

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS
SCHOOL OF FINE ARTS
DEPARTMENT OF FINE ARTS

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ
POSTGRADUATE STUDIES PROGRAM
VISUAL ARTS

Μεταπτυχιακή Εργασία
Postgraduate (Master) Thesis

Fireflies Underground

Δημοσθένης Μπάρμπας/ Dimosthenis Barmpas (Barba Dee)
A.M. / R.N. : MET2023-086

Επιβλέπων Καθηγητής/Supervisor Professor
Ζάφος Ξαγοράρης/ Zafos Xagoraris

Αθήνα, Οκτώβριος, 2025
Athens, October, 2025

Μεταπτυχιακή Εργασία
Postgraduate (Master) Thesis

Fireflies Underground

Δημοσθένης Μπάρμπας/Dimosthenis Barmpas (Barba Dee)
A.M. / R.N. : MET2023-086

Αθήνα, Οκτώβριος, 2025
Athens, October, 2025

Τριμελής Εξεταστική-Συμβουλευτική Επιτροπή

1. Ονοματεπώνυμο Καθηγητή/-τριας
Ζάφος Ξαγοράρης/ Zafos Xagoraris

2. Ονοματεπώνυμο Καθηγητή/-τριας
Μαρία Παπανικολάου/ Maria Papanikolaou

3. Ονοματεπώνυμο Καθηγητή/-τριας
Αγγελική Πούλου/ Angeliki Poulou

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

«Δηλώνω ότι είμαι ο/η αποκλειστικός/η δημιουργός της πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος/η κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια.

Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο.

Το τεκμήριο/α που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα.

Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις άδειες που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.

Η έγκριση της παρούσας εργασίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως την αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.

Ευχαριστίες - Αφιερώσεις

Σε αυτή την εργασία δεν επιχειρώ, σε καμία περίπτωση, να αποδείξω μέσω της λογικής ότι όλα όσα συνέβησαν είναι ακριβώς όπως παρουσιάζονται εδώ. Τουναντίον, σκοπός μου είναι να δημιουργήσω έναν κόσμο όπου όλα αυτά υπάρχουν, διότι εάν μπορέσουμε να τον φανταστούμε, τότε ίσως να μπορέσουμε και να τον παράξουμε. Δεν πρόκειται για μια ωδή στη νοσταλγία ούτε για ένα παρελθοντολαγνικό καταφύγιο· θέλω να πιστεύω ότι είναι μια μικρή φωτεινή στίξη που μας καλεί, μέσα από το σκοτάδι το οποίο μας περιβάλλει ολοένα και πιο έντονα, να την ακολουθήσουμε σε ένα περιπετειώδες, αλλά γεμάτο συγκινήσεις ταξίδι.

Ευχαριστώ από καρδιάς όλα τα άτομα που συνέβαλαν στην ολοκλήρωση αυτού του έργου, τους φίλους και της φίλες, τους/ τις σύντροφους ζωής. Ειδική αφιέρωση στις αρχικές πυγολαμπίδες, Θοδωρή, Λουή, Κωσταντή, Δημήτρη, Απόλλωνα, Αντρέα, Παύλο, Γιώργο, Λουκά, Ελένη, Γιώργο που χάρη σε όλες φωτίσαμε λίγο παραπάνω το σκοτάδι. Εμπρός για νέες ήττες για νέες συντριβές!

24/09/25

Barba Dee

Περίληψη

Αντικείμενο της διπλωματικής αυτής εργασίας είναι η διερεύνηση της σχέσης των δημόσιων χώρων στην πόλη με τη συγκρότηση εν δυνάμει κοινοτήτων μέσω της διαδικασίας του μοιράσματος (communing). Το πρότζεκτ συνδυάζει έρευνα, τέχνη και παρέμβαση, αξιοποιώντας ποικίλες μεθόδους, όπως ζωγραφική, κυανοτυπία και επιτελεστική εγκατάσταση. Η εργασία εξετάζει πώς η καλλιτεχνική πρακτική μπορεί να δημιουργήσει συνθήκες και αφηγήσεις που ενεργοποιούν συλλογικές εμπειρίες στον δημόσιο χώρο, καθώς και πώς η καθημερινή εμπειρία στην πόλη τροφοδοτεί και εμπλουτίζει την καλλιτεχνική διαδικασία. Βασιζόμενη σε κοινότητες πολιτικής δράσης και στη graffiti σκηνή κατά την περίοδο 2008–2018, η μελέτη διερευνά πώς η παρουσία στον δρόμο, το αίσθημα του ανήκειν και η φαντασία ενός κοινά μοιρασμένου μέλλοντος συμβάλλουν στη συγκρότηση κοινοτήτων. Μέσω μιας μυθοπλαστικής αφήγησης, η κοινότητα αποτυπώνεται οπτικά και επιτελεστικά, καταλήγοντας σε μια γιορτή στον υπογειοποιημένο Ιλισσό, η οποία υλοποιεί και τεκμηριώνει την ύπαρξη της κοινότητας. Η εργασία θέτει κεντρικά ερωτήματα σχετικά με την προέλευση της καλλιτεχνικής αναζήτησης, τη φύση της συμμετοχής, τη συγκρότηση του «εμείς» και τον ρόλο της συλλογικής εφευρετικότητας στον σχεδιασμό του μέλλοντος.

Λέξεις Κλειδιά: Ιλισσός, μέλλον, κοινότητα, πολιτική δράση, δημόσιος χώρος, πυγολαμπίδες

Abstract

This thesis investigates the relationship between urban public spaces and the formation of potential communities through the process of communing. The project combines research, art, and intervention, employing diverse methods such as painting, cyanotype, and performative installation. It examines how artistic practice can establish conditions and narratives that activate collective experiences in public space, and how everyday urban life informs and enriches artistic practice. Drawing on politically active communities and the graffiti scene between 2008 and 2018, the study explores how street presence, a sense of belonging, and the imagination of a shared future contribute to community formation. Through a fictional narrative, the community is materialized visually and performatively, culminating in a festival in the underground Ilissos river, which enacts and documents its existence. The thesis raises central questions regarding the origins of artistic inquiry, the nature of participation, the construction of the “we,” and the role of collective inventiveness in shaping the future.

Keywords: Ilissos, underground, river, fireflies, political action, public space, public art

Περιεχόμενα

Περίληψη	9
Abstract	10
Εισαγωγή.....	13
Μεθοδολογία.....	14
Κεφάλαιο 1.....	18
Δημόσιος χώρος- «Δρόμος»	19
Φανταστικό ενός μέλλοντος.....	21
Κοινή αίσθηση ανήκειν	23
Hauntology-Στοιχειοντολογία.....	25
Κεφάλαιο 2: Από την πραγματικότητα στην μυθοπλασία	29
Διάλειμμα για Αφηγήσεις.....	29
Φωτογραφία, Κυανοτυπία, Ζωγραφική ως Ντοκουμέντα	32
Φωτογραφία.....	32
Ζωγραφική.....	37
Κυανοτυπία	37
Κεφάλαιο 3: Από την μυθοπλασία στην πραγματικότητα.	42
Η γιορτή ως επιτελεστική εγκατάσταση.....	42
Τόπος – Κάτω από την ασφαλτο έχει παραλία.....	46
Τρόπος- Make it till you fake it.....	48
Η γιορτή	51
Stream side Folies vs Fireflies Underground.....	54
Συμπεράσματα.....	59
Πίνακας Εικόνων από την παρουσίαση της πτυχιακής στο MET	61

Πίνακας Εικόνων

Εικόνα 1: Φωτογραφία από εξερεύνηση στον υπογειοποιημένο Ιλισσό.....	16
Εικόνα 2: Άποψη από εγκατάσταση κατα τη διάρκεια των open studios στο MET	31
Εικόνα 3: Daido Moriyama, Stray Dog, from the Series Accident Cat. No72.....	33
Εικόνα 4: Daido Moriyama, Stray Dog, From the Series Tokyo, Cat No 171	33
Εικόνα 5: Paul Graham, End of an Age.....	33
Εικόνα 6: Nick Waplington-The Indecisive Memento	34
Εικόνα 7: Wolfgang Tillmans-TASCHEN.....	34
Εικόνα 8: Emilie Desire, screenshot from her instagram profile	35
Εικόνα 9: Emilie Desire, screenshot from her instagram profile.....	35
Εικόνα 10 :Emilie Desire, screenshot from her instagram profile.....	36
Εικόνα 11: Emilie Desire, screenshot from her instagram profile.....	36
Εικόνα 12 Fireflies Underground, Barba Dee, λάδι σε χαρτί, 2025	38
Εικόνα 13 Fireflies Underground, Barba Dee, λάδι σε χαρτί, 2025	38
Εικόνα 14 Fireflies Underground, Barba Dee, λάδι σε χαρτί, 2025	39
Εικόνα 15 Fireflies Underground, Barba Dee, λάδι σε χαρτί, 2025	40
Εικόνα 16 Οπτικοποίηση του σχήματος, πραγματικότητα, αφήγηση, πραγματικότητα.	44
Εικόνα 17: Εξερεύνηση Ιλισσού	46
Εικόνα 18: Εξερεύνηση Ιλισσού 2	47
Εικόνα 19: Οπτικοποίηση της διαδικασίας μοιράσματος των προσκήσεων.	48
Εικόνα 20: Φωτογραφία από συμμετέχοντα, την ημέρα της γιορτής.Είσοδος	51
Εικόνα 21: Φωτογραφία από συμμετέχοντα, την ημέρα της γιορτής.....	53
Εικόνα 22: Stills, από το video, Fireflies Underground.	57
Εικόνα 23: Stills, από το video, Fireflies Underground	58
Εικόνα 24: Επανασχεδιασμός ινερνετικού πόστερ.....	60
Εικόνα 25: Επανασχεδιασμός Ιντερνετικού πόστερ	60

Εισαγωγή

Αντικείμενο της εν λόγω διπλωματικής εργασίας είναι η διερεύνηση της σχέσης των κοινών χώρων¹ εντός πόλης με την δημιουργία εν δυνάμει κοινοτήτων μέσα από τη διαδικασία του μοιράσματος (communing). Είναι ένα “πρότζεκτ” έρευνας, τέχνης, παρέμβασης και worldbuilding, το οποίο αξιοποιεί ποικίλες μεθόδους και πρακτικές: από την ζωγραφική και την κυανοτυπία μέχρι την επιτελεστική εγκατάσταση.

