

Πηνελόπη Πετσίνη

Η Ελληνική Ύφεση: Αισθητική και Ιδεολογία στην Αναπαράσταση της Κρίσης στην Ελλάδα¹



Λουίζα Γκουλιαμάκη

¹ Μια πρώτη εκδοχή της εισήγησης παρουσιάστηκε στη Βρετανική Σχολή Αθηνών στη διημερίδα «Imagi(ni)ng “Crisis”: Materialities of Seeing and Representing in the Greek Critical Conjunction» (Αθήνα, 16-17 Δεκεμβρίου 2013) και μία πιο εκτεταμένη στο 3ο Διεθνές Συνέδριο Photography and Theory: «Photography and Politics and the politics of photography» (Λευκωσία, 5-7 Δεκεμβρίου 2014). Τμήματα της εισήγησης έχουν επίσης δημοσιευτεί στα *Ενθέματα της Κυριακάτικης Αυγής*: «Αναπαριστώντας την Ελληνική Ύφεση: Φωτογραφικές Αφηγήσεις της Κρίσης», *Αυγή – Ενθέματα*, 08/03/15, σελ.36-37 [διαθέσιμο: <https://www.academia.edu/11337245/>] και «Μνήμη και Λήθη: Η φωτογραφία και τα ίχνη της Ιστορίας», *Αυγή – Ενθέματα*, 21/06/15, σελ.36-37 [διαθέσιμο: <https://www.academia.edu/17317490/>]. Για εκτεταμένο εικονογραφικό υλικό, βλέπε *Wip* τεύχος 17, 05/2015, «Η Ελληνική Κρίση» [διαθέσιμο: <http://www.wip.gr/issues/Wip17.pdf>].

Τις τελευταίες τρεις δεκαετίες ο πολιτισμός έχει γίνει ένα καίριο μέσο με το οποίο οι θεωρητικοί αντιλαμβάνονται τις κοινωνικές διαδικασίες και ταυτότητες. Ταυτόχρονα, το οπτικό αναγνωρίζεται ως κεντρικό στην πολιτισμική κατασκευή της κοινωνικής ζωής στις σύγχρονες Δυτικές κοινωνίες. Η φωτογραφία παίζει μείζονα ρόλο σε αυτήν τη διαδικασία καθώς αντανακλά και αναπαράγει -ενώ επίσης καθορίζεται από- ιδεολογίες, κοινωνικές ιδέες, ρόλους, κανόνες ή δομές.

Από την αρχή της παγκόσμιας χρηματοπιστωτικής κρίσης, η Ελλάδα αποτελεί τακτικό θέ(α)μα στα διεθνή μέσα ενημέρωσης, απεικονιζόμενη ως μια από τις πιο άσχημα πληγείσες χώρες της Ευρωπαϊκής Ένωσης, μία χώρα με αστρονομικό χρέος, πολύ υψηλή ανεργία και έντονες κοινωνικές εντάσεις ως αποτέλεσμα των εξοντωτικών προγραμμάτων λιτότητας που της έχουν επιβληθεί. Καθώς βάθαινε η ύφεση στην Ελλάδα, το θέμα της ελληνικής κρίσης προβλήθηκε εκτενέστατα από τα παγκόσμια ειδησεογραφικά πρακτορεία μέσω σοκαριστικών εικόνων όπως αυτή της Λουίζας Γκουλιαμάκη. Οι εικόνες απελπισμένων Αθηναίων να αγωνίζονται να αρπάξουν σακουλες με φρούτα που μοίραζαν αγρότες και παραγωγοί (στα πλαίσια διαμαρτυρίας ενάντια στα υψηλά κόστη παραγωγής στις 6 Φεβρουαρίου 2013) κυριάρχησαν στα ελληνικά και διεθνή μέσα ενημέρωσης αντικαθιστώντας τη θριαμβευτική και γεμάτη αίγλη οπτική αφήγηση των ολυμπιακών αγώνων, του Euro και της Eurovision που διατυμπανιζόταν μόλις πριν μία δεκαετία με αυτήν μιας φτωχής, υπερχρεωμένης χώρας, αφήνοντας για μια ακόμα φορά τους Έλληνες μετέωρους σχετικά με την ταυτότητά τους και τη θέση τους στην Ευρώπη.

Η φωτογραφία έχει συμβαδίσει με την κρίση, όχι μόνο καταγράφοντάς την, αλλά επίσης προσπαθώντας να την ερμηνεύσει - αν όχι βρίσκοντας τις απαντήσεις, τουλάχιστον θέτοντας τα ερωτήματα. Στο παρόν κείμενο, που αποτελεί μια προσπάθεια χαρτογράφησης των φωτογραφικών έργων που αφορούν την κρίση, προτείνω την αδρή διάκριση ανάμεσα σε τρεις διαφορετικές φωτογραφικές προσεγγίσεις: την *Τεκμηρίωση*, την *Ερμηνεία* και την *Ιστορικοποίηση*. Η *Τεκμηρίωση* αναφέρεται στην άμεση καταγραφή των επιπτώσεων της κρίσης και είναι στενά συνδεδεμένη με την φωτοδημοσιογραφία χωρίς όμως να περιορίζεται αποκλειστικά σε αυτή. Η *Ερμηνεία* ενσωματώνει πιο πλάγιους και λιγότερο άμεσους τρόπους

αναπαράστασης, και περιλαμβάνει έργα που συνδυάζουν το ντοκουμέντο και το καλλιτεχνικό. Η *Ιστορικοποίηση* τέλος έχει τις ρίζες της και είναι στενά συνδεδεμένη με το αμέσως προηγούμενο είδος προσέγγισης, περιλαμβάνοντας έργα που αντιμετωπίζουν την κρίση από μια διαφορετική οπτική, προσπαθώντας να δημιουργήσουν μια σφαιρική εικόνα ή/και να την ορίσουν μέσα σε ένα ευρύτερο ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο που δεν περιορίζεται στο σύγχρονο τοπικό - και ενώ υπάρχουν ομοιότητες, δεν πρόκειται για τον όρο «ιστορικοποίηση» που εισήγαγε ο Μπρεχτ ο οποίος είναι αρκετά συγκεκριμένος και περιορίζεται στο θέατρο.

Τεκμηρίωση

Για τους φωτογράφους, το να μην απεικονίσουν την κρίση θα ήταν σαν να αγνοούσαν αυτό που είναι μπροστά μας, να αρνούνται την ύπαρξή της. Η κρίση είναι εδώ, οι επιπτώσεις της είναι ορατές ολόγυρά μας, μια πιεστική πραγματικότητα που μας επηρεάζει όλους με τον ένα ή τον άλλο τρόπο και που σχεδόν απαιτεί να απεικονιστεί: οι άστεγοι (Γιώργος Δεπόλλας, *Χωρίς Τίτλο (Depression)*, 2013), οι άνεργοι, τα κλειστά μαγαζιά (Νίκος Παναγιωτόπουλος, *Typologies/Crisis*, 2012 και Γιάγκος Αθανασσόπουλος, *Αδειανά*, 2011-14), η κοινωνική ένταση και ο πολιτικός αναβρασμός (Γιώργος Μάκκας, *Αθήνα - Φεβρουάριος 2012*), η εγκατάλειψη και σταδιακή διάλυση των δομών που ξεκινά από την επαρχία αλλά δεν περιορίζεται εκεί.

