

## **Η Πρώτη Εικόνα**

Ντένης Ζαχαρόπουλος

Λέγεται συχνά πως το τελευταίο πράγμα που βρίσκουμε και επιθέτουμε σε μια εργασία είναι ο τίτλος. Η έκθεση αυτή αποτελεί απόδειξη. Ο τίτλος έφτασε την τελευταία στιγμή, αφού είχαν ληφθεί όλες οι αποφάσεις σχετικά με τους καλλιτέχνες, τη διαδικασία, τη σύλληψη και τη προσέγγιση, σχετικά με την εξειδίκευση των επιλογών της παρουσίασης και την άποψη της καλλιτεχνικής και κοινωνικής κατάστασης στη σύγχρονη δημιουργία στην Ελλάδα. Η διπλή πραγματικότητα που διαχωρίζει και που συγκεντρώνει τους άντρες και τις γυναίκες μέσα από τον καταμερισμό λειτουργιών όπως η συνέχεια και η ασυνέχεια, η εικόνα και η μορφή, οι λόγοι και η διαχείριση της μνήμης, η αφήγηση και ο ασύνδετος λόγος, η γραφή και η ομιλία, θεμελίωσε για δύο συνεχή χρόνια την προπαρασκευαστική εργασία. Στην πολυφωνική αυτή διαδικασία έλειπε παρόλα αυτά μια θεωρητική αναφορά που επιτρέπει να εντάξεις τον καταμερισμό αυτό σε ένα πεδίο της γνώσης στο χώρο των καλλιτεχνικών εκφράσεων με τρόπο, ώστε να μπορεί να προσλάβει κανείς τη σχέση της με το κοινωνικό συγκείμενο, τη φύση των μέσων και την πολιτισμική οργάνωση, τη σημασία της πραγματικότητας και της εποχής, μέσα από σημερινές μελέτες στην Ελλάδα. Κάποιες σπάνιες εξαιρέσεις επανέρχονταν πάνω στο ρόλο του Πατέρα στις μονοθεϊστικές κοινωνίες, κάποιες άλλες στη Γυναίκα ως θύμα των πατριαρχικών κοινωνιών, ενώ παράλληλα, ανθεί η παραφιλολογία μιας πολεμικής υποστήριξης της τρίτης οδού.

Αυτή η πιεστική διαίρεση σε δύο ξέχωρα μέρη γέννησε την έκθεση. Το ένα μέρος συγκεντρώνει δώδεκα άντρες στο «εσωτερικό» και το άλλο, φέρει δώδεκα γυναίκες στο «εξωτερικό» – και όπως κάθε κανόνας έχει την εξαίρεση του, έντεκα γυναίκες και ένας άντρας στο εξωτερικό και άλλοι τόσοι στο εσωτερικό. Ο λόγος μιας τόσο αποφασιστικής μορφής στον τρόπο παρουσίασης απηχούσε ξεκάθαρα, μετά από μια μακριά διαδικασία σκέψης, το αίσθημα απάρνησης και αντίστασης στην ενδογενή δυσφορία που προκαλούν οι κατηγορίες ταυτοτήτων όπως «νέοι Έλληνες

μεσογειακοί καλλιτέχνες». Άσχετα από τη γενναιοδωρία της καλλιτεχνικής πρόσκλησης, τα χαρακτηριστικά που κρύβουν μέσα τους αυτές οι κατηγοριοποιήσεις ξυπνάνε με τρόπο σχεδόν παβλωφικό τη δύναμη των κυρίαρχων ιδεολογημάτων της σύγχρονης Ελλάδας.

Χρειάστηκε λοιπόν, να ξεκινήσουμε από τη μίξη της γλώσσας και των ιδιωμάτων, το μικτό περιβάλλον του πολιτισμού, την ειρωνεία της εξουσίας και την βαρύτητα της ιστορίας, όπως στη μοναδική περίπτωση που συνιστά η ποίηση του Καβάφη, για να συναντήσουμε στο Σετ το τρίξιμο της ανίερης βραχνάδας του τραγουδιού του Μπρασσένς, την εξέγερση μπρος στην κοινωνική τάξη ως καταγωγή του κινηματογράφου της Ανιές Βαρντά. Να μην ακούσουμε τη στιχουργική, αλλά να αφουγκραστούμε μέσα στη σιωπή, στο *Θαλασσινό Κοιμητήρι*, τον μοναδικό κορμό της ύπαρξης και τον ορίζοντα της ανθρώπινης διασποράς, να ακολουθήσουμε το πέταγμα του αποδημητικού πουλιού και να υποδεχτούμε το πέρασμά του, όταν ξεπέφτει ανάμεσα σε γη και σε ανθρώπους, να αισθανθούμε το θάμπωμα του απόμακρου, αρνούμενοι την ίδια στιγμή να το περιχαράξουμε ως ύφος. Μας χρειαζότανε να εκθέσουμε στον παραδειγματικό ετούτο τόπο ό,τι μας ήταν πιο πολύτιμο, πιο μυστικό και πιο περήφανο, χωρίς να πέσουμε προς τη μεριά των προτύπων της αναπαράστασης και της γραφικότητας.

Τη στιγμή που γιορτάζαμε στη Θεσσαλονίκη τα τριάντα χρόνια του μουσείου μας, που γεννήθηκε από την αδιάσειστη θέληση πολιτών που μόνο η ελεύθερη βούληση τάσσει στην υποστήριξη του πολιτισμού και της σύγχρονης δημιουργίας, η πρόσκληση αυτή επέτρεπε να μοιραστούμε με τους καλλιτέχνες, την απόλαυση, τη γνώση και την πείρα που προσφέρει το παραδειγματικό έργο των Περιφερειακών Κέντρων Τέχνης. Στη Γαλλία, η πολιτική βούληση είχε επιτρέψει από τον Μαλρώ μέχρι τον Λανγκ, μέσα από τη δράση τόπων αφιερωμένων στην τέχνη και στον πολιτισμό, να δικτυώσει τη χώρα με τον κόσμο. Η έκθεση αυτή, τόσο στο Σετ όσο και στη Θεσσαλονίκη, στόχευε να βεβαιώσει πως το πνεύμα αποτελεί κοινωνική υπόθεση, όπου η δημιουργία κατοχυρώνει μέσα σε ένα δημόσιο εργαστήριο τα ερωτηματικά μας, τις έγνοιες μας και τους φόβους μας, αίροντας τα φόβητρα και θέτοντας στη θέση τους ένα λόγο μοιρασμένο στην ίδια την καρδιά της πολιτείας.

Η απάντηση, λοιπόν, σε μια τέτοια πρόκληση θα ήταν πάρα πολύ δύσκολη, εάν δεν είχαμε ήδη βιώσει στην Ελλάδα την εμπειρία μίας πολιτιστικής και καλλιτεχνικής

κατάστασης επίκαιρης, άξιας να φτάσει εκεί όπου τα πράγματα και οι προτάσεις δεν περνάνε ως κλισέ και ιδεολογήματα, αλλά ως ιδέες και συγκινήσεις. Το θέμα ήταν, μέσα από αυτό που χαρακτηρίζει τους όρους νέος, Έλληνας, μεσογειακός, να έρθουμε αντιμέτωποι τόσο με τη βεβαιότητα ενός άλματος προς τα μπρος όσο και με την εμπειρία ενός βάρους που μας κρατά δεμένους από τον αστράγαλο χωρίς να μας απελπίζει, ακόμα και όταν μας εξουθενώνει. Παλιές φιλίες και πρόσφατες συναντήσεις με καλλιτέχνες κάθε γενιάς συγκεντρώθηκαν σε ένα μόνο τόπο και ένα μόνο χρόνο, αυτόν της συζήτησης γύρω από την έκθεση. Η αποδοχή μιας διάστασης του κόσμου στην οποία τίποτα δεν συμμορφώνεται, αλλά απλά συσπειρώνεται, εξασφάλισε την προσδοκώμενη αντιπαράθεση.

Η έλλειψη μουσειακών θεσμών και μιας ιστορίας της σύγχρονης τέχνης κατά τη διάρκεια όλου του 20ού αιώνα στην Ελλάδα έχει ακόμα ως αποτέλεσμα τόσα σημαντικά έργα να μένουν διάσπαρτα χωρίς τόπο και χωρίς πρόσωπο, που αδυνατεί κανείς να προσδιορίσει ή να αναγνωρίσει. Διάσπαρτα μέσα στον κόσμο, όπως τα βότσαλα του Κοντορεβιθούλη ή κοιμώμενα σε αποθήκες συλλόγων ως απομεινάρια ενός άγνωστου πολιτισμού, τα έργα αυτά στοιχειοθετούν την απόδειξη μιας κοινωνίας χωρίς γραφή. Η συνείδηση που γεννιέται μέσα από μια τέτοια κατάσταση υπαγόρευσε και την πρώτη επιλογή. Σαν μία αναπόφευκτη φράση –«για χρόνια κοιμόμουνα νωρίς»– αυτή η σειρά των ονομάτων, δίχως καμία σχέση με την Ελλάδα ή την Μεσόγειο, είχε να κάνει με τον ίδιο το χώρο του Κέντρου Τέχνης, η μνήμη του οποίου παρέμενε επίμονα στο μυαλό μου. Έξι ή επτά νέοι καλλιτέχνες αρθρώσανε μία πρώτη φράση ικανή να επιτρέψει μια έκθεση που να έχει καλλιτεχνική σημασία. Σκεφτόμουνα ακόμα πως οι καλλιτέχνες θα μπορούσαν ίσως να ξαναβρούν την άκρη ενός κόσμου καταποντισμένου από το οικοδομικό σπέκουλο και τον βάνουσο τουρισμό που κατέλαβαν τη Μεσόγειο. «Έλληνες» από την αστυνομική τους ταυτότητα, «Μεσογειακοί» γιατί θα μοιραζόντουσαν την έκθεση με τους κατοίκους του Σετ. Οι καλλιτέχνες, από 27 μέχρι 37 χρονών, μάλλον δεν είχαν μνήμες από αυτές τις έρημες παραλίες, όπου μπορείς να χαθείς στο άπειρο.