Η διερώτηση μου επικεντρώθηκε κυρίως στο ποιες δυνατότητες δίνονται μέσω της τέχνης να εκκινήσουν διαδικασίες μοιράσματος. Πως μπορεί ένας εικαστικός καλλιτέχνης να συστήσει συνθήκες και αφηγήσεις που λειτουργούν ως βάση ενεργοποίησης της συλλογικής εμπειρίας με τον δημόσιο χώρο. Με ποιους τρόπους η καθημερινή εμπειρία στην πόλη τροφοδοτεί την καλλιτεχνική πρακτική, και αντιστρόφως πως η ίδια καλλιτεχνική εμπειρία εμπλουτίζει τις κοινωνικές και πολιτικές μας σχέσεις. Θέτοντας ως βασικό ερώτημα εάν μπορεί να συγκροτηθεί μια κοινότητα μέσω μιας καλλιτεχνικής πρακτικής.

Η έρευνα μου ξεκινάει προσδιορίζοντας τα βασικά χαρακτηριστικά, τα οποία θεωρώ δομικά στις κοινότητες πολιτικών δράσεων² και στην graffiti “σκηνή”³ κατά την περίοδο 2008-2018.

¹ Ο Σταυρίδης ορίζει τον «κοινό χώρο» ως έναν διακριτό χώρο, που δεν ανήκει ούτε στο παραδοσιακό «δημόσιο» ούτε στο «ιδιωτικό», αλλά δημιουργείται ως ένα πολύμορφο και χειραφετητικό πεδίο όπου αναπτύσσονται κοινές δράσεις και αντιλήψεις. βλ. Σταυρίδης, Σ. (2018). *Κοινός χώρος: Η πόλη ως τόπος κοινών*. Αθήνα: Angelus Novus.

² Με τη φράση πολιτική δράση, εννοούνται εν προκειμένω όλες εκείνες οι ενέργειες, οι οποίες λαμβάνουν χώρα στα πλαίσια της άσκησης του συλλογικού δικαιώματος του πολίτη να διαμαρτυρηθεί και να διαδηλώσει (πανό, αφίσες, πλακάτ κ.λπ.), καθώς και όλες εκείνες οι ενέργειες που δεν γίνονται κατά τη διάρκεια συγκεντρώσεων διαμαρτυρίας και πορειών και χαρακτηρίζονται από το στοιχείο του αιφνιδιασμού ή ακόμη και την ανάγκη «τσιλιαδόρων». Επιδιώκουν, δηλαδή, πολιτικούς σκοπούς με πολιτισμικά μέσα ή ακριβέστερα συνενώνουν με εφευρετικότητα στον δημόσιο χώρο πρακτικές παρεμβατικού ή ανατρεπτικού χαρακτήρα με καλλιτεχνικές πρακτικές, όπως η χαρακτική, η ζωγραφική ή οι γραφικές τέχνες, οι εικαστικές εγκαταστάσεις, η περφόρμανς, η ποίηση, το θέατρο, κλπ. βλ. Μαρία Παπανικολάου, *Καλλιτεχνικές Πρακτικές στον Δημόσιο Χώρο της Αθήνας: Η Περίπτωση του μη-Αδειοδοτημένου Γκράφιτι (1985–2020)*, Διδακτορική Διατριβή (Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών 2022) σ.317

³ Ο Ιωάννης Κολοβός στην ερευνά του για την αθηναϊκή πανκ σκηνή, εξηγεί τον όρο ως μια «φανταστική στέγη». Είναι ένα ερμηνευτικό εργαλείο για τη μελέτη κοινωνικών φαινομένων το οποίο προέκυψε μέσα σε ένα πλαίσιο αμφισβήτησης του όρου υποκοιλτούρα. Ο όρος σκηνή ορίζεται σύμφωνα με τον Κολοβό ως εξής: «Η σκηνή, λοιπόν, είναι μία ομαδικότητα που παρουσιάζει στοιχεία συναισθηματικής κοινότητας (affective community), συγκροτείται γύρω από συγκεκριμένα τελετουργικά (π.χ. τη συναυλία), έχει ιστορική πορεία (η σκηνή του Ωστιν αρχίζει στη δεκαετία του '60 και, όπως την περιγράφει τουλάχιστον ο Shank, φτάνει μέχρι την εποχή της μουσικής grunge, στα 90s), εδράζεται τοπικά και συγκεκριμένα (π.χ. η σκηνή του Μάντσεστερ, η σκηνή του Σιάτλ), αναφέρεται σε συγκεκριμένη δραστηριότητα ή πολιτισμικό πλαίσιο (όπως π.χ. η σκηνή των πάρτι acid house στη Βρετανία στα τέλη της δεκαετίας του '80), είναι νοηματοδοτούσα, εφόσον παράγει σημεία (signs), τα οποία κυκλοφορούν και αποκωδικοποιούνται μεταξύ των μελών της, στηρίζεται στην αλληλεπίδραση και την επιτελεστικότητα (performativity) όλων αυτών. Λαμβάνει, όμως, κι ένα ακόμα ενδιαφέρον χαρακτηριστικό: Ο χαρακτήρας τους, πέρα από τοπικός, μπορεί να είναι ταυτόχρονα και υπερτοπικός. Με δεδομένη την ευκολία που υπάρχει στην κυκλοφορία της

Αναλύω τους λόγους για τους οποίους η παρουσία στον δρόμο, η αίσθηση του ανήκειν και το φαντασικό ενός μέλλοντος δύνανται να συγκροτήσουν κοινότητες. Στη συνέχεια, χρησιμοποιώ το παραπάνω σχήμα για να δημιουργήσω, μέσω μιας μυθοπλαστικής αφήγησης, μια κοινότητα, την οποία αποτυπώνω στην οπτική της διάσταση μέσα από την καλλιτεχνική μου πρακτική. Η διαδικασία ολοκληρώνεται με μια γιορτή, οργανωμένη σε στοιχεία συλλογικότητας, στον υπογειοποιημένο Ιλισσό. Η γιορτή λειτουργεί ως επιτελεστική κατασκευή που πραγματώνει τη μυθοπλαστική κοινότητα. Τόσο τα έργα όσο και το βίντεο που καταγράφει την εκδήλωση αποτελούν τεκμήρια της ύπαρξης αυτής της κοινότητας.

Κατά την διάρκεια της έρευνας καλούμαι να απαντήσω σε ερωτήματα όπως, από που ξεκινά η καλλιτεχνική μου ανάγκη να διερευνήσω αυτό το πεδίο; Τι σημαίνει να ανήκεις σε μια κοινότητα; Ποια τα χαρακτηριστικά των μελών μιας κοινότητας; Πως συντάσσεται το «εμείς»; Και, τέλος, πώς μπορεί η συλλογική εφευρετικότητα να συμβάλει στον επανασχεδιασμό του μέλλοντος;

Μεθοδολογία

Η κατανόηση και προσέγγιση σύνθετων εννοιών (όπως η κοινότητα και η κουλτούρα) και ερωτημάτων αποτέλεσε έναν από τους βασικούς προβληματισμούς καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνας γύρω από το συγκεκριμένο αντικείμενο. Για να διευκολύνω την μελέτη του συγκεκριμένου αντικειμένου, επιστράτευσα βιωματικές εμπειρίες που προέρχονται από τη σταθερή μου σχέση με τον δημόσιο χώρο, και ειδικότερα από την ενασχόλησή μου με το graffiti, την πολιτική δράση, τις κινηματικές διαδικασίες⁴, αλλά και με την κουλτούρα του δρόμου⁵. Το πλαίσιο αποτέλεσε αφετηρία για την ανάπτυξη ερμηνευτικών διαδρομών και εργαλείων, με σκοπό την εδραίωση του καλλιτεχνικού εγχειρήματος. Παράλληλα, χρησιμοποιήθηκαν μυθοπλαστικά στοιχεία, ώστε να δοθεί υπόσταση στη νέα κοινότητα, ενώ οι βιωματικές εμπειρίες που παραγάγαμε μέσα από το έργο λειτούργησαν ως τεκμήρια της δημιουργίας και της ύπαρξης μιας «εν τω γίνεσθαι» κοινότητας.

Το έργο ακολούθησε τρία βασικά στάδια:

πληροφορίας παγκοσμίως, είναι δυνατή η 'μετανάστευση' των σημείων και των κωδίκων που παράγει μία σκηνή και η δημιουργία άλλων σκηνών, τοποθετημένων σε διαφορετικές γεωγραφικές θέσεις (ακόμα και σε άλλα πολιτισμικά πλαίσια), οι οποίες, όμως, υπάγονται στην πρώτη ή σε μία κοινή πολιτισμική μήτρα, χωρίς βεβαίως να είναι απαραίτητο να διαβάσουμε τη σχέση τοπικής-υπερτοπικής σκηνής με δεδομένα 'πρωτοτύπου' και 'αντιγράφου'» βλ. Κολοβός, Ι. Ν. (2013). *Νεανικές υποκουλτούρες και συγκρότηση κοινωνικής ταυτότητας: Η περίπτωση των πανκ στην Αθήνα, 1979-2013* (Διδακτορική Διατριβή). Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, 37-55. Τα παραπάνω αποσπάσματα προέρχονται από τις σελίδες ν, 54 και 13 της διδακτορικής του διατριβής.

⁴ Με τον όρο κινηματικές διαδικασίες αναφέρομαι στην συμμετοχή των πολιτικών δράσεων, διαδικασιών και κοινοτήτων του ευρύτερου αναρχικού κινήματος της Ελλάδας.

⁵ Ο Jeffrey Ian Ross δίνει το ορισμό της κουλτούρας του δρόμου σύμφωνα τους ορισμούς των Anderson, Bourgois και Ilan. "Κατ' αυτόν τον τρόπο, ορίζω την κουλτούρα του δρόμου ως το σύνολο των πεποιθήσεων, των διαθέσεων, των ιδεολογιών, των άτυπων κανόνων, των πρακτικών, των υφολογικών εκφράσεων, των συμβόλων και των αξιών, τα οποία συνδέονται με, υιοθετούνται από και καλλιεργούνται από άτομα και συλλογικούς φορείς που αφιερώνουν δυσανάλογα μεγάλο μέρος του χρόνου τους στον δημόσιο χώρο των μεγάλων αστικών κέντρων." Μετάφραση του συγγραφέα Reframing urban street culture: Ross, J. I. (2018). Reframing urban street culture: Towards a dynamic and heuristic process model. *City, Culture and Society*, 15, σ.7-13.