Αυτά τα προβλήματα ήταν ήδη οξυμένα από την προηγούμενη δεκαετία ωστόσο η αναπαράστασή τους περιοριζόταν σε φωτοδημοσιογραφικά έργα που αφορούσαν τις κοινωνικά περιθωριοποιημένες περιοχές, αυτές που για τη συλλογική αντίληψη ήταν ανέκαθεν "σε κρίση". Η **Λεωφόρος NATO** του **Δημήτρη Μιχαλάκη (2004-2011)**, για παράδειγμα, αποτελεί μια εκτενή καταγραφή της Δυτικής Αττικής, κάτω από το Θριάσιο Πεδίο, ενός τόπου που τον περιγράφει ως "έναν μακρινό κόσμο, μια ρήξη στην παραδοσιακή εικόνα της Αθήνας, ένα περίεργο μείγμα αρχαίου μύθου και σύγχρονης εκβιομηχάνισης". Η Λεωφόρος NATO, ονομασμένη έτσι από την παλαιά στρατιωτική βάση του NATO (και μετονομασμένη σε 'Λεωφόρο Ειρήνης' το 2003), συνδέει τρεις από τους μεγαλύτερους δήμους του Θριάσιου Πεδίου, συγκεκριμένα τα Άνω Λιόσια, τον Ασπρόπυργο και την Ελευσίνα. Κατοικημένος από ντόπιους Αρβανίτες, Ρομά, Έλληνες

επαναπατρισμένους από δημοκρατίες της πρώην ΕΣΣΔ, και τόσο ημεδαπούς όσο και αλλοδαπούς μετανάστες, ήταν και εξακολουθεί να είναι ένας τόπος στο οποίο οι "άλλοι" προσπαθούν να επιζήσουν.

Το Πέραμα της κρίσης (2012) του Γιάννη Κόντου, κινείται σε ανάλογο μήκος κύματος καταγράφοντας την πληγείσα από την κρίση πόλη και λιμάνι του Περάματος, παλαιότερα ένα ζωντανό κέντρο της ελληνικής ναυτικής βιομηχανίας, που τώρα έχει αφεθεί στη μοίρα του και προσπαθεί να διαχειριστεί τις σοβαρές συνέπειες της ύφεσης με σχεδόν το 60% των 25.000 κατοίκων της πόλης να είναι άνεργοι και πολλούς να βασίζονται στη φιλανθρωπία για να βρουν φαγητό και ιατρική φροντίδα.

Η πιο πρόσφατη σειρά **"Νέα Ελβετία" (2013) του Παύλου Φυσάκη** εστιάζει επίσης σε μια φτωχή και παραμελημένη περιοχή του Θριάσιου Πεδίου αλλά, σε αντίθεση με τους προηγούμενους φωτογράφους, ο Φυσάκης παράγει φωτογραφίες στο ύφος του ντοκουμέντου που είναι κενές συναισθήματος. Αντιπαραβάλλοντας ειρωνικά την περιοχή στην πλούσια και επιτυχημένη Ελβετία, το έργο συνδυάζει ανέκφραστες φωτογραφίες με μια ξεκάθαρη αφήγηση που περιγράφει πως αυτή η άλλοτε ευημερούσα βιομηχανική περιοχή γεμάτη "εργοστάσια που απασχολούσαν την εργατική τάξη και παρήγαγαν κεφάλαιο για τους πλούσιους" τώρα βιώνει βαθιά παρακμή. "Ένας τόπος μεγάλης αρχαιολογικής σημασίας" λέει, "έχει μολυνθεί, συλλέγοντας -κυριολεκτικά και μεταφορικά - τα περιττώματα και τα σκουπίδια της χώρας."

Στις περιθωριοποιημένες κοινωνικές ομάδες εντός του ίδιου του κέντρου της Αθήνας εστιάζει το **"Shadows in Greece" του Enri Canaj** που παρουσιάστηκε στο Athens Photo Festival 2013. Η Αθήνα του Canaj μοιάζει σαν μια οποιαδήποτε τριτοκοσμική πόλη: φτωχή, επικίνδυνη και μίζερη. Αναπαριστώντας μια σκοτεινή και αφιλόξενη πόλη κατοικημένη από χρήστες ναρκωτικών ουσιών, πόρνες, εγκληματίες, φτωχούς μετανάστες και άστεγους, δημιουργεί μια αφήγηση που έχουμε φυσικά ξαναδεί σε έργα τεκμηρίωσης. Αυτό όμως που είναι νέο, είναι ο τρόπος με τον οποίο εισάγει την οπτική του: αυτή είναι "η Αθήνα μου" λέει, κι όχι μόνο μια περιθωριοποιημένη εξαίρεση. "Για μένα" δηλώνει, "αυτοί οι άνθρωποι ήταν πάντα εκεί. Τους βρήκα όλους εκεί όταν ήρθα πρώτη φορά σαν ένα 9-χρονο παιδί. Ήταν πάντα εκεί όταν μεγάλωνα."

Η αποστειρωμένη και καλά φρουρούμενη πόλη των Ολυμπιακών ήταν απλώς ένα διάλειμμα. Ελληνικές άνεργες οικογένειες πλέον μοιράζονται την τύχη των ξένων μεταναστών. Οδομαχίες και ακροδεξιοί εξτρεμιστές ηγέτες ολοκληρώνουν την δυστοπική αυτή αφήγηση.



Δημήτρης Μιχαλάκης, *Burnout*

Το "***Burnout***" (2009 –, εν εξελίξει), του Δημήτρη Μιχαλάκη, το "***Living in Recession***" του Νίκου Πηλού (2009-14) και τα έργα "***The Greek Crisis***" (2011-13) και "***Sea Change***" (εν εξελίξει) του Γιάννη Κόντου είναι πιθανότατα οι εκτενέστερες τεκμηριώσεις της κρίσης που έχουμε δει μέχρι στιγμής.

Το "***Burnout***" ξεκινάει το 2009, λίγο πριν την συμφωνία αποπληρωμής του χρέους της Ελλάδας με την ΕΕ και το ΔΝΤ, καταγράφοντας τη σταδιακή διάλυση του κοινωνικού ιστού. Εστιάζει στην περιθωριοποίηση εκείνων των κοινωνικών στρωμάτων που είναι τα πλέον ευάλωτα στις δραστικές περικοπές δημοσίων δαπανών που αποδόμησαν τους κρατικούς θεσμούς κοινωνικής πρόνοιας. Η απελπισία, η οργή, η κρατική καταστολή, η

φτώχεια, το αδιέξοδο είναι όλα παρόντα στις φωτογραφίες του Μιχαλάκη, απεικονίζοντας το σύνθετο και φορτισμένο πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο της ύφεσης. Τα *“Living in Recession,”* που επιστρέφει στην παραδοσιακή ασπρόμαυρη αισθητική του κλασσικού κοινωνικού ντοκουμέντου, κινείται σε παρόμοιο πνεύμα, εντάσσοντας στη δυστοπική οπτική αφήγηση και σημαντικά γεγονότα πέραν της τελευταίας πενταετίας, όπως οι πυρκαγιές του 2007 ή ο θάνατος του Αρχιεπισκόπου Χριστόδουλου.