Μόλις ολοκληρώθηκε η πρώτη πρόταση, ήρθαμε αντιμέτωποι με αυτό που ακριβώς προσπαθούσαμε να αποφύγουμε: δεν υπήρχε ούτε μία γυναίκα στην ομάδα! Αθελά μου είχα συγκεντρώσει ό,τι πιο βαθιά ελληνικό και μεσογειακό: μια αντροπαρέα. Αυτό που με εξέπληττε περισσότερο ήταν πως μέχρι εκείνη τη στιγμή δεν χρειάστηκε ποτέ

να ανατρέξω σε στατιστικές, για να μετρήσω τη θέση των γυναικών μέσα σε μια έκθεση. Μήπως χρειαζόταν, λοιπόν, να εξωθήσει κανείς τα πράγματα στα άκρα και να προτείνει μια ταυτότητα που θεμελιώνεται πάνω στον αποκλεισμό των γυναικών; Ήμασταν όλοι σε δύσκολη θέση, μια και, παρόλα αυτά, δεν υπήρχε πρόθεση αποκλεισμού. Είναι όμως ο αποκλεισμός συνειδητό δεδομένο; Είναι μια πράξη εσκεμμένη; Η απορία αυτή προκάλεσε για δύο χρόνια ερωτηματικά. Το βιβλίο το ίδιο, όπως είχαμε ελπίσει να το ορίσουμε και να το συλλάβουμε, χρειάστηκε τόσο χρόνο και δεν εκδόθηκε καιρό μετά την έκθεση κυρίως λόγω των ερωτημάτων που προκάλεσε στον καθένα και για τα οποία δεν υπάρχουν παρά σκιαγραφήσεις μιας σκέψης αντί απαντήσεων.

Η πρώτη επιλογή των καλλιτεχνών είχε γίνει βέβαια αυθόρμητα. Ο αυθορμητισμός, όμως, σε θέματα εργασίας δεν είναι παρά μια αντίδραση που προκαλείται από αυτοματισμούς ενδογενείς της γνώσης και της εμπειρίας αυτού με το οποίο ερχόμαστε αντιμέτωποι. Έτσι, απέναντί μας, αφού η άρνηση των κατηγοριών και των ειδών ήταν δεδομένη, υπήρχε ο χώρος του Κέντρου Τέχνης, οι μνημειακές του αίθουσες, οι τεράστιοι χώροι του. Γνώριζα τον αρχιτέκτονα του από την εποχή που είχε σχεδιάσει την αναδρομική έκθεση του Λούτσιο Φοντάνα στο Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης - Κέντρο Ζωρζ Πομπιντού, στο Παρίσι, για την οποία είχα συνεργαστεί. Θυμάμαι τη φυσική εμπειρία των έργων έτσι όπως διέσχιζαν το χώρο, ν' ανοίγουν μια σειρά περάσματα που οδηγούσαν κάθε φορά πέρα από τον τόπο. Η μνήμη του συγκεκριμένου κτιρίου, παρά την κλίμακά του, πρόσφερε στα μάτια μου μια εικόνα αντίθετη από οποιοδήποτε μνημειακό κουτί. Ο λόγος της επιλογής είχε στραφεί, έτσι, από διαίσθηση, προς μία σειρά έργων που μπορούσαν να διασχίσουν το χώρο και να μην μένουν ποτέ «επί τόπου», έργων που δεν λάβαιναν υπόψη το χώρο ως κτίσμα. Επρόκειτο, λοιπόν, για μια επιλογή έργων και όχι ανδρών ή γυναικών.

Έχω ακόμα στο μυαλό μου την πρώτη συζήτηση πάνω στην έκθεση με έναν από τους καλλιτέχνες. Μιλούσαμε για τη δυσκολία να ξαναβρεί κανείς μιαν Ελλάδα «ελαφριά», όχι βέβαια εφετζίδικη, έτσι όπως από την λαϊκίστικη επιθεώρηση ως τη βιομηχανία του κινηματογράφου συντηρείται το αμάλγαμα του χονδροειδούς, του χυδαίου, του στερεότυπου και του πανηγυριώτικου. Σκεφτόμασταν μιαν ελαφράδα όπως το θρόισμα του βλέφαρου, όταν το χιούμορ εμποτίζει πράγματα και

καταστάσεις σαν μια ψιλή και διαβρωτική βροχή. Αργότερα, ανακαλύψαμε αυτό που ο Ζαν Ρενουάρ λέει τόσο ξεκάθαρα στο κείμενο που παραθέτουμε: «στην πραγματικότητα το 'διάφραγμα' (φيلم) επανέρχεται διαρκώς κι αυτό το θαμπό νέφος που υπάρχει ανάμεσα στο μάτι και την πραγματικότητα ξανασημασιάζεται, ξανά και ξανά ...». Έτσι, στο караβάνι της πρώτης εικόνας προστέθηκε το πεντηκοστό Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, που πρότεινε ένα βλέμμα προς το μέλλον, ξεκινώντας απ' την διαύγεια του Ρενουάρ, προκειμένου να διασχίσει αυτό «θαμπό νέφος». Επρόκειτο για μια ελαφράδα που είναι κοινή με αυτή που βρίσκουμε στον Καβάφη ή τον Ροΐδη, τον Σβέβο ή τον Ραμόν Γκομέζ ντε λα Σιέρνα, τον Ουμπέρτο Σάμπα ή τον Αλμπέρτο Σαβίνιο, τον Φρανσίσ Πόνζ ή τον Πιερ Ρεβερντύ.

Παρόλα αυτά, η ελαφράδα αυτή ήταν προβληματική, διότι έμοιαζε ξένη στο πλαίσιο και τη γλώσσα του πολιτισμού της σύγχρονης Ελλάδας. Ιστορικά, ο καλύτερος κινηματογράφος, όπως, για παράδειγμα, του Θεόδωρου Αγγελόπουλου, φέρει όλη τη βαρύτητα της κεντρικής Ευρώπης, για να χαθεί μέσα τον κόσμο των Βαλκανίων, όπου ο ήχος δεν έχει επιστροφή, αντήχηση, γιατί τα κύματα απορροφώνται όπως και η σημασία από τη σιωπή. Ευτυχώς, σε κάθε σημαντικό έργο υπάρχουν οι εξαιρέσεις που ανατρέπουν κάθε γενίκευση. Μια σεκάνς του Αγγελόπουλου πέρασε αμέσως το μυαλό όλων μας για να επιδείξει αποστομωτικά αυτή τη διαβρωτική ελαφράδα. Επρόκειτο για το τέλος από το *Ταξίδι στα Κύθηρα*. Σχεδόν όλοι μας ταυτιστήκαμε με το μέρος εκείνο, όπου, στην ταινία, ο μεγάλος ηθοποιός που ήταν ο Μάνος Κατράκης, βρίσκεται εκκρεμής, σαν ξένο σώμα ανάμεσα στην μεταπολεμική πραγματικότητα και την επιστροφή από τον εκτοπισμό. Ασφυκτιώντας από το κιτς του μικροαστικού κόσμου που τον περιμένει σπίτι του, ανεβαίνει σε μια σχεδία και κατευθύνεται μόνος του προς τα διεθνή ύδατα, στο κέντρο του κόλπου, πέρα από το λιμάνι της Θεσσαλονίκης. Στην προκυμαία, η γυναίκα του συνοδευόμενη από συγγενείς και φίλους απαγγέλλει ατελείωτες ικεσίες, ενώ αυτός βρίζει ανάμεσα στα δόντια του, αρνούμενος να ακούσει τις παθητικές αυτές φωνές ενός ύμνου στην κοινοτοπία, εξίσου γλυκερές με τα ζαχαρωτά και τα τραγούδια της εποχής εκείνης. Μόνος στη σχεδία του, απομακρύνεται απαθής, κατηφής, ίσιος πάνω στο βάρος ενός σώματος ελαφρού και λεπτού, που, σαν το αποδημητικό πουλί, φέρει όλο το βάρος της γης ως μία ίσια κάθετη γραμμή. Ετούτη τη γραμμή τίποτα δεν είχε κατορθώσει ακόμα να σπάσει μετά μια ζωή, όπου μόνον η ελπίδα ενός καλύτερου κόσμου είχε θρέψει με μία σιωπή αδιαπέραστη από στολίδια και φιοριτούρες, και από το πάθος

οικογενειακών αφηγήσεων. Το κείμενο και το σενάριο είναι του Θανάση Βαλτινού, ενός από τους καλύτερους συγγραφείς του τόπου, φίλου του Κώστα Ταχτσή, ο οποίος με τη σειρά του ήταν πολύ κοντά στον Αγγελόπουλο.