- Στο πρώτο στάδιο επιχειρείται ο προσδιορισμός των χαρακτηριστικών που συγκροτούν μια κοινοτική αίσθηση. Με βάση τη δική μου παρελθοντική κοινοτική εμπειρία, διερευνώ το αίσθημα του ανήκειν.
- Στο δεύτερο στάδιο συγκροτώ, μέσα από μυθοπλασία, την ύπαρξη μιας κοινότητας, την οποία προσπαθώ να αποτυπώσω με διάφορα αναπαραστατικά μέσα, μεταφράζοντας σε εικαστική γλώσσα τα χαρακτηριστικά που αναδείχθηκαν στο πρώτο στάδιο.
- Στο τρίτο στάδιο η κοινότητα αυτή «ενσαρκώνεται» μέσα από μια γιορτή, όπου τα υποθετικά μέλη της αποκτούν υπόσταση. Η καταγραφή τους (μέσω οπτικοακουστικών μέσων) ολοκληρώνει την ερευνητική υπόθεση.

Στην εργασία αυτή παρουσιάζεται η πορεία μου ως εικαστικού καλλιτέχνη, μέσα από μια προσπάθεια σύζευξης της πολιτικής με την καλλιτεχνική πρακτική. Το έργο αναπτύσσεται στη βάση ενός κυκλικού σχήματος, όπου η πραγματικότητα παράγει αφηγήσεις και οι αφηγήσεις, με τη σειρά τους, παράγουν πραγματικότητα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η έως τώρα μη αδειοδοτημένη⁶ και εξωθεσμική καλλιτεχνική μου πρακτική εντάσσεται και εξελίσσεται στο πλαίσιο μιας διετούς ερευνητικής διαδικασίας, εντός του προγράμματος του Μεταπτυχιακού Εικαστικών Τέχνων.

⁶ Η Μαρία Παπανικολάου στην διατριβή της που αφορά την περίπτωση του μη αδειοδοτημένου γκραφίτι, αναφέρει, “Εδώ το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στο γκραφίτι το οποίο βρίσκεται σε αφθονία στον δημόσιο αθηναϊκό χώρο, και το γκραφίτι αυτό στην πλειονότητά του έχει γίνει χωρίς άδεια και για τον λόγο αυτό αποτελεί, σύμφωνα με το νόμο, φθορά ξένης περιουσίας. Προτιμήθηκε δε η λέξη «μη-αδειοδοτημένο» διότι είναι πιο συγκεκριμένη από τη λέξη «παράνομο». Παράνομο μπορεί να είναι ένα γκραφίτι ή οποιοδήποτε έργο τέχνης για πολλούς λόγους. Μπορεί λόγω χάρη να αντίκειται στον νόμο περί πνευματικής ιδιοκτησίας, ή να είναι προσβλητικό (π.χ. ρατσιστικό) και να αντίκειται στα χρηστά ήθη. Επιπρόσθετα, η λέξη μη-αδειοδοτημένος αντανακλά καλύτερα και τον δυναμικό χαρακτήρα του γκραφίτι, ενώ το παράνομο εστιάζει στη σχέση του με τον νόμο. Όπως επιώθηκε, οι writers ζωγραφίζουν στις αστικές επιφάνειες χωρίς να έχουν προηγουμένως ζητήσει άδεια από κάποια αρμόδια αρχή, και μέσα από την πρακτική αυτή στην καθημερινότητά τους στην πόλη, καθορίζουν τη σχέση τους με τον δημόσιο χώρο και την τέχνη.” Βλ. Παπανικολάου, Μ. (2022). *Καλλιτεχνικές πρακτικές στον δημόσιο χώρο της Αθήνας: Η περίπτωση του μη-αδειοδοτημένου γκραφίτι (1985–2020)* (Διδακτορική Διατριβή). Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, σ.17.



Εικόνα 1: Φωτογραφία από εξερεύνηση στον υπογειοποιημένο Ιλισσό.

Τα αδέρφια μου

Τ' αδέρφια μου που χάθηκαν ἐδῶ κάτω στὸν κόσμον
εἶναι τ' ἀστέρια που τώρα ἀνάθουν ἕνα ἕνα στὸν οὐρανό

καὶ νὰ ὁ μεγαλύτερος
μὲ μιὰ ἀνοιξιὰτικὴ μαύρη γραβάτα
ποῦ χάθηκε μέσα σὲ σπηλιὲς θεόστραβες
καθῶς κυλοῦσε παίζοντας
πάνω σὲ ἀνεμῶνες κόκκινες
γλίστρησε
μέσ' τοῦ θηρίου τ' ἄγριου τὸ ματωμένο στόμα

ἔστερα ὁ ἄλλος μου ἀδερφός που κήκε
πουλοῦσε κίτρινα βεγγαλικά
πουλοῦσε κι ἄναθε κίτρινα βεγγαλικά
- Ὅταν ἀνάθουμε - ἔλεγε - φωτιά
θὰ διώξουμε ἀπὸ τοὺς κήπους τὰ φαντάσματα
θὰ πάψουν νὰ μολύνουν τοὺς κήπους τὰ φαντάσματα
- Ὅταν ἀνάθουμε - ἔλεγε - κίτρινα βεγγαλικά
μιὰ μέρα θ' ἀνάψει ὁ οὐρανὸς γαλάζιος

κι ἔστερα ὁ τρίτος ὁ πιὸ μικρός
που ἔλεγε πῶς εἶναι νυχτερίδα
γι' αὐτὸ ἀγαποῦσε τὰ φεγγάρια
καὶ τὰ φεγγάρια μία νύχτα τὸν ἐζώσανε
κόλλησαν γύρω-γύρω καὶ τὸν ἐκλείσαν
κόλλησαν γύρω-γύρω καὶ τὸν ἐπνίξαν
τὸν ἔλιωσαν γύρω-γύρω τὰ φεγγάρια

Τ' αδέρφια μου που χάθηκαν ἐδῶ κάτω στὸν κόσμον
εἶναι τ' ἀστέρια που τώρα ἀνάθουν ἕνα ἕνα στὸν οὐρανό

Μίλτος Σαχτούρης

Κεφάλαιο 1

Η παρούσα έρευνα ξεκίνησε αρκετά πριν την εισαγωγή μου στο Μεταπτυχιακό και, χάρη στην εντατική τριβή και τη συνεχή συνδιαλλαγή σκέψεων, κατάφερε να εξελιχθεί στη μορφή που παρουσιάζεται στο παρόν πόνημα. Η αρχική της κατεύθυνση περιστρεφόταν γύρω από την αποτύπωση της κοινότητας των ανθρώπων που αποτέλεσε την έμπνευση αλλά και τη «μαγιά» του συγκεκριμένου εγχειρήματος: τη λεγόμενη «γενιά του Δεκέμβρη». Σκοπός δεν ήταν να πραγματοποιηθεί μια ανθρωπολογική μελέτη των υποκειμένων, αλλά να αποτυπωθεί η αίσθηση ενός συνόλου, το οποίο βιώθηκε από την εξέγερση του 2008 έως, χονδρικά, το 2018.

Αναγνωρίζοντας τον εαυτό μου μέσα σε αυτό το σύνολο, επιχείρησα αρχικά να προσδιορίσω τα χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης ομάδας ανθρώπων. Σύντομα, ωστόσο, συνειδητοποίησα ότι αυτός ο προσδιορισμός παρέμενε έντονα δεσμευμένος σε έναν συγκεκριμένο χρόνο και τόπο. Την ίδια στιγμή, αυτό που με ενδιέφερε δεν ήταν μια ρομαντική ή αναστοχαστική αναπαράσταση των ανθρώπων αυτών, αλλά η κατανόηση των στοιχείων που συγκρότησαν το σύνολο εκείνο και που πλέον απουσίαζαν από τη ζωή μου. Διευκρινίζω ότι δεν αναφέρομαι αποκλειστικά στις προσωπικές μου σχέσεις, αλλά σε έναν ευρύτερο, «φασματικό» χώρο σχέσεων, τον οποίο επιχειρώ να περιγράψω στη συνέχεια.

Μελετώ αυτό το πεδίο σχέσεων μέσα από τρεις βασικούς άξονες: τον δρόμο (δημόσιος χώρος), το φανταστικό ενός μέλλοντος (και άρα το συλλογικό φανταστικό) και την αίσθηση του ανήκειν (άρα την κοινοτική λειτουργία της τέχνης). Μέσα από αυτούς τους τρεις άξονες συγκροτώ το χωρικό, το χρονικό και το ψυχολογικό πλαίσιο στο οποίο τοποθετώ το συγκεκριμένο έργο. Υπό αυτή την «ομπρέλα» επιδιώκω να συμπεριλάβω αυτό το δίκτυο σχέσεων που μελετώ μέσα στο οποίο θεωρώ εμπεριέχονται τα βασικά συστατικά –ή προϋποθέσεις– για τη συγκρότηση μιας νέας κοινότητας.

Πέρα από την πειραματική διάσταση του έργου, υπάρχει και μια αμιγώς προσωπική πρόθεση. Η ανάγκη να φανταστώ νέα σύνολα με αυτά τα χαρακτηριστικά, υπογραμμίζει τόσο τη σπανιότητα όσο και την απουσία τους από την παρούσα ζωή μου. Συνειδητοποιώντας ότι, για να υπάρξω στο μέλλον, οφείλω πρώτα να κλείσω τις εκκρεμότητες του παρελθόντος, δημιουργώ μια τελετουργική μορφή μετάβασης (*rite de passage/ rites of passage*, διαβατήριες τελετουργίες⁷) η οποία επιτρέπει σε εμένα –και σε κάθε άλλο συμμετέχοντα– να ολοκληρώσει το δικό του κλείσιμο (*closure*), μεταφέροντας παράλληλα τις γνώσεις και τις εμπειρίες στη νέα ταυτότητα, μαζί με το όραμα μιας επερχόμενης κοινότητας. Έχοντας κατά νου τα λόγια των Michael Hardt και Antonio Negri για την αποδιάρθρωση της ταυτότητας, επιλέγω να διαβώ το κατώφλι συνοδευόμενος από άλλους: «Θα έπρεπε να έχουμε κατά νου ότι η επαναστατική διαδικασία της κατάργησης της ταυτότητας είναι τερατωδώς βίαιη και τραυματική· μην προσπαθήσετε να σώσετε τον εαυτό σας· στην πραγματικότητα, ο εαυτός σας πρέπει να θυσιαστεί».⁸

⁷ Schechner, R. (2003). *Performance theory* (2nd rev. ed.). London: Routledge, σ.407.

