πλήγμα μεταξύ 2010-2015.²²⁰ Πολλές από τις εκδηλώσεις και τα εγχειρήματα που έλαβαν χώρα την περίοδο που μελετώ εστιάστηκαν σε τρόπους συλλογικής οργάνωσης και αντίστασης· κάποια, μάλιστα, με στόχο να αποτελέσουν τα ίδια νέες, εφήμερες απόπειρες θέσμησης που θα «αγκάλιαζαν το ίδιο τους τέλος/σκοπό και την ανεπάρκειά τους» (Argyropoulou 2018, 144–45). Πολλές φορές, ενέτασσαν συλλογικές πρακτικές στους τρόπους καλλιτεχνικής έρευνας και παραγωγής, «θολώνοντας», έτσι, τα όρια «μεταξύ πολιτικής και καλλιτεχνικής πράξης» (Fotiadi 2017, 109· Rikou και Chaviara 2016). Άλλωστε, αρκετές από αυτές τις πρωτοβουλίες αποτελούνταν από άτομα που συμμετείχαν σε κινητοποιήσεις που χρησιμοποιούσαν αντίστοιχα εργαλεία, ενώ ομάδες γύρω από την τέχνη (με την ευρεία της έννοια) συγκροτήθηκαν συχνά στο πλαίσιο καταλήψεων.²²¹

²¹⁹ Για μια κριτική στη μυθοποίηση της συλλογικότητας εκείνη την περίοδο και τη σύνδεσή της με την εθνική μυθολογία, βλ. Stafylakis 2017.

²²⁰ Δεν είναι, ίσως, τυχαίο πως στις καταλήψεις με καλλιτεχνικό πρόσημο, που θα χαρακτηρίσουν τη δεκαετία του 2010, δραστηριοποιούνται έντονα υποκείμενα από τον χώρο του θεάτρου, Το 2015 η Υπουργός Πολιτισμού του νεοεκλεγέντος ΣΥΡΙΖΑ και ηθοποιός Λυδία Κονιόρδου επανέφερε τις επιχορηγήσεις παραστάσεων (Μουντράκη 2019).

²²¹ Όπως αυτές της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (2009), του Πάρκινγκ/Πάρκου Ναυαρίνου στα Εξάρχεια (2009), της Πλατείας Συντάγματος, στο πλαίσιο του πολύμηνου, ωστόσο την ίδια στιγμή βραχύβιου «κινήματος των αγανακτισμένων» (2011), του ραδιομεγάρου της ΕΡΤ, μετά από την κυβερνητική παύση της λειτουργίας της (2013), του θεάτρου Εμπρός, μια πρωτοβουλία της κίνησης Μαβίλη που παραδόθηκε σε ανοιχτή συνέλευση (2013) και του εγκαταλελειμμένου καφέ Green Park στο Πεδίον του Αρεως (2015) (βλ. και Fotiadi 2017).

Όλο και περισσότερες/-οι καλλιτέχνιδες/-ες εξέφραζαν ήδη από τις προηγούμενες δεκαετίες την ανάγκη να λειτουργούν έξω από το χώρο της γκαλερί, να προτείνουν εφήμερες δραστηριότητες που δεν είναι απαραίτητα συμβατές με τον λευκό κύβο (όπως καλλιτεχνικές παρεμβάσεις, εργαστήρια και δημόσιες συζητήσεις), καθώς και να εξερευνούν και να δημιουργούν συνδέσεις μεταξύ των τεχνών και της κοινωνικής πραγματικότητας ή σχέσεις που συμβαίνουν δημοσίως, συχνά σε μη συμβατικούς εκθεσιακούς χώρους. Μία συχνή πρακτική έχει υπάρξει η κατάληψη ή/και η επανενεργοποίηση χώρων που είτε λόγω της ύφεσης είτε για άλλους λόγους έχουν παραμείνει κενοί. Έτσι η χρήση κενών ή δημόσιων χώρων δεν έχει να κάνει μονάχα με τις ιδιαίτερες πολιτικοοικονομικές συνθήκες στη χώρα, αλλά και με εξελίξεις στο πεδίο της σύγχρονης τέχνης.

Η πιο πρόσφατη κοινωνική στροφή στην τέχνη και καλλιτεχνικά ρεύματα όπως η *σχεσιακή αισθητική*,²²² προβάλλουν αξίες όπως αυτές της συμμετοχής, της κοινότητας και της συνύπαρξης, ενώ, τα καλλιτεχνικά έργα που προτείνονται, συνίστανται συχνά σε αστικές παρεμβάσεις ή στη δημιουργία καταστάσεων και δομών για τη συμμετοχή και την ανταλλαγή. Όπως έχω ήδη επισημάνει, η τάση αυτή στην Ελλάδα συνδέθηκε με ομάδες που προέβαλαν επίσης μια ερευνητική και εφήμερη διάσταση της τέχνης (με αναφορές σε διεθνείς ομάδες όπως οι Stalker από την Ιταλία). Κάποιες από αυτές ήταν ακόμη ενεργές κατά τη δεκαετία του 2010, προτείνοντας δράσεις παράλληλα με τις νεότερες, ενώ μέλη τους εμπλέκονταν σε ή συνεργάζονταν με νεότερες πρωτοβουλίες όπως η κατάληψη του θεάτρου Εμπρός (έναρξη 2011) και αργότερα του καφέ Green Park (έναρξη 2015). Τα σημεία των καταλήψεων είχαν μάλλον το χαρακτηριστικό του ενδιάμεσου: το Εμπρός βρίσκεται μεταξύ του τουριστικού και πολύβουου Ψυρρή και της γειτονιάς του Γερανίου, που εκείνη την περίοδο στιγματιζόταν ως «γκέτο λαθρομεταναστών» στα κυρίαρχα ΜΜΕ· το Green Park στο Πεδίον του Άρεως, που ήταν τότε ιδιαίτερα παραμελημένο. Το Green Park βρισκόταν επίσης μεταξύ Εξαρχείων, μιας γειτονιάς γενικότερα αντιληπτής ως «ανατρεπτικής», και Κυψέλης, μιας «πολυπολιτισμικής» γειτονιάς. Σήμερα (και ανεξάρτητα από την παρουσία των δύο καταλήψεων εκεί) στις περιοχές αυτές είναι ιδιαίτερα αισθητά τα σημάδια του «εξευγενισμού» και της τουριστικοποίησης.

Οι δύο αυτές καταλήψεις έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού πεδίου και σε ανταλλαγές και ωσμώσεις (αλλά και, ακούσια, στην ενίσχυση του εξιδανικευτικού διεθνούς ενδιαφέροντος για την Αθήνα) συγκεντρώνοντας μεγάλο αριθμό ατόμων που ασχολούνται με τις παραστατικές, συγγραφικές και εικαστικές τέχνες,

²²² Για μια κριτική και εξέλιξη, βλ. Εισαγωγή και Mouffe [2001] 2008, Bishop 2008 [2004].

θεωρητικούς, επιμελήτριες/-τές κλπ. Στις δραστηριότητές τους συμπεριλήφθηκαν, επίσης, μεταναστευτικά υποκείμενα ή δεύτερης γενιάς απόγονοι μεταναστριών/-τών, που ακόμη τότε δεν είχαν ιδιαίτερη ορατότητα στο πλαίσιο άλλων θεσμών της σύγχρονης τέχνης. Εκεί δόθηκαν πολυάριθμες ευκαιρίες για ζυμώσεις και συνεργασίες ατόμων ανεξαρτήτως εθνότητας ή καταγωγής.²²³ Οι χώροι αυτοί και οι δραστηριότητες που ανέπτυξαν προτάθηκαν ως εναλλακτική στα «πολιτιστικά και καλλιτεχνικά μονοπώλια [και] τις “δημιουργικές πόλεις”» (Argyropoulou 2018, 143), μια αναφορά στη γλώσσα και τις προτεραιότητες των ευρωπαϊκών πολιτιστικών πολιτικών και τον τρόπο που αυτές εφαρμόζονταν μέσα από την κρατική και δημοτική πολιτιστική ατζέντα καθώς και την ανερχόμενη δράση των ιδιωτικών ιδρυμάτων. Σε κάθε περίπτωση και οι δύο χώροι αποτέλεσαν, παρά τις όποιες κριτικές (βλ. Stafylakis 2017), σημαντικούς τόπους διαρκούς αναδιαπραγμάτευσης ιδεών και τρόπων αλληλεπίδρασης τόσο μεταξύ των συμμετεχόντων/ουσών όσο με το κοινωνικό και χωρικό περιβάλλον στο οποίο έλαβαν χώρα.

Η Φωτιάδη παρατηρεί πως όταν οι συλλογικότητες άρχισαν να προσκαλούνται και να πλαισιώνονται από καλλιτεχνικούς και άλλους θεσμούς,²²⁴ η αρχική πολιτική κίνηση της συμμετοχής, της αυτοοργάνωσης και του μοιράσματος σκηνών απεύθυνσης (βλ. και Σταυρίδης 2011· [2002] 2018) έδωσε τη θέση της «σε μια παράσταση άυλης και απλήρωτης εργασίας» που περιλάμβανε την «παραγωγή ιδεών, την οργάνωση, την επικοινωνία και τη δικτύωση» (Fotiadi 2017, 121). Η επισφαλής θέση των καλλιτέχνιδων/-ών, που ως ένα σημείο τις/τους είχε ωθήσει, άλλωστε, να οργανωθούν σε συλλογικότητες, ήταν και σε αυτή την περίπτωση σε μεγάλο βαθμό ο λόγος για την αποδοχή τέτοιων μοντέλων εργασίας. Την ίδια στιγμή, η θέση των ίδιων των θεσμών που απηύθυναν προσκλήσεις σε καλλιτεχνικές συλλογικότητες παρέμενε επισφαλής λόγω της ελλιπούς ή και μηδενικής χρηματοδότησης

²²³ Τα πράγματα έκτοτε φαίνεται σταδιακά να αλλάζουν. Στο πλαίσιο της d14 λίγα χρόνια αργότερα, για παράδειγμα, αφενός συμπεριλήφθηκε ο Αφροέλληνας ράπερ Νέγρος του Μοριά και αφετέρου μετανάστριες/-τες που ζουν στην Αθήνα ενεπλάκησαν στο κοινοτικό πρότζεκτ Victoria Square Project του Αμερικανού καλλιτέχνη Rick Lowe, που εγκαθιδρύθηκε ως μέρος της διεθνούς έκθεσης (<https://www.facebook.com/VictoriaSquareProject/>). Ωστόσο, οι ευκαιρίες που δίνονταν για προβολή τους σε πιο μείνστριμ χώρους και θεσμούς που αφορούσαν τη σύγχρονη τέχνη ήταν ελάχιστες (για το θέατρο, βλ. Μπουζιούρη 2023). Η δολοφονία του George Floyd και το κύμα αντιδράσεων που επακολούθησε (2020), η αύξηση του ενδιαφέροντος των μεγάλων θεσμών γύρω από ζητήματα ταυτοτήτων τα τελευταία χρόνια, η διεθνής αναγνώριση Αφροελλήνων όπως οι αθλητές αδελφοί Αντετοκούνμπο κ.α., η διαρκής δραστηριότητα ομάδων και κοινοτήτων όπως η Ένωση Αφρικανών Γυναικών, η ενηλικίωση των δεύτερης γενιάς μεταναστριών/-τών των ρευμάτων από τη δεκαετία του 1990 και ύστερα αποτελούν κάποιους από τους παράγοντες που έχουν αυξήσει την ορατότητα της ήδη υπάρχουσας πλούσιας καλλιτεχνικής δραστηριότητας μεταναστριών/-τών και των απογόνων τους.

²²⁴ Αναφέρει την 4η Μπιενάλε της Αθήνας, AGORA (2013) και την 5-6η, *Omonoia* (2015-17), καθώς και την πλατφόρμα *συνΑθηνά* του Δήμου Αθηναίων για τη διασύνδεση μεταξύ συλλογικοτήτων και τη λογιστική τους υποστήριξη.

της σύγχρονης τέχνης εκείνη την περίοδο, ακόμα και θεσμών όπως η Μπιενάλε της Αθήνας, που συχνά λειτουργούσε με ελάχιστους πόρους (Ζευκλή 2015)

Κατά τη δεκαετία του 2010, η φρασεολογία γύρω από την κρίση υιοθετήθηκε ή σχολιάστηκε από επιμελήτριες/-τές και καλλιτέχνιδες/-ες στο πλαίσιο των πολλών διεθνών και τοπικών καλλιτεχνικών εκδηλώσεων που οργανώθηκαν με αφορμή την κρίση. Οι τίτλοι των εκθέσεων²²⁵ που έλαβαν χώρα από το 2010 γύρω από το θέμα είναι χαρακτηριστικοί και ενδεχομένως ενδεικτικοί για τις δυνατότητες της καλλιτεχνικής αξιοποίησης της κρίσης: “No country for young men”,²²⁶ “Artists in Athens-city of crisis”,²²⁷ “Hell as Pavilion” (Τζιρτζιλάκης και Αργυροπούλου 2013), “depression era”.²²⁸ Την ίδια στιγμή, η Εύα Φωτιάδη (Fotiadi 2017, 114) καταγράφει την «εξάντληση» που επέφεραν «τα ελληνικά πάνελ» [Greek-panel fatigue] που κατέκλυσαν το Βερολίνο στα μέσα της δεκαετίας του 2010.

Εξελίζεις που αφορούν την «κρίση», την αστυνομική βία, τις κυβερνητικές πολιτικές αλλά και διαδηλώσεις, κριτικές δημόσιες παρεμβάσεις και καλλιτεχνικές τοποθετήσεις σε σχέση με όλα αυτά προσέλκυαν το διεθνές δημοσιογραφικό, ερευνητικό,²²⁹ αρχιτεκτονικό, ιστορικό, πολιτικό αλλά και τουριστικό ενδιαφέρον. Ένας Έλληνας καλλιτέχνης με έδρα μια βορειοευρωπαϊκή πρωτεύουσα, σε μια συζήτησή μας γύρω από τη σύγχρονη τέχνη στην Ελλάδα, πιθανολόγησε πως «ένα κομμάτι της δικής [του] καριέρας [στο εξωτερικό] έγινε γιατί υπήρξε η κρίση»· σαν ο ίδιος να έγινε «ξαφνικά ο Έλληνας καλλιτέχνης». Σε πρότζεκτ που πραγματοποίησε σε διεθνούς φήμης μουσείο της χώρας όπου ζει, οι επισκέπτριες/-τες ρωτούσαν επανειλημμένα εάν το περιεχόμενο της έκθεσής του αφορούσε την «ελληνική κρίση». Όπως υποστήριζε, ήταν «ένας ρόλος που δεν τον ήθελα, μού δόθηκε. Δεν τον αρνήθηκα, δεν θα είχε κανένα νόημα να το παλέψω. Και είχε τελικά ενδιαφέρον ότι προσδιορίστηκα από κάποιον άλλον αυτή τη χρονική περίοδο, φαινομενολογικά μιλώντας».

²²⁵ Βλ. περισσότερα στο Rikou and Chaviara 2016.

²²⁶ Έκθεση σε επιμέλεια Κατερίνας Γρέγου στο BOZAR των Βρυξελλών (2014), η οποία φιλοξένησε καλλιτέχνιδες/-ες «το έργο των οποίων ασχολείται με τον αντίκτυπο της οικονομικής κρίσης στη χώρα τους». <https://www.katerinagregos.org/no-country-for-young-men-2014> (ημερομηνία πρόσβασης 14/12/2022).

²²⁷ Σε επιμέλεια του καθηγητή στο Τεχνικό Πανεπιστήμιο του Βερολίνου, Heiner Legewie, και του φωτογράφου Georg Eichinger. Η έκθεση έλαβε χώρα τόσο στο Ίδρυμα Rosa Luxemburg (Βερολίνο) όσο και στο Ίδρυμα Μιχάλη Κακογιάννη (Αθήνα).

²²⁸ Πρόκειται για ένα μακροχρόνιο πρότζεκτ το οποίο οργανώνει μια συλλογικότητα φωτογράφων, ερευνητριών/-τών, καλλιτεχνιδών/-ών και συγγραφέων που συστάθηκε στην Αθήνα το 2014. <http://depressionera.gr> (ημερομηνία πρόσβασης 14/12/2022).

²²⁹ Οι δύο «κρίσεις» της Ελλάδας, η κοινωνικοοικονομική και η προσφυγική κατά έναν ειρωνικό τρόπο αποτέλεσαν ευκαιρία για τον τομέα της έρευνας: το άνοιγμα του ερευνητικού ενδιαφέροντος για τη χώρα είχε ως συνακόλουθο τη συμπερίληψή της σε ερευνητικά προγράμματα και την προσέλκυση χρηματοδοτήσεων (και για εγχώριες/-ους ερευνητριες/-τές) (Αγγελίδου και Αστρινάκη 2023).

Ένα άλλο παράδειγμα από την ίδια περίοδο αφορά τις προσδοκίες στις οποίες καλούνται να ανταπεξέλθουν καλλιτέχνιδες/-ες από την Αθήνα ενόψει της κρίσης. Στην παρουσίαση των πτυχιακών εργασιών του Μεταπτυχιακού προγράμματος Εικαστικών Τεχνών της ΑΣΚΤ, γύρω στα μέσα της δεκαετίας του 2010, όταν η «ελληνική κρίση» πλέον αποτελούσε κεντρικό θέμα προβληματισμού της σύγχρονης τέχνης στην πόλη, η πλειονότητα των τελειόφοιτων φοιτητριών/-τών είχαν να επιδείξουν έργα με πληθώρα διαφορετικών μέσων (κυρίως σχεδιασμένα για έκθεση σε έναν λευκό κύβο), που αφορούσαν επίσης πληθώρα θεματικών, όπως η αρχαιολογία, η εμβύθιση στο τοπίο, η λαϊκή και η βιομηχανική παραγωγή, η σχέση των ανθρώπινων μορφών με τον δισδιάστατο σχεδιαστικό χώρο κ.α. Μια ακροάτρια, καλλιτέχνίδα με διεθνή καριέρα και με βάση το εξωτερικό, αφού είχε παρακολουθήσει την έκθεση και τη συζήτηση, δήλωσε, απογοητευμένη που σχεδόν καμία/-είς φοιτήτρια/-τής δεν αναφερόταν στο θέμα της κρίσης. Αυτό θα περίμενε, άλλωστε, όπως είπε, από νέα παιδιά, τα οποία θα έπρεπε να τα απασχολούν οι συγκυρίες στις οποίες εργάζονται.

Το ενδιαφέρον της για τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή στην Ελλάδα και ιδιαίτερα την Αθήνα εξέφρασε ανάμεσα σε άλλους διεθνείς πολιτιστικούς θεσμούς, η περιοδική έκθεση σύγχρονης τέχνης documenta, εμπνεόμενη από τα καλλιτεχνικά και πολιτικά εγχειρήματα που φιλοξενήθηκαν στη Μπιενάλε της Αθήνας AGORA (2013). Η δέκατη τέταρτη documenta (στο εξής d14) έλαβε χώρα το 2017 για πρώτη φορά, εκτός από το Kassel, και στην Αθήνα, με τον αμφιλεγόμενο τίτλο *Learning from Athens*. Η παρουσία της στην πόλη προσέφερε υλικό για ανθρωπολογική και καλλιτεχνική έρευνα (Rikou, Yalouri, και Lambropoulos 2021), ενώ κάποιες από τις δράσεις και τις επιλογές της αλλά και η ευρύτερή της προσέγγιση προβληματοποιήθηκε από καλλιτεχνικά projects, από παρεμβάσεις και εκθέσεις στην πόλη, όπως η Μπιενάλε της Αθήνας (συγκεκριμένα η εκδοχή *Waiting for the barbarians* του 2017),²³⁰ με την οποία ήταν αρχικά προγραμματισμένο να

²³⁰ Το 2017, οι διετείς δράσεις στο πλαίσιο της διπλής πέμπτης προς έκτη Μπιενάλε (AB5to6) *Ομόνοια* θα κορυφώνονταν με την έναρξη και της d14, με την οποία και είχε ανακοινωθεί συνεργασία. Ωστόσο, η σύνδεση με τη d14 τελικά δεν πραγματοποιήθηκε, ενώ και ο καλλιτεχνικός διευθυντής του *Ομόνοια* και ανθρωπολόγος Massimiliano Mollona αποχώρησε πριν το πέρας των δύο ετών. Η εκδοχή της έκθεσης που προγραμματιζόταν ως έκτη έλαβε τον τίτλο *Περιμένοντας τους Βαρβάρους* και αναπλαισιώθηκε ως «πρελούδιο» της έκτης. Εκείνη, με τον τίτλο *ΑΝΤΙ*, έλαβε χώρα το 2018, μετά από έναν χρόνο «ενεργητικής αναμονής», όπως και είχε προαναγγελθεί. Στον εκθεσιακό κατάλογο του *ΑΝΤΙ*, το πρελούδιο αναγνωρίζεται ως σημαντικό βήμα προς μια αλλαγή κατεύθυνσης μετά την ουτοπική *Ομόνοια* (Υίο 2018· Stafylakis 2018).

συνεργαστούν, καθώς και από μια σειρά σχολιαστριών/-τών από τα πεδία της τέχνης, των κοινωνικών επιστημών, της πολιτικής και της δημοσιογραφίας.²³¹

Τα ερείπια και η ανοικοδόμηση αποτελούν κοινές μεταφορές για την κρίση.²³² Κατά την περίοδο της ανακοίνωσης της έλευσης της d14 στην Αθήνα, ο Paul B. Preciado, επιμελητής του δημόσιου της προγράμματος, έγραψε ένα άρθρο για τη *Libération*, στο οποίο η Αθήνα, ελλείπει του καλοκαιρινού ήλιου, αποκαλύπτεται ως ένα «ένα γιγαντιαίο εξαθλιωμένο παλίμψηστο που αποτελείται από μια ατέρμονη υπερκάλυψη ερειπίων», όχι μονάχα αρχαίων, αλλά και σύγχρονων. Η λίστα των διαστρωματώσεων που παραθέτει περιλαμβάνει ρωμαϊκά, οθωμανικά, βιομηχανικά, ηλεκτρικά και νεοφιλελεύθερα ερείπια, καθώς και ερειπωμένα αυτοκίνητα, απανθρακωμένα από «τους αναρχικούς», ή άδεια, παγωμένα δωμάτια δημόσιων υπηρεσιών» (Preciado 2015). Όπως ανέφερα νωρίτερα, ήδη από την εποχή του Διαφωτισμού, τα ερείπια ασκούν γοητεία. Είναι συνδεδεμένα στη δυτική σκέψη όχι μονάχα με την καταστροφή, αλλά και με την ελπίδα για ανανέωση και γνώση (Yalouri 2021b). Η εικόνα της Αθήνας ως ενός τόπου ερειπίων με επάλληλες στρώσεις ιστορίας και νοήματος, σε συνδυασμό με τη μετακίνηση της d14 από το Kassel στην Αθήνα και την εστίαση του ενδιαφέροντός της στη μάθηση παραπέμπει στο Grand Tour (Craik 2002· Grigoriadou και Samantas 2021· Yalouri 2018a). Η έκθεση κατηγορήθηκε ευρέως για προσέγγιση της Αθήνας με τρόπους που είχαν αντιστοιχίες με εκείνους του ταξιδιού των ευρωπαϊκών ελίτ των προηγούμενων αιώνων. Φαίνεται, όμως, πως σε αυτή την περίπτωση η γοητεία που ασκούσαν τα κλασικά ερείπια, δίνει τη θέση της στη γοητεία που ασκούν τα σύγχρονα ερείπια της κρίσης (Yalouri 2018a). Η παρουσία της d14 ενέτεινε την ήδη υπάρχουσα μετακίνηση προς την Αθήνα υποκειμένων που ασχολούνται με την τέχνη, κάποια από τα οποία εντάχθηκαν για μικρά ή μεγαλύτερα χρονικά διαστήματα στην τοπική καλλιτεχνική σκηνή.

Η Ζευκλή εντοπίζει την ανάδυση δύο κυρίαρχων στερεοτύπων εικόνων της Αθήνας κατά την περίοδο της ύφεσης και της προετοιμασίας για τη d14: Αφενός την Αθήνα ως «γγιγάντιο παλίμψηστο δυστυχίας» και φτώχειας και αφετέρου την Αθήνα ως ελκυστικό πειραματικό εργαστήριο συλλογικής δημιουργικότητας «όπου όλοι ήθελαν να έρθουν, να ζήσουν και να μάθουν ευρηματικές στρατηγικές επιβίωσης σε περιόδους κρίσης» (Ζευκλή

²³¹ Ενδεικτικά βλ. (Ζευκλή 2017· Παπαταξιάρχης 2019· Σαριλάκη 2017· Fokianaki και Varoufakis 2017· Ieropoulos 2018· Malafekas, Stafylakis, και Zefkili 2017· Rikou, Yalouri, και Lambropoulos 2021· Tran 2017· Yio 2018).

²³² Σε ένα άρθρο των *New York Times* με τίτλο «Athens, Rising», με φόντο τη θέα από το μουσείο προς την Ακρόπολη, η Αθήνα προβάλλεται «αναδυόμενη από τα συντρίμια της ως μία από τις πιο ζωντανές και σημαντικές πολιτιστικές πρωτεύουσες της Ευρώπης» (Wilder 2018).

2021). Στις συνθήκες αυτές, συχνά καλλιτεχνικές δραστηριότητες διεθνούς ή τοπικής έμπνευσης μπορούσαν να λαμβάνουν χώρα χωρίς χρηματοδότηση (βλ. και Fotiadi 2017). Για τη Ζευκιλή, είναι σημαντικό να προβληματιστούν τέτοιες εικόνες, ιδιαίτερα εάν καμία/-είς τις αντιληφθεί σε συνδυασμό με τις ευρωπαϊκές συνθήκες επισφάλειας και περικοπών στο πεδίο της τέχνης, που αποτελούν πλέον τη νέα σκληρή πραγματικότητα διεθνώς, και της οποίας υπερτονίζονται (από διεθνείς φορείς τέχνης) μονάχα οι υποτιθέμενα «θετικές» πλευρές: «ευελιξία, βιωσιμότητα, [...] δημιουργικότητα» (Ζευκιλή 2021).

Την περίοδο που δημοσιεύτηκε το άρθρο του Preciado, η d14 είχε ήδη εμπλακεί σε μια «τρίετη διαδικασία μάθησης και παραγωγής γνώσης»²³³ στην ελληνική πρωτεύουσα. Με τη συμμετοχή τοπικών κοινοτήτων, καλλιτέχνιδων/-ών και πρωτοβουλιών –και κάποιες φορές χωρίς αυτές, σύμφωνα με μια συνήθη άποψη ανάμεσα στις/στους συνομιλήτριες/-τές μου στην Αθήνα– η d14 διαμόρφωσε και πρότεινε τρόπους αλληλεπίδρασης με την πόλη, αλλά και αναγέννησής της. Έτσι, η πλατεία Κοτζιά περιγράφεται ως «πλέον ερημω[μένη] λόγω της πρόσφατης παρακμής του αθηναϊκού εμπορικού κέντρου», ενώ το πρότζεκτ του Rasheed Araeen, *Food for Thought*, που έλαβε χώρα εκεί (πιθανότατα σε συνάρτηση και με την ανθρωπογεωγραφία της ευρύτερης περιοχής, καλώντας καθημερινά άγνωστα μεταξύ τους άτομα να συμφάγουν, (φαινομενικά) χωρίς άλλα κριτήρια επιλογής πέρα από τη σειρά προτεραιότητας, επρόκειτο να την «αναζωογονήσει» (Gkougkousis 2021· Grigoriadou και Omrani 2017· Latimer και Szymczyk 2017, 26).

Κατά την περίοδο την οποία εξετάζω, πέρα από το παράδειγμα της d14 και σε συνέχεια τάσεων που είχαν ήδη ξεκινήσει από τις αρχές του 20ου αιώνα, καλλιτεχνικά γεγονότα, άλλοτε αυτο-οργανωμένα και άλλοτε στο πλαίσιο των προγραμμάτων ιδιωτικών θεσμών (χωρίς αυτό να αποκλείει τη μεταξύ τους συνεργασία), έλαβαν και συνεχίζουν να λαμβάνουν χώρα σε δημόσιους χώρους, σε κενά ή ιδιαίτερης σημασίας δημόσια και ιδιωτικά κτίρια, καθώς και σε αμφισβητούμενες περιοχές. Η τάση αυτή εγείρει ερωτήματα γύρω από τη χρήση και τον δημόσιο χαρακτήρα του αστικού χώρου, καθώς και το ποια υποκείμενα και θεσμοί έχουν πρόσβαση και (τι είδους) δικαιώματα σε αυτόν: το κατά ορισμένες/-ους συνομιλήτριες/-τές αμφιλεγόμενο φεστιβάλ Re-Map Athens, για παράδειγμα, διοργανώθηκε τέσσερις φορές από το 2007 σε χώρους δημόσιους και ιδιωτικούς στη γειτονιά του Μεταξουργείου με πρωτοβουλία του επενδυτή στην περιοχή Ιάσωνα Τσάκωνα. Στο πλαίσιο του, αναφέρθηκαν εκτοπισμοί μεταναστευτικών και τοξικοεξαρτημένων υποκειμένων, που

²³³ <https://biennialfoundation.org/2014/10/documenta-14-kassel-learning-from-athens/> (ημερομηνία πρόσβασης 03/03/2021)

χρησιμοποιούσαν κτίρια ιδιοκτησίας του, προκειμένου να πραγματοποιηθεί το φεστιβάλ (Βαλλάτος 2011).

Ένα ιδιαίτερο παράδειγμα σύνδεσης μεταξύ εκθεσιακών κόνσεπτ, που ανταποκρίνονται στις εκάστοτε κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, και του αθηναϊκού αστικού χώρου αποτελεί η Μπιενάλε της Αθήνας.²³⁴ Η έκθεση διοργανώνεται κατά κανόνα σε μη εκθεσιακούς χώρους του Δήμου Αθηναίων, σε κενά, δηλαδή, κτίρια στην πόλη –τους «κύριους πρωταγωνιστές της», όπως τα έχει χαρακτηρίσει.²³⁵ Το 2011, με την τρίτη Μπιενάλε της Αθήνας *Μονόδρομος* άνοιξε για πρώτη φορά στο κοινό η ιστορική Διπλάρειος Σχολή στην Πλατεία Θεάτρου. Η έκθεση περιέγραψε το κτίριο ως «συμβολικό αλλά παραμελημένο [...] σε μια υποβαθμισμένη περιοχή του κέντρου» και εγκαινίασε τη χρήση του ως κελύφους για καλλιτεχνικές και πολιτιστικές εκδηλώσεις –οι οποίες και πύκνωσαν τα επόμενα χρόνια, όταν ιδιωτικά πολιτιστικά ιδρύματα άρχισαν να παίζουν έναν κεντρικό ρόλο στην αθηναϊκή καλλιτεχνική σκηνή. Οι εκθέσεις που λάμβαναν μέχρι πρόσφατα χώρα εκεί, αλλά και στα γύρω κτίρια που ανήκουν στον Δήμο Αθηναίων και προσφέρονται σε ομάδες ή άτομα για δημιουργικές χρήσεις, αποτέλεσαν μέρος των μεταβολών του προσώπου της περιοχής. Στα τέλη της δεκαετίας του 2000 και τις αρχές του 2010 διέμενε ένας μεγάλος αριθμός υποκειμένων με μεταναστευτική εμπειρία. Τα διαμερίσματα τα οποία κατοικούσαν άρχισαν να μετατρέπονται σε ξενοδοχεία στα μέσα της δεκαετίας του 2010, ενώ γύρω από τη Διπλάρειο άρχισαν να ανοίγουν νέοι χώροι τέχνης με πρωτοβουλία τόσο του Δήμου Αθηναίων, όσο και ιδιωτική, όπως για παράδειγμα το Ρομάντσο, μια «θερμοκοιτίδα», όπως αυτοαποκαλείται, νέων δημιουργών, που στεγάζεται στα γραφεία του ομώνυμου πρώην περιοδικού.²³⁶ Πλέον, η ίδια η Διπλάρειος μετατρέπεται σε ξενοδοχείο, μια διαδικασία ενδεικτική της εξέλιξης του ιστορικού κέντρου κατά τις τελευταίες δεκαετίες.²³⁷

Η δράση ιδιωτικών ιδρυμάτων που ασχολούνται με την τέχνη και τον πολιτισμό (όπως η Στέγη, το NEON, το Νιάρχος) πλέον επεκτείνεται σε δημόσια κτίρια,²³⁸ αλλά και σε πολλαπλά διεκδικούμενους δημόσιους χώρους, όπως το Πεδίον του Άρεως. Το τελευταίο διάστημα εξάλλου η Στέγη και το Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος σχεδιάζουν την εξάπλωσή τους

²³⁴ Το 2013 η εκδοχή της, *Agora*, για παράδειγμα, εγκαταστάθηκε στο κτίριο του παλιού χρηματιστηρίου στην οδό Σοφοκλέους, πραγματοποίησε όμως και δράσεις στον δημόσιο χώρο καθώς και στην παρακείμενη αγορά κρέατος και θαλασσινών. Η έκθεση έχει επιδείξει διαχρονικά ενδιαφέρον για την περιοχή γύρω από την Αθηνά και την Ομόνοια: μεταξύ 2015-17 εγκαταστάθηκε στο εγκαταλελειμμένο ξενοδοχείο Μπάγκειο.

²³⁵ <https://athensbiennale.org/ab3/> (ημερομηνία πρόσβασης 03/03/2021).

²³⁶ <https://www.romantso.gr/> (ημερομηνία πρόσβασης 03/04/2022).

²³⁷ Το 2023 συζητήθηκε και η μετατροπή ιστορικών κινηματογράφων και φοιτητικών λεσχών, στο κέντρο της Αθήνας, όπως η Ίριδα του ΠΟΦΠΑ, επίσης σε ξενοδοχεία.

²³⁸ Βλ. τις εκθέσεις του Οργανισμού NEON στο πρώην Δημόσιο Καπνεργαστάσιο το 2021 και 2022.

και πέραν του κέντρου ή των γειτονιών όπου είναι η έδρα τους στον πολιτιστικό άξονα της Συγγρού-Φαληρικού Δέλτα.

Τα φιλανθρωπικά ιδρύματα αναδεικνύονται τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια σε κεντρικούς δράστες άσκησης πολιτιστικής πολιτικής. Η μεταβολή αυτή εντάσσεται σε μια ευρύτερη νεοφιλελεύθερη πολιτική που αφενός εκχωρεί στον ιδιωτικό τομέα αγαθά που μέχρι πρότινος θεωρούνταν δημόσια (παιδεία, υγεία, πολιτισμός) και αφετέρου προάγει τη συνεργασία δημόσιου και ιδιωτικού τομέα, προς όφελος, κατά κανόνα, του δεύτερου (Fine και Saad-Filho 2017). Η νέα αυτή δραστηριότητα σηματοδοτεί μια στροφή του κράτους και του Δήμου Αθηναίων στην παράδοση μεγάλου μέρους της πολιτισμικής διαχείρισης της πόλης σε ιδιωτικούς φορείς μέσα σε μια νεοφιλελεύθερη οπτική συμπράξεων Ιδιωτικού και Δημόσιου τομέα (Λιάκος 2023). Την ίδια στιγμή, τα προγράμματα των Ιδρυμάτων συνάδουν με τις αρχές της κρατικής ή της ευρωπαϊκής πολιτιστικής πολιτικής. Προβάλλοντας στόχους όπως «η ενδυνάμωση της συμμετοχής, η αποδοχή της διαφορετικότητας και η κατανόηση του άλλου», εκπαιδεύοντας τα κοινά του πολιτισμού στη χώρα και παρεμβαίνοντας στην πόλη, διαμορφώνουν και προβάλλουν μια θετική εικόνα της Ελλάδας διεθνώς. Συμμετέχουν έτσι στην άσκηση «ήπιας διπλωματίας» (βλ. Παπαγαρουφάλη 2013). Η δράση των ιδρυμάτων εμπλέκεται με λόγους περί πόλης, με την παραγωγή και κατανάλωση προϊόντων και έργων τέχνης, με τον τουρισμό και γενικότερα με τη μετακίνηση ανθρώπων και ιδεών. Διαμορφώνουν σε μεγάλο βαθμό την οικονομία του πολιτισμού, εξασφαλίζοντας κύρος για τους/τις ιδρυτές/-τριές τους, όσες/-ους τα διαχειρίζονται, καθώς και για ίδια ως προστατών των τεχνών και ευεργετών της πόλης (Rikou και Yalouri 2017) και καλύπτοντας, την ίδια στιγμή, θεσμικά και άλλα κενά στον πολιτισμό και ιδιαίτερα τη σύγχρονη τέχνη, τα οποία ενίσχυσε η οικονομική ύφεση. Καθορίζουν, επίσης, σήμερα περισσότερο από ποτέ τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή και κατανάλωση στη χώρα, μέσω επεμβάσεων στην πόλη, χρηματοδοτήσεων καλλιτεχνικών πρότζεκτ, εκθέσεων στον δημόσιο χώρο.

Εκτός από τη Μπιενάλε της Αθήνας, που, στις αρχές της δεκαετίας του 2020 εξασφάλισε συνεργασία με το Ίδρυμα Ωνάση, στα ιδρύματα στρέφεται πλέον επίσης μεγάλη μερίδα των καλλιτέχνιδων/-ών που συμμετείχαν στις συλλογικές δράσεις της δεκαετίας του 2010. Η στροφή αυτή είναι ενδεικτική του πώς σήμερα οι μεγάλοι ιδιωτικοί θεσμοί απορροφούν την καλλιτεχνική δυναμική και το πολιτιστικό κεφάλαιο που αναπτύχθηκε στην Αθήνα τις τελευταίες δεκαετίες. Φυσικά, το ερώτημα κατά πόσο μπορεί καμία/-είς να συμμετέχει στο πρόγραμμα ενός ιδρύματος παραμένοντας ταυτόχρονα κριτική/-ός, ακόμα κι ανατρεπτική/-ός αποτελεί ένα σημαντικό ερώτημα και μια πρόκληση στα οποία καλούνται διαρκώς να ανταποκρίνονται οι σύγχρονες/-οι καλλιτέχνιδες/-ες, καθώς το έργο τους κρίνεται

επίσης με βάση το από ποια θέση το προτείνουν. Επιπλέον, καθώς τα ιδρύματα αυτά προσφέρουν αναγνώριση, που είναι απαραίτητη για την επιβίωση στο ιδιαίτερα επισφαλές πεδίο της τέχνης, δεν υπάρχει πάντοτε η δυνατότητα της επιλογής (Anagnostopoulos 2021).

Όπως ανέφερα νωρίτερα, στην πόλη ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 2010 έχουν κάνει την εμφάνισή τους πολυάριθμα καλλιτεχνικά εγχειρήματα και ανεξάρτητοι καλλιτεχνικοί χώροι που αναφέρονται και δρουν στην πόλη, οι οποίοι συχνά επίσης εξέφρασαν κριτικό λόγο και έργο απέναντι σε εξελίξεις που αφορούσαν τις πολιτικές και οικονομικές συνθήκες και εξελίξεις αλλά και τις στρατηγικές των καλλιτεχνικών θεσμών. Η έλευση της d14 το 2017, ακόμα και η ανακοίνωσή της το 2015, σήμανε την ανάδυση ακόμα περισσότερων εγχειρημάτων, καλλιτεχνικών residencies και πρότζεκτ, αυτή τη φορά και από νέους/-ες κατοίκους της πόλης, πολλά από τα οποία είναι ακόμα μέχρι και σήμερα ενεργά.²³⁹ Στην ερώτηση μιας Ελληνοαμερικανίδας συναδέλφου, εάν πιστεύω πως η έκθεση συνέβαλε σε μια «κοινοτική/κοινωνική στροφή» στην καλλιτεχνική σκηνή της πόλης, απάντησα αυθόρμητα ότι η στροφή αυτή μάλλον προϋπήρχε και πως ίσως πλέον θα πρέπει να μιλάμε για «ιδρυματική στροφή». Ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια, η δραστηριότητα των ιδρυμάτων της τέχνης φαίνεται να εντείνεται, δίνοντας την αίσθηση της απανταχού παρουσίας και ελέγχου στην πόλη, καθώς χρηματοδοτούν και καθιστούν ορατό ένα όχι αμελητέο κομμάτι της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής, ενώ οικειοποιούνται ριζοσπαστικά αιτήματα και δημόσιους χώρους προβάλλοντας έτσι ένα έντονα κοινωνικό και μαχητικό πρόσωπο.

Ωστόσο, παρά τη σημαντική αυτή μετατόπιση από την εποχή της πρώτης κατάληψης του Εμπρός, δεν λείπουν εγχειρήματα, συνεργασίες και πρωτοβουλίες που δοκιμάζουν ή που επιμένουν σε ριζοσπαστικούς τρόπους παραγωγής και λήψης αποφάσεων. Μάλιστα, σε πολλές περιπτώσεις, αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα οριστικές ρήξεις με τους θεσμούς. Αντίθετα, συχνά υποκείμενα και ομάδες συμμετέχουν εξίσου σε αυτά τα εγχειρήματα, αλλά και σε θεσμικές δράσεις και εκδηλώσεις. Το τοπίο βρίσκεται συνεχώς υπό διαμόρφωση.

Δ. Φωτίζοντας τους καιρούς

Τον Σεπτέμβριο του 2020, παρακολουθώντας τις εξελίξεις στην Αθήνα από τα Σκόπια, όπου βρέθηκα αποκλεισμένη λόγω των μέτρων για την πανδημία COVID 19, διάβασα στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης ότι η Στέγη του Ιδρύματος Ωνάση θα σχεδίαζε, θα χρηματοδοτούσε

²³⁹ Ο επιμελητής του χάρτη της Αθήνας und.Athens Κυριάκος Σπύρου, με γνώμονα την έκδοση του χάρτη, ξεκίνησε το 2016 μια έρευνα για τον εντοπισμό καλλιτεχνικών χώρων κυρίως στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Χρησιμοποιώντας ως φίλτρο τη «σύγχρονη τέχνη», εντόπισε περίπου εκατόν πενήντα χώρους (Κυριάκος Σπύρου, προσωπική επικοινωνία, 2017). Πρόκειται για πρωτοφανές φαινόμενο για τα δεδομένα της πόλης.

και θα εγκαθιστούσε ένα νέο σύστημα φωτισμού για την Ακρόπολη.²⁴⁰ Ο νέος φωτισμός θα αντικαθιστούσε εκείνον που είχε τοποθετηθεί εκεί με αφορμή του Ολυμπιακού Αγώνες του 2004. Έτσι, με έναν τρόπο, οι εξελίξεις στον φωτισμό του μνημείου σηματοδοτούν και ευρύτερες μεταβολές για την Αθήνα. Ενόψει των υγειονομικών μέτρων, οι κάτοικοι καλούνταν να παρακολουθήσουν την αλλαγή του φωτισμού από τις ταράτσες και τα μπαλκόνια τους (όσα είχαν πρόσβαση σε θέα προς το μνημείο) ή από τις τηλεοράσεις τους και το YouTube.

Σε μια περίοδο δύσκολη, τα μέτρα για την πανδημία, αλλά και ο φόβος που σήμαινε ένας νέος, απρόβλεπτος ιός, είχαν φέρει πολλά άτομα αντιμέτωπα με τις ήδη υπάρχουσες κοινωνικοοικονομικές ανισότητες, με ανατροπές σχεδίων, περιορισμούς, φόβο, θυμό και ανασφάλεια, καθώς και με την επιδείνωση της ψυχικής τους υγείας. Την ίδια περίοδο, οι αναρτήσεις της Στέγης για τον εγκαίνιασμό του νέου φωτισμού υπόσχονταν ένα εντυπωσιακό «οπτικοακουστικό event» που θα «[έστελνε] παντού ένα μήνυμα αισιοδοξίας και χαράς». Οι αναρτήσεις υπόσχονταν πως «σε σκοτεινούς καιρούς όταν φωτίζεις την Ακρόπολη, φωτίζεις τους καιρούς».²⁴¹ Στο ίδιο πνεύμα, για τον πρόεδρο του Ιδρύματος Ωνάση, Αντώνη Σ. Παπαδημητρίου, ο ανασχεδιασμός του φωτισμού της Ακρόπολης θα σήμανε και τον συμβολικό φωτισμό της «άυλη[ς] πεμπτουσία[ς] της ιστορίας», ενώ ενόψει της «σκοτεινής» συγκυρίας του COVID 19, θα αναδείκνυε το μνημείο «πιο παρηγορητικό από ποτέ».²⁴²

Μέσα από την αντίστιξη φωτός και σκοταδιού, ή καλού και κακού, ο Παρθενώνας, ο οποίος επανέρχεται συχνά στη δημόσια σφαίρα ως στοιχείο ενδυνάμωσης, ιδιαίτερα σε δύσκολες περιόδους (Hamilakis 2017· Hamilakis και Yalouri 1999· Yalouri 2001), εμφανίστηκε εκ νέου ως πηγή ελπίδας και παρηγοριάς. Όπως προκύπτει από τις δηλώσεις του πρωθυπουργού, Κυριάκου Μητσοτάκη, η Ακρόπολη λειτουργεί ως αμυντικός μηχανισμός απέναντι σε εξωτερικούς και εσωτερικούς «κινδύνους» –είτε πρόκειται για τις γειτονικές χώρες είτε για όσα άτομα αρνήθηκαν τον εμβολιασμό. Με τον φωτισμό της «στέλνουμε ένα σήμα διαχρονικής άμυνας σε ό,τι θέτει σε κίνδυνο την πορεία μας προς την

²⁴⁰ Η μελέτη και ο σχεδιασμός είναι της σχεδιάστριας φωτισμού, Ελευθερίας Ντεκώ.

²⁴¹ «Ακόμη και αν η ομορφιά δεν μπορεί να αλλάξει τον κόσμο, μπορεί να τον κάνει καλύτερο» (<https://www.youtube.com/watch?v=YXsOWUNttAU> ημερομηνία πρόσβασης 05/02/2020).

²⁴² <https://www.onassis.org/el/news/acropolis-whole-new-light>.

πρόοδο» ενώ ξαναφωτίζονται οι «αξίες της κλασικής Αθήνας», που «μετουσιώθηκαν στις ιατρικές συμβουλές του Ιπποκράτη και στην πολιτική οξυδέρκεια του Περικλή».²⁴³

Όπως προκύπτει από αυτό το παράδειγμα συνεργασίας μεταξύ του ιδρύματος Ωνάση και του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού, οι επίσημες αναπαραστάσεις της πόλης, η πολιτιστική πολιτική αλλά και η διαχείριση του δημόσιου χώρου παραμένουν ως έναν βαθμό προσκολλημένες στην αίγλη της αρχαιότητας, διαιωνίζοντας εθνικές (και «ευρωπαϊκές») αξίες, ηγεμονίες και στερεότυπα. Επιλέγω το συγκεκριμένο παράδειγμα γιατί η Στέγη είναι γνωστή για το ενδιαφέρον της για τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή, αλλά και για την προβολή ατόμων και εμπειριών όχι απαραίτητα κυρίαρχων –ακολουθώντας, παρόλα αυτά, κυρίαρχες, πλέον, πρακτικές διεθνών ιδρυμάτων και μουσείων. Ενδεικτικά, δράσεις της Στέγης εστιάζονται σε εμπειρίες Αφροελληνίδων-ων, στην τέχνη του δρόμου, στον κουήρ ακτιβισμό και τη ΛΟΑΤΚΙ+ καλλιτεχνική παραγωγή. Συχνά, οι σχετικές εκδηλώσεις δέχονται αποδοκιμαστικά σχόλια στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης ως ανάξια της κληρονομιάς του Αριστοτέλη Ωνάση ή μη αντιπροσωπευτικά του τι θα έπρεπε, σύμφωνα με συντηρητικό μέρος του κοινού, να είναι η Ελλάδα σήμερα. Τα σχόλια αυτά αναδεικνύουν τη δύναμη της Στέγης να ασκεί πολιτιστική πολιτική διαμορφώνοντας και εκπροσωπώντας το πεδίο του Πολιτισμού (τουλάχιστον σε επίπεδο συνειδήσεων). Η Στέγη και άλλα ιδιωτικά ιδρύματα μεγάλου βεληνεκούς), στο πλαίσιο συμπράξεων Δημόσιου και Ιδιωτικού Τομέα (ΣΔΙΤ), ανάγονται σε θεματοφύλακες του τι σημαίνει ελληνικότητα σήμερα. Στον (επαν)ορισμό αυτό, η αρχαιότητα δεν μοιάζει ασύμβατη με τις τελευταίες τάσεις στις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες, την τέχνη και τον ακτιβισμό που εστιάζουν στη συμπεριληπτικότητα, την απο/αντι-αποικιοποίηση, την ανάδυση μη κυρίαρχων ομάδων και φωνών (Αφροελληνίδες/-ες, ΛΟΑΤΚΙ+ κ.λπ.). Αντίθετα, επανέρχεται και επιμένει.

Το παραπάνω παράδειγμα συμπυκνώνει αρκετές από τις παρατηρήσεις μου από την πόλη: την επιμονή της αρχαιότητας και την κεντρικότητα της Ακρόπολης, που συνεχίζει να αποτελεί σημείο αναφοράς στο πλαίσιο είτε συναινετικών είτε κριτικών, όπως θα εξετάσω (κεφ. 4) καλλιτεχνικών προσεγγίσεων· την εμπλοκή των ιδιωτικών θεσμών στη διαμόρφωση της πόλης, του γούστου και των προσώπων, ιδεών και έργων που αξίζει να προβληθούν· τη συνεργασία τους με το Δημόσιο, που χαρακτηρίζει τη νεοφιλελεύθερη συνθήκη.

Συμπερασματικά, στο πεδίο της πολιτιστικής πολιτικής στη χώρα κατά τον εικοστό αιώνα, διαγράφεται, με εξαιρέσεις, μια διαχρονική τάση για προβολή και στήριξη της

²⁴³

<https://www.kathimerini.gr/society/561099031/apokalytiria-gia-ton-neo-fotismo-tis-akropolis-live/> (ημερομηνία πρόσβασης 30/06/2022).

ελληνικής αρχαιότητας, αφήνοντας στο περιθώριο άλλοτε πολύ και άλλοτε λιγότερο τη σύγχρονη τέχνη, τις νεανικές, λαϊκές και μειονοτικές κουλτούρες καθώς και τη λαϊκή πρόσβαση και συμμετοχή. Η αισθητική αποδεικνύεται στενά δεμένη με την πολιτική τόσο στον δημόσιο χώρο και τους λόγους γύρω από την «παρακμή» της Αθήνας, όσο και στην τέχνη. Στο πεδίο αυτό, όχι τόσο η κρατική αλλά η ιδιωτική δραστηριότητα συλλεκτριών/-τών και μαικήνων της τέχνης, των πολυάριθμων ιδιωτικών γκαλερί, αλλά και των ίδιων των καλλιτέχνιδων/-ών ήταν εκείνη που κυρίως διαμόρφωσε την εγχώρια καλλιτεχνική σκηνή και έφερε σε επαφή τα αθηναϊκά κοινά με τη διεθνή μοντέρνα και σύγχρονη τέχνη κατά τη διάρκεια του εικοστού και εικοστού πρώτου αιώνα. Τέλος, ενώ κατά το διάστημα της έρευνας, λόγω των οικονομικών συνθηκών και σε συνομιλία με διεθνή πολιτικά κινήματα, η τέχνη τείνει να παράγεται συλλογικά, ακόμα και να δίνει τη θέση της σε συλλογικές διαδικασίες, όπως οι συνελεύσεις, τα τελευταία χρόνια γίνεται φανερό μια δυναμική είσοδος των μεγάλων ιδιωτικών ιδρυμάτων που οικειοποιούνται τη νέα καλλιτεχνική παραγωγή, αλλά και τη δυναμική που είχε αναπτυχθεί τα προηγούμενα χρόνια στο καλλιτεχνικό πεδίο.

Στη συνέχεια θα περάσω στην εξέταση της πόλης των Σκοπίων. Οι παρατηρήσεις μου εκεί διαμορφώθηκαν σε διάλογο με αυτές από την Αθήνα, και καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό και τα καλλιτεχνικά μου ενδιαφέροντα.

Κεφάλαιο 3: Δημόσιος χώρος και τέχνη στα Σκόπια

Στο παρόν κεφάλαιο θα πραγματοποιήσω μια ιστορική αναδρομή με επίκεντρο την πόλη των Σκοπίων από τα τέλη της Οθωμανικής αυτοκρατορίας μέχρι σήμερα. Θα διερευνήσω το πώς διαφορετικά αφηγήματα για την πόλη συνδέονται με διαφορετικές προσθήκες, αφαιρέσεις και συγκαλύψεις στον δημόσιο χώρο και τι αποκαλύπτουν αυτές για τις πολιτικοοικονομικές συνθήκες στις οποίες λαμβάνουν χώρα. Θα επιχειρήσω να αναδείξω διαχρονικά τρόπους με τους οποίους συγκροτείται και αποσταθεροποιείται το εθνικό ως κάτι το στατικό, αυθύπαρκτο και αιώνιο σε μια πόλη κατοικούμενη από υποκείμενα και ομάδες διαφορετικών εθνοτήτων και πίστεων που διεκδικούν να αναπαρίστανται στον δημόσιο χώρο και σφαίρα. Παράλληλα, θα παρακολουθήσω μεταβολές στην καλλιτεχνική σκηνή και τους τρόπους που ανταποκρίνεται στις αλλαγές στη δημόσια σφαίρα ή τις συνδιαμορφώνει. Θα καταλήξω στον λόφο Gradište, όπου τρία «φρούρια» συμπτυκνώνουν διεκδικήσεις, επιδιώξεις, όνειρα και φόβους διαφορετικών –τοπικών και διεθνών– φορέων δράσης που εμπλέκονται στον δημόσιο χώρο της πόλης.

A. Σκόπια: Μια διχασμένη πόλη;

Τον Αύγουστο του 2018 παρακολούθησα μια ξενάγηση στο κέντρο των Σκοπίων μαζί με τον Daniel, έναν Μεξικανό ανθρωπολόγο με τον οποίο είχα γνωριστεί την προηγούμενη μέρα στο λεωφορείο από Θεσσαλονίκη.²⁴⁴ Σε μια στιγμή σιωπής του ξεναγού, καθώς το γκρουπ περπατούσε από το ένα αξιοθέατο στο άλλο, ο Daniel χαρακτήρισε το κέντρο της πόλης νοτιοδυτικά του ποταμού Βαρδάρη, που εκτείνεται γύρω από την πλατεία «Makedonija», όπου και βρισκόμασταν εκείνη τη στιγμή, «εντυπωσιακό» [impresionante], ενώ οι περαστικοί/ες του φάνηκαν «στην τρίχα». Μαγαζιά με επώνυμα ρούχα, καφέ, εστιατόρια, καθώς και πολλά από τα έργα του Skorje 2014 βρίσκονται ή φτιάχτηκαν για να φαίνονται από εκεί (Σκουλαρίκη 2017). Συμφωνήσαμε ότι και η ίδια η πόλη μας φαινόταν «καλοντυμένη» στο σημείο αυτό λόγω του προγράμματος ανάπλασης, που είχε «ντύσει» με λευκές προσόψεις τα σοσιαλιστικά κτίρια και λευκό πλακόστρωτο την κεντρική πλατεία και «στολίζει» με νέα μνημεία και σημασίες τον δημόσιο χώρο. Διασχίζοντας τον Βαρδάρη προς τη βορειοανατολική πλευρά της πόλης, όπου, κάτω από το βυζαντινό-οθωμανικό κάστρο

²⁴⁴ Πρόκειται ένα από τα παραδείγματα που κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου ανέδειξαν το λεωφορείο και την πολύωρη διαδρομή ανάμεσα στις δύο πόλεις –το ενδιάμεσο– ως δυνητικό τόπο έρευνας.

Kale, βρίσκεται η Stara Čaršija [Παλιά Αγορά]²⁴⁵ με πλακόστρωτα σοκάκια που κινούνται σε πολύπλοκες διαδρομές, χαμηλά, πέτρινα σπίτια, (ως επί το πλείστον αλβανικά) καταστήματα τουριστικών ειδών, παλαιοπωλεία, καταστήματα που φαίνεται να απευθύνονται κατά βάση σε μουσουλμάνες/-ους [με κοσμήματα, είδη γάμου και χειροποίητες φανταχτερές τουαλέτες με υλικά που διατίθενται στο λεγόμενο «γυναικείο παζάρι» (Ženski pazar)²⁴⁶ της περιοχής], εργαστήρια, ανοιχτές αγορές, καφέ και ταβέρνες, καθώς και εμβληματικά δείγματα οθωμανικής αρχιτεκτονικής που, σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στην Αθήνα σώζονται μέχρι σήμερα, ο Daniel ένιωσε πως «ένα ρήγμα είχε ανοίξει [κατά λέξη σπάσει] προς μια άλλη διάσταση» [como si fuera roto una brecha dimensional]. Ή έτσι κατάλαβα εκείνη τη στιγμή.

Η λέξη «σπάσει» στάθηκε αφορμή να ξανασκεφτώ το ποτάμι ως τη ρωγμή μεταξύ της Čaršija και της νοτιοδυτικής πλευράς του κέντρου, μια εικόνα που εκείνη την περίοδο επαναλαμβανόταν στη σκέψη μου, λόγω και των δικών μου πρώτων εντυπώσεων, αλλά κι εκείνων που μοιράζονταν μαζί μου άτομα τα οποία επισκέπτονταν την πόλη για πρώτη φορά. Ανατρέχοντας στις σημειώσεις μου μετά από καιρό, ξαναβρήκα τη φράση του Daniel και θέλησα να αναζητήσω την ακριβή ερμηνεία της. Διαπίστωσα ότι «romper una brecha» μπορεί να σημαίνει και «γεφυρώνω ένα χάσμα». Έχοντας χάσει την επαφή του Daniel, μπορούσα πλέον μόνο να βασίζομαι σε υποθέσεις γύρω από το εάν είχε διαπιστώσει ένα ρήγμα ή τη γεφύρωσή του. Σε κάθε περίπτωση, η αμφισημία της έκφρασής του αποτέλεσε αφορμή για σκέψη αφενός γύρω από την πολυσημία, την πολυπλοκότητα και τον δυναμισμό της, αλλά και για την αμφιθυμία και τη ρευστότητα των στάσεων στις συζητήσεις που είχα κατά τη διάρκεια της έρευνας αλλά και στη βιβλιογραφία γύρω από αυτή ανάλογα με την περίπτωση.²⁴⁷ Οι συζητήσεις αφορούσαν, μεταξύ άλλων, την πληθυσμιακή κατανομή και τις χρήσεις της πόλης, καθώς και το εάν και κατά πόσο τα Σκόπια είναι μια χωρικά και κοινωνικά διαιρεμένη πόλη ή το κατά πόσο οι κοινωνικές σχέσεις που αναπτύσσονται εντός

²⁴⁵ Την Čaršija μοιράζονται ο δήμος κέντρου και ο δήμος Čair, μια μικτή γειτονιά, κατά πλειοψηφία αλβανική. Η δορυφορική εικόνα από τους χάρτες της Google αρκεί για να αντιληφθεί κανείς τις διαφορές μεγέθους σε σχέση με την υπόλοιπη πόλη, την πυκνότητα των δρόμων και την απουσία ορθοκανονικού κανάβου.

²⁴⁶ Τα λεγόμενα «ανδρικό» και «γυναικείο» παζάρι, με εργαλεία και είδη ραπτικής αντιστοίχως βρίσκονται στα όρια της Čaršija.

²⁴⁷ Κοινωνικές/-οί επιστήμονες που μελετούν τη σύγχρονη Β. Μακεδονία (Ahmeti 2011· Janev 2015· Mattioli 2014a· 2014b· Mijalković και Urbanek 2011· Risteski 2016· Rogoš 2019, 221) υπογραμμίζουν (χωρίς απαραίτητα να συμφωνούν γύρω από) τους τρόπους που διαφορετικά καθεστώτα έχουν συμβάλει στον διαχωρισμό ή την ενοποίηση της πόλης των Σκοπίων. Ενώ η βιβλιογραφία συμφωνεί ότι, μετά την εγκαθίδρυση του νέου κράτους το 1991, οι συντηρητικές κυβερνήσεις και εκπρόσωποι πολιτικών (εθνικών) παρατάξεων συνέβαλαν στην προώθηση των διχασμών, υιοθετούνται διαφορετικές στάσεις σε ό,τι αφορά τη σοσιαλιστική περίοδο. Ο Janev (2015), για παράδειγμα αντιλαμβάνεται τη μη εθνοκεντρική και εκκοσμικευτική πολιτική της Γιουγκοσλαβίας ως ενοποιητικό στοιχείο, ενώ οι Mattioli (2014b) και Véron (2015) υποστηρίζουν πως υπήρξε λιγότερη ανοχή ως προς το ισλαμικό στοιχείο, κάτι που οδήγησε στην περιθωριοποίησή του και, ως ένα σημείο, στις εντάσεις που οδήγησαν στη διάλυσή της και αντικατοπτρίζονται στις σημερινές διαιρέσεις.

της είναι ρευστές και οι εθνικοί και εθνοτικοί διαχωρισμοί πορώδεις (Atanasov 2003· K. Brown 2003· Janev 2015· 2017· Neofotistos 2004· Shott 2000· Véron 2015).

Τα Σκόπια αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα της εθνικής πολυμορφίας.²⁴⁸ Ο πληθυσμός, όμως, δεν είναι ισομερώς κατανομημένος στην πόλη. Ο ποταμός Βαρδάρης γίνεται συχνά αντιληπτός ως όριο που, ως ένα σημείο διαιρεί την πόλη σε Βορειοανατολική και Νοτιοδυτική, με τα περισσότερα άτομα αλβανικής, ρομά και τουρκικής εθνότητας να κατοικούν στα βορειοανατολικά και τα περισσότερα (σλαβο)μακεδονικής στα νοτιοδυτικά του ποταμού.²⁴⁹ Η μετακίνηση ιδίως Αλβανίδων/-ών και Ρομά από το Κόσοβο ήδη από τις δεκαετίες του 1960 και 1970, αλλά κυρίως με τις εντάσεις στην περιοχή κατά τη δεκαετία του 1990 και το 2001 είχε ως αποτέλεσμα τη ραγδαία αύξηση του πληθυσμού της αλβανικής κοινότητας στην πρωτεύουσα.²⁵⁰

Παρότι η Β. Μακεδονία ευρύτερα είναι μια πολυπολιτισμική χώρα, το κράτος είναι μάλλον οργανωμένο σε εθνική βάση (Risteski 2016). Φορείς του (σλαβο)μακεδονικού εθνικισμού –πολιτικά κόμματα, πολιτίσσεις/-ες και μέσα ενημέρωσης– αντιλαμβάνονται τα χαρακτηριστικά αυτά ως «δημογραφική απειλή» (Véron 2015, 27, και όπως προκύπτει και από την δική μου επιτόπια έρευνα και αναζήτηση σε forum). Την ίδια στιγμή, όμως, μεγαλύτερα ποσοστά όσων ανήκουν σε μη κυρίαρχες πληθυσμιακά εθνότητες αντιμετωπίζουν δυσκολότερες συνθήκες διαβίωσης σε σχέση με τα μέλη της (σλαβο)μακεδονικής: λιγότερα τετραγωνικά μέτρα κατοικίας κατά άτομο· μεγαλύτερο δείκτη ανεργίας, παρά τις μεταρρυθμίσεις μετά το 2001 που προβλέπουν ποσοστιαία απασχόληση των εθνοτήτων στον δημόσιο τομέα,²⁵¹ ακόμα και έλλειψη επίσημων εγγράφων, ιδιαίτερα στην περίπτωση μελών της κοινότητας των Ρομά (Ragaru 2008· Véron 2015).

Μέσα από μια αναγκαστικά επιλεκτική αναδρομή στην ιστορία της πόλης, θα επιχειρήσω τώρα να αναδείξω την εξέλιξη και την αμφισβήτηση των διαχωρισμών αυτών διαχρονικά, τα αφηγήματα και τις επεμβάσεις διαφορετικών καθεστώτων στην πόλη, καθώς και τους τρόπους που εμπλέκεται η τέχνη σε όλα αυτά.

²⁴⁸ Η μεγαλύτερη πληθυσμιακή ομάδα δηλώνει «μακεδονικής» εθνότητας και είναι συνηθέστερα χριστιανορθόδοξη, ενώ υπάρχει και ένα μεγάλο ποσοστό σουνιτιστών/-ών μουσουλμάνων που δηλώνουν κυρίως αλβανικής, τουρκικής ή Ρομά εθνότητας, χωρίς, όμως να πρόκειται για απόλυτες κατηγορίες. Στη χώρα ζουν επίσης καθολικές/-οι, προτεστάντισσες/-ες, Βόσνιες/-οι, Σέρβες/-οι, Βλάχες/-οι κ.α. μικρότερες πληθυσμιακές ομάδες.

²⁴⁹ <https://popis2021.stat.gov.mk/> (ημερομηνία πρόσβασης: 23/05/2023).

²⁵⁰ Έτσι, το 1953 ο πληθυσμός αλβανικής εθνότητας στα Σκόπια αποτελούσε το 2,6/100 του συνολικού, ενώ στην καταμέτρηση του 2002 εμφανίζεται ως το 20,49/100 (Véron 2015). Έχει μεσολαβήσει ο πόλεμος στο Κόσοβο το 1999 που είχε ως συνέπεια εκατοντάδες χιλιάδες Αλβανοί/ίδες πρόσφυγες να εισέλθουν στη χώρα (Thiessen 2019).

²⁵¹ Στο πλαίσιο της Συμφωνίας της Οχρίδας (βλ. κεφ. 1).

A.1. Οθωμανική περίοδος: η αρχή του καπιταλισμού πριν το τέλος μιας πολυπολιτισμικής αυτοκρατορίας

Η σημερινή πολιτισμική και εθνοτική ποικιλομορφία της πόλης είναι δημιούργημα αιώνων και πολλαπλών κατακτήσεων, μετακινήσεων πληθυσμών, εμπορικών σταυροδρομιών κ.α. (Poulton 2000), ήδη από την παλαιολιθική περίοδο.²⁵² Μέχρι την οθωμανική κατάκτηση, την πόλη διεκδικούσαν η Βυζαντινή, η Βουλγαρική και η Σερβική Αυτοκρατορία, ενώ την κατοικούσαν κυρίως σλαβόφωνες/-οι χριστιανές/-οί. Κατά τη διάρκεια των πεντακοσίων χρόνων της οθωμανικής διοίκησης, αυτή εμπλουτίστηκε πληθυσμιακά από μετεγκαταστάσεις μουσουλμανικών πληθυσμών, Σεφαραδιτιστών/-ών Εβραίων που είχαν εκδιωχθεί από τους μονάρχες της Ιβηρικής χερσονήσου, Αλβανίδων/-ών (μουσουλμάνων και χριστιανών) και άλλων (Janev 2015· Véron 2015· Mazower 2002). Όσο τα Σκόπια αποτέλεσαν μέρος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (1392-1913), απέκτησαν επίσης τζαμιά, κάποια από τα οποία λειτουργούν και σήμερα, μεντρεσέδες, χαμάμ και χάνια, ιδιαίτερα στο βορειοδυτικό κομμάτι της πόλης, την Čaršija και ευρύτερα τη γειτονιά του Čair. Από την οθωμανική περίοδο σώζεται επίσης η πέτρινη γέφυρα που διασχίζει τον ποταμό Βαρδάρη [Kamenī Most, 15ος αι.], ένα από τα χαρακτηριστικά σύμβολα που εμφανίζεται στο εθνόσημο και τη σημαία της πόλης, συνδέοντας το βορειοανατολικό με το νοτιοδυτικό τμήμα της πόλης.

Στις επίσημες ιστοριογραφίες των βαλκανικών χωρών, αλλά και στις συνειδήσεις πολλών από τις/τους σημερινές/-ούς κατοίκους τους, η Οθωμανική Αυτοκρατορία συχνά αποτελεί τον αποδιοπομπαίο τράγο για την «οπισθοδρομικότητα» και τη διχόνοια που υποτίθεται έχει προκαλέσει μεταξύ κατοίκων διαφορετικών εθνοτήτων και θρησκειών (Todorova 2005b· Véron 2015).²⁵³ Ωστόσο, το ιστορικό, πολιτικό και οικονομικό τοπίο σε ό,τι αφορά την Αυτοκρατορία αποδεικνύεται πολύ πιο σύνθετο. Τομή στην ιστορία των Σκοπίων, αλλά και ολόκληρης της Αυτοκρατορίας, αποτέλεσαν τον 19ο αιώνα οι μεταρρυθμίσεις Τανζιμάτ,²⁵⁴ που εφαρμόστηκαν με στόχο τον εκμοντερνισμό και

²⁵² Η ευρύτερη περιοχή της Β. Μακεδονίας κατοικείται ήδη από την παλαιολιθική περίοδο, όπως μαρτυρούν ερείπια οικισμών προϊστορικής, αρχαϊκής, κλασικής, ελληνιστικής, ρωμαϊκής και βυζαντινής περιόδου (ενδεικτικά: στα Kokino, Kratovo, Stobi, Skupi, Ταυρήσιο, Ηράκλεια Λυγκηστίς κ.α.), ψηφιδωτά, θέατρα, καθώς και πληθώρα μεσαιωνικών ορθόδοξων μοναστηριών και ναών [βλ. ενδεικτικά: Βασιλική του Plaošnik (5ος αι), Εκκλησία του Αγ. Γεωργίου στο Kurbinovo (12ος αι), Εκκλησία Αγ. Σοφίας στην Οχρίδα (εικονογράφηση 1037-1056), Εκκλησία του Αγίου Παντελεήμονα στο Gorno Nerezi (12ος αι.) κ.α. (Πανσελήνου 2000)].

²⁵³ Στη Β. Μακεδονία συγκεκριμένα η Véron (2015) παρατηρεί αυτή τη στάση απέναντι στην Αυτοκρατορία όχι μονάχα από την εθνικιστική (σλαβο)μακεδονική πλευρά και τους εμπνευστές του Skorje 2014 αλλά και από τη σοσιαλιστική Γιουγκοσλαβία ή τους νοσταλγούς της, καθώς και από τη Σοσιαλδημοκρατική (επί VMRO-DPMNE) αντιπολίτευση.

²⁵⁴ Σε ό,τι αφορά τη διαρρύθμιση των οθωμανικών πόλεων, το Τανζιμάτ (1839-1876) σήμανε τη δημιουργία δημόσιων χώρων, την πραγματοποίηση δημόσιων έργων (φωτισμού, σωληνώσεων κ.λπ.), τη συστηματοποίηση

εξορθολογισμό της με βάση τα ευρωπαϊκά πρότυπα της εποχής. Ευνοημένη από τις μεταρρυθμίσεις που προσέφεραν περισσότερη ελευθερία και ισότητα σε μη μουσουλμάνες/-ους υπηκόους, αλλά και από τη σιδηροδρομική σύνδεση της πόλης με τη Θεσσαλονίκη, η εμπορική δραστηριότητα αναζωογονείται. Η Čaršija παύει να αποτελεί το μοναδικό κέντρο της πόλης, καθώς η νοτιοδυτική όχθη αρχίζει επίσης να αναπτύσσεται με την εγκατάσταση του σιδηροδρομικού σταθμού (1873) και την εισαγωγή μιας δυτικότερης νεοκλασικής αρχιτεκτονικής, που υιοθετούν χριστιανοί κυρίως αρχιτέκτονες.

Εικόνα 5: Νυχτερινή λήψη του ορίζοντα των Σκοπίων από την Čaršija



Σημείωση: Σε πρώτο πλάνο στο κέντρο διακρίνονται το τζαμί Murat Paša (1802-3, σήμερα ναός) και δεξιά οι τρούλοι του χαμάμι Čifte (15ος αιώνας, σήμερα λειτουργικό ως μέρος της Εθνικής Πινακοθήκης). Πίσω τους, στο ύψωμα Gradište πάνω από την Čaršija, με κίτρινο φωτισμό, είναι το μεσαιωνικό κάστρο [Kale]. Η έντονα φωτεινή λωρίδα στη μέση της εικόνας σηματοδοτεί τον Βαρδάρη και ιδιαίτερα το σημείο πύκνωσης των παρεμβάσεων του Skorje 2014. Στη νοτιοδυτική όχθη, πίσω από τη γραμμή του ποταμού, διακρίνονται πολυώροφα σοσιαλιστικά κτίρια κατοικίας (το «Τείχος της πόλης») και, τέλος, επάνω από την πόλη, η φωτεινή κηλίδα του Millennium cross, στο όρος Vodno. Φωτογραφία δική μου, 2019.

Τα Τανζιμάτ επέτρεψαν, επίσης, την ανάδυση νέων ελίτ, όχι απαραίτητα μουσουλμανικών (Yerolympos 1993), οι οποίες, ανάμεσα σε άλλα μοιράζονταν και το δυτικό γούστο στην τέχνη. Μέλη ως επί το πλείστον της χριστιανικής κοινότητας που αγιογραφούσαν (και συνήθως ανήκαν σε οικογένειες αγιογράφων),²⁵⁵ ανταποκρινόμενα στις

δημόσιων μέσων μεταφοράς και την υλοποίηση των σχετικών υποδομών (λιμάνια, σιδηρόδρομος), πολεοδομικές μεταρρυθμίσεις και ιδιαίτερα την εισαγωγή του κανάβου, καθώς και την ανάληψη υγειονομικών και άλλων προληπτικών μέτρων. Ταυτόχρονα, ενισχύθηκε ο κεντρικός έλεγχος καθώς η εξουσία μεταφέρθηκε σε μεγάλο βαθμό από τα χέρια των κοινοτήτων στο κράτος και οι αυστηρές εθνικές και θρησκευτικές ομαδώσεις δίνουν τη θέση τους σε άλλες καθώς άρχισε να κυριαρχεί η λογική του καπιταλιστικού συστήματος (Cole 1981). Πλέον, οι κάτοικοι της επικράτειας άρχισαν να αποκτούν αστική συνείδηση και να μοιράζονται (ή να διαφέρουν ως προς) χαρακτηριστικά που δεν προέκυπταν μονάχα από την κοινή εθνότητα ή το ίδιο θρήσκευμα, αλλά και την κοινωνική τάξη (Véron 2015· Yerolympos 1993).

²⁵⁵ Dimitar Andonov Papradishki, Gjorgji Zografski, Kosta Vangelov κ.α.

ανάγκες της νέας αστικής τάξης, καθώς και μέσω της παιδείας που πολλά από αυτά απέκτησαν σπουδάζοντας ή εργαζόμενα στο Κίεβο, τη Μόσχα, τη Βιέννη, το Βελιγράδι, τη Σόφια και αλλού, άρχισαν από τη δεκαετία του 1880 να στρέφονται, εκτός από την έως τότε καθιερωμένη αγιογραφία και μεταβυζαντινή ζωγραφική, και σε πιο κοσμικά θέματα, ιδίως πορτρέτα, τοπία και νεκρές φύσεις (Aleksoska 2013· Petkovski 1981), με δυτικότροπα στιλιστικά στοιχεία (ρεαλιστικά ή/και εξιδανικευτικά).

Σε αντίθεση με την Αθήνα του 19ου αιώνα, όπου οι καλλιτεχνικοί θεσμοί του νεοσύστατου κράτος προωθούσαν την κλασική παιδεία και τη σύνδεση με την αρχαιότητα, οι καλλιτέχνες που ζούσαν στα οθωμανικά Σκόπια τον ίδιο αιώνα ήταν ως επί το πλείστον αγιογράφοι και εστιάζονταν σε θρησκευτικά θέματα σε μεταβυζαντινό ύφος. Βάσει της ευρέως διαδεδομένης αντίληψης σε πρώην χώρες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, ανάμεσα στις οποίες και η Ελλάδα, ότι η Αυτοκρατορία επέφερε οπισθοδρόμηση (και) στον πολιτισμό, η αργοπορημένη μετάβαση από την αγιογραφία σε δυτικότροπα έργα από τα τέλη του 19ου αιώνα και μετά στα Σκόπια αποδίδεται από ιστορικούς τέχνης στην οθωμανική «σκλαβιά» (βλ. Petkovski 1981). Η ίδια η μεταβυζαντινή θρησκευτική ζωγραφική που αναπτύχθηκε κατά τα 500 χρόνια της οθωμανικής κυριαρχίας θεωρήθηκε «παρηκμασμένη» σε σχέση με τη μεσαιωνική της άνθιση, «εκφυλισμένη», και «περιφερειακή», με τα όποια δυτικότροπα στοιχεία «διαμεσολαβημένα» από την παραγωγή σε γειτονικές περιοχές, όπως ο Άθως (Petkovski 1981, 12–13).

A.2. Σερβική κατάκτηση: «εξευρωπαϊσμός», αναπλάσεις, διαιρέσεις

Στις αρχές του εικοστού αιώνα, η Αυτοκρατορία είχε ήδη αρχίσει να χάνει εδάφη στα Βαλκάνια. Τα Σκόπια, που ως τότε αποτελούσαν διοικητικό κέντρο και σημαντικό προμαχώνα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας στην Ευρώπη, σύντομα επρόκειτο να φύγουν από την κυριαρχία της. Με τους Βαλκανικούς Πολέμους, το τμήμα που περίπου αποτελεί τη σημερινή επικράτεια της Β. Μακεδονίας, προσαρτήθηκε στο Βασίλειο της Σερβίας (1912), που με τις ανακατατάξεις του Α' ΠΠ μετονομάστηκε σε βασίλειο των Σέρβων, Κροατών και Σλοβένων (1918) και αργότερα σε Βασίλειο της Γιουγκοσλαβίας (1929), πάντοτε με σερβική διοίκηση. Τα Σκόπια από το 1929 αποτέλεσαν το διοικητικό και πολιτιστικό κέντρο της Μπανόβινα του Βαρδάρη, μιας διοικητικής περιφέρειας που καταλάμβανε τη σημερινή Β. Μακεδονία, το Κόσοβο και τμήμα της νότιας Σερβίας. Με το τέλος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, επιχειρήθηκε ο «εξευρωπαϊσμός» και η «αποϊσλαμοποίηση» της πόλης μέσα από αρχιτεκτονικές και πολεοδομικές παρεμβάσεις, που βασιζόνταν στην οριενταλιστική πεποίθηση ότι η οθωμανική κληρονομιά ήταν «οπισθοδρομική» και μη μοντέρνα [unmodern] (Dimova 2019· Hartmuth και Tolić 2010). Στις αναπλαστικές παρεμβάσεις που έγιναν σε

βαλκανικές πόλεις μετά τον Α΄ ΠΠ δεν πραγματοποιήθηκε καθολική εξάλειψη του ισλαμικού στοιχείου, όπως είχε γίνει σε παλαιότερες, όπως για παράδειγμα στην Αθήνα αμέσως μετά την σύσταση του Ελληνικού Κράτους (Yerolympos 1993). Κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, οι Σέρβοι άφησαν σε γενικές γραμμές μορφολογικά και δημογραφικά άθικτη τη Βορειοανατολική όχθη του Βαρδάρη (όπου βρίσκονταν το ιστορικό κάστρο και η Čarsija), ουσιαστικά παραμελώντας την.

Την ίδια στιγμή, εποίκησαν και συστηματικά πριμοδότησαν το ακόμα και σήμερα περισσότερο χριστιανικό νοτιοδυτικό κομμάτι της πόλης, που γίνεται το νέο διοικητικό κέντρο, ωστόσο η εμπορική και πολιτιστική δραστηριότητα στην Čarsija παραμένει εξίσου ζωντανή. Στη νοτιοδυτική πλευρά της πόλης, το τζαμί Burmalı που βρισκόταν στη σημερινή κεντρική πλατεία, *Plošad Makedonija*, αφαιρέθηκε.²⁵⁶ Η πλατεία και ευρύτερα το νέο κέντρο απέκτησαν «ευρωπαϊκά» κτίρια (σε νεοκλασικό αλλά και στη συνέχεια μοντερνιστικό στιλ) με διοικητικές, εμπορικές, πολιτιστικές χρήσεις, ενώ πραγματοποιήθηκε και μια σειρά πολεοδομικών έργων (Dimova 2019· Janev 2015). Οι Véron (2015, 138) και (Mattioli 2014b) τοποθετούν την έναρξη μιας συνειδητής απόπειρας φυσικής αλλά και νοητικής διαίρεσης των Σκοπίων σε «παλιά», «οθωμανική» και σε «νέα», «ευρωπαϊκή» πόλη σε αυτή την περίοδο. Τα έργα των Σέρβων στην πόλη εγκαινιάζουν μια σειρά πολιτικών εκκοσμίκευσης και κυρίως αποϊσλαμοποίησής της. Τέτοιου είδους πολιτικές θα υιοθετήσουν αργότερα, λιγότερο ή περισσότερο ριζικά, τόσο το σοσιαλιστικό γιουγκοσλαβικό καθεστώς, όσο και το ανεξάρτητο κράτος μετά το 1991 (Amygdalou 2018· Mattioli 2014a· 2014b· Ragaru 2008) όπως θα εξετάσω στις αμέσως επόμενες ενότητες.

Η στροφή στον εκμοντερνισμό και τον «εξευρωπαϊσμό» γίνεται αισθητή και στο πεδίο της τέχνης. Με την ένταξη των Σκοπίων στο βασίλειο των Σέρβων, Κροατών και Σλοβένων, οι καλλιτέχνες που ζούσαν εκεί και σε άλλες νεοκατακτηθείσες περιοχές της σημερινής Β. Μακεδονίας συνδέθηκαν με μια ευρύτερη καλλιτεχνική κοινότητα, η οποία είχε ήδη επεξεργαστεί δυτικά ρεύματα στη ζωγραφική και τη γλυπτική, από αυτό της σχολής του Μονάχου μέχρι τις διάφορες όψεις του μοντερνισμού (Plavenska και Tripkon 2016). Κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, εγκαθιδρύθηκε και στα Σκόπια μια μικρή καλλιτεχνική

²⁵⁶ Επανέρχεται ως όνειρο σε σύγχρονες διεκδικήσεις Αλβανίδων/-ών και ευρύτερα της Ισλαμικής Θρησκευτικής Κοινότητας (Islamska Verska Zaednica, IVZ) στην πόλη ενόψει του χτισίματος ορθόδοξων εκκλησιών στο πλαίσιο του Skorje 2014 και ιδιαίτερα του στρατηγικού σχεδιασμού της ανέγερσης ναού – αφιερωμένου στους Κωνσταντίνο και Ελένη– στην ίδια πλατεία. Η Islamska Verska Zaednica είναι οργάνωση με διοικητικό συμβούλιο που εκπροσωπεί την ισλαμική κοινότητα στη Β. Μακεδονία, ενώ κατά τα χρόνια του σοσιαλισμού αποτελούσε αναπόσπαστο τμήμα της Γιουγκοσλαβικής Ισλαμικής Κοινότητας.

κοινότητα, τα μέλη²⁵⁷ της οποίας συνδιαλέχτηκαν με τις διεθνείς εξελίξεις στην τέχνη πιο στενά από όσο οι προκάτοχοί τους. Στο πλαίσιο αυτό, οι νεοσυσταθείσες καλλιτεχνικές εταιρείες [društva] της περιοχής²⁵⁸ ξεκίνησαν να διοργανώνουν εκθέσεις στις οποίες συμμετείχαν καλλιτέχνιδες/-ες και ομάδες με βάση όχι μόνο τα Σκόπια, αλλά και το Βελιγράδι και αλλού, φέρνοντας έργα και ιδέες που επηρέασαν σημαντικά την τοπική σκηνή. Την ίδια στιγμή, καλλιτέχνιδες/-ες με βάση τα Σκόπια, σπούδαζαν, ζούσαν για ένα διάστημα και εξέθεταν επίσης σε άλλες πόλεις του βασιλείου, ή σε ευρωπαϊκές πόλεις του εξωτερικού, όπου, σε αντίθεση με την πρωτεύουσα της Μπανόβινα του Βαρδάρη, υπήρχαν σχολές καλών τεχνών, καλλιτεχνικοί θεσμοί και μοντερνιστική παράδοση,²⁵⁹ ενώ το κοινό ήταν εκπαιδευμένο σε αυτή. Πειραματίζονταν –λιγότερο ή περισσότερο– με μοντερνιστικές φόρμες που είχαν αναπτυχθεί στα ευρωπαϊκά κέντρα στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ου αιώνα (ιμπρεσιονισμό, εξπρεσιονισμό, κυβισμό, κονστρουκτιβισμό κ.λπ.) (Plavenska και Tripkon 2016· Petkovski 1981). Επέλεξαν, τέλος, θέματα κοινωνικά, εθνολογικά/ηθογραφικά, σκηνές της καθημερινότητας, νεκρές φύσεις, τοπία και πορträιτα, απομακρυνόμενοι σε γενικές γραμμές από τις θρησκευτικές σκηνές αλλά διατηρώντας αναφορές στην ορθόδοξη θρησκευτική ζωγραφική.

A.3. Σοσιαλιστική Γιουγκοσλαβία

A.3.i Ένα «πολιτισμικό γεγονός» 6.1 βαθμών της κλίμακας Ρίχτερ

Τα Σκόπια, κατά τη διάρκεια του Β' ΠΠ, βρέθηκαν υπό την κατάληψη του βουλγαρικού στρατού, που συνεργαζόταν με τις δυνάμεις του Άξονα (1941-44). Η νίκη των παρτιζάνων οδήγησε στην ίδρυση ομοσπονδίας, που έγινε γνωστή ως Σοσιαλιστική Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γιουγκοσλαβίας. Αμέσως μετά τον πόλεμο, πραγματοποιήθηκαν μοντερνιστικές επεμβάσεις στα Σκόπια σε επίπεδο υποδομών, οικιστικών ζωνών, κυκλοφορίας (Dimova 2019). Η πόλη όμως άλλαξε τελείως πρόσωπο με αφορμή έναν πολύνεκρο και καταστρεπτικό σεισμό το καλοκαίρι του 1963. Επισκεπτόμενη για πρώτη φορά το κτίριο του παλιού σιδηροδρομικού σταθμού, που σήμερα έχει μετατραπεί σε Μουσείο της Πόλης, «επουλωμένο και πλήρως λειτουργικό» (Kritikos 2018, 11), διαπίστωσα ότι οι ζημιές από τον σεισμό του 1963 εκεί διατηρούνται εσκεμμένα ορατές. Το μουσείο, τόσο μέσα από τα εκθέματά του, όσο και μέσα από την εξωτερική του όψη, αφηγείται την

²⁵⁷ Ενδεικτικά: Nikola Martinoski, Lazar Ličenoski, Mihajlo Šojlev κ.α.

²⁵⁸ Η Εταιρεία φίλων της τέχνης *Jefimija* [Društvo na prijatelite na umetnosti Jefimija] με βάση τα Σκόπια και η Εταιρεία γιουγκοσλάβων εικαστικών καλλιτεχνών της Μπανόβινα του Βαρδάρη [Društvo na jugoslovenskite likovni umetnici od Vardarska banovina (ιδρ. 1930). Στόχο είχαν την υποστήριξη της τέχνης και των καλλιτεχνιδων/-ών στην περιοχή (Penušliski 2016· Petkovski 1981).

²⁵⁹ Όπως το γειτονικό Βελιγράδι ή το Παρίσι, σημαντικό καλλιτεχνικό κέντρο του μοντερνισμού της περιόδου.

ιστορία της σεισμικής δόνησης 6.1 της κλίμακας Ρίχτερ που έλαβε χώρα στις 26/07, οδηγώντας στον θάνατο πάνω από χίλια άτομα, αφήνοντας το 75% του πληθυσμού χωρίς κατάλυμα και προκαλώντας εκτενείς καταστροφές σε ολόκληρη την πόλη. Το 80% των κτισμάτων²⁶⁰ γκρεμίστηκε ή κρίθηκε κατεδαφιστέο λόγω ακαταλληλότητας (Tolić 2018· Véron 2015, 153). Το μεγάλο επιτοίχιο ρολόι του σταθμού έχει αφεθεί σταματημένο στις 05:17, την ώρα του σεισμού. Αργότερα συνειδητοποιήσα ότι το ρολόι αναπαράγεται σε γκράφιτι, τουριστικά είδη, κόμικ και καλλιτεχνικά έργα ως ένα από τα εικονικά σύμβολα των Σκοπίων.²⁶¹

Εικόνα 6: Ο παλιός σιδηροδρομικός σταθμός – σήμερα Μουσείο της Πόλης των Σκοπίων.



Σημείωση: © Diego Delso (https://mk.wikipedia.org/wiki/Музеј_на_Град_Скопје#/media/Ποdamomeka:Antigua_estación_de_ferrocarril,_Skopie,_Macedonia,_2014-04-17,_DD_15.JPG) CC BY-SA 3.0.

Το μουσείο και το σταματημένο του ρολόι απέκτησαν τον ρόλο της διατήρησης της μνήμης όχι μονάχα εκείνης τη μέρας, αλλά και της ανοικοδόμησης που ακολούθησε και, κυρίως, των αξιών που αυτή πρέσβευε (Kritikos 2018). Ο σεισμός του 1963 αποτελεί μία από τις σημαντικότερες στιγμές της σύγχρονης ιστορίας της πόλης των Σκοπίων, όχι μονάχα λόγω του μεγέθους της καταστροφής που προκάλεσε, αλλά κυρίως διότι συμμετείχε στην κατασκευή των Σκοπίων ως «πόλης της διεθνούς αλληλεγγύης», καθώς και την αναγωγή τους σε σύμβολο του γιουγκοσλαβικού μότο της «αδελφότητας κι ενότητας» (Tito, στο

²⁶⁰ Ανάμεσά τους, μάλιστα, υπήρξε πληθώρα νεοκλασικών, κάτι που έχει σημασία για τη νομιμοποίηση προγράμματος Skorje 2014 που θα εξετάσω αργότερα

²⁶¹ Η εικόνα του ρολογιού ανακάλεσε στη μνήμη μου εκείνες των σταματημένων ρολογιών που βρέθηκαν στη Χιροσίμα και το Ναγκασάκι και κατέστησαν σύμβολα της απόλυτης καταστροφής. Ερείπια ή ίχνη καταστροφών που έχουν αναδειχθεί σε μνημεία είδα και σε άλλες βαλκανικές πόλεις, όπως το Βελιγράδι, για παράδειγμα, όπου οι βομβαρδισμοί του NATO γίνονται ακόμα αισθητοί εντός του αστικού ιστού μέσα από τα κτίρια που σκόπιμα αφέθηκαν ερειπωμένα, σαν κι εκεί ο χρόνος να σταμάτησε τη στιγμή των επιθέσεων. Στην Αθήνα, μνήμες των Δεκεμβριανών συγκρούσεων του 1944 μεταξύ των δυνάμεων του ΕΛΑΣ και του στρατού, της χωροφυλακής καθώς και του Βρετανικού εκστρατευτικού σώματος διατηρούνται επάνω στις προσόψεις (ιδιαίτερα των προσφυγικών) κτιρίων της πόλης, αυτή τη φορά ως απρόθετα [unintentional] μνημεία (Riegl [1984] 2001).

(Tolić 2018, 40). Οι σεισμοί, παρότι εν πρώτοις φυσικά φαινόμενα, είναι εν τέλει και «πολιτισμικά», καθώς παρεμβαίνουν στις διαδικασίες κατασκευής και αναπαραγωγής των τοπικών ταυτοτήτων (Schwartz 1996, 27).

Η καταστροφή έλαβε χώρα την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου. Γεγονότα όπως η ανοικοδόμηση του τείχους του Βερολίνου (1961), η κουβανική κρίση των πυραύλων (1962) και η κρίση του Congo (1960-65) καταδείκνυαν ότι η ειρηνευτική δράση των Ηνωμένων Εθνών είχε περιορισμένες δυνατότητες. Ο σεισμός αποτέλεσε για τον Οργανισμό Ηνωμένων Εθνών μια ευκαιρία αποκατάστασης της εικόνας του μέσα από την ενεργή προώθηση της διεθνούς συνεργασίας, η οποία θα αποτελούσε επίσης και μια καλή διπλωματική συγκυρία για την ευρύτερη διεθνή κοινότητα σε έναν κατά τα άλλα διχασμένο κόσμο (Kritikos 2018· Mijalković και Urbanek 2011· Véron 2015, 153). Η Γιουγκοσλαβία, από τη μεριά της, δεν θα μπορούσε να έχει αναλάβει το έργο του επανασχεδιασμού και της εκ νέου ανοικοδόμησης μιας ολόκληρης πόλης χωρίς εξωτερική βοήθεια. Επιπλέον, η έκκληση στη διεθνή κοινότητα για συνεργασία και εμπλοκή στην ανασυγκρότηση των Σκοπίων καθώς και το πρόταγμα του Tito για την ανάδειξη της πόλης σε σύμβολο της τοπικής και της «παγκόσμιας αλληλεγγύης» (Tolić 2018, 40) σε καιρούς ψυχροπολεμικούς αποτέλεσε μια στρατηγική κίνηση που συμβάδιζε με την αυτοαντίληψη της χώρας ως τρίτου δρόμου ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση. Το Κίνημα των Αδέσμευτων είχε, άλλωστε, καθιερωθεί μόλις δύο χρόνια πριν τον σεισμό, με πρωτοβουλία των τότε ηγετών της Γιουγκοσλαβίας και της Ινδίας (Ivanovska Deskova, J. Ivanovski, και Deskov 2018· Kritikos 2018· Mazower 2002, 32· Tolić 2018· Véron 2015, 153). Η επιλογή ομάδων που θα εργάζονταν στην αποκατάσταση της πόλης τόσο από το δυτικό όσο και από το ανατολικό μπλοκ έγινε με τέτοιο τρόπο ώστε να εξασφαλίζει την ισορροπία δυνάμεων.

Πέρα από τα όποια πολιτικά και διπλωματικά κίνητρα της ανοικοδόμησης, η πόλη αποτέλεσε πεδίο και παράδειγμα όχι μόνο διεθνούς συνεργασίας και αλληλεγγύης, αλλά και πειραματισμού γύρω από πρωτοποριακές ιδέες στην αρχιτεκτονική και την πολεοδομία (Blackwood 2016, 18· Ivanovska Deskova, J. Ivanovski, και Deskov 2018· Tolić 2018). Το γεγονός αυτό άφησε στα Σκόπια μια πλούσια μοντερνιστική αρχιτεκτονική κληρονομιά. Μπορεί ο πολύνεκρος σεισμός του 1963 να προκάλεσε σημαντικές καταστροφές στο Kale, το ιστορικό κάστρο (βυζαντινή και οθωμανική περίοδος) στον κεντρικό λόφο των Σκοπίων, ωστόσο, στο πλαίσιο του σχεδίου ανασυγκρότησής της, η πόλη απέκτησε μια νέα, ιδιαίτερη, οχύρωση: Κοιτάζοντας κανείς τη θέα από το Kale προς την πόλη, εύκολα διακρίνει έναν δακτύλιο πανομοιότυπων πολυώροφων κτιρίων κατοικίας περιμετρικά του κέντρου. Πρόκειται για το περίφημο «Τείχος της πόλης» (Gradski dzid), μια πρόταση του

μεταβολιστή²⁶² αρχιτέκτονα Kenzo Tange. Η ομάδα του Tange ήταν μία από τις δύο που ανέλαβαν τον ανασχεδιασμό και την ανοικοδόμηση του κέντρου της πόλης.²⁶³ Συμπληρώνοντας το φρούριο Kale, το *Τείχος της πόλης* κυκλώνει και εστιάζει το κέντρο της πόλης γύρω από το ποτάμι. Φιλοδοξία του ήταν, σύμφωνα με την αρχιτεκτόνισσα Ines Tolić και τον ιστορικό τέχνης Maximilian Hartmuth, «να “προστατέψει” μεταφορικά τα Σκόπια από μελλοντικές καταστροφές και να τους παράσχει ένα νέο διεθνώς αναγνωρίσιμο σύμβολο» (Hartmuth και Tolić 2010, 30). Συνοδευόταν από τη λεγόμενη *Πύλη της πόλης* (City Gate) στα νοτιοανατολικά του κέντρου, που προγραμματιζόταν να αποτελέσει τον κεντρικό σιδηροδρομικό και λεωφορειακό σταθμό –το σημείο εισόδου και εξόδου από την πόλη– και να λειτουργήσει επίσης ως διοικητικό και εμπορικό κέντρο, σχέδιο που υλοποιήθηκε μονάχα μερικώς (J. Ivanovski κ.ά. 2015, 122).

Εικόνα 7: Το Τείχος της πόλης υπό κατασκευή, 1973.



Σημείωση: © Makedonska akademija na naukite i umetnostite. (https://mk.wikipedia.org/wiki/Податотека:Градску_суд_во_узграда.jpg). CC BY-SA 4.0

²⁶² Ο μεταβολισμός είναι ένα αρχιτεκτονικό κίνημα που αναπτύχθηκε στην Ιαπωνία μετά τον Β' ΠΠ και συνένωσε αρχιτεκτονικές υποδομές μεγάλων διαστάσεων με την ιδέα της οργανικής, βιολογικής ανάπτυξης. Το κίνημα υποστηρίζει ότι ο σχεδιασμός και η τεχνολογία θα έπρεπε να αποτελούν μια ένδειξη ή έναν συμβολισμό της ανθρώπινης κοινωνίας, την οποία αντιλαμβάνεται «ως ζωτική διαδικασία» (Lin 2010, 24).

²⁶³ Αμέσως μετά τον σεισμό, δύο εταιρείες με εμπειρία σε μεγάλης κλίμακας καταστροφές άρχισαν να εργάζονται για την εκπόνηση του Γενικού Σχεδίου για την ανοικοδόμηση της πόλης: η Πολωνική εταιρεία «Polservice», που είχε εργαστεί στην ανοικοδόμηση της μεταπολεμικής Βαρσοβίας και η «Doxiadis Associates», που συνεργαζόταν ήδη με τα Ηνωμένα Έθνη. Για το κέντρο της πόλης αποφασίστηκε οι συγχώνευση των δύο νικητήριων προτάσεων σε σχετικό διαγωνισμό: αφενός των Κροατών Radovan Miščenjić και Fedor Wenzler και αφετέρου του Ιάπωνα αρχιτέκτονα Kenzo Tange. Και στις δύο περιπτώσεις, η επιλογή μιας ομάδας από το κομμουνιστικό/σοσιαλιστικό μπλοκ και μιας ομάδας από το καπιταλιστικό είναι στρατηγική και σε συμφωνία με το ιδεολογικό υπόβαθρο της αναγέννησης της πόλης [Kritikos 2018· Véron 2015, 153· Ivanovska Deskova, J. Ivanovski, and Deskov 2018· Tolić 2018, βλ. και http://marh.mk/skopje_63_konkurs (ημερομηνία πρόσβασης 05/05/2023)].

Μέσα από αυτό το σχήμα, επιχειρήθηκε η επένδυση του αστικού χώρου με συμβολικό νόημα και ιδιαίτερα η σύνδεσή του με την τυπική ευρωπαϊκή μεσαιωνική πόλη (Hartmuth και Tolić 2010, 30). Ωστόσο, σύμφωνα με αρχιτεκτόνισσες/-ες των οποίων η έρευνα εστιάζεται στα Σκόπια, το αφήγημα αυτό δεν απαντά στην τοπική ιστορία και παράδοση (Tolić 2018). Ο καθηγητής αστικού σχεδιασμού Vlatko Korobar αντιλαμβάνεται τη «σαγηνευτική» πρότασή του Tange ως ένα «αφελές σημασιολογικό παιχνίδι» (Korobar 2018, 91), η υιοθέτηση του οποίου βρισκόταν σε συνάρτηση με τις ανάγκες της εποχής: τις υψηλές προσδοκίες τόσο από τη διεθνή κοινότητα που ήταν αναμεμειγμένη στην ανοικοδόμηση, όσο και από τη Γιουγκοσλαβία που ήθελε να αυτοπροταθεί ως ο τρίτος δρόμος σε ένα ψυχροπολεμικό σκηνικό. Οι εμπλεκόμενες δυνάμεις στο συγκεκριμένο, ιδιαίτερα πυκνό, πλέγμα σχέσεων, συναγωνισμών, συμφερόντων, δραστών και παγκόσμιων θεατών και χρηματοδοτών, θα έπρεπε να βλέπουν εντυπωσιακά, μοντερνιστικά έργα ώστε να εξασφαλιστεί συνεχής ροή χρημάτων για την ολοκλήρωση της ανοικοδόμησης –χωρίς απαραίτητα αυτό να σημαίνει ότι η πόλη αποκτούσε ακριβώς τα έργα που χρειαζόταν (Korobar 2018· Tolić 2018).

Ωστόσο, πολλές από τις προτάσεις που εφαρμόστηκαν είναι ιδιαίτερα αγαπητές στις/στους κατοίκους με τις/τους οποίους συνομίλησα, ιδιαίτερα από τον χώρο της τέχνης και του πολιτισμού, ενώ αποτελούν σημείο κατατεθέν ακόμα και σήμερα. Εκτός του ότι η πόλη είναι κληρονόμος πρωτοπόρων κτιρίων διαφορετικών αρχιτεκτονικών ρυθμών και τάσεων από εγχώριες/-ους και διεθνείς αρχιτεκτόνισσες/-ες και πολεοδόμους, τα έργα που πραγματοποιήθηκαν επηρέασαν σημαντικά τη ζωή των κατοίκων της. Ενδεικτικά, έχοντας επισκεφθεί ένα διαμέρισμα που ανήκει στο *Τείχος της πόλης* και διαμένοντας σε διαμέρισμα που χτίστηκε στο πλαίσιο της ανοικοδόμησης από τον σεισμό, διαπιστώνω ότι ο σχεδιασμός των κτιρίων απέβλεπε, όχι μόνο στην αντισεισμική προστασία, αλλά επίσης σε υψηλή ποιότητα ζωής, δίνοντας προτεραιότητα στην κυκλική διαρρύθμιση των δωματίων, την ευρυχωρία και τον πλούσιο φυσικό φωτισμό. Επιπλέον, ανάμεσα στους μεγάλους οικιστικούς όγκους σε διάφορα σημεία της πόλης υπάρχουν χώροι αναψυχής που συγκεντρώνουν τις/τους ενοίκους των γύρω κτιρίων ενισχύοντας τις κοινωνικές συνενυρέσεις και το παιχνίδι στον δημόσιο χώρο μακριά από τον θόρυβο και την επικινδυνότητα της κίνησης των αυτοκινήτων. Κάτω από πολλούς τέτοιους χώρους υπάρχουν υπόγεια πάρκινγκ για την αποφυγή της χωρικής και οπτικής συμφόρησης (Tolić 2018). Επιπλέον, οι δύο όχθες του Βαρδάρη επιχειρήθηκε να συνδεθούν με το χτίσιμο δημόσιων υπηρεσιών και πολιτιστικών συγκροτημάτων επίσης στη βορειοανατολική –και πιο «ισλαμική»– όχθη, που είχε παραμεληθεί κατά την περίοδο του βασιλείου, καθώς και με την κατασκευή γεφυρών και

οδικών δικτύων (Tolić 2018). Στη συνέχεια, θα εξετάσω συγκεκριμένα τις επεμβάσεις σε αυτό το σημείο της πόλης, που, πλέον φιλοξενεί καλλιτεχνικές και πολιτιστικές χρήσεις.

A.3.ii Οθωμανική κληρονομιά και γιουγκοσλαβική εκκοσμίκευση

Παρόλο που η εδραίωση του σοσιαλισμού στη Β. Μακεδονία γίνεται αντιληπτή συχνά ως «μια νέα αρχή στην ιστορία της πόλης», οι πολιτικές που ακολουθήθηκαν στον δημόσιο χώρο αποτελούσαν ως έναν βαθμό συνέχεια των πολιτικών του Βασιλείου μετά την απομάκρυνση των Οθωμανών: επιχειρούσαν και σε αυτή την περίπτωση την απο-οθωμανοποίηση και τον εξευρωπαϊσμό που διατρέχουν ολόκληρο τον εικοστό αιώνα (και όπως θα εξετάσω στη συνέχεια, χαρακτήρισαν τον ανασχεδιασμό της πόλης επίσης στο πλαίσιο του Skorje 2014) (Amygdalou, Kritikos, και Tsiambaos 2018· Mattioli 2014b· Véron 2015, 147–48).

Ο σεισμός είχε ως αποτέλεσμα να καταρρεύσει και ένα μεγάλο κομμάτι της Čaršija, του παλιού παζαριού κάτω από το Kale, στη βορειοανατολική όχθη του Βαρδάρη. Το 1964 αποφασίστηκε η αποκατάστασή του με βάση το πώς ήταν πριν από τον σεισμό. Έτσι, το οθωμανικό χρώμα του παραμένει, με ελάχιστες μόνο μοντερνιστικές παρεμβάσεις στις παρυφές του. Σύμφωνα με τη διεθνή επιτροπή εμπειρογνομόνων που συστάθηκε για την ανοικοδόμηση της πόλης, η Čaršija δεν θα έπρεπε να μετατραπεί σε «λαϊκό μουσείο». Αντίθετα, το πρόταγμα ήταν να αποκατασταθεί και να αναπτυχθεί ως αναπόσπαστο μέρος του σύγχρονου κέντρου της πόλης (Mijalkovic και Urbanek 2011, 27). Ωστόσο η άποψη αυτή αμφισβητείται από ορισμένες/-ους ανθρωπολόγους, αρχιτεκτόνισσες/-ες και κοινωνικές/-ούς γεωγράφους, για τις/τους οποίους η Čaršija «ξαναχτίζεται ως το αντίγραφο της», ή ως ένα «υπαίθριο μουσείο» σε μια απόπειρα τουριστικής αξιοποίησης της και διατήρησης του παρελθόντος της (Amygdalou, Kritikos, και Tsiambaos 2018· Mattioli 2014b· Shott 2000· Ragaru 2008).²⁶⁴ Στο πλαίσιο της εκκοσμίκευσης του κράτους, η γιουγκοσλαβική προσέγγιση είχε τη λογική της διατήρησης και της έκθεσης κάθε είδους θρησκευτικών κτιρίων σε ολόκληρη τη χώρα. Φαινόταν να τα αντιμετωπίζει ως δείγματα μιας συγκεκριμένης κληρονομιάς και ιστορικής περιόδου, αλλά όχι ως ενεργούς τόπους λατρείας. Ήταν όμως κυρίως τα ισλαμικά που εκκοσμιεύτηκαν μέσα από διαφορετικές

²⁶⁴ Η εξέλιξη αυτή αποτυπώνεται και στον οδηγό της Τουριστικής Ένωσης Σκοπίων του 1986: «Μέχρι τον σεισμό, το παλιό παζάρι των Σκοπίων ήταν ένα από τα ισχυρότερα κέντρα ανεφοδιασμού στα Σκόπια. Διατήρησε αυτό τον ρόλο μέχρι και την κατασκευή του Εμπορικού Κέντρου της Πόλης [Gradski Trgovski Centar] και άλλων πολυκαταστημάτων στην πόλη. Σήμερα, [...] είναι τουριστικό αξιοθέατο κι έτσι μπορείτε πάντα να συναντήσετε τουρίστες στα σοκάκια του» (Đekić 1986, 36–37).

χρήσεις, παρά τα χριστιανικά, γεγονός που σήμανε μια λιγότερο προνομιούχο θέση του ισλαμικού στοιχείου στον κομμουνιστικό δημόσιο χώρο (Mattioli 2014b).

Για τον Mattioli (2014a) δεν ήταν τυχαίο ότι, ανάμεσα στα σχέδια που διαγωνίστηκαν για την ανοικοδόμηση των Σκοπίων, εκείνα που επιλέχθηκαν αφενός εισήγαγαν όσο το δυνατόν λιγότερα στοιχεία της ισλαμικής κληρονομιάς και αφετέρου οριοθέτησαν την Čaršija κυκλώνοντάς τη με μια υψηλής κυκλοφορίας λεωφόρο· μια λεωφόρο που εξυπηρετεί την ιδέα μιας περιορισμένης μουσειακής περιοχής και θα μπορούσε να ιδωθεί ως μια ακόμα οχύρωση. Στο ίδιο πνεύμα, όπως παρατηρεί η ανθρωπολόγος Rosita Dimova (2019), η Čaršija απομονώνεται από το κεντρικό οδικό δίκτυο επίσης με το χτίσιμο του αρχαιολογικού, λαογραφικού και ιστορικού Μουσείου της Μακεδονίας²⁶⁵ στη θέση της βασικής της εξόδου προς αυτό. Ο Mattioli (2014a, 4) χαρακτηρίζει τη διαχείριση της οθωμανικής κληρονομιάς ως «περιεκτικό αποκλεισμό» [inclusive exclusion], καθώς αυτή «έχει εξαιρεθεί από τον καθημερινό αστικό χώρο, αλλά την ίδια στιγμή έχει περιληφθεί ως ίχνος του παρελθόντος». Οι κυβερνητικές αυτές επεμβάσεις μπορούν ίσως να ιδωθούν υπό το φως του συλλογισμού του Boris Groys (2012) πως όταν κάτι μπαίνει στη συλλογή ή το αρχείο, τη στιγμή που αναγνωρίζεται ως σημαντικό, αισθητοποιείται, απολιθώνεται κι αδρανοποιείται. Σήμερα, η κληρονομιά της Čarsija, συνδεδεμένη με την Οθωμανική Αυτοκρατορία, την αλβανική κοινότητα και το Ισλάμ, έχει καταστεί, αρχής γενομένης με τη Σερβική κατάκτηση στις αρχές του 20ου αιώνα, «απρόθυμη» [reluctant] (Dimova 2019, 5): καθιερώθηκε επίσημα ως προστατευόμενος και διατηρητέος χώρος μόλις το 2008.

Στο πλαίσιο της πολιτιστικής πολιτικής της Γιουγκοσλαβίας ευρύτερα, πολλά από τα οθωμανικά κτίρια της περιοχής άλλαξαν χρήσεις, διασπώντας, σύμφωνα με ορισμένες προσεγγίσεις, με αυτόν τον τρόπο την «προηγούμενη θρησκευτική, πολιτιστική και κοινωνική συνοχή» της περιοχής (Ragaru 2008, 553· Mattioli 2014b· Véron 2015). Τα αλλοτινά χαμάμ, χάνια και μεντρεσέδες στεγάζουν, πλέον, την Εθνική Πινακοθήκη²⁶⁶ (1948, 2000), μέρος του Τμήματος Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Αγ. Κυρίλλου και Μεθοδίου (1982), καθώς και άλλες μουσειακές και πολιτιστικές δραστηριότητες (Grujevski 2020· Janev 2011). Επιπλέον, νέα πανεπιστημιακά κτίρια και μουσεία χτίστηκαν στη βορειοανατολική όχθη του Βαρδάρη. Οι μεταβολές αυτές, που συνεχίστηκαν και μετά τη

²⁶⁵ Σήμερα: Μουσείου της Δημοκρατίας της Βόρειας Μακεδονίας.

²⁶⁶ Πρωτολειτούργησε ως Πινακοθήκη Τέχνης ήδη το 1948 στο χαμάμ Daut Paša, ενώ ακολούθησαν ανακαινίσεις τόσο κατά τη διάρκεια της Γιουγκοσλαβίας όσο και αργότερα (1982, 1999, 2001), βλ. <https://nationalgallery.mk/daut-pasha-hamam/?lang=en> (ημερομηνία πρόσβασης 20/05/2023), <http://www.flu.ukim.edu.mk/> (ημερομηνία πρόσβασης 20/05/2023).

διάλυση της ομοσπονδίας, πρότειναν όχι μόνο νέες χρήσεις αλλά και σχέσεις, καθώς και την κίνηση διαφορετικών υποκειμένων εκεί. Παρόλο που δεν πρόκειται για «εξευγενισμό» με τον δραστικό τρόπο που συχνά απαντάται σε καπιταλιστικά καθεστώτα (εισαγωγή ιδιωτικών κεφαλαίων, εκτοπισμός πληθυσμών) (Glass 1964), αξίζει να σημειωθεί πως είναι η τέχνη και η διανόηση που παίζουν σημαντικό ρόλο στην μεταβολή της περιοχής και σε αυτήν την περίπτωση (βλ. Hamnett 1991· Ley 1986· 1996· N. Smith 1996). Τις τελευταίες δεκαετίες, και στην περίπτωση της Αθήνας, η τέχνη (μέσα από κρατικές και κυρίως ιδιωτικές, σε αυτή την περίπτωση, επεμβάσεις) συμβάλλει σε τέτοιου είδους μεταβολές στο ιστορικό κέντρο, ιδιαίτερα σε περιοχές που θεωρούνται υποβαθμισμένες ή/και με πυκνή παρουσία μεταναστευτικών υποκειμένων. Αντίστοιχα, στην Čaršija, οι επεμβάσεις για την προώθηση του πολιτισμού έγιναν, κατά την περίοδο της Γιουγκοσλαβίας, εκεί όπου δραστηριοποιούντο εθνοθηρησκευτικές ετερότητες –σε εκείνη την περίπτωση όχι μεταναστευτικές. Με τις αλλαγές που εισήχθησαν, στην αγορά άρχισαν να συχνάζουν επίσης φοιτήτριες/-τές και άτομα από τον χώρο της τέχνης και της διανόησης, μέχρι και την εθνοτική σύγκρουση του 2001.²⁶⁷

Η Čaršija δεν προσανατολίστηκε μονάχα προς τον τουρισμό, ούτε μετατράπηκε ακριβώς σε απολίθωμα ή μουσείο (Janev 2011). Αντίθετα, πέρα από τις νέες χρήσεις της, μέχρι και σήμερα διατηρούνται, ιδίως από υποκείμενα αλβανικής και τουρκικής εθνότητας, εμπορικές χρήσεις, χώροι λατρείας, καθώς και εργαστήρια που απευθύνονται στην τοπική κοινότητα. Με τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας, άτομα (σλαβο)μακεδονικής εθνότητας άρχισαν να αποφεύγουν την αγορά ως «επικίνδυνη» σε συγκεκριμένες περιόδους που σηματοδοτήθηκαν από την εντατικοποίηση των εθνικών τάσεων μεταξύ Αλβανόφωνων και Σλαβόφωνων στην ευρύτερη περιοχή της πρώην Ομοσπονδίας (Γιουγκοσλαβικοί Πόλεμοι, εμφύλια διαμάχη του 2001) (Dimova 2019). Με εξαίρεση αυτές τις περιόδους, ο Janev βασιζόμενος στο ιδιαίτερο είδος κοινωνικότητας που εντοπίζει στο παζάρι, τις πρωταρχικές αξίες του οποίου αντιλαμβάνεται ως κατά βάση εμπορικές και αστικές/κοινωνικές [civic], επισημαίνει ότι αυτό παραμένει «ανοιχτό και δεκτικό στην ποικιλομορφία» (Janev 2011, 14),

²⁶⁷ Σε συνέντευξή του στον ιστορικό τέχνης Jon Blackwood, ο καλλιτέχνης Igor Toševski, μέλος της καλλιτεχνικής ομάδας Zero, μεταφέρει το κλίμα της δεκαετίας του 1980, όταν ήταν φοιτητής: «[...] περνούσαμε τον χρόνο μας στο τείλοποτέο Galerija 7 στην Stara Čaršija. [...] Ο ιδιοκτήτης [...] μας προσέφερε τους τοίχους του για να τους ζωγραφίσουμε όπως θέλαμε. Ο καθένας μας είχε και το δικό του κομμάτι. Σύντομα [η Galerija 7] έγινε το κέντρο των σύγχρονων καλλιτεχνών και διανοούμενων στα Σκόπια στα μέσα της δεκαετίας του 1980. Η μουσική και φιλοσοφική σχολή ήταν κοντά, οπότε το μέρος έγινε η “έδρα” μιας εκκολλημένης σκηνής. [...] Υπήρχαν πολλοί άνθρωποι από διαφορετικό εθνικό υπόβαθρο -Τούρκοι, Αλβανοί, Βόσνιοι» (Toševski στο Blackwood 2016, 184).

ακόμα και μετά το 1991, όταν η χώρα έλαβε μια έντονα εθνικιστική στροφή, όπως θα εξετάσω παρακάτω.

Α.3.iii. Τέχνη και καλλιτεχνικοί θεσμοί

Σε ό,τι αφορά την καλλιτεχνική παραγωγή και τη σχέση της με την πόλη, ήδη πριν από τον σεισμό, η τέχνη είχε στραφεί τόσο στην υποστήριξη και διάδοση των σοσιαλιστικών αφηγημάτων της Γιουγκοσλαβίας όσο και στη διαμόρφωση του δημόσιου χώρου. Η δημόσια τέχνη σε συνεργασία με την αρχιτεκτονική παρήγαγε εντυπωσιακά μνημεία σε ολόκληρη την επικράτεια του ομόσπονδου κράτους, όπως το μοντερνιστικό Makedonium των Jordan και Iskra Grabul (1972-5) στο Κρούσοβο, που μνημονεύει την εξέγερση του Ίλιντεν, και το μνημείο στην Ελευθερία των Gligor Čemerski και Radovan Rađenović. (1975-81) στο Kočani, το οποίο επιχείρησε να συνδέσει τις αρχιτεκτονικές και πνευματικές αξίες της [κεντρικής στον αυτοπροσδιορισμό των χριστιανών (Σλαβο)Μακεδόνισσων/-ων] κληρονομιάς του Βυζαντίου με τον μοντερνισμό (Blackwood 2016· Čemerska 2019). Παραγωγή δημόσιας τέχνης έλαβε, επίσης, χώρα και στα Σκόπια. Ο ζωγράφος Borko Lazeski πραγματοποίησε μνημειακών διαστάσεων τοιχογραφίες –σήμερα κατεστραμμένες από τον σεισμό του 1963 και από ανεξιχνίαστης αιτίας πυρκαγιά– στον σιδηροδρομικό σταθμό (1950) και στο ταχυδρομείο (1981) της πόλης, που μνημόνευαν ιστορικά γεγονότα και μάχες. Η πρωτοποριακή δουλειά του, αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα «Σοσιαλιστικού Μοντερνισμού», ενός ρεύματος που, ενώ είχε συγγένειες με τον πιο εσωστρεφή και αυστηρό Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό, εισήγαγε επίσης μοντερνιστικά μετα-κυβιστικά και αφαιρετικά στοιχεία-αναφορές στη μοντέρνα ευρωπαϊκή τέχνη (Blackwood 2016).²⁶⁸ Αυτό το αμάλγαμα, που επηρέασε αρκετές/-ούς συναδέλφους του, συνάδει με την ευρύτερη αυτοεικόνα της Γιουγκοσλαβίας ως μιας ομοσπονδίας μεταξύ Ανατολής και Δύσης, Κομμουνισμού και Καπιταλισμού.

Σε ό,τι αφορά ευρύτερα τις συνθήκες στη σοσιαλιστική Γιουγκοσλαβία, το κράτος έπαιξε σημαντικό ρόλο στην υποστήριξη και την προώθηση της μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης, σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε στην Ελλάδα, όπου, όπως εξέτασα (βλ. κεφ. 2), οι αρχαιότητες αποτελούσαν κρατική προτεραιότητα, ενώ η σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή στηρίχθηκε από ιδιωτικές πρωτοβουλίες. Και στις δύο περιπτώσεις, πάντως, η επίσημη στήριξη του πολιτισμικού τομέα, είτε πρόκειται για την αρχαία κληρονομιά είτε για τη σύγχρονη τέχνη, καταδεικνύει την πολιτική σημασία του πολιτισμού. Είναι γεγονός ότι η ομοσπονδία τον αντιλαμβανόταν ως μέσο προπαγάνδας. Όμως, παρότι οι σύγχρονες

²⁶⁸ Η δουλειά του Lazeski επηρεάζεται επίσης από τη μεξικανική επιτοίχια ζωγραφική και από το Βυζάντιο.

εθνικιστικές ατζέντες [αλλά και διεθνείς ερευνήτριες/-τες και επιμελήτριες/-τές τέχνης (Moulton και Lovink 2019)] παρουσιάζουν τη σοσιαλιστική διακυβέρνηση ως την απόλυτη δύναμη που ήλεγχε δογματικά και καταπίεζε την καλλιτεχνική παραγωγή, η πραγματικότητα ήταν αρκετά διαφορετική. Η απομάκρυνση της Γιουγκοσλαβίας από την επιρροή της Σοβιετικής Ένωσης (1948) και το άνοιγμα της σοσιαλιστικής οικονομίας στην αγορά κατά τη δεκαετία του 1960²⁶⁹ είχαν ως αποτέλεσμα αφενός περισσότερη συνδεσιμότητα με ιδέες και προϊόντα της Δύσης και αφετέρου μεγαλύτερη ελευθερία (επίσης) στον τομέα της τέχνης, σε σχέση με εκείνη που απολάμβαναν καλλιτέχνιδες/-ες σε άλλες κομμουνιστικές χώρες (Baric 2018· Djokic 2022· Kim 2011). Η ελευθερία αυτή θα καλλιεργούσε μια εικόνα που θα διαφοροποιούσε τη σοσιαλιστική ομοσπονδία από τον σοβιετικό κομμουνισμό. Έτσι, πέρα από τη δημόσια (μνημειακή συχνά) τέχνη και μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης που επιβεβαίωναν το σοσιαλιστικό αφήγημα, υπήρχε επίσης πληθώρα καλλιτεχνικών πρωτοποριών και πειραματισμών που βρίσκονταν σε συνομιλία με εκείνους που λάμβαναν χώρα στη Δύση (μέσα από ανταλλαγές, διεθνείς εκθέσεις, εκδοτικές πρωτοβουλίες κ.α.)²⁷⁰ ή/και πρότειναν ίδια καλλιτεχνικά ρεύματα²⁷¹ (Baric 2018· Denegri 2003· Djokic 2022· Irwin Group 2006· Plavevska 2019· Dana Stevčevska, προσωπική επικοινωνία, 2022).

Την ίδια στιγμή, ο σοσιαλιστικό αυτό μοντέλο, καθώς και η προώθηση της αποκέντρωσης, είχαν ως αποτέλεσμα τον πολλαπλασιασμό τοπικών πολιτιστικών θεσμών, καθώς και τον ευτυχή για τις/τους καλλιτέχνιδες/-ες συνδυασμό καλλιτεχνικής αυτονομίας και κρατικής υποστήριξης. Ως μέρος της επίσημης πολιτιστικής πολιτικής, το κράτος προσέφερε υποδομές και εξοπλισμό για την παραγωγή και την ανάπτυξη καλλιτεχνικών και κινηματογραφικών έργων σε υποκείμενα που δεν διέθεταν απαραίτητα τα μέσα αυτά. Το γεγονός αυτό έδωσε ώθηση στην πειραματική, ακόμα και κριτική παραγωγή, ιδιαίτερα σε συνδυασμό με το γεγονός ότι η τέχνη υποστηριζόταν όχι μόνο από κρατικούς θεσμούς, αλλά

²⁶⁹ Ως αποτέλεσμα, «σχέσεις αγάπης-μίσους» αναπτύχθηκαν με τα καπιταλιστικά καταναλωτικά πρότυπα, τον φιλελευθερισμό και τις αξίες της Δύσης και ιδιαίτερα των ΗΠΑ. Για κάποιες/-ους (ή σε κάποιες περιπτώσεις) αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης, ενώ για άλλες/-ους (ή σε άλλες περιπτώσεις) προκαλούσαν ανησυχία και φόβο για την πιθανή «διαφθορά» των σοσιαλιστικών αξιών από την «παρηκμασμένη» Δύση. Οι τάσεις και εντάσεις αυτές αντικατοπτρίζονται και στην τέχνη, όπως αποκαλύπτουν, για παράδειγμα, αρχικοί δισταγμοί και (πολιτικοποιημένες) ερμηνείες σε εκθέσεις τοπικής και αμερικανικής (με χρηματοδότηση από αμερικανικά πολιτιστικά ιδρύματα και ιδιωτικές εταιρείες) ποπ αρτ –του κατεξοχήν καλλιτεχνικού ρεύματος που αναφέρεται στον καπιταλισμό– σε Γιουγκοσλαβικά κέντρα τη δεκαετία του 1960 (Djokic 2022).

²⁷⁰ Ο διάλογος αυτός, μάλιστα, είχε ξεκινήσει να λαμβάνει χώρα ήδη από την προσοσιαλιστική περίοδο. Βλ. το περιοδικό Zenit με εκδότη τον καλλιτέχνη, σκηνοθέτη, ηθοποιό, δημοσιογράφο και ποιητή Ljubomir Micić, με έδρα το Zagreb και το Βελιγράδι, το οποίο τη δεκαετία του 1920 βρισκόταν σε άμεση συναλλαγή με Δυτικές και ρωσικές καλλιτεχνικές πρωτοπορίες. Βλ. περισσότερα: <http://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/zenit~pe4393/> (ημερομηνία πρόσβασης 15/04/2023).

²⁷¹ Όπως για παράδειγμα ο λεγόμενος «Κινηματογράφος του μαύρου κύματος» (Kim 2011).

και από αυτοδιαχειριζόμενες επιχειρήσεις,²⁷² που έχαιραν αυτονομίας από τον κρατικό μηχανισμό (Baric 2018).

Ήδη από το 1945 είχε ιδρυθεί το Σχολείο Εφαρμοσμένων Τεχνών,²⁷³ το οποίο υπάρχει ακόμα στα Σκόπια και αποτελεί το σύννηθες πρώτο βήμα για μαθήτριες/-τές που θέλουν να ακολουθήσουν καλλιτεχνική καριέρα. Επίσης, το 1946 ιδρύθηκε το επαγγελματικό σωματείο καλλιτέχνιδων/-ών του ομόσπονδου κράτους, DLUM²⁷⁴, και λίγο αργότερα ο πρώτος εκθεσιακός χώρος τέχνης, που αργότερα αποτέλεσε την Εθνική Πινακοθήκη. Σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης Jon Blackwood, καθώς τα άτομα που ασχολούνταν επαγγελματικά με την τέχνη ήταν λίγα, οι επαγγελματικές προοπτικές κατά τη δεκαετία του 1950 φαίνονταν «απεριόριστες» (2016, 16). Έτσι, οι καλλιτέχνιδες/-ες, πολυάσχολες/-οι, εργάζονταν στην εκπαίδευση, παρήγαγαν θεατρικά σκηνικά και εικονογραφικό υλικό για έντυπα της εποχής, απασχολούνταν στην κατασκευή δημόσιων έργων, αλλά και συμμετείχαν σε μη θεσμικές, πρωτοποριακές καλλιτεχνικές ομάδες.²⁷⁵

Επιπρόσθετα, το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (βλ. και Γ.2.), που ιδρύθηκε το 1964 (και χτίστηκε το 1970) στρατηγικά στα Σκόπια μετά τον σεισμό, αποτέλεσε έναν από τους λίγους θεσμικούς χώρους αφιερωμένους στη σύγχρονη τέχνη στη Γιουγκοσλαβία εκείνη την περίοδο (Blackwood 2016). Ωστόσο, η τοπική καλλιτεχνική σκηνή που αφορούσε «νέες καλλιτεχνικές πρακτικές» τις δεκαετίες του 1960 και 1970, ήταν μάλλον περιφερειακή (Petrovski στο Blackwood 2016, 22, Denis Saraginoski και Dana Stevčevska, προσωπική επικοινωνία, 2023), καθώς η σύγχρονη τέχνη και διανοήση παραγόταν κατά κύριο λόγο στα μεγάλα αστικά κέντρα της Γιουγκοσλαβίας και ιδιαίτερα της Σερβίας, της Κροατίας και της Σλοβενίας. Ενδεικτικό είναι πως σχολή καλών τεχνών δεν υπήρχε στα Σκόπια μέχρι το 1980. Η ίδρυση του Τμήματος Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Αγ. Κυρίλλου και Μεθοδίου άλλαξε αρκετά τα πράγματα στο πεδίο της τέχνης, καθώς, όχι μόνο απορρόφησε τους φοιτήτριες/-τές της περιοχής αλλά επίσης, στο πλαίσιο της συμμετοχής της Γιουγκοσλαβίας στο κίνημα των αδέσμευτων, δέχτηκε σπουδάστριες/-τές (και επιρροές) από χώρες της Μέσης Ανατολής και της Αφρικής (Blackwood 2016).

A.4. «Μετάβαση»: Το τέλος της ουτοπίας

A.4.i. Εθνικές διαφορές μετά τη διάλυση

²⁷² Σύμφωνα με τον θεσμό της «αυτοδιαχείρισης», τα εργαζόμενα υποκείμενα είχαν τον έλεγχο της παραγωγής και της αναδιανομής των κερδών τους

²⁷³ Θα μπορούσε να παραλληλιστεί με τα καλλιτεχνικά γυμνάσια και λύκεια του ελληνικού εκπαιδευτικού συστήματος.

²⁷⁴ Ένωση Εικαστικών Καλλιτεχνών της Μακεδονίας (Društvo na Likovnite Umjetnici na Makedonija).

²⁷⁵ Ενδεικτικά: Denes και Mugri.

Σε αντίθεση με την αλληλεγγύη, τον διεθνισμό και τον οικουμενισμό που προγραμματικά και στρατηγικά προέτασσε η σοσιαλιστική Γιουγκοσλαβία, τα εθνικά αιτήματα άρχισαν σταδιακά να προβάλλουν όλο και πιο έντονα, κάποτε, μάλιστα, ενισχυμένα μέσα από τις ίδιες τις πολιτικές της Ομοσπονδίας. Οι πολιτικές αυτές αφενός προωθούσαν την αποκέντρωση των ομόσπονδων κρατών και αφετέρου, όπως φαίνεται από το παράδειγμα της ανάπτυξης της Čaršija, περιθωριοποιούσαν το ισλαμικό στοιχείο, σε συνέχιση των προ-σοσιαλιστικών μεταβολών στην πόλη (Mattioli 2014b· Sekelj 1993· Véron 2015). Με τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας τη δεκαετία του 1990 και την ανάδυση εφτά νέων εθνικών κρατών στη θέση μιας πολυσυλλεκτικής ομοσπονδίας, μαζί με το νεοφιλελευθερισμό γνώρισαν άνοδο οι υφέρποντες ως τότε εθνικισμοί. Οι πολιτικές που εφαρμόστηκαν, ενίσχυσαν τις διαιρέσεις με βάση το θρήσκευμα ή/και την εθνότητα, «κατασκευάζοντας, μεγεθύνοντας και ενθαρρύνοντας» τους επιμέρους πατριωτισμούς και τις αντίστοιχες μταιώσεις τους (Danzer 2009· Janev 2017, 152) (βλ. κεφ. 1).

Στον δημόσιο χώρο των Σκοπίων, υλικές παρεμβάσεις της περιόδου φαίνεται να εντείνουν τους εθνοτικούς διαχωρισμούς (Janev 2011). Με την είσοδο στη νέα χιλιετία, η πόλη απέκτησε δύο αμφιλεγόμενα μνημεία. Συγκεκριμένα, μεταξύ 2002 και 2009, αμέσως μετά από τη διαμάχη του 2001, η χριστιανοδημοκρατική κυβέρνηση VMRO-DPMNE ύψωσε έναν επιβλητικό σταυρό ύψους 66 μέτρων στην κορυφή του όρους Vodno στα νότια της πόλης, «διεκδικώντας το νότιο τμήμα των Σκοπίων ως εθνοτικά [σλαβο]μακεδονικό» (και θρησκευτικά χριστιανορθόδοξο) (Mattioli 2014b, 63· Ragaru 2008). Ο *Millenium cross*, όπως ονομάστηκε, είναι ορατός μέρα και νύχτα από ολόκληρη την πόλη λόγω της θέσης και του φωτισμού του. Τα χειμερινά βράδια, που η μόλυνση θολώνει την ατμόσφαιρα, ο σταυρός μοιάζει να αιωρείται πάνω από την πόλη (βλ. εικ. 5). Άκουσα συχνά κατοίκους να αστειεύονται με το φαινόμενο αυτό, αποκαλώντας το «θαύμα», ή, απογοητευμένοι/ες από όσα τους/τις «πνίγουν» στην πόλη –είτε πρόκειται για τη μόλυνση, είτε για το Skorje 2014, τις επαγγελματικές δυσκολίες, τη μικρή κοινωνία– να επαναλαμβάνουν ότι «βρισκόμαστε μέσα σε έναν τεράστιο τάφο». Κάποιοι/-οι πάλι συνομιλήτριες/-τές νιώθουν «παρήγορα» που, εάν στρέψουν τα μάτια τους ψηλά, βλέπουν πάντοτε το σύμβολο της θρησκείας τους.

Ως απάντηση στην ανύψωση του σταυρού, τα αλβανικά κόμματα αποφάσισαν το 2005 την έγερση στη βορειοανατολική όχθη του Βαρδάρη, στην είσοδο της Čarsija, αγάλματος (Bekir 2006) του διοικητή και στασιαστή Σκεντέρμπεη [Skanderbeg] (1405-1468), που τιμάται από τις/τους Αλβανίδες/-ούς ως εθνικός ήρωας. Το εφτά μέτρων άγαλμα, που αποκαλύφθηκε μέσα από μια μεγάλη αλβανική σημαία διεκδικεί το βορειοανατολικό τμήμα της πόλης (όπου υπάρχουν ως επί το πλείστον αλβανικά καταστήματα και χώροι

εστίασης) ως «αλβανικό» (Vangeli 2011· Mattioli 2014b· Ragaru 2008).

A.4.ii. Μετασοσιαλιστικές μεταβολές στον αστικό ιστό

Οι ουτοπικές ιδέες που συνόδευσαν τη μετασεισμική ανοικοδόμηση της πρωτεύουσας δεν στάθηκε εφικτό να εφαρμοστούν πλήρως, ιδίως λόγω των οικονομικών προβλημάτων που προέκυψαν τη δεκαετία του 1980, κατά την οποία και άρχισαν να επιβραδύνονται οι εργασίες. Η πόλη, τελικά, λόγω και της εγκατάλειψης του σχεδίου μετά τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας διέφερε σημαντικά από τις μακέτες που είχαν προβληθεί στα μέσα ενημέρωσης, με τον ίδιο τον Tange να δηλώνει την απογοήτευσή του (Tolič 2018). Μετά την αλλαγή καθεστώτος, τα μεγάλα μοντερνιστικά κτίρια και οι κατασκευές με την πάροδο των χρόνων άρχισαν να παρακμάζουν χωρίς να υπάρχει το κατάλληλο κεφάλαιο για τη συντήρησή τους.

Ανάμεσα στις ριζικές κοινωνικές και οικονομικές αλλαγές που χαρακτήρισαν τη μετασοσιαλιστική περίοδο στο νεοσύστατο κράτος, κεντρικό ρόλο έπαιξαν οι ιδιωτικοποιήσεις βιομηχανιών και η συνακόλουθη ανεργία. Ο κοινωνικός ανθρωπολόγος Goran Janev, για να περιγράψει τις εξελίξεις γύρω από τον σφετερισμό της δημόσιας περιουσίας και γης στα Σκόπια, παραθέτει τον όρο του πολιτικού γεωγράφου Oren Yiftachel (2009) «γκριζάρισμα χώρου» [gray-spacing], που αναφέρεται σε εκείνους τους χώρους που σκόπιμα παραμελούνται και αφήνονται στη φθορά, ενώ επίσης υποπίπτουν σε νομική αβεβαιότητα (Janev 2017). Έτσι, κατά τα πρώτα μετασοσιαλιστικά χρόνια, η σκοπούμενη παραμέληση των βιομηχανιών και των κοινωνικών επιχειρήσεων ήταν που επέτρεψε σε όσα άτομα είχαν τις κατάλληλες συνδέσεις και κεφάλαιο να τις αγοράσουν σε πολύ χαμηλές τιμές.

Η δημόσια περιουσία δεν έπαψε να ιδιωτικοποιείται αλλά η εμπορευματοποίηση του δημόσιου χώρου κατά την περίοδο της μετάβασης δεν ακολούθησε αποκλειστικά τα (υποτιθέμενα) απρόσωπα, νομότυπα και ορθολογιστικά καπιταλιστικά Δυτικά πρότυπα, αλλά επίσης σε μεγάλο βαθμό οργανώθηκε με όρους διαφθοράς, μαφίας, πελατειακών σχέσεων και διασυνδέσεων (Andrusz 1996· Dimova 2019). Στο πλαίσιο αυτό, κατασκευαστικές εταιρείες και υποκείμενα από τον επενδυτικό χώρο ανταγωνίζονται έως και σήμερα για την εξασφάλιση προνομιακής μεταχείρισης από ανώτερους/-ες κρατικούς/-ες υπαλλήλους, η οποία θα τους επιτρέψει να παρακάμψουν τη νομοθεσία και τους ισχύοντες περιορισμούς ενάντια στην ανεξέλεγκτη δόμηση (Dimova 2019· Janev 2017).

Οι παρακάμψεις αυτές και εν γένει η έντονη οικοδομική δραστηριότητα έχουν αισθητά αποτελέσματα στην ποιότητα της καθημερινής ζωής, προκαλώντας συνωστισμό, αυξημένη κίνηση, επιδείνωση της ατμοσφαιρικής ρύπανσης, κλείσιμο των ροών του αέρα,

μείωση του πρασίνου και των δημόσιων χώρων (Janev 2017). Πλέον, η στρατηγική του «γκριζαρίσματος χώρων» ακολουθείται και για τους «αστικούς πράσινους χώρους»²⁷⁶, που εμπορευματοποιούνται ως γη προς ανοικοδόμηση. Από το 1998 και ύστερα, για πρώτη φορά (τουλάχιστον μετά τη δεκαετία του 1960), αρχίζουν να συρρικνώνονται τόσο στα επίσημα σχέδια πόλης όσο και στο πεδίο και να αντικαθίστανται από κατοικίες, εμπορικά καταστήματα, πάρκινγκ (Pencić κ.ά. 2016).²⁷⁷ Η «ανάπτυξη» αυτή συνεχίζεται ακόμα, παρά τις όποιες διαμαρτυρίες κατοίκων, δημοσιογράφων και ΜΚΟ, που συχνά αναφέρονται στην αδιαφάνεια στις διαδικασίες αδειοδότησης, ακόμα και σε περιπτώσεις που πρόκειται για (γεινίαση με) μνημεία πολιτιστικής κληρονομιάς.

Μέσα στο διάστημα της έρευνας, σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε στην Αθήνα της «κρίσης», παρατηρούσα ραγδαίες μεταβολές στο κέντρο της πόλης, όπου άκτιστοι χώροι μετατρέπονταν σε μνημειακών διαστάσεων εμπορικά κέντρα και κατοικίες. Κάποια από τα εργοστάσια που επί Γιουγκοσλαβίας λειτουργούσαν μέσα στον αστικό ιστό, πλέον ερειπωμένα, μνημονεύουν τόσο το παρελθόν της ακμής τους, όσο και το μετασοσιαλιστικό τους «γκριζαρίσμα», ενώ έχουν γίνει προτάσεις από ομάδες πολιτισμών/-ών για τη μετατροπή ενός από αυτά (Kurgum) σε πολιτιστικό χώρο. Πρόσφατα, κατεδαφίστηκε το ερείπιο του εργοστασίου Alumina στο πλαίσιο της μεταβίβασής του σε ιδιωτικά χέρια. Λόγω της έκτασης και της θέσης του, εκφράζονται ανησυχίες από ενώσεις κατοίκων ότι σε περίπτωση που ανοικοδομηθεί πολυώροφο συγκρότημα, όπως συνηθίζεται, τα ρεύματα αέρα από το γειτονικό όρος Vodno προς την πόλη θα αποκοπούν, κάτι που θα μπορούσε να υποβαθμίσει ακόμα περισσότερο το ήδη βεβαρημένο κλίμα της. Κάθε φορά που περνώ έξω από τον φράκτη που περιβάλλει το 42 χιλιάδων τετραγωνικών μέτρων οικόπεδο του ισοπεδωμένου εργοστασίου, μου έρχεται στο νου το έργο *Περιοχές* του καλλιτέχνη Igor Toševski (2004-2009, βλ. κεφ. 6). Ο Toševski, περιγράφοντας κομμάτια του δημόσιου χώρου στα Σκόπια (σε δρόμους, πεζοδρόμια, πλατείες) με μια χρωματιστή γραμμή, αναγόρευε «ελεύθερες περιοχές» με πολλαπλές αναφορές: την τέχνη και τις ουτοπίες της, τις ιδιωτικοποιήσεις δημόσιων αγαθών και χώρων, την ανάδυση των εθνικισμών που διεκδικούν περιοχές κατ' αποκλειστικότητα. Με αφορμή το έργο, αναρωτιέμαι τι πρόκειται να

²⁷⁶ Αστικά πάρκα, πράσινες περιοχές και πάρκα στις επιμέρους γειτονίες, πράσινες περιοχές στους λόφους, παρτέρια και άκτιστοι, πράσινος χώρος μεταξύ των κτιρίων της πόλης (Pencić κ.ά. 2016)

²⁷⁷ Την ίδια στιγμή η μεταμόρφωση στη βιομηχανία εκφράζεται χωρικά: στο πλαίσιο της αποβιομηχάνισης, εργοστάσια, τα οποία κατά την περίοδο του σοσιαλισμού συμβόλιζαν τη βιομηχανική ανάπτυξη, τον εκμοντερνισμό και την αστικοποίηση, απομακρύνθηκαν από το κέντρο της πόλης (Mickovski, Radevski, και Karanakov 2016) μειώνοντας, ως έναν βαθμό, την ατμοσφαιρική ρύπανση στο κέντρο των πόλεων. Οι πρώην εγκαταστάσεις τους είτε κατεδαφίζονται με στόχο τη δόμηση κτισμάτων άλλων χρήσεων, ή προσαρμόζονται σε αυτές.

«απελευθερωθεί» στον χώρο του Alumina καθώς η ελεύθερη αγορά μεταβάλλει, ελέγχει, περιφράσσει χώρους και υψώνει τοίχους στα Σκόπια.

A.4.iii. Εξωτερικές παρεμβάσεις και τέχνη υπό «μετάβαση»

Η λεγόμενη «μετάβαση»,²⁷⁸ μια «μαγική» λέξη με «μυστικιστικές» προεκτάσεις (Sampson 2007, 112), ακουγόταν πολύ συχνά ως προσδοκία σε πρώην σοσιαλιστικές χώρες κατά τις δεκαετίες του 1990-2000. Οι χώρες αυτές καλούντο να εφαρμόσουν πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές αλλαγές ώστε να «μεταβούν» από ένα σύστημα κρατικού σοσιαλισμού στην ελεύθερη αγορά και τη δημοκρατία –παρότι τέτοια χαρακτηριστικά υπήρχαν ήδη πριν από την πτώση της Γιουγκοσλαβίας (Schwartz 1996· Buchowski 2004), Η «εξελιγμένη» Δυτική Ευρώπη θα λειτουργούσε ως πρότυπο για την προσαρμογή των ανατολικοευρωπαϊκών κοινωνιών. Πλην όμως, τρεις δεκαετίες μετά την ανεξαρτησία από τη Γιουγκοσλαβία (1991), η ενδιάμεση και αβέβαιη κατάσταση υπό «μετάβαση» μοιάζει να διαιώνίζεται μέχρι και σήμερα. Η χώρα γίνεται αντιληπτή από τον ακτιβιστή καλλιτέχνη Nikola Pisarev ως μια «αίθουσα αναμονής» [čekalna] όπου από τη δεκαετία του 1990 και ύστερα, οι συμπολίτισσες/-ες του δεν περιμένουν ακριβώς κάτι να συμβεί, αλλά διάφορες καταστάσεις «να περάσουν» (Pisarev και Evrosimoski 2022, 2:14). Όπως παρατηρεί ο κοινωνικός ανθρωπολόγος Jaro Veselinovič (2021) και όπως παρατήρησα κι η ίδια κατά τη διάρκεια της έρευνας (και συζητήσαμε επίσης μαζί), το αίσθημα της –ατελέσφορης και καθηλωτικής– (βλ. και Hage 2009, 102· Pettit και Ruijtenberg 2019)²⁷⁹ αναμονής είναι πολύ συχνό θέμα συζήτησης στη Β. Μακεδονία.²⁸⁰

Η «μετάβαση» και η εξάπλωση της «κοινωνίας των πολιτών» σήμανε την είσοδο νέων δραστών και στο πεδίο της τέχνης. Ο Αμερικανός (ουγγρικής προέλευσης)

²⁷⁸ Ανθρωπολόγοι οι οποίοι/-ες κατά τα πρώτα χρόνια μετά τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας διερευνούσαν θεσμικές κινητήριες δυνάμεις της μετάβασης (π.χ. ΜΚΟ, την Παγκόσμια Τράπεζα και το ΔΝΤ, την ευρωπαϊκή ολοκλήρωση) εξέφρασαν σκεπτικισμό γύρω από τη «μεταβασιολογία» [transitology] (Graan 2013b). Ο ανθρωπολόγος Andrew Graan αναφέρει συνοπτικά πως υπήρξαν παρατηρήσεις σχετικά με το πώς «η ρητορική της μετάβασης μπερδευε τη νεοφιλελεύθερη συνταγή με την προσεκτική περιγραφή πώς γεμάτη ζήλο η τελεολογία της περιθωριοποίησε προοπτικές για εναλλακτικές πολιτικές· πώς τα μεταρρυθμιστικά της μοντέλα μπλόκαραν μια πιο περίπλοκη και ενδεχομενική διαδικασία κοινωνικής και πολιτικής αλλαγής· και πώς λειτούργησε η ιδεολογική οπτική της για να σβήσει ή να χλευάσει πολύτιμες μορφές γνώσης που παρήχθησαν κατά τη διάρκεια του σοσιαλισμού» (Graan 2013b).

²⁷⁹ Ωστόσο, παρά το γεγονός ότι οι συνομιλήτριες/-τές του υποστηρίζουν πως έχουν χάσει κάθε ελπίδα για το μέλλον, στην πραγματικότητα συχνά συμμετέχουν ενεργά στα κοινά και τη λεγόμενη «κοινωνία των πολιτών» (Veselinovič 2021, περί ελπίδας βλ. και Mattioli 2023).

²⁸⁰ Η αναμονή για τα μέσα μαζικής μεταφοράς, την έκδοση βίζας, ή σε δημόσιες υπηρεσίες αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητας. Επιπλέον, στις φιλικές συζητήσεις σχολιάζεται επανειλημμένα η εξαντλητική αναμονή για την είσοδο της χώρας στην ΕΕ. Συνομιλήτριες/-τές μου (και του Veselinovič) ανέφεραν επίσης τις επισφαλείς συνθήκες εργασίας και τη φτωχοποίηση την οποία υπέστησαν μετά την αποχώρηση από την Ομοσπονδία, όπως και τη διαφθορά (βλ. και Kofti 2018 για αντίστοιχες παρατηρήσεις στη μετασοσιαλιστική Βουλγαρία). Το αίσθημα της παύσης και της αναμονής ήταν επίσης συχνό βίωμα στην Ελλάδα της κρίσης (Yalouri 2016).

επιχειρηματίας George Soros το 1994 ίδρυσε και χρηματοδότησε το Κέντρο Σύγχρονων Τεχνών (CAC) στα Σκόπια (Blackwood 2016), ένα από τα πολυάριθμα κέντρα που χρηματοδότησε σε ολόκληρη την Ανατολική Ευρώπη. Παράλληλα με το CAC, εγκαينίασε παράρτημα του Ιδρύματος Open Society [FOOM], μέρος ενός διεθνούς δικτύου ιδρυμάτων, που εστιάζονται, σύμφωνα με την επίσημη ιστοσελίδα του FOOM, σε κοινωνικά ζητήματα, τον κοινωνικό ακτιβισμό, τη λογοδοσία των κυβερνήσεων και τη μετάβαση σε μια ανοιχτή, δημοκρατική κοινωνία. Το CAC των Σκοπίων, που σήμερα αποτελεί ανεξάρτητη ΜΚΟ, συμμετείχε ενεργά σε μεταβολές στην τοπική καλλιτεχνική σκηνή, δίνοντας ώθηση σε φεστιβάλ (Blackwood 2016), χρηματοδοτώντας καλλιτέχνιδες/-ες που ασχολούνται με τη σύγχρονη τέχνη, προβάλλοντάς τις/τους στο εξωτερικό, προωθώντας επαγγελματικές γνωριμίες και αναλαμβάνοντας τον κοινωνικό ρόλο της υποστήριξης της σύγχρονης τέχνης μετά την συρρίκνωση του κοινωνικού κράτους στις μετασοσιαλιστικές συνθήκες. Αυτά ήταν ιδιαίτερα σημαντικά για τις «νέες καλλιτεχνικές πρακτικές» που δεν είχαν αναπτυχθεί όσο σε άλλες πρώην Γιουγκοσλαβικές πόλεις, όπως το Zagreb, η Λιουμπλιάνα ή το Βελιγράδι (Blackwood 2016, Dana Stevčeska, προσωπική επικοινωνία, 2022). Ωστόσο, σύμφωνα με συνομιλήτριες/-τές μου, υπήρξαν επίσης περιπτώσεις που οι «επωφελούμενες/-ου» εκμεταλλεύτηκαν τις επαφές που προσέφερε το πρόγραμμα με καιροσκοπικό τρόπο, γεγονός που προκάλεσε κατά καιρούς εντάσεις.

Ο όρος «Soros Ρεαλισμός» [Soros realism] (Šuvaković 2002), που συνηχεί ειρωνικά με τον Σοσιαλιστικό ρεαλισμό, αναφέρεται στο είδος της τέχνης που υποστηρίχθηκε μέσα από τον θεσμικό μηχανισμό των CAC. Η πρωτοβουλία του Soros ασκεί πολιτική όχι μέσω του αυταρχισμού, της λογοκρισίας και του ελέγχου για τα οποία είχαν κατηγορηθεί τα κομμουνιστικά/σοσιαλιστικά καθεστώτα,²⁸¹ αλλά μέσω της επιλογής των χρηματοδοτούμενων πρότζεκτ, που θα έπρεπε να προσαρμόζονται στις «Δυτικές» αξίες: τον πλουραλισμό, την πολυπολιτισμικότητα, τον φιλελευθερισμό, τη δημοκρατικότητα, τα ανθρώπινα δικαιώματα. Στόχος τους ήταν η ευρεία διάδοση και κανονικοποίηση των αξιών αυτών μέσα από την τέχνη, αλλά και ο «εκσυγχρονισμός» και η διάχυση του καλλιτεχνικού λόγου και των εργαλείων της σύγχρονης τέχνης (Moulton και Lovink 2019) – κάτι που, όμως, όπως υποστήριξα, ήδη λάμβανε χώρα στο πλαίσιο του σοσιαλισμού. Έτσι, παρότι Δυτικοί θεσμοί και ιδρύματα που συνεχίζουν να παρεμβαίνουν στα Σκόπια μέχρι σήμερα προωθούν την κριτική τόσο στη στρατευμένη τέχνη των σοσιαλιστικών καθεστώτων του παρελθόντος, όσο και σε εκείνη των εθνικιστικών κυβερνήσεων του παρόντος, εν τέλει,

²⁸¹ Ανάμεσά τους πολύ λιγότερο η Γιουγκοσλαβία, σύμφωνα με συζητήτριες/-τές από το πεδίο της τέχνης.

λειτουργώντας μέσα από τη «λογική των “αναθέσεων”» ασκούν και αυτά πολιτική μέσα από την τέχνη (Djordjevic 2010, βλ. και Sampson 2007).

B. Τα Σκόπια κατά το διάστημα της έρευνας (2008-2019)

B.1.i. «Εξαρχαϊσμός», εξευρωπαϊσμός, καθαρότητα και θεραπεία

Η διεθνής οικονομική ύφεση του 2008 βρήκε στην εξουσία τη χριστιανοδημοκρατική εθνικιστική παράταξη VMRO-DPMNE σε συνεργασία με το εθνικό αλβανικό κόμμα DUI. Η κυβέρνηση, εκμεταλλευόμενη την περιφερειακή θέση της οικονομίας της χώρας,²⁸² κατάφερε, στον απόηχο της κρίσης, να αποσπάσει διεθνή δάνεια (από το ΔΝΤ και άλλους φορείς) και ταυτόχρονα να προσελκύσει διεθνείς ιδιωτικές επενδύσεις, που απομακρυνόταν από χώρες που είχαν πληγεί πιο άμεσα από την ύφεση (Mattioli 2020). Η κυβέρνηση αποφάσισε να επενδύσει τα χρήματα από αυτές τις ενέργειες στον κατασκευαστικό τομέα, με αποτέλεσμα μια ιδιαίτερα έντονη οικοδομική δραστηριότητα στη χώρα,²⁸³ τη στιγμή που, λόγω της ύφεσης, στην Ελλάδα (και άλλες χώρες της ΕΕ) αυτή είχε αδρανήσει. Στις συνθήκες αυτές, και με την εμπλοκή μεγάλων κατασκευαστικών εταιρειών εκτυλίχθηκε το ιδεολογικό αρχιτεκτονικό, πολεοδομικό και καλλωπιστικό πρόγραμμα «Skopje 2014» (2009-2016).²⁸⁴ Το πρόγραμμα απορρόφησε σημαντικά ποσά διεθνώς δανεισμένων χρημάτων, τα οποία διοχετεύονταν (ή αναμενόταν να διοχετευτούν) σε κατασκευαστικές εταιρείες που σχετίζονταν με την κυβέρνηση (και κέρδιζαν, έτσι, τους δημόσιους διαγωνισμούς ανάληψης έργων) (Mattioli 2020).²⁸⁵

Στο πλαίσιο του Skopje 2014, που έχει, μεταξύ άλλων, χαρακτηριστεί ως ένας διαφορετικού είδους «σεισμός» (Amygdalou 2018· Softić 2017), επιβλήθηκαν στην πόλη εκτεταμένες αναπλάσεις, επαναπροσδιορίζοντας το συμβολικό τοπίο και την συλλογική της μνήμη. Το πρόγραμμα περιλάμβανε την αλλαγή τοπωνυμίων και οδωνυμίων, την ανέγερση κτιρίων, την κατασκευή γεφυρών και άλλων έργων, ριζικές ανακατασκευές των

²⁸² Που σήμαινε πως η χρηματοπιστικοποίηση στις χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας και ιδιαίτερα στη Β. Μακεδονία, καθώς και το δημόσιο χρέος της δεύτερης, ήταν ακόμη σχετικά χαμηλά, σε αντίθεση με άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Επίσης, η χώρα είχε προβεί στο παρελθόν σε ιδιωτικοποιήσεις και είχε υιοθετήσει μέτρα λιτότητας για την αποπληρωμή προηγούμενων δανείων, στοιχεία που ευνόησαν την σύναψη συμφωνιών για επόμενα (Mattioli 2020).

²⁸³ Χωρίς αυτό να σημαίνει, όμως, κέρδη για (όλους) τους εμπλεκόμενους φορείς, τη στιγμή, μάλιστα, που δεν υπήρχε η αντίστοιχη αγορά.

²⁸⁴ Το πρόγραμμα διακόπηκε το 2017 από τη σοσιαλδημοκρατική κυβέρνηση.

²⁸⁵ Αυτές, μάλιστα, κερδοσκοπήσαν μέσα από την εκμετάλλευση της ευρύτερης έλλειψης ρευστότητας λόγω της ύφεσης και μέσα από την υποχρεωτική και κάθετη χρήση της *kompensacija* (ενός είδους πίστωσης μέσω ανταλλαγών σε είδος, που κατά τα πρώτα χρόνια της «μετάβασης» είχε λειτουργήσει οριζόντια, επιτρέποντας σε μικρές επιχειρήσεις χωρίς κεφάλαιο να επιβιώνουν). Επέβαλλαν επαχθείς όρους σε υπεργολάβους εταιρείες κι εκείνες, με τη σειρά τους στις/τους υπαλλήλους τους, αναγκάζοντάς τις/τους να δεχτούν, για παράδειγμα, διαμερίσματα αντί για μισθό, τα οποία έχαναν την αξία τους στον χρόνο. Τελικά, ήταν οι μικρότερες επιχειρήσεις και τα νοικοκυριά που επωμίστηκαν το δημόσιο χρέος από τον διεθνή δανεισμό (Mattioli 2016).

σοσιαλιστικών προσώπων και την αποκάλυψη δεκάδων δημόσιων μνημείων και γλυπτών με αναφορές νεοκλασικές, μπαρόκ, ιστορικιστικές. Τα γλυπτά αναπαριστούν ηγέτες, επαναστάτες, καθώς και πρόσωπα των γραμμάτων και των επιστημών –ως επί το πλείστον χριστιανούς άνδρες– που, σύμφωνα με το κυβερνητικό αφήγημα, συνέβαλαν στη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας και ιστορίας.²⁸⁶

Το έργο, εκτός του ότι έλαβε χώρα σε μια περίοδο αυξανόμενου αυταρχισμού (Staletović και Pollozhani 2022) αποτέλεσε επίσης μέρος μιας διαδικασίας «εξαρχαϊσμού» [antikvizacija]. Ο όρος χρησιμοποιείται ευρέως στη Β. Μακεδονία για να περιγράψει κριτικά τις πολιτικές ταυτότητας που εφαρμόστηκαν μεταξύ 2006 και 2017, κατά τις οποίες η κυβέρνηση επιχείρησε την ιστορική σύνδεση μεταξύ των σημερινών (Σλαβο)Μακεδόνισσων/-ων και της αρχαίας Μακεδονίας. Παρά το γεγονός ότι υπήρχαν ήδη από τον 19ο και τις αρχές του 20ου αιώνα φωνές που συνέδεαν τις/τους σλαβόφωνες/-ους κατοίκους της ευρύτερης γεωγραφικής περιοχής με την αρχαία Μακεδονία (Crvenkovska Risteska 2020· Dodovska 2006· Vangeli 2011), αυτή η αρχαιότητα απουσίαζε από τα αφηγήματα και την εικονογραφία γεγονότων που σήμερα εορτάζονται επισήμως ως εθνοσυγκροτητικά, όπως, για παράδειγμα, η Εξέγερση του Ίλιντεν (1903).²⁸⁷ Η ελληνιστική περίοδος ως συστατικό στοιχείο της εθνικής ταυτότητας άρχισε να προβάλλεται κατά βάση από διασπορικές κοινότητες από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 και ύστερα, για να εισέλθει αργότερα στο επίσημο αφήγημα που υιοθέτησε η κυβέρνηση VMRO-DPMNE. Οι κοινότητες αυτές θα διαδραματίσουν έναν πολύ ενεργό ρόλο στην ενίσχυση της διαδικασίας «εξαρχαϊσμού» που έλαβε χώρα στο νεοσύστατο κράτος (Danforth 1999· Vangeli 2011).

Υποβαθμίζοντας τη συμβολή της Σοσιαλιστικής και της Οθωμανικής κληρονομιάς και κρατώντας εκείνη της Ορθοδοξίας, επιχειρείται από την κυβέρνηση η κατασκευή ενός συνεκτικού νήματος μεταξύ αρχαιότητας και παρόντος και η παραγωγή ενός ενιαίου εθνικού και πατριαρχικού αφηγήματος που αφήνει σε μεγάλο βαθμό εκτός τις μη κυρίαρχες εθνότητες που κατοικούν στη χώρα. Την ίδια στιγμή, προτείνεται μια ιστορική αισθητική σύνδεση τόσο με το παρελθόν όσο και με το ευρωπαϊκό όνειρο μέσα από εκλεκτικιστικές αρχιτεκτονικές και γλυπτικές επιλογές²⁸⁸ (Amygdalou 2018· Mattioli 2014a· 2014b· Risteski

²⁸⁶ <http://skopje2014.prizma.birn.eu.com/en> (ημερομηνία πρόσβασης 23/04/2022).

²⁸⁷ Επίσης, επί Γιουγκοσλαβίας, μπορεί η επίσημη ιστοριογραφία να συμπεριλάμβανε τη μακεδονική αρχαιότητα ως μέρος του αφηγήματος που πρότειναν, ωστόσο κι εκεί αυτή είχε πολύ μικρότερη βαρύτητα σε σχέση με την ιδέα της κοινής σλαβικής καταγωγής (Vangeli 2011).

²⁸⁸ Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι διαφορετικές/-οί δράστριες/-τες έχουν και διαφορετικές αντιλήψεις για την ευρωπαϊκότητα, οι οποίες, με τη σειρά τους, οδηγούν σε διαφορετικά «αισθητικά» και πολιτικά

2016· Vangeli 2011). Η διαδικασία φέρνει στο νου την αντίστοιχη κατασκευή του έθνους κατά την περίοδο του Ελληνικού Διαφωτισμού και της εγκαθίδρυσης του Ελληνικού Βασιλείου (και άλλων κρατών στην περιοχή, βλ. Amygdalou 2018).

Το καθεστώς έμοιαζε εξοικειωμένο με την πολιτική (και μαγευτική) δύναμη της τέχνης και τη μακράιωνη χρήση της στη μνημόνευση και εξύμνηση καθεστώτων, γεγονότων και προσώπων. Οι πίνακες του νεόδμητου Μουσείου Μακεδονικού Αγώνα,²⁸⁹ παρότι ζωγραφισμένοι στα μέσα της δεκαετίας του 2010, μιμούνται υφολογικά το ρεύμα του Ρομαντικού Εθνικισμού του 18ου-19ου αι. (Bieber 2014), γνωστό για τη συμμετοχή του στη σύσταση και υπεράσπιση των εθνικών κρατών στην Ευρώπη (βλ. και Eriksen 2007). Έτσι, οι πίνακες όχι μόνο αναφέρονται στο παρελθόν,²⁹⁰ αλλά φαίνεται και να έχουν παραχθεί σε μια προηγούμενη δοξαστική εποχή εθνικών επαναστάσεων. Οι ξεναγοί αφηγούνταν τα γεγονότα χρησιμοποιώντας συχνά τη φράση «όπως βλέπουμε και στον πίνακα». Στην ερώτηση ενός επισκέπτη από τη Γαλλία –με μάλλον κρυπτοαποικιακή, διορθωτική διάθεση (βλ. κεφ. 1)– για ποιον λόγο προσεγγιζόταν η ιστορία μέσα από σύγχρονους πίνακες και όχι μέσα από ιστορικά εκθέματα (ως εάν αυτά να αφηγούνταν «αλήθειες»), ο ξεναγός απάντησε ότι οι μεγάλοι μεγέθους πίνακες στο ύφος της εποχής που διαδραματίστηκαν όσα αφηγείτο το μουσείο, προκαλούσαν περισσότερα συναισθήματα και έκαναν τα γεγονότα πιο αληθινά, τούς «έδιναν ζωή». Στην υπόδειξη πως αυτό ήταν μάλλον «χειραγώγηση», υποστήριξε πως επρόκειτο για εξιστόρηση πραγματικών περιστατικών και πως όσα απεικόνιζαν οι πίνακες είχαν βρεθεί σε δημόσια έγγραφα ή/και προσωπικά ημερολόγια. Συνεπώς, «η χειραγώγηση» γινόταν «σε επίπεδο συναισθημάτων και όχι γεγονότων».

Τα μουσεία λειτουργούν ως «φύλακες της αιωνιότητας» [čuvari na večnosta]²⁹¹ όπως υποστήριξε αρχαιολόγος Pasko Kuzman (2008), που επί κυβέρνησης VMRO-DPMNE πραγματοποίησε πολυάριθμες αρχαιολογικές ανασκαφές και διετέλεσε επικεφαλής του Γραφείου Προστασίας Πολιτισμικής Κληρονομιάς [Uprava za zaštita na kulturnoto

«καθεστώτα», όπως παρατηρεί ο Fabio Mattioli (2014a) στην έρευνά του σε επίσημες δημόσιες εκδηλώσεις και δράσεις διαμαρτυρίας τα Σκόπια κατά τη διακυβέρνηση VMRO-DPMNE/DUI.

²⁸⁹ Αρχικά ονομάστηκε «Μουσείο του Μακεδονικού Αγώνα για την Κυριαρχία και Ανεξαρτησία, Μουσείο VMRO και Μουσείο για τα Θύματα του Κομμουνιστικού Καθεστώτος» (ιδρ. 2011). Σήμερα έχει μετονομαστεί σε «Μουσείο Μακεδονικού Αγώνα». Το αφήγημά του, που έχει κατηγορηθεί ως βεβιασμένο και ανακριβές (Bieber 2014· N. Trajanovski 2016), αφορά τη (σλαβο)μακεδονική ταυτότητα και την εξάπλωσή της εκτός των συνόρων της χώρας, τη μακεδονική αρχαιότητα, τον χριστιανισμό, τους αγώνες για την ανεξαρτησία από την Οθωμανική Αυτοκρατορία. Δαιμονοποιεί τη σοσιαλιστική περίοδο, που τη συνδέει με τη Σοβιετική Ένωση, και εξοβελίζει άλλα δόγματα και εθνότητες που κατοικούν τη χώρα.

²⁹⁰ Οι εικόνες του παρελθόντος, όπως παρατηρεί ο Janev (2015) με αφορμή τα σύγχρονα Σκόπια, κατέχουν κεντρική θέση στις διαδικασίες κατασκευής και προώθησης οραμάτων για το έθνος.

²⁹¹ Δεν είναι τυχαίο ότι ένα από τα μεγαλύτερα, ακριβότερα και κεντρικότερα κτίρια του Skopje 2014 είναι το νέο Αρχαιολογικό Μουσείο στη βορειοανατολική όχθη του Βαρδάρη.

nasledstvo]. Ο Kuzman έπαιξε αποφασιστικό ρόλο στην προώθηση του αρχαίου παρελθόντος ως συστατικού στοιχείου της εθνικής ταυτότητας. Ο πολιτικός επιστήμονας και ερευνητής στις διεθνείς σπουδές Anastas Vangeli προβάλλει στην αμφιλεγόμενη²⁹² προσωπικότητα του Kuzman την εικόνα του αρχαιολόγου ως «σαμάνου του έθνους», σε αντιστοιχία με την μορφή του αρχαιολόγου Μανόλη Ανδρόνικου (Hamilakis και Yalouri 1999· Vangeli 2011· Χαμηλάκης 2012), οι ανακαλύψεις του οποίου διαδραμάτισαν κεντρικό ρόλο στην ενδυνάμωση του ρόλου της μακεδονικής αρχαιότητας στο ελληνικό εθνικό αφήγημα από τη δεκαετία του 1970 μέχρι σήμερα.²⁹³ Εάν στην Ελλάδα «η αρχαιότητα λειτουργεί ως η κοσμική θρησκεία του έθνους» με τα δικά της τελετουργικά καθώς και με τους «ιεροφάντες» της αρχαιολόγους (Χαμηλάκης 2012, 50), εξίσου στη Β. Μακεδονία, η μορφή του Kuzman, που αφηγείτο, όπως και ο Ανδρόνικος, όνειρα που θα τον οδηγούσαν στην ανακάλυψη χρυσών νεκρικών μασκών ή που επισκεπτόταν διαφορετικές χρονικότητες μέσα από τα τρία ρολόγια που φορούσε, λειτουργεί εξίσου σαμανικά, ανάγοντας την αρχαιολογία σε θρησκευτικό τελετουργικό (Vangeli 2011). Την ίδια στιγμή, η μορφή του σαμάνου λειτουργεί και εδώ θεραπευτικά: η έλλειψη οικονομικών κεφαλαίων και ισχύος, όπως και στην Ελλάδα, φαίνεται να υπό- και αποκαθίσταται από το συμβολικό κεφάλαιο της αρχαιότητας (Hamilakis και Yalouri 1999· Vangeli 2011). Σε αυτό το πνεύμα, το Skorje 2014 αποτέλεσε μια προσπάθεια υπονόμησης του ελληνικού μονοπωλίου του μακεδονικού παρελθόντος και μια απάντηση στο βέτο της Ελλάδας ενάντια την ένταξη της χώρας στο NATO το 2008.

Για τη Svetlana Boym (2001), οι φαντασιώσεις του παρελθόντος καθορίζονται από ανάγκες του παρόντος και όνειρα για το μέλλον. Στο βιβλίο της *Το μέλλον της νοσταλγίας* κάνει λόγο για «αποκαταστατική» νοσταλγία. Αυτή σχετίζεται με τον νόστο και την εθνική μνήμη, αυτοπροτείνεται ως η απόλυτη αλήθεια και επιδιώκει τη συμμόρφωση με την παράδοση. Το μετασοσιαλιστικό κράτος νοσταλγεί όχι μόνο αρχαίες δόξες, αλλά τα νεοκλασικά Σκόπια του βασιλείου της Γιουγκοσλαβίας, που καταστράφηκαν με τον σεισμό του 1963. Η ανάπλαση του Skorje 2014 ξεκίνησε (και νομιμοποιήθηκε) από την κατασκευή κτιρίων με αφορμή και στη θέση νεοκλασικών που είχαν καταστραφεί. Στο πλαίσιο του

²⁹² Το 2013 κρίθηκε ένοχος για συμβολή σε παράνομη ανασκαφή και πώληση αρχαιοτήτων (Marusic 2014).

²⁹³ Πριν από τις εκσκαφές του Ανδρόνικου στη Βεργίνα, παρά την ενσωμάτωση της μακεδονικής ιστορίας στο ελληνικό αφήγημα ήδη από την έκδοση της *Ιστορίας του ελληνικού έθνους* του Κωνσταντίνου Παπαρηγόπουλου στα τέλη του 19ου αιώνα (2001) και την ενσωμάτωση των νοτίων περιοχών της γεωγραφικής Μακεδονίας στο ελληνικό κράτος το 1913, η κληρονομιά του Μεγάλου Αλεξάνδρου δεν έπαιζε τόσο κεντρικό ρόλο στην εθνική φαντασία και τον κυρίαρχο λόγο γύρω από το ελληνικό έθνος (Hamilakis 2007· Hamilakis και Yalouri 1999· Yalouri 1993).

προγράμματος, με όρους αισθητικούς, χωροποιήθηκε και προβλήθηκε ένα αφήγημα που διακήρυσσε την ιστορική συνέχεια από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα υιοθετώντας μια εκλεκτικιστική προσέγγιση της ιστορίας, της τέχνης και της αρχιτεκτονικής (Koteska 2011). Στο πνεύμα των εθνοκεντρικών πολιτικών που ακολουθήθηκαν από τα μετασοσιαλιστικά καθεστώτα, επιστρατεύτηκαν πολιτικές καθαρότητας που συνίσταντο στην απόκρυψη της ισλαμικής και της σοσιαλιστικής κληρονομιάς (Σκουλαρίκη 2017· Ahmeti 2011· Amygdalou 2018· Dimova 2019· Janev 2015· Koteska 2011· Vangeli 2011).

Το ιστορικιστικό αισθητικό καθεστώς το οποίο εγκαθιδρύθηκε με το πρόγραμμα στόχο είχε να πείσει για την ευρωπαϊκότητα και τον κοσμοπολιτισμό των Σκοπίων· να αναδιαμορφώσει και να δοξάσει τη (σλαβο)μακεδονική ταυτότητα· να λειτουργήσει θεραπευτικά ως προς ένα γενικευμένο αίσθημα απογοήτευσης από την μετασοσιαλιστική περίοδο· να διεκδικήσει ιστορικές προσωπικότητες τις οποίες εξίσου διεκδικούν η Βουλγαρία και η Ελλάδα· να αντιμετωπίσει, τέλος, τις προκλήσεις που προκύπτουν από την πολυεθνική σύνθεση της Β. Μακεδονίας. Ωστόσο, το έκανε επιβεβαιώνοντας τις υπάρχουσες σχέσεις εξουσίας, μέσα, δηλαδή, από την επιβολή της (σλαβο)μακεδονικής, ορθόδοξης, πατριαρχικής κυβερνητικής ιδεολογίας, εντείνοντας έτσι περαιτέρω τις εσωτερικές τριβές (Dimova 2013· 2019· Graan 2013a· Janev 2015· 2017· Risteski 2016· 2018· Stefoska και Stojanov 2017).

Το πρόγραμμα αποτέλεσε μια «επένδυση» σε ό,τι αφορά τη διεθνή αναγνωρισιμότητα αλλά και την ανταγωνιστικότητα της χώρας στην παγκόσμια αγορά με όρους στρατηγικής ταυτότητας του έθνους²⁹⁴ σε συνθήκες παγκόσμιου νεοφιλελεύθερου καπιταλισμού²⁹⁵, όπου το έθνος είναι ένα ακόμα «επώνυμο προϊόν προς πώληση» [branded commodity] (Graan 2013a, 161, 163, 164). Την ίδια στιγμή όμως, και σε συμφωνία με τις συνθήκες που είχαν διαμορφωθεί στη μετασοσιαλιστική περίοδο, αποτέλεσε επίσης αφορμή και μέσο καταπατήσεων στον δημόσιο χώρο και παρακάμψεων των νομικών ρυθμίσεων και διαδικασιών σε ό,τι αφορά τη δόμηση στην πόλη και τις χρήσεις γης (Janev 2015· 2017) προς όφελος των συμφερόντων κυβερνητικών στελεχών και των εταιρειών που αναλάμβαναν τις εργασίες του προγράμματος (Janev 2015· Mattioli 2018· Vangeli 2011). Ενδεικτικά, 452 εκ. ευρώ – το 70% του συνολικού του κόστους– κατανεμήθηκαν μεταξύ πέντε

²⁹⁴ Η δημιουργία, δηλαδή «μιας συνεκτικής αντιπροσωπευτικής ταυτότητας» που αφορά τόπους και η προώθησή της στο επιθυμητό κοινό: επενδύτριες/-τές, τουρίστριες/-τες, αγοράστριες/-τές (Graan 2013a, 166). Στην περίπτωση της Β. Μακεδονίας, πέρα από το Skopje 2014, υπήρξαν επίσης καμπάνιες που επεδίωκαν την προσέλκυση επενδύσεων και τουρισμού (*Invest in Macedonia, Macedonia Timeless*) (Graan 2013a).

²⁹⁵ Σε μια συνθήκη, δηλαδή κατά την οποία λειτουργίες του κράτους περνούν σε εταιρείες, ΜΚΟ ή στη διεθνή βοήθεια. Με την οικονομική παγκοσμιοποίηση και τον διεθνή ανταγωνισμό, το μοντέλο αυτό παίρνει τη θέση του «εθνικού καπιταλισμού» του 20ου αιώνα, που βασιζόταν στη σχέση μεταξύ έθνους-κράτους και βιομηχανικής ανάπτυξης (Graan 2013b).

κατασκευαστικών εταιριών (Mattioli 2018· 2020). Για τον Janev (2017), η εστίαση της κριτικής μονάχα στο συμβολικό ή αισθητικό περιεχόμενο του Skorje 2014, τελικά απομάκρυνε – με δραματικές συνέπειες στον δημόσιο χώρο– την απαραίτητη προσοχή από την καπιταλιστική ιδιοποίηση και τις νεοφιλελεύθερες πολιτικές που εφαρμόστηκαν στο πλαίσιο του προγράμματος.

Το «κυβερνητικό εργαλείο» [governmentality tool] του «γκριζαρίσματος χώρων» χρησιμοποιήθηκε και στην περίπτωση του Skorje 2014 για να καταστήσει περιοχές και κτίρια (συχνά όσα ήταν συνδεδεμένα με την περίοδο του σοσιαλισμού) δυσλειτουργικά και ανεπιθύμητα, ώστε να μπορεί να υποστηριχθεί πως έχρηζαν κρατικής παρέμβασης (Janev 2017, 163). Η παρακμή τους, σε συνδυασμό με την ταυτόχρονη παγκόσμια κριτική στο κίνημα του μοντερνισμού, είχε προκαλέσει δυσαρέσκεια και απογοήτευση σε μεγάλη μερίδα των κατοίκων. Έτσι, η κατάσταση των σοσιαλιστικών κτιρίων και η «γκρίζα» αίσθηση που απέπνεε η πόλη αποτέλεσε ένα από τα βασικά επιχειρήματα για την εφαρμογή του προγράμματος.