Αυτή η σκηνή αποτελεί παρόλα αυτά την κατεξοχήν εξαίρεση μέσα στην κυρίαρχη παιδεία της σύγχρονης Ελλάδας. Η έλλειψη χιούμορ, αναστροφής της σημασίας, καλλιέργειας του αντίλογου, της ειρωνείας, της εναλλακτικότητας των ιδιωμάτων, η έλλειψη αυτοσαρκασμού και κριτικής αποστασιοποίησης των πραγμάτων τοποθετούν το σύγχρονο πολιτιστικό πλαίσιο σε τεράστια απόσταση από έναν κριτικό ρεαλισμό όπως στην Ιταλία, από τον Φελίνι μέχρι τους αδερφούς Ταβιάνι, ή μιας παρωδίας του σουρεαλισμού όπως στην Ισπανία, από τον Μπονιουέλ μέχρι τον Αλμοντοβάρ. Η Ελλάδα λέγαμε, στο τέλος της γραφής, δεν είναι μεσογειακή χώρα. Ή, μάλλον, είναι μόνο μερικώς. Η Μεσόγειος διαμένει σαν γοητευτική εικόνα στις τουριστικές αφίσες, εικόνα ενός κόσμου χαμένου ανάμεσα στα λευκά σπίτια, το μπλε της θάλασσας και το διάφανο ουρανό που καλύπτει ως ένα πέπλο ντροπής την τραχιά μεταμόρφωση κάθε κοινωνικού, ανθρώπινου, πολιτισμικού δεδομένου της χώρας. Σε ό,τι αφορά τις ανθρώπινες νοοτροπίες και τις ιδεολογίες που οργανώνουν τις κοινότητες, τα κατάλοιπα ενός μεσογειακού κόσμου είναι σήμερα πια ξεπερασμένα. Η κυρίαρχη και μονοσήμαντη αναζήτηση ταυτότητας υπερισχύει με επιμονή έναντι οποιασδήποτε εμπιστοσύνης στην ετερότητα, στον άλλον και στην πρόσληψη του κόσμου που προκύπτει απ' αυτόν. Απ' τη δεκαετία του '20 τρεφόμαστε με προκαταλήψεις ως προς την οικονομική, πολιτική, θρησκευτική και πολιτιστική κυριαρχία που συντηρούν το αγχώδες ερώτημα της μοιρασιάς της Οθωμανικής, της Ρώσικης και της Αυστροουγγρικής αυτοκρατορίας.

Η σοφία ενός συνεχώς ανανεώσιμου μίγματος λαών χωρίς σύνορα που συνιστούσε τη Μεσόγειο δεν αποτελεί πλέον παρά μια ταυτόχρονη ιστορική αφήγηση και μυθική ύπαρξη. Η μεσογειακή μίξη θέσπισε ως πρόκληση στο χρόνο τη ρευστότητα ενός χώρου ελεύθερης συναλλαγής αγαθών, πολιτισμών, γλωσσών, ηθών, εθίμων. Η πολλαπλότητα έπαιρνε τη θέση ενός κόσμου χαοτικού και πρωτεύικου, μετέωρου ανάμεσα στη γη και τη θάλασσα. Αυτή η αρχαία ανθρώπινη μίξη επέζησε μέσα από την ειρωνεία και τη σοφία ανθρώπινων μυαλών εφευρετικών και αντισυμβατικών στην τέχνη τού να παρακάμπτουν κάθε κανόνα. Καυχήματα και εξεγέρσεις, από μηχανής θεοί και κριτικό πνεύμα, ανυπακοή και άρνηση κάθε καταναγκαστικού

πρότυπου, δεν συνιστούν παρά μερικές μόνο όψεις από αυτές που προφύλαξαν αυτή την πολυμορφία από την επιβολή μιας μοναδικής πολιτιστικής ομάδας πάνω στις υπόλοιπες και δημιούργησαν μακριές σειρές συναινέσεων ή «ιστορικών συμβιβασμών», όπως λένε οι Ιταλοί. Άπειροι δρόμοι που αποκλίνουν από κάθε βασιλική οδό, από κάθε μοναδική ή κεντρική εξουσία, συνιστούν τη Μεσόγειο που αρνήθηκε κάθε μοναδικό θεό, ακόμα και αν ο μονοθεϊσμός γεννήθηκε στις ενδοχώρες της. Είναι αλήθεια, όμως, πως μόλις έφτανε στην άκρη της θάλασσας, κάθε μοναδικός θεός βρισκόταν με βεβαιότητα να είναι ξάδερφος των μεν και προφήτης των δε. Μια παράξενη πολυθεϊκή, πολύγλωσση, κοσμοπολίτικη, λεβαντίνικη, πολύμορφη ευημερία συγκεντρώνει ως παγκοσμιότητα το ανακάτωμα από πολιτισμούς αντιφατικούς και ξένους ανάμεσά τους μέσα από έναν γλυκό, συγκυριακό κυνισμό, απομονώνοντας κάθε εξουσία που καταπατά το κύρος του ανθρωπίνου προσώπου, αρνούμενη κάθε μονοδιάστατη ιδέα βασιλείας έθνους ή καθεστώτος –με μόνη εξαίρεση βέβαια τις μέρες γιορτής ή παρέλασης δεδομένου ότι οι λιτανείες και τα θεάματα αποτελούν μεσογειακές επινοήσεις.

Το ερώτημα της ταυτότητας –οντολογικής ή υπαρξιακής, πολιτικής ή κοινωνικής, πολιτικής και καλλιτεχνικής– σίγουρα οδηγεί πάντα προς το ανθρωπινό ον και τη διπλή αντιθετική και αντιφατική του φύση. Απλή και σύνθετη, συλλαμβάνει το *είναι* ως άντρα και γυναίκα παράλληλα, νέο και γέρο, θεϊκό και θνητό, σοφό και αδαή, άξιο και ανίκανο, θαλασσινό και βουνίσιο, αξιοσέβαστο και γελοίο, οικείο και ξένο, φημισμένο και ανώνυμο, νοικοκύρη και τυχοδιώκτη, ευλαβή και άπιστο, ήρωα και προδότη, υπάκουο και ρέμπελο, από 'δω ή από αλλού -νομάδες όντας όλοι τους πολίτες και σκλάβοι χωρίς διάκριση. Οι όψεις αυτές ενός κόσμου που βγαίνει μέσα από την αμφιβολία και τους μύθους, από τη λογική και τα θαύματα, τον υλισμό και τα σπέκουλα, το άσμα και τα μεθυστικά ποτά, την ηδονή και μια βαθιά ηθικολογία, την αρμονία και τις σάτιρες, έχουν εδώ και πολλά χρόνια πια θαμπώσει, ξεγίνει, ξεπέσει, βαλμένες με δυσπιστία, εάν όχι περιφρόνηση, στην άκρη. Στην Ελλάδα έτσι έχουν τα πράγματα κι αυτό δεν απενοχοποιεί την τύχη των υπόλοιπων μεσογειακών χωρών.

Άσχετα από το κυρίαρχο αμερικανικό πρότυπο που ονομάζουμε παγκοσμιοποίηση, η Ελλάδα ξεκαθαρίζει κατά ένα τρίτο τους λογαριασμούς της με την Ανατολή (από την Πόλη μέχρι τα όρια της Ινδίας, όπου και φαίνεται να αναγνωρίζει πιο άμεσα τις πολιτιστικές της ρίζες, τα έθιμα και τα γούστα της) και κατά ένα άλλο τρίτο με το

Βορρά (από τον Καύκασο ως τα Βαλκάνια, όπου τίθεται το ερώτημα των γεωπολιτικών συνόρων που περιχαράκωνουν τα ανικανοποίητα ένστικτα και την αναδίπλωση μιας κοινωνίας στο εσωτερικό μιας χώρας και ενός κράτους, των οποίων δεν αναγνώρισε σχεδόν ποτέ την μορφή. Αυτά τα δύο τρίτα συνιστούν την επικράτεια που ονομάζουμε σχεδόν κατ' ευφημισμό Νοτιοανατολική Ευρώπη. Υπολείπεται ένα τελευταίο τρίτο που εκφεύγει από την έννοια της πυξίδας και γυρνά σε κύκλους μέσα στο ανακάτεμα των δρόμων που συνδέουν τα λιμάνια και τις θάλασσες, τις εκβολές και τις οδούς, τις περιπέτειες και τις γλώσσες. Γιατί η Μεσόγειος είναι την ίδια στιγμή ο Νότος της Ευρώπης και ο Βορράς της Αφρικής, η Δύση της Ανατολής και η Ανατολή της Άκρης του Κόσμου (*Finis Terrae*). Άκρη σε σχέση με το Μέσον, (*Media Terrae*), Μεσόγειος ως σύνολο από δεσμούς που εξακολουθεί να κρατά την ακριβή μοιρασιά μιας ατελείωτης επανάληψης αθροίσεων και πολλαπλασιασμών, κρατώντας την αφαίρεση και τη διαίρεση για χρήση μόνο στις αγορές και τα παζάρια. Τόποι που βρίσκονται συγχρόνως στο χάρτη και στο μυαλό, τόποι παζαρέματος και συναλλαγής, ανθρώπινα μορφώματα ρευστά, ευέλικτα, αναστρέψιμα, κατ' εικόνα του τόπου αυτού, όπου ο καθένας βρισκόταν ικανοποιημένος στο τέλος κάθε διαπραγμάτευσης.