⁸ Hardt, M., & Negri, A. (2011). *Commonwealth*. Harvard University Press, σ.399

Η περίοδος 2008–2018 δεν αποτελεί μόνο μια συναισθηματικά φορτισμένη χρονική στιγμή, αλλά και την απαρχή μιας νέας πραγματικότητας. Οι πολιτικές αποφάσεις που λήφθηκαν κατά την περίοδο της Οικονομικής Κρίσης έγιναν σταδιακά ορατές σε όλα τα πεδία της καθημερινότητας μετά το 2018. Σε συνδυασμό με τις αποφάσεις που ακολούθησαν κατά τη διάρκεια της υγειονομικής κρίσης, κατέστη σαφές ότι οι επιπτώσεις τους επηρέασαν τόσο την αποδημοκρατικοποίηση της κοινωνίας όσο και τις κοινωνικές σχέσεις, την κατοίκηση της πόλης, και σε μεγάλο βαθμό, το σύνολο της ζωής μας.

Το νεοφιλελεύθερο καπιταλιστικό μοντέλο μας ωθεί διαρκώς στην αύξηση της κατανάλωσης. Ο χρόνος, ο οποίος στις μέρες μας κυριαρχείται ολοσχερώς από τον καταναγκασμό για παραγωγή, μετατρέπεται σε «ανεόρταστο» χρόνο. Η συνεχής υποχρέωση για παραγωγή μας οδηγεί σε μια κατάσταση «απεγκατάστασης», όπου η ζωή καθίσταται ολοένα και πιο ενδεχομενική, παροδική και ασταθής. Η εγκατοίκηση, ωστόσο, προϋποθέτει διάρκεια⁹. Οι τελετουργίες και, κατ' επέκταση, οι διαδικασίες μοιράσματος, συγκροτούν συλλογικά υποκείμενα και καταστάσεις συντονισμού. Η γιορτή λειτουργεί ως συμβολική τεχνική εγκατοίκησης· οι συλλογικές σχέσεις καθιστούν τον κόσμο αξιόπιστο, μετατρέποντας τον χώρο σε κατοικήσιμο. Και ενώ οι γιορτές και οι τελετουργίες οργανώνουν τον χρόνο, χρειάζονται διάρκεια και επανάληψη για να προσδώσουν στη ζωή μια γιορτινή και μαγική διάσταση¹⁰.

Δημόσιος χώρος- «Δρόμος»

Ο Σταυρίδης, στην εισαγωγή του βιβλίου του Lefebvre “Το Δικαίωμα στην Πόλη”, επισημαίνει ότι ο Lefebvre «έβρισκε στην πόλη όχι μόνο τη φρίκη αλλά και την ελπίδα, όχι μόνο την τάξη αλλά και την αταξία, όχι μόνο την αναπαραγωγή των κυρίαρχων αξιών αλλά και την αμφισβήτησή τους, όχι μόνο την κανονικοποιητική ρουτίνα αλλά και την απελευθερωτική γιορτή»¹¹. Η «πόλη» επομένως συνιστά ταυτόχρονα πεδίο κυριαρχίας και χώρος δυνατοτήτων. Σε αυτό το πλαίσιο, η έννοια του «δρόμου» – όπως χρησιμοποιείται στον καθημερινό λόγο – υπερβαίνει την κυριολεκτική χωρική του διάσταση και αφορά ένα σύνολο δράσεων, σχέσεων και καταστάσεων που εκτυλίσσονται στον δημόσιο χώρο. Μέσα από τη ματιά του «δρόμου», και ειδικότερα μέσω της εμπειρίας του graffiti και των κινηματικών πρακτικών, επιχειρώ να προσεγγίσω τους τρόπους με τους οποίους συγκροτούνται και εξακολουθούν να συγκροτούνται κοινότητες. Ακολουθώντας τη συλλογιστική της Μαρίας Παπανικολάου στη διδακτορική της διατριβή “Καλλιτεχνικές Πρακτικές στον Δημόσιο Χώρο της Αθήνας: Η Περίπτωση του μη-Αδειοδοτημένου Γκράφιτι (1985–2020)”, η οποία εξετάζει τις κοινότητες του graffiti και τις σχέσεις τους με την πόλη, αναπτύσσω μια παράλληλη πορεία για την τεκμηρίωση των σχέσεων που παράγονται μέσα από τις πρακτικές διεκδίκησης του «δρόμου». Στην συγκεκριμένη διατριβή διαβάζουμε:

⁹ Han, B. C. (2024). Για την εξαφάνιση των τελετουργιών. *Opera*, σ.18.

¹⁰ Ο.π., σ.45

¹¹ Lefebvre, H. (2017). *Δικαίωμα στην πόλη*. Αθήνα: Κουκίδα, σ.8.

«Ο Λεφέβρμπρε, θεωρώντας δεδομένο ότι στην πόλη υπάρχουν ανισότητες, όταν χρησιμοποιεί τη λέξη «δικαίωμα» αναφέρεται καταρχάς στη διεκδίκηση της πρόσβασης σε πόρους και υπηρεσίες, τις οποίες προσφέρει η πόλη από όσους είναι αποκλεισμένοι. Όπως επισημαίνει ωστόσο, ο Σταύρος Σταυρίδης στην εισαγωγή του βιβλίου του Λεφέβρμπρε. Η ερμηνεία του δικαιώματος στην πόλη δεν εξαντλείται εκεί: «Το δικαίωμα στην πόλη αναφέρεται σε μία διαφορετική κοινωνία πόλης, σε διαφορετική αστική συνθήκη. Στην νέα κεντρικότητα του παιχνιδιού αντιστοιχεί η επανάδειξη της πόλης ως έργου, έργου που θα παράγεται συλλογικά από τους κατοίκους της. Η πόλη- έργο είναι μια πόλη που επανασυλλέγει τις διασκορπισμένες διαφορές, επιτρέπει ανοιχτές χρήσεις του χρόνου, άρα περιλαμβάνει πολλές ρυθμικότητες και ενεργοποιεί την επινοητικότητα της φαντασίας ως δύναμη μετασχηματιστική».

Η επινοητικότητα αυτή εκφράζεται στην πράξη μέσα από τη διεκδίκηση του δημόσιου χώρου με παιγνιώδεις, καλλιτεχνικές αλλά και αντισυμβατικές πρακτικές. Η εξερεύνηση των δημόσιων χώρων, η γνώση και οικειοποίηση του αστικού ιστού – δρόμοι, κτίρια, διαβάσεις, υπηρεσίες, υποδομές σε αχρηστία, πληθυσμιακές διαφοροποιήσεις ανά γειτονιά – συγκροτούν μια ιδιαίτερη αντίληψη του «δρόμου» που μπορεί να αποδειχθεί καθοριστική τόσο σε καθημερινές όσο και σε κρίσιμες συνθήκες. Η διάρρηξη της πρόσβασης σε χώρους, όπως σε ταράτσες, δημόσια κτίρια ή υπηρεσίες, υποδομές που βρίσκονται σε αχρηστία, είναι χώροι αναξιοποίητοι που μπορούν να χρησιμοποιηθούν από διάφορες ομάδες. Σε αυτό το πλαίσιο, ο μετασχηματισμός αντικειμένων και χώρων – όπως η δημιουργία οδοφραγμάτων από σκουπιδοτενεκέδες ή η παρακώλυση της κυκλοφορίας – παράγει νέες μορφές και καταστάσεις. Ο Σταυρίδης, στο βιβλίο του «Κοινός Χώρος», αναλύει την έννοια της «παραχάραξης» (defacement), σημειώνοντας ότι «η παραχάραξη μπορεί να μετατρέψει πρόσκαιρα τον δημόσιο χώρο σε κοινό χώρο, να ενεργοποιήσει μορφές συλλογικής επανερμηνείας»¹². Όπως προσθέτει, «οι διαδηλώσεις και οι συναφείς παραβατικές πρακτικές δεν παράγουν μόνο πολιτικά γεγονότα, μπορούν επίσης να παραμορφώσουν τις κυρίαρχες εικόνες του δρόμου, να χρησιμοποιήσουν την ασφαλτο ως μαυροπίνακα για την καταγραφή αιτημάτων ή να ξανασχεδιάσουν το περίγραμμά του μέσα από αποκλεισμούς και οδοφράγματα, παραμορφώνοντας την κανονικότητα της πόλης»¹³. Αυτές οι διαδικασίες παραχάραξης συγκροτούν μια μορφή «εκ νέου σκηνογραφίας του κοινού», δηλαδή μια συλλογική αναπαραγωγή εμπειριών και νοημάτων. Όπως σημειώνει ο Rancière¹⁴, «η πολιτική παρουσιάζεται ως ένα σύνολο πρακτικών που δεν θέτει μόνο σε κρίση τις κυρίαρχες αναπαραστάσεις, αλλά συγκροτεί επίσης νέους σχηματισμούς εικόνων, δρώντων και σεναρίων».

Με άλλα λόγια, η διαδικασία της παραχάραξης η οποία είναι κατά βάση πρακτική που απαντάται σε όλο το φάσμα του «δρόμου» δεν θέτει απλά σε αμφισβήτηση κυρίαρχες συνθήκες αλλά αντιπροτείνει μέσω διαδικασιών μοιράσματος (commoning) νέες θεάσεις του ίδιου. Το μοίρασμα, και ιδίως αυτό που εκτυλίσσεται στην πόλη, θεμελιώνεται σε μορφές συνεργασίας και αλληλεγγύης με τη δυναμική να συγκροτεί δυναμικούς κόσμους. Παραδείγματα τέτοιων κοινοτήτων συναντάμε τόσο σε πολιτικές διεκδικήσεις (π.χ. το πάρκο

¹² Σταυρίδης, Σ. (2018). *Κοινός χώρος: Η πόλη ως τόπος κοινών*. Αθήνα: Angelus Novus, σ.246

¹³ Ο.π.,σ.247

¹⁴ Rancière, *Contemporary Art and the Politics of Aesthetics*, στο *Communities of Sense*, 2009, σ.283

Ναυαρίνου, τα Προσφυγικά της Αλεξάνδρας, κοινωνικές καταλήψεις) όσο και σε καλλιτεχνικά εγχειρήματα, των οποίων ο κοινοτικός χαρακτήρας συνδέεται με κινήματα όπως ο ντανταϊσμός, το φλούξους, οι καταστασιακοί και εκτείνεται έως σύγχρονες πρακτικές. Μέσα από αυτές τις διαδικασίες διαμορφώνονται και μετασχηματίζονται συλλογικά υποκείμενα, χωρίς την ανάγκη παγίωσης σε τυποποιημένους ρόλους. Παράλληλα, συγκροτείται ένα «αόρατο νήμα» που συνδέει τα υποκείμενα εκείνα τα οποία αποδέχονται την ελλειπικότητά τους και τη δυνατότητα μετασχηματισμού τους μέσω του μοιράσματος¹⁵. Στο δικό μου καλλιτεχνικό έργο, η συμβολή της παραχάραξης εκφράζεται μέσα από την οικειοποίηση ενός υπογειοποιημένου ποταμού. Η κοινοτική διάσταση του έργου αναδεικνύεται μέσω μιας γιορτής που οργανώνεται στη βάση διαδικασιών μοιράσματος. Έτσι, ανοίγονται νέοι χώροι, δημιουργούνται δομές αυτοοργάνωσης και καλούνται νέα υποκείμενα να συμμετάσχουν σε αυτήν τη συλλογική διαδικασία.