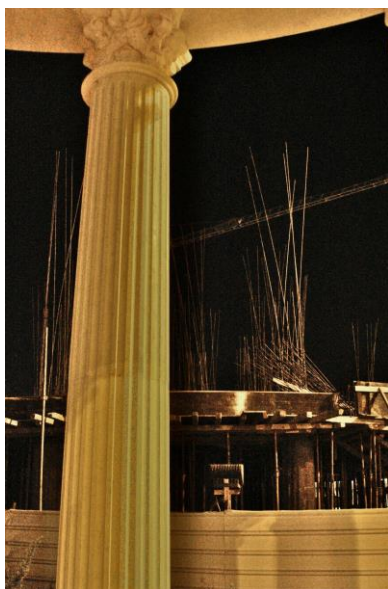
Κατασκευαστικές δραστηριότητες σχεδιάστηκαν ή/και πραγματοποιήθηκαν σε χώρους πρασίνου και αναψυχής, ασχέτως εάν στα επίσημα σχέδια της πόλης ήταν νομίμως καταχωρημένοι ως τέτοιοι (Pencić κ.ά. 2016). Παρά το γεγονός ότι η κυβέρνηση VMRO-DPMNE διαφοροποιούσε έντονα τη θέση της από την ιδεολογία και τους τρόπους διακυβέρνησης κατά την περίοδο του σοσιαλισμού εντοπίζονται σημαντικές μεταξύ τους ομοιότητες (Dimova 2019). Η Dimova κάνει λόγο για την επιβλητικότητα, τη «μνημειακότητα και το μεγαλείο» [monumentalism and grandeur] που επεδίωκε το Skorje 2014, χαρακτηριστικά τα οποία αποσκοπούν στο να υποβάλλουν τις/τους πολίτισσες-ες, επιδιώκοντας να τους προκαλέσουν το αίσθημα του ελέγχου, της ανισότητας απέναντι στο κράτος, καθώς και της μειωμένης πρόσβασης στην εξουσία (Dimova 2013). Στον σοσιαλισμό, σύμφωνα με τη (Dimova 2019), το κράτος αποφάσιζε για οτιδήποτε σχετιζόταν με τον δημόσιο χώρο, μια συνθήκη αντίστοιχη με αυτή που παρατηρεί και στην περίπτωση του Skorje 2014. Στο πλαίσιο του Skorje 2014, η συμμετοχή των κατοίκων στον σχεδιασμό της πόλης και στη σχετική λήψη αποφάσεων είτε δεν προβλέπεται ή δεν λαμβάνεται υπόψη, ενώ συχνά η ενημέρωση για τις αλλαγές που πρόκειται να εφαρμοστούν λαμβάνει χώρα σε

ένα στάδιο που δεν είναι πλέον δυνατή η παρέμβαση.²⁹⁶ Στη συνέχεια, θα εξετάσω χωρικές συνιστώσες του προγράμματος μέσα από έναν περίπατο στις όχθες του Βαρδάρη.

B.1.ii. Ένα «τείχος» πλάι στον Βαρδάρη

Επισκέφτηκα για πρώτη φορά τα Σκόπια το 2014. Άφησα τα πράγματά μου στο youth hostel που βρήκα κοντά στον σταθμό των τρένων και των λεωφορείων, τη γιουγκοσλαβική *Πύλη της πόλης* (βλ. υποκεφάλαιο Α.3.i), και άρχισα να περπατάω προς τα εκεί που μού είπε ο ηλικιωμένος άνδρας στην υποδοχή ότι είναι το κέντρο. Διέσχισα φαρδείς δρόμους με εξίσου φαρδιά πεζοδρόμια και ύστερα δαιδαλώδη στενά γύρω από τα οποία ήταν χτισμένα παλιά, χαμηλά σπίτια με μικρούς κήπους (Majir Maalo), ενώ στο βάθος ξεχώριζαν πολυώροφα κτίρια κατοικίας ή γραφείων της γιουγκοσλαβικής περιόδου.

Εικόνα 8: Εργασίες για το Skopje 2014



Σημείωση: φωτογραφία δική μου, Αύγουστος 2014.

Όταν έφτασα στο ποτάμι, το τοπίο άλλαξε δραματικά. Γερανοί, σωροί από δομικά υλικά, καθώς και εκλεκτικιστικά κτίρια και μνημεία σηματοδοτούσαν την είσοδο στο κέντρο, όπου το Skopje 2014 βρισκόταν σε πλήρη εξέλιξη. Διέσχισα τη νεόδμητη «Γέφυρα της Τέχνης», γεμάτη ανδριάντες καλλιτεχνών, λογοτεχνών και άλλων ανδρών του πολιτισμού, και περπάτησα μέχρι την είσοδο του Αρχαιολογικού Μουσείου. Ήταν ένα ζεστό απόγευμα του Αυγούστου και το μουσείο ήταν κλειστό. Το γεγονός ότι η πόλη ήταν άδεια έκανε τον χώρο

²⁹⁶ Ωστόσο ομάδες κατοίκων και ΜΚΟ (Vo Odbrana na Debar Maalo, Ploštad Sloboda) επιδιώκουν ολοένα και περισσότερο τα τελευταία χρόνια τη συμμετοχή στις αποφάσεις για τον αστικό σχεδιασμό (Pencić κ.ά. 2016), είτε μέσα από διαμαρτυρίες είτε σε συνεργασία με τους δήμους.

γύρω μου να προβάλλει έντονα κατασκευασμένος, σαν σκηνικό. Μεταφέροντας τη σκέψη αυτή στο σημειωματάριό μου, προσέθεσα: «λες και η υπόλοιπη πόλη ή οι άλλες πόλεις εξελίσσονται “φυσικά”». Στη συνέχεια επέστρεψα στη νότια όχθη του ποταμού από την εξίσου νέα «Γέφυρα των Πολιτισμών» και συνέχισα τη βόλτα μου μέχρι την πέτρινη οθωμανική γέφυρα, για να περάσω και πάλι βόρεια, προς την Čarsija. Για καιρό αναρωτιόμουν γιατί δεν συνέχισα κατευθείαν από το Αρχαιολογικό Μουσείο την πορεία μου βαθύτερα στο βόρειο μέρος της πόλης παρά γύρισα πίσω.

Η απάντηση ήρθε κάποια χρόνια αργότερα σε έναν περίπατο με φίλες/-ους καλλιτέχνιδες/-ες από τα Σκόπια, που εξελίχθηκε σε ξενάγηση. Κάνοντας μια στάση στη νοτιοδυτική όχθη του ποταμού για να παρατηρήσουμε τα κτίρια της βορειοανατολικής – μουσεία και υπηρεσίες, όλα πλέον ολοκληρωμένα και σε πλήρη λειτουργία– οι φίλες/-οι μού υπέδειξαν πόσο κοντά το ένα στο άλλο είναι χτισμένα και πόσο δυσανάλογα μικρό είναι το βάθος σε σχέση με το μήκος τους. Διαπίστωσα ότι βρισκόμουν μπροστά σε αυτό που σχολιάστριες/-τές αντιλαμβάνονται ως ένα λευκό τείχος που χωρίζει την πόλη στην μέση (Ahmeti 2011). Το πανόραμα των κτιρίων φαντάζει ως μια ακόμα πρόσοψη ανάμεσα στις προσόψεις από φελιζόλ [styrofoam], όπως επαναλαμβάνεται στις σχετικές συζητήσεις στα Σκόπια, που προστέθηκαν στα πρώην σοσιαλιστικά κτίρια. Αποκρύπτει τόσο την Čarsija με τους μιναρέδες και το οθωμανικό της ύψος, όσο και ένα από τα πιο χαρακτηριστικά κτίρια της μετασεισμικής ανοικοδόμησης των Σκοπίων, αυτό της Λυρικής Σκηνής (Opera i Balet) με τις θραυσματικές φόρμες που μοιάζουν να αναδύονται από το ανάγλυφο του εδάφους (Ivanovska Deskova, J. Ivanovski, και Deskov 2018· J. Ivanovski κ.ά. 2015).²⁹⁷ Αποτρέποντας την πρόσβαση προς άλλα παρελθόντα αλλά και παρόντα, το επιβλητικότερο και επιμηκέστερο κτίριο του «τείχους» είναι το νέο αρχαιολογικό μουσείο.

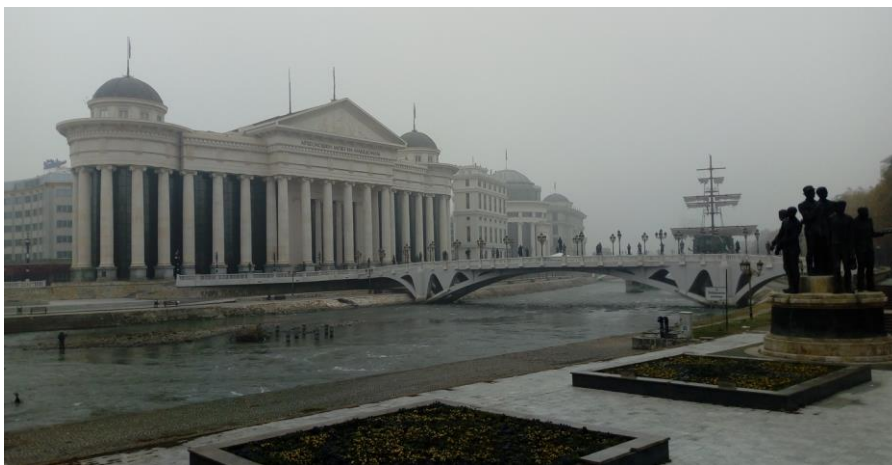
Λίγους μήνες μετά τον δεύτερο περίπατο, άκουσα την κοινωνιολόγο/επικοινωνιολόγο Αθηνά Σκουλαρίκη, η οποία έζησε στα Σκόπια, να αφηγείται μια ιστορία²⁹⁸ που προσέθετε μια σημαντική λεπτομέρεια στις ιδιότητες του «τείχους» κατά μήκος του Βαρδάρη: ένας ιδιοκτήτης καφέ στην Čarsija, στη βορειοανατολική, δηλαδή, όχθη του ποταμού, μέλος της αλβανικής κοινότητας, τής είχε πει πως όσο τα διοικητικά κτίρια του Skorje 2014 ακόμη χτίζονταν, εκείνος και οι συνάδελφοί του ανέμεναν πως οι μελλοντικές/-οί εργαζόμενες/-οι σε αυτά θα έκαναν το διάλειμμά τους εκεί. Με την ολοκλήρωσή τους, όμως, διαπιστώθηκε

²⁹⁷ Επρόκειτο για σύμπλεγμα κτιρίων που σχεδιάστηκε από τους Σλοβένους αρχιτέκτονες biro 71 και χτίστηκε μερικώς μεταξύ 1972-81 (Ivanovska Deskova, J. Ivanovski, και Deskov 2018· J. Ivanovski κ.ά. 2015).

²⁹⁸ Στο πλαίσιο της 4ης Συνάντησης *Αρχαιολογικών Διαλόγων* με θέμα: «Πόλεις/ Αστικό Τοπίο». Αθήνα 31 Μαΐου - 3 Ιουνίου 2018.

ότι έχουν εξόδους μονάχα προς τις γέφυρες που οδηγούν στην απέναντι όχθη, που ήδη προς το τέλος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας είχε αρχίσει να αποκτά περισσότερο χριστιανικό και μοντερνιστικό πρόσωπο. Και αυτά, όπως και ο παρακείμενος ανδριάντας του Φιλίππου II στην είσοδο της Čarsija έμοιαζαν να γυρνούν την πλάτη τους σε αυτή και τη σημασία της. Όπως έγραψε η Σκουλαρίκη για το πρόγραμμα, «διακηρυγμένος στόχος ήταν να κάνουν την πρωτεύουσα να μοιάζει με μια ευρωπαϊκή μητρόπολη, εξαλείφοντας κατά το δυνατόν τα ίχνη της βαλκανικής ιδιαιτερότητας, δηλαδή του γιουγκοσλαβικού μοντερνισμού και του οθωμανικού παρελθόντος» (Σκουλαρίκη 2017).

Εικόνα 9: Άποψη των κτιρίων του Skorje 2014 στη Βορειοανατολική όχθη του Βαρδάρη.



Σημείωση: το νέο Αρχαιολογικό Μουσείο στα αριστερά, η Εταιρεία Ηλεκτρονικών Επικοινωνιών, η Εισαγγελία και στο βάθος το Υπουργείο Εξωτερικών. Γίνεται σαφές το μικρό βάθος των κτιρίων (φωτογραφία δική μου, Δεκέμβριος 2018).

Φαίνεται πως, εκτός από τα πολυάριθμα μνημεία τους, τα Σκόπια ορίζονται επίσης από μια σειρά ορατών και νοητών τειχών. Όταν καμία/-είς προσεγγίζει την ιστορία μιας πόλης από την οπτική γωνία ενός πουλιού, εκείνο που ξεχωρίζει είναι οι οχυρώσεις. Με αφορμή αυτή τη σημείωση του φιλοσόφου και ιστορικού Lieven de Cauter (2004, 47), ο κοινωνικός επιστήμονας Safet Ahmeti (2011), εντοπίζει παλιά και σύγχρονα τείχη στην πόλη των Σκοπίων: το ιστορικό κάστρο, ή αλλιώς Kale, το μοντερνιστικό *Τείχος της πόλης* και, τέλος, το συμβολικό τείχος του Skorje 2014. Για τον Ahmeti, το Skorje 2014 με την ιστορικιστική του αρχιτεκτονική είναι ένας τρόπος «απεγνωσμένης αναζήτησης της Ευρώπης» (Ahmeti 2011, 1). Υποστηρίζει ότι τα κτίρια στη βόρεια όχθη του Βαρδάρη λειτουργούν ως ένα είδος οχύρωσης που αφενός υπογραμμίζει τον εθνοτικό διαχωρισμό της πόλης, «έστω σε κάποιο φαντασιακό επίπεδο», και αφετέρου κατευθύνει το βλέμμα και το βήμα επισκεπτριών/-τών

και κατοίκων μακριά από ό,τι θεωρείται μη ευρωπαϊκό (Ahmeti 2011, 7),²⁹⁹ όπως χαρακτηριστικά συνέβη και στον πρώτο μου περίπατο στα Σκόπια.

Εικόνα 10: Ηχεία που εκπέμπουν υπέρηχους στα εγκατεστημένα στο πλαίσιο του Skorje 2014 φώτα στη Βορειοανατολική όχθη του Βαρδάρη



Σημείωση: Φωτογραφία δική μου, Αύγουστος 2014.

Ωστόσο, τα «τείχη» και τα εμπόδια σε μια πόλη δεν είναι απαραίτητο να είναι ορατά. Οι διαπεραστικοί υπέρηχοι που άκουσα στον πρώτο μου περίπατο στις όχθες του Βαρδάρη έστρεψαν το βλέμμα μου ψηλά, όπου η χρήση τεχνολογιών του ήχου με στόχο τον έλεγχο του δημόσιου χώρου (Πανόπουλος 2010) έβρισκε την έκφρασή της στα Σκόπια: συσκευές εκπομπής υπερήχων είχαν εγκατασταθεί στα ιστορικιστικού ύφους φανάρια του προγράμματος, καθώς και σε κάποια γλυπτά. Υπέθεσα πως στόχευαν στο να αποτρέπουν τα πουλιά από το να πλησιάσουν (και λερώσουν), η τεχνολογία αυτή, όμως, είναι επίσης γνωστή για τη χρήση της στην αποτροπή συγκεντρώσεων, ιδιαίτερα νέων ανθρώπων, η ακοή των οποίων ως επί το πλείστον επιτρέπει την πρόσληψη τέτοιων συχνοτήτων.

B.1.iii. Διασχίζοντας γέφυρες και διαπερνώντας το «τείχος»

Συνομιλήτριες/-τές μου –ως επί το πλείστον σύγχρονες/-οι καλλιτέχνιδες/-ες– μου έχουν πει πως αποφεύγουν το σημείο αυτό της πόλης γιατί νιώθουν αποστροφή και θλίψη για τις ριζικές αλλαγές που έλαβαν χώρα. Στρέφοντας το βλέμμα (και τα βήματα) στην πίσω πλευρά του «τείχους» προκύπτουν διαπιστώσεις σε σχέση με την περατότητά του, καθώς με το

²⁹⁹ Ως «τείχος» που αφενός διαχωρίζει τις διαφορετικές εθνότητες μεταξύ τους και αφετέρου αποκρύπτει την παλιά πόλη και τη μοντερνιστική Όπερα» περιγράφονται τα κτίρια του Skorje 2014 στο Βαρδάρη επίσης σε δημοσιεύματα στον διεθνή και εγχώριο τύπο, ακόμα και στο πλαίσιο ακτιβιστικών δράσεων. (Βλ. ενδεικτικά: Deipenbrock 2012). Αντίστοιχη προσέγγιση έχουν ο κοινωνικός ανθρωπολόγος Goran Janev (2015), η ακτιβίστρια και κοινωνιολόγος Ivana Dragsic (Dragsic 2016), καθώς και ο αρχιτέκτονας Dejan Ivanovski (Trpkovski 2019).

Skorje 2014 υποκείμενα (σλαβο)μακεδονικής εθνότητας επέστρεψαν στην Čaršija για διασκέδαση, δουλειά ή/και ψώνια ύστερα από πολλά χρόνια απουσίας μετά τις εντάσεις του 2001 (Janev 2017· 2011).³⁰⁰ Ανάμεσα στους λόγους της επιστροφής αυτής είναι, όπως προέκυψε σε φιλικές συζητήσεις, η δυσφορία από την έναρξη των εργασιών του Skorje 2014: στην Čaršija δεν έγιναν παρεμβάσεις, λόγω και του καθεστώτος προστασίας της ως πολιτισμικής κληρονομιάς από το 2006 (Dimova 2019). Ο Mattioli (2014b) αποδίδει την επιστροφή τους εκεί στην «ιδιαίτερη αλλοτνητά» [specific otherness] της, που την έκανε ελκυστική για επενδύσεις, με αποτέλεσμα να ανοίξουν στην περιοχή μπαρ και χώροι εστίασης. Φέρνει έτσι στο προσκήνιο τον ρόλο που έπαιξε το κεφάλαιο και ο εξευγενισμός στην άμβλυνση του διαχωρισμού της πόλης σε «παλιά» και «νέα» -ενός διαχωρισμού, τον οποίο, ανάγει στη μετασεισμική εκκοσμικευτική αντιμετώπιση της πόλης.

Σε αντίθεση με τις/τους καλλιτέχνιδες/-ες με τους οποίους συνομιλούσα, η ίδια περιδιάβαζα συχνά τις νέες γέφυρες και το τμήμα της όχθης του Βαρδάρη που συνέδεαν κατά το πρώτο διάστημα της έρευνάς μου. Στις αρχές του καλοκαιριού του 2019, διασχίζοντας ακόμα μια φορά τη «Γέφυρα της Τέχνης», βρέθηκα τυχαία κοντά σε μια επαγγελματική φωτογράφιση. Ένα νεόνυμφο ζευγάρι πόζαρε χαμογελώντας με φόντο τα αγάλματα και τα κτίρια του Skorje 2014 που βρίσκονταν παντού γύρω μας. Παρατηρώντας το, συμπεράνα πως επρόκειτο για Αλβανή και Αλβανό ισλαμικής πίστης. Αντίστοιχες εικόνες, που επαναλήφθηκαν αρκετές φορές κατά τους επόμενους μήνες,³⁰¹ με έκαναν να αναρωτηθώ σε

³⁰⁰ Ο Mattioli (2014b), που διεξήγαγε έρευνα στην Čaršija 2008, αναφέρει ότι στις συζητήσεις του με (Σλαβο)Μακεδόνισες/-ες αλλά και στη βιβλιογραφία επαναλαμβάνεται η ιδέα της αναγέννησης μιας ερημωμένης περιοχής. Παρατηρεί, ωστόσο, ότι η αγορά δεν υπήρξε ποτέ νεκρή· ήταν οι (Σλαβο)Μακεδόνισες/-ες που έπαψαν να την επισκέπτονται κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1990 και μετά τη σύγκρουση του 2001. Για μια διεξοδικότερη προσέγγιση σε σχέση με τη διαφοροποίηση των αφηγημάτων σε σχέση με την Čaršija βλ. την προσέγγιση της ιστορικού και πολιτικής επιστήμονα Nadège Ragaru (2008): το κατά βάση (σλαβο)μακεδονικό αφήγημα, αντιλαμβάνεται το παζάρι την εποχή του σοσιαλισμού ως μια περιοχή με ζωηρή εμπορική δραστηριότητα όπου συνυπήρχαν και συνεργάζονταν μέλη διαφορετικών εθνοτήτων. Σταδιακά, όμως, από τα μέσα της δεκαετίας του 1990, και με αποκορύφωμα τη σύγκρουση του 2001 η περιοχή εγκαταλείφθηκε γιατί συνδέθηκε με τη «βρωμιά», την παρανομία και την επικινδυνότητα, καθώς αυτή γινόταν ολοένα και πιο «αλβανική» (Ragaru 2008, 536· Mattioli 2014b). Έκτοτε, αρθρώνονται δημόσιοι λόγοι περί «αλβανοποίησης» της (βλ. π.χ. R. Ivanovski 2014), κυρίως με αφορμή τις αλβανικές ταμπέλες και επιγραφές στα μαγαζιά της περιοχής, καθώς επίσης τις αλλαγές χρήσης κτιρίων, την ανοικοδόμηση νέων και ανακατασκευή παλαιότερων αλλά και τις παρεμβάσεις στον δημόσιο χώρο, όπως η κατασκευή της πλατείας και η αποκάλυψη του αγάλματος του Σκεντέρμπεη στη νότια είσοδο της Čaršija (A.4.i). Το κατά βάση αλβανικό αφήγημα, αντίθετα, υποστηρίζει η περιοχή παραμελήθηκε κατά την περίοδο του σοσιαλισμού, καθώς δεν χωρούσε στο μοντερνιστικό πρόταγμα του ανασχεδιασμού της πόλης. Παρόλα αυτά, η Čaršija γνώρισε μεγάλη άνθηση χάρη στον τουρισμό. Μετά τη δεκαετία του 1990, όμως, οι επίσημες εθνικιστικές πολιτικές άφησαν το παζάρι να παρακμάσει διότι γινόταν αντιληπτό ως περισσότερο αλβανικό. Η σύγκρουση του 2001 και η αναδιαμόρφωση των ορίων των δήμων το 2004, που επέτρεψε στον δήμο Čair αλβανική πλειοψηφία, πέτυχε διεκδικήσεις και προσέφερε νέες δυνατότητες για τη λήψη αποφάσεων και την εφαρμογή τους επιτρέποντας στην Čaršija να αναπτυχθεί και πάλι (Ragaru 2008, 553-555).

³⁰¹ Το καλοκαίρι, που επιστρέφουν μαζικά άτομα που εργάζονται στο εξωτερικό, είναι η συνηθέστερη εποχή για γάμους, όπως διαπίστωσα η ίδια και όπως επεσήμαιναν συχνά οι πληροφορητές μου.

ποιο βαθμό η συζήτηση περί αποκλεισμού των επιμέρους κοινοτήτων από το Skorje 2014 λαμβάνει χώρα ερήμην τους. Μήπως, τελικά, τα φανταχτερά νυφικά και οι τουαλέτες με τις παγιέτες που πωλούνται στην Čarsija, ως επί το πλείστον σε Αλβανές ή Τουρκάλες πελάτισσες, αντί να αποκρύπτονται από το «τείχος» του Skorje 2014 –όπως και ευρύτερα το ισλαμικό και οθωμανικό στοιχείο της περιοχής– στην πραγματικότητα αναδεικνύονται όταν εκτίθενται εμπρός του;³⁰²

Η Dimona (2013) διαπιστώνει αντίστοιχες στιλιστικές επιλογές ανάμεσα σε κοινότητες που το πρόγραμμα φαίνεται να διαχωρίζει. Ένα από τα πολλά καταστήματα με βραδινά και νυφικά φορέματα στην Čarsija φέρει την επωνυμία *Ευρωπαϊά* (Europeja).³⁰³ Η ονομασία αυτή στάθηκε αφορμή να σκεφτώ πως η «μπαρόκ» αισθητική που εγκατέστησε η κυβέρνηση στον δημόσιο χώρο και που παρατηρεί η Dimona στα σπίτια της αλβανικής ελίτ, οι γαμήλιες φωτογραφίες με φόντο το νέο πρόσωπο της πόλης, οι φανταχτερές τουαλέτες αλλά, όπως θα υποστηρίξω αργότερα, επίσης η αισθητική της φιλελεύθερης μεσαιάς τάξης που αντιτάχθηκε στο Skorje 2014 (Mattioli 2014a), καθώς και η εικαστική γλώσσα των σύγχρονων καλλιτέχνιδων/-ων, διαπραγματεύονται όλα, με διαφορετικούς τρόπους, την ιδέα και την επιθυμία της Ευρώπης και τη θέση τους στα Βαλκάνια, ανεξάρτητα από το πόσο διαφορετικά γίνεται κάθε φορά αντιληπτή η «ευρωπαϊκότητα».

Εικόνα 11: Europeja



Σημείωση: Φωτογραφία δική μου, Αύγουστος 2014.

³⁰² Τις επόμενες μέρες αναζήτησα φωτογραφίες σε ιστοσελίδες τοπικών φωτογραφείων. Διαπίστωσα ότι, πράγματι, αλβανόφωνα ζευγάρια με ισλαμικά ονόματα (αλλά όχι κατά αποκλειστικότητα) χρησιμοποιούν συχνά τα γλυπτά και τα κτίρια του Skorje 2014 ως φόντο των γαμήλιων αναμνήσεών τους (Pucci 2013).

³⁰³ Στην ίδια περιοχή, υπάρχει και κατάστημα που ονομάζεται *Oriental*, γεγονός που αναδεικνύει την αμφιταλαντευόμενη θέση μεταξύ «Ανατολής» και «Δύσης», χαρακτηριστική όχι μόνο για τη Β. Μακεδονία, αλλά και για την Ελλάδα.

Στο έργο του Walter Benjamin, το αστικό σαλόνι «αναπαριστά το σύμπαν» (Benjamin 2002, 9). Η συνθήκη αυτή παρέχει στον μοντέρνο άνδρα «μια αίσθηση του εαυτού και του ανήκειν» αλλά και «μία ψευδαίσθηση κυριαρχίας» στον κόσμο (Zaborowska 2005, 50–51). Από αυτή τη θεώρηση εκκινεί και η ακαδημαϊκός Jasna Koteska (2011) υποστηρίζοντας ότι το Skorje 2014 αντλεί από διαφορετικά στιλ εμπνεόμενο από τον εκλεκτισμό του 19ου αιώνα, που ήθελε «την πόλη ως μια μινιατούρα του κόσμου». Η κυβέρνηση VMRO-DPMNE, κατά τη γνώμη της, αντιμετώπισε το κέντρο των Σκοπίων σαν να ήταν το «τεράστιο σαλόνι του έθνους», η διακόσμηση του οποίου στόχευε στην ανοικοδόμηση ενός περήφανου «σούπερ σταρ» έθνους. Οι φωτογραφίες γάμου μπροστά από τα κτίρια του Skorje 2014, με μια αναπάντεχη αντιστροφή, φέρνουν το «σαλόνι του έθνους» (αλλά ποιος ορίζει το έθνος, αυτή τη φορά και πώς;) μέσα στα σαλόνια των νεόνυμφων ζευγαριών διαφορετικών εθνοτήτων και θρησκευμάτων, τις οποίες το πρόγραμμα έχει κατηγορηθεί από σχολιάστριες/-τές και ακτιβίστριες/-τες πως διαχώριζε.

Η αίσθηση που γεννά η παρατήρηση και το περπάτημα γύρω από τα νέα κτίρια στις όχθες του Βαρδάρη δεν αφήνει αμφιβολίες ότι χτίστηκαν για να αποτελέσουν ένα είδος παραπετάσματος. Ωστόσο, η διαπίστωση ότι αφενός χρησιμοποιούνται ως φωτογραφικό φόντο από Αλβανές/-ους νεόνυμφες/-ους και αφετέρου ότι άτομα (σλαβο)μακεδονικής εθνότητας επιστρέφουν στην Čaršija για να αποφύγουν τις αλλαγές, αναδεικνύει μη αναμενόμενες ή προσχεδιασμένες χρήσεις και σημασίες ενός μεταβαλλόμενου δημόσιου χώρου. Οι χρήσεις αυτές του χώρου είναι ενδεικτικές της διαπερατότητας των εθνικών στεγανών. Ο Janev, μάλιστα, παρατηρώντας την κινητικότητα [(Σλαβο)μακεδόνισσων/-ων] προς την αγορά (και το ίδιο θα μπορούσε να λεχθεί και για εκείνη *μπροστά* από τα «τείχη»), σημειώνει πως η αντίσταση στο Skorje 2014 συνίσταται στην προκειμένη περίπτωση στην «απλή πράξη του περπατήματος» (Janev 2017, 165), μια από τις καθημερινές πρακτικές που θεωρητικοποιεί ως δυνητικά ανατρεπτικές ο Michel de Certeau (2010).

Η μετακίνηση των νυχτερινών εξόδων προς την Čaršija δεν σήμανε και την ερήμωση των σημείων όπου έγιναν οι επεμβάσεις. Αντίθετα, η τουριστική κίνηση, την οποία επικαλείτο ως επιχείρημα υπέρ του προγράμματος η τότε κυβέρνηση, εξαπλώνεται, όπως την αντιλήφθηκα κινούμενη εκεί, εξίσου τη νοτιοδυτική και τη βορειοανατολική όχθη. Το πρόγραμμα επέφερε εμφανώς μια τουριστικοποίηση του κέντρου της πόλης, κάτι το οποίο

παρατηρώ μέσα από την έρευνα και την καλλιτεχνική μου παραγωγή και στην Αθήνα το ίδιο διάστημα.³⁰⁴

B.1.iv. Ένας Αλβανός ήρωας

Μία επέμβαση που κατατάσσεται άλλοτε ως μέρος του Skorje 2014 και άλλοτε ως παράλληλη σε αυτό αφηγείται την ιστορία της αλβανικής εθνότητας (Risteski 2016· Véron 2015). Σύμφωνα με την κριτική ως προς το πρόγραμμα ιστοσελίδα *Skorje 2014 uncovered*,³⁰⁵ που συγκεντρώνει αναλυτικά τα στοιχεία που το αφορούν (δαπάνες, χορηγοί, καλλιτέχνιδες/-ες, αρχιτεκτόνισσες/-ες και κατασκευαστικές εταιρείες που συμμετείχαν σε αυτό), η συγκεκριμένη παρέμβαση αποτελεί το μοναδικό έργο που χρηματοδότησε ο σε μεγάλο βαθμό κατοικούμενος από Αλβανές/-ούς, δήμος Čair.³⁰⁶ Πρόκειται για την υπερυψωμένη γέφυρα-πλατεία Σκεντέρμπεη, μια απόπειρα «ενοποίησης» στην πόλη σε αντιδιαστολή προς τη λειτουργία των «τειχών» στις όχθες του Βαρδάρη. Συγκεκριμένα, ενισχύει τη σύνδεση της Čaršija ιδίως με τις πεζοδρομήσεις του Skorje 2014 στη νοτιοδυτική όχθη, ενώ την ίδια στιγμή ενώνει τις δύο πλευρές ενός από τους μεγάλους αυτοκινητόδρομους που είχαν περικλείσει απομονώνοντας την αγορά βάσει του μετασεισμικού σχεδίου ανοικοδόμησης.³⁰⁷ Μέρος του έργου, στην πλευρά που αυτό συνορεύει με το σημείο όπου έχει ανεγερθεί το άγαλμα του Σκεντέρμπεη στην είσοδο της Čarsija (βλ. Α.4.ι), είναι ένα μεγάλων διαστάσεων ψηφιδωτό, που περιλαμβάνει σημαντικές μορφές και στιγμές του αλβανικού εθνικού αφηγήματος. Το ψηφιδωτό αντικατέστησε ύστερα από την απαίτηση του δήμου Čair την αρχική ιδέα των Αλβανών αρχιτεκτόνων (Bekir Ademi, Besian Mehmeti και Betim Zeqiri) για έναν χώρο που θα φιλοξενούσε γκράφιτι και καλλιτεχνικές παρεμβάσεις.³⁰⁸ Ο ιστορικός και κριτικός τέχνης Nebojša Vilić (2017) εστιάζεται στην προπαγανδιστική και εκπαιδευτική λειτουργία του ψηφιδωτού που ανακαλεί (επίσης αισθητικά) εκείνη του σοσιαλιστικού ρεαλισμού αλλά και της εθνικοσοσιαλιστικής τέχνης. Το συνδέει με το υπόλοιπο Skorje 2014, στη βάση της αναζήτησης μιας καταγωγής, της ενίσχυσης εθνικιστικών αισθημάτων, καθώς και της επιβεβαίωσης της κρατικής εξουσίας. Οι εταίροι του κυβερνητικού συνασπισμού VMRO-

³⁰⁴ Ωστόσο, ενώ η λέξη «εξευγενισμός» εμφανίζεται συχνά στις συζητήσεις στην Αθήνα για να περιγράψει τις αντίστοιχες διαδικασίες, όταν στα Σκόπια πρότεινα τη λέξη «gentrification» σε πολλές περιπτώσεις οι συνομιλήτριες/-τές μου, ευχερείς ομιλήτριες/-τές της Αγγλικής δεν γνώριζαν σε τι αναφερόμουν.

³⁰⁵ Στο πλαίσιο του Balkan Investigative Reporting Network [BIRN], με την υποστήριξη του Προγράμματος για την Ενδυνάμωση των Ανεξάρτητων Μέσων της USAID, και με εστίαση στην ανεξάρτητη δημοσιογραφία και τη συνεργασία μεταξύ μέσων ενημέρωσης και κοινωνίας των πολιτών.

³⁰⁶ Μέρος του οποίου αποτελεί μεγάλο κομμάτι της Čaršija. Για την κατασκευή της πλατείας βλ. <http://skorje2014.prizma.birn.eu.com/en/Skender-Bey-Square> (ημερομηνία πρόσβασης 23/04/2022).

³⁰⁷ Η γέφυρα -πλατεία δεν υπήρχε ακόμη κατά την πρώτη μου βόλτα- κατά μήκος του Βαρδάρη.

³⁰⁸ http://www.build.mk/forum/forum_posts.asp?TID=985&PN=38 (ημερομηνία πρόσβασης 23/04/2022).

DPMNE/DUI απέρριψαν, κατά τη γνώμη του, «την ευκαιρία να οικοδομήσουν μια κοινή αφήγηση», χωρική και εννοιολογική, που θα συμπεριλάμβανε τις κοινότητες που κατοικούν την πόλη.

Εικόνα 12: Μέρος του ψηφιδωτού της πλατείας-γέφυρας Σκεντέρμπεη



Σημείωση: στο βάθος φαίνονται τα φώτα και τα στέγαστρα που έχουν τοποθετηθεί στην πλατεία. Ο έξι λωρίδων αυτοκινητόδρομος Goce Delčev περνά πίσω από το ψηφιδωτό και κάτω από την πλατεία (Φωτογραφία δική μου, 2018).

Η σύνδεση της πλατείας-γέφυρας Σκεντέρμπεη με το Skorje 2014 είναι διαμφισβητούμενη στον λόγο κριτικών, σχολιαστριών/-τών και συνομιλητριών/-τών μου, αλλά και όπως προκύπτει από τα δεδομένα στο πεδίο: δεν περιλαμβάνεται στο βίντεο που ανακοίνωνε την έναρξη του προγράμματος,³⁰⁹ έρχεται σε αντίθεση με ορισμένες από τις αρχές που χαρακτήρισαν το πρόγραμμα, όπως ο οπτικός αποκλεισμός της βορειοανατολικής όχθης του Βαρδάρη, ωστόσο πραγματοποιείται την ίδια περίοδο και με δημόσια δαπάνη. Η αρχική διαμαρτυρία γύρω από το Skorje 2014 εκ μέρους μελών των αλβανικών κομμάτων, ακόμα και Αλβανών πολιτικών που συμμετείχαν στο κυβερνητικό σχήμα VMRO-DPMNE/DUI, ακολουθήθηκε από σχετική σιωπή. Ίσως, όπως συνάγει ο κοινωνικός ανθρωπολόγος Ljupčo Risteski (2016) από αυτή, αλλά και από προηγούμενες διεκδικήσεις του δημόσιου χώρου (βλ. τη σύγκρουση στο Kale, υποκεφ. Γ.1), τα δύο κυβερνώντα κόμματα κατάφεραν να εξασφαλίσουν «το μερίδιό τους» και το μερίδιο των (εθνοτικά μοιρασμένων) ψηφοφόρων τους στον δημόσιο χώρο, αναπαράγοντας διχαστικά αφηγήματα.³¹⁰

B.2. Αντιδράσεις στο Skorje 2014

³⁰⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=iybmt-iLysU> (ημερομηνία πρόσβασης 08/09/2022).

³¹⁰ Για τις διαπραγματεύσεις μεταξύ των δύο εθνικών πολιτικών κομμάτων, τη συμμετοχή και εκπροσώπηση των Αλβανών στο Skorje 2014, ή τον αποκλεισμό τους από αυτό, καθώς και για την υποδοχή του έργου τόσο από την αλβανική εθνική κοινότητα όσο και από την πολιτική της ηγεσία βλ. Risteski 2016, Véron 2015.

Η έναρξη του προγράμματος σηματοδότησε μια περίοδο η οποία, όπως και στην Αθήνα, πολύ συχνά αναφέρεται ως «κρίση» –εν προκειμένω πολιτική– από άτομα με τα οποία συνομίλησα στα Σκόπια (βλ. ενδεικτικά Jovanovski στο Valle 2017). Το Skorje 2014 ήρθε αντιμέτωπο με πληθώρα αντιδράσεων, ιδίως από άτομα προερχόμενα από τον κεντρώο και αριστερό χώρο, συχνά δραστηριοποιούμενα στο πεδίο της τέχνης και του πολιτισμού, ακαδημαϊκούς, φοιτήτριες/-τές, ΜΚΟ με φιλοευρωπαϊκό προσανατολισμό, ή/και που δεν ανήκαν στη (σλαβο)μακεδονική εθνότητα.³¹¹ Σχολιάστριες/-τές διεθνείς ή/και με έδρα τα Σκόπια επισημαίνουν ότι, μεταξύ άλλων, το πρόγραμμα δημιούργησε ή ενίσχυσε περαιτέρω υπάρχοντες εθνικούς, ταξικούς και έμφυλους διαχωρισμούς και έγινε αντιληπτό ως ξένο σώμα στο εθνικό αφήγημα.³¹² Επιπλέον, ενίσχυσε τις εντάσεις στις διεθνείς σχέσεις της χώρας με τη Βουλγαρία και την Ελλάδα, γεγονός που έθεσε εμπόδια και στην ενταξιακή της πορεία στην ΕΕ.³¹³ Σχολιάστηκε, επίσης, το δυσανάλογο κόστος του έργου³¹⁴, το οποίο επιβάρυνε την οικονομία της χώρας σε συνδυασμό με τη χρήση σε μεγάλο βαθμό ευτελών, μη ανθεκτικών υλικών που ήδη καταστρέφονται, τις αισθητικές επιλογές, τα κατασκευαστικά ατοπήματα (Holleran 2014), την αδιαφάνεια με την οποία λαμβάνονταν οι σχετικές αποφάσεις και υπογράφονταν συμβόλαια με νομικά και φυσικά πρόσωπα.³¹⁵

Ενώ εκπρόσωποι και υποστηρίκτριες/-τές της συντηρητικής εθνικιστικής κυβέρνησης εξυμνούσαν την αλλαγή του προσώπου της πόλης και την ευρωπαϊκότητά της –μία ευρωπαϊκότητα σίγουρα διαφορετική από εκείνη που οραματιζόνταν όσα υποκείμενα διαφωνούσαν με το πρόγραμμα (βλ. Mattioli 2014a)– πληθώρα φιλοευρωπαϊκών, φιλελεύθερων δημοσιευμάτων αναφερόταν στα Σκόπια ως θεματικό πάρκο. Το Skorje 2014 έγινε ευρέως αντιληπτό ως μια βίαιη ενέργεια κατά της πόλης και των κατοίκων της. Η επιβεβλημένη αρχιτεκτονική αισθητική, για παράδειγμα, χαρακτηρίστηκε ως «αρχιβασανισμός» [arhitortura] (Gelevski 2010a). Κατά τον ίδιο τρόπο, κάτοικοι που δεν

³¹¹ Ενδεικτικά βλ. Gelevski 2010a· 2010c· 2010b· Teodosievski 2017· Vilić 2010· 2015 κ.α..

³¹² Βλ. ενδεικτικά: Ahmeti 2011· Dimova 2013· 2019· Graan 2013a· Janev 2011· Kolozova 2020· Koteska 2011· Risteski 2016· 2018· Rogoš 2019· Véron 2015. Αντίστοιχη άποψη είχαν τα άτομα με τα οποία συνομίλησα, κυρίως φιλελεύθερες/-οι και αριστερές/-οί ή κεντρώες/-οι καλλιτέχνιδες/-ες με ακαδημαϊκού επιπέδου εκπαίδευση.

³¹³ Ahmeti 2011· Graan 2013a· Koteska 2011· Vangeli 2011.

³¹⁴ Για μια λεπτομερή ανάλυση του κόστους και του μεγέθους του προγράμματος βλ. <http://skorje2014.prizma.birn.eu.com/en> (ημερομηνία πρόσβασης 23/04/2022).

³¹⁵ Μάλιστα, καλλιτέχνιδες/-ες που συμμετείχαν τόσο στο πρόγραμμα, όσο και στη μόνιμη εγκατάσταση γλυπτών στο κέντρο της πόλης που προηγήθηκε του Skorje 2014, ισχυρίζονταν ότι δεν πληρώθηκαν από αυτό ή ότι έλαβαν ένα ελάχιστο ποσοστό σε σχέση με τα συμβόλαια που υπογράφηκαν. Βλ. την έκθεση της καλλιτέχνιδας Iskra Dimitrova, *Tragi* [Τρην] (2019) στην Εθνική Πινακοθήκη των Σκοπίων, στην οποία εκθέτει την όλη διαδικασία και υπονοεί ξέπλυμα χρήματος. <https://iskradimitrova.wordpress.com/траги/> (ημερομηνία πρόσβασης 29/04/2022).

ταυτίζονταν με το εθνικιστικό, πατριαρχικό αφήγημα του προγράμματος, διαμαρτυρήθηκαν για τον «βιασμό» των Σκοπίων [ne go siluvajte Skopje] ή για τον «βίαιο σφετερισμό» και τον «σωματικό τραυματισμό» της πόλης τους. Το πρόγραμμα κατηγορήθηκε επίσης για τη «σεξουαλικοποίηση» των Σκοπίων με τρόπους που αναδεικνύουν τον έμφυλο χαρακτήρα της εθνικής ταυτότητας και τις πατριαρχικές αξίες που επίσημα προωθήθηκαν εκείνη την περίοδο (Véron 2017, 1452) (βλ. κεφ. 5). Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί ότι και οι εκφράσεις που χρησιμοποιήθηκαν από μεγάλο μέρος του κινήματος, επίσης σεξουαλικοποιούν την πόλη.

Οι αντιδράσεις στο πρόγραμμα δεν εκφράστηκαν μονάχα μέσω κειμένων σε ενημερωτικές πλατφόρμες και μέσα κοινωνικής δικτύωσης, αλλά έλαβαν χώρα επίσης στο πεδίο της τέχνης και του καλλιτεχνικού ακτιβισμού, καθώς και μέσω μαζικών κινητοποιήσεων στον δημόσιο χώρο. Τον Απρίλιο-Ιούλιο του 2016 ξέσπασε τρίμηνη αναταραχή με αφορμή αυταρχικές, αντιδημοκρατικές πολιτικές εξελίξεις, η οποία, έθεσε στο στόχαστρο και το Skopje 2014. Ονομάστηκε ανεπίσημα «πολύχρωμη επανάσταση» [šarena revolucija],³¹⁶ διότι χαρακτηρίστηκε από την εκσφενδόνιση χρώματος εναντίον κυβερνητικών κτιρίων, καθώς και των νέων, λευκών, προσόψεων, κτισμάτων και μνημείων (βλ. κεφ. 6). Σε αυτό το κλίμα, και με διαμεσολάβηση της ΕΕ άνοιξε ο δρόμος για εκλογές. Από τις αρχές του 2017, η παράταξη της Σοσιαλδημοκρατικής Ένωσης (SDSM) συγκυβέρνησε με το DUI και ορισμένα ακόμα αλβανικά κόμματα.³¹⁷

Η κυβερνητική αλλαγή δεν έφερε ωστόσο, σύμφωνα με άτομα με τα οποία συνομίλησα, τις αναμενόμενες κοινωνικοοικονομικές αλλαγές. Ο συνασπισμός SDSM/DUI εισήγαγε εξίσου νεοφιλελεύθερα μέτρα, ενώ κατηγορήθηκε και αυτός για έλλειψη δημοκρατικότητας.³¹⁸ Ακόμη, η κυβέρνηση διόρισε σε θέσεις εξουσίας άτομα που είχαν συμμετάσχει στις διαμαρτυρίες, γεγονός που προκάλεσε αντιφατικές αντιδράσεις: αφενός πλέον σημαντικές θέσεις στελεχώνονταν από άτομα με τα οποία συνομιλήτριες/-τές μου θεωρούσαν ότι θα μπορούσαν να συνδιαλλαγούν, αφετέρου, όμως, πολλές/-οί στέκονταν κριτικά απέναντι στη διαφορετική μεταχείριση άλλων συμμετεχουσών/-όντων στα

³¹⁶ Παρότι δεν επρόκειτο για «επανάσταση» με την κυριολεκτική έννοια του όρου, αλλά είχε χαρακτηριστικά αστικού κινήματος (Staletović και Pollozhani 2022). Τα αστικά κινήματα ορίζονται ως κοινωνικά κινήματα μέσω των οποίων οι πολίτισσες/-ες επιδιώκουν να ασκήσουν έλεγχο στο αστικό τους περιβάλλον (το δομημένο περιβάλλον, τον κοινωνικό αστικό ιστό, τις τοπικές πολιτικές διαδικασίες) (Pruijt 2019).

³¹⁷ Παρά την απόπειρα της Δεξιάς να ανατρέψει τη νέα κυβέρνηση με τη βίαιη είσοδο οπαδών της στο κοινοβούλιο (04/2017).

³¹⁸ Ο πρώην πρόεδρος του VMRO-DPMNE, για παράδειγμα, κατάφερε (ή αφέθηκε) να δραπετεύσει από τη χώρα χωρίς να υποστεί τις νομικές συνέπειες για όσα ήταν κατηγορούμενος. Βλ. επίσης τον τρόπο ψήφισης της Συμφωνίας των Πρεσπών (κεφ. 1).

γεγονότα³¹⁹ ή αμφέβαλαν για τα κίνητρα πίσω από τον επαναστατικό ζήλο ορισμένων. Συχνά έγινε λόγος για απομυθοποιήσεις, «πικρία» «μούδιασμα» και «αναμονή» αναφορικά με τη μετεκλογική συνθήκη, χαρακτηριστικά, βέβαια, ευρύτερα της μετασοσιαλιστικής περιόδου (Veselinovič 2021).

B.3. Σύγχρονη τέχνη στα Σκόπια

Το Skopje 2014 χρειάστηκε έναν σχετικά μεγάλο αριθμό καλλιτεχνιδων/-ών για να υλοποιηθεί. Σε αυτό συμμετείχαν γλύπτριες/-τες που δίδασκαν στο Τμήμα Καλών Τεχνών ή που δραστηριοποιούνταν λιγότερο ή περισσότερο στην καλλιτεχνική σκηνή των Σκοπίων, καθώς και ένας μεγάλος αριθμός ζωγράφων από το εξωτερικό (Ρωσία, Ουκρανία και αλλού).³²⁰ Ακριβώς η συμμετοχή καλλιτεχνιδων/-ών και καλλιτεχνικών μέσων στάθηκε αφορμή για δημόσια συζήτηση (και αμφισβήτηση) γύρω από το κατά πόσο μπορεί το πρόγραμμα, αλλά και οι πίνακες που σχετίστηκαν με αυτό να θεωρηθούν τέχνη (Bogdanovski στο Georgievski 2016· Tahiri στο Jakov Marusic 2016, βλ. κεφ. 5). Θα μπορούσε, ίσως, κανείς/-μία να το δει ως ένα είδος επιμελητηριακής πρότασης που απλώνεται σε ολόκληρη την πόλη. Την ίδια στιγμή, η Πολύχρωμη Επανάσταση χαρακτηρίστηκε επίσης από σχολιάστριες/-τές ως ένα συλλογικό έργο τέχνης (Teodosievski 2017· Topuzovski και Andres 2020, 101–2) (βλ. κεφ. 6), παρά το γεγονός ότι δεν είχε διοργανωθεί ως τέτοιο από καλλιτέχνιδες/-ες. Με βάση αυτές τις παρατηρήσεις, το όριο μεταξύ πολιτικής, διεκδικήσεων, καθημερινότητας και τέχνης προβάλλει ασαφές, επικαιροποιώντας αιτήματα της σύγχρονης τέχνης ήδη από τις δεκαετίες του 1960-1970 (Ζήκα 2018· Δασκαλοθανάσης 2004).

Ο Σκότος ιστορικός και επιμελητής τέχνης Jon Blackwood, που μελετά και προωθεί την τέχνη στα βαλκάνια και ιδιαίτερα τη Β. Μακεδονία από την προηγούμενη δεκαετία, υποστηρίζει πως ο εφήμερος και χιουμοριστικός χαρακτήρας της «πολύχρωμης επανάστασης» αντικατοπτρίζει τα χαρακτηριστικά της καλλιτεχνικής πρακτικής εκείνης της περιόδου, που ενόψει της ανυπαρξίας της οικονομίας της τέχνης, της θεσμικής αδιαφορίας

³¹⁹ Συγκεκριμένα, την υποβολή σε μακροχρόνιες, εξουθενωτικές και ατελέσφορες δίκες των πιο αριστερών από όσα άτομα είχαν κατηγορηθεί από την προηγούμενη κυβέρνηση για βανδαλισμούς στο πλαίσιο της Πολύχρωμης Επανάστασης και την ταυτόχρονη απαλλαγή από δικαστήρια όσων προορίζονταν να συμμετάσχουν στον νέο κυβερνητικό σχηματισμό. Η Bardjieva Trajkovska (2021), κάνοντας επίσης τον απολογισμό της περιόδου κάνει λόγο για «χαμένες αυταπάτες» καθώς αρκετά από τα πιο προβλεπόμενα άτομα των διαδηλώσεων εισήλθαν στην κεντρική και τοπική αυτοδιοίκηση, αποτελώντας πλέον «τις/τους πιο δυνατές/-τούς απολογήτριες/-τές του κόμματος, ενάντια στο δημόσιο συμφέρον».

³²⁰ Όπως και στην Αθήνα, στα Σκόπια έχω έρθει σε επαφή με τοποθετήσεις καλλιτεχνιδων/-ών ότι η τέχνη δεν θα πρέπει να είναι ή να ασκεί πολιτική· ότι θα πρέπει να εστιάζει μονάχα στο δημιουργικό κομμάτι και να αποφεύγει αναφορές στις τρέχουσες εξελίξεις. Ωστόσο, η υποτιθέμενα απολιτική στάση, ασκεί και εκείνη πολιτική, επιβεβαιώνοντας την υπάρχουσα τάξη πραγμάτων (Bavo 2008· Grindon και Jordan [2011] 2014· Galia Kollektiv 2013).

και της αποσιώπησης της κριτικής χρησιμοποιούσε επίσης εφήμερα μέσα, τακτικές παρεμβάσεις και χιούμορ που στόχο είχε να εκθέσει τις κυβερνητικές πολιτικές (Blackwood 2020) (βλ. κεφ. 4). Αντίστοιχα μέσα και τακτικές χρησιμοποίησαν καλλιτέχνιδες/-ες την ίδια περίοδο στην Αθήνα ώστε να ανταπεξέλθουν στις δύσκολες συνθήκες στο πεδίο της τέχνης, αλλά και για να θίξουν εξελίξεις στο πολιτικό και οικονομικό πεδίο (βλ. κεφ. 2).³²¹

Όπως και στην Αθήνα, ενόψει της «πολιτικής» αυτή τη φορά κρίσης, το διεθνές ενδιαφέρον για τα Σκόπια αυξάνεται –όχι όμως στον ίδιο βαθμό με το ενδιαφέρον για την Αθήνα.³²² Οι καλλιτέχνιδες/-ες, και στα Σκόπια, αναμένεται να ανταποκριθούν στην κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα γύρω τους. Όπως υποστηρίζει η καλλιτέχνιδα Hristina Ivanoska, «οι ξένες/-οι» επισκέπτριες/-τες τη ρωτούσαν γιατί δεν εμπνεόταν για την παραγωγή καλλιτεχνικού έργου με αφορμή το Skorje 2014 (βλ. κεφ. 2, Γ.2 για αντίστοιχες εμπειρίες από την Αθήνα). Η ίδια διερωτάται: «Πώς μπορώ να εμπνευστώ όταν αυτό είναι τόσο επιθετικό και παρόν;». Αναζητεί, αντίθετα, τρόπους να μεταδώσει στον γιο της πώς ήταν η πόλη με τα μοντερνιστικά αφηγήματά της πριν από το πρόγραμμα ανάπλασης, με τον ίδιο τρόπο που και οι γονείς της προσπαθούσαν να της μεταφέρουν το πώς ήταν τα Σκόπια πριν από τον σεισμό.

Η γιουγκοσλαβική μοντερνιστική κληρονομιά φάνηκε πράγματι να επαναξιολογείται και να αναδεικνύεται ενόψει των ιστορικιστικών παρεμβάσεων του προγράμματος, όπως προκύπτει, μέσα από καλλιτεχνικά έργα, εκδόσεις, συζητήσεις, διεθνείς και εγχώριες εκθέσεις τέχνης και αρχιτεκτονικής. Την περίοδο εκείνη, καλλιτέχνιδες/-ες, ακτιβίστριες/-τές και αρχιτεκτόνισσες/-ες εστίασαν (και συνεχίζουν να εστιάζουν) το ενδιαφέρον τους στην ανάδειξη και την παραγωγή αρχείων και πρότειναν εναλλακτικές κληρονομίες και «ηρωίδες/-ες» για την πόλη τους (βλ. κεφ. 4, 5). Σύμφωνα με έναν συνομιλητή μου από το πεδίο του πολιτισμού στα Σκόπια, το Skorje 2014 λειτούργησε κατά κάποιο τρόπο ως «πυροτέχνημα». Προκάλεσε μια μικρή έκρηξη, η οποία όμως δημιούργησε ένα «μομέντουμ» ώστε να αποκαλυφθούν πράγματα που «ήταν πάντοτε εδώ, αλλά δεν τα βλέπαμε ή δεν τα εκτιμούσαμε πάντοτε, τα θεωρούσαμε δεδομένα». Καθώς το πρόγραμμα τα έθεσε σε κίνδυνο, τα κατέστησε ορατά. Οι τάσεις αυτές παραπέμπουν σε μια «Γιουγκονοσταλγία», η

³²¹ Στην παρατήρηση, μάλιστα, της επισκέπτριας στις μεταπτυχιακές εργασίες της ΑΣΚΤ στα μέσα της δεκαετίας του 2010 ότι οι απόφοιτοι δεν αναφέρονταν, προς απογοήτευσή της, στην κρίση (κεφ. 2, Γ.2), μία από αυτές/-ους της έδωσε την απάντηση ότι τα μέσα τα οποία χρησιμοποιούσε η πλειονότητα των αποφοίτων ήταν φτηνά και εφήμερα, είχαν συχνά βρεθεί και όχι αγορασθεί –κάτι που αρκούσε, όπως υποστήριξε, ως αναφορά στην κρίση.

³²² Όπως πιστεύω γιατί η «ελληνική κρίση» φάνηκε να απειλεί πολύ περισσότερο τις χώρες-κέντρα της σύγχρονης τέχνης και διανόησης, αλλά και την ίδια τη συνοχή της ΕΕ.

οποία δεν λειτουργεί, μονάχα ως μια ρομαντική επιθυμία για το παρελθόν, αλλά συχνά λαμβάνει διαστάσεις «πολιτικής δήλωσης» (Balunovic 2020), λειτουργεί ως εφελτήριο για πολιτική δράση (Mattioli 2014a), συμβάλλει στη διαμόρφωση κοινής «πολιτικής ταυτότητας» (Dolecki στο Balunovic 2020), και λειτουργεί ως αφορμή για καλλιτεχνική παραγωγή.³²³ ένας αντίλογος απέναντι σε κυρίαρχα μετασοσιαλιστικά, εθνοκεντρικά και νεοφιλελεύθερα αφηγήματα (βλ. κεφ. 4, 5), χωρίς, μάλιστα, να εξιδανικεύεται, απαραίτητα, το σοσιαλιστικό καθεστώς στο σύνολό του.³²⁴

Συνομιλήτριες/-τές μου από το πεδίο της τέχνης έχουν αιτιολογήσει τη δική τους νοσταλγία για πτυχές του γιουγκοσλαβικού σοσιαλιστικού καθεστώτος με βάση το γεγονός ότι ήταν πολύ πιο «ανοιχτό» από ό,τι άλλα κομμουνιστικά καθεστάτα, επιτρέποντας επαφές με τη Δύση, αλλά και την ανάπτυξη σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής (βλ. υποκεφ. Α.3.iii). Η εμπειρία του κομμουνισμού ήταν, άλλωστε, «εξαιρετικά ποικιλόμορφη» ανάμεσα σε διαφορετικές γεωγραφικές περιοχές. Διέφερε, όμως, και εντός των περιοχών αυτών, ανάλογα με την ιδεολογική τοποθέτηση, την εθνότητα κ.α. χαρακτηριστικά του κάθε υποκειμένου, εξ ου και συνδέεται με διαφορετικές στάσεις και αναμνήσεις (ίδιες ή έμμεσες) (Creed 2010· Todorova 2014, 5). Είναι σημαντική, λοιπόν, σε αυτό το σημείο η υπενθύμιση ότι τα υποκείμενα με τα οποία συνομίλησα στο πλαίσιο της έρευνας και για τα οποία η Γιουγκονοσταλγία λειτουργούσε ενδυναμωτικά ήταν ως επί το πλείστον (Σλαβο)Μακεδόνισσες/-ες καλλιτέχνιδες/-ες με ακαδημαϊκή εκπαίδευση, που ανήκαν στον κεντρώο και αριστερό πολιτικό χώρο.

Το καλλιτεχνικό πεδίο που διαμορφώθηκε στα Σκόπια με την έναρξη του Skorje 2014, υπήρξε δυναμικό λόγω της πυκνότητας των καλλιτεχνικών ανταποκρίσεων σε όσα συνέβαιναν στην πόλη και στο πολιτικό και οικονομικό πεδίο ευρύτερα. Σύμφωνα με συνομιλήτριες/-τές μου, το πρόγραμμα οδήγησε στον διχασμό της καλλιτεχνικής σκηνής με βάση το ποια υποκείμενα συμμετείχαν σε αυτό, παρέμεναν σιωπηλά ή στέκονταν ανοιχτά κριτικά απέναντί του (βλ. και Jančevski 2019). Η αγορά της τέχνης και οι γκαλερί είναι

³²³ Ο ανθρωπολόγος Gerald Creed (2010) συνδέει την ανάδυση της νοσταλγίας για τον σοσιαλισμό (στη Βουλγαρία) με τη συνειδητοποίηση της αδυνατότητας αναβίωσής του στις αρχές του εικοστού πρώτου αιώνα και με την εμπορευματοποίησή της στο πλαίσιο της νεοφιλελεύθερης οικονομίας. Μπορεί να συνδέεται με την παραγωγή και διακίνηση σχετικών εμπορικών προϊόντων, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του σταματημένου ρολογιού του Μουσείου της Πόλης των Σκοπίων, ενώ είναι συχνό φαινόμενο σε πρώην σοσιαλιστικές και κομμουνιστικές χώρες, βλ. π.χ. τη γερμανική Ostalgie [Νοσταλγία για την Ανατολ(ικ)ή (Γερμανία)].

³²⁴ Στις συζητήσεις μας, συνομιλήτριες/-τές μου αναφέρουν, για παράδειγμα, τη μυστική αστυνομία, το κλίμα καχυποψίας, αλλά και τόπους εξορίας, όπως το νησί Goli Otok στην Κροατία.

σχεδόν ανύπαρκτες στην πόλη,³²⁵ ενώ οι κρατικοί θεσμοί κατά τη διάρκεια της διακυβέρνησης του VMRO-DPMNE/DUI³²⁶ υπήρξαν κλειστοί στην κριτική σε κυβερνητικές πολιτικές, ή αδιάφοροι ως προς τη σύγχρονη και κριτική τέχνη.³²⁷ Σε αυτές τις συνθήκες, καλλιτέχνιδες/-ες χρησιμοποίησαν τακτικές μεθόδους ώστε να παρεισφρήσουν [protivna] στους θεσμούς και να συμπεριληφθούν σε στηριζόμενες (και) από το κράτος εκθέσεις: μέχρι τελευταία στιγμή δεν αποκάλυπταν το ακριβές περιεχόμενο των έργων τους ή στις αιτήσεις τους έδιναν φορμαλιστικές μόνο περιγραφές, αποφεύγοντας να αναφέρουν τι ήθελαν να σχολιάσουν με το εκάστοτε έργο (Denis Saraginoski και Dana Stevčeska, προσωπική επικοινωνία, 2023· Igor Toševski, προσωπική επικοινωνία, 2021). Κυρίως, όμως, το θεσμικό κενό που προέκυψε επεδίωξαν να καλύψουν μέσα από καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες (Blackwood 2016· 2020· Georgieva 2016· Milevska 2013), όπως έγινε και στην Αθήνα (κεφ. 2). Έτσι, το Skorje 2014 αποτέλεσε, χωρίς να είναι ανάμεσα στις επιδιώξεις του, αφορμή για την εντατικοποίηση της «ανεξάρτητης» καλλιτεχνικής παραγωγής και το σχηματισμό καλλιτεχνικών ομάδων.

Ανάμεσα στις πρωτοβουλίες αυτές, ξεχώρισε η συλλογικότητα *KOOPERACIJA* (2012-2015), που χαρακτηρίστηκε από τον Blackwood ως ένας «παρα-θεσμός» [para-institute], καθώς απέκτησε την «κριτική λειτουργία που θα ανέμενε καμία/-είς από έναν [επίσημο] θεσμό» –κρίνοντας πάντα σύμφωνα με το πώς λειτουργούν οι θεσμοί σε Δυτικές πόλεις– «χωρίς όμως τα χρήματα ή το νομικό καθεστώς» (Blackwood 2020). Πέρα από την *KOOPERACIJA*, αρκετές ακόμα συλλογικότητες δρούσαν την ίδια περίοδο στα Σκόπια, όπως το *art I.N.S.T.I.T.U.T.* και η μετεξέλιξή του, *MOMI* (2012), που αποτελείτο από γυναίκες καλλιτέχνιδες. Το *art I.N.S.T.I.T.U.T.* ιδρύθηκε το 2009 ως ανάγκη για κοινό χώρο εργασίας πρόσφατα αποφοίτων του Τμήματος Καλών Τεχνών, χωρίς απαραίτητα η ίδια η καλλιτεχνική παραγωγή τους να έχει δεδηλωμένο πολιτικό χαρακτήρα, λειτουργούσε, όμως, εξωθεσμικά με χρηματοδότηση από τα συμμετέχοντα άτομα. Άλλη πρωτοβουλία αποτελεί το Αυτόνομο Πολιτιστικό και Κοινωνικό Κέντρο AKSC (2013) και η ομάδα *Kula* (2013) που

³²⁵ Ο αριθμός των ιδιωτικών γκαλερί είναι διαχρονικά πολύ μικρός. Το διάστημα κατά το οποίο βρέθηκα στα Σκόπια, μονάχα μία ιδιωτική γκαλερί εξέθετε σύγχρονη τέχνη, η *Akantus* υπό τη διεύθυνση του Bojan Georgievski με επιμελήτρια την Dijana Tomić. Η αίθουσα σήμερα έχει κλείσει. <http://akantus.mk/akantus-gallery-en/> (ημερομηνία πρόσβασης 07/04/2023).

³²⁶ Είναι ενδεικτικό το ότι το 2009 σταμάτησε η κυκλοφορία του περιοδικού του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης *Golemoto Staklo* (Το μεγάλο γυαλί/ο μεγάλος καθρέπτης) για να ξανακυκλοφορήσει το 2018.

³²⁷ Λειτουργήσε με συνελεύσεις μεταξύ ενός πυρήνα καλλιτεχνιδων/-ών και εργαζόμενων στον πολιτισμό [Slobodanka Stevčeska, Denis Saraginoski, Igor Toševski, Filip Jovanovski, Gjorgje Jovanović και Nikola Uzunovski] και με τη συμμετοχή ενός μεγάλου αριθμού συνεργατιδων/-τών που εναλλάσσονταν. Διαλύθηκε κυρίως λόγω διαφορετικών προσδοκιών και πολιτικών αντιλήψεων γύρω από τους τρόπους χρηματοδότησης και τη σχέση καλλιτεχνικού ακτιβισμού και τέχνης (Blackwood 2020, 2016).

προέκυψε από μέλη του AKSC, επίσης απόφοιτες/-ους του Τμήματος Καλών Τεχνών, που αναζήτησαν χώρο εργασίας και έκθεσης πέρα από θεσμικά περιβάλλοντα και χρηματοδοτήσεις, ενώ συγκέντρωνε καλλιτέχνιδες/-ες επίσης από άλλες εθνότητες. Οι πρωτοβουλίες αυτές λειτούργησαν, όπως διατείνονταν, δημοκρατικά και επεδίωκαν να δουλεύουν εκτός θεσμικού πλαισίου, αυτοοργανώνοντας και αυτοχρηματοδοτώντας τις δραστηριότητές τους. Η ομάδα *Sviracinja* (Vladimir Lukaš και Ćorġi Jovanović, ιδρ. 2011) με νταντά αναφορές διοργάνωνε χάπενινγκ και δημοσιοποιούσε κολλάζ που σατίριζαν τις κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις (Blackwood 2020· Jančevski 2020), κάτι που έκανε και η ακτιβιστική χορωδία *Raspeani Skorjani* (ιδρ. 2009) μέσα από το τραγούδι (βλ. κεφ. 5).

Αξίζει να αναφερθεί επίσης μια σειρά αυτοοργανωμένων εκδηλώσεων και φεστιβάλ όπως το FRIK της ομώνυμης συλλογικότητας που ξεκίνησε το 2009 με εστίαση στις ταινίες μικρού μήκους και τη βιντεοτέχνη και συνέχισε ως το 2014 ως φεστιβάλ ανεξάρτητης καλλιτεχνικής παραγωγής με εστίαση στον δημόσιο χώρο και την κριτική τέχνη. Οι πολεοδομικές και αρχιτεκτονικές επεμβάσεις της γιουγκοσλαβικής περιόδου επηρεάζουν ακόμα και σήμερα τη ζωή των κατοίκων και τραβούν το ενδιαφέρον καλλιτέχνιδων/-ών ή αποτελούν χώρους διεξαγωγής καλλιτεχνικών και πολιτιστικών δραστηριοτήτων. Σε ένα από τα υπόγεια γκαράζ του λεγόμενου «τείχους της πόλης», τη σοσιαλιστική οικιστική ζώνη που περικυκλώνει το κέντρο, για παράδειγμα, η ομάδα Kula διοργανώνει από το 2013 το κυριολεκτικά underground και αυτοχρηματοδοτούμενο φεστιβάλ Pod Zemlja Polesno se Diše [Κάτω από τη γη αναπνέουμε πιο εύκολα]. Το φεστιβάλ προσέφερε χώρο συλλογικής καλλιτεχνικής έκφρασης στις/στους διοργανώτριες/-τές του, νεαρές/-ους καλλιτέχνιδες/-ες, σε μια περίοδο «ασφυκτική», στο πλαίσιο του Skorje 2014. Ο τίτλος του είναι, όμως και κυριολεκτικός: καθώς λαμβάνει χώρα τον χειμώνα, που η ατμόσφαιρα στην πόλη είναι ιδιαίτερα μολυσμένη, όντως, μέσα στο υπόγειο πάρκινγκ είναι πιο εύκολο καμία/-είς να ανασάνει.

Πραγματοποιήθηκαν επιπλέον δράσεις στον δημόσιο χώρο, που, άλλοτε (αυτο)χαρακτηρίστηκαν ως τέχνη κι άλλοτε ως καλλιτεχνικός ακτιβισμός, με στόχο την ενεργοποίηση του δημόσιου διαλόγου, την ανάδειξη των προβλημάτων που ανέκυπταν από τις κρατικές επεμβάσεις, αλλά και για την προστασία της μοντερνιστικής γιουγκοσλαβικής κληρονομιάς. Πολλές από τις παρεμβάσεις αυτές έγιναν με εφήμερα μέσα, χωρίς άδεια, με τη χρήση του χιούμορ και συχνά ανυπόγραφα (Blackwood 2020· Georgieva 2016· Pisarev και Evrosimoski 2022). Ορισμένα κριτικά έργα, τέλος, κατάφεραν να αδειοδοτηθούν ή/και να χρηματοδοτηθούν, εισχωρώντας σε εκδηλώσεις στηριζόμενες από το κράτος, τον Δήμο, ή

τους πολιτιστικούς θεσμούς, αν και κάποιες φορές λογοκρίθηκαν μεθύστερα (Blackwood 2016, 2018· Georgieva 2016· βλ. κεφ. 5, 6).

Εκτός από τις πρωτοβουλίες που επέλεξαν τη δράση χωρίς νομικό πρόσωπο και (ως επί το πλείστον) εκτός επίσημων καλλιτεχνικών θεσμών, υπήρχαν και άλλες, οι οποίες δρούσαν με αντίστοιχη κριτική στόχευση, αλλά υιοθετώντας κάποια νομική μορφή ή/και επιζητώντας (διεθνείς κατά κύριο λόγο) χρηματοδοτήσεις για τις δράσεις τους. Αυτός ο τρόπος δράσης δεν ήταν σπάνιος, άλλωστε, στις μετα-σοσιαλιστικές συνθήκες των Σκοπίων, στις οποίες είχε ήδη από τη δεκαετία του 1990 προωθηθεί η ιδέα της «κοινωνίας των πολιτών». Καλλιτέχνιδες/-ες από τη Β. Μακεδονία, αλλά και από άλλες χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας, έχουν εκτεθεί σε (και εκμεταλλευτεί) προσδοκίες εκ μέρους ευρωπαϊκών προγραμμάτων και χρηματοδοτήσεων για «συμμετοχή» και «δημοκρατικότητα» (Vilić 2019b). Η επιμελήτρια Ivana Vaseva και ο καλλιτέχνης και αρχιτέκτονας Filip Jovanovski αποτελούν τον πυρήνα του μη κυβερνητικού οργανισμού *Πανεπιστήμιο πραγμάτων που δεν μαθαίνονται* (Fakultet za raboti što ne se učat, FRU), που εστιάζει από το 2000 στη δεσμευμένη και συλλογική ακτιβιστική δράση μέσω της τέχνης. Διοργανώνει φεστιβάλ (AKTO), εγκαθιδρύει κοινωνικά κέντρα (Tekstil) και πραγματοποιεί δράσεις για τη διατήρηση και ενεργοποίηση σοσιαλιστικών κτιρίων και (εργατικών, γειτονικών κ.α.) κοινοτήτων στα Σκόπια και αλλού (βλ. κεφ. 4).

Αντιπαραθέσεις με το Skorje 2014 μπορούν επίσης να ανιχνευτούν στο είδος των εκθεσιακών χώρων που προτάθηκαν εκείνη την περίοδο, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη Mobilna/Montažna Galerija, κατά λέξη *Κινητή/Ανόμενη Γκαλερί*. Η γκαλερί ιδρύθηκε το 2014 με πρωτοβουλία της μη κερδοσκοπικής οργάνωσης Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης [Contemporary Art Center, CAC] και διεθνή χρηματοδότηση³²⁸ (σε αντίθεση με την KOOPERACIJA, για παράδειγμα, που την απέφυγε στρατηγικά), με στόχο να μειωθεί η εξάρτηση και η συνακόλουθη πίεση για συμμόρφωση του ανεξάρτητου πολιτιστικού τομέα από δημόσιους πολιτιστικούς φορείς.³²⁹ Η Mobilna/Montažna Galerija είναι ένας ελαφρύς, μικρός (5 x 9 μ.), λυόμενος και ευέλικτος πολυχώρος, που δεν καταλαμβάνει μόνιμο σημείο

³²⁸ Το CAC χρηματοδοτείται από πληθώρα πηγών, ανάμεσα στις οποίες διεθνείς και ευρωπαϊκοί οργανισμοί όπως το Ίδρυμα Open Society του Οργανισμού Soros, αλλά και, πλέον, με την αλλαγή κυβέρνησης επίσης από εγχώριες δημόσιες πηγές όπως ο Δήμος Σκοπίων και το Υπουργείο Πολιτισμού. Μέλη του CAC είναι ο ακτιβιστής καλλιτέχνης Nikola Pisarev και η ιστορικός τέχνης και αρχαιολόγος Anita Ivković, που έχει εργαστεί στον τομέα των ΜΚΟ, σε δημόσιους και ιδιωτικούς οργανισμούς γύρω από την τέχνη και τον πολιτισμό), ενώ αποτελεί μέλος ανεξάρτητων οργανισμών και συλλόγων γύρω από την τέχνη, όπως ο Kontrapunkt και ο Σύνδεσμος για την ανεξάρτητη πολιτιστική σκηνή [Jadro]. Περισσότερα: <https://cac.org.mk/partners-donors/> (ημερομηνία πρόσβασης 08/04/2023).

³²⁹ <https://www.radiomof.mk/video-mobilnata-montazhna-galerija-nov-prostor-za-makedonskite-umetnitsi/> (ημερομηνία πρόσβασης 08/04/2023).

του δημόσιου χώρου. Μπορεί να μετατραπεί σε κλειστό εκθεσιακό χώρο, ή συναυλιακή σκηνή και χώρο φιλοξενίας δημόσιων συζητήσεων. Παρότι η φόρμα αυτή συνάδει με διεθνείς τάσεις της σύγχρονης τέχνης κατά τις τελευταίες δεκαετίες, περπατώντας στα Σκόπια μου έγινε αισθητό πως ο σχεδιασμός (του αρχιτέκτονα Dejan Ivanovski και του Filip Jovanovski) ανταποκρινόταν και στην αγανάκτηση από τα μεγάλων διαστάσεων νέα κτίρια και μνημεία που καταλάμβαναν τον δημόσιο χώρο επιδιώκοντας να πείθουν για μια υποτιθέμενη ιστορικότητα και αιωνιότητα.

Εικόνα 13: Η Mobilna/Montažna Galerija, στο πάρκο Francofonia



Σημείωση: Φωτογραφία δική μου, Νοέμβριος 2018.

Ως δράστριες/-τες στην κριτική πολιτιστική σκηνή της χώρας αξίζει να αναφερθούν επίσης πρωτοβουλίες και χώροι όπως η Mala Galerija [Μικρή Γκαλερί] του ιστορικού τέχνης Bojan Ivanov (2007-2012), το Serious Interests Agency space της καλλιτέχνιδας Nada Prlja και του αρχιτέκτονα Daniel Serafimovski (ιδρ. 2014) και ο εκθεσιακός χώρος Τοčka του οργανισμού Kontrapunkt.³³⁰ Οι χώροι και τα εγχειρήματα αυτά, που χρηματοδοτήθηκαν με ποικίλους τρόπους (επιχορηγήσεις από ιδρύματα και το κράτος, αλλά και ιδιωτικά κεφάλαια), αποσκοπούσαν στο να φιλοξενήσουν εκθέσεις, συζητήσεις και άλλες δράσεις νέων, «ανεξάρτητων», όπως αυτοπροσδιορίζονται, καλλιτέχνιδων/-ών, καθώς και να αποτελέσουν χώρους κριτικής σκέψης, έκφρασης και ανταλλαγής.³³¹

³³⁰ Ιδρύθηκε το 2001 με επίκεντρο τη σχέση τέχνης, ακτιβισμού, πολιτικής και φιλοσοφίας. Το Φεστιβάλ Κριτικής Κουλτούρας/Festival za kritička kultura [KRIK] καθιερώθηκε το 2016 από το Kontrapunkt για την «προώθηση καλλιτεχνικών και πολιτιστικών πρακτικών» ως εργαλείων «χειραφέτησης», «εκδημοκρατισμού» και προώθησης του κριτικού διαλόγου, ενάντια στην «κουλτούρα της σιωπής». Είναι ακόμα ενεργό, συμμετέχοντας, πλέον στους επίσημους πολιτιστικούς θεσμούς, όπως το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης. https://www.facebook.com/KRIKfestival/about/?ref=page_internal (ημερομηνία πρόσβασης 08/04/2023).

³³¹ (Βλ. Blackwood 2016· 2020· Petreska 2019· Bojan Ivanov, προσωπική επικοινωνία, 2019).

Η δράση των θεσμών και των ιδρυμάτων που χρηματοδοτούν τη λεγόμενη «κοινωνία των πολιτών», τις τοπικές ΜΚΟ και άλλες ομάδες που εργάζονται στο πεδίο της τέχνης και του πολιτισμού, δεν γίνεται πάντοτε ευπρόσδεκτη από τις κυβερνήσεις των πρώην σοσιαλιστικών χωρών. Στα Σκόπια, ο τομέας της κοινωνίας των πολιτών την περίοδο που εξετάζω είχε έντονη αντικυβερνητική δράση,³³² πιέζοντας για αλλαγή –συχνά με τη χρηματοδότηση και σύμφωνα με τις φιλελεύθερες αρχές των ευρωπαϊκών και αμερικανικών ιδρυμάτων που τις στήριζαν. Το 2017, στο τέλος της θητείας του Nikola Gruevski και ως κορύφωση της συνθήκης αυτής, στο πλαίσιο μιας διαδικασίας που η τότε κυβέρνηση ονόμασε «αποσωροποίηση» [desorosization], ανάμεσα στις ΜΚΟ και τους φορείς που βρέθηκαν στο στόχαστρο αντιμετωπίζοντας εξονυχιστικούς ελέγχους και τηλεφωνικές παρακολουθήσεις,³³³ βλέποντας, μάλιστα, λίστες με τα ονοματεπώνυμά τους στα ΜΜΕ, βρέθηκαν και κάποιες που ασχολούνταν με την κριτική τέχνη και τον καλλιτεχνικό ακτιβισμό. Η καμπάνια της «αποσωροποίησης» καθρεφτίζει, ανάμεσα σε άλλα, τις διαστάσεις που μπορεί να πάρει η ήπια διπλωματία των διεθνών ιδρυμάτων.

Μετά την πτώση της συντηρητικής κυβέρνησης, η σοσιαλδημοκρατική διάδοχός της πραγματοποίησε διοικητικές αλλαγές στα έως τότε μάλλον αδρανή πολιτιστικά ιδρύματα. Καλλιτέχνιδες/-ες και άτομα που εργάζονται στον πολιτισμό ανέλαβαν διοικητικούς ρόλους σε υπηρεσίες και επιτροπές που αφορούν τον τομέα του πολιτισμού, καταβλήθηκαν προσπάθειες για αποκέντρωση της δημόσιας πολιτιστικής διοίκησης³³⁴ και άρχισαν να προωθούνται ως ένα σημείο συνομιλίες και διαπραγματεύσεις μεταξύ αφενός κρατικών και δημοτικών φορέων και αφετέρου οργανισμών και υποκειμένων που εργάζονται στον πολιτισμό. Το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης φαίνεται να βρίσκεται σε περίοδο αναγέννησης. Φιλοξενεί, πλέον, δράσεις που αφορούν τη βιβλιοθήκη και εκπαιδευτικά προγράμματα, οργανωμένα από άτομα που συμμετέχουν ενεργά στη σύγχρονη καλλιτεχνική σκηνή της πόλης (Bojana Janeva, Vladimir Jančevski, Nikola Uzunovski κ.α.), προσκαλεί διεθνούς φήμης καλλιτέχνιδες/-ες όπως ο Stelarc, η Hito Steyerl και η Tania Bruguera, για να αναφέρω μόνο μερικές/-ους. Το 2019, επανεκδίδει το περιοδικό για τη σύγχρονη τέχνη

³³² Βέβαια, ΜΚΟ φίλα προσκείμενες προς την κυβέρνηση επιχείρησαν την καταστολή των φιλελεύθερων ιδεών που προωθεί η «κοινωνία των πολιτών» και του ισχυρού κύματος αντίστασης στην ίδια (Neofotistos 2019).

³³³ <https://birm.eu.com/uncategorized/smear-campaign-targets-birm-journalists-in-macedonia/> (ημερομηνία πρόσβασης: 22/03/2023).

³³⁴ Το κοινωνικό και πολιτιστικό κέντρο Jadro, για παράδειγμα, που ιδρύθηκε το 2016 και απέκτησε χώρο σε δημοτικές εγκαταστάσεις το 2019, βασίζεται σε σύμπραξη μεταξύ της τοπικής αυτοδιοίκησης και πολιτιστών/-ών/ με στόχο την αποκέντρωση της εξουσίας και την αυτόνομη δράση στον πολιτισμό. Ο χώρος προσφέρεται σε νεαρά άτομα και ομάδες για τη διοργάνωση εκθέσεων και εκδηλώσεων, ενώ αποσκοπεί επίσης στην συμπεριληπτική εκπαίδευση και ανάπτυξη προγραμμάτων γύρω από την τέχνη. <https://centarjadro.mk> (ημερομηνία πρόσβασης 09/04/2023).

Golemoto Staklo [The Large Glass], που είχε πάψει να κυκλοφορεί το 2008. Επίσης, ο τομέας της «κοινωνίας των πολιτών», που δεν βρίσκεται πια υπό καθεστώς δίωξης, άρχισε να απολαμβάνει περισσότερες ευκαιρίες για χρηματοδοτήσεις (Blackwood 2020).

Ωστόσο, σύμφωνα με τα υποκείμενα από τον χώρο της τέχνης και του πολιτισμού με τα οποία συνομίλησα, η εργασία στους τομείς αυτούς, ακόμα και σε δημόσιους θεσμούς, όπως το Μουσείο, συνεχίζει να είναι ιδιαίτερα επισφαλής – μια λέξη που συχνά επαναλαμβάνεται σε δημόσιες και ιδιωτικές συζητήσεις στα Σκόπια. Επιπλέον, η ένταξη στην ΕΕ αποτελούσε το 2018-19 εθνική προτεραιότητα της κυβέρνησης, με αποτέλεσμα ο τομέας του πολιτισμού να παραμείνει, σε αντίθεση με τις προσδοκίες των περισσότερων ατόμων με τα οποία συνομίλησα, σχετικά «παγωμένος». Η κατάσταση απογοήτευσης³³⁵ αλλά και «μουδιάσματος» και «αναμονής» (βλ. Janeja και Bandak 2018· Veselinovič 2021) στην οποία βρέθηκαν, συνεχίστηκε κατά την περίοδο της πανδημίας που ακολούθησε αμέσως μετά, όπως συνέβη και στην Αθήνα, παρότι και στις δύο περιπτώσεις η τέχνη άρχισε άμεσα να επικοινωνείται μέσω διαδικτύου. Πολλά υποκείμενα νοσταλγούν τα χρόνια των μαζικών διαμαρτυριών ως γεμάτα δράση, όρεξη για χτίσιμο και ζυμώσεις, καθώς και μια «αθωότητα», που στη συνέχεια χάθηκε. Τότε, όλα φαίνονταν δυνατά, ενώ οι ανταλλαγές και οι επαφές ήταν «θερμότερες» και, κατά τη γνώμη τους, πιο παραγωγικές και «ειλικρινείς». Αναπολούν τη δυναμικότητα και τη δημιουργικότητα των καλλιτεχνικών δράσεων και συναντήσεων που προηγήθηκαν της Πολύχρωμης Επανάστασης. Όπως παραδέχονται, μπορεί τότε η ανελευθερία να ήταν μεγαλύτερη και η κριτική σύγχρονη τέχνη να βρέθηκε στο στόχαστρο της κυβέρνησης, όμως, την ίδια στιγμή ο ενθουσιασμός της δράσης και του αισθήματος κοινότητας ήταν πολύ έντονος. Η περίοδος που βρέθηκα στα Σκόπια χαρακτηρίστηκε από απόπειρες αναγνώρισης και επαναπροσδιορισμού του τι είναι σημαντικό να διασωθεί (βλ. κεφ. 4, 5, 6).

Γ. Τρεις «Ακροπόλεις» στον λόφο Gradište

Κλείνοντας το παρόν κεφάλαιο, θα αναφερθώ στις τρεις «Ακροπόλεις» των Σκοπίων. Ο Gradište είναι ένας μακρύς λόφος στο κέντρο της πόλης, που εκτείνεται στη βορειοανατολική όχθη του Βαρδάρη. Από εκεί, είναι ορατή σχεδόν ολόκληρη η πόλη – και αντίστροφα. Επάνω του βρίσκονται το ιστορικό οχυρό Kale, το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, η Αμερικανική Πρεσβεία, καθώς και πληθώρα αυθαίρετων –κατά κύριο λόγο– κατοικιών. Θεωρώ πως ο συγκεκριμένος λόφος συνοψίζει την ιδιαιτερότητα της πόλης σε ό,τι αφορά τις

³³⁵ Ανάμεσα στους λόγους, η διαφθορά που δεν εξαλείφθηκε, όπως αποδείχτηκε από τον τρόπο που έγινε αποδεκτή η συμφωνία των Πρεσπών στο κοινοβούλιο της Β. Μακεδονίας ή από ηχογραφήσεις που ήρθαν στο φως της δημοσιότητας, οι οποίες αφορούσαν αυτή τη φορά σκάνδαλα της παρούσας κυβέρνησης.

σχέσεις μεταξύ των εθνοτήτων που τα κατοικούν, τον ρόλο της τέχνης από τη Γιουγκοσλαβική περίοδο ως σήμερα και τον μετασοσιαλιστικό εξωτερικό έλεγχο της χώρας. Επιπλέον, όσα συμβαίνουν (και σημαίνουν) εκεί μπορούν να προσεγγιστούν συγκριτικά με ζητήματα που με απασχόλησαν ήδη σε ό,τι αφορά την Ακρόπολη της Αθήνας: την εξουσία που ασκούν, τον τρόπο που διαμορφώθηκαν όσα επίσημα αφηγούνται, τις ιστορικές διεκδικήσεις, την ιδέα της καθαρότητας, τη σημασία τους για την τέχνη και τον πολιτισμό, τις διασυνδέσεις με το διεθνές πεδίο κλπ.

Γ.1 Το Kale ως «πεδίο άσκησης σχέσεων εξουσίας»³³⁶

Το Kale πρωτοοικοδομήθηκε επί Βυζαντινής Αυτοκρατορίας (6ος αι.), με υλικό από τα ερείπια της κατεστραμμένης από σεισμό (518) ρωμαϊκής πόλης Skupi. Η ακρόπολη –και τα ίδια τα Σκόπια γύρω της– έγινε για αιώνες αντικείμενο διαμάχης ανάμεσα στη Βυζαντινή, τη Βουλγαρική και τη Σερβική Αυτοκρατορία μέχρι να περάσει στην Οθωμανική το 1392 και για την επόμενη μισή χιλιετία. Τα τείχη που σώζονται σήμερα ανήκουν κυρίως σε εκείνη την περίοδο, αλλά έχουν υποστεί καταστροφές λόγω του σεισμού του 1963. Μετά την αποχώρηση από τη Γιουγκοσλαβία έχουν υποβληθεί σε συντηρήσεις, αναστηλώσεις και ανασκαφές, οι οποίες έμελλε να πυροδοτήσουν εθνικά αισθήματα και διεκδικήσεις, φέρνοντας στο προσκήνιο την πολιτική διάσταση του δομημένου περιβάλλοντος και τους τρόπους με τους οποίους αυτό γίνεται αντικείμενο αλλά και μέσο αμφισβήτησης και διαπραγμάτευσης δύναμης (Γιαννακόπουλος και Γιαννιτσιώτης 2010· Bender 1993· 2002).

Συγκεκριμένα, μετά το 2006, στο πλαίσιο της εστίασης του ενδιαφέροντος της συντηρητικής κυβέρνησης VMRO-DPMNE στην αρχαία κληρονομιά, έγιναν ανασκαφές που αποκαλύπτουν διαφορετικές χρήσεις του Kale ήδη από τη νεολιθική περίοδο. Μετά την ανακάλυψη των θεμελίων μιας εκκλησίας του 13ου αιώνα, ο Kuzman, τότε Διευθυντής του Γραφείου Προστασίας Πολιτισμικής Κληρονομιάς (βλ. Β.1.i) ανακοίνωσε την αποκατάσταση του οχυρού. Το σχέδιο προέβλεπε, ανάμεσα σε άλλα (όπως καφετέριες και καταστήματα με σουβενίρ), την ανακατασκευή της εκκλησίας και τη διαμόρφωσή της σε μουσειακό κτίριο που θα στέγαζε τα ευρήματα. Η απόφαση αυτή αποτέλεσε αφορμή για την όξυνση εθνικών και θρησκευτικών αντεκδικήσεων μεταξύ κομμάτων, ομάδων και υποκειμένων αλβανικής και (σλαβο)μακεδονικής εθνότητας. Τα αλβανικά κόμματα διαφώνησαν με την ανέγερση μουσείου που θα προσidiάζε σε ορθόδοξο ναό, καθώς στη θέση εκείνη προϋπήρχαν επίσης ιλλυρικά ερείπια –μια κληρονομιά που διεκδικούν οι Αλβανίδες/-οί κάτοικοι της Β. Μακεδονίας. Παρά τις διαμαρτυρίες και τα αιτήματα εκ

³³⁶ Γιαννακόπουλος και Γιαννιτσιώτης 2010, 14.

μέρους του συγκυβερνώντος αλβανικού κόμματος DUI να συμπεριληφθούν Αλβανές/-οί αρχαιολόγοι στις ανασκαφές (Dimona 2013) και να αναζητηθεί μια λύση που να αντικατοπτρίζει όλες τις περιόδους, τα έργα για την ανέγερση του μουσείου ξεκίνησαν με τη σιωπηλή έγκριση του Kuzman, ενώ οι εργάτες είχαν οδηγίες να εργάζονται νυχτερινές ώρες (Janev 2011· Risteski 2016). Η όχι σπάνια απόκρυψη αστικών επεμβάσεων από τη δημόσια θέα και πρόσληψη, στόχο έχει να φέρει τις/τους πολίτισσες/-ες προ τετελεσμένων γεγονότων ελαχιστοποιώντας τα περιθώριά τους για δράση.³³⁷

Ακολούθησαν επιθέσεις και καταστροφές των έργων από ομάδα αλβανικής εθνότητας³³⁸ και βίαιες συγκρούσεις μεταξύ ομάδων (Σλαβο)Μακεδόνων και Αλβανών (υποστηριζόμενων από το συγκυβερνών DUI), κυρίως νέων ανδρών, που είχαν οργανωθεί διαδικτυακά σε μεγάλο βαθμό μέσα από ποδοσφαιρικούς συλλόγους (Janev 2011).³³⁹ Το Kale αναδεικνύεται σε συμβολικό τόπο, όπου αντικατοπτρίζονται αντιπαραθέσεις και διαχωρισμοί, προθέσεις, φόβοι και ελπίδες που χαρακτηρίζουν ως έναν βαθμό την κοινωνία της Β. Μακεδονίας της περιόδου που με απασχολεί εδώ (Janev 2011· Risteski 2016, 57). Ταυτόχρονα, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο οι κοινωνικές σχέσεις εγγράφονται στον χώρο, αλλά και τον (ανα)παράγουν (Lefebvre [1974] 2011), καθιστώντας τον σημείο πολλαπλών, ετερογενών διασταυρώσεων και σχέσεων που τον επαναπροσδιορίζουν και τον διεκδικούν (Γιαννακόπουλος και Γιαννιτσιώτης 2010· Murdoch 2006). Η σύγκρουση αποτελεί μια απόπειρα συμβολικής οικειοποίησης του χώρου μελών των δύο μεγαλύτερων εθνικών κοινοτήτων, εκπροσώπων των εθνικών πολιτικών κομμάτων VMRO-DPMNE και DUI του τότε κυβερνητικού σχηματισμού.³⁴⁰ Το μουσείο-εκκλησία παρέμεινε ανολοκλήρωτο, ένα αθέλητο μνημείο που μνημονεύει τα γεγονότα διά της (μερικής) απουσίας του (Risteski 2016· Γιαλούρη 2010· Forty 2001· Riegl [1984] 2001).

³³⁷ Πρόκειται για μια τακτική που ακολουθείται και σε άλλα αμφιλεγόμενα έργα στην πόλη μέχρι και σήμερα, με χαρακτηριστική περίπτωση την τοποθέτηση μνημείων στο πλαίσιο του προγράμματος Skorje 2014, που την επομένη της ανέγερσής τους φαίνονταν να έχουν αναδυθεί από το πουθενά. Αξίζει να σημειωθεί ότι με την άνοδο της σοσιαλδημοκρατικής κυβέρνησης, οι όποιες αφαιρέσεις μνημείων (αμφιλεγόμενων προσωπικοτήτων) μετά τον τερματισμό του προγράμματος πραγματοποιήθηκαν επίσης βράδυ, ενώ το ίδιο συνέβη όταν με την ανεπιθύμητη για πολλές/-ούς πολίτισσες/-ες αλλαγή του ονόματος της χώρας, χρειάστηκε να προστεθεί το «Βόρεια» στις ταμπέλες δημόσιων κτιρίων. <https://makfax.com.mk/makedonija/vladata-preku-nok-gi-izvadi-dukvite-od> (ημερομηνία πρόσβασης 23/05/2023).

³³⁸ Παρουσία του Δημάρχου του Čair και πολιτικών που ανήκαν στο DUI, ενώ χρειάστηκε η επέμβαση της αστυνομίας για την ασφαλή απομάκρυνση των εργατών (Dimona 2013).

³³⁹ <https://www.slobodnaevropa.mk/a/2307871.html> (ημερομηνία πρόσβασης 23/05/2023). Η πρακτική αυτή έχει και άλλες φορές εφαρμοστεί στο πλαίσιο αντιπαλοτήτων γύρω από την ιστορική ιδιοκτησία της πόλης (Stefoska και Stojanov 2017, 363).

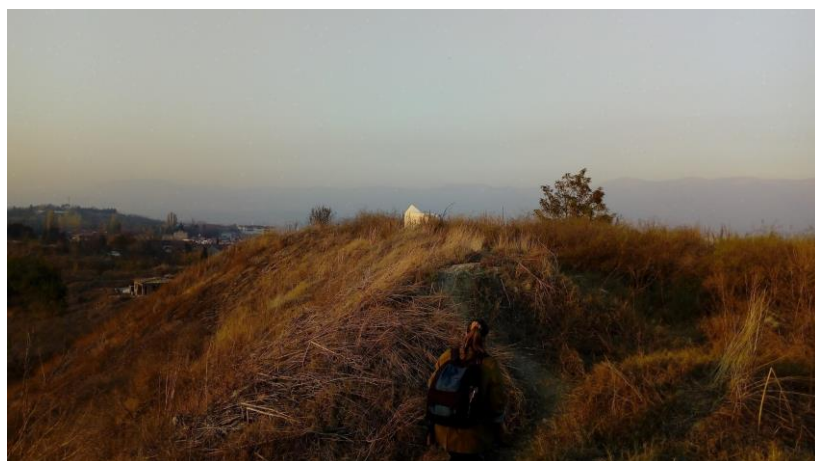
³⁴⁰ Πολιτικοί της αντιπολίτευσης και πολιτικές/-οί αναλύτριες/-τές έκαναν λόγο ακόμη και για μεθοδεύσεις των δύο κομμάτων του κυβερνητικού σχηματισμού.

Έτσι, ατελές, παραμένει ανοιχτό στον διάλογο με τις διχόνοιες που το διέπουν (Rajan 1985· Yalouri 2001).

Γ.2. Φρούριο πολιτισμού

Επόμενη στάση στην περιήγησή μου στον Gradište αποτελεί το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.³⁴¹ Ένα φθινοπωρινό απόγευμα του 2018, αφού με μια φίλη καλλιτέχνίδα από τα Σκόπια απολαύσαμε το ηλιοβασίλεμα με θέα την πόλη, αποφασίσαμε να κάνουμε έναν σύντομο περίπατο γύρω από το μουσείο. Σύντομα, ανάμεσα στα ψηλά, ξερά αγριόχορτα παρατήρησα μια λευκή κατασκευή που από μακριά μου θύμιζε ασβεστωμένο κυκλαδίτικο σπίτι –ένα θέαμα εντελώς απροσδόκητο. Καθώς πλησιάζαμε, διαπίστωνα πως τα χόρτα διασκέδαζαν την αντίληψη της κλίμακας: ήταν υπερβολικά μικρό για να κατοικείται. Η φίλη μου αποκάλυψε πως επρόκειτο για το καλλιτεχνικό έργο *Μεταξύ δύο πλευρών (παράνομη κατασκευή)* του αρχιτέκτονα Daniel Serafimovski (2016).

Εικόνα 14: Daniel Serafimovski *Μεταξύ δύο πλευρών*, Gradište (2016).



Σημείωση: στο βάθος διακρίνονται αυθαίρετα κτίσματα και η πρεσβεία των ΗΠΑ (φωτογραφία δική μου, Νοέμβριος 2018).

Το παράξενο «οίκημα» εγκαταστάθηκε εκεί ως μέρος της έκθεσης δημόσιας γλυπτικής *Skulpturalno* (Jurmovski 2016) σε επιμέλεια Zoran Petrovski, που διοργανώθηκε από το μουσείο τον Οκτώβριο του 2016. Έργα σύγχρονης τέχνης τοποθετήθηκαν –κάποια μόνιμα– γύρω από το μουσείο με τέτοιο τρόπο ώστε για να τα εντοπίσουν οι επισκέπτες/-τες χρειαζόταν να περπατήσουν έξω από τον «λευκό κύβο» και να εξερευνήσουν τον λόφο. Η επιλογή αυτή, όπως θα συζητήσω παρακάτω, αποτελεί επίσης μια κίνηση διεκδίκησης του δημόσιου χώρου και των χρήσεών του. Η έκθεση εγκαινιάστηκε παράλληλα με το

³⁴¹ Ιδρύθηκε το 1964 και χτίστηκε τη δεκαετία του 1970.

μακροχρόνιο πρότζεκτ *Kale*, φρούριο πολιτισμού, σε επιμέλεια των Zoran Petrovski και Jovan Ivanovski, με την υποστήριξη του Υπουργείου Πολιτισμού και του Δήμου Σκοπίων (Petrovski 2016). Μέρος του πρότζεκτ αποτέλεσε ένα συνέδριο γύρω από θέματα δημόσιου χώρου και τέχνης, καθώς και ένας αρχιτεκτονικός διαγωνισμός (2019) απευθυνόμενος σε μεταπτυχιακές/-ους φοιτήτριες/-τές αρχιτεκτονικής για την ανάπλαση του Gradište.

Ο ίδιος ο Serafimovski χαρακτηρίζει τον χώρο του λόφου γύρω από το μουσείο ως «αφύσικα» διαμορφωμένο μέσα από τυχαίες καμπύλες γραμμές, ένα «αποτέλεσμα χρόνιας (παράνομης) απόρριψης μπάζων». Τον παρομοιάζει με τα παράξενα (και μυστικιστικά) «τοπία γεμάτα συντρίμια» της «Ζώνης» στο κινηματογραφικό έργο *Stalker* (Tarkovsky 1980). Το «άγριο και ανεξέλεγκτο» αυτό τοπίο αντιπαραβάλλεται με τη «λευκή καθαρότητα» των κυβικών όγκων και των ευθείων γραμμών του μοντερνιστικού μουσείου.³⁴² Το μουσείο εδώ παρουσιάζεται ως φορέας τάξης και καθαρότητας σε αντίθεση προς ένα άτακτο, μυστηριώδες και μάλλον εχθρικό περιβάλλον, στο οποίο, πέρα από τα μπάζα στα οποία αναφέρεται ο Serafimovski, βρίσκονται επίσης αυθαίρετα σπίτια.

Ο αρχιτέκτονας παρουσιάζει το έργο του ως μια γλυπτική/αρχιτεκτονική παρέμβαση που επιδιώκει να αναδείξει τις ιδιαιτερότητες του συγκεκριμένου τοπίου. Την ίδια στιγμή, αποτελεί ένα σχέδιασμα υπό κλίμακα, ή ένα όνειρό του για έναν μελλοντικό πολιτιστικό χώρο. Το βάθρο επάνω στο οποίο είναι τοποθετημένο προτείνεται ως επέκταση της μουσειακής σφαίρας: εκεί θα μπορούσαν να εγκαθίστανται γλυπτά ή να λαμβάνουν χώρα πολιτιστικές εκδηλώσεις. Βάθρο και πρόπλασμα τοποθετούνται στρατηγικά στην κορυφή του Gradište, «ανάμεσα στις δύο πλευρές της διαιρεμένης», όπως χαρακτηρίζεται στην περιγραφή του έργου, «πόλης» (βλ. και Mijalkonić και Urbanek 2011) και ανάμεσα στα μπάζα και τα αυθαίρετα σπίτια. Επειδή μοιάζει με οίκημα, το έργο έχει όντως συγχυστεί με «παράνομη κατασκευή»³⁴³, «παγιδεύοντας» και άλλες/-ους εκτός από εμένα, επισκέπτριες/-τες,³⁴⁴ με όρους αντίστροφους από αυτούς που προτείνει ο (Gell [1996] 2013) περί γοητείας του έργου τέχνης: εδώ το έργο παγιδεύει ακριβώς γιατί δεν αναγνωρίζεται ως τέτοιο. Επιδιώκει έτσι να σχολιάσει την «εγκατάλειψη» και την «αυθαιρεσία» στο Gradište, δρώντας ως μεγεθυντής του τοπίου και της κατάστασης. Αποτελεί, τέλος, μία πρόταση για τον ρόλο

³⁴² Το κείμενο του Serafimovski περιλαμβάνεται σε αρχείο pdf με τις περιγραφές των έργων της έκθεσης, το οποίο μου έστειλε ο επιμελητής [βλ. και <http://msu.mk/sculptural/> (ημερομηνία πρόσβασης 23/05/2023)].

³⁴³ Όπως άλλωστε είναι και ο τίτλος του.

³⁴⁴ Κρατικοί επιμελητές δόμησης εμφανίστηκαν για να διερευνήσουν τη νομιμότητά του καθώς στηγόταν η έκθεση. Το μουσείο χρειάστηκε να εξηγήσει ότι επρόκειτο για μέρος των δραστηριοτήτων του και όχι για αυθαίρετη κατασκευή (Trpkovski 2021).

που μπορεί να παίζει η σύγχρονη τέχνη και ιδιαίτερα το μουσείο στη διεκδίκηση και διαμόρφωση του δημόσιου χώρου, επεκτείνοντας τις δράσεις του σε αυτόν.

Οι συμμετέχουσες/-οντες αρχιτεκτόνισσες/-ες στον διαγωνισμό *Kale, φρούριο πολιτισμού* κλήθηκαν να παρουσιάσουν προτάσεις για ένα μεγάλο τμήμα του λόφου, συμπεριλαμβανομένου του μουσείου και του ιστορικού κάστρου, με γνώμονα «την αναζωογόνηση και χωρική διαρρύθμιση [που θα μετατρέψει] τον λόφο του Kale σε ένα ελκυστικό και ζωντανό αξιοθέατο της πόλης με διάφορες πολιτιστικές, εκπαιδευτικές και ψυχαγωγικές λειτουργίες».³⁴⁵ Στην παρούσα φάση, το μουσείο και το Kale διαχωρίζονται από «μεγάλες περιοχές άγριου και απρόσιτου πρασίνου [και] ανεπαρκή προσωρινά κτίρια», ενώ η περιοχή περιγράφεται ως τρομαχτική και επικίνδυνη λόγω της έλλειψης φωτισμού (Petrovski 2016). Σε ανακοίνωση του πρότζεκτ τονίζεται η ανάγκη «ενοποίησης» του μουσείου και του Kale σε έναν ενιαίο πολιτιστικό χώρο. Πρόκειται για μια ρητορική που φέρνει στο νου αντίστοιχους λόγους που αποτελούν διαχρονικά ζητούμενο στην Αθήνα (βλ. κεφ. 2, Β.1.).

Το μουσείο ήδη από το 2016 έχει στείλει επιστολές σε αρμόδιους θεσμούς για την απομάκρυνση των αυθαιρέτων, οι οποίοι, σύμφωνα με ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο (βλ. κεφ. 6), συχνά απάντησαν ότι δεν είναι υπεύθυνοι για το συγκεκριμένο ζήτημα, ότι περιμένουν απαντήσεις από άλλους θεσμούς ή ότι υπάρχουν νομικά εμπόδια. Άλλες φορές, πάλι, οι επιστολές δεν παρελήφθησαν ποτέ (Trpkovski 2021). Οι εικόνες από την επιτυχή πρόταση³⁴⁶ παρουσιάζουν την κατασκευή ενός περιπάτου σε ένα τοπίο με γκαζόν, χωρίς απορρίμματα, από το οποίο φαίνεται να έχουν αφαιρεθεί επίσης τα αυθαίρετα σπίτια, σε μια κίνηση «καθαρισμού» του λόφου από οτιδήποτε δεν χωράει στο αφήγημα ενός σύγχρονου μουσείου διεθνούς βεληνεκούς.

Το σχέδιο για τον ανασχεδιασμό του Gradište θυμίζει την «αποκάθαρση» που έλαβε χώρα τον 19ο αιώνα στην αθηναϊκή Ακρόπολη από οτιδήποτε θεωρείτο προσβλητικό της ιερότητας του μνημείου και ασύμβατο με την κλασική περίοδο (Yalouri 2001, κεφ. 2, Α). Δεν θα πρέπει, όμως, να αγνοηθούν οι σημαντικές διαφορές σε ό,τι αφορά την ιστορική, οικονομική και πολιτική συγκυρία, τα όνειρα και οι επιδιώξεις που συνδέονται με την κάθε περίπτωση, και το τι επιλέχθηκε να αφαιρεθεί κάθε φορά. Βέβαιο είναι πως και στις δύο περιπτώσεις το όραμα είναι μια ακρόπολη –και μια πόλη– περισσότερο «ευρωπαϊκή» και κοσμοπολίτικη, απαλλαγμένη από όσα παραπέμπουν στην άτακτη και παραβατική

³⁴⁵ <https://rockproject.eu/news-details/139> (ημερομηνία πρόσβασης 22/04/2023).

³⁴⁶ <https://marh.mk/modul/> (ημερομηνία πρόσβασης 22/04/2023).

«Ανατολή» ή τα περιφερειακά και «σκοτεινά» Βαλκάνια:³⁴⁷ ήδη, επί σοσιαλιστικής Γιουγκοσλαβίας, ο γλωσσολόγος Blaže Koneski (2013), που συστηματοποίησε τη μακεδονική γλώσσα, εγκαινιάζει το μουσείο παρατηρώντας πως «δεν είναι κολλημένο σε κάποιο βαλκανικό σοκάκι» [ne e zabutana vo balkansko sokače], αλλά είναι ένα φωτεινό κτίριο, φτιαγμένο για «να επικοινωνεί με τον κόσμο».³⁴⁸

Η γειτνίαση του μουσείου με το ιστορικό κάστρο είχε επιλεγεί γιατί συνδυάζει την ιστορία με το σήμερα –ή, μάλλον, με το μέλλον, όπως και η μετασεισμική ανοικοδόμηση της πόλης συνολικά.³⁴⁹ Δωρισμένο από την Πολωνική Κυβέρνηση ύστερα από αρχιτεκτονικό διαγωνισμό το 1966, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της μετασεισμικής «αλληλεγγύης». Στο ίδιο πνεύμα μοντερνίστριες/-τες καλλιτέχνιδες/-ες, ανάμεσα στις οποίες/-ους οι Picasso και Léger, αποφάσισαν να δωρίσουν τα έργα τους στη συλλογή του (Petrovski 2018).³⁵⁰ Στον διαγωνισμό του 1966 είχε απορριφθεί η πρόταση *Process and Art* του αρχιτέκτονα Oskar Hansen για ένα ρευστό, πολυμορφικό μουσείο χωρίς αυστηρό κέντρο,³⁵¹ μεγάλο μέρος του οποίου, ανάλογα με τα εκθέματα, θα βυθιζόταν στο έδαφος, επιτρέποντας στο γειτονικό ιστορικό τζαμί του Mustafa Paša (1492) να πρωτοστατεί στο τοπίο. Ήταν η πρόταση των Πολωνών Tygry που έδωσε στο μουσείο τη σημερινή του μορφή, την οποία συνομιλήτριες/-τές μου από τον χώρο της σύγχρονης τέχνης και της αρχιτεκτονικής θαυμάζουν και αγαπούν ιδιαίτερα. Όπως υποστηρίζει η ιστορικός τέχνης και επιμελήτρια Magdalena Ziółkowska (2019), το επιβλητικό υστερομοντερνιστικό κτίριο λειτουργεί ως «μνημείο» στον βαθμό που επιδιώκει να «κατέχει» και να «επιβάλλεται στο άτομο, τη φύση και το περιβάλλον του» (Hansen στο Ziółkowska 2019, 62).³⁵² Σε αυτή την κατεύθυνση συνάδουν και οι χαρακτηρισμοί θαυμαστών του ως μιας «Μοντερνιστικής

³⁴⁷ Βλ. τις παρατηρήσεις για έλλειψη φωτισμού.

³⁴⁸ Αρκετές δεκαετίες αργότερα, οι εμπνευστές του διαγωνισμού υποστηρίζουν ότι η εντατική και άναρχη δόμηση γύρω από το μουσείο θυμίζουν πράγματι «βαλκανικό σοκάκι», επικαλούμενοι τα λόγια του Koneski (Petrovski 2016).

³⁴⁹ Σύμφωνα με την οπτική του πολεοδόμου Adolf Ciborowski που επέβλεπε την ανοικοδόμηση των Σκοπίων μετά τον σεισμό του 1963 (Petrovski 2018). Αρχιτέκτονες: J. Mokrzyński, E. Wierzbicki, W. Klyzewski.

³⁵⁰ Όπως προκύπτει και στο πλαίσιο της d14, για παράδειγμα, δεν είναι ασύνηθες σε καλλιτεχνικά πλαίσια η τέχνη να λειτουργεί ως «δώρο», μέσο αλληλεγγύης και οραματισμού. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, ωστόσο, όπως υπενθυμίζει ο ανθρωπολόγος Roger Sansi (2021), η προσφορά δώρων συνεπάγεται την υποχρέωση του αντίδωρου, συμβάλλοντας στην (ανα)παραγωγή ιεραρχιών. Στην περίπτωση της παγκόσμιας αλληλεγγύης των μετασεισμικών Σκοπίων, οι δωρεές αποτέλεσαν αφορμή για την ενίσχυση του γιουγκοσλαβικού αφηγήματος, αλλά και για την αύξηση του συμβολικού κεφαλαίου υποκειμένων, χωρών και των γραφείων που συμμετείχαν σε αυτές και στην κατασκευή του μουσείου. Ενίσχυσαν, όμως, στη συνέχεια, και το συμβολικό κεφάλαιο της πόλης και του ίδιου του μουσείου, που είχε να επιδείξει επώνυμους πίνακες που εκτίθεντο σε άλλες γιουγκοσλαβικές πόλεις μέσα από περιοδεύουσες εκθέσεις.

³⁵¹ Σε συμφωνία με τις ανησυχίες της σύγχρονης τέχνης που εκείνη την περίοδο άφηνε πίσω της τον λευκό κύβο και τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό προς έργα και εκθεσιακές περιστάσεις πιο ρευστές και εφήμερες (Ziółkowska 2019), βλ. και https://monoskop.org/Oskar_Hansen (ημερομηνία πρόσβασης 03/04/2023).

³⁵² Σύμφωνα με τον ορισμό του ίδιου του Hansen για το «μνημείο».

Ακρόπολης» και οι παρομοιώσεις του με τον Παρθενώνα (*Vo timot e silata* 2014· Wiśniewski 2019, 53). Ακόμη, προβληματισμένος με την επιλογή του ως χώρου για εκδήλωση που αφορούσε τη συμμετοχή και τη δημοκρατικότητα, ένας φίλος μού είπε πως του φαινόταν ασύμβατη η διοργάνωσή της «στον Όλυμπο». Ο Koneski, στον λόγο των εγκαινίων του, χαρακτήρισε το μουσείο «λευκό κύκνο», αναφερόμενος, σύμφωνα με τον Petrovski (2018, 145), στην «αγνότητα και ομορφιά της αρχιτεκτονικής φόρμας, αλλά και στη σημασία του ρόλου της συλλογής [...] και του μουσείου [...] στην ανοικοδόμηση μιας μοντέρνας και ανοιχτής κοινωνίας».

Εικόνα 15: Το κτίριο του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης (Tygry)



Σημείωση: Nikolina Hristovska ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muzej_na_sovremenata_umetnost_-_Skopje_\(59\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muzej_na_sovremenata_umetnost_-_Skopje_(59).jpg)). CC BY-SA 3.0.

Ο χαρακτηρισμός του Koneski με παρέπεμψε στην περίφημη λευκότητα της αθηναϊκής Ακρόπολης, που εμπλέκεται σε πολιτικές ταυτότητας όπου η έννοια της καθαρότητας παίζει αποφασιστικό ρόλο (Yalouri 2001). Και εδώ, όπως και στην Αθήνα, πρόκειται για έναν λόφο-ακρόπολη που «επιτηρεί» και λειτουργεί ως κριτήριο πολιτισμικών συμπεριφορών (Γιαλούρη 2010). Η διαπίστωση αυτή προκύπτει, για παράδειγμα, και από παράπονα που έχω ακούσει από επισκέπτριες/-τες σε σχέση με τα αυθαίρετα σπίτια αλλά και τις παρέες από τις γειτονικές περιοχές, που δεν έρχονται για το μουσείο, αλλά «απλώς για να περάσουν την ώρα τους», ρυπαίνοντας, μάλιστα, στον λόφο. Σε αντίθεση, όμως, με το μουσείο, η αθηναϊκή Ακρόπολη επισκιάζει την καθημερινότητα των κατοίκων και τη σύγχρονη πολιτιστική ζωή της πόλης (Καυτανζόγλου 2001· Yalouri και Rikou 2021). Επίσης, σε αντίθεση με τα ανεπιθύμητα κτίσματα περασμένων αιώνων στην Ακρόπολη, τα αυθαίρετα στο λόφο του Gradište δεν έχουν απομακρυνθεί. Το *Kale*, φρούριο πολιτισμού στοχεύει να προειδοποιήσει, σύμφωνα με την επίσημη ανακοίνωση, «για τους κινδύνους που

θα μπορούσαν πολύ γρήγορα να μετατρέψουν το Kale σε ένα ακόμα θύμα του επιθετικού τούρμπο-καπιταλισμού».³⁵³ Η στήριξη από τις τοπικές «μαφίες» που υπαινίχθηκαν επισκέπτριες/-τες του μουσείου σε συζητήσεις μας, αποκαλύπτει την πολυπλοκότητα του ζητήματος, που δεν επιτρέπει εύκολα συμπεράσματα γύρω από το ποια υποκείμενα, ομάδες ή οργανισμοί ελέγχουν την αισθητική και τα αφηγήματα που επικρατούν στον δημόσιο χώρο. Τα τελευταία χρόνια, μάλιστα, όχι μόνο μικρές, άτυπες κατοικίες, αλλά και ένα ξενοδοχείο σε «μαροκινό-ανδαλουσιανό αρχιτεκτονικό στυλ», με προνομιακή θέα στην πόλη ανεγέρθηκε στον λόφο. Όπως προκύπτει από την αδυναμία λήψης μέτρων για την «ενοποίηση» του λόφου, δεν πρόκειται για μια εύκολη εξίσωση ανισορροπίας δυνάμεων, όπου ένα ισχυρό κράτος αντιτίθεται στην αυθαίρετη δόμηση εκ μέρους μη κυρίαρχων υποκειμένων.

Γ.3. Ένα σύγχρονο οχυρό

Η σύλληψη του Gradište, που προσφέρει και προσφέρεται ως θέα σε ολόκληρη σχεδόν την πόλη, ως «φρούριο πολιτισμού» με επίκεντρο όχι πλέον μονάχα το Kale αλλά και το μουσείο, με οδηγεί στην εξέταση μιας τρίτης «οχύρωσης» που βρίσκεται εκεί, της πρεσβείας των Ηνωμένων Πολιτειών. Λόγω της μικρής ακτίνας επιτήρησης που προσέφερε το προηγούμενο κτίριό της στο κέντρο της πόλης,³⁵⁴ το 2004 η σοσιαλιστική/κεντρώα κυβέρνηση SDSM παραχώρησε με οικονομικό αντάλλαγμα στις Ηνωμένες Πολιτείες 11 στρέμματα στον Gradište. Το νέο κτιριακό συγκρότημα της πρεσβείας εγκαινιάστηκε τον Ιούλιο του 2009 επί VMRO-DPMNE, παρά τις διαμαρτυρίες κατοίκων³⁵⁵ γύρω από την αρχαιολογική και ιστορική αξία του λόφου, την κεντρικότητα του σημείου και την υποτακτικότητα που αποκαλύπτει η παραχώρηση μιας τόσο εμβληματικής θέσης. Στο πλαίσιο των εργασιών, μάλιστα, βρέθηκε ένα μουσουλμανικό νεκροταφείο του 18ου αιώνα, για το οποίο ο μουσουλμάνος θρησκευτικός ηγέτης της χώρας, Jakup Selimovski, ζήτησε να μη μετακινηθεί υπέρ του χτισίματος της πρεσβείας. Ωστόσο, το εύρημα δεν κρίθηκε μεγάλης αξίας από το Ινστιτούτο Προστασίας Πολιτιστικών Μνημείων. Η ανοικοδόμηση (και η μεταφορά του νεκροταφείου) προχώρησε κανονικά. Το γεγονός αυτό καταδεικνύει τα ρευστά

³⁵³ Η έννοια τούρμπο-καπιταλισμός αναφέρεται στο είδος της ιδιωτικής επιχειρηματικής δραστηριότητας που δεν φορολογείται, περιορίζεται ή ελέγχεται από κράτη ή σωματεία (Luttwak 2000).

³⁵⁴ Με αφορμή επιθέσεις και ζημιές από (Σλαβο)Μακεδόνισσες/-ες που διαμαρτύρονταν για την ευμενή στάση των ΗΠΑ απέναντι στους Αλβανούς αντάρτες κατά τη σύγκρουση του 2001 (J. W. Anderson 2001).

³⁵⁵ Ως ανεξάρτητων μονάδων (όπως προκύπτει μέσα από τη συζήτηση στο build.mk) αλλά και ως μελών του Συντονιστικού Φορέα για την Προστασία του Φρουρίου των Σκοπίων - Gradište [Koordinativno telo za zaštita na Skopjskoto kale - Gradište], πρόεδρος του οποίου ήταν ο μοντερνιστής αρχιτέκτονας Živko Popovski, που συμμετείχε ενεργά στην ανοικοδόμηση των Σκοπίων μετά τον σεισμό του 1963.

κριτήρια για την ανακήρυξη κληρονομιάς –ιδιαίτερα εάν ληφθεί υπόψη ότι ως τέτοια χαρακτηρίστηκαν κάποιες από τις κατασκευές του Skorje 2014 λίγα χρόνια αργότερα.

Ο αντιπρόεδρος της κυβέρνησης SDSM/DUI, Musa Xhaferi, υποστηρίζοντας τις κυβερνητικές θέσεις, δήλωσε πως μια τέτοια θέση, που άλλωστε δεν είναι μοναδική στον κόσμο, «δείχνει σεβασμό για το κράτος και τον λαό» των ΗΠΑ (Xhaferi στο Wood 2004). Η/ο ανώνυμη/-ος χρήστρια/-ης *La Linea* στο forum γύρω από θέματα αρχιτεκτονικής και πολεοδομίας στη Β. Μακεδονία, *built.mk*, την παρομοιάζει με «στρατιωτική έδρα» και παραπέμπει στην αντίστοιχη χρήση του Kale στο παρελθόν από τους «Τούρκους» [sic].³⁵⁶ Η σύνδεση αυτή καταδεικνύει τη συμβολική βαρύτητα που αποκτά το νέο συγκρότημα στις συνειδήσεις των κατοίκων, ιδιαίτερα (σλαβο)μακεδονικής εθνότητας, κάποιες/-οι από τις/τους οποίες/-ους ανέφεραν σε σχετικά *φόρουμ* και άτυπες συζητήσεις μας πως η εικόνα της πρεσβείας τούς έφερνε στη μνήμη την υποστήριξη της αλβανικής εθνότητας από τις ΗΠΑ στους Γιουγκοσλαβικούς Πολέμους και στη διαμάχη του 2001. Η πρεσβεία και η ίδια η πρέσβειρα (ή ο πρέσβης) πλέον αναφέρονται στην επικαιρότητα ως «Kale» [κάστρο],³⁵⁷ μια μετωνυμία ενδεικτική της σημασίας της πρεσβείας ως σύγχρονου οχυρού.³⁵⁸

Σε ό,τι αφορά συγκεκριμένα τη σύγχρονη τέχνη αλλά και τις συναλλαγές που λαμβάνουν χώρα στον λόφο, αξίζει να σημειωθεί πως η πρεσβεία υποστηρίζει συχνά το πρόγραμμα του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, γεγονός που φέρνει τα δύο κτίρια κοντά όχι μόνο από χωρική αλλά και οικονομική άποψη.³⁵⁹ Επιπλέον, μετά την αποχώρηση της Β. Μακεδονίας από τη Γιουγκοσλαβία, κεφάλαια που άμεσα ή έμμεσα³⁶⁰ προέρχονται από τις ΗΠΑ έχουν χρηματοδοτήσει σε μεγάλο βαθμό αφενός «τον στρατό, την οικονομία, την εκπαίδευση και τις δημόσιες υποδομές» (Čomovski 2009) και αφετέρου την «κοινωνία των πολιτών» και τις ΜΚΟ (Cowan και Brown 2000, Schwartz 1996), στο πλαίσιο μιας «ήπιας διπλωματίας» (Παπαγαρουφάλη 2013). Πρόκειται για συνδέσεις που προκαλούν δυσφορία σε μερίδα των κατοίκων, αντι-ιμπεριαλιστριών/-τών αλλά και εθνικιστριών/-τών.

³⁵⁶ http://www.built.mk/forum/forum_posts.asp?TID=124 (ημερομηνία πρόσβασης: 04/05/2023). Όπως αποδεικνύουν αρχαιολογικά ευρήματα από πολλαπλές περιόδους, το Kale, έχει, πράγματι, διεκδικηθεί ανά τους αιώνες ως συμβολικό σημείο ελέγχου της πόλης (Wood 2004).

³⁵⁷ «Το “κάστρο” επαινέσε την κυβέρνηση» για τον έναν ή τον άλλο λόγο, για παράδειγμα.

³⁵⁸ Βλ. αντίστοιχα και το έργο του Βαγγέλη Βλάχου (Lialios και Vlahos 2006) για την Αμερικανική Πρεσβεία της Αθήνας.

³⁵⁹ Βλ. ανακοινώσεις στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και των δύο φορέων. Μάλιστα, ένα γνωστό μου άτομο από τον χώρο της τέχνης μού είχε αναφέρει το 2018 πως, ενόψει της συμφωνίας των Πρεσπών, πίστευε ότι θα ήταν εφικτό να αναζητήσω την υποστήριξη της πρεσβείας για να προτείνω έκθεση με συμμετέχοντα άτομα από την Ελλάδα και τη Β. Μακεδονία.

³⁶⁰ Από ιδιωτικές πρωτοβουλίες, όπως το Ίδρυμα Soros, για παράδειγμα.

Όσα εξέθεσα σε αυτή την ενότητα αναδεικνύουν το Gradište ως έναν διαχρονικά και με πολύπλοκους τρόπους διαφιλονικούμενο τόπο. Αντιλαμβάνομαι τα Σκόπια ως μια πόλη που διαθέτει όχι μία αλλά τρεις ακροπόλεις (ή μία που σηματοδοτείται από επιμέρους «φρούρια»). Η ιστορική ακρόπολη, το Kale, συνδέει την πόλη με τους αιώνες της ιστορίας της, καθώς και τις διαφορετικές αυτοκρατορίες των οποίων αποτέλεσε μέρος. Οι ιστορικές διαστρωματώσεις που εγγράφονται στο κάστρο δια φωτίζουν τη σύγχρονη σύσταση του πληθυσμού της και τις αντίστοιχες διεκδικήσεις σε αυτή. Το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, η «μοντερνιστική Ακρόπολη» (Wiśniewski 2019, 53), ανακαλεί το γιουγκοσλαβικό παρελθόν της πόλης και τα όνειρα για μια μοντέρνα κοινωνία, απαλλαγμένη από το στίγμα των Βαλκανίων και της Ανατολής, ένα αίτημα ανθεκτικό και επείγον ακόμα και σήμερα. Τέλος, η οπτική υπεροχή της σιδηρόφρακτης πρεσβείας των ΗΠΑ, μίας από τις μεγαλύτερες διπλωματικές εγκαταστάσεις στα Βαλκάνια, υπενθυμίζει τις σχέσεις εξάρτησης της χώρας με κεφάλαια από το εξωτερικό, τις διεθνείς παρεμβάσεις στο εσωτερικό, τις εθνικές διαφορές μετά την διάσπαση της Γιουγκοσλαβίας, καθώς και, ύστερα από το δημοψήφισμα του 2018, την αμφιταλάντευση και τον διχασμό των κατοίκων ως προς τη συνεργασία της χώρας με θεσμούς όπως το NATO.

Προσέγγισα τις τρεις ακροπόλεις των Σκοπίων ως φορείς εξουσίας και πυκνωτές όσων καθορίζουν, με διαφορετική ένταση, τις ζωές των κατοίκων: τις εθνικές διαμάχες, το γιουγκοσλαβικό παρελθόν, την έννοια της καθαρότητας (αφηγημάτων, χώρων), τις «αστικές μαφίες» και την διεθνή παρεμβατικότητα. Θέλησα να αντιπαραβάλω τις παρατηρήσεις μου από τον Gradište με εκείνες από την Αθήνα και την ακρόπολή της. Συγκεντρώνοντας τις παρατηρήσεις που εκθέτω σε αυτό και το αμέσως προηγούμενο κεφάλαιο (2), θα μπορούσα να πω πως οι μεταβολές που λαμβάνουν χώρα στις δύο πόλεις από το τέλος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας μέχρι σήμερα, παρότι ακολουθούν σημαντικά διαφορετική τροχιά, συνδιαλέγονται με όσα με απασχόλησαν στο πρώτο κεφάλαιο: τις αναπαραστάσεις των Βαλκανίων και του Ευρωπαϊκού Νότου ως ανεπαρκώς ευρωπαϊκών. Επιπλέον, μέσα από την επιλεκτική προσέγγιση της ιστορίας των δύο πόλεων, διαπιστώνω πως τα ερείπια (ρωμαϊκά, κλασικά, μετασεισμικά –ακόμα και τα «ερείπια της κρίσης») επανέρχονται σχετιζόμενα με διαπραγματεύσεις ταυτότητας και κατασκευάζοντας επίσημες και μη μνήμες. Το ζήτημα της μνήμης, του μνημείου και της κληρονομιάς θα προσεγγίσω στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο.

**Δεύτερο μέρος. Σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή και πόλη: εθνογραφικά
παραδείγματα.**

Κεφάλαιο 4 Μνήμη, μνημεία και κληρονομιά

Στο κεφάλαιο αυτό θα με απασχολήσουν η μνήμη και η κληρονομιά στην Αθήνα και τα Σκόπια ως επιλεκτικές, δυναμικές διαδικασίες (B. Butler και Rowlands 2012). Ιδιαίτερα, θα τις εξετάσω πέρα από τις κυρίαρχες, επίσημες εκφάνσεις τους και μέσα από το πρίσμα της σύγχρονης κριτικής καλλιτεχνικής παραγωγής που, καθώς η ίδια είναι εν τη γενέσει, μεταβάλλει και επανερμηνεύει μνημεία και μνήμες του παρελθόντος προτείνοντας νέα για το μέλλον. Θα με απασχολήσουν καλλιτεχνικά και αρχιτεκτονικά έργα που αναπαράγουν, αμφισβητούν ή υπονομεύουν κυρίαρχα αφηγήματα περί μνήμης στις δύο πόλεις, ενώ αναδεικνύουν και επανενεργοποιούν περιθωριοποιημένες μνήμες και κληρονομίες καθώς και επιδιώκουν να εγκαθιδρύσουν νέες.

A. Μια εικόνα της Μέκκα και το «βάρος» των προγόνων

Την ημέρα του Ramazan Bajram (ή Eid al-Fitr, της τελευταίας μέρας του Ραμαζανιού) του 2020, ο σύντροφός μου από τα Σκόπια έλαβε στο messenger μια φωτογραφία της Μέκκα σε απάντηση ενός ευχετηρίου μηνύματος προς φιλικό του πρόσωπο. Η εικόνα με καθήλωσε: πίστευα ότι είχα μπροστά μου ένα ψηφιακό κολλάζ. Οι εικόνες που είχα δει έως εκείνη τη στιγμή (από ειδήσεις μέχρι αφίσες και τουριστικά αντικείμενα) εστίαζαν κατά βάση στην Κάαμπα. Απείχαν πολύ από τη φωτογραφία του μηνύματος, στην οποία πελώρια κτιριακά συγκροτήματα, ένας πύργος ρολογιού 601 μέτρων και πολλά άλλα πολυτελή και πολυώροφα κτίρια με έντονους φωτισμούς περικύκλωναν τον κυβικό λατρευτικό χώρο, που ανάμεσα σε όλα αυτά έμοιαζε με μικροσκοπική λεπτομέρεια. Το πρωτόγνωρο σκηνικό με παρέπεμψε σε φλίπερ, ψηφιακή πλακέτα, ή σε μια πόλη από ταινία επιστημονικής φαντασίας.³⁶¹

³⁶¹ Όπως καταγράφεται διεξοδικά μέσα από φωτογραφίες, βίντεο και κείμενα στο πλαίσιο του πολυετούς πρότζεκτ *Desert of Pharan* (το βιβλικό όνομα της Μέκκα) του Σαουδάραβα καλλιτέχνη Ahmed Mater, η σημερινή εικόνα της Μέκκα είναι αποτέλεσμα διαδοχικών επεμβάσεων, αναπλάσεων και εντατικών οικοδομικών εργασιών, οι οποίες από το 2002 μεταβάλλουν την πόλη με καταγιστικούς ρυθμούς. Αρκετά κτίσματα τα οποία σχετίζονται άμεσα με το Ισλάμ κατεδαφίστηκαν κατά τη διάρκεια των εργασιών· ανάμεσά τους, το Dar Al-Arqam, όπου δίδαξε ο Μωάμεθ, και το οθωμανικό φρούριο Ajyad. Η Σαουδική Αραβία δεν έχει αιτηθεί να συμπεριληφθεί η Μέκκα στον κατάλογο των Μνημείων Παγκόσμιας Κληρονομιάς της UNESCO (Power 2014, για μια ανθρωπολογική προσέγγιση γύρω από τις σχέσεις εξουσίας στις οποίες εμπλέκονται οι τόποι που τίθενται υπό την προστασία της UNESCO βλ. Berliner 2020). Ο Mater καταγράφοντας μια πόλη στην οποία «η διαφορά είναι η μόνη σταθερά», στοχεύει στη διατήρηση στη μνήμη ιστοριών που εξαφανίζονται «κάτω από τα ερείπια» των διαδοχικών κατεδαφίσεων και ανοικοδομήσεων (Mater και David 2016· Mater χ.χ.). Η έρευνά του φέρνει στο φως τις εντάσεις μεταξύ μνήμης και λήθης στον αστικό ιστό, μεταξύ διατήρησης της κληρονομιάς και ανοικοδόμησης στο παρόν, της θρησκευτικότητας με την οποία είναι συνδεδεμένη η πόλη και του σύγχρονου αστικού σχεδιασμού. Το πρότζεκτ του είναι χαρακτηριστικό για το πώς η πολιτιστική κληρονομιά αποτελεί ένα «δυναμικό κοινωνικό πεδίο» (Schneider 2019, 3) και όχι ένα στατικό, κοινά αποδεκτό σώμα πολιτισμού (βλ. και Γιαλούρη 2010).

Ο σύντροφός μου με ρώτησε γιατί η εικόνα μού προκαλούσε τόσο ισχυρή εντύπωση. Του απάντησα πως, πέρα από την ιδιαίτερη γοητεία που μου ασκούσαν τα ασύλληπτα σε σύγκριση με τις εμπειρίες μου μεγέθη, τα σχήματα και τα χρώματα, μου φαινόταν αναπάντεχο το γεγονός ότι τα ξενοδοχεία, οι επεκτάσεις του ναού και οι λοιπές τουριστικές εγκαταστάσεις σχεδόν εκμηδένιζαν το αντικείμενο λατρείας. Η Κάαμπα ενσωματωνόταν σε ένα παλίμψηστο, χάνοντας, όπως μου φάνηκε, την αίγλη που θα περίμενα ότι θα εξασφαλιζόταν σε ένα τέτοιο μνημείο. «Αυτό το λες γιατί ζεις στην Αθήνα», αποκρίθηκε εκείνος αφοπλιστικά. «Δεν επιτρέπετε σε τίποτα άλλο να ρίξει τον ίσκιο του επάνω σας, εκτός από το βάρος των προγόνων σας», μου είπε.

Εικόνα 16: Εικόνα της Μέκκα - ευχετήριο μήνυμα



Η κοινωνική ανθρωπολόγος Sharon MacDonald (2009) χρησιμοποιεί τον όρο «δύσκολη κληρονομιά» για να αναφερθεί στην κληρονομιά που δεν δοξάζεται, αλλά αντίθετα είναι αμφισβητούμενη ή άβολη. Το σχόλιο του συντρόφου μου μού υπενθύμισε την αντίληψη της ένδοξης κληρονομιάς της κλασικής αρχαιότητας –με κατεξοχήν παράδειγμα την Ακρόπολη (Yalouri 2001)– επίσης ως δυνητικά «δύσκολης» (Γιαλούρη και Ρίκου 2021), καθώς συμμετέχει ενεργά και επηρεάζει καταλυτικά τις ζωές των ανθρώπων που κατοικούν στην Αθήνα, στη «σκιά», δηλαδή, «του ιερού βράχου» (Καυταντζόγλου 2001).³⁶² Ανέσυρε επίσης

³⁶² Οι Γιαλούρη και Ρίκου (2021) απαριθμούν μια σειρά από λόγους γύρω από τον χαρακτηρισμό αυτό, όπως το κρυπτοαποικιακό βλέμμα της Δύσης στην Ελλάδα λόγω των αρχαιοτήτων της ή τη συχνά «τυραννική», όπως

στη μνήμη μου καλλιτεχνικά έργα, που έθεταν υπό διερώτηση την κληρονομιά αυτή και τη λειτουργία της (Yalouri υπό έκδοση),³⁶³ σκέψεις γύρω από την άνιση κατανομή του ενδιαφέροντος και των πόρων του Υπουργείου Πολιτισμού που ευνοούσε την αρχαία κληρονομιά έναντι της σύγχρονης τέχνης (Yalouri και Rikou 2021, βλ. κεφ. 2), ακόμα και επικλήσεις της για τη νομιμοποίηση αποκλεισμών και βίας.

Συνειδητοποίησα πως τοποθετούσα τη Μέκκα σε έναν «μνημειακό χρόνο», όπου τα πάντα παραμένουν στατικά και αφηρημένα, αγνοώντας τον «κοινωνικό χρόνο» της βιωμένης πόλης αλλά και της ραγδαίας ανάπτυξης και ανοικοδόμησής της –πέφτοντας σε μια παλιά παγίδα της ανθρωπολογίας, που καθιερώθηκε αρνούμενη τη συγχρονικότητα των πολιτισμικά «άλλων» (Fabian [1983] 2002). Σε αντίθεση με ό,τι πίστευα, δεν είχα πλήρως αποβάλει δικές μου αγκυλώσεις και μια ρομαντική (έξω)-νοσταλγία³⁶⁴ για ένα (ξένο) παρελθόν που χάνεται. Η σκέψη αυτή με οδήγησε περαιτέρω στη διερώτηση σχετικά με το κατά πόσο ρομαντικοποιούσα (κι εγώ όπως και πολλές/-οι συνομιλήτριες/-τές μου) εξίσου τη γιουγκοσλαβική κληρονομιά στα Σκόπια. Ή, ακόμα και κατά πόσο, στην ανάγκη μου να αποβάλω την επιβεβλημένη εξιδανίκευση της ελληνικότητας κατέφευγα σε «επάλληλους βαλκανισμούς» και στη ρομαντικοποίηση άλλων κληρονομιών ή/και εθνικισμών;

Δεν είναι τυχαίο πως η παρατήρηση ότι η Ακρόπολη επισκιάζει κάθε τι άλλο στην Αθήνα προήλθε από κάποιον στον οποίο όχι μόνο είχα εκφράσει προβληματισμούς που αφορούσαν την πρωτοκαθεδρία του κλασικού στην Ελλάδα, αλλά επίσης ζούσε στα Σκόπια: μια πόλη συνηθισμένη σε ριζικές και απότομες –«σεισμικές»– μεταμορφώσεις, όπως αυτές του 1963 (και της σοσιαλιστικής ανοικοδόμησης) και του Skorje 2014 (Amygdalou 2018, Softic 2017). Η αλληλέγγυα μετασεισμική δόμηση, μάλιστα, (αλλά ενδεχομένως και η αποτυχία ολοκλήρωσής της) μορφολογικά προώθησε ένα μοντέλο όπου δεν ξεχωρίζει ένα κέντρο σε σχέση με άλλα, όπως ένιωσα περπατώντας στα Σκόπια.³⁶⁵ Αλλά ούτε και με το Skorje 2014, παρά τις αναφορές του στην αρχαιότητα, φαίνεται να επιβάλλεται ένας αντίστοιχος «Παρθενώνας» με τη μνημειακή διάσταση και την αποκλειστικότητα που έχει αποκτήσει στην Αθήνα. Το πρόγραμμα επιτρέπει (ή περιλαμβάνει), μάλιστα, μνημεία που εξυμνούν, εκτός από την κυρίαρχη εθνότητα, επίσης την αλβανική. Εξάλλου, το οθωμανικό

γίνεται αντιληπτή, παρουσία αρχαιοτήτων στον αστικό χώρο, που εμποδίζει την ανέγερση και αποκατάσταση κτιρίων και την κατασκευή δημόσιων έργων (βλ. και Κανταντζόγλου 2001).

³⁶³ Καθώς και σχετικά έργα που είχα παραγάγει η ίδια, βλ. *Parthesoap, Μπεσαμέλ* (κεφ. 7)

³⁶⁴ Η νοσταλγία για ένα παρελθόν το οποίο κανείς/-μια δεν έχει ζήσει προσωπικά (Berliner 2020).

³⁶⁵ Παρότι το σχέδιο πόλης του Tange διατηρεί την παλιά ευρωπαϊκή ιδέα της διάκρισης της πόλης σε (συμβολικά) τείχη, πύλη και κάστρο και παρά τη γεωμορφολογία των Σκοπίων με τον κεντρικό λόφο και τα τρία «φρούρια» του, δεν τίθεται ζήτημα ενός μοναδικού μνημείου-καρτ ποστάλ από το παρελθόν, όπως η Ακρόπολη της Αθήνας.

και σύγχρονο ισλαμικό πρόσωπο της πόλης αφηγείται ιστορίες διαφορετικές από εκείνες που αφηγείται ο δημόσιος χώρος της Αθήνας. Η ενεργή λειτουργία τόσο εκκλησιών όσο και τζαμιών, με τη φωνή του μουεζίνη να χαρακτηρίζει το σκοπιανό ηχοτοπίο, για παράδειγμα, διασπά τα όποια μονολιθικά αφηγήματα με πολυαισθητηριακούς τρόπους (βλ. κεφ. 3).³⁶⁶

Τα άτομα με τα οποία συνομίλησα προέβαλλαν συχνά ως κληρονομιά ζωντανές ακόμα, για αρκετά από αυτά, μνήμες του γιουγκοσλαβικού μοντερνισμού, γεγονός που περιπλέκει περισσότερο τα πράγματα, αναδεικνύοντας την αδυνατότητα ευρείας αποδοχής ενός και μοναδικού μνημείου κοινής αναφοράς. Επίσης, σε αντιδιαστολή προς τον καταστατικό μύθο που πριμοδοτούσε την κλασική αρχαιότητα (19ος αι), με τον οποίο έζησα μεγαλώνοντας στην Αθήνα, ο «εξαρχαϊσμός» που είχε επιβάλει η κυβέρνηση Gruevski ήταν πολύ πρόσφατος. Στα μάτια των συνομιλητριών/-τών μου φαινόταν κάθε άλλο παρά αιώνιος. Εξίσου, η ιστορία της επίσημης τυποποίησης της μακεδονικής γλώσσας και της εγκαθίδρυσης πολιτειακής οντότητας είναι σχετικά πρόσφατες και δεν περιβάλλονται από την αχλύ αλλοτινών εποχών. Ωστόσο, όλα αυτά δεν σήμαναν αυτόματα και μια γενικευμένη αποδομητική διάθεση απέναντι στις διαφορετικές ιστορικές «αλήθειες» και κληρονομίες, όπως είχα αρχικά στερεοτυπικά υποθέσει. Αντίστοιχα, άτομα με τα οποία συνομίλησα έχουν γενικευτικά αποδώσει τις εκ μέρους μου απόπειρες αποδόμησης των επίσημων αφηγήσεων περί ελληνικής ιστορίας και κληρονομιάς όχι τόσο στα ανθρωπολογικά ή ιστορικά μου διαβάσματα, ή σε μια πολιτική στάση, αλλά στη θέση ισχύος την οποία θεωρούν πως κατέχω ως Ελληνίδα ως προς εκείνα –από την άποψη ότι η ελληνική γλώσσα, το κράτος και η επίσημη κληρονομιά του δεν αμφισβητούνται διεθνώς, στον βαθμό, τουλάχιστον, που έχουν αμφισβητηθεί διαχρονικά εκείνα της Β. Μακεδονίας.³⁶⁷

Το σίγουρο είναι πως όχι μονάχα στα Σκόπια, αλλά και στην Αθήνα αναδύονται διαφορετικές και συχνά αντικρουόμενες κληρονομίες (Yalouri 2014· 2018a), παρά την επιβλητική παρουσία της κλασικής αρχαιότητας και τη συστηματική αποσιώπηση «ανεπιθύμητων στοιχείων»: η θέα της Ακρόπολης συνυπάρχει με τους καθημερινούς ήχους

³⁶⁶ Τα μετασοσιαλιστικά καθεστώτα ευρύτερα στις χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας, παρά τις προσπάθειες επιβολής των αφηγημάτων της κυρίαρχης κάθε φορά εθνότητας, αποτελούν, θέλοντας και μη, κληρονόμους της γιουγκοσλαβικής (σε συνέχεια της οθωμανικής) πολυσυλλεκτικότητας, με αποτέλεσμα την ύπαρξη πολλαπλών, συχνά αντικρουόμενων αντιλήψεων για το τι θεωρείται άξιο διατήρησης. Άλλωστε, η ίδια η Γιουγκοσλαβία, παρότι διεθνική, ήταν που προωθούσε τις επιμέρους εθνικές ταυτότητες και υπογράμμιζε τα ιδιαίτερα πολιτισμικά γνωρίσματα των ομόσπονδων εθνών. Στην Αθήνα, παρόλο που είναι και αυτή μια πολυσυλλεκτική πόλη, η διαφορετικότητα δεν συμμετέχει εξίσου στη δημόσια σφαίρα.

³⁶⁷ Εξαιτίας και της πρόσφατης συγκριτικά επισημοποίησής τους (βλ. και Danforth 1999). Σύμφωνα με ελληνικά και βουλγαρικά αφηγήματα για τη Β. Μακεδονία, για παράδειγμα, η μακεδονική γλώσσα και η εθνική ταυτότητα αποτελούν γεωπολιτικές κατασκευές του Tito με σκοπό τον έλεγχο της περιοχής (Brown 2003· Danforth 1999). Σχετικά με την ύπαρξη εθνοποιητικής δραστηριότητας πριν από τη σοσιαλιστική Γιουγκοσλαβία, βλ. K. Brown 2003· Danforth 1999· Friedman 1975 (βλ. και κεφ. 1, Β.4).

της καμπάνιας –το Βυζάντιο έχει προ πολλού ενταχθεί στο επίσημο εθνικό αφήγημα (Yalouri 1993) – τις απανταχού παρούσες πολυκατοικίες, που έχουν πλέον αναδειχθεί και αυτές ως κληρονομιά της πόλης στο πλαίσιο δημόσιων και ιδιωτικών θεσμών καθώς και με πληθώρα άλλων μνημών, λιγότερο ή περισσότερο αποδεκτών από τα επίσημα αφηγήματα.³⁶⁸

Στις δύο πόλεις, κυρίαρχες, «δύσκολες» (Yalouri και Rikou 2021), «απρόθυμες» και «ανεπιθύμητες» (Dimova 2019) κληρονομίες γίνονται αντικείμενο επιβολής, διεκδίκησης, ανατροπής και μεταβολής (βλ. και (Macdonald 2006· 2009). Το τι θεωρείται άξιο ανάδειξης, μνημόνευσης και λήθης (βλ. και Berliner 2020, Butler και Rowlands 2012) διαρκώς αναθεωρείται, επανανοηματοδοτείται και αναδιαμορφώνεται ως μέρος ενός δυναμικού πλέγματος σχέσεων στις οποίες εμπλέκονται λόγοι και έργα που αφορούν την κληρονομιά και τη δημόσια μνήμη και λήθη (Γιαλούρη 2010, Γιαννακόπουλος και Γιαννιτσιώτης 2010).

Κατά την περίοδο στην οποία εστιάζεται η παρούσα έρευνα, η μνήμη, τα μνημεία και η πολιτισμική κληρονομιά απασχόλησαν εντατικά κριτικές/-ους καλλιτέχνιδες/-ες, και αρχιτεκτόνισσες/-ες, αλλά και θεσμούς της τέχνης από την Αθήνα και τα Σκόπια. Σε αυτές τις συνθήκες, καλλιτεχνικά έργα αμφισβητούν την αποκλειστική κυριότητα μιας επίσημης μνήμης και κληρονομιάς, καθώς και μιας υποτιθέμενα μονολιθικής εθνοθησκευτικής ταυτότητας που απορρέει, ενώ επιχειρούν επαναδιαπραγματεύσεις του τι συνιστά μνημείο και τι αξίζει να διατηρηθεί στη μνήμη, αποβλέποντας σε έναν νέο «μερισμό του αισθητού» (Rancière 2008). Παρά το γεγονός ότι οι καλλιτεχνικές σκηνές στις δύο πόλεις δεν έχουν παρά ελάχιστη επικοινωνία μεταξύ τους (βλ. κεφ. 1), διαπίστωσα ότι αρκετές από τις κριτικές καλλιτεχνικές πρακτικές που σχετίζονται με την κληρονομιά, τη μνήμη και τη λήθη κινούνται με παράλληλους τρόπους, θέτοντας ή επιχειρώντας να απαντήσουν σε αντίστοιχα ερωτήματα. Θα με απασχολήσει σε ποιο βαθμό καλλιτέχνιδες/-ες και θεσμοί της τέχνης καταφέρνουν να ασκήσουν έναν λόγο πολιτισμικής κριτικής σχετικά με τα ζητήματα αυτά ή τα αναπαράγουν.

B. Μνήμη και λήθη στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή στην Αθήνα

B.1. Καλλιτεχνικές αμφισβητήσεις του επίσημου αφηγήματος περί κληρονομιάς στην Αθήνα

³⁶⁸ Τα πράγματα γίνονται όλο και πολύπλοκα με την ανάδειξη σε (ιδιωτικό προς το παρόν) θεσμικό πλαίσιο άλλων, επιμέρους μνημών, που ως πρόσφατα θεωρούνταν περιθωριακές: εκείνες κοινοτήτων πρώτων ή επόμενων γενιών μεταναστριών/-τών που πλέον έχουν εγκατασταθεί στην πόλη ή ΛΟΑΤΚΙ+ αρχείων. Τέτοιου είδους, άραγε, μνήμες θα αποτελέσουν ποτέ μέρος της επίσημης και τι είδους προσαρμογές θα υποστούν οι ίδιες και θα επιφέρουν σε αυτή;

Όπως προκύπτει από τις προσεγγίσεις καλλιτέχνιδων/-ών που κατοικούν ή/και εργάζονται στην ελληνική πρωτεύουσα, ή αναφέρονται σε αυτή), τις τελευταίες δεκαετίες κάτι έχει κλονιστεί σε ό,τι αφορά την κυριαρχία της κλασικής αρχαιότητας στις συνειδήσεις (Φωκιανάκη 2019). Σημειώθηκε ακόμη μια συστηματική προβληματοποίηση και αμφισβήτηση της εξιδανικευμένης αρχαιότητας, του ελληνικού εθνικού αφηγήματος και της ιδέας μιας «καθαρής» ελληνικής και χριστιανορθόδοξης εθνικής ταυτότητας, της επίσημης κληρονομιάς, της εθνο-πατριαρχίας, και εν γένει της «ελληνικότητας», η οποία διατρέχει όλο το πολιτικό φάσμα. Πρόκειται για ζητήματα που απασχολούν με διαφορετικούς τρόπους ανεξάρτητες/-ους καλλιτέχνιδες/-ες, συλλογικότητες, και σε μεγάλο βαθμό επίσης θεσμούς, όπως τη μπιενάλε της Αθήνας, καθώς και, ολοένα και περισσότερο, τα ιδιωτικά πολιτιστικά ιδρύματα, που ακολουθούν, κεφαλαιοποιούν και εισάγουν στο μείνστριμ τις τελευταίες εξελίξεις στην τέχνη, τη διάνοηση και τον ακτιβισμό (βλ. κεφ. 2).

Υποκείμενα που απασχολούνται στην τέχνη, την αρχιτεκτονική και τις κοινωνικές επιστήμες, σε μεταξύ τους συνεργασίες ή/και ανεξάρτητα, προσεγγίζουν κριτικά την Ακρόπολη ως κατεξοχήν τόπο της επίσημης ελληνικής και ευρωπαϊκής κληρονομιάς.³⁶⁹ Διαπραγματευόμενα το «βάρος» της κληρονομιάς της (Yalouri, και Rikou 2021), παράγουν εικόνες που την αφαιρούν από το αττικό τοπίο (Αρβανίτης 2011)· τη μετατρέπουν σε ζούγκλα, πισίνα, σπήλαιο, κάμπινγκ, κατάληψη, «Parthenon-free» μητροπολιτικό πάρκο και άλλα πολλά (Σκλαβενίτης 2020· Κωνσταντίνου-Καρνιάρης 2015, 41) · διερευνούν κατά πόσο είναι δυνατόν να αφαιρεθεί η αίγλη της, εάν τη μετονομάσουν με όσο το δυνατόν «ουδέτερο» τρόπο (Σκλαβενίτης και Γιαλούρη 2013)· δημιουργούν stressballs με τη μορφή του Παρθενώνα για «ασκήσεις αποκατάστασης [της] εθνικής μνήμης» και «διαχείρισης» της πολιτικής κατάστασης της περιόδου της «κρίσης», με στόχο τη «χαλάρωση» (Χαβιαρά 2015b)· θέτουν ερωτήματα γύρω από τη λειτουργία της Ακρόπολης ως εργαλείου «καθαισμού» των στιγμάτων που αφήνουν οι αλληπάλληλες κρίσεις στην (αυτο)εικόνα της χώρας (Γρηγοριάδου 2017)· πραγματοποιούν δράσεις στο Βρετανικό Μουσείο σχολιάζοντας το διαχρονικό κυβερνητικό (και λαϊκό) αίτημα για επιστροφή των Ελγινείων μαρμάρων (ΦΥΤΑ 2013) κ.λπ.

³⁶⁹ Το ενδιαφέρον αυτό προϋπήρχε, αλλά ήταν πολύ πιο σποραδικό. Για πριν από την περίοδο που ενδιαφέρει τη συγκεκριμένη διατριβή, βλ. ενδεικτικά το βίντεο *Ακρόπολις* της σκηνοθέτιδας Εύας Στεφανή (2001), που, μέσα από πληθώρα πλάνων από αρχαιολογικό υλικό και ευρεθείσες πορνογραφικές ταινίες, αντιμετωπίζει την Ακρόπολη ως αντικείμενο του βλέμματος διαχρονικά αλλά και ως υποκείμενο με δικό του βλέμμα και φωνή, με τρόπο που αμφισβητεί την καθαρότητα και υπερβατικότητα του μνημείου (για μια ανθρωπολογική προσέγγιση και κριτική του έργου βλ. Γιαλούρη 2010).

Εικόνα 17: Ηώ Χαβιαρά, *Archaeo-stress* (2015b).



Σημείωση: σειρά stressballs, © Ηώ Χαβιαρά. Φωτογραφία: Πάνος Γρηγοριάδης.

Εικόνα 18: Σοφία Γρηγοριάδου *Parthesoap* (2017)



Parthesoap, sculpture made of handmade soap bars, approx. 20x40 cm, Sofia Grigoriadou, 2017.

So many crises, so many stains.
Good we have the Parthenon.
Its marbles
wash all stains away
wash them white -but not too white.
Η καθαριότητα είναι μισή αρχοντιά
Η αρχαιότητα είναι μισή αρχοντιά
"Cleanliness is already half nobility," says a Greek proverb.
Antiquity is already half nobility.

Parthesoap was conceived in the framework of "Documenta Resurrection Extravaganza," organized by documenta for the Athens Biennial 6 Prelude: Waiting for the Barbarians (April 15, 2017).

Σημείωση: εγκατάσταση, όπως εκτέθηκε στο πλαίσιο του event *Documenta Resurrection Extravaganza*, Πρελούδιο 6^{ης} Μπιενάλε της Αθήνας, Περιμένοντας τους Βαρβάρους 2017 (φωτογραφία δική μου) σε συνδυασμό με το κείμενό μου για το εργαστήριο *Ruinous Pasts, Presents (and Futures?)* που διοργάνωσε η Ελεάνα Γιαλούρη στο πλαίσιο του ερευνητικού project *Learning from documenta* (Yalouri 2021a).

Εκτός από την ίδια την Ακρόπολη και τον Παρθενώνα, καλλιτεχνικά έργα, εκθέσεις και άλλα εικαστικά γεγονότα προβληματοποιούν ευρύτερα τα αφηγήματα περί εθνικού συνεχούς από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, στοχάζονται επάνω στον ρόλο της αρχαιότητας στη διαμόρφωση ταυτοτήτων και αφηγημάτων στη Νεωτερικότητα,³⁷⁰ διαπραγματεύονται αναπαραστάσεις της κλασικής και ελληνορθόδοξης κληρονομιάς και, συχνά, τους τρόπους με τους οποίους όλα αυτά οργανώνουν τον δημόσιο χώρο στην Αθήνα. Ανάμεσά τους,

³⁷⁰ Βλ. ενδεικτικά την έκθεση *Πυρετός του Αρχαίου* σε επιμέλεια Ευαγγελίας Λεδάκη (2014) στον Σύλλογο Ελλήνων Αρχαιολόγων· το αρχείο του εργαστηρίου *Αρχαιολογία, ανθρωπολογία και σύγχρονη τέχνη* σε συντονισμό Ελεάνας Γιαλούρη (2015), στο πλαίσιο του ετήσιου συνεδρίου *Αρχαιολογικοί διάλογοι*· βλ. και μετά το πέρας της έρευνας, το 2021, την έκθεση στο ΕΜΣΤ *Symbols and iconic ruins* (επιμ. Παναγιώτης Πάγκαλος). <https://www.emst.gr/exhibitions/symbols-and-iconic-ruins> (ημερομηνία πρόσβασης 23/03/2022).

αρκετά, προβληματοποιούν, αμφισβητούν, συγκατανεύουν υπονομευτικά³⁷¹ ή προτείνουν «queerings»³⁷² επίσης μορφών της ελληνικής ταυτότητας και κληρονομιάς, αλλά και διεθνών στερεοτύπων για την Αθήνα, όχι μόνο με επίκεντρο την αρχαιότητα, αλλά και την τροφή, τη μουσική και άλλα δείγματα «ελληνικής» (λαϊκής και λόγιας) κουλτούρας, όπως αυτά προβάλλονται μέσα από επίσημους λόγους και την πολιτιστική πολιτική, περιοδικά, τηλεοπτικές εκπομπές, τουριστικές καμπάνιες, καλλιτεχνικές εκθέσεις, την Εκκλησία. Συχνά, μάλιστα, τα έργα παρατηρούν και σχολιάζουν τους τρόπους με τους οποίους το αφήγημα περί κλασικής αρχαιότητας εμπλέκεται και συνδιαμορφώνει τα δείγματα αυτά, καθώς και το πώς, στο πλαίσιο των αφηγημάτων και των νοημάτων που τα επενδύουν, ο εθνικισμός διασυνδέεται με την αρρενωπότητα.

Η κριτική διερώτηση της επίσημης ιστορίας και των αφηγημάτων, όπως την εξετάζω στο υποκεφάλαιο αυτό, προκύπτει σε μεγάλο βαθμό, αλλά όχι αποκλειστικά, στο πλαίσιο της κουήρ και φεμινιστικής παραγωγής. Έτσι, μία ροζ δεινοσαυρίνα επαναφηγείται πτυχές της ελληνικότητας, όπως αυτές αναδεικνύονται στο πλαίσιο της ελληνικής καλλιτεχνικής εκπαίδευσης³⁷³ αλλά και μέσα από διεθνή περιοδικά που, ανατροφοδοτώντας τον ελληνικό μύθο, ενδυναμώνουν και εκείνον της δυτικής Νεωτερικότητας (Σεβαστή 2017b· 2018· Sevasti 2017)· ένας μυθοπλαστικός λαογράφος «ανακαλύπτει» χαμένα κουήρ μοιρολόγια που «φέρνουν στο προσκήνιο την απουσία θρήνου σε ό,τι αφορά κουήρ υποκειμενικότητες» (Χατζηπροκοπίου 2014· Chatziprokopiou 2018, 225) η κυρία Τέτη προσφέρει «αυθεντικό ελληνικό μανικιούρ», χρησιμοποιώντας προσθετικά νύχια από σεμέν κι ελληνικά σημαίακια, καθώς και κούρα νυχιών από φασολάδα, τάματα και λιβανιστήρια (Μασνού 2013).³⁷⁴ μια «Queer indigenious» πασαρέλα διοργανώνεται στους πρόποδες της Ακρόπολης, την ίδια

³⁷¹ Μέσα από καλλιτεχνικές πρακτικές που επιστρατεύουν τη μίμηση και το ψέμα, βλ. υποσημ. 41 και 42.

³⁷² Όρος που προέρχεται από την κουήρ θεωρία. Αρχικά (1980-90) αναφερόταν στη λογοτεχνία, αλλά πλέον χρησιμοποιείται σε όλα τα πεδία για να περιγράψει τεχνικές αμφισβήτησης και τρόπους εξέτασης ή ερμηνείας οποιουδήποτε αντικειμένου μελέτης από μια οπτική που απορρίπτει και υπονομεύει τις παραδοσιακές κατηγορίες του φύλου, της σεξουαλικότητας και της ετεροκανονικότητας. Ευρύτερα, μπορεί να αναφέρεται στην προβληματοποίηση των τρόπων προσέγγισης εμπειριών, συσχετισμών, πολιτιστικών προϊόντων κ.λπ., και ιδιαίτερα στην αμφισβήτηση και αποσταθεροποίηση των (διπολικών) κατηγοριοποιήσεων (Τ. “Nikki” Young 2012).

³⁷³ Εξ ου και η επιλογή της δεινοσαυρίνας, που είναι σπάνια όσο οι γυναίκες καθηγήτριες στην ΑΣΚΤ, όπως υποστηρίζει η καλλιτέχνίδα Δέσποινα Σεβαστή (2017b, 2018) στο πλαίσιο της περφόρμανς της *The Statue Lake/ Is your figure less than Greek*. Η περφόρμανς παρουσιάστηκε το 2018 στο πλαίσιο του ASFA BBQ. Βλ. μια πρώτη της εκδοχή ως μέρος της μεταπτυχιακής της εργασίας, στο Dutch Art Oostpool Institute Graduation Acts, το 2017: <https://dutchartinstitute.eu/page/7306/2015---2017-despina-sevasti-is-your-figure-less-than-greek-is-your> (ημερομηνία πρόσβασης 23/05/2023).

³⁷⁴ Η περφόρμανς mani-pedi αποτελεί μέρος των δράσεων *20 χρόνια φύκος* (2013), που διοργάνωσε το δίδυμο ΦΥΤΑ στο πλαίσιο της AB4. Σχεδιάστηκε και πραγματοποιήθηκε από την τεχνίτρια νυχιών Φω Μασνού. Βίντεο από την περφόρμανς: <https://youtu.be/WstNntKSfFc?t=14m43s> (ημερομηνία πρόσβασης 23/05/2023).

στιγμή που διεξάγεται εκεί ένα από τα έργα της d14 που αναπαράγουν ή συντηρούν επίσημα αφηγήματα περί κλασικής αρχαιότητας (Ieropoulos 2018· Yalouri 2021b) και άλλα πολλά.

Εικόνα 19: ΦΥΤΑ, 20 χρόνια φύκος (2013)



Σημείωση: περφόρμανς στην οποία, ανάμεσα σε άλλα, λαμβάνει χώρα κούρα νυχιών από την κυρία Τέτη (Φω Μασνού) στην 4η Μπενάλε τη Αθήνας ΑΓΟΡΑ (AB4). © ΦΥΤΑ (<https://www.f-y-t-a.com/fyta-bianella-ficus-golden-jubilee.html>).

Ο Δημήτρης Παπανικολάου (Papanikolaou 2011· 2017) συνθέτει την έννοια «αναταραχή αρχείου»³⁷⁵ για να περιγράψει τον ιδιαίτερο τρόπο που παρατηρεί πως απασχολούν τα αρχεία³⁷⁶ και η ιστορία κατά την περίοδο της οικονομικής ύφεσης τον κινηματογράφο, το θέατρο και τα εικαστικά: με μια αίσθηση του επείγοντος και με διαρκή αναφορά αλλά και πρόταγμα παρέμβασης στο κοινωνικοπολιτικό παρόν, όχι για να δοθούν λύσεις, αλλά να προβληματιστεί η συστατική ανεπάρκεια των αρχείων και μάλιστα με τρόπους που εμπλέκουν (επισφαλή, έμφυλα, επιθυμητικά) σώματα, με παιγνιώδη ή θορυβώδη (loud) τρόπο.

Εκτός από αμφισβητήσεις των επίσημων αφηγημάτων, της ιστορίας και της κληρονομιάς, όπως αυτές που εξέτασα ως τώρα, δεν λείπουν και προσπάθειες για την ανάδειξη άλλων. Ενδεικτικά, στον κούηρ και φεμινιστικό χώρο, καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες συντάσσουν αρχεία και διοργανώνουν εκδηλώσεις που διερευνούν και αναδεικνύουν διαφορετικές, πρωτοποριακές και έμφυλες γενεαλογίες και μνήμες που περιθωριοποιούνται

³⁷⁵ Με βάση αυτές της «αναταραχής φύλου» (J. Butler [1990] 2009) και του «πυρετού του αρχείου» (Derrida 1995),

³⁷⁶ Ο Παπανικολάου αριθμεί πληθώρα υποκειμένων, ομάδων και εκθέσεων που κινούνται στο πνεύμα που περιγράφει (Papanikolaou 2017). Βλ. επίσης το άνοιγμα του αρχείου του ΙΣΕΤ σε διαλόγους με σύγχρονες/-ους καλλιτέχνιδες/-ες, στο πλαίσιο εκθέσεων όπως η σειρά *Δικαίωμα αρχείου* (2013-2015) σε επιμέλεια Ελπίδας Καραμπά, *Μεθύστερη δράση: διασκευές του καλλιτεχνικού ριζοσπαστισμού* (2015) σε επιμέλεια Κωστή Σταφυλάκη, *Κύβος συμπίκνωσης/Condensation Cube* (2018) του Βασίλη Βλασταρά σε επιμέλεια Χάριτος Κανελλοπούλου και Κωστή Σταφυλάκη.

από τα κυρίαρχα εθνοπατριαρχικά αφηγήματα.³⁷⁷ Η δολοφονία, τέλος, του κουήρ ακτιβιστή Ζακ Κωστόπουλου/της ντραγκ περφόρμερ Zackie O το 2018 έθεσε το ζήτημα της (αποκατάστασης της αλήθειας και της) μνήμης επιτακτικά (βλ. κεφ. 5).

Θα περάσω τώρα στην παρουσίαση προσπαθειών διατήρησης ή/και εγκαθίδρυσης κληρονομιάς και μνημείων εναλλακτικών ως προς τα κυρίαρχα σε άμεση συνδιαλλαγή με τον αστικό ιστό στο πλαίσιο τόσο μεγάλων καλλιτεχνικών και αρχιτεκτονικών θεσμών, όσο και μικρότερων εκθέσεων και πρότζεκτ και μεμονωμένων καλλιτεχνικών πρωτοβουλιών.

B.2. documenta 14: μεταξύ αναστοχαστικότητας και εξιδανίκευσης του παρελθόντος της πόλης

Η d14 (2017) επιχείρησε επίσης να προβληματοποιήσει τους τρόπους που αντιμετωπίζεται η ελληνική κληρονομιά και μνήμη. Σε ό,τι αφορά στην απεικόνιση της Αθήνας, η αγγλόγλωσση έκδοσή του έντυπου χαρτών για την πρόσβαση στους εκθεσιακούς χώρους,³⁷⁸ προτείνει συγκεκριμένες φωτογραφίες από την πόλη, οι οποίες λείπουν από την ελληνόγλωσση. Η πρώτη φωτογραφία που συναντά καμία/-είς ξεφυλλίζοντας το έντυπο (Latimer και Szymczyk 2017, 5) είναι μία εντυπωσιακή λήψη της πόλης από ψηλά. Η Αθήνα μοιάζει πυκνοκατοικημένη και χωρίς πράσινο, με τη διαδοχή λευκών πολυκατοικιών να τείνει στο άπειρο. Η έλλειψη κυρίαρχων συμβολικών τοπόσημων, όπως η Ακρόπολη ή ο Λυκαβηττός –σημείο από όπου μάλλον τραβήχτηκε η φωτογραφία– παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς τις προθέσεις της έκθεσης για την πόλη. Η μη προσανατολισμένη αστική περιπλάνηση και η αποφυγή της μνημειοποίησης, άσχετο με το εάν επιτεύχθηκαν, ήταν ανάμεσα στα κίνητρα της d14. Η έκθεση, αντίθετα, ενδιαφέρθηκε για εναλλακτικά αφηγήματα και για τη μοντέρνα και σύγχρονη αστική δόμηση, κληρονομιά και μνήμη της πόλης, όπως προκύπτει επίσης μέσα από μια σειρά έργων και κειμένων από καλλιτέχνιδες/-ες, αρχιτεκτόνισσες/-ες και θεωρητικούς, όπως οι Ανδρέας Αγγελιδάκης, Αριστείδης Αντωνάς, Μαίρη Ζυγούρη, Ζάφος Ξαγοράρης, Peter Friedl και Rainer Oldendorf, η δουλειά των οποίων φιλοξενήθηκε στους εκθεσιακούς χώρους και τα έντυπά της. Ορισμένα από τα έργα που παρουσιάστηκαν, πρότειναν την αναστήλωση ή τη διατήρηση κτιρίων ή/και την ανάδειξη της σημασίας κτιριακών μορφών του μοντερνισμού, όπως η αθηναϊκή

³⁷⁷ Βλ. για παράδειγμα την ίδρυση του «Αθηναϊκού Μουσείου Κουήρ Τεχνών» το 2015, ενός χώρου «έρευνας και προώθησης τεχνών και σπουδών πάνω στη σεξουαλικότητα και τα φύλο», που φιλοξενεί σχετικές εκδηλώσεις και χτίζει ένα αρχείο ΛΟΑΤΚΙ+ πολιτιστικής παραγωγής. amoqa.net (ημερομηνία πρόσβασης 20/05/2023)

³⁷⁸ Το έντυπο σχεδιάστηκε από το γραφείο σχεδιασμού Vier5. Οι Vier5, με βάση το Παρίσι, ανέλαβαν τη σήμανση και την οπτική ταυτότητα της έκθεσης στην πόλη της Αθήνας. Το γραφείο έχει συνεργαστεί και με τη documenta 12, ενώ ανάμεσα σε άλλα σχετικά πρότζεκτ έχει αναλάβει τον σχεδιασμό της εταιρικής ταυτότητας μουσείων, αλλά και της μπιενάλε του Busan στη Νότια Κορέα.

πολυκατοικία. Τα έργα στα οποία θα αναφερθώ στη συνέχεια αφορούν τις θεματικές αυτές και τα επιλέγω τόσο διότι αντίστοιχα ενδιαφέροντα και προσεγγίσεις ως προς τη μοντερνιστική κληρονομιά συνάντησα και στα Σκόπια, όσο και επειδή κατά τη γνώμη μου αποτελούν αντιπροσωπευτικά δείγματα σε ό,τι αφορά εντάσεις εντός της έκθεσης: αφορούσαν μια ταλάντωση μεταξύ μιας επιθυμίας ξε-μάθησης (unlearning)³⁷⁹ και μιας δυσκολίας υπερπήδησης παγιωμένων αξιών.

Στο πλαίσιο της d14, το έργο *η Κόγχη* του καλλιτέχνη Ζάφου Ξαγοράρη (2017) αφορά το παρεκκλήσι που έχτισε στις αρχές του 20ου αιώνα ο αρχιτέκτονας Νικόλαος Μητσάκης στον προαύλιο χώρο του 8ου Γυμνασίου της Αθήνας. Ανάμεσα στους στόχους του έργου (για το οποίο συγκεντρώνονται σχέδια του αρχιτέκτονα, κείμενα και άλλα ιστορικά στοιχεία και οργανώνονται περίπατοι γύρω από το παρεκκλήσι και σε δείγματα μοντέρνας αρχιτεκτονικής της ευρύτερης περιοχής), ήταν η αποκατάσταση του παρεκκλησίου του Μητσάκη στην αρχική του μορφή, επιδιώκοντας ταυτόχρονα την ενεργοποίηση κατοίκων, ομάδων και φορέων γύρω από αυτό. Ο Ξαγοράρης εστιάζει την έρευνά του στις αντιφάσεις που προέκυψαν μέσα από αφενός ελευθεριακές απόψεις για την εκπαίδευση που εφαρμόστηκαν στο 8ο Γυμνάσιο στις αρχές του εικοστού αιώνα και αφετέρου την πειθαρχία που επέβαλαν την ίδια περίοδο οι κανόνες υγιεινής για τον έλεγχο της φυματίωσης. Η ρηξικέλευθη αρχιτεκτονική προσέγγιση του παρεκκλησίου αφήνει ανοιχτή τη μία του πλευρά (η οποία τελικά χτίστηκε τη δεκαετία του 1950). Αναδεικνύοντας παράλληλα όψεις του εκπαιδευτικού συστήματος και της αρχιτεκτονικής δομής του ναού και των χρήσεών του, ο Ξαγοράρης εξετάζει αμφισημίες και αντιφάσεις μεταξύ ανοιχτότητας³⁸⁰ και κλεισίματος «ελευθερίας και περιορισμού, μάθησης και πειθαρχίας, χειραφέτησης και ελέγχου» στο πλαίσιο του μοντερνισμού.³⁸¹ Η *Κόγχη* μνημονεύει ένα δείγμα της ιστορίας και της αρχιτεκτονικής των αρχών του περασμένου αιώνα μέσα από ένα αφήγημα που δεν επιδιώκει να είναι ομοιογενές. Είναι θεωρώ δηλωτικό μιας ευρύτερης μετατόπισης από τα μεγάλα εθνικά και ευρωπαϊκά αφηγήματα σε «μικρότερα» ζητήματα που αφήνουν χώρο για πιο πολύπλοκους τρόπους σύνδεσης με την ιστορία.

³⁷⁹Βλ. για παράδειγμα τους αποπροσανατολιστικούς χάρτες της έκθεσης, αλλά και τη φιλοξενία ομάδας (society) προσέγγισης του έργου του Μεξικανού καλλιτέχνη Ulises Carrión, η οποία ενδιαφερόταν για «φήμες», «διάσπαρτα αρχεία», «ακανόνιστες επιθυμίες» κ.α. <https://www.documenta14.de/en/public-programs/5155/the-society-of-friends-of-ulises-carrion> (ημερομηνία πρόσβασης 23/10/2020).

³⁸⁰ Μια έννοια που θα με απασχολήσει ιδιαίτερα και στα Σκόπια (βλ. Γ.).

³⁸¹ <https://www.documenta14.de/en/artists/13685/zafos-xagoraris> (ημερομηνία πρόσβασης 23/10/2020),

Εικόνα 20: Ζάφος Ξαγοράρης, *η Κόγχη* (2017)



Σημείωση: καλλιτεχνικός περίπατος, © Ζάφος Ξαγοράρης (<http://zafosxagoraris.net/>)

Ο αρχιτέκτονας Ανδρέας Αγγελιδάκης (2016), που επίσης ενδιαφέρεται για το μοντερνιστικό στοιχείο της πόλης, συμμετείχε στη d14 με το έργο *Demos*,³⁸² το οποίο ανάγει την αθηναϊκή πολυκατοικία, χαρακτηριστική οικιστική μονάδα της πόλης, σε σύμβολο της δημοκρατίας. Ο Αγγελιδάκης σχεδίασε το *Demos* για τις ανάγκες του δημόσιου προγράμματος της έκθεσης ως μια σειρά πολυμορφικών καθισμάτων από φελιζόλ που, συναρμολογούμενα μεταξύ τους, μπορούν να παράγουν πολλές διαφορετικές διατάξεις με στόχο να υποβοηθήσουν τον σχεδιασμό των εκάστοτε συνθηκών συνομιλίας και ανταλλαγής: συζητήσεις, προβολές, εργαστήρια κλπ. Τα μαξιλάρια-καθίσματα επενδύθηκαν με βινύλιο επάνω στο οποίο είχαν εκτυπωθεί εικόνες τσιμεντένιων επιφανειών, με αποτέλεσμα τα ίδια να μοιάζουν με δομικά στοιχεία που έχουν αφαιρεθεί από μια οικοδομή. Τα μαξιλάρια προτάθηκαν ως «τα ερείπια ενός δημοκρατικού κοινοβουλίου»³⁸³ σε συνάρτηση με τον τίτλο *Βουλή των Σωμάτων* του προγράμματος δημόσιων δράσεων της έκθεσης.

Σύμφωνα με το εισαγωγικό κείμενο για το πρόγραμμα, η άμεση δημοκρατία ασκείται στους δρόμους των ευρωπαϊκών πόλεων από όσες/-ους μάχονται ενάντια «στα μέτρα λιτότητας και στις ξενοφοβικές πολιτικές», ενώ «το κοινοβούλιο [είναι πλέον] ένα ερείπιο». Στο πλαίσιο της αναζήτησης και διερεύνησης εκ μέρους της *Βουλής των Σωμάτων* διαφορετικών τρόπων άμεσης συμμετοχής στη δημοκρατία, οι διαφορετικές χωρικές διατάξεις που επιτρέπει το *Demos* στόχευαν να υποστηρίξουν και να πειραματιστούν με δημοκρατικές διαδικασίες. Το έργο έχει αναφορές τόσο στα σκαλοπάτια της Πνύκας (από τα

³⁸² Βλ. εικόνες του *Demos* εδώ: <https://thebreedersystem.com/activity/andreas-angelidakis-demos-d14> (ημερομηνία πρόσβασης 23/10/2020). Για κριτικές προσεγγίσεις, βλ. Tran 2017· Yalouri 2021b.

³⁸³ <http://www.documenta14.de/gr/public-programs/> (ημερομηνία πρόσβασης 23/10/2020).