Γιάννης Κόντος, *The Greek Crisis*

Το **"The Greek Crisis" (2011-13)**, με τη σειρά του, συνθέτει μια αφήγηση βασισμένη σε γεγονότα -αριθμούς, περιστατικά, ουσιαστικά τα δεδομένα της κρίσης- εικονογραφημένη με οδομαχίες, φτώχεια, πορείες, και διανθισμένη με πολιτικούς ηγέτες να υπόσχονται πως "θα τα καταφέρουμε". Κάποια σαρκαστικά σχόλια επικρατούν, συσπειρωμένα γύρω από το θέμα των ιστορικών ηγετών-πολιτικών συμβόλων της Ελλάδας, με το εθνικό σύμβολο του Ελευθερίου Βενιζέλου να είναι μάλλον το πιο εξέχον ανάμεσά τους.

Οφείλω να σημειώσω εδώ ότι το "Burnout", καθώς και η "Νέα Ελβετία" που παρουσιάστηκε νωρίτερα, αποτελούν τμήμα του **Depression Era project**, μιας ομάδας καλλιτεχνών (συμπεριλαμβανομένων φωτογράφων), ερευνητών, συγγραφέων και επιμελητών που δημιουργήθηκε το 2012. Εμπνευσμένοι αρχικά από το φωτογραφικό πρόγραμμα της Διεύθυνσης Αγροτικής Προστασίας (Farm Security Administration), το οποίο είχε σχεδιαστεί να απαθανατίσει τις επιπτώσεις του Μεγάλου Κραχ της δεκαετίας του 1930 στον αμερικανικό λαό, στοχεύουν να καταγράψουν την ελληνική κρίση μέσα από εικόνες και κείμενα καθώς και να απεικονίσουν το "ανερχόμενο τοπίο της ύφεσης και τις συνεπαγόμενες, ταχείες, αποκαλυπτικές μεταμορφώσεις της ελληνικής κοινωνίας". Μέχρι τα τέλη του 2013, το **Depression Era** παρουσίαζε περί τις 30 εργασίες φωτογράφων/εικαστικών που στη συντριπτική πλειοψηφία τους ήταν άνδρες (μία μόνο γυναίκα) που είχαν αποκτήσει σημαντικό καλλιτεχνικό στάτους στην κυρίαρχη καλλιτεχνική σκηνή την τελευταία δεκαετία. Κανένα κείμενο πλην του αρχικού μανιφέστου δεν είχε εμφανιστεί. Τους τελευταίους μήνες επεκτάθηκε εντυπωσιακά, για να συμπεριλάβει πολλές εργασίες, αποκτώντας σαφώς πιο πλουραλιστικό χαρακτήρα και εστιάζοντας πλέον σε περισσότερες πτυχές της κρίσης.

Το **"Sea Change,"** είναι επίσης τμήμα ενός εκτενούς –ευρωπαϊκού αυτή τη φορά– πρότζεκτ που αναφέρεται κι αυτό στους φωτογράφους του FSA. Πρόκειται για μια προσπάθεια καταγραφής της ζωής των νέων της Ευρώπης με σκοπό να αναδειχθεί το πώς επηρεάζονται από την σύγχρονη κρίση, η οποία φιλοδοξεί να χρησιμοποιήσει την ισχύ της φωτογραφικής αφήγησης για να δημιουργήσει "μια βάση για μια πανευρωπαϊκή συζήτηση για την κρίση και τις πιθανές λύσεις." Χρησιμοποιώντας μια ποικιλία εικονογραφικών προτύπων και τις ιδεολογικές αξίες της φωτογραφίας του

FSA, αλλά όχι τη «θυματολογική» (*victimological*) προσέγγισή του, το "Project Sea Change" δηλώνει πως επιδιώκει να αξιοποιήσει το φωτογραφικό ντοκουμέντο ως εργαλείο προβληματισμού ώστε να εμπνεύσει την αλλαγή. Μένει να αποδειχθεί αν το ψηφιδωτό των ιστοριών και εικόνων που θα δημιουργηθεί θα είναι απλώς ένα ακόμα προπαγανδιστικό ανθρωπιστικό φιλελεύθερο παράδειγμα φωτογραφίας ντοκουμέντου σαν κι αυτά που δέχτηκαν εκτεταμένη κριτική από θεωρητικούς κι ακαδημαϊκούς τις τελευταίες δεκαετίες.

Ερμηνεία

Η πρόσφατη χρηματοπιστωτική και, κατά συνέπεια, πολιτική και κοινωνική κρίση ώθησε πολλούς καλλιτέχνες σε μια σταδιακή στροφή προς το εσωτερικό περιβάλλον αλλάζοντας την πρακτική τους και, ως εκ τούτου, τον τρόπο που αυτή γίνεται αντιληπτή. Αν και ένα άμεσο ή έμμεσο στοιχείο της κρίσης βρίσκεται στην καρδιά κάθε έργου που θα αναφερθώ στη συνέχεια, όλοι οι παρακάτω φωτογράφοι αφήνουν συνειδητά τους θεατές αβέβαιους για την θέση που παίρνουν οι ίδιοι πάνω στο ζήτημα.

Η εργασία του **Νικόλα Βεντουράκη "Leaving Utopia" (2012)** χρησιμοποιεί την Αθήνα και την Ελλάδα ως μια γενικότερη μεταφορά για την κρίση. Χωρίς να τραβάει τίποτα με ιδιαίτερη ή προφανή σημασία, ο Βεντουράκης χτίζει μια αφήγηση ανιαρών, καθημερινών στιγμών, ανθρώπων και τοποθεσιών κανένα εκ των οποίων δεν είναι φαντασμαγορικό ή δραματικό αλλά που αντίθετα παρουσιάζουν μια ζοφερή όψη της Ελλάδας ή, όπως λέει ο ίδιος, "παρουσιάζουν μια επιδείνωση" της ειδυλλιακής πρόσοψης μιας χώρας στην οποία όλες οι άσχημες πτυχές κρύβονταν κάτω από το χαλί. Η υποβλητική κενότητα των σκηνών ενισχύεται από τις φαινομενικά αποστασιοποιημένες, σχεδόν ανέκφραστες εικόνες. Στις φωτογραφίες του Βεντουράκη δεν συμβαίνει τίποτα· τοποθεσίες, άνθρωποι, όλα μοιάζουν ακινητοποιημένα όπως κι η ίδια η ελληνική κοινωνία. Παρ' όλα αυτά, ο ίδιος πιστεύει ακράδαντα ότι σε μια τέτοια κατάσταση, είναι τα λιγότερο αξιοσημείωτα στοιχεία που έχουν τη μεγαλύτερη σημασία, περιέχοντας "τις αναγκαίες πληροφορίες για να κατανοήσουμε τα τρέχοντα γεγονότα":