Φαντασιακό ενός μέλλοντος

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, τα δίκτυα των σχέσεων που ενεργοποιούνται στην πόλη μέσω της πρακτικής της παραχάραξης σκηνογραφούν εκ νέου τον τόπο, παράγοντας επανερμηνείες του ίδιου. Τοποθετώντας αυτήν την ερμηνεία στην περίοδο 2008–2018, διαπιστώνουμε ότι στην Ελλάδα – και πιο συγκεκριμένα στην Αθήνα – συγκροτείται ένας ιδιαίτερος τόπος, ο οποίος γεννιέται μέσα από τις οικονομικές και κοινωνικές συγκυρίες. Ο τόπος αυτός έχει τόσο χωρικές όσο και χρονικές διαστάσεις. Η χωρικότητά του εκδηλώνεται στα εγκαταλελειμμένα κτίρια, στους άδειους επαγγελματικούς χώρους του κέντρου, στα υποβαθμισμένα διαμερίσματα των φθηνών ενοικίων και στα δημόσια πανεπιστήμια. Πρόκειται για χώρους που, ως αποτέλεσμα της κρίσης, αδυνατούν να κεφαλαιοποιηθούν και παραμένουν «ανεκμετάλλευτοι». Δεν είναι τυχαίο ότι την ίδια περίοδο καταγράφεται εντυπωσιακή αύξηση κοινωνικών και πολιτικών καταλήψεων, καταλήψεων στέγης και ανεξάρτητων προσφυγικών δομών. Παράλληλα, παρατηρείται μια έντονη μετακίνηση και κατοίκηση περιοχών του κέντρου που μέχρι τότε χαρακτηρίζονταν από επαγγελματική χρήση, ενώ η ζωή στους δημόσιους χώρους εντείνεται τόσο λόγω των συχνών κινητοποιήσεων όσο και λόγω της διάθεσης ελεύθερου χρόνου, ο οποίος πολλαπλασιάζεται εξαιτίας της ανεργίας και της οικονομικής στασιμότητας. Υπήρξαν χρονιές που, παρά τις πολιτικές αλλαγές, το περιβάλλον έμοιαζε σταθερό και αμετάβλητο. Σε αντιπαράθεση με την πλήρως τουριστικοποιημένη Ελλάδα του σήμερα, η πόλη εκείνης της περιόδου μεταβαλλόταν με βραδείς ή σχεδόν μηδενικούς ρυθμούς. Η ανεργία δημιουργούσε αίσθηση στασιμότητας και αγανάκτησης, χωρίς να συνεπάγεται απαραίτητα το αίσθημα της επισφάλειας. Επρόκειτο για μια πόλη στην οποία υπήρχε χρόνος και χώρος για τη φαντασίωση ενός μέλλοντος που θα περιλάμβανε το υποκείμενο, ιδιαίτερα από την στιγμή που αντιστεκόταν σε ένα μέλλον που προελαύνε.

Σε αυτό το σημείο οφείλω να διευκρινίσω ότι δεν προτίθεμαι να εξιδανικεύσω την εν λόγω περίοδο, η οποία υπήρξε τραυματική για ένα ευρύ τμήμα των πολιτών. Στόχος μου είναι να υπογραμμίσω την αντίθεση με τη σημερινή συνθήκη. Ο ρυθμός και η εντατικότητα της ζωής που χαρακτηρίζουν τη σημερινή Αθήνα διαφέρουν ριζικά από εκείνη την περίοδο, όταν ακόμη και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης λειτουργούσαν περισσότερο ως εργαλεία παρά ως δεσμώτες του χρόνου. Σήμερα, η Αθήνα έχει μετατραπεί σε ένα εκτεταμένο εργοτάξιο που εξυπηρετεί μια τουριστικοκεντρική οικονομία, μετασχηματίζοντας τις γειτονιές σε αξιοθέατα ή

¹⁵ Ο.π., σ.344

σε υπηρεσίες βραχυχρόνιας μίσθωσης, ανταμείβοντας με επισφαλή εργασία. Οι πολιτικές αποφάσεις εκείνης της περιόδου, σε συνδυασμό με την εδραίωση του νεοφιλελεύθερου, μεταφορντικού καπιταλισμού, μας οδήγησαν στη σημερινή συνθήκη της διαρκούς κεφαλαιοποίησης του εαυτού, μέσω της διάρρηξης των κοινωνικών σχέσεων.

Στο βιβλίο «Η Ακύρωση του Μέλλοντος», ο Mark Fischer γράφει: «Μήπως η καταστροφή της αλληλεγγύης και της ασφάλειας από τον νεοφιλελεύθερο καπιταλισμό προκάλεσε μια αντισταθμιστική δίψα για το καθιερωμένο και το οικείο;»¹⁶. Αναφερόμενος στον Μπεράρντι, υποστηρίζει ότι η ένταση και η επισφάλεια της εργασιακής κουλτούρας του ύστερου καπιταλισμού αφήνει τα υποκείμενα σε μια κατάσταση όπου είναι ταυτόχρονα εξαντλημένα και υπερδιεγερμένα. Ο συνδυασμός επισφαλούς εργασίας και ψηφιακών επικοινωνιών συνιστά πολιορκία της προσοχής, παράγοντας μια κουλτούρα αποερωτικοποιημένη, όπου «η τέχνη της αποπλάνησης απαιτεί πολύ χρόνο»¹⁷. Στο συγκεκριμένο δοκίμιο, ο Fischer συνδέει τον πολιτισμικό συντηρητισμό της εποχής μας – που εκδηλώνεται ως κουλτούρα αναδρομής και παστίς – με την επικράτηση του νεοφιλελεύθερου καπιταλισμού. Η αδυναμία της σύγχρονης κουλτούρας να φανταστεί και να αναπαραστήσει το μέλλον πηγάζει από την ανικανότητά της να κατανοήσει και να αρθρώσει το παρόν. Η σημερινή οικονομική και οικιστική επισφάλεια, σε συνδυασμό με την απουσία κοινωνικών παροχών και πλαισίων ασφάλειας, απομυζούν τον χώρο και τον χρόνο που θα μας επέτρεπαν να μεταβολίσουμε το παρόν και, ακόμη περισσότερο, να παράγουμε συλλογικά φαντασιακά. Όπως παρατήρησα πρόσφατα εν μέσω ανακαινίσεων μεγάλων αθηναϊκών κτιρίων, δεν είναι η αισθητική των εγκαταλελειμμένων χώρων της νεότητάς μου που θα μου λείψει, αλλά το γεγονός ότι σε αυτά τα άδεια κτίρια κατοικούσαν όλα τα εν δυνάμει μέλλοντά μας. Αυτά τα μέλλοντα, που ενσάρκωνε η άδεια πόλη – η πόλη που δεν μας ανήκε – συνιστούσαν το συλλογικό μας φαντασιακό και μπορούν να αποτελέσουν βασικό υλικό για την υπέρβαση της «ακύρωσης του μέλλοντος», όπως την περιγράφει ο Fischer. Επιστρέφοντας στο βιβλίο του Σταυρίδη “Κοινός Χώρος”, διαβάζουμε για τη συλλογική μνήμη μέσω της πρακτικής της παραχάραξης: «το παρελθόν γίνεται ορατό ως παρελθόν συνδεδεμένο με ένα παρόν που το ανακτά, το ανακαλεί στο προσκήνιο και έτσι του αναθέτει σημασία.... Δεν πρόκειται απλώς για ένα ζήτημα ανάκλησης αυτού που κρύβεται πρόσκαιρα από το βλέμμα, αλλά και για έναν τρόπο να φέρει κανείς στο προσκήνιο στρώματα αποθημένων (ξεχασμένων) συλλογικών εμπειριών»¹⁸. Εφόσον αναγνωρίζουμε το συλλογικό φαντασιακό εκείνης της εποχής ως κοινό παρελθόν, μπορεί να λειτουργήσει ως τμήμα της συλλογικής μνήμης και να διαμορφώσει ταυτοτικά την ομάδα που το αναγνωρίζει ως τέτοιο. Η συλλογική μνήμη, όπως τονίζει ο Σταυρίδης, συνδιαμορφώνει τον «μερισμό του αισθητού»¹⁹ και δίνει μορφή στον κοινό κόσμο που συγκροτεί μια κοινότητα. Εμπνεόμενος από την άποψη του Benjamin ότι «το παρελθόν είναι γεμάτο μη πραγματοποιημένες ευκαιρίες και δυνατότητες»²⁰, επιχειρώ στο συγκεκριμένο καλλιτεχνικό έργο να ανασυστήσω, μέσω μιας μυθοπλαστικής αφήγησης, μια κοινότητα ανθρώπων οι οποίοι συνεχίζουν να ζουν σήμερα, φέροντας μέσα τους την αίσθηση ενός μέλλοντος που δεν ακυρώθηκε.

¹⁶ Fischer, M. (2024). *Η ακύρωση του μέλλοντος* (Αλ. Παπαγεωργίου, Μετάφραση). Αθήνα: Αντίποδες, σ.28.

¹⁷ Ο.π.