οποία συμβολικά αφαιρεί το βήμα), το σημείο δηλαδή όπου συγκαλείτο η Εκκλησία του Δήμου της κλασικής Αθήνας, όσο και στις αθηναϊκές πολυκατοικίες, τις οποίες ο καλλιτέχνης αντιλαμβάνεται ως μια δημοκρατική μορφή δόμησης και κατοίκησης.³⁸⁴

Παρότι η εικόνα αυτή μοιάζει ανατρεπτική ως προς την επίσημη ελληνική προσκόλληση στην κλασική αρχαιότητα, η σχέση με αυτή στο ευρύτερο έργο του Αγγελιδάκη αναδεικνύεται πιο στενή. Το δημόσιο πρόγραμμα εκδηλώσεων σε επιμέλεια Paul B. Preciado, το οποίο προηγήθηκε των επίσημων εγκαινίων της d14 και όπου εντάσσεται και το *Demos*, πρότεινε μια υποτιθέμενη «αρχαιοελληνική» ελευθερία [freedom] σε αντιδιαστολή προς τη «νεοφιλελεύθερη» ελευθερία [liberty], υιοθετώντας έτσι, παρά την κριτική και χειραφετική στόχευσή του, μία στάση ηθικοπλαστική και γενικευτική, που νοσταλγεί και εμπνέεται, τελικά, από ένα εξιδανικευμένο αρχαιοελληνικό παρελθόν, αναπαράγοντας κυρίαρχους λόγους γύρω από τη δημοκρατία και την Ελλάδα ως γενέτειρά της (Yalouri 2021b). Η διπολική κατανόηση των δύο εννοιών της ελευθερίας και η εξιδανίκευση του παρελθόντος είναι κατά τη γνώμη μου το σημείο διαφοροποίησης πολλών πτυχών του δημόσιου προγράμματος από προσεγγίσεις στο πλαίσιο της έκθεσης, όπως αυτή του Ξαγοράρη, που αποδέχονται και ενσωματώνουν την αμφισημία και τις αντιφάσεις των ζητημάτων και των μορφών που μελετούν.

Τα ζητήματα που ανακύπτουν από το έργο του Αγγελιδάκη και ευρύτερα από άλλες δράσεις και εκθέματα του δημόσιου προγράμματος και του κυρίως σώματος της έκθεσης φωτίζουν τη συχνά αμφίθυμη σχέση της d14 με την αρχαιοελληνική κληρονομιά. Η κληρονομιά αυτή επιστρατεύτηκε σε κάποιες περιπτώσεις για να εκφραστούν κριτικές θέσεις σε ό,τι αφορά σύγχρονα ζητήματα που απασχολούν τις/τους συμμετέχουσες/-οντες καλλιτέχνιδες/-ες, χωρίς, όμως, να απευθύνονται εξίσου κριτικά στην αίγλη που αυτή ασκεί επάνω τους (Yalouri 2018a· 2021b· Zefkili 2021· 2017).³⁸⁵ Έτσι, μια πομπή αλόγων

³⁸⁴ Ιδίως λόγω της προσβασιμότητας στην ιδιοκτησία που εξασφάλισαν, ιδιαίτερα στα υποκείμενα της εσωτερικής μετανάστευσης του β' μισού του εικοστού αιώνα, τα οποία και στέγασαν σε μεγάλο βαθμό. (Angelidakis n.d., βλ. κεφ. 2) Το ενδιαφέρον του Αγγελιδάκη για τη συνομιλία μεταξύ ελληνικής αρχαιότητας και σύγχρονης δόμησης αλλά και των αξιών που κατά τη γνώμη του τις διέπουν και τις συνδέουν προκύπτει συνολικότερα στο έργο του, βλ. <https://www.e-flux.com/architecture/positions/151178/unauthorized/> (ημερομηνία πρόσβασης 23/10/2020).

³⁸⁵ Εξίσου, ο σχεδιασμός της d14 έχει αναφορές στην κλασική αρχαιότητα: η κουκουβάγια στο λογότυπό της, καθώς και τα κομμάτια λευκού μαρμάρου που χρησιμοποιήθηκαν για τη σήμανση των καλλιτεχνικών έργων στους εκθεσιακούς χώρους αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα. Μάλιστα, τα μάρμαρα είχε προβλεφθεί να λειτουργήσουν ως παγίδα για τις/τους επισκέπτριες/-τες της έκθεσης που ίσως να έμπαιναν στον πειρασμό να τα πάρουν. «Θα έπρεπε να κλατούν κατά τη διάρκεια της έκθεσης ή αργότερα [...], να γίνουν είδος καθημερινής χρήσης», αλλά και να λειτουργήσουν ως ένας «αξιωματικώς σύνδεσμος με τους καλλιτέχνες και τα έργα τους». Οι σχεδιαστές τους, Vier5, φαίνεται να αποπειράονται μια ιδιότυπη μνημειοποίηση της έκθεσης, προτείνοντας τα μαρμάρινα αντικείμενα ως άτυπα ή αυθόρμητα σουβενίρ. Πράγματι, κάποια από τα μάρμαρα εκλάπησαν, ωστόσο καθώς περνούσαν οι μέρες της έκθεσης διαπίστωσα ότι πολλά από αυτά τελικά

εμπνευσμένη από τη ζωφόρο του Παρθενώνα διασχίζει σύνορα μεταξύ Αθήνας και Κάσελ ώστε να σχολιάσει τη συνθήκη της μετανάστευσης (Birell 2017)· με στόχο τη «μνημειοποίηση της ιδέας της προσφυγικής κρίσης»³⁸⁶ στήνεται ένα λευκό μαρμάρινο αντίσκηνο που αντικρίζει την Ακρόπολη (Belmore 2017)· ένας μαυροντυμένος, τελετουργικός χορός αντιπαραβάλλει σύγχρονα ζητήματα που εντοπίζει στην Αθήνα με την κλασική πόλη-κράτος, εξιδανικεύοντας τη δεύτερη και συγκρίνοντάς την γενικευτικά ως προς άλλα συστήματα διοίκησης ανά τον κόσμο, αναπαράγοντας αφηγήματα ελληνικής ανωτερότητας (Μπρούσκου 2017). «Ελληνομανίες» στο πλαίσιο της d14 δεν προέκυψαν μονάχα σε ό,τι αφορά το παρελθόν, αλλά και το παρόν (Yalouri 2018a), συχνά μέσα από «νεο-πατριωτικές» (Stafylakis στο Tran 2017), γενικευτικές και εξιδανικευτικές αντιλήψεις για την πόλη, την κληρονομιά και τις/τους κατοίκους της ως μιας οιονεί φύσει ανατρεπτικής πρωτεύουσας της αντίστασης (βλ. κεφ. 2).

B.3. Επιστροφή στη σύγχρονη πόλη: το καλλιτεχνικό ενδιαφέρον για τη μοντέρνα αθηναϊκή δόμηση

Στην Αθήνα, όπως και στα Σκόπια, όπως θα δείξω στο τρίτο μέρος αυτού του κεφαλαίου, το ενδιαφέρον για την αστική δόμηση και κληρονομιά έχει ενταθεί (και) στο πεδίο της καλλιτεχνικής παραγωγής και των εκθέσεων της περιόδου που με απασχολεί. Καλλιτέχνιδες/-ες και αρχιτεκτόνισσες/-ες που συνομιλούν με τη σύγχρονη τέχνη επιδιώκουν τη μετατόπιση της συζήτησης από τη νοσταλγία για το νεοκλασικό παρελθόν της πόλης και τις εύκολες κριτικές γύρω από την «ασχήμια» της [η οποία παραδοσιακά αποδίδεται στην αντιπαροχή, την πολυκατοικία και την «άναρχη» ανάπτυξη (βλ. κεφ. 2)] στο πώς η όψη αυτή ενσωματώνει πολιτικές και οικονομικές επιλογές, επίσημες μεταπολεμικές ιδεολογίες και στρατηγικές, αλλά και τακτικές επιβίωσης που υιοθέτησαν οι κάτοικοι, νεοαφιχθείσες/-έντες και παλαιότερες/-οι.

Ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά τον ριζικό μετασχηματισμό του αθηναϊκού αστικού τοπίου μέσα από την πυκνή δόμηση και την αντικατάσταση μεγάλου μέρους των νεοκλασικών (και άλλων μονώροφων ή ολιγώροφων) κτιρίων από πολυκατοικίες στο πλαίσιο της αντιπαροχής, ο αρχιτέκτονας Χρήστος Κρητικός (2020) υποστήριξε ότι, σε αντίθεση με τα Σκόπια, η Αθήνα έχει την κληρονομιά «που επέλεξε».³⁸⁷ Με άλλα λόγια, τόσο το αναπόφευκτο του

κολλήθηκαν στη θέση τους, με αποτέλεσμα να μην μπορούν να μετακινηθούν. http://www.vier5.de/10/d14html/d14_start.html (ημερομηνία πρόσβασης 20/10/2020).

³⁸⁶ <http://www.in.gr/2016/10/05/culture/erga-tis-documenta-se-filoparroy-kai-lykeio/> (ημερομηνία πρόσβασης 21/10/2020).

³⁸⁷ Και πλέον, όπως υποστηρίζει, δημιουργεί νέα κληρονομιά μέσω των μετατροπών των διαμερισμάτων της αντιπαροχής σε *airbnb* (με σχεδόν πανομοιότυπο στιλ και αμφιλεγόμενα υλικά).

σεισμού του 1963 όσο και τα επίσημα γιουγκοσλαβικά σχέδια που ακολούθησαν, όρισαν μια μοντερνιστική κληρονομιά για τα Σκόπια, που δεν ήταν επιλογή των κατοίκων της. Παρά το γεγονός ότι στην πραγματικότητα ούτε και η όψη της Αθήνας ήταν ακριβώς επιλογή των κατοίκων της, εκεί είχαν μεγαλύτερα περιθώρια να αναπτύξουν ιδιωτικές πρωτοβουλίες μέσα στο πλαίσιο, όμως, που και σε αυτή την περίπτωση είχε ορίσει το κράτος: χωρίς κεντρικά οργανωμένο τρόπο, αλλά με κρατικές διευκολύνσεις.³⁸⁸

Όπως και στα Σκόπια, με το ζήτημα της αστικής δόμησης στην Αθήνα έχουν ασχοληθεί τόσο αρχιτεκτόνισσες/-ες όσο και καλλιτέχνιδες/-ες στο πλαίσιο καλλιτεχνικών έργων και συνεργασιών. Στη συνέχεια, θα με απασχολήσουν έργα και εκθέσεις τέχνης και αρχιτεκτονικής (ή μεταξύ των δύο πεδίων) που αναδεικνύουν και μνημονεύουν όψεις της σύγχρονης ιστορίας της ελληνικής πρωτεύουσας. Η πρώτη, ίσως, φορά που κλονίστηκε η κεντρική θέση της αρχαίας κληρονομιάς σε θεσμικό επίπεδο ήταν σε μια περίοδο πριν από αυτή που εξετάζω: συγκεκριμένα, το 2002 και, ίσως όχι συμπτωματικά, λίγο αφού είχε αναλάβει η χώρα τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 2004. Η έκθεση του ελληνικού περιπτέρου στην 8η Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής της Βενετίας με τίτλο «Αθήνα 2002 - Απόλυτος Ρεαλισμός» προέβαλε μια εικόνα της πόλης σημαντικά διαφορετική από εκείνες που στερεοτυπικά και εξιδανικευτικά περιλάμβαναν αρχαία μνημεία και νεοκλασικά κτίρια (Παναγιωτόπουλος 2011· Πετσίνη 2020· Koubis, Moutsopoulos, και Scoffier 2002). Αρνούμενοι να προβάλουν για ακόμα μια φορά, όχι μόνο τις ελληνικές αρχαιότητες, αλλά και τα «επιτηδευμένα», όπως τα χαρακτήριζαν, επιτεύγματα της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, οι επιμελητές της έκθεσης εστίαστηκαν στη σύγχρονη Αθήνα ως πόλη «που υφίσταται μια αέναη μεταμόρφωση την οποία κανείς δεν θέλει να δει ή να αναγνωρίσει» (Koubis, Moutsopoulos, και Scoffier 2002). Επιχείρησαν να αναδείξουν όσα έμοιαζαν να έχουν λάβει χώρα χωρίς σχεδιασμό και προγραμματισμό, τις ασυνέχειες και τα θραύσματα, το άτυπο και το αυθαίρετο· όσα, δηλαδή, διαρρήγνυν τις έως τότε κυρίαρχες αναπαραστάσεις της πόλης. Στις εικόνες που πρότεινε το ελληνικό περίπτερο, πρωτοστατούσαν κεραίες, κλιματιστικά, θερμοσίφωνες, απλωμένα ρούχα, πρόχειρες, ημιτελείς κατασκευές, κλουβιά ζώων, παλιά μηχανήματα (Παναγιωτόπουλος 2011). Εκείνο που γινόταν αντιληπτό έως τότε ως άτακτο

³⁸⁸ Ωστόσο, και στα σύγχρονα Σκόπια γίνεται φανερό πως η ιδιωτική πρωτοβουλία έχει επίσης σε μεγάλο βαθμό διαμορφώσει διαχρονικά την πόλη, όπως προκύπτει από διάφορες προσθήκες στα ήδη υπάρχοντα (σοσιαλιστικά) κτίρια, καταλήψεις πεζοδρομίων και δημόσιων χώρων από νέα και, κυρίως, από τη συνεχιζόμενη μη ανάληψη ευθύνης των κρατικών και δημοτικών αρχών για τέτοιου είδους εξελίξεις, τις οποίες ομάδες πολιτιστών/-ών τούς φέρνουν υπόψη.

και άσχημο άρχισε να ξεπροβάλλει κάτω από το μανδύα πολυτέλειας και λαμπρότητας που σήμανε η προετοιμασία της πόλης για τη διεξαγωγή των Ολυμπιακών Αγώνων.

Η έκθεση προκάλεσε έντονες αντιδράσεις, ενώ αποτέλεσε και αφορμή για κοινοβουλευτική επερώτηση. Οι επικρίτριες/-τές της τη χαρακτήρισαν «δυσφημιστική», «εγκληματική», «[αυτο]καταστροφική για τον τουρισμό» και «κακοποιητική» για τον χαρακτήρα της πόλης, επιβεβαιώνοντας, έτσι πως «το αθηναϊκό τοπίο εξακολουθεί να λειτουργεί, έμμεσα ή άμεσα, ως βήμα εθνικής επιβεβαίωσης» (Πετσίνη 2020, 89). Παρόλες τις αντιδράσεις, η έκθεση υπήρξε κατά τη γνώμη μου δηλωτική ενός επαναπροσδιορισμού του τι αξίζει να αναπαρασταθεί σε σχέση με την Αθήνα. Για να γίνει το βήμα αυτό, βέβαια, είχαν προηγηθεί δημοσιεύσεις αρχιτεκτόνων,³⁸⁹ που ήδη από τη δεκαετία του 1980 προσέγγισαν τους τρόπους που είχε εξελιχθεί η Αθήνα όχι ως πρόβλημα προς απόκρυψη αλλά ως παράγοντα που άνοιγε δυνατότητες για διαφορετικές, μη συμβατικές χρήσεις και ερμηνείες της πόλης και σχετιζόταν με την ταυτόχρονη ευπλαστότητα και ευαλωτότητα των αστικών χώρων καθώς και τη λειτουργικότητα και προσαρμοστικότητα των πολυκατοικιών.

Δέκα χρόνια μετά την 8η Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής στη Βενετία, η ελληνική συμμετοχή στη 13η, το 2012, σε επιμέλεια των αρχιτεκτόνων Πάνου Δραγώνα και Άννας Σκιαδά, στόχευε στην ανάδειξη νέων δημιουργικών πρωτοβουλιών στον χώρο της αρχιτεκτονικής, οι οποίες, παρά τις δυσκολίες που είχαν να αντιμετωπίσουν ενόψει της χρηματοπιστωτικής κρίσης «θα προμήνυαν ένα καλύτερο μέλλον για την πόλη και την αρχιτεκτονική της». Η έκθεση εστιάστηκε στην εξέλιξη της επώνυμης και ανώνυμης αθηναϊκής πολυκατοικίας από τη δεκαετία του 1950 μέχρι σήμερα, «στη διαδικασία παραγωγής αστικού τοπίου μέσω της επανάληψης μιας βασικής ενότητας» αλλά και σε προγράμματα αστικής ανάπλασης που θα λειτουργούσαν, υποτίθεται, ως απάντηση στην «αστική αποσύνθεση».³⁹⁰

Η κληρονομιά της αθηναϊκής δόμησης συνεχίζει να απασχολεί εξίσου εντατικά τη δημόσια σφαίρα και το πεδίο της τέχνης και της αρχιτεκτονικής ακόμη και μετά το πέρας της έρευνάς μου, όπως προκύπτει από ένα παράδειγμα που θα εξετάσω κατ' εξαίρεση. Πρόκειται για την πρόταση στην επιτροπή Εθνικού Αρχείου Μνημείων εκ μέρους της καλλιτέχνιδας Μαρίας Λάλου και του αρχιτέκτονα Skafte Aymo-Boot (2021), να προστατευθεί ως

³⁸⁹ Βλ. Frampton κ.ά. 1989· Αίσωπος και Σημαιοφορίδης 2001. Βλ. επίσης το περιοδικό Αρχιτεκτονικής, Τέχνης και Design, *Τεύχος* (1989-1993, εκδότες Γιώργης Σημαιοφορίδης, Γιώργος Τζιρτζιλάκης).

³⁹⁰ <https://www.archisearch.gr/calendar-of-events/made-in-athens-pavillion-of-greece-at-the-13th-international-architecture-exhibition-la-biennale-di-venezia-comissioners-curators-panos-dragonas-anna-skiada/> (ημερομηνία πρόσβασης 21/10/2020).

«εμβληματικό αρχετυπικό κειμήλιο της μοντέρνας Αθήνας» ο σκελετός μιας οικοδομής στον Άλιμο που βασίζεται κι εκείνος στην «επανάληψη μιας βασικής ενότητας».³⁹¹ Εκτός από τη σημασία της μορφής του κτιρίου ευρύτερα για την οικοδομική δραστηριότητα στην Αθήνα του β' μισού του εικοστού αιώνα και τη διαμόρφωση της σύγχρονης όψης της πόλης, οι Λάλου και Aymo-Boot στρέφουν την προσοχή και στην ιδιαίτερη ιστορία που αφηγείται ο συγκεκριμένος σκελετός γύρω από τη δημιουργία της συνοικίας του Αλίμου, τις πρώτες απεργίες για τα εργατικά δικαιώματα (Özdoğuran και Bergé 2022) και τη Ναζιστική κατοχή. Για τους Λάλου και Aymo-Boot, που χαρακτηρίζουν τη μεθοδολογία τους ως «σύγχρονη αρχαιολογία», ο σκελετός «έχει μια αρμονική αυστηρότητα που προσιδιάζει εκείνης των κλασικών Αθηναϊκών ερειπίων». Η εστίαση στη μοντέρνα ή/και τη σύγχρονη πόλη, η απενοχοποίηση του τσιμέντου και της σύγχρονης αστικής δόμησης, δεν συνεπάγονται, συνεπώς, αυτόματα και μια απομάκρυνση από τα κυρίαρχα αφηγήματα περί κλασικής αρχαιότητας, που κι εδώ, έμμεσα, αποδεικνύεται ένας άγρυπνος κριτής του τι θεωρείται σημαντικό και τι όχι (βλ. Yalouri 2001).

Η Αθηναϊκή δόμηση και τα αυθαίρετα έχουν απασχολήσει και τη σύγχρονη φωτογραφία στην Ελλάδα (Πετσίνη 2020).³⁹² Το έργο του φωτογράφου Γιάννη Θεοδωρόπουλου, *The Greek Party* (1999-2003, 2014), έχει ως σημείο εκκίνησης το σπίτι όπου μεγάλωσε στην Κάτω Πεύκη, μια πέτρινη βίλα της δεκαετίας του 1960. Το σπίτι, χαρακτηρίστηκε «παράνομη κατασκευή», κάτι που οδήγησε την οικογένειά του σε μακροχρόνιες δικαστικές διαδικασίες και στιγμάτισε τον ίδιο, «διαφοροποι[ώντας τον] από τα άλλα παιδιά της γειτονιάς». Η σειρά φωτογραφιών *Greek Party* εστιάζεται σε ως επί το πλείστον ανολοκλήρωτες «παράνομες κατασκευές» στα αθηναϊκά περίχωρα. Στις περιπλανήσεις του εκεί, παρατηρεί τη γρήγορη εξάπλωση της Αθήνας στις αρχές του 21^{ου}

³⁹¹ Η πρόταση παρουσιάστηκε στο πλαίσιο της εγκατάστασης *Αντιμνημείο* (2021) στον χώρο cross section archive που ίδρυσαν οι Λάλου και Aymo-Boot 2020 στα Εξάρχεια. Βλ. εικόνες του έργου: <https://theartnewspaper.gr/kritiki/to-antimnimeio-sto-cross-section-archive/> (ημερομηνία πρόσβασης 22/04/2023).

³⁹² Η Πηνελόπη Πετσίνη (2020) επισημαίνει πως το ενδιαφέρον για τη σύγχρονη πόλη είχε ήδη αρχίσει να προετοιμάζεται στο πεδίο της φωτογραφίας με την εμφάνιση της λεγόμενης «Νέας Ελληνικής Φωτογραφίας» τη δεκαετία του 1970. Τότε άρχισε να θεματοποιείται πιο συστηματικά η αστική καθημερινότητα και το κοινότοπο, η λεπτομέρεια, προσωπικές ιστορίες και ντοκουμέντα (Πετσίνη 2020). Στο πλαίσιο αυτό, αρχίζουν να αναδύονται «μετα-κλασικά» αστικά τοπία χωρίς, όμως, ιδιαίτερη θεσμική υποστήριξη (Stathatos 1988), αλλά με διάθεση ολοένα και περισσότερο κριτική (ή, έστω, αποστασιοποιημένη) ως προς τις επίσημες, τουριστικές, ή αρχαιοκεντρικές φωτογραφικές αναπαραστάσεις της πόλης. Με αυτόν τον τρόπο, επαναπροσδιορίζεται και στο πεδίο της φωτογραφίας το τι είναι άξιο να καταστεί φανερό και να μνημονευθεί. Ιδιαίτερα, μετά από τις επίσημες δοξολογίες των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004 (κατά τη διάρκεια των οποίων, μάλιστα, συγκαλύφθηκαν με φωτογενείς εικόνες κτίρια, σύγχρονα ερείπια και όψεις της πόλης που δεν εξυπηρετούσαν το κυρίαρχο αφήγημα) και κυρίως μετά από την χρηματοπιστωτική κρίση, η πόλη αναπαρίσταται ως αποσπασματική και κατακερματισμένη, μη ηρωική, συχνά μη φωτογενής, βρώμικη, καθημερινή (Πετσίνη 2020).

αιώνα ως «μια ατελείωτη προσμονή» μεταξύ αυθαιρεσίας, ελπίδας για ένα καλύτερο μέλλον, συντηρητισμού, αποστείρωσης και απουσίας κεντρικού σχεδιασμού, όπου τα πάντα γίνονται «για το μέλλον των παιδιών μας» (βλ. και Πετσίνη 2021).

Εικόνα 21: Δημήτρης Θεοδωρόπουλος, *The Greek Party* (1999-2003)



Σημείωση: εκτύπωση inkjet, 123 x 100 cm, © Δημήτρης Θεοδωρόπουλος (<https://yiannistheodoropoulos.work/series/constructions>)

Είδα για πρώτη φορά το *Greek Party* το 2014 στο Μουσείο Μπενάκη, στο πλαίσιο μιας ομαδικής έκθεσης της φωτογραφικής και καλλιτεχνικής κολεκτίβας *Depression Era*.³⁹³ Το «το μέλλον των παιδιών μας» έμοιαζε προδιαγεγραμμένο μέσα στην ευρεία απογοήτευση που επέφερε η χρηματοπιστωτική κρίση και τα μέτρα λιτότητας. Υπό το πρίσμα των εξελίξεων, τα εικονιζόμενα κτίρια έμοιαζαν να μνημονεύουν μια εποχή που είχε παρέλθει. Μαζί της, είχε συμπαρασύρει και τη μαζική επιδίωξη μιας συμβατικής οικογενειακής ζωής με τις ξέγνοιαστες, υποτίθεται, αποδράσεις στα περίχωρα. Τα κτίσματα, ήδη ερειπιώδη πριν ολοκληρωθούν,³⁹⁴ χωρίς τις/τους ανθρώπους που τα θεμελίωσαν να εικονίζονται γύρω τους, έμοιαζαν να βρίσκονται ταυτόχρονα σε έναν μάλλον ακινητοποιημένο, «μνημειακό» χρόνο,

³⁹³ Ιδρύθηκε το 2011 με στόχο αφενός να καταγράψει «μια εποχή όπου η έννοια της προόδου, η ιδέα της ανάπτυξης και το αντανάκλαστικό του να προσβλέπουμε σε ένα μέλλον δεν αποτελού[σα]ν πλέον κυρίαρχους τρόπους αντίληψης και δημιουργίας στον κόσμο» και αφετέρου να προτείνει νέους τρόπους έκφρασης στο μέλλον, πέρα από την εποχή της «κατάθλιψης»/«ύφεσης» [depression], <https://depressionera.gr/projects> (ημερομηνία πρόσβασης 12/04/2023).

³⁹⁴ Φυτά φύτρωναν μέσα και γύρω από τους τσιμεντένιους σκελετούς, που συχνά καλύπτονταν από γραψίματα και αφίσες. Αντίστοιχες εικόνες ανολοκλήρων ερειπίων επαναλαμβάνονταν εκείνη την περίοδο και εντός της πόλης, καθώς η ύφεση έπληξε την οικοδομή και πολλά κτίρια έμειναν για χρόνια στα τσιμέντα.

και σε ανοιχτή εκκρεμότητα μέχρι να παρέλθει, υποτίθεται, η κρίση.³⁹⁵ Οι φωτογραφίες με παρέπεμψαν, ακόμη, σε εκείνες ναών σε τουριστικούς οδηγούς. Οι γυμνές τσιμεντένιες κολώνες των κτισμάτων απογύμνωναν, στη σκέψη μου, επίσης το επίσημο ελληνικό αφήγημα και τις προσκολλήσεις του στην κλασική κληρονομιά, αποκαλύπτοντάς το και αυτό, ενόψει της κρίσης, ερειπειώδες.

Η πρώτη εικόνα που αντίκρισα μπαίνοντας στον εκθεσιακό χώρο του Μπενάκη ήταν μια μεγάλων διαστάσεων εκτύπωση από το *Greek Party*, τραβηγμένη αυτή τη φορά το 2014. Κατ' εξαίρεση, δεν απεικόνιζε ένα ακόμη αυθαίρετο κτίσμα. Απεικόνιζε, αντίθετα, με ένα μάλλον πικρό χιούμορ, έναν μεσήλικα άνδρα –τον φωτογράφο– με σαγιονάρες, άσπρο σλιπ και μπλουζάκι της Εθνικής Ελλάδας να κάθεται με ανοιχτά τα πόδια στη γνωστή λευκή πλαστική καρέκλα.

Εικόνα 22: Γιάννης Θεοδωρόπουλος, *Αυτοποτρέτο* (2014)



Σημείωση: εκτύπωση inkjet, © Γιάννης Θεοδωρόπουλος (<https://yiannistheodoropoulos.work/series/selfportraits>)

Το πορτρέτο ένιωσα πως αποκτούσε κι αυτό στις παρούσες συνθήκες χαρακτήρα μνημειακό. Ο ίδιος, αντικρίζοντας ακίνητος τον φακό, έμοιαζε επισφαλώς προστατευμένος³⁹⁶ από κλειστές πόρτες στο βάθος ενός οικιακού διαδρόμου και, κυρίως, ασφυκτικά περιστοιχισμένος από αυτές. Η φωτογραφία αναπαρήγαγε τη στερεοτυπική εικόνα του «Ελληνα άντρα», αλλά με μία, όπως θεώρησα, αντιστροφή: πληγείς από τις επιπτώσεις της

³⁹⁵ Βλ. και Yalouri 2016 σε ό,τι αφορά το αίσθημα της αναμονής και της εκκρεμότητας κατά την περίοδο της χρηματοπιστωτικής κρίσης στην Ελλάδα.

³⁹⁶ Ο ίδιος γράφει πως στα εσωτερικά των σπιτιών αναζητούσε «εμμονικά την ασφάλεια» που του έλειπε στο χαρακτηρισμένο ως «παράνομο» σπίτι όπου μεγάλωσε, <https://depressionera.gr/yiannis-theodoropoulos> (ημερομηνία πρόσβασης 12/04/2023).

οικονομικής και πολιτικής πορείας της χώρας, έμοιαζε με ένα ακόμα αυθαίρετο ερείπιο σε ατελέσφορη αναμονή,³⁹⁷ εγκατελειμμένο και παραδομένο όπως τα ανολοκλήρωτα κτίσματα στις υπόλοιπες φωτογραφίες της σειράς. Συμπύκνωνε εύγλωττα διεθνείς εικόνες και λόγους σε σχέση με τη λεγόμενη «ελληνική κρίση» και «τους Έλληνες», αποκτώντας κι εκείνη, όπως οι εικόνες από τα αυθαίρετα –ίσως αυθαίρετα, αλλά σε διάλογο με όσα συνέβαιναν γύρω μου– στο μυαλό μου έναν χαρακτήρα σχεδόν μνημειακό.

Σήμερα, όπως προκύπτει ως έναν βαθμό και από τα παραπάνω παραδείγματα, η αθηναϊκή δόμηση και το μπετόν δεν αποτελούν, πλέον, τόσο λόγους αιδούς, όσο πόλους έλξης του διεθνούς και εγχώριου ακαδημαϊκού, ερευνητικού, καλλιτεχνικού και τουριστικού ενδιαφέροντος. Σύμφωνα με απόφοιτο του Πολυτεχνείου, η εκτίμηση του τσιμέντου είναι κάτι «μαθαίνεται» στη σχολή. Οι αλλαγές στην πόλη δεν λαμβάνουν, συνεπώς, χώρα μόνο στο αστικό τοπίο, αλλά και στις θεσμικές και ευρύτερες αντιλήψεις γύρω από το τι είναι σημαντικό να αναδειχτεί, να μνημονευτεί ή και να διασωθεί.

B.4. Μνημειοποιώντας τους φοίνικες

Στην παρούσα υποενότητα θα διατηρήσω την εστίασή μου στη μνήμη και το μνημείο, ωστόσο υιοθετώντας –με αφορμή το πορτρέτο του Θεοδωρόπουλου– μια πιο ανοιχτή και δυναμική κατανόησή τους, σύμφωνα με τις θεωρητικές εξελίξεις της ανθρωπολογίας από τα τέλη του εικοστού αιώνα (Γιαλούρη 2010). Μέσα από παραδείγματα καλλιτεχνικών έργων που εστιάζονται στους φοίνικες της Αθήνας, υποστηρίζω όχι μόνο πως τα μνημεία δεν είναι απαραίτητα αμετακίνητα και σταθερά στον χρόνο, ούτε εξαρχής προγραμματισμένα να μνημονεύουν, αλλά και πως μνημεία μπορούν να αποτελέσουν και τα δέντρα ή τα φυτά.³⁹⁸

Σύμφωνα με μια ιστορία που έχει αναπαραχθεί σε σχετικά άρθρα σε δημοφιλή μέσα ενημέρωσης, το καλοκαίρι του 1927, αφαιρέθηκαν οι φοίνικες που είχαν φυτευτεί στην Ομόνοια, όχι μόνο για να εξυπηρετήσουν την κατασκευή του υπόγειου σιδηροδρόμου, αλλά και επειδή το δημοτικό συμβούλιο αποφάσισε ότι θύμιζαν πρωτεύουσα της Βόρειας Αφρικής. Άσχετα από το εάν η ιστορία αληθεύει, συνδέεται με τον αγώνα του ελληνικού κράτους, ήδη από τη δημιουργία του, να απαλλαγεί από το στίγμα της Ανατολής. Όμως, οι φοίνικες ενσωματώνουν περισσότερες συνδηλώσεις μεταξύ όχι μόνο εξωτισμού αλλά και πλούτου ή αίγλης, οι οποίες, αν και μοιάζουν αντικρουόμενες, συναντιούνται, ίσως, στα

³⁹⁷ Μια συνθήκη που χαρακτήρισε την περίοδο της οικονομικής ύφεσης (βλ. Yalouri 2016). Για πλήγμα στον ανδρικό στερεοτυπικό ρόλο λόγω των (έμμεσων) επιπτώσεων της παγκόσμιας οικονομικής ύφεσης στη Β. Μακεδονία, βλ. Mattioli 2020.

³⁹⁸ Βλ. τα έργα *Σχέδιο Φύτευσης* της Νατάσας Μπιζά (2014· Yalouri και Rikou 2021· Yalouri 2022) και *O Gosto Do Vivo* της Γουσέτη (2018). Περισσότερα: <https://archanthart.wixsite.com/archanthart/natasa-biza>, <http://www.fotinigouseti.com/index.php?page=o-gosto-do-vivo2> (ημερομηνία πρόσβασης 22/03/2023).

οριενταλιστικά, αποικιακά αφηγήματα του 19ου αιώνα.³⁹⁹ Όταν οι Ολυμπιακοί Αγώνες έλαβαν χώρα ξανά στην Αθήνα το 2004, μεγάλα χρηματικά ποσά δαπανήθηκαν αυτή τη φορά για την εισαγωγή και φύτευση φοινίκων λόγω της συμβολικής σύνδεσης του φυτού με τη νίκη. Η κίνηση αυτή, όμως, σήμαινε και το τέλος πολλών από τους φοίνικες της πόλης, καθώς μολύνθηκαν από το «κόκκινο σκαθάρι»,⁴⁰⁰ που έφτασε στη χώρα ταξιδεύοντας μέσα στα νέα δέντρα.

Το 2014-2015, σε μια συνεργασία μας με την καλλιτέχνηδα Ηώ Χαβιαρά με τίτλο *Ολυμπιακό Πνεύμα* ασχοληθήκαμε με τους φοίνικες που είχαν κατά καιρούς φυτευτεί –όπως υποθέσαμε λόγω των συνδηλώσεων πολυτέλειας– σε αυλές αστικών σπιτιών, μεσοαστικών εξοχικών στα περίχωρα, αλλά και σε δημόσιους χώρους της Αθήνας: ανάμεσα στα νεοκλασικά κτίρια του Πολυτεχνείου και της ΑΣΚΤ στα Εξάρχεια, ή στα παρτέρια λεωφόρων του κέντρου και της παραλίας. Τα δέντρα αυτά είχαν, πλέον, σε μεγάλο βαθμό καταστραφεί από το «κόκκινο σκαθάρι». Το έργο ξεκίνησε ως μια καταγραφή της ιστορίας των φοινίκων στη χώρα και συνέχισε ως μια φωτογραφική καταγραφή της σημερινής κατάστασής τους. Όπως γράψαμε στην περιγραφή του, με την εισαγωγή του σκαθαριού, το ολυμπιακό πνεύμα «μεταλαμπαδεύτηκε σε όλη τη χώρα», ξεραίνοντας τους φοίνικες με τρόπο που στα μάτια μας τους καθιστούσε «μνημεία»: μνημεία του τέλους μιας εποχής όπου χρήματα που (όπως φάνηκε αργότερα) δεν υπήρχαν, δαπανήθηκαν ώστε η Αθήνα να ανταπεξέλθει σε προσδοκίες και πρότυπα ολυμπιακών διαστάσεων. Οι ρημαγμένοι φοίνικες, όπως και οι κολώνες των μισοτελειωμένων κι ερειπωμένων κτισμάτων του Θεοδωρόπουλου, έμοιαζαν να συμπυκνώνουν το διάχυτο αίσθημα απογοήτευσης, παράδοσης και ήττας κατά την περίοδο της ύφεσης. Υπάρχοντας σε αυτή την κατάσταση, εξέθεταν την κενότητα των θριαμβευτικών ρητορικών της προηγούμενης περιόδου.

Το έργο μας, τελικά, δεν εκτέθηκε. Ένας από τους λόγους ήταν πως στο πλαίσιο της έρευνας διαπιστώσαμε ότι και άλλες καλλιτέχνιδες προσέγγιζαν τους φοίνικες της Αθήνας μέσα από αρκετά κοντινές με τη δική μας προβληματικές: πριν από εμάς η Ειρήνη Ευσταθίου (2011) πρότεινε μια προθήκη που με παρέπεμπε σε μουσείο, μέσα στην οποία

³⁹⁹ Ήδη από τον 18ο αιώνα, αλλά με κορύφωση τη Βικτωριανή περίοδο, μέλη της βρετανικής και ευρύτερα ευρωπαϊκής αριστοκρατίας περνούσαν τους χειμερινούς μήνες σε μεσογειακές περιοχές, όπως η Γαλλική Ριβιέρα. Την περίοδο εκείνη, η ενασχόληση με τους κήπους ήταν ιδιαίτερα έντονη και είδη που θεωρούνταν «εξωτικά», όπως οι φοίνικες και οι ευκάλυπτοι, φυτεύτηκαν εκεί από τις/τους νέες/-ους επισκέπτριες/-τες, οι οποίες/-οι συχνά έγιναν και ιδιοκτήτες ακινήτων και γης. Στο πλαίσιο αυτό, οι φοίνικες κατέληξαν να αποτελούν σήμα κατατεθέν της περιοχής, η οποία έχει συνδεθεί με τον πλούτο της ευρωπαϊκής ελίτ, αυξάνοντας και το συμβολικό κεφάλαιο του ίδιου του δέντρου. Αντίστοιχα, στην Αθήνα στα μέσα του 18ου αιώνα, η Βασίλισσα Αμαλία φύτεψε επίσης φοίνικες στον Βασιλικό (σήμερα Εθνικό) Κήπο, ανάμεσα σε άλλα φυτά που ταξίδεψαν από πολλά μέρη του κόσμου (Ισπανία, Βραζιλία, Αίγυπτο και αλλού).

⁴⁰⁰ *Rhynchophorus ferrugineus* (κόκκινος ρυγχωτός κάνθαρος).

τοποθέτησε φωτογραφίες, σχέδια και άλλα αντικείμενα σχετικά με τη φθορά των φοινίκων από το σκαθάρι.⁴⁰¹ Ύστερα από εμάς, την προσοχή της Βρετανίδας καλλιτέχνιδας και ιστορικού τέχνης, Navine Khan-Dossos, με ειδίκευση στην «οριενταλιστική ζωγραφική» και πεδίο έρευνας τη σχέση του Ισλάμ με την Δύση, τράβηξαν οι φοίνικες, λόγω του αναπαραστατικού τους φορτίου και της συμμετοχής τους στην κατασκευή εξωτικών εικόνων της Ανατολής (Giaimo 2016). Στο πλαίσιο του πρότζεκτ της με τίτλο *Φαντάσου ένα φοινικόδεντρο* (Khan-Dossos 2016), οι επισκέπτριες/-τες του Μουσείου Μπενάκη Ισλαμικής Τέχνης θα μπορούσαν να παρακολουθήσουν την τετράμηνη διαδικασία της δημιουργίας μιας τοιχογραφίας από την καλλιτέχνίδα, που καλύπτει πλέον μόνιμα ολόκληρο τον χώρο του κυλικείου. Ενθαρρύνονταν, μάλιστα, να συμμετάσχουν στη διαδικασία μοιραζόμενες/-οι ιστορίες γύρω από τους φοίνικες στην Αθήνα. Οι αφηγήσεις τους θα συνδιαμόρφωναν την τελική όψη του έργου, μαζί με τα γεωμετρικά μοτίβα της καλλιτέχνιδας, που, εμπνευσμένα από την ισλαμική τέχνη και τα εικονίδια των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, απεικονίζουν φοινικόδεντρα, κάμερες, σύννεφα, σήματα wifi, καλώδια, γλάστρες και άλλα. Δημιουργούν μια τυπολογία-συλλογικό αρχείο, που μνημονεύει, χωρίς να καταγράφει με τον αυστηρό, συμβατικό τρόπο των επίσημων αρχείων. Η ίδια, θεωρεί την τοιχογραφία της ως χωρικό και αφηγηματικό τοπίο [a landscape and a storyscape], που συνδέει τον εσωτερικό χώρο του μουσείου με τον έξω κόσμο, μέσα από τις ιστορίες και τις παρατηρήσεις των επισκεπτριών/-τών (Khan-Dossos 2017). Η έκθεση του έργου της στο Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης επέτρεπε επίσης στα μοτίβα της να συνδιαλλαγούν με εκείνα της συλλογής. Στο προστατευτικό περιβάλλον του μουσείου, η Khan-Dossos επιχειρεί μια διασωστική ή θεραπευτική επαναπλαισίωση των φοινίκων (βλ. B. Butler και Rowlands 2012). Ευελπιστεί πως «τα δέντρα δεν θα είναι πλέον το σύμβολο ούτε της Δύσης ούτε της Ανατολής».⁴⁰² Ο Derrida (1995, 16, 17), επεξεργαζόμενος την έννοια του αρχείου, υποστηρίζει πως για τη θέσμιση και τη λειτουργία ενός αρχείου είναι απαραίτητοι ένας «φύλακας» και ένας «εντοπισμός» – μια «τοπονομολογία». Ίσως, όμως, η συγκεκριμένη «τοπονομολογία» του Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης να καθιστά πολύπλοκη την απογύμνωση των δέντρων από το συμβολικό φορτίο που φέρουν σε σχέση με αναπαραστάσεις της «Ανατολής».

Η καλλιτέχνίδα Κατερίνα Κομιανού έχει κι εκείνη εστιάσει την προσοχή της στους φοίνικες της Αθήνας, μέσα από γλυπτά και μαυρόασπρες φωτογραφίες που παρουσίασε στο πλαίσιο της πτυχιακής της εργασίας στην ΑΣΚΤ. Αντλαμβάνεται τα δέντρα ως «τεκμήρια»

⁴⁰¹ Εικόνες του έργου: <https://eireneefstathiou.com/artwork/4180997-Full-of-Holes-Dying-as-a-Palm-Tree.html> (ημερομηνία πρόσβασης 14/04/2023).

⁴⁰² <https://www.elculture.gr/blog/imagine-palm-tree/> (ημερομηνία πρόσβασης 14/04/2023).

της κρίσης· σαν να «προσπαθούν να πάρουν τη δική τους θέση στην Ιστορία». Μέσα από τη γλυπτική της επιδιώκει «να μείνουν στον χρόνο αλώβητα».⁴⁰³ Την προσοχή μου τράβηξαν οι δραματικές νυχτερινές φωτογραφίες της, στις οποίες οι γυμνοί κορμοί των κατεστραμμένων δέντρων βρίσκονταν σε διάλογο με δημόσια γλυπτά –μαρμάρινα ή μπρούτζινα αγάλματα σε σημεία της πόλης που παρουσιάζουν, όπως μού είπε, ιστορικό ενδιαφέρον (προσωπική επικοινωνία, 2019). Η αντίστιξη αυτή θα μπορούσε, κατά τη γνώμη μου, να επιτρέψει τη διερώτηση κατά πόσο θα μπορούσαν οι ξεραμένοι φοίνικες να γίνουν και αυτοί αντιληπτοί ως μνημεία. Μάλιστα, το γεγονός ότι οι κορμοί τους αφαιρέθηκαν με γοργούς ρυθμούς από τον δημόσιο χώρο, καταδεικνύει, ίσως, το εφήμερο του χαρακτήρα και την περατότητα επίσης των υπόλοιπων μνημείων, καθώς και των αφηγημάτων που αυτά φέρουν.

Εικόνα 23: Navine Khan-Dossos, *Φαντάσου ένα φοινικόδεντρο* (2015)



Σημείωση: εγκατάσταση, © Navine Khan-Dossos, φωτογραφία: Γιάννης Χατζηασλάνης (<http://navinekdossos.com/works/imagine-a-palm-tree/imagine-a-palm-tree-installation/>)

Εικόνα 24: Κατερίνα Κομιανού, *Greece Crowns Byron* (2017)



Σημείωση: ψηφιακή εκτύπωση, © Κατερίνα Κομιανού (https://www.art-works.gr/wp-content/uploads/2019/12/komianou_greece-crowns-byron_2017-%CE%94%CE%B7-Katerina-698x600.png).

Το γεγονός ότι διαφορετικές καλλιτέχνιδες αποφασίζουν να ασχοληθούν με το θέμα των ξεραμένων φοινίκων στη μεταολυμπιακή Αθήνα, μάλιστα με αρκετά παρόμοιες προβληματικές, αναδεικνύει τη δύναμη των δέντρων αυτών να ανακαλούν όχι μόνο

⁴⁰³ https://www.youtube.com/watch?v=48YW4LHVP_4 (ημερομηνία πρόσβασης 14/04/2023).

οριενταλιστικές απεικονίσεις της Ανατολής ή τον πλούτο και την αίγλη των πόλεων της Γαλλικής Ριβιέρας ή της Καλιφόρνια, αλλά και την αίσθηση καταστροφής και απώλειας που συνδέθηκε με την περίοδο της «κρίσης» και του πλήγματος που επέφερε σε προηγούμενα αφηγήματα εθνικής δόξας. Η ανακλητική αυτή δύναμη, τους επέτρεψε να δράσουν, όπως έχουν και σε άλλες περιπτώσεις δράσει τα φυτά, ως «μνημεία και αφηγητές»⁴⁰⁴ πτυχών της ιστορίας που δρουν με μη κειμενικό τρόπο.

Η μνημόνευση μη ηρωικών όψεων της σύγχρονης ιστορίας και της πολιτικοοικονομικής συγκυρίας της Αθήνας μέσα από τους φοίνικες αντικατοπτρίστηκε αναπάντεχα, στο πλαίσιο της έρευνάς μου, και στα Σκόπια. Εκεί, φυτεύτηκαν 138 φοινικόδεντρα (και 1.100 σε ολόκληρη τη χώρα) στο πλαίσιο του Skorje 2014 με στόχο, όπως προκύπτει από δημοσιεύματα της περιόδου, να αυξήσουν την αίγλη της πόλης, που αναζητούσε ένα νέο πρόσωπο –κατά αντιστοιχία με την Αθήνα των Ολυμπιακών Αγώνων.

Εικόνα 25: Καλυμμένοι με νάilon φοίνικες στις όχθες του Βαρδάρη



Σημείωση: φωτογραφία δική μου, Ιανουάριος 2022.

Μοιραία, λόγω των χαμηλών θερμοκρασιών που επικρατούν στα Σκόπια τον χειμώνα, τα περισσότερα καταστράφηκαν και αντικαταστάθηκαν από άλλα δέντρα, ενδημικά. Ανάμεσα στα νέα μνημεία και τα διακοσμητικά ιστορικιστικά φώτα και κιγκλιδώματα, οι ελάχιστοι φοίνικες που επιβιώνουν καλυμμένοι με νάilon τον χειμώνα, στο πλαίσιο της ειδικής φροντίδας που χρειάζονται, μνημονεύουν τη σπατάλη και τις δόξες στις οποίες προσέβλεπε το Skorje 2014⁴⁰⁵ με τον ίδιο τρόπο που οι γυμνοί κορμοί στην Αθήνα θυμίζουν τη σπατάλη

⁴⁰⁴ Έτσι περιγράφει η καλλιτέχνης Φωτεινή Γουσέτη (2018) τα φυτά που έχει συλλέξει σε «βαριά φορτισμένες τοποθεσίες» που σχετίζονται με τη δουλειά και την αποικιοκρατία, στο πλαίσιο του έργου της *O Gosto Do Vivo*.

⁴⁰⁵ Βλ. βίντεο που καταγράφει ξερούς κορμούς μετρώντας παράλληλα πόσα χρήματα δαπανήθηκαν για τον κάθε ένα, σε μία διάταξη που θυμίζει βιντεοπαιχνίδι [<https://okno.mk/node/63652> (ημερομηνία πρόσβασης 14/03/2023)]. Η απροσδόκητη όσο και αμφισβητούμενη απόφαση της φύτευσης των φοινίκων, τα λάθη που

των Ολυμπιακών Αγώνων, καθώς και την αποτυχία των προσδοκιών αμφοτέρων. Τέλος, σε δύο πόλεις που καταβάλλουν διαχρονικά προσπάθειες κατάρριψης των οριενταλιστικών τους αναπαραστάσεων και των δεσμών με την «Ανατολή», η επιστροφή των φοινικόδεντρων, αυτή τη φορά με το πρόσχημα του κύρους, καθώς και η σημερινή κατάσταση των δέντρων αποτελούν, κατά τη γνώμη μου, ένα μνημείο σε αυτές τις αναπαραστάσεις και τη δυσκολία αποβολής τους.⁴⁰⁶

Γ. Μνήμη και λήθη στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή στα Σκόπια

Κατά τη διάρκεια ενός από τους τουριστικούς περιπάτους στο κέντρο της πόλης που παρακολούθησα (βλ. κεφ. 3), ο ξεναγός, που σε γενικές γραμμές υποστήριζε ότι το πρόγραμμα Skorje 2014 είχε συμβάλει στην «αναβάθμιση» της εικόνας της πόλης και την αύξηση του τουρισμού, πραγματοποίησε μια αναπάντεχη, όπως μου φάνηκε εκείνη τη στιγμή, σύγκριση: όπως ανέφερε, όσα άτομα θεωρούσαν τα νέα μνημεία ακαλαίσθητα ή/και υπερβολικά ακριβά ή δήλωναν ότι δεν μπορούσαν να ταυτιστούν με αυτά, θα έπρεπε να περιμένουν να δουν πώς θα τα αντιλαμβάνονταν οι επόμενες γενιές. «Σε κανέναν, άλλωστε, δεν άρεσε ο πύργος του Άιφελ όταν πρωτοστήθηκε στο Παρίσι»⁴⁰⁷, προσέθεσε.

Θα μπορούσε καμία/-είς να αντικρούσει ποικιλότροπα το επιχείρημα του ξεναγού. Το Skorje 2014 επιχείρησε να εγκαθιδρύσει ένα αισθητικό καθεστώς ριζικά διαφορετικό από εκείνο διεθνούς έκθεσης *Universelle* του 1889 στο Παρίσι.⁴⁰⁸ Η έκθεση χαρακτηριζόταν από τη μοντερνιστική αισθητική του τότε μέλλοντος, σε αντίθεση με το Skorje 2014, που άντλησε τις αισθητικές αναφορές του από το παρελθόν. Ακόμη, παρότι ο πύργος είχε κατασκευαστεί με στόχο να διαλυθεί ύστερα από κάποια χρόνια, εν τέλει κατά τη δεκαετία του 1960 κατέστη διατηρητέο μνημείο. Αντίθετα, το Skorje 2014, παρότι διατείνεται εξ αρχής μια υποτιθέμενα διαχρονική μνημειακότητα, έχει ήδη αρχίσει σε πολλά σημεία να καταρρέει, λόγω της προχειρότητας των κατασκευών και της χαμηλής ανθεκτικότητας των χρησιμοποιηθέντων υλικών. Η αναφορά, πάντως, στον πύργο του Άιφελ αποτελεί χαρακτηριστική ένδειξη των προσδοκιών με τις οποίες είχε επενδυθεί το πρόγραμμα ως «αιώνια μακεδονική κληρονομιά».

πραγματοποιήθηκαν, καθώς και η επιβάρυνση της οικονομίας της χώρας αποτέλεσαν συχνά αφορμή για χιουμοριστικά άρθρα και μιμίδια (βλ. Novinarski 2015).

⁴⁰⁶ Για τη σύνδεση φυτών με τη μνήμη στον δημόσιο χώρο βλ. και το πρότζεκτ *Ίχνη* της Iskra Dimitrova (2019). <https://iskradimitrova.wordpress.com/τραγη/> (ημερομηνία πρόσβασης 12/04/2023).

⁴⁰⁷ Στη συνέχεια διαπίστωσα ότι και την επιστημονική κοινότητα είχε απασχολήσει η σύγκριση μεταξύ του αντίκτυπου του Skorje 2014 και του πύργου του Άιφελ (Çavolli 2012· Taleski στο Αμυγδάλου et al. 2017).

⁴⁰⁸ Η έκθεση *Universelle* ήταν μια διεθνής έκθεση επιτευγμάτων στον τομέα της τεχνολογίας, της αρχιτεκτονικής και της επιστήμης, καθώς και καλλιτεχνικών έργων που διοργανώθηκε από τη Γαλλική Κυβέρνηση για την εκατονταετηρίδα από τη Γαλλική Επανάσταση. Δεσπόζον έκθεμά της ήταν ο πύργος που σχεδίασε ο μηχανικός γεφυρών Gustave Eiffel.

Όπως και στην Αθήνα, έτσι και στα Σκόπια, η καλλιτεχνική παραγωγή που αφορά τη μνήμη, τα μνημεία και την κληρονομιά θα μπορούσε να συνοψιστεί σε έργα και δράσεις που αποσκοπούν αφενός στην αμφισβήτηση και υπονόμευση κυρίαρχων αφηγημάτων και μνήμης –εν προκειμένω σε μεγάλο βαθμό εκείνων που εγκαθίδρυσε το Skopje 2014 στην πόλη– και αφετέρου στην ανάδειξη νέας μνήμης και κληρονομιάς ή/και τη διάσωση όσων τα εμπλεκόμενα υποκείμενα (ή θεσμοί) έκριναν άξια διατήρησης και επαπειλούμενα. Η διάκριση που προτείνω δεν είναι απόλυτη, αφού συχνά (ιδιαίτερα στα Σκόπια) τα ίδια άτομα κινούνται προς τις δύο αυτές κατευθύνσεις, επιλέγοντας μέσα και στρατηγικές ανάλογα με τις συγκυρίες.

Γ1. Παρωδώντας την παρωδία

Ενδεικτικό για το πώς κινήθηκαν καλλιτέχνιδες/ες ανάμεσα σε αυτούς τους δύο τρόπους δράσης είναι το έργο του καλλιτεχνικού διδύμου OPA [Obsessive Possessive Aggression] (Denis Saraginovski και Slobodanka Stevčevska). Ως καλλιτεχνικό δίδυμο, χρησιμοποιούν (και χρησιμοποιούσαν ακόμα περισσότερο στο παρελθόν) κριτικές καλλιτεχνικές πρακτικές που εστιάζονται στη μίμηση⁴⁰⁹ και το ψέμα και εργαλεία όπως η παρωδία και το χιούμορ με στόχο να θίξουν ζητήματα γύρω από τους μηχανισμούς διακίνησης της σύγχρονης τέχνης, την επιβεβλημένη εθνική ταυτότητα στο πλαίσιο του Skopje 2014, τις αλλαγές στην πόλη και τις θεωρίες συνωμοσίας, να ασκήσουν θεσμική κριτική, καθώς και να καταγγείλουν την έλλειψη δημοκρατίας στη χώρα. Έφτιαξαν, για παράδειγμα, μια σειρά από σοκολατάκια-μινιατούρες των νέων μνημείων, που έπρεπε καθημερινά να «καταπίνουν» (OPA 2012b· OPA στο Vilić 2013) οι κάτοικοι της πόλης (βλ. κεφ. 5).⁴¹⁰

⁴⁰⁹ Βλ. και Εισαγωγή, υποσημ. 41. Μιμητικές υπονομευτικές πρακτικές έχουν χρησιμοποιηθεί και θεωρητικοποιηθεί συστηματικά στη Γιουγκοσλαβία, όχι τόσο για λόγους λογοκρισίας, αφού ο κρατικός έλεγχος δεν ήταν αντίστοιχος με εκείνον της Σοβιετικής Ένωσης (βλ. κεφ. 3). Ιδιαίτερα, χρησιμοποιήθηκαν στο τέλος και μετά τη διάλυση της Ομοσπονδίας: σε καθεστώτα όπου το φαντασιακό της φαινόταν να ανήκει στο παρελθόν, έχοντας δώσει τη θέση του στη διαφθορά και τον συμβιβασμό. Η «μετάβαση» στον καπιταλισμό ήταν συχνά οδυνηρή διαδικασία, οι εθνικισμοί γνώρισαν ραγδαία άνοδο και εκφράστηκαν με βίαιο τρόπο, ενώ η υποσχόμενη δημοκρατία δεν φαινόταν να εφαρμόζεται (Arns 2012· Irwin Group 2006· Monroe [2005] 2008). Στη Β. Μακεδονία, παρότι μέλος της πρώην ομοσπονδίας, τέτοιου είδους καλλιτεχνικές στρατηγικές, όπως επίσης το χιούμορ ως καλλιτεχνικό εργαλείο δεν ήταν συνήθεις (Blackwood 2016). Υπό την επιρροή της ευρύτερης εξάπλωσής τους και σε χώρες της Δύσης κατά τις δεκαετίες του 1990 και 2000 (Σταυρακάκης και Σταφυλάκης 2008a· Boyer και Yurchak 2010) χρησιμοποιήθηκαν σε μεγάλο βαθμό, όπως και στην Ελλάδα, κατά τη δεκαετία του 2010. Την περίοδο αυτή, η Αθήνα και τα Σκόπια αντιμετώπιζαν σημαντικές προκλήσεις, ενώ εθνικά και πατριαρχικά αφηγήματα κατέκλυζαν τη δημόσια σφαίρα και χώρο (βλ. κεφ. 2, 3).

⁴¹⁰ Βλ. ενδεικτικά και τις δράσεις στον δημόσιο χώρο της Prva Archi-brigada (Graan 2013a), τη δράση της ακτιβιστικής χορωδίας *Raspeani Skopjani* (βλ. κεφ. 5), τις πολλαπλές δημόσιες ακτιβιστικές δράσεις με πρωτοβουλία του Nikola Pisarev (GAK-mobilna galerija), καθώς και πολλές από τις δράσεις και τα καλλιτεχνικά έργα που εκτέθηκαν στο πλαίσιο των εξωθεσμικών εκδηλώσεων της συλλογικότητας KOOPERACIJA (βλ. και κεφ. 3· Blackwood 2016).

Για τον σημειολόγο Aleksandar Takovski (2016), η πλούσια χιουμοριστική διαδικτυακή ακτιβιστική κριτική στο Skorje 2014 (με τη μορφή μιμίδιών, τουίτς κ.λπ.) δεν κατάφερε να προξενήσει ιδιαίτερο δημόσιο διάλογο, ούτε να κινητοποιήσει πολιτική δράση. Αντίθετα, αποτέλεσε αφορμή για την έκφραση της προσωπικής δυσαρέσκειας και της μετατροπής της σε γέλιο, δρώντας μάλλον αποσυμφορητικά για έναν κύκλο συμπαθουσών/-ούντων στον οποίο κυκλοφόρησε· ενδεχομένως, έτσι, να λειτουργήσει διαιωνιστικά ως προς το καθεστώς (Takovski 2016). Την ίδια στιγμή όμως, τόσο το χιούμορ όσο και η κριτική, μπορούν να επιτρέψουν την αντίληψη «της ενδεχομενικότητας, της ευθραυστότητας και της ευκαμψίας» εκείνου που ορίζεται ως αλήθεια (Bakalaki 2016). Εν τέλει, ακόμα και εάν δεν λειτουργούν ανατρεπτικά, τα αστεία μπορούν ίσως να αποτελέσουν τρόπο σφυγμομέτρησης μιας κοινωνίας (Christie Davies 2007· 2011· βλ. και Chaviara 2023 για την «αποτυχία» του χιούμορ).

Εκτός από τα διαδικτυακά μιμίδια, υπήρξαν καλλιτεχνικά ακτιβιστικά έργα που επιστράτευαν το χιούμορ ως εργαλείο κριτικής ή και ανυπακοής στην ισχύουσα τάξη πραγμάτων. Οι απόψεις σε σχέση με τη λειτουργία των έργων αυτών δίστανται. Καλλιτέχνιδες/-ες και ιστορικοί τέχνης από τα Σκόπια έχουν εκφράσει ενδοιασμούς και διαφοροποιούν τη δουλειά τους ως προς (χιουμοριστικές) μορφές καλλιτεχνικού ακτιβισμού στον δημόσιο χώρο γιατί αυτές, όπως υποστηρίζουν, ενέχουν τον κίνδυνο τους «διδασκισμού», της άσκησης «προπαγάνδας» και του «ελιτισμού» (Janchevski 2016, 43· Toshevski στο Blackwood 2016, 191).⁴¹¹

Όπως εξέφρασαν συχνά τόσο σε συζητήσεις μας όσο και σε δημόσιες παρουσιάσεις της δουλειάς τους στην Αθήνα και στα Σκόπια, οι OPA θεώρησαν ότι μετά τις πρωτόγνωρες πολιτικές που ακολούθησε η κυβέρνηση VMRO-DPMNE, καμία υπερταυτιστική ή υπονομευτική πρακτική δεν μπορούσε να υπερβεί «εκείνες που υιοθετούσε το ίδιο το καθεστώς» (Denis Saraginovski, Dana Stevčevska, προσωπική επικοινωνία, 2018). Αντιλαμβανόμενες/οι το έργο της συντηρητικής κυβέρνησης Gruevski ως «παρωδία» ή/και ως «υπερταύτιση», αλλά και σε συνάρτηση με τις παγκόσμιες εξελίξεις που αφορούν τη Νέα Δεξιά και την εποχή της μετα-αλήθειας, υποστήριξαν ότι το χιούμορ ως καλλιτεχνικό ακτιβιστικό εργαλείο δεν λειτουργεί πλέον εξίσου αποτελεσματικά όπως στο παρελθόν. Δεν είναι η πρώτη φορά που άκουσα να διατυπώνονται τέτοιοι προβληματισμοί από

⁴¹¹ Ορισμένες/-οι καλλιτέχνιδες/-ες και θεωρητικοί, μάλιστα, υποστηρίζουν πως το στοιχείο της παρωδίας αποδυναμώνει την ανατρεπτική δυναμική ενός κριτικού μιμητικού έργου καθώς προϋποθέτει το μοίρασμα της ευχαρίστησης μεταξύ της/του είρωνα και του μέρους του κοινού που μπορεί να καταλάβει το αστείο, γεγονός που διαιωνίζει τις κυρίαρχες αλήθειες και τις υπάρχουσες σχέσεις εξουσίας (Galia Kollektiv 2013).

καλλιτέχνιδες/-ες τόσο στα Σκόπια όσο και στην Αθήνα (βλ. και εισαγωγή, υποσημ. 42). Σε ανάλογο πνεύμα, ο συγγραφέας Ivan Šorov,⁴¹² παραδέχεται πως «κάποιες φορές ήταν εύκολο να γελοιοποιήσει και να παρωδήσει κανείς την ηλιθιότητα. Αλλά πολλές φορές ήταν σχεδόν αδύνατον –ο σατιριστής έρχεται σε αδιέξοδο όταν η ίδια η πραγματικότητα είναι παρωδία».

Το Skorje 2014 γίνεται αντιληπτό συχνά ως «παρωδία» της ίδιας της πόλης, αλλά και της αισθητικής των ευρωπαϊκών μητροπόλεων της Αναγέννησης και του Διαφωτισμού, ακόμη και της κλασικής Ελλάδας (βλ. και Popovski 2017). Όταν είχε, μάλιστα, πρωτοεμφανιστεί στα μέσα μαζικής ενημέρωσης και κοινωνικής δικτύωσης το διαφημιστικό του σποτ, με τις ρεαλιστικές τρισδιάστατες αναπαραστάσεις των επεμβάσεων που προγραμματίζονταν να γίνουν θεωρήθηκε ως «φάρσα», όπως μου μετέφεραν καλλιτέχνιδες/-ες στις μεταξύ μας συζητήσεις (βλ. και Janev 2017). Οι επεμβάσεις φαίνονταν τόσο πολυέξοδες και τέτοιας κλίμακας που πολλές/-οί ήταν πεπεισμένες/-οι πως το πρόγραμμα θα ήταν αδύνατο να εφαρμοστεί, δεδομένης της «ανικανότητας» και της συνηθισμένης «κλοπής κονδυλίων» εκ μέρους των κυβερνήσεων, όπως συχνά άκουσα. Ενόψει όλων αυτών, καλλιτέχνιδες/-ες αναζήτησαν (και) άλλες λύσεις.

Γ2. Τι θα θυμούνται οι επόμενες γενιές;

Στο *Bigger than life*, ένα μουσικό βιντεοδοκίμιο σε τέσσερις πράξεις που δανείζεται στοιχεία από την όπερα, ο Βόσνιος καλλιτέχνης Adnan Softic περιγράφει μια υποθετική σκηνή όπου ένα παιδί παίζει ανάμεσα στα νέα μνημεία του Skorje 2014, ενώ μέλη της οικογένειάς του το φωτογραφίζουν:

«Κι αργότερα όλοι αυτοί οι “ήρωες” βρίσκονται στις φωτογραφίες, στο περιθώριο ή στο φόντο. Κατά προτίμηση ανεστίαστοι. Σε πρώτο πλάνο [...] το παιδί βιώνει ένα έντονο αίσθημα ευτυχίας που μια μέρα θα γίνει αναπόσπαστο μέρος της βεβαιότητάς του». (Softic 2018, 19:40).

Ο Softic διερωτάται: «Ποιος θα μπορέσει να πείσει αυτό το παιδί σε δεκαπέντε χρόνια ότι αυτοί οι ήρωες [του Skorje 2014] δεν είναι οι πρόγονοί του;» Softic (2018, 19:50). Παρά το γεγονός ότι στο ερώτημα αυτό θα μπορούσαν να αντιπαρατεθούν νέα ερωτήματα (και ποιοι νοούνται, τελικά, ως οι αποδεκτοί πρόγονοι; Ποιος ορίζει ποια είναι η σωστή κληρονομιά και

⁴¹² Με το ψευδώνυμο Arslan Novinarski, υπήρξε συντάκτης της σατυρικής στήλης *Para vesti* [παρα-νέα/παραπληροφόρηση/ψεύτικα νέα] στην πολιτιστική ιστοσελίδα *Okno*, «σε μια απόπειρα να γίνει χρονικογράφος της διεστραμμένης πραγματικότητας» των μέσων της δεκαετίας του 2010 στα Σκόπια. <https://okno.mk/node/73128> (ημερομηνία πρόσβασης 21/12/2022).

ποια η λάθος, εάν όλες οι κληρονομίες αποτελούν κοινωνικές κατασκευές;), θεωρώ ότι οι ανησυχίες του Softic γύρω από την επιβολή ενός αρχαιοκεντρικού αφηγήματος στην πόλη, τις ριζικές μεταβολές που αυτό σήμανε στο αστικό τοπίο, καθώς και τις προεκτάσεις που μπορεί να έχει στο τι θα θεωρούν ιστορική αλήθεια οι επόμενες γενιές, αντικατοπτρίζουν εκείνες αρκετών υποκειμένων που απασχολούνται στην τέχνη, την αρχιτεκτονική (αλλά και τις κοινωνικές επιστήμες) στα Σκόπια. Για τα υποκείμενα της έρευνας, το Skorje 2014 ήταν ένα «σοκαριστικό», όπως το περιγράφουν, γεγονός που, σε συνδυασμό με την αυταρχική κυβερνητική ιδεολογία και την απαξίωση της σύγχρονης τέχνης, άλλαξε ριζικά την καθημερινότητα και την όψη της πόλης τους. Η ραγδαία αυτή αλλαγή τα ανάγκασε να αναζητήσουν επιτακτικά τρόπους επιβίωσης –ψυχικής και υλικής. Αυτός είναι και ο λόγος που, κατά τη γνώμη μου, η καλλιτεχνική τους παραγωγή εστιάστηκε, κατά την περίοδο της έρευνας, σε μεγάλο βαθμό γύρω από το πρόγραμμα.⁴¹³

Εικόνα 26: Adnan Softic, *Bigger than Life* (2018).



Σημείωση: video still, © Adnan Softic.

Κι εκείνα μέσα από το καλλιτεχνικό τους έργο, μέσα από δημόσιες συζητήσεις, συνεντεύξεις, καθώς και μέσα από τις συνομιλίες μας, έχουν θέσει ερωτήματα γύρω από την κληρονομιά του Skorje 2014, αλλά και ευρύτερα της πόλης. Πώς και εάν θα συντηρηθεί, πώς θα μνημονεύεται· αν ποτέ θα αποκτήσει τη δική του ζωή ως ερείπιο· αν οι παρούσες και οι επόμενες αρχές θα το διαχειριστούν ως μνήμη της πόλης που πρέπει να παραμείνει ως ίχνος του παρελθόντος ή αν θα πρέπει να εξαφανιστεί εντελώς· κατά πόσο θα είναι δυνατόν

⁴¹³ Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι οι συνομιλήτριες/-τές μου ήταν κατά μεγάλη πλειονοφία υποκείμενα που διαφωνούσαν πολιτικά με τις εξελίξεις της περιόδου (ένταση του εθνικισμού, καταπίεση των ΛΟΑΤΚΙ+ και γυναικών, γκριζάρισμα και απαλλοτρίωση των δημόσιων χώρων, βλ. κεφ. 3). Υπήρχαν, όπως έχω αναφέρει, και άλλα υποκείμενα τα οποία είτε συμμετείχαν άμεσα στο πρόγραμμα είτε διατείνονταν ότι η τέχνη θα πρέπει να λειτουργεί σε μια σφαίρα ανεξάρτητη από την καθημερινότητα και την «πολιτική», συνεχίζοντας το προηγούμενο καλλιτεχνικό έργο τους σε αυτό το πνεύμα.

οι επόμενες γενιές να αμφισβητήσουν τα αφηγήματα και τις αξίες τις οποίες (αξιώνει να) φέρει το υλικό περιβάλλον μέσα στο οποίο μεγαλώνουν –ιδιαίτερα οι γενιές που δεν έχουν τη μνήμη του πώς ήταν η πόλη πριν από τις εκτενείς παρεμβάσεις του προγράμματος.⁴¹⁴ και, τι θα θεωρούν εκείνες οι γενιές ως κληρονομιά· τέλος, κατά πόσο το Skorje 2014 μετατρέπει την «ανοιχτή πόλη» της «αλληλεγγύης» και της αδελφοσύνης σε έναν κλειστοφοβικό τόπο που προωθεί τους εθνικούς διαχωρισμούς (βλ. και Risteski 2016· Stojanova 2014).

Για να απαντήσουν σε τέτοια ερωτήματα, καλλιτέχνιδες/-ες και αρχιτεκτόνισσες/-ες προτείνουν τρόπους διαχείρισης του Skorje 2014 αλλά και γενικότερα της μνήμης στη Β. Μακεδονία μέσα από δημόσιες παρεμβάσεις, την κατασκευή αρχείων, εκδόσεις, στρογγυλές τράπεζες, καθώς και καλλιτεχνικές εκθέσεις και έργα.⁴¹⁵

Γ.2.ι. Αρχεία, καταγραφές και ιδρύματα

Οι OPA περιγράφουν την τέχνη τους ως «context-based», δηλαδή βασισμένη στο συγκεκριμένο, κάτι που τους ωθεί να χρησιμοποιούν κάθε φορά διαφορετικά εργαλεία και στρατηγικές. Στη θέση της παρωδίας, σήμερα αντιπροτείνουν «τακτικά δομικά παιχνίδια», την παρέμβαση σε θεσμούς και δομές, ακόμα και την ίδρυση νέων, ως μια πιθανή κατεύθυνση για την κριτική τέχνη σήμερα. Στο πλαίσιο αυτό, ίδρυσαν το υποτιθέμενο Ίδρυμα OPA [OPA Fondacija],⁴¹⁶ με στόχο «την ανάπτυξη πρακτικών, χρηστικών λύσεων και εποικοδομητικών καλλιτεχνικών πρακτικών, εναλλακτικών προς τις κριτικές». Όπως αναφέρουν στην ιστοσελίδα τους (και όπως διαπίστωσα συνομιλώντας και συνεργαζόμενη μαζί τους σε άλλα πρότζεκτ), το OPA Fondacija προέκυψε από την αναγκαιότητα για άμεση παρέμβαση στην κοινότητα και με την πεποίθηση ότι η αλληλεγγύη και η εκπαίδευση είναι ζωτικής σημασίας.

Το ίδρυμα διατηρεί χαρακτηριστικά των μιμητικών υπονομευτικών στρατηγικών στο βαθμό που νομικά δεν είναι ίδρυμα (δεν έχει νομικό πρόσωπο), αλλά επιδιώκει να λειτουργεί ως τέτοιο και να εμπνέει το κύρος ενός ιδρύματος. Υπό αυτή την ταυτότητα, παρέχει τεχνογνωσία και εξοπλισμό, καθώς και άλλες υπηρεσίες, όπως επαγγελματική φωτογράφιση και βιντεοσκόπηση εκδηλώσεων, σε άλλα ιδρύματα της τέχνης στη χώρα. Εκτός, όμως από τις υπηρεσίες που προσφέρει, το γεγονός ότι ονομάζεται και λειτουργεί ως ίδρυμα, «εκθέτει»

⁴¹⁴ Εξίσου, και με την εντατικοποίηση εθνικιστικών σεναρίων περί συνέχειας με την αρχαιότητα στα σχολικά εγχειρίδια κατά τη δεκαετία του 2000 και ιδιαίτερα μετά το 2006 (Stojanov 2012) και την επανεγγραφή της ιστορίας στις εγκυκλοπαίδειες της Ακαδημίας κατά τη διακυβέρνηση Gruevski (Risteski 2016). Ωστόσο, σημαντικές αναθεωρήσεις αυτών των αλλαγών πραγματοποιήθηκαν στη συνέχεια, με τη αλλαγή κυβέρνησης και τις επιτροπές για τον έλεγχο των σχολικών βιβλίων σε συνεργασία με αντίστοιχες στην Ελλάδα και τη Βουλγαρία.

⁴¹⁵ Ευρύτερα για τη στροφή στη μνήμη στη σύγχρονη τέχνη, βλ. Godfrey 2007· Yalouri 2018a.

⁴¹⁶ <https://o-p-a.org/opa-foundation/> (ημερομηνία πρόσβασης 01/06/2023).

την «αποτυχία» των δημόσιων πολιτιστικών ιδρυμάτων στη χώρα. Έχοντας ξεκινήσει σε μια εποχή που τα ιδρύματα του πολιτισμού φαίνονταν να αδιαφορούν ή και να απορρίπτουν τη σύγχρονη κριτική τέχνη, το OPA Fondacija καθιστά ακόμα πιο εμφανή την έλλειψή τους, αφού φαίνεται να καταλαμβάνει τη θέση τους, αναλαμβάνοντας τη δουλειά που θα έκαναν εκείνα (Blackwood 2020), εάν δεν «υπολειτουργούσαν» –μια λέξη που χαρακτηριστικά μού αναφέρουν υποκείμενα με τα οποία έχω συζητήσει σχετικά στα Σκόπια.

Οι OPA μού ανέφεραν ότι τις/τους απασχολούν οι μελλοντικές γενιές που θα γεννηθούν μετά το Skorje 2014,⁴¹⁷ ένας προβληματισμός που απαντάται και στο βίντεο του Softic. Ανησυχούν για το πώς οι πληροφορίες και οι μνήμες χάνονται σήμερα, αφού οι θεσμοί δεν φαίνονται πάντοτε πρόθυμοι να τις περισώσουν, αλλά και στον βαθμό που το πρόγραμμα ανάπλασης δεν άλλαξε απλώς τη μορφή της πόλης, αλλά επεδίωξε να ξαναγράψει την ιστορία διαφορετικά. Φοβούνται πως οι μελλοντικές/-οι πολίτισσες/-ες της χώρας θα γνωρίζουν ελάχιστα για τη γιουγκοσλαβική περίοδο· μια περίοδο, που ως «ανεπιθύμητη κληρονομιά» (Dimova 2019) όχι μόνο καλύφθηκε κάτω από αρχιτεκτονικές και πολεοδομικές επεμβάσεις, αλλά και υπονομεύθηκε στο πλαίσιο των αφηγημάτων της κυβέρνησης Gruevski. Την ίδια περίοδο, σημαντικά αρχεία καταστράφηκαν λόγω ατυχημάτων και έλλειψης μέριμνας, ενώ αντίστοιχη μοίρα είχαν και σημαντικά έργα δημόσιας τέχνης (βλ. κεφ. 3, Blackwood 2020).

Με βάση αυτούς τους προβληματισμούς, ανάμεσα στις δράσεις του OPA Fondacija ξεχωρίζει το ZaUm, ένα διαδικτυακό αρχείο που συγκεντρώνει, ψηφιοποιεί και δημοσιεύει σχολαστικά εικαστικούς καταλόγους, δημοσιεύματα, εικόνες και βίντεο που αφορούν τη μοντέρνα και τη σύγχρονη τέχνη της Β. Μακεδονίας. Το ZaUm ακολουθεί την τάση στη σύγχρονη τέχνη καλλιτέχνιδες/-ες να λειτουργούν ως ιστορικοί (Godfrey 2007).⁴¹⁸ Οι OPA θεωρούν ότι «η γνώση που χτίζεται διαγενεακά αποτελεί δημόσιο αγαθό» και ότι η πρόσβαση σε αυτήν θα έπρεπε να είναι ελεύθερη, κάτι το οποίο και επιδιώκουν να επιτύχουν μέσω του ZaUm. Ελλείπει αρμόδιων ιδρυμάτων που θα διέθεταν τον χρόνο, την τεχνογνωσία και τη διάθεση να πραγματοποιήσουν ένα αντίστοιχο εγχείρημα, το ZaUm είναι το πιο πλήρες αρχείο για τη σύγχρονη τέχνη στη χώρα, είναι μη κερδοσκοπικό και ελεύθερα προσβάσιμο.⁴¹⁹ Το ZaUm έχει προκαλέσει σύγχυση σε κριτικούς και ιστορικούς τέχνης: δεν

⁴¹⁷ Αξίζει να σημειωθεί ότι η Stevčevska είναι καθηγήτρια στο Τμήμα Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Αγ. Κυρίλλου και Μεθοδίου στα Σκόπια με ιδιαίτερα ενεργή δράση στο Πανεπιστήμιο.

⁴¹⁸ <https://arhiva.zaum.mk/> (ημερομηνία πρόσβασης 01/06/2023).

⁴¹⁹ Αντίστοιχα, με ιδιωτική πρωτοβουλία (της γκαλερίστριας Τζούλιας Δημακοπούλου) και για παρόμοιους λόγους –τη μη ανταπόκριση των αρμόδιων φορέων– έχει στηθεί και το εξίσου ενημερωμένο αρχείο του ΙΣΕΤ στην Αθήνα (2009), το οποίο το 2021 δωρίστηκε στην Εθνική Πινακοθήκη (Μποζώνη 2022).

έχει γίνει από επαγγελματίες αρχειοθέτιδες/-τες ή/και ιστορικούς, αλλά από καλλιτέχνιδες/-ες που αρνούνται να ορίσουν εάν είναι ή όχι καλλιτεχνικό έργο. Συμμετέχουν και συνδιαμορφώνουν έτσι τη συζήτηση περί των ορίων και του ορισμού της τέχνης, που έχει απασχολήσει έντονα την καλλιτεχνική σκηνή στα Σκόπια (Gelevski 2012· Jančevski 2020· Vilić 2019b), με αφορμή τόσο τις διεθνείς εξελίξεις στη σύγχρονη τέχνη (Ζήκα 2018· Bruguera 2020) όσο και την αναγκαιότητα παραγωγής εκτός των επίσημων θεσμών στις ιδιαίτερες συνθήκες των προηγούμενων ετών.⁴²⁰

Σε αντίστοιχο πνεύμα, αρχιτεκτόνισσες/-ες επιδιώκουν τη διάσωση ή μνημόνευση κτιρίων που κρίνονται σημαντικά για τη μοντερνιστική ιστορία της πόλης. Οι Ana Ivanovska Deskova, Jovan Ivanovski και Vladimir Deskov, αρχιτεκτόνισσες/-ες και διδάσκοντες αρχιτεκτονική σε εκπαιδευτικά ιδρύματα στα Σκόπια που καταγράφουν τη μοντέρνα αρχιτεκτονική κληρονομιά της πόλης μέσα από μακέτες, έχουν έντονη εκδοτική και εκθεσιακή δραστηριότητα τόσο στη Β. Μακεδονία όσο και στο εξωτερικό (βλ. ενδεικτικά: (J. Ivanovski κ.ά. 2015· Ivanovska Deskova, J. Ivanovski, και Deskov 2018)).⁴²¹ Για την έκθεσή τους με τίτλο *Επαπειλούμενα είδη* (2018) [Zagrozeni Vidovi], επέλεξαν έναν χώρο ασυνήθιστο για μια έκθεση αρχιτεκτονικής, το Μουσείο Φυσικής Ιστορίας στα Σκόπια.⁴²² Εκεί, παρουσίασαν αρχιτεκτονικές μακέτες μοντερνιστικών κτιρίων ανάμεσα στις βαριές, ξύλινες προθήκες που φιλοξενούν τη μόνιμη συλλογή του μουσείου με εξαφανισμένα ή υπό εξαφάνιση είδη.⁴²³ Σύμφωνα με την ομάδα, τα κτίρια τα οποία κατέγραψαν μέσω των μακετών σήμερα βρίσκονται σε κίνδυνο λόγω της φυσικής γήρανσης των υλικών (αφού τα περισσότερα ανήκουν στις δεκαετίες 1970-80), της αμέλειας και απαξίωσής τους εκ μέρους της κυβέρνησης Gruenski για πολιτικούς και ιδεολογικούς λόγους (βλ. και Janev 2015, 2017)

⁴²⁰ Με αρχεία ασχολείται επίσης ένα άλλο καλλιτεχνικό δίδυμο, που επιμελείται το καλλιτεχνικό πρότζεκτ και residency, *Press to Exit*, οι Jane Chalovski και Hristina Ivanoska. Τόσο στις ατομικές όσο και τις συνεργατικές τους δουλειές έχουν ασχοληθεί με γυναικείες μορφές της τοπικής ιστορίας που είχαν αναπτύξει φεμινιστική και σοσιαλιστική δράση, με τα αρχεία της ομάδας του Kenzo Tange, που είχε αναλάβει τον επανασχεδιασμό της πόλης μετά τον σεισμό του 1963 καθώς και με άλλα πρότζεκτ που αφορούν την ανάδειξη της ιστορίας της πόλης. Όπως και οι OPA, εστιάστηκαν στην επαπειλούμενη αρχειακή μνήμη και κληρονομιά και συγκεκριμένα στη διατήρηση και καλλιτεχνική ενεργοποίηση του αρχείου του Ινστιτούτου Αστικού Σχεδιασμού και Αρχιτεκτονικής των Σκοπίων, μεγάλο μέρος του οποίου καταστράφηκε σε φωτιά το 2017 (Kokalevski 2017).

⁴²¹ Το πρότζεκτ τους με τίτλο «Findings», που εκτέθηκε στη 14η μπιενάλε αρχιτεκτονικής στη Βενετία (2014) στόχο είχε να ανακαλύψει τι υπήρχε στην πόλη πριν το Skopje 2014 και να «φέρει στο φως τα χαμένα κτίρια των Σκοπίων». Οι τρεις αρχιτέκτονες, συνδιοργάνωσαν, μάλιστα σχετική έκθεση και εκδήλωση και στην Αθήνα, στο Μουσείο Μπενάκη με τον τίτλο *Μέλλον υπό Κατασκευή | Ο Δοξιάδης στα Σκόπια* (Δεκέμβριος 2018) σε συνεργασία με Ελληνίδες/-ες και διεθνείς συμμετέχουσες/-οντες. Η έκθεση και η ημερίδα αφορούσε τη συμβολή του μοντερνισμού στην ανοικοδόμηση της πόλης μετά τον σεισμό του 1963, με επίκεντρο τη δράση του πολεοδομικού-αρχιτεκτονικού γραφείου του Δοξιάδη.

⁴²² Εικόνες από την έκθεση: <https://marh.mk/zagrozeni-vidovi-izlozba/> (ημερομηνία πρόσβασης 23/04/2023).

⁴²³ βλ. και Dion και Marcoci 2004 για μια παρέμβαση στον χώρο του μουσείου με σημείο αναφοράς τις πρακτικές της αρχαιολογίας καθώς και τη μουσειακή θέσμιση και διαρρύθμιση.

–αν και σήμερα η απαξίωση συνεχίζεται– καθώς και των προσθηκών που τους έγιναν στο πλαίσιο του Skorje 2014. Η επιλογή του συγκεκριμένου εκθεσιακού χώρου προτείνει την ανάπτυξη μιας μεθοδολογίας για την αναγνώριση και ταξινόμηση «απειλούμενων» δειγμάτων αρχιτεκτονικής που εμπνέεται από εκείνη του μουσείου.

Η ομάδα υποστηρίζει ότι παρόλο που δεν κατάφερε να «σώσει» τα ίδια τα κτίρια, «κατάφερε τουλάχιστον να σώσει τη γνώση γύρω από αυτά».⁴²⁴ Η σωστική της προσέγγιση με παρέπεμψε σε εκείνη των ανθρωπολόγων των αρχών του εικοστού αιώνα ως προς τις κοινωνίες που «χάνονταν» με την εξάπλωση του νεωτερισμού και της εγχρήματης οικονομίας (Eriksen 2007), ίσως λόγω και των συνδέσεων με την εποχή που ενέπνεε η αισθητική του μουσείου. Μου έφερε, επίσης, στο νου τη δουλειά της Dossos, στην οποία οι φοίνικες μπαίνουν στο αρχείο και στο μουσείο κι αυτοί ως «είδη προς εξαφάνιση». Η έκθεση των Ivanovska Deskona, J. Ivanovski και Deskon συνδέεται με την ενασχόληση με τους φοίνικες στην Αθήνα, επίσης, μέσω μιας αντιστροφής που διαταράσσει τα όρια μεταξύ πολιτισμού και φύσης: ενώ φοίνικες μπορούν μετατρέπονται σε μνημεία, κτίρια επίσης μπορούν αντιμετωπίζονται σαν απειλούμενοι ζωντανοί οργανισμοί.

Μέσα από την έκθεση, η ομάδα επεδίωκε να αναδειχθεί το ίδιο το μουσείο, ως «ξεχασμένο αλλά πολύτιμο» και αυτό δείγμα μοντερνιστικής αρχιτεκτονικής. Ο χώρος του, μου θύμισε εκείνον του Μουσείου Ζωολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών με τις εξίσου παλιές ξύλινες προθήκες και τα ταριχευμένα ζώα σε κατασκευασμένα «φυσικά» περιβάλλοντα.⁴²⁵ Η έκθεση σε ένα τέτοιο περιβάλλον έμοιαζε πράγματι να νοσταλγεί μια χαμένη εποχή, ωστόσο, η έρευνα, η έκδοση σχετικών βιβλίων και η κατασκευή αρχείων κοιτάζει επίσης προς το μέλλον με στόχο, εν προκειμένω, την ενημέρωση, την αναγνώριση, αλλά και τη διατήρηση και φροντίδα της γιουγκοσλαβικής κληρονομιάς για τις επόμενες γενιές. Η Deskona, μάλιστα, είχε παρατηρήσει σε συζήτησή μας το 2018 ότι οι ραγδαίες αλλαγές που επέφερε το Skorje 2014 στα κτίρια της γιουγκοσλαβικής περιόδου και σε ολόκληρη την πόλη ήταν που κινητοποίησε τη στροφή του ενδιαφέροντος στα ως τότε απαξιωμένα γιουγκοσλαβικά κτίρια. Έτσι, η σοσιαλιστική κληρονομιά, ως ένα παρελθόν που κοιτούσε προς το μέλλον, προσέφερε δυνατότητες για αντίλογο στο όραμα του Skorje 2014 που, αντίθετα, αποσκοπούσε στον «εξαρχαϊσμό» της πόλης, κοιτώντας προς το παρελθόν (Amygdalou, Kritikos, και Tsiambaos 2018).

⁴²⁴ Όπως ανέφερε η Deskona σε διάλεξή της στο Μουσείο Μπενάκη, στα εγκαίνια της έκθεσης *Μέλλον υπό Κατασκευή: Ο Δοξιάδης στα Σκόπια*, 17/12/2018.

⁴²⁵ https://www.uoa.gr/to_panepistimio/moyseia/moyseio_zoologias/#post_img-1 (ημερομηνία πρόσβασης 23/04/2023).

Γ.2.ii. «Ενεργοποιώντας», διασώζοντας και μνημονεύοντας χώρους

Η ενασχόληση με χώρους που συνδέονται με τη σοσιαλιστική κληρονομιά χαρακτηρίζει το έργο και άλλων αρχιτεκτονιστών/-ων και καλλιτεχνιδων/-ών. Όπως έχω μέχρι στιγμής εξετάσει, οι αντιδράσεις στο Skorje 2014 συνδέονται άμεσα με τις τάσεις διατήρησης της σοσιαλιστικής μνήμης και των μνημείων. Συχνά, αποτελούν όψεις του ίδιου φαινομένου και πραγματοποιούνται από τα ίδια άτομα, όπως συμβαίνει στην περίπτωση των OPA ή του αρχιτέκτονα και καλλιτέχνη Filip Jovanovski, που σε συνεργασία με την επιμελήτρια Ivana Vaseva αποτελούν τον πυρήνα του «Πανεπιστημίου πραγμάτων που δεν μαθαίνονται» [Fakultet za raboti što ne se učat, στο εξής FRU]. Το FRU αποτελεί μη κυβερνητικό οργανισμό που εστιάζει τις δράσεις του στη σύγχρονη καλλιτεχνική και πολιτιστική παραγωγή, την καλλιτεχνική εκπαίδευση και έρευνα καθώς και την δεσμευμένη και συλλογική δράση. Το FRU υπήρξε ιδιαίτερα ενεργό στις κινητοποιήσεις κατά την περίοδο της εφαρμογής του Skorje 2014, όταν πολλά από τα μοντερνιστικά κτίρια της πόλης άλλαξαν μορφή και απέκτησαν ιστορικιστικές προσόψεις. Το *III θέσεις για το GTC*, ένα βιβλίο σε επιμέλεια FRU (Vaseva και Jovanovski 2015), καταγράφει τους αγώνες για την αποτροπή των επεμβάσεων στο ιστορικό εμπορικό κέντρο της σοσιαλιστικής περιόδου, Gradski Trgovski Centar [στο εξής GTC].⁴²⁶

Το GTC αναδείχτηκε συχνά στις συζητήσεις μου με αρκετά άτομα από τα Σκόπια ως ένα από τα πιο αγαπημένα κτίρια της πόλης, λόγω της «ανοιχτότητάς» του, μιας αξίας που είχα συναντήσει λίγα χρόνια νωρίτερα στην ξενάγηση του Ξαγοράρη στο μοντερνιστικό παρεκκλήσι του Μητσάκη. Αυτή επαναλαμβάνεται από συνομιλήτριες/-τές μου σε ό,τι αφορά τη Γιουγκοσλαβική κληρονομιά. Η «ανοιχτότητα» έχει αποτελέσει κεντρική αξία της μοντερνιστικής ανοικοδόμησης των Σκοπίων αλλά και την ευρύτερη ιδεολογική βάση του γιουγκοσλαβικού καθεστώτος (βλ. και Risteski 2016). Μέσα από συζητήσεις μου με κατοίκους, έχω διαπιστώσει ότι ο όρος χρησιμοποιείται με διαφορετικούς αλλά συγγενείς τρόπους. Από άτομα που εκτιμούν (έστω και κριτικά) τη Γιουγκοσλαβία, χρησιμοποιείται συχνά σε αντιδιαστολή προς την εσωστρέφεια των υπόλοιπων κομμουνιστικών καθεστώτων, όχι μόνο σε ό,τι αφορά την οικονομία, αλλά και τις ιδέες και την επικοινωνία με τη Δύση. Σε αυτό το πλαίσιο, αναφέρεται υπαινικτικά στην πολυπολιτισμικότητα και την ανεκτικότητα της ομοσπονδίας. Η ανοιχτότητα αναφέρεται επίσης στα μετασεισμικά Σκόπια ως τόπου *ανοιχτού* στον μοντερνιστικό αρχιτεκτονικό πειραματισμό, καθώς και ως πρωτεύουσας της

⁴²⁶ Εικόνες από το GTC και από τις διαμαρτυρίες: <https://architectuul.com/architecture/gtc-shopping-mall> (ημερομηνία πρόσβασης 21/04/2023).

διεθνούς αλληλεγγύης, ανοιχτής τόσο προς τις κομμουνιστικές χώρες όσο και προς τις καπιταλιστικές. Η συνεργασία με αμφότερες έχει εγγραφεί στον δημόσιο χώρο, με τρόπο τέτοιο ώστε να ενσωματώνει τα χαρακτηριστικά της προσβασιμότητας, της συμπεριληπτικότητας, της συνάντησης –της «ανοιχτότητας». Σε αντίθεση με τις ιδέες αυτές, το Skorje 2014 γίνεται αντιληπτό ως κατάληψη και κλείσιμο δημόσιων χώρων, τόσο χωρικό (μέσα από τη χρήση περιφράξεων, για παράδειγμα), όσο και σημασιολογικό: τα κρατικά αφηγήματα που εγγράφει το Skorje 2014 σε αυτόν διεκδικούν μονοσήμαντα, αποκλειστικά, αιώνια, μη συμπεριληπτικά νοήματα και υπό αυτή την έννοια, «κλειστά».

Στην περίπτωση του GTC, σε αντιδιαστολή προς την τυπική εικόνα ενός σύγχρονου εμπορικού κέντρου, το εσωτερικό του αποτελεί και έναν σκεπαστό δημόσιο χώρο είναι 24 ώρες ανοιχτός και προσβάσιμος, ακόμα και όταν τα μαγαζιά παραμένουν κλειστά. Λόγω του μεγάλου του μήκους του και της γειτνιάσής του με το διαμέρισμα που νοίκιαζα, το χρησιμοποίησα συχνά τις κρύες μέρες του χειμώνα ως ένα είδος «σκουληκότρυπας» όπως το αποκαλούσα, για να πηγαινοέρχομαι στο κέντρο της πόλης, δημιουργώντας, έτσι, και τους δικούς μου οικείους δεσμούς μαζί του. Το 2017, μετά από προσφυγή μεγάλης ομάδας δικηγόρων και με την υποστήριξη MKO και πολιτιστών/-ών, δικαστική απόφαση απέτρεψε το να αποκτήσει το GTC κι εκείνο ιστορικιστική πρόσοψη, όπως ήταν προγραμματισμένο.⁴²⁷ Σύμφωνα με συνομιλήτριες/-τές που συμμετείχαν σε αγώνες ενάντια στο Skorje 2014, αυτό επετεύχθη χάρη στη δράση της πρωτοβουλίας *Go Sakam GTC* [Αγαπώ το GTC] που δραστηριοποιείται από το 2013. Σύμφωνα με άλλα, που είχαν εξίσου θορυβηθεί με την προοπτική του μετασχηματισμού του GTC, αλλά βλέπουν με κάπως πιο σκεπτικιστικό τρόπο τη δράση των MKO, το κτίριο παρέμεινε ανέγγιχτο διότι ήταν τέτοιου μεγέθους ώστε τελικά το κράτος έκρινε ασύμφορη την αναδιαμόρφωση της πρόσοψής του. Όποιος και από τους δύο να ήταν ο λόγος, οι κινητοποιήσεις υπήρξαν μαζικές και συνοδεύτηκαν από συζητήσεις γύρω από τον δημόσιο χώρο στα Σκόπια και το τι είναι άξιο να διασωθεί.

Σε μία από τις συζητήσεις που έλαβαν χώρα το 2014 στο MKC (Πολιτιστικό Κέντρο Νεότητας) για την υπεράσπιση του GTC, ανάμεσα στις δράσεις που πρότεινε και τελικά διοργάνωσε το *Go Sakam GTC* ήταν η συμβολική περικύκλωση του εμπορικού κέντρου (Vaseva και Jovanovski 2015). Με αφορμή αυτή την απόφαση, η αρχιτεκτόνισσα Donja Bardzieva-Trajkovska διερωτάται γιατί οι συνομιλήτριες/-τές της έδιναν προτεραιότητα στη διάσωση του GTC και της μοντερνιστικής κληρονομιάς, ενώ την ίδια στιγμή σημαντικά

⁴²⁷ <https://fokus.mk/ustavniot-sud-dade-zabrana-gtts-da-se-obleche-vo-barok> (ημερομηνία πρόσβασης 22/04/2023).

δείγματα αρχιτεκτονικής από άλλες περιόδους βρίσκονται εξίσου υπό απειλή λόγω παραμέλησης. Αναρωτιέται εάν ο κόσμος θα αγκάλιαζε για παράδειγμα το Kurbinovo⁴²⁸ για να το σώσει, σε περίπτωση που υπήρχε αντίστοιχο κάλεσμα (Βλ. Bardzieva-Trajkovska στο Vaseva και Jovanovski 2015, 108). Όπως υποστηρίζει, «εάν δεν υπήρχε το Βυζάντιο, ούτε ο μοντερνισμός στα Σκόπια θα είχε υπάρξει».⁴²⁹

Ο Jovanovski αντιπροτείνει πως μέσα από τη νοσταλγία, αλλά και για άλλους λόγους (τους οποίους δεν διευκρινίζει) «το GTC καταφέρνει να ενεργοποιεί και να κινητοποιεί τους πολίτες» (Vaseva και Jovanovski 2015, 136). Οι επεμβάσεις του Skorje 2014, όπως ανέφερα και νωρίτερα, ανακίνησαν με έναν επείγοντα τρόπο την ανησυχία και το ενδιαφέρον για τη μοντερνιστική αρχιτεκτονική της πόλης και ενδυνάμωσαν την αντίληψή της ως κληρονομιάς για όσες/-ους προβληματίζονταν ή αγανακτούσαν με τις εθνικιστικές πολιτικές που είχαν υιοθετηθεί τα τελευταία χρόνια. Ο Jovanovski φαίνεται να επικαλείται, επίσης, τη δράση που είναι σε θέση να ασκήσει ένας χώρος, που, παρότι χρησιμοποιείται καθημερινά, γίνεται αντιληπτός ως μνημείο· ένα μνημείο που φέρει τις αξίες της μετασεισμικής ανοικοδόμησης της πόλης: αυτές της συνάθροισης, της ανταλλαγής και της «ανοιχτότητας». Σε αντιδιαστολή προς τα νέα κλειστά malls που εμφανίζονταν στα Σκόπια, αλλά και προς το Skorje 2014 που περιχαράκωνε με κάγκελα άλλοτε ανοιχτούς δημόσιους χώρους, ιδρύματα, βιβλιοθήκες και πανεπιστήμια,⁴³⁰ το GTC (και όχι η βυζαντινή κληρονομιά, την οποία άλλωστε ενσωμάτωνε το επίσημο αφήγημα και ας την παραμελούσε η κυβέρνηση) είχε αποκτήσει την απαραίτητη συμβολική σημασία, ικανή να κινητοποιεί.

Το FRU επεδίωξε, επιπλέον, να ενεργοποιήσει ένα εμβληματικό μοντερνιστικό κτίριο κατοικίας της δεκαετίας του 1940, που είχε παραχωρηθεί από τη Γιουγκοσλαβική κυβέρνηση στις/στους σιδηροδρομικούς υπαλλήλους. Το κτίριο, η είσοδος του οποίου παραμένει ανοιχτή, περιλαμβάνει μεγάλη εσωτερική αυλή, όπου μπορούν οι ένοικοι να συγκεντρώνονται, και αίθουσα κινηματογράφου, την ανακαίνιση της οποίας ο Jovanovski έθεσε στο επίκεντρο των δραστηριοτήτων του FRU στο κτίριο. Με αυτόν τον στόχο και με την υποστήριξη κυρίως ευρωπαϊκών ιδρυμάτων και ΜΚΟ η δραστηριότητα των οποίων

⁴²⁸ Η εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στο Kurbinovo διατρέχει και ήδη από τότε διέτρεχε τον κίνδυνο της κατάρρευσης, ενώ οι αγιογραφίες της καταστρέφονται από την υγρασία.

⁴²⁹ Όπως, πράγματι, διαπίστωσα διαβάζοντας για παράδειγμα τις συνεντεύξεις που συγκεντρώνει η καλλιτέχνης Elena Čemerska (2019) γύρω από το σοσιαλιστικό Μνημείο για την Ελευθερία στο ομώνυμο βιβλίο της, προκύπτει πως οι δημιουργοί του μοντερνιστικού μνημείου είχαν ως σημείο αναφοράς τόσο την αρχιτεκτονική όσο και την εικονογραφία που θαύμαζαν στους βυζαντινούς ναούς και ιδιαίτερα εκείνον του Kurbinovo.

⁴³⁰ Αποτρέποντας, σύμφωνα με συζητήσεις/-τές μου, έτσι, συγκεντρώσεις γύρω από αυτά, διαλύοντας στέκια δεκαετιών και διασπώντας τον δημόσιο χώρο και τη συνοχή της κίνησης στην πόλη.

εστιάζεται στα Βαλκάνια, καθώς και της ελβετικής κυβέρνησης,⁴³¹ το FRU διοργάνωσε ξεναγητικές δράσεις με την εμπλοκή των κατοίκων του κτιρίου αλλά και ηθοποιών. Σε αυτές, πραγματικά και μυθοπλαστικά στοιχεία της ιστορίας του κτιρίου αποτελούσαν όχι μόνο αφορμή για την ενημέρωση γύρω από το παρελθόν του, αλλά και πρό(σ)κληση για τη συνδιαμόρφωσή προτάσεων γύρω από το μέλλον του. Συγκεκριμένα, στο πλαίσιο ανοιχτών συζητήσεων, ηθοποιοί πρότειναν προκλητικές λύσεις, όπως η ιδέα ο χώρος να ιδιωτικοποιηθεί πλήρως και να δοθεί προς εκμετάλλευση. Η στρατηγική αυτή ενέτεινε το αγωνιστικό πνεύμα ανακινώντας τον διάλογο και εμπλουτίζοντας την επιχειρηματολογία και τις αντιπροτάσεις απέναντι σε τέτοιες ιδέες όπως αυτή. Η μακροχρόνια ενασχόληση του FRU με το κτίριο περιλάμβανε, επίσης, μεταξύ άλλων, την (μέχρι στιγμής ατελέσφορη) επικοινωνία με τις δημοτικές αρχές με στόχο την ανακαίνισή του.

Εικόνα 27: Filip Jovanovski, *Αν τα κτίρια μπορούσαν να μιλήσουν* (2017-8)



Σημείωση: δράση, © Filip Jovanovski (<https://arhiva.zaum.mk/koga-3zradume-du-3boryvate-if-buildings-could-talk/>).

Η «ανοιχτότητα» στο συγκεκριμένο παράδειγμα δεν περιορίζεται στην υπάρχουσα μορφή του κτιρίου ή τις επιδιώξεις του FRU (η ενεργοποίηση του κινηματογράφου, για παράδειγμα, θα καθιστούσε έναν κλειστό χώρο ανοιχτό τόσο σε ενοίκους όσο και σε κατοίκους της πόλης). Εμφανίζεται, κατά τη γνώμη μου, επίσης στην πρακτική των ανοιχτών, δημόσιων συζητήσεων που πραγματοποιήθηκαν για τις προοπτικές του κτιρίου, αλλά και ως ανοιχτότητα των νοημάτων: ποια μέρη των ξεναγητικών αφηγήσεων ήταν αλήθεια και ποια μυθοπλασία; Τι ιδέες θα επέφεραν οι δημόσιες συζητήσεις; Θα ήταν σε συμφωνία με το όραμα των συντελεστριών/-τών; Εξίσου, η ανοιχτότητα την οποία διαπραγματεύεται το έργο

⁴³¹ Ανάμεσα σε άλλους ευρωπαϊκούς φορείς και στο πλαίσιο της ιδέας της «κοινωνίας των πολιτών» που καλλιεργήθηκε μετά τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας, υποστηρίζει καλλιτεχνικές και πολιτιστικές δραστηριότητες στη χώρα.

του Ξαγοράρη στην Αθήνα αφενός προκύπτει από τη φόρμα του ναού, αλλά και από τη μη αποφασιστικότητα γύρω από τις μοντερνιστικές και άλλες αξίες που αυτός πρεσβεύει.

Καλλιτέχνιδες/-ες όπως οι Elena Čemerska και Verica Kovačevska, ή ο φωτογράφος Zoran Šekeron επιστρατεύουν προσωπικές οικογενειακές ιστορίες για να αναδείξουν ζητήματα μνήμης, καταγραφής, κατάδειξης, ανάδειξης που απασχολούν όχι μόνο τις/τους ίδιες/-ους, αλλά αφορούν και τη σύγχρονη ιστορία της χώρας. Η δουλειά της Kovačevska (*The House We Grew Up In* 2017) αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα. Ανασύροντας προσωπικές αναμνήσεις από το σπίτι της γιαγιάς της, καταγράφει τη σοσιαλιστική μετασεισμική αρχιτεκτονική και συγκεκριμένα τα λυόμενα σπίτια που είχαν προσφερθεί σε σεισμόπληκτες οικογένειες, ανάμεσα στις οποίες και η δική της, καθώς και τις παρεμβάσεις που έκαναν σε αυτά οι ιδιοκτήτριές/-ες τους.⁴³²

Αντίστοιχα, η Čemerska πραγματοποιεί μια έκθεση και μια έκδοση στη γκαλερί και εκδοτικό οίκο γύρω από το εικαστικό βιβλίο στα Σκόπια, *Privateprint*, με στόχο την πολυπρόσωπη αφήγηση της ιστορίας του παραμελημένου σοσιαλιστικού *Μνημείου για την Ελευθερία* στην πόλη Kočani, (και) με την ελπίδα της αναστήλωσης και επανενεργοποίησής του. Το μνημείο σχεδίασαν και ολοκλήρωσαν το 1981 ο αρχιτέκτονας Radovan Ragjenovik και ο αποθανών σήμερα πατέρας της και καλλιτέχνης Gligor Čemerski. Με αφορμή την έκδοση, συναντά κριτικούς τέχνης αλλά και παλιούς φίλους και συνεργάτες του, οι αφηγήσεις των οποίων συνδέουν την προσωπική με τη δημόσια ιστορία. Η ίδια βρίσκει στο μνημείο «έναν φίλο και έναν σύντροφο», που της έδωσε «κουράγιο και έμπνευση» ενόψει της κοινωνικής και πολιτικής πραγματικότητας της περιόδου (Čemerska 2019).

Κατά την έρευνά μου στα Σκόπια, μου έγινε σαφής η ανάγκη για ανάδειξη και διατήρηση κτιρίων, καλλιτεχνικών έργων, πολεοδομικών σχεδίων και όσων άλλων κρίνονται σημαντικά από τις/τους καλλιτέχνιδες/-ες που συνάντησα εκεί, είτε αυτό γίνεται με έναν περισσότερο αρχειακό τρόπο, είτε μέσα από προσωπικές ιστορίες, ή/και με την εμπλοκή άμεσα ενδιαφερομένων ομάδων. Η ανάγκη αυτή ήταν κάθε άλλο παρά ανεξάρτητη από εκείνη για ανοικοδόμηση του μέλλοντος. Οι αξίες και οι αισθητικές φόρμες της σοσιαλιστικής περιόδου αποτελούν συχνά μια ουτοπία από την οποία αντλούν έμπνευση για

⁴³² Γειτονιές που φιλοξένησαν τέτοιου είδους οικήματα (Kozle, Taftalidzhe) βρίσκονται επί του παρόντος σε μια διαδικασία «εξευγενισμού», με αποτέλεσμα τα λυόμενα να αντικαθίστανται από πολυτελείς κατοικίες (Dimova 2019). Σε άλλο της έργο, ανατρέπει στο οικογενειακό άλμπουμ και αντιπαραβάλλει φωτογραφίες δικές της και της κόρης της στα ίδια σημεία της πόλης και σε ίδια περίπου ηλικία. Μέσα από την αντιπαραβολή των ετεροχρονισμένων φωτογραφιών γίνονται αισθητές αλλαγές όπως αυτές που αφορούν το πράσινο ή τις επεμβάσεις του Skopje 2014 (From the family album, 2015-18). Εικόνες από τα έργα: <https://www.kovacevska.net/the-house-we-grew-up-in>, <https://www.kovacevska.net/from-the-family-album> (ημερομηνία πρόσβασης 24/04/2023).

να φανταστούν την κοινωνία και την πόλη που επιθυμούν. Μέσα από στρογγυλές τράπεζες, δημόσιες συζητήσεις, φεστιβάλ, εκθέσεις, καλλιτεχνικά έργα και προτάσεις για δημόσιες παρεμβάσεις μεταξύ τέχνης και αρχιτεκτονικής, άτομα και φορείς που δρουν στα πεδία αυτά επιδιώκουν την «εξυγίανση των θεσμών» και την εγκαθίδρυση νέας μνήμης και νέων κληρονομιών, καταθέτουν προτάσεις για το μέλλον του Skorje 2014 και ευρύτερα της πόλης και προτείνουν μια «κοινωνία υπό κατασκευή». Αυτός είναι και ο τίτλος της δέκατης τρίτης εκδοχής του φεστιβάλ AKTO (2018),⁴³³ οποία, λίγο μετά την αλλαγή κυβέρνησης και τη διακοπή του Skorje 2014, θέτει το ζήτημα της διεκδίκησης μιας «στρατηγικής θέσης του πολιτισμού και της τέχνης» στο μέλλον, αλλά μέσα από τη στροφή στο παρελθόν.⁴³⁴

Γ.2.iii «Απελευθερώνοντας» χώρο

Το μέλλον του Skorje 2014 πραγματεύεται η έκθεση «Απελευθέρωση του χώρου» [Osloboduvanje na prostorot] σε επιμέλεια Slobodan Veleviski και Marija Mano Veleviska (και οι δύο διδάσκουν αρχιτεκτονική στο Τμήμα Αρχιτεκτονικής στο Πανεπιστημίου Αγ. Κυρίλλου και Μεθοδίου στα Σκόπια) και με τη συμμετοχή τεσσάρων αρχιτεκτονικών ομάδων.⁴³⁵ Η έκθεση αποτέλεσε την πρόταση του εθνικού pavilion στο πλαίσιο της 16ης Διεθνούς Έκθεσης Αρχιτεκτονικής της Μπιενάλε της Βενετίας (2018), έναν χρόνο μετά την αλλαγή κυβέρνησης και τη διακοπή του Skorje 2014. Παρουσιάστηκε επίσης στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στα Σκόπια (Μάρτιος-Απρίλιος 2019) και συνοδεύτηκε από σχετική συζήτηση για το μέλλον του προγράμματος. Οι τέσσερις ομάδες παρήγαγαν αρχιτεκτονικές προτάσεις για σημεία της πόλης, τα οποία μέχρι πρόσφατα είχαν μοντερνιστικό χαρακτήρα, ωστόσο είχαν μεταβληθεί με επεμβάσεις του προγράμματος (προσθήκες νέων κτιρίων και γλυπτών, νέες προσόψεις).⁴³⁶

Στο εισαγωγικό κείμενο του καταλόγου της έκθεσης, οι Veleviska και Veleviski (2018) ισχυρίζονται, με τρόπο που θυμίζει μανιφέστο, ότι το Skorje 2014 «δεν είναι πρότζεκτ». Η

⁴³³ Που διοργανώνει κάθε χρόνο το FRU στη Bitola και ενίοτε στα Σκόπια (επιμ. Vaseva και Jovanovski). https://akto-fru.org/en/akto-13-Општество-во-изградба_society-under-construction/ (ημερομηνία πρόσβασης 01/04/2023).

⁴³⁴ «Τι μας προσφέρει το παρελθόν –το γιουγκοσλαβικό, το μοντερνιστικό, που τόσο πολύ απωθήθηκε την τελευταία περίοδο; Ποιες συλλογικές αξίες ξεχνιούνται και ποιες βρίσκονται στο στάδιο της μύησης; Και, είναι δυνατή η οικοδόμηση μιας κοινωνίας [...] αντιμετώπισης με όλα τα τραύματα και τις απογοητεύσεις την περασμένη περίοδο, χωρίς γρήγορη αποκατάσταση και σύντομη μνήμη;» https://akto-fru.org/en/akto-13-Општество-во-изградба_society-under-construction/ (ημερομηνία πρόσβασης 01/04/2023).

⁴³⁵ Αποτελούμενων από τις/τους Dejan Ivanovski, Filip Jovanovski, Blagoja Bajkovski, Marina Tomator, Lucija La Guza, Alessandro De Luca, Gordan Viteviski, Mila Dimitrovska, Vlado Danailov, Aleksandra Suleviska, Slobodan Veleviski, Maria Mano Veleviska.

⁴³⁶ Στο κυβερνητικό κτίριο, το κτιριακό σύμπλεγμα του ταχυδρομείου, τον δημόσιο χώρο μεταξύ του Βαρδάρη και της Εθνικής Σκηνής Όπερας και Μπαλέτου [Nacionalna Opera i Balet] και, τέλος, το κεντρικό πολυκατάστημα NA-MA. Οι προτάσεις περιλάμβαναν ανασχεδιασμούς των επεμβάσεων, προσθήκες και απομακρύνσεις στοιχείων.

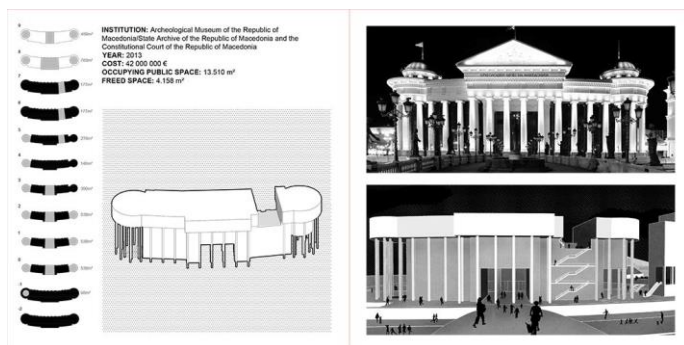
δήλωση αυτή μου υπενθύμισε την αντίστοιχη εκ μέρους μεγάλου τμήματος της καλλιτεχνικής σκηνής της πόλης αμφισβήτηση ότι τα γλυπτά και οι πίνακες ζωγραφικής που δημιουργήθηκαν στο πλαίσιο του προγράμματος ανήκουν στη σφαίρα της τέχνης (βλ. κεφ. 5). Και στις δύο περιπτώσεις, η αμφισβήτηση της ένταξης των πινάκων, των γλυπτών ή και ολόκληρου του προγράμματος στο είδος της παραγωγής την οποία υπηρετεί κάθε (συν)ομιλήτρια/-τής (τέχνη, αρχιτεκτονική), θα μπορούσε να ιδωθεί, ίσως, ως μια στρατηγική μη αναγνώρισης και απαξίωσης ολόκληρου του καθεστώτος που το συνέλαβε και παρήγαγε, καθώς και των αξιών που αυτό εκπροσωπούσε (Grigoriadou 2021, 173) (βλ. κεφ. 5).⁴³⁷

Το επιμελητικό κείμενο αλλά και οι αρχιτεκτονικές προτάσεις στο πλαίσιο της έκθεσης υπογραμμίζουν την ανάγκη για έναν συμπεριληπτικό, «ανοιχτό», και σε αυτή την περίπτωση, δημόσιο χώρο. Οι συμμετέχουσες/-οντες της έκθεσης καλούνται να καταστήσουν και πάλι ανοιχτό τον χώρο της πόλης μέσα από τις προτάσεις τους, «καθαρίζοντάς» τον, «απελευθερώνοντάς» τον από την «κατοχή» (B. Butler και Rowlands 2012, 147), της επίσημης, «κίβδηλης» κληρονομιάς (Graan 2013a). Στη λογική αυτή, μία από τις προτάσεις, με τίτλο *#Απελευθέρωση #Σύνδεση #Κάθαρση #Επαναπρογραμματισμός* [*#Osloboduvanje #Povrzuvanje #Pročistuvanje #Reprogramiranje*], επιτρέπει την οπτική «σύνδεση» με όσα επιχείρησαν τα κτίρια αυτά να αποκρύψουν, εν προκειμένω με τη γιουγκοσλαβική κληρονομιά του κτιρίου της Όπερας και Μπαλέτου, «αναπρογραμματίζοντας» τον δημόσιο χώρο με βάση την αξία της ανοιχτότητας. «Απελευθερώνει» τα κτίρια-τείχη που ανεγέρθηκαν στη βορειοανατολική όχθη του Βαρδάρη από τα διακοσμητικά ιστορικιστικά τους στοιχεία, κρατώντας μονάχα τα φέροντα. Η «απελευθέρωση» αυτή από το τρέχον ύφος γίνεται αντιληπτή επίσης ως μια αποκάθαρση από τις ανεπιθύμητες προσθήκες του προγράμματος ανάπλασης, το οποίο, άλλωστε, συχνά έχω ακούσει να χαρακτηρίζεται ως «καρκίνωμα» που εξαπλώνεται στην πόλη, ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα χρήσης της «νόσου ως μεταφοράς» (Sontag 1978).⁴³⁸

Εικόνα 28: Dejan Ivanovski, Filip Jovanovski, *#Osloboduvanje #Povrzuvanje #Pročistuvanje #Reprogramiranje* (2018)

⁴³⁷ Το πρόγραμμα ή/και ευρύτερα η διακυβέρνηση της εποχής χαρακτηρίζονται από κατοίκους και διεθνείς καλλιτέχνιδες/-ες, επιμελήτριες/-τές και ερευνήτριες/-τές ως «μη τέχνη», «μη project», «παρωδία», «κίβδηλα» [counterfeit], «simulacra» (Graan 2013a· Blackwood 2016, 27).

⁴³⁸ Αλλού [<https://arhitektri.mk/portfolio/aliquet-risus-a-tortor/> (ημερομηνία πρόσβασης 01/06/2023)], στη θέση της «απελευθέρωσης», αναφέρεται το «άνοιγμα» [opening] και, στη θέση της «κάθαρσης», το «ξεσκεπάσμα» [uncovering].



Σημείωση: ψηφιακή μακέτα της πρότασης. © Dejan Ivanovski, Filip Jovanovski (arhitektri.mk/portfolio/aliquet-risus-a-tortor/)

Οι λόγοι περί καθαρότητας (βλ. και Douglas [1966] 2005) δεν μπορούν παρά να φέρουν στο νου αντίστοιχες ρητορικές για τον δημόσιο χώρο: σχετικά με τα αυθαίρετα κτίσματα στον λόφο Gradište και την ανάπλαση του χώρου περιμετρικά του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, ή με την αφαίρεση από τον βράχο της Ακρόπολης στην Αθήνα των κτισμάτων περιόδων που δεν ταίριαζαν με το επίσημο αφήγημα (βλ. κεφ. 2, 3). Πρόκειται, ακόμα για μια ρητορική που έχει υιοθετηθεί επίσης από την ακροδεξιά στην Αθήνα, με μότο να «καθαρίσει ο τόπος» από μεταναστευτικά υποκείμενα, τα οποία νοούνται ως απειλή για το έθνος και απωθούνται –ή δολοφονούνται– στα σύνορα και των δύο χωρών. Γίνεται φανερό ότι εντελώς διαφορετικά καθεστώτα και δράστριες/-τες εμμένουν εξίσου στις έννοιες της καθαρότητας και του εξαγνισμού, γεγονός που με προβληματίσε ως προς την προσέγγισή τους. Είναι σημαντικό να τονιστεί πως η θέση, η ισχύς και τα κίνητρα όσων τις χρησιμοποιούν κάθε φορά διαφέρουν σε μεγάλο βαθμό. Ακόμα, η καθαρότητα γίνεται αντικείμενο διαπραγμάτευσης με έναν διαφορετικό τρόπο κάθε φορά: είναι άλλο να μιλά καμία/-είς για «καθαρότητα» του αίματος και για «καθαρότητα» του δημόσιου χώρου, ιδιαίτερα σε μια πόλη, όπως τα Σκόπια, που βρίσκεται ανάμεσα στις περισσότερο μολυσμένες του κόσμου.

Γ3. Ένα τσιμεντένιο αντίσκηνο στα Σκόπια

Τέλος, στο πλαίσιο της αναζήτησης των τρόπων μνημόνευσης στην τέχνη στα Σκόπια, θα αναφερθώ στο έργο των αρχιτεκτόνων Milan Mijalković και Sergej Nikoljski, με τίτλο «Η σκηνή: Σόδομα και Γόμορρα». Πρόκειται για ένα αντίσκηνο από μπετόν, που στήθηκε το 2013 στο κεντρικό πάρκο της πόλης απέναντι από το Δημαρχείο, μετά από πρόσκληση της προέδρου του Συλλόγου Αρχιτεκτόνων, Danica Pavlovska.⁴³⁹ Το δημόσιο γλυπτό, όπως

⁴³⁹ Και με την υποστήριξη των ALL RIGHT, ADING, Association of Architects of Macedonia, Πόλης των Σκοπίων. <https://milanmijalkovic.com/Sodom-and-Gomorrah> (ημερομηνία πρόσβασης 22/11/2022).

γίνεται φανερό μέσα από την ιστοσελίδα του Mijalkonić, επιδιώκει να λειτουργήσει ως ένα αρχετυπικό σύμβολο ανοιχτό σε πολλές και διαφορετικές ερμηνείες και με διαφορετικές παραπομπές, όλες τους, όμως, αλληλοσυνδεόμενες.

Την πρώτη φορά που αντικρύσαμε το μνημείο σε μια βόλτα στο πάρκο με έναν φίλο από τα Σκόπια, πριν μάθουμε ακόμα τον τίτλο και την ιστορία του, δεν μπορούσαμε να καταλάβουμε περί τίνος επρόκειτο και γιατί βρισκόταν εκεί. Ο φίλος, αφού το περιεργάστηκε προσεκτικά κάνοντας κι έναν-δύο κύκλους γύρω του, το χαρακτήρισε «άχρηστο», «δηλωτικό παρά δεικτικό». Όταν τον ρώτησα τι εννοούσε μου απάντησε πως κατά τη γνώμη του το έργο «έδειχνε τι μπορεί να σημαίνει φιλοξενία, αλλά, τελικά, δεν την προσέφερε», καθώς δεν ήταν δυνατόν κανείς/-μία να εισχωρήσει στο εσωτερικό του και να βρει καταφύγιο ή να παίξει, εάν υποθέσουμε ότι απευθύνεται στα παιδιά του πάρκου. Αναζητώντας, ωστόσο, αργότερα εικόνες του έργου στο διαδίκτυο εξεπλάγην ευρισκόμενη μπροστά σε μια φωτογραφία στην οποία παιδιά έχουν σκαρφαλώσει στην τριγωνική σκεπή και χρησιμοποιούν το τσιμεντένιο αντίσκηνο ως τσουλήθρα/παιχνίδι. Η εικόνα αυτή⁴⁴⁰ αποτέλεσε άλλο ένα δείγμα της αποδέσμευσης (και της «ανοιχτότητας» του νοήματος) των μνημείων στον δημόσιο χώρο, τόσο από τις πιθανές προθέσεις της/του δημιουργού τους όσο και από το πλαίσιο το οποίο στηρίζει την κατασκευή τους (βλ. Γιαλούρη 2010).

Στην ιστοσελίδα του Mijalkonić⁴⁴¹ διάβασα λίγο καιρό αργότερα πως η σκηνή συμβολίζει ταυτόχρονα την ελευθερία και την προστασία των νομάδων (γενικώς). Το έργο επιδιώκει επίσης να λειτουργήσει ως μια υπενθύμιση της αντίστασης των κοινωνικών κινημάτων απέναντι στις εκάστοτε εξουσίες, ιδιαίτερα στο πλαίσιο του κινήματος Occupy, για το οποίο τα αντίσκηνα αποτέλεσαν σημείο αναφοράς. Η εφήμερη αρχιτεκτονική τους υπενθυμίζει την ευαλωτότητα και την άνιση θέση ισχύος στην οποία βρίσκονταν οι διαδηλώτριες/-τές. Η τρίτη παραπομπή του έργου αφορά τα μετασεισμικά Σκόπια. Με αφορμή τις εκδηλώσεις του 2013 για τα πενήντα χρόνια από τον σεισμό του 1963, οπότε και στήνεται το γλυπτό στο πάρκο, αυτό λειτουργεί επίσης ως μνημείο στην αλληλεγγύη.⁴⁴² Με τη βοήθεια εθελοντριών/-τών και ενώσεων νεολαίας της Γιουγκοσλαβίας είχε τότε στηθεί στα Σκόπια ένας μεγάλος αριθμός αντίσκηνων, καταλυμάτων έκτακτης ανάγκης, τα οποία είχαν προσφερθεί στη χώρα ως εξωτερική βοήθεια, στο πνεύμα της διεθνούς αλληλεγγύης.

⁴⁴⁰ <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1045417015508212&set=a.1045416998841547> (ημερομηνία πρόσβασης 22/11/2022).

⁴⁴¹ <https://milanmijalkovic.com/Sodom-and-Gomorrah> (ημερομηνία πρόσβασης 22/11/2022).

⁴⁴² Όπ.π.

Όπως σημειώνεται και στην ιστοσελίδα του Mijalković, το ουτοπικό κοινωνικό μοντέλο που προβαλλόταν κεντρικά εκείνη την περίοδο προϋπέθετε την «ανοιχτότητα». Αναδεικνύεται εδώ, ίσως, μια διφορούμενη πτυχή της έννοιας: αν ο σεισμός ήταν μια σχεδόν ολοκληρωτική καταστροφή, όπως και αυτή στα Σόδομα και τα Γόμορρα, στην οποία παραπέμπει ο τίτλος του έργου, η μη ολοκλήρωση των ελπιδοφόρων προγραμμάτων φαίνεται να άφησε επίσης την πόλη και τις/τους κατοίκους της σε μια ατέρμονη, καθηλωτική, αναμονή ή, μάλλον, εκκρεμότητα –όμοια με αυτή που ενσωματώνουν στα αυθαίρετα του Θεοδωρόπουλου. Η αίσθηση αυτή, μάλιστα, φαίνεται να διαιωνίζεται και στη μετασοσιαλιστική περίοδο, όπως παρατηρεί ο κοινωνικός Veselinović (2021).

Το τσιμεντένιο αντίσκηνο των Mijalković και Nikoljski, στο οποίο οι δύο δημιουργοί δεν θέλησαν να προσδώσουν μία και μοναδική ερμηνεία, απηχεί, κατά τη γνώμη μου, όχι μόνο την αλληλεγγύη στα μετασεισμικά Σκόπια, που συνδέθηκε άμεσα με το τσιμέντο ως υλικό ανοικοδόμησης της μοντέρνας πόλης, αλλά και το αίσθημα του παγώματος, όπως προκύπτει από τη μετατροπή της Ιουδίθ σε στήλη άλατος, όταν γύρισε να κοιτάξει την πόλη της που καταστρεφόταν στο αντίστοιχο βιβλικό επεισόδιο. Η αντίληψη του γιουγκοσλαβικού παρελθόντος ως καλύτερου από ένα αβέβαιο μέλλον που δεν έρχεται μπορεί να έχει έναν παραλυτικό αντίκτυπο στις ζωές των κατοίκων. Η μονολιθική σκηνή, μάλιστα, δεν επιτρέπει την είσοδο στο εσωτερικό της, παραμένοντας κατά έναν τρόπο «μη λειτουργική»⁴⁴³ (με εξαίρεση το παιχνίδι των παιδιών γύρω της). Έτσι, και σε συνδυασμό με το γεγονός ότι ζυγίζει πέντε τόνους, αντί για μνημείο στη νομαδικότητα, την κίνηση και την ελευθερία, μπορεί κάλλιστα να μνημονεύει και να εξυμνεί το ακριβώς αντίθετο. Οι παραδοσιακές αντιλήψεις για τις αναφορές, τους συμβολισμούς και τις χρήσεις ενός αντίσκηνου καταρρέουν με «σουρεαλιστικό» τρόπο, όπως αναφέρεται στην ιστοσελίδα του έργου.

Η περιγραφή κλείνει με την αναφορά στο Skorje 2014 και τη μνημειακότητα που αυτό επέβαλε στην πόλη μέσα από τα πολυάριθμα μπρούντζινα αγάλματα σημαντικών προσωπικοτήτων και τις ιστορικιστικές προσόψεις και κατασκευές. Το αντίσκηνο ως θέμα του «Σόδομα και Γόμορρα» φαίνεται να σχολιάζει τη μνημειακότητα του προγράμματος, χρησιμοποιώντας, μάλιστα, το τσιμέντο, ένα υλικό το οποίο συχνά καλύφτηκε από τις νεο-

⁴⁴³ Στην αφίσα για τα αποκαλυπτήρια του έργου οι δημιουργοί αναρωτιούνται κατά πόσο μια πέτρινη σκηνή μπορεί να λειτουργήσει ως «μνημείο ελευθερίας». Αντιπαραβάλλουν την εξιδανίκευση και την υποτιθέμενη αιωνιότητα των μνημείων με την εφήμερη, «ελαφριά κατασκευή» ενός αντίσκηνου, που όμως σε αυτή την περίπτωση είναι παραδόξως φτιαγμένο από τσιμέντο, ένα υλικό υψηλής αντοχής. <https://milanmijalkovic.com/Sodom-and-Gomorrah> (ημερομηνία πρόσβασης 22/11/2022). Βλ. και αντίστοιχους λόγους γύρω από τη μαρμάρινη σκηνή της καλλιτέχνιδας Rebecca Belmore στο πλαίσιο της d14 στην Αθήνα, σε αυτή την περίπτωση σε συνδιαλλαγή και με την κλασική μνημειακότητα της αρχαιότητας και του Παρθενώνα (Yalouri 2021b).

μπαρόκ προσόψεις. Η διάθεση αυτή είναι εξάλλου παρούσα και στο βιβλίο που συνεπιμελήθηκε ο Mijalković μαζί με τη Katharina Urbanek, *Skopje – The World's Bastard* (2011), στο οποίο εξυμνούν την απρογραμμάτιστη λαϊκή αρχιτεκτονική της πόλης σε αντιπαράθεση με την επίφαση μνημειακότητας του Skopje 2014. Παρά την κριτική αυτή ο Mijalković συμμετείχε στο Skopje 2014 με τον σχεδιασμό της πρόσοψης ενός γκαράζ, που όμως, αμφισβητούσε την επίσημη εκλεκτικιστική αισθητική του προγράμματος –όχι όμως και τους θεσμούς στήριξής του.

Οι Mijalković και Nikoljski αντιλαμβάνονται τη σκηνή ως «αρχετυπικό» σύμβολο αλληλεγγύης και ως «σημαντικό χώρο» για την κριτική του συστήματος, με έναν γενικευτικό, όμως, όπως αισθάνθηκα, τρόπο, χωρίς πρόθεση να «προκαλέσουν».⁴⁴⁴ Φαίνεται να παίρνουν μια «ασφαλή» απόσταση, αποφεύγοντας να καταδείξουν συγκεκριμένα ζητήματα, τοποθετώντας τη δράση τους σε έναν γενικό μνημειακό χρόνο (Yalouri και Rikou 2021). Το ζήτημα της απόστασης απασχόλησε ιδιαίτερα κριτικές/-ους καλλιτέχνιδες/-ες. Όπως προκύπτει στο παρόν και στα επόμενα κεφάλαια, κάποιες/-οι επέλεξαν να αναφερθούν, να αναδείξουν, να μνημονεύσουν ή και να υπονομεύσουν συγκεκριμένα γεγονότα, πρόσωπα και χώρους (βλ. κεφ. 5, 6), υποκαθιστώντας τον γενικό μνημειακό χρόνο με το εδώ και το τώρα, και μάλιστα όχι απαραίτητα και πάντοτε σε συμφωνία με τις επιταγές αυτού που επισήμως (από την ακαδημία, για παράδειγμα) νοείται ως (καλή) τέχνη. Άλλες/-οι τοποθετούνται υπέρ ή κατά μιας ακτιβιστικής προσέγγισης αναζητώντας λύσεις στο ζήτημα της λεπτής ισορροπίας ανάμεσα σε μια πιο συγκεκριμένη εστίαση και ένα πιο αφαιρετικό επίπεδο νοήματος, στα όρια μεταξύ καλλιτεχνικού ακτιβισμού, διδακτισμού και σύγχρονης τέχνης.

Δ. Άξια ανάδειξης και φορείς μνήμης σε μεταβαλλόμενες πόλεις

Στο κεφάλαιο αυτό με απασχόλησαν τρόποι με τους οποίους καλλιτέχνιδες/-ες συνδιαλέγονται με την επίσημη (σε συνάρτηση συχνά και με την προσωπική) μνήμη και κληρονομιά –στην Αθήνα και τα Σκόπια σε σχέση, πάντα, με τις δύο πόλεις και τις αλλαγές που συμβαίνουν εκεί κατά το διάστημα της έρευνας. Άλλοτε ανατρέπουν τις επίσημες και άλλοτε προτείνουν συμπεριληπτικές, ανατρεπτικές και αναπάντεχες μνημειοποιήσεις. Εκτός από τα καλλιτεχνικά έργα, με απασχόλησαν επίσης αρχιτεκτονικά (καθώς και το μεταξύ τους πεδίο), καθώς διαπίστωσα ότι ασχολήθηκαν με αντίστοιχα ζητήματα (ανάδειξη της

⁴⁴⁴ Mijalković χαρακτηρίζει, μάλιστα, την προγραμματισμένη πρόκληση «βαρετή» [<https://milanmijalkovic.com/We-Need-Functional-Spaces-Instead-of-Facades> (ημερομηνία πρόσβασης 22/11/2022)], αν και το βιβλίο που συνεπιμελήθηκε με τον προβοκατόρικο τίτλο «*World's Bastard*» προκάλεσε έντονες αντιδράσεις στην καλλιτεχνική και αρχιτεκτονική σκηνή της πόλης.

κληρονομιάς του μοντερνισμού και της σύγχρονης πόλης σε αντιδιαστολή –ή σε διάλογο με– κυρίαρχα, αρχαιοκεντρικά και εθνοκεντρικά αφηγήματα). Και στις δύο πόλεις, εκτός από μεμονωμένες/-ους δράστριες/-τες και συλλογικότητες, ανατρεπτικό ρόλο σε σχέση με τη μνήμη και την κληρονομιά επιδιώκουν να παίξουν επίσης επίσημοι θεσμοί, ακόμα και σε περιόδους που κάτι τέτοιο δεν θα ήταν αναμενόμενο. Οι συμμετοχές στη Μπιενάλε αρχιτεκτονικής της Βενετίας που εξέτασα υπήρξαν χαρακτηριστικές: της Ελλάδας (2002), με επίκεντρο τα αυθαίρετα της πόλης, έλαβε χώρα εν μέσω της προετοιμασίας των Ολυμπιακών Αγώνων, που ήθελαν την Αθήνα μια λαμπρή, ένδοξη πόλη· της σημερινής Β. Μακεδονίας, αρκετά χρόνια αργότερα (2014), εστιάστηκε στη γιουγκοσλαβική κληρονομιά, τη στιγμή που αυτή καταστρεφόταν από το Skorje 2014 στα Σκόπια. Τέτοια παραδείγματα αναδεικνύουν ρωγμές στη μονολιθικότητα εθνικών στρατηγικών σχετικά με τα ζητήματα που εξετάζω. Και στις δύο περιπτώσεις, ανατρεπτικές προσεγγίσεις μπορεί να γίνουν σταδιακά κυρίαρχες με την αλλαγή ενός καθεστώτος, ή με την παρείσφρηση ή/και την υιοθέτηση ανατρεπτικών ιδεών από δημόσιους και ιδιωτικούς θεσμούς.

Επιχείρησα, μέσα από τα έργα και τις εκθέσεις που συγκέντρωσα, να διερευνήσω τρόπους σύνδεσης με την ιστορία, την κληρονομιά και τη μνήμη, που δεν σηματοδοτούν τόσο τη συνέχεια ή τη συμμόρφωση όσο αφορούν αποκλίσεις, αμφισβητήσεις και παράδοξες διασυνδέσεις με το παρελθόν (Papanikolaou 2011· 2017· Yalouri και Rikou 2021). Μέσα από τις περιπτώσεις που μελέτησα, φαίνεται –άλλοτε ενσώματα και με «θόρυβο» και άλλοτε περισσότερο μεθοδικά, σε κάθε περίπτωση με μια αίσθηση του επείγοντος και στις δύο πόλεις– να επιδιώκεται η διάνοιξη νέων δυνατοτήτων τόσο σύνδεσης με το παρελθόν όσο και οραματισμού για το μέλλον, το οποίο και στις γίνεται αντιληπτό ως ανασφαλές και αβέβαιο. Όπως και στα Σκόπια, έτσι και στην Αθήνα οι προβληματισμοί αφορούν τη μοντέρνα και σύγχρονη πόλη και μνήμη, την ανάδειξη συγκεκριμένων κτιριακών δομών έναντι άλλων, καθώς και τον σχεδιασμό και οραματισμό μιας διαφορετικής πόλης, σε μια προσπάθεια απομάκρυνσης από τη «βαριά» κλασική κληρονομιά ή την «αρχαιοποίηση» του δημόσιου χώρου και της ιστορίας, καθώς και τα εθνοπατριαρχικά ελεγκτικά αφηγήματα και τους αποκλεισμούς που συνεπάγονται.

Στις δύο πόλεις, το ζήτημα της διαχείρισης της μνήμης, η προβληματοποίηση ή/και υπονόμευση κυρίαρχων αφηγημάτων γύρω από το έθνος και την κληρονομιά, καθώς και η ανάδειξη διαφορετικών ηρωίδων/-ων (όπως θα εξετάσω στο επόμενο κεφάλαιο), τόπων, πραγμάτων και ιστορικών στιγμών, απασχολούν κεντρικά τα άτομα που δρουν τα τελευταία χρόνια στο πεδίο του πολιτισμού. Αυτά διερωτώνται και επιχειρούν να απαντήσουν σε ερωτήματα όπως τι είναι άξιο να μνημονεύεται, τι είδους μνήμη και ποιες φωνές χρειάζεται

να αναδειχθούν σήμερα, τι συνιστά κληρονομιά και για ποιες/-ους, αλλά και πού/πώς τοποθετείται η κληρονομιά αυτή σε σχέση με τα όσα ορίζει το επίσημο εθνικό αφήγημα. Τα ερωτήματα αυτά προκύπτουν σε συνάρτηση με αλλαγές που έλαβαν χώρα στις δύο πόλεις κατά τη διάρκεια της περιόδου που απασχολεί την έρευνα, η οποία γίνεται αντιληπτή και στις δύο πόλεις για διαφορετικούς λόγους ως «κρίση» (βλ. κεφ. 1, 2, 3). Καθώς οι πόλεις και οι επίσημες αντιλήψεις για την ιστορία και την κληρονομιά μεταβάλλονται, μεταβάλλονται επίσης οι τρόποι σύνδεσης με το παρελθόν.

Οι λόγοι της εντατικοποίησης του ενδιαφέροντος γύρω από τέτοιου είδους ερωτήματα διαφέρουν ωστόσο ως έναν βαθμό στις δύο πόλεις. Στην πρωτεύουσα της Β. Μακεδονίας, για τη στροφή στη γιουγκοσλαβική κληρονομιά υπήρξε κομβικής σημασίας η απαξίωσή της από τις μετασοσιαλιστικές κυβερνήσεις, όπως συνέβη και σε άλλες πρώην σοσιαλιστικές χώρες. Ιδιαίτερα, η κάλυψη των μοντερνιστικών κτιρίων με τις λευκές προσόψεις του Skorje 2014 και η μεταβολή της εθνικής μνήμης και των αφηγημάτων από το ίδιο πρόγραμμα μέσα από την επιβολή ενός νέου αισθητικού καθεστώτος στην πόλη μέσα σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα, πυροδότησαν πολλές και διαφορετικές αντιδράσεις, από τη δημιουργία διαδικτυακών μιμιδίων και την πραγματοποίηση τακτικών, ακτιβιστικών παρεμβάσεων στην πόλη, μέχρι τη διαμόρφωση του εθνικού περιπτέρου στη Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής της Βενετίας. Την προσοχή υποκειμένων που δραστηριοποιούνται στην τέχνη και την αρχιτεκτονική προκάλεσε επίσης η μακροχρόνια παραμέληση των σοσιαλιστικών μνημείων και κτιρίων, η μετατροπή της κληρονομιάς τους σε «ανεπιθύμητη» (Dimova 2019), αλλά και οι καταστροφές για διάφορους λόγους (ιδίως ελλιπούς μέριμνας) αρχείων της πόλης και έργων τέχνης ή η ανεπαρκής καταγραφή τους από τους αρμόδιους θεσμούς. Σε συνδυασμό με το αυταρχικό και οικονομικά δυσοίωνα κλίμα της μετασοσιαλιστικής περιόδου, που για χρόνια δεν μοιάζει να οδηγεί στην πολυπόθητη ευρωπαϊκή ένταξη της χώρας, όλα αυτά αποτέλεσαν αφορμή για τη νοσταλγία (μεταξύ καλλιτέχνιδων/-ών αλλά όχι μόνο) της σοσιαλιστικής περιόδου, μιας εποχής που έχει παρέλθει οριστικά, αλλά και, μέσω αυτής, για την επανεξέταση του τι είναι άξιο ανάδειξης και μνημόνευσης σήμερα. Σύμφωνα με τη Boym (2001), η νοσταλγία του σοσιαλισμού δεν εξισώνεται με τη μελαγχολία, αλλά συνδιαμορφώνεται από τις ανάγκες του παρόντος και τα όνειρα του μέλλοντος, ενώ έχει και μια ουτοπική διάσταση. Έτσι, τα καλλιτεχνικά έργα που μελέτησα επανεπισκέπτονται τη γιουγκοσλαβική αρχιτεκτονική, όχι μόνο με μια αίσθηση απώλειας, αλλά και με την επιθυμία για επανενεργοποίησή της. Εκτός από τη γιουγκοσλαβική, καλλιτέχνιδες/-ες ενδιαφέρονται επίσης για τη σύγχρονη κληρονομιά που σχετίζεται με το Skorje 2014: προσεγγίζουν το αφήγημα και τις αστικές επεμβάσεις που

επέβαλε το πρόγραμμα μέσα από υπονομευτικές καλλιτεχνικές τακτικές και στρατηγικές, αλλά και με τον οραματισμό και τον σχεδιασμό της πόλης του μέλλοντος και των όσων θα κληρονομήσουν οι επόμενες γενιές.

Στην Αθήνα, η στροφή του ενδιαφέροντος μεγάλου μέρους της καλλιτεχνικής παραγωγής από την αρχαιότητα στη σύγχρονη Αθήνα συνδέεται με τη δημοσιονομική κρίση και, νωρίτερα, με τον κορεσμό της δημόσιας σφαίρας από την εξύμνηση της ελληνικότητας, τα μεγάλα αφηγήματα που προώθησαν και επιβεβαίωσαν οι Ολυμπιακοί Αγώνες και την (παράλληλη) νεοφιλελευθεροποίηση της ελληνικής οικονομίας και των πολιτιστικών πολιτικών. Σε μεγάλο βαθμό, υποκείμενα και ομάδες που δραστηριοποιούνται στην τέχνη και την αρχιτεκτονική ανταποκρίθηκαν στα αφηγήματα αυτά, παρακολουθώντας, παράλληλα, τις διεθνείς εξελίξεις στους τομείς της τέχνης, των κοινωνικών και των ανθρωπιστικών επιστημών, όπως και τα διεθνή ακτιβιστικά κινήματα (από το occupy μέχρι τους φεμινιστικούς και κουήρ αγώνες). Σε ό,τι αφορά τη μνήμη και την κληρονομιά, τα υποκείμενα στράφηκαν στην ανάδειξη των κενών και των αντιφάσεων της υποτιθέμενα τέλειας και συνεχούς (εθνοπατριαρχικής) κυρίαρχης αφήγησης, καθώς και σε πτυχές της ιστορίας και (όπως θα δείξω στο επόμενο κεφάλαιο) πρόσωπα που αποσιωπώνται. Καλλιτέχνιδες/-ες, αρχιτεκτόνισσες/-ες και φωτογράφοι, εκτός επίσημων εκθεσιακών πλαισίων, ή σε εκθέσεις στους πολυάριθμους νέους χώρους στην πόλη, ακόμα και στο πλαίσιο μεγάλων πολιτιστικών θεσμών, όπως η Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής της Βενετίας και η d14, έστρεψαν το ενδιαφέρον τους στη μοντέρνα και σύγχρονη κληρονομιά της Αθήνας, συχνά, μάλιστα, σε όσα θεωρούνται «πρόχειρα», «άσχημα», «εφήμερα»· σε όσα, δηλαδή, φαίνεται να έρχονται σε αντίθεση με την καθαρότητα, αιωνιότητα και αίγλη της Ακρόπολης και, ευρύτερα, της κλασικής κληρονομιάς. Ωστόσο, η στροφή αυτή στο σήμερα, τόσο εκ μέρους υποκειμένων που ζουν και εργάζονται στην Αθήνα, όσο και επισκεπτριών/-τών της πόλης σε καλλιτεχνικά ή ακαδημαϊκά πλαίσια, δεν είναι πάντοτε απαλλαγμένη από τη νοσταλγία για τις δόξες του αρχαίου παρελθόντος και την αναπαραγωγή των επίσημων αφηγημάτων που εξιδανικεύουν την κλασική αρχαιότητα. Τέλος, δεν έρχεται πάντοτε σε αντιδιαστολή με την τουριστικοποίηση και τον εξευγενισμό του κέντρου τα μέσα της δεκαετίας του 2010 –αντίθετα, σε πολλές περιπτώσεις συμμετέχει εκούσια ή ακούσια στην προώθησή τους, ένα ζήτημα που διαχρονικά αντιμετωπίζει η σύγχρονη τέχνη σε πολλές άλλες περιοχές και συγκυρίες.

Όπως διαπίστωσα στο πλαίσιο τη έρευνας, ο προβληματισμός κριτικών καλλιτέχνιδων/-ών για το μέλλον και το τι θα κληροδοτηθεί στις επόμενες γενιές ήταν εντονότερος και παρουσιαζόταν πιο επείγων στα Σκόπια από ό,τι στην Αθήνα, όπου,

αντίθετα, η κριτική τέχνη εστιάστηκε σε μεγάλο βαθμό στην κριτική προσέγγιση και απομυθοποίηση του παρελθόντος και του παρόντος. Ενδεχομένως, αυτή η διαφοροποίηση να σχετίζεται με τις σκέψεις που εξέφρασα στην αρχή του παρόντος κεφαλαίου, με αφορμή τη φωτογραφία της Μέκκα: ο ισοπεδωτικός σεισμός του 1963 και ο «σεισμός» του Skopje 2014 ίσως αποτελούν σαρωτικά γεγονότα που εκθέτουν εύγλωττα την αδυνατότητα ενός σταθερού και ενιαίου αφηγήματος. Την ίδια στιγμή, δημιουργούν ενδεχομένως την επιτακτική ανάγκη της διατήρησης στοιχείων του (συλλογικού, κυρίως, κάποτε επίσημου) παρελθόντος που διαρκώς χάνονται. Ίσως, μάλιστα, αυτή η ανάγκη να ενισχύεται μέσα από την καταστατική συνύπαρξη διαφορετικών εθνοτικών και θρησκευτικών ομάδων στην πόλη.

Αντίθετα, στην Αθήνα, η πρότερη πολυεθνική σύσταση έχει καταπιεστεί εδώ και αιώνες και, την ίδια στιγμή, η επίσημη εθνική ταυτότητα συγκροτείται μέσα από ακλόνητες και σταθερές αφηγήσεις με επίκεντρο την κλασική αρχαιότητα, που επισκιάζει οτιδήποτε άλλο. Η συνθήκη αυτή, ενδεχομένως να πυροδοτεί περισσότερο την ανάγκη για υπονόμευση του κυρίαρχου αφηγήματος παρά για εγκαθίδρυση μελλοντικών μνημών και κληρονομιών, χωρίς αυτό όμως να σημαίνει ότι δεν υπάρχουν τέτοιες τάσεις, όπως, άλλωστε, προκύπτει από τα έργα και τα εγχειρήματα που προσέγγισα. Επιπλέον, αυτές οι μνήμες αφορούν περισσότερο επιμέρους κοινότητες (όπως τη ΛΟΑΤΚΙ+) παρά κυρίαρχα αφηγήματα του παρελθόντος που έχουν πια παρέλθει, όπως εκείνο της σοσιαλιστικής κληρονομιάς στα Σκόπια. Τέλος, οι μελλοντικές γενιές, τα παιδιά «μας», δεν αναφέρονται ρητά τόσο συχνά, ως αποδέκτριες/-τες των εναλλακτικών αυτών μνημών, κληρονομιών και αφηγημάτων όπως συμβαίνει στα Σκόπια. Όλα αυτά ένιωσα πως στην Αθήνα αφορούν περισσότερο το παρόν και, εάν μιλάμε για απογόνους και συγγένειες, συχνά αυτές είναι άλλου είδους.⁴⁴⁵

Σε κάθε περίπτωση, και στις δύο πόλεις το ζήτημα της μνήμης προκύπτει ως κεντρικό ζητούμενο, είτε πρόκειται για την προβληματοποίηση κυρίαρχων [«δύσκολων» κατά μία έννοια και στις δύο περιπτώσεις (Rikou και Yalouri 2018)] κληρονομιών είτε για την ανάδειξη (ηγεμονικά) «ανεπιθύμητων» (Dimova 2019) ή περιθωριοποιημένων. Η μνήμη και η κληρονομιά μέσα από την επεξεργασία τους στο πεδίο της σύγχρονης τέχνης (και αρχιτεκτονικής) προβάλλουν δυναμικές και ρευστές, υπό διαπραγμάτευση, αφορμές για σύγκρουση. Μέσα από τα παραδείγματα που εξέτασα, καθίσταται σαφής η ανοιχτότητα του

⁴⁴⁵ Βλ. τη συγγένεια (kin), όπως την αντιλαμβάνεται η Dona Haraway, όχι με την κυριολεκτική της έννοια, και το βίντεο της Εύας Γιαννακοπούλου, *Kin Baby* (2021), στο πλαίσιο της στέγης του Ιδρύματος Ωνάση. Βλ. περισσότερα: <https://www.onassis.org/whats-on/future-now/kin-baby-eva-giannakopoulou> (ημερομηνία πρόσβασης 21/04/2023).

τι μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο μνημόνευσης και μνημείο: κτίρια, πράγματα, δέντρα, το αστικό τοπίο και, όπως θα εξετάσω στο επόμενο κεφάλαιο (5), επίσης άνθρωποι.

Η έννοια της ανοιχτότητας, περισσότερο εμφανής στα Σκόπια, αλλά επίσης παρούσα και στην Αθήνα εμφανίστηκε στο ερευνητικό πεδίο με αρκετά ρευστό –*ανοιχτό*, θα μπορούσα να πω– περιεχόμενο: ως ρευστότητα των νοημάτων, μη αποφασιστικότητα γύρω από αξίες και αλήθειες, δεκτικότητα ως προς διαφορετικές ιδέες και διεθνείς επαφές, αλλά την ίδια στιγμή και ως μη ολοκλήρωση σχεδίων, ατελέσφορη αναμονή και αβεβαιότητα στο πλαίσιο μιας οικονομικής ή πολιτικής διαιωνιζόμενης «κρίσης».

Στα επόμενα δύο κεφάλαια, διατηρώντας τη μνήμη, την κληρονομιά και το μνημείο εντός της συζήτησης, θα παρακολουθήσω διεκδικήσεις του δημόσιου χώρου και σφαίρας στην Αθήνα και τα Σκόπια. Ιδιαίτερα, θα εστιάσω σε καλλιτεχνικά έργα τα οποία αναδεικνύουν ή/και προτείνουν ως άξια μνήμης τα ίχνη των διαμαρτυριών· σε άλλα που αναδεικνύουν σημεία αλληλοσυγκρουόμενων διεκδικήσεων στην πόλη· και σε άλλα, τέλος, τα οποία γίνονται με αφορμή τα πρόσωπα που πρωτοστάτησαν σε αυτές.

Κεφάλαιο 5: Εγκαθιδρύοντας «ήρωες» και «ηρωίδες» στη δημόσια σφαίρα

Ως τώρα, με έχει απασχολήσει το πώς υποκείμενα που ασχολούνται με την τέχνη ή/και την αρχιτεκτονική στην Αθήνα και τα Σκόπια σχολιάζουν την επίσημη μνήμη και κληρονομιά, προτείνουν εναλλακτικές ή αναδεικνύουν στοιχεία του δομημένου περιβάλλοντος και του τοπίου της πόλης ως μέσα μνημόνευσης. Στο κεφάλαιο αυτό, θα εξετάσω πώς πρόσωπα επίσης γίνονται μέσα μνημόνευσης που εξίσου συγκροτούν την πόλη και την ιστορία της. Άλλοτε επιβάλλονται από ηγεμονικά αφηγήματα και την επίσημη μνήμη και άλλοτε συνδέονται με εναλλακτικές μνήμες και ιστορίες, διεκδικούμενα ως σημαντικά από κινήματα ή στο πλαίσιο της τέχνης. Θα με απασχολήσουν επίσης, ως η άλλη όψη της επίσημης ηρωοποίησης, υποκείμενα που από-υποκειμενοποιούνται (Αθανασίου 2007, 280) και αντιμετωπίζονται ως δημόσια απειλή.

Ξεκινώ με τον Μέγα Αλέξανδρο, μια προσωπικότητα που έχει αποκτήσει μυθικές διαστάσεις και στις δύο χώρες. Προσεγγίζω συγκριτικά καλλιτεχνικά έργα και παρεμβάσεις που αφορούν μνημεία αφιερωμένα στον Αλέξανδρο, η κληρονομιά του οποίου αναδείχθηκε κατά τις τελευταίες δεκαετίες σε πεδίο ανταγωνισμού μεταξύ των δύο κρατών.⁴⁴⁶ Συνεχίζω με μια περιήγηση στα Σκόπια με αφορμή γυναίκες «ηρωίδες» καθώς και φεμινιστικές και ΛΟΑΤΚΙ+ διεκδικήσεις υπό το βλέμμα των «ηρώων» που εγκατέστησε το Skopje 2014 στον δημόσιο χώρο. Ύστερα, στρέφω το ενδιαφέρον μου στην Αθήνα, όπου με απασχολεί το ζήτημα του δημόσιου αγωνιστικού πένθους, μέσα από τη μνημόνευση προσωπικοτήτων που άφησαν σημαντικό αποτύπωμα στη δημόσια σφαίρα κατά την περίοδο της έρευνας. Καταλήγω διερευνώντας δύο έργα που εστιάζονται σε κατηγορίες υποκειμένων που συνήθως αποβάλλονται ή αποκρύπτονται από τον δημόσιο χώρο.

A. Η αμφισβητούμενη κληρονομιά του Μεγάλου Αλεξάνδρου

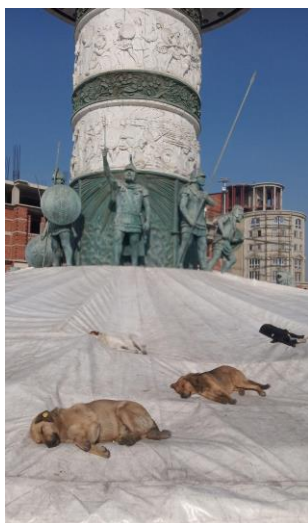
A.1. Διεκδικήσεις του Έφιππου Πολεμιστή στα Σκόπια

Ένα δημόσιο σύμπλεγμα γλυπτών τοποθετήθηκε το 2011 στην κεντρική πλατεία των Σκοπίων, με την επωνομασία «Έφιππος πολεμιστής», έργο της καλλιτέχνης και καθηγήτριας στο Τμήμα Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Αγ. Κυρίλλου και Μεθοδίου, Valentina Stefanovska (2011) (την οποία συνομιλήτριες και δημοσιεύματα χαρακτήρισαν συχνά ως εκείνη την περίοδο «άγνωστη»). Πρόκειται για ένα έργο που μνημονεύει τη

⁴⁴⁶ Σε κρατικό επίπεδο το ζήτημα φαίνεται να έχει λήξει με τη *Συμφωνία των Πρεσπών*, η οποία ορίζει την κατοχύρωση της μακεδονικής αρχαιότητας στην ελληνική ιστορία, αλλά κάτοικοι, πολιτικές παρατάξεις και άλλες εθνικιστικές ομάδες συνεχίζουν να διεκδικούν τον Μ. Αλέξανδρο.

μακεδονική φάλαγγα και τον Μέγα Αλέξανδρο, χωρίς, αρχικά, να τον κατονομάζει.⁴⁴⁷ Είναι ένα μνημειακών διαστάσεων φωτιζόμενο σιντριβάνι, φτιαγμένο από μπρούτζο και μάρμαρο, απαρτιζόμενο από γλυπτά (τον «έφιππο πολεμιστή» μήκους 14,5 μέτρων, λιοντάρια και άλλους μικρότερους σε μέγεθος πολεμιστές), καθώς και ανάγλυφες παραστάσεις. Αποτελεί ένα από τα πιο αναγνωρίσιμα έργα του Skorje 2014 και από τα πιο πολυέξοδα.⁴⁴⁸ Σε ό,τι αφορά τους λόγους της συγκεκριμένης μνημειακών διαστάσεων επιλογής για την κεντρική πλατεία της πόλης, η επιμελήτρια και ανθρωπολόγος Suzana Milevska (2014) αναφέρει ότι ο τότε Υπουργός Εξωτερικών Antonio Milošoski, σε μια συνέντευξή του στον Guardian το 2010, δήλωσε ότι το σύμπλεγμα ήταν ένας τρόπος να δείξει η Β. Μακεδονία το μεσαίο δάχτυλο στις/στους Ελληνίδες/-ες, ένα μέσο διεκδίκησης ταυτότητας της χώρας ενόψει της μονοπώλησης της μακεδονικής αρχαιότητας από την Ελλάδα (H. Smith 2011). Η συγκεκριμένη δήλωση του υπουργού, που λειοδορήθηκε στον τοπικό Τύπο (Milevska 2014), συμπυκνώνει και ένα από τα ιδεολογικά κίνητρα ολόκληρου του προγράμματος Skorje 2014.

Εικόνα 29: Έφιππος πολεμιστής 1



Σημείωση: σκυλιά της πόλης ζεσταίνονται στον ήλιο στο καλυμμένο για τον χειμώνα σιντριβάνι του συμπλέγματος του Έφιππου πολεμιστή. Φωτογραφία δική μου, Ιανουάριος 2022.

Εικόνα 30: Έφιππος πολεμιστής 2



Σημείωση: προετοιμασία της πλατείας Makedonija για την ομιλία του Πάπα Φραγκίσκου. Στη μέση το σύμπλεγμα του Έφιππου πολεμιστή και πίσω ανολοκλήρωτα κτίρια του Skorje 2014 καλυμμένα από λευκό ύφασμα. Φωτογραφία δική μου, Απρίλιος 2019.

⁴⁴⁷ Μάλιστα, ανάμεσα στις απαιτήσεις της Ελλάδας από τη Β. Μακεδονία υπήρξε επίσης η τοποθέτηση πινακίδας που να δηλώνει ότι το γλυπτό αφιερώνεται στον Αλέξανδρο. Η πινακίδα, λίγες μέρες μετά την τοποθέτησή της, βανδαλίστηκε.

⁴⁴⁸ Το συμβόλαιο της καλλιτέχνης ανήλθε στα 649.000 €, από τα οποία η ίδια δηλώνει ότι κράτησε το 1/10, χωρίς να είναι σαφές τι απέγιναν τα υπόλοιπα 9/10, ενώ η χύτευσή του στην Ιταλία κόστισε πάνω από 4,5 εκατομμύρια ευρώ. <http://skorje2014.prizma.birn.eu.com/mk/voin-na-konj> (ημερομηνία πρόσβασης 23/04/2022).

Το γλυπτό αποτέλεσε όχι μόνο ορόσημο του Skorje 2014 αλλά και κεντρικό σημείο της κριτικής απέναντί του, ενώ υπήρξε αφορμή για χιουμοριστικές εικόνες στο διαδίκτυο, ακτιβιστικές παρεμβάσεις, καθώς και πληθώρα καλλιτεχνικών έργων (και συναφών μορφών έκφρασης) κατά την περίοδο την οποία εξετάζω.⁴⁴⁹ Ανάμεσα σε αυτά, τα Σκόπια του 2063 προτείνονται ως μια πόλη στοιχειωμένη με «αποκεφαλισμένα μνημεία που [θα] εμφανίζονται σχεδόν σε κάθε γωνιά της, θυμίζοντας τη μακρά ιστορία αυτοκαταστροφής» της από τα ίδια τα υποκείμενα που την κατοικούν (Uzunovski 2016).⁴⁵⁰ η γνωστή υποτιθέμενη ρήση της Μαρίας Αντουανέτας «αφού δεν έχουν ψωμί, ας φάνε παντεσπάνι» αποτελεί αφορμή για τον τίτλο του συμμετοχικού πρότζεκτ *Let them Eat Monuments* (2014), στο πλαίσιο του οποίου προσφέρθηκαν σοκολάτες-μινιατούρες του *Εφιππου πολεμιστή* και άλλων μνημείων του Skorje 2014 ως σχόλιο για την υπέρογκες σπατάλες για τη διεξαγωγή του προγράμματος.⁴⁵¹ νωρίτερα, τα νέα μνημεία της πόλης είχαν επίσης μετατραπεί σε σοκολατάκια-μινιατούρες που παρουσιάζονταν σε πολυτελή κουτιά δώρου.⁴⁵²

Ανάμεσα στις καλλιτεχνικές παρεμβάσεις και τα έργα που αναφέρονται στον *Εφιππο πολεμιστή*, απασχόλησε ιδιαίτερα τη δημόσια σφαίρα το έργο του καλλιτέχνη Igor Toševski με τίτλο *Εμπρός στο Παρελθόν* [*Napred kon minatoto*], μια ψηφιακή εκτύπωση που παρουσιάστηκε στο πλαίσιο της έκθεσης *Ekonomsko Propagandni Poraki* [Οικονομικά Προπαγανδιστικά Μηνύματα, EPP]⁴⁵³ (2012) της συλλογικότητας KOOPERACIJA της οποίας ο ίδιος υπήρξε μέλος. Στην εικόνα του Toševski, που, όπως και πολλά από τα υπόλοιπα έργα της έκθεσης, παραπέμπει σε προπαγανδιστική αφίσα, μια κόκκινη σημαία εμφανίζεται στη θέση του σπαθιού του Αλέξανδρου. Η συζήτηση με τον καλλιτέχνη αποκάλυψε μια πιο σύνθετη προσέγγιση των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών στη Β. Μακεδονία. Για εκείνον, η εικόνα αντικατοπτρίζει μια «αντίφαση στην πολιτική ζωή της χώρας» συγκεράζοντας δύο «φαινομενικά» αντιθετικά αφηγήματα: αφενός το συντηρητικό

⁴⁴⁹ Βλ. για παράδειγμα: <https://okno.mk/node/22110> (ημερομηνία πρόσβασης 21/12/2022).

⁴⁵⁰ Πρόκειται για τη συνεισφορά του καλλιτέχνη Nikola Uzunovski σε τεύχος του μηνιαίου εντύπου *Arhi.tek* του Τμήματος Αρχιτεκτονικής του Πανεπιστημίου Αγ. Κυρίλλου και Μεθοδίου, που έθετε σε άτομα που δραστηριοποιούνται στους τομείς της αρχιτεκτονικής, της τέχνης κ.α. το ερώτημα πώς φαντάζονταν τα Σκόπια το 2063].

⁴⁵¹ Το συμμετοχικό πρότζεκτ του καλλιτέχνη Sašo Stanojković (2014) παρουσιάστηκε στο πλαίσιο του εργαστηρίου Participatory Monuments με τους Chto Delat, Face to face with monuments, Schwarzenbergplatz, Wiener Festwochen, Βιέννη (Milevska 2014).

⁴⁵² Στο έργο *Keep calm and eat chocolate* (2012a) του καλλιτεχνικού διδύμου OPA, που εκτέθηκε στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων της συλλογικότητας KOOPERACIJA. Εικόνες: <https://o-p-a.org/keep-calm-and-eat-chocolate/> (ημερομηνία πρόσβασης 16/05/2023).

⁴⁵³ Ο τίτλος της έκθεσης σχολιάζει την τέχνη ως «φθηνή προπαγάνδα [και] καταναλωτικό αγαθό» (Igor Toševski, προσωπική επικοινωνία, 2020), όπως είχε συχνά περιγραφεί η συμμετοχή της τέχνης στο πρόγραμμα Skorje 2014.

ταυτοτικό αφήγημα του VMRO-DPMNE, που εκφράστηκε μέσα από γλυπτά όπως ο *Έφιππος πολεμιστής*, και αφετέρου το προοδευτικό αφήγημα του «αριστερού “επαναστάτη”» στο οποίο παραπέμπει η σημαία. Για τον καλλιτέχνη, που στέκεται κριτικά απέναντι και στα δύο, η λαϊκιστική δεξιά «προσέγγιζε επικίνδυνα την απολυταρχία και τη δικτατορία», ενώ η φιλελεύθερη αριστερά «δεν είχε πολλά να προσφέρει εκτός από γκρινιάρικα σχόλια» (Igor Toševski, προσωπική επικοινωνία, 2020). Το 2017, μετά την ανάληψη της διακυβέρνησης από το σοσιαλδημοκρατικό SDSM, ο Toševski επανεπισκέπτεται το έργο, αναπαράγοντάς το ζωγραφικά και χρησιμοποιώντας «βρώμικα» και «λασπωμένα» χρώματα, διότι, για εκείνον, η αλλαγή κυβέρνησης, που σήμανε τη συμμετοχή στην εξουσία ατόμων που προέρχονταν από την «λαϊκιστική αριστερά», όπως τη χαρακτήρισε, δεν σήμανε, κατά τη γνώμη του, και ουσιαστικές αλλαγές και μεταρρυθμίσεις. Οι θεσμοί παρέμειναν «διεφθαρμένοι και αδρανείς» (Igor Toševski, προσωπική επικοινωνία, 2020), μια κριτική που έχει ανακύψει συχνά σε συνομιλίες μου στα Σκόπια (βλ. κεφ. 3).

Εικόνα 31: Igor Toševski, *Εμπρός στο Παρελθόν* (2012)



Σημείωση: Ψηφιακή εικόνα, © Igor Toševski (<https://kooperacija.wordpress.com/2012/05/18/167/forward-to-the-past/>).

Στο διαδίκτυο εντόπισα επίσης μια παραλλαγή του συγκεκριμένου έργου, στην οποία ο Αλέξανδρος κρατά τη ΛΟΑΤΚΙ+ σημαία.⁴⁵⁴ Πρόκειται για μια οικειοποίηση του έργου («λογοκλοπή» και παραβίαση των πνευματικών του δικαιωμάτων σύμφωνα με τον καλλιτέχνη, 2020) από τον συντάκτη της πολιτιστικής και ενημερωτικής διαδικτυακής πλατφόρμας Okno, Žarko Trajanovski (2012). Χρησιμοποίησε την εικόνα για να

⁴⁵⁴ Βλ. εικόνα του εδώ: <https://okno.mk/node/20958> (ημερομηνία πρόσβασης 21/12/2022).

εικονογραφήσει ένα άρθρο του στο οποίο έθετε το ερώτημα γιατί δεν υπήρχε ακόμη Παρέλαση Υπερηφάνειας στο Σκόπια.⁴⁵⁵ Το άρθρο κατέληγε καλώντας τα υποκείμενα που θα το διάβαζαν να διανοηθούν μια τέτοια παρέλαση μπροστά στο άγαλμα του Αλεξάνδρου, ενός «συμβόλου της σεξουαλικής ελευθερίας και διαφορετικότητας», όπως το χαρακτήρισε, λόγω της (εικαζόμενης) ομοφυλοφιλίας του.

Το άρθρο του Trajanovski (2012) γράφτηκε με αφορμή τη διαμαρτυρία μικρής ομάδας ΛΟΑΤΚΙ+ ατόμων μπροστά στο σύμπλεγμα του *Έφιππου πολεμιστή*, οι εικόνες από την οποία είχαν αντιμετωπιστεί στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης με προσβολές και προτροπές για άσκηση βίας. Το σύμπλεγμα χρησιμοποιήθηκε μετά την αλλαγή κυβέρνησης επίσης ως τόπος διαμαρτυρίας, αυτή τη φορά όσων ήθελαν να υπερασπιστούν το μνημείο και όλα όσα επίσημα πρέσβευε. Στο πλαίσιο αυτό, τοποθετήθηκαν επάνω του χάρτινες ταινίες με φράσεις ενάντια στη Συμφωνία των Πρεσπών αλλά και την παραμέληση των μνημείων του Skorje 2014. Στις τρεις αυτές περιπτώσεις, ένα από τα πιο κεντρικά και πολυσυζητημένα μνημεία της πόλης, το οποίο μνημονεύει μια πολλαπλά διεκδικούμενη ιστορική προσωπικότητα, λειτουργεί ως καταλύτης έκφρασης πολιτικών προβληματισμών και «μεγάφωνο» ενίσχυσης αιτημάτων (βλ. Yalouri 2001).

Ο Toševski ζήτησε να αφαιρεθεί η οικειοποιημένη εικόνα από την πλατφόρμα, ωστόσο, μάλλον πλέον ήταν αργά, καθώς αυτή είχε ήδη υιοθετηθεί ως σύμβολο από ΛΟΑΤΚΙ+ υποκείμενα και ακτιβιστικές ομάδες και είχε αναπαραχθεί σε έντυπα, κονκάρδες και άλλο υλικό. Ένας «ήρωας» που προβάλλεται κεντρικά στο πλαίσιο ενός εθνο-πατριαρχικού κυρίαρχου αφηγήματος, καθίσταται έτσι «ήρωας» μιας από τις κοινότητες που το ίδιο πρόγραμμα καταπίεζε και περιθωριοποιούσε. Αυτό όμως συμβαίνει με μια σημαντική αντιστροφή, που, στην ουσία, πλήττει το Skorje 2014 με τα ίδια του τα μέσα: την ανάδειξη της (πιθανολογούμενης) ομοφυλοφιλίας του, την οποία το εθνο-πατριαρχικό πρόγραμμα είχε επιλέξει να αποβάλει. Η επάλληλη αυτή οικειοποίηση –του ίδιου του μνημείου από τον Toševski· του έργου του από τον Trajanovski· της εικόνας του Trajanovski από μέλη της ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητας· και, σύμφωνα με το επίσημο ελληνικό αφήγημα, η οικειοποίηση της «ελληνικής» ιστορίας της αρχαίας Μακεδονίας από το Skorje 2014, πριν από όλα αυτά– αποκαλύπτει διαφορετικές, ως και αντικρουόμενες χρήσεις και σημασίες των μνημείων. Οι αποκλίσεις αυτές είναι ενδεικτικές του πώς συχνά μνημεία (αλλά και καλλιτεχνικά έργα)

⁴⁵⁵ Ο Trajanovski έφερνε παραδείγματα συστημικής βίας ενάντια στα ΛΟΑΤΚΙ+ άτομα, αποκλεισμών τους βάσει νομοθετικών μεταρρυθμίσεων, αλλά και βίας που εκφραζόταν στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Η παρέλαση διοργανώθηκε για πρώτη φορά μετά από αρκετά χρόνια, το 2019, όταν οι συνθήκες ήταν πλέον ευνοϊκές λόγω της κυβερνητικής αλλαγής.

διαφεύγουν του ελέγχου των αρχικών τους δημιουργών, αναδεικνύοντας τον δυναμικό χαρακτήρα της μνήμης και των διεκδικήσεών της.⁴⁵⁶ Τα δημόσια μνημεία, ως τόποι χωροποίησης και αφηγηματοποίησης του παρελθόντος, επιδιώκουν να εκπέμπουν αλήθειες και νοήματα που επιλέγονται από τις κυβερνήσεις που τα τοποθετούν στον δημόσιο χώρο ως τα μόνα λογικά και διανοητά, και με τον καιρό αυτονόητα και αόρατα (Musil [1927] 2006). Ωστόσο, εν τέλει οι πολλαπλοί τρόποι με τους οποίους ανταποκρίνονται σε αυτά τα υποκείμενα στα οποία απευθύνονται είναι κάθε άλλο παρά αυτονόητοι.

A.2. Ένας έφιππος πολεμιστής στην Αθήνα

Το 2019, λίγους μήνες μετά την επικύρωση της Συμφωνίας των Πρεσπών στα δύο κοινοβούλια, ένας ακόμη «έφιππος πολεμιστής», ο νεαρός Αλέξανδρος, έκανε την εμφάνισή του, αυτή τη φορά, στην Αθήνα, στη συμβολή των οδών Αμαλίας και Βασιλίσσης Όλγας. Το ύψους 3,5 μέτρων μπρούτζινο γλυπτό που φιλοτέχνησε ο γλύπτης Γιάννης Παππάς το 1971, είχε εκτεθεί το 1992 –την περίοδο των συλλαλητηρίων για το «Μακεδονικό Ζήτημα»– σε αναδρομική του έκθεση στην Εθνική Πινακοθήκη. Αγοράστηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού και στη συνέχεια παραχωρήθηκε στον Δήμο Αθηναίων ούτως ώστε να τοποθετηθεί στον δημόσιο χώρο, κάτι που δεν συνέβη παρά μόνο το 2019.⁴⁵⁷

Λίγες μονάχα ημέρες μετά τα αποκαλυπτήρια του ανδριάντα, έγιναν βεβηλώσεις στο βάθρο του αγάλματος με τη μορφή γραφών με φούξια χρώμα: «Ο ήλιος της Βεργίνας καίει για μας τους γκέι», «ο Μεγαλέκος ήταν ο φονιάς των λαών και τώρα περηφάνια των μικροαστών». Σύντομα, τα μηνύματα (κατά έναν ενδιαφέροντα τρόπο, ταυτόχρονα σύνδεσης και αποταύτισης με τον εικονιζόμενο) αφαιρέθηκαν από τον Δήμο, ενώ το άγαλμα απέκτησε αστυνομική φύλαξη. Όπως ήταν αναμενόμενο, και λαμβάνοντας υπόψη τη συγκυρία της πρόσφατης επικύρωσης της Συμφωνίας των Πρεσπών, υπήρξε πληθώρα αντιδράσεων οργής και απογοήτευσης στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Οι αντιδράσεις αυτές, επίσης κριτικές, αλλά από πολύ διαφορετική –εθνικιστική– σκοπιά σε σχέση με τις φούξια γραφές, ξεδίπλωναν τρόπους σύνδεσης με το γλυπτό και κατανόησής του. Σε μια από τις πολλές σχετικές διαδικτυακές συζητήσεις, μια χρήστρια του facebook χαρακτηρίζει το άγαλμα «άσχημο» και το σημείο που τοποθετήθηκε «λανθασμένο». Συνολικά «αντιαισθητικό και άδικο για τον Αλέξανδρο.» Μια άλλη χρήστρια γράφει: «[...] το άγαλμα ήταν από τον

⁴⁵⁶ Κάτι το οποίο θα γίνει ακόμα πιο σαφές λίγα χρόνια αργότερα, με την «πολύχρωμη επανάσταση» του 2017 (Risteski 2018, βλ. κεφ. 6).

⁴⁵⁷ Σε βάθρο που σχεδίασε ο Παντελής Νικολακόπουλος. Βλ. εικόνες του γλυπτού και πληροφορίες εδώ: <https://www.thetoc.gr/new-life/article/megas-aleksandros-i-peripeteia-enos-agalmatos-stin-athina/> (ημερομηνία πρόσβασης 19/09/2020).

καλλιτέχνη βανδαλισμένο. Μα ήταν εικόνα αυτή του μεγαλύτερου στρατηλάτη όλων των εποχών; Σαν ξεπεσμένο αλητόπαιό που βρήκε ένα άλογο να παίζει είναι» [sic].⁴⁵⁸ Η άποψη ότι το άγαλμα δεν είναι αρκετά όμορφο ή αρρενωπό ώστε να αναπαριστά τον Αλέξανδρο σε συμφωνία με τα εθνικά ιδεώδη συνάδει με τον προβληματισμό οδηγού ταξί, ο οποίος, κατά τη διάρκεια μιας κούρσας, αποδοκίμασε το νεαρό της εμφάνισης του έφιππου Αλέξανδρου, με την αιτιολόγηση πως σε εκείνη την ηλικία δεν θα είχε μάθει ακόμα ελληνικά,⁴⁵⁹ γεγονός που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για να υποστηρίξει τις αξιώσεις της γειτονικής χώρας. Αντίθετα, ο (κεντρώος) Δήμαρχος, Γιώργος Καμίνης, αντικατοπτρίζοντας, ενδεχομένως, το κλίμα συνεργασίας που προωθούσε η Συμφωνία των Πρεσπών, είχε περιγράψει την παιδικότητα του αγάλματος ως αποκύημα πολυετούς έρευνας του Παππά, ώστε να αποφευχθεί ο «μυλιταριστικός συμβολισμός».⁴⁶⁰

Γίνεται σαφές πως το ίδιο μνημείο, ιδωμένο από διαφορετικές σκοπιές εκπέμπει διαφορετικά μηνύματα και αφηγείται άλλου είδους ιστορίες σε όσες/-ους το κοιτάζουν. Όπως και στην περίπτωση του *Έφιππου πολεμιστή*, τα νοήματα των μνημείων ξεφεύγουν από τις επιθυμίες όσων τα εγκαθιστούν στον δημόσιο χώρο. Ο νεαρός Αλέξανδρος του Παππά φαίνεται να καταλαμβάνει μια αμφίβολη θέση, δυνάμει βλαβερή για το έθνος, σύμφωνα με τα (εθνοκεντρικά) υποκείμενα που τον παρατηρούν. Πόσο μάλλον σε συνδιαλλαγή με την αντίστοιχη αρρενωπή και μεγαλειώδη εκδοχή του στα Σκόπια.