Στοιχεία που η κοινωνία θεωρεί δεδομένα, ή που δεν θεωρούνται απαραίτητα λόγω της οίωνοί "κανονικότητάς" τους, ... , μπορούν να χρησιμεύσουν ως σημεία αναφοράς σε ένα χάρτη φανερώνοντας ενδεχομένως κρυμμένα μοτίβα. Η αφήγηση του "Leaving Utopia," παραδόξως εξίσου δυστοπική με της κλασσικές τεκμηριωτικές προσεγγίσεις που προανέφερα, υπονοεί ότι δεν είναι τόσο η πραγματικότητα που άλλαξε, όσο ο τρόπος με τον οποίο την προσεγγίζουμε. Και ομολογουμένως, αυτή η προσέγγιση έχει μια ιστορία, όπως δείχνουν κάποια προηγούμενα έργα.



Νικόλας Βεντουράκης, *Leaving Utopia*

Το "**The Greek Party**" του **Γιάννη Θεοδωρόπουλου**, για παράδειγμα, ένα έργο παρουσιασμένο το 2010 στο "Hidden Athens", εστίαζε στις "παράνομες κατασκευές" που βρίσκονται σκορπισμένες σε όλη την Ελλάδα για να σχολιάσει την διπολικότητα της ελληνικής κοινωνίας -διχοτομίες όπως το μέσα και το έξω, το νόμιμο και το

παράνομο, το συνηθισμένο και το ανώμαλο, το ιδιωτικό και το δημόσιο, το προσωρινό και το μόνιμο. Αυτή ακριβώς η πραγματικότητα ήταν πάντοτε εδώ, φαίνεται να ισχυρίζεται ο Θεοδωρόπουλος:

[...] ένα κομμάτι κατακερματισμένου πολιτισμού που συνδυάζει την ανάγκη για μια καλύτερη ζωή, την χαμένη ταυτότητα, την αυθαιρεσία, την απουσία κεντρικού σχεδιασμού: όλα πρέπει να γίνουν γρήγορα.

Από τους φωτογράφους που εστιάζουν στις κρυμμένες, ως τώρα δίχως ενδιαφέρον, πτυχές της ελληνικής πραγματικότητας, πιθανώς ο πιο αποτελεσματικός και με την πιο εκτεταμένη έρευνα έχει υπάρξει ο **Νίκος Παναγιωτόπουλος** και ιδίως το έργο του (2000-2008) **“Terra Cognita”**. Η “Terra Cognita” ερευνούσε το σημαντικό ρόλο που παίζει η φωτογραφία στην κατασκευή, στον σχηματισμό, στην ερμηνεία και την αξιολόγηση του φυσικού και κοινωνικού ελληνικού τοπίου, στην σύνθεση της ιστορικής συνείδησης και της εθνικής ταυτότητας. Σε αυτό το πλαίσιο, εξέτασε την μεταλλασσόμενη εικόνα της Ελλάδας εστιάζοντας στο αθηναϊκό περιβάλλον και στους κανόνες και τους αποκλεισμούς της αναπαράστασής του. Αρχαία μνημεία, ναοί και νεοκλασικά κτήρια ήταν αυτά που συγκέντρωναν την προσοχή των φωτογράφων που καταπιάνονταν με το ένδοξο, το εντυπωσιακό, το γραφικό ή το παράδοξο και το υπερρεαλιστικό. Ο Παναγιωτόπουλος, αντίθετα, προσπάθησε να αναπαραστήσει το αθηναϊκό τοπίο ως ένα κοινωνικό και πολιτισμικό ιερογλυφικό. Ξεκινώντας το 2000 όταν η Ελλάδα μπήκε στο Ευρώ και συμπεριλαμβάνοντας όλες τις “μέρες της δόξας” πριν και κατά τη διάρκεια των Ολυμπιακών, η *Terra Cognita* απεικονίζει ένα τοπίο που ήταν ήδη σε παρακμή.

Υπό αυτή τη σκοπιά, μια σειρά από πρόσφατα έργα κοινωνικά ευαισθητοποιημένων και πολιτικοποιημένων φωτογράφων, είναι επί της ουσίας έργα που μιλούν για την κρίση: για την ελληνική ταυτότητα και πραγματικότητα –όπως ένα σημαντικό μέρος του έργου του **Πάρι Πετρίδη**, από τις «**Σημειώσεις στην άκρη του δρόμου**» έως τις ανέκδοτες και πιο συγκεκριμένες εικόνες με τίτλο «**Δελτίο Καιρού**» –ένα οπτικό σημειωματάριο για τον καιρό της κρίσης– που παρουσιάστηκαν πρόσφατα στο Chronos Magazine.

«Ελληνικές σημαίες που κυματίζουν σε απροσδόκητα σημεία, σαν αμήχανη ταυτολογία», γράφει ο Παπαιωάννου «η φωτογραφία του Παρθενώνα αναρτημένη σε έναν ψυχρό, άδειο εσωτερικό χώρο, χωρίς ταυτότητα ή ορατή χρήση· αναμνηστικές φωτογραφίες πολιτών με πολιτικούς που καλούνται να εισφέρουν προστιθέμενη αξία»:

Όλα μοιάζουν φαινομενικά διαφορετικά, χωρίς ορατή συνάφεια, όλα ταυτόχρονα να κεντούν το αόρατο πρόσωπο της χώρας. ... [μέσα από την] ανάγνωση του καθημερινού, του κοινότοπου.

Η χρήση του αστικού χώρου ως μετωνυμία των κοινωνικό-οικονομικών συνθηκών εμφανίζεται σε διάφορα πρόσφατα έργα. Το **"Μυστικά & Κρίσεις" (2013)** της **Ζωής Χατζηγιαννάκη**, φερ' ειπείν, εστιάζει στην "θολή", ύποπτη και αμήχανη σχέση των Ελλήνων με το Κράτος, υπονοώντας πως αυτή είναι αποτέλεσμα της διαφθοράς και της προβληματικής κι αμφισβητήσιμης διάκρισης ρόλων των ελληνικών θεσμών. Οι φωτογραφίες της σειράς *'Μυστικά & Κρίσεις'* είναι οργανωμένες σε δίπτυχα που απεικονίζουν αθηναϊκά κρατικά / θεσμικά κτίρια, δίπλα στη μεγέθυνση κάποιας λεπτομέρειας από την ίδια εικόνα. Αυτές οι μυστικοπαθείς εικόνες 'εκ των έσω' έρχονται σε έντονη αντίθεση με τις σαφείς, ανέκφραστες εικόνες των προσόψεων, υπονοώντας μια σκεπτικιστική ματιά πάνω στο τι όντως συμβαίνει μέσα σε αυτά τα κτίρια. "Οι υπερμεγεθυμένες, χαμηλής ποιότητας εικόνες των παραθύρων στα δεξιά" εξηγεί η Χατζηγιαννάκη, "παίζουν έναν ενοχλητικό ρόλο που υποδηλώνει ότι κάτι είναι κρυφό και ασαφές ... χωρίς ωστόσο να φανερώνουν πραγματικά κάτι (μια άποψη που αναφέρεται στη γνωστή φωτογραφία του πάρκου στο 'Blow-Up' του M. Antonioni)".