Από αυτό το αχανές μόρφωμα δεν απομένει σήμερα παρά ένας τόπος μνήμης, που επιζεί σχεδόν μονάχα μέσα στη λογοτεχνία, την τέχνη, τη μουσική, τον κινηματογράφο. Ο διάκοσμος των ιστοριών της, των μύθων της, το τοπίο, μένει κενό, ληλατημένο, ως πεδίο μιας άναρχης και αισχροκερδούς εκμετάλλευσης, ενώ ιδεολογικά και κοινωνικά εμφανίζεται ως ένας κόσμος ξεπερασμένος, ξεχασμένος και αμφισβητούμενος. Ο κινηματογράφος, η λογοτεχνία, η μουσική, που προέρχονται από αυτόν τον κόσμο προσφέρουν με τη σειρά τους μίαν απ' τις πλέον απειλούμενες και υποτιμημένες τέχνες, η οποία, είτε συλλέγει συχνότερα τα ρέστα της ιστορίας, είτε τείνει να επανεφεύρει κάθε φορά τον τροχό, όχι χωρίς κάποιες επιτυχίες. Η βιομηχανία είτε παρόλα αυτά την τελευταία λέξη και ένα όμορφο, τελειωμένο προϊόν αναπαράγει το θέαμα ενός κόσμου μέσα από ένα και μόνο μέσον, το είδωλο από διασημότητες χωρίς μύθο, χωρίς άλλη τιμή από αυτή του πλειοδότη, που κηρύττει το δίκαιο του ισχυρότερου, την κατακυρωμένη αξία, τη μόνη ιστορία –κυρίως αυτή που μας καθησυχάζει και συμμορφώνεται στη δύναμη των προκαταλήψεων. Ένα λεπτό όριο διαχωρίζει τον πολυπολιτισμικό εκλεκτισμό των συμβατικών κυκλωμάτων από τη γενναιόδωρη σύγχυση ανάμεσα στη διάχυτη σημασία και την απουσία ειδών. Στη



θέση ενός κόσμου αναπάντεχων μεταβολών, ένα βιβλίο από συνταγές εκχωρεί τη Μεσόγειο στη φαντασία των ξενοδόχων. Το τουριστικό μενού υποκατέστησε τη συγκλονιστική πολυσημία των γεύσεων που συνδυάζονται μεταξύ τους αποκλείοντας η μία την άλλη με διαίσθηση, ανάμεσα από τις αντιφάσεις του ιστορικού τους βίου και του μυθικού τους θανάτου. Κουλτούρα βάρβαρη, θριαμβεύει χωρίς κλήρο και χωρίς συμμετοχή πάνω στο θαυματουργό, το θαυμαστό, το υπέρμετρο. Τίποτα δεν μπορεί να διαταράξει τον εφησυχασμό μιας απρόσωπης εξουσίας, που διαχειρίζεται έναν κόσμο υποταγής, κομφορμισμού, παραίτησης και μνησικακίας.

Πώς να συγκεντρώσει κανείς, λοιπόν, τα χαρακτηριστικά μια μεσογειακής παράκαμψης μέσα στη σύγχρονη τέχνη στην Ελλάδα; Πού να βρει αυτή τη γραμμή, η οποία, όπως η κόψη του ξυραφιού, φέρει μαζί το τραγικό και το κωμικό, το μέτρο και την προβολή, για να ανησυχήσει το θεατή με το γέλιο και τον λυγμό που μπερδεύονται στις πιο ελάχιστες στιγμές του καθημερινού; Πώς να ξαναβρεί κανείς πίσω από την αυτοκρατορία του κιτς και της μεγαλοστομίας το μελοδραματικό ύψος ενός μπαρόκ που η μεταμφίεση αναστρέφει σαν γάντι προσφέροντας έτσι ένα θέαμα ελεύθερο από κάθε υφολογικό πρόσκομμα; Πώς να συλλάβεις το εύρος μιας ουράνιας ελαφράδας, η κίνηση της οποίας κονιορτοποιεί το φως και το χρώμα, όπως το μπλε του Κλάιν και το άχρωμο του Μαντσόνι, χωρίς να αποκαλύπτει καμία θεολογική διαφάνεια.

Εδώ και αρκετές γενιές η Ελλάδα είναι στην πραγματικότητα μια χώρα πιο κοντά στην Ιρλανδία, όπως έγγραφε ήδη ο Πιερ Ρεστανί το 1964, θέτοντας σε αντιστοιχία τον Κανιάρη το Δανιήλ και τον Νίκο με τον Μπέκετ. Σίγουρα το έργο του Μπέκετ προσφέρει ένα τόπο πρόσφορο και ξεκάθαρο στη σκέψη και ένα πεδίο πειραματισμού ως προς την αντίληψη της σιωπής και της ανάσας, της εικόνας και της απώλειας της σημασίας, στο έργο του Ναυρίδη. Για τον Σαπουντζή ή τη Σαγρή η ανακύκλωση του χρόνου μέσα από τα κατάλοιπα του λόγου των περφόρμανς οδηγούν ακόμα περισσότερο προς ένα θέατρο όπου ο κόσμος συναντάται στην άκρη των πεζοδρομίων των μνημείων και των εορτών όπως στην άκρη ενός γκρεμού. Ο Γεωργίου ή η Παπαδημητρίου, με τρόπο πιο υπόκωφο, παίζουν την απουσία ταυτότητας σαν μια βίαιη μετακίνηση της σημασίας του εαυτού, μια αναστροφή ή μια κατάχρηση της σημασίας του προσώπου, μισό-γύφτος μισό-τέρας, που αναδύεται στην επιφάνεια ως ένας κόσμος μεσαιωνικός όπως του Μπρόυγκελ ή ένα

τερατογραφικό σύμπαν όπως του Γκόγια. Στον Παπαηλιάκη, τον Πατσουράκη ή τον Τζάννη, ο κόσμος τη μνήμης διαπερνά έκκεντρα τον Γέητς ή τον Τζούς, μέσα από μορφές της μνημοτεχνικής ή εσκεμμένα σβησίματα της ανάμνησης, για να προσεγγίσει τον Μπέκετ από την πλευρά αναφορών της υπόκωφης βίας, των ανωνύμων πράξεων, των εμφυλίων πολέμων, έως την εύκολη συσσώρευση πλούτου την οποία διαπραγματεύεται ο καθένας τους, μέσα από ανατροπές διαφορετικές αλλά έντονες, των προτύπων της αναπαράστασης. Η Ιρλανδία: μια χώρα όπου η παιδεία επιβιώνει στο βάθος της ανθρώπινης εμπειρίας όχι ως προϊόν πολυτελείας, αλλά ως δύναμη που μετατρέπει τη φτώχεια και τη μιζέρια σε τόπο που αρνείται τη λήθη, σε τόπο της επιβίωσης, του άσημου και της εμμονής, του ατυχήματος και της ανάγκης. Ο δεσμός ετούτος δεν είναι ξένος σε κάποια τέχνη που στα χρόνια του '60 στην Ελλάδα προκάλεσε σκάνδαλο και που περίμενε από τότε για να βρει τη θέση της δίπλα στους καλύτερους νέους καλλιτέχνες σήμερα.

Ο τελευταίος μεγάλος μεσογειακός που υπήρξε ο Καβάφης μας φέρνει αντιμέτωπους με μια χώρα δίχως γλώσσα μητρική, επίσημη, κλασική, λόγια ή κατεστημένη, δίχως σταθερά σύνορα, δοξασίες και θρησκείες, θέτοντας σε διαμάχη την καθημερινότητα, η οποία γράφεται ανάμεσα από τις ζωές των ανθρώπων και την ιστορία που διαβάζεται ανάμεσα από τις γραμμές των κειμένων. Σκόρπιες φράσεις και δανεισμοί, επινοήσεις και ανάλεκτα, χρήσεις και προσεγγίσεις, διαμορφώνουν μια γλώσσα αποσπασματική καμωμένη από αποκλίσεις και από τύπους όχι ιδιωματικούς, αλλά αυθαίρετους, επινοητικούς, προσωπικούς, ατομικούς, δίχως καταβολές και δίχως χρονικότητα. Παιδεία φτωχή τόσο, που συνιστά μια δεξαμενή από ανθρώπινα κατάλοιπα, από ιστορικά απόβλητα, από ιδιότυπους αναστοχασμούς και παρωχημένα αντικείμενα διάσπαρτα στα παλιατζιδικά, απ' όπου μπορεί να ξεχωρίσει κανείς μέσα από το βάθος ασήμαντων πραγμάτων τις αφηγήσεις που ανασυγκροτούν οικογενειακά έπη, όπως στον Τσουμπλέκα, συμπυκνώσεις ζωής όπως στον Χατζημιχάλη, αφηγήσεις των αποσιωπήσεων της ιστορίας όπως στη Στεφανή, ιστορίες του ανείπωτου βιωμένου με όλο το πάθος του απαγορευμένου όπως στον Γιάνναρη, που ο χρόνος διακόπτει, για να σημάνει τη δύναμη της λήθης, την απουσία της μνήμης, την απώλεια της σημασίας ή των πιθανών επιστροφών, ανακυκλώσεων, αναπαραστάσεων, συλλήψεων, εμπνεύσεων.