¹⁸ Σταυρίδης, Σ. (2018). *Κοινός χώρος: Η πόλη ως τόπος κοινών*. Αθήνα: Angelus Novus, σ.224

¹⁹ Rancière, J. (2012). *Ο μερισμός του αισθητού: Αισθητική και πολιτική* (Θ. Παραδέλλης, Μετάφραση). Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

²⁰ Benjamin, W. (2023). *Για μια κριτική της βίας – Για την έννοια της ιστορίας*. Αθήνα: Έρμα.

Κοινή αίσθηση ανήκειν

Στις δύο προηγούμενες ενότητες ανέλυσα την κοινότητα υπό το πρίσμα του χώρου και του χρόνου. Υπάρχει, ωστόσο, και μια διάσταση περισσότερο βιωματική (και ταυτόχρονα άρρηκτα συνδεδεμένη με τις δύο προηγούμενες) που αφορά την αίσθηση του ανήκειν. Στο παράδειγμα που εξετάζω δεν ήταν μόνο η φυσική παρουσία των ανθρώπων στον «δρόμο» και η εκάστοτε χρονική συγκυρία συνύπαρξής τους που καλλιέργησε το αίσθημα του συνόλου. Η αίσθηση αυτή διαμορφώθηκε μέσα στη διάρκεια του χρόνου και στις προεκτάσεις του χώρου· κάτι που θα μπορούσα να ονομάσω, κοινή αίσθηση (*sensus communis*²¹), μια κοινή αίσθηση που επιτρέπει στο άτομο να βιώνει ότι αποτελεί μέρος ενός «εμείς».

Όσο προσωπικό βίωμα κι αν υπήρξε για μένα αυτό το αίσθημα, τόσο πιο δύσκολος παραμένει ο προσδιορισμός του «εμείς». Φαίνεται παράδοξο, διότι το «εμείς» κάθε υποκειμένου συγκροτείται από σύνολα υποκειμένων, όπου το καθένα φέρει τη δική του αίσθηση του «εμείς». Συνεπώς δημιουργείται ένα φαντασιακό «εμείς» που δεν είναι απλώς η τομή των μεμονωμένων «εμείς», αλλά ένα υπερσύνολό τους. Τη συνθήκη αυτή —ένα «εμείς» που στηρίζεται σε ένα ευρύτερο, μη προσδιορισμένο σύνολο και, ταυτοχρόνως, επιτρέπει στα επιμέρους υποκείμενα να ταυτοποιηθούν εντός του και να το υπερασπιστούν— την ονομάζω κοινή αίσθηση του ανήκειν. Για να είναι όμως πλήρης ο παραπάνω ορισμός, απαιτείται και ένας επιπλέον συντελεστής: το «εσείς». Δεν αρκεί τα άτομα να αυτοπροσδιορίζονται ως μέλη ενός «εμείς»· χρειάζεται, ταυτόχρονα, να υπάρχει και ένα έτερο σύνολο που τα αναγνωρίζει ως τέτοιο. Το «εσείς» λειτουργεί ως μηχανισμός αναγνώρισης ή ετεροπροσδιορισμού, ο οποίος με τη σειρά του συνεισφέρει στη συγκρότηση του «εμείς»

Το παράδειγμα μιας πορείας διαμαρτυρίας στην Αθήνα διευκρινίζει το σχήμα αυτό. Τα άτομα που συγκεντρώνονται στο σημείο συνάντησης φτάνουν είτε μεμονωμένα είτε κατά ομάδες· έχουν συνείδηση ότι μετέχουν στη διαμαρτυρία, χωρίς όμως να γνωρίζουν ούτε την ολότητα ούτε απαραίτητα τον αριθμό των συμμετεχόντων. Κατά τη διάρκεια της πορείας υπάρχουν αυτοί που παραμένουν μόνο στην προσυγκέντρωση, άλλοι που διανύουν ένα τμήμα της και αποχωρούν, άλλοι που κινούνται εντός του σώματος της πορείας (π.χ. στο οδόστρωμα) και άλλοι που ακολουθούν από απόσταση. Αν ρωτήσουμε ποιοι από αυτούς λογίζονται ως «συμμετέχοντες», θα λάβουμε πλήθος απαντήσεων και αντίστοιχες ερμηνείες για το ποιοι συγκροτούν την πορεία. Ταυτόχρονα, όλα τα παραπάνω υποκείμενα αναγνωρίζουν, στο επίπεδο του αυτοπροσδιορισμού, ότι έλαβαν μέρος. Ωστόσο, το «εμείς» δεν αναδύεται μόνο από τον αυτοπροσδιορισμό· απαιτείται και η εξωτερική αναγνώριση. Στην περίπτωση της πορείας, η αστυνομία λειτουργεί ως το «εσείς» που επιχειρεί να ταξινομήσει και να προσδιορίσει ποιοι είναι διαδηλωτές, προκειμένου, για παράδειγμα, να παρέμβει. Έτσι, για να υπάρχει το «εμείς» της κοινής αίσθησης του ανήκειν χρειάζονται συναφώς τόσο οι επιμέρους υποκειμενικοί αυτοπροσδιορισμοί όσο και μια έτερη αναγνωριστική διάσταση.

Το σχήμα αυτό το εμπνεύστηκα —και εν μέρει το δανείστηκα— από τους στίχους του συγκροτήματος *Regressverbot*. Στο κομμάτι τους «*Kids of December*»²² οι στίχοι

²¹ Multiple authors. (2009). *Communities of sense: Rethinking aesthetics and politics*. Duke University Press, σ.31

²² [Kids of December](#)

παραθέτουν μια διπλή απεύθυνση: από τη μία περιγράφουν χαρακτηριστικά των ανθρώπων σε πρώτο πληθυντικό (π.χ. «we are the risky posterity seeker / our sharp blade eyes...») και, από την άλλη, απευθύνονται σε ένα έτερο σύνολο σε δεύτερο πληθυντικό (π.χ. «you may get us down / you may set us aside»). Παράλληλα, οι χαρακτηρισμοί και οι προσδιορισμοί του «εμείς» δομούνται ως «ανοιχτά χαρακτηριστικά» — ιδιότητες που δεν παράγουν αποκλεισμούς, αλλά προσφέρουν περιγραφές με τις οποίες κάθε άτομο μπορεί να επιλέξει αν θα ταυτιστεί. Για παράδειγμα, οι σίχοι και οι darkwave ηχητικές αναφορές περιγράφουν εικόνες όπως κοφτερά βλέμματα, κίνηση των γοφών, έντονο χαμόγελο, αλλά και «σκοτεινά μυαλά». Μόνο και μόνο διαβάζοντάς τους —ή, ακόμη πιο έντονα, ακούγοντάς τους— δημιουργείται η πεποίθηση ότι ένα τέτοιο συλλογικό υποκείμενο υφίσταται. Οι σίχοι του τραγουδιού υπήρξαν καθοριστική έμπνευση τόσο για τη μυθοπλαστική αναπαράσταση της δικής μου κοινότητας όσο και για την πρακτική με την οποία επιχειρώ να την φέρω στη ζωή.

Στο τρίτο κεφάλαιο, όπου περιγράφω μια γιορτή στον υπογειοποιημένο Ιλισσό, θα διαπιστωθεί ότι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά των συμμετεχόντων είναι πως λειτουργούν όλοι μαζί ως σύνολο χωρίς όμως να αυτοπροσδιορίζονται ως τέτοιο. Τουλάχιστον όχι μέχρι το τέλος της γιορτής.

Παρακάτω παραθέτω τους σίχους.

Regressverbot -Kids of December

Our sharp blade eyes cut like knives

we are the risky posterity seekers

our bare dark brains buried alive

we are the delicate sensitive meekers

you may get us down

with your guns under perfect disguise

you may set us aside

but again from the dead we'll rise

cause of the spark of our gaze

the might of our steps

the bold of our smile

the swing on our hips

the craze of our trips

the flash of our face

Hauntology-Στοιχειοντολογία

Μέσα από αυτές τις τρεις κατευθύνσεις καταλήγω να περιγράψω τα σύνολα, τις ομάδες και τις κοινότητες που έδρασαν και που βίωσα κατά την περίοδο 2008-2018. Ωστόσο, αυτή η προσπάθεια, πέρα από μια άσκηση κατανόησης του παρελθόντος, εγκυμονεί και μια πρόταση για το μέλλον. Ερμηνεύω αυτή τη μεταβατική κατάσταση —μεταξύ ενός παρελθόντος που δεν υπάρχει πια και ενός μέλλοντος που δεν έχει ακόμη φτάσει— μέσα από την προσέγγιση του Mark Fisher και την έννοια της «στοιχειοντολογίας» (hauntology) του Jacques Derrida. Στο συγκεκριμένο δοκίμιο βρίσκουμε τη θέση του Hagglund « Στόχος του Ντεριντά, είναι να διατυπώσει μια γενική στοιχειοντολογία, σε αντιθεση με την παραδοσιακή οντολογία που σκέφτεται το είναι ως μια παρουσία που ταυτίζεται με το εαυτό της. Το σημαντικό στη φιγούρα του φαντάσματος —το φάντασμα που στοιχειώνει (δική μου σημείωση)— λοιπόν είναι ότι ποτέ δεν μπορεί να είναι πλήρως παρόν: δεν έχει ύπαρξη από μόνο του, αλλά σηματοδοτεί μια σχέση με αυτό που δεν υπάρχει πια ή δεν υπάρχει ακόμη.»²³.