Ενώ το **"Μυστικά & Κρίσεις"** ασχολείται με τα αισθήματα αμηχανίας και φόβου που είναι παρόντα στην Ελλάδα και ενσωματώνονται στην ταυτότητά μας, το επόμενο έργο της Χατζηγιαννάκη **"Brighter Days"** (εν εξελίξει) στρέφεται σε αυτό που αποτελούσε θεμέλιο λίθο της εθνικής μας ταυτότητας. Χρησιμοποιώντας την ίδια τεχνική, αντιπαραβάλλει φωτογραφίες μνημείων και αρχαιολογικών χώρων με τυχαίες μικροσκοπικές λεπτομέρειες που παρατηρεί γύρω από αυτούς τους χώρους ως, καθώς λέει, "μια ανταλλαγή ανάμεσα ... στο ιδανικό και το ασήμαντο, το αξιοθαύμαστο και το ανάξιο." Αυτή τη φορά εστιάζει σε τοποθεσίες συνδεδεμένες με αισθήματα

υπερηφάνειας, τοποθεσίες που υποτίθεται πως «μας δίνουν ελπίδα μέσω της ομορφιάς τους, της γαλήνης τους και της ιστορικής τους σημασίας.» Το έργο αυτό φιλοδοξεί να απεικονίσει το ψυχολογικό καθεστώς μιας χώρας και του λαού της στη διάρκεια μιας διαδικασίας ενδοσκόπησης με αφορμή όχι μόνο την οικονομική κρίση αλλά και μια μείζουσα κρίση ταυτότητας.

Το έργο **“Series” (2008-12)** του **Πέτρου Ευσταθιάδη** αφορά επίσης την ταυτότητα. Ένα τμήμα του παρουσιάζει εγκαταστάσεις- γλυπτά φτιαγμένα από υλικά που βρίσκονται στην ιδιαίτερη πατρίδα του φωτογράφου -κάποιο χωριό στην Ελλάδα. Οι εγκαταστάσεις είναι παιχνιδιάρικες κατασκευές φτιαγμένες από τα υπάρχοντα ανώνυμων ανθρώπων, μικρές και περίεργες εκφάνσεις της ταυτότητάς τους, "των μοναδικών εμπειριών τους, των ονείρων τους, των φιλοδοξιών τους, των ελπίδων και των αποτυχιών τους" οι οποίες τελικά καταλήγουν να αναστοχάζονται πάνω στον σύγχρονο πολιτισμό. Για τον Ευσταθιάδη, τα γλυπτά αυτά δεν είναι παρά "ένα τεκμήριο μιας στρεβλής μνήμης η οποία εξιδανικεύει μια χώρα που αναζητά μια ταυτότητα ανάμεσα στην Ανατολή και την Δύση." Αυτή η στρεβλή αξίωση ταυτότητας μπορεί να αναλυθεί περαιτέρω, εάν δούμε ένα άλλο τμήμα του έργου, το οποίο αποτελείται από αλλόκοτα πορτραίτα στο ίδιο χωριό. Σκηνοθετημένες σαν μια φάρσα, αυτές οι φωτογραφίες συγκροτούν μια πινακοθήκη πορτραίτων η οποία παρωδεί τις συμβάσεις της φωτογραφικής προσωπογραφίας ενώ, παράλληλα, υποσκάπτει κοινωνικές και πολιτισμικές πεποιθήσεις και βεβαιότητες. Ως τέτοια, καταπιάνεται ουσιαστικά τόσο με το να αμφισβητήσει τον τρόπο που βλέπουμε και εκθέτουμε, όσο και με το να εντοπίζει πολιτισμικές κωδικοποιήσεις που προώθησαν ή περιθωριοποίησαν ταυτότητες. Με το να επανά-συνθέτει και να επανά-οικειοποιείται στοιχεία, αυτό το έργο υιοθετεί μια διαλεκτική στάση απέναντι στην πραγματικότητα. "Ποιοι είμαστε;" θα μπορούσε να είναι το κεντρικό ερώτημα που θέτει, επιτρέποντάς μας να υποθέσουμε ότι αυτό είναι ακόμα ανοικτό σε ερμηνείες.

Η παρωδία ως ένας διπλά-κωδικοποιημένος μηχανισμός που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για κάτι πέρα από την απλή γελοιοποίηση, δηλαδή η παρωδία ως μεταμοντέρνο *pastiche* (Hoesterey 2001), διαδραματίζει σημαντικό ρόλο σε αυτή την κριτικά αναβαθμισμένη ευαισθησία. Η τελευταία έκθεση του **Πάνου Κοκκινιά**, με τον

σαρκαστικό τίτλο **«Άφησε το μύθο σου στην Ελλάδα» (2011)**, ασχολείται με τις ανησυχίες των Ελλήνων κατά τη διάρκεια της κρίσης. Ακολουθώντας τα αγαπημένα μορφολογικά χαρακτηριστικά του -οπτική καθαρότητα, σκηνοθετημένη εικονογραφία- ο Κοκκινιάς μετατοπίζεται αυτή τη φορά από τα καθαρά υπαρξιακά (και υποτίθεται παγκόσμια) αδιέξοδα στα κοινωνικά και πολιτικά σχόλια μέσω της παρωδίας και του *pastiche*.

Ο Κοκκινιάς δημιούργησε ένα πλαίσιο ορισμένο από τα οπτικά κλισέ του ελληνικού τουρισμού -με τον ίδιο τον τίτλο να αποτελεί παρωδία του διαβόητου σλόγκαν του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού "Ζήσε το Μύθο σου στην Ελλάδα". Το μπλε του ουρανού και της θάλασσας, τα αρχαία ερείπια συνυπάρχουν με συμβολικά στοιχεία της σύγχρονης ελληνικής ταυτότητας, εθνικής και πολιτισμικής, όλα εκ των οποίων διαθέτουν ισχυρές οπτικές υποδηλώσεις. Ο Τσολιάς, για παράδειγμα, ένα ιδεολογικά φορτισμένο σύμβολο, η σημασία του οποίου κυμαίνεται από τον περήφανο Έλληνα στρατιώτη-αγωνιστή της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 ως την κιτς ή γραφική φιγούρα των Ελλήνων εθνικιστών και συντηρητικών, φωτογραφημένος σ' ένα μνημειακό τοπίο με τρόπο που κανείς δεν είναι σίγουρος εάν είναι νεκρός ή ζωντανός. Ο πατριωτισμός του καθίσταται μελαγχολικός ή γελοίος, ανάλογα με τις πολιτικές πεποιθήσεις του θεατή και η παρουσία του στο ελληνικό τοπίο είναι τόσο ασαφής και αμφίσημη, όσο και η ίδια η ελληνική πραγματικότητα.