Λίγα χρόνια νωρίτερα, το 2017, είχα πραγματοποιήσει ένα εργαστήριο στο TWIXTlab, στο οποίο συμμετείχαν καλλιτέχνιδες/-ες από την Αθήνα και το καλλιτεχνικό δίδυμο OPA από τα Σκόπια.⁴⁶¹ Εν μέσω ενός ιδιαίτερα πυκνού διαλόγου μεταξύ των συμμετεχόντων υποκειμένων, στον οποίο πρωτοστατούσαν θέματα όπως η πολιτική κατάσταση στις δύο χώρες, εκατέρωθεν θεωρίες συνωμοσίας, η σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή, ο δημόσιος χώρος και οι εθνικισμοί, ο καλλιτέχνης Αλέξης Φιδετζής, εξέφρασε μια ιδέα: με αφορμή τις καμπάνιες και τους λόγους για την επιστροφή των μαρμάρων του Παρθενώνα στην Αθήνα πρότεινε τη διοργάνωση μιας υποτιθέμενης εκστρατείας «επαναφοράς» των αγαλμάτων του Skorje 2014 στην Ελλάδα. Θα μπορούσε, όπως

⁴⁵⁸ Βλ. ενδεικτικά τις αναρτήσεις και τα σχόλια: <https://www.facebook.com/vagelis.pappas.50/posts/10218915401578478>, <https://www.facebook.com/eleutherios.skiadas/posts/2309378902454947> (ημερομηνία πρόσβασης 19/09/2020).

⁴⁵⁹ Μια ιστορία που μου αφηγήθηκε η ανθρωπολόγος Κατερίνα Μελισσινού σε μία παρουσίαση της δουλειάς μου στο πλαίσιο συναντήσεων διδακτορικών φοιτητριών/-τών στο Πάντειο (προσωπική επικοινωνία, 2018).

⁴⁶⁰ <https://www.alphafreepress.gr/2019/05/01/ellada/agalma-megalou-aleksandrou-o-megalekos-itan-fonias-ton-laon-egrapsan-pano-vandaloi> (ημερομηνία πρόσβασης 19/09/2020).

⁴⁶¹ Το εργαστήριο έγινε στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας με στόχο την ανάδειξη και συζήτηση εικόνων και αναπαραστάσεων για τις πόλεις της Αθήνας και των Σκοπίων, καθώς και τους τρόπους που τις προσεγγίζουν οι συμμετέχουσες/-οντες μέσα από την καλλιτεχνική τους παραγωγή.

υποστήριξε, η καμπάνια αυτή να εκδηλώνεται με διάφορα μέσα, όπως για παράδειγμα μια διαφημιστική πινακίδα με το άγαλμα του Αλέξανδρου από τα Σκόπια, η οποία να αναγράφει «φέρτε τον πίσω» ή μια συλλογή υπογραφών για την «επιστροφή» του μνημείου –ως μέρος της ελληνικής κληρονομιάς που, σύμφωνα με το επίσημο ελληνικό αφήγημα, σφετεριζόταν η Β. Μακεδονία. Η ιδέα της «επιστροφής» ενός γλυπτού, που αφενός δεν είχε ποτέ υπάρξει στην Ελλάδα και αφετέρου στη Β. Μακεδονία έχει κατηγορηθεί από μεγάλη μερίδα της κοινωνίας ως «κίβδηλο» και «ανεπιθύμητο», θα μπορούσε να προσφέρει ευκαιρίες για την αποκάλυψη ρωγμών στους ελληνικούς εθνικιστικούς λόγους.

Η ιδέα του Φιδετζή έμεινε απραγματοποίητη.⁴⁶² Ωστόσο, το 2019, όταν πλέον είχε υπογραφεί η συμφωνία των Πρεσπών, ένιωσα πως είχε ξαφνικά επικαιροποιηθεί. Αφορμή αποτέλεσε ένα ζήτημα που είχε ξεσπάσει σχετικά με το εμβληματικό δημόσιο γλυπτό *Δρομέας* του γλύπτη Κώστα Βαρώτσου. Ο *Δρομέας* είχε υπάρξει το πρώτο μοντέρνο γλυπτό που τοποθετήθηκε (το 1988, επί Δημαρχίας Μιλτιάδη Έβερτ και αντιδημαρχίας Πολιτισμού Σταύρου Ξαρχάκου) στον κατά τα άλλα συντηρητικό σε ό,τι αφορά τη δημόσια τέχνη δημόσιο χώρο της Αθήνας, αφού ακόμα και σήμερα, χαρακτηρίζεται σε μεγάλο βαθμό από ρεαλιστικούς ανδριάντες. Το έργο, φτιαγμένο από μέταλλο και έναν μεγάλο αριθμό επιφανειών από γυαλί, τοποθετήθηκε στην Ομόνοια διχάζοντας αρχικά με την πρωτοτυπία του το αθηναϊκό κοινό και προκαλώντας αντιδράσεις «θυμού και θαυμασμού» για να καταλήξει σήμερα να αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο της πόλης (Βαμβακάς και Παναγιωτόπουλος 2014· Βαρώτσος 2019).

Επιστρέφοντας στο 2019, αναρτήσεις στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης διατείνονταν ότι η Υπουργός Πολιτισμού της κυβέρνησης ΣΥΡΙΖΑ⁴⁶³ είχε καλέσει τον γλύπτη σε προσωπική συνάντηση για να του προτείνει να μεταφερθεί ο *Δρομέας* στη Β. Μακεδονία και να ανταλλαγεί με ένα άγαλμα του Αλεξάνδρου από εκεί. Παρότι η Υπουργός αρνήθηκε ότι υπήρξε οποιαδήποτε τέτοια πρόταση, ο καλλιτέχνης επαναλάμβανε πως το περιστατικό ήταν αληθινό. Στη συντηρητική πλατφόρμα ενημέρωσης *Πρώτο Θέμα* περιέγραψε τον θυμό και την έκπληξη του από την πρόταση. Όπως υποστήριξε, την αρνήθηκε κατηγορηματικά, όχι εξαιτίας του γεγονότος ότι διαφωνούσε με τη νέα ονομασία της χώρας, ή ότι δεν ήθελε το έργο του να βρίσκεται σε μια «υποβαθμισμένη πόλη», όπως [μέσα από το πρίσμα των επάλληλων βαλκανισμών (Todorova 2005b)] χαρακτήρισε τα Σκόπια, αλλά διότι θεωρούσε

⁴⁶² Το εργαστήριο δεν αποσκοπούσε στην υλοποίηση των ιδεών που προέκυψαν από τη συζήτηση, αλλά στην ανταλλαγή μεταξύ των συμμετεχόντων υποκειμένων.

⁴⁶³ Η πολιτική επιστήμονας και ερευνήτρια πολιτισμικής πολιτικής, Μυρσίνη Ζορμπά.

ότι ο Δρομέας αποτελεί «σύμβολο» της Αθήνας, όπου και ανήκει, σαν ένα οικογενειακό «κειμήλιο» ανυπολόγιστης «συναισθηματικής αξίας» (Βαρώτσος 2019).

Στον καταγισμό δηλώσεων, σχολίων, άρθρων και κατηγοριών που αφορούσαν την (πιθανολογούμενη) συζήτηση μεταξύ της Υπουργού και του γλύπτη παρενέβη η καλλιτεχνική ομάδα *Most mechanics are crooks* (Εύα Γιαννακοπούλου, Πάνος Σκλαβενίτης, Κωστής Σταφυλάκης, και Αλέξης Φιδετζής). Η ομάδα πραγματοποίησε μια χορηγούμενη ανάρτηση [sponsored post]⁴⁶⁴ στη σελίδα της στο facebook, η οποία ξεκινούσε με το ενθουσιώδες απόφθεγμα ότι «Η τέχνη συμφιλιώνει τους λαούς!» και συνοδευόταν από μια ψηφιακά επεξεργασμένη εικόνα, στην οποία ο πολυσυζητημένος εκείνες τις μέρες *Δρομέας* και ο *Έφιππος πολεμιστής* είχαν γίνει ένα.

Εικόνα 32: *Most Mechanics are Crooks, Η τέχνη συμφιλιώνει τους λαούς!* (2019)



Σημείωση: Ψηφιακή εικόνα, © *Most Mechanics are Crooks* (<https://www.facebook.com/mostmechanicsarecrooks/posts/258791531719994>).

Οι *Most mechanics are crooks* πρότειναν, μέσα από την ανάρτησή τους, «τεχνικές παρεμβάσεις» επάνω στα δύο γλυπτά, των οποίων το αποτέλεσμα θα ήταν «δυο αλληλοσυμπληρωνόμενα έργα, ένα για κάθε τόπο, ένα για κάθε λαό». Η πρόταση, την οποία διατείνονταν πως είχαν καταθέσει και στο Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, στόχευε να προσφέρει μια «λύση στο αδιέξοδο που προέκυψε μετά την [πιθανολογούμενη] ασυμφωνία» μεταξύ της Υπουργού και του γλύπτη. Κυρίως, όμως, θα μπορούσε «να φέρει κοντά τον αρχαίο και σύγχρονο πολιτισμό των δύο λαών, ικανοποιώντας τις προσδοκίες του

⁴⁶⁴ Αυτό στην πράξη σημαίνει ότι η ανάρτηση έφτασε σε περισσότερες/-ους χρήστρες/-τες από ό,τι θα έφτανε μια απλή ανάρτηση.

συνόλου των εμπλεκομένων».⁴⁶⁵ Με τη δημοσίευση της ανάρτησης, η ομάδα δεν αποσκοπούσε στη δημιουργία μιας ευχάριστης ατμόσφαιρας, ούτε στη συμφιλίωση των δύο λαών, όπως δημόσια διατεινόταν, αλλά στην ανάδειξη ρωγμών σε υποτιθέμενα καθολικές και «παγιωμένες πεποιθήσεις και ιδεολογίες» (Σταφυλάκης στο Κλαδής 2019). Ο Φιδετζής μού το περιέγραψε περισσότερο ως μια κίνηση πρόκλησης αντιδράσεων παρά ως ένα αυστηρά καλλιτεχνικό έργο.

Εκτός από τα αναμενόμενα σχόλια που εστιάστηκαν στην χρήση των λέξεων «Μακεδόνισσα» και «Μακεδονία» στην ανάρτηση, υπήρξαν και κάποια που αφορούσαν τη σύγχρονη τέχνη. Ένας χρήστης, για παράδειγμα, κατέκρινε το λεξιλόγιο της ανάρτησης, που συμπεριλάμβανε όρους όπως «κολεκτίβα», «παρέμβαση», «ουσιαστικά που τελειώνουν σε σμος [sic]», «αγγλικές λέξεις», και που ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένοι σε καλλιτεχνικά πλαίσια κατά τη δεκαετία του 2010. Στο σχόλιό του αναπαράγει μια ευρείας απήχησης συντηρητική αντίληψη που αντιλαμβάνεται τη σύγχρονη τέχνη (και τους θεσμούς της) ως δυνάμει απειλητική για το έθνος, την πατριαρχία και αυτό που νοείται ως ελληνικός πολιτισμός.⁴⁶⁶

Η μελέτη της συγκεκριμένης ανάρτησης, παρότι φέρνει στο φως ορισμένες εθνο-πατριαρχικές αντιλήψεις γύρω από την τέχνη, την ιστορία και την κληρονομιά, είναι μάλλον αδύνατον να δείξει κατά πόσο, πράγματι, η επιδιωκόμενη ανάδειξη ρωγμών ήταν επιτυχής. Οι αντιδράσεις στον υβριδικό Αλέξανδρο-Δρομέα είναι, σε κάθε περίπτωση, ενδεικτικές της ανακίνησης, ενόψει της συγκυρίας της Συμφωνίας των Πρεσπών, (υπαρχόντων) εθνικιστικών λόγων και δράσεων, εκατέρωθεν των συνόρων, που διεκδικούν την καθαρότητα και την αποκλειστικότητα της κληρονομιάς, της μνήμης, αλλά και των «ηρώων», που αποτελούν και το πεδίο εστίασης του παρόντος κεφαλαίου.

Όπως προκύπτει μέσα από τα μνημεία για τον Αλέξανδρο, έναν κατ' αποκλειστικότητα διεκδικούμενο στις δύο χώρες «ήρωα», καθώς και από καλλιτεχνικές ανταποκρίσεις σε αυτά, τα δημόσια γλυπτά και, ευρύτερα, τα έργα τέχνης δρουν επάνω στα υποκείμενα με τα οποία συναντώνται στον δημόσιο χώρο (ή στο διαδίκτυο) με απρόβλεπτους τρόπους και αποτελέσματα (Γιαλούρη 2010). Οι συχνά συγκρουσιακές σχέσεις στις οποίες συμμετέχουν, καθιστούν τα μνημεία αφορμές για την έκθεση ρωγμών και αντινομιών στα εθνικά αφηγήματα και την επίσημη μνήμη, ακόμα και για ανατροπές και queerings τους.

⁴⁶⁵ <https://www.facebook.com/mostmechanicsarecrooks/posts/258791531719994> (ημερομηνία πρόσβασης 19/09/2020).

⁴⁶⁶ Αντίστοιχες θέσεις συνάντησα επανειλημμένα στο πλαίσιο της έρευνάς μου ανάμεσα σε σχόλια στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης σε αναρτήσεις που είχαν γίνει εκ μέρους μεγάλων ιδρυμάτων του πολιτισμού, όπως τα Ωνάση ή Σταύρος Νιάρχος.

Αμφισβητήσεις των ηγεμονικών (εθνικών, έμφυλων κ.λπ.) νοημάτων που αποδίδονται στα δημόσια γλυπτά άλλοτε λαμβάνουν χώρα συνειδητά (μέσα από την πρόθεση, για παράδειγμα, των καλλιτεχνικών έργων, οικειοποιήσεων ή βεβηλώσεων που εξέτασα) κι άλλοτε προκύπτουν μέσα από επιτελέσεις και αντιπαραθέσεις χωρίς τέτοια στόχευση (όπως συμβαίνει, για παράδειγμα με την έκφραση παραπόνων σχετικά με τον νεαρό Αλέξανδρο του Παππά).

Μέσα από τις σχέσεις στις οποίες εμπλέκονται τα μνημεία του Αλέξανδρου αναδεικνύεται επίσης «ο κεντρικός ρόλος του ανδρισμού στην παραγωγή του εθνικού νοήματος» (Αθανασίου 2006, 244)· το πώς, δηλαδή, τα εθνικά αφηγήματα των δύο χωρών είναι συνυφασμένα με πρότυπα περί αρρενωπότητας που συνδιαμορφώνουν τον δημόσιο χώρο και σφαίρα. Η εικόνα ενός νεαρού Αλέξανδρου, η ενός Αλέξανδρου που κρατά μια ΛΟΑΤΚΙ+ σημαία, φαίνεται να βάζει το κύρος του κράτους, σύμφωνα με την αντίληψη υποκειμένων που ενστερνίζονται τα εθνοπατριαρχικά πρότυπα. Την ίδια στιγμή όμως, τέτοιες αναπαραστάσεις προτείνονται επίσης ως κυρίαρχες από άλλου είδους εξουσίες, που προβάλλουν λιγότερο κυρίαρχα εθνικιστικά πρότυπα: ο νεαρός Αλέξανδρος συνάδει με τις συμφιλιωτικές προθέσεις της Συμφωνίας των Πρεσπών, ενώ η φιλική στάση προς τη ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητα αποτέλεσε σημείο άντλησης κύρους για τη μετέπειτα (2017-σήμερα) σοσιαλδημοκρατική κυβέρνηση SDSM (χωρίς στην πράξη να έχει ανταποκριθεί επαρκώς στα αιτήματα των ΛΟΑΤΚΙ+ ψηφοφόρων της). Έτσι, τα επίσημα αφηγήματα περί έθνους, μνήμης και κληρονομιάς αποδεικνύονται, μέσα από τα παραδείγματα που εξέτασα, ως διαφιλονικούμενα, αλλά και ως ρευστά και επιρρεπή σε αλλαγές.

B. Φύλο και αμφισβητούμενοι «ήρωες» και «ηρωίδες»⁴⁶⁷

B.1. Ένα πάρκο για τη Γυναίκα Αγωνίστρια χωρίς γυναίκες⁴⁶⁸

Στον πρώτο μου περίπατο στα Σκόπια το 2014 (βλ. κεφ. 3), βρέθηκα να περιπλανιέμαι ανάμεσα σε δεκάδες μνημεία αφιερωμένα σε προσωπικότητες που μου ήταν ακόμα άγνωστες. Ανάμεσά τους, τράβηξε την προσοχή μου ο ανδριάντας ενός ζωγράφου⁴⁶⁹ στη

⁴⁶⁷ Τα υποκεφάλαια B1 και B2 γράφτηκαν παράλληλα με το άρθρο μου «Heroes on Pedestals and Heroines of Our Time' at the Woman Fighter Park», που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *EthnoAnthroZoom* του Ινστιτούτου Εθνολογίας και Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Αγ. Κυρύλλου και Μεθοδίου (Grigoriadou 2021). Τα υποκεφάλαια αυτά αποτελούν μια περαιτέρω επεξεργασμένη μορφή του άρθρου.

⁴⁶⁸ Ένα από τα συνθήματα που εμφανίστηκαν σε πλακάτ κατά τις διαδηλώσεις κατά του Skopje 2014 στις αρχές της δεκαετίας του 2010 έγραφε: «Πάρκο της Γυναίκας (Αγωνίστριας) χωρίς γυναίκες» [Žena Park bez ženi]. Επιπρόσθετα, αρθρογράφοι και σχολιάστριες/-τές παρατήρησαν ότι «το Πάρκο της Γυναίκας (Αγωνίστριας) μετατράπηκε σιωπηλά σε Αντρικό Πάρκο» (Tanurov 2012).

⁴⁶⁹ Πρόκειται για τον χαράκτη, αγιογράφο, ποιητή, συγγραφέα και μοναχό Hristofor Žefarović (Δοϊράνη 1690-Μόσχα 1753), ο οποίος έχει διεκδικηθεί από την ιστοριογραφία της Σερβίας, της Βουλγαρίας και της Β.

βόρεια όχθη του Βαρδάρη, που με τα μακριά μαλλιά του να ανεμίζουν, έκανε ένα βήμα μπροστά με την παλέτα στο χέρι, σε μια στάση που υποδήλωνε, όπως μου φάνηκε, πάθος και αποφασιστικότητα. Χωρίς να το σκεφτώ πολύ, έστησα την φωτογραφική μου μηχανή στα σκαλοπάτια ενός παρακείμενου κτιρίου και πόζαρα η ίδια μπροστά στο άγαλμα, αντικρίζοντάς το και αντιγράφοντας τη γεμάτη αυτοπεποίθηση στάση του.

Εικόνα 33: Περπατώντας δίπλα σε αγάλματα



Σημείωση: Φωτογραφία δική μου, Αύγουστος 2014

Απομακρυνόμενη, άρχισα να αναρωτιέμαι τί με είχε ωθήσει να τραβήξω μια τέτοια φωτογραφία μπροστά στον ανδριάντα κάποιου που δεν γνώριζα, σε μια πόλη της οποίας την ιστορία επίσης αγνοούσα σε πολύ μεγάλο βαθμό. Μία από τις πρώτες μου σκέψεις ήταν ότι η παρόρμηση αυτή μπορεί να είχε προέλθει από τη σχετικά πρόσφατη απόφασή μου ως εικαστικού να αποστασιοποιηθώ από τη ζωγραφική και να πειραματιστώ με άλλα καλλιτεχνικά μέσα όπως ο ήχος, το περπάτημα, η χαρτογράφηση και η επιτέλεση. Τα μέσα αυτά θα μπορούσαν να αποτελέσουν λύσεις στην ανάγκη που αισθανόμουν να δράσω έξω από το πλαίσιο ενός εκθεσιακού χώρου και να εμπλακώ με περισσότερα είδη καλλιτεχνικής έκφρασης. Επιπλέον, ένιωθα ότι αυτά τα μέσα δεν έφεραν στον ίδιο βαθμό αυτό που τότε αντιλαμβανόμουν ως «επαχθή» κληρονομιά και βαρύ φορτίο της ζωγραφικής σε ό,τι αφορά το ανδρικό βλέμμα (Mulvey 1989) και τη διαιώνιση των υφιστάμενων (έμφυλων) σχέσεων εξουσίας. Τα χαρακτηριστικά αυτά είχα υπόρρητα συνδέσει με εκείνο το άγαλμα στα Σκόπια.

Μακεδονίας (Gjorgijev και Sarakinski 2019). Δεν κατάφερα να βρω το όνομα της/του γλύπτριας/-τη που έφτιαξε τον ανδριάντα.

Συνεχίζοντας τον περίπατό μου διαπίστωνα ολοένα και περισσότερο ότι και η ίδια η πόλη και τα όσα συνάντησα εκεί ασκούσαν συνδυαστικά κάποια δράση επάνω μου (Τζελ [1988] 2021). Ίσως αυτή να είχε, τελικά, συμβάλει στην επιλογή της συγκεκριμένης πόζας, σε συνδυασμό με τα όσα με απασχολούσαν τότε. Συγκεκριμένα, εκτός από την πληθώρα αγαλμάτων αφιερωμένων σε άνδρες, ταυτόχρονα υπήρχε σχεδόν παντελής έλλειψη γλυπτών που αναπαριστούσαν γυναίκες. Το μόνο που είδα κατά τη διάρκεια εκείνου του πρώτου περιπάτου, ήταν ένα σύμπλεγμα γλυπτών αφιερωμένων στην Ολυμπία, τη μητέρα του Αλεξάνδρου (ή στις «μητέρες της Μακεδονίας»), στην είσοδο της Stara Čarsija.⁴⁷⁰ Το σύμπλεγμα παρουσιάζει τέσσερα στιγμιότυπα από τη ζωή της Ολυμπίας ως μητέρας, εξυμνώντας, έτσι, όχι την ίδια τη βασίλισσα ή κάποια αξιομνημόνευτη πράξη της, αλλά τη μητρότητα ως αφηρημένη έννοια και, κυρίως, το γεγονός ότι γέννησε έναν σπουδαίο άντρα: η Ολυμπία έγκυος στον μικρό Αλέξανδρο, η Ολυμπία θηλάζει τον μικρό Αλέξανδρο, η Ολυμπία αγκαλιάζει τρυφερά τον μικρό Αλέξανδρο, η Ολυμπία παίζει με το μικρό Αλέξανδρο. Σε αντίθεση με τα υπόλοιπα γλυπτά της πόλης, η βασίλισσα μοιάζει, μάλιστα, να βρίσκεται κάτω από το βάθρο της.

Εικόνα 34: Το σύμπλεγμα της Ολυμπίας στην είσοδο της Stara Čarsija



Σημείωση: © Avishai Teicher (commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexander_%26_Olympias_fountain_in_Skopje.JPG#/media/File:Alexander_&_Olympias_fountain_in_Skopje.JPG). CC BY-SA 4.0. (Stefanovska 2012) Στο βάθος δεξιά φαίνονται οι τρούλοι του Daut Pasha Hamam –σήμερα Εθνική Πινακοθήκη– και το άγαλμα του Φιλίππου Β' με την πλάτη γυρισμένη προς την «αλβανική πλευρά» της πόλης και αντικρίζοντας τη σύντροφο και τον γιο του, Αλέξανδρο, τον Έφιππο πολεμιστή, που βρίσκεται στη Νοτιοδυτική όχθη του Βαρδάρη (πίσω από τον φωτογράφο).

Επέστρεψα στα Σκόπια για την διδακτορική μου έρευνα το 2018. Με αφορμή τις παρατηρήσεις μου σχετικά με τη γυναικεία προβολή και μνημόνευση στον δημόσιο χώρο από τον πρώτο εκείνο περίπατο, την προσοχή μου τράβηξε το πάρκο της «Γυναίκας

⁴⁷⁰ Σχεδιάστηκε από τη γλύπτρια και καθηγήτρια του Τμήματος Καλών Τεχνών των Σκοπίων, Valentina Stefanovska (2012), που είχε υλοποιήσει και το σύμπλεγμα του Έφιππου πολεμιστή.

Αγωνίστριας». Το παλαιότερο από πολυάριθμα γλυπτά και μνημεία που βρίσκονται εκεί είναι το ομώνυμο και σχεδόν αφηρημένο μοντερνιστικό μαρμάρινο γλυπτό του Bogo Mitričovski. Τιμά τις γυναίκες που συμμετείχαν ενεργά και έχασαν τη ζωή τους στον εθνικοαπελευθερωτικό και σοσιαλιστικό αγώνα κατά τον Β' ΠΠ, ενώ αποκαλύφθηκε το 1970 από τη γιουγκοσλαβική κυβέρνηση (Hadjievska, Dragsic, και Kocevnska 2021).

Εικόνα 35: Το Μνημείο στη Γυναίκα Αγωνίστρια



Σημείωση: © Tashkoskim (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=29960700>). CC BY-SA 3.0. Mitričovski 1970.

Κατά έναν ειρωνικό τρόπο, σε μια ηγεμονική συναρμογή εθνικισμού και πατριαρχίας στο πλαίσιο του Skorje 2014, το Πάρκο της Γυναίκας Αγωνίστριας υπέστη «εισβολή» (Jana Jakimovska, προσωπική επικοινωνία, 2018) από αγάλματα που αναπαριστούν άνδρες.⁴⁷¹ Ανάμεσα στα περίπου είκοσι νέα γλυπτά που εγκαταστάθηκαν εκεί, μόνο ένα μνημονεύει μια

⁴⁷¹ Ανάμεσά τους, μέλη της *Αντιφασιστικής Συνέλευσης για τη Λαϊκή Απελευθέρωση της Μακεδονίας* (ASNOM) (Korupovski 2012), του πρώτου κοινοβουλίου της χώρας μετά τον Β' ΠΠ (Miloševski 2012): επαναστάτες που συμμετείχαν στους αγώνες για την ανεξαρτησία από την Οθωμανική Αυτοκρατορία: ο Αλβανός συγγραφέας Pjeter Bogdani (1630-1689) της Αλβανής γλύπτριας Ljindita Bekiri (2012), ένα από τα ελάχιστα μνημεία του Skorje 2014 που αφιερώνονται σε μια αλβανόφωνη προσωπικότητα. Η συμπερίληψη ενός μικρού αριθμού Αλβανίδων/-ών στο Skorje 2014 μπορεί να ιδωθεί ως συμβιβασμός που θα επέτρεπε στο VMRO-DPMNE να απεμπολήσει τις κατηγορίες για μεροληπτική προσέγγιση της ιστορίας και να ικανοποιήσει το συγκυβερνών κόμμα DUI. Όχι πολύ μακριά από το γλυπτό που τιμά τον Bogdani στήθηκε ένα μνημείο, στο οποίο κυριαρχούν μυώδεις ανδρικές φιγούρες, αφιερωμένο σε άνδρες των ενόπλων δυνάμεων που έχασαν τη ζωή τους στη σύγκρουση του 2001 μεταξύ τακτικού [ως επί το πλείστον (σλαβο)μακεδονικού] στρατού και Αλβανών ανταρτών (Mukaetov 2012). Η συγκεκριμένη επιλογή διευρύνει τις διαφορές μεταξύ των δύο εθνοτήτων (Véron 2015), ειδικά στον βαθμό που συμβολικά τοποθετείται δίπλα σε μια από τις λίγες αλβανικές μορφές του Skorje 2014. Ωστόσο, και η ίδια η επιλογή του Bogdani είναι στρατηγική, καθώς πρόκειται για έναν Καθολικό συγγραφέα με δράση υπέρ της ανεξαρτησίας από την Οθωμανική Αυτοκρατορία. Η μητέρα Τερέζα, επίσης Αλβανίδα που μνημονεύεται στο πλαίσιο του Skorje 2014 είναι κι εκείνη Χριστιανή. Στο «Πάρκο της Γυναίκας Αγωνίστριας», υπάρχει επίσης ένα ανάγλυφο αφιερωμένο στα παιδιά που φυγαδεύτηκαν από την Ελλάδα κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου και δεν τους επιτράπη να επιστρέψουν στη χώρα, το οποίο προϋπήρχε του προγράμματος, καθώς και μνημείο πεσόντων εθνικών ηρώων, με στιλιστικές αναφορές στην Πύλη του Βρανδεμβούργου, με ένα στιβαρό γλυπτό του Προμηθέα (Adžievski 2012). Για τα γλυπτά και τα συμπλέγματα του «Πάρκου της Γυναίκας Αγωνίστριας», βλ. Risteski 2016 και <http://skopje2014.prizma.birn.eu.com/en> (ημερομηνία πρόσβασης 23/04/2022).

συγκεκριμένη γυναίκα, την κομμουνίστρια αντάρτισσα και πολιτικό, Veselinka Malinska.⁴⁷² Η αριθμητική δυσαναλογία μεταξύ ανδρικών και γυναικείων γλυπτών στο πάρκο είναι ενδεικτική της εθνοπατριαρχικής ιδεολογίας του Skorje 2014. Η έλλειψη μνημόνευσης των γυναικών στο δημόσιο χώρο και σφαίρα δεν ξεκίνησε με το πρόγραμμα.⁴⁷³ Ωστόσο, τα γυναικεία αγάλματα που αυτό εγκαθιστά στην πόλη αντιπροσωπεύουν κυρίως γενικές αξίες, όπως η μητρότητα και η νίκη, ακόμα και στερεοτυπικές πατριαρχικές αντιλήψεις γύρω από τις γυναίκες ως καλές μητέρες ή αντικείμενα της ανδρικής επιθυμίας και την ίδια στιγμή ως «κακομαθημένες» και «κουτσομπόλες».⁴⁷⁴ Η ευρύτερη εθνοπατριαρχική αντίληψη των έμφυλων ρόλων, της ιστορίας, της μνήμης και του δημόσιου χώρου εκ μέρους του προγράμματος έρχεται σε έντονη αντίθεση με ό,τι το Πάρκο της Γυναίκας Αγωνίστριας φιλοδοξούσε να επιτύχει κατά τη διάρκεια του σοσιαλισμού. Τα νέα συμπλέγματα και αγάλματα στο πάρκο έχουν στηθεί σε ογκώδεις βάσεις, είναι ρεαλιστικά και υπερμεγέθη. Είναι, επίσης, παραταγμένα στην πλευρά του πάρκου που αντικρίζει το κοινοβούλιο και συνορεύει με την οδό 11ης Οκτωβρίου, έναν από τους κεντρικότερους δρόμους της πόλης. Μοιάζουν να εκτοπίζουν, έτσι, τόσο χωρικά όσο και συμβολικά το μικρότερο σε μέγεθος Μνημείο στη Γυναίκα Αγωνίστρια, που βρίσκεται βαθύτερα μέσα στο πάρκο περιστοιχισμένο από δέντρα.

Το 2013, στο Κοινοβούλιο, που βρίσκεται ακριβώς απέναντι από το πάρκο, ψηφίστηκαν αλλαγές στον *Νόμο για τη διακοπή της κύησης* με στόχο την αποθάρρυνση των αμβλώσεων. Μεταξύ των τροπολογιών που υπερψηφίστηκαν, προβλεπόταν μια περίοδος κρίσιμης καθυστέρησης πριν από την επέμβαση, η οποία περιλάμβανε (αποθαρρυντική) συμβουλευτική από κοινωνική-/ο λειτουργό, προβολή εικόνων του εμβρύου και

⁴⁷² Μέρος του συμπλέγματος ASNOM.

⁴⁷³ Σύμφωνα με την επιμελήτρια τέχνης Suzana Milevska: «Αν και κατά τη διάρκεια των πενήντα ετών του κομμουνιστικού καθεστώτος οι γυναίκες απέκτησαν πολλά δικαιώματα που ενισχύουν τη δημόσια παρουσία τους, η μεταβατική περίοδος αποκάλυψε την αδυναμία και την επιδερμικότητα της [...] ισότητας των φύλων και πυροδότησε πολλές αντιφάσεις στις έμφυλες σχέσεις» (Milevska 2005). Για τις συνθήκες εργασίας των γυναικών στον τομέα της τέχνης στα μετασοσιαλιστικά Σκόπια, βλ. Milevska 2013. Η έλλειψη γυναικείας εκπροσώπησης στον δημόσιο χώρο λίγα χρόνια πριν από το Skorje 2014 έχει προβληματοποιηθεί στο έργο τέχνης της Hristina Ivanoska *Naming the Bridge* [Ονοματίζοντας τη Γέφυρα] (2005-2008). Με αφορμή το ότι τα ονόματα των δρόμων στα Σκόπια ήταν κυρίως αφιερωμένα στη μνήμη ανδρών, η Ivanoska επιχείρησε (και τελικά κατάφερε) την επίσημη μετονομασία μιας γέφυρας σε Nakie Bajram και Rosa Plaveva, φεμινίστριες και σοσιαλίστριες τουρκικής και (σλαβο)μακεδονικής εθνότητας που δραστηριοποιήθηκαν στα Σκόπια στις αρχές και τα μέσα του 20ου αιώνα (Milevska 1998· 2006· Ivanoska 2005).

⁴⁷⁴ Όπως υπονοείται από τον τίτλο *Šmizla* που δίνεται σε δύο γλυπτά που αναπαριστούν νεαρές, υπερσεξουαλικοποιημένες γυναίκες που μιλούν στο τηλέφωνο και περπατούν κρατώντας τσάντες με ψώνια. Η λέξη «šmizla», που έχει αρνητικό πρόσημο, σημαίνει την κουτσομπόλα, φλύαρη και κακομαθημένη νεαρή γυναίκα, που της αρέσει να φλερτάρει και να ακολουθεί τις τελευταίες τάσεις της μόδας («šmizla» χ.χ.). Τα γλυπτά των Aleksandar Ivanoski-Karadare και Dimitar Filipovski αποκαλύφθηκαν το 2009, πριν από τα επίσημα εγκαίνια του Skorje 2014, για αρκετές/-ους συνομιλήτριες, όμως αποτελούν μέρος του.

αναπαραγωγή του ήχου των καρδιακών του σφυγμών στην εγκυμονούσα, καθώς και υψηλές οικονομικές κυρώσεις για τις/τους γιατρούς που δεν θα ακολουθούσαν τον νόμο.⁴⁷⁵ Ο *Νόμος για τη διακοπή της κύησης* (*Zakon za prekinivanje na bremenosta* 2013) στα Σκόπια έθετε σε κίνδυνο την υγεία των γυναικών και υποβάθμιζε τη θέση τους, επιδιώκοντας τη συμμόρφωσή τους προς τον αναμενόμενο μητρικό ρόλο της παραγωγής και ανατροφής απογόνων· έναν ρόλο, που, κατά μια ειρωνεία της τύχης, οι *γυναίκες αγωνίστριες* και οι αντάρτισσες που μνημονεύει το μοντερνιστικό γλυπτό στο παρακείμενο πάρκο απαρνούνταν, εκ των πραγμάτων, τουλάχιστον για ένα διάστημα.⁴⁷⁶ Η σημασία που απέδωσε η κυβέρνηση στην αναπαραγωγή του έθνους μπορεί επίσης να συναχθεί από το γεγονός ότι μεταξύ των πιο ακριβών κρατικών διαφημιστικών εκστρατειών μεταξύ 2008-2015 ήταν αυτές υπέρ του τρίτου παιδιού και κατά της διακοπής της εγκυμοσύνης (Veljanovska 2018).

Η ρητορική και η στοχοθεσία των εκστρατειών αυτών θυμίζει αντίστοιχες αντιλήψεις και περιορισμούς που επιδιώκουν να επιβάλουν εκκλησιαστικοί, συντηρητικοί και ακροδεξιοί κύκλοι με πολιτική δύναμη στην Ελλάδα, ιδιαίτερα κατά τα τελευταία χρόνια, μέσα από εκκλησιαστικές εγκυκλίους και κηρύγματα, συνέδρια γονιμότητας, διαφημίσεις, προγράμματα που απευθύνονται σε σχολεία και τη δράση φίλα προσκείμενων ομάδων πολιτών (που συχνά επίσης προπαγανδίζουν την υποχρεωτική συνεπιμέλεια). Σε ό,τι αφορά τα μετασοσιαλιστικά καθεστώτα της πρώην Γιουγκοσλαβίας, τόσο τα επίσημα προωθούμενα γυναικεία στερεότυπα όσο και οι αναπαραγωγικές πολιτικές φαίνεται να έχουν αλλάξει, σε σύγκριση με την περίοδο του σοσιαλισμού.⁴⁷⁷ Λαμβάνοντας υπόψη ότι η μητρότητα θεωρείται κεντρικό μέσο υπεράσπισης και διαιώνισης της εθνικής κυριαρχίας, οι επιβαλλόμενοι περιορισμοί στην πρόσβαση στην άμβλωση καταδεικνύουν ότι οι γυναίκες-πιθανές μητέρες θεωρούνται κρατική ιδιοκτησία (βλ. Αθανασίου 2010· Netković 2019· Tsagarousianou 1995). Τέτοια μέτρα, ωστόσο, έχουν συναντήσει σθεναρή αντίσταση από

⁴⁷⁵ Ο νόμος τροποποιήθηκε εκ νέου το 2019 επί SDSM με την αναίρεση των παραπάνω διατάξεων.

⁴⁷⁶ Η Milevska, για παράδειγμα, στο πλαίσιο της έρευνάς της σε βαλκανικά φωτογραφικά αρχεία, εντόπισε εικόνες γυναικών που συμμετείχαν σε πολεμικές συγκρούσεις επί Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Οι εικονιζόμενες φωτογραφίζονταν με πολεμικές στολές, ζωσμένες με σφαίρες και όπλα στον ώμο καθώς και με αποσιωπημένα τα στοιχεία που δήλωναν το (κοινωνικά αναμενόμενο) φύλο τους, πίσω από δύσκαμπτα υφάσματα ή κοντά μαλλιά. Αν και η ανάγνωση αυτών των φωτογραφιών έχει πολλά επίπεδα, και ανεξάρτητα από τους λόγους ή τις συνθήκες υπό τις οποίες τραβήχτηκαν, έχουν, κατά τη Milevska (2005, 109), «αναπόφευκτο αντίκτυπο στην πολιτιστική μνήμη». Ως εικόνες οι οποίες μαρτυρούν «αμφισημίες και παραφωνίες» (Milevska 2005, 103) στους τρόπους που επιτελείτο το φύλο στα Βαλκάνια επί Οθωμανικής αυτοκρατορίας, καταδεικνύουν την ανομοιογένεια της αναπαράστασης ακόμη και σε συστήματα που θεωρούνται αυστηρά πατριαρχικά.

⁴⁷⁷ Στη Γιουγκοσλαβία νομικές μεταβολές σε σχέση με τη διακοπή της κύησης ξεκίνησαν ήδη κατά τη δεκαετία του 1950, ενώ κατά τη δεκαετία του 1970 αυτή αποτέλεσε συνταγματικό δικαίωμα (Netković 2019). Στην Ελλάδα, που το δικαίωμα αυτό δεν αναφέρεται ρητά στο σύνταγμα, ψηφίστηκε σχετικός νόμος το 1986.

φεμινιστικές και ΛΟΑΤΚΙ+ ομάδες και υποκείμενα σε πόλεις της πρώην Γιουγκοσλαβίας. Στα Σκόπια, η απάντηση στις τροπολογίες και τις δαπανηρές κρατικές εκστρατείες περιλάμβανε διαδηλώσεις, νομικές ενέργειες και παρεμβάσεις στον δημόσιο χώρο, Πάρκο της Γυναίκας Αγωνίστριας, με τη συμμετοχή πολιτισσών/-ών και ΜΚΟ για τα ανθρώπινα δικαιώματα.⁴⁷⁸

Λόγω της θέσης του απέναντι από τη Βουλή, το πάρκο, είναι ένα από τα συνηθέστερα σημεία εκκίνησης ή τερματισμού διαδηλώσεων (και αντιδιαδηλώσεων) και δράσεων, καθώς και διεξαγωγής καθιστικών διαμαρτυριών ανεξαρτήτως πολιτικού προσανατολισμού, που μπορεί να κρατούν για μέρες ή μήνες. Κατά την υλοποίηση του Skorje 2014, προσέφερε δημόσιο βήμα σε σχέση τόσο με το ίδιο το πρόγραμμα όσο και με τη θέση των γυναικών στη Β. Μακεδονία σήμερα. Τέλος, από εκεί ξεκινά το Pride Parade, ενώ κάθε 8η Μαρτίου, οι φεμινιστικές διαδηλώσεις καταλήγουν εκεί, αποτίνοντας φόρο τιμής στο Μνημείο στη Γυναίκα Αγωνίστρια. Το πάρκο, παρά τις μεταμορφώσεις του από το Skorje 2014, παραμένει τόπος γυναικείας (και τελευταία επίσης ΛΟΑΤΚΙ+) ενδυνάμωσης και δημόσιας διαμαρτυρίας. Παρά τις προσπάθειες ελέγχου του νοήματος του πάρκου, αυτό είναι ένας χώρος ανοιχτός σε διαφορετικού τύπου χρήσεις και ενοικήσεις (Αθανασίου 2010· Grosz 2001).

B.2. Επιστροφή στη ζωγραφική: μνημόνευση και μάγεμα

B.2.i. «Οι Ηρωίδες της εποχής μας» σε ένα σαλόνι του μέλλοντος

Σύμφωνα με τη λογική του αφηγήματος που επέβαλε το Skorje 2014 και ο νόμος της κυβέρνησης VMRO/DPMNE-DUI, το κατάλληλο μέρος για τις γυναίκες αποτελεί, μάλλον, το εσωτερικό του σπιτιού τους. Σε έναν λίγο πολύ τέτοιο χώρο βρέθηκα όταν επισκέφτηκα την ατομική έκθεση «Ηρωίδες της εποχής μας», της καλλιτέχνιδας Jana Jakimovska, στο Μουσείο της Πόλης των Σκοπίων τον Δεκέμβριο του 2018.⁴⁷⁹ Η Jakimovska, εικαστική καλλιτέχνιδα αλλά και δραστήριο μέλος της λεγόμενης «κοινωνίας των πολιτών», με ενεργό δράση στις διαμαρτυρίες κατά του Skorje 2014, μέλος της ακτιβιστικής χορωδίας των Raspeani Skopjani, παρουσιάστρια στο πρώτο Pride Parade, και συμμετέχουσα σε φεμινιστικές διοργανώσεις και φεστιβάλ, όπως το Pich Prich και πολλά άλλα, ήταν ανάμεσα

⁴⁷⁸ Για μια πιο λεπτομερή παρουσίαση των γεγονότων, βλέπε Miškovska-Kajevska 2016. Για τις νομικές ενέργειες που έγιναν, βλ. <https://akademik.mk/noviot-zakon-za-abortus-pred-ustaven-sud/> (ημερομηνία πρόσβασης 21/04/2023).

⁴⁷⁹ Η έκθεση, την οποία επιμελήθηκε η Elena Veljanovska, υποστηρίχθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού στο πλαίσιο του ετήσιου προγράμματος χρηματοδότησης για τις τέχνες και τον πολιτισμό που απευθύνεται σε καλλιτέχνιδες/-ες που είναι πολίτισσες/-ες της χώρας.

στα πρώτα άτομα που φίλες/-οι από τα Σκόπια με παρότρυναν να προσεγγίσω για να αρχίσω την έρευνά μου.

Για την έκθεση, η καλλιτέχνιδα είχε απεικονίσει γυναίκες που συμμετείχαν στους κοινωνικούς και φεμινιστικούς αγώνες των τελευταίων ετών σε χώρους της προτίμησής τους. Περίμενα να δω μια τυπική έκθεση ζωγραφικής, όπου οι καμβάδες θα κρέμονταν ο ένας δίπλα στον άλλο μέσα σε έναν λευκό κύβο. Ωστόσο, όταν μπήκα στον εκθεσιακό χώρο του μουσείου, ο οποίος έχει συχνά χαρακτηριστεί ως «απαιτητικός» ή «δύσκολος» σε σχετικές συζητήσεις, λόγω του μεγάλου μήκους του, απέπνεε μια αναπάντεχα φιλόξενη αύρα. Ένα διαχωριστικό από γυψοσανίδα είχε απομονώσει την εγκατάστασή της σε μια περιορισμένη, τετράγωνη περιοχή. Στο πάτωμα είχε τοποθετηθεί μια κόκκινη μοκέτα και οι τοίχοι ήταν καλυμμένοι με μοτίβα στένσιλ, που έδιναν την εντύπωση ταπισερί. Από τους τοίχους όντως κρέμονταν καμβάδες με πορτρέτα γυναικών⁴⁸⁰, ενώ ορισμένα καθίσματα, τραπεζάκια σαλονιού και βάζα με λουλούδια ήταν απλωμένα στον εκθεσιακό χώρο.

Εικόνα 36: Άποψη της έκθεσης *Οι ηρωίδες της εποχής μας*.



Σημείωση: Φωτογραφία δική μου, Δεκέμβριος 2018. Για την εγκατάσταση, © Jana Jakimovska.

Όπως μού είπε αργότερα η καλλιτέχνιδα, ήθελε ο χώρος να μοιάζει με καθιστικό· με το δωμάτιο μιας ηλικιωμένης του μέλλοντος, η οποία θα είχε υπάρξει ακτιβίστρια. Στους τοίχους του δωματίου της θα ήταν αναρτημένες ιστορίες γυναικών σαν και τη δική της. Αναφέρθηκε, ωστόσο, στην εγκατάστασή της ως μια «μικρή προειδοποίηση». Στο επιμελητηριακό κείμενό της, η Elena Veljanovska εξηγεί ότι η θερμή, οικιακή ατμόσφαιρα της εγκατάστασης επιλέχθηκε με στόχο να «προειδοποιήσει ότι εάν [...] δεν τοποθετήσουμε αυτές τις γυναικείες ιστορίες στην ιστορία, όπου και ανήκουν, θα παραμείνουν στην οικιακή σφαίρα, όπως το μεγαλύτερο μέρος της γυναικείας ιστορίας» (Veljanovska 2018).

⁴⁸⁰ Κάτω από κάθε πίνακα είχε τοποθετηθεί ένα μικρό κείμενο με το όνομα της εικονιζόμενης γυναίκας, που απεικονίζεται και γιατί, εξηγώντας τους λόγους για τους οποίους η Jakimovska τη θεωρεί «ηρωίδα».

Διαβάζοντας αυτές τις πρώτες φράσεις του κειμένου καθώς έκανα τον γύρο της έκθεσης, η αρχική μου αίσθηση οικειότητας μετατράπηκε σύντομα σε κλειστοφοβία. Η Veljanoska αντιπαραβάλλει την ανωνυμία, τη μη ορατότητα και τον οικιακό βίο των γυναικείων ιστοριών στη «νέα λατρεία [αρρενωπής] ηρωοποίησης» που χαρακτηρίζει την παραγωγή συλλογικής ιστορικής μνήμης στο πλαίσιο του Skorje 2014. Απέναντι σε ένα αισθητικό καθεστώς που παρήγαγε σχεδόν αποκλειστικά αρσενικούς «ήρωες», η ζωγραφική της Jakimovska επιδιώκει να αναδείξει γυναίκες των οποίων η αγωνιστική δράση είχε ξεχωρίσει τα προηγούμενα χρόνια. Παρόλο που, όπως έχω αναφέρει, οι γυναίκες που μνημονεύονται στην πόλη ήταν ήδη ελάχιστες πριν από το Skorje 2014, οι γυναικείες διεκδικήσεις σε ό,τι αφορά τον δημόσιο χώρο εντατικοποιήθηκαν μετά την εφαρμογή του προγράμματος. Έτσι, σε συνδιαλλαγή με τους αγώνες ενάντια στην καταστρατήγηση του δημόσιου χώρου, την επιβολή διχαστικών αφηγημάτων στην πόλη και την αστυνομική βία, αναπτύχθηκε ένα «νέο κύμα φεμινισμού» στο οποίο συμμετέχει ενεργά τόσο η Jakimovska όσο και οι γυναίκες τις οποίες ζωγράφισε (Veljanovska 2018).

Η Jakimovska με πληροφόρησε ότι είχε χρόνια να ζωγραφίσει τόσο για πρακτικούς λόγους, όπως η έλλειψη χώρου, όσο και γιατί η ζωγραφική της φαινόταν ακατάλληλο μέσο για να σχολιάσει τις ριζοσπαστικές εξελίξεις της προηγούμενης δεκαετίας στη Β. Μακεδονία – μια αίσθηση που κατά έναν ενδιαφέροντα τρόπο αντικατόπτριζε και τη δική μου απέναντι στο άγαλμα του ζωγράφου. Μέσα σε αυτές τις συνθήκες είχε νιώσει την ανάγκη να εγκαταλείψει τον απομονωμένο χώρο του εργαστηρίου για να συμμετάσχει σε συλλογικές μορφές διαμαρτυρίας και καλλιτεχνικής έκφρασης στον δημόσιο χώρο (Jana Jakimovska, προσωπική επικοινωνία, 2018, βλ. κεφ. 6). Όπως γράφει επάνω σε μια σειρά επιζωγραφισμένων φωτογραφικών αυτοπορτρέτων της από το 2014: «θα ζωγράφιζα αλλά... έχουμε εξέγερση» ή «θα ζωγράφιζα αλλά... είναι 2014».⁴⁸¹ Έτσι, η ζωγραφική, ένα εργαλείο που η καλλιτέχνιδα αγαπά, αλλά που, όπως θα εξετάσω αργότερα (B.2.ii), εξυπηρέτησε εξίσου με τη γλυπτική το κυβερνητικό αφήγημα, αναβάλλεται για αργότερα. Αποτέλεσε ξανά για εκείνη κατάλληλο μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης το 2019, όταν πλέον αφενός οι συλλογικοί κοινωνικοί, πολιτικοί και φεμινιστικοί αγώνες στην πόλη είχαν ατονήσει, και αφετέρου θέλησε να φέρει στο προσκήνιο «ηρωίδες» που είχαν πρωτοστατήσει σε αυτούς. Η

⁴⁸¹ Πρόκειται για σειρά επιζωγραφισμένων φωτογραφικών αυτοπορτρέτων με τίτλο «Θα ζωγράφιζα αλλά...» [I was gonna paint but...]. Εκτέθηκε μεταξύ 2014-15 σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις τόσο στη Β. Μακεδονία όσο και στο εξωτερικό, σε αυτόνομους ή ανεξάρτητους χώρους όσο και στο πλαίσιο κρατικών φορέων, γεγονός που καταδεικνύει ότι οι θεσμοί δεν ήταν τελείως κλειστοί και αρνητικοί απέναντι στη σύγχρονη κριτική τέχνη. Εικόνες της σειράς: <https://blesok.mk/en/gallery/jana-jakimovska-95/> (ημερομηνία πρόσβασης 23/05/2023).

ρεαλιστική αναπαραστατική ζωγραφική, άλλωστε, χρησιμοποιείται ευρέως στη (δυτική) ιστορία για λόγους μνημόνευσης. Ως καλλιτέχνιδα που είχε επίσης αποστασιοποιηθεί από τη ζωγραφική, βρήκα σε αυτή τη στροφή ένα εμπνευστικό ερευνητικό πεδίο.

Ανάμεσα στους πίνακες της έκθεσης, την προσοχή μου τράβηξε το διπλό πορτρέτο της ηθοποιού Kristina Lelovac και της ανθρωπολόγου Jana Kocevaska μπροστά στο Μνημείο στη Γυναίκα Αγώνιστρια. Οι δύο γυναίκες, με ιδιαίτερα ενεργό δράση σε θέματα θηλυκοτήτων, έχουν συμμετάσχει πολλές φορές στη διοργάνωση δράσεων στο Πάρκο.⁴⁸² Στον πίνακα, οι υφές και τα γεωμετρικά σχήματα του Μνημείου μπλέκονται ελαφρά με τα μοτίβα από τα ρούχα τους. Σύμφωνα με την καλλιτέχνιδα, αυτή ήταν μια απλή αισθητική επιλογή. Ωστόσο, ηθελημένα ή μη, στον καμβά πραγματοποιείται μια ισχυρή σύνδεση μεταξύ των αγωνιστριών του παρελθόντος και των σημερινών ακτιβιστριών, προκαλώντας σκέψεις σχετικά με τη συνέχεια των αγώνων.

Εικόνα 37: Πορτρέτο των Kristina Lelovac και Jana Kocevaska



Σημείωση: © Jakimovska 2018.

Το πορτρέτο μου έφερε επίσης στο νου ένα βίντεο της ακτιβιστικής χορωδίας *Raspeani Skorjani* [Χορωδοί των Σκοπίων]⁴⁸³ τραβηγμένο στο ίδιο σημείο στις 8 Μαρτίου 2010,

⁴⁸² Είναι φεμινίστριες, ακτιβίστριες για το δικαίωμα στην άμβλωση και συμμετέχουν στην ιδρυτική ομάδα του Tiiit.inc! (με λογότυπο ένα στήθος, ιδρ. 2011), ενός οργανισμού με επίκεντρο την προώθηση των δικαιωμάτων, του ακτιβισμού και της και πνευματικής και πολιτιστικής παραγωγής των θηλυκοτήτων.

⁴⁸³ Η πρακτική των ακτιβιστικών χορωδιών, τόσο μορφή αντίστασης όσο και αισθητική διαδικασία, αποτελεί συχνό φαινόμενο στις χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας. Ενόψει της νεοφιλελευθεροποίησης των μετασοσιαλιστικών κοινωνιών και του αισθήματος μη συμμετοχής στις αποφάσεις μετά τη διάλυση της

Παγκόσμια Ημέρα της Γυναίκας. Η ίδια η Jakimovska, τακτικό μέλος της χορωδίας (όπως και η Lelovac), εμφανίζεται μεταξύ των χορωδών. Στο κείμενο στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης που συνοδεύει το βίντεο της περφόρμανς, η χορωδία δηλώνει την παρέμβαση ως ανταπόκριση τόσο στις εκστρατείες κατά των αμβλώσεων όσο και στο Skorje 2014. Στο βίντεο, το Μνημείο στη Γυναίκα Αγωνίστρια εμφανίζεται πίσω από την χορωδία. Δεν λειτουργεί μόνο ως φόντο για την παρέμβαση, αλλά θυμίζει επίσης τη σύνδεση της τρέχουσας δράσης με το σοσιαλιστικό φεμινιστικό παρελθόν, παρακινώντας τις/τους θεατές να «αφυπνίσουν τη γυναίκα αγωνίστρια» μέσα τους.⁴⁸⁴ Οι συνδέσεις μεταξύ των σύγχρονων (αντικαπιταλιστικών και αντιεθνικιστικών) αγώνων και εκείνων του σοσιαλιστικού παρελθόντος δεν είναι σπάνιες στα μετασοσιαλιστικά καθεστώτα της πρώην Γιουγκοσλαβίας (Mattioli 2014a). Η απαξίωση, αλλά και οι προσπάθειες φίμωσης και συγκάλυψης της σοσιαλιστικής κληρονομιάς στα Σκόπια, όπως έχω εξετάσει (κεφ. 4), είχαν ως αποτέλεσμα αυτή να ανακληθεί ακόμη περισσότερο στη μνήμη των κατοίκων και τη δημόσια σφαίρα. Οι συνδέσεις, συγκλίσεις και συνέχειες των νέων αγώνων με τις γενεαλογίες της αποτέλεσαν μορφή αντίστασης.

Όταν ρώτησα τη Jakimovska με τι κριτήρια επέλεξε τις γυναίκες για τα πορτρέτα της έκθεσης, μου είπε ότι η αρχική της λίστα ήταν πολύ μεγαλύτερη, ωστόσο η μη έγκριση ολόκληρου του χρηματικού ποσού που είχε αιτηθεί στο Υπουργείο δεν της επέτρεψε να

ομοσπονδίας κατά τη δεκαετία του 1990, οι ακτιβιστικές χορωδίες αποτελούν μια μορφή συλλογικής δράσης και κοινωνικής ανυπακοής που αντιλαμβάνεται το συλλογικό τραγούδι ως πολιτική πράξη. Χρησιμοποιούν το δημόσιο τραγούδι και την επιτέλεση ως χωρικές πρακτικές αντίστασης, που ανοίγουν δυνατότητες για άλλες χρήσεις και σημασίες του δημόσιου χώρου, οι οποίες ξεφεύγουν από τη μονομερή και μονοσήμαντη νοσηματοδότησή του από τις εκάστοτε εξουσίες (Lefebvre [1974] 2007). Συχνά επιστρατεύουν, αναπροσαρμόζουν και επικαιροποιούν κομμάτια από το αντιφασιστικό ή σοσιαλιστικό μουσικό παρελθόν (Hofman, Ana 2020), με μια διάθεση (γιουγκο)νοσταλγική (βλ. κεφ. 3). Σύμφωνα με την «συν-κινητική» στροφή στις ανθρωπιστικές επιστήμες, τα προ-, εξω- και παραγλωσσικά στοιχεία της επικοινωνίας μέσω του ήχου ανοίγουν δυνατότητες για την «καλλιέργεια εναλλακτικών τρόπων κοινωνικότητας και νέων μορφών πολιτικής και πολιτιστικής παραγωγής» (Hofman, Ana 2020, 92). Οι ακτιβιστικές χορωδίες διαταράσσουν για λίγο τις καθημερινές αστικές συνήθειες καθώς οικειοποιούνται δημόσιους χώρους για να απευθυνθούν σε, συχνά, ακούσια ακροατήρια, τα οποία γίνονται μέρος της δράσης (Mattioli 2014a).

Οι Raspeani Skorjani ανέλαβαν δράση με πολυάριθμες τοποειδείς παρεμβάσεις στην πόλη. Δεν ταυτίζονταν πάντοτε με το σημείο όπου επέλεξαν να τραγουδήσουν, όπως στην περίπτωση του γλυπτού της Γυναίκας Αγωνίστριας. Αντίθετα, οι συχνά ειρωνικές και χιουμοριστικές ερμηνείες τους επιμόλυναν (βλ. Douglas [1966] 2005) τα μνημεία και τα κτίρια του Skorje 2014 που φιλοδοξούσαν να φαίνονται ένδοξα, καθαρά και αιώνια. Συνέβαλαν, έτσι, στην προσβολή του νοήματος και της αίγλης αυτών των χώρων μέσω και της ευρείας διάδοσης των βίντεό τους –στην οποία συνέβαλαν ευρέως τα MME που αντιτίθεντο και κατέκριναν τις ενέργειές τους (Jana Jakimovska, προσωπική επικοινωνία, 2018). Εκτός από τις *in situ* παραστάσεις, η παρουσία στα Social Media ήταν σημαντική για τη χορωδία, μέσα από την οποία οι δημόσιοι χώροι στην πόλη επεκτείνονται στον ψηφιακό. Γενικά, τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και τα blog έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διάδοση αντιπληροφόρησης, όταν τα κυρίαρχα μέσα ενημέρωσης αναπαρήγαγαν μόνο επίσημους λόγους για το Skorje 2014 (Čavolli 2012· Marchevska 2017· Marchevska κ.ά. 2017).

⁴⁸⁴ Βλ. το βίντεο εδώ: <https://www.youtube.com/watch?v=GiQql7CHZZM> (ημερομηνία πρόσβασης 15/10/2022).

κάνει όσα ήθελε. Της ήταν πιο εύκολο να ενεργοποιήσει τις γυναίκες με τις οποίες είχε στενότερες επαφές, ανάμεσα σε άλλα επειδή ο χρόνος που είχε στη διάθεσή της ήταν περιορισμένος, καθώς τα παραδοτέα των χρηματοδοτούμενων πρότζεκτ πρέπει να παραδίδονται στο Υπουργείο πριν από το τέλος κάθε έτους (Jana Jakimovska 2018 και 2021, προσωπική επικοινωνία), γεγονός που αναδεικνύει αφενός την οικειότητα σε σημαντικό, αν και συνήθως παραλειπόμενο, παράγοντα της καλλιτεχνικής (και διανοητικής) παραγωγής και αφετέρου το εξίσου παραλειπόμενο συχνά οικονομικό πλαίσιο σε συνδημιουργό του καλλιτεχνικού έργου.

Προς έκπληξή μου, ορισμένες κριτικές που μου ανέφερε ότι δέχτηκε για τη συγκεκριμένη δουλειά αφορούσαν ακριβώς την επιλογή ατόμων από τον στενό της κύκλο, παρά το γεγονός ότι η τέχνη διαφέρει από την αρχειοθέτηση ή την ιστοριογραφία, ανεξάρτητα από την πιθανή συμβολή της σε αυτούς τους τομείς. Επιπλέον, ακολουθώντας τις εξελίξεις στην πολιτισμική κριτική, τις φεμινιστικές σπουδές και τη μετα-αποικιακή θεωρία, κάθε επίφαση καθολικότητας ή αντικειμενικότητας, πόσο μάλλον στο πλαίσιο της τέχνης, μοιάζει αβάσιμη. Οι καλλιτέχνιδες/-ες μιλούν (θέλοντας και μη) από τη σκοπιά τους και για τους τρόπους που οι ίδιες/-οι σχετίζονται με άλλες/-ους ανθρώπους και πράγματα.⁴⁸⁵ Σε μια προσπάθεια να κατανοήσω την κριτική του έργου ως μη συμπεριληπτικού, αναζήτησα τους λόγους στις ιδιαίτερες συνθήκες που συνάντησα στα Σκόπια: αφενός στο διάχυτο αίσθημα αποκλεισμού από τη λήψη αποφάσεων⁴⁸⁶ και, σε πολλές περιπτώσεις, επίσης από εργασιακές θέσεις, χρηματοδοτήσεις, βραβεία, φεστιβάλ και κύκλους γνωριμιών, που βιώνουν ορισμένες/-οι συνομιλήτριες/-τές μου από το ευρύτερο πεδίο του πολιτισμού· αφετέρου, στην αποσιωπητική και επιλεκτική προσέγγιση της μνημόνευσης και της ιστοριογραφίας που είχε προωθηθεί στο πλαίσιο της εθνικιστικής πολιτικής του VMRO-DPMNE.

Όποιοι και να είναι οι λόγοι, η κριτική που δέχτηκε το έργο της Jakimovska προσφέρει αφορμή για σκέψη σχετικά με την επιρροή που μπορεί να ασκεί η τέχνης και συγκεκριμένα η αναπαραστατική ζωγραφική στις/στους αποδέκτριες/-τες της. Όπως έχω συχνά διαπιστώσει ως καλλιτέχνιδα και διδάσκουσα σύγχρονης τέχνης, η δεξιοτεχνική ρεαλιστική ζωγραφική συνεχίζει να μαγεύει τα κοινά της και σήμερα. Ο Gell, μάλιστα, που δεν διακρίνει «τη θρησκευτική από την αισθητική ανάταση», αποδίδει τη σαγήνη και την παγίδευση των υποκειμένων από δεξιοτεχνικά έργα τέχνης στην αδυνατότητα των πρώτων να κατανοήσουν πώς ακριβώς αυτά δημιουργήθηκαν (Τζελ [1998] 2021, 183). Την ίδια

⁴⁸⁵ Βλ., για παράδειγμα, Foster 2002· Gouma-Peterson και Mathews 1987· Korsmeyer και Weiser 2021.

⁴⁸⁶ Βλ. επίσης Dimova 2013.

στιγμή, η ζωγραφική, αντιστεκόμενη στην απομάγευσή της, εξακολουθεί να θεωρείται ευρέως ως ένα «ευγενές» μέσο, που (πρέπει να) αναπαριστά εξίσου ευγενή και ουσιώδη πράγματα, ανθρώπους και γεγονότα. Η δύναμή της να καταγράφει, να μνημονεύει και να δοξάζει φαίνεται, υπό το φως της κριτικής του έργου της Jakimovska, πως παραμένει αταλάντευτη, ακόμα και σε μια εποχή που η φωτογραφία και το βίντεο έχουν εδώ και καιρό αντικαταστήσει την τεκμηριωτική της χρήση. Μια δυναμική προσέγγιση των μνημείων, θα υποστήριζε ότι αυτά δεν αποτελούν αποκλειστικά κατασκευές ή διευθετήσεις στον δημόσιο χώρο (Yaloui 2010). Υπό αυτό το πρίσμα και με τα όρια μεταξύ τέχνης και ιστοριογραφίας να συγχέονται, η επιφάνεια ενός καμβά θα μπορούσε επίσης να προσεγγιστεί ως ένας δυνητικά μνημειακός χώρος.

B.2.ii. Κίβδηλη τέχνη ή «Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός Χωρίς Σοσιαλισμό»⁴⁸⁷

Το καθεστώς έμοιαζε εξοικειωμένο με την πολιτική (και μαγευτική) δύναμη της τέχνης και τη μακράιωνη χρήση της στη μνημόνευση και εξύμνηση καθεστώτων, γεγονότων και προσώπων. Το 2016, μια σειρά από ρεαλιστικές ελαιογραφίες μνημειακών διαστάσεων⁴⁸⁸ κρεμάστηκαν στους τοίχους του νεόκτιστου ιστορικού μεγάρου *Hristo Tatarčev*,⁴⁸⁹ όπου στεγάζονται τα γραφεία του VMRO/DPMNE. Οι πίνακες απεικονίζουν σημαντικές προσωπικότητες και καθοριστικές στιγμές από την πρόσφατη ιστορία του κόμματος: κομματικά στελέχη, για παράδειγμα, σε δημόσιες κυρίως περιστάσεις απευθύνουν λόγους στο κοινό ή στέκονται ανάμεσα στις/στους υποστηρίκτριες/-τές τους (Jovanovska 2016). Αποτελούν, κατά τη γνώμη μου, συνέχεια της έμφυλης αναδιάταξης της πόλης, καθώς τα περισσότερα εικονιζόμενα υποκείμενα είναι άνδρες. Σε ορισμένα από τα έργα, οι πολίτισσες/-ες εκτοπίζονται και στριμώχνονται στο περιθώριο του καμβά, αφήνοντας το κέντρο –και το συμβολικό βάρος– στην ηγεσία του κόμματος και ιδιαίτερα στον πρόεδρο και εμπνευστή του Skorje 2014, Nikola Gruevski (και μέλη της οικογένειάς του). Οι εικόνες ηρωοποιούν τον πρώην πρωθυπουργό, παρουσιάζοντάς τον ως αγαπητό ηγέτη και καλό οικογενειάρχη, ενώ ταυτόχρονα εξιδανικεύουν την εξωτερική του εμφάνιση, απεικονίζοντάς τον ψηλότερο από ό,τι στην πραγματικότητα. Σε κάποιες ελαιογραφίες, το πλήθος υψώνει κοκκινοκίτρινες σημαίες πίσω από την ηγεσία του κόμματος. Ζωγραφισμένες πυκνά η μία

⁴⁸⁷ Από τον τίτλο του άρθρου «Macedonia's Ruling Party Has Resuscitated Socialist Realism Without the Socialism» του δημοσιογράφου Filip Stojanovski (2016).

⁴⁸⁸ Εικόνες των πινάκων: <https://novatv.mk/ukrainsko-art-stsenario-vo-partiskata-zgrada-na-vmro-dpmne/> (ημερομηνία πρόσβασης 23/03/2023).

⁴⁸⁹ Ο Tatarčev υπήρξε ένας από τους ιδρυτές και πρώτος πρόεδρος της Κεντρικής Επιτροπής της *Εσωτερικής Μακεδονικής Επαναστατικής Οργάνωσης* (EMEO/VMRO). Επρόκειτο για ένα επαναστατικό εθνικό απελευθερωτικό κίνημα που ιδρύθηκε το 1893 στη Θεσσαλονίκη και έδρασε στα βαλκανικά οθωμανικά εδάφη στα τέλη του 19ου και 20ου αιώνα.

δίπλα στην άλλη, καθιστούν αδιάκριτο τον τόπο στον οποίο λαμβάνει χώρα η κάθε σκηνή, λειτουργώντας έτσι ως ένα διαχρονικό φόντο, που, όταν τις πρωτοείδα το 2018, μου θύμισαν τον υπερβατικό «χρυσό κάμπο» των αγιογραφιών (βλ. υποσημ. 489).

Τη σκέψη αυτή ανακάλεσε στο μυαλό μου μια επίσκεψη στο εργαστήριο ξύλου όπου περνά τον ελεύθερο χρόνο του ένας ηλικιωμένος γείτονας μου στα Σκόπια. Ψηλά στον τοίχο, πάνω από το ύψος των ματιών, μια ξεθωριασμένη φωτογραφία του Tito με στρατιωτική στολή πλαισιωνόταν από μια σειρά εκτυπωμένων αγιογραφιών· ένα εικονοστάσι με έναν «παράταιρο», όπως μου είχε φανεί, «άγιο». Όπως διαπιστώνει η ανθρωπολόγος Yael Navaro-Yashin (2002),⁴⁹⁰ μια εξουσία που επιβάλλει «κοσμικές» πολιτικές (όπως και η Γιουγκοσλαβική), μπορεί κάλλιστα να παράγει άλλου είδους αγιοποιήσεις, θολώνοντας τα όρια μεταξύ «κοσμικού» και «θρησκευτικού». Αντίστοιχα, καλλιτέχνιδες/-ες και άλλες/-οι σχολιάστριες/-τές είδαν τους πίνακες του VMRO/DPMNE ως μια αναβίωση της λατρείας του αρχηγού [leader cult] των σοσιαλιστικών χρόνων, ένα φαινόμενο που παρατηρείται ευρύτερα στα μετασοσιαλιστικά καθεστάτα.⁴⁹¹ Το ύψος των πινάκων του μεγάρου Tatarčev συγκρίθηκε,⁴⁹² μάλιστα, με αυτό του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι τα πορτρέτα του VMRO-DPMNE ήταν μια «μετάλλαξη» του είδους, «στην οποία διατηρείται [μεν] η ρεαλιστική έκφραση, αλλά λείπει ο ‘ευτυχισμένος εργάτης’» (Bogdanovski στο Georgievski 2016). Άλλωστε, το Skopje 2014 έχει συνδεθεί με τον συγκεντρωτικό τρόπο διακυβέρνησης και διαμόρφωσης της πόλης κατά την περίοδο του σοσιαλισμού –παρά το γεγονός ότι η ίδια η κυβέρνηση VMRO-DPMNE επαναλάμβανε την αντίθεσή της σε αυτόν (Dimova 2019)– και αφετέρου με νεοφιλελεύθερες πολιτικές που συρρίκνωσαν το κοινωνικό κράτος, ευνόησαν μεγάλες κατασκευαστικές εταιρείες και ώθησαν σε ολοένα και επισφαλέστερη θέση τις μικρές επιχειρήσεις και τα μεσαία και εργατικά στρώματα (Graan 2013a· Janev 2017· Mattioli 2018).

⁴⁹⁰ Σχετικά με μορφές λατρείας του Τούρκου (επίσης εκκοσμικευτή) ηγέτη Kemal Ataturk.

⁴⁹¹ Η δημοσιογράφος Danica Radisic (2014) παραθέτει παραδείγματα όπου υποστηρίκτριες/-τές του VMRO-DPMNE φέρουν στο σώμα τους τατουάζ με το πρόσωπο ή/και την υπογραφή του Gruevski και άλλων ηγετικών προσωπικοτήτων και συνδέει την τάση αυτή με αντίστοιχα παραδείγματα από τη Γιουγκοσλαβία, ιδιαίτερα κατά την περίοδο μεταξύ 1950-80, στα οποία το πρόσωπο του Tito ή/και σύμβολα της χώρας και του στρατού αποτυπώνονταν στα σώματα εκείνων που ένιωθαν πιστοί στη χώρα και τον ηγέτη της. Σε μια αμφίδρομη δράση, καθώς το τατουάζ γίνεται αναπόσπαστο στοιχείο του σώματος στο οποίο εγγράφεται, παίρνει ζωή από αυτό, ενώ την ίδια στιγμή καθιστά το πρόσωπο που το φέρει πολιτικό υποκείμενο –και, στην περίπτωση που απεικονίζονται εθνικά σύμβολα, φορέα επίσης του εθνικού σώματος, «κατοικείται από και κατοικεί τον χώρο του έθνους» (Ahmed και Stacey 2001, 2· Grabham 2009. Βλ. και Kuryel 2015· Navaro-Yashin 2009 γύρω από αντίστοιχα φαινόμενα στην Τουρκία: η εικονογραφία του εθνικισμού δεν ανήκει μονάχα στο κράτος, αλλά αναπαράγεται επίσης από τις/τους πολίτισσες/-ες που δρουν μαζί με τις εικόνες και μέσω αυτών).

⁴⁹² Σε συνεντεύξεις, δηλώσεις, αλλά και με τη μορφή μιμιδίων, βλ.:

<https://novatv.mk/slikite-na-vmro-dpmne-hit-na-sotsijalnite-mrezhi/> (ημερομηνία πρόσβασης 23/03/2023). Βλ. επίσης: Koteska 2016· Georgievski 2016· Stojanovski 2016· Radisic 2014.

Επεκτείνοντας την κριτική τους, υποκείμενα από τον χώρο της τέχνης σε συζητήσεις μας αλλά και σε δημόσιες συζητήσεις και δημοσιεύσεις αμφισβητούν ότι τα πορτρέτα του VMRO-DPMNE και τα γλυπτά του Skorje 2014 είναι έργα τέχνης.⁴⁹³ Ίσως αυτές οι γνώμες να είναι δηλωτικές της ευρέως διαδεδομένης τάσης να γίνεται αντιληπτή η τέχνη ως αυταπόδεικτη αξία. Έχω συχνά διαπιστώσει, μέσα από τη συμμετοχή μου στο καλλιτεχνικό πεδίο, αλλά και τη διδακτική μου ενασχόληση με τη σύγχρονη τέχνη, πως διαφορετικά φιλότεχνα (και μη) κοινά, ακόμα και παραγωγοί καλλιτεχνικού έργου, εύκολα χαρακτηρίζουν ως «μη τέχνη» έργα στα οποία δεν μπορούν να αναγνωρίσουν κάτι «καλλιτεχνικό» –συνήθως «ωραίο», χρονοβόρο, δεξιοτεχνικό ή φορμαλιστικά «αποδεκτό». Τα πράγματα στην προκειμένη περίπτωση, όμως, είναι πιο πολύπλοκα καθώς η γνώμη ότι το Skorje 2014 δεν είναι τέχνη έχει εκφραστεί συνήθως από καλλιτέχνιδες/-ες και θεωρητικούς που γνωρίζουν το πεδίο. Επιπλέον, το καθεστώς των συγκεκριμένων πινάκων είναι πράγματι ιδιαίτερο: δεν συμμετέχουν ακριβώς στην αγορά της τέχνης, ή σε καλλιτεχνικές εκθέσεις, ωστόσο φιλοτεχνήθηκαν από καλλιτέχνιδες/-ες. Τα ονόματα των δημιουργών, όμως, είναι δευτερεύουσας σημασίας σε σχέση με το περιεχόμενο των πινάκων, κάτι που γίνεται φανερό από το γεγονός ότι σχετικά δημοσιεύματα συνήθως δεν τα αναφέρουν. Αντίθετα, συνήθη πρακτική και αναπόσπαστο στοιχείο της καριέρας των καλλιτέχνιδων/-ών που συμμετέχουν στη σύγχρονη αγορά της τέχνης αποτελεί η διεκδίκηση της κυριότητας του έργου τους, η δημοσιοποίηση της προσωπικής τους σχέσης με αυτό και η δημόσια προβολή των ιδίων ή των ομάδων τις οποίες απαρτίζουν.

Δεν είναι σκοπός της παρούσας διατριβής να προσδιορίσει εάν αυτά τα έργα είναι τέχνη ή όχι, σύμφωνα με τη μία ή την άλλη θεωρία –εξάλλου και για την ίδια την ιστορία της τέχνης αυτό αποτελεί ένα μάλλον αναπάντητο ερώτημα (Ζήκα 2018). Αντίθετα, εκείνο που έχει κατά τη γνώμη μου αξία να σημειωθεί είναι πως η μη αναγνώριση των πορτρέτων του VMRO-DPMNE ως τέχνης αποτελεί, ίσως, μια στρατηγική για τη μη αναγνώριση και την απαξίωση ολόκληρου του καθεστώτος και των αξιών που πρέσβευε. Αν η στρατηγική ταυτότητας του έθνους που ακολούθησε η πρώην κυβέρνηση ήταν άστοχη ή και επιβλαβής για τη διεθνή εικόνα της χώρας, όπως έχει ευρέως κατηγορηθεί από άτομα που αντιτάχθηκαν στο Skorje 2014, αυτό σε μεγάλο βαθμό συνέβη μέσα από την προώθηση εθνικών ιδεών και ενός εθνικού αφηγήματος που γίνονταν αντιληπτά ως «κίβδηλα» [counterfeit] (Graan 2013a) – γιατί όχι και μέσα από μια εξίσου «κίβδηλη» τέχνη;

⁴⁹³ Βλ. για παράδειγμα, Bogdanovski στο Georgievski 2016· Tahiri στο Marusic 2016. Αντίθετα, ο Vilić, έχει υποστηρίξει, σε δημόσιες συζητήσεις όπου έχω παρευρεθεί, το αντίθετο, βάσει του ότι χρησιμοποιούνται καλλιτεχνικά μέσα και φόρμες.

B.2.iii. Η δύναμη της ρεαλιστικής αναπαραστατικής ζωγραφικής: Εισάγοντας γυναίκες ιστορίες «στο κυρίαρχο ρεύμα»

Γεγονός αποτελεί ότι τα πορτρέτα δεν «μάγευσαν» (Τζελ [1998] 2021· Gell [1992] 2013) όλες/-ους τις/τους αποδέκτριες/-ες τους, όπως ίσως αποσκοπούσαν, αλλά προξένησαν δημόσιες τοποθετήσεις και προβληματισμό. Η Jakimovska, ειδικότερα, ένιωσε ότι η ζωγραφική, ένα καλλιτεχνικό μέσο που αγαπά, «είχε γίνει αντικείμενο σφετερισμού και γελοιοποίησης» από τα «προπαγανδιστικά πορτρέτα» του VMRO-DPMNE. Για εκείνη, οι «Ηρωίδες της εποχής μας» ήταν, μεταξύ άλλων, μια ανταπόκριση στα πορτρέτα αυτά και μια προσπάθεια να «επαναφέρει κάποια αξιοπρέπεια» στο καλλιτεχνικό της μέσο (Jana Jakimovska, προσωπική επικοινωνία, 2018, Veljanovska 2018). Ωστόσο, είναι καμία/-είς σε θέση να αποφασίζει σε ποιες/-ους ανήκουν τα εικαστικά μέσα, ειδικά στην περίπτωση της ζωγραφικής που έχει ανά τους αιώνες (επίσης) υπηρετήσει τις εκάστοτε εξουσίες, από τη ζωγραφική των ευρωπαϊκών βασιλικών αυλών της Αναγέννησης και του Διαφωτισμού μέχρι τα αυτά τα τελευταία έργα «νεοφιλελεύθερου ρεαλισμού»;

Όπως συμβαίνει με όλα τα καλλιτεχνικά μέσα, είναι κρίσιμο το ποια υποκείμενα ζωγραφίζουν, από ποια θέση και για ποια –και εδώ έγκειται μια σημαντική διαφορά μεταξύ των πορτρέτων της Jakimovska και εκείνων του μεγάρου Tatarčev. Επιπλέον, σε αντίθεση με τα πορτρέτα του VMRO/DPMNE, που παρουσιάζουν κυρίως άνδρες, η έκθεση της Jakimovska το 2018 απεικονίζει γυναίκες «ηρωίδες», αποκλεισμένες προηγουμένως από την επίσημη μνήμη που επέβαλε το συντηρητικό καθεστώς στην πόλη. Η καλλιτέχνιδα, αντιστρέφει όχι μόνο το πατριαρχικό περιεχόμενο των πορτρέτων του VMRO-DPMNE αλλά και τη μνημειακότητά τους: τα περιβάλλοντα στα οποία εμφανίζονται οι γυναίκες προέρχονται από την καθημερινότητά τους. Όπως και στο σύνολο της καλλιτεχνικής της παραγωγής, τα υποκείμενα δεν εξιδανικεύονται, δεν ωραιοποιούνται ούτε συμμετέχουν σε κάποια συμβατικά «ηρωική» πράξη ή ένδοξο γεγονός.

Οι αισθητικές επιλογές των ζωγραφικών έργων είναι συχνά σε θέση να φωτίζουν με αισθητηριακό τρόπο τα κίνητρα και τις φιλοδοξίες των υποκειμένων, ομάδων και θεσμών που τα παραγγέλλουν, τα εκθέτουν ή τα παράγουν. Παρά τις μεταξύ τους διαφορές, η στιλιστική επιλογή της ρεαλιστικής αναπαραστατικής ζωγραφικής είναι, νομίζω, καίριας σημασίας τόσο στους πίνακες του μεγάρου Tatarčev όσο και στα πορτρέτα της Jakimovska. Αμφότερα έχουν δημιουργηθεί για να μνημονεύουν και να καθιερώνουν υποκείμενα ή/και γεγονότα ως αξιομνημόνευτα. Η σειρά «Ηρωίδες των καιρών μας» ανταποκρίθηκε στις επίσημες πολιτικές αποκλεισμού από τη δημόσια μνήμη εισάγοντας γυναίκες ιστορίες «στο κυρίαρχο ρεύμα» [into the mainstream] (Jana Jakimovska, προσωπική επικοινωνία, 2021) με

το ίδιο μέσον που είχε και η κυβέρνηση χρησιμοποιήσει: την εύκολα αναγνωρίσιμη, προσιτή σε μη εξειδικευμένα κοινά, συν-κινητική και ικανή να μνημονεύει και να μνημειοποιεί αναπαραστατική, ρεαλιστική ζωγραφική.

Μέσα από την αντιπαραβολή των πορτρέτων της Jakimovska και των καμβάδων του VMRO-DPMNE, ένα καλλιτεχνικό εκφραστικό μέσο, η ζωγραφική, μνημονεύει, εξιδανικεύει, αποσιωπά και δοξάζει άτομα και κυβερνήσεις προσεγγίζοντας με διαφορετικούς αισθητικούς και πολιτικούς όρους το ζήτημα της μνημόνευσης προσώπων. Παρόλο που στις συζητήσεις ανάμεσα σε σύγχρονες/-ους καλλιτέχνιδες/-ες, η ρεαλιστική ζωγραφική γίνεται πολλές φορές αντιληπτή ως ένα απαρχαιωμένο μέσο που δεν αξίζει την προσοχή, ιδίως όταν γίνεται διανοητή απομονωμένη από κάποιο εκθεσιακό πλαίσιο που θα την ενέτασσε σε ένα σύγχρονο επιμελητηριακό αφήγημα, τελικά αυτή εξακολουθεί να αποτελεί φορέα συμβολικού κεφαλαίου και να συν-κινεί ενεργοποιώντας τις/τους αποδέκτριες/-τες της. Τέλος, παρόλο που οι πίνακες που εξετάζω έχουν σχεδιαστεί για να είναι αναρτημένοι στον τοίχο μιας γκαλερί, ή ενός μεγάρου, συνδιαλέγονται επίσης με τον δημόσιο χώρο, στον βαθμό που φωτίζουν το πώς οι δράστριες/-τες που εμπλέκονται σε αυτούς αντιλαμβάνονται την πόλη, την κληρονομιά και τη δημόσια μνήμη, καθώς και πως παρεμβαίνουν σε αυτή. Υποκείμενα και θεσμοί που έχουν παραγγείλει, παραγάγει ή απεικονίζονται τόσο στους πίνακες της Jakimovska όσο και στους πίνακες του VMRO-DPMNE έχουν εμπλακεί με τον δημόσιο χώρο στα Σκόπια: είτε εγκαθιδρύοντας (ή συμβάλλοντας στην εγκαθίδρυση) του αισθητικού καθεστώτος που επέβαλε το Skorje 2014, είτε συμμετέχοντας σε αγώνες για μια συμπεριληπτικότερη πόλη.

B.3. «Ηρωες» σε βάθρα παρατηρούν το πρώτο Pride Parade από ψηλά

Το καλοκαίρι του 2019, το πρώτο Skorje Pride Parade⁴⁹⁴ που έγινε ποτέ στη χώρα, είχε ως σημείο έναρξης το Πάρκο της Γυναίκας Αγωνίστριας. Η Jakimovska ήταν μία από τις βασικές περφόρμερ στην παρέλαση, ως ντραγκ queen Linda Socialista (μια επιλογή ενδεικτική των σύγχρονων γιουγκονοσταλγικών αναφορών στον σοσιαλισμό στο πλαίσιο της τέχνης και του ακτιβισμού βλ. και Mattioli 2014a). Η Jakimovska μού είπε ότι το Πάρκο της Γυναίκας Αγωνίστριας ήταν μια προφανής επιλογή λόγω της «συμπεριληπτικής θηλυκής ενέργειας» με την οποία συνδέονται διαχρονικά το πάρκο και το ομώνυμο μνημείο (Jana Jakimovska, προσωπική επικοινωνία, 2021). Προσωπικά, είχα μετακομίσει στην πόλη αφού

⁴⁹⁴ Μέρος του Skorje Pride Weekend, ενός φεστιβάλ για τις κουήρ τέχνες, πολιτισμό και θεωρία που διοργανώνεται από το 2012 από τις MKO Koalicija Margini (Συνασπισμός για τα «Δικαιώματα σεξουαλικής και υγείας των περιθωριοποιημένων κοινοτήτων» και LGBTI Centar za poddrška (ΛΟΑΤΚΙ+ κέντρο υποστήριξης).

είχαν στηθεί οι ανδριάντες του Skorje 2014 και, μάλιστα, σε μια περίοδο που στο πάρκο λάμβαναν χώρα καθιστικές διαδηλώσεις κατά της Συμφωνίας των Πρεσπών και της αλλαγής του ονόματος, στις οποίες πλειοψηφούσαν άνδρες συμμετέχοντες. Οι συνθήκες αυτές, που συνέβαλαν στη δυσκολία μου να αισθανθώ τη «θηλυκή ενέργεια» του πάρκου, κατεύθυναν την προσοχή μου στις αντιθέσεις μεταξύ της αισθητικής του Pride και εκείνης των αρσενικών ηρώων που είχαν εγκατασταθεί εκεί λίγα χρόνια νωρίτερα. Τα πολύχρωμα ρούχα και μαλλιά, το γκλίτερ, οι σημαίες με το ουράνιο τόξο και άλλα διακριτικά χρώματα και σύμβολα του διεθνούς ΛΟΑΤΚΙ+ κινήματος που πλημμύριζαν το Πάρκο ενεργοποιούσαν έναν έντονο αντίλογο στη cis αρρενωπότητα, τη μνημειακότητα, τη σοβαροφάνεια, τη μονοχρωμία και την επίκληση στην αιωνιότητα που εξέπεμπαν τα γύρω αγάλματα.

Η περίοδος που τα γλυπτά του Skorje 2014 βρίσκονταν στον πυρήνα της κρατικής ιδεολογίας είχε παρέλθει, τουλάχιστον για την ώρα. Δεν ήταν τυχαίο, άλλωστε, ότι είχε κριθεί ασφαλές να πραγματοποιηθεί επίσημα Pride Parade μετά την αλλαγή κυβέρνησης με την υποστήριξη και παρουσία της σοσιαλδημοκρατικής κυβέρνησης (SDSM) και της αστυνομίας. Το παρόν έδωσαν επίσης άτομα που εκπροσωπούσαν πρεσβείες και διεθνείς οργανισμούς για τα ανθρώπινα δικαιώματα. Τα λογότυπα του Ευρωπαϊκού Συμβουλίου και της Αντιπροσωπείας της ΕΕ στη Β. Μακεδονία, εκτυπωμένα σε πανό, σημαιάκια, ρούχα και αξεσουάρ που μοιράζονταν και φοριούνταν επί τόπου, ένιωσα πως λειτουργούσαν αφενός ως ένα είδος διασφάλισης και αφετέρου ως δείκτες του ευρωπαϊκού ανήκειν. Πράγματι, ΜΚΟ και υποκείμενα που συμμετέχουν στη ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητα στη χώρα υιοθετούν ως επί το πλείστον και προωθούν έναν ευρωπαϊκό προσανατολισμό. Στην ΕΕ προσβλέπουν, άλλωστε, για μια ισότιμη μεταχείριση απέναντι στον νόμο, την άρση του κοινωνικού στίγματος, καθώς και για την ασφάλειά τους και την αποτροπή λεκτικής και σωματικής βίας, όπως αυτή που έχει ασκηθεί ενάντια σε μέλη και χώρους της κοινότητας στο παρελθόν, χωρίς να έχει εξασφαλιστεί η προστασία τους ή η τιμωρία των δραστών (Ekeløve-Slydal, Eide, και Gjone Lyberg 2014· Marusic 2013). Εξίσου, στην ΕΕ αλλά και σε διεθνείς οργανισμούς και ιδρύματα (όπως το Open Society Foundation του George Soros και το Heinrich Böll Foundation) αναζητούν οικονομική και επικοινωνιακή υποστήριξη για τα αιτήματά τους, καθώς και για όσα διοργανώνουν.⁴⁹⁵

Τα διακριτικά της ΕΕ και του Ευρωπαϊκού Συμβουλίου σε συνδιαλλαγή με τα αγάλματα του Skorje 2014 με παρέσυραν στιγμιαία σε σκέψεις μακριά από το εορταστικό κλίμα του πρώτου Skorje Pride. Μέσα από μια υφολογική μίξη ιστορικιστικών, νεομπαρόκ

⁴⁹⁵ Βλ. <http://coalition.org.mk/za-nas/?lang=en> (ημερομηνία πρόσβασης 22/03/2023).

και νεοκλασικιστικών στοιχείων και ρυθμών, το πρόγραμμα Skorje 2014 αποσκοπούσε να δημιουργήσει αισθητηριακές συνδέσεις με άλλες ευρωπαϊκές πόλεις και με αυτόν τον τρόπο να ενισχύσει το κύρος και να νομιμοποιήσει την επιβολή της κρατικής εξουσίας (Begić και Mraonić 2016, 15· Graan 2013a· Janev 2017, 154· Mattioli 2014b· Σκουλαρίκη 2017). Για την κυβέρνηση VMRO-DPMNE, ήταν οι μπρούτζινοι ανδριάντες, λοιπόν, που λειτουργούσαν ως δείκτες ευρωπαϊκότητας. Ο Mattioli (2014a, 82), στην εθνογραφική του έρευνα κατά τη διάρκεια της εφαρμογής του Skorje 2014, διαπίστωνε πως, παρόλο που τόσο η κυβέρνηση VMRO-DPMNE (και οι υποστηρίκτριες/-τές της) όσο και τα υποκείμενα και οι ομάδες που διαδήλωναν ενάντια στο πρόγραμμα μοιράζονταν το «όνειρο της Ευρώπης», τα διαφορετικά αισθητικά καθεστώτα που πρότειναν, πρέσβευαν και διαφορετικά, ανταγωνιστικά οράματα και ιδέες για το παρελθόν και το μέλλον της πόλης». ⁴⁹⁶ Στην έρευνά του, «το ευρωπαϊκό όνειρο» προέκυπτε ως «τεχνική εξουσίας» που μπορούσε άλλοτε να αποτελέσει πειθαρχικό και άλλοτε χειραφετητικό παράδειγμα» (Mattioli 2014a, 77). Υιοθετώντας μια συχνά «εξιδανικευμένη» εικόνα της ΕΕ, οι διαδηλώτριες/-τές ενάντια στο Skorje 2014 χρησιμοποιούσαν την κανονιστική δύναμη της Ευρώπης ως «στρατηγικό εργαλείο» για να αντιπαρατεθούν και να ασκήσουν κριτική στην κυβέρνηση και στις αντιφάσεις της με τις «ευρωπαϊκές» αξίες της διαφάνειας, της δημοκρατίας, της «ανοιχτότητας» και των ανθρωπίνων δικαιωμάτων (Mattioli 2014a, 79). Μάλιστα –σε αντίθεση με ό,τι γνώριζα προερχόμενη από την Αθήνα, μια πόλη με ενεργές πρωτοβουλίες από τον αριστερό, αναρχικό και αυτόνομο χώρο που λειτουργούσαν χωρίς θεσμική χρηματοδότηση– οι διαδηλώσεις ενάντια στο πρόγραμμα πλαισιώνονταν από ΜΚΟ που λάμβαναν οικονομική και άλλη υποστήριξη από διεθνή ιδρύματα και οργανισμούς που προήγαν τις ίδιες «ευρωπαϊκές» αξίες.

Η ευρωπαϊκότητα αποδεικνύεται ως «τεχνική εξουσίας», μηχανισμός ελέγχου κυβερνήσεων και μέτρο σύγκρισης και συμμόρφωσης στα πρότυπα της ΕΕ και μετά την αλλαγή κυβέρνησης. Σε ό,τι αφορά το Pride, για παράδειγμα, η κυβέρνηση SDSM δέχτηκε υποδείξεις και επιβραβεύσεις από ΜΚΟ και διεθνείς οργανισμούς που είτε εναρμονίζονται είτε σχετίζονται άμεσα με την ΕΕ, όπως η Επιτροπή του Ελσίνκι για τα Ανθρώπινα Δικαιώματα ⁴⁹⁷ και το Ευρωπαϊκό Συμβούλιο. Παρόλα αυτά, όσα επιτελέστηκαν,

⁴⁹⁶ Σε ό,τι αφορά τα άτομα που συμμετείχαν στις διαδηλώσεις ενάντια στο Skorje 2014, ο Mattioli υποστηρίζει πως ο «εξευρωπαϊσμός» επένδυε στη γιουγκοσλαβική παράδοση του διεθνισμού, αλλά και στην περισσότερο φιλελεύθερη στάση της Γιουγκοσλαβίας σε ό,τι αφορά την ελεύθερη μετακίνηση ανθρώπων και εμπορευμάτων σε σχέση με τις χώρες του ανατολικού μπλοκ.

⁴⁹⁷ Βλ. για παράδειγμα την αναφορά για τη διεξαγωγή του Pride Parade και την αναφορά για το ανάρμοστο λεξιλόγιο του πρωθυπουργού Zoran Zaev: <https://mhc.org.mk/en/news-en/skorje-pride-2019-thanks-for-the->

διεκδικήθηκαν και γιορτάστηκαν στο Pride δεν έχουν νομοθετηθεί: δεν επιτρέπονται υιοθεσίες και γάμοι μεταξύ υποκειμένων του ίδιου φύλου, ενώ δεν υπάρχει κάλυψη για παρένθετη μητέρα και φυλομετάβαση, μεταξύ άλλων περιορισμών. Επιπλέον, σημαντικό μέρος της κοινωνίας της Β. Μακεδονίας παραμένει εχθρικό προς τα ΛΟΑΤΚΙ+ υποκείμενα. Με αφορμή το πρώτο Pride, διοργανώθηκαν επίσης αντι-διαδηλώσεις υπερηφάνειας όπου υπό τον ήχο ψαλμωδιών παρέλασαν ιερείς καθώς και «υπερήφανες» ετεροκανονικές οικογένειες με τα παιδιά τους, φέροντας σταυρούς και εθνικές σημαίες. Σύμφωνα με έναν συμμετέχοντα ιερέα από το Prilep, η κοινωνία της Β. Μακεδονίας «έχει μολυνθεί και χρειάζεται πραγματικά μια χειρουργική επέμβαση [...] Είναι απαραίτητο [...] να αποκοπούν αυτά τα σώματα που είναι σαν γάγγραινα στην κοινωνία μας».⁴⁹⁸ Η δήλωση αυτή, εκτός του ότι επανέφερε την ιδέα της καθαρότητας και του σώματος ως μεταφοράς για την προαγωγή διακρίσεων –ακόμα και βίας– και την άσκηση εξουσίας μέσω του φόβου της επιμόλυνσης (Sontag 1978), κατέδειξε επίσης δύο ακόμη πράγματα: αφενός το γεγονός ότι πράγματι τα ΛΟΑΤΚΙ+ σώματα γίνονται αντιληπτά ως απειλή⁴⁹⁹ για κατεστημένα συστήματα αξιών, πειθάρχησης και αναπαραγωγής και αφετέρου την ευαλωτότητα των ΛΟΑΤΚΙ+ υποκειμένων και την επισφάλεια που εξακολουθούν να βιώνουν στη χώρα. Η επίκληση του Pride 2019 να «βάλουμε γκλίτερ στις πληγές μας» (Dimitrov 2019), αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα σε ένα τέτοιο κλίμα.

Αργότερα την ίδια ημέρα, όταν επέστρεψα στο σπίτι, είδα στη σελίδα της Επιτροπής του Ελσίνκι για τα Ανθρώπινα Δικαιώματα μια εικόνα, η οποία συνόψιζε δυναμικά την εμπειρία μου στο Πάρκο της Γυναίκας Αγωνίστριας.⁵⁰⁰ Σε αυτό, δύο συμμετέχοντα άτομα ανταλλάσσουν ένα χαμογελαστό φιλί κάτω από το φαινομενικά πανοπτικό βλέμμα ενός μεγάλου ανδρικού γλυπτού στο Πάρκο της Γυναίκας Αγωνίστριας. Η εικόνα έχει αποτυπωθεί έντονα στη μνήμη μου. Έκτοτε έχω αναρωτηθεί πολλές φορές, χωρίς να μου είναι δυνατόν να δώσω απάντηση, κατά πόσο αυτό το «βλέμμα» λειτούργησε τη μέρα του Pride ως υπενθύμιση ότι οι εθνοπατριαρχικές αντιλήψεις που φέρουν τα μνημεία του Skorje 2014 παραμένουν βαθιά ριζωμένες, επισκιάζοντας την ορατότητα και υπονομεύοντας την ασφάλεια των γυναικών, θηλυκοτήτων και ΛΟΑΤΚΙ+ υποκειμένων. Από την άλλη πλευρά,

support-and-recognition-of-the-institutions/, <https://mhc.org.mk/en/media-en/north-macedonias-zaev-condemned-for-calling-detailee-faggot/> (ημερομηνία πρόσβασης 23/03/2023).

⁴⁹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Dnkoop3sxiI> (ημερομηνία πρόσβασης 23/03/2023).

⁴⁹⁹ Για το γκλίτερ ως μολυσματική απειλή, βλ. Τσιλιμπουνίδη 2020.

⁵⁰⁰ Βλ. την εικόνα εδώ: <https://mhc.org.mk/wp-content/uploads/2019/07/q.jpg> (ημερομηνία πρόσβασης 23/03/2023).

τέτοιου είδους αντιπαραθέσεις σε αισθητηριακό και συμβολικό επίπεδο στον δημόσιο χώρο, όπως αυτή που αποτυπώνεται στη φωτογραφία, θα μπορούσαν να λειτουργήσουν με ανατρεπτικό τρόπο. Άσχετα με το εάν είναι σκηνοθετημένες/προαποφασισμένες ή όχι, θα μπορούσαν να επιτρέψουν μια επανασήμανση των τόπων της επίσημης μνήμης· να προταθούν ως μια άλλη μορφή μνημόνευσης, που αμφισβητεί και αντιστέκεται στις κυρίαρχες.

Ήταν η συγκεκριμένη εικόνα του φιλιού μπροστά από το μνημειακό γλυπτό κατά τη διάρκεια του Pride στα Σκόπια που μου θύμισε την ξεχασμένη φωτογραφία που είχα τραβήξει στεκόμενη αντικρύζοντας τον ανδριάντα του ζωγράφου πλάι στον Βαρδάρη. Με εκείνη τη φωτογραφία, είχα επιχειρήσει αυθόρμητα μια αντιπαραθήση μεταξύ του σώματός μου και μιας φηγούρας που είχα συνδέσει με ένα συγκεκριμένο είδος εξουσίας, για το οποίο ένιωθα όλο και πιο επικριτικά. Μέσω της συγκεκριμένης πόζας είχα, τελικά, συνδέσει τις σκέψεις που έφερνα μαζί μου από την Αθήνα με πράγματα που άρχισα να αντιλαμβάνομαι στα Σκόπια. Η εικόνα εκείνη, όπως και οι όσες εξέτασα σε αυτή την ενότητα με κάνουν να σκεφτώ πόσο περίπλοκοι και πολυεπίπεδοι είναι οι τρόποι που σχετίζεται καμία/-είς ενσώματα με τα μνημεία και την κληρονομιά, και ιδιαίτερα με «ηρωίδες» και «ήρωες» του παρελθόντος –δικές/-ούς της/του ή άλλες/-ους, άγνωστες/-ους ή επιβεβλημένες/-ους. Ίσως θα μπορούσαν τέτοιου είδους φωτογραφίες ή άλλες απεικονίσεις, όπως το πορτρέτο των δύο ακτιβιστριών δίπλα στο Μνημείο στη Γυναίκα Αγωνίστρια, για παράδειγμα, να λειτουργήσουν αφενός ως μέσα διερεύνησης των σχέσεων μεταξύ ζώντων υποκειμένων και των γλυπτών «ηρωίδων/-ων» δίπλα στις/στους οποίες/-ους εικονίζονται και αφετέρου ως (καλλιτεχνικά;) μέσα διαπραγμάτευσης της σχέσης αυτής.

B.4. «Queerωες» και επαναστατημένοι ιθαγενείς

Στην Αθήνα διάφορες εκδοχές του Pride λάμβαναν χώρα από τις αρχές της δεκαετίας του 1990.⁵⁰¹ Παρά τη συνεχιζόμενη ρητορική μίσους εναντίον των διοργανώσεων, μέσα στα χρόνια ο θεσμός γίνεται αποδεκτός από ολοένα και μεγαλύτερο κομμάτι της αθηναϊκής κοινωνίας. Το γεγονός αυτό εγείρει ζητήματα διαφορετικά από εκείνα που είχαν τεθεί στο πρώτο Skopje Pride: το εάν, για παράδειγμα θα δοθεί το δικαίωμα σε ένστολα άτομα εργαζόμενα στην αστυνομία να συμμετάσχουν επίσης. Έχουν, επίσης, προβληματοποιηθεί η εμπορευματοποίηση και η κανονικοποίηση του φεστιβάλ, με αποτέλεσμα πλέον να

⁵⁰¹ Αρχικά με πρωτοβουλία της τρανς ακτιβίστριας Πάολας Ρεβενιώτη και του περιοδικού *Το Κράξιμο* (Αντωνόπουλος 2004). Το 2005, μετά από μια διακοπή ετών ξεκίνησε το Φεστιβάλ Περηφάνειας Αθήνας – Athens Pride σε συνδιοργάνωση πληθώρας ΛΟΑΤΚΙ+ συλλογικοτήτων, που λαμβάνει χώρα κάθε Ιούνιο μέχρι και σήμερα.

διοργανώνονται άλλες σχετικές εκδηλώσεις και διαμαρτυρίες που διαφοροποιούνται από αυτό, προτάσσοντας τη διαθεματικότητα και την αυτοοργάνωση.⁵⁰²

Πέρα όμως από την ιστορία του Pride, οι δύο πόλεις διαφοροποιούνται επίσης σε ό,τι αφορά την κουήρ και ντραγκ καλλιτεχνική παραγωγή. Παρότι μια συγκριτική παρουσίαση του θέματος ξεπερνάει τους στόχους και της δυνατότητας του παρόντος πονήματος, θα ήταν χρήσιμο αφενός να σημειωθεί ότι η ντραγκ καλλιτεχνική παραγωγή στα Σκόπια βρίσκεται αυτή την περίοδο στα πρώτα της βήματα⁵⁰³, καθώς και να γίνει μια σύντομη συγκριτική αναφορά στο περιεχόμενο της παραγωγής αυτής κατά την περίοδο που ενδιαφέρει την παρούσα έρευνα. Στα Σκόπια, με ελάχιστες ως τώρα εξαιρέσεις, όπως αυτή της δουλειάς της Linda Socialista,⁵⁰⁴ το ντραγκ δεν στοχοποιεί ρητά το έθνος και τους θεσμούς του, αλλά αφορά, σε μεγάλο βαθμό, lip synching ποπ τραγουδιών (Zorica Zafirovska, προσωπική επικοινωνία, 2023). Γίνεται δηλαδή αντιληπτό ως «τρόπος να ανοίξει χώρος για άλλα άτομα να περάσουν καλά [to have fun] και να είναι τα εαυτά τους» (Aleksandar Kajmakoski, προσωπική επικοινωνία, 2023). Βέβαια, αξίζει να σημειωθεί πως οι ίδιες οι περφόρμερ αντιλαμβάνονται το ντραγκ από μόνο του ως ανατρεπτικό των καταπιεστικών εξουσιαστικών συστημάτων και ρόλων με τους οποίους μεγάλωσαν (Kaya Moor στο Dimitrova 2019). Στο Pride του 2019, η περφόρμερ Kaya Moor παρουσιάζεται ως [Σλαβο]«Μακεδόνισσα γυναίκα» με αμφίεση εμπνευσμένη από παραδοσιακές ενδυμασίες όχι με στόχο να υπονομεύσει τα εθνικά σύμβολα, αλλά να διεκδικήσει ταυτόχρονα δύο ταυτότητες –τη (σλαβο)μακεδονική και την κουήρ– που θεωρούνται αλληλοαποκλειόμενες (Aleksandar Kajmakoski, προσωπική επικοινωνία, 2023). Η διπλή αυτή επιτέλεση και οι έντονες αντιδράσεις από όσες/-ους διεκδικούν τη «μακεδονικότητα» αποκλειστικά, θέτει, πράγματι, το ερώτημα ποια υποκείμενα έχουν το δικαίωμα να μετέχουν σε αυτή.⁵⁰⁵

⁵⁰² Π.χ. Αυτοοργανωμένα Pride σε διάφορες πόλεις καθώς και το *Queer Liberation March* στην Αθήνα (2020).

⁵⁰³ Με εξαίρεση την τρανς περφόρμερ Lora Fer που δραστηριοποιήθηκε κατά τη δεκαετία του 2000 και τις περφόρμανς που έρχονταν από το εξωτερικό (Aleksandar Kajmakoski, Zorica Zafirovska, προσωπική επικοινωνία, 2023), η πρώτη περισσότερο οργανωμένη προσπάθεια ήταν αυτή της ομάδας Haus of Fauche από το 2018.

⁵⁰⁴ <https://www.facebook.com/LindaSocialista/> (ημερομηνία πρόσβασης 23/03/2023).

⁵⁰⁵ Στην Αθήνα, ένα παράδειγμα από έναν διαφορετικό καλλιτεχνικό χώρο, αυτόν της ραπ, εγείρει παρόμοια ερωτήματα, όπως προκύπτει από τον θαυμασμό προς την προσωπικότητα του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη ή αλλιώς «Γέρου του Μοριά» από τον Αφροέλληνα Ράπερ Kevin Ansong. Ο Ansong μάλιστα χρησιμοποιεί το καλλιτεχνικό όνομα «Νέγρος του Μοριά», ενώ σε βιντεοκλίπ του εμφανίζεται να φοράει φουστάνελα. Η δράση του Νέγρου, όπως προτείνει η Παπαηλία (2021), δρα ανατρεπτικά ως προς το ποια/-ος έχει το δικαίωμα να θεωρείται Ελληνίδα/-ας, ως προς τη μονολιθικότητα και ομοιομορφία του ελληνικού αφηγήματος και, ακόμα, ως προς το αφήγημα της Δυτικής «λευκής υπεροχής» που υιοθετεί ο ελληνικός καταστατικός μύθος. Την ίδια στιγμή, ο Νέγρος του Μοριά, αναπαράγοντας στους στίχους και τα βίντεό του κυρίαρχες αναπαραστάσεις της ελληνικότητας, αναπαράγει επίσης τα πατριαρχικά στοιχεία με τα οποία είναι συνυφασμένη η μυθολογία γύρω από τους «ήρωες του 1821».

Στην Αθήνα, ένα μεγάλο μέρος της ντραγκ, κουήρ και φεμινιστικής καλλιτεχνικής παραγωγής των τελευταίων ετών, εκτός του ότι συχνά συνοδεύεται από έναν αντιπατριαρχικό πολιτικό λόγο, επίσης εντάσσει ρητά στα ίδια τα έργα στοιχεία κριτικά ή και υπονομευτικά ως προς τον εθνικισμό και την «τοξική ελληνικότητα» (Ιερόπουλος 2019· Λεδάκη, Μάνεση, και Ευθυμίου χ.χ· Filtig 2018· Sevasti 2017). Σε ό,τι αφορά την εστίαση του παρόντος κεφαλαίου σε «ήρωες» και «ηρωίδες», το μη κερδοσκοπικό πειραματικό δισκογραφικό εγχείρημα Φυτίνη με πρωτοβουλία των ΦΥΤΑ, για παράδειγμα, δημοσιοποίησε ανήμερα της εθνικής επετείου της 25ης Μαρτίου το άλμπουμ *Ο πόνυ της λαός* (Queerωες 2016.),⁵⁰⁶ με το οποίο η Φυτίνη προτείνει να γιορταστεί η εθνική επέτειος. «Ηρωικές», πομπώδεις φωνές Queerωων (από τις λέξεις *κουήρ* και *ήρωας*), «ενάντια σε παρελάσεις, Θεοτόκο και μπακαλιάρο»,⁵⁰⁷ προτείνουν αντιπατριαρχικές και αντεθνικές οικειοποιήσεις αντάρτικων και πολιτικών τραγουδιών⁵⁰⁸ που παραπέμπουν στο πολιτικό τραγούδι της εποχής της μεταπολίτευσης. Ωστόσο, κάθε άλλο παρά ταυτίζονται με αυτή την αναφορά, αφού γνωρίζουν καλά πως εκτός από τους «φασίστες και εθνικιστές» τις/τους «κράζουν» επίσης οι «επαναστάτες και κομμουνιστές».⁵⁰⁹ Τα τραγούδια καλούν και σε αυτή την περίπτωση σε επανάσταση και αντιφασισμό, αλλά ταυτόχρονα και σε κάψιμο του ΚΕΛΠΙΝΟ (βλ. κεφ. 2), του κρατικού φορέα που είχε στοχοποιήσει και διαπομπεύσει δημόσια οροθετικές γυναίκες λίγα χρόνια νωρίτερα (2012), καθώς και σε λεσβιακή απελευθέρωση, «ανωμαλία και άτιμη ζωή». Όλα αυτά αποκλίνουν από επικρατούσες δημόσιες εικόνες του αντάρτικου, που συνδέεται με την αρρενωπότητα. Όπως προκύπτει στο πλαίσιο της περφόρμανς της Δέσποινας Σεβαστή, *Is your figure less than Greek?* (2017b και 2018), που αφορά την εγχώρια και διεθνή κατασκευή της ελληνικότητας και του μύθου της Ελλάδας ως «κοιτίδας του δυτικού λευκού πολιτισμού» (βλ. κεφ. 4.B.1), το αντάρτικο έχει συνδεθεί εξιδανικευτικά ακόμα και με την ελληνική αρχαιότητα και, μάλιστα, στις σελίδες του Αμερικανικού περιοδικού *Life*, το 1944, λίγες μέρες πριν το ξέσπασμα του Εμφυλίου Πολέμου. Η Σεβαστή (2017a) παρουσιάζει, ανάμεσα σε άλλα, μια ελαιογραφία της που αναπαράγει μεγεθύνοντας μια φωτογραφία του Άρη Βελουχιώτη στο *Life* (1944) με τη

⁵⁰⁶ <https://fytini.bandcamp.com/album/--13> (ημερομηνία πρόσβασης 14/04/2023).

⁵⁰⁷ <https://www.facebook.com/1428065574077359/posts/1678102325740348/> (ημερομηνία πρόσβασης 14/04/2023).

⁵⁰⁸ Όπως τα *Ηρώες* (που διασκευάζεται ως *Queerωες*) και *Παιδιά σηκωθείτε* (*Κορίτσια σηκωθείτε*).

⁵⁰⁹ Όπως τραγουδούν στο *Κορίτσια σηκωθείτε*, <https://fytini.bandcamp.com/track/--170> (ημερομηνία πρόσβασης 14/04/2023).

λεζάντα: «"Ares" the guerilla chief took his name and beard from the ancient Greek god of war».⁵¹⁰

Εικόνα 38: Δέσποινα Σεβαστή, *Statue Lake/ Is your figure less than Greek?* (2018)



Σημείωση: Από την παρουσίαση της περφόρμανς στο πλαίσιο του *The Garden of Dystopian Pleasures*, το 2018. Στο βάθος προβολή των σελίδων του *Life*, © Δέσποινα Σεβαστή.

Ο ίδιος ο Βελουχιώτης, άλλωστε, επεδίωκε τη συνέχεια με άλλους «εθνικούς ήρωες»· εκείνους της επανάστασης του 1821, ως απάντηση στην ιδεολογική χρήση της από τις επίσημες αρχές, παρομοιάζοντας το ΕΑΜ με τη Φιλική Εταιρεία (Λυμπεράτος 2021) και διαιώνίζοντας το αφήγημα της ελληνικότητας.

Εξιδανικευτικές και υμνητικές προσεγγίσεις της ελληνικότητας έλαβαν χώρα, όπως έχω συζητήσει (κεφ. 2, 4) τόσο στο πλαίσιο της εγχώριας μοντέρνας και σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής,⁵¹¹ όσο και σε προσεγγίσεις της Αθήνας της κρίσης από διεθνείς και εγχώριες καλλιτεχνικές εκθέσεις και θεσμούς αλλά και ευρύτερα σε δημόσιους λόγους της περιόδου, που ρομαντικοποιούσαν τις/τους κατοίκους ως αυθεντικά και εμμενώς επαναστατικά υποκείμενα· μια φαντασίωση της εξέγερσης σε επίπεδο εθνικής κοινότητας (Καλαντζής 2015· Kalantzis 2015· Malafekas, Stafylakis, και Zefkili 2017· Zefkili 2017). Η αντίληψη της d14 (2017) για τις/τους Αθηναίες/-ους ως «ιθαγενή» εξεγερμένα υποκείμενα, δέχεται πληθώρα ανταποκρίσεων τόσο από κουήρ και ντραγκ καλλιτεχνικές παρεμβάσεις όσο και από τη Μπιενάλε της Αθήνας, που φιλοξενεί αρκετές από αυτές εκείνη την περίοδο.

⁵¹⁰ «"Άρης", ο αρχηγός των ανταρτών πήρε το όνομα και τη γενειάδα του από τον αρχαίο Έλληνα θεό του πολέμου». Βλ. εικόνα του έργου: <https://dutchartinstitute.eu/page/7306/2015---2017-despina-sevasti-is-your-figure-less-than-greek-is-your> (ημερομηνία πρόσβασης 14/04/2023).

⁵¹¹ Από την ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη μέχρι και την τελετή έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων από τον καλλιτέχνη και χορογράφο Δημήτρη Παπαϊωάννου (Filtig 2018· Sevasti 2017).

Ως ανταπόκριση στο δημόσιο πρόγραμμα της d14, 34 *Ασκήσεις Ελευθερίας*, για παράδειγμα, η ντραγκ περφόρμερ Lia Smaragda (2016) στη σειρά «34 Exercises of Eleftheria» των Δοκούμενα επανεπισκέπτεται και οικειοποιείται εθνικούς μύθους και «ήρωες» του παρελθόντος, όπως ο φιλέλληνας Βύρων.⁵¹² Αυτή τη φορά, όμως, η υπονομευτική πρόθεση απέναντι στο εθνικό αφήγημα και τους τρόπους που αυτό υλοποιείται από τη d14 είναι εμφανής, σε αντίθεση με εκείνη της [Σλαβο]«Μακεδόνισσας Γυναίκας» της Kaja Moor: η άσκηση-επεισόδιο #33 τιτλοφορείται *Βύρωνος Πανελλήνια Αυτόχθονη Κουηροσύνη*. Και στις δύο περιπτώσεις, όμως, προσβάλλονται το αφήγημα της αρρενωπότητας, της ομοιογένειας και της καθαρότητας που επικαλούνται οι εθνικοί μύθοι.

Το πρελούδιο της 6ης Μπιενάλε της Αθήνας, *Περιμένοντας τους Βαρβάρους* (2017), επιχείρησε να προβληματοποιήσει εξιδανικευτικές και «μεσσιανικές» προσεγγίσεις της τέχνης⁵¹³ σε υποκείμενα που νοούνται στερεοτυπικά από διαφορετικές κάθε φορά οπτικές ως «οι βάρβαροι» (Yiakoumaki 2017· βλ. κεφ. 7). Η επιμελητική ομάδα, *Μεραρχία της καρδιάς και του ξίφους*,⁵¹⁴ «προσκάλεσε» και αναπαρήγαγε την οριενταλιστική ματιά που απέδωσε στη d14 με στόχο να την υπονομεύσει, εμφανιζόμενη στα εγκαίνια της Μπιενάλε με στολές εμπνευσμένες από τη φορεσιά της Μάνης, μιας περιοχής που στο ελληνικό φαντασιακό είναι άγρια, «αυθεντική», επαναστατική και αρρενωπή.⁵¹⁵

Η κριτική απέναντι σε κυρίαρχες εθνοπατριαρχικές αντιλήψεις είναι αποτέλεσμα μιας μακροχρόνιας διαδικασίας που έχει ήδη αρχίσει να λαμβάνει χώρα συστηματικότερα μετά τους Ολυμπιακούς Αγώνες (βλ. κεφ. 2).⁵¹⁶ Συνεχίστηκε, μάλιστα, όταν οι επίσημοι εορτασμοί για τη διακοσιοστή επέτειο από την Ελληνική Επανάσταση (2021) απέκλεισαν την όποια αναστοχαστική προσέγγιση της κληρονομιάς του 1821 διαιωνίζοντας τη μονολιθική και εξιδανικευτική κατανόηση των (ηγεμονικά αρρενωπών) «ηρωικών» του μορφών. Προσέφεραν, έτσι, έδαφος για παρεμβάσεις, πολλές από τις οποίες στο πλαίσιο της

⁵¹² Βλ. εδώ το βίντεο: <https://www.youtube.com/watch?v=ZzTZw7iPhKI> (ημερομηνία πρόσβασης 23/03/2023).

⁵¹³ Σχολιάζοντας, ανάμεσα σε άλλα, και την εστίαση της d14 σε «αθαγενείς», με αφορμή, ανάμεσα σε άλλα, την ανώνυμη, τότε, σειρά stencil της Ειρήνης Ευσταθίου που, προβληματοποιώντας ζητήματα που προέκυπταν από τη διοργάνωση της έκθεσης στην Αθήνα, υπέγραφε (ειρωνικά) ως «οι iθageneis». Για παράδειγμα: «Dear documenta: I refuse to exotize myself to increase your cultural capital. sincerely, οι iθageneis».

⁵¹⁴ Νάγια Γιακουμάκη, Poka -Yio, Κωστής Σταφυλάκης και ΦΥΤΑ.

⁵¹⁵ Εικόνα: <https://propaganda.gr/art/apofasizoume-lipon-ki-emis-na-ginoume-varvari/> (ημερομηνία πρόσβασης 23/03/2023).

⁵¹⁶ Βλ. την κατασκευή του επαναστάτη «ήρωα» Νικ Μπορίκουα στο πλαίσιο της προηγούμενης Μπιενάλε της Αθήνας (2016) από τους Πάνο Σκλαβενίτη, Κωστή Σταφυλάκη, Αλέξη Φιδετζή. Το έργο είχε ως αφορμή μια στερεοτυπική (αυτο)εικόνα της Ελλάδας κατά την περίοδο της «κρίσης» ως «ένα αντιστασιακό νησί μέσα στην παγκόσμια αυτοκρατορία του καπιταλισμού», στο πλαίσιο μιας εθνικιστικής, τελικά, φαντασίωσης της εξέγερσης. Βλ. εικόνες εδώ: <http://panossklavenitis.com/index.php/item/puerto-rico> (ημερομηνία πρόσβασης 22/03/2023).

κούρη καλλιτεχνικής παραγωγής. Παρότι οι εορτασμοί βρίσκονται εκτός των χρονικών ορίων του ερευνητικού μου πεδίου, η κριτική που εκφράστηκε σε αυτό το πλαίσιο, όπως προκύπτει και από τα παραπάνω, είναι κάθε άλλο παρά καινούρια. Στην αφίσα της διαδικτυακής έκθεσης *200 Χρόνια Ασφυξία* (2021) σε επιμέλεια ΦΥΤΑ, η ντραγκ Queen Kangela Tromokratisch εμφανίζεται με φουστανέλα, μακριές πλεξούδες, τσαρούχια –με ψηλά τακούνια– και άλλες αναφορές σε γνωστές απεικονίσεις αγωνιστριών και αγωνιστών της Επανάστασης. Το χαρακτηριστικό για τις αναπαραστάσεις αυτές μαχητικά υψωμένο χέρι με τον τεντωμένο δείκτη, αυτή τη φορά, δείχνει όχι προς τα εμπρός, αλλά μάλλον προς τα «πίσω», στο κλασικό παρελθόν: στο φόντο της εικόνας δεσπόζει ο βράχος της Ακρόπολης, ο καταστατικός μύθος που επανέρχεται [τραυματικά(;)] και σε αυτή την επέτειο.

Εικόνα 39: Η αφίσα της έκθεσης 200 χρόνια ασφυξία.



Σημείωση: Φωτογραφία: © Kangela Tromokratisch και Κατερίνα Παρασκευά. Αφίσα: © ΦΥΤΑ.

Μια ακόμα στιγμή κορεσμού της δημόσιας σφαίρας από εθνικιστικούς λόγους ανάλογους με αυτόν της διακοσιοστής εθνικής επετείου υπήρξε η περίοδος των συλλαλητηρίων ενάντια στη Συμφωνία των Πρεσπών (2018-19). Για την Κρατίδου, το «Μακεδονικό Ζήτημα» αποτέλεσε αφορμή για να εκφραστεί «ένας συστημικός θεσμικός ρατσισμός και εθνικισμός, που κατασκευάζει Έλληνες άρρενες πολίτες ως τους μοναδικούς κληρονόμους ένδοξων ηρώων-σφαγέων πολιτισμών» (2021, 2). Υποκείμενα ντυμένα με στολές που αντλούσαν μορφολογικά και σημασιολογικά από την επανάσταση του 1821 –χαρακτηριστικό θέαμα στα συλλαλητήρια– συνδέονταν, όπως παρατηρεί, όχι μόνο με την κληρονομιά των τιμημένων ηρώων-πολεμιστών της περιόδου αλλά και με τον «ήρωα - αρχέτυπο της [ηγεμονικής]

ελληνικής αρρενωπότητας» (διαφιλονικούμενο ενόψει του «Μακεδονικού Ζητήματος»), μέγα Αλέξανδρο (2021, 4). Η βία, οι απειλές και οι κανονιστικοί λόγοι που εκφράστηκαν με αφορμή τις εξελίξεις γύρω από τη Συμφωνία των Πρεσπών, απευθύνονται όχι μόνο σε έναν γενικευμένο εχθρό από τα Βαλκάνια ή σε όσες/-ους συμμετείχαν στη δρομολόγηση της συμφωνίας, αλλά, την ίδια στιγμή, σε υποκείμενα που δεν συμμορφώνονται με τα εθνοπατριαρχικά διπολικά έμφυλα πρότυπα τα οποία επικαλείται ο λόγος και η εικονοποιία των διαδηλώσεων και των σχετικών δημοσιευμάτων. Τα υποκείμενα αυτά παρουσιάζονται ως εξίσου «προδοτικά» και μη συμμετέχοντα στην προνομιακή και αποκλειστική ιδιότητα του (κυρίαρχα αρρενωπού) Έλληνα (Κρατίδου 2021).

Όπως προκύπτει στο πλαίσιο αρκετών ντραγκ περφόρμανς στην Αθήνα την ίδια περίοδο, υποκείμενα που κρίνονται «ανεπιθύμητα» με βάση τα κυρίαρχα αφηγήματα περί αρρενωπότητας και «κανονικότητας» ανταποκρίθηκαν στις συνθήκες και τις εξελίξεις αυτές με αντιεθνικιστικές, αντιπατριαρχικές δράσεις. Έτσι, σημαίες της Β. Μακεδονίας και της Ελλάδας, Έλληνες Ορθόδοξοι ιερείς, «Αθάνατοι εργάτες της κομμουνιστικής, σλαβικής επικράτειας»,⁵¹⁷ το «φάντασμα» ενός «διαθεματικού κομμουνισμού» που «έρχεται με γόβες και lip-gloss» και που «δεν διαδηλώνει για τη Μακεδονία»,⁵¹⁸ μακεδονικός χαλβάς,⁵¹⁹ «σκληρά ελληνικά αγγουράκια», τζατζίκι, κορδέλες δημόσιων έργων⁵²⁰ και άλλα αντικείμενα και ρόλοι εμπλέκονται στο πλαίσιο τέτοιων περφόρμανς σχολιάζοντας τη ρευστότητα και περατότητα των συνόρων και άλλων ορίων-κατασκευών, όπως αυτών του φύλου και της σεξουαλικότητας.

Στο πνεύμα αυτό, στο βιντεοκλίπ του τραγουδιού *Αι μωρή* (2019)⁵²¹ της Kangela, που καυτηριάζει, ανάμεσα σε άλλα, εθνικιστικές θέσεις περί «ελληνικότητας» της Μακεδονίας, άτομα σε ντραγκ βγαίνουν από τον οικιακό στον δημόσιο χώρο τρέχοντας πανηγυρικά και

⁵¹⁷ Περφόρμανς που διοργάνωσαν οι Athanasios Thanatos, Clitus Clitoris και η ομάδα Eggs and legs στο πλαίσιο του πρώτου *Glam Slam* στην Αθήνα, που έλαβε χώρα στο (κατάμεστο) Cabaret Voltaire στο Μεταξουργείο, όχι τυχαία, στις 21 Απριλίου 2018. Πρόκειται για την επέτειο της έναρξης της Χούντας των Συνταγματαρχών. Το *Glam Slam*, καμπαρέ σε διοργάνωση Νίκου Γεωργίου, Νατάσας Διαβαστή, Φοίβου Δούσου και Φιλ Ιερόπουλου, ήταν μια DIY σειρά εκδηλώσεων με ανοιχτό κάλεσμα, που φιλοξενούσε διαφορετικές μορφές κουήρ τέχνης και ντραγκ περφόρμανς.

⁵¹⁸ Σε περφόρμανς της Space Manifesto (2019), βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=Ql0q0UVqxdc&t=89s> (ημερομηνία πρόσβασης 23/03/2023).

⁵¹⁹ Space Manifesto και Αντιγόνη Τσαγκαροπούλου, *Καλή Επιτυχία, Μακεδονία*. Στο πλαίσιο του ASFA BBQ: *The Garden of Dystopian Pleasures* (2018) στην ΑΣΚΤ σε επιμέλεια ΦΥΤΑ και Ministry of Post-Truth.

⁵²⁰ Στο πλαίσιο της περφόρμανς *Durexional: the befriending of enemies through food and the coordination of the digestive system* της Lia Smaragda (2019). Η περφόρμανς αποτελεί μέρος του *Queer Performance Lab*, μια έκθεση και σειρά από happenings που διοργάνωσε ο Φιλ Ιερόπουλος στην ΑΣΚΤ, στο πλαίσιο της υποψηφιότητάς του για διδακτική θέση στην περφόρμανς.

⁵²¹ Σε σκηνοθεσία Thomas Anthony Owen και όσων συμμετείχαν, βλ. το βίντεο εδώ: <https://www.youtube.com/watch?v=P84PjTL9nb8> (ημερομηνία πρόσβασης 23/03/2023).

καταλαμβάνοντας χαμογελαστά τους δρόμους της πόλης. Αυτό συμβαίνει κάποιους μήνες μετά όχι μόνο το εθνικιστικό, αρρενωπό και ομοφοβικό (Κρατίδου 2021) πρόσημο των διαμαρτυριών «για τη Μακεδονία», αλλά και τη δολοφονία του ΛΟΑΤΚΙ+ ακτιβιστή Ζακ Κωστόπουλου/της ντραγκ περφόρμερ Zackie Oh. Οι εικόνες διεκδίκησης της πόλης στο πλαίσιο του βίντεο μού έφεραν στο νου, μέσα από την (εσκεμμένη ή όχι) αντιστροφή τους, τις αρρενωπές επιτελέσεις που συνάντησα στις διαμαρτυρίες για το «Μακεδονικό» στις οποίες βρέθηκα για επιτόπια έρευνα. Ωστόσο, η σκηνή αυτή διαδραματίζεται στο όνειρο⁵²² της Kangela, η οποία έχει αποκοιμηθεί πλέκοντας στον καναπέ μπροστά στην τηλεόραση καθώς παρακολουθεί alt right δηλώσεις μίσους. Το όνειρο της Kangela με παρέπεμψε στην εγκατάσταση της Jakimovska στα Σκόπια και τη μετακίνηση που και εκείνη πραγματοποιεί μεταξύ δύο πεδίων δράσης: εκείνο των αγωνιστικών διεκδικήσεων στον δημόσιο χώρο και της συμμετοχής στη δημόσια σφαίρα και εκείνο του ιδιωτικού σαλονιού της αμνημόνευτης γυναικείας δράσης, που μπορεί να λειτουργήσει ως ένα είδος προστασίας αλλά και «προειδοποίησης». Εκτός ονείρου, ο φόβος⁵²³ είναι ένα συναίσθημα που καλούνται να διαχειριστούν κουήρ καλλιτέχνιδες/-ες/-ά δεδομένης της επίσημης εχθρικής στάσης.

Εικόνα 40: Kangela Tromokratisch, *Αι Μωρή* (2019)



Σημείωση: Screenshot από το YouTube βίντεο του *Αι Μωρή*, © Thomas Anthony Owen (κιν/φιση και μοντάζ) και Kangela Tromokratisch <https://www.youtube.com/watch?v=P84PjTL9nb8>.

Γ. Σώματα «εκτός τόπου». Ποιες ζωές έχουν αξία;

Στην υποενότητα αυτή εξετάζω μορφές περιθωριοποίησης και τρόπους εναντίωσης σε αυτές είτε μέσα από συλλογικές διεκδικήσεις στην πόλη ή μέσα από την τέχνη. Εκτός από τους

⁵²² Σε σχέση με το κατά πόσο οι φαντασιώσεις κουήρ υποκειμένων για το μέλλον αποτελούν «τεχνολογίες υπομονής» που επιτρέπουν τη διαιώνιση της επισφάλειάς τους ή «στρατηγικές επιβίωσης» που συνίστανται στη στρατηγική τοποθέτηση ταυτόχρονα «με, επί και ενάντια» στην εξουσία και στην κανονικοποίηση, μια εσωτερική θέση που όμως μπορεί να επιφέρει δομικές αλλαγές, βλ. τη σχετική αντιπαράθεση μεταξύ της Lauren Berlant (Berlant 2006· 2011a, 28) και του José Esteban Muñoz (Muñoz 1999, 12) στο Ντελάκος 2020.

⁵²³ www.lifo.gr/lgbtqi/space-manifesto-24oro-enos-ellina-drag-artist (ημερομηνία πρόσβασης 23/03/2023).

δοξασμένους «ήρωες του έθνους», η απώλεια ανθρώπων για λόγους θεσμικής και αστυνομικής βίας μπορεί να τις/τους καταστήσει πρόσωπα αναφοράς, κινητοποιώντας αγωνιστική δράση μέσα και από τις απώλειές τους. Ωστόσο, υπάρχουν και άλλες/-οι που, παρά τη θεσμική «εξόντωσή» τους, παραμένουν ως επί το πλείστον αφανείς.

Γ.1. «Αγωνιστικό Πένθος»⁵²⁴

Στις 21 Σεπτεμβρίου 2018 ο Κωστόπουλος, προσπαθώντας να εξέλθει από κοσμηματοπωλείο στην οδό Γλάδστωνος στο κέντρο, όπου είχε εγκλωβιστεί, ξυλοκοπήθηκε μέχρι θανάτου από τον ιδιοκτήτη του καταστήματος, έναν ακόμη παρευρισκόμενο και την αστυνομία. Ο ιδιοκτήτης ισχυρίστηκε ότι ο Κωστόπουλος στόχευε να κλέψει. Πλάνα από κάμερες των γύρω καταστημάτων και δρόμων και έρευνα της ομάδας Forensic Architecture απέδειξαν ότι είχε εισέλθει στο κατάστημα σε κατάσταση σοκ και αναζητώντας βοήθεια.⁵²⁵ Δέκα χρόνια νωρίτερα, στις 6 Δεκεμβρίου 2008, ο δεκαπεντάχρονος μαθητής Αλέξης Γρηγορόπουλος δολοφονήθηκε από αστυνομικό στη συμβολή των οδών Τζαβέλλα και Μεσολογγίου στα Εξάρχεια. Από μαρτυρίες αυτοπτών μαρτύρων αλλά και σε βίντεο που τραβήχτηκε από άτομα που βρίσκονταν εκεί κοντά έγινε φανερό ότι ο άνδρας πυροβόλησε ευθέως τον έφηβο, ενώ οι ισχυρισμοί του ότι ο δεύτερος χτυπήθηκε από εξοστρακισμό προειδοποιητικών πυρών ή ότι ο ίδιος πυροβόλησε κατόπιν απειλής με πέτρες και καδρόνια διαψεύστηκαν.

Τέλος, μέσα από τις δολοφονίες, έγινε σαφές πως τα υποκείμενα που απαρτίζουν τις ομάδες αυτές θα μπορούσαν να αποτελέσουν δυνητικά θύματα της κρατικής και ατομικής (αλλά με τη θεσμική υποστήριξη και συγκάλυψη) βίας. Και στις δύο περιπτώσεις, τα άτομα και οι ομάδες που θρηνούσαν και ταυτόχρονα διαμαρτύρονταν κατηγορήθηκαν πως αναζητούσαν έναν «ήρωα» ή έναν «άγιο» (Μπελιά 2020, 266· Χατζηπροκοπίου 2020, 114), πως τον βρήκαν στο πρόσωπο ατόμων που δεν είχαν κάνει αρκετά ώστε να το αξίζουν – άλλωστε υπήρξε μετά θάνατον δαιμονοποίηση και των δύο σε κυρίαρχα μέσα ενημέρωσης και πολιτικούς λόγους. Ωστόσο, τα δραματικά γεγονότα αποτέλεσαν σημεία καμπής: και στις δύο περιπτώσεις, υπήρξαν άμεσες και μαζικές αντιδράσεις και πολιτικές διαμαρτυρίες που σημάδεψαν την πόλη και τη σύγχρονη ιστορία της, όχι μόνο σε επίπεδο συνειδήσεων αλλά

⁵²⁴ Βλ. Athanasiou 2017.

⁵²⁵ Η Forensic Architecture (FA) είναι μια διεπιστημονική ομάδα με έδρα το πανεπιστήμιο Goldsmiths, το οποίο έχει αναπτύξει το αντίστοιχο πεδίο ακαδημαϊκής έρευνας γύρω από τη διερεύνηση αποδεικτικών στοιχείων που έχουν να κάνουν με τα αστικά περιβάλλοντα, και εν γένει την αρχιτεκτονική στο πλαίσιο νομικών και πολιτικών διαδικασιών. Η ομάδα αναλαμβάνει την έρευνα περιπτώσεων παραβίασης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων για λογαριασμό κοινοτήτων, οργανώσεων για το περιβάλλον και τα ανθρώπινα δικαιώματα και άλλους φορείς. Εν προκειμένω η έρευνα έγινε κατόπιν αιτήματος της οικογένειας: <https://forensic-architecture.org/about/agency> (ημερομηνία πρόσβασης 27/04/2023). Η αναλυτική αναφορά της Forensic Architecture: <https://forensic-architecture.org/investigation/the-killing-of-zak-kostopoulos> (ημερομηνία πρόσβασης 27/04/2023).

και υλικό.

Τη δολοφονία του Γρηγορόπουλου ακολούθησαν πολύμηνες εξεγέρσεις (βλ. κεφ. 6), ενώ στο σημείο της δολοφονίας αναρτήθηκαν επιγραφές που μνημονεύουν τον ίδιο και τον νεαρό Κούρδο Berkin Elvan που έχασε τη ζωή του το 2014 στις διαμαρτυρίες στο πάρκο Gezi της Κωνσταντινούπολης. Τόσο οι ταμπέλες, όσο και το μη αδειοδοτημένο μνημείο⁵²⁶ στη μνήμη του μαθητή, πλαισιώνονται κάθε χρόνο από λουλούδια, σημειώματα, πανό, γραφές στους γύρω τοίχους, αφίσες, κεριά και άλλα αφιερώματα.

Σε απόσταση δέκα λεπτών από το διαρκώς μεταβαλλόμενο αυτό μνημείο, στην οδό Γλάδστωνος, μέλη της ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητας και αλληλέγγυα διαμαρτυρόμενα υποκείμενα βάζουν ροζ το πεζοδρόμιο και τα έκτοτε κλειστά ρολά του κοσμηματοπωλείου έξω από το οποίο δολοφονήθηκε ο Ζακ/η Zackie, αφήνουν λουλούδια, ρίχνουν glitter, γράφουν, «πατούν» στένσιλ και κολλούν αυτοκόλλητα στους τοίχους στη μνήμη του/της. Όλα αυτά αφαιρούνται αλλά οι παρεμβάσεις επιμένουν και επανέρχονται διατηρώντας τη μνήμη ζωντανή, τη στιγμή μάλιστα που δεν έχει δοθεί δικαστική δικαίωση στην υπόθεση. Και στις δύο περιπτώσεις, ιδιαίτερη σημασία για τη λαϊκή διεκδίκηση της μνήμης έχει η εκ μέρους διαμαρτυρόμενων υποκειμένων ανάρτηση νέων επιγραφών σήμανσης οδωνυμίων, οι οποίες φέρουν τα ονόματα των νεκρών και οικειοποιούνται τη συνήθη φόρμα των πινακίδων που χρησιμοποιούνται από τον Δήμο. Η Τζαβέλα και η Μεσολογγίου «μετονομάστηκαν» ανεπίσημα και στις συνειδήσεις σε Αλέξανδρου Γρηγορόπουλου και η Γλάδστωνος σε Zackie Oh. Η ονοματοδοσία (ανθρώπων, δρόμων, χωρών) δεν στερείται πολιτικών συνδηλώσεων και πολιτικού κεφαλαίου (βλ. κεφ. 1), ωστόσο, τα ονόματα δεν επιβάλλονται μονάχα από εξουσίες ή/και ισχυρά πρόσωπα (Bodenhorn και Bruck 2006), αλλά αποτελούν και προϊόν διεκδίκησης πολιτικών ομάδων ή συμβαίνουν στο πλαίσιο της τέχνης· τα οδωνύμια υπεισέρχονται, έτσι, όπως και τα μνημεία, στη διαπραγμάτευση της συλλογικής μνήμης και λήθης.

Ευρύτερα, η γεωγραφία της πόλης αλλάζει μέσα από τέτοιες διαδικασίες μνήμης-αγώνα. Το AMOQA μετατράπηκε το 2018 σε «τόπο θλίψης, οργής και πένθους», αλληλοϋποστήριξης των μελών της κοινότητας και την ίδια στιγμή σε «τόπο για την οργάνωση (αντι)δράσεων», θέτοντας το ερώτημα, κατά πόσο θα μπορούσε ένα «κουήρ “μουσείο” να καταλάβει [occupy] τον ρόλο ενός μνημείου». Το 2019, μάλιστα, τα μέλη του αποφασίζουν τη μετακόμισή του κοντά στο σημείο όπου δολοφονήθηκε ο Ζακ/η Zackie, αισθανόμενα πως αυτό είχε καταστεί «ιερό» (Dolores 2021, 174). Εκεί, πράγματι, λαμβάνουν

⁵²⁶ Ανακατασκευάστηκε το 2022 από την Πρωτοβουλία αναρχικών ενάντια στις κρατικές δολοφονίες.

χώρα τελετές και προσευχές στη μνήμη του/της που επιδιώκουν να διαφέρουν από τις καθιερωμένες.⁵²⁷

Στη μνήμη του Κωστόπουλου/της Zackie Oh, αφιερώθηκαν επίσης εκθέσεις, εκδηλώσεις και τραγούδια. Ενδεικτικά αναφέρω τη Μπιενάλε της Αθήνας ANTI- (2018) και την κουήρ βίντεο-όπερα *Ορφέας* των ΦΥΤΑ (2021).⁵²⁸ Καλλιτεχνικές παρεμβάσεις λαμβάνουν χώρα, επίσης, στη μνήμη και άλλων νεκρών: με αφορμή τη δημόσια αυτοκτονία-πράξη πολιτικής διαμαρτυρίας του Δημήτρη Χριστούλα στην πλατεία Συντάγματος το 2012, μια περίοδο που οι αυτοκτονίες είχαν αυξηθεί σημαντικά σε συνάρτηση με την οικονομική ύφεση,⁵²⁹ η καλλιτέχινια Χριστίνα Φοίβη πραγματοποίησε εκεί μια δράση που συνίστατο σε αυτοσχεδιαστικές επιτελεστικές κινήσεις τεσσάρων γυναικών με άνθη. Επρόκειτο για μια χορογραφία ή «χωρο-γραφία» που διαταράσσει τις συνήθειες χρήσεις και τις σημασίες (Αθανασίου 2010· Γιαλούρη 2010) που αποδίδονται στο Σύνταγμα, μια από τις κεντρικές πλατείες της πόλης απέναντι από το κοινοβούλιο, με όλες τις συνδηλώσεις που μπορεί να φέρει αυτή η θέση και ο τίτλος της για το ελληνικό έθνος-κράτος. Η δράση ξεκινούσε από την ανάγκη της Φοίβη για δημιουργία «μιας συλλογικής συνθήκης πένθους» γύρω από το συγκεκριμένο συμβάν (Χριστίνα Φοίβη, προσωπική επικοινωνία, 2021), που θα επέτρεπε στο πένθος να ξεφύγει από τα κλειστά όρια της ιδιωτικής σφαίρας.⁵³⁰

Το συλλογικό, δημόσιο πένθος (και η μελαγχολία),⁵³¹ όπως προκύπτει στις περιπτώσεις που μελέτησα, αλλά και μετά το πέρας της έρευνάς μου, στην περίπτωση των

⁵²⁷ Βλ. τη σχετική ανάρτηση στο facebook του Συράκου Ιωάννη Κεσέν <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10226662946135763&set=a.1595295278231> (ημερομηνία πρόσβασης 27/04/2023).

⁵²⁸ <https://www.orfeas2021.com/> (ημερομηνία πρόσβασης 26/08/2022).

⁵²⁹ https://www.dianeosis.org/2016/04/psychiki_ygeia_ellinwn/ (ημερομηνία πρόσβασης 26/04/2023).

⁵³⁰ Παρότι η δράση έλαβε χώρα το 2012, την είδα για πρώτη φορά τον Οκτώβριο του 2021 στην έκθεση *Lost and shared: προσεγγίσεις στο συλλογικό πένθος προς τη μετασημασιολογική πολιτική*, την οποία διοργάνωσε η καλλιτέχινια Eliana Otta στον εκθεσιακό χώρο One Minute Space Athens [OMS Athens]. Για την Otta, η δράση έφερε μια «διαφορετική συν-κίνηση» (ή συν-αίσθηση) [a different affect] στην πλατεία, ενώ το βίντεο καταγραφής της αποτελεί μια «δυνατή μαρτυρία της εποχής», που μεταφέρει και ενισχύει την «πολιτική ενέργεια» της πλατείας (όπως δήλωσε το 2022 σε παρουσίασή του στο Σωζόπολις). Για τη δέκατη επέτειο μνήμης της αυτοκτονίας, οι Φοίβη, Otta και Σοφία Στυλιανού σε συνεργασία με το εγχείρημα «Απονενοημένο Σύνταγμα»/Μουσείο Νεοελληνικής Αυτοχειρίας» οργάνωσαν μια ακόμα δράση μνήμης στο σημείο. Το εγχείρημα (σε πρωτοβουλία του ποιητή Σαμώων Ρακκά και με τη συνεργασία του συγγραφέα Κίμωνα Θεοδώρου και της ποιήτριας/σχεδιάστριας Υρώς Καζάρα), συνίστατο σε μια έκθεση και μια διεξοδική έρευνα σε εφημερίδες και έντυπα με στόχο τη δημιουργία ενός περιεκτικού αρχείου αυτοχειριών στην Ελλάδα μέχρι τα μέσα του εικοστού αιώνα. Πραγματοποιήθηκε ενόψει και της επετείου των 200 χρόνων από την Ελληνική Επανάσταση και απέναντι στις επίσημες θριαμβολογίες της ελληνικότητας που τη συνόδευσαν. <https://1-2.gr/2021/03/14/aponenohmeno-syntagma-mia-omadikh-apopeira-zohs>, <https://eliana-otta.com/portfolio/lost-and-shared-perdido-y-compartido/> (ημερομηνία πρόσβασης 26/04/2023).

⁵³¹ Δεδομένου ότι τα μειονοτικά και κουήρ υποκειμένα «εμπλέκονται καθημερινά με την απώλεια και το τραύμα που επιφέρει η ετεροκανονικότητα» (Ντελάκος 2020, 29), η κουήρ θεωρία επιχειρεί την αποπαθολογικοποίηση της μελαγχολίας (Freud [1917] 2017). Ο Muñoz (2009), σύμφωνα με τον οποίο η μελαγχολία δεν αποτελεί έναν παθητικό μηχανισμό επιβίωσης που αναστέλλει τη δράση (Berlant 2011a), αλλά

δημόσιων δράσεων μνήμης και διαμαρτυρίας στο πλαίσιο του παγκόσμιου κινήματος κατά των γυναικοκτονιών, μπορεί να δρα «αγωνιστικά» (Athanasiou 2017). Μπορεί να επιτρέψει μια κριτική του παρόντος παρεμβαίνοντας τόσο στη δημόσια σφαίρα όσο και στον δημόσιο χώρο και αναταράσσοντας την κανονικότητα μέσα από την παραδοχή της ευαλωτότητας και χωρίς να εξοβελίζει το τραύμα (Athanasiou 2017· Αθανασίου και Παπανικολάου 2020· Otta 2022).

Γ.2. «Απειλή για τη δημόσια υγεία»

Οι ισχυρισμοί που διατυπώθηκαν ενάντια στον Κωστόπουλο όσο και τον Γρηγορόπουλο αναδεικνύουν κυρίως εμπεδωμένες ηθικές αντιλήψεις που διαχωρίζουν περιοχές και κατηγορίες υποκειμένων από το υπόλοιπο σώμα της πόλης και των πολιτών ως μολυσματικές και άξιες θανάτωσης. Ωστόσο, εκείνοι βρίσκονταν στη θέση να έχουν γύρω τους τις υποστηρικτικές εκείνες ομάδες που διεκδικήσαν τη δικαίωσή τους –λόγω της κοινωνικής τους θέσης, του γεγονότος ότι ήταν Έλληνες και, στην περίπτωση του Κωστόπουλου/της Zackie Oh επίσης γνωστοί/-ές και αγαπητοί/-ές μέσα από την ακτιβιστική και καλλιτεχνική δράση τους. Τέλος, οι ομάδες που απειλήθηκαν από τις δολοφονίες αυτές, αλλά και έδρασαν για τη δικαίωση των νεκρών τους, έχουν ως έναν βαθμό φωνή μέσα στην ελληνική κοινωνία. Υπάρχουν όμως και ομάδες, που σε μεγάλο βαθμό στερούνται αυτού του βήματος.

Το έργο μου *Απειλή κατά της δημόσιας υγείας* (2012-2013) ξεκίνησε στο πλαίσιο του προπτυχιακού μαθήματος της ΑΣΚΤ «Ανθρωπολογία και Τέχνη» και αργότερα αποτέλεσε τη βάση για επόμενο έργο (*Exceptional Athens*, 2015-2017).⁵³² Είχε ως αφορμή την κρατική διαχείριση υποκειμένων με μεταναστευτική εμπειρία που ζούσαν και εργάζονταν στο κέντρο της πόλης και γύρω από αυτό. Από τα τέλη της δεκαετίας του 2000 και κυρίως κατά το πρώτο μισό της δεκαετίας του 2010, κυβερνητικοί λόγοι, κυρίως Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και οργανώσεις πολιτών έκαναν λόγο για απειλή για την υγεία, το εμπόριο, τον τουρισμό και την ελληνικότητα των περιοχών αυτών, ενώ αντίστοιχη ρητορική συνδυασμένη με βίαιες παρεμβάσεις υιοθετούσαν μέλη της Χρυσής Αυγής, που οργάνωναν περιπολίες στην περιοχή με στόχο «να καθαρίσει ο τόπος». Η επιβολή εθνικών ηρώων συνδέεται άρρηκτα με την ταυτόχρονη γενικευτική στοχοποίηση ομάδων, οι οποίες αντιμετωπίζονται

αντίθετα έναν μηχανισμό που επιτρέπει στα κουήρ υποκείμενα να ανακατασκευάσουν την ταυτότητά τους με τρόπο που να φέρει τα χαμένα συντροφικά υποκείμενα στις μάχες που πρέπει να δοθούν. Έτσι, προκύπτουν υβριδοποιήσεις μεταξύ μαχητικότητας και πένθους (ή μελαγχολίας) (βλ. και Athanasiou 2017).

⁵³² Διδάσκουσα: Ελπίδα Ρίκου. Με κάποιες προσαρμογές χρησιμοποιήθηκε ως μέρος της πτυχιακής μου εργασίας στο Μεταπτυχιακό Εικαστικών Τεχνών: <https://sofiagrigoriadou.wordpress.com/2015/10/02/exceptional-athens/> (ημερομηνία πρόσβασης 26/04/2022).

ως μια ακαθόριστη, από-υποκειμενοποιημένη και απειλητική μάζα. Ενώ η ζωή των (εθνικών) ηρώων θυσιάζεται ως ένα πολύτιμο δώρο για τον θρίαμβο του έθνους, η ζωή των ανώνυμων υποτελών μαζών θεωρείται όχι μόνο άνευ σημασίας αλλά και ως εμπόδιο στην πρόοδο και τη διαίωνιση του έθνους –και άξια «θανάτωσης».

Ένα κείμενο του Κέντρου Ελέγχου και Πρόληψης Νοσημάτων (ΚΕΕΛΠΝΟ)⁵³³ που δημοσιεύτηκε στην ιστοσελίδα του κέντρου την ίδια περίοδο, θεωρώ πως συμπυκνώνει τους τρόπους αναπαράστασης και μεταχείρισης μεταναστευτικών υποκειμένων από την κυβέρνηση της Νέας Δημοκρατίας σε μια γενικότερη λογική «γκετοποίησης» του κέντρου (Κουτρολίκου 2015, 120) –όπου σήμερα πλέον αντικαθίστανται προηγούμενες χρήσεις με ξενοδοχειακές (βλ. κεφ. 2). Το κείμενο του ΚΕΕΛΠΝΟ εκθέτει τα πορίσματα μιας επιτόπιας έρευνας υγειονομικού ενδιαφέροντος που πραγματοποιήθηκε εκεί με σκοπό να χαρτογραφηθούν ανάγκες για διάφορες «παρεμβάσεις στην κοινότητα». Παρατηρεί στο ιστορικό κέντρο «μεγάλη συγκέντρωση αλλοδαπών άρτι αφιχθέντων δίχως νομιμοποιητικά έγγραφα» αλλά και γυναίκες «διαφόρων ηλικιών και εθνικοτήτων (κυρίως Αφρικανικής καταγωγής) που εμπλέκονται στην πορνεία». Μάλιστα, αναφέρεται στις συνθήκες διαβίωσης των υποκειμένων αυτών: «σε εγκαταλελειμμένα κτήρια του ιστορικού κέντρου είτε σε κτήρια που βρίσκονται σε άθλια κατάσταση [...] σε δρόμους και πλατείες ή αυτοσχέδιες παραγκουπόλεις.» Σύμφωνα με το πόρισμα του ΚΕΕΛΠΝΟ:

η εγκατάσταση μεγάλου πλήθους αλλοδαπών σε πολύ μικρούς χώρους αποτελούν εστίες μόλυνσης και σε συνδυασμό με τη ανύπαρκτη εμβολιαστική κάλυψη στις χώρες προέλευσης αλλά και την αδυναμία αυτών των ανθρώπων να αναζητήσουν ιατρική περίθαλψη συνιστούν απειλή κατά της δημόσιας υγείας.⁵³⁴

Η ιατρική αποτελεί για τον πολιτικό φιλόσοφο Michel Foucault μια τεχνική πολιτικής παρέμβασης (Φουκώ 2002), η οποία παράγει και χρησιμοποιεί την επιστημονική γνώση ως μέσο άσκησης βιοπολιτικής εξουσίας. Παρότι επιφορτισμένη με τη διατήρηση της ζωής, δικαιολογεί ταυτόχρονα την ανάγκη για «θανάτωση» όσων θεωρείται ότι αποτελούν εμπόδιο στη λειτουργία της κοινωνίας, με στόχο την «εξυγίανσή» της (Φουκώ 2002· Sontag 1978). Η Susan Sontag υποστηρίζει ότι μια κοινωνική κρίση που επιφέρει αταξία, μπορεί να εκληφθεί ως νόσος του κοινωνικού σώματος. Για να ξανακερδηθεί η υγεία, θα πρέπει να αποκατασταθεί η τάξη, η «σωστή» ιεραρχία. Η υπεράσπιση του απολυταρχισμού ή/και του

⁵³³ Για τη δράση του ΚΕΕΛΠΝΟ, βλ. κεφ. 2, Γ.1.

⁵³⁴ Πρόκειται για απόσπασμα του κειμένου. Ολόκληρο εδώ:

<https://eody.gov.gr/draseis/paremvaseis-dromoy-street-work-se-eypatheis-omades/> (ημερομηνία πρόσβασης 26/04/2022).

πατερναλισμού των κυβερνήσεων αντλεί από στρατιωτικές μεταφορές του σώματος και της νόσου στην κοινωνία.⁵³⁵ Ο ρατσισμός λειτουργεί επίσης προς αυτή την κατεύθυνση (Φουκώ 2002). Η πολιτισμική κατηγορία των «λαθρομεταναστών»,⁵³⁶ φερόμενων ως επικίνδυνων να «μας» επιμολύνουν (με ασθένειες ή ακόμα και με τα γονίδια τους) ταξινομείται με αυτόν τον τρόπο γνωστικά ως «ρυπαρή» και συνεπώς απορριπτέα (Douglas [1966] 2006). Το πώς φαντασιώνεται καμία/-είς τη νόσο, όπως υποστηρίζει η Suzan Sontag, μπορεί να σχετίζεται με το πώς φαντασιώνεται την ξενότητα» (Sontag 1978).

Εκκινώντας από αυτή την κριτική (βλ. Αθανασίου 2007· 2011· 2012) και με αφορμή τα πορίσματα της επιτόπιας έρευνας του ΚΕΕΛΠΝΟ, πραγματοποίησα μόνη ή με συναδέλφους από την ΑΣΚΤ μια σειρά ερευνητικών περιπάτων γύρω από την οδό Αθηνάς, την Ομόνοια και το Γεράνι. Ιδιαίτερα, μπαίνοντας και βγαίνοντας από τα όρια της περιοχής που ορίζει το ΚΕΕΛΠΝΟ ως μολυσματικής άρχισα να προβληματίζομαι γύρω από το θέμα των ορίων και της αδυνατότητας απόλυτης χάραξής τους. Ο ήχος της κίνησης, ήχοι εργασιών, οι φωνές των πωλητών της αγοράς, οι ανθρώπινες ροές και το είδος των χρήσεων υπερέβαιναν τα όρια που το ΚΕΕΛΠΝΟ είχε θέσει με τόσο αυστηρά κριτήρια. Διαπιστώνοντας αυτή την περατότητα, πραγματοποίησα το 2013 μια σειρά χαρτογραφήσεων που αποτύπωναν διάφορες απόπειρές μου είτε να διασχίσω τα όρια της περιοχής είτε να τα υπογραμμίσω. Στο τέλος, παρουσίασα μια σειρά από αυτούς τους χάρτες σε συμφοιτητρίες/-τές μου στο μάθημα της Ανθρωπολογίας της Τέχνης.

Ανάμεσα σε άλλα, έδειξα έναν χάρτη της πόλης στον οποίο το κείμενο του ΚΕΕΛΠΝΟ οπτικοποιείται και χωροποιείται σε μια απόπειρα να καταδειχθεί και να προβληματιστεί η αντίληψη που προτείνει για την πόλη και τους κατοίκους της. Στη συγκεκριμένη απόπειρα είχα αντικαταστήσει τα ονόματα των οδών της περιοχής με χαρακτηριστικές φράσεις από το κείμενο της έρευνας ώστε στη θέση της επίσημης ιστορικής μνήμης της πόλης να προβάλω την τρέχουσα επίσημη αντίληψη για τους/τις ευάλωτους/ες άλλους/ες. Έτσι, η οδός Αθηνάς μετονομάστηκε σε «Δίχως νομιμοποιητικά έγγραφα», η Παναγή Τσαλδάρη σε «Αδιαφορία για την προσωπική τους υγεία και υγιεινή», η Αχαρνών σε «Δεν έχουν νόμιμα έγγραφα εισόδου και παραμονής», η Αγίου Κωνσταντίνου σε «Έξαρση σε λοιμώδη νοσήματα» και μικρότεροι δρόμοι του Γερανίου σε «Πολλαπλά

⁵³⁵ Η χώρα-ασθενής στο γύψο της δικτατορίας του 1967 είναι ένα μόνο από τα παραδείγματα της εφαρμογής της ιδέας αυτής στο ελληνικό πλαίσιο.

⁵³⁶ Όπως χαρακτηρίζονταν σε κυβερνητικούς λόγους της εποχής τα υποκείμενα με μεταναστευτική εμπειρία που δεν είχαν εξασφαλίσει (ακόμα) άδειες νόμιμης παραμονής στη χώρα. Ενδεικτικά: <https://www.primeminister.gr/2014/05/23/12816> (ημερομηνία πρόσβασης 26/04/2022).

κρούσματα παρασιτώσεων», «Κονδυλώματα», «Σύφιλη», «Παραγκουπόλεις» κοκ. Προς έκπληξή μου, ενώ όταν έδειχνα τους υπόλοιπους χάρτες οι συμφοιτήτριες/-τές μου παρακολουθούσαν ατάραχοι/ες, όταν εξήγησα τι είχα κάνει στη συγκεκριμένη περίπτωση άρχισαν να γελούν. Θυμάμαι το σάστισμά μου καθώς καθόμουν στην έδρα, ανάμεσα σε υπολογιστές, σημειωματάρια και χάρτες, με άγχος για την παρουσίαση κοιτάζοντας ένα ακροατήριο φοιτητριών/-τών να γελούν χωρίς να μπορώ να καταλάβω ακριβώς γιατί. Αργότερα κάποια από τα άτομα που βρίσκονταν στην αίθουσα μού είπαν πως βρήκαν την ιδέα ευρηματική και πως τους άρεσε που χρησιμοποιούσα χιούμορ για να αμφισβητήσω την οδυνηρή προσέγγιση του ΚΕΕΛΠΝΟ. Παρά το γεγονός ότι η πρόκληση γέλιου δεν ήταν στις προθέσεις μου, η αντίδραση, που πιστοποίησε πως τα έργα δρουν ανεξάρτητα από τις προθέσεις των δημιουργών τους, με έκανε να σκεφτώ το γέλιο ως μια πρώτη αντίδραση στις συνθήκες της περιόδου τις οποίες αρκετές/-οί βιώναμε τραυματικά: την πρόσφατη μνήμη της τηλεοπτικής διαπόμπευσης των οροθετικών γυναικών, την καθημερινή επαφή με τη στιγματιστική τηλεοπτική γλώσσα, τη συχνά βίαιη έκθεση στους ολοένα και αυξανόμενους ακροδεξιούς λόγους και δράσεις στον δημόσιο χώρο.

Το άβολο συναίσθημα σχετικά με τη συμμετοχή μου ως καλλιτέχνιδας σε ένα άλλο πρότζεκτ στο Γεράνι και οι σκέψεις γύρω από τη συμβολή μου στις διαδικασίες εξευγενισμού και τουριστικοποίησης της περιοχής, όσο και στην αναπαραγωγή άνισων θέσεων και βλεμμάτων, με οδήγησαν το 2015 στο να προτείνω τον χάρτη με τα οδονύμια από το κείμενο του ΚΕΕΛΠΝΟ ως ένα είδος τουριστικού αξεσουάρ. Θα αποτελούσε μέρος ενός υπονομευτικού οδηγού πόλης για την «Αθήνα της κρίσης» (βλ. κεφ. 7.Α.3.). Αντί υπομνήματος, προσέθεσα το κείμενο του ΚΕΕΛΠΝΟ με τη διεύθυνση όπου θα μπορούσε καμία/-είς να διαβάσει περισσότερα. Στόχος μου ήταν η ταυτόχρονη προβληματοποίηση της κατασκευής της γειτονιάς του Γερανίου ως υγειονομικού γκέτο, της τουριστικοποίησης της κρίσης και των πρώτων σημαδιών του εξευγενισμού στην περιοχή. Και αν οι χάρτες χρησιμεύουν στο να προσανατολίσουν, ο συγκεκριμένος αποσκοπούσε να λειτουργήσει ως υπονομευτικό εργαλείο αποπροσανατολισμού και την ίδια στιγμή προβληματισμού όσων θα έρχονταν σε επαφή μαζί του,⁵³⁷ των οποίων την προσοχή στόχευε να τραβήξει, κρατώντας τις/τους, για λίγο, «σε εκκρεμότητα» (Gell [1996] 2013, 326). Η μακροχρόνια ενασχόλησή μου με το συγκεκριμένο έργο και οι διάφορες μορφές που έλαβε διαδοχικά μέσα από

⁵³⁷ Ως επί το πλείστον περαστικών από τη στοά Κωνσταντοπούλου, σε σχετικά κοντινή απόσταση από το Γεράνι, όπου βρίσκεται ένας μικρός χώρος της ΑΣΚΤ με βιτρίνα. Βρισκόμουν εκεί μαζί με αντίτυπα του οδηγού και διαθέσιμη για συζήτηση, στο πλαίσιο του πρότζεκτ *ΕΝΤΟΣ/ΕΚΤΟΣ*, σε επιμέλεια Χάριτος Κανελλοπούλου (2015).

διαδικασίες ανατροφοδότησης, αποτέλεσαν αφορμή για περισσότερη εγρήγορση και αναστοχασμό επάνω στο πώς κινούμαι στον δημόσιο χώρο και πώς εμπλέκω άλλες/-ους στην κίνηση αυτή, πώς απευθύνομαι στα υποκείμενα της έρευνας και τις/τους αποδέκτριες/-τες του έργου μου, καθώς και ποια είναι η δική μου συμμετοχή ως καλλιτέχνης σε διεργασίες που λαμβάνουν χώρα στην πόλη.

Γ.3. Πίσω από το πέπλο και πίσω από τη βεβήλωση

Καταλήγοντας, θα ήθελα να επιστρέψω στη ζωγραφική, αυτή τη φορά στον δημόσιο χώρο. Πρόκειται για μια παρέμβαση που αποκαλύπτει στοιχεία τόσο για την κοινωνία και την πόλη των Σκοπίων όσο και για τη γυναικεία ορατότητα, αυτή τη φορά όχι μνημονεύοντας «ηρωίδες» ή «ήρωες», αλλά μάλλον όσες λογίζονται ως το αντίθετό τους. Το έργο, που έγινε στον εξωτερικό τοίχο του πολιτιστικού κέντρου MKC, στη βορειοανατολική όχθη του Βαρδάρη, όπου κατοικεί μεγαλύτερος αριθμός μουσουλμάνων, είναι της εθνικά Αλβανής καλλιτέχνης Shqipe Mehmeti. Αποτελεί μέρος του συλλογικού επιτοίχιου έργου Indoktrinacija, σε σύλληψη του καλλιτέχνη Ivan Ivanovski (2016) με θέμα την ιδεολογία και την κατήχηση, στο οποίο συμμετείχαν τριανταπέντε καλλιτέχνες/-ες από τη Β. Μακεδονία. Η τοιχογραφία της Mehmeti συνίστατο στην εικόνα μιας γυναίκας, που, σε αντίθεση προς τις επώνυμες γυναίκες-«ηρωίδες» της Jakimovska, ήταν ανωνυμοποιημένη, σε μια γενικευτική προσέγγιση, καλυμμένη καθώς ήταν με μαύρη μούρκα. Κρατούσε μπροστά στο πρόσωπό της ένα παγωτό ξυλάκι, που έμοιαζε αδύνατον να φαγωθεί κάτω από το ύφασμα που κάλυπτε το πρόσωπό της. Η εικόνα αυτή στην πόλη φαίνεται να συνομιλεί διά της αντίθεσης με τα χαρακτηριστικά που εκθέτει η καλλιτέχνης στις γκαλερί, τα οποία αποκαλύπτουν στιγμές γυναικείας σεξουαλικότητας (συχνά ετεροφυλοφιλικής και αυτοερωτικής στο έργο της), οι οποίες αποκρύπτονται συνήθως από τη δημόσια θέα και σφαίρα, σε σχέση με την πολύ περισσότερο κανονικοποιημένη ανδρική.

Η επιμελήτρια και ιστορικός τέχνης Suzana Milevska περιγράφει πώς το ισλαμικό ένδυμα (Avgita κ.ά. 2007· Milevska 2010· 2005) αποδεικνύεται ένα ιδιαίτερα πολύπλοκο «πολιτικό, κοινωνικό και νομικό ζήτημα» στα Βαλκάνια (Milevska 2005). Η δια νόμου απαγόρευσή του από το σοσιαλιστικό καθεστώς της Γιουγκοσλαβίας το 1951, γνώρισε ιδιαίτερη αντίσταση από μουσουλμάνες γυναίκες, καθώς έγινε αντιληπτή ως επίθεση ενάντια στις αξίες τους. Επιπλέον, αρκετές γυναίκες βρέθηκαν εγκλωβισμένες στο σπίτι καθώς δεν επιθυμούσαν ή δεν τους επιτρεπόταν να εμφανιστούν δημοσίως χωρίς αυτό (Ivanoska 2005), γεγονός που αναδεικνύει το πώς το φύλο συμμετέχει κεντρικά στην κατασκευή των κυρίαρχων ορισμών του έθνους, του κράτους και της έμφυλης, ούτως ή άλλως, ιδιότητας του πολίτη, όπως την περιγράφει η Αθανασίου (2005), με αφορμή το ισλαμικό κάλυμμα στη

Γαλλία. Ο βανδαλισμός-λογοκρισία του έργου της Mehmeti με γκρίζα μπογιά από άγνωστο άτομο καλύπτει, τελικά, το πρόσωπο της ανώνυμης γυναίκας δύο φορές, αποκαλύπτει όμως τις πολιτικές αυτές διαστάσεις του ζητήματος.

Εικόνα 41: Το βανδαλισμένο έργο της Shqipe Mehmeti



Σημείωση: Φωτογραφία δική μου, 2020.

Δ. Ηρωοποιήσεις και ανωνυμοποιήσεις

Σε αυτό το κεφάλαιο, έχω εξετάσει τρόπους θεσμικής επιβολής αλλά και διεκδίκησης «ηρωίδων» και «ηρώων», καθώς και τρόπους ανωνυμοποίησης και γενικευτικής στοχοποίησης ομάδων. Τα οδωνύμια, οι πίνακες ζωγραφικής και πολλές φορές τα ίδια τα πρόσωπα που μνημονεύονται προτείνονται σε αυτό το κεφάλαιο ως αμφιλεγόμενοι και εξίσου δυναμικοί τόποι μνήμης στην πόλη, όπως και τα δημόσια γλυπτά. Κάθε εποχή και κοινωνία παράγει τις/τους «ηρωίδες/-ές» της, που, για να ανταπεξέλθουν στις ανάγκες της, αλλάζουν καθώς αλλάζουν οι συνθήκες (Ziolkowski 2004). Διερεύνησα όχι μόνο τους τρόπους που ένα ιστορικό πρόσωπο επιβάλλεται στον δημόσιο χώρο, αλλά και τους τρόπους που γίνεται αντικείμενο αμφισβήτησης και οικειοποίησης μέσα από τον ακτιβισμό, από πολιτικές παρεμβάσεις και την τέχνη. Εξέτασα, επίσης, πώς οι τρόποι που ηγεμονικοί «ήρωες» γίνονται (ή δεν γίνονται) κατανοητοί ή αποδεκτοί από τις/τους κατοίκους στις/στους οποίες/-ους απευθύνονται μπορεί να βρίσκονται σε αντιπαράθεση ή να αποκλίνουν σε σχέση με κυρίαρχες επιδιώξεις που τους επέβαλαν.

Στα Σκόπια, ομάδες και υποκείμενα επιχειρούν να ανατρέψουν το υπάρχον αισθητικό καθεστώς διεκδικώντας την ανάδυση νέων «ηρωίδων/-ων» ή επιχειρώντας νοσταλγικές (αλλά αγωνιστικές) επανασυνδέσεις με άλλες/-ους. Ζώντας ανάμεσα στους αρσενικούς, μπρούτζινους υπερμεγέθεις «ήρωες» του Skorje 2014, αναπόφευκτα συσχετίζονται μαζί

τους, προσφέροντας υλικό για σκέψη επάνω στους τρόπους σύνδεσης και αλληλεπίδρασης με καταπιεστικές κληρονομίες. Επαναπροσδιορίζουν τους τόπους της μνήμης (είτε αυτοί είναι περιοχές στον δημόσιο χώρο είτε η επιφάνεια ενός πίνακα) εμπλουτίζοντας –ή «μολύνοντας» τους– με νέα αφηγήματα και πρόσωπα. Στην Αθήνα, ιστορίες δολοφονημένων πολιτών, αλλά και πολιτικών αυτόχειρων συμπυκνώνουν την ένταση της θεσμικής και αστυνομικής βίας, καθώς και την επιρροή ακροδεξιών ιδεών στην αθηναϊκή κοινωνία. Στις περιπτώσεις αυτές, ο θάνατος περνάει από την ιδιωτική στη δημόσια μνήμη. Παρότι δεν συμφωνούν όλα τα πενθούντα υποκείμενα με τον χαρακτηρισμό ή τη λειτουργία της έννοιας του «ήρωα», το πένθος λειτουργεί αγωνιστικά κινητοποιώντας διεκδικήσεις που σημαδεύουν τη σύγχρονη ιστορία και τον αστικό ιστό της πόλης.

Εκτός από τις «ηρωίδες» και τους «ήρωες» (ή, μάλλον, τα επώνυμα πρόσωπα που μνημονεύονται από αστικά κινήματα) που μελετά το παρόν κεφάλαιο, στους περιπάτους μου στην πόλη έρχομαι επιπλέον αντιμέτωπη με ανώνυμες συμβολικές μορφές που αναπαριστούν στερεοτυπικά «γυναικείες» ιδιότητες και ρόλους: τη μητρότητα, την υποτιθέμενη γυναικεία ελαφρότητα και υπεροψία, την (πιθανολογούμενη) έλλειψη απόλαυσης κάτω από τη μαντήλα. Εκτός από τις γυναίκες, άλλα υποτελή υποκείμενα ανωνυμοποιούνται ώστε να δαιμονοποιηθούν γενικευτικά σε επίσημους λόγους. Η συνεξέταση τέτοιων περιπτώσεων με τα επώνυμα πρόσωπα στα οποία εστιάζεται το κεφάλαιο αυτό, αποτελεί αφορμή για συλλογισμό γύρω από την (έμφυλη και εθνικά αποδεκτή) ιδιότητα του πολίτη καθώς και τις κανονιστικές οριοθετήσεις του φύλου και του έθνους στις συνειδήσεις και τον αστικό ιστό.

Έχοντας καταλήξει στο κεφάλαιο αυτό με έναν βανδαλισμό, θα συνεχίσω στο επόμενο από το νήμα αυτό, εστιάζοντας σε άλλους είδους βανδαλισμούς, αυτή τη φορά σε μάρμαρα, κτίρια και μνημεία που ενσωματώνουν επίσημα αφηγήματα στις δύο πόλεις.

Κεφάλαιο 6: Διεκδικήσεις και διαφιλονικούμενοι χώροι

Στο παρόν κεφάλαιο θα προσεγγίσω παρεμβάσεις καλλιτέχνιδων/-ών στον (ή σε σχέση με τον) δημόσιο χώρο, οι οποίες τον οριοθετούν ή ανταποκρίνονται σε απόπειρες οριοθέτησης και ελέγχου του. Υπογραμμίζουν σαν να επρόκειτο για μαρκαδόρο σε τετράδιο, περιγράφουν μια περιοχή ενδιαφέροντος με μια γραμμή, ή επιδιώκουν να τον ορίσουν. Οι οριοθετήσεις αυτές δεν μπορούν να ιδωθούν ξεχωριστά από το χρώμα: υιοθετούν τις φλούδες αποχρώσεων των μαρκαδόρων υπογράμμισης, χρησιμοποιούν το έντονο κίτρινο που ξεχωρίζει με φόντο τους γκρίζους δρόμους, λογοκρίνονται με το «λάθος» χρώμα, σηματοδοτούν σημεία όπου το χρώμα έχει σημασία και, τέλος, αναδεικνύουν τη σημασία της «απουσίας» του –ή του λευκού χρώματος, που και αυτό έχει ένα ιδιαίτερα βεβαρημένο ιστορικό σε ό,τι αφορά τις συνυποδηλώσεις του περί καθαρότητας καθώς και αποικιακής, νεοκλασικής και ιστορικιστικής αισθητικής. Οι ορισμοί περιοχών που με ενδιαφέρουν στο παρόν κεφάλαιο, αποτελούν ανταποκρίσεις στους τρόπους που οι δημόσιοι χώροι διεκδικούνται πολλαπλά: μέσα από (ίχνη από) κινητοποιήσεις και διεκδικήσεις, αλλά μέσα από τους σφετερισμούς τους από κρατικούς και ιδιωτικούς θεσμούς. Κάθε οριοθέτηση επιδιώκει να στρέψει την προσοχή στα σημεία του δημόσιου χώρου όπου λαμβάνουν χώρα οι διεκδικήσεις αυτές – κάποιες φορές, μάλιστα, αφήνοντας πίσω τους ίχνη που κρίνονται άξια επισήμανσης ή και διατήρησης. Για τον λόγο αυτό, θα μελετήσω παράλληλα διαδηλώσεις και διαμαρτυρίες που έλαβαν χώρα στην Αθήνα και τα Σκόπια κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου, καθώς τα ίχνη τους.

A. Διαμαρτυρίες και μεταβολές στην όψη της πόλης

Οι κάτοικοι μιας πόλης φαντάζονται, οικειοποιούνται και χρησιμοποιούν τους δημόσιους αστικούς χώρους με τρόπους που μπορεί να διαφέρουν από τα ηγεμονικά σχέδια γι' αυτούς. Οι δημόσιες διαμαρτυρίες, ειδικότερα, διαταράσσουν τις συνήθεις λειτουργίες των αστικών χώρων και ανοίγουν δυνατότητες για αλληλεπιδράσεις που μπορούν να οδηγήσουν στη συμπαράγωγή αναπαραστάσεων, αναμνήσεων και ιστοριών εναλλακτικών στα κυρίαρχα νοήματα που επιβάλλονται επίσημα στην πόλη. Παρά το γεγονός ότι η Αθήνα και τα Σκόπια εννοιολογούνται, βάσει μιας ψυχροπολεμικής αντίληψης του χώρου, συνήθως ξεχωριστά (βλ. Baker 2021) και παρά ορισμένες ουσιαστικές διαφορές σε ό,τι αφορά τις κοινωνικοπολιτικές και ιστορικές συνθήκες (κεφ. 2, 3), γνωρίζουν, σχεδόν την ίδια περίοδο (στα τέλη της δεκαετίας του 2000 και μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 2010), σειρά έντονων μεταβολών καθώς και πληθώρα μαζικών διαδηλώσεων και άλλων δημόσιων πράξεων

πολιτικής ανυπακοής.⁵³⁸ Μία από τις πτυχές των δράσεων αυτών ήταν οι παρεμβάσεις στον δημόσιο χώρο: τους τοίχους, τις ορθομαρμαρώσεις, τα πεζοδρόμια, τις διακοσμήσεις. Η όψη των δύο πόλεων, για σχετικά μεγάλα χρονικά διαστήματα, μαρτυρούσε τη ρήξη της κανονικότητάς τους.