Η στοιχειοντολογία στην τέχνη συνδέθηκε αρχικά κυρίως με την μουσική. Στα δεκαπέντε χρόνια από τότε που ο Ντεριντά εισήγαγε τον όρο, ο όρος hauntological υιοθετήθηκαν από τον Βρετανό μουσικοκριτικό Simon Reynolds, προκειμένου να περιγράψει μια επαναλαμβανόμενη επιρροή στην ηλεκτρονική μουσική, η οποία δημιουργείται κυρίως από καλλιτέχνες του Ηνωμένου Βασιλείου. Οι μουσικοί αυτοί χρησιμοποιούν και επεξεργάζονται ηχητικά δείγματα από το παρελθόν (παλιές κυλινδρικές ηχογραφήσεις, κλασικούς δίσκους, αρχαϊκή μουσική ή τη λαϊκή μουσική της μεταπολεμικής περιόδου), ώστε να επικαλεστούν είτε μια ευφορική είτε μια ανησυχητική όψη ενός φανταστικού μέλλοντος. Η μουσική αυτή φέρει έναν αναχρονιστικό χαρακτήρα, που παραπέμπει σε μια αγνώριστη οικειότητα, συχνά ονειρική, ασαφή και μελαγχολική, αυτό που ο Reynolds περιγράφει ως «ένα ασταθές μείγμα του αρχαίου και του σύγχρονου».²⁴

Ο όρος hauntology δεν περιορίζεται μόνο στο μουσικό χώρο αλλά περνά και στον εικαστικό. Το 2010 στο Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (BAMPFA) εγκαινιάζεται η έκθεση “Hauntology” με έργα των Έργα των Luc Tuymans, Paul Sietsema, Carrie Mae Weems, Bruce Conner, Robert Gutierrez, Diane Arbus, Travis Collinson, Paul Schiek, Arnold Kemp και άλλων. Στο δελτίο τύπου της έκθεσης γράφει “Αν και οι καλλιτέχνες που περιλαμβάνονται στη *Hauntology* δεν αυτοτοποθετούνται κατ’ ανάγκη σε ένα ευρύτερο καλλιτεχνικό κίνημα, εντούτοις, όταν τα έργα τους εξετάζονται συλλογικά, αναδύονται πλήθος συντονισμών, όχι άσχετων προς τις μουσικές ερμηνείες του θέματος. Τα έργα που εκτίθενται στη *Hauntology* συχνά ενσωματώνουν αρχαϊκές εικόνες, ύφη ή τεχνικές και προκαλούν αισθήματα αβεβαιότητας, μυστηρίου, ανεπίπτων φόβων και ανεκπλήρωτης επιθυμίας.”²⁵

²³ Hagglund, M. (2008). *Radical atheism: Derrida and the time of life*. Stanford University Press, σ.82.

²⁴ Reynolds, S. (2011). *The ghosts of the past: Pop music is haunted by our anxieties about the future*. The Conversation Magazine.

²⁵ Μετάφραση από τον συγγραφέα, “Although the artists included in Hauntology do not necessarily see themselves as part of a larger movement, when viewed collectively a number of resonances appear, not unrelated to the musical interpretations of the theme. Works in Hauntology frequently incorporate archaic imagery, styles, or techniques and evoke uncertainty, mystery, inexpressible fears, and unsatisfied longing. “Δελτίο τύπου έκθεσης Hauntology, BAMPFA, 2010, <https://bampfa.org/program/hauntology>

Στο δικό μου σχήμα, το φάντασμα είναι η συλλογική εμπειρία των αναταραχών της περιόδου 2008-2018. Οι αισθήσεις που έχω περιγράψει έως τώρα δεν υπάρχουν πια στην πραγματικότητα, αλλά παραμένουν ενεργές ως εικονικότητες. Εμπνεόμενος από αυτές τις εμπειρίες, τις ενσωματώνω σε έναν μυθοπλαστικό κόσμο, δημιουργώντας μια σειρά έργων που αποτυπώνουν αυτήν την κοινότητα των ανθρώπων, οι οποίοι μοιράζονται ως κοινό χαρακτηριστικό ένα πηγαίο φως. Παράλληλα, αυτό που δεν έχει ακόμη συμβεί —μια εκδοχή της κοινότητας ενός μέλλοντος που φανταζόμαστε— ήδη παράγει αποτελέσματα στη σφαίρα του εικονικού. Με άλλα λόγια, το γεγονός ότι τους φαντάζομαι και τους απεικονίζω μπορεί να δημιουργήσει ενδεχόμενες πραγματικότητες. Έτσι, καταλήγω να υλοποιήσω αυτήν την εκδοχή της πραγματικότητας, δηλαδή να φέρω αυτήν την κοινότητα στη ζωή μέσα από μια επιτελεστική εγκατάσταση· μια γιορτή στον υπογειοποιημένο Ιλισσό, που επιδιώκει να ενεργοποιήσει τη δίψα για ένα διαφορετικό μέλλον. Ένα μέλλον το οποίο θα περιλαμβάνει σχέσεις αλληλεγγύης, λιγότερο ατομικισμό, περισσότερο παιχνίδι, δημιουργία, χρόνο, διεκδικήσεις και ανατροπές. Εκεί έρχεται να τοποθετηθεί το συγκεκριμένο έργο, με σκοπό να λειτουργήσει ως ένας ελκυστής, μια προσδοκία που θα διαμορφώσει την τρέχουσα συμπεριφορά.

Στόχος αυτού του εγχειρήματος δεν είναι η επιστροφή ή η μυθοποίηση ενός παρελθόντος, αλλά η άρνηση να προσαρμοστούμε σε αυτό που οι σύγχρονες συνθήκες ονομάζουν «πραγματικότητα». Τα χαμένα μέλλοντα του συλλογικού φαντασιακού δεν επιβάλλουν ψευδή διλήμματα· δεν μας αναγκάζουν να διαλέξουμε ανάμεσα στις συλλογικές σχέσεις και στη δυνατότητα κοινωνικής ασφάλισης, ανάμεσα στην τεχνολογική εξέλιξη και την ελευθερία του λόγου, ανάμεσα στη δυνατότητα εργασίας και στο κράτος πρόνοιας. Το φάντασμα που μας στοιχειώνει είναι ο κόσμος που έρχεται και περιλαμβάνει τα χαμένα μας μέλλοντα.

Η πόλη δεν μας ανήκει

Η πόλη δεν μας ανήκει,
δεν μας ανήκε ποτέ.
Τα βράδια όμως
τις αργίες και τις λιγοστές φορές που οι ιδιοκτήτες της πόλης λαγοκομούνται,
εμείς ανοίγουμε τις κλειδαριές με τσιμπιδάκια
σύρματα από σουτιέν και κάρτες ταμειωτηρίου με υπόλοιπο
είκοσι δύο ευρώ και εξήντα σεντς.

Μπαίνουμε κρυφά στην πόλη και την κάνουμε δική μας.
Και κανείς δεν υποψιάζεται ότι είμαστε διαρρήκτες.

Κάθε φορά σε άλλο σημείο
Κάθε φορά σε άλλη γωνία
το μόνο που μένει ίδιο είναι
οι διακεκομμένες γραμμές στην άσφαλτο
η μυρωδιά από ξεραμένο υπόνομο στα φανάρια
και η αντανάκλαση της φωτορύπανσης στα μάτια σου.

-
Τα πρωινά δεν κυκλοφορούμε πολύ
προτιμάμε να ξαπλώνουμε στο κρεβάτι
με τα πόδια σου ψηλά στον τοίχο
και εγώ δίπλα σου
να χαζεύουμε τον ανεμιστήρα που κάνει ελλειπτική κίνηση γύρω από τον άξονά του.

Το πρωί δεν κυκλοφορούμε πολύ
δεν θέλουμε να ξέρουμε σε ποιών την πόλη
εισβάλαμε τα βράδια.

-
Μας πιάνει δύσπνοια, καθώς περνάμε μπροστά απ'τα μαγαζιά τους.
Ξέρουν ότι το βράδυ κάναμε έρωτα πάνω στην ταμειακή μηχανή
αλλά δεν μπορούν να το αποδείξουν.
Μας κάνουν ερωτήσεις και εμείς δεν ξέρουμε τι να απαντήσουμε.

Τι δουλειά κάνεις;
Πως τα βγάζεις πέρα;
Και ζεις από αυτό;

Και εμείς καρφονόμαστε
τους λέμε την αλήθεια και σφίγγουμε τα κλειδιά μες' την γροθιά
μήπως και μας επιτεθούν.

Αλλά αυτοί ξέρουν
δεν χειμάνε
απλά σωπαίνουν

Στήλες άλατος

Μόνο τα μάτια τους σε κοιτάνε
και εμείς πισω-πατάμε κουτσένοντας
μπήγοντας τα κλειδιά στην σάρκα μας.

Barba Dee

Κεφάλαιο 2: Από την πραγματικότητα στην μυθοπλασία

Στο κεφάλαιο 2 θα δούμε με ποιόν τρόπο όλες οι παραπάνω σκέψεις διαμορφώνουν το έργο μου. Το καλλιτεχνικό εγχείρημα διαρθρώνεται σε δύο στάδια. Στο πρώτο στάδιο, το οποίο αναλύεται στο παρόν κεφάλαιο, εξετάζω τον τρόπο με τον οποίο μεταφράζω εικονοπλαστικά και αφηγηματικά τα χαρακτηριστικά του προηγούμενου κεφαλαίου σε μια κοινότητα. Πρόκειται δηλαδή για μια κατασκευή που παράγεται εντός του στούντιο. Ο κόσμος που δημιουργείται στηρίζεται σε μια μυθοπλαστική αφήγηση, η οποία λειτουργεί σαν γέφυρα μεταξύ των πραγματικών κοινοτήτων που αναφέρθηκα στο πρώτο κεφάλαιο και αυτών που επιδιώκω να παραχθούν. Παράλληλα, χρησιμοποιώ τη ζωγραφική και την κυανοτυπία προκειμένου να δημιουργήσω μια σειρά «ντοκουμέντων», τα οποία επιχειρούν να αποδείξουν την ύπαρξη αυτών των ανθρώπων. Ο ρόλος μου είναι διπλός: είμαι τόσο ο καλλιτεχνικός δημιουργός όσο και ο ερευνητής αυτής της υπό διαμόρφωση κοινότητας²⁶. Στο δεύτερο στάδιο, το οποίο παρουσιάζεται στο επόμενο κεφάλαιο, αναλύω τον τρόπο με τον οποίο, μέσω της επιτελεστικής εγκατάστασης —μιας γιορτής στον υπογειοποιημένο Ιλισσό— η ομάδα αυτή των ανθρώπων μεταβαίνει από τον μυθοπλαστικό κόσμο στην πραγματικότητα.