Η "Σωτηρία", με την ομάδα των ανθρώπων που ανεμίζουν περιχαρείς τις ελληνικές σημαίες μέσα σε ένα αχανές και άδειο τοπίο: μια αλληγορία του ίδιου του ελληνικού κοινωνικού τοπίου, μια παρωδία εθνικιστικού παραληρήματος ή εθνικής αμηχανίας. Για τους Έλληνες θεατές, υπάρχει μια προφανής σχέση μεταξύ της εικόνας και του περίφημου μνημονίου που ψηφίστηκε στις 2 Μαΐου του 2010, προκειμένου να «σωθεί» η χώρα από τη χρεοκοπία. Υπό την έννοια αυτή, η εικόνα του Κοκκινιά μπορεί να θεωρηθεί ότι αντικατοπτρίζει την αμφίθυμη αρχική υποδοχή του μνημονίου από το κοινό και πολλοί σημειώνουν ότι είναι δύσκολο να πει κανείς αν οι άνθρωποι στην εικόνα γιορτάζουν σε πατριωτική διάθεση ή τρέχουν μακριά να σωθούν (π.χ. Παπαδημητρίου 2012).



Γιώργος Μάκκας, *Κακορίζικη*

Τόσο τα οπτικά κλισέ όσο και η παρωδία παίζουν έναν σημαντικό ρόλο σε άλλα έργα, όπως στην πρόσφατη *"Κακορίζικη"* (2013/ εν εξελίξει) του **Γιώργου Μάκκα**. Ειρωνικά περιγραφόμενη ως "συνηθισμένες στιγμές της ζωής στην Αθήνα" η *"Κακορίζικη"* παρουσιάζει εικόνες απολύτως σκηνοθετημένες και εντελώς στερούμενες συναισθήματος. Η κενότητα του προσώπου μας εμποδίζει να αποδώσουμε κάποιο νόημα στο υποκείμενο ενώ οι γελοίες, σουρρεαλιστικές πόζες -τόσο κοντά σε αυτές του Πέτρου Ευσταθιάδη- υπονομεύουν κοινωνικούς ρόλους, κώδικες και πεποιθήσεις με παρόμοιο τρόπο.

Η σειρά *«New Harvest»* του **Γιώργου Αναστασάκη** είναι μια ενότητα σκηνοθετημένων φωτογραφιών, η οποία πραγματεύεται τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα και ειδικότερα την τρέχουσα κρίση σε σύγκριση με την εμμονή των νεοελλήνων με το ένδοξο αρχαίο παρελθόν. Το *«The Ticket»*, για παράδειγμα, αναφέρεται στη λατρευτική πομπή των Παναθηναίων όπως απεικονίζεται στα ερυθρόμορφα αγγεία με τη διαφορά ότι εδώ η προσφορά στους θεούς αντικαθίσταται από την αναμονή για την αγορά

αγαθών που, όπως γράφει ο ίδιος «αρμόζει σε μια δυστοπία σαν αυτές που ακούγαμε να περιγράφουν στις ειδήσεις παλιότερα σε χώρες μακρινές, όπως αυτές της πρώην Σοβιετικής Ένωσης.» Το «New Harvest» εντάσσεται στη ίδια κατηγορία με έργα όπως το *Leave your Myth in Greece* ή το *Series*, έργα που αποτελούν μεταμοντέρνα pastiches, δηλαδή πρακτικές που φιλοδοξούν να αποκτήσουν το καθεστώς κριτικής τέχνης καθώς και να καταγράψουν την σύγχρονη εποχή και το ιθαγενές περιβάλλον. Μια εποχή στην οποία οι αφηγήσεις χτίζονται πάνω σε άλλες, προϋπάρχουσες αφηγήσεις και η καλλιτεχνική πρακτική έχει περισσότερο να κάνει με διανοητικές παρά με αισθητικές αντιδράσεις.

Ιστορικοποίηση

Τα έργα που θα αναφερθώ στη συνέχεια μας προσκαλούν επίσης να υπερβούμε την παραδοσιακή αναπαράσταση και κατανόηση της κρίσης, αλλά αυτή τη φορά με σκοπό να αντιληφθούμε τα ιστορικά γεγονότα όπως σχετίζονται, ή και διαμορφώνουν, το παρόν. Επιστρατεύοντας την έννοια της μνήμης, και ιδίως της συλλογικής μνήμης, αυτοί οι φωτογράφοι προσπαθούν να εντάξουν τα έργα τους σε ένα ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο, παρατηρώντας συνέχειες στην ιστορία αντί για καθαρές ρήξεις οι οποίες αντιμετωπίζουν την σημερινή κρίση ως ένα χρονικά απομονωμένο συμβάν.

Κάποιοι το επιτυγχάνουν με την άμεση αναφορά σε γεγονότα της κρίσης και συνδέοντας τα με παρελθοντικά: Το **“Traces”** (εν εξελίξει) της **Pasqua Vorgia** και το **“Life Narratives”** του **Νίκου Μάρκου** για παράδειγμα, είναι και τα δύο μέρη του Depression Era Project. Το “Traces” αποκαλύπτει δυσδιάκριτα ίχνη της πρόσφατης πολιτικής ιστορίας, σημάδια εγχαραγμένα στην αστική επιφάνεια και τα αντιπαραβάλλει με επίσημα έγγραφα που σχετίζονται με τα ίδια τα γεγονότα: τα Δεκεμβριανά του 1944, η φωτιά στην τράπεζα Μαρφίν το Μάιο του 2010, οι ταραχές το Φεβρουάριο του 2013, η δημόσια αυτοκτονία του 77χρονου συνταξιούχου στο Σύνταγμα τον Απρίλιο του 2012. Επίσημες και ανεπίσημες ιστορίες τονίζονται και δημιουργούν ένα πλέγμα σε μια προσπάθεια να διαμορφώσουν μια αφήγηση βασισμένη στα τραύματα της ελληνικής συλλογικής μνήμης.

Ο Μάρκου δομεί την δική του αφήγηση βασιζόμενος σε αυτοβιογραφικές αναμνήσεις απλών ανθρώπων· το αποτέλεσμα είναι μικρής διάρκειας βίντεο (περίπου ενάμιση λεπτό το καθένα) στα οποία Έλληνες μιλάνε για τη ζωή τους καταλήγοντας να συζητάνε την σημερινή τους κατάσταση. "Κατά την πρώτη περίοδο της κατοχής" αφηγείται ένας ηλικιωμένος, "δεν υπήρχε τίποτα να φάμε."