Η κοινωνική ερευνήτρια και φωτογράφος Μυρτώ Τσιλιμπουνίδη και ο ιστορικός τέχνης Aylwyn Walsh αντιλαμβάνονται συνολικά τις αλλαγές που έλαβαν χώρα κατά τα πρώτα χρόνια της ύφεσης στην Αθήνα ως ένα «πέραςμα προς μια ριζοσπαστική ανοιχτότητα», που αμφισβητεί την ιδέα μιας «στατικής πόλης» (Tsilimpounidi και Walsh 2014, 17). Οι παρεμβάσεις στους τοίχους της πόλης, ιδιαίτερα έντονες κατά τη δεκαετία του 2010, αποτελούν τα διαρκώς μεταβαλλόμενα ίχνη αυτής της αμφισβήτησης. Η ιδέα της «στατικής πόλης» είχε ήδη κλονιστεί στα Σκόπια λόγω της πρόσφατης ιστορίας τους. Η μαζικότητα της Πολύχρωμης Επανάστασης του 2016, η σημαντική αλλαγή που επέφερε έστω και για λίγο στην εικόνα της πόλης και η διεθνής κάλυψη των γεγονότων συνέβαλαν στο να γίνεται και αυτή αντιληπτή ως ένα πρωτόγνωρο για τη χώρα και μοναδικό ιστορικό φαινόμενο, που σηματοδοτεί τη συγκεκριμένη περίοδο (Risteski 2016· Teodosievski 2017· Teodosievski και Kondev 2020).

Αν η υλικότητα της πόλης αποτελεί σε μεγάλο βαθμό μια «χωρική αναπαράσταση» ιδεολογιών και κρατικών ή ιδιωτικών, στο πλαίσιο του νεοφιλελευθερισμού, στρατηγικών, της «τάξης και της κανονικότητας», του ελέγχου, της καπιταλιστικής οικονομίας, τότε οι καταστροφές στον δημόσιο χώρο αντικατοπτρίζουν, κατά μία άποψη, το αίσθημα

⁵³⁸ Για τις διαμαρτυρίες στην ημιπεριφέρεια της Ευρώπης σε συνθήκες ευρωπαϊκής λιτότητας και τις διαφορές τους από προηγούμενες κινητοποιήσεις στο πλαίσιο του εργατικού κινήματος, βλ. Bieber και Brentin (2019). Βλ. επίσης Melucci (1980) για τη διαφοροποίηση των «νέων κοινωνικών κινήσεων» μετά τη δεκαετία του 1960 σε σχέση με τα εργατικά (θεωρητικοποιημένα νωρίτερα στο πλαίσιο του Μαρξισμού και του σοσιαλισμού): περιλαμβάνουν, πέρα από τις ταξικές διεκδικήσεις, επίσης φεμινιστικές, οικολογικές, εθνικές/αποσχιστικές και ταυτοτικές (και αργότερα κουήρ, αντισπιστικές κ.α.). Ωστόσο, και στο πλαίσιο αγώνων πριν το 1960, αυτά τα ζητήματα είναι παρόντα και δεν μπορεί να γίνει λόγος για μια απόλυτη διαφοροποίηση –εξάλλου και η δράση εργατικών σωματείων, καθώς και οι σοσιαλιστικού προσανατολισμού αγώνες παραμένουν και σήμερα ενεργοί (Calhoun 1993), όπως χαρακτηριστικά συμβαίνει στην Ελλάδα [βλ. π.χ. την ίδρυση νέων σωματείων από το 2008 (Dalakoglou 2011) και τη δράση του εργοστασίου της BIO.ME] και δευτερευόντως στη Β. Μακεδονία. Στα Σκόπια μπορεί μάλλον να γίνει λόγος για «κινητοποιήσεις», παρά για «κίνημα», λόγω της μικρής συγκριτικά διάρκειάς τους. Για τους ίδιους λόγους, δεν αποτελούν για όλες/-ους τις/-τους συγγραφείς «κίνημα» οι διαμαρτυρίες του 2011 στις πλατείες στην Ελλάδα, παρότι στο λεξιλόγιο των διαμαρτυρόμενων είναι γνωστές ως «κίνημα των πλατειών» (Ανεστάκος 2018). Οι Laclau (1997) και Mouffe ([2001] 2008) προτείνουν ένα δυναμικό μοντέλο (αντ)αγωνιστικών συναρθρώσεων υποκειμένων και ομάδων, που ίσως μπορεί ίσως να περιγράψει καλύτερα τις διαδικασίες που έλαβαν χώρα στις δύο πόλεις. Η δεκαετία του 2010 σημαδεύτηκε από μαζικές διαμαρτυρίες σε όλη τη Μεσόγειο, στις οποίες ανομοιογενείς ομάδες και υποκείμενα χωρίς κοινό πολιτικό/ιδεολογικό προσανατολισμό ή οικονομικό στάτους συσπειρώθηκαν προσωρινά ενόψει κοινών αιτημάτων για «δικαιοσύνη», «δημοκρατία» ή «αξιοπρέπεια», διαμορφωμένων στο σημείο τομής προηγούμενων τοπικών παραδόσεων και ηγεμονικών, δυτικών, παγκοσμιοποιημένων αξιών (Γιούσεφ 2022· Tsibiridou και Bartsidis 2016, 36).

«δυσφορίας» απέναντι σε όλα αυτά (Dalakoglou και Kallianos 2014, 93).⁵³⁹ Τα δημόσια γλυπτά, αλλά και οι υποδομές και τα δημόσια έργα που συνδέονται με τον καλλωπισμό της πόλης «συμπυκνώνουν και αναμεταδίδουν» επίσημα αφηγήματα. Αυτά, στην Αθήνα για μια σειρά ιστορικών λόγων που σχετίζονται με την κατασκευή της ελληνικής εθνικής ταυτότητας έχουν καταστεί για μεγάλο μέρος των κατοίκων ως τα μόνα «λογικά και διανοητά» και συνεπώς «αυτονόητα» και «απαρατήρητα» (Μάντζιος 2021· Musil [1927] 2006). Το Skorje 2014 επέβαλε ριζικές μεταβολές στην πόλη κατά την προηγούμενη δεκαετία με κάθε άλλο παρά «απαρατήρητο» τρόπο. Και στις δύο περιπτώσεις, όμως, οι βανδαλισμοί λειτουργούν ως ενέργειες «ξεσκεπάσματος» (Μάντζιος 2021) «δημόσιων μυστικών» (Taussig 1999) διότι αποκαλύπτουν την ήδη ασκούμενη κρατική βία, ανταποκρινόμενες σε αυτή.

Ο φιλόσοφος Jacques Rancière, στο *Μίσος για τη δημοκρατία*, συνδέει τις επιταγές για διατήρηση της «πολιτισμένης» [civic, civility] εμφάνισης της πόλης και των «καλών τρόπων» στον δημόσιο χώρο με την αποσιώπηση του δημοκρατικού διαλόγου και την υπονόμευση της δημοκρατίας. Υπό αυτούς τους όρους, η καταστολή της δημοκρατίας δεν προέρχεται από εξόφθαλμα απολυταρχικές κυβερνήσεις, αλλά από εξουσίες που επικαλούνται την τάξη στο όνομα της ίδιας της δημοκρατίας, περιθωριοποιώντας και παρακωλύοντας, έτσι, τον διάλογο και τη δράση που υπερβαίνει τα όρια που οι ίδιες θέτουν (Rancière 2009). Η δημοκρατία, ωστόσο, δεν συνίσταται στη διατήρηση της τάξης και της ευπρέπειας (Collet 2021). Παρόλη την καταστολή, τελικά, μέσα από δράσεις αναταραχής [disorder] και διάρρηξης των αναμενόμενων και αποδεκτών συνθηκών στην πόλη, τα διαμαρτυρόμενα άτομα παράγουν εφήμερους, συνήθως, χώρους, οι οποίοι αμφισβητούν και υπονομεύουν τη μονοφωνία και τη σταθερότητα που επιδιώκουν επίσημες προσεγγίσεις στην πόλη (Certeau 2010· Dalakoglou και Kallianos 2014). Ως σημεία ρωγμής της χωρικής και χρονικής κανονικότητας, τα ίχνη των ταραχών έχουν τη δυνατότητα να προκαλέσουν σκέψεις σε σχέση με το παρόν και με το χάσμα ανάμεσα στο επιθυμητό αφήγημα για την πόλη και τη βίαιη πραγματικότητα, που αντικατοπτρίζεται στα σπασίματα στον δημόσιο χώρο (Dalakoglou και Kallianos 2014, 93· McFarlane 2018). Η υποβάθμιση και η παραμόρφωση μνημείων που κατασκευάζουν και δοξάζουν μια υποτιθέμενη εθνική ομόνοια μπορεί να αφυπνίσει τον δημόσιο διάλογο και να λειτουργήσει «ως δείκτης πολιτικής δραστηριότητας που υπερβαίνει τα όρια της “ευγένειας” που ορίζει η διακυβέρνηση του έθνους-κράτους» (Collet 2021). Άλλωστε, τα «κοινωνικά κινήματα» δεν λειτουργούν

⁵³⁹ Βλ. όμως και την προσέγγιση του Alberto Melucci για τα λεγόμενα «κοινωνικά κινήματα» μετά τη δεκαετία του 1960, τα οποία δεν λειτουργούν απλώς αντανakλαστικά ως προς τις κρίσεις του κυρίαρχου συστήματος, αλλά επιχειρούν μια «αυτόνομη κατασκευή» νοήματος (Μελούτσι 2002, 109).

απαραίτητα μονάχα αντικατοπτρίζοντας και απαντώντας ευθέως στις κρίσεις των κοινωνικών συστημάτων, αλλά επιδιώκουν να παράγουν δικό τους αυτόνομο ως ένα βαθμό πολιτιστικό νόημα, χωρίς βέβαια να τίθεται ζήτημα πλήρους αυτονομίας (Ανεστάκος 2018· Μελούτσι 2002· Σούζας 2015).

Καθώς η υλικότητα της πόλης σε Αθήνα και Σκόπια με τις διαδηλώσεις που λαμβάνουν χώρα κατά την περίοδο στην οποία εστιάζεται η έρευνά μου μεταβάλλεται σημαντικά, πλήθος δημοσιευμάτων και επίσημων πολιτικών λόγων δαιμονοποιούν τις διαμαρτυρίες.⁵⁴⁰ Γραψίματα (και «βαψίματα», βλ. Καραθανάσης 2010),⁵⁴¹ σπασίματα και βεβηλώσεις μνημείων που λαμβάνουν χώρα στο πλαίσιο δημόσιων διαμαρτυριών χρησιμοποιούνται συχνά ως άλλοθι για τη συνολική δαιμονοποίηση των κοινωνικών αγώνων διεθνώς, ωστόσο, κατά μία άλλη άποψη «είναι περισσότερο ενδεικτικά για το τι διαδραματίζεται στα κοινοβούλια [...] παρά στις ίδιες τις διαμαρτυρίες» (Collet 2021). Πέρα από τους δαιμονοποιητικούς λόγους περί των διαδηλώσεων και των δημόσιων παρεμβάσεων, υπήρξαν επίσης δημοσιεύματα στον διεθνή και εγχώριο τύπο και σε λόγους περί τέχνης και πολιτισμού που τις εξιδανίκευσαν, οδηγώντας, μάλιστα, στην περίπτωση της Αθήνας στη μετατροπή της εξέγερσης σε εμπειρία προς πώληση (Καραθανάσης 2018· Σούμπαση 2021· Risteski 2018).

Περίπου μια δεκαετία ύστερα από τις δράσεις που μελετώ, με αφορμή το κίνημα Black Lives Matter το 2020⁵⁴² παρατηρήθηκε μια διεθνής εντατικοποίηση των επιθέσεων ενάντια σε δημόσια γλυπτά που μνημόνευαν και εξυμνούσαν ιστορικές μορφές συνονόματες με τη δουλεία και την αποικιοκρατία, αλλά και μέσα από τη διεύρυνση της απήχησης των απο-αποικιακών σπουδών, η συζήτηση περί βανδαλισμών και φθορών γίνεται ξανά επίκαιρη παγκοσμίως, ενώ διευρύνεται η αντίληψή τους ως τρόπου συμμετοχής στις δημοκρατικές

⁵⁴⁰ Στα Σκόπια γίνονται συγκρίσεις στα ΜΜΕ με την τρομοκρατική δράση του ISIS (βλ. Teodosievski 2017, 132), ενώ στην Αθήνα γίνεται λόγος για «ιπτάμενους κομάντος αναρχικούς» και για «θύλακες ανομίας» (Φιλιππίδης 2014). Επίσης, η άνοδος της Χρυσής Αυγής αποτελεί ευκαιρία προς εκμετάλλευση για τα κυρίαρχα μέσα ενημέρωσης και για μέλη της κυβέρνησης που, «καταδικάζοντας τη βία από όπου κι αν προέρχεται», εξισώνουν δράσεις με αριστερό πρόσημο με τη βία της ακροδεξιάς, χαρακτηρίζοντας αμφότερες ως επικίνδυνες για τη δημοκρατία (Κουτρολίκου 2015).

⁵⁴¹ Χρησιμοποιώ τη λέξη «γράψιμο» για να αναφερθώ στις φράσεις και τα συνθήματα με κοινωνικοπολιτικό περιεχόμενο που γράφονταν σε τοίχους και μνημεία, πέρα από τα γκράφιτι, τα ταγκς» και τη λεγόμενη «τέχνη του δρόμου» (βλ. Καραθανάσης 2010 για τις διακρίσεις ανάμεσα στα είδη του γκραφίτι).

⁵⁴² Η Αμερικανίδα φιλόσοφος και φεμινίστρια Nancy Fraser χαρακτηρίζει την περίοδο αυτή ως μια περίοδο γενικευμένης κρίσης σε οικονομικό, κοινωνικό, πολιτικό, περιβαλλοντικό/κλιματολογικό επίπεδο, καθώς και σε επίπεδο δημόσιας υγείας. Η κρίση αυτή έχει οδηγήσει και στον κλονισμό της εμπιστοσύνης στις ανά τον κόσμο κυβερνητικές ελίτ, στην απώλεια της συναίνεσης καθώς και σε μια «αγριοποίηση» [wilding], μια λέξη που επιλέγεται σε αντιδιαστολή προς την «εξημέρωση» [taming] του δημόσιου χώρου, που εκδηλώνεται μέσα από ταραχές και την «ξέφρενη αναζήτηση» ριζικά διαφορετικών τρόπων ζωής (Fraser 2021, βλ. και Εισαγωγή σσ. 30, 31).

διαδικασίες.⁵⁴³ Οι εκτεταμένες φθορές και επιθέσεις σε μνημεία και δημόσιες υποδομές κατά την περίοδο που εξετάζει η συγκεκριμένη έρευνα, έλαβαν χώρα κυρίως στις αρχές και τα μέσα της δεκαετίας του 2010 σε Αθήνα και Σκόπια, αφενός πριν, δηλαδή, ανοίξει ευρέως ο διάλογος περί επιθέσεων στα αποικιακά γλυπτά μετά το Black Lives Matter και αφετέρου μακριά από τα κέντρα των σημερινών επιθέσεων. Παρότι οι δύο πόλεις δεν γνώρισαν καταστροφές και αποκαθλώσεις μνημείων στον ίδιο βαθμό ή/και με τον ίδιο τρόπο, όπως στο πλαίσιο των απο-αποικιακών διαμαρτυριών των τελευταίων χρόνων, ωστόσο υπάρχουν νήματα που συνδέουν όσα εξετάζω στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής με την παγκόσμια αποικιακή ιστορία και αισθητική, καθώς και τους αντι-αποικιακούς αγώνες. Οι συνθήκες στις οποίες συνέβησαν οι επιθέσεις και οι φθορές, καθώς και τα αντικείμενά τους, αφορούν επίσης (κρυπτο)αποικιακές (Herzfeld 2002) σχέσεις και αισθητικές επιλογές.

Συγκεκριμένα, την Αθήνα, οι επιθέσεις εντάθηκαν σε μεγάλο βαθμό σε μια συνθήκη κατά την οποία το χρέος και η εξάρτηση της χώρας από ευρωπαϊκούς και διεθνείς θεσμούς ήταν ιδιαίτερα αισθητά και επώδυνα. Τα σπασίματα των μαρμάρων στους δρόμους της πόλης, επίσης, συνιστούσαν με έμμεσο τρόπο ένα χτύπημα στο ιδεώδες επάνω στο οποίο κατασκευάστηκε το αθηναϊκό και ελληνικό αφήγημα. Το ιδεώδες αυτό αξιολογεί ως ανώτερη την κλασική περίοδο, μια θέση που υλοποιείται, ανάμεσα σε άλλα, μέσα από την πανταχού παρουσία του μαρμάρου στο κέντρο της πόλης, προσαρμοσμένου στις σύγχρονες χρήσεις (Ioannidis 2016). Τα σπασίματα διαρρήγνυν τη λευκή επιφάνεια της πόλης που, μέσα από την κυριαρχία του λευκού μαρμάρου, προσέβλεπε σε αναφορές στην κλασική αρχαιότητα και τη νεοκλασική Ευρώπη, σημεία εθνικής αναφοράς και επιβεβαίωσης (Πετσίνη 2020, 89). Ίσως η προσβολή αυτών των καταστατικών αναφορών να είναι και ο λόγος που συχνά προκαλούσαν έντονες αντιδράσεις όχι μόνο στο πλαίσιο επίσημων και φιλοκυβερνητικών λόγων, αλλά και σύμφωνα με μεγάλο αριθμό ατόμων με τα οποία έτυχε τότε να συζητήσω την εικόνα της πόλης.

Στα Σκόπια, καθώς η Β. Μακεδονία δεν ανήκει ακόμα στις χώρες της ΕΕ, ούτε γίνεται αντιληπτή με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που γίνεται η Ελλάδα, που στερεοτυπικά θεωρείται το (παρηκμασμένο) «λίκνο του ευρωπαϊκού πολιτισμού», οι βανδαλισμοί στράφηκαν ενάντια στο πρόγραμμα Skopje 2014, το οποίο υποσχέθηκε να αποδείξει

⁵⁴³ Ενδεικτικά, ο κοινωνικός ανθρωπολόγος Γιώργος Μάντζιος, σε ένα κείμενό του που δημοσιοποιείται (και) στο πλαίσιο της διεπιστημονικής πρωτοβουλίας *Να αποαποικιοποιήσουμε την Hellas*, επανεισκέπτεται το ιστορικό των βανδαλισμών στο άγαλμα Truman και γράφει μια πειραματική εθνογραφία στο όριο της μυθοπλασίας, μελετώντας τις «επιτελεστικές διαστάσεις της δημόσιας αποκατάστασης» και τη δυνατότητα των βεβηλώσεων να αποκαλύπτουν την κρατική/συστημική βία και τις διακρίσεις που εγγράφονται στην κυρίαρχη εθνική κουλτούρα, οι οποίες αποκρύπτονται από τη δημόσια σφαίρα (Μάντζιος 2021· Mantzios 2021).

(μεθύτερα) το ευρωπαϊκό παρελθόν της χώρας. Η πολύχρωμη επίθεση ενάντια στη λευκότητα του Skorje 2014 ανακαλεί αυτές της Αθήνας, παρά τις όποιες διαφορές. Αναδεικνύει, επίσης, τις δύο διαφορετικές ιδεατές «Ευρώπες» που επικαλούνται αφενός οι εμπνευστές και οι υποστηρίκτριες/-τές του Skorje 2014 και αφετέρου οι διαδηλώτριες/-τές: την ιστορική, αποικιακή, «αιώνια» Ευρώπη και την Ευρώπη της «πολύχρωμης» συμπερίληψης και της δημοκρατίας, σύμφωνα με τις (κρυπτο-αποικιακές) υποσχέσεις της «μετάβασης» (Mattioli 2014a).

Οι αλήθειες που φέρουν οι διαφορετικές αυτές πτυχές και αξίες της ευρωπαϊκότητας είναι που τίθενται υπό διερώτηση σήμερα μέσα από τα διεθνή κινήματα, στο πλαίσιο των οποίων καταστρέφονται και αποκαθλώνονται τα αποικιακά μνημεία, αναδεικνύοντας την αποικιοκρατική βία που συγκαλύπτεται πίσω από αυτές. Συνεπώς, οι δυναμικές που αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο των κινητοποιήσεων που εξετάζω σε Αθήνα και Σκόπια (2008-17) δεν αφορούν αποκλειστικά το τοπικό, αλλά συνολικότερα τις σχέσεις της Ελλάδας και της Β. Μακεδονίας με την ΕΕ, στην οποία ανήκουν ή προσβλέπουν· επίσης, τις άνισες σχέσεις εξουσίας στις οποίες συμμετέχουν, ως δύο μη ισχυρές οικονομίες στην ευρωπαϊκή (ημι)περιφέρεια (Bieber 2020· Bieber και Brentin 2019)· τέλος, αφορούν εσωτερικεύσεις ηγεμονικών, οριενταλιστικών και (κρυπτο)αποικιακών αφηγημάτων στις δύο χώρες.⁵⁴⁴

Σε αυτές τις συνθήκες, υποκείμενα που ασχολούνται με την τέχνη ένιωσαν την ανάγκη να καταδείξουν, να υπογραμμίσουν, ακόμα και να προτείνουν ως κληρονομιά τα ίχνη των διαμαρτυριών στις δύο πόλεις, μνημειοποιώντας, έτσι, αυτό που σε επίσημα αφηγήματα στοχοποιείται ως βανδαλισμος ή βεβήλωση επίσημων μνημείων και αφηγημάτων. Ως δείκτες μη ευγενούς/«πολιτισμένης» πολιτικής συμμετοχής (Collet 2021· Rancière 2009), αλλά και ως εργαλεία ανταπόκρισης (βλ. Rikou και Chaviara 2016) στις αλλαγές που συμβαίνουν στις δύο πόλεις θα εξετάσω στη συνέχεια έργα καλλιτεχνιδων/-ών από την Αθήνα και τα Σκόπια, τα οποία μνημονεύουν φθορές των διαδηλώσεων στον δημόσιο χώρο των δύο πόλεων, διαπραγματεύονται ίχνη διαμαρτυριών ή/και στοχάζονται γύρω από το τι απέμεινε από αυτές.

B. Διαφιλονικούμενοι χώροι στην Αθήνα

B.1. Χώροι πρασίνου και λευκοί τοίχοι

⁵⁴⁴ Για τις εσωτερικεύσεις αυτές βλ. Κοσματόπουλος 2020· Τσιμπιρίδου 2021.

Η καλλιτεχνική ομάδα Arbit City Group εκθέτει το 2013 στην τέταρτη Μπιενάλε της Αθήνας AGORA Το σχέδιο *Τρυφηλός Πορθητής* (Arbit City Group 2014).⁵⁴⁵ Πρόκειται για έναν φανταστικό ανασχεδιασμό της οδού Πανεπιστημίου, μέσω του οποίου η οδός διαρθρώνεται σε τρία επίπεδα: στο ύψος του εδάφους πεζοδρομείται και διακοσμείται με δύσχρηστες κατασκευές, όπως ένα υπερβολικά ψηλό παγκάκι· σε ένα δεύτερο επίπεδο, ύψους έξι μέτρων από το έδαφος φυτεύεται ένα απρόσιτο καταπράσινο «πάρκο-ζούγκλα» και, τέλος, προτείνεται μια ηχομονωμένη υπόγεια σήραγγα για τις διαδηλώσεις. Η αισθητική του έργου παραπέμπει σε αρχιτεκτονική ή πολεοδομική πρόταση και θα πρέπει καμία/-είς να σταθεί απέναντί του προσεκτικά για να διαπιστώσει ότι δεν είναι.

Το έργο έχει ως αφορμή τον πολεοδομικό διαγωνισμό Rethink Athens για την ανάπλαση του κέντρου, που είχε διοργανώσει το Ίδρυμα Ωνάση υπό την αιγίδα και σε συνεργασία με τα Υπουργεία Περιβάλλοντος, Ενέργειας και Κλιματικής Αλλαγής και Υποδομών, Μεταφορών και Δικτύων, την Αττικό Μετρό Α.Ε., την Περιφέρεια Αττικής και τον Δήμο Αθηναίων (βλ. κεφ. 2). Χωρίζοντας με υποτιθέμενα ορθολογικό τρόπο την Πανεπιστημίου σε απομονωμένες ζώνες, ο *Τρυφηλός Πορθητής* μιμείται και σχολιάζει πολεοδομικά έργα που αποπειρώνται να καταστείλουν ό,τι ανεξέλεγκτο -αρχής γενομένης με τη διάνοιξη λεωφόρων από το βαρόνο Ωσμάν (βλ. Σταυρίδης 2010). Στο έργο, μέσα από την τοποθέτηση του πρασίνου σε απρόσιτο σημείο, η βλάστηση παραμένει ανέγγιχτη· τα παγκάκια, απλησίαστα, αποκλείουν μη επιθυμητές χρήσεις· οι διαδηλώσεις λαμβάνουν χώρα υπογείως, χωρίς να παρεμποδίζουν την «ομαλή» λειτουργία της πόλης. Η μη προσβασιμότητα και η μη δημοκρατικότητα⁵⁴⁶ που έρχεται να σχολιάσει το έργο γίνονται ακόμα πιο σαφείς εάν αναλογιστεί καμία/-είς ότι το συγκεκριμένο σχέδιο προτείνεται στο πλαίσιο μιας έκθεσης με επίκεντρο την ανταλλαγή και τον διάλογο μέσω μιας «δημόσιας αγοράς», η οποία φιλοξένησε μεγάλο αριθμό συλλογικών καλλιτεχνικών και ακτιβιστικών πρωτοβουλιών (Ioannidis 2016).

Οι στόχοι που έθεσε τόσο το Rethink όσο και επόμενα σχέδια για την πόλη⁵⁴⁷ ευθυγραμμίζονταν με κυβερνητικές επιταγές και λόγους για το κέντρο της Αθήνας. Άλλωστε, η υποβάθμιση και ο χαρακτηρισμός περιοχών ως επικίνδυνων ή προβληματικών μέσα από

⁵⁴⁵ Εικόνες του έργου: <https://arbitcitygroup.com/02/27/τρυφηλός-πορθητής-profligate-conqueror> (ημερομηνία πρόσβασης 26/03/2022).

⁵⁴⁶ Αλλά και η «αυθαίρετη νομιμοποίηση τέτοιων πρωτοβουλιών από το κράτος, συχνά με τη σιωπηλή, μη συμμετοχική έγκριση του κοινού» (Tsokanta στο Arbit City Group 2014).

⁵⁴⁷ Όπως το Σχέδιο Ολοκληρωμένης Αστικής Παρέμβασης 2014-2020 (ΣΟΑΠ) και ο «Μεγάλος Περίπατος», που αυτή τη φορά έγιναν με κρατική ή δημοτική πρωτοβουλία. <https://www.schediasmos.com/gr/assets/pdf/ΣΟΑΠ%20ΑΘΗΝΑΣ.pdf>, <https://www.cityofathens.gr/o-megalos-peripatos-anadeiknyei-tin-a/> (ημερομηνία πρόσβασης 26/03/2022).

«γεωγραφίες του φόβου» (Κουτρολίκου 2015, 116), καθώς και η συστηματική δαιμονοποίηση ατόμων και χρήσεων που θεωρούντο ανεξέλεγκτα, επικίνδυνα ή μη επιθυμητά⁵⁴⁸ έχει συχνά αποδειχτεί ως το πρώτο βήμα προς τον εξευγενισμό. Οι απόπειρες βίαιης καταστολής (Dalakoglou 2011), αλλά και απόκρυψης ή απομάκρυνσής τους θα λειτουργούσαν προς όφελος μιας ελεγχόμενης εμπορικής και τουριστικής «αξιοποίησης» του κέντρου που προωθούσε την ιδέα της «καθαρότητας» (βλ. Φιλιππίδης 2014· Κουτρολίκου 2015).⁵⁴⁹

Δεν είναι, λοιπόν, τυχαίο το γεγονός ότι στο έργο των Arbit City Group οι διαδηλωτές αποσιωπώνται. Ο *Τρυφηλός Πορθητής* –όπως άλλωστε και το *Rethink* και οι εκφοβιστικοί κυβερνητικοί λόγοι περί μιαιρότητας του κέντρου– συμπίπτουν με μια περίοδο κινητοποιήσεων⁵⁵⁰ που, αρχής γενομένης το 2008 με αφορμή τη δολοφονία του Αλέξη Γρηγορόπουλου και κατά το πρώτο μισό της δεκαετίας του 2010 με το «κίνημα των πλατειών» (2011), άφηναν για αρκετά χρόνια τα ίχνη τους στον αστικό ιστό.⁵⁵¹ Οι φθορές

⁵⁴⁸ Διαδηλωτριών/-τών αλλά και όλων όσων δεν χωρούσαν στο επίσημο αφήγημα: υποκειμένων με μεταναστευτική εμπειρία, οροθετικών γυναικών, τοξικοεξαρτημένων, σεξεργατριών/-τών.

⁵⁴⁹ Η επίσημη πολιτική που ακολουθείτο εκείνη την περίοδο συμπυκνώνεται μέσα από δύο δηλώσεις του τότε Πρωθυπουργού Αντώνη Σαμαρά. Στο πλαίσιο της προεκλογικής εκστρατείας της τότε κυβέρνησης το 2012 είχε δηλώσει ότι «θα ανακαταλάβουμε τις πόλεις και τις γειτονιές μας, θα απομακρύνουμε τα γκέτο των λαθρομεταναστών [και] τις συμμορίες των παρανόμων» (στο Κουτρολίκου 2015, 122). Τον Απρίλιο του 2015, δύο μήνες αφού ολοκλήρωσε τα καθήκοντά του δήλωσε πως «εμφανίζονται και πάλι κουκουλοφόροι, καταλήψεις, λαθρομετανάστες παντού, επεισόδια, ακόμα και επαφές με τρομοκράτες». (https://www.youtube.com/watch?v=_PRbODdQI1Q (ημερομηνία πρόσβασης 16/01/2023)).

⁵⁵⁰ Σύμφωνα με τον πολιτικό επιστήμονα Νίκο Σούζα (2015), στην Αθήνα, οι δράσεις μετά το 2008 έχουν καταβολές στο «ανταγωνιστικό κίνημα» [στον «ευρύτερο αναρχικό/αντιεξουσιαστικό/αυτόνομο “χώρο” και σε ένα σημαντικό τμήμα της αριστεράς» (271)] που ήδη αναπτύσσεται στην πόλη από τη δεκαετία του 1980 ενημερωμένο από το ιταλικό, κυρίως, ανταγωνιστικό κίνημα του 1960-70. Κατά τη δεκαετία του 1990 το κίνημα αυτό μεταλλάσσεται και διαχέεται επίσης σε επαρχιακές πόλεις. Από το 2008, με αφορμή τη δολοφονία του Γρηγορόπουλου οι διαδικασίες που ήδη λάμβαναν χώρα όλο αυτό το διάστημα σε μια σχετική αφάνεια καθίστανται περισσότερο ορατές (βλ. και Melucci 1996), ενώ πολιτισμικά χαρακτηριστικά και τρόποι οργάνωσης του κινήματος διαχέονται στην κοινωνία μέσα από την ευρύτερη υιοθέτηση μορφών αυτό-οργάνωσης (αλλά και τη ριζοσπαστικοποίηση και συμμετοχή σε κινητοποιήσεις μεγαλύτερου τμήματος της κοινωνίας). Σε κάθε περίπτωση, το 2008 θεωρείται από αρκετές/-ούς σχολιάστριες/-τές ως κομβικό, καθώς ανακλύπουν και συστηματοποιούνται «νέα σωματεία βάσης εργαζομένων, νέες καταλήψεις και κοινωνικά κέντρα, νέες συνελεύσεις γειτονιάς, [...] αντάρτικες πρωτοβουλίες καλλιέργειας» και άλλα (Dalakoglou 2012, 536).

⁵⁵¹ Σε ό,τι αφορά τα γραψίματα στους τοίχους της Αθήνας, ήταν πυκνότερα από όσο μπορώ ποτέ να θυμηθώ. Οι διάλογοι που αναπτύσσονταν μεταξύ τους επιβεβαίωναν καθημερινά τη λειτουργία τους ως δημόσιων βημάτων, μέσω των «επικοινωνίας και πολιτικής διεκδίκησης» (Καραθανάσης 2010, 318). Η πυκνωση αυτή δεν προέκυψε ξαφνικά, αλλά ήταν η συνέχεια της εξοικείωσης της κοινωνίας με το συγκεκριμένο μέσο που μετρούσε πάνω από μια δεκαετία στην Ελλάδα με τη διοργάνωση αντίστοιχων φεστιβάλ, με τη συχνή παρουσία του αδειοδοτούμενων γκράφιτι στα σχολεία ήδη από τη δεκαετία του 1990 (και για μια σειρά άλλων λόγων, βλ. (Pangalos 2014). Η τόσο μεγάλη εξάπλωση της πρακτικής του γκραφίτι και των συναφών μέσων, καθώς και της γραφής μηνυμάτων και συνθημάτων με κοινωνικοπολιτικό περιεχόμενο, κατέστη δυνατή μετά το 2011 σε μεγάλο βαθμό γιατί οι αρχές φαίνονταν να έχουν χαλαρώσει τον έλεγχό τους, κάτι που συνέβαινε ίσως για λόγους οικονομικούς ή διότι δινόταν προτεραιότητα στα υπόλοιπα επείγοντα προβλήματα που είχαν ανακύψει με την κρίση. Έτσι, παρεμβάσεις που έθιγαν και εξέφραζαν την πολιτική ένταση της εποχής παρέμεναν άθικτες

στο πλαίσιο ενός «μοτίβου αναστάτωσης και καταστροφής» [disruption and destruction] που γνώρισε η Αθήνα την περίοδο που εξετάζω, συμμετέχουν (μαζί με τις κρατικές επεμβάσεις στον δημόσιο χώρο) στη συγκρότηση ενός διαρκώς μεταβαλλόμενου, συγκρουσιακά διαμορφούμενου δημόσιου χώρου (Γιαννακόπουλος και Γιαννιτσιώτης 2010· Dalakoglou και Kallianos 2014, 93· Massey 2005). Παρότι ούτε οι μαζικές δημόσιες διαμαρτυρίες, ούτε και οι καταστροφές αποτελούν νέα συνθήκη για την πόλη της Αθήνας,⁵⁵² η πυκνότητα και η μονιμότητά τους, η κρατική ανοχή σε αυτές (Pangalos 2014· Karathanasis 2014), καθώς ο τρόπος που μεταμόρφωσαν την πόλη ήταν κάτι το πρωτόγνωρο (Dalakoglou και Kallianos 2014). Ήταν σχεδόν αδύνατον να αγνοήσουν οι διαβάτισσες/-ες τους καμένους κάδους (οι οποίοι συχνά καίγονταν για να μειωθεί η επίδραση των δακρυγόνων), τις σπασμένες βιτρίνες καταστημάτων καθώς και την εντυπωσιακή αύξηση στον αριθμό των γραψιμάτων στους τοίχους της πόλης. Επίσης, τα μάρμαρα που κοσμούν πεζοδρόμια, κουπαστές, σκάλες, διακοσμητικές ορθομαρμαρώσεις, εισόδους του Μετρό, πλατείες και σιντριβάνια αποσπώνταν για να χρησιμοποιηθούν ως αυτοσχέδιος αμυντικός μηχανισμός σε συμπλοκές με την αστυνομία.⁵⁵³ Ακόμα και όταν οι ζημιές επιδιορθώνονταν, τα μάρμαρα έσπαγαν και πάλι σε επόμενες διαδηλώσεις, με αποτέλεσμα ο δήμος να μην προλαβαίνει ή να μην θεωρεί σύμφορο να τα αποκαταστήσει.

Το ζήτημα των υλικών ιχνών των διαδηλώσεων και των τρόπων που αυτά προσέκρουαν σε κυρίαρχες επιθυμίες για την πόλη απασχόλησε και άλλες/-ους καλλιτέχνιδες/-ες. Η Ηώ Χαβιαρά (2014· Chaviara 2023), για παράδειγμα, περιέγραψε, στο πλαίσιο της διάλεξης-περφόρμανς *Threatening Equal Opportunities*, την ανακύκλωση και επαναχρησιμοποίηση των σπασμένων μαρμάρων στο πλαίσιο μιας υποτιθέμενης καμπάνιας της ομάδας πολιτών Atenistas (βλ. κεφ. 2). Η ομάδα, με ακτιβιστικές δράσεις καθαρισμού πεζοδρομίων και σβησίματος γκράφιτι, «ταγκ» και κοινωνικοπολιτικού περιεχομένου μηνυμάτων από τους τοίχους της πόλης, επιβεβαίωνε τα κρατικά και δημοτικά αφηγήματα, σε συμφωνία με την «αναδυόμενη νεοφιλελεύθερη ηθική της λιτότητας» (Papailias 2019, 127). Αισθανόμουν ότι οι καθαριστικές δράσεις των Atenistas επεδίωκαν να φιμώσουν τους δημόσιους διαλόγους στους τοίχους της Αθήνας αποκρύπτοντας προς χάριν καλλωπισμού τόσο την πρωτόγνωρη φόρτιση που ένιωθα πως είχε καταλάβει την πόλη από το 2008, όσο

για μέρες (άλλοτε μήνες και χρόνια), ακόμα και σε δημόσια κτίρια και κρατικά ιδρύματα, κάτι το οποίο σχολιάστηκε ως ασύλληπτο σε άλλες πόλεις της ΕΕ (Ν. Γιακουμάκη 2022· Karathanasis 2014· Pangalos 2014).

⁵⁵² Αντίθετα, βίαιες διαμαρτυρίες απέναντι σε δημόσια γλυπτά στην Αθήνα, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τους κατ' επανάληψη βανδαλισμούς του αγάλματος του Truman (ανέγερση 1964), φαίνεται να είναι μια «δημοφιλής και διαχρονική τροπικότητα ιστορικής επανόρθωσης» (Mantzios 2021).

⁵⁵³ Περί συστημικής, αστυνομικής και από τα κάτω βίας στην κρίση βλ. (Dalakoglou 2011).

και τα καλέσματα σε αγώνες που πολλά από αυτά τα γραψίματα έφεραν. Αντίστοιχες παρατηρήσεις αποτέλεσαν αφορμές έντονων συζητήσεων στις παρέες γύρω μου, αλλά και αναρτήσεων στο διαδίκτυο (βλ. και Δερβενιώτης 2011). Με τις δράσεις των Atenistas και με κρατικές παρεμβάσεις τα σπρέι έσβηναν προσωρινά για να ξαναγίνουν, όμως, αμέσως μετά νέες παρεμβάσεις και να έρθουν κι άλλες στη συνέχεια να τις σχολιάσουν.

Στη συνέχεια, θα εξετάσω την περίπτωση ενός διαλόγου στις επιφάνειες της πόλης μέσω δύο συναφών καλλιτεχνικών παρεμβάσεων στις αρχές της δεκαετίας του 2010. Οι παρεμβάσεις αυτές διεκδικούν χώρο στην πόλη, ενώ την ίδια στιγμή αναδεικνύουν τα ίχνη προηγούμενων διεκδικήσεων, τα οποία κρίνουν άξια συζήτησης ή/και μνημόνευσης.

B.2. Φούξια υπογραμμιστής: μια θραυσματική ιστοριογραφία

Την ίδια περίπου περίοδο, το 2012-13, ο καλλιτέχνης Ηρακλής Κοπίτας χρησιμοποίησε το μέσο του σπρέι για να επιδιώξει κάτι διαφορετικό από όσα φαινομενικά πρότειναν οι Arbit City Group και κυριολεκτικά εφάρμοζαν οι Atenistas. Στο πλαίσιο της ανυπόγραφης παρέμβασής του⁵⁵⁴ *Marking damaged surfaces left behind by recent years' riots*, ο Κοπίτας, αντί να αποκρύπτει, *αναδείκνυε* στα μάτια των περαστικών τα ίχνη που άφηναν πίσω τους οι διαδηλώσεις και ιδιαίτερα οι βίαιες συγκρούσεις στον δημόσιο χώρο (βλ. και Ioannidis 2016). Συγκεκριμένα, με φούξια σπρέι, το οποίο χρησιμοποίησε ως μαρκαδόρο υπογράμμισης [highlighter], ο καλλιτέχνης κύκλωνε τα σημεία σε κτίρια, πεζοδρόμια και άλλες υποδομές όπου είχαν προκληθεί ζημιές. Δίπλα στις παρεμβάσεις του έκανε και το στένσιλ ενός τέτοιου μαρκαδόρου Stabilo, με στόχο να γίνεται σαφές το κίνητρό του και η λειτουργία της υπογράμμισης στο σώμα της πόλης (Ηρακλής Κοπίτας, προσωπική επικοινωνία, 2017, 2022).

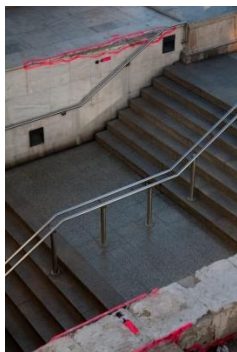
Η δράση του *Marking damaged surfaces* επεκτάθηκε και στο διαδίκτυο με τη μορφή μιας ιστοσελίδας (2015) που φιλοξενούσε εικόνες και βίντεο τεκμηρίωσης της δράσης,⁵⁵⁵ ένα κείμενο-μανιφέστο καθώς και έναν χάρτη με τα σημεία των παρεμβάσεων. Στον χάρτη, οι υπογραμμίσεις στην πόλη καταγράφονταν με διαδραστικούς φούξια δείκτες. Κλικάροντάς τους, αναδύονταν εικόνες από τις υπογραμμίσεις στα συγκεκριμένα σημεία όπου έγιναν. Η πτυχή του διαδικτυακού χάρτη ήταν σημαντική για τον καλλιτέχνη και ας μην μπορούσε να μου πει σε ποιες/-ους ακριβώς απευθυνόταν. Τον ενδιέφερε ιδιαίτερα η ιδέα της μετακίνησης

⁵⁵⁴ Η συγκεκριμένη παρέμβαση γίνεται χωρίς άδεια και δεν υποστηρίζεται από κάποιον θεσμό. Ωστόσο ο δημιουργός της δεν απορρίπτει συνολικά τη συνεργασία με τους καλλιτεχνικούς θεσμούς (Ηρακλής Κοπίτας, προσωπική επικοινωνία, 2022). Θεωρούσε ωστόσο ότι το συγκεκριμένο έργο δεν θα μπορούσε να λειτουργήσει σε θεσμικό πλαίσιο.

⁵⁵⁵ Τον ενδιέφερε η ίδια η διαδικασία της παρέμβασης ως μια περφόρμανς που καταγράφηκε (Ηρακλής Κοπίτας, προσωπική επικοινωνία, 2022).

μέσα και έξω από τον δρόμο, μέσα και έξω από το ψηφιακό περιβάλλον, καθώς και η αλλαγή κλίμακας (πράγματα που τον απασχολούν ευρύτερα στην καλλιτεχνική του δουλειά): από το 1:1 στο επίπεδο του δρόμου στην ελαστική κλίμακα και την εποπτεία που προσέφερε ο χάρτης και αντίστροφα (Ηρακλής Κοπίτας, προσωπική επικοινωνία, 2022). Όπως διαπίστωσα, μέσα από τις πυκνώσεις και τις αραιώσεις των σημείων στον χάρτη, ανέκυπταν διαφορετικοί ρυθμοί που αφορούσαν τη συγκέντρωση των σπασιμάτων ανά περιοχή, ενώ αποτυπωνόταν η ροή και η ένταση των συγκρούσεων στον αστικό ιστό.⁵⁵⁶ Την ίδια στιγμή, η πυκνωση και η αραιωση των σπασιμάτων γινόταν αντιληπτή επίσης με τις παρεμβάσεις του στον αστικό χώρο, που λειτούργησαν επίσης ως δείκτες, αλλά σε κλίμακα 1:1 στην ίδια την πόλη. Οι φούξια υπογραμμίσεις δημιούργησαν μια πυκνή ρυθμική επανάληψη αναδεικνύοντας, έτσι, (ακόμη περισσότερο) τη μεγάλη συχνότητα των ήδη υπαρχόντων ιχνών των ταραχών, αυξάνοντας την ένταση και ενδεχομένως τον αντίκτυπό τους στις/στους περαστικές/-ούς και ευρύτερα το αποτύπωμά τους στην αστική χωρική και κοινωνική μνήμη (Ioannidis 2016· Rikou και Chaviara 2016). Λόγω ακριβώς αυτής της πυκνότητας, η Χαβιαρά (2015a) είδε τις υπογραμμίσεις ως μια εγκατάσταση που απλώνεται στην πόλη.

Εικόνα 42: Υπογραμμίσεις στα σπασμένα μάρμαρα στην είσοδο του Μετρό Συντάγματος



Σημείωση: δράση, φούξια υπογραμμίσεις στον δημόσιο χώρο, © Ηρακλής Κοπίτας

Εικόνα 43: Χάρτες της παρέμβασης



Σημείωση: Screenshots από την ιστοσελίδα της παρέμβασης, © Ηρακλής Κοπίτας ('Marking damaged surfaces left behind by recent years' riots'. 2015. 20 Φεβρουάριος 2015. https://web.archive.org/web/20150220092210/http://marking.gr/?page_id=17.).

Με το *Marking damaged surfaces*, ο Κοπίτας επιδιώκει να φέρει στο προσκήνιο τον δημόσιο χώρο «ως πεδίο κοινωνικής δράσης, [...] αντιφάσεων [και] διεκδικήσεων από αντίθετες

⁵⁵⁶ Στην πλατεία Συντάγματος, για παράδειγμα, δίπλα στο κοινοβούλιο, στα Προπύλαια και στην περιοχή των Εξαρχείων –με έντονη αντιεξουσιαστική παρουσία και δράση, αλλά και στοχοποίηση από την αστυνομία– οι φούξια κηλίδες εμφανίζονταν στον χάρτη πολύ πυκνά ή μία δίπλα στην άλλη.

δυνάμεις», όπως και ο ίδιος τον είχε βιώσει μέσα από τις παρεμβάσεις του, τη συμμετοχή του στις διαδηλώσεις, αλλά και από τις εμπειρίες του ως κάτοικος της πόλης σε μια αρκετά παραγμένη περίοδο (Ηρακλής Κοπίτας, προσωπική επικοινωνία, 2022· βλ. και Γιαννακόπουλος και Γιαννιτσιώτης 2010).

Αντιλαμβάνεται τα σπασίματα που υπογραμμίζει ως «παγωμένες στιγμές» του πρόσφατου παρελθόντος, που μαρτυρούν πρωτόγνωρες μετατοπίσεις στη σύγχρονη ελληνική ιστορία και κοινωνία. Τα θεωρεί ως εκ τούτου ως «αξιοσημείωτα» ίχνη «ιστορικής σημασίας», καθώς αυτά μαρτυρούν «εξαιρέσεις και εξαρθρώσεις» (βλ. Laclau 1997) του χρονικού και χωρικού συνεχούς· τόσο δηλαδή της ιστορικιστικής εντύπωσης ενός «κενού και ομοιογενούς χρόνου», όσο και των κυβερνητικών επιδιώξεων για διατήρηση ενός ομοιογενούς, ελεγχόμενου και καθαρού αστικού χώρου (Ηρακλής Κοπίτας προσωπική επικοινωνία 2017, 2022· βλ. και Φιλιππίδης 2014). Οι ρωγμές στην πόλη επιτρέπουν συσχετισμούς με άλλες εξαιρετικές στιγμές του παρελθόντος, ενώ ανοίγουν, όπως υποστηρίζει ο καλλιτέχνης, νέες δυνατότητες πολιτικής παρέμβασης στο παρόν και στο μέλλον. Υπογραμμίζοντάς τες, διατηρήσει ζωντανή αυτή «την αταξία», «τη διατάραξη της κανονικότητας», την οποία και μαρτυρούν (Ηρακλής Κοπίτας, προσωπική επικοινωνία, 2022· βλ. και Dalakoglou και Kallianos 2014).

Αντιμετωπίζει, μάλιστα, τις υπογραμμίσεις γύρω από τα σπασμένα ως υπογραμμίσεις στο κείμενο ενός βιβλίου (Ηρακλής Κοπίτας, προσωπική επικοινωνία, 2022). Απηχεί έτσι την παρατήρηση της Χαβιαρά (2015a), ότι οι τοίχοι της πόλης θα μπορούσαν να ιδωθούν ως μέρος ενός συνεχώς μεταβαλλόμενου «αστικού κειμένου», ενός κειμένου υπό συλλογική διαπραγμάτευση, ή «επιμέλεια», μέσα από τις διαδοχικές παρεμβάσεις και επεμβάσεις από διαφορετικές/-ούς χρήστριες/-τες.⁵⁵⁷ Μέσω της υπογράμμισης των ρωγμών στην ίδια την πόλη, ο Κοπίτας προτείνει το ότι «τα γεγονότα δεν καταγράφονται μονάχα σε βιβλία ιστορίας», αλλά και με άλλους τρόπους –εν προκειμένω μέσα από τα ίχνη που αφήνουν στον δημόσιο χώρο (Ηρακλής Κοπίτας, προσωπική επικοινωνία, 2022) καθώς, άλλωστε, και τα δικά του ίχνη που υπογραμμίζουν τα πρώτα.

Ο Κοπίτας θεωρεί ότι το ιστορικό γεγονός στο οποίο παρεμβαίνει με τον φούξια μαρκαδόρο δεν θα έπρεπε να αφεθεί σε «ιστοριογράφους του μέλλοντος». Αντίθετα, υπό μια

⁵⁵⁷ Σε μια επίσης κειμενική προσέγγιση, ο καθηγητής αστικής γεωγραφίας Colin McFarlane (2018) περιγράφει συγκεκριμένα τα υλικά θραύσματα των πόλεων (που προκύπτουν στο πλαίσιο δημόσιων και ιδιωτικών έργων, διαφόρων παρεμβάσεων, ή λόγω της κρατικής παραμέλησης ή και βανδαλισμών) ως «ρήματα» (διαδικασίες, δηλαδή ή δυνατότητες που συμμετέχουν ενεργά στη διαμόρφωση του πολιτικού και όχι ως «ουσιαστικά» (ή προϊόντα των διεργασιών που λαμβάνουν χώρα στην πόλη). Ως ρήματα, τα θραύσματα λειτουργούν ως δρόντα υποκείμενα που προκαλούν πολιτική σκέψη και δράση (McFarlane 2018, 6).

οπτική της ιστορίας ως «μνήμης εν τω γίγνεσθαι» (Γιαλούρη 2010, 359), στόχος του ήταν η παραγωγή γνώσης «καθώς συμβαίνει άμεσα στο παρόν» και μάλιστα με τους όρους των ίδιων των συμμετεχόντων στα γεγονότα, αφού και ο ίδιος είχε παρευρεθεί σε αυτά (Ηρακλής Κοπίτας, προσωπική επικοινωνία, 2017, 2022). Οι όροι αυτοί δεν είχαν θέση στα επίσημα μέσα ενημέρωσης και τους λόγους περί πόλης. Οι υπογραμμίσεις του, συνεπώς, αφορούν όχι μόνο υλικά θραύσματα στην πόλη αλλά και μορφές θραυσματικής γνώσης από το περιθώριο.⁵⁵⁸ Επιχειρεί, με άλλα λόγια, μια ιστοριογραφία των θραυσμάτων αλλά και μια θραυσματική ιστοριογραφία, που δεν φαίνεται να επιδιώκει να μετατραπεί σε ένα συνεκτικό και κυρίως «αντικειμενικό» ή «μεγάλο» αφήγημα. Την ίδια στιγμή, όμως, η (χρωματική, αριθμητική κ.λπ.) ένταση των παρεμβάσεων του φαίνεται να επιζητούν μια σχετικά παρατεταμένη προσοχή σε αυτές –και μέσω αυτών στη βία (των σπασιμάτων, τα οποία, με τη σειρά τους, αντανakλούν τη συστημική και αστυνομική βία). «Το έργο», όπως μου είπε (προσωπική επικοινωνία, 2022), «δεν το έκαν[ε] με κιμωλία. Και εσκεμμένα δεν το έκαν[ε] με κιμωλία».

Η διάκριση αυτή με βοήθησε να αντιληφθώ όψεις του *Marking damaged surfaces* που συνδέονται με τη μνήμη και τη μνημειακότητα. Ως κάτοικος μιας πόλης που χαρακτηρίζεται σε μεγάλο βαθμό από γραψίματα και άλλες μορφές παρεμβάσεων με χρώμα στους τοίχους, μου έχει γίνει αντιληπτή η μη μονιμότητά τους με βιωματικό τρόπο: κάθε λίγο νέες εμφανίζονται επάνω σε παλαιότερες, ή σε σημεία όπου υπήρχαν προηγουμένως άλλες, αλλά είχαν αφαιρεθεί.⁵⁵⁹ Το σπρέι, σε αντίθεση με το μάρμαρο ή τον μπρούτζο, θα σβηστεί σύντομα. Ωστόσο, η αναφορά του καλλιτέχνη στην κιμωλία μου υπενθύμισε ότι υπάρχουν

⁵⁵⁸ Για τον Walter Benjamin το παρελθόν είναι ασυνεχές και θραυσματικό και συνεπώς δυνάμει φορέας ρήξης και ανατροπής που ανοίγει δυνατότητες για το μέλλον. Δεν ενδιαφέρεται, όμως, μονάχα για την πρόκληση ή το σοκ της εξάρθρωσης. Αντίθετα επιδιώκει μέσα από την ένταξη των θραυσμάτων σε ένα νέο δίκτυο, έναν νέο «αστερισμό» που θα τους προσδώσει νέο νόημα. Έτσι, ρόλος του/της ιστορικού δεν είναι να ανασυνθέσει μια υποτιθέμενα γραμμική αφήγηση, αλλά, υποδεικνύοντας τα ρήγματα, καθώς και συλλέγοντας και συνδέοντας θραύσματα του παρελθόντος με το παρόν, να συγκροτεί αστερισμούς επιτρέποντας σε νέα νοήματα να αναδυθούν (Σταυρίδης 1999· Benjamin 2002· McFarlane 2018, 10). Η σχέση μεταξύ θραύσματος και μη κυρίαρχης γνώσης θίγεται επίσης στο πλαίσιο των υπεξούσιων και μετα-αποικιακών σπουδών. Ο Ινδός ιστορικός Dipesh Chakrabarty (2002, 36), για παράδειγμα, επιδιώκει να φανταστεί και να προτείνει το «θραυσματικό και επεισοδιακό» όχι ως έναν αφοπλιστικό αλλά ως ριζοσπαστικό τρόπο ιστοριογραφίας και πολιτικής φαντασίας, κατά τον οποίο η υπεξούσια θέση και η θραυσματική της ιστοριογραφία και γνώση θα μπορούσε να οδηγήσει στην αμφισβήτηση των επικρατούσων αληθειών. Οι έννοιες του «θραύσματος», της «αποσπασματικότητας» και του «περιθωρίου» είναι κεντρικές επίσης στις μετα-δομιστικές, πολιτισμικές, μετα-αποικιακές σπουδές και σπουδές φύλου (βλ. Braidotti 2014 για τους κινδύνους από την γενικευμένη χρήση των όρων αυτών). Βλ. για παράδειγμα την πρακτική της «κριτικής μυθοπλασίας» [critical fabulation] που ακολουθούσε η αφροαμερικανή ιστορικός και συγγραφέας Saidiya Hartman (2008) για την ανασύνθεση και συγγραφή των ιστοριών μαύρων σκλάβων γυναικών, μέσα από θραύσματα: ανασύροντας τεκμήρια που βρίσκονται διασκορπισμένα σε αρχεία –και ποτέ δεν είναι γραμμένα από τις ίδιες, αλλά (συνήθως) από τους καταπιεστές τους (Hartman 2008).

⁵⁵⁹ Για τον εφήμερο χαρακτήρα των πρακτικών που σχετίζονται με το γκραφίτι, βλ. Καραθανάσης 2010.

ακόμα πιο εφήμερα μέσα. Συνεπώς, η χρήση του σπρέι εδώ μνημονεύει τις ταραχές στο κέντρο της πόλης με εφήμερο, μεν, τρόπο, αλλά με μια προσπάθεια να διατηρηθεί έστω για λίγο στον δημόσιο χώρο. Το έργο του Κοπίτα καταφέρνει, συνεπώς, να θέτει ερωτήματα όπως τί είναι ένα μνημείο, πόσο εφήμερο ή σταθερό μπορεί να είναι, τί καλούνται οι πολίτισσες/-ες να θυμούνται και τί να ξεχνούν και από ποιες/-ους και με ποιους τρόπους εγγράφεται η μνήμη στον δημόσιο χώρο.

Μάλιστα, όπως μου είπε ο ίδιος ο καλλιτέχνης, υπογράμμιζε στον χώρο και σημείωνε στον χάρτη όλα τα σπασμένα που έβρισκε, ακόμα και πέρα από το κέντρο, χωρίς να εστιάζει μονάχα σε μια συγκεκριμένη διαδρομή που ήδη γνώριζε ότι θα συναντήσει αρκετά σπασίματα. Η συστηματικότητα αυτή αντανakλά ίσως –παρότι, όπως ανέφερα, το *Marking damaged surfaces* προσφέρει ένα είδος θραυσματικής γνώσης από το περιθώριο– επίσης αξιώσεις για αντικειμενικότητα, περιεκτικότητα και αλήθεια. Σε ό,τι αφορά το τελευταίο, που, σχετίζεται άμεσα με τη διατήρηση της μνήμης, σύμφωνα με τα συστατικά στοιχεία της λέξης «α-λήθεια» (Γιαλούρη 2010, 352), η παρέμβαση του Κοπίτα λειτούργησε, επίσης, ως ένα πρόσκαιρο και ανατρεπτικό μνημείο. Οι υπογραμμίσεις του υπονομεύουν την κυρίαρχη ιδέα ενός μνημείου στιβαρού, αναλλοίωτου στον χρόνο, που αντιπροσωπεύει υποτιθέμενα καθολικά, εθνικά ιδεώδη, καθώς πρόκειται για μια μνημείωση εφήμερη, δυναμική και χωρίς αξιώσεις καθολικής σημασίας και αποδοχής.

Το 2019, ο Κοπίτας ανακοίνωσε στον προσωπικό του τοίχο στο facebook τη λήξη των δικαιωμάτων για το domain της ιστοσελίδας που τεκμηρίωνε το έργο, σημειώνοντας πως επίσης έληγε «η όποια συγχρονία» επεδίωκε. Το γεγονός αυτό, καθιστούσε, κατά τη γνώμη του, τη διαδικτυακή ύπαρξη της καταγραφής και χαρτογράφησης του περιττή. Ήθελε «όλες οι διαστάσεις του έργου να είναι πεπερασμένες» (Ηρακλής Κοπίτας, προσωπική επικοινωνία, 2022), όχι μονάχα το υλικό που είχε χρησιμοποιήσει για να το κάνει, γιατί εκείνο που τον ενδιέφερε ήταν περισσότερο η αναμόχλευση του διαλόγου εκείνη την περίοδο και λιγότερο μια ανθεκτική στον χρόνο αρχειακή καταγραφή.

Οι σκέψεις γύρω από την (ενδεχόμενη και) εφήμερη μνημειακότητα της παρέμβασης του Κοπίτα με οδήγησαν να σκεφτώ τη συχνά συγκεκαλυμμένη βία που μπορεί να ασκούν τα επίσημα, στιβαρά και «μόνιμα» μνημεία καθώς και στην επίφαση μονιμότητας και αιωνιότητας που τα χαρακτηρίζει.⁵⁶⁰ Τα μνημεία αποτελούν πράξεις επιβολής μιας ιδεολογίας και ενός αφηγήματος στον δημόσιο χώρο (βλ. Γιαλούρη 2010): ενός αφηγήματος

⁵⁶⁰ Οι μαζικές βεβηλώσεις και αποκαθλώσεις μνημείων μετά την εντατικοποίηση του κινήματος Black Lives Matter υπενθύμισαν με καταγιστικό τρόπο την εφήμερη διάστασή τους, παρά τη σταθερότητα και μονιμότητα που υποτίθεται ότι αυτά αποπνέουν (Rose-Redwood και Patrick 2020).

που αποσιωπά και που επιβάλλεται συχνά με τρόπο «αόρατο» –όπως είθισται να είναι και τα ίδια τα επίσημα μνημεία– καθώς γίνεται συχνά ευρέως διανοητό ως δεδομένο (Mantzios 2021· Musil [1927] 2006). Αντίθετα, τα εφήμερα μνημεία του Κοπίτα με την επαναληπτικότητά τους και την ένταση του φούξια χρώματος και του *stabilo* ήταν αδύνατον να μην τα παρατηρήσει κανείς/-μία καθώς περνούσε από το κέντρο. Αντίθετα, οι πανταχού παρούσες φούξια υπογραμμίσεις, έκαναν αδύνατη την παράβλεψη των ιδίων των θραυσμάτων από τις διαμαρτυρίες. Συνομιλήτριες/-τές μου από την Αθήνα, τόσο από τον χώρο της τέχνης όσο και από το περιβάλλον των φίλων και γνωστών μου ακόμα θυμούνται την έντονη και σχεδόν εξωπραγματική εντύπωση που τους είχε αφήσει το έργο, παρότι οι δημοτικές αρχές έσπευσαν να το αφαιρέσουν μέσα σε λίγες μέρες ή εβδομάδες (αν και ακόμα υπάρχουν κάποια ίχνη της παρέμβασης, σύμφωνα με τον καλλιτέχνη).

Το *Marking damaged surfaces* κατά τη γνώμη μου απαιτεί κάποια προσπάθεια και τη θέληση να «μείνει κανείς/-μία με το πρόβλημα»⁵⁶¹ (Haraway 2016) για να κατανοηθεί και να εκτιμηθεί, καθώς το να γίνει αρεστό δεν ήταν ανάμεσα στους στόχους του. Αντίθετα, τα σπασίματα είχαν υπογραμμιστεί γιατί ακριβώς αντικατόπτριζαν τους ανταγωνισμούς, καθώς και την κοινωνική οργή και αγανάκτηση που χαρακτήρισαν τα πρώτα χρόνια της κρίσης. Πόσο μάλλον όταν οι γραμμές του υιοθετούσαν εσκεμμένα μια φόρμα (σπρέι χωρίς άδεια στον δημόσιο χώρο, επάνω σε δημόσια περιουσία) που απειλεί την καθαρότητα και την τάξη καθώς και την εικόνα της πόλης ως ελεγχόμενης και ευνομούμενης επικράτειας (Cresswell 1996, 46· Καραθανάσης 2010· Karathanasis 2014). Η παρέμβαση του Κοπίτα ερμηνεύτηκε συχνά η ίδια ως μια ακόμη «βανδαλιστική» ή «άθλια» πράξη στο πλαίσιο άρθρων και σχολίων σε διαδικτυακές ενημερωτικές πλατφόρμες, όπως μου είπε ο καλλιτέχνης.⁵⁶² Καθηγητές του στην ΑΣΚΤ την αντιλήφθηκαν ως διπλή βεβήλωση: σαν να μην ήταν αρκετό το ότι τα μάρμαρα είχαν σπάσει, εκείνος προσέθετε το σπρέι υποβαθμίζοντας ακόμα περισσότερο την ήδη αρκετά βεβαρημένη από τα σπασίματα όψη της πόλης.

Παρότι ο καλλιτέχνης δεν αντιλαμβάνεται την παρέμβασή του ως «τέχνη του δρόμου», θα είχε ενδιαφέρον μια εξέταση του έργου του μέσα από την ανθρωπολογία του γκραφίτι, ειδικά στον βαθμό που ο ίδιος περιεγράφηκε σε δημοσίευμα ως ο Banksy της

⁵⁶¹ Η φεμινίστρια ιστορικός Donna Haraway στο ομώνυμο βιβλίο της *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, ενόψει των κρίσεων των τελευταίων χρόνων και των νέων περιβαλλοντικών συνθηκών που διαμορφώνονται στον πλανήτη προτείνει ότι το να «μένει» κανείς/-μία «με το πρόβλημα», με αυτό δηλαδή που τον/την προβληματίζει, ανησυχεί ή/και ενοχλεί, χωρίς να καταφεύγει στην ευκολία της αυτόματης απόρριψης, μπορεί να προσφέρει, τελικά, γόνιμο έδαφος για σκέψη και πράξη, για τη δημιουργία νέων σχέσεων και την ανάδειξη λύσεων στα επείγοντα προβλήματα του σήμερα.

⁵⁶² Τα οποία όμως δεν κατάφερα πλέον να ανακτήσω στο διαδίκτυο σήμερα.

Αθήνας (Ηρακλής Κοπίτας, προσωπική επικοινωνία, 2022). Όπως επισημαίνει ο ανθρωπολόγος Πανσανίας Καραθανάσης (2010), τα «κλασικά» γκράφιτι, συνήθως δυσανάγνωστα και δυσνόητα tags/υπογραφές των δημιουργών τους, συχνά κρίνονται ως «εκτός τόπου» από υποκείμενα που δεν συμμετέχουν στην κουλτούρα αυτή. Ένας από τους λόγους που προτείνει είναι πως οι δημιουργοί τους δεν ενδιαφέρονται για την επικοινωνία με ένα ευρύτερο κοινό και την κατανόηση από αυτό [παρότι καθώς βρίσκονται στον δημόσιο χώρο υποχρεωτικά επικοινωνούν με αυτό, αν όχι σε επίπεδο περιεχομένου τότε ως εικόνες που «υπερβαίνουν τα γράμματα» που τις συνθέτουν (Pangalos 2014, 159)]. Σε αντίθεση με τα «αυτο-αναφορικά» (Pangalos 2014, 159), «κλασικά» γκράφιτι, τα προϊόντα του λεγόμενου «μετα-γκραφίτι» ή της «σύγχρονης τέχνης του δρόμου» επιδιώκουν να γίνουν κατανοητά και από μη μυημένους/-ες περαστικούς/-ες. Για το λόγο αυτό χρησιμοποιούν οικείες ή/και δημοφιλείς εικόνες, αλλά και διαφορετικά μέσα, όπως το στένσιλ, το οποίο δεν απαιτεί ιδιαίτερη δεξιότητα, συνδυάζεται με τις οικείες στους/στις περαστικούς/-ες φόρμες της διαφήμισης και επίσης επιτρέπει την παραγωγή πολλαπλών και κυρίως ευανάγνωστων, συγκεκριμένων μορφών, επιτυγχάνοντας, συνήθως, έτσι, την επικοινωνία ενός «καθαρού μηνύματος» (Καραθανάσης 2010, 337).

Σε αντίστοιχο πνεύμα, ο Κοπίτας υποστηρίζει την επιλογή του να προσθέσει το στένσιλ του μαρκαδόρου *stabilo*⁵⁶³ που έκανε δίπλα στις υπογραμμίσεις για τον λόγο ότι λειτουργεί, κατά τη γνώμη του, κατευθυντικά προς την κατανόηση της πρόθεσης της παρέμβασης, που, για εκείνον, είναι πολύ συγκεκριμένη.⁵⁶⁴ Επιλέγει μια «σχεδόν ναΐφ» εικαστική γλώσσα για «να ξεκλειδώσ[ει]» το έργο όχι μόνο «στους ψυλλιασμένους περαστικούς», αλλά και σε εκείνες/-ους που δεν είχαν σχέση με τη σύγχρονη τέχνη και τα εργαλεία της, ή που δεν θα φαντάζονταν ότι αυτό που έβλεπαν ήταν μια καλλιτεχνική/ακτιβιστική παρέμβαση (Ηρακλής Κοπίτας, προσωπική επικοινωνία, 2022). Ο Κοπίτας προσέθεσε το στένσιλ δίπλα στις υπογραμμίσεις του, λαμβάνοντας υπόψη τις πολύπλοκες αυτές παραμέτρους και αναγνωρίζοντας το γεγονός ότι το έργο δεν απευθυνόταν στο ενημερωμένο κοινό μιας γκαλερί ή σε όσες/-ους συμμετείχαν στα σπασίματα.

⁵⁶³ Παρότι οι καθηγητές του στην ΑΣΚΤ τον απέτρεψαν, υποστηρίζοντας ότι αυτό λειτουργούσε ως ταγκ, κι έτσι έκανε την παρέμβασή του λιγότερο καλλιτεχνικό έργο και περισσότερο γκράφιτι.

⁵⁶⁴ Παρόλα αυτά, κατά τη γνώμη μου, η ακριβής θέση του καλλιτέχνη δεν είναι απαραίτητα εύκολο να διαγνωστεί, καθώς η κατάδειξη δεν σημαίνει απαραίτητα συμφωνία ή διαφωνία. Πρόκειται για «πράξεις ποιητικές» (Alÿs 2015) που διαπλέκονται με την πόλη ανταποκρινόμενα σε πολιτικά φορτισμένες καταστάσεις καταδεικνύοντάς τες, χωρίς να είναι απαραίτητο να γνωρίζουν όσα υποκείμενα έρθουν σε επαφή μαζί τους ποια είναι η άποψη των καλλιτεχνών για αυτές. Βλ. παρόμοια χαρακτηριστικά και ανάμεσα στις επόμενες παρεμβάσεις που εξετάζω: των Φοίβη, Toševski, OPA.

Παρά τη θέλησή του να κάνει σαφές το κίνητρο της παρέμβασής του, όμως, δεν έλειψαν και στην περίπτωση του οι παρερμηνείες. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός πως κατά τη διάρκεια της δράσης, περαστικοί υπέθεσαν πως ο ίδιος και ο φίλος που τον βιντεοσκοπούσε ήταν υπάλληλοι του Δήμου που μάρκαραν τις σπασμένες επιφάνειες με στόχο την αποκατάστασή τους στο άμεσο μέλλον –κάτι που ο ίδιος δεν διέψευσε για να διατηρήσει το πνεύμα της συζήτησης ήρεμο ώστε να μπορέσει να ολοκληρώσει τη δράση. Ακριβώς στην ίδια, όμως, παγίδα, είχε πέσει και ο ίδιος σε σχέση με μια άλλη παρέμβαση που προηγήθηκε της δικής του και την οποία θα εξετάσω στην ενότητα που ακολουθεί.

B.3. Κίτρινος υπογραμμιστής: μια αναπάντεχη συνάντηση

Τον Οκτώβριο του 2021 επισκέφθηκα την έκθεση *Lost and shared: προσεγγίσεις στο συλλογικό πένθος προς τη μετασηματιστική πολιτική*, την οποία διοργάνωσε η Περουβιανή καλλιτέχνιδα Eliana Otta Vildoso στον εκθεσιακό χώρο One Minute Space Athens [OMS Athens].⁵⁶⁵ Μέρος της έρευνας της Otta γύρω από διασυνδέσεις μεταξύ καπιταλισμού και κατάθλιψης, ως «άλυτης διαδικασίας πένθους» (βλ. κεφ. 5) θα εκτίθετο μαζί με μια σειρά έργων άλλων καλλιτεχνιδων/-ών, κάποιες/-οι από τις/τους οποίες/-ους, όπως η καλλιτέχνιδα Χριστίνα Φοίβη, ασχολούνται επιπλέον με ζητήματα πόλης και δημόσιου χώρου.

Η Φοίβη, της οποίας την πορεία παρακολουθούσα αποσπασματικά από τότε που την είχα γνωρίσει στο αυτοδιαχειριζόμενο θέατρο Εμπρός το 2013, συμμετείχε στην έκθεση με τη μεγάλου μήκους ταινία της *Αμυγδαλιά*,⁵⁶⁶ καθώς και με μια βίντεο-εγκατάσταση. Η δεύτερη συνίστατο σε μια βιντεοπροβολή σε ύφασμα, ενώ χρησιμοποιημένα αντικείμενα (μια τηλεόραση, υφάσματα και έπιπλα)⁵⁶⁷ διαμόρφωναν γύρω της έναν μικρό χώρο θέασης. Η προβολή περιλάμβανε μια ενότητα τριών βίντεο τεκμηρίωσης δράσεων –ή «χειρονομιών», όπως τις αποκαλούσε η Φοίβη– τις οποίες είχε πραγματοποιήσει στο Σύνταγμα το 2012 ως «αντιδράσεις» σε όσα συνέβαιναν στην Αθήνα εκείνη την περίοδο.⁵⁶⁸

Την προσοχή –και την έκπληξή μου– προκάλεσαν οι δύο από τις τρεις δράσεις. Αυτές αφορούσαν τα σπασμένα από τις διαδηλώσεις μάρμαρα στην πλατεία Συντάγματος τον

⁵⁶⁵ Γνώρισα την Otta το 2017, όταν πραγματοποιούσε ένα residency στην Αθήνα με τη συγκυρία και της documenta14. Έκτοτε συνέχισε να περνάει μεγάλα χρονικά διαστήματα στην πόλη εστιάζοντας στην ελληνική κρίση, την έννοια της κατάθλιψης και του συλλογικού πένθους καθώς και τα δίκτυα αλληλεγγύης και πρακτικές αντίστασης που αναπτύχθηκαν.

⁵⁶⁶ Με αφορμή την εμπειρία της ίδιας και άλλων γυναικών στην Αθήνα ως ξένων.

⁵⁶⁷ Έτσι ώστε τίποτα καινούριο να μην αγοραστεί, σε συμφωνία με το πνεύμα των τριών προβαλλόμενων δράσεων, οι οποίες είχαν γίνει με ελάχιστα και φτηνά μέσα. Τέλος, όλα τα αντικείμενα προέρχονταν από το σπίτι της καλλιτέχνιδας και την ίδια στιγμή όλα είχαν (σχεδόν) βρεθεί στον δρόμο, μια επιλογή που, όπως μου είπε, αντικατόπτριζε τις διασυνδέσεις προσωπικού και δημόσιου, τις οποίες πραγματεύεται το έργο της ευρύτερα.

⁵⁶⁸ <https://eliana-otta.com/portfolio/lost-and-shared-perdido-y-compartido/> (ημερομηνία πρόσβασης 26/04/2023).

Ιούλιο του 2012⁵⁶⁹ –ένα θέμα που επρόκειτο να απασχολήσει και τον Κοπίτα λίγους μήνες αργότερα. Στη μία από αυτές, η Φοίβη, καθισμένη σε ένα πεζούλι στο Σύνταγμα, κρατά μερικές ανθοδέσμες, οι οποίες αρχικά κρύβουν το πρόσωπό της. Η μορφή της σιγά-σιγά αποκαλύπτεται καθώς κόβει τα άνθη και τα τοποθετεί ένα-ένα στις ρωγμές που είχαν εμφανιστεί όταν είχαν αποσπαστεί τα μάρμαρα. Στην άλλη δράση, βάφει το μπετόν που έχει αποκαλυφθεί κάτω από τα μάρμαρα κίτρινο με ένα ρολό βαφής. Πριν από το βίντεο καταγραφής της συγκεκριμένης δράσης, εμφανίζεται μια μαύρη οθόνη με λευκά γράμματα: «Θέλω να υπογραμμίσω με ένα κίτρινο σχολικό μαρκαδόρο το κενό που δημιουργήθηκε. Τι ακούς εσύ μέσα στο κενό;».

Ήδη κατά τη συγγραφή της πρότασης για την παρούσα διατριβή γνώριζα πως οι φούξια υπογραμμίσεις του Κοπίτα (2012-13) θα με απασχολούσαν στην έρευνα, αφού συνέδεαν τις βίαιες αλλαγές στον δημόσιο χώρο της Αθήνας με τη μνήμη και την ιστορία. Η επίσκεψη στο OMS το 2021, όταν πια η έρευνά μου είχε σχεδόν ολοκληρωθεί, μου αποκάλυπτε για πρώτη φορά μια δράση αρκετά εφάμιλλη με εκείνη του Κοπίτα, δέκα χρόνια μετά. Ήταν, όπως έμαθα, η πρώτη φορά που εκτίθετο από τότε. Στο κεφάλαιο αυτό, έχω αντιστρέψει τη χρονολογική σειρά παρουσίασής τους, προτάσσοντας το μεθύτερο έργο του Κοπίτα. Ήθελα, αφενός, να ακολουθήσω την πορεία της έρευνάς μου, μία από τις αφορμές για την οποία είχε υπάρξει το *Marking damaged surfaces*. Αφετέρου, η ανακάλυψη του έργου της Φοίβη σε δεύτερο χρόνο, θίγει, όπως θα εξετάσω, ζητήματα που αφορούν τόσο τη δράση των παρεμβάσεων στην πόλη όσο και τις στρατηγικές των δύο καλλιτεχνιδων/-ών.

Εικόνα 44: Κίτρινη υπογράμμιση 1



Σημείωση. Αποψη από την εγκατάσταση της Φοίβη στο OMS, Αθήνα 2021, όπου προβάλλεται ή μία από τις Τρεις χειρονομίες στο Σύνταγμα. © Χριστίνα Φοίβη.

Εικόνα 45: Κίτρινη υπογράμμιση 2



Σημείωση. Τρεις χειρονομίες στο Σύνταγμα, © Χριστίνα Φοίβη.

⁵⁶⁹ Η τρίτη περφόρμανς σχετιζόταν άμεσα με τη θεματική της έκθεσης γύρω από τη συλλογική και πολιτική διάσταση του πένθους, καθώς αφορούσε την αυτοκτονία του Χριστούλα (βλ. κεφ. 5).

Όταν ανέφερα στη Φοίβη τη δουλειά του Κοπίτα, διαπίστωσα ότι ήδη για καιρό απορούσε ποια ή ποιος είχε τραβήξει τα ροζ περιγράμματα γύρω από τα σπασμένα μάρμαρα της πόλης καθώς και γύρω από τη δική της παρέμβαση. Εκείνος, όταν αργότερα μιλήσαμε για την κίτρινη γραμμή, θυμόταν καθαρά τη στιγμή που πέρασε με το αυτοκίνητο δίπλα από την πλατεία και είδε στιγμιαία για πρώτη φορά το βαμμένο κίτρινο τσιμέντο ανάμεσα στα σπασμένα μάρμαρα. Η πρώτη του υπόθεση ήταν πως επρόκειτο για καλλιτεχνική ακτιβιστική παρέμβαση. Ωστόσο, γρήγορα απέρριψε την ιδέα αυτή πιθανολογώντας ότι μάλλον αυτό που έβλεπε ήταν η κόλλα που συγκρατούσε στη θέση του το μάρμαρο μέχρι να πραγματοποιηθούν τα σπασίματα· ή, ότι υπάλληλοι του Δήμου είχαν βάψει το τσιμέντο κίτρινο ώστε να διακρίνεται το σημείο όπου απαιτείτο αποκατάσταση της βλάβης από τους μαρμαράδες που θα περνούσαν στη συνέχεια (Ηρακλής Κοπίτας, προσωπική επικοινωνία, 2022). Η χειρονομία της Φοίβης, εγγεγραμμένη στον χώρο με υλικούς όρους, λειτούργησε και πέρα από τη στιγμή της επιτέλεσης του βαψίματος, καταδεικνύοντας, έτσι, το πώς το αστικό τοπίο μπορεί να δρα συχνά με αναπάντεχους τρόπους επάνω στα άτομα που κινούνται στην πόλη. Απηχώντας τον τίτλο της έκθεσης *Lost and shared*, το έργο της, αν και χαμένο στα προσωπικά της αρχεία, έγινε δρών υποκείμενο *μοιράσματος* στον βαθμό που παρενέβη στην καθημερινότητα των ανθρώπων που περνούσαν από την πλατεία –και στην περίπτωση του Κοπίτα αποτέλεσε αφορμή για δράση.

Την περίοδο της δράσης, η Φοίβη προτίμησε να παραμείνει η παρέμβασή της ανώνυμη, καθώς την ενδιέφερε περισσότερο το ίδιο το παρόν της δράσης και το ίχνος που θα εγγραφόταν στην πόλη παρά το ποιος/-α την έκανε ή το πώς θα καταγραφόταν για να εκτεθεί σε έναν εκθεσιακό χώρο. Μέσα από την ανωνυμία, δεν θα ήταν δυνατόν να αναγνωριστεί με απόλυτη βεβαιότητα ως έργο τέχνης από περαστικούς/-ες. Ο Κοπίτας αφήνει το έργο του εξίσου ανυπόγραφο, αν και με τη χρήση του στένσιλ –το οποίο, μάλιστα, ερμηνεύτηκε (από τους καθηγητές του και από τη Φοίβη, ανάμεσα σε άλλες/-ους) ως ένα είδος «υπογραφής»– επιδιώκει μια σαφέστερη νοηματοδότηση. Σε κάθε περίπτωση, τα δύο έργα εμπλέκονται μεταξύ τους, αλλά και με όσα συμβαίνουν στην πλατεία σε έναν διάλογο που όχι μόνο αφορά θραύσματα, αλλά και είναι θραυσματικός ο ίδιος.⁵⁷⁰ Αν η πλατεία Συντάγματος γίνει αντιληπτή και αυτή ως ένα κείμενο υπό συλλογική επιμέλεια (Χαβιαρά 2015a), όπου πολλές/-οί, μάλιστα, την ίδια περίοδο «κάνουν ένα πρότζεκτ» (Γιαννακοπούλου 2012), προκύπτει μια πύκνωση πολύπλοκων, θραυσματικών διαλόγων ανάμεσα σε φθορές,

⁵⁷⁰ Επίσης βλ. για τη «θραυσματική» αφήγηση που συνειδητά ακολουθεί η Φοίβη στην *Αμυγδαλιά*: <https://flix.gr/news/amygdalia-voices-march-2021.html> (ημερομηνία πρόσβασης 26/04/2023).

συγκρούσεις, διαδηλώσεις, καλλιτεχνικές παρεμβάσεις, μια συμβολική πράξη αυτοκτονίας, τη μνημόνευσή της καθώς και πολλές άλλες χρήσεις.

Η Φοίβη, παρότι διοργάνωνε ή συμμετείχε σε δράσεις και σε εσωτερικούς⁵⁷¹ χώρους τότε, ένιωθε ότι οι εσωτερικοί χώροι «δεν την χωρούσαν». Στράφηκε προς τις συλλογικές πρωτοβουλίες που άρχιζαν να πυκνώνουν στην πόλη, όπως το υπό κατάληψη θέατρο Εμπρός, ή διοργάνωσε η ίδια συλλογικές δράσεις, όπως ένα «αυτοσχέδιο residency» με τίτλο Greeceworks, στο πλαίσιο του οποίου, μάλιστα, έλαβαν χώρα ορισμένες από τις δράσεις που εξετάζω. Την περίοδο που οι διαμαρτυρίες ήταν επίσης πυκνές, οι δημόσιοι χώροι αποτέλεσαν για εκείνη «σημαντικούς τόπους έκφρασης του τι συνέβαινε» αλλά και σημεία συνάντησης, όπου λάμβαναν χώρα συνομιλίες γύρω από τις εξελίξεις στην πόλη, με τρόπους που ίσως να μην ήταν εφικτοί στο κοντινό οικογενειακό, εργασιακό, ακόμα και φιλικό περιβάλλον. Τέτοιου είδους ανταλλαγές προϋπήρχαν και συνυπήρχαν με τις συνήθειες χρήσεις του κάθε δημόσιου χώρου αλλά με την εντατικοποίηση των διαμαρτυριών έγιναν περισσότερο αισθητές.

Η Φοίβη (προσωπική επικοινωνία, 2021) βλέπει την πόλη ως έναν «καθρέφτη» της πολιτικής και οικονομικής ζωής ενός τόπου. Όπως και στην περίπτωση του Κοπίτα, τα σπασμένα έφεραν για εκείνη μηνύματα απέναντι στα οποία το κράτος φαινόταν να αδιαφορεί. Οι παρεμβάσεις της στα κενά που άφηναν πίσω τους τα σπασίματα, καλούσαν τις/τους περαστικές/-ούς να δουν κάτω από τη μαρμάρινη επιφάνεια, –το «δέρμα» της πόλης, όπως το αποκάλεσε– και, μετωνυμικά, επίσης κάτω από το επιδερμικό αφήγημα της δαιμονοποίησης των διαδηλώσεων, που καταστέλλονταν παρουσιαζόμενες από κυβερνητικούς λόγους ως απειλή. Για τη Φοίβη, η επίσημη ρητορική της περιόδου εστιάστηκε στο να κατακρίνει τα σπασίματα στους δρόμους, χωρίς να εξετάζει τα βαθύτερα αίτια της κοινωνικής δυσφορίας και ανυπακοής, τα οποία η ίδια χαρακτηρίζει εξίσου ως «σπασίματα»: «κοινωνικό σπάσιμο», «σπάσιμο των κρατικών λειτουργιών», «σπάσιμο» των προνομίων που συνεπάγονταν από το γεγονός ότι η Ελλάδα ήταν μέλος της ΕΕ, «σπάσιμο της βεβαιότητας και της κανονικότητας», με ό,τι αυτό θα μπορούσε να σημαίνει για το κάθε υποκείμενο, «σπάσιμο των συμβάσεων, των ψευδαισθήσεων» καθώς και του «ποιες/-οι έχουν ευθύνη για τι» (Χριστίνα Φοίβη, προσωπική επικοινωνία, 2021).

Η καλλιτέχνιδα ήλπιζε πως το έργο της θα ενέπνεε στις/στους διαβάτισσες/-ες μια διερευνητική ματιά, την οποία και ένιωθε να χρειάζεται και η ίδια εκείνη την περίοδο, μόλις είχε, δηλαδή, επιστρέψει μετά από χρόνια στην Αθήνα. Στα βίντεο, κάποιοι/-ες σταματούν

⁵⁷¹ Όχι τόσο σε εκθεσιακούς, αλλά μάλλον σε προσωπικούς, όπως για παράδειγμα το διαμέρισμά της.

και κοιτάζουν για λίγη ώρα τις δράσεις, άλλοτε τη ρωτούν κάτι, κάποιες φορές τελείως άσχετο με αυτές κι άλλοτε συνεχίζουν την πορεία τους αδιάφορα. Όπως συμβαίνει συχνά στην τέχνη –κι εδώ έχω έρθει συχνά αντιμέτωπη ως καλλιτέχνίδα με τις ερευνητικές απαιτήσεις της ανθρωπολογίας– δεν είναι δυνατόν να γνωρίζει καμία/είς τι ακριβώς σκέφτηκαν εκείνη την ώρα όσα υποκείμενα περνούσαν κοντά της. Η τέχνη στον δημόσιο χώρο έχει συνήθως τον χαρακτήρα της τυχαίας και συχνά στιγμιαίας συνάντησης. Η φαινομενική απουσία αντίδρασης τη συγκεκριμένη στιγμή και στον συγκεκριμένο τόπο δεν αποκλείει την επεξεργασία του συμβάντος ή της συνάντησης σε δεύτερο χρόνο, πέρα από τον έλεγχο της/του καλλιτέχνιδας/-η.

Οι δράσεις της Φοίβη συνδέονται με πολλαπλούς τρόπους τόσο με κοινωνικοπολιτικά ζητήματα της περιόδου όσο και με γεγονότα και αναζητήσεις που αφορούν τη βιογραφία της. Σήμερα, επισκεπτόμενη ξανά αυτές τις παρεμβάσεις, συνειδητοποιεί πως ήταν ίσως ένας τρόπος να προσεγγίσει τα δικά της ερωτήματα μέσα από τη «δημιουργία σχέσης» με τις ρωγμές της πόλης (Χριστίνα Φοίβη, προσωπική επικοινωνία, 2021). Έχοντας ζήσει τα παιδικά και τα φοιτητικά της χρόνια στις ΗΠΑ και ζώντας στην Ελλάδα από το 2011 –τα χρόνια της οικονομικής ύφεσης⁵⁷²– ένιωθε ότι «δεν υπήρχε σχεδόν καμία σταθερά, όλο μεταβλητές» (Χριστίνα Φοίβη, προσωπική επικοινωνία, 2021). Η «απογοήτευση, η απελπισία και το σοκ» από τις πολιτικοοικονομικές εξελίξεις μεγεθύνονταν με τις συμβουλές που της απηύθυναν συχνά οι γύρω της: αφού στην Ελλάδα όλες/-οι έχαναν τις δουλειές τους, τα πράγματα φαίνονταν πολύ δύσκολα για εκείνη από τη θέση της νεοαφιχθείσας. Πολλές/-οι τη συμβούλευαν πως θα ήταν καλύτερο μάλλον να ξαναφύγει.

Ενόψει όλων αυτών, η Φοίβη διαπίστωσε πως οι δημόσιες παρεμβάσεις της ήταν ένας «τρόπος ενδυνάμωσης» απέναντι στο αίσθημα ξενότητας που βίωνε. Η προσπάθειά της να αφήσει ένα στίγμα στον δημόσιο χώρο ισοδυναμούσε με το να δηλώνει την παρουσία της και να χαράσσει, να περιγράφει, να διεκδικεί και, τελικά, να αποκτά τον δικό της χώρο σε μια ως έναν βαθμό ξένη πόλη, εκφράζοντας, μάλιστα, μέσω αυτών, θέσεις και όχι απλά παρατηρώντας σιωπηλή χωρίς να μπορεί «να αρθρώσει λέξη» (Χριστίνα Φοίβη, προσωπική

⁵⁷² Επέστρεψε στην Ελλάδα για το (εν μέρει αυτοβιογραφικό) ντοκιμαντέρ της, *Αμυγδαλιά*. Ήλπιζε να καταλάβει μέσω αυτού την ιστορία της, επιχειρώντας να δει τη χώρα απαλλαγμένη όσο το δυνατόν από «τις παλιές [της] κατασκευές» και χωρίς το «φίλτρο του σχολείου ή της οικογένειας». Οι τρεις δράσεις στο Σύνταγμα ήταν μέρος μιας «αναζήτησης του λεξιλογίου» της *Αμυγδαλιάς*, σε ό,τι αφορούσε το σώμα, τον χώρο και τη μεταξύ τους σχέση. Το θραύσμα σε όλα αυτά έχει ιδιαίτερη σημασία: δύο από τις δράσεις της στο Σύνταγμα αφορούν τα θραύσματα των αστικών συγκρούσεων, ενώ επίσης θραυσματική είναι και η αφήγηση της *Αμυγδαλιάς* (βλ. (Flix Team 2021). Όλα αυτά, πιστεύω, λειτουργούν επίσης ως «σημεία εξάρθρωσης» τόσο αφηγημάτων για την πόλη και για την ξενότητα, όσο και κυρίαρχων, πατριαρχικών τρόπων αφήγησης και κινηματογραφικής έκφρασης, λειτουργώντας, έτσι ως «πολιτικά εργαλεία» (McFarlane 2018, 2).

επικοινωνία, 2021). Έτσι, μια τακτική διεκδίκησης της πόλης, όπως τα σπασίματα κατά τη διάρκεια διαδηλώσεων, φαίνεται, τελικά, μέσω της υπογράμμισής της να λειτουργεί καταλυτικά για την εκ μέρους της διεκδίκηση χώρου και φωνής. Το έργο της συμπυκνώνει το πώς αλλαγές στον δημόσιο χώρο και σφαίρα ενός τόπου συναντιούνται, επηρεάζουν αλλά και επηρεάζονται ως έναν βαθμό από τις αλλαγές που βιώνουν τα υποκείμενα που ζουν σε αυτόν σε προσωπικό, καλλιτεχνικό και ερευνητικό επίπεδο. Οι σκέψεις που μου εξέφρασε η Φοίβη γύρω από τις παρεμβάσεις της με βοηθούν να συλλογιστώ επάνω και στον δικό μου ρόλο ως «ξένης» που εν μέρει ζει στα Σκόπια, έχοντας φτάσει, μάλιστα, εκεί σε μια στιγμή που και αυτά βιώνουν σημαντικές αλλαγές. Η ανάγκη για κατοχύρωση μιας θέσης από την οποία να έχει το δικαίωμα καμία/-είς να απευθύνει τον λόγο (μέσω της τέχνης και στην περίπτωση μου), μου ήταν, συνεπώς, οικεία.

Μέσα από τη σύγκριση των δράσεων του Κοπίτα και της Φοίβη στα σπασμένα μάρμαρα, ανακύπτουν συγκλίσεις αλλά και μικρές πλην όμως ουσιαστικές διαφορές. Ενώ η μεγάλης διάρκειας δράση της Φοίβη μέσα στη μέρα παρατείνει τον χρόνο παραμονής στο σημείο, στοχασμού και συμμετοχής, τα βαντίματα του Κοπίτα γίνονται γρήγορα και κατά τη διάρκεια της νύχτας, με την προστασία από τα βλέμματα που αυτή προσφέρει. Η διαφοροποίηση αυτή δεν προκύπτει μόνο από τη στόχευση των δύο έργων σε διαφορετικούς τρόπους επικοινωνίας, αλλά είναι επίσης έμφυλη: Η νυχτερινή δράση (και το συνακόλουθο «παιχνίδι με το παράνομο», το «βίωμα της αδρεναλίνης») σχετίζεται με επικρατούσες αντιλήψεις σε ό,τι αφορά την «επιτέλεση της αρρενωπότητας» (Σούμπαση 2021). Στο ερώτημά μου κατά πόσο την απασχόλησε το φύλο στις δύο δράσεις του Ιουνίου, η Φοίβη μου είπε ότι ήθελε το ντύσιμό της να δηλώνει μια γυναίκα που «μόλις είχ[ε] βγει από τα *Ζάρα*»· μια αμφίεση ταυτόχρονα «κάπως θηλυκή και κοινότυπη» (Χριστίνα Φοίβη, προσωπική επικοινωνία, 2021), που δεν θα προϋδεάζει για την παρέμβασή της. Πράγματι, διαπίστωσα ότι δεν θυμόμουν τι ακριβώς φορούσε στα βίντεο των δύο δράσεων. Τα ρούχα της λειτούργησαν, συνεπώς, ως ένα είδος στολής ή (έμφυλου) αστικού καμουφλάζ προσαρμοσμένου στις ανάγκες της δράσης.

Τέλος, σε ό,τι αφορά την πτυχή του βανδαλισμού στα δύο έργα, η Φοίβη παρατήρησε πως «δεν σπάνε με αισθητική προσοχή τα μάρμαρα» (Χριστίνα Φοίβη, προσωπική επικοινωνία, 2021). Σε αυτή τη φράση μπορεί να ανιχνευθεί το βίαιο γεγονός των σπασιμάτων με όρους αισθητικούς-πολιτικούς. Όπως είχε υποστηρίξει η Φοίβη, τα σπασίματα των ταραχών ενσωματώνουν και αποτυπώνουν στον δημόσιο χώρο τη θεσμική και αστυνομική βία που ασκείται στα υποκείμενα που τα πραγματοποιούν. Αυτή η βία και οι εξίσου βίαιες αλλαγές για τις/τους πολίτισσες/-ες ενόψει των μέτρων λιτότητας και της

άμετρης καταστολής είναι, τελικά, που θραυσματικά αφηγούνται τα κομμάτια που λείπουν. Η παρέμβαση του Κοπίτα επεδίωξε να λειτουργήσει ως καταγραφή και υπενθύμιση της κοινωνικής αναταραχής με «ιστοριοδιφική» (Ηρακλής Κοπίτας, προσωπική επικοινωνία, 2022), αρχειακή και μνημονευτική διάθεση. Η Otta αντιλαμβάνεται επίσης τη δουλειά της Φοίβης ως «μια δυνατή μαρτυρία της εποχής» της προσδίδοντας, έτσι, στην καταγραφή και την παρουσίασή της έναν χαρακτήρα επίσης μνημονευτικό. Παρότι το σπάσιμο των μαρμάρων είναι μια βίαιη χειρονομία, και οι δύο καλλιτέχνιδες/-ες επιλέγουν να την υπογραμμίσουν και να τη μνημειώσουν έστω και με τον εφήμερο τρόπο που επιτρέπει το χρώμα –αλλά όχι και τόσο εφήμερο όσο μια κιμωλία. Βάσει των υλικών τους και της τελικής όψης τους, και οι δύο δράσεις θα μπορούσαν να θεωρηθούν επισήμως πράξεις βανδαλισμού –μάλιστα βανδαλισμού που γίνεται επί βανδαλισμών, σύμφωνα με την παρατήρηση των καθηγητών του Κοπίτα. Οι δύο καλλιτέχνιδες/-ες, όμως, παρεμβαίνουν για να αναδείξουν αυτό που ήδη συμβαίνει.

Συχνά, οι προσδοκίες γύρω από τα μνημεία τα θέλουν στατικά, όμορφα σύμφωνα με τις επικρατούσες παραδοχές περί καλαισθησίας, από υλικά που δεν φθείρονται εύκολα και που επίσης έχουν συνδεθεί με τη μνημειακότητα –ίσως μάρμαρο ή μπρούντζο, ή και μπετόν. Επιπλέον, η τέχνη στερεοτυπικά γίνεται αντιληπτή επίσης ως κάτι το γενικά ωραίο και υπερβατικό, που υποτίθεται ότι εξαγνίζει, παρά βεβηλώνει. Έτσι, ενδεχομένως να ξαφνιάζει όταν μιμείται τη φόρμα των βανδαλισμών. Τα δύο έργα, μαρκάροντας διαφιλονικούμενους χώρους στην πόλη, αποτελούν παραδείγματα σύναψης μιας ζωντανής σχέσης με την –έστω και εφήμερη– μνήμη (βλ. και Αθανασίου 2010· Γιαλούρη 2010). Εάν οι παρεμβάσεις αυτές, εν τέλει «βεβηλώνουν» κάτι, ίσως αυτό να είναι η ίδια η μνημειακότητα, σύμφωνα με τον τρόπο που τη συναντά καμία/-είς στην Αθήνα: επιβαλλόμενη με φόρμες ογκώδεις και πολυτελέστερα, στιβαρά υλικά που αντέχουν στον χρόνο και, κυρίως, που φέρει καταφατικά υποτιθέμενα καθολικές, αδιαμφισβήτητες εθνικές αξίες και αλήθειες. Τα δύο έργα δεν δίνουν ένα ξεκάθαρο μήνυμα γύρω από το εάν δοξάζουν τα σπασίματα αυτά ή όχι, όπως είθισται να κάνουν τα συνήθη μνημεία. Αντίθετα, απλώς υπογραμμίζουν, στρέφοντας την προσοχή σε συγκεκριμένα κομμάτια –ή διεργασίες, γεγονότα, διεκδικήσεις– του αστικού κειμένου. Μην επιζητώντας την καθολική συναίνεση, δρουν κατά τη γνώμη μου τόσο σχεσιακά όσο και αγωνιστικά, διεκδικώντας και αυτές χώρο στην πόλη, όπως και οι δράσεις τις οποίες αναδεικνύουν.

Γ. Διαφιλονικούμενοι χώροι στα Σκόπια

Γ.1. Κίτρινος σταυρός: μια πολλαπλά διεκδικούμενη «ελεύθερη περιοχή»

Όταν άρχισα να διερευνώ τη σύγχρονη τέχνη στα Σκόπια, οι υπογραμμίσεις του Κοπίτα ήρθαν αμέσως στη μνήμη μου –δεν γνώριζα ακόμα εκείνη της Φοίβη– όταν ήρθα σε επαφή με το έργο *Κίτρινος Σταυρός* του καλλιτέχνη Igor Toševski (2009). Πρόκειται για το περίγραμμα ενός κίτρινου σταυρού, σύμφωνα με τον τίτλο του έργου, βαμμένου με πινέλο στο έδαφος της κεντρικής πλατείας της πόλης. Η παρέμβαση είναι μέρος της ενότητας *Ελεύθερες Περιοχές* [Slobodni Teritorii] (2004),⁵⁷³ που έλαβε χώρα σε δημόσιους και μουσειακούς χώρους σε όλη τη Β. Μακεδονία, αλλά και στο εξωτερικό. Το έργο συνίστατο στην οριοθέτηση περιοχών στον δημόσιο χώρο, συνήθως με κίτρινο χρώμα.

Εικόνα 46: *Κίτρινος Σταυρός* (2009)



Σημείωση: δημόσια παρέμβαση, εγκατάσταση © Igor Toševski (<https://toshevski.weebly.com/works.html>).

Οι *Περιοχές* άφηναν ανοιχτές δυνατότητες για πολλαπλές ερμηνείες. Οι προθέσεις του καλλιτέχνη, όπως και εκείνες της Φοίβη, έρχονται σε αυτό το σημείο σε αντίθεση με εκείνες του Κοπίτα για σαφήνεια, παρά τις συγγενείες τους σε ό,τι αφορά τη μορφή, το εφήμερο του χαρακτήρα τους και τη λιτότητα των εκφραστικών τους μέσων. Κάτι που, κατά τη γνώμη του Toševski, επιτρέπει συνδέσεις με διαφορετικά πράγματα είναι η συνειδητή διαφοροποίηση των περιοχών από τον καλλιτεχνικό ακτιβισμό (Blackwood 2016· Igor Toševski, προσωπική επικοινωνία, 2020). Με βάση την εμπειρία του από τη σύγχρονη καλλιτεχνική ακτιβιστική παραγωγή στα Σκόπια, θεωρεί πως ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός μπορεί να είναι «διδασκτικός», «προπαγανδιστικός» και «ελιτίστικός» (Janchevski 2016, 43· Igor Toševski, προσωπική επικοινωνία, 2020· Toševski στο Blackwood 2016, 191).

⁵⁷³ Το πρότζεκτ παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 2004, με υποστήριξη από το ίδρυμα δημόσιου δικαίου Pro Helvetia. Το Pro Helvetia ήταν ανάμεσα στα ιδρύματα που συχνά υποστήριζαν (κριτικά) πρότζεκτ και πρωτοβουλίες σύγχρονης τέχνης στη χώρα μετά τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας, στο πλαίσιο της στήριξης προς τη λεγόμενη «κοινωνία των πολιτών». Η έκθεση έλαβε χώρα στον εκθεσιακό χώρο Točka του οργανισμού Kontrapunkt, που λειτουργεί «με κύριο άξονα την κριτική θεωρία, την πολιτική φιλοσοφία, τον κριτικό ακτιβισμό και τη σχέση τέχνης και πολιτικής» (Kontrapunkt 2021).

Την ίδια στιγμή, όμως, το έργο παρεμβαίνει στην καθημερινότητα θέτοντας ερωτήματα σημαντικά για τον ίδιο τον καλλιτέχνη αλλά «και για την κοινωνία» (Igor Toševski, προσωπική επικοινωνία, 2020). Το κεντρικό ζήτημα που απασχόλησε τις *Περιοχές* ήταν το όριο: οτιδήποτε διέσχιζε ή περικλειόταν από τη λεπτή διαχωριστική γραμμή και λάμβανε χώρα εντός των εφήμερων αυτών χώρων –ένα αντικείμενο, μια δράση ή ένας ίσκιος– αυτόματα ανακηρύσσόταν ως τέχνη (Toshevski 2005). Οι παρεμβάσεις του Toševski, επιδιώκοντας να «απελευθερώσουν» προσωρινά δημόσιους χώρους από τις εκάστοτε νοηματοδοτήσεις τους και να μετατρέψουν τις/τους περαστικές/-ους σε δυνάμει καλλιτέχνιδες/-ες (Poposki 2011, 6), ασκούσαν θεσμική κριτική.⁵⁷⁴ Εκτός από τα όρια μεταξύ τέχνης και καθημερινότητας, όμως, οι *Ελεύθερες Περιοχές* έθεταν υπό διερώτηση και άλλου είδους όρια: μεταξύ δημόσιας και ιδιωτικής σφαίρας, δημόσιου και θεσμικού χώρου, μεταξύ ταυτοτήτων και γεωγραφικών περιοχών (Igor Toševski, προσωπική επικοινωνία, 2020· Toshevski στο Blackwood 2016, 185). Προβληματοποιούσαν, ακόμη, τον σφετερισμό των δημόσιων χώρων, τις ιδιωτικοποιήσεις και την ανεξέλεγκτη δόμηση στα μετασοσιαλιστικά Σκόπια (Blackwood 2016· Dabović Pejović 2018· Gelevski 2005· Janchevski 2016) και διερευνούσαν την ιδέα των συνόρων ως ιδεολογικών κατασκευών.

Την περίοδο, άλλωστε, που ξεκίνησε η συγκεκριμένη δουλειά (2004), η μετασοσιαλιστική χάραξη ορίων τόσο γεωγραφικών όσο και σε ό,τι αφορά την ιδεολογική περιχαράκωση σε εθνοτικές και θρησκευτικές ταυτότητες (Poposki 2011) ήταν επίπονα πρόσφατη (Blackwood, Kovacevska, και Toshevski 2017· Gelevski 2005). Σε αυτά τα όρια υπεισέρχονταν επίσης οι διαχωριστικές γραμμές μεταξύ της τρέχουσας γεωπολιτικής θέσης των μετασοσιαλιστικών χωρών και του ονείρου της ευρωπαϊκής ένταξης. Ο εφήμερος χαρακτήρας των *Ελεύθερων Περιοχών* και η ευκολία με την οποία εισέρχεται καμία/-είς εντός τους συχνά χωρίς να το αντιλαμβάνεται, θα μπορούσαν να αποτελέσουν αφορμή και για συλλογισμό γύρω από το κράτος όχι ως αιώνια και υπερβατική οντότητα, αλλά ως κατασκευή μέσα σε συγκεκριμένες συγκυρίες (βλ. Dabović Pejović 2018).

Τέλος, η διαδικτυακή δι' αλληλογραφίας συνέντευξη που είχα με τον καλλιτέχνη το 2020 σε συνθήκες καραντίνας λόγω της πανδημίας, καθιστούσε το έργο, κατά τη γνώμη μου, εκ νέου επίκαιρο για στοχασμό επίσης γύρω από τις συνθήκες ασφάλειας και επισφάλειας, φόβου⁵⁷⁵ και προστασίας, περιορισμών, αυτοπεριορισμών και ελευθερίας, καθώς και

⁵⁷⁴ Στόχος τόσο της ατομικής του δουλειάς όσο και στο πλαίσιο της συνεργασίας του με την KOOPERACIJA, η οποία εξέθετε, όπως εξέτασα, εκτός ιδιωτικών και δημόσιων θεσμών της τέχνης (βλ. κεφ. 3).

⁵⁷⁵ Για μια εμπειρία των *Περιοχών* που αφορά το αίσθημα του φόβου σε άλλο πλαίσιο βλ. και de De Boever 2006, 153–54, στο Janchevski 2016.

απεδαφικοποίησης της επικοινωνίας καλλιτέχνιδων/-ών-κοινού που απασχόλησαν σε μεγάλο βαθμό το 2020 την τέχνη και ευρύτερα τις/τους κατοίκους των δύο πόλεων.

Έχοντας προσφέρει ένα γενικότερο πλαίσιο κατανόησης των *Περιοχών*, επανέρχομαι στο ενδιαφέρον του παρόντος κεφαλαίου γύρω από διαφιλονικούμενους χώρους στις δύο πόλεις. Το 2009, ανακοινώθηκε η ανέγερση μιας ορθόδοξης εκκλησίας στην κεντρική πλατεία των Σκοπίων, *Makedonija*, στο σημείο όπου υπήρχε στο παρελθόν ναός των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης.⁵⁷⁶ Η ανακοίνωση αυτή αποτελεί το πρώτο δείγμα του Skorje 2014.⁵⁷⁷ Η αιτιολογία της απόφασης ήταν πως κάθε ευρωπαϊκή πρωτεύουσα έχει τον καθεδρικό της (Poposki 2011). Αυτή η νοηματοδότηση προοικονομούσε τη μεταμόρφωση της πόλης μέσα από αναφορές στο μπαρόκ και τον νεοκλασικισμό λίγα χρόνια αργότερα, στο πλαίσιο του Skorje 2014. Η ιδέα να χτιστεί ορθόδοξος «καθεδρικός» ναός στο κεντρικότερο σημείο της πόλης, και μάλιστα με κρατικά έξοδα, προξένησε τις έντονες αντιδράσεις της Ισλαμικής Θρησκευτικής Κοινότητας [Islamska Verska Zaednica]⁵⁷⁸ αλλά και πολιτικών κομμάτων και μουσουλμανικών ΜΚΟ (Marusic 2010).⁵⁷⁹ Την ίδια στιγμή, η ανακοίνωση αποτελεί σημείο-σταθμό για τη γέννηση της μαζικής αντίδρασης στο Skorje 2014, η οποία κορυφώθηκε αρκετά χρόνια αργότερα με τη λεγόμενη «Πολύχρωμη Επανάσταση» (2016). Στις 28 Μαρτίου 2009, σε διαμαρτυρία στην πλατεία ενάντια στην ανέγερση του ναού συμμετείχαν η ομάδα φοιτητριών/-τών της Αρχιτεκτονικής Σχολής *Prva Arhi Brigada* [Πρώτη Αρχι(τεκτονική)-Ταξιαρχία], καθώς και ανεξάρτητα υποκείμενα, κάποια ανάμεσα στα οποία θα συνιστούσαν στη συνέχεια την ιδιαίτερα ενεργή στις μετέπειτα διαμαρτυρίες ΜΚΟ *Ploštad Sloboda* [Πλατεία Ελευθερίας] (Çavolli 2012).

Εκτός από τις λίγες εκατοντάδες των διαμαρτυρόμενων, στην πλατεία συγκεντρώθηκαν, επίσης, πάνω από χίλια άτομα σε μια αντισυγκέντρωση υπεράσπισης του

⁵⁷⁶ Οι αρμόδιες αρχές αποφάσισαν να παραχωρήσουν τη γη στην Εκκλησία, έτσι ώστε να παρουσιάζεται εκείνη ως η επενδύτρια και εντολέας του έργου με στόχο να καταπραϊνθούν οι αντιδράσεις, με αντίθετο, όμως, αποτέλεσμα (Marusic 2012b). Ο ναός τελικά χτίστηκε σε κοντινή απόσταση από το προαποφασισμένο σημείο.

⁵⁷⁷ Πριν αυτό επίσημα δημοσιοποιηθεί. Ο ναός εμφανίζεται σε μετέπειτα video που παρουσιάζει το όραμα του προγράμματος. <https://www.youtube.com/watch?v=iybmt-iLysU&t=301s> (ημερομηνία πρόσβασης 11/01/2023).

⁵⁷⁸ Οργάνωση με διοικητικό συμβούλιο που εκπροσωπεί την ισλαμική κοινότητα στη Β. Μακεδονία, ενώ κατά τα χρόνια του σοσιαλισμού αποτελούσε αναπόσπαστο τμήμα της Γιουγκοσλαβικής Ισλαμικής Κοινότητας.

⁵⁷⁹ Πόσο μάλλον όταν, μετά τη Σέρβικη κατάκτηση της πόλης (1913), είχε κατεδαφιστεί στην ίδια πλατεία το τζαμί *Burmali*, στο πλαίσιο του «εξευρωπαϊσμού» και της αποϊσλαμοποίησής της. Το 2009, η εκ νέου ανέγερσή του αποτελούσε αναπάντητο αίτημα της μουσουλμανικής κοινότητας. Χριστιανικοί και ισλαμικοί ναοί έχουν συνυπάρξει για αιώνες στην περιοχή, ωστόσο, ο πολλαπλασιασμός τους μετά τις εντάσεις του 2001, λειτουργεί σε μεγάλο βαθμό ως μέσο «μαρκαρίσματος» περιοχών (Sekulovski 2018, βλ. και κεφ. 3) – μια έκφραση των εθνικών και θρησκευτικών συνόρων γύρω από τα οποία προσκαλούν σε σκέψη οι *Περιοχές* του Toševski.

ναού.⁵⁸⁰ Τα συμμετέχοντα υποκείμενα τραγουδούσαν εκκλησιαστικούς ύμνους, θρησκευτικά και πατριωτικά τραγούδια, ενώ κρατούσαν θρησκευτικά λάβαρα και εικόνες, σταυρούς, πλακάτ και πανό με συνθήματα, εθνικές σημαίες και άλλες με τον δικέφαλο αετό (έμβλημα της δυναστείας των Παλαιολόγων, στους οποίους θα αφιερωνόταν ο ναός). Την αισθητική αυτή θα ανακαλούσαν αργότερα τα πορτρέτα του VMRO-DPMNE στο μέγαρο Tatarčev, καταδεικνύοντας τη σύνδεση πολιτικού-αισθητικού (κεφ. 5).⁵⁸¹ Επιτέθηκαν, τέλος, στα διαμαρτυρόμενα άτομα, εκδιώκοντάς τα από την πλατεία.

Μέσα από τα γεγονότα, η κεντρική πλατεία της πόλης, το συμβολικό και γεωγραφικό της κέντρο, αναδεικνύεται ως ένας πολλαπλά διεκδικούμενος χώρος που παράγεται μέσα από συγκρούσεις, αντιφάσεις, συμφωνίες ή συναινέσεις μεταξύ διαφορετικών δρώντων υποκειμένων και επιδιώξεων (Véron 2015· Γιαννακόπουλος και Γιαννιτσιώτης 2010). Κρατικές και εκκλησιαστικές βλέψεις για την κατασκευή του ναού, βλέψεις της μουσουλμανικής κοινότητας, διαμαρτυρίες φοιτητριών/-τών αρχιτεκτονικής και άλλων κατοίκων με τις μεταξύ τους διαφωνίες (Çavolli 2012), και, τέλος, η επίθεση της αντισυγκέντρωσης συνέθεταν την πλατεία ως έναν πολλαπλά διεκδικούμενο χώρο στην πόλη. Ο Toševski έκρινε πως το σημείο όπου είχε αποφασιστεί να χτιστεί ο ναός, η «πιο στιγματισμένη τοποθεσία» της πόλης εκείνη την περίοδο (Igor Toševski, προσωπική επικοινωνία, 2020), αποτελούσε το κατάλληλο έδαφος για μια τοποειδή, αυτή τη φορά, *Ελεύθερη περιοχή* (Blackwood 2018).

Η ευκαιρία δόθηκε λίγους μήνες μετά τα γεγονότα, με τη συμμετοχή του στην ομαδική έκθεση *The World Within 2* σε επιμέλεια της Elena Veljanovska. Την έκθεση οργάνωνε το παρακείμενο Μουσείο της Πόλης των Σκοπίων με χρηματοδότηση της Γερμανικής Πρεσβείας. Σε αντίθεση με τις παρεμβάσεις των Κοπίτα και Φοίβη, οι *Ελεύθερες Περιοχές* παρουσιάζονταν στο πλαίσιο εκθέσεων και με θεσμική άδεια και υποστήριξη. Έτσι, ο καλλιτέχνης σε συνεργασία με την επιμελήτρια συνέταξαν αίτηση προς τον Δήμο,⁵⁸² που αδειοδοτήθηκε γραπτά μια μέρα πριν την έκθεση. Αργά το βράδυ της ίδιας μέρας και έχοντας ενημερώσει σχετικά την αστυνομία, ο Toševski εμφανίστηκε στην πλατεία με έναν κουβά κίτρινο πλαστικό χρώμα και ένα ρολό. Σε λιγότερο από τριάντα λεπτά, στο σημείο όπου θα

⁵⁸⁰ Ο λόγος της πολυάριθμης παρουσίας τους ήταν πως είχε ανακοινωθεί σε μπλογκ και σε δημοφιλή φιλοκυβερνητική τηλεοπτική εκπομπή ότι τη διαμαρτυρία διοργάνωνε «μια ομάδα αντίχριστων και ομοφυλόφιλων» (Çavolli 2012· Ignatova 2009· Jana Jakimovska, προσωπική επικοινωνία, 2018).

⁵⁸¹ Εικόνες: <http://www.mpc.org.mk/svetaktuelno.asp?id=3624> (ημερομηνία πρόσβασης 11/01/2023).

⁵⁸² Περιλάμβανε την περιγραφή των *Ελεύθερων Περιοχών* και της ιδέας (κόνσεπτ) πίσω από αυτές, εικόνες των *Περιοχών*, ένα γράμμα εκδήλωσης ενδιαφέροντος και έναν χάρτη της πόλης που υποδείκνυε την ακριβή τοποθεσία όπου θα γινόταν η παρέμβαση (Igor Toševski, προσωπική επικοινωνία, 2020).

υψωνόταν η εκκλησία, είχε βάψει, υπό την επίβλεψη ενός αστυνομικού, μια ακόμα περιοχή, αυτή τη φορά σε σχήμα ελληνικού σταυρού (Blackwood 2018· Igor Toševski, προσωπική επικοινωνία, 2020).⁵⁸³

Όπως και με τις υπόλοιπες *Περιοχές*, ο καλλιτέχνης δεν θέλησε να πάρει μια σαφή, ακτιβιστική θέση με το έργο του, ή να συνδεθεί με κάποια συγκεκριμένη πολιτική ατζέντα από εκείνες που διεκδικούσαν την πλατεία. Κάτι τέτοιο μάλλον θα οδηγούσε στην επιβεβαίωση των ήδη υπαρχουσών θέσεων (Toshevski στο Blackwood 2016, 191). Αντίθετα, τον ενδιέφερε η πρόκληση διαλόγου. Η *Ελεύθερη Περιοχή* του 2009 δεν ήταν, άλλωστε, μια ανοιχτή διαμαρτυρία ενάντια στο πρόγραμμα Skorje 2014, αλλά, όπως και οι προηγούμενες, αφορούσε την «ιδιοκτησία του δημόσιου χώρου» και «τη διχαστική χρήση της θρησκείας και της εθνότητας ως μέσο ελέγχου» (Toševski στο Blackwood 2018, 148).

Ο Toševski είχε χαρακτηρίσει στο παρελθόν τις *Ελεύθερες Περιοχές* ως «παγίδες», μέσα στις οποίες οτιδήποτε μετατρέπεται σε τέχνη (Toshevski 2005), μια θέση παραπλήσια και με την προσέγγιση του Gell. Το 2009, ο *Κίτρινος Σταυρός* αποτέλεσε, πράγματι, ένα είδος παγίδας, αυτή τη φορά, όμως, με αναπάντεχο για τον καλλιτέχνη τρόπο και αποτελέσματα. Την επόμενη μέρα, η εικόνα του *Κίτρινου σταυρού* προβαλλόταν ως τηλεοπτική είδηση, συνοδευόμενη από διάφορες υποθέσεις (Toshevski στο Blackwood 2016), στις οποίες επαναλαμβανόταν η λέξη *πρόκληση* [provokacija]. Άτομα της Plošad Sloboda είχαν υποθέσει και διαδώσει ότι επρόκειτο για «βίαιη παρέμβαση» [siledžiska intervencija] εκ μέρους της εκκλησίας (Dimoska και Frangovska 2009). Την ίδια στιγμή, η ίδια η Εκκλησία, ο Δήμος και η Δημόσια εταιρεία δρόμων [Uluci i patešta] δήλωναν ότι δεν γνώριζαν τίποτα, παρά την έκδοση της άδειας και τη δημόσια τηλεοπτική προβολή της επικείμενης έκθεσης κατά το προηγούμενο διάστημα (Igor Toševski, προσωπική επικοινωνία, 2020). Εν τέλει, λόγω του θορύβου που προκλήθηκε, και καθώς δεν υπήρχε ακόμα καμία επίσημη πληροφορία για τις προθέσεις πίσω από την παρέμβαση, η Δημόσια εταιρεία δρόμων έλαβε εντολή από «τις αρχές» να σβήσει την κίτρινη γραμμή καλύπτοντάς τη με μαύρο χρώμα. Η ενημέρωση εκ μέρους της διοργάνωσης πως επρόκειτο για αδειοδοτημένο έργο τέχνης ήρθε αργά, αποτυγχάνοντας να αποτρέψει τις εξελίξεις (Toshevski στο Blackwood 2016).

⁵⁸³ Το σύμβολο παραπέμπει όχι μόνο στη θρησκευτική λειτουργία του επικείμενου κτίσματος αλλά και σε μία από τις συνήθειες αναφορές του καλλιτέχνη, τον σουπρεματιστικό μαύρο σταυρό του Malevič. Οι *Ελεύθερες Περιοχές*, δανειζόμενες τη «γλώσσα του ουτοπικού [αφηρημένου] μοντερνισμού» (Blackwood 2016, 58) και της Ρωσικής πρωτοπορίας, δανείζονται το ουτοπικό τους αίτημα (Igor Toševski, προσωπική επικοινωνία, 2020· βλ. και Gelevski 2005).

Οι εικόνες από τη λογοκρισία του *Κίτρινου Σταυρού* είναι ιδιαίτερα γόνιμες για σκέψη αναφορικά με πτυχές του ίδιου του έργου, καθώς και με τις προεκτάσεις του στη σύγχρονη κοινωνία της Β. Μακεδονίας. Καταρχήν, οι υπάλληλοι του δήμου τοποθέτησαν πορτοκαλί κώνους σήμανσης γύρω από την περιοχή πριν προβούν στην επαναβαφή της. Σηματοδότησαν, έτσι, μια *ελεγχόμενη περιοχή* που περικύκλωνε την *Ελεύθερη Περιοχή* του Τοševski κατά έναν απρογραμματίστα ειρωνικό και συμβολικό τρόπο, όχι μονάχα σε ό,τι αφορά τον τίτλο του έργου και τα ζητήματα ορίων και ελέγχου που έθιγε ολόκληρη η σειρά, αλλά επίσης σε ό,τι αφορά την τροπή που θα έπαιρναν τα πράγματα στη σύγχρονη καλλιτεχνική σκηνή στα Σκόπια το επόμενο διάστημα: η σύγχρονη κριτική τέχνη πρακτικά θα αποκλειόταν από τους θεσμούς, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις θα λογοκρινόταν με τρόπους αντίστοιχους όπως το έργο του Τοševski (βλ. Blackwood 2018).⁵⁸⁴ Μια ακόμα πτυχή της ιδιότυπης αυτής μορφής λογοκρισίας υπήρξε το γεγονός ότι οι υπάλληλοι του δήμου, καθώς διέγραφαν το έργο, την ίδια στιγμή συμμετείχαν σε αυτό (Poposki 2011), αφού οτιδήποτε συμβαίνει εντός των ορίων των *Ελεύθερων Περιοχών*, αυτόματα θεωρείται καλλιτεχνικό έργο. Μάλιστα, καθώς επικάλυπταν την κίτρινη γραμμή με μαύρο χρώμα, οι υπάλληλοι μετέτρεπαν και τον κίτρινο σταυρό σε μαύρο (Igor Toševski, προσωπική επικοινωνία, 2020), ενισχύοντας, άθελά τους, τις διασυνδέσεις του με τον σουπρεματιστικό σταυρό του Malevič και την ουτοπική διάσταση της δουλειάς του.

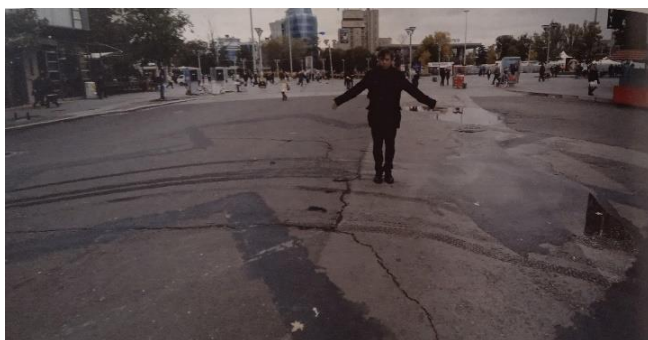
Εικόνα 47: Ο *Κίτρινος Σταυρός* κατά τη διάρκεια του σβησίματός του



Σημείωση: © Igor Toševski, εικόνα από το Toševski 2016, 40.

⁵⁸⁴ Βλ. και την εκστρατεία «αποσωροποίησης» [desorosization] του 2017 (κεφ. 3). <https://birn.eu.com/uncategorized/smear-campaign-targets-birn-journalists-in-macedonia/> (ημερομηνία πρόσβασης 22.08/2022).

Εικόνα 48: Ο Κίτρινος Σταυρός μετά από το σβήσημό του.



Σημείωση: © Igor Toševski, εικόνα από το Toshevski 2016, 20. Ακριβώς πίσω από τον καλλιτέχνη, που στέκεται στη μέση της εικόνας, φαίνεται το GTC, τη θέα και την πρόσβαση προς το οποίο θα απέκλειε ο ναός.

Η όλη διαδικασία υπήρξε επίσης ενδεικτική σε ό,τι αφορά τις πρακτικές λογοκρισίας της τέχνης στα Σκόπια: αυτή συχνά δεν συνίστανται σε μια αυταρχική απαγόρευση των έργων με νομικές συνέπειες για τις/τους δημιουργούς, αλλά, παρότι τις περισσότερες φορές τα έργα έχουν λάβει την άδεια εγκατάστασης στον δημόσιο χώρο, εν τέλει αφαιρούνται, λογοκρίνονται ή καταστρέφονται με εντολές κυβερνητικών υπαλλήλων που παραμένουν ανώνυμες/-οι, γεγονός που παρεμποδίζει τη «δημοκρατική λογοδοσία» [democratic accountability]. Ο Blackwood χαρακτηρίζει το είδος αυτό της λογοκρισίας που παρατηρεί στα Σκόπια ως «λαθραία λογοκρισία» [censorship by stealth] (Blackwood 2018, 137).⁵⁸⁵ Παρά την «παγίδευση» διαφορετικών υποκειμένων και φορέων (ΜΜΕ, εκπροσώπων της ΜΚΟ Ploštad Sloboda και των αρχών) από το έργο, όλα όσα είχαν συμβεί «δεν έμοιαζαν με νίκη» σύμφωνα με τον καλλιτέχνη (Igor Toševski, προσωπική επικοινωνία, 2020). Η καταστροφή, όπως την αντιλαμβάνεται, του έργου του, την οποία βίωσε «σαν σωματική επίθεση», θα μπορούσε να δράσει αποθαρρυντικά ως προς την ελεύθερη έκφραση και συμμετοχή καλλιτεχνιδων/-ών στη δημόσια σφαίρα (Toshevski στο Blackwood 2016, 191). Επιπλέον, μετά τη διασκέδαση της προσοχής που η όλη σύγχυση είχε προκαλέσει στα μέσα ενημέρωσης δεν ακολούθησε, όπως υποστηρίζει, ο γόνιμος δημόσιος διάλογος που ήλπιζε να ανοίξει σε σχέση με τον δημόσιο χώρο στα Σκόπια με αφορμή το έργο. Δήλωσε πληγωμένος από την έλλειψη, όπως την αντιλήφθηκε, σοβαρής υποστήριξης από το Μουσείο της Πόλης των Σκοπίων, την οργανωτική ομάδα της έκθεσης, συναδέλφους του και κριτικούς τέχνης

⁵⁸⁵ Η ελευθερία της τέχνης είναι συνταγματικά κατοχυρωμένη στη μεταπολιτευτική Ελλάδα. Συγκρούεται, ωστόσο, με άλλα συνταγματικά δικαιώματα, περιπλέκοντας τα πράγματα σε περιπτώσεις μεθυστερης λογοκρισίας, που είναι και η συνήθης μορφή λογοκρισίας στη χώρα και συμβαίνει μετά από επώνυμες συνήθως καταγγελίες. Υπάρχουν επίσης περιπτώσεις αυτολογοκρισίας καλλιτεχνικών θεσμών και καλλιτεχνιδων/-ών υπό την απειλή του βανδαλισμού του έργου τους ή του ξεσπάσματος σκανδάλου (βλ. πληθώρα περιστατικών στα: Πετσίνη και Χριστόπουλος, χ.χ.: Τσίχλα 2018).

και συμπλήρωσε πως η σιωπή τους «ήταν (και παραμένει) η πραγματική συνθήκη της κοινής γνώμης» στη χώρα (Igor Toševski, προσωπική επικοινωνία, 2020).⁵⁸⁶ Μέσα από αυτό το παράδειγμα, η σιωπή,⁵⁸⁷ η αδράνεια και η αποφυγή ευθυνών, ζητήματα που ανακύπτουν συχνά στην έρευνά μου στα Σκόπια, δεν αποτελούν, τελικά, μονάχα γνώρισμα (ή στρατηγική) του κράτους αλλά αφορούν και τους τρόπους που κινούνται επίσης οι πολίτισσες/-ες.

Παρά αφενός την απαισιόδοξη προσέγγιση του Blackwood σε ό,τι αφορά τη λογοκρισία στη χώρα,⁵⁸⁸ και αφετέρου την απογοήτευση του ίδιου του Toševski από το πώς εξελίχθηκαν τα γεγονότα γύρω από τον *Κίτρινο Σταυρό*, προσωπικά θεωρώ το έργο ως σημείο αναφοράς για τη συζήτηση γύρω από τη σύγχρονη τέχνη στα Σκόπια. Άλλωστε, μνημονεύεται συχνά, τόσο από συνομιλήτριες/-τές μου στο πεδίο, όσο και στη βιβλιογραφία.⁵⁸⁹ Οι εικόνες από τη «διόρθωση» που πραγματοποίησαν οι υπάλληλοι του δήμου με παρέπεμψαν στην αντίληψη της Χαβιαρά (2015a) για την πόλη ως ένα κείμενο υπό επιμέλεια, όπου νέα γραψίματα συμπληρώνουν, συνδιαλέγονται ή «διορθώνουν» άλλα. Ο Blackwood (2018, 137) επίσης κάνει λόγο για «διαγραφή και σβήσιμο» [deletion and erasure] στην περίπτωση του *Κίτρινου Σταυρού*. Μπορεί αυτός να μην ήταν ο διάλογος που επιθυμούσε ο καλλιτέχνης, ωστόσο αποτελεί μια μορφή διαλόγου με τα δικά της νοήματα. Καταρχήν, φώτισε τους τρόπους με τους οποίους συνδιαλέγονται συχνά οι αρχές με πολίτισσες/-ες και που αντιμετωπίζουν τη διαφωνία, καθώς και την αποφυγή ανάληψης ευθύνης ως έναν συνήθη τρόπο λειτουργίας των αρχών, αλλά και ενίοτε των θεσμών της τέχνης. Επιπλέον, το γεγονός ότι οι αρχές προέβησαν στην άμεση συγκάλυψη του έργου, πριν ελέγξουν περί τίνος επρόκειτο, αναδεικνύει τη δύναμη της τέχνης και ιδιαίτερα αυτή που έχουν ορισμένα καλλιτεχνικά έργα, υπό συγκεκριμένες συνθήκες, να διαταράσσουν τη δημόσια τάξη, τις βεβαιότητες ή τα ηγεμονικά αισθητικά καθεστάτα.⁵⁹⁰

Ακόμη, η λογοκρισία του συνέβαλε, κατά τη γνώμη μου, στη διαμόρφωση, κατά το επόμενο διάστημα, κάθε άλλο παρά αδρανών στάσεων σε σχέση με την τέχνη: σε αντίθεση

⁵⁸⁶ Βλ. και Blackwood 2018 για την έλλειψη υποστήριξης των καλλιτεχνικών θεσμών προς τις/τους καλλιτέχνιδες/-ες με αφορμή παρόμοια περιστατικά.

⁵⁸⁷ Συχνά, ακούω, σε σχετικές συζητήσεις, τη λέξη «molk», που σημαίνει «σιωπή», με αρνητικό πρόσημο, τσιμουδιά. *Molk za* [Σιωπή για], ήταν επίσης ο τίτλος μίας από τις εκθέσεις στις οποίες προσκλήθηκα να συμμετάσχω το 2019, μια ακόμη ένδειξη της ανησυχίας της καλλιτεχνικής σκηνής γύρω από αυτού του είδους τη σιωπή, την αποφυγή δημόσιας τοποθέτησης για όσα συμβαίνουν.

⁵⁸⁸ Συμπεραίνει πως στις σύγχρονες συνθήκες στη χώρα «έργα όπως αυτό έχουν το αποτέλεσμα να κλείνουν, παρά να ανοίγουν τον διάλογο γύρω από δύσκολα θέματα» (Blackwood 2018).

⁵⁸⁹ Βλ. ενδεικτικά: Blackwood 2016· 2018· Poposki 2011· Gakina στο Vilić 2010.

⁵⁹⁰ Βλ. και την παραλίγο λογοκρισία της έκθεσης του ζωγράφου Γιώργου Μπουζιάνη την Αθήνα το 1949 διότι οι αρχές, αδυνατώντας να κατατάξουν το ύφος των έργων του σε κάποιο καλλιτεχνικό ρεύμα, το έκριναν ως επικίνδυνο για τη δημόσια τάξη (Τσίγλα 2018).

με τη σιωπή που ακολούθησε (σύμφωνα με τον καλλιτέχνη) την αφαίρεση της *Περιοχής* του 2009, οι OPA, των οποίων το καλλιτεχνικό έργο επίσης λογοκρίθηκε με παρόμοιο τρόπο το 2012, υποστήριξαν ότι η λογοκρισία προκάλεσε, τελικά, *μεγαλύτερη* ευαισθητοποίηση γύρω από μήνυμα που ήθελαν να επικοινωνήσουν (βλ. και Forty και Küchler 2001). Η υποστήριξη που έλαβαν οφειλόταν, κατά τη γνώμη τους, στην κοινή απειλή κατά της ελευθερίας του λόγου που αντιμετώπιζαν οι ίδιες οι ομάδες, τα μέσα ενημέρωσης και οι καλλιτέχνιδες/-ες που τους υποστήριζαν (Blackwood 2020). Έχει σημασία, όπως πιστεύω, ότι το έργο τους έλαβε χώρα μετά από εκείνο του Τοševski. Το 2012, έχει πλέον γίνει σαφής η δυσμενής και επαπειλούμενη θέση της σύγχρονης κριτικής τέχνης στα Σκόπια, δείγμα της οποίας είχε υπάρξει και η λογοκρισία του *Κίτρινου Σταυρού*.

Όπως και οι υπογραμμίσεις των Φοίβη και Κοπίτα στα σπασμένα μάρμαρα, η κίτρινη γραμμή του Τοševski επισημαίνει (και μνημονεύει εφήμερα κι αυτή, όπως και οι δύο παρεμβάσεις στην Αθήνα) στον ίδιο τον δημόσιο χώρο κάτι σημαντικό για τη σύγχρονη ιστορία της πόλης. Εδώ δεν πρόκειται συγκεκριμένα μόνο για εξεγέρσεις αλλά, ευρύτερα, για τη διαχρονικά πολλαπλή διεκδίκηση του δημόσιου χώρου στα Σκόπια. Όταν, μάλιστα, ο *Κίτρινος σταυρός* καλύπτεται από τους υπαλλήλους της Δημόσιας εταιρείας δρόμων με μαύρο χρώμα, αναδεικνύει τον ίδιο τον χώρο της τέχνης ως διαφιλονικούμενο.

Γ.2. Πολύχρωμη Επανάσταση

Μετά τις διαδηλώσεις του 2009, η δολοφονία ενός νεαρού άνδρα⁵⁹¹ από αστυνομικό το 2011, κατά τη διάρκεια των πανηγυρισμών για την εκλογή του VMRO-DPMNE, καθώς και η προσπάθεια συγκάλυψής της, επίσης ενεργοποίησαν διαμαρτυρίες. Σε πείσμα της γενικότερης αντίληψης περί πολιτικής «απάθειας» των κατοίκων, αλλά και της προηγούμενης μικρής συμμετοχής σε διαδηλώσεις,⁵⁹² μεταξύ 2014-2016 έλαβαν χώρα

⁵⁹¹ Πρόκειται για τον εικοσιδύαχρονο Martin Nešovski.

⁵⁹² Λόγω του ότι τα δίκτυα και οι ομάδες εστίαζαν σε συζητήσεις, ενημέρωση των κατοίκων και μικρού μεγέθους ακτιβιστικές παρεμβάσεις, καλλιτεχνικές δράσεις και διαμαρτυρίες (Mattioli 2014a· Staletonić και Pollozhani 2022). Επίσης, λόγω της ευρύτερης καχυποψίας και της δυσπιστίας ως προς το ότι τα πράγματα μπορούν να αλλάξουν, του φόβου για αντίποινα (π.χ. απώλεια εργασίας, (Véron 2017), καθώς και μιας σειράς πολιτικών εξελίξεων από τα τέλη της δεκαετίας του 2000 που επέτρεψαν την αύξηση του αυταρχισμού και την ενδυνάμωση του VMRO-DPMNE σε θεσμικό και συμβολικό επίπεδο (Gjuzelov και Hadjievaska 2020): εξασφάλιση κυβερνητικού ελέγχου των MME και συγκέντρωση πολλαπλών εξουσιών στο κράτος και τον πρωθυπουργό σε ένα ολοένα και λιγότερο δημοκρατικό περιβάλλον [μετάβαση από εκλογική δημοκρατία [electoral democracy] σε εκλογική απολυταρχία [electoral autocracy] (Bieber 2020· Papada κ.ά. 2023· Staletonić και Pollozhani 2022). Βλ. και αντίστοιχες μεταβολές που οδήγησαν το 2022 στην υποβάθμιση της Ελλάδας από «φιλελεύθερη» σε «εκλογική δημοκρατία» (Papada κ.ά. 2023), έναν τύπο διακυβέρνησης που ως πρόσφατα χαρακτήριζε τις χώρες των Δυτικών Βαλκανίων (Bieber 2020)]. Ο Janev (2017) αποδίδει τη στασιμότητα και τη μη ανάληψη δράσης όχι μόνο στο κυβερνών κόμμα αλλά και στα επιμέρους εθνοτικά κόμματα που επωφελούνται από τον εθνοτικό διαχωρισμό εντός του μετασοσιαλιστικού εθνοκρατικού συστήματος (βλ. Risteski 2016· Véron 2015). Αντίστοιχα, η εθνογραφική έρευνα της Κόφτη στη γειτονική και

ολοένα και περισσότερο μαζικά διαμαρτυρίες (Mattioli 2014a· Staletonić και Pollozhani 2022· Stefanovski 2021) για πληθώρα λόγων: εθνοκεντρική, αυταρχική διακυβέρνηση, κυβερνητική διαφθορά, αστυνομική βία, επαχθής φορολογία, άνοδος των τιμών (εν προκειμένω του ηλεκτρικού ρεύματος), νεοφιλελεύθερες μεταρρυθμίσεις στην εκπαίδευση (βλ. Risteski 2018), την υγεία και άλλους τομείς (Stojadinović 2018) αλλά και διακρίσεις απέναντι στη ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητα και τις σεξεργάτριες. Σημαντικό ρόλο έπαιξαν αλληλένδετες με τα παραπάνω πτυχές του Skorje 2014: τα υπέρογκα ποσά που ξοδεύτηκαν, η αδιαφάνεια στη λήψη σχετικών αποφάσεων, ο σφετερισμός του δημόσιου χώρου, καθώς και η συμβολή του προγράμματος στην επιβολή της εθνοκεντρικής (σλαβο)μακεδονικής, ορθόδοξης, πατριαρχικής κυβερνητικής ιδεολογίας (Janev 2017· Staletonić και Pollozhani 2022) (βλ. κεφ. 3).

Οι λεγόμενες «βόμβες», υποκλοπές τηλεφωνικών συνομιλιών εκ μέρους της κυβέρνησης που ήρθαν στο φως της δημοσιότητας από την αντιπολίτευση το 2015, επιβεβαίωσαν τις υποψίες για κυβερνητική διαφθορά.⁵⁹³ Παρά τη λαϊκή και διεθνή πίεση αλλά και τις σχετικές διακομματικές αποφάσεις που είχαν παρθεί με τη διαμεσολάβηση ΕΕ και ΗΠΑ (συμφωνία του Pržino, Απρίλιος 2015, Stefanovski 2021), ο πρόεδρος της χώρας παραχώρησε αμνηστία σε εμπλεκόμενα κυβερνητικά στελέχη παραβλέποντας τις δικαστικές διαδικασίες, με πρόσχημα την «εθνική συμφιλίωση».

Με αφορμή την αμνήστευση, ξέσπασε μια σειρά καθημερινών, μαζικών κινητοποιήσεων μεταξύ Απριλίου και Ιουλίου 2016, στις οποίες συμμετείχαν ανεξάρτητες πολίτισσες/-ες, ΜΚΟ και μέλη πολιτικών παρατάξεων. Οι δράσεις αυτές συνιστούν τη λεγόμενη «Πολύχρωμη Επανάσταση» [šarena revolucija]. Χαρακτηριστική για τις κινητοποιήσεις υπήρξε η μαζική εκσφενδόνιση χρώματος (ενίστε ανακατεμένου με τσιμεντοκονία για να μην αφαιρείται εύκολα) επάνω στα λευκά ιστορικιστικά κτίρια, τις προσόψεις και τα γλυπτά του Skorje 2014, η οποία «λέρωνε» βεβηλώνοντας τη λευκή, αποστειρωμένη εικόνα της πόλης που κατασκεύαζε το πρόγραμμα (Amygdalou 2018· Risteski 2018). Το χρώμα, χάρη στην επιμολυντική, αλλοιωτική ιδιότητα της κολλώδους υφής του (Ahmed 2014· Douglas [1966] 2005), λειτούργησε ως ένα είδος όπλου.⁵⁹⁴

πρώην σοσιαλιστική Βουλγαρία, αναδεικνύει τον συνδυασμό αντικομμουνισμού και διάχυτης απογοήτευσης από την οικονομία της αγοράς ως σημαντικό λόγο για την αποχή από τις όποιες διαμαρτυρίες (Kofci 2018).

⁵⁹³ Πρόκειται για ένα φαινόμενο που απασχόλησε τη δημόσια σφαίρα και στην Ελλάδα μετά το πέρας της έρευνάς μου, μάλιστα με αλληλένδετες εξελίξεις δύο χώρες. Βλ. περισσότερα σε έρευνα από δημοσιογράφους και από τις δύο χώρες γύρω από το λογισμικό παρακολούθησης Predator (Τσβέτκοφσκα κ.ά. 2023).

⁵⁹⁴ Στην Αθήνα, χρώματα έχουν επίσης χρησιμοποιηθεί ως όπλο: εναντίον αστυνομικών σε πορείες –με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον λουσμένο σε ροζ χρώμα ειδικό φρουρό– ενώ ακόμα και το εφήμερο γκλίτερ

Χρησιμοποιήθηκαν, μάλιστα, μηχανισμοί οι οποίοι έμοιαζαν με μεγάλες σφεντόνες ή/και καταπέλτες.⁵⁹⁵ Οι παρεμβάσεις κατάφεραν να μεταβάλουν την όψη της πόλης για μήνες, παρά τις σχεδόν καθημερινές απόπειρες καθαρισμού. Τα κτίρια και τα μνημεία που είχαν εγκατασταθεί στα Σκόπια ούτως ώστε να συμβολίζουν και να μεταλαμπαδεύουν το ιδεολογικό πρόγραμμα της κυβέρνησης μετατράπηκαν, έτσι, σε σύμβολα της αντίστασης σε αυτό (Amygdalou 2018· Risteski 2018· Teodosievski 2017). Οι χρωματισμοί, συνεπώς, επανακωδικοποίησαν για μεγάλο διάστημα τους δημόσιους χώρους, αναδεικνύοντάς τους ως διαφιλονικούμενους και ορίζοντας «προσωρινούς χώρους αντίστασης» (Topuzovski και Andres 2020, 101–2).

Παρότι άτομα που συμμετείχαν στις διαδηλώσεις παραδέχονταν μια μάλλον αστική «ελιτίστικη» στάση του κινήματος, που αφορούσε σε μεγάλο βαθμό τις γειτονιές του κέντρου, στις διαδηλώσεις συμμετείχαν όχι μόνο υποκείμενα (σλαβο)μακεδονικής εθνότητας (συνήθως ανώτατης εκπαίδευσης με κεντρώο ή αριστερό πολιτικό προσανατολισμό), αλλά και κάτοικοι που δεν ανήκαν στην κυρίαρχη εθνοτική ή/και θρησκευτική ομάδα (Staletović και Pollozhani 2022, 14). Αυτό προκύπτει, ανάμεσα σε άλλα, από τις Αλβανικές, Ρομά και Τουρκικές σημαίες που ανέμιζαν πλάι στην επίσημη σημαία της χώρας, καθώς και τα γραψίματα σε διάφορες γλώσσες στους τοίχους (Risteski 2018). Έτσι, η συμβολική πολυχρωμία των επιθέσεων οδήγησε στον χαρακτηρισμό της Πολύχρωμης Επανάστασης από υποστηρίκτριες/-τές της ως «γιορτής της διαφορετικότητας», ή ως ενός «συμπεριληπτικού», «εναλλακτικού» «πολιτιστικού γεγονότος» (Mickovski, Radevski, και Karanakov 2016· Risteski 2018· Teodosievski 2017, 133–34). Αντίστοιχα, η δημόσια προβολή γυναικών και θηλυκοτήτων ήταν μεγαλύτερη, όπως αισθάνθηκα, στο πλαίσιο των συγκεκριμένων αγώνων συγκριτικά με τους αντίστοιχους αθηναϊκούς, των οποίων η δημόσια εικόνα ήταν περισσότερο «αρρενωπή» (βλ. Κρατίδου 2021).

Οι αιτίες για τις διαφορές αυτές είναι πολυπαραγοντικές. Μια από αυτές έγκειται, κατά τη γνώμη μου, στις διαφορετικές πτυχές της «Ευρώπης» στις οποίες εστιάζονταν κάθε φορά οι κινητοποιήσεις, με αφορμή και τα αιτήματά τους.⁵⁹⁶ Στην Αθήνα, οι κυβερνήσεις ήταν εκείνες που επεδίωκαν τη συμμόρφωση προς τις υποδείξεις της ΕΕ και του ΔΝΤ, απέναντι στα αιτήματα των διαμαρτυρόμενων κατά των μέτρων λιτότητας και της νεοφιλελευθεροποίησης των θεσμών. Αντίθετα, στα Σκόπια ήταν οι ανεξάρτητες/-οι

αποδείχτηκε ως ένα αναπάντεχο όπλο που προσβάλλει την αρρενωπότητα και τη σοβαροφάνεια της αστυνομίας μέσω του λερώματος (Τσιλιμπουνίδη 2020).

⁵⁹⁵ Βλ. εικόνα: <https://denesmagazin.mk/sharena-revolutsija-galerija/> (ημερομηνία πρόσβασης 11/03/2023).

⁵⁹⁶ Που σχετίζεται, ενδεχομένως, και με τη θέση της Ελλάδας εντός και της Β. Μακεδονίας εκτός ΕΕ.

διαδηλώτριες/-τές και οι ΜΚΟ που επιζητούσαν η κυβέρνηση να συμμορφωθεί ως προς τις υποδείξεις της ευρωπαϊκής και αμερικανικής διαμεσολάβησης.⁵⁹⁷ Προσέβλεπαν, μάλιστα, στη διεθνή πίεση και υποστήριξη των αιτημάτων τους γύρω από την αποκατάσταση του κράτους δικαίου και την προστασία των δικαιωμάτων που καταπατούνταν και τα οποία βρίσκονται στην καρδιά του δικαιωματιστικού και δημοκρατικού ευρωπαϊκού αφηγήματος. Πράγματι, η διεθνής κοινότητα υποστήριξε δημόσια τις/τους διαδηλώτριες/-τές στη Β. Μακεδονία, μέσα από διαπραγματεύσεις, αλλά και πραγματοποίησε παρεμβάσεις και υποδείξεις⁵⁹⁸ μέχρι να επιτευχθεί η αλλαγή κυβέρνησης.⁵⁹⁹

Σχολιάστριες/-τές φίλα προσκείμενες/-οι στην συντηρητική κυβέρνηση, αλλά και άτομα που συμμετείχαν στις διαδηλώσεις κάνουν, μάλιστα, λόγο για «σφετερισμό» του κινήματος από τις ΜΚΟ⁶⁰⁰ και το σοσιαλδημοκρατικό κόμμα της αντιπολίτευσης, SDSM, αμφότερα με ατζέντες που αφορούν την ένταξη στην ΕΕ, τη «συμπεριληπτικότητα», την «ανεκτικότητα» και τον «εκδημοκρατισμό» της κοινωνίας. Συντηρητικές/-οί σχολιάστριες/-τές χαρακτηρίζουν ακόμα και σήμερα τα άτομα που συμμετείχαν στις διαδηλώσεις ως «*platenci*» [πληρωμένα]. Την άποψη αυτή, καθώς και εκείνη ότι χωρίς τη στήριξη των ξένων δωρητών ενδεχομένως να μην υπήρχε η ίδια δυναμικότητα και διάχυση των διαδηλώσεων (Vankovska 2020) αντικρούουν συνομιλήτριες/-τές μου που συμμετείχαν σε αυτές (και που δεν ανήκουν σε ΜΚΟ) ως γενικευτικές.⁶⁰¹ Αναφέρουν, αντίθετα, ότι υπήρξε μεγάλο λαϊκό έρεισμα από ανεξάρτητες/-ους πολίτισσες/-ες και πως η μαζικότητα και περιληπτικότητα των διαδηλώσεων που διεξάγονταν καθημερινά ήταν πρωτοφανείς.⁶⁰²

⁵⁹⁷ Για τους Bieber και Brentin (2019), βέβαια, τα πράγματα είναι πιο πολύπλοκα, καθώς το αίτημα για περισσότερη δημοκρατία και εκείνο για την ανατροπή των νεοφιλελεύθερων πολιτικών, στην πραγματικότητα συνυπάρχουν στα κινήματα της ευρωπαϊκής ημιπεριφέρειας, τόσο στον πρώην γιουγκοσλαβικό χώρο όσο και στην Ελλάδα.

⁵⁹⁸ Σε μεγάλο βαθμό αξιωματούχοι των πρεσβειών των ΗΠΑ και της ΕΕ, καθώς και η Ευρωπαϊκή Επιτροπή και το Ευρωπαϊκό Συμβούλιο (Stefanovski 2021· βλ. ενδεικτικά: Emmott 2016· Marusic 2016a· 2017a· 2017b).

⁵⁹⁹ Μια σημαντική διαφοροποίηση σε ό,τι αφορά τις διαδηλώσεις στις δύο πόλεις είναι, πιστεύω, η αποδυνάμωση και ο κρατικός έλεγχος των σωματείων στις μετασοσιαλιστικές συνθήκες (Stojadinović και Konačevski 2017). Απουσιάζει, επίσης ένα «ανταγωνιστικό κίνημα», όπως αυτό της Αθήνας. Έτσι, οι όποιες διεκδικήσεις σε μεγάλο βαθμό (αλλά όχι αποκλειστικά) έγκεινται στα Σκόπια, πολύ περισσότερο από ό,τι στην Αθήνα, στη λεγόμενη «κοινωνία των πολιτών» και τον χώρο των ΜΚΟ.

⁶⁰⁰ Οι οργανώσεις λαμβάνουν την υποστήριξη διεθνών ιδρυμάτων και φορέων. Οι στόχοι τους (όπως και οι χρηματοδοτήσεις) αφορούν πολιτικές που συμβάλλουν στη ένταξη στην ΕΕ και τον «εκδημοκρατισμό» της κοινωνίας. Ως εκ τούτου, η δράση και η κριτική που ασκούν δεν μπορεί να μένει ανεπηρέαστη από το συγκεκριμένο ιδεολογικό και οικονομικό πλαίσιο δράσης (βλ. Cowan and Brown 2000· Schwartz 1996).

⁶⁰¹ Υποστηρίζουν πως οι ΜΚΟ χρηματοδοτούνταν για συγκεκριμένα πρότζεκτ (δικαιωματικά, υποστηρικτικά ευάλωτων κοινωνικών ομάδων κ.λπ.) και όχι για τη διοργάνωση των διαδηλώσεων.

⁶⁰² Μου ανέφεραν, αντίθετα, λιγότερο μαζικούς (καθώς και ατομικούς) βανδαλισμούς αλλά και συγκρούσεις μεταξύ μικρότερων ομάδων στο παρελθόν που είχαν ως αφορμή και βασικό διακύβευμα εθνικές και θρησκευτικές διαφορές (βλ. και (Dimova 2013· Janev 2011· Risteski 2016· Véron 2015), μια συνθήκη διαφορετική από αυτή της Αθήνας.

Η Πολύχρωμη Επανάσταση δεν προκύπτει ανεξάρτητα από κινητοποιήσεις στην ευρύτερη περιοχή (Bieber 2020· Risteski 2016). Παρουσιάζει ομοιότητες, για παράδειγμα, με τις διαδηλώσεις που προέκυψαν στην ευρωπαϊκή ημιπεριφέρεια ενόψει της ευρωπαϊκής λιτότητας και της χρηματοπιστωτικής κρίσης (βλ. Bieber και Brentin, επιμ. 2019), αλλά και με την «Αραβική Άνοιξη» (Γιούσεφ 2022· Tsibiridou και Bartsidis 2016). Επιπλέον, ομώνυμες εξεγέρσεις και διαδηλώσεις λαμβάνουν χώρα σε ευρασιατικές μετασοσιαλιστικές χώρες από το 2000 ως αποτέλεσμα των απογοητεύσεων από τις μεταβασιακές νεοφιλελεύθερες πολιτικές και τις αδυναμίες της «κοινωνίας των πολιτών». Πολίτισσες/-ες στις χώρες αυτές διαμαρτύρονται ενάντια στην πολιτική στασιμότητα και την αυταρχική διακυβέρνηση, απαιτώντας περισσότερη δημοκρατία και δίκαιες εκλογές (Gerlach 2014).⁶⁰³ Για ορισμένες/-ους σχολιάστριες/-τές αλλά και για υποκείμενα που συμμετείχαν στην Πολύχρωμη Επανάσταση, το αδύναμο σημείο της ήταν, πράγματι, πως εκείνο που ένωνε τα διαμαρτυρόμενα άτομα ήταν κατά βάση η επιθυμία να φύγει από την εξουσία το VMRO/DPMNE. Παρότι συνέβαλε στην αντικατάσταση της κυβέρνησης στάθηκε, κατά τα άλλα, αδύνατο να επιφέρει σημαντικές δομικές αλλαγές.⁶⁰⁴

Μια ιδέα που επανέρχεται στις συζητήσεις μου με άτομα που γνωρίζουν τις διαμαρτυρίες της δεκαετίας του 2010 τόσο στην Αθήνα όσο και στα Σκόπια, είναι πως «αν είχε γίνει Skorje 2014 στην Αθήνα θα τα είχαν σπάσει όλα, δεν θα πετούσαν απλώς χρώματα», όπως το έθεσε ένας καλλιτέχνης από την Αθήνα. Συχνά έχω αναρωτηθεί κατά

⁶⁰³ Οι διαμαρτυρίες αυτές έχουν χαρακτηριστεί από μερίδα μελετητριών/-ών, όπως οι Sussman and Krader 2008 και Vankovska 2020, ως «επαναστάσεις προτύπου» διότι χρησιμοποιούν ήδη υπάρχοντα πρότυπα που, βασισμένα στην διεθνή παρεμβατικότητα, τη γνώση του μάρκετινγκ και των κοινωνικών δικτύων, την εκμετάλλευση της λαϊκής ανάγκης για πολιτικές κινητοποιήσεις καθώς και της δυναμικότητας των κινητοποιήσεων με εστίαση στη μη βία, επιδιώκουν την αλλαγή κυβερνήσεων χωρίς, όμως, να αλλάζει το νεοφιλελεύθερο μοντέλο διακυβέρνησης ή η εθνотική κατανομή της εξουσίας. Επίσης, μια «αντικρατική, κομμουνιστική» συγκριτική κριτική ανάμεσα στο «κίνημα των πλατειών» και την Πολύχρωμη Επανάσταση, προτείνει πως αμφότερα δεν επεδίωκαν ριζικές ανατροπές, ενώ ήταν εθνοκεντρικά: στα Σκόπια πλήθος εθνικών σημαιών υψώνονταν στις διαδηλώσεις (όπως και στην Αθήνα): διαδηλώτριες/-τές κατηγορούσαν την κυβέρνηση για διάσπαση της κοινότητας· επικαλούνταν τη μη άσκηση βίας· απουσίαζαν αναφορές στην επίσημη διαχείριση των μεταναστευτικών υποκειμένων και την κατασκευή φράκτη στα σύνορα με την Ελλάδα με στόχο την αποτροπή της εισόδου τους από την Ειδομένη. βλ. ourbabadoesntsayfairytale.wordpress.com/2016/04/25/η-μακεδονία-σε-εικόνες (ημερομηνία πρόσβασης 28/05/2021).

⁶⁰⁴ Ίσως, κατά μία άποψη [ourbabadoesntsayfairytale.wordpress.com/2016/04/25/η-μακεδονία-σε-εικόνες/ (ημερομηνία πρόσβασης 28/05/2021)], γιατί τελικά δεν τις επιζητούσε. Για την επιστήμονα των σπουδών φύλου Irena Cvetkovik, από τη MKO Koalicija Margini, η Πολύχρωμη Επανάσταση έχει πλέον υπηρετήσει τον στόχο της καθώς εκείνο που την είχε συγκροτήσει ήταν ο κοινός εχθρός και όχι κάποιο πολιτικό ή ιδεολογικό πρόταγμα (Cvetkovik στο Stanojkovik 2018). Το τότε μέλος του νεοσύστατου πολιτικού κόμματος Levica [Αριστερά], Zdravko Saveski, κάνοντας έναν απολογισμό σήμερα, μετά από μια μακρά και εξαντλητική ακροαματική διαδικασία για δράσεις που φέρεται να είχε στο πλαίσιο της Πολύχρωμης Επανάστασης και για τις οποίες κρίθηκε ένοχος, και παρατηρώντας την «απάθεια» που ακολούθησε μετά από την αλλαγή της κυβέρνησης, θεωρεί πως ήταν λάθος το ότι μοναδικός κοινός στόχος ήταν «απλά να πέσει ο Grujo» (Saveski στο Magleson 2022).

πόσο η συγκεκριμένη υπόθεση –την οποία έχω σε συζητήσεις εκφράσει και εγώ– ανήκει περισσότερο στη σφαίρα των επάλληλων βαλκανισμών και ενός είδους «εναλλακτικού» εθνικισμού, παρά βοηθά στην κατανόηση των συνθηκών. Σε κάθε περίπτωση, η Πολύχρωμη Επανάσταση επέφερε ένα σημαντικό όσο και παιγνιώδες πλήγμα στο αψεγάδιαστο και σοβαροφανές πρόσωπο αιωνιότητας, εθνικής κυριαρχίας και αρρενωπότητας που εγκατέστησε στην πόλη το Skorje 2014. Παρόλο που στον κρατικά ελεγχόμενο Τύπο συχνά αναφερόταν ως βανδαλισμός, σε συζητήσεις στο πλαίσιο της τέχνης και του καλλιτεχνικού ακτιβισμού έλαβε άλλες διαστάσεις. Για τον θεωρητικό της τέχνης και καλλιτέχνη Tihomir Toruzovski και την ανθρωπογεωγράφο Lauren Andres (2020, 102) «η απενεργοποίηση» [deactivation] της σημασίας και της δύναμης των μνημείων του Skorje 2014 μέσω του χρωματισμού τους «θέτει υπό αμφισβήτηση παραδοσιακούς τρόπους αντίληψης γύρω από την τέχνη και τον πολιτισμό», θολώνοντας τα όρια μεταξύ τέχνης και καθημερινότητας (Toruzovski και Andres 2020· βλ. και Rancière 2009). Στο ίδιο πνεύμα, με αφορμή τη μοναδικότητα για την ιστορία της πόλης, τη συμπεριληπτικότητα και τη μαζικότητα της Πολύχρωμης Επανάστασης, ο Zlatko Teodosievski την αντιλαμβάνεται ως κάτι περισσότερο από μια πολιτική διαμαρτυρία, όπως αυτές που του ήταν ως τότε γνωστές. Για εκείνον, το «πρωτοφανές» αυτό «ιστορικό φαινόμενο» είναι κάτι το «υπερπολιτικό [...], υπερφυσικό [...], μια πολιτιστική ή καλλιτεχνική πράξη, που, [...] μπορεί να οριστεί ως μια σειρά από δράσεις και περφόρμανς, ενωμένες σε ένα μεγάλο πολιτιστικό χάπενινγκ με ιστορικές διαστάσεις!» (Teodosievski 2017, 133). Ο Teodosievski, νομιμοποιεί τους αστικούς βανδαλισμούς διεκδικώντας χώρο στην πόλη γι' αυτούς –παραδόξως μέσα από την αναπάντεχη χρήση μιας παραδοσιακής αντίληψης για την τέχνη, ως κάτι το ιερό και, εν γένει, «θετικό» (βλ. κεφ. 5).

Οι διαφορετικές προσλήψεις της Πολύχρωμης Επανάστασης που έχω ως τώρα εκθέσει, αποκαλύπτουν την πολλαπλότητα και πολυπλοκότητα των δυναμικών που αναπτύχθηκαν εντός και γύρω από αυτή. Όταν μετακόμισα στα Σκόπια το 2018 για την έρευνα πεδίου, η συζήτηση για τις κινητοποιήσεις ήταν ακόμα ζωντανή, όμως όχι πια με τον ίδιο ενθουσιασμό, όπως στο κείμενο του Teodosievski, αλλά με την αίσθηση ότι η εποχή αυτή και οι ελπίδες τις οποίες άνοιγε είχαν μάλλον παρέλθει.

Γ.3. Λευκό: καλλιτεχνικές προσεγγίσεις με αφορμή ένα ανεπιθύμητο μνημείο

Στο σημείο αυτό, μέσα από μια σειρά έργων που αφορούν την Πολύχρωμη Επανάσταση και τον απόηχό της, θα εξετάσω μορφές διεκδίκησης του δημόσιου χώρου στα Σκόπια, με επίκεντρο ένα αμφιλεγόμενο μνημείο του Skorje 2014: η λεγόμενη «Porta Makedonija» [Πύλη της Μακεδονίας] (2012), ένα 6,25 εκατομμυρίων ευρώ λευκό οικοδόμημα σε μία από

τις εισόδους προς την κεντρική πλατεία της πόλης, που μιμείται τις Αψίδες του Θριάμβου.⁶⁰⁵ Λόγω της απουσίας σχέσης με τις ιστορικές χρήσεις των θριαμβευτικών αψίδων, η ανθρωπολόγος Ilka Thiessen (2019) συμπεραίνει ότι η Porta Makedonija δεν έχει, τελικά, καθόλου να κάνει με τη Β. Μακεδονία. Παρότι η παρατήρηση αυτή είναι από μία άποψη έγκυρη, στην πραγματικότητα, η Porta Makedonija είναι ένας διαφιλονικούμενος χώρος που έχει εμπλακεί με ποικίλους τρόπους στη σύγχρονη ζωή και ιστορία των Σκοπίων.

Οι ανάγλυφες μαρμάρινες παραστάσεις που τη διακοσμούν ενσαρκώνουν το ιστορικό και πολιτισμικό αφήγημα της κυβέρνησης VMRO που κατέκλυσε την πόλη (Risteski 2018). Η πύλη, όπως παρατηρεί ο Risteski, αποτέλεσε τόπο ιεροποίησης και νομιμοποίησης της εξουσίας συμμετέχοντας σε εθνικά τελετουργικά, που στόχο είχαν να λειτουργήσουν «ανακουφιστικά» [palijativni merki] (2018, 290) και συμφιλιοτικά ενόψει της λαϊκής δυσaráσκειας προς την κυβέρνηση και το κατά τα άλλα διχαστικό πρόγραμμα Skorje 2014. Από τη στιγμή, όμως, που η Porta άρχισε να επιδέχεται γραψίματα και επιθέσεις με χρώμα, κατέστη επίσης τόπος αποδοκιμασίας της εξουσίας και προσβολής των ιδίων των εθνικών ιδεών που ενσάρκωνε (Risteski 2018). Μετατράπηκε, την ίδια στιγμή, σε σημείο εκπομπής των μηνυμάτων (και) των διαδηλωτριών/-τών, τα οποία, μάλιστα, ενισχύονταν ακριβώς λόγω της συμβολικής αξίας με την οποία την είχε επενδύσει η κυβέρνηση VMRO-DPMNE.⁶⁰⁶ Αποτέλεσε, έτσι, τόπο μυθοποίησης, αυτή τη φορά του αστικού κινήματος (Risteski 2018).

Σήμερα, το κτίριο έχει ξαναβαφτεί λευκό, κάτι που συνομιλήτριά μου από τον χώρο της τέχνης, η οποία συμμετείχε στα γεγονότα, χαρακτήρισε ως «σκατένια πραγματικότητα» – εκφράζοντας έτσι μια οξύμωρη αντίθεση ανάμεσα στο «μιαρό» αφόδευμα και στην «καθαρή» λευκότητα του ογκώδους οικοδομήματος. Η σημερινή εικόνα της αψίδας σηματοδοτεί, για όσες/-ους γνωρίζουν και θυμούνται την προηγούμενη όψη της, το πέρας της Πολύχρωμης Επανάστασης (βλ. και Forty και Küchler 2001). Η Jana Jakimovska (2019), στο πλαίσιο της σειράς των «ηρωίδων» (βλ. κεφ. 5), ζωγράφισε, με φόντο την αψίδα, το πορτρέτο της ηθοποιού Simona Spirovska, η οποία συμμετείχε ιδιαίτερα ενεργά στην Πολύχρωμη Επανάσταση (και αντιμετώπισε δικαστήρια για τη δράση της). Η Porta Makedonija εμφανίζεται στον πίνακα, όχι όπως ήταν κατά τη διάρκεια των δράσεων, αλλά λευκή, όπως είναι σήμερα, αφενός ως μια υπενθύμιση του ότι, εκτός από την κυβέρνηση, δεν

⁶⁰⁵ Βλ. εικόνα της Porta Makedonija (με τα ίχνη της Πολύχρωμης Επανάστασης) να φυλάσσεται από την αστυνομία στο: <https://tocka.com.mk/vesti/197615/sarenata-revolucija-ostana-bez-svoeto-najsilno-oruzje-catalot> (ημερομηνία πρόσβασης 01/02/2023).

⁶⁰⁶ Για τα μνημεία ως ενισχυτές σήματος βλ. Yalouri 2001· 2010.

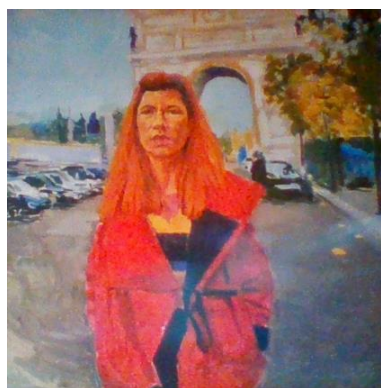
έχουν αλλάξει πολλά από την πριν τις διαμαρτυρίες εποχή, αφετέρου, όμως, και ως μια παρότρυνση για το μέλλον: ο λευκός τοίχος μπορεί μια μέρα να ξαναχρωματιστεί.

Σε ό,τι αφορά τον «καθαρισμό» των μνημείων, ο καλλιτέχνης Šašo Stanojković μοιάζει πιο απαισιόδοξος από τη Jakimovska καθώς εκφράζει τον φόβο πως η ανάμνηση «της αλληλεγγύης που καθιερώθηκε μεταξύ μελών διαφορετικών εθνικών κοινοτήτων, κομμάτων και ομάδων ενδιαφέροντος κατά τη διάρκεια των διαδηλώσεων» διέτρεχε τον κίνδυνο να «ξεθωριάσει από τη συλλογική μνήμη, με τον τρόπο που ήδη ξεθωριάζουν τα χρώματα από τις προσόψεις». Οι Toruzovski και Andres (2020) μοιράζονται τις ανησυχίες του. Με την αφαίρεση των ιχνών της Πολύχρωμης Επανάστασης και την επαναφορά των κτιρίων-στόχων στην αρχική τους «τάξη και εμφάνιση», χάνεται η «προσωρινή τους δυνατότητα να θέτουν υπό διερώτηση τις αναπαραστάσεις και τις φαντασιώσεις» που εισηγήθηκε το Skorje 2014. Η «κληρονομιά» των πολύχρωμων διαμαρτυριών παραμένει, έτσι, χρονικά περιορισμένη –μια ανησυχία που δεν μοιράζονταν, για παράδειγμα, οι εφήμερες καταδείξεις-μνημειοποιήσεις των Φοίβη και Κοπίτα.

Το καλλιτεχνικό δίδυμο OPA, στο πλαίσιο της ομαδικής έκθεσης *Molk Za Sioπή/Tσιμουδιά για* [σε επιμέλεια Aleksandra Zinovski-Vilić, έφερε τα υλικά και το ύφος των διαμαρτυριών μέσα στον εκθεσιακό χώρο, αλλά με μια αντιστροφή. Οι OPA έγραψαν επάνω στον λευκό τοίχο της γκαλερί με εξίσου λευκό, αυτή τη φορά, σπρέι: «Za ona li se borevme?!» [Για αυτό εδώ παλέψαμε;!] (2019). Ήταν μια φράση η οποία επαναλαμβανόταν εκείνη την περίοδο από κατοίκους απογοητευμένους/-ους από τη στασιμότητα της κυβέρνησης SDSM/DUI, που δεν προέβαινε στις υποσχόμενες αλλαγές, καθώς επίσης από την υπογραφή και υπερψήφιση στο κοινοβούλιο της επώδυνης για αρκετές/-ους Συμφωνίας των Πρεσπών. Ο κριτικός και ιστορικός τέχνης Nejboša Vilić έγραψε σχετικά πως η λευκότητα του έργου, ερχόμενη σε αντιδιαστολή προς τα χρώματα της Πολύχρωμης Επανάστασης, τον παρέπεμπε στην τρέχουσα κατάσταση «ξεθωριασμένων» προσδοκιών, υποσχέσεων, δικαιοσύνης· επίσης, πως η δυσκολία ανάγνωσης του συνθήματος ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με τις αξιώσεις του αγώνα για αλλαγή (Vilić 2019a). Έρχεται, επίσης, κατά τη γνώμη μου, σε αντίθεση και με τη συνήθη στόχευση ενός συνθήματος σε τοίχο: στο να είναι ορατό και να καλεί σε δράση. Αλλά, ένα τέτοιο σύνθημα που εκφράζει απογοήτευση, σε τι είδους δράση θα καλούσε εάν μπορούσε να διαβαστεί; Για τις/τους OPA το έργο έχει πολλές προεκτάσεις. Θα μπορούσε, πράγματι, να καυτηριάζει τη στάση παραίτησης μετά τις διαδηλώσεις, η οποία συμπτωνόταν στη φράση «Για αυτά εδώ παλέψαμε;!»· θα μπορούσε να απευθύνεται, επίσης, στην καλλιτεχνική σκηνή της πόλης, που (όπως και στην Αθήνα), επιστρέφει στον «ασφαλή για τις/τους καλλιτέχνιδες/-ες χώρο της γκαλερί», γίνεται διακριτική και

«ευγενική» ύστερα από ένα διάστημα αγωνιστικής και συλλογικής δράσης εκτός θεσμικών πλαισίων, αλλά και ύστερα από δεκαετίες πειραματισμών με διαφορετικά πλαίσια και φόρμες (Dana Stevčeska και Denis Saraginoski, προσωπική επικοινωνία, 2023). Ο λευκός τοίχος, στην προκειμένη περίπτωση, θα μπορούσε ενδεχομένως να υπενθυμίζει τη «σιωπή» [mol] και τη στασιμότητα, αλλά και να λειτουργεί όπως και η λευκή ασίδα πίσω από τη Spirovska, ως πρό(σ)κληση για δράση και προβληματισμό.⁶⁰⁷

Εικόνα 49: Η Spirovska μπροστά από την Porta Makedonija



Σημείωση: ακρυλικό σε μουσαμά, © Jana Jakimovska, από τον κατάλογο της έκθεσης Οι ηρωίδες της εποχής μας (2019).

Εικόνα 50: Οι OPA πραγματοποιούν το έργο τους *Za ona li se borevme?*



Σημείωση: φωτογραφία δική μου, Απρίλιος 2019. Για το εικονιζόμενο έργο, © OPA.

Γ.4. Χρώματα: ό,τι απομένει

Σε μία από τις πρώτες βόλτες μου στη γειτονιά Debar Maalo το καλοκαίρι του 2018, έχοντας χαθεί στα μικροσκοπικά στενά μεταξύ κτιρίων κατοικίας, αυλών, πάρκινγκ και αυτοσχέδιων χώρων αναψυχής, βρέθηκα μπροστά σε ένα τρίφατσο κτίριο, στο οποίο διέκρινα λεκέδες από χρώματα: με έκπληξη διαπίστωσα πως επρόκειτο για ίχνη της Πολύχρωμης Επανάστασης. Η αναπάντεχη εικόνα με γέμισε περιέργεια, καθώς, από τους ως τότε περιπάτους μου στην πόλη, είχα συμπεράνει ότι τα ίχνη είχαν αφαιρεθεί παντελώς. Κρίνοντας από τις σημαίες της ΕΕ και της Β. Μακεδονίας στην είσοδο, υπέθεσα ότι το κτίριο στέγαζε κάποια υπηρεσία. Στεκόμουν μπροστά στα γραφεία του Υπουργείου Πολιτισμού, ενός κτίσματος που βρέθηκε στο στόχαστρο των χρωματικών επιθέσεων, όχι επειδή ανήκε στο Skorje 2014, αλλά λόγω του ρόλου που είχε παίξει στην εφαρμογή του προγράμματος. Η προηγούμενη κυβέρνηση δεν είχε αφαιρέσει τα χρώματα από την πρόσοψη του Υπουργείου Πολιτισμού με την ελπίδα

⁶⁰⁷ Για μια αντίστοιχη οπτική σχετικά με τη νέα λευκότητα των κτιρίων του Skorje 2014, βλ. Milevska 2021a.

να πραγματοποιήσει μηνύσεις κατά συμμετεχόντων υποκειμένων στην Πολύχρωμη Επανάσταση. Σύμφωνα με δηλώσεις του πρώτου Υπουργού Πολιτισμού της νεοσύστατης, τότε, κυβέρνησης SDSM, Robert Alažozoski, δεν θα αφαιρούνταν ούτε από την παρούσα, καθώς μνημόνευαν μια ιστορική στιγμή της χώρας (Valle 2017).

Εικόνα 51: το Υπουργείο Πολιτισμού στα Σκόπια



Σημείωση: φωτογραφία δική μου, 2018.

Τον Οκτώβριο του ίδιου έτους, φίλες/-οι καλλιτέχνιδες/-ες, μου πρότειναν να επισκεφθώ την έκθεση «Μετακύληση ευθύνης» του καλλιτέχνη Sašo Stanojkonić στη Mobilna/Montažna Galerija (βλ. κεφ. 3), στο Park na Frakofonijata [πάρκο Γαλλοφωνίας] του Δήμου Karpoš, γιατί πίστευαν ότι θα με ενδιέφερε. Ενώ τα έργα που εξέτασα αμέσως πριν αναφέρονται έμμεσα ή άμεσα στη σημερινή λευκότητα των άλλοτε χρωματισμένων μνημείων, το έργο του Stanojkonić αφορούσε ακριβώς τα εναπομείναντα ίχνη. Η επιλογή του συγκεκριμένου, εφήμερου, χώρου (βλ. κεφ. 3) μου φάνηκε κατάλληλη για προβληματισμό γύρω από την αντίστιξη μεταξύ εφήμερων παρεμβάσεων στην πόλη επάνω σε τα στιβαρά και υποτιθέμενα αιώνια μνημεία του Skopje 2014. Ευρύτερα, η επιλογή εφήμερων χώρων και εφήμερων μέσων από καλλιτέχνιδες/-ες στα Σκόπια είχε λειτουργήσει, κατά την περίοδο που απασχολεί την έρευνά μου, ως πολιτική δήλωση.

Μπαίνοντας στη γκαλερί, την προσοχή μου τράβηξε μια μεγάλη διπλή προβολή. Στην αριστερή πλευρά, εικόνες από τα ίχνη της Πολύχρωμης Επανάστασης διαδέχονταν η μία την άλλη, ενώ στη δεξιά συγκεντρώνονταν συνεντεύξεις με άτομα που είχαν ακτιβιστική δράση, μέλη MKO και πολιτικών παρατάξεων, άτομα απασχολούμενα στην τέχνη και τον πολιτισμό και άλλα υποκείμενα «διαφορετικών γενεών, εθνοτήτων, φύλου και σεξουαλικού

προσανατολισμού»⁶⁰⁸ που είχαν συμμετάσχει στις διαμαρτυρίες –μια αναφορά που ανακαλούσε την δεδηλωμένη «πολυχρωμία» του «κινήματος». Τα συμμετέχοντα άτομα καλούνταν να απαντήσουν, δύο χρόνια μετά την έναρξη των επιθέσεων με χρώμα ενάντια στα κτίρια και τα μνημεία του Skorje 2014, «τι έχει απομείνει από την Πολύχρωμη Επανάσταση», όπως είναι και ο τίτλος του βίντεο (Stanojković 2018). Οι απαντήσεις στην ερώτηση αυτή ήταν ποικίλες, αλλά, παρά τις διαφορετικές πολιτικές τοποθετήσεις όσων συμμετείχαν, η αίσθηση που μου έμεινε ήταν εκείνη μιας «νίκης» την οποία δεν μπορούσαν ακριβώς να χαρούν, αφού συνοδευόταν από μια «πικρή γεύση», «θυμό» και «απογοήτευση».⁶⁰⁹ Σε άλλες/-ους σχολιάστριες/-τές, η αίσθηση που έμεινε ήταν διαφορετική: η Milevska (2021, 9), για παράδειγμα, στάθηκε στην «αλληλεγγύη μεταξύ διαφορετικών εθνοτικών κοινοτήτων», την πρόσφατη συνειδητοποίηση των κοινών επιδιώξεων και, τέλος, το πεδίο που ανοίχτηκε για την άσκηση «συμμετοχικής [...] θεσμικής κριτικής». Ο ίδιος ο Stanojković, όταν τον ρώτησα τι έμενε για εκείνον από την Πολύχρωμη Επανάσταση, μου απάντησε «μόνο τα ίχνη της». Η απάντησή του με οδηγεί στο επόμενο σκέλος του έργου, μια απόπειρα μνημειοποίησης των ιχνών αυτών.