Για να αντιμετωπίσουμε μετωπικά τα προβλήματα που η έκθεση είχε θέσει, σήμαινε να ερωτήσουμε μια σκέψη πέρα από γεωπολιτικά σύνορα. Να αποκλίνουμε τη σημασία παρά να αρκεστούμε στην εξιστόρηση μιας αφήγησης της καταγωγής που θα έπαιρνε τη θέση της ίδιας της έκθεσης. Κατ' εικόνα της ίδιας της Μεσογείου των διαπραγματεύσεων και των απαρνήσεων, να αναστρέψουμε τη ροή αυτή της σκέψης αδιάκοπα, ως την τελευταία στιγμή και μέχρι τον τόπο τον ίδιο όπου συνεχίζει να ζει και να εργάζεται ανάμεσα στα έργα και τα πρόσωπα, τους προσανατολισμούς και τις αποκλίσεις, τις επιστροφές και τις εξαφανίσεις της σημασίας, από το βίωμα που εμμένει και που επεξεργάζεται την επικαιρότητα διαφορετικά από οποιοδήποτε δελτίο πληροφοριών. Στη θέση λοιπόν μιας μεταφοράς που ένα *Ταξίδι στα Κύθηρα* μπορούσε να προσεγγίσει μέσα από την ειρωνεία, καταλήξαμε πως η σημασία η ίδια μας οδηγούσε προς κάτι που δεν μπορούσαμε να το αντιληφθούμε, *εκκρεμές, κρεμάμενο*, κυριολεκτικά. Ο Τσιβόπουλος έρχεται έτσι να αποδώσει παραδειγματικά τον αναδιπλασιασμό που συλλαμβάνει μέσα από την αποστασιοποίηση, τη συγκίνηση και το κριτικό πνεύμα, ταυτόχρονα τη σύγχυση και τη σημασία, την κατασκευή της μυθοπλασίας και τη αλήθεια σαν ένα μετέωρο εκκρεμές. Ανάλογα, ο Βλάχος που πρότεινε πρώτος, αυτή την κατάσταση πραγμάτων ως «εκκρεμότητα» και σφράγισε μίαν αποφασιστική στροφή στη συζήτηση, φτάνει μέσα στο έργο του να αναδιπλασιάσει τον αστικό χώρο και τον χώρο της εμπειρίας, το ανομολόγητο και την απόρριψη, την ανακύκλωση των σχεδιασμών και την ιστορία της ταξινόμησης των υπολειπόμενων – αυτό που ανάμεσα απ' όλες τις δυνατότητες δεν έλαβε χώρα, το λόγο που διακόπηκε και διατυπώθηκε ως άλλος τόπος, ως ανταλλάξιμη ετερότητα. Όπως και για τον Τσιβόπουλο, η διερεύνηση των νομικών συνθηκών της αλήθειας αντιλέγει σε οποιαδήποτε μεταφυσική της ιστορίας και φέρει μαζί την ιστορία, το έργο, το πολιτικό και τον λόγο μέσα από τις ρήξεις ή μέσα από την αποσπασματική και ανταλλάξιμη ύπαρξή τους.

Η υπόθεση των ανδρών και των γυναικών με αυτό τον τρόπο ξεκαθαρίζεται. Σε συνέχεια των εικόνων του κινηματογράφου, μια πολύ κοινότυπη εικόνα, γνωστή με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο στον καθένα, αποφάσισε ως προς τη ροή των πραγμάτων. Ένας άντρας κάθεται και καπνίζει το τσιγάρο του. Στην άκρη του βραχιονά του ένα τασάκι βρίσκεται δίπλα στο χέρι του. Αυτόν τον άντρα τον γνωρίζουμε όλοι. Αρκεί να τον ρωτήσουμε πώς το τασάκι βρίσκεται σε αυτή τη θέση, εάν ήταν ήδη εκεί όταν έκατσε ή αν κάποιος το έφερε, αν πήγε ο ίδιος να το φέρει, για

να δούμε πως αδυνατεί να απαντήσει. Θα σηκώσει τους ώμους. Δεν ξέρει. Δεν ήξερε ποτέ του. Δεν θα το μάθει ποτέ. Τα πράγματα βρίσκονται εκεί ακίνητα και εκκρεμή συγχρόνως. Εάν πάλι, κατά σύμπτωση, ετούτη την ερώτηση την έθετε η σύζυγός του, η ύπαρξη του σταχτοδοχείου γενικά, θα έδινε θέση άμεσα, σε ερώτηση που αφορά την προέλευση ενός συγκεκριμένου σταχτοδοχείου. Από πού ή μέσω ποιου το σταχτοδοχείο ετούτο έφτασε στο σπίτι; Ποιος το έφερε; Με ποια ευκαιρία; Η δυσκολία όμως να απαντήσει γι' αυτόν θα ήταν η ίδια. Η αδιαφορία και η έλλειψη ενδιαφέροντος το ίδιο προφανείς. Τότε, η γυναίκα αρχίζει να απαριθμεί όχι μόνον τις λεπτομέρειες αυτής της ιδιαίτερης και όλως εξαιρετικής προέλευσης, αλλά τονίζοντας τη σημασία κάθε φράσης και κάθε πληροφορίας, θα αφηγηθεί όλων των ειδών ιστορίες. Αρχίζουν σχεδόν όλες με το «δε ντρέπεσαι ...» : «η μάνα μου που δεν αντέχει τον καπνό... » , «ο πατέρας σου το πλήρωσε χρυσό για σένα ...», «το αγαπημένο τασάκι του πατέρα μου ...».

Οι ιστορίες αλλάζουν από μια μέρα στην άλλη. Προσαρμόζονται στις ανάγκες των περιπτώσεων και όσο περισσότερα πρόσωπα προστίθενται στη σκηνή, πεθερές, θείες, ξαδέρφες, κόρες, τόσο οι ιστορίες συσσωρεύονται και η πολυφωνία του χορού της τραγωδία καταλήγει να αφηγείται την *Ιλιάδα* ή την *Οδύσσεια* αυτού του κακόμοιρου σταχτοδοχείου του οποίου ποτέ κανείς δεν θα καταλήξει να μάθει την αληθινή προέλευση, γιατί αυτό είναι το τελευταίο πράγμα που ενδιαφέρει τον οποιοδήποτε. Αυτό που μετράει δεν είναι η γνώση των πραγμάτων, αλλά η διαχείρισή τους και η δυνατότητα χειραγώγησής τους. Ετούτο θέτει δύο στάσεις απέναντι στα πράγματα και τον κόσμο, τελείως διακριτές ανάμεσά τους, αλλά συμμετρικά αντίθετες. Από τη μία μεριά, ένα *αποσπασματικό* ον που βρίσκεται στο παρόν χωρίς κανένα εμφανή δεσμό με την πραγματικότητα και χωρίς σχέση με τη μνήμη, και από την άλλη, μία *συνεχής ύπαρξη* πλεγμένη από ατελείωτους δεσμούς, από πολλαπλές αφηγήσεις, από ιστορίες που παραλλάσσονται διαχειριζόμενες τη σχέση με την μνήμη ως αυτό που δημιουργεί, νοηματοδοτεί και εξασφαλίζει τη διαδοχή των πραγμάτων. Η πιθανή αλήθεια του περιεχομένου της αφήγησης δεν αφορά κανέναν. Μετρά μόνον η χρήση που κάνουμε, προκειμένου να δαμάσουμε την παρουσία στο παρόν, αφαιρώντας της ένα μέρος που το βυθίζουμε στο παρελθόν και αποστέλλοντας ένα άλλο προς το μέλλον μιας επιβεβλημένης ντροπής, η οποία θα μπορέσει να κρατήσει το δεσμό με αυτό που θα γίνει συντελεσμένος μέλλων. Το τασάκι για τον έναν δεν είναι παρά χρηστικό αντικείμενο χωρίς σημασία και

ανταλλάξιμο όπως κάθε αντικείμενο στη θέση του και για τον άλλον, μια λέξη που πυροδοτεί την διαχείριση της σημασίας, την τάξη των συγκινήσεων, των αισθημάτων, των δυνάμεων πειθούς ή αποθάρρυνσης, που οργανώνει τη ρητορική και τη στρατηγική, οι οποίες μεταμορφώνουν ένα απλό αντικείμενο σε μια δυναμική της εικόνας, σε μια μηχανή της αναπαράστασης, όπως οι μεγάλοι βάρδοι και οι μηχανές εικονικών αφηγήσεων από τον καιρό του Ομήρου μέχρι το Χόλιγουντ.