Μας έδιναν φουντούκια να φάμε, φερμένα από Τουρκία. Μαζεύαμε χόρτα, τα βράζαμε, και τα τρώγαμε για μεσημεριανό. (...) Και τώρα, μετά από τόσα χρόνια κακουχίας, καταφέραμε να χτίσουμε ένα σπιτάκι με τα ίδια μας τα χέρια αλλά οι νεοφερμένοι ζητάνε τόσους φόρους που είναι σαν να θέλουν να μας τα ξαναπάρουν όλα.

"Θέλουμε απλά να είμαστε σώοι και αβλαβείς" λέει η κυρία εδώ, ενώ ένα μικρό κορίτσι τραγουδά το "Μικρή μου μαργαρίτα, στολίδι του κήπου μου". Σε κάθε βίντεο οι άνθρωποι ξεκινούν να μιλούν ενώ βλέπουμε μαύρη οθόνη. Μόνο στο τέλος βλέπουμε το πρόσωπο, μία ακίνητη εικόνα, ένα πορτραίτο. Δεν εμφανίζεται πουθενά όνομα –οι άνθρωποι παραμένουν ανώνυμοι. Είναι οι ιστορίες και οι αναμνήσεις τους που επιδιώκουν να δώσουν σχήμα στην χώρα και την ταυτότητα.

Η σειρά **"Τόποι Μνήμης" (2008-13) του Θωμά Γερασσόπουλου** εξερευνά τους δεσμούς του αστικού και φυσικού τοπίου με την ελληνική ιστορία και ταυτότητα εν γένει. Ο Γερασσόπουλος μοιάζει να υπονοεί ότι οι αναμνήσεις συχνά προσκολλώνται στους φυσικούς τόπους των γεγονότων/ ιστορικών συμβάντων και δυνάμει αποτελούν μια ισχυρή δύναμη εθνικής ταυτότητας. Η εργασία του καταγράφει τις τοποθεσίες στις οποίες έλαβαν χώρα δραματικά γεγονότα της ελληνικής ιστορίας. Οι φωτογραφίες του μοιάζουν με συνηθισμένα τοπία, ωστόσο σκοπεύουν να ανακαλέσουν πολλά περισσότερα από τα φαινομενικά: μια γραφική όψη ενός δάσους στο Όρος Βίτσι· ένα διαβόητο θέατρο του Εμφυλίου Πολέμου, ένα άδειο οικόπεδο στην Φλώρινα· ένας μαζικός τάφος 800 ανταρτών του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας, και ούτω καθεξής. Οι λεζάντες μας παρέχουν τις επεξηγηματικές πληροφορίες και την ιστορική σχέση, καθιστώντας τις φωτογραφίες ένα ιστορικό ντοκουμέντο όχι μόνο του τι συνέβη αλλά και του πώς διαχειριστήκαμε –διατηρήσαμε ή εξαφανίσαμε- την ίδια την μνήμη αυτών των γεγονότων. Και, παρότι εδώ η κρίση δεν απεικονίζεται άμεσα πουθενά, είναι

ακριβώς αυτή που πυροδότησε και συντήρησε το επίμονο και μακροχρόνιο ερώτημα "Ποιοι είμαστε;", άρρηκτα συνδεδεμένο με το "Ποιοι ήμασταν;"



Πάρις Πετρίδης:

Γωνία Αρριανού με Ολύμπου.

Μαρτυρία του ποιητή Μανόλη Αναγνωστάκη, από εκτέλεση στην περίοδο του Εμφυλίου

Την αμφίσημη συμβίωση μνήμης και λήθης στον αστικό ιστό εξερευνά η ενότητα «ΕΔΩ: Τόποι βίας στη Θεσσαλονίκη» (2012) του Πάρι Πετρίδη. Με την εξαίρεση λίγων εικόνων, όπως αυτές της διαβόητης φυλακής του Γεντί Κουλέ και του στρατοπέδου Παύλου Μελά, ο Πετρίδης εστιάζει στο τετριμμένο και κοινότυπο, στο μη-φωτογενές, στο τοπίο όπου σχεδόν τίποτα δεν μας δείχνει την αίγλη που θα περιμέναμε από έναν ιστορικό τόπο. Κοινός τόπος των φωτογραφιών, η διαπίστωση ότι οι επώδυνες αναμνήσεις συνήθως εμποδίζουν την απρόσκοπτη παρουσία θραυσμάτων της προσωπικής ή συλλογικής, περισσότερο ή λιγότερο σκοτεινής ιστορίας, και η Ελλάδα μοιάζει να έχει πετύχει αν όχι να εξαφανίσει, τουλάχιστον να περιορίσει τη μνήμη:

το παιχνίδι μνήμης-λήθης, οικείου και ανοίκειου, αναπαράστασης και ορίων, βίας στιγμιαίας και βίας παγιωμένης στον χώρο (πραγματικό, συμβολικό και εικονοφαντασιακό), κατορθώνει να εμπλέξει άμεσα και προσωπικά καθέναν που θα το ξεφυλλίσει, σχηματίζοντας έναν virtual δημόσιο χώρο, στον οποίο ιδίως όσοι ζούμε στη Θεσσαλονίκη θα αναγνωρίσουμε τις προσωπικές μας διαδρομές και θα κληθούμε συνειρμικά να εντάξουμε τις εμπειρίες μας.

Η φωτογραφία της γωνίας Αρριανού και Ολύμπου, ίσως η πιο κοινόπη από όλες τις εικόνες της σειράς, για την οποία γράφει ο Πετρίδης: «Η μαρτυρία για τον τόπο 25 είναι του ποιητή Μανώλη Αναγνωστάκη. Φυλούσε τσίλιες στη γωνία Αρριανού και Ολύμπου ενόσω σύντροφοί του “καθάριζαν” πολιτικούς αντιπάλους. Εμφύλιος. ... Η αναπάντεχη εμφάνιση του αναρχικού συνθήματος “ΕΧΟΥΜΕ ΠΟΛΕΜΟ” στην πρόσοψη του γωνιακού κρεοπωλείου έλαμψε σαν αστραπή. Εδώ, η ανταπόκριση του παρόντος δεν ήταν απλώς σιωπηλή· ήταν εκκωφαντική».⁷ «Το παρόν,» σχολιάζει ο Γιάννης Σταυρακάκης, «επανεισάγει άθελά του το απωθημένο παρελθόν. Το *παρελθόν* κεντρίζει στον βαθμό που διαλέγεται με το *τώρα*.».