Στον εκθεσιακό χώρο της γκαλερί υπήρχε, εκτός από την προβολή, επίσης ένα τραπέζι με φωτοτυπίες από υπογεγραμμένα από τον καλλιτέχνη και σφραγισμένα από διάφορες υπηρεσίες έγγραφα Stanojković 2016-2018). Κρίνοντας από την τυπωμένη στις εκτιθέμενες σελίδες λέξη «baranje» –που γνώριζα από τις έως τότε ατελέσφορες προσπάθειές μου να αιτηθώ φοιτητικής βίζας– έκρινα πως επρόκειτο για αιτήσεις. Πράγματι, ήδη από το 2016, όσο ακόμα λάμβαναν χώρα τα γεγονότα, (κυβέρνηση VMRO-DPMNE/DUI) μέχρι το 2018 (κυβέρνηση SDSM/DUI), ο Stanojković είχε καταθέσει αιτήσεις σε φορείς που σχετίζονται με την κληρονομιά και τον πολιτισμό, υπηρεσίες, οργανισμούς και δημοτικές

⁶⁰⁸ <https://www.facebook.com/events/463283827412197/> (ημερομηνία πρόσβασης 27/05/2023).

⁶⁰⁹ Για το πρώην (αλλά τη στιγμή της συνέντευξης, ακόμη, νυν) μέλος του αριστερού κόμματος Levica, Zdravko Saveski, αυτά ήταν τα συναισθήματα που είχαν απομείνει για όσα άτομα εκμεταλλεύτηκαν τη συμμετοχή τους στις κινητοποιήσεις για να ανέλθουν σε κυβερνητικές θέσεις, αλλά και για το γεγονός ότι δεν έγιναν οι ουσιαστικές αλλαγές που υποσχόταν η νέα κυβέρνηση· για την ακτιβίστρια της Plošad Sloboda, Ivana Dragšić, μένει «ένα αίσθημα προσωπικής αποτυχίας» καθώς η Πολύχρωμη Επανάσταση δεν κατάφερε να θεσμοποιηθεί και να παραγάγει τους/τις πολιτικούς ή τα δημόσια πρόσωπα που θα μπορούσαν να ανταποκριθούν στις παρούσες προκλήσεις (Dragšić 2016)· η Biljana Ginova, μέλος της ομάδας Protestiram κάνει λόγο για «συλλογική απογοήτευση» και παρότι αναγνωρίζει το αποτέλεσμα των κινητοποιήσεων ως μια νίκη, όπως και ο Saveski, κάνει λόγο για νίκη για λίγους, ή για ένα πολιτικό κόμμα. Την ίδια στιγμή, όμως, τα άτομα που συμμετέχουν στο βίντεο του Stanojković αναγνωρίζουν ότι επιτεύχθηκαν μικρά βήματα και νίκες. Επίσης, επαναλαμβάνουν ότι «έμαθαν». Η εργαζόμενη στον πολιτισμό και μέλος του οργανισμού για την κριτική Kontrapunkt Iskra Gešovska μιλά για γνώση των δυσκολιών σχηματισμού κοινοτήτων με διάρκεια· άλλα άτομα κάνουν λόγο για την αποκόμιση γνώσης γύρω από τους τρόπους, τις δυνατότητες και τα όρια του συνέρχεσθαι, καθώς και για τη γνώση γύρω από τη χρήση της ίδιας της λέξης «επανάσταση»· μιλούν για μάθηση από τα λάθη και υπογραμμίζουν την ανάγκη να μην ξεχαστεί ο αγώνας τους –και συνεπώς οι γνώσεις που αποκοιμήθηκαν.

αρχές,⁶¹⁰ ζητώντας να καταστούν τα ίχνη της Πολύχρωμης Επανάστασης πολιτιστική κληρονομιά –μια ιδέα, που, όπως μου είπαν συνομιλήτριες/-τές μου, ήταν δημοφιλής ανάμεσα στις/στους διαδηλώτριες/-τές.⁶¹¹ Από κάποιους φορείς δεν έλαβε απάντηση. Η ανταπόκριση άλλων ήταν αφενός η ενημέρωση ότι δεν ήταν αρμόδιοι να κρίνουν το αίτημα και αφετέρου η παραπομπή του καλλιτέχνη σε άλλες, υποτιθέμενα αρμόδιες υπηρεσίες –εξού και ο τίτλος της έκθεσης στη Mobilna/Montažna Galerija, *Μετακύληση ευθύνης* [Prefranje na odgovornosta], ένα μοτίβο που έχω εξετάσει και αλλού σε ό,τι αφορά την επικοινωνία κατοίκων με τις αρχές (βλ. Dimova 2019, κεφ. 3, 5).

Όταν είχε ξεκινήσει η συγκεκριμένη πρωτοβουλία, η πόλη ήταν ακόμα γεμάτη χρωματικές παρεμβάσεις. Το 2018, όταν έλαβε χώρα η έκθεση στο πάρκο Francofonia, τα εναπομείναντα σημεία ήταν μόλις δέκα. Τότε, σε μια συζήτησή μας σχετικά με τη δουλειά του, ο Stanojkonić μου εξήγησε πως τα ίχνη βρίσκονταν σε μια ιδιαίτερη συνθήκη: μια από τις ανεπίσημες απαντήσεις που είχε λάβει σχετικά με το αίτημά του ήταν πως, εάν κατοχυρώνονταν ως πολιτισμική κληρονομιά, τότε τα κτίρια και τα μνημεία που τα έφεραν δεν θα μπορούσαν να κατεδαφιστούν ή να απομακρυνθούν, μια προοπτική την οποία αρχικά επεξεργαζόταν η νέα κυβέρνηση, παρότι τελικά δεν προχώρησε σε αυτή (Valle 2017). Έτσι, τα ίδια τα κτίρια που φέρουν τα ίχνη μετατρέπονται, μαζί με τους χρωματικούς λεκέδες, σε «ένα είδος αμφιλεγόμενων “τόπων μνήμης”»⁶¹² (Milevska 2021b, 6). Ο διαρκώς εν τω γίνεσθαι δημόσιος χώρος της πόλης αποδεικνύεται αδύνατον να διαχωριστεί από τις πολλαπλές δράσεις που τον συνθέτουν και τον νοηματοδοτούν (Γιαννακόπουλος και Γιαννιτσιώτης 2010· Massey 2005). Εάν αφαιρεθεί το κτίριο, η παρέμβαση με χρώμα χάνει το έρεισμά της, ενώ εάν αφαιρεθεί η παρέμβαση, το κτίριο χάνει τη συγκεκριμένη νοηματοδότηση ως megáφωνο ή τόπος αντίστασης.

Αναπόσπαστο μέρος (της μνήμης) της Πολύχρωμης Επανάστασης αποτελούν επίσης τα υποκείμενα που συμμετείχαν σε αυτή. Η αντίληψη του εννοιολογικού καλλιτέχνη Jochen Gerz ότι «οι τόποι μνήμης είναι άνθρωποι, όχι μνημεία», που παραθέτει ο Stanojkonić (2018) μεταξύ των συνεντεύξεων στο βίντεο *Τι έχει απομείνει από την Πολύχρωμη Επανάσταση*, αντικατοπτρίζεται στο μοντάζ. Σε αυτό, τα πρόσωπα των όσων εμφανίζονται

⁶¹⁰ Ο Δήμος Κέντρου είχε ήδη περάσει το 2016 στο SDSM.

⁶¹¹ Κατά μία (όχι απαραίτητα εμπρόθετα) ειρωνική συγκυρία, ανάμεσα στους υποστηρικτές της έκθεσης στη Mobilna/Montažna Galerija, ήταν το Υπουργείο Πολιτισμού και ο Δήμος της πόλης των Σκοπίων, δύο φορείς που είχαν αποποιηθεί την ευθύνη της ανάδειξης των ιχνών της Πολύχρωμης Επανάστασης ως κληρονομιάς, τουλάχιστον με την προηγούμενη διοίκησή τους.

⁶¹² Για τη σημασία των κτιρίων σε συνδυασμό με τις παρεμβάσεις σε αυτά βλ. επίσης Topuzovski and Andres 2020· Risteski 2018.

στο βίντεο συμπαρατίθενται με τα ίχνη των παρεμβάσεων και, αναπόδραστα, με τα κτίρια και μνημεία επάνω στα οποία αυτές έγιναν. Με τη χρήση της τεχνικής του crossfade, για λίγες στιγμές πρόσωπα και παρεμβάσεις να γίνονται ένα.⁶¹³

Οι συνεντεύξεις που πραγματοποίησε ο Stanojković για το βίντεο έχουν λάβει χώρα, όχι τυχαία, στο εσωτερικό της *Porta Makedonija*. Ο λόγος που το οικοδόμημα απασχόλησε τον καλλιτέχνη στην έρευνά του ήταν πως το 2013, έναν μονάχα χρόνο μετά την ολοκλήρωσή του, ανακηρύχθηκε με νόμο σε «μνημείο πολιτιστικής κληρονομιάς».⁶¹⁴ Ο Risteski (2018) εξηγεί πως, λόγω του ότι η *Porta Makedonija* αποτελεί τμήμα μουσείου [συγκεκριμένα του Μουσείου Μακεδονικού Αγώνα (κεφ. 3)], ανακηρύσσεται αυτόματα και βάσει νόμου εθνική πολιτιστική κληρονομιά. Αυτό το στάτους της ανίδας, μάλιστα, ήταν που είχε επιτρέψει στο Υπουργείο Εσωτερικών να καταθέσει ποινικές διώξεις σε διαδηλώτριες/-τές για τις επιθέσεις με χρώμα στο πλαίσιο της Πολύχρωμης Επανάστασης⁶¹⁵ (Mihajlovski 2016).

Το γεγονός ότι η αίτηση του απευθυνόταν ως επί το πλείστον σε υπηρεσίες που ήταν ως έναν βαθμό υπεύθυνες για το Skorje 2014 μπορεί, σύμφωνα με τη Milevska (2021b, 7), «να ερμηνευθεί ως μια ειρωνική χειρονομία θεσμικής κριτικής». Την ίδια στιγμή, όμως, δεν περιορίζεται, κατά τη γνώμη μου, σε μια εξ αποστάσεως ειρωνική παρατήρηση, αλλά συμμετέχει στο πολιτικό επιδιώκοντας, πράγματι, να επιτύχει την επίσημη μνημόνευση των ιχνών. Όπως εξέτασα νωρίτερα, φίλα προσκείμενοι σχολιαστές αντιλαμβάνονται και προτείνουν την Πολύχρωμη Επανάσταση ως τέχνη (Teodosievski 2017, 133· Toruzovski και Andres 2020, 100). Το κείμενο της αίτησης υιοθετεί αυτό το αφήγημα προτείνοντας τις επιθέσεις με χρώμα ως ένα «πρωτότυπο καλλιτεχνικό/συμμετοχικό έργο διαμαρτυρίας με τίτλο *Πολύχρωμη Επανάσταση*» (Stanojković 2016-2018· 2021). Για να στηρίξει το επιχείρημά του, ο Stanojković αναφέρεται σε διεθνείς εξελίξεις της σύγχρονης τέχνης και των κοινωνικών επιστημών,⁶¹⁶ βάσει των οποίων διαπιστώνει πως, μέσα από τον χρωματισμό

⁶¹³ Βλ. και την αντίστοιχη συμπαραβολή των ακτιβιστριών και του γιουγκοσλαβικού μνημείου στη «Γυναίκα Αγώνιστρια» στο ζωγραφικό έργο της Jakimovska (κεφ. 5).

⁶¹⁴ <https://www.facebook.com/events/463283827412197/> (ημερομηνία πρόσβασης 27/05/2023).

⁶¹⁵ Παρόλα αυτά, σύμφωνα με τα στοιχεία από την ιστοσελίδα του Γραφείου Προστασίας Πολιτιστικής Κληρονομιάς το 2016 η *Porta Makedonija* δεν φαίνεται να περιλαμβάνεται στον κατάλογο του Εθνικού Πληροφοριακού Συστήματος για την Πολιτιστική Κληρονομιά (Mihajlovski 2016).

⁶¹⁶ Συγκεκριμένα, την απομάκρυνσή της από τη δημιουργία ουτοπικών κόσμων (και την υπερβατική αποστασιοποίηση του μοντερνισμού από την καθημερινότητα). Παραθέτει τον Rancière για την αναφορά του στις καλλιτεχνικές πρωτοπορίες του εικοστού αιώνα που επεδίωκαν την αποκαθήλωση του καλλιτεχνικού έργου από το βάθρο και το θόλωμα των ορίων μεταξύ τέχνης και πολιτικής (βλ. και αντίστοιχες μοντερνιστικές αναφορές στο έργο του Toševski), καθώς και τον Lefebvre για το «δικαίωμα στην πόλη» και τη διεκδίκηση και οργάνωση του δημόσιου χώρου εκ μέρους όσων δρουν εκεί και τον συνδιαμορφώνουν, ανάλογα με τις ανάγκες τους (Stanojković 2021).

τους, τα γλυπτά και τα κτίρια «απέκτησαν νέα “χρώματα” και σημασίες», που ανταποκρίνονται περισσότερο στις παρούσες συνθήκες. Υποστηρίζει ότι το συλλογικό έργο «Πολύχρωμη επανάσταση» κατάφερε να επιτύχει τη δέσμευση των συμμετεχόντων ατόμων για κοινωνική αλλαγή και την εξασφάλιση ευρείας πρόσβασης στον δημόσιο χώρο μέσα από την κατάργηση της ως τότε ενιαίας πολιτικής, εθνικής, έμφυλης και θρησκευτικής νοσηματοδότησής του. Για τους λόγους αυτούς, και με στόχο να λειτουργήσουν τα ίχνη των παρεμβάσεων ως κινητήρια δύναμη για μια πιο ενεργή και αλληλέγγυα συμμετοχή στα κοινά, ο καλλιτέχνης προτείνει την κατοχύρωση και τη διατήρησή τους ως πολιτιστικής κληρονομιάς (Stanojković 2021).

Η επιστολή μου φάνηκε ευρηματική και πειστική χωρίς να έχει τελικά σημασία εάν ο Stanojković υιοθετεί την ιδέα πως η Πολύχρωμη Επανάσταση είναι ένα είδος καλλιτεχνικής πρακτικής. Στην αίτηση καθιστά σαφές ότι μιλά με την ιδιότητα ενός ειδικού του χρώματος και γνώστη των σχετικών εξελίξεων στο πεδίο της τέχνης. Εκτός από την εξασφάλιση μιας στρατηγικής θέσης απεύθυνσης ως ειδικού, η ανακήρυξη της «πολύχρωμης επανάστασης» ως τέχνης είναι ένα είδος τακτικής ελιγμού εντός εξουσιαστικών μηχανισμών (βλ. de Certeau, 2010), ή ένα «τρικ», όπως μου το περιέγραψε, για να αποφύγει να στοχοποιηθεί ο ίδιος (Sašo Stanojković, προσωπική επικοινωνία, 2018). Το 2016 ήταν μια «πολύ δύσκολη περίοδος», όπως άκουσα συχνά να επαναλαμβάνεται σε συζητήσεις, από την άποψη ότι υποκείμενα συλλαμβάνονταν ή τίθεντο υπό παρακολούθηση για την πολιτική τους δράση και στάση, κάποια, μάλιστα, αντιμετώπιζαν εκδικητικά, όπως συζητήθηκαν, δικαστήρια. Ο τρόπος που έχει συνταχθεί η επιστολή αναδεικνύει τη δυνατότητα της τέχνης, ως ενός συστήματος που αφενός συνδέεται με την καθημερινότητα, αφετέρου, όμως, διατηρεί μια ιδιαίτερη αυτονομία, να νομιμοποιεί στο πλαίσιο της πράγματα που, εάν συνέβαιναν εκτός, ενδεχομένως να μην μπορούσαν να νομιμοποιηθούν. Έτσι, μπορεί να αποτελέσει μια θέση πρόσφορη για αγωνιστική συμμετοχή στο πολιτικό, διεκδικώντας μετατοπίσεις σε ό,τι αφορά το ποια πράγματα μπορούν να γίνουν διανοητά και αισθητά.

Παρότι οι αιτήσεις Stanojković δεν βρήκαν την ανταπόκριση που ο ίδιος ήλπιζε, το έργο του εκτείνει πολλαπλά νήματα για σκέψη και συζήτηση. Καταρχήν, επιδιώκοντας να εστιάσουν το ενδιαφέρον στα ίχνη των αστικών αγώνων, αναδεικνύουν τους βανδαλισμούς ως κάτι αξιοσημείωτο· μάλιστα, φέρνοντας στην επιφάνεια το ερώτημα ποιο είναι τελικά το μνημείο: το ίχνος αφ’ εαυτού ή το ίχνος επάνω στο κτίριο, προτείνει τους δημόσιους χώρους ως διαφιλονικούμενους τόπους που διαμορφώνονται δυναμικά μέσα από επάλληλες επεμβάσεις και παρεμβάσεις, σχέσεις εξουσίας και συγκρούσεις αλλά και συνεργασίες μεταξύ διαφορετικών ομάδων και ατόμων (Αθανασίου 2010· Γιαλούρη 2010· Καραθανάσης

2010· Massey 2005). Η ιδέα της συμβολικής θεσμοθέτησης της Πολύχρωμης Επανάστασης» (Toruzovski και Andres 2020, 101), σε συνδυασμό με τις σκέψεις που μοιράζονται τα άτομα στο βίντεο του Stanojkonik με παρέπεμψε στον συλλογισμό του Boris Groys (2012) πως όταν κάτι μπαίνει στο αρχείο, αφενός αναγνωρίζεται ως σημαντικό, διατηρείται και διασώζεται, αφετέρου όμως αυτόματα αισθητοποιείται, απολιθώνεται κι αδρανοποιείται – καθίσταται πλέον ακίνδυνο. Εν προκειμένω, η Πολύχρωμη Επανάσταση δεν νεκρώνεται (αποκλειστικά) επειδή εκτίθεται, αλλά εκτίθεται ως άξια μνημόνευσης ακριβώς επειδή έχει, όπως φαίνεται, οριστικά τελειώσει.

Δ. Μαρκάροντας διαδηλώσεις

Τα έργα που εξετάζω σε αυτό το κεφάλαιο πραγματοποιούνται σε συνδιαλλαγή με κινητοποιήσεις που λαμβάνουν χώρα στα τέλη του 20ου και την πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα και σε αρκετές περιπτώσεις, μάλιστα, από υποκείμενα που συμμετέχουν ενεργά σε αυτές. Επιχείρησα να εξετάσω τις καλλιτεχνικές παρεμβάσεις αναδεικνύοντας τις ιδιαιτερότητες των κινητοποιήσεων των δύο πόλεων αλλά και τις συγκλίσεις τους καθώς αυτές συνηθίζεται να μελετώνται χωριστά σε μια ψυχροπολεμική εννοιολόγηση του χώρου. Ωστόσο, όπως προκύπτει από τα γεγονότα, τόσο η Αθήνα όσο και τα Σκόπια βρίσκονται, κατά την περίοδο που εξετάζω συχνά σε αναταραχή για λόγους που αφορούν σε μεγάλο βαθμό την κυβερνητική καταπάτηση της δημοκρατίας και νεοφιλελεύθερες μεταρρυθμίσεις στον (άμεσο) ή (έμμεσο) απόηχο της διεθνούς κρίσης και της ευρωπαϊκής λιτότητας. Διαφορές προκύπτουν από τις αλληλένδετες με τη θέση της κάθε πόλης εντός ή εκτός ΕΕ πτυχές των ευρωπαϊκών ηγεμονικών στρατηγικών και λόγων στους οποίους κάθε φορά απευθύνονταν οι κινητοποιήσεις· τα αιτήματα που καθόριζαν κάθε φορά το είδος της απεύθυνσης (υποστήριξη της δημοκρατίας και των ανθρώπινων δικαιωμάτων ή άρση των μέτρων λιτότητας και απόρριψη των προγραμμάτων στήριξης)· την προηγούμενη ιστορία των διεκδικήσεων και κινητοποιήσεων σε κάθε πόλη, το σοσιαλιστικό ή καπιταλιστικό παρελθόν τους, καθώς και τη στόχευση, το ιδεολογικό έρεισμα και τους τρόπους οργάνωσης, στήριξης και χρηματοδότησης των πρόσφατων αγώνων. Οι κινητοποιήσεις στις δύο πόλεις αφήνουν πίσω τους ίχνη: σπασίματα, γραψίματα, λεκέδες από χρώμα. Τα ίχνη αυτά, παρότι σβήνονται από διαφορετικούς φορείς, αποτελούν επίσης αντικείμενο επεξεργασίας από καλλιτέχνιδες/-ες, που προτείνουν διαφορετικούς τρόπους σύνδεσης μαζί τους, αλλά και, μέσω αυτών, με την ίδια την πόλη.

Η πόλη, όπως τόνισε αρκετές φορές στη συζήτησή μας ο Κοπίτας, «συμβαίνει» μέσα στη διαπλοκή μαζί της (προσωπική επικοινωνία, 2022), δεν προϋπάρχει με έναν ουσιοκρατικό τρόπο (βλ. και Lefebvre [1974] 2007· Massey 2005). Η οπτική αυτή διαπερνά

τα όσα αναδεικνύουν (και ενίοτε διεκδικούν) τα έργα που εξέτασα αλλά και τους τρόπους που τα περισσότερα τουλάχιστον από αυτά παρενέβησαν στην πόλη, τους θεσμούς και τη δημόσια σφαίρα. Επιπλέον, η ιστορικός τέχνης Donka Bardjjeva Trajkovska προτείνει πως ο χρωματισμός στην Πολύχρωμη Επανάσταση λειτούργησε, ανάμεσα σε άλλα, ως ένα είδος «αξιολόγησης/επισήμανσης του εγκλήματος» [označuvanje na kriminalot] του Skorje 2014 (Bardjjeva Trajkovska 2016). Η άποψη αυτή θα μπορούσε να αποτελέσει γόνιμη πηγή προβληματισμού γύρω από τα έργα που εξετάζω. Ο σταυρός του Toševski στα Σκόπια, που μαρκάρει το μελλοντικό, πολλαπλά διεκδικούμενο σημείο ανέγερσης ενός χριστιανικού ναού και συνεκδοχικά ολόκληρου του Skorje 2014· ενός «εγκλήματος» που δεν έχει ακόμα τελεστεί. Αντίστοιχα καταδεικτικά είναι και τα έργα των Arbit City Group (2014) και Ηούς Χαβιάρá (2014), σε ό,τι αφορά τη δράση ομάδων και θεσμών που επιδιώκουν να επιβάλλουν κυρίαρχα αφηγήματα στον δημόσιο χώρο καταστέλλοντας τον διάλογο και τις διεκδικήσεις σε αυτόν. Οι Φοίβη και Κοπίτας, σε έναν μεταξύ τους και με την πόλη διάλογο, επιλέγουν να επιστήσουν την προσοχή ή/και να μνημονεύσουν εφήμερα ακριβώς αυτές τις διεκδικήσεις που επιδιώκεται να αποσιωπηθούν μέσα από ιδιωτικές-δημόσιες πρωτοβουλίες. Τα σπασίματα αναδεικνύονται εδώ μέσω μιας προσωρινής, μη θεσμικής υπογράμμισης, που και η ίδια μοιάζει με βανδαλισμό: χρησιμοποιεί μέσα που έχουν συνδεθεί με φθορές στην πόλη και υιοθετεί τον εφήμερο χαρακτήρα τακτικής όσων αναδεικνύει. Και σε αυτή την περίπτωση, με έναν τρόπο, επισημαίνεται ένα «έγκλημα», ανάλογα με την οπτική εκείνων (υποκειμένων ή θεσμών) που παρατηρούν και αξιολογούν: πρόκειται για ένα είδος βίας, που έχει προκύψει ως απάντηση σε μια άλλη βία, θεσμική. Στην περίπτωση της Jakimovska, το ίχνος της παρέμβασης έχει ήδη σβηστεί και εκείνο που απομένει είναι η Spirovska, η ακτιβίστρια που αντιμετώπισε δικαστήρια για τη δράση της στην Πολύχρωμη Επανάσταση. Ενώ το κοινό στο οποίο απευθύνεται ο πίνακας ως επί το πλείστον γνωρίζει ότι ο τόπος αυτός έχει αλλάξει, η Porta μοιάζει απαράλλαχτη σε σχέση με το πώς ακριβώς ήταν πριν τις διαδηλώσεις –προκαλώντας, σε εμένα τουλάχιστον, παρότι παρακολούθησα τα γεγονότα μονάχα από απόσταση, την αίσθηση ενός δυστοπικού *deja-vu*. Στην περίπτωση των ΟΠΑ, μια γραφή που δύσκολα διακρίνεται αναγνωρίζει το «ξεθώριασμα» των αγώνων και προτείνει πως η σύγχρονη κοινωνία της Β. Μακεδονίας είναι στατική και μοιρολατρική. Πριν από αυτό το ξεθώριασμα γίνει ανεπανόρθωτο, ο Stanojkonić επιδιώκει τη διατήρηση όσων θυμίζουν τις διεκδικήσεις, καταδεικνύοντας, παράλληλα, την ανικανότητα –ή την άρνηση– των θεσμών να αναλάβουν τις ευθύνες τους και να επικοινωνήσουν με τις/τους πολίτισσες/-ες.

Όπως ο Κοπίτας και η Φοίβη, ο Stanojkonić ενδιαφέρεται όχι μόνο για την ανάδειξη των αστικών χώρων ως διαφιλονικούμενων, αλλά και για την ανάδειξη νέας μνήμης, σε συμφωνία με αυτή την οπτική. Ενώ, όμως οι Φοίβη και Κοπίτας ενδιαφέρονται για μια εφήμερη μνήμη στο παρόν χωρίς «ιστοριογράφους του μέλλοντος», για το σύντομο χρονικό διάστημα που χρειάζεται ώστε να θυμηθούν ξανά οι περαστικές/-οι τις διαδηλώσεις που λάμβαναν χώρα μέχρι πρόσφατα, ο Stanojkonić επιδιώκει να ανακινήσει θεσμικές διαδικασίες για την επίσημη κατοχύρωση τόπων μνήμης (βλ. και Ivanoska, κεφ. 5). Ούτε ο Κοπίτας ούτε η Φοίβη επιδιώκουν τη σχέση με τους θεσμούς για τα συγκεκριμένα έργα που εξέτασα. Ο Toševski, πάλι, με τις Ελεύθερες Περιοχές σχολιάζει θεσμούς όπως αυτός του κράτους και των συνόρων, αλλά και προειδοποιεί για τη θεσμική καταπάτηση του δημόσιου χώρου.

Όταν είδα για πρώτη φορά εικόνες από την κίτρινη γραμμή του Toševski, με παρέπεμψαν κατευθείαν στις φούξια υπογραμμίσεις του Κοπίτα. Και οι δύο περιγράφουν, ορίζουν μια περιοχή στον δημόσιο αστικό χώρο, όπου κάτι σημαντικό, κατά τη γνώμη τους, έλαβε, λαμβάνει ή πρόκειται να λάβει χώρα. Όπως και στην περίπτωση της Φοίβη, οι τρεις καλλιτέχνιδες/-ες στοχεύουν στο να προκαλέσουν την προσοχή των διαβατηρίων/-ών, κυριολεκτικά υπογραμμίζοντας ή περιγράφοντας όσα τους απασχολούν κατευθείαν στον δημόσιο χώρο. Η γραμμή του Toševski, σε αντίθεση προς εκείνες της Φοίβη και του Κοπίτα, δεν αναδεικνύει ως σημαντικά γεγονότα του άμεσου παρελθόντος ή παρόντος τις καταστροφές που σηματοδοτούν πολιτική ανυπακοή αλλά μια μελλοντική επέμβαση που πρόκειται να καταπατήσει τον δημόσιο χώρο. Στρέφει την προσοχή, επίσης, στις αντιπαραθέσεις που έχουν λάβει χώρα εκεί, χωρίς ωστόσο να αφήσουν κάποιο υλικό ίχνος. Εγγράφει έτσι εκείνος στο έδαφος για πρώτη φορά την αποτυχημένη απόπειρα των διαμαρτυρόμενων να σχηματίσουν την περίμετρο του επικείμενου ναού με τα σώματά τους.

Η ανοικοδόμηση που ακολούθησε στην πόλη με το Skorje 2014 απασχόλησε έντονα τη διεθνή και τοπική δημόσια σφαίρα, ενώ υπήρξε και αφορμή για μαζικές παρεμβάσεις στον δημόσιο χώρο, που και αυτές, όπως εκείνες που με απασχόλησαν στην Αθήνα στο πλαίσιο του παρόντος κεφαλαίου, χαρακτηρίστηκαν από φθορές, βαψίματα, γραψίματα και άλλου είδους βανδαλισμούς. Η Πολύχρωμη Επανάσταση», που κατά κάποιον τρόπο προοικονομείται την εποχή της παρέμβασης του Toševski μέσα από την αναταραχή που φέρνει η σηματοδοτημένη περιοχή του σε διαφορετικές δράστριες/-τες στο πεδίο, αποτελεί τη βάση για την καλλιτεχνική έρευνα και δράση του Stanojkonić επτά χρόνια αργότερα. Όπως και ο Toševski, ο Stanojkonić επιχειρεί να στρέψει τη δημόσια προσοχή σε κάτι που χάνεται: όχι στους ελεύθερους αστικούς χώρους καθαυτούς, αλλά στα ίχνη διεκδίκησης

τέτοιων χώρων, που είχαν πλέον υφαρπαγεί από το Skorje 2014, το πρώτο στάδιο του οποίου –το σχέδιο της ανέγερσης του ναού στην πλατεία– είχε αποτελέσει και την αφορμή για το έργο του Toševski.

Οι παρεμβάσεις της Φοίβης, του Κοπίτα και του Toševski αφαιρέθηκαν αργά ή γρήγορα από τον δημόσιο χώρο γιατί θεωρήθηκαν βανδαλισμοί ή γιατί ήταν ασαφής και μάλλον επικίνδυνη η προέλευσή τους. Το έργο του Stanojkonik, αντίθετα, επιχειρεί στην αποτροπή του σβησίματος προηγούμενων ιχνών. Και τα τέσσερα έργα καταφέρνουν να αναδείξουν τον συγκρουσιακό τρόπο συγκρότησής του δημόσιου χώρου και τις σχέσεις που τον διέπουν σε κομβικές στιγμές της πρόσφατης ιστορίας των δύο πόλεων. Τα έργα αφορούν την οριοθέτηση –τον ορισμό και τη νοηματοδότηση μιας περιοχής: τη σηματοδότηση και ανάδειξη μιας σύγκρουσης, μιας διαμαρτυρίας, ενός πολλαπλά διεκδικούμενου κομματιού στον δημόσιο χώρο. Επιχείρησα να προσεγγίσω τις ευρύτερες συνθήκες στις οποίες συμμετέχει το σύνολο των έργων που με απασχόλησε σε αυτή την ενότητα, εξετάζοντας τις οριοθετήσεις που αυτά προτείνουν σε σχέση με τις ευρύτερες πολιτικές, κοινωνικές, οικονομικές συνθήκες εντός του (μετασοσιαλιστικού) νεοφιλελευθερισμού και της οικονομικής ύφεσης, με εστίαση στις διεκδικήσεις, τις διαδηλώσεις και τις αντιπαραθέσεις στην πόλη που ανακύπτουν στις συνθήκες αυτές. Θέτουν κεντρικά το ζήτημα του χρώματος και πώς αυτό μπορεί να λειτουργήσει στον αστικό ιστό: υπογραμμίζοντας, σπλώνοντας-βεβηλώνοντας (ιδεολογίες και μνημεία), οριοθετώντας, λογοκρίνοντας, αναδεικνύοντας είτε μιλώντας δια της απουσίας του.

Τα έργα, πέρα από το ότι παράγουν οριοθετήσεις (υπογραμμίζοντας, περιγράφοντας, κατοχυρώνοντας κάτι ως άξιο διατήρησης), επιπλέον θέτουν ερωτήματα γύρω από τα όρια μεταξύ τέχνης, πολιτικού και καθημερινότητας, χωρίς απαραίτητα να δίνουν ολοκληρωμένες απαντήσεις και ιστορίες επιτυχίας, τουλάχιστον σύμφωνα με το πώς το βιώνουν οι ίδιες/-οι καλλιτέχνιδες/-ες. Οδηγούν, μάλιστα, σε αμφιβολίες, σε κάποιες περιπτώσεις, έστω και προσωρινά, για το κατά πόσο «είναι» τα ίδια «τέχνη». Επιδιώκουν να νομιμοποιήσουν (ή να προβληματοποιήσουν) άλλου είδους παρεμβάσεις στον δημόσιο χώρο, καθώς και να παρέμβουν στην πόλη και στους θεσμούς. Αναδεικνύουν, μέσα από όλα αυτά, την ίδια την τέχνη ως μέσο διεκδίκησης, αλλά και διαφιλονικούμενο χώρο.

Κεφάλαιο 7: Μπεςαμέλ και Ωδή στη Χαρά

Στο παρόν κεφάλαιο, εξετάζω ζητήματα που ανοίγονται μέσα από το έργο μου *Μπεςαμέλ* (2017-2019), το οποίο παρήγαγα με αφορμή τα ευρήματα από τα πρώτα στάδια της έρευνάς μου. Τα ευρήματα αυτά αφορούν τη διαμόρφωση του δημόσιου χώρου σε Αθήνα και Σκόπια με γνώμονα την «καθαρότητα» των εθνικών αφηγημάτων, τη διαιώνιση των έμφυλων ανισοτήτων και τη διαπραγμάτευση της σχέσης με την Ευρώπη. Η τροφή είναι μια νέα παράμετρος την οποία θίγει το συγκεκριμένο έργο. Οι λόγοι που εστιάζομαι εδώ στην τροφή είναι πως, ως μέσο αντίληψης κι ερμηνείας –ακόμα και ενσωμάτωσης– του κόσμου (Adapon 2008) προσφέρει πολυαισθητηριακές δυνατότητες επικοινωνίας με τα καλλιτεχνικά έργα, καθώς επίσης διότι και αυτή συνδέεται με τα εθνικά αφηγήματα, ενώ οι τρόποι διαχείρισής της που θα εξετάσω ανακαλούν ηγεμονικές επεμβάσεις στον δημόσιο χώρο, όπως αυτές που έχω ως τώρα αναλύσει (κεφ. 2, 3). Στο πρώτο μέρος του κεφαλαίου, θα εξετάσω τρόπους εμπλοκής της τροφής με την εθνογραφία και με την τέχνη, ενώ θα με απασχολήσει και η συμμετοχή της στην παραγωγή του έθνους, μια από τις κεντρικές προσλαμβάνουσες του *Μπεςαμέλ*. Στο δεύτερο κεφάλαιο, θα προσεγγίσω αναστοχαστικά τόσο τη διαδικασία σχεδιασμού του έργου όσο και την έκθεση του έργου το 2019 και στις δύο πόλεις. Με αφορμή το *Μπεςαμέλ* θα αναδείξω τη συμμετοχή μου στο πεδίο, όχι μόνο ως ερευνήτριας στον τομέα της ανθρωπολογίας, αλλά και ως καλλιτέχνιδας, η οποία κινείται ανάμεσα σε Αθήνα και Σκόπια· θα θίξω όψεις της διάδρασης μεταξύ ανθρωπολογίας και σύγχρονης τέχνης και θα αναδείξω συγκριτικά επιτελέσεις, προσδοκίες και διεκδικήσεις γύρω από το έθνος, την τροφή και το φύλο, καθώς και στερεότυπα γύρω από το ανήκειν στη «Δύση» ή/και την «Ανατολή» στις δύο πόλεις. Στο τρίτο μέρος, υπό τους ήχους της *Ωδής στη Χαρά*, του Ύμνου της Ευρώπης, και με τις γεύσεις του *Οδηγού Μαγειρικής* του Νικολάου Τσελεμεντέ, θα προσεγγίσω συγκριτικά έργα άλλων καλλιτεχνιδων/-ών, με τα οποία συνομιλεί το *Μπεςαμέλ*. Μέσα από αυτές τις συγκρίσεις προκύπτουν έμφυλες επιτελέσεις, πολύπλοκοι συσχετισμοί διαφορετικών (καλλιτεχνικών, μεταναστευτικών κ.α.) υποκειμενικοτήτων και θεσμών με την ΕΕ, καθώς και αποκλεισμοί και οριενταλισμοί που υπεισέρχονται τόσο στους συσχετισμούς αυτούς όσο και στη σχέση με την πόλη.

Α. Τροφή

Α.1. Η τροφή ως μέσο γνωριμίας με την πόλη

Η τροφή αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινής ζωής, όχι μόνο ως απαραίτητη πηγή ενέργειας για την επιβίωση, αλλά και ως «κοινωνική δραστηριότητα στην οποία περικλείονται τα πάντα» (Adapon 2008, 115). Οι εμπειρίες κατανάλωσης φαγητού προσφέρουν, εξάλλου, ευκαιρίες συμμετοχής και γνωριμίας των εθνογράφων με το

«ερευνητικό πεδίο». Οι περίπατοί μου στα Σκόπια την άνοιξη και το καλοκαίρι συνήθως ακολουθούν διαδρομές όπου φυτρώνουν οπωροφόρα δέντρα. Καρποί των περιπάτων αυτών είναι, όχι μόνο τα φρούτα που μαζεύω, αλλά, συχνά, και συζητήσεις με περαστικές/-ούς και γειτόνισσες/-ες που εμβαθύνουν τη γνωριμία μου με τη γειτονιά και με τη γλώσσα. Κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου, στις συζητήσεις σχεδόν πάντα θα παρεισέφρε η τροφή, τόσο ως (πολυ)αισθητηριακή εμπειρία (Ζήκα 2007· Seremetakis [1994] 2019· Stoller και Olkes 1986· Sutton, Miller, και Gilroy 2001· Sutton 2012· 2023), όσο και ως θέμα συζήτησης. Σε φιλικά τραπέζια, η συμμετοχή μου στην ανταλλαγή γεύσεων (ιδιαίτερα εκείνων που θεωρούνται «εθνικές», «τοπικές», ή «βαλκανικές») τόσο στα Σκόπια, όπου εγώ ήμουν η «ξένη», όσο και στην Αθήνα, όπου φιλικά μου άτομα προέρχονταν από το εξωτερικό, μου φάνηκε ιδιαίτερα γόνιμη. Αφενός, ανέδειξε αμφιθυμίες, αμφισβητήσεις και διεκδικήσεις σε ό,τι αφορά το «εθνικό», το «τοπικό» και το έμφυλο και αφετέρου συνέβαλε στην εμβάθυνση της γνωριμίας με τα υποκείμενα με τα οποία συνομίλησα, καθώς και με διαφορετικές πτυχές της κοινωνίας της Β. Μακεδονίας (Trubek 2008). Σε αυτό το πνεύμα, φιλικά μου πρόσωπα στα Σκόπια μού έχουν προσφέρει προϊόντα οικ(ογενε)ιακής τους παραγωγής και μου έχουν συστήσει εστιατόρια όπου γνώριζαν πως θα ερχόμουν σε επαφή με σύμβολα και αφηγήματα γύρω από το έθνος, αντικρουόμενες στο επίσημο ελληνικό αφήγημα. Η σαλάτα που μου είναι γνωστή ως «ελληνική», σε μενού αρκετών εστιατορίων είναι γραμμένη ως «αιγιακή» όπως, δηλαδή, αναφέρεται στη Β. Μακεδονία το τμήμα της γεωγραφικής περιοχής της Μακεδονίας που ανήκει στην Ελλάδα. Μετά την επικύρωση της Συμφωνίας των Πρεσπών, τη συνάντησα, μάλιστα, ειρωνικά γραμμένη, και ως «Νοτιομακεδονική», γεγονός που αναδεικνύει το μενού ως ένα αναπάντεχο πεδίο διεκδικήσεων.⁶¹⁷

Εικόνα 52: Μενού εστοατορίου που προτείνει «Νοτιομακεδονική» σαλάτα



Σημείωση: Φωτογραφία δική μου, Σεπτέμβριος 2022.

⁶¹⁷ Για τη σχέση της τροφής με την εθνική ταυτότητα βλ. Sutton 2012.

A.2. Τροφή, έθνος και ευρωπαϊκότητα: η φέτα και το άββαρ

Όπως παρατηρεί η κοινωνική ανθρωπολόγος Έλια Πετρίδου (2006) σε σχέση με το παράδειγμα της ελληνικής «μάχης» για τη διεθνή κατοχύρωση της φέτας ως ελληνικού προϊόντος με Προστατευμένη Ονομασία Προέλευσης (ΠΟΠ)⁶¹⁸ κατά τις δεκαετίες του 1990 και 2000, το φαγητό εμπλέκεται σε εθνικές και οικονομικές διεκδικήσεις, αλλά και στις σχέσεις μεταξύ κρατών και διεθνών θεσμών (βλ. και Γιακουμάκη 2006). Η Πετρίδου αναφέρει, για παράδειγμα, ότι οι ενστάσεις άλλων χωρών-μελών της ΕΕ, ιδιαίτερα χωρών της Βόρειας Ευρώπης, στην κατοχύρωση της φέτας έλαβαν «διαστάσεις εθνικού ζητήματος» στη Ελλάδα, με δημοσιεύματα στον ελληνικό τύπο αλλά και σε άλλες επίσημες πηγές να υποστηρίζουν ότι «αμφισβητείται η “ελληνικότητα” του τυριού και δεν αναγνωρίζονται στην Ελλάδα τα δικαιώματα του πολιτισμού της» (Πετρίδου 2006, 140). Οι ενστάσεις αυτές παρουσιάστηκαν ως απότοκες της ανισορροπίας δυνάμεων μεταξύ του ευρωπαϊκού Βορρά και Νότου, που σημαίνει και τη (στερεοτυπική) αντίθεση μεταξύ βιομηχανικής, τυποποιημένης παραγωγής στον Βορρά και «επαπειλούμενων», παραδοσιακών προϊόντων και μεθόδων στον Νότο (Πετρίδου 2006, 141· βλ. και Monova 2015· Sutton και Vournelis 2009). Η κατοχύρωση της φέτας προσλήφθηκε μέσα από τον τρόπο που αντιλαμβάνονται οι Ελληνίδες/-ες ιστορικά τη σχέση της Ελλάδας με την Ευρώπη, άλλοτε ως το θεμέλιο του Δυτικού πολιτισμού και άλλοτε ως το ευρωπαϊκό περιθώριο, με συστηματικές αναφορές στην πολιτισμική «συνέχεια» με την κλασική αρχαιότητα και τη σημασία της τελευταίας για τον ευρωπαϊκό πολιτισμό συνολικά. Η Πετρίδου εντοπίζει παράλληλους τρόπους και λόγους της εθνικής διεκδίκησης της ελληνικής αρχαιότητας και της «ελληνικής» φέτας αντίστοιχα: και τα δυο αυτά «προϊόντα» θεωρείται ότι πρέπει να προβληθούν και να «εξαχθούν» παγκοσμίως αλλά, την ίδια στιγμή, και να κατοχυρωθούν ως «ελληνικά», με όλα τα δικαιώματα που απορρέουν (Πετρίδου 2006, 142). Η ιστορία της φέτας ανάχθηκε στην εποχή του Ομήρου, ενώ η ελληνικότητά της διεκδικήθηκε με όρους μιας αυθεντικής λευκότητας, ακριβώς όπως και στην περίπτωση της ελληνικής διεκδίκησης των μαρμάρων του Παρθενώνα από το Βρετανικό Μουσείο (Yalouri 2001). Η κατοχύρωση του ονόματος *φέτα* συνδέθηκε, εξάλλου, και με μια άλλη ελληνική εθνική διεκδίκηση που επίσης αφορούσε ένα όνομα, την ονομασία της σημερινής Β. Μακεδονίας. Μέσα από δημοσιεύματα στον τύπο και

⁶¹⁸ Μια δυνατότητα που δόθηκε από την ΕΕ με τον κανονισμό 2081/92 περί προστασίας «Γεωγραφικών Ενδείξεων και Ονομασιών Προέλευσης» με στόχο την υπέρβαση των εμποδίων που προέκυπταν από τις διαφορετικές νομοθεσίες των κρατών-μελών γύρω από τα γεωργικά και κτηνοτροφικά προϊόντα, καθώς και τη διευκόλυνση μιας κοινής ευρωπαϊκής πολιτικής που θα ενδυνάμωνε την περιφέρεια αναδεικνύοντας τοπικά προϊόντα ως πηγές πλούτου (Πετρίδου 2006).

γελοιογραφίες, η Πετρίδου παρουσιάζει τους τρόπους με τους οποίους η «μάχη για το όνομα» (Πετρίδου 2006, 148) της φέτας αναδεικνύεται σε εθνικό ζήτημα, καθώς δανείζεται και δανείζει πολεμικές μεταφορές από/στο «Μακεδονικό», τόσο στον φιλοκυβερνητικό όσο και στον αντιπολιτευόμενο τύπο.

Στην άλλη πλευρά των συνόρων, το άλειμμα άιβαρ, μια «παραδοσιακή»,⁶¹⁹ όπως θεωρείται, συνταγή από κόκκινες πιπεριές και ηλιέλαιο, παρούσα σε αρκετές πρώην Γιουγκοσλαβικές και βαλκανικές χώρες, συνδέεται κι αυτό με αντίστοιχες εθνικές επιθυμίες, διεκδικήσεις και απογοητεύσεις. Και σε αυτή την περίπτωση, σε πρώην Γιουγκοσλαβικές χώρες, ανάμεσα στις οποίες και η Β. Μακεδονία, έχουν λάβει χώρα (ατελέσφορες αυτή τη φορά) διεκδικήσεις και συζητήσεις περί της κατοχύρωσής του (Ames 2009). Η αξία που αποδίδεται από τα άτομα με τα οποία συνομίλησα στο άιβαρ είναι ταυτόχρονα αισθητηριακή και κοινωνική (βλ. και Sutton 2012): δεν συνίσταται μονάχα στην ιδιαίτερη γεύση και υφή του, αλλά και στη δυνατότητά του να ανακαλεί αναμνήσεις και να συνάπτει υλικές συνδέσεις με πρόσωπα και καταστάσεις (Monova 2015· Povrzanovic Frykman 2017· Seremetakis [1994] 2019).

Καθώς οι οσμές έχουν τη δυνατότητα να διαπερνούν «τις διαχωριστικές γραμμές μεταξύ του ιδιωτικού και του δημόσιου» (Manalansan 2006· Sutton 2012, 405), η χαρακτηριστική μυρωδιά καψαλισμένης πιπεριάς διαπερνά τους φράχτες των σπιτιών στα Σκόπια κάθε Σεπτέμβρη, ανασύροντας οικογενειακές αναμνήσεις αλλά και επαναφέροντας στην επικαιρότητα κουβέντες γύρω από την απαγόρευση της παρασκευής του σε δημόσιους χώρους από το 2008 (βλ. K. Brown 2019).⁶²⁰ Βάσει του «νόμου για τη δημόσια υγιεινή» του 2008 (*Zakon Za Javna Čistota* 2008), ή εγκατάσταση εξοπλισμού για ψήσιμο και το άναμμα κάρβουνων σε δημόσιο χώρο τιμωρείται με πρόστιμο. Στην απορία μου γιατί απαγορεύτηκε κάτι το οποίο είναι τόσο στενά συνυφασμένο με την εθνική ταυτότητα και την κοινωνική συνοχή (βλ. και Monova 2015), η απάντηση ερχόταν κάθε φορά με σχεδόν πανομοιότυπο τρόπο: «συμμόρφωση προς τους ευρωπαϊκούς κανονισμούς».⁶²¹ Πρόκειται για μια φράση

⁶¹⁹ Η ανθρωπολόγος Miladina Monova (2015) συνδέει ιστορικά το άιβαρ με τη Γιουγκοσλαβία και με τις ανάγκες της μαζικής κατανάλωσης και της βιομηχανικής αγροτικής παραγωγής, σε αντίθεση με τους λόγους που το περιγράφουν ως «παραδοσιακή», «οικιακή» συνταγή.

⁶²⁰ Όσοι/ες συνεχίζουν να το κάνουν, προτιμούν την προστασία των ιδιωτικών αυλών, εάν διαθέτουν, όπου το κάψιμο ξύλων και η χρήση σόμπας για το καψάλισμα της πιπεριάς συνεχίζει να επιτρέπεται.

⁶²¹ Η Νάντια Σερεμετάκη (1997), αντίστοιχα, αναφέρεται στη μνήμη και τις αισθήσεις με αφορμή τα προϊόντα που άρχισαν να κάνουν την εμφάνισή τους στα ελληνικά σουπερμάρκετ μετά την είσοδο της Ελλάδας στην ΕΟΚ.

που άκουσα συχνά με μια διάθεση σκεπτικισμού⁶²² σε σχέση με την επικείμενη ένταξη της χώρας στην ΕΕ στο πλαίσιο φιλικών συζητήσεων που ταξινομούσαν αντιθετικά την τοπική, «παραδοσιακή» παραγωγή και πρακτική με όσα υπήρχε φόβος ότι θα μπορούσε στο μέλλον να επιβάλει η ΕΕ.⁶²³

Το 2018, ανταγωνιστικές σχέσεις μεταξύ άιβαρ και ΕΕ επανήλθαν στο προσκήνιο. Σε μία από τις συγκεντρώσεις στο πλαίσιο της εκστρατείας υπέρ του «ναι» στο δημοψήφισμα της 30ής Σεπτεμβρίου 2018 σχετικά με τη συμφωνία των Πρεσπών (και τη συμμετοχή στην ΕΕ και το ΝΑΤΟ), ο Zoran Zaev, λαμβάνοντας υπόψη ότι ο Σεπτέμβριος είναι ο μήνας παρασκευής του δημοφιλούς αλείμματος, δήλωσε: «και εγώ [την ημέρα του δημοψηφίσματος] δεν θα φτιάξω άιβαρ, αφού μπορούμε να το κάνουμε αφού ψηφίσουμε».⁶²⁴ Η δήλωση αυτή πυροδότησε πληθώρα σχολίων και αντιδράσεων. Ανάμεσά τους, η δράση των ανεξάρτητων πολιτών «χωρίς ηγέτη», όπως αυτοχαρακτηρίζονται τα μέλη του κινήματος *bojkotiram* [μποϊκοτάρω] στην ομώνυμη (και ανώνυμη) σελίδα στο facebook (Gagovska

⁶²² Αντίστοιχες ανησυχίες εκφράστηκαν, σύμφωνα με συνομιλήτριες/-τές μου σε άλλες χώρες που έγιναν κράτη-μέλη, ιδιαίτερα σχετικά με την οικιακή παρασκευή της τοπικής ρακής (*ράκια*), που πράγματι συναντά εμπόδια. Οι φόβοι γύρω από την ευρωπαϊκή ενοποίηση εκτείνονται σε διάφορα πεδία της κοινωνικής και οικονομικής ζωής. Σε αφήγηση μιας συνομιλήτριάς μου, μία φίλη της που ζούσε σε χώρα-μέλος της Ε.Ε. την επισκέφθηκε πριν από λίγα χρόνια. Καθώς έτρωγαν σε ένα τουρκικό εστιατόριο στην παλιά αγορά, τής είπε: «Αυτό είναι παραδοσιακό, είναι τοπικό! Σας παρακαλώ, μην μπειτε στην ΕΕ. Όλα αυτά θα καταστραφούν αφού θα σας βάλουν να προσαρμοστείτε σε ευρωπαϊκά μέτρα και οι τιμές θα αυξηθούν».

⁶²³ Αναζητώντας υλικό σχετικά με τις οδηγίες της ΕΕ, διαπίστωσα ότι μάλλον υπάρχει κάποια σύνδεση ανάμεσα στις εκ μέρους της απαιτήσεις και στην απαγόρευση της δημόσιας παρασκευής άιβαρ. Από το 2005 που χορηγήθηκε στη χώρα το καθεστώς υποψηφιότητας έχουν υιοθετηθεί από τις εκάστοτε κυβερνήσεις μια σειρά σχεδίων και στρατηγικών, βασισμένων στην ευρωπαϊκή νομοθεσία, «προκειμένου να πληρωθούν τα κριτήρια της πλήρους ένταξης». Τον Μάρτιο του 2008, στην επίσημη εφημερίδα της ΕΕ δηλώνεται ότι «για την προετοιμασία της περαιτέρω ενσωμάτωσης στην Ευρωπαϊκή Ένωση, οι αρμόδιες αρχές της πρώην Γιουγκοσλαβικής Δημοκρατίας της Μακεδονίας θα πρέπει να αναπτύξουν ένα σχέδιο με χρονοδιάγραμμα και συγκεκριμένα μέτρα» που αφορούν μια σειρά τομέων όπως η αγροτική ανάπτυξη, η ασφάλεια, η εκπαίδευση, τα πνευματικά δικαιώματα, η προστασία του περιβάλλοντος, η πολιτική άμυνας και άλλα. Στο πλαίσιο αυτό, το 2008 εγκρίθηκε από το Υπουργείο Περιβάλλοντος και Χωροταξικού Σχεδιασμού η Εθνική Στρατηγική για την Περιβαλλοντική Προσέγγιση [National Strategy for Environmental Approximation (NSEA)]. Πρόκειται για ένα πρόγραμμα χρηματοδοτούμενο από την Ε.Ε. με στόχο την εναρμόνιση (ή «προσέγγιση» [approximation]) εθνικών νόμων και κανονισμών γύρω από το περιβάλλον με εκείνους της ΕΕ. Το πρόγραμμα θέτει τον έλεγχο της ατμοσφαιρικής ρύπανσης ως προτεραιότητα. Οι αλλαγές θα ξεκινούσαν ήδη από το 2008. Ανάμεσα στα μέτρα που προτείνονται είναι ο έλεγχος των εκπομπών αερίων από τα αυτοκίνητα και την ιδιωτική καύση ξύλων. Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο νόμος για τη δημόσια υγιεινή του 2008 αποτελεί μια ανταπόκριση στη NSEA. Η εκτελεστική διευθύντρια της MKO Milieukontakt Macedonia που δραστηριοποιείται γύρω από περιβαλλοντικά θέματα μού είπε ότι γενικότερα η νομοθεσία στη χώρα «είναι αντικείμενο παρανόησης ανάμεσα στις/στους πολίτισες/-ες, καθώς η διαδικασία κατασκευής των νόμων είναι αδιαφανής». Κατά πάσα πιθανότητα η απαγόρευση της δημόσιας παρασκευής άιβαρ δεν έγινε με πρωτοβουλία της ΕΕ, αλλά λόγω κακής τοπικής διαχείρισης καθώς στην ουσία μεταφέρονται «με copy-paste», αυτούσια, υπάρχουσες οδηγίες της ΕΕ για το περιβάλλον, χωρίς σημαντικές προσαρμογές στις τοπικές ανάγκες και ιδιαιτερότητες η/και τη δημιουργία νέων νόμων (Maja Markovska, προσωπική επικοινωνία, 2018).

⁶²⁴ <https://fokus.mk/zaev-i-jas-na-30-ti-nema-ajvar-da-pravam-oti-mozheme-da-pravime-otkako-ke-izglasame-na-referendumot/> (ημερομηνία πρόσβασης 27/05/2023).

2018).⁶²⁵ Η σελίδα, η ρητορική της οποίας παρουσιάζει σημαντικές συγγένειες με εκείνη του VMRO-DPMNE, προέτρεψε σε ανυπακοή προς τον πρωθυπουργό: την 30η Σεπτεμβρίου οι πολίτισσες/-ες καλούνταν να παραμείνουν στο σπίτι κάνοντας άιβαρ. Μέσα από την προώθηση μιας πολιτικής κατανάλωσης, το κίνημα *bojkotiram* ανήγαγε την τροφή σε εθνική αξία, όπως είχε συμβεί και με τη φέτα στην Ελλάδα, καθιστώντας την παράλληλα εργαλείο πολιτικής πίεσης. Η ανταπόκριση υπήρξε άμεση: φωτογραφίες και βίντεο από την παρασκευή του «εθνικού» εδέσματος με το hashtag #bojkotiram έκαναν μαζικά την εμφάνισή τους στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Σε ένα από αυτά, ο ήλιος της σημαίας της Β. Μακεδονίας ξεπροβάλλει μέσα από ένα καζάνι στο οποίο μαγειρεύεται άιβαρ⁶²⁶ ανάγοντας το έδεσμα σε εθνικό σύμβολο και πεδίο διεκδίκησης της «μακεδονικότητας».

Η συγγραφέας Kitsa Kolbe (2018), σε άρθρο της στον διεθνή τύπο με τίτλο «Δημοψήφισμα ή Άιβαρ!» διερωτάται κατά πόσο μπορεί καμία/-είς να γίνει «Ευρωπαία/-ος» και να συμμετάσχει στην ΕΕ εάν σε αυτήν βλέπει με καχυποψία το ακριβώς αντίθετο από ό,τι θεωρεί την/τον εαυτή/-ό της/του. Η Kolbe, που και στο συγγραφικό της έργο είχε θέσει στο παρελθόν αντίστοιχα ζητήματα με αφορμή τα γεγονότα του 2008, παρατηρεί ότι η παρότρυνση για παρασκευή άιβαρ τη μέρα του δημοψηφίσματος αποτέλεσε μια «απόδραση στον αρχαϊσμό και στο τελετουργικό» από φόβο για τις «Δυτικές αξίες» που πρεσβεύει η ΕΕ, αναπαράγοντας το οριενταλιστικό στερεότυπο της τοποθέτησης των Βαλκανίων στο παρελθόν (Buden 2009). Εδώ, το άιβαρ λογίζεται ως «ύλη εκτός τόπου» που δεν χωράει εντός του «ευρωπαϊκού πολιτισμού» καθώς εκείνες/-οι που το παράγουν δυνητικά θα μόλυναν με την «οπισθοδρομικότητά τους» την ευρωπαϊκή κοινότητα.⁶²⁷

Ίσως η προτίμηση για το σπιτικό άιβαρ και τις «αγνές» πρώτες ύλες να συνδέεται με μια κυρίαρχη σήμερα τάση της «νοσταλγίας για το παραδοσιακό» και της ρομαντικοποίησης της τοπικότητας (Sutton και Vournelis 2009, 157· Γιακουμάκη 2006) που υποτίθεται πως απειλούνται από τον σαρωτικό «εκσυγχρονισμό» που συχνά αποδίδεται στην ΕΕ.⁶²⁸ Ωστόσο, και οι ευρωπαϊκές οικονομικές πολιτικές προωθούν αντίστοιχες αξίες («αυθεντικότητα», «παράδοση», «τοπικότητα»), όπως προκύπτει και από την κατοχύρωση της φέτας ως

⁶²⁵ Ωστόσο, ο πολιτικός προσανατολισμός του κινήματος ίσως θα μπορούσε να ιχνογραφηθεί μέσα από αναρτήσεις που προβάλλουν τον Donald Trump ή alt-right μμίδια με τον Pepe the Frog (βλ. και Gagovska 2018).

⁶²⁶ Βλ. το βίντεο εδώ: <https://www.youtube.com/watch?v=ILmfXaYp-dY> (ημερομηνία πρόσβασης 27/05/2023).

⁶²⁷ Βλ. Manalansan 2006· περί «μολυσματικών» περιοχών και οσμών, βλ. Κανταντζόγλου 2001.

⁶²⁸ Ευρύτερα, για τη νοσταλγία ως απότοκο της επικράτησης της ελεύθερης αγοράς, βλ. Boyrn 2001, 64.

ΠΟΠ.⁶²⁹ Ως ένα παράδειγμα του πώς «η κοινωνικότητα εμπλέκεται με την υλικότητα» (Γιαλούρη 2012, 42), το άιβαρ «δρα» (Gell [1998] 2021) μέσω της οσμής του, που «επιτίθεται» σε ανυποψίαστες/-ους νομοταγείς πολίτισσες/-ες· αντιστέκεται στους περιορισμούς, αποτελεί αφορμή για διεκδικήσεις και γίνεται όχημα αντίστασης. Την ίδια στιγμή, συμμετέχει στην κατασκευή διπλόων γύρω από την «ευρωπαϊκότητα» και τη «μακεδονικότητα», καθώς και στη διατύπωση φόβων και ανησυχιών γύρω από το έθνος και το μέλλον.⁶³⁰

Τι είναι, τι σημαίνουν τελικά προϊόντα που θεωρούνται «εθνικά» ή και «παραδοσιακά», όπως το άιβαρ και η φέτα, για εκείνες/ους που τα καταναλώνουν; Η σύνδεση της μνήμης με τόπους και υλικά αντικείμενα που παραμένουν (σχεδόν) अपαράλλακτα στον χρόνο έχει καταρριφθεί (Γιαλούρη 2010, 354), ανοίγοντας χώρο για άλλου είδους μνημειοποιήσεις, με τη μορφή, για παράδειγμα, ενός φαγητού. Η διεκδίκηση της φέτας και του άιβαρ λαμβάνει χώρα με τρόπους ανάλογους προς τη διεκδίκηση μνημείων και δειγμάτων της εθνικής κληρονομιάς. Την ίδια στιγμή, όμως αυτά διαμορφώνουν την καθημερινότητα των αποδεκτριών/-τών τους, αλλά και παρεμβαίνουν στον δημόσιο χώρο και σφαίρα αναπόφευκτα και πολυαισθητηριακά. Τα παραδείγματα της φέτας και του άιβαρ αποκαλύπτουν τρόπους συμμετοχής της τροφής σε διεκδικήσεις και αντιπαραθέσεις γύρω από το έθνος, την οικονομία αλλά και τη διαμόρφωση στάσεων σε σχέση με την ΕΕ (βλ. και Sutton 2012· 2023). Η τροφή, όμως, έχει απασχολήσει έντονα και τη σύγχρονη τέχνη. Στην ενότητα που ακολουθεί, θα εξετάσω συνοπτικά τον μεταξύ τους διάλογο, αναπτύσσοντας και τα δικά μου σχετικά καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα.

A.3. Τροφή και τέχνη

Εκτός από το ερώτημα κατά πόσο αποτελεί η τροφή ή η μαγειρική τέχνη (βλ. Επίκουρος 2012, Ζήκα 2018) και την προσφορά φαγητού και ποτού στα εγκαίνια καλλιτεχνικών εκδηλώσεων (μια σχέση της τροφής με την τέχνη που συνήθως περνά απαρατήρητη, γιατί

⁶²⁹ Ήδη από τη δεκαετία του 2000, τηλεοπτικές εκπομπές μαγειρικής ή ευεξίας, κείμενα περί τροφής και εναλλακτικοί ταξιδιωτικοί οδηγοί ανακαλύπτουν και προβάλλουν κατηγορίες όπως το «αγροτικό», το «εθνολογικό» το «τοπικό». Αυτές οι τάσεις συνάδουν με τις στρατηγικές της ΕΕ για την προβολή και τον έλεγχο προϊόντων από τις χώρες-μέλη της, μία τάση που σχετίζεται και με τα γεγονότα γύρω από την κατοχύρωση της φέτας ως ΠΟΠ (Γιακουμάκη 2006· Πετρίδου 2006). Συγκεκριμένα, η ευρωπαϊκή πολιτική της «ενδογενούς ανάπτυξης» προϋποθέτει την αξιοποίηση των τοπικών πόρων και την «τοπικοποίηση του οικονομικού ελέγχου» (Β. Γιακουμάκη 2006 109· Christopher Ray στο ίδιο, 110). Τόσο η Β. Γιακουμάκη όσο και η Μονα εστιάζουν στη σύνδεση της τροφής με κρατικές ή υπερεθνικές/διακρατικές πολιτικές που ενισχύουν το τοπικό και το αγροτικό σε δύο διαφορετικά πολιτικά συγκείμενα.

⁶³⁰ Βλ. Και Κ. Brown 2019 για τους τρόπους που παρεμβάλλεται ένα άλλο δημοφιλές έδεσμα, το burek, στις σχέσεις μεταξύ των δύο κυρίαρχων εθνοτήτων στη Β. Μακεδονία, αλλά και μεταξύ κατοίκων των χωρών της πρώην Γιουγκοσλαβίας.

είθισται να εκλαμβάνεται ως «μη καλλιτεχνική»),⁶³¹ η τροφή είναι επίσης ένα πολυδιάστατο καλλιτεχνικό μέσο και αναφορά. Αν και το άνοιγμα των καλλιτέχνιδων/-ών προς μια ευρύτερη γκάμα υλικών συνδέεται συχνά με τη σύγχρονη τέχνη, έχει ήδη σε μεγάλο βαθμό συντελεστεί στο πλαίσιο των καλλιτεχνικών πρωτοποριών. Ανάμεσά τους, ο φουτουρισμός χρησιμοποίησε βρώσιμες πρώτες ύλες και συνταγές στο πλαίσιο πολυαισθητηριακών γευμάτων που πρότειναν μια νέα Ιταλία, απαλλαγμένη από οτιδήποτε «παραδοσιακό» (Marinetti [1932] 2014). Από τη δεκαετία του 1970, στο πλαίσιο της γενίκευσης της εξόδου των καλλιτέχνιδων/-ών από τους τυπικούς εκθεσιακούς χώρους, μακριά από τις «αποστειρωμένες» συνθήκες του «λευκού κύβου», καθώς και στο πλαίσιο μιας (δεύτερου κύματος) φεμινιστικής καλλιτεχνικής παραγωγής, επικριτικής ως προς τον οικιακό ρόλο των γυναικών, η τροφή αρχίζει να χρησιμοποιείται ολόένα και περισσότερο ως αναφορά αλλά και ως καλλιτεχνικό μέσο σε εγκαταστάσεις, περφόρμανς, δράσεις και άλλου είδους έργα, που αναδεικνύουν πολύπλευρες συνδέσεις του καλλιτεχνικού πεδίου με το καθημερινό και το πολιτικό.⁶³² Μετά τη σχεσιακή στροφή στην τέχνη (Bourriaud [1998] 2009) και την κριτική που επέφερε ο σχεσιακός ανταγωνισμός (Bishop [2004] 2008· βλ. εισαγωγή), η τροφή χρησιμοποιείται ως μέσο σύνδεσης, ανταλλαγής και διαλόγου. Σήμερα, σχολιάζει (νεο)αποικιακές σχέσεις και συνεχίζει να συμμετέχει σε καλλιτεχνικές προτάσεις ηθικών τρόπων παραγωγής και κατανάλωσης (no waste, συμμετοχικών κ.λπ.).

Στην Αθήνα και τα Σκόπια, καλλιτεχνικά έργα διερευνούν και θίγουν τη σχέση της τροφής με τα εθνικά (και αποικιακά) αφηγήματα (ΦΥΤΑ και Τσάρη 2013· OPA 2012· Stanojković 2014), την πολιτισμική κληρονομιά και τη διατήρηση, την αμφισβήτηση ή την υβριδοποίηση της «παράδοσης» (Domestic Godless 2017), τη διαμεσολάβηση της τροφής στη σύναψη σχέσεων και τη συγκρότηση κοινοτήτων (Παπαδημητρίου και Drake 2012· Araeen 2017· Ivanoska 2007· Uzunovski 2018), προσωρινών ή μακροχρόνιων, τη διασύνδεσή της με την οικονομία, με τρόπους συγκρότησης της/του εαυτής/-ου, παγιωμένες αντιλήψεις για το έμφυλο ή το υγιές σώμα, καθώς και ευρύτερα τη σχέση τροφής και σώματος (Κονδυλάτου 2012· Παπαδάκη 2017).⁶³³

⁶³¹ Αυτό, όμως, φαίνεται να αλλάζει, μέσα από τις εξελίξεις στο πεδίο της σύγχρονης τέχνης και ιδιαίτερα τα ενδιαφέροντά της για την καθημερινότητα, την οικονομία και τον σχεδιασμό. Βλ. την κεντρική θέση της καντίνας στην 4η Μπιενάλε της Αθήνας, την οποία διαχειρίζονταν άστεγα και άνεργα άτομα από το περιοδικό «Σχεδία», αλλά και τα μέλη της ομάδας μαγείρων «Νομαδική Κουζίνα». Τόσο η Σχεδία όσο και η Νομαδική Κουζίνα αναφέρονται ανάμεσα στις/στους καλλιτέχνιδες/-ες της έκθεσης (βλ. Sutton 2023).

⁶³² Για μια ανάλογη στροφή και ενδιαφέρον για την τροφή στην ανθρωπολογία βλ. Sutton 2012.

⁶³³ Σε ό,τι αφορά τα υλικά που εξέτασα, στην Αθήνα, η φέτα γίνεται καναπές για να σχολιάσει στάσεις γύρω από τη λεγόμενη «ελληνική κρίση» (Χαβιαρά 2013), ενώ στα Σκόπια το άιβαρ μετατρέπεται σε αφίσα που εκφράζει προβληματισμούς γύρω από το έθνος και το μέλλον του (Cvetkovski 2018).

Τη δική μου καλλιτεχνική παραγωγή έχουν απασχολήσει διασυνδέσεις μεταξύ τροφής και δημόσιου χώρου, σύγχρονης τέχνης και αφηγημάτων γύρω από το έθνος, την καθαρότητα και την πόλη. Το 2013, πραγματοποίησα τον ηχητικό περίπατο *Around the Market* γύρω από την οδό Αθηνάς (Γρηγοριάδου 2013)⁶³⁴ Μέσα από μια πολυαισθητηριακή περιπλάνηση στις αγορές κρέατος, ψαριών, λαχανικών και μπαχαρικών και στην ευρύτερη περιοχή με τη χρήση εργαλείων γεωεντοπισμού και επαυξημένης πραγματικότητας, το έργο ενορχήστρωνε γεύσεις, οσμές, ήχους και ιστορίες, ενώ εξέταζε την καθημερινότητα των εργαζόμενων στην περιοχή, θίγοντας, ανάμεσα σε άλλα, την άνοδο και τη δράση της ακροδεξιάς εκεί.

Ένα άλλο έργο μου, το *Exceptional Athens* (Γρηγοριάδου 2015-2017)⁶³⁵ συνίστατο σε μια πλασματική τουριστική πλατφόρμα που, μέσα από χάρτες, έναν οδηγό πόλης και events γευσιγνωσίας εισήγαγε όσες/-ους έρχονταν σε επαφή μαζί της (σε εκθεσιακούς χώρους ή στον δρόμο) στην «Αθήνα της κρίσης». Στόχευε έτσι, να τις/τους φέρει αντιμέτωπες/-ους με τους διαφορετικούς στερεοτυπικούς λόγους που στιγματίζουν γειτονιές της Αθήνας, μέσα από μια λογική διάκρισης καθαρότητας και μιαρότητας ή τις εξιδανίκευαν αντιμετωπίζοντάς τις ηδονοβλεπτικά ως «όμορφα παρακμάζοντα»⁶³⁶ ή επαναστατικοποιημένα κομμάτια μιας πόλης σε κρίση.

Στις περφόρμανς που πραγματοποίησα στο πλαίσιο της παρουσίασης της πλατφόρμας και ιδιαίτερα του οδηγού, προσέφερα, επίσης τη δυνατότητα γευσιγνωσίας.⁶³⁷ Αυτή η πτυχή

⁶³⁴ Μέρος μιας σειράς περιπάτων που παρήγαγαν καλλιτέχνιδες/-ες και ανθρωπολόγοι στο πλαίσιο μιας συνεργασίας μεταξύ των διεπιστημονικών ομάδων Escoitar, με επίκεντρο τον ήχο και την ακουστική οικολογία, και Φωνές, με επίκεντρο τη φωνή.

⁶³⁵ Εικόνες του οδηγού: <https://sofiagrigoriadou.wordpress.com/2015/10/02/exceptional-athens/> (ημερομηνία πρόσβασης 26/04/2022).

⁶³⁶ <https://web.archive.org/web/20151001111250/http://www.atathens.org/tours-en.html> (ημερομηνία πρόσβασης 23/05/2023).

⁶³⁷ Σε δύο περιπτώσεις: στο πρότζεκτ της ΑΣΚΤ, ΕΝΤΟΣ/ΕΚΤΟΣ, σε χώρο της σχολής στην στοά Κωνσταντοπούλου, σε επιμέλεια Χάριτος Κανελλοπούλου (2015), και στην ΑΣΚΤ, στο πλαίσιο της τελικής παρουσίασης των μεταπτυχιακών φοιτητριών/-τών του Μεταπτυχιακού Εικαστικών Τεχνών (2015). Με τη λογική ότι η «γεύση της Αθήνας» (πρβλ. «η γεύση του τόπου», Trubek 2008) αναδεικνύεται ως σημαντικό μέρος της τουριστικής της εμπειρίας, συνταγές μαγειρικής αποτέλεσαν ένα από τα κεφάλαια του τουριστικού οδηγού. Η επιλογή των υλικών και η δημιουργία των πιάτων βασίστηκε στους τρόπους που το «τοπικό» έχει αναδειχτεί ως κατηγορία προς διατήρηση έναντι των τάσεων της παγκοσμιοποίησης (Sutton 2012· Sutton και Vournelis 2009· V. Yiakoumaki 2006). Ωστόσο, εδώ, αντί να ανατρέξω στο αγροτικό, που συνήθως κρίνεται άξιο προβολής, παρουσιάζω γεύσεις που επινοώ ως χαρακτηριστικές της «Αθήνας σε κρίση», την περίοδο που αυτή γινόταν ολοένα και πιο «ενδιαφέρουσα» για πολιτιστικούς θεσμούς, νέες/-ους κατοίκους και την τουριστική βιομηχανία (βλ. κεφ. 2). Ο οδηγός, με στόχο να σχολιάσει αυτές τις αλλαγές, αλλά και να προσκαλέσει σε ανταποκρίσεις σε αυτές, προσέφερε συνταγές όπου το αθηναϊκό, ως το σύγχρονο «τοπικό», συγκροτείτο, μέσω πρώτων υλών που μπορούσαν να περισυλλεγούν σε πλατείες και παρτέρια της πόλης, «μολυσμένα» όχι μόνο από το αθηναϊκό καυσαέριο, αλλά και από την «αυθεντική», «ανατρεπτική» ουσία που αποδιδόταν στην πόλη. Μέσα από την κατανάλωση των πιάτων, η ουσία αυτή θα ενσωματωνόταν από όσες/-ους θα τα δοκίμαζαν.

αποδείχθηκε ιδιαίτερα σημαντική στην καλλιτεχνική μου έρευνα, γιατί αφενός αποτέλεσε αφορμή να ανοίξουν συζητήσεις γύρω από τα ίδια τα υλικά και τη συμμετοχή τους σε αλλαγές που λάμβαναν χώρα ή προμηνούνταν τότε στην πόλη, γύρω από νέα «εναλλακτικά» εστιατόρια και τις υπό «εξευγενισμό» περιοχές στις οποίες αυτά άνοιγαν, καθώς και για τον τουρισμό της κρίσης. Αφετέρου, η αισθητηριακή διάσταση της γευσιγνωσίας «αθηναϊκών γεύσεων» έφερε στο προσκήνιο ζητήματα που αφορούν την κοινωνική κατασκευή του γούστου και της γεύσης και το πώς αυτή ορίζεται και μεταβάλλεται ανάλογα με το νόημα που προσδίδεται στο κάθε πιάτο ή με τις εμπειρίες που συνδέονται με αυτό (βλ. και Bourdieu [1984] 2000). Ζητήματα όπως το αίσθημα της αηδίας και της αποστροφής, καθώς και ο τρόπος που κοινωνικές στάσεις προκατέλαβαν τη γεύση σε αυτές τις γευσιγνωσίες επρόκειτο να με απασχολήσει ξανά στο πλαίσιο του *Μπεςαμέλ*, όπως θα εξετάσω αργότερα στο παρόν κεφάλαιο. Στο πλαίσιο αυτών των έργων μου γύρω από την τροφή δοκιμάστηκαν ιδέες οι οποίες αργότερα προσέφεραν το κατάλληλο έδαφος για τη σύλληψη και τον σχεδιασμό του *Μπεςαμέλ*.

B. Μπεςαμέλ: επιτελέσεις μεταξύ τέχνης και ανθρωπολογίας⁶³⁸

B.1. Μια ανάγνωση του Τσελεμεντέ οδηγεί σε αντικατοπτρισμούς

Το 2017 βρέθηκε τυχαία στα χέρια μου μια έκδοση του *Οδηγού Μαγειρικής και Ζαχαροπλαστικής* του Νικόλαου Τσελεμεντέ (1973).⁶³⁹ Πρόκειται για έναν ευρέως διαδεδομένο τόμο που ανατυπώθηκε και εμπλουτίστηκε αρκετές φορές μετά την πρώτη έκδοσή του στις αρχές του εικοστού αιώνα, δεν είχα όμως ως τότε την ευκαιρία να το ξεφυλλίσω με προσοχή. Οι σελίδες του οδηγού, εικονογραφημένες με σκίτσα που αναπαρίσταναν χαμογελαστές νεαρές γυναίκες να κάνουν οικιακές εργασίες φορώντας ποδιά, δεν περιείχαν μονάχα συνταγές. Ιδιαίτερη εντύπωση μου έκανε ένας «δεκάλογος προς τας κυρίας»⁶⁴⁰ με προτροπές όπως: «μην αρχίσης ποτέ λογομαχίαν, και αν ακόμη έλθῃ χωρίς να την περιμένῃς· να τηρῇς σιωπὴν και να εἶσαι βεβαία, ὅτι ἡ συστολή σου θα σου δώσῃ τὴν νίκην»· ή, «εάν βλέπῃς ὅτι ὁ σύζυγός σου δεν ἔχῃ καρδιά, μὴ λησμονῇς ὅτι ἔχει στομάχι. Να

⁶³⁸ Το υποκεφάλαιο Β γράφτηκε παράλληλα με το άρθρο μου «Μπεςαμέλ: Μεταξύ τέχνης και ανθρωπολογίας στην Αθήνα και τα Σκόπια» που δημοσιεύτηκε στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Πολιτισμός-Σύνορα-Κοινωνικό Φύλο/Μελέτες* (Γρηγοριάδου 2022). Αναπτύχθηκε στο πλαίσιο του 2ου Διεθνούς Σεμιναρίου για υποψήφιους διδάκτορες (26-27 Φεβρουαρίου 2021) υπό την αιγίδα του εργαστηρίου για τη Μελέτη του Πολιτισμού, των Συνόρων και του Κοινωνικού Φύλου του ΠΑ.ΜΑΚ.. Αποτελεί μια περαιτέρω επεξεργασμένη μορφή του άρθρου.

⁶³⁹ Αρχιμάγειρας που επηρέασε την ελληνική κουζίνα του 20ου αιώνα σε τέτοιο βαθμό που το όνομά του έχει γίνει στην Ελλάδα συνώνυμο με τους οδηγούς μαγειρικής.

⁶⁴⁰ Οι συμβουλές αυτές που αναπαράγουν πατριαρχικές αντιλήψεις για τον ρόλο των γυναικών στη συζυγική σχέση ανήκουν στην Κάρμεν Σίλβα, λογοτεχνικό ψευδώνυμο της βασίλισσας της Ρουμανίας Ελισάβετ του Βιντ (1843-1916).

τον περιποιήσαι και να είσαι βεβαία ότι θα κατακτήσης και την καρδιά του» (Sylva στο Τσελεμεντές 1973, σ. 8). Μέσα από εικόνες και κείμενα, ο οδηγός φαίνεται να επιδιώκει να αποσιωπήσει, να πειθαρχήσει και να θέσει τις γυναίκες στις οποίες απευθύνεται στην υπηρεσία των συζύγων τους και του έθνους.⁶⁴¹

Κάτι αντίστοιχο, όμως, συμβαίνει και με τις γεύσεις. Σε ένα από τα κείμενα που περιλαμβάνονται στον τόμο, ο Τσελεμεντές αιτιολογεί δύο σημαντικές μετατοπίσεις που εισήγαγε στην ελληνική κουζίνα στις αρχές του εικοστού αιώνα, οι οποίες σήμερα θεωρούνται δεδομένες: τη χρήση της μπεσαμέλ⁶⁴² και τον περιορισμό των μπαχαρικών και του σκόρδου. Μεταφέροντας το αφήγημα περί της κλασικής Ελλάδας ως κοιτίδας του ευρωπαϊκού πολιτισμού στο τραπέζι, υποστηρίζει ότι η γαλλική κουζίνα έχει τις βάσεις της στην αρχαία ελληνική (Τσελεμεντές 1973). Έτσι, δανειζόμενος χαρακτηριστικές της γεύσεις και αφαιρώντας ή αποκρύπτοντας στοιχεία που ο ίδιος θεωρεί «ανατολίτικα», επιδιώκει να συμβάλει με το πόνημά του στην απαλλαγή των πιάτων «από την επίδραση και φθοράν που έχουν υποστή από τα γούστα ή προτιμήσεις των διαφόρων ανατολικών λαών» και από τη συνακόλουθη «ακαλαίσθητον εμφάνισίν» τους (Τσελεμεντές 1973, σ. XLV).⁶⁴³ Όπως η λευκότητα της φέτας συμμετέχει σε αντιπαράθεσεις μεταξύ ευρωπαϊκού Νότου και Βορρά, εδώ η λευκότητα της μπεσαμέλ διακηρύσσει το ανήκειν της Ελλάδας στην «πολιτισμένη» Δύση. Η πίστη στην ευρωπαϊκή ανωτερότητα και η απειλή που φαίνεται πως συνιστούσαν για το ελληνικό έθνος πιάτα «ακαλαίσθητα» και μη ταξινομήσιμα ως προς το δίπολο Ανατολή-Δύση (βλ. Παλαιοιόλογος στο Τσελεμεντές 1973),⁶⁴⁴ φέρνει στον νου την κυρίαρχη αντίληψη πως, ό,τι σπλώνει την καθαρότητα της ελληνικής κληρονομιάς, είναι απότοκο της «τουρκικής κυριαρχίας» (Herzfeld [1987] 1998, 49). Ωστόσο, ο Τσελεμεντές δεν επιχείρησε

⁶⁴¹ Η κατασκευή της «εθνικής» κουζίνας μέσα από οδηγούς μαγειρικής που απευθύνονται σε γυναίκες αποτελεί φαινόμενο που έχει παρατηρηθεί και αλλού (βλ. Appadurai 1988). Σχετικά με τις «νοικοκυρές» και τις οικιακές κουζίνες μέσα από πολιτιστικά προϊόντα και καλλιτεχνικά έργα βλ. και Ευθυμίου, Κρούσκα και Ντώνα 2020.

⁶⁴² Για διαφορετικές εκδοχές γύρω από την καθιέρωση της μπεσαμέλ στην κουζίνα της ευρύτερης περιοχής, καθώς και για τη χρήση της την ίδια περίοδο *επίσης* στο πλαίσιο της αποκοπής από το οθωμανικό παρελθόν και της κατασκευής ενός ευρωπαϊκού προσώπου στη νεοϊδρυθείσα Τουρκική Δημοκρατία, βλ. (Γερασίμου 2013· Επίκουρος 2012).

⁶⁴³ Περί αυθεντικότητας, συνέχειας και επινόησης παραδόσεων στη μαγειρική, αλλά και για τους τρόπους που παράγοντες που δεν αφορούν αποκλειστικά τη μαγειρική διαμορφώνουν πιάτα βλ. (Επίκουρος 2012· Μπακαλάκη 2000· Karaosmanoğlu 2007· Sutton 2012).

⁶⁴⁴ Την άποψη αυτή ενισχύουν διθυραμβικές κριτικές για το έργο του, που επίσης περιλαμβάνονται στον *Οδηγό*: «Τάλαντον θεωρητικόν το οποίον ο Ύψιστος απέστειλε για να πειθαρχήσει την ελληνικήν κουζίνα, να σώση τον ελληνικόν στόμαχον και μετ' αυτού το Έθνος» (Μελάς στο Τσελεμεντές 1973, 3)· κι ακόμη: «Εκπολιτιστής του ελληνικού ουρανίσκου, πήρε τις αυθαιρεσίες της μαγειρικής μας και τις έβαλε σε τάξη. Έδωσε τον καταστατικό χάρτη σε μια κουζίνα που ούτε σωστή ανατολίτικη ούτε ευρωπαϊκή ήταν» (Παλαιοιόλογος στο Τσελεμεντές 1973, 3).

απλώς τον εξευρωπαϊσμό των πιάτων αλλά μάλλον μια ιδιαίτερη, ηγεμονική, ως έναν βαθμό, υβριδοποίηση, που παράγει δημοφιλή πιάτα όπως ο μουσακάς.

Ο *Οδηγός Μαγειρικής* ήρθε στα χέρια μου σε μια στιγμή που σε ερευνητικό, καλλιτεχνικό αλλά και προσωπικό επίπεδο με απασχολούσαν πολλά από τα ζητήματα που αναδύονταν στις σελίδες του. Ανάμεσα σε αυτά ήταν, για παράδειγμα, οι άνισες έμφυλες δυναμικές και η έλλειψη γυναικείας αντιπροσώπευσης στον δημόσιο χώρο. Μέσα από την προπαρασκευαστική έρευνά μου για τα Σκόπια, διαπίστωνα ότι η συντριπτική πλειοψηφία των υπαρχόντων οδωνυμίων της πόλης (Ivanoska 2005· Milevska 2006), καθώς και των νέων μνημείων που έγιναν στο πλαίσιο του Skorje 2014 ήταν αφιερωμένα σε άνδρες. Σε συνδυασμό με την αναθεώρηση του νόμου περί αμβλώσεων (*Zakon za prekinuvanje na bremenosta* 17/06/2013), η θέση των γυναικών διαγραφόταν μακριά από τον δημόσιο χώρο, σφαίρα και μνήμη (Milevska 2013· Miškovska-Kajevska 2016· Véron 2015) (βλ., κεφ. 5). Παράλληλα, μέσα από τους περιπάτους μου στην Αθήνα, παρατηρούσα ότι τα δημόσια γλυπτά μνημόνευαν κι εκεί ως επί το πλείστον (επώνυμους) άνδρες. Η απουσία των γυναικών από τη δημόσια μνήμη είναι αλληλένδετη με στάσεις που συνδιαμορφώθηκαν μέσα και από έργα όπως το βιβλίο του Τσελεμεντέ, το οποίο καθορίζει την ιδανική γυναίκα σιωπηλή και συμμορφωμένη στις αρχές και τις συνταγές του βιβλίου, καθώς και την πατριαρχική εξουσία.

Ο *Οδηγός Μαγειρικής* φαινόταν να συντελεί στη διαμόρφωση του ελληνικού εθνικού αφηγήματος και μάλιστα με τους όρους που ήδη γνώριζα, αυτούς της καθαρότητας και του κινδύνου (Douglas [1966] 2006) της λήθης ή συγκάλυψης των ασυνεχειών (Γουργουρής 2007), της αμφιθυμίας σε σχέση με το ανήκειν στη Δύση ή την Ανατολή (Herzfeld [1987] 1998· Yalouri 2001) και της ελεγκτικής ενσωμάτωσης ηγεμονικών δυτικών προσδοκιών και αξιών. Προερχόμενη από την Αθήνα και έχοντας ήδη παραγάγει καλλιτεχνικό έργο και έρευνα γύρω από την πόλη και τους τρόπους που το εθνικό αφήγημα εγγράφεται στον δημόσιο χώρο, η πρώτη μου επίσκεψη στα Σκόπια στάθηκε καθοριστική για τη σύλληψη του *Μπεςαμέλ*. Στην πρώτη αυτή επίσκεψη ανέκυψαν αβίαστα αναπάντεχες συνδέσεις μεταξύ του εθνοκεντρικού, εκλεκτικιστικού αισθητικού καθεστώτος που επιχείρησε να επιβάλει στην πόλη το Skorje 2014 (Graan 2013a· Janev 2017) και της κατασκευής ενός «καθαρού» και συνεχούς ελληνικού εθνικού αφηγήματος μέσω επεμβάσεων στον δημόσιο χώρο της Αθήνας. Το ενδιαφέρον μου, έτσι, εστιάστηκε στους τρόπους με τους οποίους με τους οποίους «το εθνικό» συγκροτείται ως κάτι το αυθύπαρκτο και αιώνιο –αλλά και αποσταθεροποιείται– σε πόλεις, όπως η Αθήνα και τα Σκόπια, όπου ζουν (και έζησαν) ομάδες που δεν εμπίπτουν απαραίτητα σε αυτό.

Παρά τις διαφορετικές ιστορικές και κοινωνικοπολιτικές συγκυρίες και μεταβολές στις δύο πόλεις, μπορούσα να διακρίνω ορισμένα κοινά σημεία αναφοράς, ανάμεσα στα οποία την «ευρωπαϊκότητα» ως πρότυπο, αλλά και ως αντικείμενο αμφιθυμιών και αμφιταλαντεύσεων.⁶⁴⁵ τη νομιμοποίηση της εξουσίας μέσω της σύνδεσης με ένα ένδοξο παρελθόν· την αποσιώπηση της διαφορετικότητας και την έλλειψη επίσημης αντιπροσώπευσής της στον δημόσιο χώρο· τη συνύφανση των επίσημων εθνικών αφηγημάτων με (κρυπτο)αποικιακά· τέλος, την προαγωγή εθνικών διεκδικήσεων μέσα από νοηματοδοτήσεις και επεμβάσεις στον αστικό ιστό.

Ήταν μέσα από τέτοιες σκέψεις, αναφορές και παρατηρήσεις γύρω από την Αθήνα, τα Σκόπια και τη μεταξύ τους σύγκριση υπό το πρίσμα της συνάντησής μου με τον *Οδηγό Μαγειρικής*, που άρχισα να συλλαμβάνω το *Μπεσαμέλ*. Εμπνεόμενη από τη διπλή έννοια της λέξης «reflection» τόσο ως αντικατοπτρισμού όσο και (ανα)στοχασμού,⁶⁴⁶ αλλά και με την ελευθερία –ή την αυθαιρεσία;– που μου επέτρεπε η θέση μου ως καλλιτέχνηδας, άρχισα να κρατώ σημειώσεις (που θα αποτελούσαν, στη συνέχεια, τη βάση για το έργο), επιχειρώντας μέσω «αντικατοπτρισμών» –ή στοχασμών, ανακλάσεων και ανακλήσεων στη μνήμη– να φέρω σε διάλογο όσα ανοίγονταν μπροστά μου: η πειθάρχηση των γυναικείων σωμάτων και η συμμόρφωσή τους στον ρόλο της οικογενειακής και εθνικής τροφού, φαινόταν να αντικατοπτρίζει την «τιθάσευση» πιάτων της τοπικής κουζίνας που αντιστέκονταν στην ταξινόμηση μεταξύ Ανατολής και Δύσης (βλ. Μελάς και Παλαιολόγος στο Τσελεμεντές 1973, 3). Η προτροπή του οδηγού προς τις γυναίκες να αποσιωπούν τις επιθυμίες και τις διαφωνίες τους προς τους συζύγους τους (Servette και Sylva στο Τσελεμεντές 1973), αντικαθρέφτιζε την αποσιώπησή τους στον δημόσιο χώρο και τη δημόσια μνήμη. Ο «εκπολιτισμός» της ελληνικής κουζίνας και η συγκάλυψη της «ανατολίτικης» «ακαλαισθησίας» με μπεσαμέλ ανακ(α)λούσε την απόκρυψη της κατά βάση μουσουλμανικής πλευράς των Σκοπίων και του σοσιαλιστικού μπρουταλισμού πίσω από τα νέα ιστορικιστικά κτίρια και τις λευκές προσόψεις, αλλαγές που επιβλήθηκαν στο πλαίσιο του Skorje 2014 ώστε να μοιάζει η πόλη περισσότερο «ευρωπαϊκή» (Σκουλαρίκη 2017· Ahmeti 2011· Amygdalou 2018· Risteski 2016· Vangeli 2011). Αυτές, με της σειρά τους ανακ(α)λούσαν τις αλλαγές στην όψη της Αθήνας από τον 19ο αιώνα με στόχο την ανταπόκρισή της στο

⁶⁴⁵ Σε διαφορετικές συγκυρίες οι δύο πόλεις παρουσιάζονται άλλοτε ως κοιτίδες του ευρωπαϊκού πολιτισμού και άλλοτε ως περιφερειακές πόλεις που προσβλέπουν στον ευρωπαϊκό έλεγχο και τη βοήθεια, ως μέλη (ή μελλοντικά μέλη) μιας ευρωπαϊκής κοινότητας που μοιράζεται κοινές αξίες και ως «φτωχοί συγγενείς» που δεν καταφέρνουν ή δεν θέλουν να ανταποκριθούν στις ευρωπαϊκές απαιτήσεις (βλ. κεφ. 1).

⁶⁴⁶ Βλ. και την ιδέα μιας «ανθρωπολογίας μέσα από τον καθρέπτη» (Herzfeld 1998).

εξιδανικευτικό φαντασιακό τοπίο του αρχαίου παρελθόντος (Hamilakis 2003· Liakos 2008· Yalouri 2001) –με συνεχείς εγγραφές του εθνικού αφηγήματος στην πόλη μέχρι σήμερα, όπως, για παράδειγμα, με την ανέγερση του *Εριππου Αλέξανδρου* το 2019. Επιπλέον, η αφαίρεση των «ανατολίτικων» μπαχαρικών από τις συνταγές του Τσελεμεντέ ανακ(α)λούσε τόσο αποσιωπήσεις ιστορικών περιόδων και κατεδαφίσεις κτισμάτων που υποδείκνυαν ασυνέχειες στο ελληνικό εθνικό αφήγημα⁶⁴⁷ όσο και απόπειρες διαγραφής ή περιχαράκωσης του οθωμανικού και σοσιαλιστικού παρελθόντος στα Σκόπια (Σκουλαρίκη 2017· Dimova 2019· 2013· Graan 2013a· Janev 2017· Risteski 2016). Την ίδια στιγμή, το ίδιο το *Μπεςαμέλ* αντικατοπτρίζει στο καλλιτεχνικό πεδίο την έρευνα που κάνω στο ακαδημαϊκό και αντιστρόφως· κι όλα αυτά τη δική μου θέση ως καλλιτέχνιδας και ερευνήτριας μεταξύ των δύο πόλεων και μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης.

B.2. Ορεκτικό: Τροφή και αμφιθυμίες

Ένα πρώτο σχέδιασμα του *Μπεςαμέλ* παρουσιάστηκε το 2017 σε μικρές συγκεντρώσεις σε φιλικά σπίτια, αλλά και σε συνεργάτιδες/-ες και συναδέλφους⁶⁴⁸ με τη μορφή μιας διάλεξης-περφόρμανς στην οποία μίλησα για τους αντικατοπτρισμούς που μόλις εξέτασα δείχνοντας εικόνες από τον οδηγό και από τις δύο πόλεις. Στις πρώτες αυτές παρουσιάσεις, διαπίστωσα ότι έρχονταν στο φως ανάμεικτα συναισθήματα των παρισταμένων για πιάτα που γίνονται ευρέως αντιληπτά ως μέρος της ελληνικής γαστρονομικής κληρονομιάς, όπως το παστίτσιο ή ο μουσακάς. Γενικότερα, οι στάσεις γύρω από τροφές που θεωρούνται «εθνικές», «τοπικές», «βαλκανικές ή «πρώην οθωμανικές» συμβαίνει να χαρακτηρίζονται από αμφιθυμίες.⁶⁴⁹ Εν προκειμένω, η συνειδητοποίηση του τρόπου με τον οποίο αυτά τα πιάτα έχουν συμμετάσχει στην κατασκευή του έθνους είχε ως αποτέλεσμα να μας «κάθονται», όπως ανέφερε κάποιος,

⁶⁴⁷ Ή που, στην περίπτωση της Ακρόπολης, δεν ανήκαν στην κλασική περίοδο «επιμολύνοντας» έτσι την αίγλη και την ιερότητά της (Hamilakis 2003· Liakos 2008· Yalouri 2001).

⁶⁴⁸ Στο πλαίσιο του πρότζεκτ Σχετικά με την Καθημερινότητα· ειδικότερα, για την τροφή σε διοργάνωση Ελπίδας Ρίκου (TWIXTlab, Αθήνα 2017) και αργότερα στο πλαίσιο του εργαστηρίου Freiraum σε διοργάνωση Προσωρινής Ακαδημίας Τεχνών και Ινστιτούτου Goethe (State of Concept, Αθήνα 2018).

⁶⁴⁹ Ορισμένα παραδείγματα: Παρόλο που τα χρόνια της οθωμανικής κυριαρχίας στα Βαλκάνια γίνονται αντιληπτά ως μια περίοδος υποδούλωσης και καταπίεσης, στην οποία οφείλεται η καθυστέρηση της ευρωπαϊκής ένταξης, τελικά η οθωμανική κληρονομιά του φαγητού και του καφέ γίνεται αποδεκτή ή και «ρομαντικοποιείται, ως μέρος ενός αυθεντικού βουλγαρικού παρελθόντος» (Neuberger 2019, 66). Ακόμη, στις διαπιστώσεις του γεωγράφου και ανθρωπολόγου Jernej Mlekuž γύρω από το φαγητό δρόμου *burek* ως στίγμα απειλητικό για την ευρωπαϊκή ταυτότητα στην οποία απέβλεπαν οι κάτοικοι της Σλοβενίας, ο ανθρωπολόγος Keith Brown αντιπαραβάλλει ότι η σύνδεση του συγκεκριμένου εδέσματος με τη νυχτερινή ζωή και τη δημοτικότητα του ανάμεσα σε νεαρές παρέες παράγει εμπειρίες που υπερβαίνουν μια μονοσήμαντη κατανόησή του ως εθνικής απειλής (K Brown 2019). Τα διλήμματα γύρω από τη μετάβαση στη μετασοβιετική Ρωσία, τέλος, παίρνουν τη μορφή διλημάτων γύρω από γεύσεις/γούστο [taste], ιδιαίτερα μεταξύ εδεσμάτων που θεωρούνται «Ευρωπαϊκά» ή «Σοβιετικά» (Klumbyte 2010).

πλέον, «βαριά».⁶⁵⁰ Από την άλλη, όμως, ήταν ταυτόχρονα «αγαπημένα» φαγητά: η πλούσια γεύση και υφή τους τα καθιστούσε όχημα για ευχάριστες ως επί το πλείστον επιστροφές σε μια εξιδανικευμένη παιδική ηλικία (βλ. Seremetakis 1994· Sutton 2001).

Αυτή η αμφιθυμία των φίλων μου γύρω από τη μπεσαμέλ ήταν ένας από τους λόγους για τους οποίους αποφάσισα να συμπεριλάβω το σερβίρισμά της στα επόμενα στάδια, καθώς διαπίστωσα ότι αποτελούσε αφορμή για συζήτηση γύρω από ζητήματα όπως η λευκότητα-καθαρότητα και η απόκρυψη ή κάλυψη του «μη ευρωπαϊκού», η πολύπλοκη σύνθεση και ιστορία ακόμα και των (νοούμενων ως) «εθνικών» φαγητών, ο ρόλος της «Ευρώπης» ως επιθυμίας και ελεγκτικού μηχανισμού, η «ιθαγενοποίηση» της Γαλλικής κουζίνας –ή η «αποικιοποίηση» τοπικών πιάτων από αυτή. Η πολυαισθητηριακή εμπλοκή με τα ζητήματα αυτά –και η «αναταραχή» (Τσιμπιρίδου κ.ά. 2022b· Papanikolaou 2011) διπολικών στερεοτύπων, όπως «Δύση»-«Ανατολή» ή «παράδοση»-«εκσυγχρονισμός», ήταν και ένας από τους βασικούς στόχους του *Μπεσαμέλ*.

Μέσα από τη σύνδεση δημοφιλών πιάτων με την πατριαρχία, την κατασκευή του έθνους και τις αποσιωπήσεις όσων δεν χωρούν στο επιθυμητό αφήγημα, επεδίωξα επίσης να προκαλέσω προβληματισμούς πέρα από την ευχάριστη διάθεση που συχνά συνδέεται με ένα γεύμα ή έναν μπουφέ εγκαινίων. Αναρωτιόμουν, επίσης, τί είδους συνειρμούς, εμπειρίες και συναισθήματα θα προκαλούσαν οι προσφερόμενες γεύσεις (δημοφιλή πιάτα νοούμενα ως «εθνικά» ή «τοπικά» –φασολάδα, ντολμαδάκια, πίτες ή μπούρεκ και κεμπάπ– καλυμμένα όμως με μπεσαμέλ), ιδιαίτερα στο περιβάλλον ενός εκθεσιακού χώρου, όπου τα εκθέματα συνήθως «δεν αγγίζονται», πόσο μάλλον καταπίνονται. Τέλος, μέσα από την έκθεση του *Μπεσαμέλ* στις δύο πόλεις αποσκοπούσα στο να επικοινωνήσω και να συζητήσω ιδέες και παρατηρήσεις από την ως τότε έρευνά μου σε υποκείμενα από τον κόσμο της τέχνης (καλλιτέχνιδες/-ες, επιμελήτριες/-τές, φιλότεχνες/-ους).

B.3. Σαλάτα: διαμόρφωση του *Μπεσαμέλ* με αφορμή την έκθεση σε Σκόπια και Αθήνα

Η ευκαιρία να εκθέσω το *Μπεσαμέλ* δεν δόθηκε παρά την άνοιξη του 2019, όταν προσκλήθηκα από την επιμελήτρια Aleksandra Zinovski-Vilić να συμμετάσχω σε ομαδική έκθεση στο Πολιτιστικό Κέντρο Νεότητας (MKC) των Σκοπίων με τίτλο *Molk Za* [Σιωπή/Τσιμουδιά για]⁶⁵¹ –μια αφορμή για συνδέσεις με τις αποσιωπήσεις που έθιγε το

⁶⁵⁰ Για τη σύνδεση μεταξύ όρων που σχετίζονται με την τροφή για την περιγραφή βιωμάτων που δεν σχετίζονται με αυτή και αντίστροφα, βλ. Sutton 2012.

⁶⁵¹ Στην έκθεση επίσης συμμετείχαν οι: Monika Moteska, Zorica Zafirovska, Nehat Bekiri, Andrej Mitevski, OPA, Antonio Pirkovski και Leni von Geleva, Nikola Uzunovski, Remijon Pronja.

Μπεσαμέλ.⁶⁵² Για την έκθεση, εικόνες από τον οδηγό και από στιγμές κάλυψης, απόκρυψης, μνημειοποίησης στις δύο πόλεις, καθώς και ένα κείμενο με βάση τις σημειώσεις μου γύρω από τους αντικατοπτρισμούς, εκτυπώθηκαν σε δεκαέξι σουπλά. Αυτά απλώθηκαν επάνω σε ένα μακρόστενο τραπέζι, εξοπλισμένο με χρυσαφί πλαστικό τραπεζομάντηλο και σερβίτσια μιας χρήσης στο ίδιο χρώμα. Οι επιλογές αυτές σχολίαζαν με έναν αισθητηριακό τρόπο τις μπαρόκ και νεοκλασικές αναφορές των επεμβάσεων του Skorje 2014 στην πόλη, που όμως έγιναν πρόχειρα, με («μιας χρήσης;») χαμηλής αντοχής υλικά.

Η εγκατάσταση συνοδεύτηκε από μια περφόρμανς, στην οποία, ντυμένη με μια αέρινη λευκή μπλούζα με βολάν –που παρέπεμπε τόσο στην αισθητική του προγράμματος, όσο και στη νοσταλγία της αρχαιότητας στο ελληνικό, αυτή τη φορά, αφήγημα– πρότεινα τη γευσιγνωσία δημοφιλών στην Ελλάδα και τη Β. Μακεδονία πιάτων καλυμμένων με μπεσαμέλ, την οποία άπλωνα με τη χρήση εργαλείων οικοδομής (σπάτουλα, μέτρο, αλφάδι). Σύμφωνα με την παρατήρηση του μάγειρα Δημήτρη Παπαζυμούρη (2014), σε αντίθεση με τη γαλλική εκδοχή της Μπεσαμέλ, που είναι περισσότερο ρευστή, εκείνη που προτείνει ο Τσελεμεντές (με αυγό), στέκεται «ως περικεφαλαία» επάνω στο φαγητό. Την υφή αυτή θέλησα να πετύχω ώστε να μοιάζουν τα κομμάτια του φαγητού «χτισμένα» κάτω από τη σος.

Εικόνα 53: Σερβίροντας μπεσαμέλ



Σημείωση: Φωτογραφία: Ana Lazarevska.

Εικόνα 54: Το τραπέζι του Μπεσαμέλ



Σημείωση: Φωτογραφία: Zorica Zafirovska

⁶⁵² Σε διοργάνωση του Συνδέσμου Καλλιτεχνών της Β. Μακεδονίας (DLUM), του Δήμου των Σκοπίων/Περιφέρειας, και του Υπουργείου Πολιτισμού.

Ταυτόχρονα, ως ένας θηλυκός (υπονομευτικός του αρσενικού) Τσελεμεντές, έλεγα ότι επιδιώκω έτσι να «βελτιώσω» τις υπάρχουσες συνταγές και να τους δώσω μια πιο «καλαίσθητη», πιο «ευρωπαϊκή» όψη. Το «γιαούρτωμα», κατά τα χρόνια της ύφεσης, ενόψει της «ανθελληνικής», όπως γινόταν ευρέως αντιληπτή, εφαρμογής μέτρων λιτότητας λειτουργούσε, σύμφωνα με μία άποψη (Sutton 2023), ως μέσο επαναφοράς (όσων πολιτικών έπεφταν θύματα της πρακτικής) στην ελληνική ταυτότητα μέσω της συμβολικής επανενσωμάτωσής τους σε αυτή. Αντίστοιχα, το «μπεσαμέλωμα» πιάτων νοούμενων ως «παραδοσιακών» επεδίωκε να προσδώσει σε αυτά μια ταυτότητα υποτιθέμενα «ευρωπαϊκή»: ποτέ ωστόσο, «καθαρή», λόγω των όσων «κρύβονταν» κάτω από τη σος.

Μια σημαντική προσαρμογή που χρειάστηκε να κάνω στο αρχικό κείμενο του έργου ήταν η μετάφρασή του στη μακεδονική γλώσσα. Μία από τις λέξεις που με προβλημάτισαν ήταν η λέξη «σουπλά». Όπως με πληροφόρησε ο μεταφραστής του κειμένου, Živko Grozdanoski, και όπως επιβεβαίωσαν οι καλλιτέχνιδες/-ες που συμμετείχαν στην έκθεση, οι μεταφράσεις «rodmetka» και «rodloška» ή το σερβικό δάνειο «rodmetač» έχουν την πολύ γενική σημασία μιας επιφάνειας που τοποθετείται κάτω από κάποιο πράγμα και χρησιμοποιούνται σπάνια, οπότε υπήρχαν πιθανότητες παρανόησης. Η λέξη «rodmetnuvač», που τελικά χρησιμοποιήσαμε, είναι πιο κοντά στην έννοια του σουπλά, ωστόσο έχει μια διπλή σημασία. Το ρήμα «rodmetnuva», από το οποίο προέρχεται, σημαίνει, επίσης, «φυτεύω», βάζω κάτι κάπου με δόλο χωρίς να γίνομαι αντιληπτή/-ός, ενδεχομένως για να ενοχοποιήσω κάποιο άτομο. Αυτή τη διπλή σημασία άνοιγε μια επιπλέον πιθανότητα ανάγνωσης του έργου, καθιστώντας την ίδια τη μετάφραση –έννοια κεντρική επίσης στην ανθρωπολογία (Asad 1986)– μέρος του αλλά και πεδίο ανάδειξης αμφισημιών και, όπως αποδείχτηκε, αμφιθυμιών: συνομιλήτριά μου από τον χώρο της τέχνης στα Σκόπια υποστήριξε πως το «rodmetnuvač» θα μπορούσε να δημιουργήσει παρανοήσεις δεδομένης της τεταμένης πολιτικής ατμόσφαιρας (λίγους μήνες μετά το δημοψήφισμα και εν αναμονή των προεδρικών εκλογών στη χώρα), ακριβώς επειδή προερχόμουν από την Ελλάδα. Μετά από σκέψη και συζητήσεις με καλλιτέχνιδες/-ες που συμμετείχαν στην έκθεση, συμφωνήσαμε πως η αμφισημία της λέξης θα ήταν η καταλληλότερη λύση για ένα έργο όπως το *Μπεσαμέλ*. Αν και οι φόβοι της συνομιλήτριάς μου αποκαλύπτουν τις εντάσεις της περιόδου, δεν επαληθεύτηκαν, τελικά, κατά τη διάρκεια της έκθεσης.

Μία ακόμη προσαρμογή που έκανα στο αρχικό κείμενο του 2017 με αφορμή το *Molk Za*, ήταν ο περιορισμός της σαφούς αναφοράς στην πόλη των Σκοπίων σε ένα μονάχα σουπλά. Η κίνηση αυτή οφειλόταν στο ότι, μέσα από την εθνογραφική έρευνα, είχα

διαπιστώσει ότι το Skorje 2014, καθώς και οι αναφορές και οι ερωτήσεις γύρω από αυτό, φαίνονταν να έχουν πλέον κουράσει συνομιλήτριες/-τές μου που ζούσαν στην πόλη, ήδη πριν το 2018 που ξεκίνησα περισσότερο συστηματική έρευνα πεδίου εκεί. Καταρχήν, ήταν ένα θέμα που το κοινό της έκθεσης ήδη γνώριζε βιωματικά και συχνά επίσης τραυματικά. Επιπλέον, το πρόγραμμα μονοπωλούσε την προσοχή πολλών επισκεπτριών/-τών (από το χώρο της τέχνης και της έρευνας) που φαίνονταν να μην ενδιαφέρονται εξίσου για το τι συνέβαινε στην πόλη πέρα και ύστερα από αυτό. Θεώρησα, έτσι, αρκετή μια μόνο σύντομη αναφορά σε αυτό, αναλογιζόμενη μάλιστα πόσο είχε κι εμένα κουράσει αντίστοιχα το υπέρμετρο ενδιαφέρον ξένων επισκεπτριών/-τών στην Αθήνα –καλλιτεχνιδων/-ών και άλλων– για την πόλη υπό καθεστώς «ελληνικής κρίσης».

Εικόνα 55: Επιλογή από τα σουπλά που χρησιμοποιήθηκαν στην έκθεση στην Αθήνα



Σημείωση: Εικόνες δικές μου με βάση υλικό που βρήκα στο διαδίκτυο.

Ένας επιπλέον αλλά συναφής λόγος που η έκταση της αναφοράς στα Σκόπια περιορίστηκε σημαντικά ήταν ο προβληματισμός μου γύρω από τη θέση μου ως ερευνήτριας προερχόμενης από την Αθήνα, σε μια περίοδο κατά την οποία οι δυσαρέσκειες από την ψήφιση της Συμφωνίας των Πρεσπών ήταν ακόμη νωπές, ενώ αρκετά άτομα από τα Σκόπια με τα οποία συνομίλησα ένιωθαν ότι η Ελλάδα τα εξανάγκαζε σε μια σημαντική υποχώρηση προκειμένου να επιτραπεί στη χώρα να συνεχίσει την ενταξιακή της πορεία στην ΕΕ. Σε

αυτή τη συγκυρία και από αυτή τη θέση, δεν θέλησα να εξετάσω το αισθητικό καθεστώς και το εθνικό αφήγημα που είχε εγγραφεί στην πόλη τους με τρόπο που θα μπορούσε να εκληφθεί ως «διδασκικός», αλλά να δώσω μια νέα προοπτική, προβληματοποιώντας το μέσα από τη σύγκριση. Έτσι, με τη χρήση οικοδομικών εργαλείων για το σερβίρισμα της σφιχτής εκδοχής της μπεσαμέλ, καθώς και μέσα από αναφορές στην Αθήνα, ήλπιζα να προκαλέσω τους κατάλληλους συνειρμούς και να δώσω αφορμές για στοχασμό που θα προέκυπτε από μια συγκριτική ματιά στις δυο πόλεις.

Η κατάλληλη ευκαιρία για μια συγκριτική προοπτική παρουσιάστηκε όταν, μετά από μερικούς μήνες, έλαβα την πρόσκληση της μουσειολόγου και επιμελήτριας του Μουσείου Ενδυμασίας του Λυκείου των Ελληνίδων (ΜΕΛΕ),⁶⁵³ Τάνιας Βελίσκου, να συμμετάσχω στην ομαδική έκθεση με τίτλο «Ταξιδιωτικά σχόλια. Σύγχρονοι περιηγητές».⁶⁵⁴ Ενημερωμένη από σύγχρονες τάσεις στη μουσειολογία, η έκθεση θα λάμβανε χώρα στο πλαίσιο του εορτασμού της «Διεθνούς Ημέρας των Μουσείων 2019» με στόχο την ανταπόκριση στις απαιτήσεις της εποχής για εξωστρέφεια του μουσείου και για αναφορά όχι μόνο στο παρελθόν και την κληρονομιά, αλλά και στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή.⁶⁵⁵ Εφόσον με ενδιέφερε μια συγκριτική προσέγγιση μεταξύ Αθήνας και Σκοπίων, επέλεξα η περφόρμανς, τα σουπλά, τα σκεύη και τα εργαλεία να παραμείνουν σχεδόν τα ίδια. Το τραπεζομάντηλο, αυτή τη φορά, δεν παρέπεμπε στην (άγνωστη, άλλωστε, για τις/τους αναμενόμενες/-ους επισκέπτριες/-τες) αισθητική του Skorje 2014, αλλά ανήκε στον εξοπλισμό εστίασης του Λυκείου. Αναρωτιόμουν εάν και πώς θα σχολιάζονταν οι

⁶⁵³ Το «Λύκειον των Ελληνίδων», σωματείο μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα, ιδρύθηκε το 1911 με στόχο τη σύνδεση μεταξύ «γυναικών των γραμμάτων, των επιστημών [και] των τεχνών», που θα εξυπηρετούσε, ανάμεσα σε άλλα, την «αναγέννησιν και διατήρησιν των ελληνικών εθίμων και παραδόσεων» (*Καταστατικόν Του Λυκείου Των Ελληνίδων*, 1911).

⁶⁵⁴ Στην έκθεση επίσης συμμετείχαν οι: Αλεξάνδρα Αναγνωστοπούλου, Μαριλένα Αλιγιζάκη, Ινώ Βαρβαρίτη, Γιάννης Δελαγραμμάτικας, Όλγα Ευαγγελίδου, Μαίρη Θηβαίου, Ηρακλής Κοπίτας, Ζωή Σκλέπα, Ηλέκτρα Σταμπούλου.

⁶⁵⁵ Η συγκεκριμένη έκθεση δεν ήταν η πρώτη απόπειρα ανοίγματος του ΜΕΛΕ προς τη σύγχρονη τέχνη. Είχαν στο παρελθόν φιλοξενηθεί στον χώρο και άλλες εκθέσεις σε συνεργασία αρχικά με ιδιωτικές σχολές (Δελτα, ΑΚΤΟ) που εστιάζουν περισσότερο στην εφαρμοσμένη τέχνη και στη συνέχεια σε συνεργασία με καλλιτέχνιδες/-ες όπως η Αγγελική Μπόζου, η οποία ασχολείται με το βίντεο και την περφόρμανς. Η στροφή από μια «πληροφοριακή» [informative] σε μια «επιτελεστική» [performative] μουσειολογία αποτελεί μια ευρύτερη τάση τόσο στη διαμόρφωση των μουσείων όσο και στη θεωρία της μουσειολογίας. Τα μουσεία γίνονται πλέον αντιληπτά ως τόποι κοινωνικής και σωματικής πρακτικής, ως επιτελεστικοί δράστες που υποβάλλουν συγκεκριμένο τρόπο θέασης και ακρόασης, καθώς και συγκεκριμένες κινήσεις και απαγορεύσεις στις/στους επισκέπτριες/-τες (Leahy 2012). Οι μουσειακές πρακτικές που λαμβάνουν υπόψη τους αυτές τις εξελίξεις, δεν εστιάζουν πλέον στη συλλογή και στην έκθεση, αλλά στη συμμετοχή και στην εκπαίδευση, ενώ αντιλαμβάνονται την έκθεση πολύ περισσότερο ως διαδικασία που προϋποθέτει τη συμμετοχή του κοινού παρά ως ολοκληρωμένο προϊόν (Bennett 1995). Η Βελίσκου, στην εισήγησή της στα εγκαίνια της έκθεσης εστίαστηκε σε αυτό ακριβώς το εφαρμοσμένο κομμάτι της επιτελεστικής μουσειολογίας, τονίζοντας ότι η έκθεση πρότεινε «επιτελεστικές ερμηνείες της υλικής καθώς και της άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς» με σύγχρονα καλλιτεχνικά μέσα.

συσχετισμοί που επιχειρούσα μεταξύ των δύο πόλεων καθώς και κατά πόσο η γευσιγνωσία της μπεσαμέλ θα γινόταν αντιληπτή με διαφορετικό τρόπο στην κάθε μία, δεδομένου ότι στην Αθήνα η σος είναι πολύ πιο διαδεδομένη από ό,τι στα Σκόπια, λόγω και της δράσης του Τσελεμεντέ. Ανυπομονούσα να διαπιστώσω πώς θα συνομιλούσε το έργο με το νεοκλασικό κτίριο όπου στεγάζεται το μουσείο, με τους στόχους του σωματείου καθώς και με το κατά βάση γυναικείο κοινό του, που ανέμενα ότι θα ενδιαφέρεται για την παράδοση, και επρόκειτο να επισκεφτεί την έκθεση, πέρα από τις/τους αναμενόμενες/-ους επισκέπτριες/-τες καλλιτεχνικών εκθέσεων σύγχρονης τέχνης.

B.4. Κυρίως πιάτο: παρουσιάζοντας το Μπεσαμέλ στα Σκόπια και στην Αθήνα

Το έργο ενεργοποίησε αλληλεπιδράσεις, όσο και ενεργοποιήθηκε από αυτές, μέσα από αλληλεπιδράσεις μεταξύ εμού και των επισκεπτριών/-τών,⁶⁵⁶ αλλά και μεταξύ τους, με αφορμή τα σουπλά, το στήσιμο του τραπέζιού, την περφόρμανς, τις γεύσεις. Μια παρατήρηση που προέκυψε και από τις δύο εκθέσεις είναι πως τα άτομα που δεν γνώριζαν από πριν το έργο ή δεν είχαν ακόμη διαβάσει το κείμενο στα σουπλά, ήταν πιο ανοιχτά στο να δοκιμάσουν τους γευστικούς συνδυασμούς που πρότεινα. Αντίθετα, άτομα που γνώριζαν το κείμενο ήταν πιο διστακτικά. Κάποια αρνήθηκαν τη δοκιμή γιατί πίστευαν ότι οι γεύσεις θα τους προκαλούσαν, όπως μου είπαν, «αηδία», ενώ άλλα, που, τελικά, δοκίμασαν, δήλωσαν ότι οι συνδυασμοί ήταν αποκρουστικοί, κάνοντας σχετικές κινήσεις και μορφασμούς. Ιδιαίτερα στα Σκόπια, όπου οι μνήμες από το πρόγραμμα ανάπλασης είναι πρόσφατες και αρκετά επίπονες, η γευσιγνωσία της σος προκαλούσε ακόμα εντονότερη αποστροφή. Παράγοντες, δηλαδή, που δεν αφορούν μονάχα τη χημική σύσταση ενός πιάτου φαίνεται να καθορίζουν το εάν αυτό είναι «νόστιμο» ή όχι, αναδεικνύοντας, έτσι, τη στενή συνδιαλλαγή των αισθητηριακών με κοινωνικοπολιτισμικές ή πολιτικές όψεις της τροφής και της γεύσης (Sutton, 2012): η δυσαρέσκεια που προκαλούν οι κρατικές επεμβάσεις στον δημόσιο χώρο στα Σκόπια φαινόταν να προβάλλεται στις γεύσεις που πρότεινε το Μπεσαμέλ. Με τον ίδιο τρόπο, η δυσάρεστη γνώση γύρω από τη συμμετοχή ορισμένων «αγαπημένων» φαγητών στην κατασκευή του έθνους και τη διαιώνιση των στερεοτυπικών έμφυλων ρόλων είχε νωρίτερα μετατραπεί σε εξίσου δυσάρεστη γεύση ή πεπτικό «βάρος» στην περίπτωση των φίλων μου στην Αθήνα (βλ. Farquhar 2002· Sutton 2012).

⁶⁵⁶ Στα Σκόπια, την έκθεση επισκέφτηκαν ως επί το πλείστον άτομα που δραστηριοποιούνται στο πεδίο της τέχνης και του πολιτισμού, αλλά και φιλότεχνα άτομα. Στην Αθήνα το κοινό αποτελείτο εξίσου από τέτοια άτομα, υπήρχε, όμως, και ένας μεγάλος αριθμός επισκεπτριών/-τών (σε μεγάλο βαθμό γυναικών μεγαλύτερης από τη δική μου ηλικίας, αλλά και ανδρών) που ενδιαφέρονταν ή/και συμμετείχαν στο πρόγραμμα δραστηριοτήτων του Λυκείου των Ελληνίδων.

Μια ακόμη παρατήρηση από την έκθεση του *Μπεσαμέλ* είναι πως η ίδια η ιδέα της καθαρότητας, την οποία θίγει το έργο σε σχέση με την τροφή και το έθνος, παρεισέφρησε τελικά στον τρόπο που αυτό αντιμετωπίστηκε εκθεσιακά και στις δύο πόλεις. Συγκεκριμένα, η αρχική μου επιθυμία ήταν να παραμείνουν πέρα από την ημέρα των εγκαινίων τα χρησιμοποιημένα πιάτα, μαχαιροπήρουνα και οι χαρτοπετσέτες όπως τα είχαν αφήσει οι επισκέπτριες/-τες της έκθεσης. Ωστόσο, και στις δύο περιπτώσεις, οι επιμελήτριες και οι υπεύθυνοι/-οι του χώρου μου διευκρίνισαν ότι αυτό θα ήταν αδύνατο. Τα υπολείμματα θα μύριζαν ή θα προσκαλούσαν τρωκτικά και έντομα. Σεβόμενη την καθαρότητα με την οποία παραδοσιακά συνδέονται οι εκθεσιακοί και μουσειακοί χώροι, καθάρισα το τραπέζι αφήνοντας μονάχα τους λεκέδες, που αναπόδραστα είχαν γίνει επάνω στα σουπλά, να μαρτυρούν τη δράση. Σύμφωνα με μια επιτελεστική μουσειολογική προσέγγιση, το μουσείο και η έκθεση γίνονται αντιληπτά ως τόποι κοινωνικής και σωματικής πρακτικής που υποβάλλουν στις/στους επισκέπτριες/-ες συγκεκριμένο τρόπο θέασης και ακρόασης, καθώς και συγκεκριμένες κινήσεις και απαγορεύσεις (Leahy 2012). Σε κάποιες περιπτώσεις, διαπίστωσα τις πρακτικές αυτές ενσωματωμένες και από επισκέπτριες/-ες που αρνήθηκαν το προσφερόμενο φαγητό «για να μη μου χαλάσουν το έργο», όπως μου είπαν, σεβόμενες/-οι, ίσως, την υποτιθέμενη ιερότητα του έργου τέχνης.⁶⁵⁷ Άλλες/-οι δήλωσαν τον ενθουσιασμό τους που έφερα μέσα στη γκαλερί την έντονη μυρωδιά, ή «βρώμα», όπως την χαρακτήρισαν, του κεμπάπ, διαταράσσοντας, έστω προσωρινά, τους συνήθεις μουσειακούς ή εκθεσιακούς κανόνες.

Εικόνα 56: Το τραπέζι του *Μπεσαμέλ* μετά το τέλος της περφόρμανς στην Αθήνα

⁶⁵⁷ Η ιστορικός του πολιτισμού Constance Classen (2005) επισημαίνει πως στα πρώτα μουσεία και συλλογές της Ευρώπης, από τον 16ο αιώνα, αλλά και μέχρι τον 18^ο, η αφή, η όσφρηση και οι άλλες αισθήσεις συμμετείχαν στην εκθεσιακή εμπειρία εξίσου με –αν όχι περισσότερο από– εκείνη της όρασης. Μάλιστα, θεωρείτο αγένεια το να μην ασχοληθεί, ή αγγίξει κανείς τα αντικείμενα μιας συλλογής την οποία επισκεπτόταν. Η Classen παραθέτει μαρτυρίες γύρω από τη σημασία της αφής στην πρόσληψη συγκεκριμένα της τέχνης κατά την ίδια περίοδο. Η αφή θεωρείτο ότι μπορούσε να προσφέρει μια πιο ολοκληρωμένη αίσθηση των πραγμάτων, καθώς υπήρχαν περιπτώσεις που η όραση, περιορισμένη στη χρωματική επιφάνεια ενός αντικειμένου, απατούσε. Η όραση άρχισε να αποκτά σταδιακά όλο και περισσότερο βάρος στις επισκέψεις σε εκθεσιακούς χώρους μέχρι που τον 19ο αιώνα έγινε στις περισσότερες περιπτώσεις απαγορευτικό στις/στους επισκέπτριες/-τες να αγγίζουν τα εκθέματα. Αυτά πέρασαν στην εξιδανικευμένη σφαίρα του ιερού, μακριά από ανεκπαίδευτα και «ακάθαρτα» χέρια. Σήμερα, οι θεωρίες της πολυαισθητηριακότητας εισβάλλουν στη μουσειακή και εκθεσιακή πρακτική αλλάζοντας και πάλι τα δεδομένα. Η είσοδος στη γκαλερί και το μουσείο ενός έργου όπως το *Μπεσαμέλ* ανήκει σε αυτή την τάση. Θα ήταν αδύνατη εάν δεν είχαν προηγηθεί καλλιτεχνικές πρωτοπορίες της δεκαετίας του 1960, αλλά και μεταγενέστερες τάσεις, όπως η σχεσιακή αισθητική της δεκαετίας του 1990, που συνέβαλαν στη μετακίνηση του έργου τέχνης από τον ιερό χώρο του καλλιτεχνικού μοντερνισμού στο πεδίο του καθημερινού και από το εκθεσιακό βάθρο ξανά στα χέρια των επισκεπτριών/-τών.



Σημείωση: Φωτογραφία δική μου, 2019.

Ωστόσο, κανένας από τους δύο εκθεσιακούς χώρους δεν αποτελεί κλειστό σύστημα. Καταρχήν, οι εξελίξεις στη σύγχρονη μουσειολογία, αλλά και τη σύγχρονη τέχνη έχουν καταστήσει δυνατή τη φιλοξενία σε μουσειακούς και εκθεσιακούς χώρους έργων όπως το Μπεσαμέλ, που, έστω πρόσκαιρα, «λερώνουν» τον χώρο και τα χέρια των επισκεπτριών/-τών. Επιπλέον, δεν ήταν η πρώτη φορά που το φαγητό «εισέβαλε» στον χώρο του Λυκείου των Ελληνίδων: συγγέοντας το τραπέζι του Μπεσαμέλ με τον καθιερωμένο μπουφέ άλλων εκδηλώσεων, μια επισκέπτρια διαμαρτυρήθηκε για τη σμίκρυνση των μερίδων. Σε αντίθεση με το νεοκλασικό κτίριο του μουσείου με τα βαριά έπιπλα και τα ζωγραφικά έργα που παρέμεναν στους τοίχους κατά τη διάρκεια της έκθεσης, ο εκθεσιακός χώρος του ΜΚΚ, διατηρεί χαρακτηριστικά λευκού κύβου (λευκούς τοίχους, ειδικό φωτισμό). Την ίδια στιγμή, όμως, ανήκει σε έναν ευρύτερο πολυχώρος για νέες/-ους με μπαρ και άλλες αίθουσες, όπου λαμβάνουν επίσης χώρα πάρτι, συναυλίες, κινηματογραφικές προβολές και άλλες δραστηριότητες. Η κλειστότητά του τέθηκε επίσης υπό διερώτηση, όταν, στα εγκαίνια, δύο επισκέπτριες/-τες έφαγαν βιαστικά μεγάλο μέρος των εδεσμάτων που προσέφερα, αδιαφορώντας για τις απόπειρές μου να τους τα σερβίρω επικαλυμμένα με μπεσαμέλ ή να κρατήσω μέρος ώστε να φτάσουν για όλες/-ους. Στη συνέχεια έμαθα ότι συχνάζουν σε πολιτιστικές εκδηλώσεις ακριβώς για να έχουν πρόσβαση στο φαγητό, κάτι που συμβαίνει και στην Αθήνα αντίστοιχα.

Έτσι, ενώ η μπεσαμέλ εισβάλλει με τη μυρωδιά και τους λεκέδες της στον εκθεσιακό χώρο, τελικά, κι εκείνη δέχεται με τη σειρά της ενός είδους «εισβολή», αφενός από τους κανόνες των εκθεσιακών χώρων και αφετέρου από επισκέπτριες/-τες τις/τους οποίες/-ους προσέλκυσε περισσότερο η υλικότητα του φαγητού, παρά άλλες πτυχές της δράσης. Τα δύο

αυτά περιστατικά καταδεικνύουν ότι τα όρια, τόσο ενός χώρου τέχνης, όσο και των έργων που εκτίθενται σε αυτόν, είναι ρευστά. Αναδεικνύουν, επίσης, διαφορετικούς τρόπους που ένα έργο συνομιλεί με διαφορετικά κοινά και φωτίζουν τρόπους συμμετοχής που ξεφεύγουν από τους προσχεδιασμένους. Τόσο η απρόσμενη (για εμένα) επίσκεψη στο MKC, όσο και η σύγκριση της επισκέπτριας στο Λύκειο των Ελληνίδων αποτέλεσαν επίσης αφορμές να σκεφτώ το *Μπεςαμέλ* ως έργο που επιτρέπει το θόλωμα της διαχωριστικής γραμμής μεταξύ του έργου τέχνης και του μπουφέ με κεράσματα που συνήθως υπάρχει στα εκθεσιακά εγκαίνια. Επανεπεξεργάζεται, έτσι, τη σχέση ανάμεσα στο έκθεμα και το εκθεσιακό πλαίσιο.

Διαπίστωσα ότι στα Σκόπια η σος προκάλεσε έκπληξη. Κάποια άτομα περίμεναν να είναι γλυκιά, ενώ άλλα την περιέγραψαν ως απροσδόκητη αλλά νόστιμη προσθήκη. Στην Αθήνα, όπου η μπεςαμέλ αποτελεί συνηθισμένο συστατικό, εστιάστηκε στα ίδια τα πιάτα και τον «σωστό» τρόπο σερβιρίσματός τους. Σε αναπαραγωγή των διορθωτικών ενεργειών του Τσελεμεντέ, η υφή της σος «θα έπρεπε να είναι πιο ρευστή», ενώ τα πιάτα που προσέφερα «δεν σερβίρονταν, κανονικά, με μπεςαμέλ». Μην επιτελώντας τον γυναικείο ρόλο μου «σωστά», προσφέροντας τροφή μαγειρεμένη ή σερβιρισμένη με τον «λάθος» τρόπο, που, αντί να παρηγορεί, να χορταίνει και να φροντίζει, αηδιάζει (όπως συνέβη και στα Σκόπια) τις/τους αποδέκτριες/-τες της, μέσα από την παρουσίαση του *Μπεςαμέλ*, τέθηκε, επίσης, υπό διερώτηση το στερεότυπο της γυναίκας-φροντίστριας-καλής μαγείρισσας και ευρύτερα οι οικογενειακές και εθνικές αξίες που αντικατοπτρίζονται στο έργο του Τσελεμεντέ.

Οι επισκέπτριες στην Αθήνα, όπου, λόγω και του χώρου έκθεσης, ήταν σε μεγάλο βαθμό γυναίκες, σχολίασαν περισσότερο τα ζητήματα φύλου που έθετε το κείμενο του έργου, συχνά ανταποκρινόμενες στις παροτρύνσεις της Silva με γέλια και μεταξύ τους πειράγματα. Αντίθετα, στα Σκόπια το φύλο αναφέρθηκε, αλλά σπάνια, σαν να μην σχετιζόταν απαραίτητα με τις συγκεκριμένες συζητήσεις, που εστίαζαν στον φαινομενικά άφυλο (αλλά μάλλον ανδροκεντρικό στις δύο χώρες) δημόσιο χώρο και σφαίρα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει σχετικά το ότι ενώ το άρθρο του άνδρα ιστορικού και κριτικού τέχνης Nebojša Vilić (2019a) για την έκθεση παραβλέπει το όποιο έμφυλο περιεχόμενο του *Μπεςαμέλ*, το άρθρο της ανθρωπολόγου Ilina Jakimovska (2019), αναφέρεται συστηματικά στον τρόπο που αντιμετωπίζει ο *Οδηγός Μαγειρικής* τις αναγνώστριές του.

Στην Αθήνα, οι αναφορές στα Σκόπια ήταν ελάχιστες, κάτι στο οποίο, όμως, πιθανότατα οδήγησε και η πολύ σύντομη αναφορά του *Μπεςαμέλ* στην πόλη, που θα απαιτούσε καμία/-είς να εστιαστεί στα σουπλά για να την εντοπίσει. Αντίθετα, στο MKC, λόγω της έκτασης της αναφοράς στην Αθήνα, αλλά και λόγω και της δικής μου παρουσίας, ως ερχόμενης από την Αθήνα, καθώς και των τρεχουσών διακρατικών εξελίξεων, το έργο

αποτελέσει αφορμή για αντικατοπτρισμούς μεταξύ των δύο πόλεων. Συζητήθηκαν διαφορές και ομοιότητες τόσο στην κουζίνα όσο και μεταξύ αθηναϊκού νεοκλασικισμού και Skorje 2014· αποσιωπήσεις και αναδείξεις της οθωμανικής κληρονομιάς· σύγχρονες επεμβάσεις στον δημόσιο χώρο (και στην κατασκευή του έθνους) στις δύο πόλεις με γνώμονα τη μνήμη και τη λήθη· προσδοκίες και φόβοι από τη Συμφωνία των Πρεσπών.

Στο πλαίσιο αυτό, στα Σκόπια αναπαράχθηκαν ή και συζητήθηκαν εθνικά στερεότυπα. Κάποια άτομα μού απέκρυσαν ευγενικά το ότι δεν τους άρεσε το φαγητό ή απέφυγαν να διαμαρτυρηθούν όταν εσκεμμένα καθυστερούσα να το σερβίρω, καθώς «έχτιζα» κάθε πιάτο επιμελώς με μπεσαμέλ. Όταν αργότερα εξέφρασα την έκπληξή μου σε συνομιλήτριες/-τές από εκεί, εκείνες/-οι απέδωσαν τη στάση αυτή σε μια «παθητική» αποδοχή των καταστάσεων που, υποτίθεται, χαρακτηρίζει τις/τους κατοίκους. Κάτοικοι και επισκέπτριες/-τες της πόλης συχνά καταλογίζουν σε αυτή τη στάση όσα «δεν λειτουργούν όπως θα έπρεπε» και τη θεωρούν σοσιαλιστικό ή οθωμανικό κατάλοιπο (Herzfeld [1987] 1998), αλληλένδετο με τις «στρατηγικές» παρακώλυσης ή αποφυγής ανάληψης ευθύνης που έχω εξετάσει (στα κεφάλαια 3 και 6). Αντίστοιχα, το γεγονός ότι το έργο επιχειρούσε να αποδομήσει το ελληνικό εθνικό αφήγημα προξένησε εντύπωση, αφού θα περίμεναν «από μια Ελληνίδα» την επιβεβαίωσή του. Και οι δύο απόψεις φαινόταν να ενισχύονται από τη συγκυρία της υπερψήφισης της Συμφωνίας των Πρεσπών στο κοινοβούλιο, που στάθηκε αφορμή για την αναπαραγωγή στερεοτύπων για τις δύο χώρες και τις/τους κατοίκους τους με όρους παθητικότητας/υφαρπαγής.

Η έκθεση ανέδειξε, ακόμη, τη χρήση της τροφής ως μεταφοράς. Κατά τη διάρκεια της περφόρμανς, έμαθα πως, όταν μια λευκή ιστορικιστική πρόσοψη επικάλυψε το πρώην μοντερνιστικό κυβερνητικό κτίριο, έργο του αρχιτέκτονα Petar Mulickovski, κάτοικοι άρχισαν να το αποκαλούν «šampita», ένα λευκό κρεμώδες γλυκό από μαρέγκα, γνωστό στις χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας.⁶⁵⁸ Εξαιτίας του έντονου χτυπήματος που απαιτεί η παρασκευή της, τα κομμάτια šampita μοιάζουν ογκώδη και συμπαγή, στην ουσία όμως είναι ελαφριά και εύκολα παραμορφώσιμα. Σύμφωνα με τον ποιητή, δοκιμιογράφο και κριτικό λογοτεχνίας Atanas Vangelov (2017), οι προσόψεις του Skorje 2014 εξαπατούν σε δύο επίπεδα: αφενός [όπως η μπεσαμέλ] αποκρύπτουν ό,τι υπάρχει πίσω τους, συγκαλύπτοντας έτσι πτυχές της ιστορίας που δεν ταιριάζουν στο επίσημο αφήγημα. Αφετέρου, το ίδιο το

⁶⁵⁸ Η μεταφορά της šampita μού θύμισε και την αντίστοιχη μεταφορά της «τούρτας» για πολυκατοικίες που εμφανίστηκαν στην Αθήνα τη δεκαετία του 1990, οι οποίες μέσα από τη χρήση της καμπύλης, των παστέλ χρωμάτων και των γύψινων λεπτομερειών αναφέρονταν νοσταλγικά στον νεοκλασικισμό, που εκείνη την περίοδο είχε πλέον αντικατασταθεί σε μεγάλο βαθμό από πολυκατοικίες.

υλικό των προσώπων αποτελεί μια «εξαπάτηση»: ενώ είναι αφρώδες, όπως η šampita, φθινό και εφήμερο, επιδιώκει να δώσει την αίσθηση του συμπαγούς, του αιωνίου και του ακριβούς. Το «ψέμα» εκτείνεται από τον δημόσιο χώρο και σε άλλες πτυχές της τότε διακυβέρνησης καθιστώντας, έτσι, τη šampita ένα από τα χαρακτηριστικότερα σύμβολά της (Vangelon 2017). Οι παρατηρήσεις αυτές, που συνδέουν τη šampita με τη μπεσαμέλ, καταδεικνύουν τον πολυαισθητηριακό τρόπο αντίληψης του κόσμου και τον δυναμικό ρόλο της μεταφοράς (βλ. Tilley 2000). Επιτρέπουν, επίσης, να συλλογιστεί καμία/-είς τη μία πόλη μέσα από την άλλη με αφετηρία την τροφή. Η πατριαρχία, η εθνική μνήμη, η «δύσκολη» (βλ. Yalouri και Rikou 2021) εθνική κληρονομιά και η επίσημη διαχείρισή της τόσο στην Αθήνα όσο και στα Σκόπια, φαίνεται, όπως προκύπτει μέσα από την έρευνα, να συγκαλύπτουν και να ξεγελούν, όπως η μαρέγκα, να «βρωθούν» ή να «κάθονται βαριές» στις/στους αποδέκτριες/-τες τους.

Μια ακόμα μεταφορά εμφανίζεται στο κείμενο της Jakimovska, στην ερμηνεία της μπεσαμέλ ως «ασβεστοκονιάματος» [malter] του έθνους, που καλύπτει τα πάντα. Οι αισθητηριακές ιδιότητες της μπεσαμέλ πράγματι θα μπορούσαν να παραλληλιστούν με εκείνες του ασβεστοκονιάματος ή και άλλων δομικών υλικών –ίσως δεν είναι τυχαίο που συχνά, στα Ελληνικά ένα μεγάλο κομμάτι μουσακά αποκαλείται «τούβλο» ή ένα βαρύ φαγητό «κάθεται σαν τσιμέντο». Ιδιαίτερα, το ασβεστοκονίαμα λειτουργεί ως συγκολλητική ύλη, όπως επιδιώκουν να λειτουργούν και τα εθνικά αφηγήματα και τελετουργικά. Χρησιμοποιείται, επίσης, για σοβάτισμα, όπως περίπου είχα χρησιμοποιήσει τη μπεσαμέλ στο έργο μου. Στην περίπτωση του Skorje 2014, η κυριολεκτική σύνδεση μεταξύ έθνους και κονιάματος κατέστη σαφής με υλικούς όρους μέσα από την κάλυψη των μοντερνιστικών κτιρίων με ρητίνες, κονιάματα και άλλα εύπλαστα υλικά –μέχρι να στεγνώσουν και παγιωθούν ή «ιζηματοποιηθούν» (Laclau 1997), έστω προσωρινά, όπως συμβαίνει με τις επίσημες «αλήθειες».

Ο Vilić, στο κριτικό κείμενό του για την έκθεση *Molk za*, το οποίο, όπως και η Jakimovska, κοινοποίησε στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, εστίασε σε μια επίκαιρη για την τότε συγκυρία πτυχή της περφόρμανς. Συγκεκριμένα, περιέγραψε το γεγονός ότι «υπερχείλιζα» με μπεσαμέλ «τροφές αγορασμένες στα Σκόπια» ως μια (συμβολική) απόπειρα να «δυτικοποιήσ[ω] την τοπική κουλτούρα». Η διατύπωση αυτή μου έφερε στο νου αφενός τις συζητήσεις για την απαγόρευση της παρασκευής άιβαρ το 2008 μέσα από μια «αντιγραφή και επικόλληση» ευρωπαϊκών κανονισμών, και αφετέρου το πώς αρκετές/-οι από τις/τους συνομιλήτριες/-τές μου αντιλαμβάνονταν την αλλαγή του ονόματος της χώρας ως μια βεβιασμένη (και βίαιη) διαδικασία με στόχο τη συμμετοχή στους θεσμούς της ΕΕ και του

NATO και μέσω αυτής την «εκδυτικοποίηση» που κάποιες/-οι απεύχονταν ενώ άλλες/-οι ανέμεναν ως ελπιδοφόρα.

B.5. Επιδόρπιο: συμπεράσματα και σκέψεις

Το *Μπεςαμέλ*, παρότι προέκυψε απρογραμματίιστα την περίοδο της διεξαγωγής της διδακτορικής μου έρευνας, κατέληξε να συμμετέχει κεντρικά σε αυτή. Οι διαδικασίες προετοιμασίας και παρουσιάσής του στις εκθέσεις στις οποίες συμμετείχε, καθώς και οι «αντικατοπτρισμοί» που διαρκώς παρήγαγε, σε συνδυασμό με την προηγούμενη πείρα μου από τη χρήση των έργων μου στην *καλλιτεχνική* έρευνα, με οδήγησαν στη συνειδητοποίηση ότι η έκθεση του *Μπεςαμέλ* στις δύο πόλεις εμπλούτιζε και την *εθνογραφική*. Θα μπορούσε να αποτελέσει ένα ευρετήριο των ενδιαφερόντων της, καθώς συμπυκνώνει μεγάλο μέρος των ζητημάτων που την απασχολούν: τους τρόπους που η συγκρότηση εθνικών αφηγημάτων, η αρχιτεκτονική και πολεοδομία και, ευρύτερα, οι δημόσιοι χώροι αλληλοδιαμορφώνονται· τους τρόπους που παρεμβαίνει το φύλο σε αυτές τις διαδικασίες· ηγεμονικές διαχειρίσεις της μνήμης και της κληρονομιάς –εν προκειμένω σε ό,τι αφορά την τροφή, αλλά και τον δημόσιο χώρο· τις μεταβολές που συμβαίνουν στις δύο πόλεις με αφορμή όλα αυτά· τις σχέσεις των δύο χωρών μεταξύ τους, αλλά και με την ΕΕ, στην οποία ανήκουν ή στην οποία προσβλέπουν· ιδιαίτερα, τους οριενταλισμούς (ή βαλκανισμούς) που υπεισέρχονται στη σχέση αυτή και τον (κρυπτο)αποικιακό έλεγχο που ασκεί η Δύση (ή η εσωτερίκευση της ιδέας της)· το πώς η θεσιακότητά μου επηρεάζει όσα συμβαίνουν στο πεδίο της έρευνας· τέλος, τη σχέση μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης.

Υιοθετώντας μια πολυαισθητηριακή προσέγγιση που όμως δεν αρνείται το κείμενο, το *Μπεςαμέλ* θα μπορούσε επίσης να γίνει αντιληπτό ως όχημα επικοινωνίας των πρώτων σταδίων της έρευνάς μου σε ένα όχι απαραίτητα ακαδημαϊκό κοινό, με το οποίο «μοιραζόμουν μορφές εμπειρίας και νοήματος» (Whitehead 2009, 8), στις/στους ίδιες/-ους τις/τους συνομιλήτριες/-τές μου. Πρόκειται για άτομα που, ως επί το πλείστον, προέρχονται από τον χώρο της τέχνης, τα οποία επισκέπτονται εκθέσεις και είναι εξοικειωμένα με τα σύγχρονα καλλιτεχνικά μέσα και εργαλεία. Ένα έργο που εκτίθεται, τελικά επικοινωνεί και αλληλεπιδρά επίσης με μη αναμενόμενους τρόπους (και) με μη αναμενόμενες/-ους δράστριες/-τες. Το *Μπεςαμέλ* επεδίωξε τη συμμετοχή του κοινού, όχι απαραίτητα μέσα από ένα καλοπροαίρετο μοίρασμα ωραίων γεύσεων ή μια θετική, εύθυμη σχεσιακότητα (Bishop 2012), αλλά παραμένοντας ανοιχτό σε αμφιθυμίες, δυσαρέσκεις, παρατηρήσεις, το πρόσκαιρο «λέρωμα» χεριών και χώρων καθώς και σε απρόβλεπτα συμβάντα, ακόμα και επιδιώκοντας να «προκαλέσει» αντιδράσεις (Bovin 1988). Αυτού του είδους οι

αλληλεπιδράσεις εμπλούτισαν τόσο την ίδια την εμπειρία του έργου, όσο και την εθνογραφία που, τελικά, προέκυπτε παράλληλα και μέσα από αυτό.

Στην περίπτωση του *Μπεςαμέλ*, δεν προέκυψε μονάχα τέχνη ενημερωμένη από την ανθρωπολογία, αλλά και ανθρωπολογία μέσω της τέχνης: η εθνογραφική έρευνα εμπλούτιζε το έργο και η παρουσίαση του έργου εμπλούτιζε την εθνογραφική έρευνα. Προερχόμενη από το πεδίο της τέχνης και την ίδια στιγμή θέτοντας την τέχνη ως αντικείμενο της έρευνάς μου, θεωρώ ότι η εξερεύνηση του πεδίου αυτού με το ίδιο το μέσο που χρησιμοποιεί, μπορεί να ανοίξει δυνατότητες που είναι σε θέση να λειτουργήσουν συμπληρωματικά αλλά και ανανεωτικά ως προς τις κλασικές μεθοδολογίες της εθνογραφίας. Οι ανταλλαγές που έλαβαν χώρα στο πλαίσιο του *Μπεςαμέλ*, τόσο μεταξύ των επισκεπτριών/-τών, όσο και μαζί μου αλλά και με τα ίδια τα υλικά του, προσέφεραν πολύτιμες παρατηρήσεις και διαπιστώσεις (και επέτρεψαν να αναδυθούν, με συμμετοχικό τρόπο, νοήματα) που ενδεχομένως να μην μπορούσαν να επικοινωνηθούν μέσα από άλλα, πιο παραδοσιακά εθνογραφικά μέσα, όπως η ατομική, λογκεντρική συνέντευξη και η συμμετοχική παρατήρηση.⁶⁵⁹

Η επιτελεστική, (αυτο-)εθνογραφική εμπλοκή της/του ανθρωπολόγου στο πεδίο ως συμπαραγωγού καταστάσεων αναταράσσει, όπως παρατηρούν οι θεωρητικοί της, τις ιεραρχικές διχοτομήσεις (Spry 2001· 2006· Whitehead 2000). Θεωρώ ότι το *Μπεςαμέλ* ανοίγει τέτοιες δυνατότητες. Ωστόσο, η αδιαμφισβήτητα πολύτιμη ανταλλαγή και συμμετοχή που έλαβε χώρα στις συνθήκες που περιέγραψα σε αυτό το κεφάλαιο είχε (θέσει) συγκεκριμένα όρια: αφενός, φέρνει προς αλληλεπίδραση και σχολιασμό μια δική μου, προϋπάρχουσα αφήγηση. Αφετέρου, στο πλαίσιο της συγγραφής μιας διατριβής, εγώ είμαι τελικά εκείνη που παράγω ένα κείμενο, στο οποίο εκφράζω τη δική μου οπτική για το πώς λειτούργησε το έργο και το πώς συμμετείχαν οι επισκέπτριες/-τες και οι υπόλοιπες/-οι καλλιτέχνιδες/-ες. Πρόκειται για ζητήματα της αναπαράστασης γνωστά στην τέχνη και την ανθρωπολογία (Clifford και Marcus 1986· Foster [1996] 2013. Trinh 1989· Spry 2001· 2006). Οι προσεγγίσεις αυτές ήταν χρήσιμες κατά τον σχεδιασμό, την εκτέλεση και την αποτίμηση του έργου, σε ό,τι αφορά ζητήματα αναπαράστασης και αναστοχαστικότητας.

Αν και εκείνη την περίοδο είχαν αρχίσει να με απασχολούν όλα αυτά τα ζητήματα, δεν μου ήταν ακόμα ξεκάθαρο πώς ακριβώς το θα συνδιαλεγόταν το *Μπεςαμέλ* με αυτά, ούτε το πώς ακριβώς θα συμμετείχε στην παρούσα διατριβή. Το *Μπεςαμέλ* σχεδιάστηκε αρχικά ως καλλιτεχνικό έργο και όχι ως ερευνητικό εργαλείο. Άλλωστε, στις δύο εκθέσεις ήμουν

⁶⁵⁹ Τα μέσα αυτά, ωστόσο, επικοινωνούν άλλου είδους πληροφορίες και προσφέρουν ευκαιρίες για άλλου είδους ανταλλαγές. Αποδείχτηκαν εξίσου απαραίτητα στην έρευνά μου, αλλά και στη διαμόρφωση του ίδιου του *Μπεςαμέλ*.

καλεσμένη ως καλλιτέχνιδα και όχι ως ερευνήτρια. Ένα από τα ζητήματα που με έχουν απασχολήσει και στο παρελθόν ως καλλιτέχνιδα που ενημερώνεται από την ανθρωπολογία είναι η σύγκρουση των δύο πεδίων σε ό,τι αφορά καλλιτεχνικές πρακτικές (Andrade 2017). Η μυθοπλασία, η ανοιχτότητα του νοήματος ή και η αμφισημία είναι συχνά απαραίτητα συστατικά ενός έργου τέχνης. Ωστόσο, η ανθρωπολογία, παρόλες τις παραδοχές περί της αδυνατότητας μιας αντικειμενικής αλήθειας και περί της υποχρεωτικά υποκειμενικής στάσης της/του ανθρωπολόγου, φαίνεται να προβάλλει αντιστάσεις στα ζητήματα αυτά.⁶⁶⁰ Ο ανθρωπολόγος Keith Murphy (2018) διαπιστώνει ότι οι επίσημοι κώδικες δεοντολογίας της ανθρωπολογίας αποδεικνύονται συχνά ιδιαίτερα περιοριστικοί για την ανθρωπολογική έρευνα (πόσο μάλλον όταν πρόκειται για έργο τέχνης). Στον βαθμό που ολοένα και περισσότερες/-οι ανθρωπολόγοι εστιάζονται στη μελέτη ελίτ ή/και μη ευάλωτων ομάδων, ίσως οι ηθικοί περιορισμοί που θέτει η ανθρωπολογία θα μπορούσαν να αποτελέσουν ως έναν βαθμό αντικείμενο επανεπεξεργασίας.

Ο Murphy προτείνει, εκτός από την παραδοχή της παρέμβασης της/του ανθρωπολόγου στο πεδίο, επίσης την ενημέρωση της ανθρωπολογίας από την τέχνη και τον σχεδιασμό, πρακτικές εξ ορισμού παρεμβατικές, με διαφορετικούς κώδικες δεοντολογίας από εκείνους της ανθρωπολογίας, συνήθως πιο ελαστικούς. Ιδιαίτερα χρήσιμη ανάμεσα στις θέσεις του αποδείχτηκε για την έρευνά μου η προτροπή του για «κριτικό εμπειρισμό» [critical empiricism] (Murphy 2018, 112), την επίλυση, δηλαδή, των ηθικών προβλημάτων που προκύπτουν κατά την έρευνα κατά περίπτωση και με τους ίδιους τους όρους της εκάστοτε έρευνας και των μεθοδολογικών της εργαλείων. Αντί για την εφαρμογή γενικευμένων μοντέλων δεοντολογίας προτείνει να επιχειρείται η επίλυση ζητημάτων ηθικής φύσης μέσα από το να απαντώνται κάθε φορά ερωτήματα όπως τα ποια/-ος παρεμβαίνει, για ποιο φορέα δουλεύει και με τι σκοπό, ποια είναι η γενικότερη ηθική της/του στάση και δέσμευση κ.λπ. –ερωτήματα παρόμοια με εκείνα που ήδη με απασχολούσαν στο πλαίσιο της έρευνας (καλλιτεχνικής και εθνογραφικής, αν και από ένα σημείο και έπειτα, ο διαχωρισμός τους ήταν αδύνατος), τα οποία είχε θέσει και ο Foster ([1996] 2013).

Οι προκλήσεις που προέκυψαν στο πλαίσιο του *Μπεςαμέλ* αντικατόπτρισαν δισεπίλυτα ζητήματα που αφορούν τη σχέση μεταξύ τέχνης και ανθρωπολογίας. Το *Μπεςαμέλ* προσφέρει ορισμένες κατευθύνσεις και λύσεις, τις οποίες δεν αντιλαμβάνομαι ως

⁶⁶⁰ Ως έναν βαθμό, πλέον, τέτοιες αντιστάσεις προβάλλει και η σύγχρονη τέχνη, ιδιαίτερα κατά την εποχή της μετά-αλήθειας και την εξάπλωση των alt-right trolls, που οικειοποιούνται μεθόδους της κριτικής τέχνης (βλ. Εισαγωγή· κεφ. 4· Hessler, Yio, και Stafylakis 2018· Bempeza 2020a).

οριστικές. Η σχέση των δύο πεδίων θα με απασχολήσει, όπως ελπίζω, και μετά το πέρας αυτής εδώ της έρευνας.

Γ. Τρώγοντας και τραγουδώντας μεταξύ Δύσης και Ανατολής

Αντίστοιχα ζητήματα με αυτά του Μπεςαμέλ έχουν απασχολήσει και άλλες/-ους στο πλαίσιο της τέχνης, μάλιστα μέσα από αντίστοιχες αναφορές στο βιβλίο του Τσελεμεντέ και τον ύμνος της Ευρώπης. Στη συνέχεια θα προσεγγίσω καλλιτεχνικά έργα με τα οποία ήρθα σε επαφή αυτό το διάστημα (Δεσύλλας 2017· Χαραλαμπίδης 2017· Χουσιάδα 2019· Durgutovski 2019· Pronja 2016), τα οποία επίσης αναδεικνύουν ή προβληματοποιούν (ηθελημένα ή μη) στρατηγικές εξευρωπαϊσμού ή/και αποϊσλαμοποίησης, καθώς και αντιστάσεις στη συμμόρφωση με τις στερεοτυπικές αναπαραστάσεις της «Δύσης» ή της «Ανατολής». Θέτουν ερωτήματα γύρω από το μέλλον της ΕΕ, όπως και εκείνο κρατών και ανθρώπων εντός της, καθώς διερευνούν αποστάσεις και αποκλεισμούς από αυτή ή συγγένειες μαζί της.

Γ.1. «Απατηλές» συνταγές στη d14 και η «πραγματική» Αθήνα

Ο σχεδιαστής/γραφίστας και μουσικός Βασίλης Χαραλαμπίδης, ενεργός στον τομέα της πολιτιστικής επιχειρηματικότητας, είναι ιδρυτικό μέλος και καλλιτεχνικός διευθυντής του πολιτιστικού οργανισμού Bios και του πολυχώρου Ρομάντσο με έδρα την Αθήνα.⁶⁶¹ Τον Ιούλιο του 2017 συμμετείχε στη d14, την πολυσυζητημένη διοργάνωση την οποία προσέλκυσαν οι αλλαγές που έλαβαν χώρα στην Αθήνα (βλ. κεφ. 2). Η περφόρμανς του (Χαραλαμπίδης 2017) ήταν μέρος του event του Πάνου Χαραλάμπους, Voice-o-graph (2017· Panopoulos 2018), που παρουσιάστηκε στο Kassel στο πλαίσιο του δημόσιου προγράμματος της έκθεσης. Το event συνίστατο σε μια ηχητική περφόρμανς και τέσσερις παρουσιάσεις που εκτυλίχθηκαν γύρω από την προσωπική και δημόσια μνήμη και τις διασυνδέσεις τους.⁶⁶²

⁶⁶¹ Το Bios είναι «ένας πολιτιστικός οργανισμός που ασχολείται με τις τέχνες, την αστική ζωή και τη δημιουργική βιομηχανία». Από το 2003 λειτουργεί σε ένα μοντερνιστικό κτίριο στην οδό Πειραιώς, μια πρώην αποθήκη χρωμάτων, στο ύψος του Κεραμικού, το οποίο φιλοξενεί συναυλίες, θεατρικές παραστάσεις και άλλες καλλιτεχνικές και πολιτιστικές εκδηλώσεις, ενώ ταυτόχρονα λειτουργεί ως μπαρ. Το Ρομάντσο, μια πρωτοβουλία της ομάδας του Bios, στεγάζεται από τα μέσα της δεκαετίας του 2010 στα πρώην γραφεία του ομώνυμου (κλειστού πλέον) περιοδικού «Ρομάντσο» στο Γεράνι και έχει διττή λειτουργία. Αφενός ενδιαφέρεται για τον βιοπορισμό των καλλιτεχνών (πόσο μάλλον σε καιρούς ύφεσης) λειτουργώντας ως «θερμοκοιτίδα», όπως αναφέρεται στην επίσημη ιστοσελίδα του, φιλοξενώντας γραφεία όπου δραστηριοποιούνται startups του δημιουργικού τομέα (και, για ένα διάστημα τουλάχιστον, τα γραφεία της ομάδας πολιτισσών/-ών *Atenistas* με πολιτιστικές, καλλιωπιστικές και καθαριστικές δράσεις στην Αθήνα). Αφετέρου αποτελεί ένα πολιτιστικό κέντρο όπου μπορεί κανείς/μία να παρακολουθήσει εκθέσεις, συναυλίες, εργαστήρια και άλλου είδους εκδηλώσεις. <http://www.romantso.gr/> (ημερομηνία πρόσβασης 11/01/2023).

⁶⁶² Συμμετείχαν οι Χαραλάμπους, Πάνος Πανόπουλος, κοινωνικός ανθρωπολόγος, Άγγελος Κράλλης, μουσικός και ο Χαραλαμπίδης. Βλ. το βίντεο της περφόρμανς και την παρουσίαση του Χαραλαμπίδη στο 71':30'': <https://www.documenta14.de/en/calendar/23403/voice-o-graph> (ημερομηνία πρόσβασης 11/01/2023).

Η παρουσίαση του Χαραλαμπίδη εστιάστηκε στην κατασκευή της ελληνικής κουζίνας από τον Νικόλαο Τσελεμεντέ και στις στερεοτυπικές αναπαραστάσεις της Ελλάδας και ιδιαίτερα της Αθήνας. Το έργο του στόχευε σε έναν αναστοχασμό γύρω από εθνικά στερεότυπα και «επινοημένες παραδόσεις» (Hobsbawm και Ranger 1983), καθώς και γύρω από τους τρόπους με τους οποίους κατασκευάζεται η έννοια της αυθεντικότητας (βλ. Clifford 1988) και της ελληνικότητας.

Ξεκίνησε συνδέοντας/συγχέοντας μια φωτογραφία του Παρθενώνα της Αθήνας με τον *Παρθενώνα των Βιβλίων* της καλλιτέχνιδας Marta Minujin,⁶⁶³ που ήταν στημένος στο πλαίσιο της d14, όχι μακριά από εκεί που λάμβανε χώρα η περφόρμανς, καθώς και με τη νεοκλασική αρχιτεκτονική του Kassel. Η τριπλή αυτή αντιπαραβολή αναδεικνύει τη σύνδεση μεταξύ των ιδεών του Διαφωτισμού και του φιλελληνισμού καθώς και μεταξύ της αναγωγής της Αθήνας σε λίκνο του ευρωπαϊκού πολιτισμού και της νομιμοποίησης της ευρωπαϊκής κυριαρχίας (και, ευρύτερα, του εγχειρήματος της αποικιοκρατίας (González-Ruibal 2010). Η κεντρική θέση της αρχαιότητας έχει επίσης διαμορφώσει και σε μεγάλο βαθμό στοιχειώσει την ίδια τη νεοελληνική κουλτούρα και ιστορία, καθώς και τα επίσημα εθνικά αφηγήματα, ενώ συνεχίζει να απηχείται σε σύγχρονα έργα τέχνης, όπως ο *Παρθενώνας των Βιβλίων*.⁶⁶⁴ Αξίζει να αναφερθεί ένα ακόμα επίπεδο ανταλλαγής: δημόσια έργα και κτίρια εμπνευσμένα από τα ίδια πρότυπα με εκείνα του Κάσελ, πραγματοποιήθηκαν από τη βαυαρική βασιλεία στα μέσα του 19ου αιώνα, συμβάλλοντας με τη σειρά τους, στη διαμόρφωση της Αθήνας σύμφωνα με το πνεύμα της αποϊσλαμοποίησης και του «εξευρωπαϊσμού». Η δύναμη (αλλά και η «κιβδηλότητα») του Παρθενώνα, κατά κάποιο τρόπο, ενυπάρχει σε όλες αυτές τις αναφορές. Κάθε εκδοχή εμπεριέχει (ενδεχομένως και πολλαπλασιάζει) την αξία της άλλης, όπως το αντίγραφο που αντλεί τη δύναμή του από το πρωτότυπο (Taussig 1993) – μόνο που οι προβολές του Χαραλαμπίδη φαίνεται να επιδιώκουν μια γόνιμη σύγκρουση ως προς το ποιο είναι, τελικά, το αντίγραφο και ποιο το πρωτότυπο. Αντίστοιχοι προβληματισμοί απασχόλησαν και τη *Μπεςαμέλ*. Και οι δύο περφόρμανς προβληματοποιούσαν το επίσημο εθνικό αφήγημα και τη σύνδεσή του με τον νεοκλασικισμό και με (κρυπτο)αποικιακά αφηγήματα που εξιδανίκευαν την Αθήνα και τα ερείπιά της.

⁶⁶³ Το έργο, που δίχασε τις/τους επισκέπτριες/τες της έκθεσης, συνίστατο σε ένα πιστό σε μέγεθος και αναλογίες αντίγραφο του Παρθενώνα, φτιαγμένο όμως από μεταλλικό σκελετό επάνω στον οποίο στηρίχθηκε πληθώρα λογοκριμένων βιβλίων. Αναφέρεται στην αθηναϊκή δημοκρατία [ή στις πτυχές της αθηναϊκής δημοκρατίας και της ιστορίας του ίδιου του κτιρίου στις οποίες επέλεξε να εστιάσει και να θαυμάσει η Minujin και η d14 (Yalouri 2021b). <https://www.documenta14.de/en/news/1601/call-for-book-donations> (ημερομηνία πρόσβασης 11/01/2023).

⁶⁶⁴ Και άλλα ανάμεσα σε όσα φιλοξένησε η d14 με τον εύλωτο τίτλο «μαθαίνοντας από την Αθήνα».

Ένα ακόμα κοινό σημείο μεταξύ των δύο περφόρμανς έγκειται στη χρήση της τροφής. Την εικόνα του Παρθενώνα ακολούθησε στην παρουσίαση του Χαραλαμπίδη μία ακόμα στερεοτυπική αναπαράσταση της ελληνικότητας: η φωτογραφία ενός πιάτου μουσακά. Ο Τσελεμεντές, σύμφωνα με την αφήγηση του Χαραλαμπίδη, πήρε μια συνταγή με μελιτζάνες «από τη Συρία», έβαλε όλα τα συστατικά σε στρώσεις, προσέθεσε μπεσαμέλ στην κορυφή και «επινόησε» το «παραδοσιακό πιάτο» του μουσακά. Το οξύμωρο του να «επινοήσει» κανείς ένα «παραδοσιακό» πιάτο υπογραμμίστηκε και με την έντονα επιτελεστική εκφορά των τελευταίων δύο λέξεων, φανερώνοντας έτσι στα συμμετέχοντα άτομα μια «απάτη», όπως ο ίδιος χαρακτήρισε το πιάτο (παρόλο που παραδέχτηκε ότι του αρέσει πολύ, μια στάση που συνάδει με την αμφιθυμία γύρω από το έργο του Τσελεμεντέ που είχε αναδειχθεί και στο πλαίσιο του *Μπεσαμέλ*). «Περί αυτού πρόκειται και η Ελλάδα, το πιάνετε;» προσέθεσε.

Η προσέγγιση αυτή μού γέννησε μια σειρά ερωτημάτων σε ό,τι αφορά το «αυθεντικό» και το «κίβδηλο». Σε ποια χώρα ανήκει ο «πραγματικός» μουσακάς, εφόσον – και άσχετα με τις παρεμβάσεις του Τσελεμεντέ– πρόκειται για ένα ιδιαίτερα διαδεδομένο έδεσμα με παραλλαγές σε πληθώρα χωρών-πρώην εδαφών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας; Είναι ο «συριακός» μουσακάς πιο «αυθεντικός» από το πιάτο του Τσελεμεντέ; Και με βάση ποιο κριτήριο το ένα είναι το «πραγματικό» και το άλλο το «απατηλό»; Μήπως το δεύτερο μοιάζει «κίβδηλο» επειδή είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε την ιστορία του; Επειδή συνειδητά συνθέτει διαφορετικές μεταξύ τους κουζίνες, παράχθηκε την εποχή της Νεωτερικότητας και είναι, κατά κάποιον τρόπο, επώνυμο; Ή λόγω του ότι ο Τσελεμεντές συνέδεσε τη μαγειρική του με κυρίαρχα εθνικά προτάγματα, που στόχευαν στην αποκάθαρση του ελληνικού πολιτισμού από τα στοιχεία εκείνα τα οποία δεν κατηγοριοποιούσαν ως ελληνικά; Εν τέλει, μπορούμε να κάνουμε λόγο για «αυθεντική» ή «απατηλή» κουζίνα ευρύτερα, δεδομένων των συνεχών μεταβολών, επιρροών, και διαφορετικών τάσεων που έχουν επικρατήσει ανά τους αιώνες στο ανώνυμο (και φυσικά στο επώνυμο) φαγητό (βλ. Μπακαλάκη 2000); Ο ίδιος ο Τσελεμεντές, άλλωστε, παρότι προσεγγίζει το ζήτημα της τροφής με όρους «καθαρότητας», επιχειρώντας να απαλλάξει την ελληνική μαγειρική από «μιαρές επιρροές» που αλλοιώνουν την αυθεντικότητά της, επισημαίνει ότι δεν είναι εύκολο να προσδιοριστούν αυστηρά φαγητά της «ελληνικής μαγειρικής [...] διότι, με την ανάμιξιν των ανά τους αιώνας μέσα εις τας χύτρας των διαφόρων λαών, καθίσταται δύσκολος η διάκρισις των [...]» (Τσελεμεντές 1973, XLV). Και εκείνος, αναπόδραστα, παρήγαγε ένα πιάτο εξίσου υβριδικό, παρά τις προθέσεις του.

Αν ο Παρθενώνας, σε μια ανατροπή του επίσημου εθνικού αφηγήματος, μοιάζει να αντιπροσωπεύει μια «απατηλή» Αθήνα, ο Χαραλαμπίδης κάλεσε στη συνέχεια τις/τους συμμετέχουσες/-οντες σε έναν «περίπατο» μέσα από μια σειρά φωτογραφιών, αυτή τη φορά, «στην πραγματική [του] πόλη, στην πραγματική [του] θέα».⁶⁶⁵ Προέβαλε χαρακτηριστικές εικόνες από αθηναϊκές πολυκατοικίες καθώς και λεπτομέρειες που εντοπίζει καμία/-είς περπατώντας στο κέντρο, όπως αγγελίες με παράδοξες μεταφράσεις, βιτρίνες παλαιών καταστημάτων, μπαλκόνια με μπουγάδες που στεγνώνουν. Κυρίως, προέβαλε εικόνες ανθρώπων, σε μεγάλο βαθμό ανδρών μεταναστών, αλλά όχι μόνο, εργαζόμενων στον δρόμο, μικροπωλητών, μεταπωλητών, συλλεκτών σκραπ και παλιατζήδων, καθώς και ανθρώπων που ξεκουράζονται ή απολαμβάνουν μια παρτίδα τάβλι. Οι εικόνες του προβάλλουν (με τον ηδονοβλεπτικό τρόπο μιας φλανερί), ως στοιχεία που εμπλουτίζουν την πόλη, τα όσα η επίσημη πολιτεία και οι (υγειονομικοί) φορείς της, καθώς και οι ακροδεξιές επιθέσεις, έχουν επιδιώξει συστηματικά να στιγματίσουν ή/και να καταστείλουν. Σε μεγάλο βαθμό, φαίνονταν να είναι τραβηγμένες στη συνοικία Γεράνι, κοντά στην Ομόνοια, εκεί όπου βρίσκεται και το Ρομάντσο.

Κατά την περίοδο που ενδιαφέρει την παρούσα έρευνα, το Γεράνι, μέσα από τον συνδυασμό ελέγχου και «αξιοποίησης» (Κουτρολίκου 2015), εκτός του ότι στιγματίστηκε σε ηγεμονικούς, συντηρητικούς λόγους ως «γκέτο μεταναστών» και «υγειονομική βόμβα», γνώρισε μια διαδικασία αργού (αλλά πλέον επιταχυνόμενου) εξευγενισμού με την παρουσία ξενοδοχείων και καταστημάτων εστίασης, καθώς και μέσω της πολιτιστικής δραστηριότητας υπό την αιγίδα του Δήμου Αθηναίων, ιδρυμάτων της σύγχρονης τέχνης, καθώς και νέων πολιτιστικών χώρων, όπως το Ρομάντσο (βλ. κεφ. 2). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις αλλαγές που λαμβάνουν χώρα στην πόλη τα τελευταία χρόνια παρουσιάζει η εξιστόρηση της επιλογής των εγκαταλελειμμένων γραφείων του περιοδικού Ρομάντσο για τη μετατροπή τους στον ομώνυμο πολιτιστικό χώρο σε συνέντευξη του Χαραλαμπίδη. Το σημείο περιγράφεται ως «ξεχασμένο, εγκαταλελειμμένο και πάρα πολύ προβληματικό» λόγω της χρήσης ναρκωτικών και του «πόσο βρώμικ[ο] ήταν». Σύμφωνα με μια έρευνα αρχιτεκτόνων (που δεν κατονομάζεται), στην περιοχή «διαμορφωνόταν σταδιακά ένα άτυπο γκέτο». Για τον λόγο αυτό, ο ίδιος και η ιδρυτική ομάδα του (σύγχρονου) Ρομάντσο αποφάσισαν ότι «θα πάρουμε λοιπόν αυτό το χώρο και θα αλλάξουμε συμβολικά την περιοχή»,⁶⁶⁶ μια προσέγγιση που

⁶⁶⁵ Βλ. και τα λόγια του καλλιτεχνικού της διευθυντή της d14, Adam Szymczyk. Για εκείνον, η διοργάνωση της έκθεσης όχι αποκλειστικά στο Kassel, όπως μέχρι τότε συνηθιζόταν, αλλά και στην Αθήνα, ήταν «συνέπεια μιας αίσθησης ανάγκης για δράση σε πραγματικό χώρο και τον πραγματικό κόσμο» (Szymczyk 2017, 26–27).

⁶⁶⁶ <https://stories.mysecretathens.gr/bios.html>.

ανακαλεί τη διαδεδομένη αντίληψη γύρω από τη θεραπευτική λειτουργία της τέχνης (βλ. κεφ. 2, 4).

Η παρουσίαση στο Κάσελ καταλήγει με το ρομαντικό πρόταγμα για αρμονική συνύπαρξη διαφορετικών φωνών, που μπορεί να αντιλαμβάνονται και να οραματίζονται με διαφορετικούς τρόπους την Αθήνα, μια πόλη που αλλάζει.⁶⁶⁷ Όμως, στο πλαίσιο αυτής της αλλαγής, παραμένει το ερώτημα κατά πόσο οι χρήσεις που ο Χαραλαμπίδης φωτογραφίζει θα εκτοπιστούν ή όχι, τελικά, από τις νέες. Η ανάδειξη όσων έχουν εκτοπιστεί ή κατασταλεί από κυρίαρχες δομές και λόγους, ίσως, όμως, να μην καταφέρνει τελικά να ξεφύγει από μια οριενταλιστική και αποστασιοποιημένη ματιά, που αφενός αντιμετωπίζει τα υποκείμενα αυτά ως ενδιαφέροντα φωτογραφικά θέματα και αφετέρου αφήνει εκτός πλάνου (ως λιγότερο ενδιαφέροντα/συμμετέχοντα στην «πραγματική» Αθήνα; Ως υποκείμενα της όρασης;) τα νέα καταστήματα, ξενοδοχεία και Airbnb, καθώς και τις/τους τουρίστριες/-τες και τις/τους νέες/-ους επενδύτριες/-τές και κατοίκους της Αθήνας (ανάμεσα στις/στους οποίες/-ους άτομα που ασχολούνται με τον πολιτισμό και τη σύγχρονη τέχνη) που εκείνη την περίοδο νοίκιαζαν ή αγόραζαν διαμερίσματα στην περιοχή σε χαμηλές, λόγω της υποβάθμισης του κέντρου, τιμές –σήμερα απαγορευτικές για όσα υποκείμενα πληρώνονται τους εγχώριους κατώτατους και μεσαίους μισθούς. Συναντήσεις μεταξύ των δύο όψεων του φωτογραφικού φακού έλαβαν χώρα στο πλαίσιο του *Shamiyaana-Food for thought* του καλλιτέχνη Rasheed Araeen (2017), που συμμετείχε στην έκθεση, προσφέροντας, όχι πολύ μακριά από το Γεράνι, γεύματα σε όσα, υποτίθεται, (Gkougkousis 2021) υποκείμενα το επιθυμούσαν, με σειρά προτεραιότητας. Εκεί, προέκυψε επιτακτικά το ερώτημα ποια υποκείμενα, σε τέτοιες περιπτώσεις, ρωτούν τις ερωτήσεις και ποια καλούνται να απαντούν, διαιωνίζοντας τις υπάρχουσες σχέσεις ανισότητας (Grigoriadou και Omrani 2017) (βλ. κεφ. 2).

Για την περφόρμανς του Χαραλαμπίδη στο πλαίσιο του VOICE-O-GRAPH έμαθα τυχαία μόλις το 2019, με αφορμή μια δημόσια παρουσίαση της δουλειάς μου.⁶⁶⁸ Η συνειδητοποίηση ότι ένα έργο με παρόμοια προβληματική γύρω από την τροφή, και ιδιαίτερα τη σος Μπεςαμέλ, το έθνος και την πόλη είχε ήδη παρουσιαστεί σε έναν θεσμό με

⁶⁶⁷ Ο ίδιος έχει δηλώσει πως του «αρέσει το άναρχο της πόλης [...], ο αστικός εξωτισμός [...] και τα θραύσματα από άλλες εποχές, και δεν θα ήθελ[ε] καθόλου να χαθούν» (<https://stories.mysecretathens.gr/bios.html>). Τα λόγια του απηχούν το γενικότερο ενδιαφέρον για μια «όμορφα παρακμάζουσα» Αθήνα, όπως αυτό έχει εκδηλωθεί κατά το διάστημα της έρευνας στο πεδίο της τέχνης αλλά και στο πλαίσιο «εναλλακτικών» αρχικά και κυρίαρχων στη συνέχεια μορφών τουρισμού (Παπαταξιάρχης 2019· Grigoriadou και Samantas 2021· Malafekas, Stafylakis, και Zefkili 2017· Yalouri 2018a) (βλ. κεφ.2).