Η εικόνα αυτή, όπως τη φανταστήκαμε και την βρήκαμε άμεσα, σχεδόν κοινή στην φαντασία του καθενός, χρησίμευσε συγκριτικά, για να οριοθετήσουμε το πλήρες και το κενό, το λόγο και τη μέθοδο. Σε συνέχεια των προηγούμενων συζητήσεων σχετικά με την επιλογή των έργων, μας επέτρεψε να συνειδητοποιήσουμε αυτό που είχαμε συγκρατήσει κυρίως από το έργο των ανδρών: την αποσπασματική πλευρά στη σχέση των έργων με το χώρο, το χρόνο, το λόγο. Οι καλλιτέχνες που είχαμε επιλέξει ανάμεσα στους άντρες παρέμεναν εύθραυστοι, μέσα σε μια απουσία. Διατρέχοντας, όμως, τη δουλειά μιας πλειοψηφίας γυναικών καλλιτεχνών, προείχε το αίσθημα πως θα είχαν καταλάβει το χώρο, πως θα τον είχαν απορροφήσει και οικειοποιηθεί. Το ερώτημα αφορούσε κυρίως, τη συνέχεια και την ασυνέχεια του λόγου και της μνήμης. Από τη μια πλευρά, βρισκόμασταν αντιμέτωποι με έναν τύπο σχέσεων με το χώρο, όπου απαριθμούσε διαφορετικούς τρόπους να παραθέτεις αντικείμενα - συμπεριλαμβανομένης της ζωγραφικής και όχι μόνο των κατασκευών ή των εγκαταστάσεων- να τα θέτεις κάπου ως θραύσματα, να τα αφήνεις να βγαίνουν σαν να ψελλίζεις, πράγματα προσωρινά, σπασμένα παιχνίδια ή λείψανα ενός ξεκαμωμένου κόσμου, ερειπωμένου, δίχως εμφανή σημασία. Από την άλλη, η αφήγηση, εξοστρακισμένη από τον εικαστικό ριζοσπαστισμό, είχε βρει στην Ελλάδα μια ιδιαίτερη διάσταση στο μέρος αυτό της "σεκάνς" που έρχεται από τον κινηματογράφο. Αυτή η διάσταση φάνηκε καθαρά πως δεν προερχόταν από μια υπόθεση του μέσου, αλλά από την ίδια τη δομή του έργου. Οι καλλιτέχνες που έκαναν περφόρμανς στα χρόνια του '60-'70 δεν επεξεργάστηκαν τη γλώσσα της αναπαράστασης και της εικόνας πέρα από το ζωντανό γεγονός, παρά μόνον στα χρόνια του '80 και '90. Παρόλα αυτά, η Λήδα Παπακωνσταντίνου ξεκινά το 1969 να κάνει, κυριολεκτικά, φιλμ-περφόρμανς, τα οποία έδειξε δημόσια στην Αγγλία, έτσι όπως οι Κλωνάρη-Θωμαδάκη στο Παρίσι τα χρόνια του '70, όπου κατέχουν έκτοτε εξέχουσα θέση.

Ανάμεσα στα χρόνια του '80 και '90, με την Αντουανέττα Αγγελίδη, που βγαίνει από την περίφημη σειρά της IDHEC (Ινστιτούτο Ανωτάτων Κινηματογραφικών Σπουδών) της δεκαετίας του '70 στο Παρίσι, όπου η μορφή του Κριστιάν Μετς κυριαρχεί (υπήρξε και δικός μου καθηγητής στην Ανωτάτη Σχολή Κοινωνικών Επιστημών), μέχρι τον Κωνσταντίνο Γιάνναρη, που βγαίνει από τον κύκλο του Ντέρεκ Τζάρμαν στο Λονδίνο, μια εικαστική διεργασία γίνεται παραδειγματική μέσα στην ίδια την κινηματογραφική γραφή. Τα έργα της Στεφανή διαμορφώνουν ένα χώρο της μνήμης αυτού του κινηματογράφου που μοιράζεται το λόγο ανάμεσα στο οικογενειακό σούπερ 8, τα κινηματογραφικά επίκαιρα και τις μικρού μήκους πορνογραφικές ταινίες. Μία περίεργη πολυφωνία που βρίσκουμε με τρόπο πιο εσωτερικευμένο στο έργο της Αποστολίδου, όπου το υποσυνείδητο αναδύεται στην επιφάνεια μέσα από την αρχιτεκτονική που αποδομείται όπως ένα ύφασμα από το οποίο τραβήξαμε μία κλωστή, ώσπου να το ξηλώσουμε τελείως, της Τσαντίλα, όπου η φυσική προσπάθεια αντικαθιστά την γλωσσολογική ομιλία με τη γλώσσα του σώματος, και της Ζαχαροπούλου, όπου ο αναδιπλασιασμός του εαυτού της υπονοεί, μαζί με την απώλεια της ταυτότητας, την επινόηση των λόγων και των ρόλων που φέρουν την οθόνη και την καθημερινότητα αντιμέτωπες. Μπορούμε με δυσκολία να αντιπαρέλθουμε εδώ το *Φιλμ* του Μπέκετ με τον Μπάστερ Κήτον, να μην ανατρέξουμε στις *Ευτυχισμένες μέρες*, στο *Όχι-Εγώ*, αλλά και το *Τραγούδι αγάπης* του Ζαν Ζενέ, την *Προβλήτα* του Κρις Μαρκέρ, το *Είκα Κατάπα* του Βέρνερ Σρέτερ, το *Η Κοντή Άκρη* της Ανιές Βαρντά (κόρη Έλληνα πρόσφυγα από τη Μικρασία) ή απλά τον πρώτο Φασμπίντερ ή τον τελευταίο Γκοντάρ. Με άλλα λόγια, τον κινηματογράφο με την πιο έντονη σημασία, που ενημερώνει μια γραφή της εικόνας, η οποία περνά από το σκίτσο ως την απόλυτη ποίηση, θέτοντας συνάμα πράξη πολιτική και αισθητική. Είναι μια άλλη ανάγνωση του έργου των καλλιτεχνών, αντιπαραθέτοντας τις γυναίκες και τους άντρες, που προβάλλει μιαν όψη της καλλιτεχνικής πραγματικότητας που λίγη σημασία της είχε δοθεί μέχρι τώρα. Χωρίς να μετατρέψουμε, λοιπόν, τη σύλληψη του εσωτερικού, προτείναμε να αναδιπλασιάσουμε το χώρο της έκθεσης, στήνοντας έναν υπαίθριο κινηματογράφο μπροστά από το Κέντρο Τέχνης, και να προβάλλουμε τις ταινίες δώδεκα γυναικών καλλιτεχνών, το βράδυ. Αυτά τα καινούρια δεδομένα επέτρεψαν να διαμορφώσουμε μια συντονισμένη πρόταση σε σχέση με τα μέσα και με τους τρόπους που τα χρησιμοποιεί κανείς, ενεργοποιώντας την προβληματική «άντρας–γυναίκα», για την οποία δεν έχω απάντηση.

Η "Πρώτη Εικόνα" θέτει μ' αυτόν τον τρόπο, μια αρχή τόσο «δημοκρατική» όσο αυτή της ισόποσης συμμετοχής (parité): δώδεκα άνδρες και δώδεκα γυναίκες. Παράλληλα, σπρώχνει τον απλό αυτό κόσμο της ποσότητας προς τη μεριά μιας ανομοιότητας του περιεχομένου ή της φύσης των πραγμάτων. Αυτή η ανομοιότητα μας αποκαλύπτει το ανυπόστατο αποφασιστικών κατηγοριών, όπως το Αρσενικό/ Θηλυκό (πώς να μη σκεφτεί εδώ κανείς το αριστούργημα του Γκοντάρ) ή αλλιώς, διαιρέσεις πολύ πιο βαθιές που αφήνουν τον κόσμο των ειδών για να αγγίξουν τις δομές του κόσμου. Μπορούμε λοιπόν, να πούμε με τον Ρεμόν Κενώ και με μια δόση ειρωνείας, πως «δεν υπάρχουν παρά μόνον δύο είδη, η Ιλιάδα και η Οδύσσεια». Έτσι, μέσα απ' αυτήν την φράση θα μπορούσαμε να καταλάβουμε πως υπάρχει μια πολιορκία, όπου τίποτα δεν κουνιέται για μια δεκαετία (η Ιλιάδα), ή πως ένα ταξίδι αποκλίνει από τον προορισμό του περνώντας σε μια σειρά περιπέτειες χωρίς προηγούμενο, για τον ίδιο αριθμό ετών, κατά τη διάρκεια των οποίων όλα κινούνται τόσο, ώστε να μην μπορεί να σταματήσει κανένας τίποτα (Οδύσσεια).