"Αυτό που συνέβει μπορεί και πάλι να συμβεί" θα μπορούσε να αποτελεί τον πυρήνα του "*Riss*" της **Ελένης Μουζακίτη**, η οποία στρέφεται στην ευρωπαϊκή ιστορία. Τμήμα ενός μεγαλύτερου έργου με τον τίτλο "**leisure time / paradise on earth,**" το οποίο καταγράφει το νησί Ruegen της Βαλτικής Θάλασσας, το "*Riss*" απεικονίζει τον Κολοσσό της Prora, ένα γιγαντιαίο παραθαλάσσιο θέρετρο του Τρίτου Ράιχ χτισμένο ανάμεσα στο 1936 και το 1939 ως ένα έργο του Kraft durch Freude² (KdF). Με μήκος 4,5 χιλιόμετρα, το Prora αρχικά σχεδιάστηκε να φιλοξενεί περί τους 20.000 Άριους παραθεριστές. Χρησιμοποιήθηκε εκτεταμένα για στρατιωτικούς σκοπούς κατά τη διάρκεια του πολέμου και αργότερα κατά την περίοδο της ΛΔΓ και σήμερα το Prora

² Χονδρικά μεταφραζόμενο ως "Ισχύς μέσω της Χαράς" το Kraft durch Freude ήταν ένας κρατικός οργανισμός της Ναζιστικής Γερμανίας που επεδίωκε να παρέχει (στις έως και μεσαίες τάξεις) ψυχαγωγικές δραστηριότητες για τις μάζες και να ενισχύσει την γερμανική οικονομία με το να διεγείρει την τουριστική βιομηχανία.

είναι εν μέρει ερειπωμένο³, ενώ τόσο η ευαίσθητη πρόσφατη ιστορία του όσο και το μέγεθός του καθιστούν αβέβαιη την μοίρα του. "Πολιτικοί, επενδυτές, ιστορικοί και επιστήμονες" γράφει η Μουζακίτη, "έχουν διαφορετικές απόψεις και συμφέροντα. Φαίνεται να υπάρχει ένα ρήγμα στην διαχείριση της μνήμης. Η γερμανική λέξη 'Riss' σημαίνει 'ρήγμα'."

Η σύνδεση της παρούσας κατάστασής μας με την ευρωπαϊκή, και ιδίως την γερμανική, ιστορία δεν είναι ένα τόσο μεγάλο άλμα όσο ακούγεται. Εντυπωσιακές ομοιότητες με την εποχή της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης ώθησαν ένα σημαντικό αριθμό ακαδημαϊκών να επαν-εισάγουν την έννοια του "Συνδρόμου της Βαϊμάρης"⁴ στην συζήτηση για την κρίση. Ταυτόχρονα, όπως υποστηρίζουν αρκετοί ακαδημαϊκοί (π.χ. Huyssen, 2003), στην σημερινή εποχή οι εθνικές παραδόσεις και τα ιστορικά παρελθόντα είναι ολοένα και πιο αποκομμένα από τις γεωγραφικές και πολιτικές τους βάσεις. Παρ' όλα αυτά, όπως υποστήριξε ο Jan Verwoert (2007), ο ορίζοντας των ιστορικών μας εμπειριών σήμερα ορίζεται από τις αμφίσημες επιρροές και τις λανθάνουσες παρουσίες των ιστοριών που δεν έχουν επιλυθεί. Η σειρά **"Παλίμψηστος" (Νίκος Παναγιωτόπουλος, Πηνελόπη Πετσίνη, 2008-2013, εν εξελίξει)** είναι μια ακόμα απόπειρα αναπαράστασης της ιστορίας όπως εγγράφεται στο χώρο, η οποία αρχικά εστιάζει στην Γερμανία και κυρίως στο Βερολίνο, το τοπίο του οποίου είναι ιδιαίτερα πολιτικοποιημένο. Το Βερολίνο ως παλίμψηστο προσφέρει ένα θησαυρό από ίχνη και μνήμες (όπως και κενά και σβησίματα), φέροντας ενσυνείδητα τα σημάδια της ιστορίας του 20^{ου} αιώνα εντονότερα από κάθε άλλη ευρωπαϊκή πόλη. Κάποια εμφανή (η πρωτεύουσα των Ναζί, το Ολοκαύτωμα, τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, το πεδίο μάχης του Ψυχρού Πολέμου) - και κάποια λιγότερο ορατά (για παράδειγμα: σε κάποια σημεία που το Τοίχος ακολουθούσε ένα δρόμο όπως εδώ στην Bernauer strasse, τα φώτα της διαβόητης

3 Ένα Documentation Center, ένα κλαμπ, ένα ιδιωτικό μουσείο, ένα καφέ-ρεστοράν και προσφάτως το μεγαλύτερο hostel στην Γερμανία.

4 Το Σύνδρομο της Βαϊμάρης περιέχει μια σφοδρή και διαρκώς εντεινόμενη οικονομική κρίση· η αποτυχία από φιλελεύθερες ή Αριστερές ομάδες να επιλύσουν την κρίση, η άνοδος δεξιών λαϊκιστικών συνόλων και η απόφαση μέρους του συντηρητικού πολιτικού συστήματος να συμμαχήσει και να ενδυναμώσει αυτά τα δεξιά στοιχεία, ως τον καλύτερο τρόπο για να σταθεροποιηθεί ο καπιταλισμός και να αποφευχθεί η άνοδος προοδευτικών κινημάτων ενάντια σε επιχειρήσεις ή και στον ίδιο τον καπιταλισμό.

ζώνης του θανάτου που έχουν διατηρηθεί ως φώτα του δρόμου· είδαμε με έκπληξη αυτή τη γυναίκα που έμοιαζε να είχε φέρει μαζί της την δική της 'αθώα' λάμπα).



Σε όλα αυτά τα έργα η μνήμη δεν νοείται ως ένα μέσο σύνδεσής μας, κατά μια βαθύτερη έννοια, με το παρελθόν αλλά ως ένα μέσο επαν-αναπαράστασης που ανήκει πάντοτε στο παρόν (Huyssen, 2003). Έτσι, όχι μόνο μπορεί το παρελθόν να μας μιλήσει για το παρόν αλλά επίσης, για να κάνουμε μια ευρεία σύνδεση με την κατά Μπρεχτ έννοια της *ιστορικοποίησης*, μας επιτρέπει να υιοθετήσουμε μια κριτική στάση απέναντι στην εκάστοτε κοινωνία, καθώς οι παρούσες κοινωνικές δομές και θεσμοί μπορούν να ειπωθούν ως ιστορικοί, μεταβατικοί και ευμετάβλητοι κι όχι ως μόνιμοι και δεδομένοι. «Αυτό που είναι τώρα έχει ξαναυπάρξει -και κατέρρευσε»

Αναφορές:

Hoesterey, I. (2001), *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Huyssen, A. (2003), *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press.

Price, D. and Wells, L. (1996), "Thinking about photography: Debates historically and now" in Wells, L. (ed) *Photography, A Critical Introduction*, London, New York: Routledge.

Πετρίδης, Π (2012), "Τζα;" στο *Θεσσαλονικέων Πόλις*, τχ. 18, 2012, σελ. 8

Σταυρακάκης, Γ. (2013), «Οι τόποι της βίας και η βία του τόπου» στο *Χρόνος*, τεύχος 3, Ιούλιος 2013. <http://www.chronosmag.eu/index.php/g-ss-p-p.html>