⁶⁶⁸ Η οποία έγινε στο TWIXTlab, στο πλαίσιο μιας έρευνας για την Καλλιτεχνική Έρευνα. Η ανθρωπολόγος Ελπίδα Ρίκου και η ιστορικός τέχνης Κατερίνα Κωνσταντίνου, οι οποίες κάλεσαν μια σειρά καλλιτεχνιδων/-ών να μιλήσουν για τις καλλιτεχνικές τους έρευνες. Μετά την παρουσίαση, στην οποία είχα αναφερθεί στο *Μπεςαμέλ*, μέλος του κοινού μου συνέστησε να αναζητήσω την περφόρμανς του Χαραλαμπίδη.

μεγάλη εμβέλεια όταν εγώ ακόμη σχεδίαζα να εκθέσω το δικό μου, αρχικά με αποκαρδίωσε. Πρόκειται για ένα συναίσθημα που έχουν μοιραστεί μαζί μου και άλλα υποκείμενα από τον χώρο της τέχνης, ενόψει της ανταγωνιστικότητας του καλλιτεχνικού πεδίου, που προτάσσει, παρά τις θεωρητικές ανησυχίες του μεταμοντερνισμού, το μοντέλο του πρωτοπόρου καλλιτέχνη. Την ίδια στιγμή, όμως, μου κίνησε το ενδιαφέρον να μάθω πώς τα ζητήματα που με απασχολούσαν είχαν γίνει αντικείμενο επεξεργασίας υπό μια διαφορετική οπτική. Παρακολουθώντας την παρουσίαση στην ιστοσελίδα της d14, διαπίστωσα, πράγματι, τις κοινές αναφορές και τους προβληματισμούς σε ό,τι αφορά τη σχέση μεταξύ «εθνικής» και «ευρωπαϊκής» τροφής, αρχιτεκτονικής και αφηγήματος. Εντόπισα, όμως και σημαντικές αποκλίσεις τόσο στο περιεχόμενο των δύο έργων όσο και στον τρόπο που αυτά επιτελούνταν.

Καταρχήν, τα δύο έργα εστιάζουν σε δύο σημαντικές αποσιωπήσεις κατηγοριών υποκειμένων στο πλαίσιο του αφηγήματος του έθνους. Το *Μπεςαμέλ* εξετάζει, ανάμεσα σε άλλα, την πατριαρχία στους δρόμους της Αθήνας και των Σκοπίων, μέσα από την προβληματοποίηση της δυσαναλογίας μνημείων που αφιερώνονται σε γυναίκες και άνδρες. Επίσης, αναδεικνύει ζητήματα φύλου μέσα από την αναπαράσταση των γυναικών στις σελίδες του Οδηγού Μαγειρικής και τις χρήσεις του τόμου ως εργαλείου ελέγχου των γυναικείων σωμάτων και καθυπόταξής τους στην αφανή εργασία της αναπαραγωγής του έθνους. Ο Χαραλαμπίδης, πάλι, δίνει έμφαση σε μια άλλη αποσιώπηση, εκείνη των μεταναστευτικών υποκειμένων (και άλλων υποκειμένων σε συνθήκες επισφάλειας), που αποτελούν βασικό και αθέατο στήριγμα της ελληνικής οικονομίας.

Όμως, σε αντίθεση με την προσέγγιση του Χαραλαμπίδη, το *Μπεςαμέλ* δεν προτείνει νέα, συμπεριληπτικά (;) αφηγήματα ή λύσεις για την Αθήνα· δεν διατείνεται ότι ο μουσακάς είναι απάτη, ούτε επιχειρεί να αντιπροτείνει «αυθεντικές» εκδοχές του. Αντίθετα, επιδιώκει να αναδείξει και να προβληματοποιήσει πράξεις συγκάλυψης και αποσιώπησης μέσα από την επανάληψη της πράξης της απόκρυψης. Η ίδια, επιτελούσα έναν από τους στερεοτυπικούς γυναικείους ρόλους, το σερβίρισμα του φαγητού, παρά τις διαφορές που εισηγούνται τα εργαλεία οικοδομής και το περιεχόμενο των πιάτων. Ο τρόπος της επιτέλεσης (που αντλούσε, ανάμεσα σε άλλα, από την «ευγενική» και «διακριτική» στάση μιας υπαλλήλου πίσω από ένα μπουφέ catering) διέφερε σημαντικά σε σχέση με την αρρενωπή επιτέλεση του Χαραλαμπίδη: καθώς μιλά όρθιος, κινούμενος με δυναμισμό και βεβαιότητα στον χώρο, μπροστά από μια οθόνη, προς την οποία συχνά δείχνει ενώ απευθύνει ερωτήσεις (που

απαιτούν μονολεκτικές απαντήσεις) στο κοινό, ένιωσα να αποπνέει μια πατερναλιστική κι επίσης διδακτική διάθεση.⁶⁶⁹ Το κείμενο του *Μπεςαμέλ* που εκτυπώνεται στα σουπλά μαζί με εικόνες λαμβάνει μια μάλλον δοκιμιακή μορφή, η οποία θεωρείται εξίσου «διδακτική». Τίθεται, όμως, στην ευχέρεια των επισκεπτριών/-τών εάν θα διαβάσουν συνολικά, τμηματικά ή καθόλου το κείμενο, καθώς βρίσκεται κάτω και ανάμεσα από πιάτα, σερβίτσια, χρησιμοποιημένες χαρτοπετσέτες και λεκέδες –όσο εξελίσσεται η δράση όλο και περισσότερο. Το κείμενό μου θα μπορούσε, πράγματι, να έχει πολύ πιο ανοιχτή φόρμα και αυτό ήταν κάτι που με προβλημάτισε ιδιαίτερα μέχρι να καταλήξω στον συνδυασμό πραγμάτων, αφηγήσεων και επιτελέσεων που τελικά πρότεινα. Σε κάθε περίπτωση, επιχείρησα να προκαλέσω συνδέσεις με την ελπίδα όχι να ενημερώσω ή να διδάξω, αλλά να ανοίξω συγκριτικές δυνατότητες (μεταξύ διαφόρων μορφών συγκάλυψης και αποσιώπησης, αλλά και μεταξύ των δύο πόλων) και να ανακινήσω τη συζήτηση.

Τέλος, και στα δύο έργα, επανέρχεται με διάφορους τρόπους η παραδοχή ότι ο μουσακάς είναι (για κάποιες/-ους) νόστιμος, παρότι τον συνδέουν με μορφές καταπίεσης, αποσιώπησης και δοξασμού ελληνικών και ευρωπαϊκών (κρυπτο)αποικιακών κανονιστικών προτύπων. Η παραδοχή αυτή είναι ενδεικτική των αμφιθυμιών που προκαλεί το πιάτο και κατ' επέκταση το έθνος. Το *Μπεςαμέλ* επιδίωξε την πολυαισθητηριακή επικοινωνία με τις/τους επισκέπτριες/-τες μέσω (και) της γευσιγνωσίας. Από την παρουσίαση του Χαραλαμπίδη, για την οποία η «πραγματική» Αθήνα είναι οι (σε κατάσταση επισφάλειας) κάτοικοι και οι πολυκατοικίες της, ενώ η συνύπαρξη με τη διαφορετικότητα είναι όχι μόνο θεμιτή αλλά και εφικτή (ή ελκυστική), οι επισκέπτριες/-τες ίσως φύγουν με ένα αίσθημα αισιοδοξίας: στην περίπτωση του *Μπεςαμέλ* ίσως με βαρυστομαχιά.

Γ.2. Ένα πιάτο και μια ιστορία

Εκτός από το *Μπεςαμέλ* και την περφόρμανς του Χαραλαμπίδη στο Kassel, ο *Οδηγός Μαγειρικής* του Τσελεμεντέ εμφανίζεται στο έργο της Ελληνίδας καλλιτέχνιδας Άννας Χουσιάδα (2019-2020), *Ένα πιάτο και μια ιστορία* [A Dish and a Story], το οποίο προέκυψε μέσα από τις μεταπτυχιακές της σπουδές στο Advanced Masters in Artistic Research in Social and Political Context του Sint Lucas School of Arts στην Αμβέρσα. Αφήνοντας εκτός της προβληματικής της ζητήματα του δημόσιου χώρου που έθιξαν τα δύο προηγούμενα έργα και υιοθετώντας μια οπτική ενημερωμένη από τις (μετα)αποικιακές σπουδές, η θεωρητική δραστηριότητα της Χουσιάδα στράφηκε στη σχέση με την ετερότητα εντός των σύγχρονων

⁶⁶⁹ Περί διδακτικής χρήσης της ειρωνείας, όταν η/ο ειρων να γνωρίζει «μυστικά» τα οποία μοιράζεται με ένα ακροατήριο με το οποίο θεωρεί πως βρίσκεται στην ίδια πλευρά του αστείου, βλ. (Galia Kollektiv 2013).

ευρωπαϊκών κοινωνιών. Εξετάζοντας τον *Οδηγό Μαγειρικής*, προβληματοποιεί την ιδεολογία της εθνικής καθαρότητας που αποσιωπά την ιστορία και τη μνήμη εθνοτικά και θρησκευτικά άλλων που έζησαν για αιώνες στον σημερινό ελλαδικό χώρο. Αναδεικνύει, επίσης, το γεγονός ότι η/ο «Ανατολίτισσα/-ης Άλλη/-ος» είναι αναπόδραστα παρούσα/-ών εντός του τρόπου που αντιλαμβάνονται οι Ελληνίδες/-ες τις/τους εαυτές/-ούς τους. Ο *Οδηγός Μαγειρικής* λειτουργεί για την ίδια ως μια μελέτη περίπτωσης αποσιωπήσεων και αποκαθαρμών της ετερότητας, που θα επέτρεπαν στις Ελληνίδες/-ες της Νεωτερικότητας, όχι μόνο των ανώτερων τάξεων, να αισθανθούν ως εκλεπτυσμένες/-οι «Ευρωπαίες/-οι» με κύρος (Άννα Χουσιάδα, προσωπική επικοινωνία, 2022).

Η Χουσιάδα, μετά το πέρας των σπουδών της, ενδιαφερόμενη για τις δυναμικές που αναπτύσσονται μεταξύ της οικοδέσποινας και των προσκεκλημένων ως αντικαθρέφτισμα των δυναμικών μεταξύ «ντόπιων» και «ξένων» (βλ. και το ενδιαφέρον της d14 για αντίστοιχες σχέσεις), κάλεσε (όχι απαραίτητα καλλιτέχνιδες/-ες) φίλες/-ους, συμφοιτήτριες/-τές της και άτομα από τον κύκλο του καλλιτεχνικού residency Antwerp Artists in Residence/Extra City, σε γεύματα όπου οι ρόλοι αυτοί θολώνουν.⁶⁷⁰ Ζήτησε από τα συμμετέχοντα υποκείμενα να μοιραστούν με την υπόλοιπη ομάδα ένα πιάτο και μαζί με αυτό μια ιστορία που θα μπορούσε να ανασύρει κάποια σχετική ανάμνηση, που θα «ενεργοποιούσε» για εκείνα «μια αίσθηση ταυτότητας» και θα αποτελούσε αφορμή για τον σχολιασμό του «πώς βιώνουμε και επικοινωνούμε» την ταυτότητα αυτή, αλλά και «την αίσθηση του ανήκειν» (Άννα Χουσιάδα, προσωπική επικοινωνία, 2022). Η ίδια, προσέφερε μουσακά και η ιστορία που μοιραζόταν αφορούσε τις προβληματικές της έρευνάς της μέσα από τον *Οδηγό Μαγειρικής*. Στα γεύματα, όπως μου είπε, με αφορμή τα προσφερόμενα πιάτα και τις ιστορίες, συζητήθηκε το τι είναι εκείνο που συνιστά τις εθνικές κουζίνες, ενώ θίχτηκαν ζητήματα γύρω από τη μνήμη, την κοινότητα, τη γλώσσα (σε σχέση με την τροφή), τα σύνορα, καθώς και πολιτισμικές επιρροές και οικειοποιήσεις.

Το έργο της διατηρεί μια σχέση πολυφωνικής ανταλλαγής με τα άτομα που συμμετείχαν στα γεύματα, μέσα από την πολυσυλλεκτικότητα των συνταγών και των ιστοριών. Στις δράσεις της παρήχθη συλλογικά υλικό που προγραμματίζεται να συστήσει έναν νέο οδηγό μαγειρικής, ο οποίος, σε αντίθεση με εκείνον του Τσελεμεντέ, που υιοθέτησε και υποστήριξε τα επίσημα αφηγήματα περί μιας ενιαίας, καθαρής και απaráλλακτης ελληνικής ταυτότητας, θα λαμβάνει υπόψη την πολλαπλότητα και «νομαδικότητα των ταυτοτήτων» (Άννα Χουσιάδα, προσωπική επικοινωνία, 2022). Σε σχέση με το *Μπεςαμέλ*,

⁶⁷⁰ Περί σχεσιακής αισθητικής και ανταγωνισμού, βλ. Εισαγωγή.

που εξέθεσε τη δική μου οπτική με στόχο να προ(σ)καλέσει διαφόρων ειδών αλληλεπιδράσεις, το έργο της Χουσιάδα αποσκοπεί σε μια πιο συστηματική, εργαστηριακή συνθήκη ανταλλαγής και συμπαραγωγής νοήματος.

Εικόνα 57: Άννα Χουσιάδα, *Ένα πιάτο και μια ιστορία* (2020)



Σημείωση: στιγμιότυπο από την περφόρμανς, © Άννα Χουσιάδα, φωτογραφία: Felipe Muhr.

Εάν η μπεσαμέλ χρησιμοποιήθηκε στο παρελθόν ως μέσο οικοδόμησης εθνικών αφηγημάτων και ταυτοτήτων, καθώς και «εξευρωπαϊσμού» και αποσιώπησης συγγενειών με ό,τι λογίζονταν ως «Ανατολή», σήμερα μετατρέπεται, μέσα από τις καλλιτεχνικές προσεγγίσεις που παρουσίασα –αναπάντεχα συναφείς αλλά επίσης αρκετά διαφορετικές μεταξύ τους– σε μέσο προβληματισμού γύρω από τις ίδιες αυτές διαδικασίες. Τα τρία έργα που παρουσίασα δεν στέκονται μόνο στο πεδίο της τροφής, αλλά εξετάζουν αντίστοιχες διαδικασίες που αφορούν την πόλη διαχρονικά, το έθνος και τη σχέση με την Ευρώπη.

Γ.3. Τραγουδώντας την *Ωδή στη Χαρά* στα Αραβικά

Πέρα από τον *Οδηγό Μαγειρικής*, ένα ακόμα πολιτισμικό προϊόν που είχε υπάρξει μέρος του αφηγήματος του *Μπεσαμέλ* και το οποίο συνάντησα επίσης σε άλλα καλλιτεχνικά έργα με τα οποία ήρθα σ' επαφή κατά τη διάρκεια της έρευνας, ήταν επίσης ένα μουσικό κομμάτι. Σε δύο από τα σουπλά του *Μπεσαμέλ*, προτείνω την *Ωδή στη Χαρά* του Μπετόβεν ως μουσική υπόκρουση του έργου, για τους συνειρμούς που αυτή προκαλεί ως «ύμνος της Ευρώπης» και της ΕΕ. Η σύνδεση με την ΕΕ με ενδιέφερε στον βαθμό που και στις δύο πόλεις, όσο και μέσα από τις σελίδες του *Οδηγού Μαγειρικής* έχουν λάβει χώρα ή έχουν επιδιωχθεί μεταβολές σε δημόσιους χώρους, κτίρια, γεύσεις και έμφυλες συμπεριφορές με γνώμονα τον εξευρωπαϊσμό και την απόδειξη του ευρωπαϊκού ανήκειν.

Εικόνα 58: Ωδή στη Χαρά – Μπεςαμέλ



Σημείωση: Ένα από τα σουπλά του Μπεςαμέλ στο οποίο προτείνω στις/τους επισκέπτριες/-τες να φανταστούν ως ηχητική υπόκρουση του έργου την Ωδή στη Χαρά. Εικόνα δική μου με υλικό ευρεθέν στο διαδίκτυο.

Κάτι που κατά τη γνώμη μου κάνει τις ομαδικές εκθέσεις ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες, είναι οι συνήθως αναπάντεχες συνομιλίες που προκύπτουν μεταξύ των εκτιθέμενων έργων. Στο στήσιμο του *Molk za* διαπίστωσα ότι ο συμμετέχων καλλιτέχνης από την Αλβανία⁶⁷¹ Remijon Pronja (2016) είχε επίσης περιλάβει την *Ωδή στη Χαρά* στο ομώνυμο βίντεό του. Στο έργο, παρακολουθεί μια τάξη μαθητριών σε ένα ισλαμικό σχολείο, ή μεντρεσέ, στα Τίρανα να τραγουδά τον ύμνο της Ευρώπης στα Αραβικά, μια γλώσσα που, όπως αναφέρει ο καλλιτέχνης, κρίνεται στερεοτυπικά ως «εχθρική προς τον δυτικό κόσμο» (Pronja 2016). Η *Ωδή στη Χαρά* μαθαίνεται στα δημοτικά σχολεία της Αλβανίας από τη δεκαετία του 1990 στα Αλβανικά. Διδάσκοντάς τη στα Αραβικά, ο μεντρεσές συμμορφώνεται ταυτόχρονα και ως προς το εθνικό πρόγραμμα σπουδών και ως προς την αποστολή του ως ισλαμικό σχολείο, όπως παρατηρεί ο Pronja.

Εικόνα 59: Remijon Pronja, *An-die-Freude / Nushid AlFarah* [Ωδή στη Χαρά] (2016)

⁶⁷¹ Ο Pronja κι εγώ ήμασταν τα δύο συμμετέχοντα άτομα εκτός Β. Μακεδονίας, ενώ τα υπόλοιπα ήταν (Σλαβο)μακεδόνισσες/-ες καλλιτέχνιδες/-ες (Leni fon Geleva, Andrej Mitevski, Monika Moteska, OPA, Antonio Pirkovski, Nikola Uzunovski, Zorica Zafirovska) καθώς και ο Αλβανός Nehat Bequiri από τη Β. Μακεδονία.



Σημείωση: βίντεο still, © Remijon Pronja (<http://www.remijonpronja.net/an-die-freude.html>).

Η αναπάντεχη σύμπτωση μεταξύ του *Μπεσαμέλ* και του έργου του Pronja με ενθουσίασε. Στο στήσιμο της έκθεσης, αποφασίστηκε να στηθούν τα δύο έργα το ένα δίπλα στο άλλο. Ο ήχος του βίντεο, πανταχού παρών, δεν ήταν δυνατόν να απομονωθεί από την προσοχή, όπως συμβαίνει όταν αποστρέφει καμία/-είς το βλέμμα (Πανόπουλος 2010· Schafer 1993). Έτσι, το *Μπεσαμέλ* απέκτησε χωρίς να το έχω προγραμματίσει το «σάουντρακ» που τα σουπλά του πρότειναν στις/στους επισκέπτριες/-τες της έκθεσης να φανταστούν· με την ανατρεπτική διαφορά, όμως, του τραγουδίσματός του στα Αραβικά από νεαρές Μουσουλμάνες που ζουν στην Ευρώπη. Ο παιδικές φωνές, που επαναλάμβαναν την *Ωδή στη χαρά* καθ' όλη τη διάρκεια της έκθεσης, παρενέβαιναν συνεχόμενα και αναπόδραστα στο ηχοτοπίο ολόκληρης της έκθεσης, ωθώντας συχνά συν-κινητικά και τις/τους επισκέπτριες/-τες να σιγοτραγουδούν μηχανικά τον ύμνο της Ευρώπης όπως οι ίδιες/-οι τον είχαν μάθει στο σχολείο: στα Μακεδονικά. Έτσι, με αισθητηριακό τρόπο μού επικοινωνήθηκε μια σημαντική πληροφορία (στην οποία πιθανότατα να μην είχα πρόσβαση χωρίς το συν-κινητικό τραγούδι των μαθητριών) για να κατανοήσω καλύτερα τις μορφές που έπαιρνε η επίσημη διαμόρφωση επιθυμιών και ταυτοτήτων σε σχέση με την ΕΕ στη χώρα μετά την αποχώρησή της από τη Γιουγκοσλαβία.

Η σημειολογία του άνδρα δασκάλου που εμφανικά απευθυνόταν στις νεαρές μαθήτριες καθώς τις δίδασκε πώς να τραγουδούν σωστά το κομμάτι, επίσης ενίσχυε, επιπλέον, τις έμφυλες προβληματικές του *Μπεσαμέλ*, σε μια σειρά επάλληλων αντικατοπτρισμών με τον άνδρα μάγισσα, τον Τσελεμεντέ, που δίδασκε στις νεαρές γυναίκες πώς να διαχειριστούν «σωστά» το νοικοκυριό τους.⁶⁷² Τέλος, η αδυνατότητα κατάταξης της

⁶⁷² Σύμφωνα με το μισογυνιστικό σχόλιο του δημοσιογράφου, θεατρικού συγγραφέα και ακαδημαϊκού Σπύρου Μελά (1882-1966), ο *Οδηγός Μαγειρικής* αποτελεί «σανίδα σωτηρίας κάθε νέας νοικοκυράς, που μεταμορφώνει σε μαγείρισσα και την κοπέλα, την πιο άγευστη μαγειρικής. [...] Αρκεί το κεφαλάκι της νεοπαντρεμένης μπεμπέκας να σκύβει πέντε λεπτά καθ' εκάστην στον "*Οδηγό*", για να δρέπει συγχαρητήρια» (Μελάς στο Αργύρης 2015).

επιτέλεσης των μαθητριών στο βίντεο του Pronja σε ό,τι, σύμφωνα με τα επικρατούντα στερεότυπα, νοείται ως «Δύση» ή «Ανατολή», αναδεικνυε επίσης την αδυνατότητα επιβολής καθαρών «Δυτικών» ή «Ανατολικών» ταυτοτήτων και αφηγημάτων επίσης στο πλαίσιο των όσων αφηγείται το *Μπεςαμέλ*. Πολύπλοκες, αντιστεκόμενες στην ταξινόμηση βάσει διπόλων επιτελέσεις, γεύσεις και αρχιτεκτονικές επιλογές με πολλαπλές αναφορές –συνειδητές ή ασυνειδητές– είναι τελικά αυτές που χαρακτηρίζουν την καθημερινότητα των κατοίκων στα Βαλκάνια και ιδιαίτερα στις πόλεις που μελετώ. Όχι τόσο αμφίθυμες ως προς διλήμματα όπως «Δύση» ή «Ανατολή», «Βορράς» ή «Νότος», αλλά, μάλλον, και το ένα και το άλλο την ίδια στιγμή. Ο διάλογος που δημιουργήθηκε μεταξύ των δύο έργων στην έκθεση, εμπλούτιζε, κατά τη γνώμη μου, και τα δύο, αναδεικνύοντας την πολυπλοκότητα, τις αντιφάσεις, τις αμφιθυμίες και τις ανισορροπίες στις σχέσεις της Αλβανίας, της Β. Μακεδονίας και της Ελλάδας με την ΕΕ αλλά και μεταξύ τους, ως χώρες ενταγμένες ή υπό ένταξη σε αυτή.

Γ.4. Το ρολόι της Ευρώπης στην πλατεία Ομονοίας

Στις 5 Απριλίου 2017, λίγες μέρες πριν την επίσημη έναρξη της d14 στην Αθήνα, μια διαφορετική εκδοχή της *Ωδής στη Χαρά* κατέκλυσε ηχητικά την πλατεία Ομονοίας. Επρόκειτο για μια από τις δράσεις που έλαβαν χώρα στο πλαίσιο του *Περιμένοντας τους Βαρβάρους* της Μπιενάλε της Αθήνας (ΑΒ).⁶⁷³ Ένα από τα ζητήματα που διαμόρφωσαν την επιμελητηριακή ιδέα ήταν η άποψη ότι η Ευρώπη βρισκόταν σε ένα σημείο καμπής ή «κρίσης» (ταυτοτικής, οικονομικής) όπως την περιέγραψε η συνεπιμελήτρια Ν. Γιακουμάκη (Ν. Yiakoumaki 2017). Η άνοδος του εθνικισμού, της alt-right και της συνωμοσιολογίας σηματοδοτούσαν τον κλονισμό αξιών και ιδεών που μέχρι πρότινος η ΕΕ θεωρούσε και προέβαλε ως κεντρικά χαρακτηριστικά της. Το καλωσόρισμα και η παραδοχή της αμφιβολίας και της σύγχυσης υπήρξαν κεντρικά στον τρόπο που λειτούργησε η ΑΒ, που θέλησε να αποφύγει την κυριολεξία και τη διδακτικότητα (Hessler, Yio, και Stafylakis 2018· Yio 2018). Σε αυτό το πνεύμα, αλλά και με στόχο τη διαφοροποίηση από τις «μέγα-εκθέσεις» [mega-exhibitions] που λάμβαναν χώρα εκείνη την περίοδο στην Αθήνα με αφορμή τη d14 (Ν. Yiakoumaki 2017), επεδίωξε την «απαγωγή» (Stafylakis 2018, 150) και τον αποπροσανατολισμό όσων είχαν ταξιδέψει στην πόλη για τη διεθνή έκθεση και για το κλίμα που διαμορφωνόταν εκεί: όσες/-οι επισκέπτονταν, ανάμεσα σε όλα, και την ΑΒ, θα βρίσκονταν να περιπλανούνται στις άδειες αίθουσες του ερειπωμένου⁶⁷⁴ Μπαγκείου⁶⁷⁵ –ενός από τους χώρους όπου θα λάμβανε χώρα η πολυαναμενόμενη αλλά ματαιωμένη συνεργασία

⁶⁷³ <https://athensbiennale.org/ab5to6-omonoia/> (ημερομηνία πρόσβασης 12/04/2022).

⁶⁷⁴ Βλ. και Preciado 2015· Yalouri 2018a· 2021b για το ενδιαφέρον και της d14 για τα ερείπια.

⁶⁷⁵ Εάν δεν είχαν προγραμματίσει να παραστούν σε κάποια από τις επιλεγμένες ημερήσιες δράσεις της έκθεσης.

μεταξύ d14 και AB5to6– με την ηχητική συνοδεία της κατ’ επανάληψη (για δύο εβδομάδες) εκτέλεσης της *Ωδή στη Χαρά* από τον πιανίστα Νίκο Λαάρη.

Για τα εγκαίνια της έκθεσης, το απόγευμα της 5ης Απριλίου 2017, η *Ωδή* ήχησε, επίσης, και στον δημόσιο χώρο, με τη χρήση όλων των μέσων ακουστικής αναπαραγωγής του Δήμου Αθηναίων που βρίσκονται εγκατεστημένα στην πλατεία Ομονοίας (Δημήτρης Δεσύλλας, προσωπική επικοινωνία, 2021). Η συγκεκριμένη ηχητική περφόρμανς/εγκατάσταση του μουσικού Δημήτρη Δεσύλλα (2017),⁶⁷⁶ αποτέλεσε το εναρκτήριο έργο της Μπιενάλε. Εκείνο το απόγευμα, κατευθυνόμασταν για τα εγκαίνια προς το Μπάγκειο μαζί με μια φίλη καλλιτέχνίδα από την Αθήνα. Πλησιάζοντας την Ομόνοια αρχίσαμε από μακριά να ξεχωρίζουμε τον ήχο μιας ανδρικής φωνής να τραγουδά φωναχτά την *Ωδή στη Χαρά*, καταβάλλοντας, μάλιστα, όπως μας φάνηκε, ιδιαίτερη προσπάθεια. Φτάνοντας, διαπιστώσαμε ότι ο ήχος κυριαρχούσε στην πλατεία, κωδικοποιώντας την ως προσωρινό εκθεσιακό χώρο (Sterne 2005). Σύντομα, διαπιστώσαμε ότι το τραγούδι διακοπτόταν από τον ήχο μιας καμπάνας που ηχούσε πένθιμα, ακυρώνοντας το (γνωστό, φαντάζομαι, στις/στους περισσότερες/-ους παρευρισκόμενες/-ους) μήνυμα της συναδέλφωσης των λαών με κινητήρια δύναμη τη *χαρά*, σύμφωνα και με τον τίτλο της ομώνυμης ωδής. Άλλοι υποβλητικοί ήχοι, που μου ήταν εκείνη τη στιγμή ακατάληπτοι, ακολουθούσαν εκείνον της καμπάνας. Όπως έμαθα αργότερα, επρόκειτο για ηχογραφήσεις του έργου του Ιάννη Ξενάκη, *Περσεφάσσα* (1969),⁶⁷⁷ που σε συνδυασμό με τις καμπάνες ένιωσα πως έκαναν το ηχοτοπίο της Ομόνοιας υποβλητικό, πένθιμο, και ταυτόχρονα αποσπασματικό, αποπροσανατολιστικό/χαοτικό, ακόμα και εφιαλτικό.⁶⁷⁸

⁶⁷⁶ Ακαδημαϊκός μουσικός (Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Ωδείο Αθηνών) που έχει συνεργαστεί με την ελληνική και διεθνή ραδιοφωνία, με φορείς όπως το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και η Καμεράτα-Ορχήστρα των Φύλων της Μουσικής καθώς και με δισκογραφικές εταιρείες όπως η EMI.

⁶⁷⁷ Για έξι κρουστούς μουσικούς. Είναι σχεδιασμένο ώστε να περικυκλώνει ηχητικά το ακροατήριο, χρησιμοποιώντας, μάλιστα, εκτός από τα τύμπανα, και μη συμβατικά όργανα, όπως σειρήνες, βότσαλα και σήμαντρα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη συνομιλία και τις συνδέσεις μεταξύ AB και d14 αποτελεί το γεγονός ότι ο Ξενάκης ήταν ανάμεσα στους μουσικούς που είχε προβάλλει και η d14. Εξίσου, την ίδια ακριβώς περίοδο με τη συμμετοχή του στη Μπιενάλε, ο Δεσύλλας συμμετείχε και στη d14 (ως μέλος της ορχήστρας σε κονσέρτο του καλλιτέχνη Guillermo Galindo με όργανα κατασκευασμένα από αντικείμενα που βρέθηκαν κατά μήκος των συνόρων μεταξύ Μεξικού και Ηνωμένων Πολιτειών). Τα παραδείγματα αυτά αναδεικνύουν ότι, παρά τις τεταμένες σχέσεις μεταξύ των δύο θεσμών, στην πραγματικότητα υπήρξαν κοινά ενδιαφέροντα και μεταξύ τους μετακινήσεις.

⁶⁷⁸ Συζητώντας το έργο με τον δημιουργό του, διαπίστωσα ότι κάθε λεπτομέρεια ήταν προσεκτικά επιλεγμένη. Η δράση ξεκίνησε, για παράδειγμα, με αποσπάσματα της «Φανφάρας για μια νέα αίθουσα» για δύο τρομπέτες του Igor Stravinsky, που είχε γραφτεί για τα εγκαίνια της αίθουσας Avery Fisher Hall του New York State Theater (1964) (Δημήτρης Δεσύλλας, προσωπική επικοινωνία, 2021). Πρόκειται, λοιπόν, για ένα έργο που έχει γραφτεί για να εγκαινιάσει κάτι και χρησιμοποιήθηκε σε αυτή την περίπτωση, κατακερματισμένη και παιγμένη με διαφορά φάσης, και πάλι για να εγκαινιάσει και τη Μπιενάλε της Αθήνας, καλώντας, όπως και η φανφάρα, τις/τους ανθρώπους να πλησιάσουν και να συγκεντρωθούν. Με την ίδια λογική επιλέχθηκαν και οι καμπάνες,

Πλησιάζοντας το Μπάγκειο με τη φίλη διαπιστώσαμε ότι η ανδρική φωνή που είχαμε ακούσει να τραγουδά προερχόταν από μια μορφή (τον τενόρο Δημήτρη Ναλμπάντη), την οποία στην αρχή θεωρήσαμε «κούκλα», «αυτόματο» ή «γλυπτό». Όσο διαρκούσε το τραγούδι, η φιγούρα εμφανιζόταν σε ένα από τα παράθυρα του Μπαγκείου, ντυμένη στα λευκά. Η λευκή στολή, όσο και τα πολύ κοντά, σχεδόν ανύπαρκτα μαλλιά, είχαν επιλεγεί ώστε την ιδέα της ενωμένης Ευρώπης να τη φέρει, τελικά, μια εικόνα-σύμβολο: η μορφή ενός θρησκευτικού, μάλλον, ηγέτη, ο οποίος απευθύνεται στην πλατεία από ψηλά (Δημήτρης Δεσύλλας, προσωπική επικοινωνία, 2021). Αφού στεκόταν λίγο στο παράθυρο, τόσο η μορφή όσο και το τραγούδι ξαφνικά χάνονταν. Η όλη συνθήκη μου θύμιζε ένα ρολόι-κούκο που, σημαίνοντας την ώρα, εμφανίζεται και ύστερα χάνεται ξαφνικά μέσα στο κουτί του. Μού θύμιζε, επίσης, εικόνες από αυτόματα της προβιομηχανικής εποχής. Η βασική αναφορά του *Europa Clock* υπήρξε πράγματι το ρολόι στην κεντρική πλατεία της Πράγας, στο οποίο οι ξυλόγλυπτες μορφές των 12 Αποστόλων περνούν μπροστά από τα μάτια των περαστικών σε τακτικά χρονικά διαστήματα και, στη συνέχεια, ακολουθώντας μια κυκλική πορεία, επιστρέφουν εντός του κτιρίου που στεγάζει την όλη κατασκευή.

Εικόνα 60: Πλατεία Ομόνοιας



Σημείωση: η πλατεία Ομόνοιας τη στιγμή που λαμβάνει χώρα το *Europa Clock*, φωτογραφία δική μου, 2017.

Στην περίπτωση της Ομόνοιας, η κυκλική πορεία του τενόρου πίσω από τα παράθυρα επαναλήφθηκε, όπως έμαθα, τόσες φορές όσες τα ευρωπαϊκά κράτη. Η επανάληψη, όμως, λάμβανε χώρα με διαφορές. Η υπονομευτική μορφή και δράση της περφόρμανς προέκυπτε, όχι μόνο από τις αναφορές στον αυτοματοποιημένο μηχανισμό του ρολογιού, αλλά και από τον τρόπο που ο Ναλμπάντης τραγουδούσε την *Ωδή στη Χαρά*: οι στίχοι προφέρονταν

ένα παραδοσιακά διαβιβαστικό μέσο, ενώ ακουγόταν και ο ήχος ενός πυροτεχνήματος, που παρέπεμπε – ειρωνικά – σε εορταστική διάθεση (Δημήτρης Δεσύλλας, προσωπική επικοινωνία, 2021).

παραλλαγμένοι, καθώς ο τενόρος άλλαζε τη σειρά των φωνημάτων με αποτέλεσμα να προκύπτουν μη κατανοητές αλληλουχίες ήχων –εξ ου και η αίσθησή μας ότι κατέβαλλε προσπάθεια. Έτσι, «το μήνυμα της χαράς» φτάνει στα αυτιά των ακροατριών/-τών «παραφρασμένο» (Δημήτρης Δεσύλλας, προσωπική επικοινωνία, 2021) και παραποιημένο μέσα από τα χείλη μιας ηγετικής μορφής, ενώ, επιπλέον, διακόπτεται από παρεμβολές πένθιμων καμπανών. Ο Δεσύλλας θα ήθελε να παραμένει στην κρίση των ακροατριών/-τών η ερμηνεία του αλλοιωμένου μηνύματος που φαίνεται να εκπέμπει σήμερα η Ευρώπη, το οποίο, όπως υποστηρίζει, παρεκκλίνει από τις καταστατικές της ιδέες.

Για ποιες/-ους, όμως, μετρούσε τον χρόνο το συγκεκριμένο ρολόι; Ποιο είναι το υποκείμενο του «περιμένοντας» (Stafylakis 2018) και «ποιοι είναι, τελικά, οι “Βάρβαροι”;», όπως αναρωτήθηκε η φίλη καθώς το μπάνερ με τον τίτλο της έκθεσης αποκαλυπτόταν υπό το φως του προβολέα που κατά τη διάρκεια της δράσης σάρωνε την πρόσοψη του Μπαγκείου. Στο επιμελητικό κείμενο, αναφέρεται πως «ο Βάρβαρος δεν είναι ούτε ο απειλητικός Άλλος, ο πρόσφυγας, ο μετανάστης, ο Μουσουλμάνος, ούτε ο εξωτικοποιητικός και ερωτικοποιητικός οριενταλιστής, η «απειλή» του «βόρειου αποικιοκράτη. Κι όμως, ο Βάρβαρος είναι πιο κοντά από ποτέ. Δεν είμαστε οικοδεσπότες αλλά προσκαλούμε τους Βαρβάρους να περάσουν μέσα».⁶⁷⁹ Το κείμενο εκθέτει μια σειρά, θα έλεγα, «επάλληλων βαρβαρισμών», καθώς η ιδιότητα του «Βαρβάρου» φαίνεται, τελικά, να τις/τους αφορά όλες/-ους, αφού αποδίδεται εύκολα στην/στον εκάστοτε «άλλη/-ο», ανάλογα με το ποιο υποκείμενο κάθε φορά μιλάει. Η σκέψη αυτή προκαταβάλλει τον τίτλο της έκτης μπιενάλε, *ANTI* (2018), που δούλεψε επάνω στις ίδιες θεματικές. Όπως παρατηρεί η Γιακουμάκη με βάση το παράδειγμα των εκλογών που ανέδειξαν τον Donald Trump πρόεδρο των ΗΠΑ (2016) (ένα γεγονός που σηματοδοτεί τη λεγόμενη «εποχή της μετα-αλήθειας» και είναι ενδεικτικό της ευρύτερης απο-περιθωριοποίησης της ακροδεξιάς στη Δύση), όλες/-οι, τελικά συμμετέχουν ως έναν βαθμό στη «βαρβαρότητα». Η μηχανική επιτέλεση του ηγέτη-αυτόματου, το τραγούδι μιας πένθιμης *Ωδής στη Χαρά* με ακατάληπτα λόγια απηχούσαν τις ανησυχίες αυτές, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά το παρόν και το μέλλον της Ευρώπης. Μου έφερναν στο νου επικρατούσες αμφιθυμίες γύρω από το ευρωπαϊκό ανήκειν: άλλοτε η «Ευρώπη» είναι ο «Βάρβαρος» και άλλοτε αποτελεί παράδειγμα προς μίμηση (Kalantzis 2015). Ανακάλεσαν επίσης απογοητεύσεις σε ό,τι αφορά τις συνέπειες της ύφεσης και των φαινομένων που σχετίζονται με αυτή, όπως η άνοδος της Χρυσής Αυγής, η συνειδητοποίηση

⁶⁷⁹ https://athensbiennale.org/newsletter/ab5-6/newsletter_23032017/newsletter_gr_23032017.html (ημερομηνία πρόσβασης 11/02/2023)

το 2015 της περιορισμένης δύναμης της Ελλάδας να παρέμβει σε διεθνείς αποφάσεις που την αφορούν, η ξеноφοβία (τόσο ως προς μετανάστριες/-τες όσο και ως προς υποκείμενα από χώρες της Δύσης απέναντι στις οποίες οι κάτοικοι ένιωθαν υποτελείς), αλλά και η εξιδανίκευση των Αθηναίων ως υποκειμένων της κρίσης.

Μια επιπλέον πτυχή του *Europa Clock* προκύπτει από την παρατήρηση πως εκτός από το (λίγο έως πολύ αναμενόμενο) διεθνές και εγχώριο κοινό της τέχνης, ένα μεγάλο μέρος των ατόμων που παρακολουθούσαν τη δράση ήταν νέοι (κυρίως) άνδρες από την Ασία και την Αφρική –η Ομόνοια, άλλωστε, αποτελεί σύνηθες σημείο συνάντησης μεταναστευτικών υποκειμένων. Πολλά από τα παρευρισκόμενα άτομα, συνομιλούσαν και χειρονομούσαν έντονα, γελούσαν, έστρεφαν το βλέμμα και τις κάμερες των κινητών τους προς το παράθυρο του Μπαγκείου, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις πραγματοποιούσαν βιντεοκλήσεις για να δείξουν στην άλλη πλευρά της συνομιλίας τι διαρρήγνυε τους καθημερινούς ρυθμούς της πλατείας. Με άλλα λόγια, συμμετείχαν ενεργά στη δράση, τελικά συνδιαμορφώνοντάς τη. Άλλωστε, το έργο είχε καταλάβει την πλατεία με τέτοιο τρόπο που δεν υπήρχε η επιλογή καμία/-είς να το αγνοήσει. Μήπως, όμως, ήταν κι αυτό ένα δείγμα προνομιακής κωδικοποίησης και ελέγχου του χώρου της πλατείας –έστω πρόσκαιρης– με βάση το κοινωνικό προφίλ του φιλότεχνου κοινού –ένα «μη επιθετικό μουσικό προληπτικό μέσο» (Sterne 2005); Η φίλη με διαβεβαίωσε πως, κατά τη γνώμη της, όχι: «Λίγη τέχνη στον Δημόσιο Χώρο πού και πού δεν βλάπτει, ειδικά αν είναι εφήμερη, κάθε άλλο». Πράγματι, το έργο φαινόταν να έχει εξάψει το ενδιαφέρον όσων ατόμων μπορούσα να διακρίνω γύρω μου. Συμφώνησα μαζί της, με την παρατήρηση ότι ωστόσο ο Δήμος (ο οποίος διαχειριζόταν τότε το Μπάγκειο) έχει συχνά εξαγγείλει και επιδιώξει εξευγενιστικές πολιτικές για το κέντρο, κάτι που θα γινόταν ιδιαίτερα αισθητό κατά τα επόμενα χρόνια. Σήμερα, μετά και από την ανάπλαση της Ομόνοιας το 2020, το Μπάγκειο, όπως και μια σειρά ιστορικών κτιρίων στο κέντρο της πόλης που ανήκουν στο Δημόσιο, προγραμματίζεται να περιληφθούν σε διαγωνισμούς για τη διάθεση σε επενδύσεις μέσα από μακροχρόνιες μισθώσεις, σε μεγάλο βαθμό για τη μετατροπή τους σε ξενοδοχεία. Βέβαια η ΑΒ δε συνδέεται με όλα αυτά με μια σχέση αιτίου-αιτιατού, ωστόσο η τέχνη αποτελεί, συνήθως, μέρος των διαδικασιών εξευγενισμού.

Στην ερώτησή μου εάν είχε υπολογίσει πως θα παρευρίσκονταν μετανάστριες/-τες στην πλατεία κατά τη διάρκεια της περφόρμανς, ο Δεσύλλας απάντησε πως όταν καμία/-είς σχεδιάζει ένα έργο για τον δημόσιο χώρο θα πρέπει να λαμβάνει υπόψη ότι απευθύνεται σε και αλληλεπιδρά με πολλά και διαφορετικά υποκείμενα που θα έρθουν σε επαφή μαζί του. Σχολίασε πως το έργο πράγματι αφορούσε άμεσα και τους παρευρισκόμενους στην πλατεία.

Η συνθήκη αυτή της (συχνά αναπάντεχης) συμμετοχής κοινού που δεν προέρχεται από τον χώρο της τέχνης αναδιαμορφώνει και ανανοηματοδοτεί πολλές φορές τα εκτιθέμενα έργα (βλ. και την «εισβολή» στο *Μπεςαμέλ*), πόσο μάλλον όταν πρόκειται για τέχνη στον δημόσιο χώρο.

Η παρουσία και συμμετοχή στο *Europa Clock* μεταναστριών/-τών που δεν ενδιαφέρονταν απαραίτητα για τη σύγχρονη τέχνη μου έφερε στο νου νέα ερωτήματα επιπρόσθετα σε εκείνα που επεδίωξε να θέσει η έκθεση –και αυτά, όπως κι εκείνα (αυτή τη φορά δυστυχώς) αναπάντητα. Για παράδειγμα, κατά πόσο είναι επιθυμητά υποκείμενα με μεταναστευτική εμπειρία από τις ευρωπαϊκές κυβερνήσεις (και μερίδα των μόνιμων κατοίκων); Κατά πόσο τους επιτρέπεται να συμμετέχουν στην ευρωπαϊκή χαρά και αδελφσύνη που επικαλείται η *Ωδή*; Πόσο γρήγορα χτυπάει (αντίστροφα) το *Ρολόι της Ευρώπης* όταν χρειάζεται να εκδοθούν ή ανανεωθούν οι άδειες παραμονής και να εξασφαλιστούν έγκαιρα ραντεβού στην Περιφέρεια Αττικής; Θα τους επιτραπεί να γίνουν τα ίδια ή τα παιδιά τους πολίτισσες/-ες της ΕΕ; Θα καταφέρουν να φτάσουν στις χώρες προορισμού τους ή θα εγκλωβιστούν στην Ελλάδα, μια χώρα την οποία πολλές/-οί βλέπουν ως έναν σταθμό στο ταξίδι τους (ίσως ως τη φτωχή περιφέρεια της ΕΕ, για να συνδέσω τη συζήτηση αυτή με την αμφιβολία των ίδιων των κατοίκων της χώρας ως προς το ανήκουν τους); Οι πένθιμες καμπάνες, υπό αυτό το πρίσμα, και μάλιστα σε μια πλατεία που αφιερώνεται στην «ομόνοια» ήχησαν αποκαρδιωτικά σε σχέση με την ανοιχτότητα της Ευρώπης (βλ. Shore 2000).

Όταν η περφόρμανς τελείωσε, ανακοινώθηκε ότι θα μπορούσαμε πλέον να περάσουμε στο κτίριο για να παρακολουθήσουμε τη συνέντευξη τύπου και τις υπόλοιπες δράσεις που είχαν προγραμματιστεί για εκείνη τη μέρα. Με τη φίλη αρχίσαμε να παρακολουθούμε και να διερωτόμαστε εάν το κοινό που δεν είχε έρθει για τη Μπιενάλε θα έμπαινε επίσης στο κτίριο. Κατά έναν συμβολικό τρόπο, οι μετανάστες και πρόσφυγες έμειναν, πράγματι (από δική τους επιλογή) σε μεγάλο βαθμό απ' έξω. Αυτός ο κατά κάποιο τρόπο συμβολικός διαχωρισμός σε συνδυασμό με το γεγονός ότι τόσο η φίλη μου όσο και εγώ συνδεόμασταν στενά (φιλικά, συντροφικά) με μεταναστευτικά υποκείμενα, αποτέλεσε αφορμή να σκεφτούμε τους τρόπους που νιώθαμε ότι μεταβαλλόταν η Αθήνα μέσα από τη σύγχρονη τέχνη εκείνη την περίοδο: μέσα από δράσεις σε δημόσιους χώρους και ιδιαίτερα σε περιοχές που θεωρούνταν «υποβαθμισμένες», αλλά, κυρίως, μέσα από την έλευση της d14 και νέων επισκεπτριών/-τών που αυτή τη φορά έρχονταν κυρίως από ευρωπαϊκές χώρες για να εγκατασταθούν, για ένα διάστημα τουλάχιστον, στην Αθήνα. Παρατηρώντας τις διαφορετικές αυτές ροές ταξιδιωτριών/-τών προς την Ελλάδα (μετανάστριες/-τες ή

προσφύγισες/-ες και διεθνές φιλότεχνο κοινό, βλ. και Παπαταξιάρχης 2019) να συναντιούνται εκείνη την ώρα στην πλατεία, να αλληλοκοιτάζονται με περιέργεια και τελικά να διαχωρίζονται, στοχαστήκαμε γύρω από τους πιθανούς τρόπους που αλληλεπιδρούσαν ή δεν αλληλεπιδρούσαν μεταξύ τους και, κυρίως, που συνδιαμόρφωναν την πόλη· ιδιαίτερα, αναρωτηθήκαμε τι είδους επιπτώσεις θα μπορούσε να έχει η εγκατάσταση «Δυτικών» κατοίκων, ιδιαίτερα από τον χώρο του πολιτισμού (που, από όσο γνωρίζαμε, αγόραζαν εκείνη την περίοδο διαμερίσματα (και) στην περιοχή γύρω από την Ομόνοια) στον εξευγενισμό της πόλης, την άνοδο των ενοικίων και τον ενδεχόμενο εκτοπισμό μεταναστευτικών υποκειμένων, αλλά και «Αθηναίων» κατοίκων από το κέντρο. Εν τέλει, μπήκαμε κι εμείς στο κτίριο.

Εικόνα 61: Welcome to Greece



Σημείωση: Ένα από τα πανό του Hondos Center στην πλατεία Ομόνοιας. Φωτογραφία δική μου (2014 ή 2015)

Περιφέροντας το βλέμμα μου στην πλατεία καθώς στεκόμουν πίσω από ένα από τα παράθυρα του Μπαγκείου, αναζήτησα στην απέναντι πλευρά το υπερμέγεθες πανό που ήταν αναρτημένο στην πρόσοψη του πολυκαταστήματος Hondos Center –μια συνήθεια που έχω όταν περνώ από την Ομόνοια, καθώς τα εναλλασσόμενα αυτά πανό που προβάλλουν την ελληνικότητα μέσα από εικόνες της θάλασσας, του Παρθενώνα, αρχαίων αγαλμάτων, στίχων από τραγούδια κ.λπ. μου δίνουν αφορμές για σκέψη, ακόμα και για καλλιτεχνική παραγωγή. Το πανό σχολίαζε κι εκείνο απρογραμμάτιστα, αλλά αναπόφευκτα και ως εάν να ήταν κι

εκείνο μέρος του *Europa Clock*, τόσο το ίδιο το έργο όσο και τη συνθήκη που παρατηρήσαμε στην πλατεία: επάνω από την εικόνα της ελληνικής σημαίας κι ενός αρχαιολογικού χώρου ήταν γραμμένο με μεγάλα γράμματα στα Ελληνικά και στα Αγγλικά: «Hello Greece! Γεια σου Ελλάδα!». Σε ποιες/-ους είναι χρήσιμη, άραγε, αυτή η μετάφραση; Στις/στους επισκέπτριες/-τες από τον χώρο του πολιτισμού που βρέθηκαν στη χώρα για να μάθουν από αυτή, σύμφωνα με το πρόταγμα της d14, ή στις/στους μετανάστριες/-τες που, επίσης καταφθάνοντας στην Ελλάδα, αναμένουν να ξεκινήσουν μια ζωή με περισσότερες προοπτικές εντός της ΕΕ;

Οι σκέψεις που μου γέννησε η αναπάντεχη (;) συμμετοχή μεταναστευτικών υποκειμένων που δεν ενδιαφέρονταν ή δεν ασχολούνταν απαραίτητα με την τέχνη που βρέθηκαν στην πλατεία τη στιγμή της επιτέλεσης του *Europa Clock* ήταν ανάμεσα στα πρώτα πράγματα που ξαναπέρασαν από το μυαλό μου όταν αντίκρισα (και άκουσα) για πρώτη φορά το έργο του Remijon Pronja στην έκθεση *Molk za*. Το ερώτημα που προκύπτει και στις δύο περιπτώσεις είναι κοινό: ποιος έχει το δικαίωμα στον ύμνο της Ευρώπης; Ο ύμνος της ΕΕ, ο οποίος είθισται να ακούγεται σε κάθε επίσημη τελετή της, νοσηματοδοτείται, τελικά, διαφορετικά από το αναμενόμενο όταν τραγουδιέται στα Αραβικά από τις Αλβανές μουσουλμάνες μαθήτριες του μεντρεσέ, από μαθήτριες/-τές της Β. Μακεδονίας, μιας χώρας της οποίας η ευρωπαϊκή ενταξιακή πορεία έχει προσκρούσει σε σειρά εμποδίων, ή όταν παίζεται με ακροατήριο σε πολύ μεγάλο βαθμό αποτελούμενο από μετανάστες των οποίων η «νόμιμη» παραμονή στην ΕΕ βρίσκεται υπό αμφισβήτηση.

Γ.5. Ecstasy of Europa

Με αφορμή αυτές τις σκέψεις, θα ήθελα, τέλος, να αναφερθώ στο έργο *Ecstasy of Europa* του Ivan Durgutovski (2018) από τη Β. Μακεδονία, παρά το γεγονός ότι δεν το είδα στα Σκόπια, αλλά στην πόλη Μπίτολα (Μοναστήρι). Το έργο παρουσιάστηκε στο πλαίσιο του ετήσιου καλοκαιρινού φεστιβάλ ΑΚΤΟ που διοργανώνει το FRU (Πανεπιστήμιο Πραγμάτων που δεν Μαθαίνονται, βλ. κεφ. 2, 4). Επιλέγω να αναφερθώ στο έργο αυτό, πέρα από το γεγονός ότι το FRU δρα μεταξύ Σκοπίων και Μπίτολα, όπου με αφορμή το φεστιβάλ συγκεντρώνεται ένα μεγάλο μέρος του κόσμου της τέχνης από τα Σκόπια, διότι το *Ecstasy of Europa* συνδυάζει την τροφή και την *Ωδή στη Χαρά*, δύο ζητήματα που απασχολούν το παρόν κεφάλαιο. Θίγει, ακόμα, το ζήτημα της σχέσης της χώρας με την ΕΕ και συνομιλεί με συζητήσεις και προβληματισμούς που παρουσιάζουν αντιστοιχίες στις δύο χώρες και το πλαίσιο άλλων έργων, ιδίως γύρω από τις αμφιταλαντευόμενες στάσεις σε σχέση με αυτή και ευρύτερα με τις κατηγορίες της «Δύσης» και του «Βορρά».

Η δέκατη τέταρτη εκδοχή του φεστιβάλ AKTO (2019), στην οποία ήρθα για πρώτη φορά σε επαφή με το έργο, είχε ως θέμα την τροφή και συγκεκριμένα τη σχέση της με τον καπιταλισμό, με αφορμή τη φράση του Bertolt Brecht «Πρώτα ψωμί μετά ηθική». Σε μια καπιταλιστική κοινωνία, υποστηρίζει η διοργανωτική ομάδα του AKTO, «το στομάχι είναι πιθανώς η κύρια επιταγή [...] η κυρίαρχη ηθική σταθερά» και αναγνωρίζει ότι το φαγητό και η όρεξη έχουν πολιτική διάσταση.⁶⁸⁰ Επιπλέον, σύμφωνα με το γενικότερο μότο του AKTO, *Κοινωνία υπό Κατασκευή* (βλ. κεφ. 4) και με στόχο να συζητηθεί και ενδεχομένως να απαντηθεί το ερώτημα «τι είδους εκθεσιακούς χώρους χρειαζόμαστε;», ένας από τους χώρους που επιλέχθηκε για τις ανάγκες του φεστιβάλ ήταν ένα κατάστημα που ανήκε στο πολιτιστικό κέντρο της πόλης. Το κατάστημα είχε αρχικά χρησιμοποιηθεί ως γκαλερί, είχε στη συνέχεια παραμείνει κλειστό για πολλά χρόνια, και, τέλος, είχε ενοικιαστεί σε μία τράπεζα. Η πραγματιστική αντίληψη ότι η τέχνη μπορεί να θυσιαστεί προς όφελος άλλων στόχων είχε αφήσει την πόλη χωρίς αίθουσες τέχνης. Η τράπεζα έχει πλέον αποχωρήσει από το συγκεκριμένο κατάστημα, αλλά στον χώρο παρέμειναν διάφορες υποδομές της, όπως ένα μεγάλο εντοιχισμένο χρηματοκιβώτιο και το σύστημα σκαναρίσματος και συναγερμού στην είσοδο.

Μεγάλο μέρος αυτής της ασυνήθιστης όσο και φορτισμένης από τη συγκεκριμένη χρήση αίθουσας φιλοξένησε τη δουλειά του (Σλαβο)Μακεδόνα καλλιτέχνη Ivan Durgutovski, που ασχολείται με το βίντεο, τη φωτογραφία, τη μόδα και την τροφή. Ορισμένα βίντεο με σύντομες δράσεις στις οποίες ο ίδιος κατανάλωνε τρόφιμα (φρούτα, κρέας και χόρτα) με μάλλον παράδοξους και έντονα επιτελεστικούς τρόπους έπαιζαν σε λούπα στην κεντρική αίθουσα της πρώην τράπεζας υπό τον γενικό τίτλο *Kapital*, μια αναφορά στο *Κεφάλαιο* του Καρλ Μαρξ και την (αποτυχημένη ή/και κωμικοτραγική στην περίπτωση των έργων) συσσώρευσή του. Ο ήχος ενός από αυτά –η *Ωδή στη Χαρά*– με οδήγησε στο βάθος της κεντρικής αίθουσας όπου ξεκινούσε ένας σύντομος διάδρομος με αλλεπάλληλες στροφές. Ακολουθώντας τον, κατέληξα σε μια πόρτα χρηματοκιβωτίου, πίσω από την οποία υπήρχε ένα επιπλέον δωμάτιο –το χρηματοκιβώτιο. Στον τοίχο του δωματίου προβαλλόταν ένα ακόμη σύντομο επιτελεστικό βίντεο του Durgutovski, το οποίο ο μόνος τρόπος να παρακολουθήσει καμία/-είς ήταν με την πόρτα ασφαλείας να παρεμβάλλεται και να συμμετέχει στο έργο.

⁶⁸⁰ http://akto-fru.org/en/14-akto-festival_coming-soon-2/ (ημερομηνία πρόσβασης 11/01/2023).

Στο βίντεο,⁶⁸¹ ο καλλιτέχνης εμφανίζεται ξαπλωμένος στο πλάι και ημίγυμνος, περιστοιχισμένος από φρούτα, τα οποία καταναλώνει ηδονικά, σύμφωνα με δημοφιλείς κινηματογραφικές και ζωγραφικές αναπαραστάσεις ρωμαϊκών συμποσίων. Το φόντο καταλαμβάνεται από λωρίδες αλουμινοχαρτού φωτισμένες με χρυσό φωτισμό, ενισχύοντας έτσι (με εμφανώς ευτελή μέσα) τη σκηνοθετημένη ατμόσφαιρα. Υπό τους ήχους της *Ωδή στη Χαρά*, ο Durgutovski τρώει τα φρούτα με όλο και μεγαλύτερο πάθος, με αποτέλεσμα οι χυμοί τους να τρέχουν στο σώμα του. Καθώς βάζει όλο και περισσότερα φρούτα στο στόμα, όλο και πιο γρήγορα, καθίσταται αδύνατον να τα καταπιεί κι έτσι, πέρα από τους χυμούς, πέφτουν και μισομασημένες μπουκιές στο πάτωμα. Καθώς ο ρυθμός της κατανάλωσης αυξάνει, το βίντεο παίζει σε γρήγορη ταχύτητα και τα αστέρια της ΕΕ, που εμφανίζονται και αυτά γύρω του, αναβοσβήνουν όλο και πιο γρήγορα. Το βίντεο κορυφώνεται με την κατάρρευση του γυαλιστερού φόντου από αλουμινοχαρτό. Η διαδικασία αφενός με παρέπεμψε σε κωμωδίες σίτκομ και αφετέρου ανέδειξε την ευτέλεια του σκηνικού –που λειτουργεί, ίσως, ως μια κυριολεκτικά γυαλιστερή βιτρίνα για τα όσα πρεσβεύει η ΕΕ και η *Ωδή στη Χαρά*.

Τόσο το έργο του Durgutovski όσο και το επιμελητηριακό κείμενο της συγκεκριμένης εκδοχής χρησιμοποιούν την κατανάλωση τροφής ως μεταφορά για δεινά του καπιταλιστικού συστήματος –μία προέκταση που μου έφερε στο νου λόγους περί ατομικής ευθύνης, αλλά και στιγματισμού της κατανάλωσης ή/και της απόλαυσης. Δεν είναι σπάνιο, ωστόσο, διαδεδομένα στερεότυπα να αναπαράγονται ακόμα και σε ένα πλαίσιο κριτικού λόγου και στις δύο πόλεις αλλά και στο πεδίο της τέχνης ευρύτερα, που συχνά κάνει χρήση συμβολικών εννοιών και εικόνων. Η σειρά *Kapital*, σε κάθε περίπτωση, αποτελεί μια κριτική στον καταναλωτισμό και τον νεοφιλελευθερισμό που ο καλλιτέχνης συνδέει με την ΕΕ (και με το ευρωπαϊκό όνειρο, δεδομένων των συγκυριών), ο οποίος παρεμποδίζει την ισότητα εντός της ένωσης, μια ισότητα «γαρνιρισμένη με νόστιμη εταιρική σχέση», γλυκιά στην αρχή, αλλά πικρή στην πορεία (βλ. Και Sutton 2012 για γευστικό λεξιλόγιο που εκτείνεται πέρα από το φαγητό). Το έργο αυτό προκύπτει σε μια περίοδο που συζητιέται έντονα η πολυαναμενόμενη είσοδος της Β. Μακεδονίας στην ΕΕ, μετά και την εξίσου «πικρή» για πολλές/-ους υπογραφή της Συμφωνίας των Πρεσπών το 2018. Προσωπικά αντιλήφθηκα το έργο επίσης ως μία προειδοποίηση σε σχέση με την ένταξη. Μετά τη διεθνή χρηματοπιστωτική κρίση και την πορεία της Ελλάδας, μάλιστα, συζητήσεις/-τές μου από τα

⁶⁸¹ Βλ. το βίντεο στην ιστοσελίδα του Durgutovski: <https://ivandurgutovski.wixsite.com/mysite?wix-vod-video-id=10953e06b80e46e786b6724a9f843f69&wix-vod-comp-id=comp-jct1z53e#> (ημερομηνία πρόσβασης 11/01/2023).

Σκόπια εξέφραζαν την ίδια περίοδο ενδοιασμούς και προβληματισμούς γύρω από την επικείμενη ένταξη.

Δ. Το μέλλον της Ευρώπης

Τα έργα που παρουσίασα σε αυτό το υποκεφάλαιο και στα οποία εμφανίζεται ο *Οδηγός Μαγειρικής* ή ακούγεται η *Ωδή στη Χαρά*, φέρνουν στο φως ζητήματα που απασχολούν έντονα τη δημόσια σφαίρα στις δύο χώρες κατά την παρούσα περίοδο, αλλά και τις/τους καλλιτέχνιδες/-ες που τα παρήγαγαν. Συγκεκριμένα, αναδεικνύονται αμφίθυμες σχέσεις και προβληματισμοί σε σχέση με το μέλλον της Ευρώπης και της ΕΕ αλλά και το μέλλον εντός ή σε αποκλεισμό από αυτήν, είτε πρόκειται για ευρωπαίους/-ους πολίτισσες/-ες από λιγότερο προνομιούχες χώρες εντός της ΕΕ, είτε για κατοίκους των χωρών των «Δυτικών Βαλκανίων», που λογίζονται ως λιγότερο ανεπτυγμένες κι έτσι υποδεέστερες από αυτή, σε κατάσταση μόνιμης καθυστέρησης, είτε για μετανάστριες/-τες και μη-πολίτισσες/-ες, που ανήκουν στην κατηγορία της επικίνδυνης και ανεπιθύμητης ετερότητας. Τα έργα θέτουν υπό διερεύνηση και διερώτηση την ενδιάμεση θέση που αποδίδεται στα Βαλκάνια, ανάμεσά τους και στην Ελλάδα, μεταξύ ολοποιητικών κατηγοριών όπως αυτές της «Ανατολής και Δύσης» ή του «Βορρά και Νότου», αναδεικνύοντας περισσότερο πολύπλοκες και ρευστές συνδέσεις και χρήσεις αυτών και άλλων κατηγοριών.

Όπως παρατηρεί ο ανθρωπολόγος Chris Shore (2000), μία από τις μεγαλύτερες προκλήσεις για την ΕΕ υπήρξε εξ αρχής η νομιμοποίησή της στα μάτια των εθνικά ταυτιζόμενων ως επί το πλείστον πολιτισμών/-ών της, οι οποίες/-οι σε μεγάλο ποσοστό στέκονταν αδιάφορες/-οι ή και εχθρικές ως προς την ιδέα μιας υπερεθνικής ενότητας. Με στόχο να δημιουργηθεί ένα αίσθημα του ανήκειν, οι ελίτ της ΕΕ έπρεπε να επενδύσουν πολιτικά στην κουλτούρα, μέσα από «σύμβολα, ιστορία και επινοημένες παραδόσεις» (Shore 2000, 40). Ωστόσο, η κουλτούρα δεν είναι κάτι το στατικό και γενικευμένο, αλλά μια αμφισβητούμενη περιοχή· μια συνεχής διαδικασία συνεχούς επαναδιαπραγμάτευσης νοημάτων. Όπως αποδεικνύεται μέσα από την ιστορία της ΕΕ, ο «εξευρωπαϊσμός» των ίδιων των Ευρωπαίων πολιτισμών/-ών, αλλά και εκείνων που πρόκειται να αποτελέσουν τις μελλοντικές/-ους Ευρωπαίους/-ους πολίτισσες/-ες δεν είναι μια διαδικασία που προχωρά απρόσκοπτα (Shore 2000). Μάλιστα, ο «εξευρωπαϊσμός» γίνεται αντιληπτός από σχολιάστριες/-τές της απο-αποικιακής θεωρίας ως μηχανισμός αποικιοποίησης εντός της ΕΕ (ή όσων θέλουν να συμμετάσχουν σε αυτή) (Baker 2021). Και εάν η Ευρώπη αποτελεί τον «εμβληματικό συμβολικό τόπο της ορθολογικής Νεωτερικότητας» (Αθανασίου 2005), ο βίαιος εκσυγχρονισμός της είχε λάβει χώρα πριν από τον βίαιο εκσυγχρονισμό των αποικιών, ως το πρώτο στάδιό του, όπως παρατηρεί ο Δαλάκογλου (2021).

Σύμφωνα με τις/τους ιστορικούς Wendy Bracewell και Alex Drace-Francis (1999), η επανεξέταση του ορισμού της Ευρώπης έχει ανακινηθεί κυρίως σε περιόδους πολιτικής αναταραχής. Η δεκαετία του 1990 και η πτώση του κομμουνισμού στην Ευρώπη αποτέλεσε, σύμφωνα με τις/τους συγγραφείς, μια ακόμη τέτοια περίοδο συμπίκνωσης σε ό,τι αφορά τα όρια της ΕΕ μέσα από τον επαναπροσδιορισμό των τρόπων με τους οποίους γίνονταν αντιληπτά τα Βαλκάνια και η σύνδεσή τους με την (υπόλοιπη) Ευρώπη (Bracewell και Drace-Francis 1999· Vezenkov 2006). Η χρηματοπιστωτική κρίση του 2008 έφερε ένα πλήγμα στην ευρωπαϊκή οικονομία καθώς και στις σχέσεις μεταξύ των χωρών της Ένωσης. Η διαφορά στον τρόπο που γίνονταν κατανοητός ο Βορράς (πλην της Ιρλανδίας) και ο Νότος της Ευρώπης προξένησε έντονους προβληματισμούς γύρω από το ευρωπαϊκό ανήκειν. Σήμερα, οι καταστατικοί ευρωπαϊκοί μύθοι περί συμπεριληπτικότητας, «ενότητας στη διαφορά» και αδελφοσύνης γίνονται αντιληπτοί ως επαπειλούμενοι η/και τίθενται υπό διερώτηση. Σε κάθε περίπτωση, η άνοδος της δημοτικότητας και της δύναμης της ακροδεξιάς, η ολοένα και μεγαλύτερη κλειστότητα προς μεταναστευτικά υποκείμενα, καθώς και συγκεκριμένα γεγονότα που παρεμπόδιζαν την ευρωπαϊκή «αδελφοσύνη» και το άνοιγμα της ΕΕ, όπως για παράδειγμα, το γαλλικό βέτο στην είσοδο της Β. Μακεδονίας στην ΕΕ το 2018 αποτελούν δείγματα των προκλήσεων που έχει σήμερα να αντιμετωπίσει η ΕΕ και τα (μελλοντικά και υπάρχοντα) μέλη της.

Την ίδια στιγμή, η οικονομική ανωτερότητα της Ένωσης, που την έκανε θελκτική προς νέα μέλη και προσέφερε σιγουριά στα υπάρχοντα τέθηκε υπό διερώτηση μετά την κρίση του 2008 (και πλέον επίσης με τον πόλεμο μεταξύ Ρωσίας και Ουκρανίας). Επιπλέον πλήγμα σε αυτή την ανωτερότητα έφερε και η άνοδος νέων παγκόσμιων οικονομικών δυνάμεων, όπως η Κίνα, η οποία, μάλιστα, δεδομένου του ότι δεν βρέθηκε τόσο ζημιωμένη μετά την κρίση, προχώρησε σε επενδύσεις⁶⁸² στην περιοχή των Βαλκανίων και της Ανατολικής Ευρώπης μέσα από την πρωτοβουλία συνεργασίας 16+1,⁶⁸³ στην οποία περιλαμβάνονται τόσο η Β. Μακεδονία όσο και η Ελλάδα. Ιδιαίτερα, με την άνοδο

⁶⁸² Αυτές περιστρέφονται γύρω από την (επανεκβιομηχάνιση της περιοχής και έργα υποδομών που αφορούν τη χερσαία και θαλάσσια συνδεσιμότητα (βλ. τη δράση της COSCO στο λιμάνι του Πειραιά), αλλά και την ανάπτυξη οικονομικών και πολιτισμικών σχέσεων μέσα από ανταλλαγές [βλ. Τη δράση του China-CEEC Cooperation People-to-People Exchange and Experience Center (ιδρ. 2018), <http://www.china-ceec-cooperation.com/international> (ημερομηνία πρόσβασης 16/04/2023)].

⁶⁸³ Το νούμερο αντιστοιχεί σε 16 –ο αριθμός είναι ρευστός– πρώην κομμουνιστικά κράτη των Δυτικών Βαλκανίων και της Ανατολικής Ευρώπης, κάποια από τα οποία ανήκουν στην ΕΕ, ενώ άλλα, όπως η Β. Μακεδονία βρίσκονται υπό ένταξη. Σε αυτά προστέθηκε το 2019 και η Ελλάδα ως το μόνο κράτος της περιοχής χωρίς κομμουνιστική ιστορία. Το νούμερο 1 αναφέρεται στην ίδια την Κίνα, η οποία αποφασίζει μονομερώς για τις χώρες που αποτελούν μέλη της συνεργασίας, παρά τη ρητορική περί ισότητας γύρω από το 16+1 (βλ. Vangeli 2022).

ευρωσκεπτικιστικών κυβερνήσεων στην περιοχή ή, όπως στη Β. Μακεδονία, κυβερνήσεων που έδιναν προτεραιότητα στο έθνος και δευτερευόντως στην ευρωπαϊκή ενοποίηση, οι ανταλλαγές και συνεργασίες με την Κίνα προωθήθηκαν ακόμα περισσότερο,⁶⁸⁴ ενώ έγιναν αντιληπτές από την ΕΕ ως διασπαστική απειλή, ιδιαίτερα στον βαθμό που η Κίνα όριζε «αυθαίρετα» περιοχές εντός και στα όρια της επικράτειάς της (Vangeli 2018· 2022· Vangeli και Pavličević 2019).⁶⁸⁵

Θεωρώ ότι οι προβληματισμοί και οι μεταβολές που αφορούν την ΕΕ ως ένα σημείο αντικατοπτρίζονται στα (και αρθρώνονται επίσης μέσα από τα) έργα τα οποία εξέτασα στην παρούσα ενότητα. Στο πεδίο ευρύτερα της τέχνης και του πολιτισμού, σε συνδυασμό με την εξάπλωση της μετα/αντι-αποικιακής κριτικής, η Ευρώπη και ευρύτερα η «Δύση» έχει αρχίσει να αποτελεί ολοένα και λιγότερο το κέντρο του ενδιαφέροντος, όχι μόνο του οικονομικού, αλλά και του πολιτισμικού, κρίνοντας, για παράδειγμα από τους τίτλους και τις/τους δημιουργούς των βιβλίων, των ταινιών και των έργων τέχνης που διακρίνονται σε διεθνείς διαγωνισμούς ή εκτίθενται σε διεθνείς εκθέσεις, οι επιμελητηριακές ομάδες των οποίων επίσης αποτελούνται ολοένα και περισσότερο από υποκειμενικότητες που δεν ταιριάζουν στον μέχρι πρόσφατα ρόλο του λευκού, ευρωπαϊού (cis, ετεροκανονικού) άνδρα, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση της συμμετοχής του Γκανέζο-Αμερικανού επιμελητή και κριτικού τέχνης Larry Ossei-Mensah στην επιμελητηριακή ομάδα της τελευταίας Μπιενάλε της Αθήνας *Eclipse* (2021). Παρόλο που με τις μετα-αποικιακές σπουδές ήδη από τη δεκαετία του 1980⁶⁸⁶ το ενδιαφέρον της σύγχρονης τέχνης για υποκείμενα και καλλιτεχνικά έργα εκτός Ευρώπης δεν είναι νέο, η σημαντική διαφορά μεταξύ της ενδέκατης (2002) και της τελευταίας (2022) εκδοχής της *documenta*, μιας διοργάνωσης που διαμορφώνει σε μεγάλο βαθμό το διεθνές καλλιτεχνικό πεδίο, είναι πως, παρότι και τις δύο έχουν επιμεληθεί μη Ευρωπαίοι/-ες, ο Νιγηριανός κριτικός τέχνης, ποιητής, συγγραφέας και ιστορικός τέχνης, Okwui Enwezor, επιμελητής της 11ης εκδοχής, είχε λάβει δυτική παιδεία και ζούσε στις ΗΠΑ και στο Βερολίνο, ενώ η συλλογικότητα *ruangrupa* που επιμελήθηκε τη 15η εκδοχή συστάθηκε και εδράζεται στη Jakarta της Ινδονησίας. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, παρόλες αυτές τις σημαντικές πολιτικές, οικονομικές και πολιτισμικές μετατοπίσεις, ο «έρωτας για

⁶⁸⁴ Στα Σκόπια όλες/-οι σχεδόν οι γνωστές/-οι μου έχουν κάποιο άτομο στον κύκλο τους που μετακόμισε στην Ασία και ιδιαίτερα την Κίνα για εργασία ή σπουδές τα τελευταία χρόνια.

⁶⁸⁵ Το τελευταίο διάστημα, παρότι το 16+1 συνεχίζεται, προχωρά επίσης και η ευρωπαϊκή ενοποίηση χωρών, όπως η Β. Μακεδονία, που συμμετείχαν σε αυτό –μάλιστα η αλλαγή της κυβέρνησης στη χώρα συνδέεται με τη φιλοευρωπαϊκή πολιτική που είχε υποσχεθεί το SDSM.

⁶⁸⁶ Βλ. την έκθεση-σταθμό για την τάση αυτή, που έλαβε χώρα το 1989 στο κέντρο Pompidou στο Παρίσι, *Magiciens de la Terre*, <http://magiciensdelaterre.fr/home.php> (ημερομηνία πρόσβασης 14/01/2023).

την Ευρώπη» (Boym 2001) κάθε άλλο παρά έχει εξανεμιστεί. Καταλήγω με μια σειρά σκέψεων γύρω από τις αισθήσεις, με τη σημασία των οποίων ξεκίνησα το παρόν κεφάλαιο. Ο ήχος έχει χρησιμοποιηθεί ως μηχανισμός χωρικού ελέγχου ακόμα και καταστολής (Πανόπουλος 2010). Μια ανεπεξέργαστη αναπαραγωγή του ύμνου της Ευρώπης ίσως να σήμανε την επιβεβαίωση της ελεγκτικής σημασίας του. Όμως, η *Ωδή στη Χαρά* στα έργα αυτά δεν ηχεί τόσο χαρμόсуна όσο διατείνεται ο τίτλος του, αντιστρέφοντας έτσι, κατά τη γνώμη μου, σε αυτές τις περιπτώσεις το ποιος ελέγχει (ή διερωτάται σχετικά με) ποιον. Μπορεί να ηχεί πένθιμα, εφιαλτικά, κωμικά, ειρωνικά, άβολα, στη «λάθος» γλώσσα, πάντοτε σε ανταπόκριση με τις εκάστοτε εξελίξεις, από την υπογραφή της Συμφωνίας των Πρεσπών μέχρι τις απογοητεύσεις της (ευρωπαϊκής αντιμετώπισης της) «ελληνικής κρίσης», αλλά και τις ακροδεξιές, ξενοφοβικές τάσεις στην ΕΕ. Η συνειδητοποίηση της απουσίας ισότητας στην ΕΕ είναι «πικρή», ενώ τα δημόσια έργα στα Σκόπια κάνουν τη γεύση των πιάτων που σερβίρονται με μπεσαμέλ «αηδιαστική». Άλλοτε εξευρωπαϊστικό εργαλείο κι άλλοτε «παραδοσιακή» συνήθεια, η μπεσαμέλ, όταν συνδέεται με καλές αναμνήσεις γίνεται και πάλι «νόστιμη», αλλά με αμφιταλαντεύσεις, γεγονός που αναδεικνύει τη γεύση ως μια ρευστή και πολιτισμικά καθορισμένη κατηγορία. Μέσα από τα έργα αυτά αναδεικνύεται, όμως, και η σημασία του ήχου και της γεύσης στην παραγωγή ενός πολυαισθητηριακού βιώματος των ζητημάτων που θίγει η σύγχρονη τέχνη, καθώς και ως αφορμών για επικοινωνία και ανταλλαγή: το τραγούδι της *Ωδής στη Χαρά* στα Μακεδονικά, η κατάποση ή η ενθύμηση «παραδοσιακών», παράξενων ή νοσταλγικών γεύσεων, η περικύκλωση από έντονους ήχους στην πλατεία Ομονοίας, η πρόσκληση μέσα σε ένα χρηματοκιβώτιο με οδηγό τον ύμνο της Ευρώπης, όλα αυτά συμβάλλουν στην εμβυθιστική συμμετοχή στα καλλιτεχνικά έργα. Όπως διαπίστωσα η ίδια σε όσες περιπτώσεις υπήρξα παρούσα, η εμβύθιση αυτή είχε ιδιαίτερη δράση επάνω μου, προξενώντας και εντείνοντας σκέψεις, συνειρμούς και συνδέσεις, όχι πάντοτε λεκτικές, με τα ζητήματα αυτά.

Επίλογος

Α. Ανάμεσα σε δύο «ενδιαφέρουσες» πόλεις

Έναν χρόνο μετά την ανακοίνωση της προσφυγής της Ελλάδας στον διεθνή μηχανισμό στήριξης στις 23 Απριλίου 2010, με το λεγόμενο «κίνημα των πλατειών», δημοσιογράφοι, ακτιβίστριες/-τές, τουρίστριες/-τες, καλλιτέχνιδες/-ες, φοιτήτριες/-τές και ερευνήτριες/-τές από διάφορα πεδία και χώρες βρέθηκαν στην Αθήνα ώστε να συμμετάσχουν και να καταγράψουν από πρώτο χέρι (βλ. και Παπαταξιάρχης 2019) τα όσα πρωτόγνωρα συνέβαιναν εκεί. Καθώς το κύμα προσέλευσης στην πόλη –αυτή τη φορά όχι υποκειμένων που κινδύνευαν στις χώρες προέλευσής τους ή αναζητούσαν καλύτερες συνθήκες διαβίωσης, αλλά ως επί το πλείστον (περισσότερο) προνομιούχων κατοίκων χωρών της λεγόμενης «Δύσης»– ολοένα αυξανόταν, ήμουν περίεργη να μάθω γιατί εδώ και γιατί τώρα. Το ενδιαφέρον και ο ενθουσιασμός πολλών από τις/τους νέες/-ους επισκέπτριες/-τες, πολλοί από τους οποίους γίνονταν τελικά κάτοικοι, συμπυκνωνόταν στα λόγια μιας επιμελήτριας τέχνης από τη Γερμανία, σε μια συνομιλία μας το 2015: *«σε ό,τι αφορά τα πολιτιστικά, τώρα η Αθήνα έχει γίνει το πιο ενδιαφέρον μέρος σε όλο το κόσμο. Το πνεύμα που υπάρχει τώρα εδώ είναι απί-θα-νο!»*. Αντίστοιχα, ο Massimiliano Molona, καλλιτεχνικός διευθυντής της πέμπτης προς έκτη Μπιενάλε της Αθήνας, *Ομόνοια*, σε συνέντευξή του στη δημοσιογράφο Δέσποινα Ζευκλή το 2015 δήλωσε «πολύ συνεπαρμένος» που ασχολείτο με την Αθήνα την ίδια περίοδο. Συμπλήρωσε ότι «προσπαθ[εί] σε όλη [τ]ου την καριέρα να επισκέπτ[εται] μέρη που έχουν πολιτικό ενδιαφέρον» [υπογράμμιση δική μου], όπως η Βραζιλία στις αρχές της δεκαετίας του 2000. Η πιο συνηθισμένη εξήγηση που έδιναν υποκείμενα από τον χώρο της τέχνης και ενίοτε του ακτιβισμού που επισκέπτονταν την Αθήνα για μικρά ή μεγαλύτερα διαστήματα κατά τη δεκαετία του 2010, ήταν ότι η πόλη ήταν «ενδιαφέρουσα» λόγω των κοινωνικοπολιτικών και καλλιτεχνικών διεργασιών που λάμβαναν χώρα εκεί: νέες καλλιτεχνικές ή ακτιβιστικές πρωτοβουλίες, κολεκτίβες, αγωνιστικότητα, καταλήψεις, μετακινήσεις, η μεταναστευτική και κοινωνικοοικονομική κρίση. Αρκετά συχνά, πράγματι, ένιωθα μέρος ενός θεάματος άρρηκτα συνδεδεμένου με έναν «τουρισμό της κρίσης» (Craik 2002).⁶⁸⁷

⁶⁸⁷ Την αίσθηση αυτή διαπραγματεύτηκα μέσα από την καλλιτεχνική μου πρακτική [exceptional Athens (Γρηγοριάδου 2015-2017) και Athens is the New Berlin is the New Athens (Γρηγοριάδου και Εμμανουηλίδου 2018) συμμετοχή στο πρότζεκτ Δοκούμενα το 2017 κ.α.] καθώς και την ερευνητική μου δραστηριότητα (ως μέλος του ερευνητικού προγράμματος μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης «Μαθαίνοντας από τη documenta», που οργάνωσαν οι Ελέανα Γιαλούρη και Ελπίδα Ρίκου, Αθήνα 2015-17).

Το καλοκαίρι του 2014, λίγους μήνες πριν την επίσημη ανακοίνωση ότι η d14 σχεδίαζε να «μάθει» από την Αθήνα, και ενόσω αυτό το κλίμα ήταν υπό διαμόρφωση, επισκέφτηκα για πρώτη φορά τα Σκόπια. Εκεί, το πρόγραμμα ανάπλασης Skorje 2014 βρισκόταν σε πλήρη εξέλιξη. Βρήκα την όψη του κέντρου –με γερανούς, σκαλωσιές και μπάζα, ανάμεσα στα οποία ξεπρόβαλλαν αρχαιοπρεπή αγάλματα και κολώνες– «ενδιαφέρουσα»: με βοηθούσε να ξανασκεφτώ τα όσα με απασχολούσαν ως τότε σε σχέση με τον δημόσιο χώρο και τα εθνικά αφηγήματα στην Αθήνα. Οι συζητήσεις μου με τυχαίους/-ους κατοίκους στον δρόμο ήταν κι αυτές «ενδιαφέρουσες», αποκαλύπτοντάς μου πτυχές του προγράμματος, αλλά και σχέσεις και ανταλλαγές μεταξύ των δύο χωρών που δεν είχα φανταστεί. Στο ίδιο ταξίδι, είχα την ευκαιρία να γνωρίσω καλλιτέχνιδες/-ες. Βρήκα τους τρόπους με τους οποίους συνεργάζονταν και ανταποκρίνονταν στις μεταβολές που είχε επιφέρει το πρόγραμμα επίσης «ενδιαφέροντες». Κατά την πολύωρη επιστροφή μου στην Αθήνα, ανάμεσα σε άλλες σκέψεις από το ταξίδι, σημείωσα: «Μου θυμίζω εκεί[ες/-]ους που έρχονται στην Αθήνα κι όλο λένε “τι ενδιαφέρον!”».

Λίγα χρόνια αργότερα, μετακόμισα στα Σκόπια για την εκπόνηση αυτής εδώ της έρευνας. Γνώρισα κι άλλες/-ους επισκέπτριες/-τες, καλλιτέχνιδες/-ες και μη, που έβρισκαν την πόλη «ενδιαφέρουσα»: ένα μέρος όπου *«οι καλλιτέχνιδες/-ες αγαπούν τη δουλειά τους τόσο που παράγουν πολύ ενδιαφέροντα έργα τέχνης ακόμη και αν δεν πληρώνονται ή αν δεν υπάρχουν οι κατάλληλες συνθήκες»* [υπογράμμιση δική μου], όπως μου είπε ένας επιμελητής τέχνης από το εξωτερικό το 2018· ένας τόπος γεμάτος *«δυνατότητες να παρέμβει καμία/-είς στην τοπική τέχνη και να τη διαμορφώσει»*, όπως μου τον περιέγραψε ένας καλλιτέχνης από χώρα της ΕΕ· μια νέα Disneyland· ένα ακόμη Λας Βέγκας. Το 2019, όταν ένας καλλιτέχνης με βάση μια ευρωπαϊκή πρωτεύουσα, σε μια παρουσίαση του έργου του στα Σκόπια, δήλωσε πως θεωρούσε όσα συνέβαιναν στην πόλη «ενδιαφέροντα», μέσα στο σκοτάδι της προβολής, μια γυναικεία φωνή από το ακροατήριο φώναξε: «Δεν είναι ενδιαφέροντα!». Πράγματι. Οι αυταρχικές και ταυτόχρονα νεοφιλελεύθερες κυβερνητικές πολιτικές που βασιζόνταν στον έλεγχο, τον φόβο και την ενίσχυση της επισφάλειας και των εθνοτικών διχασμών, καθώς και οι αλλαγές που επέφερε στην πόλη το Skorje 2014 ήταν «βίαιες», «επώδυνες» και «ασφυκτικές» για μεγάλο μέρος των συνομιλητριών/-τών μου.

Κάτι οδυνηρό, κουραστικό, απελπιστικό, μπορεί να είναι, τελικά, παράλληλα και «ενδιαφέρον»; Αναπόφευκτα, οι συχνά, αλλά όχι πάντοτε, δυσοίωνες μεταβολές της προηγούμενης δεκαετίας τόσο στα Σκόπια όσο και στην Αθήνα, ιδωμένες, μάλιστα, συνδυαστικά, αποτελούν *επίσης* αφορμές για σκέψη. Οι συνθήκες στις (και με τις) οποίες σκεφτόμουν, παρήγαγα και ζούσα κατά την περίοδο της έρευνας –αντίστοιχες με εκείνες που

ίσχυναν για τα υποκείμενα το έργο των οποίων μελετώ στις δύο πόλεις– υπήρξαν ταυτόχρονα απαιτητικές αλλά και γόνιμες καλλιτεχνικά, αναστοχαστικά, ερευνητικά, ακόμα και υπαρξιακά, αποτελώντας το επισφαλές έδαφος για μια «τοποθετημένη» γνώση και καλλιτεχνική πράξη. Δεν είναι τυχαίο, ίσως, που καλλιτέχνιδες/-ες από τα Σκόπια, αλλά και από την Αθήνα, σε μικρότερο βαθμό, μου είπαν πως «νοσταλγούσαν» εκείνη την περίοδο. Στη θέση μιας νοσταλγίας, η παρούσα έρευνα πρότεινε την κριτική (όσο και μερική και υποκειμενική) ανασκόπηση των εξελίξεων που μελετά. Στον βαθμό που και οι θεσμοί της τέχνης ανταποκρίνονται σε (και, συχνά, κεφαλαιοποιούν) «κρίσεις», ο τίτλος της 58ης Μπιενάλε της Βενετίας (2019) «May You Live in Interesting Times» (Grigoriadou και Samantas 2021), ερχόταν τα τελευταία χρόνια κατ' επανάληψη στο μυαλό μου, καθώς ανέτρεχα στις παρατηρήσεις μου από «το πεδίο» ώστε να τις μετασχηματίσω σε κείμενο.

Συχνά, κι εγώ η ίδια ή η έρευνά μου υπήρξαμε «ενδιαφέρουσες» (για τα υποκείμενα με τα οποία συνομίλησα, ενίοτε δημοσιογράφους, ακόμα και πολιτικά κόμματα): στην Αθήνα, λόγω της επιλογής μιας πόλης-ταμπού· στα Σκόπια, ως «Sofija od Atina vo Skorje»: μια «Σόφια» (όπως προφέρουν το όνομά μου στα Σκόπια, με τον ίδιο τρόπο που προφέρουν και το όνομα της πρωτεύουσας της Βουλγαρίας) «από την Αθήνα στα Σκόπια», ένα λογοπαίγνιο που αντανakλούσε τα όσα καλείτο να επιλύσει η Β. Μακεδονία στις σχέσεις της με την Ελλάδα και τη Βουλγαρία κατά την περίοδο που βρέθηκα εκεί, ώστε να της ανοίξει ο δρόμος προς την ΕΕ. Αντανakλούσε, επίσης, την «ενδιαφέρουσα», ενδιάμεση, θέση μου: στο πλαίσιο της έρευνας έζησα και συνεχίζω να ζω ανάμεσα σε δύο πόλεις αναπόφευκτα «ενδιαφέρουσες», έχοντας να ισορροπήσω επάνω σε λεπτές γραμμές καθώς ενσαρκώνω, απορρίπτω, ή στέκομαι αμφίβολα ανάμεσα στους πολλαπλούς ρόλους που άλλοτε επιλέγω και άλλοτε μου αποδίδονται: αυτόν της καλλιτέχνιδας και της ερευνήτριας ή, ενίοτε, της ερευνώμενης· της «Βαλκάνιας», της «Ευρωπαϊάς», της «νότιας», της προερχόμενης από τα P.I.I.G.S, της «εχθρού» και της «προδότριας», της ««συμπαθητικής» [nice] γειτόνισσας», της «προνομιούχου κατόχου διαβατηρίου Σένγκεν», της μη επισφαλώς ξένης αλλά επισφαλώς εργαζόμενης· εκείνης που, ανάλογα με την οπτική, «φεύγει», «επιστρέφει», «ξενιτεύεται», «λείπει».

Οι περιστάσεις στις οποίες αναδύεται κάθε φορά το «ενδιαφέρον» είναι διαφορετικές. Εάν κάτι θα μπορούσε να κρατηθεί ως κοινό σημείο αναφοράς είναι, ίσως, το ενδιαμέσο το αναμεταξύ της συνάντησης που προκαλεί την προσοχή αλλά και την αμηχανία –αυτήν ακριβώς την αμφισημία, άλλωστε, εμπεριέχει η ίδια η σημασία της λέξης «ενδιαφέρον». Από αυτή την οπτική, του μεταξύ, το «ενδιαφέρον» υπήρξε συνήθως μια καλή αφετηρία για να σκεφτώ (αναστοχαστικά και με συνείδηση της τοποθέτησής μου) τις πολλαπλά

νοηματοδοτούμενες σχέσεις που προκύπτουν όταν διαφορετικά νήματα, ιστορίες, άνθρωποι και πράγματα συναντιούνται (και όλα όσα συμπαρασύρουν μαζί τους: θεσμούς, γλώσσες, πεποιθήσεις, ανισορροπίες δύναμης). Το μεταξύ όμως, προϋποθέτει και την κίνηση.

B. Εθνογραφία και τέχνη «σε κίνηση»

B.1. Μεταξύ Αθήνας και Σκοπίων, μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης

Το εγχείρημά μου κατέληξε να είναι μια «εθνογραφία σε κίνηση» (Gefou-Madianou 2009): καταρχήν γεωγραφική και πολιτισμική, αλλά και μια κίνηση μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης· μια κίνηση που επίσης προέκυπτε ακολουθώντας νήματα σύνθετων αλλαγών στην τέχνη και την κοινωνική πραγματικότητα των δύο πόλεων που μελέτησα.

Σε ό,τι αφορά τη γεωγραφική έννοια της κίνησης, υιοθέτησα ως ερευνητικό εργαλείο και πηγή αναστοχασμού το περπάτημα, που μου επέτρεψε να αντιλαμβάνομαι βιωματικά το πώς από το ένα σημείο μιας πόλης στο άλλο άλλαζαν οι αισθήσεις και οι νοηματοδοτήσεις. Η ενσώματη [όχι μόνο αισθητηριακά εμβυθισμένη αλλά και τοποθετημένη (Haraway 1988· Ahmed 2014· Tilley 2012)] εμπειρία μου από το περπάτημα στην πόλη και την κίνησή μου εντός και εκτός εκθεσιακών χώρων μού αποκάλυψε με συν-κινητικό τρόπο ιεραρχίες και διαχωρισμούς αλλά και αμφισβητήσεις τους, όπως: το πώς ένα πλήθος κόσμου διαχωρίζεται σε εκείνες/-ους που μπαίνουν στον εκθεσιακό χώρο από εκείνες/-ους που δεν μπαίνουν (κεφ. 7)· το πώς οι γέφυρες μπορεί να διαχωρίζουν και διασυνδέουν (κεφ. 3)· το πώς υποβάλλει αλλά και αμφισβητείται η δημόσια γλυπτική και αρχιτεκτονική (κεφ. 3, 5)· το πώς γίνεται φόντο αναμνήσεων για μη αναμενόμενα υποκείμενα (κεφ. 3). Ενίοτε, το λεωφορείο ή το ταξί αποκαλυπτόταν επίσης ως ένα εθνογραφικό «πεδίο» εν κινήσει, που με τη σειρά του μετατόπιζε και τις «ασφαλείς» αντιλήψεις που διαμόρφωνα στους οικείους μου χώρους στις δύο πόλεις, αποκαλύπτοντας, για παράδειγμα, διασυννοριακές σχέσεις και επιτελέσεις.

Για τους σκοπούς της συγκριτικής έρευνας μετακινήθηκα συχνά μεταξύ των δύο πόλεων. Η διαρκής αυτή μετακίνηση με οδήγησε στην αναπόφευκτη συνεχόμενη (συγ)κριτική συμπαράθεση και ανατροφοδότηση όσων γινόμεουν μάρτυρας ή μέτοχος στην κάθε μία από αυτές (βλ. και Αγγελίδου 2011). Οι συγκεκριμένες πολιτικές, οικονομικές και καλλιτεχνικές συγκυρίες που βίωνα στην Αθήνα είχαν σταθεί αφορμή να παραγάγω καλλιτεχνικό έργο γύρω από έννοιες όπως αυτές της αυθεντικότητας, της καθαρότητας, του στιγματισμού, της τουριστικοποίησης, της κληρονομιάς και της εθνικής ταυτότητας, καθώς και το πώς αυτές τέμνονται στον/με τον δημόσιο χώρο. Όταν μετακόμισα στη Β. Μακεδονία, το να προσεγγίσω μέσα από αυτές τις προσλαμβάνουσες την πόλη και ιδιαίτερα το Skopje 2014, τις πολιτικοοικονομικές συγκυρίες και την καλλιτεχνική παραγωγή υπήρξε αναπόφευκτο. Εξίσου αναπόφευκτο υπήρξε το να σκεφτώ ξανά τη διαχείριση του δημόσιου

χώρου της Αθήνας μέσα από το πρίσμα των βιωμάτων μου στην πόλη των Σκοπίων: την πατριαρχική διαμόρφωση του δημόσιου χώρου και τη ρευστότητα των κυρίαρχων αφηγημάτων, που εξέθεταν και την πλασματικότητα της αιωνιότητας και του ελληνικού· ή να σκεφτώ σε διάλογο τους μεταβαλλόμενους τρόπους παραγωγής και συμμετοχής της τέχνης στην σφαίρα τη οικονομίας στις δύο πόλεις (βλ. κεφ. 7).

Η συγκριτική προοπτική, κεντρικό ζητούμενο της ανθρωπολογίας, φώτισε όψεις του παρόντος και του παρελθόντος της Αθήνας και των Σκοπίων με τρόπους που δεν θα ήταν σε θέση να κάνει η μελέτη της μίας μόνο από τις δύο. Λειτουργήσε μέσα από τη διπλή έννοια των αντικατοπτρισμών-αναστοχασμών [reflections], η οποία ανέκυψε κατά τη διάρκεια της έρευνας ως εθνογραφική και καλλιτεχνική πρακτική, καθώς και τρόπος στοχασμού και «κίνησης» μεταξύ και διαμέσου των δύο πόλεων (βλ. κεφ. 7). Η ίδια η πρακτική της κίνησης (στην πόλη, μεταξύ θεωρίας και πεδίου, μεταξύ δύο πόλεων, μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης), μου προσέφερε, συνεπώς, τρόπους, έννοιες και μεταφορές βάσει των οποίων μπορούσα να στοχάζομαι επάνω στο εθνογραφικό υλικό (Ingold και Vergunst 2008· Ingold 2013· Tilley 2000), με τρόπο, όμως, συγκεκριμένο και διαθεματικά ενσώματο (I. M. Young 2005· Ahmed 2014).

Η εργασία μου (όπως και εγώ η ίδια), κινήθηκε, επίσης, στον χώρο που συνήθως νοείται ως «μεταξύ» «Ανατολής»-«Δύσης» και «Βορρά»-«Νότου». Στο πλαίσιο της έρευνας, αναδείχτηκε η ανάγκη να περιγραφεί ο χώρος αυτός με άλλους όρους, πέρα από εκείνους της αμφιθυμίας ανάμεσα σε σταθερές κατηγορίες, αλλά ως ένα πολύπλοκο και δυναμικό πεδίο όπου δρουν πολλαπλά προσδιοριζόμενες υποκειμενικότητες.

Επιπλέον, στο πλαίσιο της έρευνας βρισκόμουν σε μια συνεχή μετακίνηση μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης καθώς εμπλεκόμουν τόσο στην καλλιτεχνική παραγωγή όσο και στην ανθρωπολογική έρευνα, καθώς και στον μεταξύ τους γόνιμο αλλά και πολύπλοκο και απαιτητικό, όπως αποδείχτηκε, διάλογο. Καταρχήν, από αυτή την εκ των έσω θέση, μου έγινε γρήγορα σαφές πως η διαχωριστική γραμμή μεταξύ «υποκειμένων της έρευνας» και «ερευνήτριας» θόλωνε: είτε γιατί γινόμουν κι εγώ ένα από αυτά, ή επειδή πολλές φορές συνομιλούσα στο πλαίσιο της έρευνας με υποκείμενα με τα οποία συνεργαζόμουν ή με τα οποία τηρούσα ήδη πριν την έναρξη της διατριβής φιλικές ή συναδελφικές επαφές. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, είμαι εγώ εκείνη που έχει τον τελικό λόγο, σε αυτήν εδώ, τουλάχιστον, εκδοχή των αφηγήσεων. Παρά το γεγονός ότι πολλές φορές ως καλλιτέχνιδα ένιωσα περιορισμένη ενόψει των «κανόνων» της ανθρωπολογικής έρευνας, της θεωρίας και δεοντολογίας της ανθρωπολογίας, τελικά είναι ακριβώς μέσα από απόπειρες όπως αυτή που προτείνει η παρούσα διατριβή που μπορεί πράγματι να ενεργοποιηθεί –με προσωρινούς,

«ανήσυχους» (Γκέφου-Μαδιανού 2011) και κριτικούς τρόπους– ο ενδιαμέσος τους χώρος. Πρόκειται για έναν χώρο που, ακόμα και σήμερα, δεκαετίες μετά την εθνογραφική στροφή στην τέχνη και την πολιτισμική κριτική στις κοινωνικές επιστήμες μπορεί, όπως διαπίστωσα, να παράγει εφευρετικούς, «κριτικά εμπειρικούς» (Murphy 2018), αλλά και αναστοχαστικούς τρόπους παραγωγής (επισφαλώς) τοποθετημένης τέχνης και γνώσης. Το ζήτημα της «ανησυχίας» αναδύθηκε συχνά στο πλαίσιο της διατριβής καθώς κινούμουν όχι αποκλειστικά στο πεδίο της τέχνης όπου αισθανόμουν μεγαλύτερη βεβαιότητα, αλλά στον αβέβαιο χώρο που θα συνδύαζε ανθρωπολογία και τέχνη.

Στεκόμενη επίσης στο ζήτημα της γνώσης (το οποίο και προβάλλει επιτακτικά σε μια πρωτοφανή περίοδο αυξανόμενου ιδιωτικού της μονοπωλίου και στη λεγόμενη εποχή της μετά-αλήθειας (Αθανασίου 2023), η τέχνη και η ανθρωπολογία –και ο ενδιαμέσος χώρος στον οποίο επέλεξα να κινηθώ– μπορούν να συμβάλλουν σε ανατροπές των στερεοτύπων που καλλιεργούν την άγνοια, όπως αυτή που βίωνα σε σχέση με τα Σκόπια κατά το ξεκίνημα της παρούσας έρευνας. Πρόκειται για μια άγνοια όχι μόνο δική μου, αλλά ιδιαίτερα διαδεδομένη ευρύτερα στην Αθήνα, που οφείλεται σε μια σειρά γεωπολιτικών συνθηκών και λόγων (κεφ. 1).⁶⁸⁸ Δεν μπορώ να πω κατά πόσο επιτεύχθηκαν όλα αυτά στο πλαίσιο αυτής εδώ της έρευνας. Πάντως, αναδύθηκαν και τέθηκαν ως ερωτήματα, κυρίως μέσα από το *Μπεςαμέλ*, που αποτέλεσε και το βασικό όχημα της μετακίνησής μου μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης.

Η τρίτη όψη αυτής της «εθνογραφίας σε κίνηση» έγκειται στο ίδιο το αντικείμενό της, που ακολουθούσε τις έντονες, όπως η ίδια τις βίωσα, μετατοπίσεις της περιόδου στις δύο πόλεις και στη μεταξύ τους σχέση. Αυτού του είδους τις παρατηρήσεις θα συνοψίσω στην αμέσως επόμενη υποενότητα.

B.2. Μεταβαλλόμενες πόλεις, μεταβαλλόμενη τέχνη

Κατά την περίοδο που απασχόλησε την έρευνά μου, έλαβε χώρα ένα πλέγμα πολιτικών, οικονομικών, κοινωνικών, αλλά και αισθητικών μεταβολών που επηρέασαν την καθημερινότητα των κατοίκων των δύο πόλεων, τις σχέσεις των δύο χωρών μεταξύ τους, καθώς και με την ΕΕ. Πολλές από αυτές τις μεταβολές συνδέονται με καταστάσεις που έχουν αποκληθεί και στις δύο πόλεις «κρίση» –οικονομική, κοινωνική ή πολιτική. Σχετίζονται όχι μόνο με διαδικασίες που αφορούν το ιδιαίτερο παρελθόν και τις γεωπολιτικές συνθήκες της κάθε χώρας, αλλά συνδέονται επίσης με τη διεθνή χρηματοπιστωτική ύφεση, καθώς και τις

⁶⁸⁸ Ανάμεσά τους, η εννοιολόγησή τους σε διαφορετικές σφαίρες επιρροής μετά τον Β'ΠΠ, καθώς και οι μεταξύ τους εντάσεις στη γενεαλογία του «Μακεδονικού Ζητήματος».

ευρύτερες συνθήκες στα Βαλκάνια και την Ευρώπη, που φέρνουν κοντά την άνοδο του εθνικισμού και του κρατικού αυταρχισμού με την επιτάχυνση του νεοφιλελευθερισμού, ενισχύοντας τη λιτότητα και επισφάλεια.

Με αφορμή την οικονομική ύφεση του 2008, η Berlant (2011b) παρατηρεί πως με την απώλεια της δυνατότητας και της θέλησης για δράση, το κράτος λειτουργεί σε συνθήκες έκτακτης ανάγκης, επιδιώκοντας, όμως, να διατηρεί τα μεγάλα του αφηγήματα (και τον έλεγχο των πολιτισμών/-ών) ενεργά. Στην Αθήνα, το κράτος μοιάζει να καλλιεργεί τον μύθο της παντοδυναμίας του μέσα από την πάγια στρατηγική της προβολής της κλασικής κληρονομιάς, ενισχύοντας, την ίδια στιγμή, την αστυνομική βία και τον εκφοβισμό, τον στιγματισμό και αποκλεισμό ομάδων που συνήθως δεν ανήκουν στην κατηγορία «του πολίτη». Στα Σκόπια, το κράτος επιδιώκει να υποβάλλει τις/τους κατοίκους (και επισκέπτες/-τες) μέσω επιβλητικών δημόσιων έργων που συνοδεύονται από νέα τελετουργικά και στοχεύουν να ενισχύσουν το κυβερνητικό εθνικό αφήγημα, στρέφοντας την προσοχή μακριά από την κοινωνική δυσарέσκεια (Risteski 2018· Vangeli 2011). Και σε αυτή την περίπτωση, παρατηρείται έντονη αστυνομική βία, παρακολουθήσεις πολιτισμών/-ών και εκφοβισμοί. Οι εξελίξεις αυτές και στις δύο πόλεις λαμβάνουν χώρα σε συνθήκες έντονης νεοφιλελευθεροποίησης, συρρίκνωσης του κράτους πρόνοιας και του δημόσιου χαρακτήρα δημόσιων υπηρεσιών και χώρων. Για μεγάλο μέρος των συνομιλητριών/-τών μου, η ούτως ή άλλως επισφαλής εργασία στον τομέα της τέχνης αναδεικνύεται ακόμα πιο αβέβαιη.

Η κατάσταση της κρίσης γίνεται συχνά αντιληπτή όχι ως εξαίρεση, αλλά ως μια κανονικότητα της επισφάλειας (Berlant 2011b, 3–4). Κατά έναν παράδοξο τρόπο, ενώ οι πολιτικοοικονομικές μεταβολές που παρακολούθησα ήταν έντονες, η ιδέα της αναμονής, της στασιμότητας, της «εκκρεμότητας» (Yalouri 2016) και της αβεβαιότητας ήταν διάχυτη τόσο στην Αθήνα όσο και στα Σκόπια· στην Αθήνα, με αφορμή το γεγονός ότι τα όποια σχέδια και όνειρα φαίνονταν να αναβάλλονται επ' αόριστον ενόψει της ύφεσης. Στα Σκόπια, αντίθετα, η ιδέα της αναμονής (για την ολοκλήρωση της «μετάβασης», για καλύτερες μέρες) ήταν ήδη παρούσα με τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας τη δεκαετία του 1990.⁶⁸⁹ Όταν βρέθηκα εκεί, η διαρκώς ματαιωνόμενη ένταξη στην ΕΕ ενέτεινε το αίσθημα της αναμονής, αλλά και την απογοήτευση. Καθώς στην Ελλάδα δεν φαίνεται να υπήρξε σαφής στιγμή εξόδου από την κρίση, αυτή άρχισε να παίρνει τη μορφή της κανονικότητας την οποία έχει εδώ και δεκαετίες στις πρώην σοσιαλιστικές χώρες. Παρά το αίσθημα της στασιμότητας, δημόσιες

⁶⁸⁹ (Janeja και Bandak 2018· Pisarev και Evrosimoski 2022· Veselinović 2021)

διαμαρτυρίες χωρίς προηγούμενο έλαβαν χώρα ως ανταπόκριση στις εξελίξεις στις δύο πόλεις, σε συνδιαλλαγή και πάλι με «κινήματα πλατειών» σε ολόκληρη τη Μεσόγειο, αλλά και «χρωματιστές επαναστάσεις» σε χώρες της ανατολικής Ευρώπης. Κατά τα τελευταία χρόνια της δεκαετίας που εξετάζω, η αποδυνάμωση των αγώνων συνδέθηκε με αισθήματα «μελαγχολίας» και «νοσταλγίας» για την προηγούμενη περίοδο.

Μέσα από τη συγκριτική προσέγγιση των αλλαγών της περιόδου που με απασχόλησε, αναδείχτηκε πως οι δύο χώρες μοιράζονται πολλά περισσότερα από όσα τις διαχωρίζουν, παρά την περιορισμένη πολιτιστική επαφή μεταξύ των πρωτευουσών τους, την παγιωμένη ψυχροπολεμική λογική αντιμετώπισής τους σε χωριστές πολιτικοοικονομικές σφαίρες και μια συστηματικά και διαχρονικά αποσιωπημένη ή παραμελημένη ιστορική σύνδεση της Ελλάδας (και ιδιαίτερα της Αθήνας) με την ευρύτερη περιοχή, προς χάριν της υπογράμμισης της σχέσης της με την ΕΕ και το καπιταλιστικό μπλοκ. Την ίδια στιγμή, η Β. Μακεδονία συνομιλεί στενά και επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από τις εξελίξεις που λαμβάνουν χώρα στην ΕΕ. Μια κάπως πιο αφανής γεωπολιτική και οικονομική συγκυρία που φέρνει τις δύο χώρες κοντά είναι η κινεζική επιρροή στον Δρόμο του Μεταξιού, που εμπλέκει δημόσιες υποδομές –εθνικές οδούς στη Β. Μακεδονία και το λιμάνι του Πειραιά. Τέλος, τόσο οι μεταξύ τους πολιτικές, οικονομικές και πολιτιστικές σχέσεις και ανταλλαγές, όσο και εκείνες με την ΕΕ και το ΝΑΤΟ, επισφραγίστηκαν με τη Συμφωνία των Πρεσπών, που ενθάρρυνε, ως έναν βαθμό, τη μεταξύ τους μετακίνηση ιδεών, βιβλίων και ανθρώπων.

Σε ό,τι αφορά το πεδίο της τέχνης,⁶⁹⁰ διαπιστώνω πως εκθέσεις, καλλιτεχνικά εγχειρήματα και έργα τέχνης κατά την περίοδο που με απασχολεί επέλεξαν σε μεγάλο βαθμό να μην λειτουργήσουν αποκομμένα από τις εξελίξεις στις δύο πόλεις, αλλά να ανταποκριθούν, πολύ συχνά άμεσα, στις έντονες μεταβολές που έλαβαν χώρα σε αυτές. Δεν λειτουργούν, όμως, (ούτε εξετάζονται) μονάχα ως ιστορικά τεκμήρια των εξελίξεων της περιόδου που παρακολουθώ. Διεκδικούν, κυρίως, όπως διαπίστωσα μέσα από τη συγκριτική μελέτη, να παράξουν, τελικά, *τα ίδια* ιστορία (βλ. και Yalouri 2018b) –κι εδώ μου έρχονται στο νου φράσεις λογοκεντρικές: «να έχουν λόγο», «να αποκτήσουν τη δική τους φωνή» και ας μην είναι ο λόγος απαραίτητα ή αποκλειστικά το μέσον τους, όσο είναι της ιστοριογραφίας και των κοινωνικών επιστημών. Αντίθετα, έχει γίνει λόγος για μια έντονα σωματική «αναταραχή αρχείου» στην περίπτωση της Αθήνας και ευρύτερα της Ελλάδας (Papanikolaou 2011· 2017), που, ως έναν βαθμό, παρατήρησα και στα Σκόπια, μέσα από τη

⁶⁹⁰ Και μέσα από τα παραδείγματα που εξέτασα από άλλα πεδία, όπως αυτό της αρχιτεκτονικής, τα οποία συνομίλησαν με την τέχνη.

δράση ακτιβιστικών χορωδιών και την ενσώματη σύνδεση με το σοσιαλιστικό παρελθόν. Σε κάθε περίπτωση, και στις δύο πόλεις η ενασχόληση με το παρελθόν διακρίνεται από μια αίσθηση του «επείγοντος». Καλλιτεχνικά έργα (και άλλα, σε συνδιαλλαγή με την τέχνη) προβληματοποιούν, αμφισβητούν, υπονομεύουν, ή και βεβηλώνουν εθνοπατριαρχικά και άλλα ηγεμονικά αφηγήματα· καταγράφουν όσα επαπειλούμενα θεωρούν άξια διατήρησης· αποπειρώνται θεσμίσεις· αρχειοθετούν, άλλοτε με ιδιοσυγκρασιακούς τρόπους και άλλοτε με το πρόταγμα της συμπεριληπτικότητας, της χρηστικότητας και «αλήθειας»· καταδεικνύουν πολλαπλά διεκδικούμενους χώρους· στρέφουν την προσοχή των διαβατριών/-τών σε ίχνη διεκδικήσεων, αναδεικνύουν πρόσωπα, κτίρια, διαδικασίες και γεγονότα τα οποία θεωρούν ιστορικά σημαντικά. Επιδιώκουν, με άλλα λόγια, να παρέμβουν στις διαδικασίες που αφορούν τη μνήμη και τη λήθη, αλλά και τη διεκδίκηση της πόλης, συμμετέχοντας έτσι στο πολιτικό πεδίο και τον δημόσιο διάλογο –άλλη μια λογοκεντρική μεταφορά.

Στις μεταβολές που παρακολουθώ στις δύο πόλεις καθίσταται φανερή η διασύνδεση τέχνης και δημόσιου χώρου. Εθνοπατριαρχικά αφηγήματα εγγράφηκαν στον αστικό ιστό με εικαστικά μέσα, ιδίως ανδριάντες σε ιστορικιστικό ύφος, αρχαιοπρεπή σιντριβάνια και άλλες κατασκευές, και επηρέασαν την κίνηση στην πόλη των Σκοπίων. Στην Αθήνα, μια πόλη όπου οι (νεοκλασικοί και ιστορικιστικοί) ανδριάντες είναι η συνηθέστερη μορφή δημόσιας γλυπτικής, παρατήρησα, σε μικρότερη κλίμακα, την αποκάλυψη νέων, καθώς και άλλες κρατικές επεμβάσεις. Η πρόσληψή τους στις δύο πόλεις δεν ήταν απαραίτητα η επιδιωκόμενη, όπως αποδεικνύουν τόσο οι βεβηλώσεις που ακολούθησαν όσο και οι δημόσιοι διάλογοι γύρω από αυτές. Επιπλέον, πολιτιστικοί και καλλιτεχνικοί θεσμοί και ιδρύματα (κυρίως δημόσιοι στα Σκόπια και ιδιωτικοί, σε συνεργασία, συχνά, με το κράτος, στην Αθήνα) παρενέβησαν ή επεδίωξαν να παρέμβουν στην πόλη μέσω πολιτιστικών εκδηλώσεων, χαρτογραφήσεων και (σχεδίων για) τη διαμόρφωση του δημόσιου χώρου και την ανέγερση πολιτιστικών και άλλων εγκαταστάσεων. Αλλά και καλλιτέχνιδες/-ες, ανεξάρτητα, ή και σε συνεργασία με τους θεσμούς αυτούς, έδρασαν σε μεγάλο βαθμό στον δημόσιο χώρο, σε συνέχεια καλλιτεχνικών γενεαλογιών που αφορούν τη δράση στα «κενά» της πόλης και τις τακτικές (ακτιβιστικές) παρεμβάσεις, αλλά και ως ανταπόκριση στις έντονες μεταβολές που έλαβαν χώρα στις δύο πόλεις κατά τη δεκαετία που απασχολεί την έρευνα.

Σε ό,τι αφορά το περιεχόμενο ζητημάτων που έθεσε σε διάλογο η έρευνα στις δύο πόλεις, την προσοχή μου τράβηξε η επανεκτίμηση της μοντέρνας αστικής δόμησης, η επανεπεξεργασία της μνήμης, η διεκδίκηση του δημόσιου χώρου, η σχέση με την ΕΕ και η πρόταξη του έμφυλου σώματος. Το ανανεωμένο ενδιαφέρον για τον μοντερνισμό και την

αστική δόμηση ακολούθησε στις δύο πόλεις διαφορετικές διαδρομές. Στα Σκόπια, το ενδιαφέρον για τη σοσιαλιστική κληρονομιά και τα επίσημα αφηγήματα περί αλληλεγγύης ανέκυψε ως ανταπόκριση στις μαζικές, διασπαστικές επεμβάσεις του Skorje 2014, με έναν επείγοντα τρόπο (κεφ. 3). Στην Αθήνα, η μοντέρνα αστική δόμηση δεν είχε προταχθεί ακριβώς προγραμματικά ως λόγος εθνικής υπερηφάνειας στο παρελθόν, στον βαθμό, τουλάχιστον, που αυτό είχε συμβεί στα σοσιαλιστικά Σκόπια, ούτε επιχειρήθηκε στη συνέχεια να στιγματιστεί εξίσου στοχευμένα. Θεωρώ, όμως, ότι και στις δύο περιπτώσεις, η στροφή του ενδιαφέροντος της σύγχρονης τέχνης και αρχιτεκτονικής σε αυτή⁶⁹¹ επιχειρεί την αμφισβήτηση του επίσημου αρχαιοκεντρισμού αλλά και φαντασιώνεται «δημοκρατικότερους» τρόπους κατοίκησης (κεφ. 4) –άσχετο με το εάν οι στόχοι αυτοί επιτυγχάνονται κάθε φορά. Ευρύτερα, διαπίστωσα πως, για συναφείς λόγους, η επανεπεξεργασία ή και η υπονόμηση της επίσημης μνήμης, καθώς και η ανάδειξη άλλων μνημών και κληρονομιών απασχόλησε επανειλημμένα την καλλιτεχνική παραγωγή στην Αθήνα και τα Σκόπια. Αλληλένδετη με τη διεκδίκηση της μνήμης υπήρξε συχνά και η διεκδίκηση δημόσιων χώρων, που προτάθηκε και η ίδια ως ανατρεπτική μνήμη. Επιπλέον, μέσα από καλλιτεχνικά έργα (αλλά και κρατικές επεμβάσεις) και στις δύο πόλεις, η σχέση με τα αφηγήματα και τους θεσμούς της Ευρώπης αναδείχθηκε πολύπλοκη και πολυφωνική, ξεγλιστρώντας από σαφείς και σταθερούς προσδιορισμούς. Τέλος, τόσο στην Αθήνα όσο και στα Σκόπια, το έμφυλο σώμα στην τέχνη, μέσα από επιτελέσεις στον δημόσιο και σε εκθεσιακούς χώρους, καθώς και στο διαδίκτυο, διεκδικεί ορατότητα και συμπερίληψη ή/και επιδιώκει την αποσταθεροποίηση επίσημων εθνοπατριαρχικών αφηγημάτων. Η σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή στην Αθήνα και τα Σκόπια ακολούθησε και πολλές άλλες διαδρομές, αλλά τα παραπάνω ζητήματα επανέρχονταν αλληλοδιαπλεκόμενα κατά τη διάρκεια της έρευνας, σε συνάρτηση με τις ιδιαίτερες συνθήκες και εξελίξεις στις δύο πόλεις.

Μέσα από τα παραδείγματα που εξέτασα στην έρευνά μου, προκύπτει πως η τέχνη διατηρεί τη δυνατότητα να μαγεύει τις/τους αποδέκτριες/-τες της. Αποτέλεσε πεδίο ανάδειξης, νομιμοποίησης και καθιέρωσης στη μνήμη και την ιστορία (προσωρινή ή «αιώνια») άλλοτε της εξουσίας που την εγκαθιστούσε και άλλοτε υποκειμένων, ιστοριών και διεκδικήσεων που αντιπρότειναν οι καλλιτέχνιδες/-ες. Την ίδια στιγμή, η έννοια «τέχνη» ενώ συνεχίζει να συνδέεται με κάτι το «καλό», το «όμορφο», το «υψηλό», διατηρεί, τελικά, μια αμφίσημη θέση: μπορεί επίσης να μας παγιδεύσει κρατώντας μας έστω για λίγο μετέωρες/-

⁶⁹¹ Στην περίπτωση της Αθήνας ήδη από τη δεκαετία του 2000, αλλά με μεγαλύτερη διάχυση, από όσο κατάφερα να διαπιστώσω, την επόμενη.

ους· να θέσει υπό διερώτηση και να αποσταθεροποιήσει ιζηματοποιημένες αλήθειες και καθιερωμένες αξίες· να καταδείξει διαφιλονικούμενες «περιοχές» και να αναδειχτεί η ίδια σε τέτοια· να παραγάγει, τελικά, τόπους που επιτρέπουν την εμφάνιση αλλιώτικων νοηματοδοτήσεων από τις κυρίαρχες, ή από αυτές που πιθανά γνωρίζουμε ήδη, και διαφορετικών από τις αναμενόμενες αισθήσεων.

Σε ό,τι αφορά τις εργασιακές συνθήκες στον χώρο της τέχνης στην Αθήνα και τα Σκόπια, παρατήρησα μια παράλληλη μετακίνηση από αυτοχρηματοδοτούμενες και συλλογικές παρεμβάσεις και εγχειρήματα εκτός ή στα όρια των θεσμών της τέχνης και σε μη εκθεσιακά πλαίσια προς εκδηλώσεις σε εκθεσιακούς χώρους ή/και με θεσμική στήριξη. Η μετακίνηση αυτή ήταν κάθε άλλο παρά απόλυτη και γραμμική, καθώς οι καλλιτέχνιδες/-ες και στις δύο πόλεις επεδίωκαν σε μεγάλο βαθμό να κινούνται στρατηγικά εντός και εκτός θεσμικών πλαισίων.

Στην περίπτωση της Αθήνας, η αρχική αυτή τάση προς συλλογικές και αυτοχρηματοδοτούμενες δράσεις έχει να κάνει με το κλείσιμο εκθεσιακών χώρων λόγω της ύφεσης, το ιστορικά μειωμένο ενδιαφέρον του κράτους για τη σύγχρονη τέχνη· ακόμη, με τις συνεργατικές πρακτικές και τις κριτικές τακτικές και στρατηγικές που ανέπτυξαν καλλιτέχνιδες/-ες ως ανταπόκριση σε διεθνείς καλλιτεχνικές εξελίξεις αλλά και για να επιβιώσουν, να εκφραστούν και να παρέμβουν πολιτικά, ανταποκρινόμενες/-οι στις συνθήκες της περιόδου που μελετώ.

Στην περίπτωση των Σκοπίων, οι ιδιωτικές γκαλερί ήταν ελάχιστες, ενώ οι κρατικοί θεσμοί ήταν απορριπτικοί για την κριτική τέχνη, η οποία μπορούσε μόνο να παρεισδύσει [protivna] ευκαιριακά σε αυτούς με τεχνάσματα (κεφ. 3). Οι ίδιοι οι κρατικοί θεσμοί γνώρισαν με τη σειρά τους απαξίωση από κοινό και κριτικές/-ούς καλλιτέχνιδες/-ες, που μεταφέρθηκαν σε μεγάλο βαθμό σε μη εκθεσιακούς χώρους. Επέλεξαν σε πολλές περιπτώσεις, εκτός από τις διαθέσιμες διεθνείς χρηματοδοτήσεις, την αυτοχρηματοδότηση, τόσο γιατί η συντηρητική κυβέρνηση δεν διατίθετο να τις/τους στηρίξει, όσο και γιατί θεώρησαν κι εκεί, όπως και στην Αθήνα, ότι οι συνθήκες απαιτούσαν ανταπόκριση με διαφορετικούς από τους ως τότε συνήθεις τρόπους.

Από τα μέσα και ιδίως τα τέλη της δεκαετίας που με απασχολεί, η αλλαγή κυβέρνησης στη Β. Μακεδονία σήμανε το άνοιγμα των κρατικών θεσμών και σε καλλιτέχνιδες/-ες που σε μεγάλο βαθμό έμεναν εκτός τους τα προηγούμενα χρόνια. Επιπλέον, οι εργασιακές συνθήκες στην τέχνη έχουν συνδιαμορφωθεί και από διεθνείς επιχορηγήσεις, ήδη από τα πρώτα χρόνια της διάλυσης της Γιουγκοσλαβίας, όταν οι δομές που είχαν αναπτυχθεί κατά την περίοδο του σοσιαλισμού αποδυναμώνονταν λόγω των

νεοφιλελεύθερων πολιτικών –αν και όχι ολοκληρωτικά (Schwartz 1996, 78–79). Η τότε νέα πραγματικότητα υπαγόρευε αφενός ιδεολογικές μετατοπίσεις και εκπαίδευση στο ευρωπαϊκό λεξιλόγιο της «κοινωνίας των πολιτών» και αφετέρου εργασιακές συνθήκες που επέβαλαν ευελιξία, σύμφωνα με τα νεοφιλελεύθερα μοντέλα (Vilić 2019b). Στα Σκόπια ήταν που ήρθα σε πιο στενή επαφή με την έννοια της «κοινωνίας των πολιτών», καθώς στην Αθήνα ο όρος δεν ανέκυπτε στις συζητήσεις γύρω από την τέχνη. Μάλιστα, όσο βρισκόμουν εκεί, διαπίστωνα ότι και στην Αθήνα η τέχνη άρχιζε να οργανώνεται σε μεγάλο βαθμό γύρω από τα μεγάλα ιδιωτικά ιδρύματα, ο ρόλος των οποίων φαινόταν όλο και πιο κεντρικός, αλλά και από ευρωπαϊκές (πλέον, και κρατικές) επιχορηγήσεις, που απαιτούσαν κι εκείνες να ομιλεί καμία/-είς τη «μαγική» (Sampson 2007) γλώσσα που πολλές/-οι συζητητριές/-τές μου στα Σκόπια ήδη γνώριζαν καλά. Το γεγονός αυτό είναι ενδεικτικό του πώς η μελέτη πρώην σοσιαλιστικών κοινωνιών της ευρωπαϊκής ηπείρου μπορεί να δια φωτίσει αλλαγές που συμβαίνουν και σε χώρες που δεν ανήκαν στο κομμουνιστικό μπλοκ, με καθυστέρηση, σε αντίθεση με τα μεταβασιολογικά αφηγήματα που ήθελαν τις πρώτες να βρίσκονται «πίσω» από τη «Δύση» (βλ. Αγγελίδου 2023· Graan 2013b). Σε όλο το διάστημα της έρευνας, πάντως, οι εργασιακές ευκαιρίες ήταν λίγες και συνεπάγονταν, συχνά, επίσης διλήμματα ηθικής ή πολιτικής φύσης,⁶⁹² ενώ δεν υπήρχε απαραίτητα η πολυτέλεια της επιλογής (βλ. και Anagnostopoulos 2021· Sansi 2015).

Γ. «Ανταλλαγές χωρίς (;) ανταλλαγή»

Η καλλιτεχνική παραγωγή στις δύο πόλεις δεν καθορίστηκε μόνο από τις τοπικές εξελίξεις και μεταβολές στις οποίες εστιάζομαι στη μελέτη μου, αλλά σε μεγάλο βαθμό και από εξελίξεις στην καλλιτεχνική παραγωγή στα βορειοδυτικά κέντρα και στις θεωρητικές της πλαισιώσεις. Προκύπτει, έτσι, το παράδοξο ότι αν και καλλιτέχνιδες/-ες στις δύο πόλεις έχουν παρόμοιους προβληματισμούς και αντίστοιχες αναφορές στη σύγχρονη τέχνη και τη θεωρητική σκέψη από την οποία αντλεί, οι αναφορές αυτές δεν εντοπίζονται ή/και εξελίσσονται σε διάλογο μεταξύ τους. Αντίθετα, κάνουν άμεση αναφορά και βρίσκονται σε μεγάλο βαθμό σε απευθείας ανταλλαγή με τα κέντρα αυτά και με αγγλόφωνη, ως επί το πλείστον θεωρία, που συνήθως παράγεται μακριά από την κοινωνική πραγματικότητα των δύο πόλεων. Ευρύτερα, οι θεωρητικοί λόγοι, τα καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα και οι πρακτικές

⁶⁹² Όταν πρόκειται, για παράδειγμα, για τη χρηματοδότηση κριτικών έργων ή εκθέσεων από ιδιωτικούς οργανισμούς ή εταιρείες που την ίδια στιγμή ασκούν «ήπια διπλωματία» (Παπαγαρουφάλη 2013), που επενδύουν σε τομείς που διαιωνίζουν ανισότητες, συμβάλλοντας, για παράδειγμα, στον «εξευγενισμό» ή, που, τέλος, οικειοποιούνται συλλογικά ή πρωτοποριακά καλλιτεχνικά αιτήματα για την αύξηση του πολιτιστικού τους κεφαλαίου, διεκδικώντας μια σχέση άμεσης συνδιαλλαγής με την κοινωνία.

που αναπτύσσονται στο πλαίσιο διεθνών εκθέσεων τέχνης, όπως οι Μπιενάλε, παίζουν, ως εξαγωγίμα προϊόντα, καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση εκείνων που αναπτύσσονται και στις νοούμενες ως «ημιπεριφερειακές» (της Δύσης και του Βορρά) πόλεις που μελετώ. Ακόμη και καλλιτεχνικές πρακτικές που αναπτύχθηκαν σε πρώην ανατολικές χώρες και στη Γιουγκοσλαβία κατά τη δεκαετία του 1980 και 1990 (με χαρακτηριστικά τα εφήμερα μέσα τις τακτικές παρεμβάσεις, το ψέμα και το χιούμορ), οι οποίες υπήρξαν δημοφιλείς στην Αθήνα και τα Σκόπια κατά την περίοδο που μελετώ, δεν αναπτύχθηκαν στις δύο πόλεις μέσα από μια άμεση μεταξύ τους συνομιλία και ανταλλαγή. Διαμορφώθηκαν μέσα από τη χρήση και θεωρητικοποίησή τους από ή σε συνδιαλλαγή με καλλιτέχνιδες/-ες και θεωρητικούς που δραστηριοποιήθηκαν (και) σε βορειοδυτικά καλλιτεχνικά και ακαδημαϊκά πλαίσια.

Έτσι, ο διάλογος που έχει αναπτυχθεί στις δύο πόλεις, μέσα από ένα πλέγμα ιστορικών και γεωπολιτικών συγκυριών,⁶⁹³ δεν είναι (ακόμη) άμεσος –στον βαθμό, τουλάχιστον, που είναι με τη βορειοδυτική καλλιτεχνική και θεωρητική παραγωγή⁶⁹⁴– παρά τα κοινά χαρακτηριστικά που ανέλυσα σε αυτή την εργασία και τη γειτνίαση των δύο χωρών. Λαμβάνει χώρα μέσα από κοινές αναφορές, με κάποιο τρόπο, δηλαδή, μέσα από «ανταλλαγές χωρίς [άμεσες] ανταλλαγές», όπως το έθεσε σε συνομιλία μας η καλλιτέχνida Άλκηστη Παπαδάκη (προσωπική επικοινωνία 2023).

Η έλλειψη συνδεσιμότητας και ανταλλαγής μεταξύ των δύο πόλεων βρίσκει μια συμβολική αποτύπωση στο κλείσιμο των συνόρων και τη διακοπή των συγκοινωνιών και πτήσεων μεταξύ Ελλάδας και Β. Μακεδονίας κατά την περίοδο της πανδημίας. Τον Μάρτιο του 2020, βρισκόμουν για μια ολιγόμηνη επίσκεψη στα Σκόπια. Πιστεύοντας ότι η κατάσταση θα διαρκούσε λίγες εβδομάδες, αποφάσισα να μην επιστρέψω εσπευσμένα στην Αθήνα. Τελικά, πέρασα ξανά τα σύνορα έναν χρόνο αργότερα, αφού η αεροπορική σύνδεση μεταξύ των δύο πόλεων αποκαταστάθηκε: πριν ακόμη αυτά ανοίξουν για τις/τους πολίτισσες/-ες της Β. Μακεδονίας και πολλούς μήνες μετά από το άνοιγμά τους σε πολίτισσες/-ες από άλλες χώρες της ΕΕ για την τουριστική σεζόν του 2020 (βλ. και Μύρτσου 2023).⁶⁹⁵ Ο αποκλεισμός μου στα Σκόπια λειτουργούσε ως ένα ειρωνικό σχόλιο σε σχέση με

⁶⁹³ Ανάμεσα στις οποίες το γεγονός ότι βρέθηκαν σε αντίπαλα στρατόπεδα κατά τον Ψυχρό Πόλεμο, το δυσεπίλυτο «Μακεδονικό Ζήτημα», που αν και έχει λυθεί πλέον τυπικά, παραμένει άλυτο για πληθώρα υποκειμένων και, τέλος το γεγονός ότι τα Σκόπια έχουν στενότερη σχέση με την Θεσσαλονίκη παρά με την Αθήνα.

⁶⁹⁴ Οι ανταλλαγές στο πεδίο της σύγχρονης τέχνης είναι κάπως πιο ανεπτυγμένες στη σχέση μεταξύ Θεσσαλονίκης και Σκοπίων.

⁶⁹⁵ Οι πτήσεις της Aegean μεταξύ των δύο πόλεων αποκαταστάθηκαν τον Φεβρουάριο, ενώ τα λεωφορεία από και προς Θεσσαλονίκη, τα οποία συνήθως χρησιμοποιούσα πριν από την Πανδημία, πολύ αργότερα. Τα σύνορα άνοιξαν τελικά για τις/τους πολίτισσες/-ες της Β. Μακεδονίας τον Μάιο του 2021, ενώ αντίστοιχα για τις/τους

τις κεντρικές έννοιες της μετακίνησης και του «μεταξύ» χώρου στο πλαίσιο της έρευνάς μου. Για έναν χρόνο, ο χώρος αυτός κυριολεκτικά δεν υπήρχε. Ήταν ο χρόνος που αφοσιώθηκα αποκλειστικά στη συγγραφή και στον αναστοχασμό επάνω στο υλικό μου. Οι δυσκολίες που συνάντησα σε αυτή τη διαδικασία απέρρεαν, εκτός από τα εμπόδια που έθετε ο περιορισμός της κίνησης, επίσης από το γεγονός ότι έγραφα ένα ανθρωπολογικό κείμενο, προερχόμενη από το πεδίο της τέχνης και με εργαλείο την τέχνη. Ακόμη, δυσκολευόμουν να συνδέσω την εμπειρία μου με σχετικές αναφορές που θα μπορούσαν να αποτελέσουν μια βάση εκκίνησης. Παρά την πλούσια εθνογραφική βιβλιογραφία σε άλλους τομείς,⁶⁹⁶ λείπει, από όσο κατάφερα να διερευνήσω, επαρκές συγκριτικό υλικό σε ό,τι αφορά τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή στην Αθήνα και τα Σκόπια ή/και τη σύγχρονη καθημερινότητά τους, πόσο μάλλον συνδυαστικά.

Έτσι, έχοντας ξεκινήσει αυτή τη διατριβή αναφερόμενη στη συστημική άγνοια που διαχωρίζει αξιακά την Αθήνα από τα Σκόπια για να ανυψώσει την πρώτη στη δοξασμένη (και ταυτόχρονα υποτελή) θέση της κοιτίδας του ευρωπαϊκού πολιτισμού, καταλήγω ξανά στο ζήτημα της άγνοιας και του ρόλου της ανθρωπολογίας στην πρόκληση και στη (μικρή κάθε φορά και εύθραυστη) μετακίνησή της. Η παρούσα εργασία επιχείρησε, μέσα από μια «ανήσυχη», τοποθετημένη εθνογραφική προσέγγιση και καλλιτεχνική πράξη, να ανοίξει τον διάλογο μεταξύ των δύο πόλεων και της τέχνης που παράγεται, εκτίθεται ή αναφέρεται σε αυτές. Ο διάλογος αυτός δεν είναι ανεξάρτητος από ανταλλαγές και μεταβολές στην ΕΕ, αλλά και την ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων.⁶⁹⁷ Επιθυμεί, ακόμη, να συμβάλει στην προβληματοποίηση των στρεβλωτικών ή και ανύπαρκτων αναπαραστάσεων για την πρωτεύουσα «της γειτονικής χώρας» και της αντιμετώπισης των κατοίκων της μέσα από μια ομογενοποιητική λογική. Η συγκριτική, αντικατοπτρική-αναστοχαστική μετακίνηση μεταξύ Αθήνας και Σκοπίων και η ταυτόχρονη κίνηση στον αβέβαιο και δυναμικό χώρο μεταξύ

Ελληνίδες/-ες είχαν ανοίξει πολλούς μήνες νωρίτερα, στον βαθμό που μπορούσαν να μετακινηθούν με δικό τους όχημα.

⁶⁹⁶ Έχουν γραφεί αρκετά σε ό,τι αφορά πολιτισμικές επιτελέσεις του έθνους και ζητήματα εθνικού προσδιορισμού, ιδιαίτερα σε συνοριακές περιοχές μεταξύ των δύο χωρών, αλλά και γύρω από μεταναστευτικές κοινότητες Ελληνίδων/-ων και (Σλαβο)Μακεδόνισσων/-ων στο εξωτερικό (Danforth 1999· Καρακασίδου 2000· Cowan και Brown 2000· Cowan 1998· Μάνος 2013· 2014). Υπάρχουν, επίσης, ανταλλαγές στο πεδίο της σύγχρονης τέχνης, ιδιαίτερα μεταξύ Σκοπίων και Θεσσαλονίκης (βλ. ενδεικτικά Sadiku and Jovanovik 2016). Υπάρχει, επίσης, βιβλιογραφία στα Ελληνικά αναφορικά με τα σύγχρονα Σκόπια (Amygdalou 2018· Amygdalou, Kritikos, και Tsiambaos 2018· Σκουλαρίκη 2017). Έχουν επίσης γίνει κάποιες συνδέσεις σχετικά με πολιτισμικά και οικονομικά φαινόμενα στις δύο χώρες, ενώ μια έκδοση στο πεδίο της αρχιτεκτονικής εξετάζει συγκεκριμένα την «ελληνική» συμμετοχή στην αναζωογόνηση των Σκοπίων, αλλά και την πρόσληψη του σεισμού στην Ελλάδα (Vangeli 2011· 2022· Amygdalou, Kritikos, και Tsiambaos 2018).

⁶⁹⁷ Στόχος μου είναι, για αντίστοιχους λόγους, να μεταφραστούν/προσαρμοστούν επίσης κάποια συγκριτικά τμήματα της διατριβής στα Μακεδονικά.

ανθρωπολογίας και τέχνης ευελπιστώ να αποτελέσουν γόνιμες αφορμές για στοχασμό, (συμ)παραγωγή γνώσης, διάλογο και καλλιτεχνική δράση.

Πηγές – Βιβλιογραφία

Πηγές

A. Αρχεία

Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου – Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης
Arhiva ZaUm – Arhiva na nastani povrzani so sovremenata makedonska likovna umetnost

B. Νόμοι

Απόφαση 1397. Σχέδιο Ολοκληρωμένης Αστικής Παρέμβασης (ΣΟΑΠ) για το κέντρο της Αθήνας. (ΦΕΚ 64. 16/01/2015).
Καταστατικόν του Λυκείου των Ελληνίδων (ΦΕΚ 51. 02/03/1911).
Νόμος 3785/2009. Κύρωση της Σύμβασης Δωρεάς μεταξύ του Ιδρύματος «Κοινοφελές Ίδρυμα Σταύρος Σ. Νιάρχος», του Ελληνικού Δημοσίου, του Ν.Π.Δ.Δ. με την επωνυμία «Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος», του Ν.Π.Ι.Δ. με την επωνυμία «Εθνική Λυρική Σκηνή», της Α.Ε. με την επωνυμία «Ολυμπιακά Ακίνητα» και της Α.Ε. με την επωνυμία «Κτηματική Εταιρεία του Δημοσίου» και ρύθμιση θεμάτων συναφών με την υλοποίηση του υπερτοπικού πολιτιστικού πάρκου με την επωνυμία «Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος» (ΦΕΚ 138. 07/08/2019).
Νόμος 4588/2019. Κύρωση της Τελικής Συμφωνίας για την Επίλυση των Διαφορών οι οποίες περιγράφονται στις Αποφάσεις του Συμβουλίου Ασφαλείας των Ηνωμένων Εθνών 817 (1993) και 845 (1993), τη Λήξη της Ενδιάμεσης Συμφωνίας του 1995 και την Εδραίωση Στρατηγικής Εταιρικής Σχέσης μεταξύ των Μερών (ΦΕΚ 9.25/01/2019).
Zakon za javna čistota. (Služben vesnik na RM 111. 03/09/2008).
Zakon za prekinuvanje na bremenosta. (Služben vesnik na RM 87. 17/06/2013).

Γ. Καλλιτεχνικά έργα και δημόσια γλυπτά

Αγγελιδάκης, Ανδρέας. 2016. *Demos*. Εγκατάσταση.
Αρβανίτης, Νίκος. 2011. *Repo*. Βίντεο, 02:10.
Βαρώτσος, Κώστας. 1988. *Ο δρομέας*. Γυαλί, μέταλλο. Δήμος Αθηναίων.
Γιαννακοπούλου, Εύα. 2012. *Square*. Πολυμεσική εγκατάσταση.
—. 2021. *Kin Baby*. Βίντεο, 45:36.
Γουσέτη, Φωτεινή. 2014. *Renkonto*. Συμμετοχικό πρότζεκτ (γάμος, καλλιτεχνική συνάντηση, πάρτυ).
—. 2018. *O Gosto Do Vivo*. Φωτογραφικό λεύκωμα, φυτά.
Γρηγοριάδου, Σοφία. 2012-2013. *Απειλή Κατά Της Δημόσιας Υγείας*. Χάρτης σε ψηφιακή εκτύπωση.
—. 2013. *Around the Market*. Audiowalk.
—. 2015-2017. *Exceptional Athens*. Περφόρμανς, εγκατάσταση, artist book (τουριστικός οδηγός).
—. 2017. *Parthesoap*. Γλυπτό από χειροποίητο σαπούνι, βάθρο, κείμενο.
—. 2017-2019. *Μπεσαμέλ*. Περφόρμανς, εγκατάσταση.
—, και Βίβιαν Εμμανουηλίδου. 2018. *Athens is the New Berlin is the New Athens*. Εργαστήριο.
—, και Ηώ Χαβιαρά. 2015. *Ολυμπιακό Πνεύμα*. Σειρά φωτογραφιών, καλλιτεχνική έρευνα.
Δεσύλλας, Δημήτρης. 2017. *Europra Clock*. Ηχητική περφόρμανς/εγκατάσταση.
Ευσταθίου, Ειρήνη. 2011. *Full of Holes - Dying as a Palm Tree*. Εγκατάσταση (Σχέδια με μελάνι, λιθογραφίες, φωτογραφίες, διαφάνειες, βιτρίνα, κασετόφωνο, ηχογράφηση).
Θεοδωρόπουλος, Γιάννης. 1999-2003, 2014. *The Greek Party*. Ψηφιακές εκτυπώσεις.

- Κομμιανού, Κατερίνα. 2017. *Greece Crowns Byron*. Ψηφιακή εκτύπωση.
- Κονδυλάτου, Δήμητρα. 2012. *The island - living-room*. Περφόρμανς καταγεγραμμένες σε βίντεο.
- Κοπίτας, Ηρακλής. 2012-2013. *Marking damaged surfaces left behind by recent years' riots*. Παρέμβαση με σπρέι στον δημόσιο χώρο.
- Λάλου, Μαρία, και Skafta Aymo-Boot. 2021. *Αντιμνημείο*. Εγκατάσταση, βίντεο.
- Μασνού, Φω. 2013. *Mani-pedi*. Περφόρμανς.
- Μπιζιά, Νατάσα. 2014. *Σχέδιο φύτευσης*. Παρέμβαση στην Αρχαία Αγορά.
- Μπούσκου, Άντζελα. 2017. *Επιτάφιος 2*. Περφόρμανς.
- Ξαγοράρης, Ζάφος. 2017. *Η κόγχη*. Έντυπο, περίπατος.
- Ξενάκης, Ιάννης. 1969. *Περσεφόσσα*. Μουσική σύνθεση για έξι κρουστούς.
- Παπαδάκη, Άλκηστη Λάρα. 2017. *Απολαύσεις σωματικών υγρών. Το τελευταίο συνορό*. Βίντεο, περφόρμανς, σερβίρισμα φαγητού. Sound Acts.
- Παπαδημητρίου, Μαρία, και Cathryn Drake. 2012. *Souzy tros*. Καντίνα, συμμετοχικές δράσεις.
- Παππάς, Γιάννης. 1971. *Έφιππος Αλέξανδρος*. Μπρούντζος. Δήμος Αθηναίων.
- Σεβαστή, Δέσποινα. 2017a. *Ares/Mars, LIFE Nov 27, 1944*. Λάδι σε καμβά.
- . 2017b. *Is your figure less than Greek /is your mouth a little weak / when you open it to speak /are you smart?*. Πολυμεσική περφόρμανς.
- . 2018. *The Statue Lake/ Is your figure less than Greek*. Πολυμεσική περφόρμανς.
- Σκλαβενίτης, Πάνος. 2020. *Your daily Parthenon*. Σειρά ψηφιακών κολλάζ.
- , και Ελεάνα Γιαλούρη. 2013. *Acropolis Rocks*. Ψηφιακό βίντεο.
- Φιδετζής, Αλέξης, Πάνος Σκλαβενίτης, και Κωστής Σταφυλάκης. 2016. *Puerto Rico*. Συμμετοχική δράση.
- Φοίβη, Χριστίνα. 2012. *Τρεις χειρονομίες στο Σύνταγμα*. Τρεις βιντεοσκοπημένες δράσεις, βιντεοεγκατάσταση.
- . 2019. *Αμυγδαλιά*. Ντοκιμαντέρ. Marni Films.
- ΦΥΤΑ. 2013. *Τα ΦΥΤΑ στο Βρετανικό Μουσείο / FYTA at the British Museum*. Βίντεο στο YouTube, 15:28. https://www.youtube.com/watch?v=WB9qcjob8_E.
- . 2021. *Orfeas2021*. Sci-Fi βίντεο-όπερα.
- , και Μαρίζα Τσάρη. 2013. *Η κυρία, η Ελλάδα και το Κολοκυθακι*. Περφόρμανς.
- Χαβιαρά, Ηώ. 2013. *Καναπές*. Εν εξελίξει μινιατούρα καναπέ από φέτα.
- . 2014. *Threatening equal opportunities*. Διάλεξη-περφόρμανς.
- . 2015b. *Archaeo-stress*. Stressballs.
- Χαραλαμπίδης, Βασίλης. 2017. *Διάλεξη-περφόρμανς στο πλαίσιο της περφόρμανς Voice-o-graph* (Πάνος Χαραλάμπους 2017).
- Χαραλάμπους, Πάνος. 2017. *Voice-o-graph*. Οπτικοακουστική περφόρμανς (Συμμετοχή: Άγγελος Κραλλής, Παναγιώτης Πανόπουλος, Βασίλης Χαραλαμπίδης).
- Χατζηπροκοπίου, Μάριος. 2014. *Poustia kai ololygmos: Εκλογαί από τα απόκρυφα τραγούδια του ελληνικού λαού*. Διάλεξη περφόρμανς.
- Χουσιάδα, Άννα. 2019. *Ένα πιάτο και μια ιστορία*. Καλλιτεχνική έρευνα και συμμετοχική περφόρμανς.
- Adžievski, Tome. 2012. *Spomenik na radnatite borci za Makedonija* [Μνημείο στους πεσόντες πολεμιστές της Μακεδονίας]. Μάρμαρο, μπρούντζος. Δήμος Κέντρου Σκοπίων.
- Alÿs, Francis. 2015. *The Green Line*. Βιντεοσκοπημένη περφόρμανς, ηχογραφημένες συνομιλίες.
- Araeen, Rasheed. 2017. *Shamiyaana—Food for Thought: Thought for Change*. Στέγαστρα, κουζίνα, σερβίρισμα φαγητού. documenta 14.

- Arbit City Group. 2014. *Τρυφηλός πορθητής*. Εγκατάσταση (αρχιτεκτονικές μακέτες, ψηφιακές εκτυπώσεις).
- Bekir, Toma Tomai Dema. 2006. *Spomenik na Ćerĝ Kastrioti Skenderbeg* [Μνημείο στον Γεώργιο Καστριώτη Σκεντέρμπεη]. Μάρμαρο, μπρούντζος.
- Bekiri, Ljindita. 2012. *Pjeter Bogdani*. Μπρούντζος, μάρμαρο. Δήμος Κέντρου Σκοπίων.
- Belmore, Rebecca. 2017. *Biinjiya'ing Onji*. Μάρμαρο.
- Birell, Ross. 2017. *The Athens–Kassel Ride: The Transit of Hermes*. Διαδρομή από την Αθήνα στο Κάσελ με τέσσερις αναβάτες και πέντε άλογα.
- Cvetkovski, Ladislav. 2018. *Idninata ne e ajvar!!!* [Το μέλλον δεν είναι άβαρ!!!] Αφίσα, ανάρτηση στο facebook. <https://www.facebook.com/ladislav.cvetkovski/posts/10218397837203715>.
- Dimitrova, Iskra. 2019. *Tragi* [Ιχνη]. Εγκατάσταση: εκτυπώσεις σε φωτογραφικό χαρτί, κάρβουνο στον τοίχο, φωτοτυπίες, έγγραφα, πλυντήριο.
- Deskova, Ana Ivanovska, Jovan Ivanovski και Vladimir Deskov. 2018. *Zagrozeni vidovi* [Επαπειλούμενα είδη]. Εγκατάσταση (αρχιτεκτονικές μακέτες και αφίσες πλότερ).
- Documena. 2017. *Queer Indigenous Catwalk!* Βιντεοσκοπημένη περφόρμανς. <https://www.youtube.com/watch?v=PnNZ6sKTAA4>.
- Domestic Godless, The. 2017. *Invasive Species*. Γαστρονομική δράση.
- Durgutovski, Ivan T. 2018. *Ecstasy of Evropa*. Βίντεο, 1:52.
- Filipovski, Dimitar. 2009. *Skulptura „Šmizla“* [Κακομαθημένη/κουτσομπόλα]. Μπρούντζος.
- Ivanoska, Hristina. 2005-2008. *Naming the bridge*. Βίντεο, έντυπο.
- . 2007. *Stone soup*. Συμμετοχική δράση.
- Ivanoski-Karadare, Aleksandar. 2009. *Dve devojki* [Δύο κορίτσια]. Μπρούντζος.
- Ivanovski, Dejan, και Filip Jovanovski. 2018. *#Osloboduvanje #Povrzuvanje #Pročistuvanje #Reprogramiranje*. Αρχιτεκτονική μακέτα, έρευνα.
- Jakimovska, Jana. 2019. *Heroini na našeto vreme* [Ηρωίδες της εποχής μας]. Ακρυλικό σε καμβά, εγκατάσταση.
- Jovanovik, Gjorgje. 2015. *Sea Statues*. Φωτογραφικό δίπτυχο, ψηφιακή εκτύπωση.
- Jovanovski, Filip. 2017-2018. *Koga zgradite bi zboruvale* [Αν τα κτίρια μπορούσαν να μιλήσουν]. Συμμετοχική περφόρμανς. FRU.
- Khan-Dossos, Navine G. 2015. *Φαντάσου ένα φοινικόδεντρο*. Τοιχογραφία, περφόρμανς. Μουσείο Μπενάκη Ισλαμικής Τέχνης.
- Korunovski, Angel. 2012. *Spomenik na osnovačite na VMRO* [Ιδρυτές της ΕΜΕΟ]. Μπρούντζος, μάρμαρο. Δήμος Κέντρου Σκοπίων.
- Kovacevska, Verica. 2015-2018. *From the family album*. Ευρεθέν αντικείμενο, διαφάνειες.
- . 2017. *The House We Grew Up In*. Οπτικοακουστική εγκατάσταση.
- Manifesto, Space, και Αντιγόνη Τσαγκαροπούλου. 2018. *Καλή Επιτυχία, Μακεδονία*.
- . 2019. Περφόρμανς. *Η Ποίηση META*, Queer inc.
- Mater, Ahmed. χ.χ. 'Stories-A Prayer for Mecca'. Ahmed Mater. Ημερομηνία πρόσβασης 6 Δεκεμβρίου 2020. <https://www.ahmedmater.com/stories>.
- Mehmeti, Shqipe στο Ivanovski, Ivan. 2016. *Indoktrinacija* [Δογματισμός]. Συμμετοχική τοιχογραφία.
- Mijalković, Milan, και Sergej Nikoljski. 2013. *Sodom and Gomorrah* [Σόδομα και Γόμορρα]. Μπετόν.
- Miloševski, Slobodan. 2012. *Spomenik na Prezidiumot na ASNOM* [Μνημείο του προεδρείου της ΑΣΛΑΜ]. Μάρμαρο, μπρούντζος. Δήμος Κέντρου Σκοπίων.
- Mitričovski, Boro. 1970. *Spomenik na ženata-borec* [Μνημείο στη Γυναίκα Αγωνίστρια]. Μάρμαρο.

- Most Mechanics are Crooks. 2019. *Η τέχνη συμφιλιώνει τους λαούς!* Ψηφιακή εικόνα, ανάρτηση στο facebook. <https://www.facebook.com/mostmechanicsarecrooks/posts/258791531719994>.
- Mukaetov, Kiril. 2011. *Spomenik na Makedonskite braniteli* [Μνημείο Μακεδόνων υπερασπιστών]. Μάρμαρο, μπρούντζος. Δήμος Κέντρου Σκοπίων.
- OPA. 2012a. *Keep calm and eat chocolate*. Τρία αντικείμενα.
- . 2012b. *Solution*. Ψηφιακή εκτύπωση σε διαφημιστική πινακίδα.
- . 2019. *Za ona li se borevme?! [Γι' αυτό εδώ παλέψαμε;!]*. Άσπρο σπρέι σε άσπρο τοίχο.
- Pronja, Remijon. 2016. *An die freude - Nushid alFarah* [Ωδή στη Χαρά]. Βίντεο, 3:08.
- Queerωες. 2016. *Ο Πούστης Λαός*. Μουσικό άλμπουμ 10 κομματιών. <https://fytini.bandcamp.com/album/--13>.
- Raspeani Skorjani και Plostad Sloboda. 2010. *'Ona se budi'* [«Εκείνη ξύπνησε»]. Βιντεοσκοπημένη περφόρμανς, 2'24". <https://www.youtube.com/watch?v=GiQql7CHZZM>.
- Serafimovski, Daniel. 2016. *Between two Sides (illegal construction)*. Κατασκευή με τσιμεντόλιθους.
- Smaragda, Lia. 2016. #33: *Βύρωνος Πανελλήνια Αυτόχθονη Κουηροσύνη*. Βίντεο, 3:09. 34 exercises of Eleftheria, Δοκούμενα. <https://www.youtube.com/watch?v=ZzTZw7iPhKI>.
- . 2019. *Durexional: the befriending of enemies through food and the coordination of the digestive system*. Arch Queer Performance Lab.
- Softic, Adnan. 2018. *Bigger Than Life*. Documentary, Short.
- Stanojković, Saso. 2014. *Let them Eat Monuments*. Συμμετοχικό πρότζεκτ, σοκολάτα.
- . 2016-2018. *Petition*. Έξι εκτυπωμένες αιτήσεις – επιστολές σε Α4.
- . 2017. *Što stanuva od šarenata revolucija?* [Τι έχει απομείνει από την Πολύχρωμη επανάσταση;] Βίντεο και εγκατάσταση.
- Stefani, Eva, δ/ντης. 2001. *Akropolis*. Documentary. Greek Film Centre (GFC), Inkas Film & T.V. Productions, MEDIA Programme of the European Union.
- Stefanovska, Valentina. 2011. *Voin na konj - Aleksandar Veliki* [Εφιππος Πολεμιστής - Μέγας Αλέξανδρος]. Σιντριβάνι, τσιμέντο, μπρούτζινα γλυπτά.
- . 2012a. *Fontana Majki na Makedonija - Olimpija* [Σιντριβάνι μητέρες της Μακεδονίας - Ολυμπία]. Σύμπλεγμα γλυπτών, σιντριβάνι, μπρούντζος, μάρμαρο.
- . 2012b. *Voin - Filip II* [Πολεμιστής - Φίλιππος ΙΙ]. Μπρούντζος, μάρμαρο.
- Stravinsky, Igor. 1964. *Φανφάρα για μια νέα αίθουσα*. Μουσική σύνθεση για δύο τρομπέτες.
- Tarkovsky, Andrei, δ/ντης. 1980. *Stalker*. Drama, Sci-Fi. Mosfilm, Vtoroe Tvorcheskoe Obedinenie.
- Thanatos, Athanasios, Clitus Clitoris, και Eggs and legs. 2018. Περφόρμανς. Glam Slam.
- Toševski, Igor. 2004. *Slobodni Teritorii* [Ελεύθερες Περιοχές]. Σειρά εγκαταστάσεων στον δημόσιο χώρο.
- . 2009. *Slobodna teritorija - Žolt krst* [Ελεύθερη περιοχή - Κίτρινος σταυρός]. Σειρά εγκαταστάσεων στον δημόσιο χώρο.
- . 2012. *Napred Kon Minatoto* [Εμπρός Στο Παρελθόν]. Ψηφιακή εκτύπωση.
- Tromokratisch, Kängela. 2019. *Αι Μωρή!* Μουσικό βίντεο, 4:18. <https://www.youtube.com/watch?v=P84PjTL9nb8>.
- , και Κατερίνα Παρασκευά. 2021. Φωτογραφία για την αφίσα της έκθεσης «200 χρόνια ασφυξία».
- Tsumas, Than. 2015. *Για ένα πιάτο φαλλόσουπα*. Βίντεο, 4:51. <https://www.youtube.com/watch?v=HSET7oitlr0>.
- Uzunovski, Nikola. 2018. *Solar kitchen*. Ηλιακή κουζίνα, φαγητό, εργαστήριο.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Αγγελίδου, Αλίκη. 2011. «Κάνοντας επιτόπια έρευνα στους 'γείτονες': η πολιτική της εμπιστοσύνης στην εθνογραφία της μετασοσιαλιστικής Βουλγαρίας». Στο *Όψεις ανθρωπολογικής έρευνας Πολιτισμός, ιστορία, αναπαραστάσεις*, 315–41. Αθήνα: Πατάκης.
- . 2023. «Το κόκκινο αστέρι και ο κόκκινος σταυρός: τελετουργία και οικονομία της αγοράς στη μετασοσιαλιστική Βουλγαρία». Στο *Ανθρωπολογικές αναζητήσεις στην Ελλάδα του 21ου αιώνα. Τόμος προς τιμήν της Δήμητρας Γκέφου-Μαδιανού*, επιμέλεια Αλίκη Αγγελίδου και Ράνια Αστρινάκη, 354–56. Αθήνα: Πατάκης.
- Αγγελίδου, Αλίκη, και Ράνια Αστρινάκη. 2023. «Εισαγωγή». Στο *Ανθρωπολογικές Αναθεωρήσεις στην Ελλάδα του 21ου αιώνα*, επιμέλεια Αλίκη Αγγελίδου και Ράνια Αστρινάκη, 29–74. Ανθρωπολογικοί ορίζοντες. Αθήνα: Πατάκης.
- Αγγελόπουλος, Αθανάσιος. 1976. «Το Οικουμενικό Πατριαρχείο έναντι των εμπεριστατών επαρχιών του κατά τον Μακεδονικόν Αγώνα». *Μακεδονικά* 16 (1): 24. <https://doi.org/10.12681/makedonika.632>.
- Αθανασίου, Αθηνά. 2005. «Οι λόγοι της 'μαντίλας': Φύλο, σεξουαλικότητα, έθνος και η μεταφορά της 'άλλης γυναίκας'». *Το Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών*, 2005.
- . 2006. *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*. Επιμέλεια Αθηνά Αθανασίου. Αθήνα: Νήσος.
- . 2007. *Ζωή στο όριο. Δοκίμια για το σώμα, το φύλο και τη βιοπολιτική*. Αθήνα: Εκκρεμές.
- . 2010. «Το Μαύρο στην Πλατεία: Χαρτογραφώντας την Απαγορευμένη Μνήμη». Στο *Αμφισβητούμενοι Χώροι στην Πόλη*, επιμέλεια Κώστας Γιαννακόπουλος και Γιάννης Γιαννιτσιώτης, 227–66. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- . 2011. «Επιτελέσεις της τρωτότητας και του κοινωνικού τραύματος». Στο *Βιοκοινωνικότητες - θεωρήσεις στην ανθρωπολογία της υγείας*, 14–88. Αθήνα: Νήσος.
- . 2012. *Η κρίση ως «κατάσταση έκτακτης ανάγκης»*. Κριτικές και αντιστάσεις. Αθήνα: Σαββάλας.
- . 2023. «Κρίση, κριτική και η 'τοποθετημένη γνώση' της κοινωνικής ανθρωπολογίας. Αναπροσανατολίζοντας τις πολιτισμικές γεωγραφίες». Στο *Ανθρωπολογικές αναζητήσεις στην Ελλάδα του 21ου αιώνα. Τόμος προς τιμήν της Δήμητρας Γκέφου-Μαδιανού*, επιμέλεια Αλίκη Αγγελίδου και Ράνια Αστρινάκη, 202–21. Αθήνα: Πατάκης.
- Αθανασίου, Αθηνά, και Δημήτρης Παπανικολάου. 2020. «Πες το όνομά της: η κουήρ μνήμη ως κριτική του παρόντος». Στο *Κουήρ Πολιτική / Δημόσια Μνήμη*, επιμέλεια Αθηνά Αθανασίου, 9–27. Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ. <https://rosalux.gr/publication/kouir-politiki-dimosia-mnimi/>.
- Αίσωπος, Γιάννης, και Γιώργος Σημαιοφορίδης, επιμ. 2001. *Η σύγχρονη (Ελληνική) πόλη*. Metapolis.
- Αμπατζιέβα-Ντιμίτροβα, Σόνια. 1977. «Εισαγωγή». Στο *Σύγχρονη Γιουγκοσλαβική Τέχνη*. *Contemporary Yugoslavian Art*, Εθνική Πινακοθήκη, 7–14. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών.
- Αμυγδάλου, Καλλιόπη, Ευάγγελος Κυριακίδης, Dane Taleski, Agon Demjaha, και Τάσος Τέλλογλου. 2017. «'Σκόπια 2014' στην Πρώην Γιουγκοσλαβική Δημοκρατία της Μακεδονίας». Debate παρουσιάστηκε στο Ελληνικό Ίδρυμα Ευρωπαϊκής και Εξωτερικής Πολιτικής (ΕΛΙΑΜΕΠ), Τα άγνωστα Βαλκάνια, Αθήνα, Ιούνιος 2. <https://www.blod.gr/lectures/to-programma-skopia-2014-stin-proin-giougkoslabiki-dimokratia-tis-makedonias-debate/>.

- Αναγνωστόπουλος, Αθανάσιος, και ΦΥΤΑ, επιμ. 2017. *The Black Book of FYTA. Η Μαύρη Βίβλος Των ΦΥΤΑ*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Ανεστάκος, Ανέστης. 2018. «Συζητώντας για το 'κίνημα των πλατειών': Ερωτήματα για τη θεωρία των κοινωνικών κινήματων». Στο *Ερευνητικές Διαδρομές στις Κοινωνικές Επιστήμες Θεωρητικές-Μεθοδολογικές Συμβολές και Μελέτες Περίπτωσης*, επιμέλεια Γιάννης Ζαϊμάκης, 351–70. Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, Εργαστήριο Κοινωνικής Ανάλυσης και Εφαρμοσμένης Κοινωνικής Έρευνας. sociology.soc.uoc.gr/ekaeke/wp-content/uploads/2018/04/zaimakis_web2.pdf.
- Αντωνόπουλος, Θωδωρής. 2004. «Out & Proud - Gay Pride Day '04». Ιούλιος 2004. <https://www.10percent.gr/old/issues/200406/08.html>.
- Αντωνοπούλου, Ζέτα, επιμ. 2003. *Τα γλυπτά της Αθήνας: υπαίθρια γλυπτική 1834 - 2004*. 1η έκδοση. Αθήνα: Ποταμός.
- Αργύρης, Χρήστος. 2015. «Yes, master chef! Όταν ο Τσελεμεντές δίδασκε στις Ελληνίδες μπεσαμέλ και αφοσίωση». news 24 7. 20 Δεκεμβρίου 2015. <https://www.news247.gr/weekend-edition/yes-master-chef-otan-o-tselementes-didaske-stis-ellinides-mpesamel-kai-afosiosi.6393535.html>.
- Βαΐου, Ντίνα, και Κωστής Χατζημιχάλης. 2012. *Ο χώρος στην αριστερή σκέψη*. Ινστιτούτο Νίκος Πουλαντζάς, Νήσος. Αθήνα.
- Βαλέτας, Κώστας, επιμ. χ.χ. *Ανθολογία διηγήματος Γιουγκοσλαβικής Μακεδονίας*. Αθήνα: Αίμος.
- Βαλλάτος, Φώτης. 2011. «206' με τον Ιάσωνα Τσάκωνα». Lifo. 19 Ιανουαρίου 2011. <https://www.lifo.gr/prosopa/synenteyjeis/206-me-ton-iasona-tsakona>.
- Βαμβακάς, Βασίλης, και Παναγής Παναγιωτόπουλος, επιμ. 2014. *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80 (σκληρόδετη έκδοση)*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Βαρώτσος, Κώστας. 2019. Κώστας Βαρώτσος: «Η Ζορμπά; Σαν ένα UFO να προσγειώνεται στο υπουργείο Πολιτισμού». Protothema. <https://www.protothema.gr/politics/article/874002/kostas-varotsos-h-zorba-san-ena-ufo-na-prosgeionetai-sto-upourgeio-politismou/AMP/>.
- Βασιλειάδης, Βασίλης. 2022. «'Η προσέγγιση των λαών' – Τα Βαλκάνια στα λογοτεχνικά περιοδικά της Μεταπολίτευσης (1974-1981)». Στο *Ελληνισμός και Βαλκάνια – αμφίδρομες σχέσεις: γλώσσα, ιστορία, λογοτεχνία, πολιτισμός (1453-2019)*, Β':41–53. Κομοτηνή: Παρατηρητής της Θράκης.
- Βερβενιώτη, Τασούλα. 2005. «Περί 'παιδομαζώματος' και 'παιδοφυλάγματος' ο Λόγος ή τα παιδιά στη δίνη της εμφύλιας διαμάχης». Στο *Το όπλο παρά πόδα. Οι πολιτικοί πρόσφυγες του ελληνικού εμφυλίου πολέμου στην Ανατολική Ευρώπη*, 101–23. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας.
- . 2012. «Εισήγηση Τασούλας Βερβενιώτη στη διημερίδα ΑΣΚΙ-ΕΜΙΑΝ. Τα παιδιά του εμφυλίου με το 'πλούσιο' αρχαιακό υλικό». Εταιρεία Μελέτης της Ιστορίας της Αριστερής Νεολαίας (ΕΜΙΑΝ). 11 Οκτωβρίου 2012. <http://www.emian.gr/2012/10/tasoulavervenioti/>.
- Βέττας, Νίκος, επιμ. 2015. «Το αποτύπωμα της διοργάνωσης των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004 στην ελληνική οικονομία». Ίδρυμα Οικονομικών και Βιομηχανικών Ερευνών. http://iobe.gr/docs/research/RES_05_F_15012015_REP.pdf.
- Γερασίμου, Μαριάννα. 2013. *Η οθωμανική μαγειρική. 99 παλατιανές συνταγές προσαρμοσμένες στη σύγχρονη κουζίνα*. Αθήνα: Ποταμός.
- Γερογιάννη, Ειρήνη. 2019. *Η περφόρμανς στην Ελλάδα, 1968-1986*. Α έκδοση: Νοέμβριος 2019. Αθήνα: futura.
- Γιακουμάκη, Βασιλική. 2006. «Περί (δια)τροφής και εθνικής ταυτότητας: Οι διαστάσεις μιας νέας 'πολιτισμικής ποικιλότητας' στη σημερινή Ελλάδα». Στο *Περιπέτειες της*

- ετερότητας: η παραγωγή της πολιτισμικής διαφοράς στη σημερινή Ελλάδα, επιμέλεια Ευθύμης Παπαταξιάρχης, 105–38. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Γιακουμάκη, Νάγια. 2022. *Τέχνη Στο Δημόσιο Χώρο: Το Βρετανικό Παράδειγμα*. Art Matters. <https://open.spotify.com/episode/3R5PU1oSk3MCVHpoBuKfEh>.
- Γιαλούρη, Ελεάνα. 2010. «Η Δυναμική των Μνημείων». Στο *Αμφισβητούμενοι Χώροι στην Πόλη*, επιμέλεια Κώστας Γιαννακόπουλος και Γιάννης Γιαννιτσιώτης, 349–80. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- . 2012. «Εισαγωγή. Οι περιπέτειες των πραγμάτων στην ανθρωπολογία». Στο *Υλικός πολιτισμός. Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, 12–74. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- . 2015. «Αρχαιολογία, Ανθρωπολογία και Σύγχρονη Τέχνη». *Archaeology Anthropology Art* (blog). Ιανουάριος 2015. <https://archanthart.wixsite.com/archanthart>.
- . 2023. «Από την πολιτισμική κριτική στην 'πολυτροπικότητα': αναζητήσεις και προοπτικές στην ανθρωπολογική έρευνα». Στο *Ανθρωπολογικές Αναθεωρήσεις στην Ελλάδα του 21ου αιώνα*, επιμέλεια Αλίκη Αγγελίδου και Ράνια Αστρινάκη, 241–61. Ανθρωπολογικοί ορίζοντες. Αθήνα: Πατάκης.
- Γιαννακόπουλος, Κώστας. 2010. «Ένα κενό μέσα στην πόλη: Χώρος, διαφορά και ουτοπία στον Κεραμεικό και το Γκάζι». Στο *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη*, επιμέλεια Κώστας Γιαννακόπουλος και Γιάννης Γιαννιτσιώτης, Αλεξάνδρεια, 11–57. Αθήνα.
- Γιαννακόπουλος, Κώστας, και Γιάννης Γιαννιτσιώτης. 2010. «Εισαγωγή: Εξουσία, αντίσταση και χωρικές υλικότητες». Στο *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη*, επιμέλεια Κώστας Γιαννακόπουλος και Γιάννης Γιαννιτσιώτης, Αλεξάνδρεια, 11–57. Αθήνα.
- Γιαννιτσιώτης, Γιάννης. 2004. «Αστικός χώρος και εθνική αυτοπαρουσίαση». Στο *Αθήνα, πόλη των Ολυμπιακών Αγώνων 1896-1914*, επιμέλεια Χριστίνα Κουλούρη, 237–95. Αθήνα: Διεθνής Ολυμπιακή Ακαδημία.
- . 2010. «Ο Άρης Βελουχιώτης επιστρέφει στη Λαμία: Χωρικές διαμάχες γύρω από έναν μνημονικό τόπο». Στο *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη*, επιμέλεια Κώστας Γιαννακόπουλος και Γιάννης Γιαννιτσιώτης, Αλεξάνδρεια, 277–314. Αθήνα.
- Γιούσεφ, Κλεοπάτρα. 2022. «Ακτιβίστριες και δημιουργικές γυναικείες φωνές μετά το κίνημα της πλατείας Ταχρίρ στην Αίγυπτο». *Culture-Borders-Gender/Studies* 1 (Νοέμβριος): 11–27.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δήμητρα. 2011. «Εισαγωγή: η ανθρωπολογική έρευνα μετά την πολιτισμική κριτική». Στο *Όψεις ανθρωπολογικής έρευνας Πολιτισμός, ιστορία, αναπαραστάσεις*, επιμέλεια Δήμητρα Γκέφου-Μαδιανού, 15–57. Αθήνα: Πατάκης.
- Γουργουρής, Στάθης. 2007. *Έθνος-όνειρο: διαφωτισμός κι θέσμιση της σύγχρονης Ελλάδας*. Αθήνα: Κριτική.
- Γρηγοριάδου, Σοφία. 2022. «Μπεςαμέλ: Μεταξύ τέχνης και ανθρωπολογίας στην Αθήνα και τα Σκόπια». *Culture-Borders-Gender/Studies* 1 (Νοέμβριος): 41–56.
- Δαλάκογλου, Δημήτρης. 2021. «Η εσχατιά της Ευρώπης. Αλληλεγγύη και διεθνισμός ενάντια στην ασφαλειοποίηση, τη φυλετικοποίηση και την ξενοφοβία». Παρουσιάστηκε στο Πολιτικές ταυτότητες III: Η σύγκρουση των πολιτισμών στο τέλος της ιστορίας, Athens, 21 Φεβρουαρίου. <https://www.youtube.com/watch?v=xOMizCyPEO8&list=PLQBrVH5UR8zJAzOOOLtZmf0mxahpYXqUK&index=24>.
- Δαραδήμος, Χαράλαμπος. 2004. «Όταν... ο ήλιος δύει': Μια κριτική ματιά στην περιβόητη έκθεση 'OUTLOOK' της 'Πολιτιστικής Ολυμπιάδας'». *ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ* (blog). 25 Ιανουαρίου 2004. <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=2145121>.
- Δασκαλοθανάσης, Νίκος. 2004. *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*. Αθήνα: Άγρα.