Φέραμε έτσι αντιμέτωπα στο δίπολο άντρες και γυναίκες, τη ζωγραφική και τον κινηματογράφο, ως δύο τύπους γραφής ή κειμένων εικόνας: το ένα στατικό ή εσωτερικής κίνησης –που καλλιεργείται με τρόπο σχεδόν υπόκωφο όπως το τερατώδες (η μαρμαρωμένη εικόνα ή ο πίνακας)– και το άλλο, κινούμενο με κίνηση εξωτερική –ακολουθώντας ένα νήμα που οδηγεί το θεατή από τη ρευστότητα του φιλμ μέσα απ' το χρονικό λαβύρινθο προς τον εξωτερικό χώρο. Ανάμεσα στα δύο, τα έργα του Χατζημιχάλη ή της Δημητριάδη, του Τσουμπλέκα ή του Αβρανά θέτουν σε αίρεση τις σχέσεις ανάμεσα στο κείμενο και την εικόνα, το βίωμα και την αδυναμία αναπαράστασής του ή καμιά φορά, απλά, το φόβο ή την οπισθοχώρηση μπροστά στην αίσθηση «πραγματικότητα». Ο καθένας με τον τρόπο του καταθέτει στο πλαίσιο της έκθεσης τα ιδιαίτερα όρια του εικαστικού μέσου ως προς το μέσο της ζωής της ίδιας. Αυτού του είδους η υπόθεση που δεν υπαγορεύει κανένα τετελεσμένο γεγονός ή αλήθεια συμβάλλει απλά στο να μπορεί κανείς να οργανώσει πιο ορθολογικά το βιβλίο και την έκθεση, το κείμενο και την εικόνα, την αφήγηση και το απόσπασμα. Προσφέρει ένα θεμέλιο στον αυθαίρετο διαχωρισμό των χώρων ανάμεσα στο εξωτερικό και το εσωτερικό του τόπου της έκθεσης, της μέρας και της νύχτας, της πόλης και της κατοικίας, της πολιορκίας και του περίπλου. Διάσχιση του χώρου ή του χρόνου, οι αντιπαραθέσεις αυτές ανοίγουν το δρόμο η μία στην άλλη, ενώ συγχρόνως κρατούν την πόρτα παντοτινά κλειστή ανάμεσά τους. Κατ' επέκταση,

θέτουν το δύσκολο ερώτημα ανάμεσα στη σχέση του συνεχούς και του ασυνεχούς, του άντρα και της γυναίκας. Στη θέση του ζεύγους άντρας–γυναίκα, όπου ο καταμερισμός προϋποθέτει μια τυπική ισότητα, το θέμα του ρόλου του καθενός, θέτει το ερώτημα ως προς τον τύπο της ισότητας, κάτω από ποιες συνθήκες και με τι κόστος η θέση αυτή προσφέρεται. Η υπόθεση αυτή ανοίγει την πόρτα σε μια μακρά σειρά υποθέσεων που αφορούν την άρνηση της ταυτοποιητικής λειτουργίας. Εδώ, οι άνδρες και οι γυναίκες δεν συνιστούν είδη της φύσεως, αλλά κοινωνικούς ρόλους, που επιμελούνται τη διαχείριση της εξουσίας στο εσωτερικό της οικογένειας και της κοινωνίας. Οι ρόλοι αυτοί είναι ανταλλάξιμοι μεταξύ τους και ανεξάρτητοι από το βιολογικό γένος των προσώπων. Το να κατορθώσεις να αποδραματοποιήσεις το διαχωρισμό των κατηγοριών συνεπάγεται μια απόκλιση της σημασίας, όπου ο ένας, μη μπορώντας να υπάρξει χωρίς τον άλλον, υπάρχει ως συνύπαρξη, αλλά όχι κατ' ανάγκη σύγκλιση, συνέργεια ή συμπληρωματικότητα. Η απλή ποικιλότητα και η ενδογενής και μετακινούμενη διαφοροποίηση δεν καθορίζουν ούτε το ίδιο ούτε το έτερο, αλλά κατά κάποιον τρόπο, μια πολιτεία των διαφορών.

Αφού ακολουθήσαμε με προσοχή την επιλογή των έργων και των θέσεων που κατέλαβαν στο εσωτερικό των αιθουσών, χρησιμοποιώντας όλο το εύρος από μέσα και υλικά που συναντά κανείς στη σύγχρονη δημιουργία (ζωγραφική, φωτογραφία, εγκατάσταση, διαδικασίες, βίντεο, φιλμ), μας έκανε φοβερή εντύπωση η διαπίστωση πως, ακόμα και αν ιστορικά υπάρχει στην Ελλάδα κινηματογράφος από την αρχή του 20<sup>ου</sup> αιώνα (και ακόμα και βιομηχανία κινηματογραφική από το τέλος της δεκαετίας του '30), ο κινηματογράφος αυτός, ίσως με κάποιες σπάνιες εξαιρέσεις, δεν καλλιέργησε ποτέ τη σημασία μιας κινηματογραφικής γλώσσας. Πρέπει να περιμένει κανείς κυρίως τις γυναίκες κινηματογραφίστριες που θα δομήσουν μέσα από τον πειραματικό κινηματογράφο μια γλώσσα του φιλμ και όχι της μυθοπλασίας. Και ακόμα σε ότι αφορά τις περφόρμανς ή τις δράσεις, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα μέρη της Ευρώπης, στην Ελλάδα, η κινηματογραφική αφήγηση και η δράση συνυπάρχουν ενεργά από το τέλος της δεκαετίας του '60. Η ποιότητα αυτών των φιλμ ή κινούμενων αφηγήσεων ή σωματικού κινηματογράφου υπαγόρευσε εδώ την επιλογή των έργων και των θέσεων της έκθεσης. Εάν, από τη μια μεριά, υπάρχει ιστορική συνέχεια από το τέλος της δεκαετίας του '60 στις συστηματικές απόπειρες κινηματογραφικών έργων, στις νεότερες γενιές συναντάμε προτάσεις εξίσου προσωπικές και σύνθετες όπως της Στυλιανίδου, της Ζερβού ή της Σαγρή. Παρόλα αυτά, η διαπίστωση αυτή



δεν θα ήταν δυνατή, αν τα έργα των ανδρών καλλιτεχνών δεν είχαν επιβληθεί με τρόπο προφανή, λόγω του σολιψισμού ή της αποσπασματικότητας της αφήγησης ή της απουσίας της, στο εσωτερικό των εκθεσιακών χώρων. Η διπλή αυτή διαπίστωση είχε οδηγήσει στο ότι αυτή Η Πρώτη Εικόνα ήταν κατ' ουσία το αποτέλεσμα μιας εργασίας που κάθε καλλιτέχνης οφείλει να κάνει ως προς την ίδια την έννοια κάθε εικόνας που θεμελιώνει μian αφήγηση ή μια γλώσσα, μια συνέχεια ή μια ασυνέχεια. Ο ρόλος της κριτικής δύναμης σε αυτή τη διαδικασία αποστασιοποίησης της εικόνας, είτε πρόκειται για μια απόσταση μορφολογική η πολιτική, είτε γλωσσολογική η ψυχολογική, δεν καταλήγει σε έναν αριθμό μεγαλύτερο από αυτόν των δύο φύλων. Η εικόνα δεν είναι πρώτη, παρά μόνον γιατί είναι η γενετήσια δύναμη της διαφοράς ενός χρόνου, ενός χώρου, μιας γλώσσας, ενός υποκειμένου ή ενός αντικειμένου, μιας αφήγησης ή μιας χειρονομίας.

Το κείμενο του Κώστα Ταχτσή, από το οποίο η έκθεση δανείζεται τον τίτλο, ανοίγει το βιβλίο ως μια πρώτη εικόνα, η οποία δεν καταλήγει σε τίποτα, αλλά ενεργοποιεί τη συνύπαρξη πολλαπλών, έμμεσων τακτικών που επιτρέπουν να πάρεις τις αποστάσεις, να βεβαιώσεις τη διαφορά σου, να ανασκευάσεις τη σημασία, να αποδεχτείς το πνεύμα ή απλά να φέρεις στο νου σου μια παρωχημένη ιστορικά εποχή, για να θυμάσαι την ψεύτικη ειρήνευση των παθών που πετυχαίνουν οι προσφορές ενός θανάτου σε δόσεις. Αυτή η πρώτη εικόνα, που προσφέρεται στα μάτια των ανθρώπων από την πιο τρυφερή τους ηλικία, βρίσκεται εδώ απογυμνωμένη, όχι χωρίς ωμότητα, προκειμένου να προκαλέσει μια ουσιαστική αντιπαράθεση μέσα στη σημερινή πραγματικότητα. Έκθεση και βιβλίο θέτουν ερωτήματα στη διαχείριση των εικόνων, των μύθων, των συμβόλων, των συμπεριφορών, των τρόπων ύπαρξης, των ταυτοποιητικών διαπραγματεύσεων και των ρητορικών του θεάματος, σήμερα. Σε ό,τι αφορά τον τίτλο, το κείμενο του Ταχτσή εμφανίστηκε ως εκ θαύματος, μεταθέτοντας μαζί με τη δυσκολία της σημασίας, την έλλειψη βάσης της θεωρητικής σκέψης και μιας βιβλιογραφίας ενημερωμένης που να επιτρέπουν να φέρουμε αντιμέτωπες διαπιστώσεις, ερωτηματικά, διαισθήσεις ή προβολές με μια εργασία που ανταποκρίνεται σε αυτές, είτε ανθίσταται είτε ενδίδει στα δεδομένα που προτείνονται. Τα Ρέστα και η «Πρώτη Εικόνα» εμφανίστηκαν εδώ τόσο έκδηλα για πρώτη φορά. Αφού είχαμε εξαντλήσει όλες τις συζητήσεις πάνω στην έκθεση, μας έλειπε το κείμενο, ο τίτλος, το θεωρητικό πλαίσιο, που θα μπορούσαν να "πουν" με λέξεις ό,τι είχαμε πει με λόγια και με εικαστικά έργα, με

εικόνες και με θέσεις, με στάσεις και προτάσεις. Το βιβλίο και το κείμενο αυτό εμφανίστηκαν για να επιβεβαιώσουν τελικά πως τα πάντα βρίσκονται γραμμένα σε ένα κείμενο. Σκληρά επίκαιρο, συγκλονιστικό και τονωτικό μέσα από τον τρόπο που θέτει τα ερωτήματα και δίνει απαντήσεις εκτιθέμενο, το κείμενο αλλάζει εικόνες σαν η εικόνα και ο ρόλος να ήταν κάθε φορά τόσο έντονα ανταλλάξιμοι όσο το φύλο και η διαχείρισή του από την εξουσία, όσο ο λόγος και η λήθη από τη μνήμη... Η μνήμη επανήλθε για να βάλει κατά περίεργο τρόπο τέλος στην αφήγηση και να δώσει τόπο στη γραφή. Όλο το μεγαλείο του Ταχτσή είναι παράλληλα και όλη η μιζέρια της Ελλάδας, η δυσκολία του να διαμορφώσει έναν «εαυτό» ανύπαρκτο, στον οποίο ακόμα και η μεταμφίεση δεν δίνει ζωή πέρα απ' τον χρόνο του θεάματος, όπου ένας και μόνος θεατής αρκεί και όπου, όποιος κι αν καταλαμβάνει αυτή τη θέση, μόλις τελειώσει, σβήνει κάθε ίχνος, εξαλείφει κάθε απόδειξη, ακυρώνει κάθε μνήμη.

Όπως το κείμενο του Ταχτσή, η πρώτη εικόνα παίρνει λοιπόν διάφορες όψεις και περνά από επάλληλες στροφές και αναστροφές. Αρχίζει όπως α) η πρώτη εικόνα κατασκευασμένη συνολικά από τα μάτια των άλλων και κυρίως από τα μάτια αυτών που διαχειρίζονται την εξουσία και τις αφηγήσεις · β) η πρώτη εικόνα σαν αποστασιοποίηση από αυτήν την κατασκευή, σαν κίνητρο αμφιβολίας, στιγμή κρίσης και κριτική διαδικασία, που οδηγούν στην απώλεια του ρόλου που παίζουν το ταυτό και το έτερο γ) η πρώτη εικόνα ως αναζωπύρωση του σεξουαλικού πόθου που επανεμφανίζεται μαζί με τη βία της χειρονομίας που τον διακόπτει, που τον καταστέλλει και τον καταπιέζει, εικόνα της απόλαυσης και της δυσφορίας συγχρόνως. Τέλος, δ) η πρώτη εικόνα ως εκχυδαϊσμός του ανθρώπινου, το οποίο χάνει κάθε διακριτικό της εξουσίας, της ταυτότητας και της ετερότητας, μπροστά στην ηλικία, τη φθορά, την αρρώστια, το θάνατο. Η πρώτη εικόνα είναι, λοιπόν, η εικόνα της αδυναμίας του σώματος, της απόρριψής του από τον πόθο του άλλου ως κάτι το εκκρεμές μέσα στο κενό. Αυτή η εικόνα οδηγεί στη συνειδητοποίηση της τρομερής συνθήκης του οίκτου που αφορά τόσο τον άλλο, όσο και τον ίδιο. Αυτό το εύθραυστο καθρέφτισμα συνεπάγεται και ένα φοβερό διχασμό. Μπορεί να οδηγήσει από τον οίκτο προς την ενοχή, την υποταγή, τη μνησικακία, το φθόνο, την περιφρόνηση, το μίσος που βρίσκονται στη ρίζα του φασισμού, όπως και του κομφορμισμού που τον συνοδεύει ή τον συντηρεί. Μπορεί επίσης, να οδηγήσει, εάν όχι στη συμφιλίωση με το ανθρώπινο, τουλάχιστον με το δεδομένο πως ο άνθρωπος είναι ένας παρόλα όσα τον διαφοροποιούν με τους υπολοίπους κάθε φορά. Το ότι όλοι είναι ένας και

διαφορετικοί άνθρωποι συγχρόνως συνιστά και το πώς αυτός ο ένας είναι το δεδομένο που επιτρέπει τη διαφοροποίηση. Η συνειδητοποίηση της απόκλισης της σημασίας συνεπάγεται είτε την πτώση είτε την κίνηση, αλλά και στις δύο περιπτώσεις η εξάλειψη του φόβου ελευθερώνει την κίνηση μέσα στο χώρο και τον χρόνο, την χειραφέτηση από τα δεσμά των ταυτοτήτων και από τις κατηγορίες των διακρίσεων.

Η απενεχοποίηση του πόθου και η αγάπη μεταμορφώνουν τον οίκτο σε αδελφοσύνη. Αδελφική αγάπη, αγάπη του άγνωστου ή του ξένου, επιφέρει σε κάθε περίπτωση τη συμφιλίωση. Διαφορά δεν σημαίνει κάτι που υπάρχει γι' αυτούς που εξαιρούνται της ανθρώπινης συνθήκης μέσα από κάποια εύνοια ή προνόμιο. Αντίθετα, η έννοια της ισότητας και της αδελφοσύνης κάνουν την ελευθερία δυνατή για όλους, ως δύναμη της διαφοροποίησης, κατά πρώτο λόγο έναντι του εαυτού και σε συνέχεια, για ο,τιδήποτε υπάρχει μέσα από τη διαφορά του σε αυτόν. Αυτή η συνειδητοποίηση περνά μέσα από τη συμφιλίωση με το θάνατο. Όχι πια ως αντιστάθμισμα, αλλά σαν μέρος της κίνησης και της χρονικότητας που δεν σβήνει τον πόθο, μα απλά τον διαφοροποιεί. Τον διαφοροποιεί είτε επινοώντας ξανά το πραγματικό και τα ιδιώματά του, είτε αναλαμβάνοντας το νόημα του συμβολικού πέρα από όποια απειλή θανάτου ως ένα συνεχές πηγαινέλα ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο, ανάμεσα στην έλξη και την απώθηση, ανάμεσα στην ευχαρίστηση και τη δυσαρέσκεια. Η συμφιλίωση αυτή σβήνει τους συμβατικούς καταμερισμούς και τις χρηστικές ενοποιήσεις υπερβαίνοντας τις διαχωριστικές γραμμές, ακολουθώντας μια ατελείωτη συνομιλία (για να θυμηθούμε εδώ το ομώνυμο έργο του Μπλανσώ), όπου δεν έχουμε να αποφασίσουμε ούτε ως προς τον εαυτό μας ούτε ως προς τον άλλον, όπως στη φιλία, όπου δεν χρειάζεται να αποφασίσουμε για τίποτα, μια και η απόφαση βρίσκεται στην αφετηρία της διαφοράς ως συνθήκη, ως μοιρασιά, ως κινητικότητα και ως αφοσίωση.

Μέσα από τις διαφορές τους, έργα και θέσεις αναλαμβάνουν μαζί το δίκαιο της ανταλλαγής απόψεων, κάτι που σημαίνει πως καμία εικόνα δεν είναι ποτέ πραγματικά η «πρώτη». Πως κάθε μεταφυσική της εικόνας, ακόμα και αν διαπερνά κάθε έργο τέχνης, σύντομα μπορεί να αναδυθεί στην επιφάνεια σχεδόν όπως το καλαμπούρι, που έρχεται να σπάσει τη σιωπή του πένθους ή η ύβρις που σπάει το γυαλί προστασίας της συμβατικότητας. Η εικόνα εμφανίζεται μαζί με την επιφάνεια, για να μεταθέσει τον αβάσταχτο ήχο της συνέχειάς της ή για να συμπυκνώσει σε

αυτή την ανεφάρμοστη εξουσία της ρήξης. «Η Πρώτη Εικόνα», λοιπόν, σαν φράση ειρωνική, είναι ένας τρόπος να δίνεις θάρρος στο χωριάτη για να ανέβει στο κρεβάτι, και, αντί να θιγείς, να γελάσεις.

Είναι βέβαιο εδώ πως η επιλογή των έργων δεν στοχεύει να περιορίσει την πολύ ευρύτερη διάσταση του έργου του κάθε καλλιτέχνη στα όρια αυτής της εικόνας – αυτής της έκθεσης ή του βιβλίου, αυτής της επιλογής ή συνάφειας. Δεν υπάρχει η παραμικρή βούληση εικονογραφίας ή εικονογράφησης ενός λόγου. Πρόκειται μάλλον για μια αφετηρία μέσα απ' τη δύναμη της παρουσίας, η οποία δεν έχει καμία σχέση με τις συνηθισμένες δειγματοληψίες των ανθολογιών ή των εκθέσεων, αλλά στοχεύει μίαν άποψη, μια προοπτική, ένα σύνολο συμπαγές. Αυτό το σύνολο που συντίθεται από ένα μέρος ή από περισσότερα θέτει μαζί με αυτό που προσφέρεται σε κοινή θέα, είτε την ασυνέχεια των διαδικασιών που οδηγούν στο αντικείμενο, είτε τη συνέχεια των αφηγήσεων που κρατούν το νήμα του χρόνου. Σε σχέση τόσο με τους μεν όσο και με τους δε, συνιστά τα ψιλά του νομίσματος, ρέστα που χάνουμε ή που ξοδεύουμε, για να μην είναι ποτέ η σούμα στρογγυλή, για να 'ναι ο αριθμός το ύστατο υπόλοιπο και η πρώτη εικόνα μιας γραφής του άλλου.