- Δελεβέγκος, Δημήτρης. 2016. «Το μεγάλο rebound της Λεωφόρου Συγγρού». Capital.gr. 8 Νοέμβριος 2016. <https://www.capital.gr/agora-akiniton/3167957/to-megalo-rebound-tis-leoforou-suggrou/>.
- Δελλαδέτσιμας, Παύλος-Μαρίνος. 2015. «Ολυμπιακοί Αγώνες και ολυμπιακές εγκαταστάσεις». *Athens Social Atlas* (blog). 2015. <https://www.athenssocialatlas.gr/άρθρο/ολυμπιακοί-αγώνες-και-ολυμπιακές-εγκ/>.
- Δερβενιώτης, Σπύρος. 2011. «Η πολιτικότατη Α-πολιτική των Atenistas». *Derveniotis's Weblog* (blog). 1 Νοεμβρίου 2011. <https://derveniotis.wordpress.com/2011/01/11/η-πολιτικότατη-α-πολιτική-των-atenistas/>.
- Δημητρακάκη, Αντζελα. 2013. *Τέχνη και παγκοσμιοποίηση. Από το μεταμοντέρνο σημείο στη βιοπολιτική αρένα*. Αθήνα: Εστία.
- «ελληνισμός». χ.χ. Στο *Πύλη για την ελληνική γλώσσα*. Ημερομηνία πρόσβασης 2 Ιουνίου 2023. https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/search.html?lq=ελληνισμός.
- Επίκουρος. 2012. *Η νέα ελληνική κουζίνα: περί της ελληνικότητας του μουςακά, της γαστρονομικής μας ταυτότητας και της ανανέωσής της*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Ζευκιλή, Δέσποινα. 2015. «Μπιενάλε Αθήνας, ένας θεσμός under construction». *Athinorama.gr*. 2015. https://www.athinorama.gr/plus/2508067/mpienale_athinas_enas_thesmos_under_construction/.
- . 2017. «documenta14: μαθαίνοντας σε χρόνο αόριστο». *αθηνόραμα.gr*, 10 Οκτωβρίου 2017. http://web.archive.org/web/20171201231703/http://www.athinorama.gr/cityvibe/article/documenta14_mathainontas_se_xrono_aoristo_-2516938.html.
- . 2021. «2000-2020: 20 σταθμοί στην εικαστική Αθήνα και 20 αξέχαστες εκθέσεις». *Αθηνόραμα*. 9 Ιανουαρίου 2021. https://www.athinorama.gr/texnes/2546102/2000_2020_20_stathmoi_stin_eikastiki_athina_kai_20_aksexastes_ektheseis/.
- Ζήκα, Φαίη. 2007. «Προς μια πολυαισθητηριακή αισθητική». *Cogito*, Ιούλιος 2007.
- . 2018. *Απορία τέχνες και σκέψεις κατεργάζεται: φιλοσοφικές έρευνες στη σύγχρονη τέχνη*. Αθήνα: Άγρα.
- Θεοχαροπούλου, Ιωάννα. 2022. *Χτίστες, Νοικοκυρές Και η Οικοδόμηση Της Σύγχρονης Αθήνας*. Αθήνα: Ίδρυμα Ωνάση.
- Ιερόπουλος, Φίλ. 2019. «Το πολιτικό drag της Zackie Oh!» *Φεμινιστικά*, τχ. 2: 269–71.
- Ιωαννίδου, Αλεξάνδρα. 2022. «Δραπετεύοντας από τη φυλακή των ρόλων». 2022. <https://www.kathimerini.gr/culture/561626338/drapeteyontas-apo-ti-fylaki-ton-rolon-k/>.
- Καλαντζής, Κωστής. 2015. «Από την 'Παιδικότητα' στην 'Αντίσταση': Κοσμολογία και Κοινωνικό Φαντασιακό εντός 'Κρίσης'». Στο *Μεταπολίτευση: Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, επιμέλεια Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, και Κωστής Κορνέτης, 367–92. Αθήνα: Νεφέλη.
- Καντσά, Βενετία. 2010. «Περπατώντας αγκαλιασμένες στους δρόμους της Αθήνας: Ομόφυλες σεξουαλικότητες και αστικός χώρος». Στο *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη. Χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού*, 195–225. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- Καραθανάσης, Πανσανίας. 2010. «Οι τοίχοι της πόλης ως «αμφισβητούμενοι χώροι»: Αισθητική και αστικό τοπίο στην Αθήνα». Στο *Αμφισβητούμενοι Χώροι στην Πόλη*, επιμέλεια Κώστας Γιαννακόπουλος και Γιάννης Γιαννιτσιώτης, 314–48. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

- . 2018. *Εξευγενισμός (gentrification), Γκραφίτι και Τέχνη του δρόμου: Σχέσεις και αντιθέσεις στη δημόσια σφαίρα του αστικού φαντασιακού (Gentrification, Graffiti and Street Art: Relations and contradictions in the public sphere of the urban imaginary)*. Επιμέλεια Ελεάνα Γιαλούρη, Απόστολος Λαμπρόπουλος, και Ελπίδα Ρίκου. Αξία. Αθήνα: Νήσος.
- Καρακασίδου, Αναστασία. 2000. *Μακεδονικές ιστορίες και πάθη 1870-1990*. Ανθρώπων άσπετα. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Καρπόζηλος, Κωστής, και Δημήτρης Χριστόπουλος. 2018. *10+1 ερωτήσεις και απαντήσεις για το μακεδονικό*. Δεύτερη έκδοση. Αθήνα: Polis.
- Καυταντζόγλου, Ρωξάνη. 2001. *Στη Σκιά του Ιερού Βράχου. Τόπος και Μνήμη στα Αναφιώτικα*. Ελληνικά Γράμματα. Αθήνα.
- Κιτρομηλίδης, Πασχάλης. 2003. «Το εθνικό ζήτημα στα Βαλκάνια». Στο *Εθνική ταυτότητα και εθνικισμός στη νεότερη Ελλάδα*, επιμέλεια Θάνος Βερέμης, 107, 109. Αθήνα: MIET.
- Κλαδής, Άγγελος. 2019. «Ρωτήσαμε ένα Δεινόσαυρο, έναν Κόκορα, ένα Γαϊδούρι και έναν Ιπποπόταμο γιατί οι περισσότεροι μηχανικοί είναι απατεώνες». Athinorama.gr. 2019. https://www.athinorama.gr/texnes/2534279/rotisame_ena_deinosauro_enan_kokora_e_na_gaidouri_kai_enan_ippopotamo_giati_oi_perissoteroi_mixanikoi_einai_apateones/
- Κλετνίκοφ, Ευθύμιος. 1999. *Νοτιοσλάβοι ποιητές μπροστά σε βυζαντινές τοιχογραφίες*. Μετάφραση Ειρήνη Σπανουδάκη. Λάρισα: Έλλα.
- Κόνεσκι, Μπλάζε. 2020. «Συναξάρια». Μετάφραση Γιάννης Παλαβός. *Χάρτης*;, 2020. <https://www.hartismag.gr/hartis-18/metafrash/synaxaria>.
- . *χ.χ. Η κεντήστρα*. Μετάφραση Βασίλης Καρατζάς. Αθήνα: Αίμος.
- Κοντοβά, Μαρία. 2014. «Ελλάδα και Βαλκάνια στα ελληνικά σχολικά βιβλία Ιστορίας της περιόδου 1967-2007». Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη: Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.
- Κουλούρη, Χριστίνα. 1988. *Ιστορία και Γεωγραφία στα ελληνικά σχολεία (1834-1914). Γνωστικό αντικείμενο και ιδεολογικές προεκτάσεις. Ανθολόγιο κειμένων - Βιβλιογραφία σχολικών εγχειριδίων*. Αθήνα: Ιστορικό αρχείο ελληνικής νεολαίας, Γενική γραμματεία νέας γενιάς.
- . 2008. «Οι αντίθετοι μύθοι μιας κοινής ιστορίας». Ειδήσεις - νέα - Το Βήμα Online. 24 Νοεμβρίου 2008. <https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/oi-antithetoi-mythoi-mias-koinis-istorias/>.
- . 2017. «Χριστίνα Κουλούρη: 'Η σχολική Ιστορία ακολουθεί μια πορεία εσωστρεφής'». *Το βήμα*, 4 Μαρτίου 2017. <https://www.tovima.gr/2017/03/04/culture/xristina-koyloyri-i-sxoliki-istoria-akoloythei-mia-poreia-eswstrefi/>.
- . 2020. *Φουστανέλες και χλαμύδες: ιστορική μνήμη και εθνική ταυτότητα 1821-1930*. Πρώτη έκδοση: Οκτώβριος 2020. Νεότερη και σύγχρονη ιστορία. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Κούρος, Πάνος, και Ελπίδα Καραμπά, επιμ. 2012. *Archive public: επιτελέσεις αρχείων στη δημόσια τέχνη, τοπικές παρεμβάσεις*. Πάτρα: Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Πανεπιστήμιο Πατρών, Εκδόσεις Τέχνης Κύβος.
- Κουτρολίκου, Πέννυ. 2015. «Τακτικές διακυβέρνησης διαπλεκόμενων κρίσεων στο κέντρο της Αθήνας». Στο *Urban Conflicts*, επιμέλεια Κώστας Αθανασίου, Ελένη Βασδέκη, Ελίνα Καπετανάκη, Μαρία Καραγιάννη, Ματίνα Καψάλη, Βάσω Μακρυγιάννη, Φωτεινή Μάμαλη, Ορέστης Πάγκαλος, και Χάρης Τσαβδάρογλου, 115–28. Θεσσαλονίκη: Εργαστήριο Συναντήσεις και συγκρούσεις στην πόλη.

- Κρατίδου, Σοφία. 2021. «Ήρωες και προδότες: η κατασκευή αρρενωποτήτων μέσα από το 'Μακεδονικό ζήτημα'». Στο *Έθνος και φύλο σε κρίση. Αρρενωπότητες στο προσκήνιο*, επιμέλεια Αλεξάνδρα Χαλκιά, 129–50. Αθήνα: Futura.
- Κρεμμυδάς, Βασίλης. 1992. «Υποδοχή των ευρωπαϊκών ιδεών από τον ελληνισμό στο τέλος της Τουρκοκρατίας». *Ο Πολίτης*, 1992.
- Κρητικός, Χρήστος. 2020. «Self-righteous nostalgias for neo-autochthones». F.a.R radio player. <https://www.3137.gr/far-radio-player/>.
- Κωνσταντίνου-Καρνιάρης, Ηλίας. 2015. «Αίσχος! Πέντε Ακραίες Προτάσεις για την Ακρόπολη». Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών. <https://issuu.com/eliaskarniaris/docs/esxosweb/1>.
- Κωστόπουλος, Τάσος. 2008. *Η απαγορευμένη γλώσσα: κρατική καταστολή των σλαβικών διαλέκτων στην ελληνική Μακεδονία*. Θεσσαλονίκη: Βιβλιόραμα.
- . 2009. «'Η Μακεδονία κάτω από το ζυγό της ελληνικής κεφαλαιοκρατίας'. Ένα ρεπορτάζ του Ριζοσπάστη στις σλαβόφωνες περιοχές (1933).» *Αρχειοτάξιο* 11: 6–36.
- Λεδάκη, Ευαγγελία. 2014. «Πυρετός του αρχαίου». *Αναγνώσεις* (blog). 16 Ιούνιος 2014. https://avgi-anagnoseis.blogspot.com/2014/06/blog-post_2441.html.
- Λεδάκη, Ευαγγελία, Ντιάνα Μάνεση, και Άλκηστη Ευθυμίου. χ.χ. «Ποια είναι τα χαρακτηριστικά και ποιες οι προκλήσεις της εγχώριας queer σκηνής». Αθηνόραμα. Ημερομηνία πρόσβασης 31 Μαΐου 2023. <https://old.athinorama.gr/specials/queer/article.aspx?id=2526736>.
- Λεοντή, Άρτεμις. 1998. *Τοπογραφίες του ελληνισμού: χαρτογραφώντας την πατρίδα*. Πολιτισμική Θεωρία-Κριτική. Αθήνα: Εκδόσεις Σκρίπτα.
- Λιάκος, Αντώνης. 2023. «Τί μπορεί να σημαίνει προοδευτική πολιτική του πολιτισμού σήμερα»; *iEidiseis*. 29 Μαρτίου 2023. <https://www.ieidiseis.gr/opinions/191169/antonis-liakos-ti-borei-na-simainei-proodeftiki-politiki-tou-politismoy-simera>.
- Λυκογιάννη, Ρούλη. 2012. «Από τις 'γυναίκες' στο 'φύλο' και στις γυναίκες ξανά'. Στο *Μετατοπίσεις. Φύλο, διαφορά και αστικός χώρος*, επιμέλεια Σάσα Λαδά. Αθήνα: Futura.
- Λυμπεράτος, Αντρέας, επιμ. 2021. *Βαλκανικές αναγνώσεις του 1821*. Ζητήματα Ιστορίας 2. Αθήνα: Μέλισσα.
- Μαλούτας, Θωμάς, και Σταύρος Νικηφόρος Σπυρέλλης. 2015. «Η πολυκατοικία της αντιπαροχής και ο κάθετος κοινωνικός διαχωρισμός». *Athens Social Atlas* (blog). 2015. <https://www.athenssocialatlas.gr/άρθρο/https://www.athenssocialatlas.gr/άρθρο/κάθετος-διαχωρισμός/>.
- Μάνος, Ιωάννης. 2013. «Το παρόν του παρελθόντος: Μακεδονικός Αγώνας, εξουσία και πολιτική στην περιοχή της Φλώρινας μετά το 1990». Στο *Ανορθόδοξοι πόλεμοι. Μακεδονία, Εμφύλιος, Κύπρος*, επιμέλεια Βασίλης Κ. Γούναρης, Στάθης Ν. Καλύβας, και Ιωάννης Δ. Στεφανίδης, 203–25. Αθήνα: Πατάκη.
- . 2014. «Ζώντας (σ)τα σύνορα: Μία εθνογραφική προσέγγιση του εθνικισμού στην καθημερινότητα». Στο *Πολιτικές της καθημερινότητας: σύνορο σώμα και ιδιότητα του πολίτη στην Ελλάδα*, επιμέλεια Ευθύμης Παπαταξιάρχης, 179–206. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Μάντζιος, Γιώργος. 2021. «Βανδαλισμός και/ως ιστορική αποκατάσταση». *Να απο-αποικιοποιήσουμε την Hellas* (blog). 20 Μαΐου 2021. <https://decolonizehellas.org/vandalismos-kai-os-istoriki-apokatastasi/>.
- Μαρνελάκης, Γιώργος. 2014. «Γράφοντας από το περιθώριο και ποια η συνεισφορά του στην ανθρωπολογία των φύλων.» Στο *Στενές επαφές φύλου, σεξουαλικότητας και χώρου*, 15–22. Αθήνα: Futura.

- Μαρωνίτη, Νίκη. 2011. «Διανοούμενοι, 'εθνικό ζήτημα' και πολιτική (1880-1910)». Στο *Όψεις ανθρωπολογικής έρευνας Πολιτισμός, ιστορία, αναπαραστάσεις*, 242–75. Αθήνα: Πατάκης.
- Μαυρογένη, Σταυρούλα, και Πέπη Τσιρλιάκου, επιμ. 1998. *12 Θεσσαλονικείς Καλλιτέχνες. 12 Artists of Thessaloniki*. Skopje: «Σχήμα και χρώμα», Παραγωγική Μονάδα ΚΕ.Θ.Ε.Α.
- Μελούτσι, Αλμπέρτο. 2002. *Κουλτούρες στο παιχνίδι, διαφορές για να συμβιώσουμε*. Αθήνα: Gutenberg.
- Μόσχος, Δημήτρης, επιμ. 2019. *Μακεδόνικο παραμύθι: ανθολογία μακεδονικής μεταπολεμικής ποίησης από τη Βόρεια Μακεδονία*. Α'. Αθήνα: antipodes.
- Μουντράκη, Ειρήνη Μ. 2019. «Επιχορηγήσεις στο θέατρο στον καιρό της κρίσης. Σκέψεις και προβληματισμοί». Χάρτης - Μηνιαίο περιοδικό Λόγου και Τέχνης. 2019. <https://www.hartismag.gr/hartis-9/theatro/epixorhghseis-sto-oeatro-ston-kairo-ths-krishs-skepseis-kai-problhmatismoι>.
- Μουτσόπουλος, Θανάσης, και Κωνσταντίνος Βασιλείου, επιμ. 2012. *Το Αθηναϊκό underground: 1964-1983*. Αθήνα: Athens Voice Books.
- Μπακαλάκη, Αλεξάνδρα. 2000. «Γευστικά ταξίδια. Συναντήσεις και διακρίσεις». Στο *Όρια και περιθώρια, εντάξεις και αποκλεισμοί*, 67–85. Αθήνα: Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών.
- Μπελιά, Μάριος. 2020. «Αναστοχασμός μιας συλλογικής διαδρομής: Η ζωή και ο θάνατος του Ζακ ως καταλύτης». Στο *Κουήρ Πολιτική / Δημόσια Μνήμη*, επιμέλεια Δημήτρης Παπανικολάου, Αθηνά Αθανασίου, και Γρηγόρης Γκουγκούσης, 263–70. Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ. <https://rosalux.gr/publication/kouir-politiki-dimosia-mnimi/>.
- Μποζώνη. 2022. «ΙΣΕΤ: Το μεγαλύτερο αρχείο για τη σύγχρονη ελληνική τέχνη δωρίζεται στην Εθνική Πινακοθήκη». Lifo. 20 Απριλίου 2022. <https://www.lifo.gr/culture/eikastika/i-kathoristiki-syneisfora-toy-iset-stin-katagrafi-tis-syghronis-ellinikis-tehnis>.
- Μπουζάροφσκα, Ρούμενα. 2022. *Ο άντρας μου*. Μετάφραση Αλεξάνδρα Ιωαννίδου. Αθήνα: Gutenberg.
- Μπουκάλας, Παντελής, επιμ. 2006. *Αίμος: Ανθολογία βαλκανικής ποίησης*. Αθήνα: Οι φίλοι του περιοδικού «Αντί».
- Μυκονιάτης, Ηλίας. 1996. *Νεοελληνική γλυπτική*. Ελληνική τέχνη. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Ντελάκος, Απόστολος Κ. 2020. «'Διαμαρτυρία-πορεία-Μαντόνα': παράφρονες επιτελέσεις του πολιτικού». Διδακτορική διατριβή, Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών. <http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&lang=el&pid=iid:20206>.
- Ντίμκοφσκα, Λίντια, επιμ. 2022. «Σύγχρονη μακεδονική ποίηση: Μας κυνηγάνε τα σκυλιά του χρόνου». *Τεφλόν*, τχ. 27.
- Παναγιωτόπουλος, Νίκος. 2011. «Τοπίο Και Ηγεμονικές Αναπαραστάσεις: Το Παράδειγμα Της Αθήνας». Στο *Παγκόσμια Τοπία / Global Landscapes*, 69–79. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Πανάκης, Κωνσταντίνος Σπυρίδωνος. 2014. «Η τιτοϊκή Γιουγκοσλαβία και η Ελλάδα του Καραμανλή: η ελληνογιουγκοσλαβική προσέγγιση μετά τη Μεταπολίτευση (1974-1979)». Aristotle University of Thessaloniki. <https://ikee.lib.auth.gr/record/134631>.
- Πανόπουλος, Παναγιώτης. 2010. «Διασχίζοντας την πόλη: Ηχητικές αναανοηματοδοτήσεις του χώρου, του χρόνου και των αισθήσεων στο σύγχρονο αστικό πλαίσιο». Στο *Αμφισβητούμενοι Χώροι στην Πόλη*, επιμέλεια Κώστας Γιαννακόπουλος και Γιάννης Γιαννιτσιώτης, 163–93. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Πανσελήνου, Ναυσικά. 2000. *Βυζαντινή ζωγραφική. Η βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

- Παπαγαρουφάλη, Ελένη. 2011. «Αδελφοποιήσεις στα Βαλκάνια: μαθητεία στη δημιουργία μιας «νέας ευρωπαϊκής ταυτότητας». Στο *Όψεις ανθρωπολογικής έρευνας Πολιτισμός, ιστορία, αναπαραστάσεις*, 279–92. Αθήνα: Πατάκης.
- . 2013. *Ηπια διπλωματία: διεθνικές αδελφοποιήσεις και ειρηνιστικές στη σύγχρονη Ελλάδα*.
- Παπαδοπούλου, Όλγα. 2005. «Βαλκανικές χώρες και μετανάστευση προς την Ελλάδα, μετά το 1990». Πτυχιακή εργασία, Μυτιλήνη: Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Τμήμα Γεωγραφίας.
- Παπαζυμούρης, Δημήτρης. 2014. «Η αυθεντική συνταγή της Μπεςαμέλ σε 10'». Caruso. 8 Ιανουάριος 2014. <https://caruso.gr/afthentiki-saltsa-bechamel/>.
- Παπαηλία, Πηνελόπη. 2021. «1821 – 2021 / Μπορεί ο Νέγρος του Μοριά να μιλήσει για το 1821»; Αυγή. 9 Μαΐου 2021. https://www.avgi.gr/dialogos-gia-1821/386361_mporei-o-negros-toy-moria-na-milisei-gia-1821.
- . 2022. «Πηνελόπη Παπαηλία: 'Μνημειωκλασία: Δημόσιος χώρος, υλικότητες και η απο-αποικιοποίηση της ιστορίας'». Ερευνητικό εργαστήριο «Μελέτης του Πολιτισμού, των Συνόρων και του Κοινωνικού Φύλου» του τμήματος ΒΣΑΣ, Απρίλιος 4. <https://www.youtube.com/watch?v=EeVqQ5aHxyc>.
- . 2023. «Για μια ανθρωπολογία του παρόντος». Στο *Ανθρωπολογικές Αναθεωρήσεις στην Ελλάδα του 21ου αιώνα*, επιμέλεια Αλίκη Αγγελίδου, 221–40. Ανθρωπολογικοί Ορίζοντες. Αθήνα: Πατάκης.
- Παπανικολάου, Μιλτιάδης, και Ξανθίπη Σκαρπιά-Χόιπελ, επιμ. 2004. *Cosmopolis 1: Microcosmos x Macrocosmos*. Θεσσαλονίκη: Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.
- Παπανικολάου, Παναγιώτα. 2015. «Πολιτιστικοί θεσμοί, μουσεία, μνήμη και κληρονομιά στην Ελλάδα: Αθήνα 2004 και ο θεσμός της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας». Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης. <https://doi.org/10.12681/eadd/42368>.
- Παπαταξιάρχης, Ευθύμης. 2019. «Δημιουργικές συγχύσεις, παραγωγικές αυταπάτες: ανισοτιμία και αμοιβαιότητα στην αθηναϊκή documenta14». *Σύγχρονα θέματα: τριμηνιαία έκδοση επιστημονικού προβληματισμού και παιδείας*, 2019.
- Πετρίδου, Έλια. 2006. «Τυρί και έθνος». Στο *Περιπέτειες της ετερότητας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Πετσίνη, Πηνελόπη. 2020. «“Εκτός Κάδρου: Πολιτικές Της Αναπαράστασης Του Αστικού Τοπίου Στην Ελληνική Φωτογραφία” [Πόλη-Δημοκρατία-Αρχιτεκτονική, 2020]». Στο *Πόλη – Δημοκρατία – Αρχιτεκτονική Πρακτικά Ημερίδας*. Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων.
- Πετσίνη, Πηνελόπη, και Δημήτρης Χριστόπουλος, επιμ. χ.χ. *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ. Γραφείο Βρυξελλών - Παράρτημα Ελλάδας. https://rosalux.gr/wp-content/uploads/2021/02/logokrisies_web.pdf.
- Πλάκα, Μαρίνα Λαμπράκη. 1995. «Εισαγωγή. Η γένεση της νεοελληνικής τέχνης. Κοινωνία - θεσμοί - ιδεολογία». Στο *Ζωγραφική 19ου αιώνα*, στον συλλ. τόμο Αντώνης Κωτίδης, 11–15. Ελληνική τέχνη. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Πολίτης, Αλέξης. 2009. *Ρομαντικά χρόνια. Ιδεολογίες και νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880*. Αθήνα: Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού - Μνήμων.
- Ποτηρόπουλος, Δημήτρης. 2018. «Γιατί δεν έχουμε ουρανοξύστες στην Αθήνα»; Andro. 30 Σεπτέμβριος 2018. <https://www.andro.gr/apopsi/athens-skyscrapers/>.
- Πούλος, Παναγιώτης. 2006. *Έννοιες της τέχνης τον 20ο αιώνα*. Αθήνα: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών.
- Ρίκου, Ελπίδα. 2013. «Προτάσεις για μια ανθρωπολογία των σύγχρονων εικαστικών τεχνών.» Στο *Ανθρωπολογία και σύγχρονη τέχνη*, επιμέλεια Ελπίδα Ρίκου, 11–92. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

- Ρίστοβιτς, Μίλαν. 2007. «Το ζήτημα της γιουγκοσλαβικής στρατιωτικής βοήθειας προς τον Δημοκρατικό Στρατό Ελλάδος». Στο *Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος*, επιμέλεια Ιωάννης Μουρέλος και Ιάκωβος Μιχαηλίδης, 1η έκδ., 222. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα. https://biblionet.gr/titleinfo/?titleid=125270&return_url.
- Σαριλάκη, Βασιλικά. 2017. «Documenta 14: Φοβού τους Δαναούς και δώρα φέροντας»; TVXS - TV Χωρίς Σύνορα. 2017. <https://tvxs.gr/news/egrapsan-eipan/documenta-14-foboy-toys-danaoys-kai-dora-ferontas>.
- Σερεμετάκη, Νάντια Κ. 1997. *Παλιννόστηση αισθήσεων*. Μετάφραση Άννα Βουγιούκα. Αθήνα: Λιβάνης-Νέα Σύνορα.
- Σκοπετέα, Έλλη. 1988. *Το «πρότυπο βασίλειο» και η Μεγάλη Ιδέα*. Πολύτυπο.
- . 1992. *Η Δύση της Ανατολής. Εικόνες από το Τέλος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας*. Αθήνα: Γνώση.
- Σκουλαρίκη, Αθηνά. 2017. «Το ευρωπαϊκό όραμα του Βουκεφάλα». *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 3 Ιουνίου 2017. https://www.efsyn.gr/themata/fantasma-tis-istorias/112464_eyropaiko-orama-toy-boykefala.
- Σολομών, Εσθήρ. 2012. «Τα μουσεία ως 'αντικείμενα': Αναζητώντας τρόπους προσέγγισης». Στο *Υλικός πολιτισμός. Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, επιμέλεια Ελεάνα Γιαλούρη, 75. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Σούζας, Νίκος. 2015. «Ο ρόλος των πολιτισμικών πρακτικών στη συγκρότηση των κοινωνικών κινημάτων». Στο *Urban Conflicts*, επιμέλεια Κώστας Αθανασίου, Ελένη Βασδέκη, Ελίνα Καπετανάκη, Μαρία Καραγιάννη, Ματίνα Καψάλη, Βάσω Μακρυγιάννη, Φωτεινή Μάμαλη, Ορέστης Πάγκαλος, και Χάρης Τσαβδάρογλου, 266–77. Θεσσαλονίκη: Εργαστήριο Συναντήσεις και συγκρούσεις στην πόλη.
- Σούμπαση, Νίκη. 2021. «'Η Μέκκα του γκράφιτι': αντίσταση και αρρενωπότητες στην εικονογραφία της Αθήνας.» Στο *Έθνος και φύλο σε κρίση. Αρρενωπότητες στο προσκήνιο*, επιμέλεια Αλεξάνδρα Χαλκιά, 45–76. Αθήνα: futura.
- Σταματόπουλος, Δημήτρης, επιμ. 2019. *Πόλεμος και Επανάσταση στα Οθωμανικά Βαλκάνια (18ος-20ός αι.)*. 1η έκδοση. Ιστορία Ανατολικής και Νοτιοανατολικής Ευρώπης και Μέσης Ανατολής 3. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Σταυρακάκης, Γιάννης, και Κωστής Σταφυλάκης. 2007. «Η τέχνη στην εποχή της μεταπολιτικής». Στο *Προσευχή για (παθητική;) αντίσταση*, επιμέλεια Ξένια Καλπακτσόγλου, Ροκα Υίο, Αυγουστίνος Ζενάκος, και Θεόφιλος Τραμπούλης, 39–64. Αθήνα: Futura, Athens Biennial. <https://ikee.lib.auth.gr/record/213800?ln=el>.
- . 2008a. «Πολιτικά διακυβεύματα της σύγχρονης τέχνης». Στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, επιμέλεια Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης, 13–44. Αθήνα: Εκκρεμές.
- , επιμ. 2008b. *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Σταυρίδης, Σταύρος. 1999. «Προς Μια Ανθρωπολογία Του Κατωφλιού», Ιανουάριος. <http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&type=&q=&page=0&scope=&lang=el&pid=iid:1191>.
- . 2010. «Οι δρόμοι της μεγαλούπολης ως αμφισβητούμενοι χώροι». Στο *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη. Χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- . 2011. «Στις πλατείες: Επινοώντας ξανά το κοινό, ανιχνεύοντας ξανά δρόμους προς τη συλλογική χειραφέτηση». Στο *Δημοκρατία Under Construction: από τους δρόμους στις πλατείες (Εμπειρίες-αναλύσεις-ντοκουμέντα)*, επιμέλεια Χ. Γιοβανόπουλος και Δ. Μητρόπουλος, 169–83. Αθήνα: Α/συνέχεια.
- . (2002) 2018. *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*. Αθήνα: Νήσος.

- Σταφυλάκης, Κωστής. 2017. «Η ζωή με τα ΦΥΤΑ - ένας πρόλογος». Στο *Η μαύρη βίβλος των ΦΥΤΑ*, επιμέλεια Αθανάσιος Αναγνωστόπουλος, Φιλ Ιερόπουλος, και Φοίβος Δούσος, 6–8. Αθήνα: Νεφέλη.
- Σύγχρονη Γιουγκοσλαβική Τέχνη. Contemporary Yugoslavian Art.* 1977. Εθνική Πινακοθήκη. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών.
- Συκκά, Γιώτα. 2015. «Άξονες πολιτισμού στην Αθήνα του 2015». *Η Καθημερινή*. 3 Ιανουαρίου 2015. <https://www.kathimerini.gr/life/city/797842/axones-politismoy-stin-athina-toy-2015/>.
- Σωτηρόπουλος, Βασίλης. 2016. «E-Lawyer: Το νομικό καθεστώς του 'Κέντρου Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος Α.Ε.'» *E-Lawyer* (blog). 2016. <http://elawyer.blogspot.com/2016/06/to.html>.
- Τάνκα, Αλεξάνδρα. 2023. «Νεκρή έγκυος μετανάστρια από πυρά αστυνομικού στα σύνορα της Β. Μακεδονίας». *in.gr*. 26 Απριλίου 2023. <https://www.in.gr/2023/04/26/world/prosfygiko-voreia-makedonia-astynomia-pyrovolis-kai-skotose-metanastria-sta-synora/>.
- ορΤζελ, Άλφρεντ. (1998) 2021. *Τέχνη και δράση. Μια ανθρωπολογική θεωρία*. Επιμέλεια Παναγιώτης Πανόπουλος και Ελπίδα Ρίκου. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Τζιόβας, Δημήτρης. 1989. *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*. Οδυσσέας.
- Τζιρτζιλάκης, Γιώργος, και Νάντια Αργυροπούλου, επιμ. 2013. *Hell as Pavilion*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Τουντασάκη, Ειρήνη, και Νίκη Μαρωνίτη. 2023. «Ξένες αρχαιολογικές σχολές στην Ελλάδα: διασταυρούμενες 'αρχαιολογίες' και αποικιακοί λόγοι». Στο *Ανθρωπολογικές αναζητήσεις στην Ελλάδα του 21ου αιώνα. Τόμος προς τιμήν της Δήμητρας Γκέφου-Μαδιανού*, επιμέλεια Αλίκη Αγγελίδου και Ράνια Αστρινάκη, 164–82. Αθήνα: Πατάκη.
- Τσβέτκοφσκα, Σάσκα, Μπόγιαν Στογιάνοφσκι, Ιβάνα Ναστέσκα, Τάσος Τέλλογλου, και Ελίζα Τριανταφύλλου. 2023. «Το κέντρο ελέγχου του Predator έχει τις ρίζες του στα Σκόπια». *Inside Story*. 12 Απριλίου 2023. <https://insidestory.gr/article/predator-eheitis-rizes-toy-sta-skopia>.
- Τσελεμεντές, Νικόλαος. 1973. *Οδηγός Μαγειρικής και Ζαχαροπλαστικής. Πανηγυρική έκδοση συμπληρωμένη*. Αθήνα: Π. Κουτσούμπος Α.Ε.
- Τσιαμπάος, Κώστας. 2020. «Εξωτισμός και Αθηναϊκός Μοντερνισμός». *Archetype*. 3 Αυγούστου 2020. <https://www.archetype.gr/blog/arthro/exotismos-kai-athinaikos-monternismos>.
- Τσιλιμπουνίδη, Μυρτώ. 2020. «Η πολιτική του γκλίτερ: ακόμα ένα κείμενο για τον Ζακ/Zackie». Στο *Κουήρ Πολιτική / Δημόσια Μνήμη*, 43. Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ. <https://rosalux.gr/publication/kouir-politiki-dimosia-mnimi/>.
- Τσιμπιρίδου, Φωτεινή. 2000. «Αυτογνωσία Αναγνώσματα». *Σύγχρονα θέματα: τριμηνιαία έκδοση επιστημονικού προβληματισμού και παιδείας*, 2000.
- Τσιμπιρίδου, Φωτεινή, Ιωάννης Μάνος, Ελένη Σιδέρη, Δημήτρης Καταϊφτσής, και Ελίνα Καπετανάκη. 2022a. «Ανθρωπολογία και Πολιτισμικές Σπουδές: Μελέτες περίπτωσης από τα νοτια-ανατολικά άκρα της Ευρώπης και τη Μεσόγειο». *Πολιτισμός-Σύνορα-ΚοινωνικόΦύλο/Μελέτες* 1 (Νοέμβριος): 1–10.
- . 2022b. «Εθνογραφία και παγκοσμιοποιητικές ηγεμονίες, πολιτισμική και μεταποικιακή κριτική: Προς μια κριτική αναθεώρηση των Σπουδών Περιοχής». *Culture-Borders-Gender/Studies* 1 (Νοέμβριος): 1–10.
- Τσίχλα, Μαρκέλλα-Ελπίδα. 2018. «Η λογοκρισία στην τέχνη. Περιπτώσεις λογοκρισίας στη μεταπολεμική ελληνική τέχνη». *Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης*.

- Φιλίππιδης, Χρήστος. 2014. *Πόλη, κρίση και πυρωμένο σίδερο*. Futura. <https://www.protoporia.gr/filippidhs-xrhstos-polh-krish-kai-pyrwmeno-sidero-9789609489416.html>.
- Φουκώ, Μισέλ. 2002. *Για την υπεράσπιση της κοινωνίας*. Μετάφραση Τιτίκα Δημητρούλια. Αθήνα: Ψυχογιός.
- Φωκιανάκη, Ηλιάνα. 2019. «'A.O - b.c.': ένα οπτικοακουστικό ημερολόγιο ενός πολιτιστικού μεσοδιαστήματος». Στο *A.O - b.c. An audiovisual diary*. State of concept.
- Φωτιάδη, Εύα. 2013. «Τέχνη και δημόσιος χώρος στην Ελλάδα». *Αυγή*, 28 Ιουλίου 2013. https://www.avgi.gr/tehnesh/61397_tehni-kai-dimosios-horos-stin-ellada.
- Χαβιαρά, Ηώ. 2015α. «Αθήνα: ένα κείμενο υπό επιμέλεια». Αδημοσίευτη εργασία.
- Χαλκιά, Αλεξάνδρα. 2012. «Η κοινωνιολογία της σεξουαλικότητας, οι αρρενωπότητες και ο έμφυλος Δεκέμβρης». Στο *Σώμα, φύλο, σεξουαλικότητα. ΛΟΑΤΚ πολιτικές στην Ελλάδα*, επιμέλεια Άννα Αποστολέλλη και Αλεξάνδρα Χαλκιά, 215–50. Αθήνα: Πλέθρον.
- . 2021. *Έθνος και φύλο σε κρίση: αρρενωπότητες στο προσκήνιο*. Αθήνα: Futura.
- Χαμηλάκης, Γιάννης. 2012. *Το έθνος και τα ερείπιά του. Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις του εικοστού πρώτου.
- Χαραλαμπίδης, Βασίλης. 2017. Διάλεξη-περφόρμανς στο πλαίσιο της περφόρμανς Voice-o-graph (Πάνος Χαραλάμπους, 2018).
- Χατζηβασιλείου, Ευάνθης. 2010. *Ελληνικός φιλελευθερισμός: το ριζοσπαστικό ρεύμα, 1932-1979*. 1η. Νεότερη και σύγχρονη ιστορία 34. Αθήνα: Πατάκη.
- Χατζηπροκοπίου, Μάριος. 2020. «Γκλίτερ αντί για χρώμα: από το 'Εις τόπον χλοερόν' στο 'Like a prayer'». Στο *Κουήρ Πολιτική / Δημόσια Μνήμη*, επιμέλεια Αθηνά Αθανασίου, Δημήτρης Παπανικολάου, και Γρηγόρης Γκουγκούσης. Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ. <https://rosalux.gr/publication/kouir-politiki-dimosia-mnimi/>.
- Χουσιάδα, Άννα. 2019. *Bring a Dish and a Story*. Καλλιτεχνική έρευνα και περφόρμανς.

Ξενόγλωσση

- Adapon, Joy. 2008. *Culinary Art and Anthropology*. Oxford, New York: Berg.
- Ahmed, Sara. 2006. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham, NC: Duke University Press.
- . 2014. *The Cultural Politics of Emotion*. Second edition. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ahmed, Sara, και Jackie Stacey. 2001. 'Introduction: Dermographies'. Στο *Thinking Through the Skin*, επιμέλεια Sara Ahmed και Jackie Stacey, 1–19. London ; New York: Routledge.
- Ahmeti, Safet. 2011. 'Desperately Seeking Europe'. Αδημοσίευτο άρθρο.
- Aleksoska, Slavica. 2013. 'About the Macedonian Profane Painting'. Στο *Macedonian Profane Painting (XIX – beginning of XX century)*, 15–19. Skopje, Macedonia: NI National Gallery of Macedonia.
- Alhourani, Ala Rabiha. 2017. 'Performative ethnography: difference and conviviality of everyday multiculturalism in Bellville (Cape Town)'. *Journal of African Cultural Studies* 29 (2): 211–26.
- Álvarez, Mar Gil. 2021. 'My room is my witness: the perks and drawbacks of doing Anthropology from a 20 square-meters space'. *entanglements* 4(1): 222–32.
- Ames, Paul. 2009. 'What Feta and Reindeer Meat Have in Common'. *The World from PRX* (blog). 12 Νοέμβριος 2009. <https://www.pri.org/stories/2009-11-12/what-feta-and-reindeer-meat-have-common>.

- Amygdalou, Kalliopi. 2018. 'Skopje 2014' and the return of history'. *The future as project*, 151–67.
- Amygdalou, Kalliopi, Christos-Georgios Kritikos, και Kostas Tsiambaos, επιμ. 2018. *The Future as a Project: Doxiadis in Skopje*. Αθήνα: Hellenic Institute of Architecture.
- Anagnostopoulos, Aris. 2021. 'Dilemmas of Participation: Some Notes on Refusal, (Dis)Engagement, and Contemporary Art Institutions'. *Field* 18/19. <http://field-journal.com/issue-18/conjunctures/subversive-ideals-and-idealized-ruins-d14-artists-engaging-with-greek-antiquity>.
- Anderson, Benedict. 1997. *Φαντασιακές κοινότητες: στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Anderson, John Ward. 2001. 'Macedonians Attack U.S. Embassy'. *Washington Post*, 25 Ιουλίου 2001. <https://www.washingtonpost.com/archive/politics/2001/07/25/macedonians-attack-us-embassy/b6c05231-1522-49cc-89df-a9ec853d45b5/>.
- Andrade, Xavier. 2017. 'Ethnography, pataphysics, copying'. Στο *Alternative Art and Anthropology*, επιμέλεια Arnd Schneider. London: Routledge.
- Andrusz, Gregory. 1996. 'Structural Change and Boundary Instability'. Στο *Cities After Socialism*, επιμέλεια Gregory Andrusz, Michael Harloe, και Ivan Szelenyi, 30–69. Oxford, UK: Blackwell Publishers Ltd. <https://doi.org/10.1002/9780470712733.ch2>.
- Angelidakis, Andreas. 2017. 'Unauthorized - Architecture'. E-Flux Architecture. Σεπτέμβριος 2017. <https://www.e-flux.com/architecture/positions/151178/unauthorized/>.
- . 2018. 'Portfolio'. The Breeder. https://issuu.com/thebreeder/docs/2017_andreas_angelidakis_portfolio.
- Angelidou, Alik, και Dimitra Kofti. 2011. 'Greek (ad)ventures in Sofia: Economic elite mobility and new cultural hierarchies at the margins of Europe', Ιανουάριος, 191–208.
- Appadurai, Arjun, επιμ. 1986. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511819582>.
- . 1988. 'How to Make a National Cuisine: Cookbooks in Contemporary India'. *Cambridge University Press, Comparative Studies in Society and History*, 30 (1): 3–24.
- Ardener, Shirley. 1993. *Women and Space: Ground Rules and Social Maps*. Berg. Oxford.
- Argenti, Nicolas, και Daniel Knight. 2015. 'Sun, wind, and the rebirth of extractive economies: Renewable energy investment and metanarratives of crisis in Greece'. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 21 (Σεπτέμβριος): n/a-n/a. <https://doi.org/10.1111/1467-9655.12287>.
- Argyropoulou, Gigi. 2018. 'Destituent spaces: instituting as an intervention'. Στο *Modelling public space(s) in culture. Rethinking institutional practices in culture and historical (dis)continuities*, επιμέλεια Biljana Tanurovska Kjulavkovski, Nataša Bodrožič, και Violeta Kachakova. Skopje: Lokomotiva.
- Arns, Inke. 2012. 'The Nigerian Connection: On NSK Passports as Escape and Entry Vehicles'. *E-Flux Journal*, Απρίλιος 2012. <https://www.e-flux.com/journal/34/68336/the-nigerian-connection-on-nsk-passports-as-escape-and-entry-vehicles/>.
- Arns, Inke, και Sylvia Sasse. 2006. 'Subversive Affirmation. On Mimesis as Strategy of Resistance'. Στο *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, επιμέλεια IRWIN, 444–55. Cambridge: MIT Press.

- Asad, Talal. 1986. 'The concept of cultural translation in British social anthropology'. Στο *Writing culture. The poetics and politics of ethnography*, επιμέλεια James Clifford και George Marcus. Berkley: University of California Press.
- Atanasov, Petar. 2003. 'Macedonia between nationalism(s) and multiculturalism: The Framework Agreement and its multicultural conjectures'. *Sociologija* 45 (4): 303–16.
- Athanasiou, Athena. 2017. *Agonistic Mourning: Political Dissidence and the Women in Black*. 1st edition. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Atkinson, Paul, και Deborah Reed-Danahay. 1999. 'Auto/Ethnography: Rewriting the Self and the Social'. *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 5 (1): 152. <https://doi.org/10.2307/2661023>.
- Avgita, Louisa, Juliet Steyn, Suzana Milevska, Sophie Hope, B+B, και Nada Prlja. 2007. 'Reflections on the Balkans: Four Art Projects'. *Third Text* 21 (2): 223–32. <https://doi.org/10.1080/09528820701273646>.
- Azaryahu, Maoz. 1991. 'Die Umbenennung der Vergangenheit oder die Politik der Städtischen Architektur. Ost-Berlin 1990-1991'. *Zeitschrift für Volkskunde* 1 (88): 16–29.
- Bærentzen, Lars. 1987. 'The 'Paedomazoma' and the Queen's Camps'. Στο *Studies in the History of the Greek Civil War, 1945-1949*, επιμέλεια Lars Bærentzen, John O. Iatrides, και Ole Langwitz Smith, 52–55. Museum Tusculanum Press.
- Bakalaki, Alexandra. 2015. 'Crisis, Gender, Time'. <https://allegralaboratory.net/crisis-gender-time/>.
- . 2016. 'Funny'. *Society for Cultural Anthropology* (blog). 21 Απριλίου 2016. <https://culanth.org/fieldsights/funny>.
- Baker, Katherine. 2021. «Πλαισιώσεις φυλής και απο-αποικιοποίησης: Συνδέοντας μετα-γιουγκοσλαβικούς χώρους με την Hellas». Ιούλιος. <https://www.youtube.com/watch?v=YxsRE23IUMA>.
- Bakić-Hayden, Milica. 1995. 'Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia'. *Slavic Review* 54 (4): 917–31. <https://doi.org/10.2307/2501399>.
- 'Balkan'. χ.χ. Στο *WordSense Dictionary*. Ημερομηνία πρόσβασης 3 Ιουνίου 2023. <https://www.wordsense.eu/balkan/>.
- Balunovic, Filip. 2020. 'Living Yugoslavia: Past Identity Becomes Present Political Statement'. *Balkan Insight* (blog). 10 Σεπτεμβρίου 2020. <https://balkaninsight.com/2020/09/10/living-yugoslavia-past-identity-becomes-present-political-statement/>.
- Bampilis, Tryfon. 2017. 'Far-right extremism in the city of Athens during the Greek crisis'. Στο *Critical Times in Greece Anthropological Engagements with the Crisis*, επιμέλεια Dimitris Dalakoglou και Georgios Agelopoulos, 59–71. Routledge.
- Bardjieva Trajkovska, Donka. 2016. Intervju Donka Bardžieva Trajkovska: 'Skopskiot barok' e skapo platen propagenden bilbord na vlasta! Faktor Portal. <https://faktor.mk/intervju-donka-bardhieva-trajkovska-skopskiot-barok-e-skapo-platen-propagenden-bilbord-na-vlasta>.
- . 2021. 'Izgubeni Iluzii'. *Libertas* (blog). 22 Ιουνίου 2021. <https://libertas.mk/izgubeni-iluzii/>.
- Baric, Ana. 2018. 'A Lost "Third Way": The Radicalism of Yugoslav Art Before the War'. *Balkanist* (blog). 7 Ιουνίου 2018. <https://balkanist.net/the-lost-third-way-the-radicalism-of-yugoslav-art-before-the-war/>.
- Baumgartner, Pete. 2016. 'Explainer: Roots Of Macedonia's Political Crisis Run Deep'. *Radio Free Europe/Radio Liberty*, 15 Απριλίου 2016. <https://www.rferl.org/a/explainer-crisis-in-macedonia-leads-to-violent-protests/27675969.html>.

- Bavo. 2008. 'Always Choose the Worst Option. Artistic Resistance and the Strategy of Over-Identification'. *Valiz*, 2008. <https://www.bavo.biz/always-choose-the-worst-option-artistic-resistance-and-the-strategy-of-over-identification>.
- Begić, Sandina, και Boriša Mraović. 2016. 'Forsaken Monuments and Social Change: The Function of Socialist Monuments in the Post-Yugoslav Space'. Στο *Symbols that Bind, Symbols that Divide*, επιμέλεια Scott L. Moeschberger και Rebekah A. Phillips DeZalia, 13–37. Peace Psychology Book Series. Springer Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-319-05464-3_2.
- Bempeza, Sofia. 2020a. 'Curving the Flat, Distancing the Social: Side Effects without Remuneration'. *Texte zur Kunst*. 3 Ιουνίου 2020. <https://www.textezurkunst.de/en/articles/curving-flat-distancing-social-side-effects-without-remuneration/>.
- . 2020b. 'Aesthetic Practices of the New Right – Fake and Post-Truth as a Challenge for Transgressive Art and Cultural Practices'. *Media Impulses*, Ιούνιος, 40 Seiten Seiten. <https://doi.org/10.21243/MI-02-20-14>.
- Bender, Barbara, επιμ. 1993. *Landscape: politics and perspectives*. Explorations in anthropology. Providence: Berg.
- . 2002. 'Time and Landscape'. *Current Anthropology* 43 (S4): S103–12. <https://doi.org/10.1086/339561>.
- . 2003. 'Subverting the Western Gaze: Mapping Alternative Worlds'. Στο *The Archaeology and Anthropology of Landscape: Shaping Your Landscape*, επιμέλεια Robert Layton και Peter Ucko, 31–45. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203202449>.
- Benjamin, Walter. 1997. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism: Translated by Harry Zohn*. Verso Classics 7. London New York: Verso.
- . 2002. *The Arcades Project*. 1st paperback ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Oxon, New York: Routledge.
- Berlant, Lauren. 2006. 'Cruel Optimism'. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 17 (3): 20–36.
- . 2011a. *Cruel Optimism*. Illustrated edition. Durham: Duke University Press Books.
- . 2011b. 'Austerity, Precarity, Awkwardness'. *Supervalentthought*. <https://supervalentthought.files.wordpress.com/2011/12/berlant-aaa-2011final.pdf>.
- Berliner, David. 2020. *Losing Culture: Nostalgia, Heritage, and Our Accelerated Times*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Bieber, Florian. 2011. 'Introduction: Assessing the Ohrid Framework Agreement'. Στο *One Decade after the Ohrid Framework Agreement: Lessons (to be) Learned from the Macedonian Experience*, επιμέλεια Marija Risteska και Zhidas Daskalovski, 12–27. Skopje: Friedrich Ebert Stiftung and Center for Research and Policy Making.
- . 2014. 'The Museum with the Longest Name'. *Florian Bieber's Notes from Syldavia* (blog). 18 Ιανουαρίου 2014. <https://florianbieber.org/2014/01/18/the-museum-with-the-longest-name/>.
- . 2020. *The Rise of Authoritarianism in the Western Balkans*. London: Palgrave Macmillan.
- Bieber, Florian, και Dario Brentin, επιμ. 2019. *Social Movements in the Balkans Rebellion and Protest from Maribor to Taksim*. Abingdon, New York: Routledge.
- Bishop, Claire. (2004) 2008. «Ανταγωνισμός και σχεσιακή αισθητική». Στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, επιμέλεια Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης, 215–52. Αθήνα: Εκκρεμές.

- . 2012. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London ; New York: Verso Books.
- . 2022. 'Revisiting Participation'. Goethe Institute New York, 24 Μαρτίου. <https://vimeo.com/691805900>.
- Bjelić, Dušan I. 2018. 'Introduction: Balkan Transnationalism at the Time of Neoliberal Catastrophe'. *Interventions* 20 (6): 751–58. <https://doi.org/10.1080/1369801X.2018.1493392>.
- Blackwood, Jon. 2016. *Critical Art in Contemporary Macedonia*. Skopje: Mala Galerija.
- . 2018. 'In the Shadow of Alexander the Great: Censorship, Ideology and Contemporary Art in Macedonia.' Στο *Censoring Art Silencing the Artwork*, επιμέλεια Riann Coulter και Roisin Askale Kennedy, 137–55. London: I.B. Tauris [online].
- . 2020. 'An Alloy made from Art and Activism, in North Macedonia'. Στο *Art and activism in the age of systemic crisis: aesthetic resilience*, επιμέλεια Eliza Steinbock, Bram Ieven, και Marijke de Valck, 92–103. Routledge Research in Art and Politics. New York ; London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Blackwood, Jon, Verica Kovacevska, και Igor Toshevski. 2017. *Captured State*. <https://vimeo.com/237217081>.
- Bodenhorn, Barbara, και Gabriele vom Bruck. 2006. "'Entangled in Histories": An Introduction to the Anthropology of Names and Naming'. Στο *An Anthropology of Names and Naming*, επιμέλεια Gabriele vom Bruck και Barbara Bodenhorn, 1–30. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511499630.002>.
- Boeschoten, Riki van, και Loring M. Danforth. 2015. *Παιδιά του ελληνικού εμφυλίου: πρόσφυγες και πολιτικές της μνήμης*. Μετάφραση Μιχάλης Λαλιώτης. Πρώτη έκδοση. Ανθρωπολογία. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Ανατύπωση της 1984 έκδ. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Bourriaud, Nicolas. (1998) 2009. *Relational Aesthetics*. Nachdr. Documents Sur l'art. Dijon: Presses du réel.
- Bouziori, Martha. 2023. 'Theatre Artists with a Migrant Background: Representations of Identity and Artistic Expression in Contemporary Greek Theatre'. Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Σχολή Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας. <https://doi.org/10.12681/eadd/53643>.
- Bovin, Mette. 1988. 'Provocation Anthropology: Bartering Performance in Africa'. *TDR* (1988-) 32 (1): 21. <https://doi.org/10.2307/1145866>.
- Boyer, Dominic, και Alexei Yurchak. 2010. 'American Stioib: Or, What late-socialist aesthetics of parody reveal about contemporary political culture in the west'. *Cultural Anthropology* 25 (Απρίλιος): 179–221. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2010.01056.x>.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic books.
- Bracewell, Wendy, και Alex Drace-Francis. 1999. 'South-Eastern Europe: History, Concepts, Boundaries'. *Balkanologie* III (2).
- Braidotti, Rosi. 2014. 'Writing as a Nomadic Subject'. *Comparative Critical Studies* 11 (2–3): 163–84. <https://doi.org/10.3366/ccs.2014.0122>.
- Brazys, Samuel, και Niamh Hardiman. 2015. 'From 'Tiger' to 'PIIGS': Ireland and the Use of Heuristics in Comparative Political Economy'. *European Journal of Political Research* 54 (1): 23–42. <https://doi.org/10.1111/1475-6765.12068>.

- British Movietone, δ/ντης. 1946. *Churchill's Iron Curtain Speech - 1946* | *Today In History* | 5 Mar 17. Missouri. https://www.youtube.com/watch?v=X2FM3_h33Tg.
- Brown, Keith. 2003. *The past in question: modern Macedonia and the uncertainties of nation*. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- . 2019. 'Burek, Da! Sociality, Context, and Idiom in Macedonia and Beyond'. Στο *Everyday life in the Balkans*, επιμέλεια David W. Montgomery, 76–86. Bloomington: Indiana University Press.
- Bruguera, Tania. 2020. *Tania Bruguera in Conversation with Claire Bishop*. Επιμέλεια Donna Wingate και Ileen Kohn. Bilingual edition. New York, NY: Fundación Cisneros/Colección Patricia Phelps de Cisneros.
- Buchowski, Michal. 2004. 'Hierarchies of Knowledge in Central-Eastern European Anthropology'. *Anthropology of East Europe Review* 22 (2): 5–14.
- Buden, Boris. 2009. *Zone des Übergangs: vom Ende des Postkommunismus*. 1. Aufl. Edition Suhrkamp 2601. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2018. 'Is there still East after the Collapse of Post-Communism?' Παρουσιάστηκε στο Lost and Found Spaces: Displacements in Eastern European Art and Society in the 1990s, Kumu Art Museum, 1 Νοεμβρίου. https://www.youtube.com/watch?v=D88bfYfb_68.
- Buren, Daniel. 1973. *Function of the Museum*. Oxford: Museum of Modern Art.
- Buruma, Ian, και Avishai Margalit. 2005. *Occidentalism: The West in the Eyes of Its Enemies*. 2. print. New York: Penguin Books.
- Butler, Beverly, και Michael Rowlands. 2012. «Πολιτισμική κληρονομιά». Στο *Υλικός πολιτισμός. Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, επιμέλεια Eleana Yalouri. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Butler, Judith. (1993) 2008. *Σώματα με σημασία: οριοθετήσεις του «φύλου» στο λόγο*. Επιμέλεια Αθηνά Αθανασίου. Μετάφραση Πελαγία Μαρκέτου. Αθήνα: Εκκρεμές.
- . (1990) 2009. *Αναταραχή φύλου: ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*. Επιμέλεια Βενετία Καντσά. Μετάφραση Γιώργος Καραμπέλας. 1η έκδ. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Calhoun, Craig. 1993. "New Social Movements" of the Early Nineteenth Century'. *Social Science History* 17 (3): 385–427. <https://doi.org/10.1017/S0145553200018642>.
- Carastathis, Anna. 2022. 'So Many Bordered Gazes: Black Mediterranean Geographies of/against Anti-Black Representations in/by Fortress Europe'. 2022. <https://philarchive.org/rec/CARSMB-2>.
- Çavolli, Nita. 2012. 'A City Surprised: An Analysis of Visual Content and Public Debate, "Skopje 2014"'. Master's Thesis, Skopje: New York University, Faculty of Communication and Media Studies.
- Čemerska, Elena, επιμ. 2019. *Spomenik na slobodata: razgovornik = Monument to freedom: conversations*. Skopje: Privateprint.
- Certeau, Michel de. 2010. *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική: Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*. Κόμβοι. Σμίλη.
- Chakrabarty, Dipesh. 2002. *Habitations of Modernity: Essays in the Wake of the Subaltern Studies*. Chicago: University of Chicago Press.
- Chatziprokopiou, Marios. 2018. 'Queering the Archive of Greek Laments'. *Journal of Greek Media & Culture* 4 (2): 223–38. https://doi.org/10.1386/jgmc.4.2.223_1.
- Chaviara, Io. 2023. 'Making 'Funny' Art During the Greek Crisis ... So What?' Στο *Comedy in Crises: Weaponising Humour in Contemporary Art*, επιμέλεια Chrisoula Lionis, 129–36. Palgrave Studies in Comedy. Cham: Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-031-18961-6_9.
- Classen, Constance. 2005. 'Touch in the Museum'. Στο *The Book of Touch*. Routledge.

- Clifford, James. 1988. *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Clifford, James, και George Marcus, επιμ. 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography; a School of American Research Advanced Seminar*. Nachdr. Experiments in Contemporary Anthropology. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press.
- Clogg, Richard. 1992. *A Concise History of Greece*. 4η έκδ. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108953924>.
- Cohen, Lenard J. 2019. *Broken Bonds: Yugoslavia's Disintegration And Balkan Politics In Transition, Second Edition*. 2η έκδ. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429495397>.
- Cole, John W. 1981. 'Ethnicity and the Rise of Nationalism'. Στο *Ethnicity and nationalism in Southeastern Europe*, επιμέλεια Sam Beck και John W. Cole, 105–34. Amsterdam: Universiteit Van Amsterdam.
- Collet, Basile. 2021. 'Monuments Must Be Edited'. *Journal. Issue* (blog). 8 Ιουνίου 2021. <https://issue-journal.ch/focus-posts/monuments-must-be-edited/>.
- Collins, Samuel Gerald, Matthew Durlington, και Harjant Gill. 2017. 'Multimodality: An Invitation: Multimodal Anthropologies'. *American Anthropologist* 119 (1): 142–46. <https://doi.org/10.1111/aman.12826>.
- Čomovski, Aleksandar. 2009. 'Nova amerikanska ambasada vo Skopje'. dw.com. 3 Ιουλίου 2009. <https://p.dw.com/p/IgMG>.
- Connell, Raewyn. 2005. *Masculinities*. 2η έκδ.
- Cowan, Jane K. 1998. *Η πολιτική του σώματος Χορός και κοινωνικότητα στη Βόρεια Ελλάδα*. Επιμέλεια Ελένη Παπαγαρουφάλη. Μετάφραση Κώστας Κουρεμένος. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Cowan, Jane K. και Keith Brown. 2000. 'Introduction: Macedonian Inflections'. Στο *Macedonia: The Politics of Identity and Difference*, 1–27. Pluto Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt18fsbkm>.
- Craik, Jennifer. 2002. 'The Culture of Tourism'. Στο *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*, επιμέλεια Chris Rojek και John Urry, 1^η εκδ., 113–36. London, New York: Taylor and Francis.
- Creed, Gerald. 2010. 'Strange Bedfellows: Socialist Nostalgia and Neoliberalism in Bulgaria'. Στο *Post-Communist Nostalgia*, 42–43. New York: Berghahn.
- Crenshaw, Kimberlé. 2019. *On intersectionality: essential writings*. New York: New Press.
- Cresswell, Tim. 1996. *In Place - Out of Place: Geography, Ideology and Transgression*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Crnobrnja, Mihailo. 1996. *The Yugoslav Drama*. McGill-Queen's Press - MQUP.
- Crvenkovska Risteska, Ines. 2020. 'Tito returns to Skopje: The forgotten memories of Josip Broz'. *EthnoAnthropoZoom* 20: 93–129. <https://doi.org/10.37620/EAZ202093cr>.
- Dabović Pejović, Mirjana. 2018. 'Brišenje na granicite'. Okno. 17 Απριλίου 2018. <https://okno.mk/node/70856>.
- Dalakoglou, Dimitris. 2011. 'The Irregularities of Violence in Athens'. Society for Cultural Anthropology. 31 Οκτωβρίου 2011. <https://culanth.org/fieldsights/the-irregularities-of-violence-in-athens>.
- Dalakoglou, Dimitris, Georgios Agelopoulos, και Georgios Poulimenakos. 2017. 'Introduction: De te fabula narratur? Ethnography of and during the Greek crisis'. Στο *Critical Times in Greece Anthropological Engagements with the Crisis*, επιμέλεια Dimitris Dalakoglou και Georgios Agelopoulos, 1–12. London, New York: Routledge.

- Dalakoglou, Dimitris, και Yannis Kallianos. 2014. 'Infrastructural flows, interruptions and stasis in Athens of the crisis'. *City* 18 (4–5): 526–32.
- Damjanovska, Ljubica. 1978. *Podareni dela od Grcija / Donated Art Works from Greece*. Skopje: Muzej na sovremenata umetnost.
- Danforth, Loring M. 1999. *Η μακεδονική διαμάχη. Ο εθνικισμός σε έναν υπερεθνικό κόσμο. Μετάφραση Σπύρος Μαρκέτος*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Danto, Arthur. 1964. 'The Artworld'. *The Journal of Philosophy* 61 (19): 571–84. <https://doi.org/10.2307/2022937>.
- . 2004. *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου. Μια φιλοσοφική θεώρηση της τέχνης*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Danzer, Alexander M. 2009. 'Battlefields of Ethnic Symbols. Public Space and Post-Soviet Identity Formation from a Minority Perspective'. *Europe-Asia Studies* 61 (9): 1557–77. <https://doi.org/10.1080/09668130903209137>.
- Daskalov, Roumen Dontchev. 2017. 'The Balkans: Region and Beyond'. Στο *Concepts, Approaches, and (Self-)Representations*, επιμέλεια Roumen Dontchev Daskalov, Diana Mishkova, Tchavdar Marinov, και Alexander Vezenkov, 4:1–43. *Entangled Histories of the Balkans*. Leiden, Boston: Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004337824>.
- Daskalovski, Zhidas. 2002. 'Language and Identity: the Ohrid Framework Agreement and Liberal Notions of Citizenship and Nationality in Macedonia'. *Journal on Ethnopolitics and Minority Issues in Europe (JEMIE)*, τχ. 1. <https://www.ecmi.de/publications/jemie/issue-12002>.
- Davies, Catriona. 2011. 'Is Macedonia's Capital Being Turned into a Theme Park?' CNN. 4 Οκτωβρίου 2011. <https://www.cnn.com/2011/10/04/world/europe/macedonia-skopje-2014/index.html>.
- Davies, Christie. 2007. 'Humour and Protest: Jokes under Communism'. *International Review of Social History* 52 (S15): 291–305. <https://doi.org/10.1017/S0020859007003252>.
- . 2011. *Jokes and Targets*. Bloomington: Indiana University Press.
- De Boever, Arne. 2006. 'Overhearing Bartleby: Agamben, Melville, and Inoperative Power'. *Parrhesia* No.1: 142–62.
- De Cauter, Lieven. 2004. *The Capsular Civilization*. Nai010. <https://www.nai010.com/en/publicaties/the-capsular-civilization/149918>.
- Debord, Guy. (1967) 2002. *Society Of The Spectacle*. Detroit, Mich: Black & Red.
- Deipenbrock, Lisa. 2012. 'Skopje 2014: Karikatura na evropskiot grad'. *Okno*. 15 Μαρτίου 2012. <https://okno.mk/node/17870>.
- Đekić, Olivera. 1986. *Skopje and Its Surroundings*. Pocket Guides for Tourists, no. 64. Skopje: Tourist Association of Skopje: Zagreb Turistkomerc.
- Denegri, Ješa. 2003. 'Inside or Outside 'Socialist Modernism'? Radical Attitudes on the Yugoslav Art Scene, 1950-1970'. Στο *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, επιμέλεια Miško Šuvaković και Dubravka Đurić. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Derrida, Jacques. 1995. 'Archive Fever: A Freudian Impression'. Επιμέλεια Eric Prenowitz. *Diacritics* 25 (2): 9–63. <https://doi.org/10.2307/465144>.
- Deutsche, Rosalyn. (1996) 2008. «Αγοραφοβία». Στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, επιμέλεια Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Dickie, George. 1974. *Art and the aesthetic: an institutional analysis*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press.

- Dimitrievska, Antoantela. 2012. 'Laureatot Valetas - promotor na makedonskata literatura vo Grcija'. Deutsche Welle (DW). 16 Ιουνίου 2012. <https://www.dw.com/mk/лауреатот-валетас-промотор-на-македонската-литература-во-грција/a-16030803>.
- Dimitrov, Slavcho. 2019. 'Skopje Pride Weekend 2019 - Glittering Wounds'. *Coalition Margins* (blog). 30 Μαΐου 2019. <http://coalition.org.mk/skopje-pride-weekend-2019-glittering-wounds/?lang=en>.
- Dimitrova, Kalia. 2019. 'Meet the Future: Intervju so Kolektivot Na Dreg Kralici The Haus of Fauché'. *Meduza* (blog). 14 Ιανουαρίου 2019. <https://meduza.mk/fem-101/meet-the-haus-of-fauche/>.
- Dimoska, Angelina, και Jasna Frangovska. 2009. 'Žoltiot krst što gi vzbudi crvenite'. *Nova Makedonija*, 1.
- Dimova, Rozita. 2013. *Ethno-baroque: materiality, aesthetics, and conflict in modern-day Macedonia*. New York: Berghahn Books.
- . 2019. 'Elusive Centres of a Balkan City: Skopje between Undesirable and Reluctant Heritage'. *International Journal of Heritage Studies* 25 (9): 958–73. <https://doi.org/10.1080/13527258.2018.1482473>.
- Dion, Mark, και Roxana Marcoci. 2004. *Mark Dion: Rescue Archaeology, a Project for the Museum of Modern Art*. Museum of Modern Art.
- Djokic, Stefana. 2022. 'Yugoslav Perceptions and Translations of Pop Art during the 1960s'. *Art in Translation* 14 (2): 142–72. <https://doi.org/10.1080/17561310.2022.2085462>.
- Djordjev, Bojan. 2010. 'Soros Realism'. *Anti-Jargon*. 9 Ιουνίου 2010. <http://www.antijargon.tkh-generator.net/2010/06/09/soros-realism/>.
- Dodovska, Ivanka. 2006. 'The Awakening of the Macedonian National Identity in the Nineteenth Century through the Myth of Philip and Alexander the Great'. *Politichka Misl*, τχ. 16: 29–38.
- Dolores, Maria F. 2021. 'AMOQA, Athens Museum of Queer Arts: Inventing Survival Tools and Designing Dissident Itineraries'. *Museum International* 72 (3–4): 166–77. <https://doi.org/10.1080/13500775.2020.1873510>.
- Doty, Roxanne Lynn. 1996. *Imperial encounters: the politics of representation in North-South relations*. Borderlines, v. 5. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Douglas, Mary. (1966) 2005. *Purity and danger: an analysis of concept of pollution and taboo*. Routledge classics. London ; New York: Routledge.
- . (1966) 2006. *Καθαρότητα και κίνδυνος. Μια ανάλυση των εννοιών της μιαιρότητας και του ταμπού*. Επιμέλεια Θεόδωρος Παραδέλλης. Μετάφραση Αίγλη Χατζούλη. Αθήνα: Πολύτροπον.
- Dragsic, Ivana. 2016. 'Skopje Facelift: Megalomaniac Project Devours the City'. https://ba.boell.org/sites/default/files/uploads/2016/01/how_skopje_2014_ate_the_skopje_commons.pdf.
- Durgutovski, Ivan T. 2019. *Ecstasy of Europa*. Βίντεο. <https://ivandurgutovski.wixsite.com/mysite>.
- Eisenstadt, S. N., επιμ. 2002. *Multiple modernities*. New Brunswick, N.J: Transaction Publishers.
- Ekeløve-Slydal, Gunnar, Marna Eide, και Ingvild Gjone Lyberg. 2014. 'Letter from the Norwegian LGBT organization to Macedonian prime minister Nikola Gruevski'. The Norwegian Helsinki Committee, LLH International, Amnesty International Norway. <https://www.nhc.no/content/uploads/2014/11/OfficeofthePrimeMinister.pdf>.
- Elias, Norbert. (1969) 1997. *Η διαδικασία του πολιτισμού: μια ιστορία της κοινωνικής συμπεριφοράς στη Δύση: Ι. Κοινωνιογενετικές και ψυχογενετικές Έρευνες Ι*. Επιμέλεια Κώστας Λιβιεράτος. Μετάφραση Θεόδωρος Λουπασάκης. 2η έκδ. Νεότερη και σύγχρονη ιστορία. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

- Elkin, Lauren. 2017. *Flâneuse: women walk the city in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. First American edition. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Emmott, Robin. 2016. 'EU's Tusk Warns Macedonia Not to Risk Its EU, NATO Ties'. *Reuters*, 15 Απριλίου 2016, τμ. Top News. <https://www.reuters.com/article/cnews-us-macedonia-election-eu-idCAKCN0XC1BY>.
- Eriksen, Thomas Hylland. 2007. *Μικροί τόποι, μεγάλα ζητήματα. Μια εισαγωγή στην κοινωνική και πολιτισμική ανθρωπολογία*. Αθήνα: Κριτική.
- Evita Tsokanta. 2014. «Τρυφηλός Πορθητής / Profligate Conqueror». *Arbit City Group* (blog). <https://arbitcitygroup.com/2014/02/27/τρυφηλός-πορθητής-profligate-conqueror/>.
- Fabian, Johannes. 1990. *Power and performance: ethnographic explorations through proverbial wisdom and theater in Shaba, Zaire*. New directions in anthropological writing. Madison, Wis: University of Wisconsin Press.
- . (1983) 2002. *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- Farquhar, Judith. 2002. *Appetites: Food and Sex in Post-Socialist China*. Body, Commodity, Text. Durham, NC: Duke University Press.
- Fazlagikj, Admir. 2016. 'Hronologija na političkata kriza vo Makedonija'. *aa.com.tr*. 15 Ιανουαρίου 2016. <https://www.aa.com.tr/mk/политика/хронологија-на-политичката-криза-во-македонија/505450>.
- Featherstone, Kevin, και George Kazamias. 2001. *Europeanization and the Southern Periphery*. Επιμέλεια Kevin Featherstone και George Kazamias. London: Frank Cass. <http://www.routledge.com/>.
- Featherstone, Kevin, και Claudio M. Radaelli, επιμ. 2003. *The Politics of Europeanization*. 1η έκδ. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/0199252092.001.0001>.
- Fermor, Patrick Leigh. (1966) 2010. *Roumeli: Travels in Northern Greece*. John Murray.
- Filtig. 2018. «Πανκ φρίκουλα, τσουλάρες με καούκες, ανθελληνίδες εξωγήινες». *Lifo*, 2018. <https://www.lifo.gr/lgbtqi/pank-frikoyla-tsoylares-me-kaoykes-anthellinides-exogiines>.
- Fine, Ben, και Alfredo Saad-Filho. 2017. 'Thirteen Things You Need to Know About Neoliberalism'. *Critical Sociology* 43 (4-5): 685–706. <https://doi.org/10.1177/0896920516655387>.
- Fleming, K. E. 2000. 'Orientalism, the Balkans, and Balkan Historiography'. *The American Historical Review* 105 (4): 1218. <https://doi.org/10.2307/2651410>.
- Flix Team. 2021. «Οι επίκαιρες γυναικείες φωνές της 'Αμυγδαλιάς'». *Flix.gr*. 8 Μαρτίου 2021. <https://flix.gr/news/amygdalia-voices-march-2021.html>.
- Focus. 2010. 'Betrüger in der Euro-Familie'. *Focus*, 22 Φεβρουαρίου 2010. https://www.focus.de/magazin/videos/betrueger-in-der-euro-familie-focus-titel_id_2547404.html.
- Fokianaki, Iliana, και Yanis Varoufakis. 2017. 'We Come Bearing Gifts'. *art agenda*. 7 Ιουνίου 2017. <https://web.archive.org/web/20171217094057/http://www.art-agenda.com/reviews/d14/>.
- Foote, Kenneth E., Attila Tóth, και Anett Árvay. 2000. 'Hungary after 1989: Inscribing a New Past on Place'. *Geographical Review* 90 (3): 301–34. <https://doi.org/10.2307/3250856>.
- Forty, Adrian. 2001. 'Introduction'. Στο *The Art of Forgetting*, επιμέλεια Adrian Forty και Susanne Küchler, Reprinted, 1–18. Materializing Culture. Oxford: Berg.
- Forty, Adrian, και Susanne Küchler, επιμ. 2001. *The Art of Forgetting*. Reprinted. Materializing Culture. Oxford: Berg.

- Foster, Hal, επιμ. 2002. *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: New Press.
- . (1996) 2013. «Ο καλλιτέχνης ως εθνογράφος». Στο *Ανθρωπολογία και σύγχρονη τέχνη*, επιμέλεια Ελπίδα Ρίκου, 445–81. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Allain Bois, και Benjamin H. D. Buchloch, επιμ. 2004. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. New York: Thames & Hudson.
- Fotiadi, Eva. 2017. 'Art, crisis and their multiple audiences. From Embros Theatre to IDAMM'. Στο *Being Public. How Art creates the Public*, επιμέλεια Jeroen Bomgaard και Rogier Brom. Melbourne: Perimeter.
- Foucault, Michel. 1979. 'Truth and Power: An Interview with Michel Foucault'. *Critique of Anthropology* 4 (13–14): 131–37. <https://doi.org/10.1177/0308275X7900401311>.
- . 1980. *Power/Knowledge*. Brighton: Harvester.
- Fourcade, Marion. 2013. 'The Material and Symbolic Construction of the BRICs: Reflections Inspired by the RIPE Special Issue'. *Review of International Political Economy* 20 (2): 256–67. <https://doi.org/10.1080/09692290.2013.779408>.
- Frampton, Kenneth, Dimitris Antonakakis, Thalís Argyropoulos, Savas Condaratos, Dimitris Pikionis, Agnis Pikionis, Alison Smithson, και Peter Smithson. 1989. *Dimitris Pikionis, Architect, 1887-1968: A Sentimental Topography*. London: Architectural Association Publications.
- Frank, Arthur W. 1995. *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fraser, Nancy. 2021. 'Climates of Capital'. *New Left Review*, τχ. 127 (Φεβρουάριος): 94–127.
- Freedom House. 2014. 'Refworld | Freedom in the World 2014 - Macedonia'. Refworld. 1 Αύγουστος 2014. <https://www.refworld.org/docid/53df8c71d.html>.
- Freud, Sigmund. (1917) 2017. *Πένθος και μελαγχολία*. Αθήνα: Νίκας.
- Friedman, Victor A. 1975. 'Macedonian Language and Nationalism in the Nineteenth and Early Twentieth century'. Στο *Balkanistica. Occasional Papers in Southeast European Studies*, επιμέλεια Kenneth E. Naylor και Craig N. Packard, II:83–98. Cambridge, Mass.: The American Association for Southeast European Studies, Slavica Publishers, Inc.
- Frusetta, James. 2013. 'Common Heroes, Divided Claims: IMRO Between Macedonia and Bulgaria'. Στο *Ideologies and National Identities: The Case of Twentieth-Century Southeastern Europe*, επιμέλεια John Lampe και Mark Mazower, 110–30. CEUP Collection. Budapest: Central European University Press.
- Gagovska, Elena. 2018. 'By Any Other Name'. *Jacobin*, 10 Σεπτέμβριος 2018. <https://jacobinmag.com/2018/10/macedonia-referendum-name-change-greece>.
- Galia Kollektiv. 2013. 'Art in the Age of its Dissolution: Beyond The Democratic Paradox'. Διδακτορική διατριβή, Goldsmiths, University of London.
- Geertz, Clifford. 1989. *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. 1st edition. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Gefou-Madianou, D. 2009. 'Ethnography in motion: Shifting fields on airport grounds'. *Ethnographic Practice in the Present*, Ιανουάριος, 152–68.
- Gelevski, Nikola. 2005. 'The borders of my territory are the borders of my own language'. Στο *Territories/Teritorii*. Skopje: Igor Toshevski, Kontrapunkt.
- . 2010a. *Arhitortura & globalizacija: tekstovi za gradot*. Edicija Gradot, kniga 3. Skopje: Templum.
- , επιμ. 2010b. *Kradat grad: zbornik tekstovi za proektot 'Skopje 2014' (14 avtori)*. Edicija Gradot, kniga 2. Skopje: Templum.

- , επιμ. 2010c. *Nered i groteska: 13 avtori: razgovori i satiri za proektot 'Skopje 2014'*. Edicija Gradot, kn. 1. Skopje: Templum.
- . 2012. 'Kontinuiteti i rezovi (Seciranje na čudovišteto)'. *Okno* (blog). 6 Αυγούστου 2012. <https://okno.mk/node/21259>.
- Gell, Alfred. 1985. 'How to Read a Map: Remarks on the Practical Logic of Navigation'. *Man* 20 (2): 271. <https://doi.org/10.2307/2802385>.
- . (1992) 2013. «Τεχνολογία και μάγεμα». Στο *Ανθρωπολογία και σύγχρονη τέχνη*, επιμέλεια Ελπίδα Ρίκου, 203–32. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- . (1996) 2013. «Το δίκτυο της Vogel. Οι παγίδες ως έργα τέχνης και τα έργα τέχνης ως παγίδες.» Στο *Ανθρωπολογία και σύγχρονη τέχνη*, επιμέλεια Ελπίδα Ρίκου, 297–326. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Georgieva, Yanita. 2016. 'Fighting art with art: the battle for Skopje'. *euroviews*, 19 Απριλίου 2016. <http://www.euroviews.eu/2016/2016/04/19/fighting-art-with-art/>.
- Georgievski, Boris. 2016. 'Socrealizmot na VMRO-DPMNE: Narodot kako tolpa koja go sledi golemiot vodač'. *dw.com*. 2 Ιουνίου 2016. <https://www.dw.com/mk/соцреализмот-на-вмро-дпмне-народот-како-толпа-која-го-следи-големиот-водач/a-19300332>.
- Gerlach, Julia. 2014. *Color revolutions in Eurasia*. New York, N.Y: Springer Berlin Heidelberg.
- Gershon, Ilana. 2019. 'Porous social orders'. *American Ethnologist* 46 (Σεπτέμβριος). <https://doi.org/10.1111/amet.12829>.
- Giaimo, Cara. 2016. 'Palm Trees Have Vanished All Over Athens, But Not For The Reason People Think'. *Atlas Obscura*. 16 Ιανουαρίου 2016. <http://www.atlasobscura.com/articles/palm-trees-have-vanished-all-over-athens-but-not-for-the-reason-people-think>.
- Gillet, Kit. 2015. 'How Skopje Became Europe's New Capital of Kitsch'. *The Guardian*, 11 Απριλίου 2015, τμ. Travel. <https://www.theguardian.com/travel/2015/apr/11/skopje-macedonia-architecture-2014-project-building>.
- Gjorgijev, Vancho, και Vojislav Sarakinski. 2019. 'The many nationalities of Hristofor Žefarović'. *Analele Universității Ovidius din Constanța - Seria Istorie*, 2019. <http://hdl.handle.net/20.500.12188/6829>.
- Gjuzelov, Borjan, και Milka Ivanovska Hadjievska. 2020. 'Institutional and Symbolic Aspects of Illiberal Politics: The Case of North Macedonia (2006–2017)'. *Southeast European and Black Sea Studies* 20 (1): 41–60. <https://doi.org/10.1080/14683857.2019.1672941>.
- Gkougkousis, Grigoris. 2021. 'On the Politics of Visibility, Documentation, and the Claim of Commoning the Artwork: Critical Notes on Shamiyaana-Food for Thought: Thought for Change'. Επιμέλεια Elpida Rikou, Eleana Yalouri, και Lampropoulos Apostolos. *Field*, τχ. 18/19 (Spring/Fall). <https://field-journal.com/cartographies/on-politics-of-visibility-documentation-and-the-claim-of-commoning-the-artwork-critical-notes-on-shamiyaana-food-for-thought-thought-for-change>.
- Glass, Ruth. 1964. *London: Aspects of Change*. London: MacGibbon & Kee.
- Godfrey, Mark. 2007. 'The Artist as Historian'. *October* 120 (Απρίλιος): 140–72. <https://doi.org/10.1162/octo.2007.120.1.140>.
- Goffman, Erving. 1990. *The Presentation of Self in Everyday Life*. 1. Anchor Books ed., rev. Ed. New York: Anchor Books.
- González-Ruibal, Alfredo. 2010. 'Colonialism and European Archaeology'. Στο *Handbook of Postcolonial Archaeology*, επιμέλεια Jane Lydon και Uzma Z Rizvi. Routledge Handbooks Online. <https://doi.org/10.4324/9781315427690.ch2>.

- Gouma-Peterson, Thalia, και Patricia Mathews. 1987. 'The Feminist Critique of Art History'. *The Art Bulletin* 69 (3): 326. <https://doi.org/10.2307/3051059>.
- Gow, James. 1992. *Legitimacy and the military: the Yugoslav crisis*. London: Pinter Publishers.
- Graan, Andrew. 2013a. 'Skopje 2014 and the Politics of Nation Branding in Macedonia: Counterfeiting the Nation?' *Cultural Anthropology* 28 (1): 161–79. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2012.01179.x>.
- . 2013b. 'Transitology Revisited, Or How the Trials of Postsocialism Forecast the Precarity of Neoliberal Capitalism'. *Anthropology News*. 3 Οκτωβρίου 2013. <http://www.anthropology-news.org/index.php/2013/10/31/transitology-revisited-or-how-the-trials-of-postsocialism-forecast-the-precariety-of-neoliberal-capitalism/>.
- Grabham, Emily. 2009. 'Flagging the Skin: Corporeal Nationalism and the Properties of Belonging'. *Body & Society* 15 (1): 63–82.
- Grigoriadou, Sofia. 2021. 'Heroes on Pedestals and 'Heroines of Our Time' at the Woman Fighter Park'. *EthnoAnthropoZoom* 21 (21): 157–205. <https://doi.org/10.37620/EAZ2121157g>.
- Grigoriadou, Sofia, και Arjang Omrani. 2017. 'Locating Rasheed Araeen's Shamiyaana - Food for Thought: Thought for Change'. *Learning from Documenta*, 2017.
- Grigoriadou, Sofia, και Yorgos Samantas. 2021. 'Walking the Lines of Documenta 14'. Επιμέλεια Elpida Rikou, Eleana Yalouri, και Lampropoulos Apostolos. *Field*, τχ. 18/19 (Spring/Fall). <https://field-journal.com/cartographies/walking-the-lines-of-documenta-14>.
- Grindon, Gavin, και John Jordan. (2011) 2014. *Οδηγός χρήσης για τη διεκδίκηση του ανέφικτου*. Αθήνα: Κολεκτίβα Rotta.
- Grosz, Elizabeth. 1995. *Space, time, and perversion: essays on the politics of bodies*. New York: Routledge.
- . 2001. *Architecture from the outside: Essays on virtual and real space*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Groys, Boris. 2012. «Υπό καθεστώς υποψίας. Μια φαινομενολογία των μέσων.» Στο *Archive public: επιτελέσεις αρχείων στη δημόσια τέχνη, τοπικές παρεμβάσεις*, επιμέλεια Πάνος Κούρος και Ελπίδα Καραμπά, 27–40. Πάτρα: Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Πανεπιστήμιο Πατρών, Εκδόσεις Τέχνης Κύβος.
- Grozdanoski, Živko, επιμ. 2020. *Da sum na tvoje place. An ήμουν στη mesto σου. If I were in your θέση*. Skopje: Bulevar Oslobođivanja.
- . 2022. «Συνέντευξη με τον συγγραφέα Živko Grozdanoski». *Ασσόδο* (blog). 15 Ιουνίου 2022. <https://1-2.gr/2022/06/15/synenteyxh-me-ton-syggrafea-zivko-grozdanoski/>.
- Grujevski, Antonio. 2020. 'Rekonstrukcija i revitalizacija na srušeniot „Suli an“ / Mimoza Nestorova – Tomik'. MARH. 1 Μαΐου 2020. <https://marh.mk/rekonstrukcija-i-revitalizacija-na-s/>.
- Gupta, Akhil, και James Ferguson, επιμ. 1997. *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*.
- Haanstad, Eric. 2014. 'Performative Ethnography: Observant Participation in Southeast Asia'. Στο *Methodology and Research Practice in Southeast Asian Studies*, επιμέλεια Mikko Huotari, Jürgen Rüländ, και Judith Schlehe, 91–106. London: Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/9781137397546_5.
- Habermas, Jürgen. 1990. 'What Does Socialism Mean Today? The Rectifying Revolution and the Need for New Thinking on the Left'. *New Left Review*, τχ. 1/183 (Οκτώβριος): 3–21.

- Hadjievska, Ivana, Ivana Dragsic, και Jana Kocevskaja. 2021. *Našiot pat: 25 ženski prikazni od istorijata Our Paths: 25 Stories of Women in History*. Επιμέλεια Tatjana B. Eftimoska. Μετάφραση Dijana Obradovikj. Skopje: Tiiit! Inc.
- Hage, Ghassan. 2009. 'Introduction'. Στο *Waiting*, 1–12. Melbourne: Melbourne University Publishing.
- Halbwachs, Maurice, και Lewis A. Coser. 1992. *On Collective Memory*. University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226774497.001.0001>.
- Halkias, Alexandra. 2016. 'Radical left' Syriza and ANEL in Greece 2015: On men and nationalism as potent strategies of policing crisis'. Παρουσιάστηκε στο Theories of Cultural Studies/Policing Crises at the Margins. Ετήσιο Συνέδριο, Cultural Studies Association, Villanova University, Philadelphia, 2 Ιουνίου.
- Hall, Stuart. (1992) 2003. «Η Δύση και οι λοιποί: λόγος και εξουσία». Στο *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας. Οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*, επιμέλεια Gieben Bram και Stuart Hall. Κοινωνικές Επιστήμες. Αθήνα: Σαββάλας.
- Hamilakis, Yannis. 2003. 'Lives in Ruins: Antiquities and national imagination in modern Greece'. Στο *The Politics of Archaeology and Identity in a Global Context*, επιμέλεια Susan Kane, 51–78. Boston: Archaeological Institute of America.
- . 2007. *The Nation and its Ruins: Antiquity, Archaeology, and National Imagination in Greece*. Classical Presences. Oxford, New York: Oxford University Press.
- . 2017. 'Some Debts can never be repaid: the archaeo-politics of the crisis'. Στο *Documenta 14 Reader*, επιμέλεια Quinn Latimer και Adam Szymczyk, 495–540. Munich, London, New York: Prestel Verlag.
- Hamilakis, Yannis, και Eleana Yalouri. 1996. 'Antiquities as symbolic capital in modern Greek society'. *Antiquity* 70 (Μάρτιος): 117–29. <https://doi.org/10.1017/S0003598X00082934>.
- . 1999. 'Sacralising the Past: Cults of Archaeology in Modern Greece'. *Archaeological Dialogues* 6 (2): 115–35. <https://doi.org/10.1017/S138020380000146X>.
- Hamnett, Chris. 1991. 'The Blind Men and the Elephant: The Explanation of Gentrification'. *Transactions of the Institute of British Geographers* 16 (2): 173–89. <https://doi.org/10.2307/622612>.
- Haraway, Donna. 1988. 'Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective'. *Feminist Studies* 14 (3): 575. <https://doi.org/10.2307/3178066>.
- . 2016. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Experimental futures: technological lives, scientific arts, anthropological voices. Durham: Duke University Press.
- Harley, J.B. 2011. 'Deconstructing the Map'. Στο *Classics in Cartography*, επιμέλεια Martin Dodge και Martin Dodge, 271–94. Chichester, UK: John Wiley & Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1002/9780470669488.ch16>.
- Harley, John B. 1988. 'Maps, Knowledge and Power'. Στο *The Iconography of Landscape*, επιμέλεια Denis Cosgrove και Stephen Daniels, 277–312. Cambridge: University of Cambridge Press.
- Hartman, Saidiya. 2008. 'Venus in Two Acts.' *Small Axe* 12 (2): 1–14.
- Hartmuth, Maximilian, και Ines Tolić. 2010. 'Turkish coffee and béton brut: an architectural portrait of Skopje.' *Newsletter of the European Architectural History Network*, 2010.
- Harvey, David. 2009. *Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας: διερεύνηση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Herbert, Henry John George. (1869) 2010. *Reminiscences of Athens and the Morea: Extracts from a Journal of Travels in Greece in 1839*. Whitefish: Kessinger Publishing.

- Herzfeld, Michael. (1987) 1998. *Η ανθρωπολογία μέσα από τον καθρέφτη: κριτική εθνογραφία της Ελλάδας και της Ευρώπης*. Επιμέλεια Ευθύμης Παπαταξιάρχης. Μετάφραση Ράνια Αστρινάκη. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- . 2002. 'The Absent Presence: Discourses of Crypto-Colonialism'. *South Atlantic Quarterly* 101 (4): 899–926. <https://doi.org/10.1215/00382876-101-4-899>.
- Hessler, Stefanie, Poka Yio, και Kostis Stafylakis. 2018. 'ANTI', Introduction to the 6th Athens Biennale'. Στο *Anti- AB6 Athens Biennale 2018*, επιμέλεια Stefanie Hessler, Poka Yio, Kostis Stafylakis, και Augustine Zenakos, 122–31. Αθήνα.
- Hine, Christine. 2000. *Virtual Ethnography*. SAGE Publications Ltd. <https://doi.org/10.4135/9780857020277>.
- Hobsbawm, Eric, και Terence Ranger, επιμ. 1983. *The Invention of tradition*. Past and present publications. Cambridge [Cambridgeshire]; New York: Cambridge University Press.
- Hofman, Ana. 2020. 'Disobedient: Activist Choirs, Radical Amateurism, and the Politics of the Past after Yugoslavia'. *Ethnomusicology* 64 (1): 89. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.64.1.0089>.
- Holleran, Max. 2014. 'Show Us Your Country: Macedonia's Capital Transformed'. *Dissent Magazine*, 25 Απριλίου 2014. https://www.dissentmagazine.org/online_articles/show-us-your-country-macedonias-capital-transformed/.
- hooks, bell. (1989) 1991. 'Choosing the Margin as a Space of Radical Openness'. Στο *Yearning: Race, gender, and cultural politics*, 145–53. London: Turnaround.
- Horncastle, James. 2019. *Macedonian Slavs in the Greek civil war, 1944-1949*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Howes, David, επιμ. 2005. 'Introduction'. Στο *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, 1–17. Oxford: Berg.
- Ieropoulos, Fil. 2018. 'Athens is the New Berlin: documenta's counterfeit bohemia'. *The Minority Report* (blog). 20 Φεβρουαρίου 2018. <https://web.archive.org/web/20180310071853/http://min.report/athens-is-the-new-berlin/>.
- Ignatova, Elena. 2009. 'Macedonia: Student Protest Ends in Violence'. *Global Voices* (blog). 21 Μαρτίου 2009. <https://globalvoices.org/2009/03/31/macedonia-student-protest-ends-in-violence/>.
- Ingold, Tim. 2007. *Lines: a brief history*. London ; New York: Routledge.
- . 2011. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. London ; New York: Routledge.
- . 2013. *Making: anthropology, archaeology, art and architecture*. London ; New York: Routledge.
- Ingold, Tim, και Jo Lee Vergunst, επιμ. 2008. *Ways of walking: ethnography and practice on foot*. Anthropological studies of creativity and perception. Aldershot, England ; Burlington, VT: Ashgate.
- Ioannidis, Kostas. 2016. 'Art in Public Spaces: Screens in (and of) Athens at a Time of Crisis'. Στο *Phenomenon (1)*, επιμέλεια Iordanis Kerenidis και Piergiorgio Pepe. Paris: Phenomenon Association.
- Irwin Group, επιμ. 2006. *East art map: contemporary art and Eastern Europe*. MIT Press. London: Afterall Book.
- Ivanoska, Hristina. 2005. 'Rosa Plaveva i Nakie Bajram'. *Forum* 162: 95–97.
- Ivanovska Deskova, Ana, Jovan Ivanovski, και Vladimir Deskov. 2018. 'The architecture of the post-earthquake renewal of Skopje'. Στο *The Future as Project*, επιμέλεια Kalliopi Amygdalou, Kostas Tsiambaos, και Christos-Georgios Kritikos, 100–127. Αθήνα: Hellenic Institute of Architecture.

- Ivanovski, Jovan, Ana Ivanovska-Deskova, Vladimir Deskov, Bojan Karanakov, Ognen Marina, Goran Mickovski, και Aleksandar Radevski. 2015. *Megjunarodna arhitektonskata izlozhba Bienale vo Venecija 2014*. Skopje: Mladinski Kulturen Centar.
- Ivanovski, Risto. 2014. *Albancite vo R. Makedonija - samo od 1780 godina*. Bitola: Ivanovski Risto.
- Jackson, Shannon. 2008. 'What Is the 'Social' in Social Practice?: Comparing Experiments in Performance'. Στο *The Cambridge Companion to Performance Studies*, επιμέλεια Tracy C. Davis, 1st edition, 136–50. Cambridge New York Melbourne: Cambridge University Press.
- . 2011. *Social works: performing art, supporting publics*. New York: Routledge.
- Jakimovska, Ilina. 2019. 'Bešamelot kako malter na nacijata: prikaznata za slavniot grčki gotvač Celementes'. *off.net* (blog). 27 Απριλίου 2019. <https://off.net.mk/bookbox/beshamelot-kako-malter-na-nacijata-prikaznata-za-slavniot-grchki-gotvach-celementes>.
- . 2020. 'Barajki ja Joana [Αναζητώντας την Ιωάννα]'. 2020. <https://obicniluge.mk/episode/bara-i-a-oana/>.
- Jančevski, Vladimir. 2019. 'Ni Vera, Ni Nadež, Ni Ljubov: Umetnosta Kako Kolateralna Šteta vo Procesot Na Opštestvenata Dezintegracija'. *Iskra Dimitrova* (blog). 27 Δεκεμβρίου 2019. <https://iskradimitrova.wordpress.com/ни-вера-ни-надеж-ни-љубов-уметноста-ка/>.
- . 2020. 'Politički sliki posle smrtta na umetnosta'. *Okno* (blog). 18 Νοεμβρίου 2020. <https://okno.mk/node/87005>.
- Janchevski, Vladimir. 2016. 'Between'. Στο *Between (>Between<)*, Igor Toshevski-Between / Igor Toševski-Pomegu:43–49. Skopje: NI National Gallery of Macedonia.
- Janeja, Manpreet K., και Andreas Bandak, επιμ. 2018. *Ethnographies of waiting: doubt, hope and uncertainty*. London, UK ; New York, NY, USA: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, Plc.
- Janev, Goran. 2011. 'Narrating the Nation, Narrating the City'. *Cultural Analysis* 10 (Special Issue Narrative Spaces in a Multicultural City). https://www.ocf.berkeley.edu/~culturalanalysis/volume10/vol10_article1.html.
- . 2015. 'Skopje 2014: Instrumentalizing Heritage for Unexpected Results'. *Cultures of History Forum*, Απρίλιος. <https://doi.org/10.25626/0038>.
- . 2017. 'Burdensome past: Challenging the socialist heritage in Macedonia'. *Studia ethnologica Croatica* 29: 149–70. <https://doi.org/10.17234/SEC.29.8>.
- Jansson, André, και Amanda Lagerkvist. 2009. 'The Future Gaze: City Panoramas as Politico-Emotive Geographies'. *Journal of Visual Culture* 8 (1): 25–53. <https://doi.org/10.1177/1470412908100902>.
- Johnson, Nuala C. 2002. 'Mapping Monuments: The Shaping of Public Space and Cultural Identities'. *Visual Communication* 1 (3): 293–98. <https://doi.org/10.1177/147035720200100302>.
- Jovanovska, Maja. 2016. 'Ukrainsko Art Scenario vo Partiskata Zgrada Na VMRO DPMNE'. *Nova TV* (blog). 1 Ιουνίου 2016. <https://novatv.mk/ukrainsko-art-stsenario-vo-partiskata-zgrada-na-vmro-dpmne/>.
- Jurmovski, Boris. 2016. 'Skulpturalno / Fotogalerija'. *MARH* (blog). 10 2016. <https://marh.mk/скульптурално-фотогалерија/>.
- Kalantzis, Konstantinos. 2015. "'Fak Germani": Materialities of Nationhood and Transgression in the Greek Crisis'. *Comparative Studies in Society and History* 57 (4): 1037–69. <https://doi.org/10.1017/S0010417515000432>.

- . 2016a. 'Introduction-Uncertain Visions: Crisis, Ambiguity, and Visual Culture in Greece'. *Visual Anthropology Review* 32 (1): 5–11. <https://doi.org/10.1111/var.12088>.
- . 2016b. 'Proxy Brigands and Tourists: Visualizing the Greek-German Front in the Debt Crisis'. *Visual Anthropology Review* 32 (1): 24–37. <https://doi.org/10.1111/var.12090>.
- . 2022. 'Slippery Delight: Problems of Pleasure and Reproduction in Jokes'. *Comparative Studies in Society and History* (blog). 2 Ιουλίου 2022. <https://cssh.lsa.umich.edu/2022/07/02/is-it-ok-to-laugh-pooyan-tamimi-arab-konstantinos-kalantzis-and-rihan-yeh-discuss-the-analytical-power-of-jokes/>.
- Kalpaktoglou, Xenia, Poka Yio, και Avgoustinos Zenakos. 2007. 'Destroy Athens' Tells a Story'. *Ab1: Destroy Athens* (blog). 10 Σεπτεμβρίου 2007. <https://athensbiennale.org/en/ab1-destroy/>.
- Kapa Research. 2018. «Η ακτινογραφία του συλλαλητηρίου της Αθήνας για το Μακεδονικό». *Kapa Research* (blog). Φεβρουάριος 2018. <https://kaparesearch.com/ακτινογραφία-του-συλλαλητηρίου-της-α/>.
- Karaosmanoğlu, Defne. 2007. 'Surviving the Global Market'. *Food, Culture & Society* 10 (3): 425–48. <https://doi.org/10.2752/155280107X239872>.
- Karapašovska, Menka, επιμ. 1989. *Opi Zuni*. Umetnička galerija.
- Karathanasis, Pafsanias. 2014. 'Re-image-ing and Re-imagining the City: Oversinted Landscapes of Central Athens'. Στο *Remapping crisis: a guide to Athens*, Zero books, 117–82. London.
- Keesing, Roger M., και Andrew Strathern. 1998. *Cultural Anthropology: A Contemporary Perspective*. 3rd ed. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers.
- Khan-Dossos, Navine G. 2017. 'I can't make love to you unless I imagine a palm tree'. Παρουσιάστηκε στο Τα μουσεία ως φορείς: Διαφορετικότητα, Προσβασιμότητα και Ενσωμάτωση, Αθήνα, 30 Νοεμβρίου. <https://www.blod.gr/lectures/i-can-t-make-love-to-you-unless-i-imagine-a-palm-tree/>.
- Kirn, Gal. 2011. 'New Yugoslav Cinema — A Humanist Cinema? Not Really'. Στο *Surfing the Black. Yugoslav Black Wave Cinema and Its Transgressive Moments*, επιμέλεια Gal Kirn, Dubravka Sekulić, και Žiga Testen, 10–43. Maastricht: Jan van Eyck Academie.
- Kitromilides, Paschalis M. 1989. 'Imagined Communities' and the Origins of the National Question in the Balkans'. *European History Quarterly* 19 (2): 149–92. <https://doi.org/10.1177/026569148901900203>.
- Klumbytė, Neringa. 2010. 'The Soviet Sausage Renaissance'. *American Anthropologist* 112 (1): 22–37.
- Kofti, Dimitra. 2009. 'Acquiring power across the borders: Greek tourists in Bulgaria'. Στο *Greece in the Balkans: Memory, Conflict and Exchange*, επιμέλεια Othon Anastasakis, Dimitar Bechev, και Nicholas Vrousalis. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- . 2018. 'Sofia 2014, feels like 1989': *Abstention from the protests and declining market teleology in Bulgaria*. Επιμέλεια Massimiliano Mollona και Don Kalb. London ; New York: Berhghahn.
- Kokalevski, Damjan. 2017. 'Skopje's History on Fire'. E-Flux Architecture. 10 Μάιος 2017. <https://www.e-flux.com/announcements/132731/skopje-s-history-on-fire/>.
- Kolbe, Kica. 2018. 'Referendum ili ajvar'. dw.com. 1 Οκτωβρίου 2018. <https://www.dw.com/mk/референдум-или-ајвар/a-45704961>.
- Koliopoulos, Giannēs. 1999. *Plundered loyalties: World War II and civil war in Greek West Macedonia*. New York: New York University Press.

- Kolozova, Katerina. 2020. 'The Uses and Abuses of Neoliberalism and Technocracy in the Post-Totalitarian Eastern Europe: The Case of Macedonia (New and Revised Version)'. *Macedonia and Its Questions: Origins, Margins, Ruptures and Continuity*, Ed. by Victor Friedman, Goran Janev and George Vlahov (Berlin, Vienna: Peter Lang Verlag), Ιανουάριος.
- Koneski, Blaže. 2013. 'Beloto zdanie na Kale'. Okno. 17 Ιουνίου 2013. <https://okno.mk/node/29135>.
- Kontrapunkt. 2021. 'About Kontrapunkt – Kontrapunkt'. 2021. <https://kontrapunkt.mk.org/en/about-us/>.
- Kornetis, Kostis. 2015. *Children of the Dictatorship: Student Resistance, Cultural Politics and the 'Long 1960s' in Greece*.
- Korobar, Vlatko. 2018. 'The city that could have been'. Στο *The Future as a Project: Doxiadis in Skopje*, επιμέλεια Kalliopi Amygdalou, Kostas Tsiambaos, και Christos-Georgios Kritikos, 90–99. Athens: Hellenic Institute for Architecture.
- Korsmeyer, Carolyn, και Peg Brand Weiser. 2021. 'Feminist Aesthetics'. Στο *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, επιμέλεια Edward N. Zalta, Άνοιξη 2021. Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2021/entries/feminism-aesthetics/>.
- Koteska, Jasna. 2011. 'Troubles with History: Skopje 2014'. ARTMargins. 30 Δεκεμβρίου 2011. <https://artmargins.com/troubles-with-history-skopje-2014/>.
- . 2016. 'Od okultizmot do socrealizmot i nazad'. dw.com. 4 Ιουνίου 2016. <https://www.dw.com/mk/од-окултизмот-до-соцреализмот-и-назад/a-19306149>.
- Kotouza, Dimitra. 2019. 'Surplus Citizens: Struggle and Nationalism in the Greek Crisis', Ιούλιος. <https://doi.org/10.2307/j.ctvjnrt95>.
- Koubis, Takis, Thanasis Moutsopoulos, και Richard Scoffier Exposition internationale d'architecture. 2002. *Athens 2002: Absolute Realism = Atene 2002: Assoluto Realismo : 8th International Exhibition of Architecture Venice Biennale 2002*.
- Králová, Kateřina. 2013. «Έλληνες στη σοσιαλιστική Γιουγκοσλαβία: μειονότητα που εξαφανίστηκε»; Μετάφραση Κωνσταντίνος Τσίβος. *Neograeca Bohemica* 13 (1): 17–42.
- Kritikos, Christos-Georgios. 2018. 'The Days After: Skopje's First Steps Towards Reconstruction'. Στο *The Future as Project*, επιμέλεια Kalliopi Amygdalou, Kostas Tsiambaos, και Christos-Georgios Kritikos, 11–37. Αθήνα: Hellenic Institute of Architecture.
- Kuryel, Aylin. 2015. 'Image Acts and Visual Communities: Everyday Nationalism in Contemporary Turkey'. PhD thesis, University of Amsterdam. <https://hdl.handle.net/11245/1.438039>.
- Kuzman, Pasko. 2008. Intervju: Pasko Kuzman, arheolog. Večer. <https://preminportal.com.mk/nauka-kultura/intervju/2953-intervju-pasko-kuzman-arheolog>.
- Laclau, Ernesto, επιμ. 1994. 'Introduction'. Στο *The making of political identities*, 1–8. Phronesis. London ; New York: Verso.
- . 1997. *Για την επανάσταση της εποχής μας Κοινωνική εξάρθρωση, ηγεμονία και ριζοσπαστική δημοκρατία*. Αθήνα: Νήσος.
- Lakiotakis, Nicolas. 2021. 'Uprootings/Xerizomoi'. Στο *(Forced) Movement Across the Aegean Archipelago*, 69–83. Kyklàda.press.
- Lakoff, George, και Mark Johnson. 2003. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Laplantine, François. 2015. *The Life of the Senses: Introduction to a Modal Anthropology*. Sensory Studies Series. London ; New York: Bloomsbury Academic.

- Latimer, Quinn, και Adam Szymczyk, επιμ. 2017. *Athens Map Booklet*. Kassel: documenta, Museum Fredericianum gGmbH.
- Laval, Anne, και Hélène Cominéas, επιμ. 2003. *Regards projetés: Art vidéo dans les Balkans. Projected Visions: Video art in the Balkans*. Strasbourg: Apollonia.
- Leahy, Helen Rees. 2012. *Museum Bodies: The Politics and Practices of Visiting and Viewing*. Ashgate: Farnham.
- Lee, Jo, και Tim Ingold. 2006. 'Fieldwork on Foot: Perceiving, Routing, Socializing'. Στο *Locating the Field*, 67–85. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003085904-4>.
- Lefebvre, Henri. (1974) 2007. *Δικαίωμα στην πόλη*. Κουκκίδα. Αθήνα: Κουκκίδα.
- . (1974) 2011. *The Production of Space*. Επιμέλεια Donald Nicholson-Smith. Nachdr. Malden, Mass.: Blackwell.
- Lewis, Bernard. 2001. *The Muslim discovery of Europe*. New York: W.W. Norton.
- Ley, David. 1986. 'Alternative Explanations for Inner-City Gentrification: A Canadian Assessment'. *Annals of the Association of American Geographers* 76 (4): 521–35. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8306.1986.tb00134.x>.
- . 1996. *The new middle class and the remaking of the central city*. Oxford University Press.
- Liakos, Antonis. 2008. 'Hellenism and the making of modern Greece: time language, space'. Στο *Hellenisms: culture, identity, and ethnicity from antiquity to modernity*, επιμέλεια Katerina Zacharia, 201–36. Aldershot, England ; Burlington, VT: Ashgate.
- Lialios, Christos, και Vangelis Vlahos, επιμ. 2006. *Buildings Like Politics*. Μετάφραση Tsapakidis Theodore. Athens: Hellenic Ministry of Culture.
- Lin, Zhongjie. 2010. *Kenzo Tange and the Metabolist movement: urban utopias of modern Japan*. New York: Routledge.
- Linder, Elizabeta, επιμ. 2020. *Antologija na sovremena grčka poezija. Anthology of contemporary greek poetry. Ανθολογία σύγχρονης ελληνικής ποίησης*. Skopje, Berlin: Art Equilibrium, SlovoKult, Literatur/a.
- Livanios, Dimitris. 1999. 'Truth and Ethnic Truth in the Balkans (or How NATO 'Helped' Milosevic)'. *Cambridge Review of International Affairs* 13 (1): 205–17. <https://doi.org/10.1080/09557579908400285>.
- Lowenthal, David. 1988. 'Classical Antiquities as National and Global Heritage'. *Antiquity* 62 (237): 726–35. <https://doi.org/10.1017/S0003598X00075177>.
- . 1998. *The heritage crusade and the spoils of history*. 1st pbk. ed. Cambridge, U.K. ; New York: Cambridge University Press.
- Lowrey, John. 2001. 'From Caesarea to Athens: Greek Revival Edinburgh and the Question of Scottish Identity within the Unionist State'. *Journal of the Society of Architectural Historians* 60 (2): 136–57. <https://doi.org/10.2307/991701>.
- Luttwak, Edward N. 2000. *Turbo-Capitalism: Winners and Losers in the Global Economy*. New York: HarperPerennial.
- Lyberatos, Andreas. 2017. 'Time and Timekeeping in the Balkans: Representations and Realities'. Στο *Entangled Histories of the Balkans - Volume Four: Concepts, Approaches, and (Self-)Representations*, επιμέλεια Roumen Dontchev Daskalov, Diana Mishkova, Tchavdar Marinov, και Alexander Vezenkov, 257–90. Leiden, Boston: Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004337824>.
- Macdonald, Sharon. 2006. 'Undesirable Heritage: Fascist Material Culture and Historical Consciousness in Nuremberg'. *International Journal of Heritage Studies* 12 (1): 9–28. <https://doi.org/10.1080/13527250500384464>.
- . 2009. *Difficult heritage: negotiating the Nazi past in Nuremberg and beyond*. Milton Park, Abingdon, Oxon ; New York: Routledge.
- . 2018. 'Contentious Heritage'. *Traces* 5 (Απρίλιος): 6–7.

- Magaš, Branka. 1993. *The destruction of Yugoslavia: tracking the break-up 1980-92*. London: New York: Verso.
- Maglešov, Vasko. 2022. 'Saveski: Samoto sudenje beše kazna'. *Prizma* (blog). 22 Μαρτίου 2022. <https://prizma.mk/saveski-samoto-sudene-beshe-kazna/>.
- Malafekas, Makis, Kostis Stafylakis, και Despina Zefkili, δ/ντές. 2017. 'All: Collected Voices | Despina Zefkili: 'Definition of 'From'', Kostis Stafylakis: 'Documenta 14 in Athens: some less joyful thoughts', Makis Malafekas: 'Le Déclat' - Open recording #3'. Αθήνα. <http://www.all-collected-voices.org/open-recording-3-despina-zefkili-kostis-stafylakis-makis-malafekas>.
- Malinowski, Bronislaw. 2014. *Argonauts of the Western Pacific: an account of Native Enterprise and adventure in the Archipelagos of Melanesian New Guinea*. Routledge classics. London; New York: Routledge.
- Manalansan, Martin Fajardo. 2006. 'Immigrant lives and the politics of olfaction in the global city'. Στο *The smell culture reader*, 41–52. Berg.
- Mantzios, George. 2021. 'Cold War Image-Myths: A Crime Scene Ethnography of Defacement and Historical Redress from Athens, Greece'. *International Journal of Cultural Studies* 24 (5): 749–66. <https://doi.org/10.1177/1367877921996371>.
- Marchart, Oliver. (2005) 2008. «Πολιτική και καλλιτεχνικές πρακτικές για την αισθητική της δημόσιας σφαίρας». Στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, επιμέλεια Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης, 101–13. Αθήνα: Εκκρεμές.
- . 2012. «Τέχνη, χώρος και δημόσια(ες) σφαίρα(ες). Ορισμένες βασικές παρατηρήσεις για τη δύσκολη σχέση ανάμεσα στη δημόσια τέχνη, τις αστικές σπουδές και την πολιτική θεωρία». Στο *Archive public: επιτελέσεις αρχείων στη δημόσια τέχνη, τοπικές παρεμβάσεις*, επιμέλεια Πάνος Κούρος και Ελπίδα Καραμπά, 121–36, 145–61. Πάτρα: Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Πανεπιστήμιο Πατρών, Εκδόσεις Τέχνης Κύβος.
- Marchevska, Elena. 2017. 'Performing the Present, Saving the Future: Digital Media Presence in the Work of Raspeani Skopjani'. *Contemporary Theatre Review* 27 (3): 391–97. <https://doi.org/10.1080/10486801.2017.1343240>.
- Marchevska, Elena, Nita Çavolli, Jana Jakimovska, και Katerina Mojanchevska. 2017. 'Fluidity and friendship: the choir that surprised the city'. *Interventions*, 2017. <https://www.contemporarytheatrereview.org/2017/raspeani-skopjani/>.
- Marcus, George. 1998. *Ethnography through Thick and Thin*. Princeton, N.J.: Princeton University Press. <https://press.princeton.edu/books/paperback/9780691002538/ethnography-through-thick-and-thin>.
- . (1991) 2013. «Η δύναμη της σύγχρονης τέχνης, στο πλαίσιο της αμερικανικής παράδοσης να αποκαλύπτει τις σχέσεις εξουσίας στις οποίες μετέχει». Στο *Ανθρωπολογία και σύγχρονη τέχνη*, επιμέλεια Ελπίδα Ρίκου, 365–97. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Marcus, George, και Michael Fischer. 1999. *Anthropology as cultural critique: an experimental moment in the human sciences*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press.
- Marcus, George, και Fred Myers. (1995) 2013. «Η διακίνηση στην τέχνη και τον πολιτισμό. Μια εισαγωγή». Στο *Ανθρωπολογία και σύγχρονη τέχνη*, επιμέλεια Ελπίδα Ρίκου, 141–202. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Marinetti, Filippo Tommaso. (1932) 2014. *The Futurist Cookbook*. London: Penguin Classics.
- Marinoudi, Soula. 2018. 'Queer Subjectivities within Political Scenes: Traumatic Relations, Exposed Vulnerabilities'. *Journal of Greek Media & Culture* 4 (2): 151–66. https://doi.org/10.1386/jgmc.4.2.151_1.

- Marinov, Tchavdar. 2010. *La Question Macédonienne de 1944 à nos jours. Communisme et nationalisme dans les Balkans*. τ. 14. Paris: L'Harmattan. <http://journals.openedition.org/balkanologie/2358>.
- Marusic, Sinisa Jakov. 2010. 'Skopje Municipality Ignores Mosque Requests'. *Balkan Insight* (blog). 4 Οκτωβρίου 2010. <https://balkaninsight.com/2010/10/04/municipality-ignores-macedonian-muslims-ivz-claims/>.
- . 2012a. 'New Street Battle Splits Macedonia's Capital'. *Balkan Insight* (blog). 8 Μαρτίου 2012. <https://balkaninsight.com/2012/03/08/new-kind-of-street-battle-grips-macedonia-s-capital/>.
- . 2012b. 'Construction of Controversial Skopje Church Begins'. *Balkan Insight* (blog). 14 Μαΐου 2012. <https://balkaninsight.com/2012/05/14/construction-of-controversial-skopje-church-begins/>.
- . 2013. 'Attacks on Skopje Gay Pride Activists Condemned'. *Balkan Insight* (blog). 24 Ιουνίου 2013. <https://balkaninsight.com/2013/06/24/skopje-anti-gay-attacks-condemned/>.
- . 2014. 'Macedonia Jails Its Top Archaeologist'. *Balkan Insight* (blog). 25 Ιουλίου 2014. <https://balkaninsight.com/2014/07/25/macedonia-jails-top-archaeologist/>.
- . 2016a. 'US, EU Diplomats Restart Macedonia Crisis Talks'. *Balkan Insight* (blog). 11 Μαΐου 2016. <https://balkaninsight.com/2016/05/11/low-key-crisis-talks-resume-in-macedonia-05-10-2016/>.
- . 2016b. 'Macedonians Mock Ruling Party's Soviet-Style Art'. *Balkan Insight* (blog). 6 Ιουνίου 2016. <https://balkaninsight.com/2016/06/06/macedonia-ruling-party-teased-for-commie-paintings-06-03-2016/>.
- . 2017a. 'EU's Hahn Makes Crisis-Solving Dash to Macedonia'. *Balkan Insight* (blog). 21 Μαρτίου 2017. <https://balkaninsight.com/2017/03/21/hahn-in-crisis-solving-mission-to-macedonia-03-20-2017/>.
- . 2017b. 'EU's Tusk Fails to Budge Macedonia's President'. *Balkan Insight* (blog). 3 Απριλίου 2017. <https://balkaninsight.com/2017/04/03/eu-s-tusk-fails-to-remove-macedonia-govt-blockade-04-03-2017/>.
- Marusic, Sinisa Jakov, και Eleni Stamatoukou. 2023. 'Golden Dawn Youths Invade North Macedonia Artist's Exhibition in Greece'. *Balkan Insight* (blog). 27 Απριλίου 2023. <https://balkaninsight.com/2023/04/27/members-of-golden-dawn-verbally-attacked-an-artist-from-north-macedonia/>.
- Massey, Doreen B. 1994. *Space, place, and gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 2005. *For space*. London ; Thousand Oaks, Calif: SAGE.
- . 2008. *World City*. Repr. Cambridge [u.a]: Polity.
- Mater, Ahmed, και Catherine David. 2016. *Desert of Pharan: unofficial histories behind the mass expansion of Mecca*. Zürich: Lars Müller Publishers.
- Matless, David. 1997. 'Moral Geographies of English Landscape'. *Landscape Research* 22 (2): 141–55. <https://doi.org/10.1080/01426399708706505>.
- Mattioli, Fabio. 2014a. 'Regimes of Aesthetics: Competing Performances Surrounding the Skopje 2014 Plan'. Στο *Mirroring Europe*, επιμέλεια Tanja Petrović, 64–87. BRILL. https://doi.org/10.1163/9789004275089_005.
- . 2014b. 'Unchanging Boundaries: The Reconstruction of Skopje and the Politics of Heritage'. *International Journal of Heritage Studies* 20 (6): 599–615. <https://doi.org/10.1080/13527258.2013.818569>.
- . 2016. 'Losing Values: Illiquidity, Personhood, and the Return of Authoritarianism in Skopje, Macedonia'. New York: City University of New York (CUNY).

- https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=2507&context=gc_etds.
- . 2018. 'Financialization without Liquidity: In-Kind Payments, Forced Credit, and Authoritarianism at the Periphery of Europe'. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 24 (3): 568.
- . 2019. 'Episode #22: Caroline Schuster and Fabio Mattioli'. *Conversations in Anthropology*. <https://open.spotify.com/episode/6mp7iYQ4KBcgSU9lCvS8CV>.
- . 2020. *Dark Finance: Illiquidity and Authoritarianism at the Margins of Europe*. 1st edition. Stanford University Press.
- . 2023. 'Routine Failure in Macedonia: A Critique of the Global Financial Crisis from the Periphery'. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 29 (S1): 79–94. <https://doi.org/10.1111/1467-9655.13903>.
- Mazower, Mark. 2002. *Τα Βαλκάνια*. Αθήνα: Πατάκης.
- McDowell, Linda, και Joanne P. Sharp, επιμ. 1997. *Space, gender, knowledge: feminist readings*. London ; New York : New York: Arnold ; J. Wiley.
- McFarlane, Colin. 2018. 'Fragment Urbanism: Politics at the Margins of the City'. *Environment and Planning D: Society and Space* 36 (6): 1007–25. <https://doi.org/10.1177/0263775818777496>.
- Melucci, Alberto. 1980. 'The New Social Movements: A Theoretical Approach'. *Social Science Information* 19 (2): 199–226. <https://doi.org/10.1177/053901848001900201>.
- . 1996. *Challenging Codes: Collective Action in the Information Age*. 1η έκδ. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511520891>.
- Mickovski, Goran, Aleksandar Radevski, και Bojan Karanakov. 2016. 'Transformation of Industrial Space in the Context of Post-Socialist Transition of the City of Skopje'. Στο *Inclusive Exclusive Cities Book of proceedings from SINERGI Project International Scientific Conference*, επιμέλεια Marina Ognen και Alessandro Armando, 264–81. Skopje: Πόλη των Σκοπίων (City of Skopje).
- Mignolo, Walter D. 2002. 'The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference'. *South Atlantic Quarterly* 101 (1): 57–96. <https://doi.org/10.1215/00382876-101-1-57>.
- Mihajlovski, Goran. 2016. 'Od porta na triumfot do porta na otporot – simbolot na Šarenata revolucija'. *Sakam da kažam* (blog). 6 2016. <https://sdk.mk/index.php/makedonija/od-porta-na-triumfot-do-porta-na-otporot-simbolot-na-sharenata-revolutsija/>.
- Mijalkovic, Milan, και Katharina Urbanek. 2011. *Skopje - the World's Bastard: Architecture of the Divided City*. Klagenfurt: Wieser.
- Milevska, Suzana. 1998. 'Female Art through the Looking Glass'. Επιμέλεια Katy Deepwell. *n.paradoxa* 7 (Ιούλιος): 38–41.
- . 2005. 'Gender Difference in the Balkans'. London: Goldsmiths' College - University of London Visual Cultures Department. https://research.gold.ac.uk/12702/1/VIS_thesis_MilsevaS.pdf.
- . 2006. 'Naming and Urgency'. *e-cart*, 2006. <http://www.e-cart.ro/7/suzana/uk/g/suzana-uk.html>.
- . 2010. *Gender Differences in the Balkans: Archives of Representations of Gender Difference and Agency in Visual Culture and Contemporary Art in the Balkans*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- . 2013. 'With Special Thanks To: A Balkan Curator in First Person Feminine'. 2013. <http://www.openspace-zkp.org/2013/en/journal.php?j=3&t=9>.
- . 2014. 'Ágalma: The 'Objet Petit a,' Alexander the Great, and Other Excesses of Skopje 2014 - Journal #57 September 2014 - e-Flux'. *E-Flux*, τχ. 57 (Σεπτέμβριος). <https://www.e-flux.com/journal/57/60425/galma-the-objet-petit-a-alexander-the-great-and-other-excesses-of-skopje-2014/>.

- . 2019. 'Introduction: contentious objects/ashamed subjects'. Στο *Contentious Objects/ Ashamed Subjects. TRACES – Transmitting Contentious Cultural Heritage with the Arts: From Intervention to Co-Production. Exhibition Catalogue*, 7–23.
- . 2021a. 'The Answer is: Not Much'. Στο *Transfer of responsibility - Sašo Stanojković*, επιμέλεια Suzana Milevska, 7–9. Skopje: Sašo Stanojković.
- . 2021b. 'Traces and Memories'. Στο *Blesok – literature & other arts*, 4–6. Melbourne: Counihan Gallery In Brunswick. <https://www.moreland.vic.gov.au/.../wha.../traces-memories/>.
- Miškovska-Kajevska, Ana. 2016. 'Zakon Za Prekinuvanje Na Demokratijata Vo Makedonija'. Παρουσιάστηκε στο 24ο IPSA World Congress of Political Science, Poznań. http://hera.org.mk/wp-content/uploads/2016/09/Ana-M-Kajevska-Abortus-Ukinuvanje-na-demokratijata_MK.pdf.
- Monova, Miladina. 2015. 'When the Household Meets the State: Ajvar Cooking and Householding in Postsocialist'. Στο *Oikos and Market. Explorations in Self-Sufficiency after Socialism*, επιμέλεια Stephen Gudeman και Chris Hann, 77–100. New York/Oxford: Berghahn.
- Monroe, Alexei. 2005. *Interrogation machine: Laibach and NSK*. Short circuits. Cambridge, Mass: MIT Press.
- . (2005) 2008. «NSK τέχνη του κράτους». Στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, επιμέλεια Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης, 329–65. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Morgensen, Scott Lauria. 2011. *Spaces between Us: Queer Settler Colonialism and Indigenous Decolonization*. University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816656325.001.0001>.
- Morris, Rosalind C., και Gayatri Chakravorty Spivak, επιμ. 2010. *Can the subaltern speak? reflections on the history of an idea*. New York: Columbia University Press.
- Mouffe, Chantal. 2006. «Ο φεμινισμός, η έννοια του πολίτη και η ριζοσπαστική δημοκρατική πολιτική». Στο *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, επιμέλεια Αθηνά Αθανασίου, 591–621. Αθήνα: Νήσος.
- . (2001) 2008. «Κάθε μορφή τέχνης έχει πολιτική διάσταση.» Στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, επιμέλεια Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης, 115–38. Αθήνα: Εκκρεμές.
- . 2008a. 'Art and Democracy Art as an Agnostic Intervention in Public Space'. *Open*, 2008.
- . 2008b. 'Artistic Activism and Agonistic Spaces'. *what's next?* (blog). 2008. <http://whtsnxt.net/250>.
- Moulton, Aaron, και Geert Lovink. 2019. 'The Soros Center Was a Perfect Machine': An Exchange between Aaron Moulton and Geert Lovink'. ARTMargins. 15 Ιουλίου 2019. <https://artmargins.com/the-soros-center-was-a-perfect-machine-a-dialogue-between-aaron-moulton-and-geert-lovink/>.
- Mulvey, Laura. 1989. 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'. Στο *Visual and Other Pleasures*, επιμέλεια Laura Mulvey, 14–26. Language, Discourse, Society. London: Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1007/978-1-349-19798-9_3.
- Muñoz, José Esteban. 1999. *Disidentifications. Queers of color and the performance of politics*. Culture studies in the Americas. Minneapolis, London: University of Minnesota Press. <https://aaaaarg.fail/upload/jose-esteban-munoz-disidentifications-queers-of-color-and-the-performance-of-politics-4.pdf>.
- Murdoch, Jonathan. 2006. *Post-Structuralist Geography: A Guide to Relational Space*. 1 Oliver's Yard, 55 City Road, London EC1Y 1SP United Kingdom: SAGE Publications Ltd. <https://doi.org/10.4135/9781446221426>.

- Murphy, Keith M. 2018. 'Art, Design, and Ethical Forms of Ethnographic Intervention'. Στο *Between Matter and Method*, επιμέλεια Bakke Gretchen και Marina Peterson, 97–115. London, New York: Bloomsbury Academic.
- Musil, Robert. (1927) 2006. 'Monuments'. Στο *Posthumous Papers of a Living Author*. New York: Archipelago Books.
- Nanevski, Dusko, επιμ. 1977. *Το μαύρο αηδόνι. Ανθολογία ποιητών της Γιουγκοσλάβικης Μακεδονίας*. Μετάφραση Μίτο Αργκιρόφσκι, Πασκάλ Γκίλεβσκι, Βικτωρία Θεοδώρου, και Έλενα Μπουζάροφσκα. Αθήνα: Αίμιος.
- Navaro-Yashin, Yael. 2002. *Faces of the state: secularism and public life in Turkey*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- . 2009. 'Affective Spaces, Melancholic Objects: Ruination and the Production of Anthropological Knowledge'. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 15 (1): 1–18. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9655.2008.01527.x>.
- Neofotistos, Vasiliki. 2004. 'Beyond Stereotypes: Violence and the Porousness of Ethnic Boundaries in the Republic of Macedonia'. *History and Anthropology* 15 (1): 1–36. <https://doi.org/10.1080/027572004200191046>.
- . 2012. *The risk of war: everyday sociality in the Republic of Macedonia*. The ethnography of political violence. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- . 2019. 'The Rhetoric of War and the Reshaping of Civil Society in North Macedonia'. *Slavic Review* 78 (2): 357–64. <https://doi.org/10.1017/slr.2019.91>.
- Netković, Jovana. 2019. 'Walking back abortion rights?' Kosovo 2.0. 17 Ιουνίου 2019. <https://kosovotwopointzero.com/en/walking-back-abortion-rights/>.
- Neuberger, Mary. 2019. 'Consuming Lives: Inside the Balkan Kafene'. Στο *Everyday life in the Balkans*, επιμέλεια David W. Montgomery, 44–51. Bloomington: Indiana University Press.
- Neveling, Patrick, και Susanne Klien. 2010. 'Introduction: Tradition within and beyond the Framework of Invention'. Στο *Tradition within and beyond the Framework of Invention*, επιμέλεια Susanne Klien και Patrick Neveling, 1–53. Halle: Zentrum für Interdisziplinäre Regionalstudien.
- Newton, Esther. 1993. 'My Best Informant's Dress: The Erotic Equation in Fieldwork'. *Cultural Anthropology* 8 (1): 3–23.
- Nolas, Sevasti-Melissa, και Christos Varvantakis. 2018. 'Entanglements That Matter'. *Entanglements*, τχ. 1(1):1-4 (Μάρτιος). <https://entanglementsjournal.org/entanglements-that-matter/>.
- Nora, Pierre. 1996. 'Preface to English Language Edition: From Lieux de memoire to Realms of Memory'. Στο *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, επιμέλεια Pierre Nora. New York: Columbia University Press.
- Novinarski, Arslan. 2015. 'Sadenjeto palmi obvrška za site što imaat kuća so dvor'. Okno. 3 Ιουνίου 2015. <https://okno.mk/node/47571>.
- Ong, Aihwa, και Stephen J. Collier. 2008. 'Global Assemblages, Anthropological Problems'. Στο *Global Assemblages: Technology, Politics, and Ethics as Anthropological Problems*, επιμέλεια Aihwa Ong και Stephen J. Collier, 4–21. John Wiley & Sons.
- OPA, και Sofia Grigoriadou. 2021. 'Propaganda office'. Στο *All that we have in common: December 2021-March 2022*, επιμέλεια Mira Gakjina και Jovanka Popova, NI Museum of Contemporary Art, 59. Skopje.
- Osmanli, Tomislav. 2004. *Ματζέστικ*. Μετάφραση Κ. Κατσάνος. Θεατρικά Κείμενα. Αθήνα: University Studio Press.
- Ota, Eliana. 2022. 'Manifesto: Fertilizing Mourning – Global South's Offering to a World in Flames'. Επιμέλεια Maria Boletsi και Dimitris Papanikolaou. *Journal of Greek Media*

- & *Culture* 8 (Greece and the South: Grammars of Comparison, Protest, and Futurity): 247–57. https://doi.org/10.1386/jgmc_00060_1.
- Özdoyuran, Asli, και David Bergé. 2022. ‘Consuming Land at Serifos’. Στο *Bodies of Extraction*, 41–58. Αθήνα: Kyklada.press.
- Pandilovski, Melentie. 2001. *SEAFair Opštество i genomska kultura. SEAFair 2001: Society and genomic culture*. Skopje: Centar za covremeni ymetnosti (cac).
- Pangalos, Orestis. 2014. ‘Testimonies and Appraisals on Athens Graffiti, Before and After the Crisis’. Στο *Remapping ‘Crisis’: A Guide to Athens*, επιμέλεια Myrto Tsilimpounidi και Aylwyn Walsh, 154–76. Alresford: Zero Books.
- Panopoulos, Panayotis. 2018. ‘Vocal Letters: A Migrant’s Family Records from the 1950s and the Phonographic Production and Reproduction of Memory’ *Entanglements* (1 (2)): 30–51.
- Panter-Brick, Catherine, και Malcolm T. Smith, επιμ. 2000. *Abandoned children*. Cambridge, UK ; New York, NY, USA: Cambridge University Press.
- Papada, Evie, David Altman, Fabio Angiolillo, Lisa Gastaldi, Tamara Köhler, Martin Lundstedt, Natalia Natsika, κ.ά. 2023. *Defiance in the Face of Autocratization. Democracy Report 2023*. University of Gothenburg: Varieties of Democracy Institute (V-Dem Institute). https://www.v-dem.net/documents/29/V-dem_democracyreport2023_lowres.pdf.
- Papailias, Penelope. 2019. ‘Athens as Logo, Habitat and Gym: City Branding, Makeover Politics and Athenians in-Deed’. *Journal of Greek Media & Culture* 5 (2): 125–50. https://doi.org/10.1386/jgmc.5.2.125_1.
- Papam, George. 2021. ‘Flying Flags, Fixing Sands’. Στο *The Beach Machine - Making and Operating the Mediterranean coastline*, 1–16. Αθήνα: Kyklada.press.
- Papanikolaou, Dimitris. 2011. ‘Archive Trouble’. *Society for Cultural Anthropology*. 26 Οκτώβριος 2011. <https://culanth.org/fieldsights/archive-trouble>.
- . 2017. ‘Archive Trouble, 2017’. Επιμέλεια Kateryna Botanova, Christos Chrysopoulos, και Jurriaan Cooman. *Culturescapes: Archaeology of the Future*, Ιανουάριος, 38–51.
- . 2018. ‘Critically Queer and Haunted: Greek Identity, Crisiscapes and Doing Queer History in the Present’. *Journal of Greek Media & Culture* 4 (2): 167–86. https://doi.org/10.1386/jgmc.4.2.167_1.
- Papataxiarchis, Evthymios. 2017. ‘Pragmatism against austerity: Greek society, politics and ethnography in times of trouble’. Στο *Critical Times in Greece Anthropological Engagements with the Crisis*, επιμέλεια Dimitris Dalakoglou και Georgios Agelopoulos, 227–47. London, New York: Routledge.
- Parker, Ian. 2006. ‘The truth about over-identification’. *Mental* 4 (7): 15–34.
- Pencić, Divina, Stefanka Hadji Pecova, Snezana Domazetovska, και Frosina Stojanovska. 2016. ‘Contemporary Urban Planning Models in Skopje and their impact on the Urban Green Spaces’. Στο *Inclusive Exclusive Cities Book of proceedings from SINERGI Project International Scientific Conference*, επιμέλεια Marina Ognen και Alessandro Armando, 116–33. Skopje: Πόλη των Σκοπίων (City of Skopje).
- Penušliski, Kiril. 2016. *Nikola Martinovski do 1945*. Skopje: NU Nacionalna galerija vo Makedonija.
- Petkovski, Boris, επιμ. 1973. *Međunarodna izložba na crtež od daritelite na muzejot na sovremenata umetnost*. Skopje: Muzej na sovremenata umetnost. Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου – ΙΣΕΤ.
- . 1981. *Sovremeno makedonsko slikarstvo*. Skopje: Makedonska revija.

- Petreska, Emilija. 2019. 'Idejata i Potrebata Za Avtonomen Kulturen Centar Ostanuvaat Živi!' *Radio MOF* (blog). 21 Ιούλιος 2019. <https://www.radiomof.mk/idejata-i-potrebata-za-avtonomen-kulturen-centar-ostanuvaat-zhivi/>.
- Petrovski, Zoran. 2018. 'The White Swan: The Foundation of the Skopje Museum of Contemporary Art.' Διάλεξη. Παρουσιάστηκε στο The Future as a Project | Doxiadis in Skopje, Athens, 17 Δεκεμβρίου.
- Petrovski, Zoran. 2016. 'Za mirniot breg na Skopje (About the peaceful hill of Skopje)'. Στο *Kale, Kulturna Tvrдина (Kale, Cultural Fortress)*, 8–11. Museum of Contemporary Art - Skopje. <http://msu.mk/wp-content/uploads/2019/04/T3.-Publication-Kale-Cultural-Fortress.pdf>.
- Pettit, Harry, και Wiebe Ruijtenberg. 2019. 'Migration as hope and depression: existential im/mobilities in and beyond Egypt'. *Mobilities* 14 (5): 730–44. <https://doi.org/10.1080/17450101.2019.1609193>.
- Pink, Sara. 2008. 'An urban tour: The sensory sociality of ethnographic place-making'. *Ethnography* 9 (2): 175–96.
- Pippidi, Andrei. 1999. 'Changes of Emphases: Greek Christendom, Westernization, South-Eastern Europe, and Neo-Mitteuropa'. *Balkanologie* 3 (2). <https://doi.org/10.4000/balkanologie.747>.
- Pisarev, Nikola, και Daniel Evrosimoski. 2022. 'Promena Preku Kreativen Aktivizam'. Megafon - Radio MOF Podcasti. <https://open.spotify.com/episode/71Sdx7z5qKFO6Bd8qRsGtu>.
- Plavevska, Marika Bočvarova. 2019. 'The collection of the Museum of Contemporary Art in Skopje—an unfinished project?' Στο *Skopje: miasto, architektura i sztuka solidarności = city, architecture and art of solidarity*, επιμέλεια Magdalena Link-Lenczowska, μετάφραση Aleksandra Kamińska, Zdravko Stamatovski, Jessica Taylor-Kucia, και Piotr Krasnowolski, 69–83. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury = International Cultural Centre.
- Plavevska, Marika Bočvarova, και Laze Tripkov. 2016. *Koj bran na raniot modernizam gi zafati makedonskite umetnici? - What wave of early modernism caught the Macedonian artists?* Skopje: NI Museum of Contemporary Art.
- Poposki, Zoran. 2011. 'The Right to the City: Reclaiming the Urban Landscape by Art'. Στο *Nyhedsvisen: Public Interfaces, Vol 1*, επιμ. Christian Ulrik Andersen, Geoff Cox και Jacob Lund, 6–7. Belfast: Queen's University.
- Popovski, Ljupco. 2017. 'Amnestija ili amnezija za 'Skopje 2014''. dw.com. 8 Ιούλιος 2017. <https://www.dw.com/mk/амнестија-или-амнезија-за-скопје-2014/a-39589886>.
- Poulimenakos, Georgios, και Dimitris Dalakoglou. 2017. 'Hetero-utopias: squatting and spatial materialities of resistance in Athens at times of crisis'. Στο *Critical Times in Greece Anthropological Engagements with the Crisis*, επιμέλεια Dimitris Dalakoglou και Georgios Agelopoulos, 173–87. Routledge.
- Poulton, Hugh. 2000. *Who are the Macedonians?* 2nd ed. Bloomington, In: Indiana University Press.
- Povinelli, Elizabeth A. 2006. *The empire of love: toward a theory of intimacy, genealogy, and carnality*. Public planet books. Durham: Duke University Press.
- Povrzanovic Frykman, Maja. 2017. 'Conceptual frameworks: Reflections on ethnicity, identity, culture, and diversity as they relate to the representation of migrants'. Στο *Museums in a Time of Migration: Rethinking Museums' Roles, Representations, Collections, and Collaborations*, επιμέλεια Christina Johansson και Pieter Bevelander, 93–112. Nordic Academic Press.

- Preciado, Paul B. 2015. 'Qui la dette grecque réchauffe-t-elle ?' *Libération*. 18 Δεκεμβρίου 2015. https://www.liberation.fr/debats/2015/12/18/qui-la-dette-grecque-rechauffe-t-elle_1421791/.
- Pruijt, Hans. 2019. 'Urban Movements'. Στο *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, επιμέλεια George Ritzer, 1–4. Oxford, UK: John Wiley & Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1002/9781405165518.wbeosu011.pub2>.
- Pucci, Carol. 2013. 'Paris, Vegas, Ancient Greece? No, It's Skopje'. *Travels with Carol Pucci* (blog). 13 Μαΐου 2013. <http://carolapucci-tips.blogspot.com/2013/05/paris-vegas-ancient-greece-no-it-skopje.html>.
- Radisic, Danica. 2014. 'Balkan Nationalists Bring Back Personality Cults in Tattoos of Ruling Politicians · Global Voices'. *Global Voices* (blog). 9 Νοεμβρίου 2014. <https://globalvoices.org/2014/11/09/balkan-nationalists-bring-back-personality-cults-in-tattoos-of-ruling-politicians/>.
- Radović, Srđan. 2013. *Grad kao tekst: leksicke skrivalice*. Beograd: XX vek.
- Ragaru, Nadège. 2008. 'The Political Uses and Social Lives of "National Heroes": Controversies over Skanderbeg's Statue in Skopje'. *Comparative Southeast European Studies* 56 (4): 528–55. <https://doi.org/10.1515/soeu-2008-560407>.
- Rajan, Balachandra. 1985. *The form of the unfinished: English poetics from Spenser to Pound*. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Rancière, Jacques. 2008. «Η πολιτική της αισθητικής». Στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, επιμέλεια Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης, 85–100. Αθήνα: Εκκρεμές.
- . 2009. *Μίσος για τη δημοκρατία*. Μετάφραση Βίκυ Ιακώβου. Αθήνα: Πεδίο.
- Rancière, Jacques. 2012. *Ο μερισμός του αισθητού. Αισθητική και πολιτική*. Μετάφραση Θεόδωρος Παραδέλλης. Αθήνα: Εκδόσεις του εικοστού πρώτου.
- Ray, Gene. 2021. 'All Monuments Must Fall'. *Issue; Journal of Art & Design HEAD* (blog). 8 Ιούνιος 2021. <https://issue-journal.ch/focus-posts/all-monuments-must-fall/>.
- Reed-Danahay, Deborah, επιμ. 1997. *Auto/ethnography: rewriting the self and the social*. Explorations in anthropology. Oxford ; New York: Berg.
- Reinharz, Shulamit, και Lynn Davidman. 1992. *Feminist methods in social research*. New York: Oxford University Press.
- Reka, Armend. 2008. 'The Ohrid Agreement: The Travails of Inter-Ethnic Relations in Macedonia'. *Human Rights Review* 9 (1): 55–69. <https://doi.org/10.1007/s12142-007-0029-z>.
- Riegl, Aloïs. (1984) 2001. 'Le culte moderne des monuments'. *Socio-anthropologie* 9 (Μάρτιος). <https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.5>.
- Rikou, Elpida. 2018. 'Research as Art in/as Context'. Επιμέλεια Elpida Rikou και Eleana Yalouri. *Field*, τχ. 11 (Fall). <http://field-journal.com/editorial/research-as-art-in-as-context>.
- Rikou, Elpida, και Io Chaviara. 2016. 'Crisis' as Art: Young Artists Envisage Mutating Greece'. *Visual Anthropology Review* 32 (1): 47–60. <https://doi.org/10.1111/var.12092>.
- Rikou, Elpida, και Eleana Yalouri. 2017. 'Learning from Documenta. A Research Project between Art and Anthropology'. Επιμέλεια N Buurman και D Richter. *On Curating*, τχ. 33 (Special Issue on documenta).
- . 2018. 'The Art of Research Practices Between Art and Anthropology'. Επιμέλεια Elpida Rikou και Eleana Yalouri. *Field*, τχ. 11 (Fall). <http://field-journal.com/editorial/introduction-the-art-of-research-practices-between-art-and-anthropolog>.

- Rikou, Elpida, Eleana Yalouri, και Apostolos Lambropoulos, επιμ. 2021. *Field* 18/19. <https://field-journal.com/category/issue-18-19>.
- Ripiloski, Sasho. 2011. *Conflict in Macedonia: exploring a paradox in the former Yugoslavia*. Boulder, CO: FirstForumPress.
- Risteski, Ljupčo C. 2016. 'Monuments and Urban Nationalism. The Skopje2014 Project'. *Antropologija* 3: 49–70.
- . 2018. '„Porta Makedonija”, od psevdoklasicizam do spomenik na kulturata, od politička ritualizacija do građanska demistifikacija'. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, τχ. 13 (Ιανουάριος): 279. <https://doi.org/10.14746/pss.2017.13.17>.
- Rogoś, Agata Anna. 2019. 'Old Boundaries and New Cultural Landscapes of a Multiethnic City in Modern-day Macedonia'. *Colloquia Humanistica*, τχ. 8 (Νοέμβριος): 221–46. <https://doi.org/10.11649/ch.2019.014>.
- Rose-Redwood, Reuben, και Wil Patrick. 2020. 'Why Activists Are Vandalizing Statues to Colonialism'. *The Conversation*. 17 Μαρτίου 2020. <http://theconversation.com/why-activists-are-vandalizing-statues-to-colonialism-129750>.
- Rossos, Andrew. 2008. *Macedonia and the Macedonians: A History*. 1. print. Hoover Institution Press Publication 561. Stanford, Calif: Hoover Institution Press.
- Rozakou, Katerina. 2017. 'Solidarians in the land of Xenios Zeus: migrant deportability and the radicalisation of solidarity'. Στο *Critical Times in Greece Anthropological Engagements with the Crisis*, επιμέλεια Dimitris Dalakoglou και Georgios Agelopoulos, 188–201. London, New York: Routledge.
- Rubio Arostegui, Juan Arturo, και Joaquim Rius-Ulldemolins. 2020. 'Las políticas culturales en el sur de Europa tras la crisis global: su impacto en la participación cultural'. *Revista Española de Sociología* 29 (1): 33–48. <https://doi.org/10.22325/fes/res.2020.03>.
- Rumford, Gerard, και Chris Delanty. 2005. *Rethinking Europe: Social Theory and the Implications of Europeanization*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203640050>.
- Rutten, Kris, An van. Dienderen, και Ronald Soetaert. 2013. 'Revisiting the Ethnographic Turn in Contemporary Art'. *Critical Arts* 27 (5): 459–73. <https://doi.org/10.1080/02560046.2013.855513>.
- Rylko-Bauer, Barbara, Merrill Singer, και John Van Willigen. 2006. 'Reclaiming Applied Anthropology: Its Past, Present, and Future'. *American Anthropologist* 108 (1): 178–90. <https://doi.org/10.1525/aa.2006.108.1.178>.
- Sadiku, Artan, και Gjorgje Jovanovik, επιμ. 2016. *Nationless*. Skopje: Institute of Social Sciences and Humanities. Arhiva ZaUm – arhiva na nastani povrzani so sovremenata makedonska likovna umetnost. https://arhiva.zaum.mk/wp-content/uploads/2018/03/2016_00_00_Nationless_publication.pdf.
- Said, Edward W. (1978) 1996. *Οριενταλισμός. Η πιο προκλητική σύγχρονη πολιτισμική μελέτη: Μια έντονη πολεμική της αντιμετώπισης που παραδοσιακά επιφυλάσσει η Δύση στην Ανατολή*. Μετάφραση Φώτης Τερζάκης. Αθήνα: Νεφέλη.
- Sampson, Steven. 2002. 'Weak States, Uncivil Societies and Thousands of NGOs Western Democracy Export as Benevolent Colonialism in the Balkans'. Στο *Cultural Boundaries of the Balkans*, επιμέλεια Sanimir Recic. Lund: Lund University Press. http://www.anthrobase.com/Txt/S/Sampson_S_01.htm.
- . 2007. «Η κοινωνική ζωή των προγραμμάτων. Εισάγοντας την κοινωνία των πολιτών στην Αλβανία». Στο *Ανάμεσα σε παρελθόν και παρόν: εθνογραφίες του μετασοσιαλιστικού κόσμου*, επιμέλεια Ευτυχία Βουτυρά και Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν, 107–40. Αθήνα: Κριτική.

- Sansi, Roger. 2015. *Art, Anthropology and the Gift*. Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781474214087>.
- . 2021. 'Learning from the Poisoned Gift'. Επιμέλεια Elpida Rikou, Eleana Yalouri, και Lampropoulos Apostolos. *Field*, τχ. 18/19 (Spring/Fall). <http://field-journal.com/conjunctures/southern-teachers>.
- Sassatelli, Monica. 2002. 'Imagined Europe: The Shaping of a European Cultural Identity Through EU Cultural Policy'. *European Journal of Social Theory - EUR J SOC THEORY* 5 (Νοέμβριος): 435–51. <https://doi.org/10.1177/136843102760513848>.
- . 2006. 'The Logic of Europeanizing Cultural Policy'. Στο *Transcultural Europe*, επιμέλεια Ulrike Hanna Meinhof Ulrike Hanna Meinhof και Anna Triandafyllidou, 24–42. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230504318_2.
- Sassen, S. 2013. 'Does the City Have Speech?' *Public Culture* 25 (2 70): 209–21. <https://doi.org/10.1215/08992363-2020557>.
- Schafer, R. Murray. 1993. *The Soundscape*. Destiny Books. <https://www.simonandschuster.com/books/The-Soundscape/R-Murray-Schafer/9780892814558>.
- Schneider, Arnd. 2006. *Appropriation as practice: art and identity in Argentina*. 1st ed. Studies of the Americas. New York, N.Y: Palgrave Macmillan.
- , επιμ. 2019. *Art, anthropology, and contested heritage: ethnographies of TRACES*. London ; New York: Bloomsbury Academic.
- Schneider, Arnd, και Christopher Wright, επιμ. 2006. *Contemporary art and anthropology*. English ed. Oxford: Berg.
- , επιμ. 2010. *Between art and anthropology: contemporary ethnographic practice*. English ed. Oxford ; New York: Berg Publishers.
- , επιμ. 2013. *Anthropology and art practice*. London ; New York: Bloomsbury.
- Schwartz, Jonathan Matthew. 1996. *Pieces of Mosaic: An Essay on the Making of Makedonija*. Højbjerg: Intervention Press.
- Scott, David. 2003. 'Culture In Political Theory'. *Political Theory* 31 (1): 92–115. <https://doi.org/10.1177/0090591702239440>.
- Sekelj, Laslo. 1993. *Yugoslavia: The Process of Disintegration / Laslo Sekelj*. Atlantic Studies on Society in Change ; No. 76. Social Science Monographs ; Atlantic Research and Publications, Distributed by Columbia University Press.
- Sekulovski, Goran. 2018. 'Between the Cross and the Crescent: Marking One's Territory and Intercultural Coexistence in Orthodox-Muslim Relations in Macedonia'. *Eurostudia* 13 (1–2): 115–37. <https://doi.org/10.7202/1064491ar>.
- Senna, Pedro de, Foivos Dousos, Fil Ieropoulos, και Richard Pfütenreuter. 2021. 'The Garden of Dystopian Pleasures'. *Studies in Theatre and Performance* 41 (3): 281–304. <https://doi.org/10.1080/14682761.2021.1974693>.
- Seremetakis, Nadia. (1994) 2019. *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. New York: Routledge.
- Sevasti, Despina. 2017. 'The pink dinosaur against the apparatus of greekness'. Στο *Experiencing connection issues*, επιμέλεια Jari Malta, Eliana Otta, και Gian Spina, 115–29. Capacete.
- Shelton, Joel T. 2017. 'Diagnosing Europe: Greece, Macedonia, and the Meaning of Crisis'. *New Perspectives* 25 (2): 17–48.
- Shore, Cris. 2000. *Building Europe: the cultural politics of European integration*. London ; New York: Routledge.
- Shott, Brian. 2000. 'Space and Society in the Southern Balkans: Understanding the Čaršija in. Skopje, Macedonia'. Διδακτορική διατριβή, University of Virginia.

- Smith, Helena. 2011. 'Macedonia Statue: Alexander the Great or a Warrior on a Horse?' *The Guardian*, 14 Αυγούστου 2011, τμ. World news. <https://www.theguardian.com/world/2011/aug/14/alexander-great-macedonia-warrior-horse>.
- Smith, Neil. 1996. *The new urban frontier: Gentrification and the revanchist city*. Psychology press.
- Smith, Sara. 2016. 'Intimacy and Angst in the Field'. *Gender, Place & Culture* 23 (1): 134–46. <https://doi.org/10.1080/0966369X.2014.958067>.
- ‘šmizla’. χ.χ. Digitalen rečnik na makedonskiot jazik. Ημερομηνία πρόσβασης 4 Ιουνίου 2023. <http://drmj.eu/search/%D1%88%D0%BC%D0%B8%D0%B7%D0%BB%D0%B0>.
- Softić, Adnan, δ/ντης. 2017. *Bigger than Life*. <https://vimeo.com/223738989>.
- Solnit, Rebecca. 2002. *Wanderlust: A History of Walking*. 1. paperback ed. London: Verso.
- Sontag, Susan. 1978. *Illness as metaphor*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Souliotis, Nicos. 2013. 'Cultural Economy, Sovereign Debt Crisis and the Importance of Local Contexts: The Case of Athens'. *Cities, Creative cities after the fall of finance*, 33 (Αύγουστος): 61–68. <https://doi.org/10.1016/j.cities.2012.06.003>.
- Sovet na Grad Skopje. 2012. 'lista na iminja na ulici, ploštadi, mostovi i na drugi infrastrukturni objekti'. Sovet na Grad Skopje. skopje.gov.mk. <https://skopje.gov.mk/media/6523/lista-za-imenuvanje-ulici-2012.pdf>.
- Sovremena Grčka Umetnost*. 1963. Skopje: Umetnička Galerija.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2016. Critical Intimacy: An Interview with Gayatri Chakravorty Spivak Συνέντευξη Steve Paulson. <https://lareviewofbooks.org/article/critical-intimacy-interview-gayatri-chakravorty-spivak/>.
- Spry, Tami. 2001. 'Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis'. *Qualitative Inquiry* 7 (6): 706–32. <https://doi.org/10.1177/107780040100700605>.
- . 2006. 'A 'Performative-I' Copresence: Embodying the Ethnographic Turn in Performance and the Performative Turn in Ethnography'. *Text and Performance Quarterly* 26 (4): 339–46. <https://doi.org/10.1080/10462930600828790>.
- Stafylakis, Kostis. 2017. 'Mythologies of the Collective: Togetherness after Greek Neo-Patriotism and How to Taint It.' Στο *Culturescapes Greece: Archaeology of the Future = Griechenland: Archäologie Der Zukunft*, επιμέλεια Kateryna Botanova, Chrēstos Chrysopoulos, Jurriaan Cooman, και Culturescapes, 236–55. Basel: Christoph Merian Verlag.
- . 2018. 'The artist as game master: devising the mimetic in the age of post-irony.' Στο *Anti- AB6 Athens Biennale 2018*, επιμέλεια Stefanie Hessler, Poka Yio, και Augustine Zenakos, 146–51. Αθήνα: Athens Biennale.
- Staletović, Branimir, και Lura Pollozhani. 2022. 'To Resist or Not to Resist: "Skopje 2014" and the Politics of Contention in North Macedonia'. *East European Politics*, Νοέμβριος, 1–21. <https://doi.org/10.1080/21599165.2022.2136652>.
- Stanojković, Sašo. 2021. 'Petition, 2016-2018'. Στο *Transfer of responsibility - Sašo Stanojković*, επιμέλεια Suzana Milevska, 15–17. Skopje: Sašo Stanojković.
- Stathatos, John. 1988. 'A Post-Classical Landscape: Greek Photography in the 1980s'. A *Post-Classical Landscape: Greek Photography in the 1980s*, Ιανουάριος.
- Stefanovski, Ivan. 2021. 'The Impact of Social Movements on Policy Outcomes in Partly Free Democracies: Evidence from the 'Citizens for Macedonia' Struggles in a Captured Macedonian State'. *East European Politics and Societies: And Cultures* 35 (1): 210–25. <https://doi.org/10.1177/0888325419897999>.

- Stefoska, Irena, και Darko Stojanov. 2017. 'A Tale in Stone and Bronze: Old/New Strategies for Political Mobilization in the Republic of Macedonia'. *Nationalities Papers* 45 (3): 356–69. <https://doi.org/10.1080/00905992.2017.1308346>.
- Sterne, Jonathan. 2005. 'Urban Media and the Politics of Sound Space'. Online Open. 11 Ιανουαρίου 2005. <https://onlineopen.org/urban-media-and-the-politics-of-sound-space>.
- Stevenson, Deborah. 2007. *Πόλεις και αστικοί πολιτισμοί*. Επιμέλεια Γιάννης Γιαννιτσιώτης. Μετάφραση Ιουλία Πεντάζου. Αθήνα: Κριτική.
- Steyerl, Hito. 2010. 'Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy'. *E-Flux Journal*, τχ. 21. <https://www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/>.
- . 2017. *Duty free art*. London ; New York: Verso.
- Stojadinović, Sonja. 2018. 'Kako počna, a kade završi Šarenata revolucija?' ResPublica. 20 Μάρτιος 2018. <https://respublica.edu.mk/blog/javen-interes/2018-03-20-09-08-13/>.
- Stojadinović, Sonja, και Aleksandar Kovačevski. 2017. *LGBT radnici i sindikati: Pozicijata na LGBT radnicite vo pogled na diskriminacijata na rabotnoto mesto i nivniot odnos so sindikatite vo Republika Makedonija*. Skopje: Levičarsko dviženje. <https://rosalux.rs/rosa-publications/rosa-publications/лгбт-работници-и-синдикати/>.
- Stojanov, Darko. 2012. 'In search of autochthony: A case study of the Great Migration Period as presented in history textbooks in Macedonia'. *Povijest u nastavi* X (19(1)): 36.
- Stojanova, Nikolina. 2014. 'What Narrative Will the Project 'Skopje 2014' leave for the future.' Στο *Cultural memory: Conference Proceedings, Skopje, 5-7 September 2013*, επιμέλεια Natalya Boronnikova, Loreta Georgievska-Jakovleva, Daniela Koleva, Lech Miodyński, Naum Panovski, Mishel Pavlovski, Dagmar Podmakova, και Katriina Soini, 55–64.
- Stojanovski, Philip. 2016. 'Macedonia's Ruling Party Has Resuscitated Socialist Realism Without the Socialism · Global Voices'. *Global Voices* (blog). 3 Ιουνίου 2016. <https://globalvoices.org/2016/06/03/macedonias-ruling-party-has-resuscitated-socialist-realism-without-the-socialism/>.
- Stokes, Gale, John Lampe, Dennison Rusinow, και Julie Mostov. 1996. 'Instant History: Understanding the Wars of Yugoslav Succession'. *Slavic Review* 55 (1): 136–60. <https://doi.org/10.2307/2500982>.
- Stoller, Paul, και Cheryl Olkes. 1986. 'Bad Sauce, Good Ethnography'. *Cultural Anthropology* 1 (3): 336–52. <https://doi.org/10.1525/can.1986.1.3.02a00060>.
- Strohm, Kiven. 2012. 'When Anthropology Meets Contemporary Art: Notes for a Politics of Collaboration'. *Collaborative Anthropologies* 5 (1): 98–124. <https://doi.org/10.1353/cla.2012.0004>.
- Sundhaussen, Holm. 1999. 'Europa balcanica. Der Balkan als historischer Raum Europas'. *Geschichte und Gesellschaft* 25 (4): 626–53.
- Sussman, Gerald, και Sascha Krader. 2008. 'Template Revolutions: Marketing U.S. Regime Change in Eastern Europe'. *Westminster Papers in Communication and Culture* 5 (3): 91–112.
- Sutton, David. 2012. «Τροφή και αισθήσεις». Στο *Υλικός πολιτισμός. Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, επιμέλεια Ελεάνα Γιαλούρη, 391–426. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- . 2023. 'When the Numbers Prosper, the People Suffer': Robust Food Cultures, Tacit Knowledge, and the Abstractions of Contemporary Neoliberal Culture'. Στο *The Bloomsbury Handbook of Food and Material Culture*, επιμέλεια Irina Mihalache και Elizabeth Zaroni. New York: Bloomsbury Academic.

- Sutton, David, Daniel Miller, και Paul Gilroy. 2001. *Remembrance of Repasts: An Anthropology of Food and Memory*. 2nd ed. edition. Oxford: Berg Publishers.
- Sutton, David, και Leonidas Vournelis. 2009. 'Vefa or Mamalakis: Cooking Up Nostalgia in Contemporary Greece'. *South European Society and Politics* 14 (2): 147–66. <https://doi.org/10.1080/13608740903037851>.
- Šuvaković, Miško. 2002. 'Ideologija izložbe: o ideologijama manifeste'. *platformaSCCA*, Ιανουάριος 2002. <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovic.htm>.
- Szostak, Michał, και Łukasz Sułkowski. 2021. 'Identity crisis of artists during the Covid-19 pandemic and shift towards entrepreneurship'. *Entrepreneurial Business and Economics Review* 9 (3): 87–102. <https://doi.org/10.15678/EBER.2021.090306>.
- Szymczyk, Adam. 2017. «14: Επαναληψιμότητα και ετερότητα – μαθαίνοντας και δουλεύοντας από την Αθήνα». Στο *documenta 14 Reader*, επιμέλεια Latimer Quinn και Adam Szymczyk, 17–42. Μόναχο, Λονδίνο, Νέα Υόρκη: Prestel Verlag.
- Takovski, Aleksandar. 2016. 'The humor of Skopje 2014: Between effects and evaluations'. *HUMOR* 29 (3). <https://doi.org/10.1515/humor-2016-0022>.
- Tanurov, Dimitar. 2012. 'Parkot Žena Borec stana Parkot na Mažite'. *idividi*, 9 Ιουνίου 2012. <http://m.idividi.com.mk/News.aspx?IDNews=776717>.
- Taussig, Michael T. 1993. *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. New York: Routledge.
- . 1999. *Defacement: public secrecy and the labor of the negative*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Teodosievski, Zlatko. 2017. *Što e „šarenata revolucija“? i drugi tekstovi*. Skopje: Nova Linija.
- Teodosievski, Zlatko, και Aleksandar Kondev. 2020. *Protest(i)*. Skopje: Aleksandar Kondev.
- Thiessen, Ilká. 2019. 'Life among Statues in Skopje'. Στο *Everyday life in the Balkans*, επιμέλεια David W. Montgomery, 251–63. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Till, Karen E. 1999. 'Staging the Past: Landscape Designs, Cultural Identity and Erinnerungspolitik at Berlin's Neue Wache'. *Ecumene* 6 (3): 251–83. <https://doi.org/10.1177/096746089900600302>.
- Tilley, Christopher. 1994. *A phenomenology of landscape: places, paths, and monuments*. Explorations in anthropology. Oxford, UK ; Providence, R.I: Berg.
- . 2000. *Metaphor and Material Culture*. 1st edition. Oxford, UK ; Malden, Mass: Wiley-Blackwell.
- . 2012. «Χώρος, τόπος, τοπίο. Φαινομενολογικές προσεγγίσεις.» Στο *Υλικός πολιτισμός. Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, επιμέλεια Ελέανα Γιαλούρη, 215–50. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- . 2017. «Χωρίς τίτλο». Παρουσιάστηκε στο *Ruinous pasts, presents (and futures)? Learning from documenta*, Αθήνα, 7 Οκτωβρίου.
- Tilley, Christopher, και Wayne Bennett. 2004. *The materiality of stone*. Explorations in landscape phenomenology 1. Oxford ; New York: Berg.
- Todorova, Maria. 1994. 'The Balkans: From Discovery to Invention'. *Slavic Review* 53 (2): 453–82. <https://doi.org/10.2307/2501301>.
- . 1996. 'The Ottoman Legacy in the Balkans'. Στο *Imperial Legacy: The Ottoman Imprint on the Balkans and the Middle East*, επιμέλεια Leon Carl Brown, 45–77. New York, NY: Columbia Univ. Press.
- . 2005a. *Βαλκάνια, η δυτική φαντασίωση*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- . 2005b. 'Spacing Europe: What is a Historical Region?' *East Central Europe* 32 (1): 59–78. <https://doi.org/10.1163/1876330805X00036>.

- . 2005c. 'The Trap of Backwardness: Modernity, Temporality, and the Study of Eastern European Nationalism'. *Slavic Review* 64 (1): 140–64. <https://doi.org/10.2307/3650070>.
- . 2014. 'Introduction: Similar Trajectories, Different Memories'. Στο *Remembering Communism: Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*, NED-New edition, 1, 1–26. Central European University Press.
- Tolić, Ines. 2018. 'The protagonists of Skopje's reconstruction'. Στο *The Future as Project*, επιμέλεια Kalliopi Amygdalou, Kostas Tsiambaos, και Christos-Georgios Kritikos, 40–49. Αθήνα: Hellenic Institute of Architecture.
- Topuzovski, Tihomir, και Lauren Andres. 2020. 'Political Protest, Temporary Urbanism and the Deactivation of Urban Spaces'. Στο *Transforming Cities through Temporary Urbanism: A Comparative International Overview*, επιμέλεια Lauren Andres και Amy Y. Zhang. The Urban Book Series.
- Toshevski, Igor. 2005. 'About the concept'. Στο *Territories/Teritorii*. Skopje: Igor Toshevski, Kontrapunkt. Arhiva ZaUm. https://arhiva.zaum.mk/wp-content/uploads/2018/07/2004_06_00_Teritorii.pdf.
- Trajanovski, Naum. 2016. 'Displaying a contested past: The Museum of the Macedonian Struggle and the shifting post-socialist historical discourses in Macedonia'. Master's Thesis, Skopje: Central European University.
- Trajanovski, Žarko. 2012. 'Gej parada vo centarot na Skopje?' Okno. 19 Ιούλιος 2012. <https://okno.mk/node/20958>.
- Tran, Quynh. 2017. 'How Has Documenta 14 Impacted the Athens Art Scene? It Depends on Who You Ask'. Artnet News. 14 Ιουλίου 2017. <https://news.artnet.com/art-world/documenta-14-impact-athens-1023215>.
- Trinh, T. Minh-Ha. 1989. *Woman, native, other: writing postcoloniality and feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Trpkovski, Goce. 2019. 'Macedonia's Capital Needs Freeing From Skopje 2014'. *Balkan Insight* (blog). 13 Φεβρουαρίου 2019. <https://balkaninsight.com/2019/02/13/macedonias-capital-needs-freeing-from-skopje-2014/>.
- . 2021. 'Alarmot za Kale maalo ignoriran pet godini'. *Prizma* (blog). 28 Σεπτεμβρίου 2021. <https://prizma.mk/alarmot-za-kale-maalo-ignoriran-pet-godini/>.
- Trubek, Amy B. 2008. *The Taste of Place: A Cultural Journey into Terroir*. 1η έκδ. University of California Press.
- Truman, Harry S. 1947. 'The Truman Doctrine'. *American Rhetoric* (blog). 1947. <https://www.americanrhetoric.com/speeches/harrystrumantrumandocctrine.html>.
- Tsagarousianou, Roza. 1995. 'God, Patria and Home': 'Reproductive Politics' and Nationalist (Re)Definitions of Women in East/Central Europe'. *Social Identities* 1 (2): 283–95. <https://doi.org/10.1080/13504630.1995.9959437>.
- Tsiambaos, Kostas. 2018. 'Designing on a Moving Terrain: Doxiadis Associates and the Reconstruction of Skopje'. Στο *The Future as Project*, επιμέλεια Kalliopi Amygdalou, Kostas Tsiambaos, και Christos-Georgios Kritikos, 50–87. Αθήνα: Hellenic Institute of Architecture.
- Tsibiridou, Fotini, και Michalis Bartsidis. 2016. 'Dignity' as glocal civic virtue: Redefining democracy in the era of neoliberal governmentality'. Στο *Arab Revolutions and Beyond*, επιμέλεια Sabah Alnasseri, 31–54. New York: Macmillan-Palgrave.
- Tsilimpounidi, Myrto, και Aylwyn Walsh. 2014. 'Introduction'. Στο *Remapping crisis: a guide to Athens*, Zero books, 15–23. London.
- Tsoukalis, Loukas. 1997. *The new European economy revisited*. 3rd ed. Oxford ; New York: Oxford University Press.

- Turner, Victor W. 1982. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. Performance studies series, 1st v. New York City: Performing Arts Journal Publications.
- Tziovas, Dimitris, επιμ. 2014. *Re-imagining the past: antiquity and modern Greek culture*. Classical presences. Oxford: Oxford University Press.
- Uzunovski, Nikola. 2016. 'Gradot na obezglaveni spomenici, Skopje 2063'. *Archi.tek - Publikacija na Arhitektonski fakultet - Skopje, univerzitet Sv. Kiril i Metodij*.
- Valle, Giovanni. 2017. 'Macedonia, the Sun Sets on Skopje 2014'. Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa. 8 Αυγούστου 2017. <https://www.balcanicaucaso.org/eng/Areas/North-Macedonia/Macedonia-the-sun-sets-on-Skopje-2014-181677>.
- Vangeli, Anastas. 2011. 'Nation-Building Ancient Macedonian Style: The Origins and the Effects of the so-Called Antiquization in Macedonia'. *Nationalities Papers* 39 (1): 13–32. <https://doi.org/10.1080/00905992.2010.532775>.
- . 2015. 'Republic of Macedonia. Regional Solidarity Is Our Weapon'. *Analyze Greece. News and Left Politics*. 15 Ιουλίου 2015. <http://analyzegreece.com/topics/greece-europe/item/295-a-vangeli-republicof-macedonia-regional-solidarity-is-our-weapon>.
- . 2018. 'Global China and Symbolic Power: The Case of 16 + 1 Cooperation'. *Journal of Contemporary China* 27 (113): 674–87. <https://doi.org/10.1080/10670564.2018.1458056>.
- . 2022. 'Understanding and Responding to Global China in the West'. Στο *The China Question*, επιμέλεια Dragan Pavličević και Nicole Talmacs, 43–66. Singapore: Springer Nature Singapore. https://doi.org/10.1007/978-981-16-9105-8_3.
- Vangeli, Anastas, και Dragan Pavličević. 2019. 'Introduction: New Perspectives on China – Central and Eastern Europe Relations'. *Asia Europe Journal* 17 (4): 361–68. <https://doi.org/10.1007/s10308-019-00560-4>.
- Vangelov, Atanas. 2017. 'Simbolot na Shampita'. *Okno*. 2 Οκτωβρίου 2017. okno.mk/node/66924.
- Vankovska, Biljana. 2020. 'The Chimera of Colorful Revolution in Macedonia: Collective Action in the European Periphery'. *Balkanologie* 15 (2). <https://doi.org/10.4000/balkanologie.2583>.
- Varvantakis, Christos, και Sevasti-Melissa Nolas, επιμ. 2020. 'Entanglements'. *Entanglements* 3 (2). <https://entanglementsjournal.org/current-issue/>.
- Vaseva, Ivana, και Filip Jovanovski, επιμ. 2015. *111 tezi za GTC*. Bitola: Fakultet za raboti što ne se učat.
- Velevski, Slobodan, και Marija Mano Velevska. 2018. *Osloboduvanje na prostorot*. Skopje: Privateprint. <https://privateprint.mk/mk/publishing/graphic-design/193-freeingspace-first-edition-la-biennale-di-venezia-2018>.
- Veljanovska, Elena. 2018. 'The Heroines of our Time'. Στο *The Heroines of our Time*. Skopje: Museum of the City of Skopje.
- Véron, Ophélie. 2015. 'Deconstructing the Divided City: Identity, Power and Space in Skopje'. Thesis (Doctoral), London: UCL (University College London). <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1470032>.
- . 2017. 'Challenging Neoliberal Nationalism in Urban Space: Transgressive Practices and Spaces in Skopje'. Στο *Identity, Justice and Resistance in the Neoliberal City*, επιμέλεια Gülçin Erdi και Yıldırım Şentürk, 117–42. London: Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/978-1-137-58632-2_6.
- Veselinovič, Jaro. 2021. 'Waiting and Hoping in Post-Socialist Macedonia'. *EthnoAnthropoZoom* 21 (21): 207–33.

- Vezenkov, Alexander. 2006. 'History against Geography: Should We Always Think of the Balkans As Part of Europe?' Στο *History and Judgment. IWM Junior Visiting Fellows' Conference Proceedings*, επιμέλεια Alice MacLachlan και Ingvild Torsen. τ. XXI. Vienna: Institute for Human Sciences.
- . 2017. 'Entangled Geographies of the Balkans: The Boundaries of the Region and the Limits of the Discipline'. Στο *Entangled Histories of the Balkans - Volume Four: Concepts, Approaches, and (Self-)Representations*, επιμέλεια Roumen Dontchev Daskalov, Diana Mishkova, Tchavdar Marinov, και Alexander Vezenkov, 115–256. Leiden, Boston: Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004337824>.
- Vilić, Nebojša. 2013. '15/85: Umetnost so dosetka'. facebook. 2013. <https://nvilic.wordpress.com/2013/11/24/status-100-1585-ymetnost-co-dosetka-2>.
- . 2018. '13: Ajvarot i Preimenuvanjata'. facebook. 2018. <https://www.facebook.com/notes/363205021591027/>.
- . 2019a. '15: Odmolkuvanje'. facebook. 2019. <https://www.facebook.com/notes/763450201168408/>.
- . 2019b. '21: Iznudeni Postidentiteti'. facebook. 2019. <https://www.facebook.com/notes/346345540004635/>.
- Vilić, Nebojša. 2010. *Kritička umetnost. Razgovori so Bojan Ivanov, Poposki, Mira Gakina, Žaneta Vangeli*. Tekstovi za umetnosta. τ. 7. Skopje: 359.
- . 2015. *Siluvajte go Skopje!* τ. 2. Struga, Skopje.
- . 2017. '(Intervju) Nebojša Vilić: Muralot pretstavuva zloupotreba na umetnosta, i etnonacionalistička podelba na prostorot'. *Glasnik* (blog). 5 Σεπτεμβρίου 2017. <https://glasnik.mk/intervju-nebojsa-vilicj-muralot-pretstavuva-zloupotreba-na-umetnosta-i-etnonacionalisticka-poedlba-na-prostor/>.
- Vo timot e silata : tigrite / Vaclav Kliševski, Ježi Mokšinjski i Eugenjuš Vježbicki*. 2014. Skopje: Ambasada na Republika Polska vo Skopje.
- Waterston, Alisse. 2019. 'Intimate Ethnography and the Anthropological Imagination: Dialectical Aspects'. *American Ethnologist* 46 (1): 7–19. <https://doi.org/10.1111/amet.12730>.
- Weiss, Margot. 2020. 'Intimate Encounters: Queer Entanglements in Ethnographic Fieldwork'. *Anthropological Quarterly* 93 (1): 1355–86. <https://doi.org/10.1353/anq.2020.0015>.
- Westmoreland, Mark. 2011. 'Ethnography + Art: Convergence or Collision?' *Ibraaz: Contemporary Visual Culture in the Middle East and North Africa*, Ιούνιος.
- Whitehead, Neil L. 2009. 'Post-Human Anthropology'. *Identities: Global Studies in Culture and Power* 16: 1–32.
- Wilder, Charly. 2018. 'Athens, Rising'. *The New York Times*, 18 Ιουνίου 2018, τμ. Travel. <https://www.nytimes.com/2018/06/18/travel/athens-after-the-economic-crisis.html>.
- Wingfield, Chris. 2020. 'On Re-Reading Alfred Gell's Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps'. *Chris Wingfield* (blog). 10 Νοεμβρίου 2020. <https://chriswingfield.co.uk/on-re-reading-alfred-gells-vogels-net-traps-as-artworks-and-artworks-as-traps/>.
- Wiśniewski, Michał. 2019. 'The Tigers and a Museum of Contemporary Art'. Στο *Skopje: city, architecture and art of solidarity*, επιμέλεια Międzynarodowe Centrum Kultury (Kraków), 52–54. Krakow: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Wolff, Larry. 2000. *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Nachdr. Stanford, Calif: Stanford Univ. Press.
- Wood, Nicholas. 2004. 'U.S. Embassy on a 'Sacrosanct' Hill? It's a Balkan Battle'. *The New York Times*, 28 Μαΐου 2004, τμ. World.

- <https://www.nytimes.com/2004/05/28/world/us-embassy-on-a-sacrosanct-hill-it-s-a-balkan-battle.html>.
- Woodward, Susan L. 1995. *Socialist Unemployment: The Political Economy of Yugoslavia, 1945 - 1990*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- Yalouri, Eleana. 1993. 'Classical or Byzantine heritage. Conflicting pasts in modern Greek society'. Διδακτορική διατριβή, Cambridge: University of Cambridge.
- . 2001. *The Acropolis: global fame, local claim*. Materializing culture. Oxford ; New York: Berg.
- . 2010. 'Fanning the Flame: Transformations of the 2004 Olympic Flame'. *The International Journal of the History of Sport* 27 (12): 2155–83. <https://doi.org/10.1080/09523367.2010.495229>.
- . 2014. 'The Present Past. Classical Antiquity and Modern Greece'. Στο *Tourism Landscapes: Remaking Greece*, επιμέλεια Yiannis Aesopos. Athens: ΥΠΕΚΑ.
- . 2016. 'The Metaphysics of the Greek Crisis: Visual Art and Anthropology at the Crossroads'. Επιμέλεια Konstantinos Kalantzis. *Uncertain Visions: Crisis, Ambiguity and Visual Culture in Greece* 32(1) (Special issue Visual Anthropology Review): 37–45.
- . 2018a. 'Afterword: Hellenomanias past, present, and future'. Στο *Hellenomania*, επιμέλεια Katherine Harloe, Nicoletta Momigliano, και Alexandre Farnoux, 311–24. British school at Athens - modern Greek and Byzantine studies, volume 5. London ; New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- . 2018b. 'The Return of the Unreal'. Επιμέλεια Elpida Rikou και Eleana Yalouri. *Field*, τχ. 11 (Fall). <http://field-journal.com/issue-11/the-return-of-the-unreal>.
- . 2021a. 'Ruinous Pasts, Presents (and Futures?)'. *Field*, τχ. 18/19. <http://field-journal.com/issue-18/5006>.
- . 2021b. 'Subversive Ideals and Idealized Ruins. D14 Artists Engaging with Greek Antiquity'. *Field* 18/19. <http://field-journal.com/issue-18/conjunctures/subversive-ideals-and-idealized-ruins-d14-artists-engaging-with-greek-antiquity>.
- . 2022. 'From Cultural Critique to Multimodality: Representational strategies and new notions of in-betweenness'. *entanglements*, 5(1/2): 76–93.
- Yalouri, Eleana, και Elpida Rikou. 2021. 'Contemporary Art and 'Difficult Heritage': Three Case Studies from Athens'. Στο *Contested Antiquity: Archaeological Heritage and Social Conflict in Modern Greece and Cyprus*, επιμέλεια Esther Solomon, 297–318. Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1b742j9>.
- Yerolympos, Alexandra. 1993. 'A New City for a New State. City Planning and the Formation of National Identity in the Balkans (1820s-1920s)'. *Planning Perspectives* 8 (3): 233–57. <https://doi.org/10.1080/02665439308725774>.
- Yes Men, The. (2004) 2008. «Οι Yes Men από τους Yes Men». Στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, επιμέλεια Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης, 367–78. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Yiakoumaki, Nayia. 2017. Alumna Nayia Yiakoumaki on Photography, Curating and the 6th Athens Biennale Συνέντευξη London Colledge of Communicaton. <https://www.arts.ac.uk/colleges/london-college-of-communication/stories/alumna-nayia-yiakoumaki-on-photography-curating-and-the-6th-athens-biennale>.
- Yiakoumaki, Vassiliki. 2006. 'Local,' 'Ethnic,' and 'Rural' Food: On the Emergence of 'Cultural Diversity' in post-EU-accession Greece'. *Journal of Modern Greek Studies* 24: 415–45.
- Yiftachel, Oren. 2009. 'Critical theory and 'gray space': Mobilization of the colonized'. *City* 13 (2–3): 246–63. <https://doi.org/10.1080/13604810902982227>.

- Yio, Poka. 2018. 'Anti Anything'. Στο *Anti- AB6 Athens Biennale 2018*, επιμέλεια Stefanie Hessler, Poka Yio, Kostis Stafylakis, και Augustine Zenakos, 132–39. Αθήνα: Athens Biennale.
- Young, Iris Marion. 2005. *On female body experience: 'Throwing like a girl' and other essays*. Studies in feminist philosophy. New York: Oxford University Press.
- Young, Thelathia "Nikki". 2012. 'Queering 'The Human Situation''. *Journal of Feminist Studies in Religion* 28 (1): 126. <https://doi.org/10.2979/jfemistudreli.28.1.126>.
- Zaborowska, Magdalena J. 2005. 'From Baldwin's Paris to Benjamin's: The Architectonics of Race and Sexuality in Giovanni's Room.' *Architectural Theory Review* 10 (1): 44–63. <https://doi.org/10.1080/13264820509478528>.
- Zefkili, Despina. 2017. 'Exercises of Freedom': Documenta 14'. Third Text. Φεβρουάριος 2017. <http://www.thirdtext.org/exercises-freedom-documenta14>.
- . 2021. 'Sustained: Learning from Artworking (and Artwashing) in Athens'. Επιμέλεια Elpida Rikou, Eleana Yalouri, και Lampropoulos Apostolos. *Field*, τχ. 18/19 (Spring/Fall). <https://field-journal.com/conjunctures/sustained-learning-from-artworking-and-artwashing-in-athens>.
- Zeglin Brand, Peg. 1998. 'Disinterestedness and political art'. Στο *Aesthetics: The Big Questions*, επιμέλεια Carolyn Korsmeyer. Malden, Mass: Blackwell Publishers.
- Ziółkowska, Magdalena. 2019. 'The proposal itself is not as important as the question of why it has been made in the first place.' A few reflections on the collection of Polish art in the Museum of Contemporary Art in Skopje'. Στο *Skopje: city, architecture and art of solidarity*, επιμέλεια Międzynarodowe Centrum Kultury (Kraków), 55–68. Krakow: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Ziolkowski, Theodore. 2004. *Hesitant Heroes: Private Inhibition, Cultural Crisis*. Cornell University Press.
- Žižek, Slavoj, δ/ντης. 2009. *The Yes Men fix the world*. <https://www.youtube.com/watch?v=OazUh0Ym8rc> >.
- Zorba, Myrsini. 2009. 'Conceptualizing Greek Cultural Policy: The Non-democratization of Public Culture'. *International Journal of Cultural Policy* 15 (3): 245–59. <https://doi.org/10.1080/10286630802621522>.