Διάλειμμα για Αφηγήσεις

Λέγαν από χρόνια πως είχαν χαθεί, όμως εγώ δεν έπαψα ποτέ να τους βλέπω. Άλλες φορές πιο αραιά και άλλες σχεδόν κάθε μέρα. Ήταν αλήθεια ότι πλέον σπάνιζαν. Δεν ήταν άνθρωποι που είχαν κάτι το μοναδικό αλλά κάτι το μοναδικό συνέβαινε σε αυτούς τους ανθρώπους. Εμφανισιακά δεν μπορούσες να τους καταλάβεις, σχεδόν τίποτα δεν πρόδιδε την ιδιότητά τους. Δεν ήταν ούτε η ηλικία ούτε τα εξωτερικά χαρακτηριστικά. Έχω δει ανθρώπους που δεν το περίμενα ποτέ, να εκδηλώνονται μπροστά μου. Υπάρχουν λένε... και πλέον το πιστεύω και εγώ, άνθρωποι που βρίσκονται σε λανθάνουσα κατάσταση για χρόνια, τίποτα δεν το υποδηλώνει, αλλά αν βρεθούν κοντά σε άλλους ενεργοποιούνται πάλι. Κατά βάση το φαινόμενο αυτό γίνεται ορατό όταν βρίσκονται πολλοί μαζί, τότε σαν κάτι να πολλαπλασιάζεται. Ουσιαστικά αυτό που γίνεται είναι λες και αυτό μεταδίδεται κανοντάς το να φαίνεται ακόμα πιο έντονα. Δεν ξέρω αν είναι ιδιότητα κάποιων που την μεταφέρουν ή αν είναι κάτι το οποίο αυτοβούλως μεταδίδεται από άτομο σε άτομο σαν ιός. Το σίγουρο είναι ότι υπάρχουν εκτυφλωτικές περιπτώσεις συντονισμού και κάποιες μακρόσυρτες εποχές σκοταδιού. Το σκοτάδι είναι απαραίτητη προϋπόθεση για να τους δεις. Την μέρα είναι σχεδόν αδύνατο να το καταλάβεις. Δεν είσαι ποτέ σίγουρος, εάν πας να τους αναγνωρίσεις το πρωί. Το καταλαβαίνεις μόνο γιατί όταν τους κοιτάς είναι σαν να έχεις ελάχιστα αστιγματισμό και σου δημιουργείται η εντύπωση ότι δεν μπορείς να εστιάσεις στα

²⁶ Θα μπορούσε το συγκεκριμένο έργο να ειδωθεί από την ματιά του art-based research, όπου σύμφωνα με τον ορισμό των Barone και Eisner «Η Arts-based research πραγματοποιείται με σκοπό που συχνά συνδέεται με την καλλιτεχνική δραστηριότητα: αποσκοπεί στην ενίσχυση προοπτικών που σχετίζονται με ορισμένες ανθρώπινες δραστηριότητες. ... Δεύτερον, η έρευνα βασισμένη στις τέχνες ορίζεται από την παρουσία συγκεκριμένων αισθητικών ποιιοτήτων ή σχεδιαστικών στοιχείων που διαποτίζουν τόσο τη διαδικασία της έρευνας όσο και το ίδιο το ερευνητικό “κείμενο”.», (μετάφραση από τον συγγραφέα. Βλ. Barone, T., & Eisner, E. W. (2012). *Arts based research*. Thousand Oaks, CA: Sage.

χαρακτηριστικά του προσώπου τους. Αυτό όμως θα μου πεις ότι δεν είναι και τόσο σπάνιο να συμβεί. Το βράδυ όμως... εκεί είναι η ομορφιά. Εμφανίζονται μπροστά σου ανά στιγμές. Δεν ξέρεις από που θα εμφανιστεί το επόμενο. Μην φανταστείς ότι είναι κάτι σαν λάμπες που ανάβουν όλες μαζί λες και είναι τα φώτα του δρόμου. Όταν είναι μόνα τους φαίνονται αγνά και εύκολα χάνονται μέσα στην πολυκοσμία των βραδινών επελάσεων, ειδικά κάτω από αυτά τα ψυχρά καινούργια φώτα που βάλανε παντού στην πόλη. Τουλάχιστον παλιότερα όταν όλα τα φώτα ήταν πορτοκαλί και η πόλη μονίμως σαν φωτογραφία σέπια, τότε κάτι περίεργο γινόταν και τα αναγνώριζες πιο εύκολα σαν να καναν ένα φωτοστέφανο.. όχι χριστιανικό! κατάλαβες μια θολούρα. Βέβαια μπορεί απλά έτσι να το θυμάμαι εγώ, αλλά για αυτό δεν μπορούμε να κάνουμε κάτι. Τέλος πάντων το θέμα όμως είναι ότι όταν είναι μαζεμένα πιο πολλά ή και δύο δυό, μέσα στο βράδυ... όταν χορεύουν... ξέρεις αυτό που ένα ρυθμικό χτύπημα των γοφών τους ισοδυναμεί με κρότου λάμψης. Όταν ανοίγουν τα χέρια σαν νυχτερίδες σε ελεγχόμενη πτήση πάνω από τις κεραίες και τα μάτια τους κόβουν σαν σπιλέτα, τότε είναι τι να σου πω.. είναι χάδι στην ψυχή με γροθιά στο στομάχι με πίσωπλατη μαχαιριά. Όλα μαζί! Συνεχίζω! Ξέρω ότι μακρυγορώ, αλλά έτσι τις λέω εγώ τις ιστορίες, αυτό το γνωρίζεις. Μια βραδιά τέλος πάντων, μια ότι να'ναι βραδιά, χάζευα ένα από αυτά. Πέρναγε σχετικά μακριά και μέσα στο πλήθος το κεφάλι του, μια φαινόταν και μια όχι, έμοιαζε σαν να αναβόσβηνε για να το πω καλύτερα και μου θύμιζε ακριβώς όπως εκείνη τη φορά στο χωριό. Στην έχω πει αυτή την ιστορία; Ένα καλοκαίρι, παιδάκι εγώ, ήμουνα στο χωριό διακοπές. Ένα συνηθισμένο βράδυ έσκασε μύτη μία ξέμπαρκη πηγολαμπίδα στην αυλή του σπιτιού και εμείς όπως κάναμε συνήθως την ακολουθήσαμε για να την πιάσουμε. Μέσα στο σκοτάδι, χεσμένοι γιατί δεν είχε φεγγάρι, την ακολουθούμε, γιατί πλέον αυτό ήταν το παιχνίδι, μέχρι που φτάνουμε δίπλα στο ρέμα. Κατεβαίνουμε λοιπόν μέσα απ'τα βάτα κατά την κατεύθυνση που πήγε, και εκεί χαζέψαμε! Ήταν όλες οι πυγολαμπίδες του χωριού μαζεμένες, λες και πέσανε τα αστέρια του ουρανού μέσα στον ποτάμι. Γυρνάμε λοιπόν μαζί με τα άλλα πιτσιρίκια τρελαμένα για να ανακοινώσουμε στους μεγάλους την μεγάλη ανακάλυψη την οποία και προφανώς δεν πίστεψαν. Ήταν τόσο επίμονο το πρήξιμο που τους κάναμε, όπου αποφάσισαν να κατεβούμε όλοι μαζί στην ρεματιά. Όπως φαντάζεσαι όταν φτάσαμε ούτε αστέρια ούτε σύναξη πυγολαμπίδας είδαμε μόνο μια δυο ξεχασμένες να τριγυρνάνε ως είθισται. Τέλος πάντων. Αυτό που ήθελα να πω είναι ότι βλέποντάς τον άνθρωπο πυγολαμπίδα, μου ενεργοποιείται αυτή η ανάμνηση, πετάω δυό λεφτά στο τραπέζι, σηκώνομαι και αρχίζω και το ακολουθώ..Κάναμε κάνα εικοσάλεπτο περπάτημα μπροστά αυτό εγώ από πίσω σε απόσταση. Φτάνουμε κάποια στιγμή σε ένα σημείο και τον βλέπω να συναντάει αλλά μερικά άτομα, καμια πέντε έξι ας πούμε, και μέχρι να καταλάβω τι γίνεται βλέπω να ανοίγει μια πόρτα σαν αποθήκη κηπουρού, (ήμασταν σε ένα σαν παρκάκι) και τα βλέπω να μπαινουν εκεί. Δεν δικαιολογείται όμως, δεν θα χωράγανε όλοι αυτοί μέσα σε τόσο μικρό πράγμα. Αφού μπήκαν όντως και δεν φάνηκε να βγαίνει κανείς, παίρνω την απόφαση και πάω. Η πόρτα είχε ένα λουκέτο να φαίνεται πως είναι κλειστό, αλλά δεν ήταν.. ανοίγω και βλέπω..σκάλες! Σκάλες λες και ειμαστε σε πολυκατοικία, κανονικές. Κατεβαίνω κι εγώ και τι να δω. Θα σου φανεί παράξενο το ξέρω αλλά άμα δεν ήταν παράξενο δε θας σου έλεγα την ιστορία. Ήταν μία τύπισσα που καθόταν σε ένα τραπεζάκι σαν είσοδο, μπαρ δεν ξέρω και μπροστά ανοιγόταν μια πόρτα χωρίς πόρτα.. ένα κατώφλι δηλαδή και μέσα ένας χώρος πάμφωτος όπου ακουγόταν μουσική. Ήταν λες και όλοι φώτιζαν, πρώτη φορά έβλεπα τέτοιο ποσοστό εδώ και πολύ καιρό. Κάνανε πάρτι, live, γιορτή δεν είχε σημασία. Είχαν στήσει εξέδρα και χόρευαν όλα, αλλά δεν χόρευαν ούτε εξτσιαστικά, ούτε υποτονικά, απλά συντονισμένα χωρίς όμως να κάνουν τις ίδιες κινήσεις. Καταλαβαίνεις τι εννοώ; Δεν έχει σημασία. Το τρομερο ήταν όμως ότι σε αυτή την αίθουσα που ήμασταν πέρναγε από δίπλα μας..κάτω μας....μάντεψε! ΕΝΑ ΠΟΤΑΜΙ! Ήμασταν σε ένα υπόγειο ποταμό που είχαν

κλείσε εδώ και χρόνια και ούτε που ήξερα ότι υπάρχει. Νόμιζα ότι είχα φάει τρυπάκι και έχει βαρέσει το σημείο με τις παιδικές μου μνήμες, αλλά όντως συνέβει. Και λέω στον εαυτό μου δεν θα την πατήσεις όπως την πάτησες τότε! Θα το καταγράψεις! Βγάλε φωτογραφίες, βίντεο δεν ξέρω. Τέλος πάντων! Ξυπνάω την επόμενη μέρα (σπίτι μου ευτυχώς γιατί είχα γίνει χάλια) και λέω στον εαυτό μου δεν γίνεται να το είδες στον ύπνο σου! Τρέχω να βρω το τηλέφωνο και όντως έχω τις φωτογραφίες τα βίντεο όλα. Αλλά! Είναι όλα καμένα. Δεν διακρίνονται πρόσωπα... χώροι... απλά κάτι κοντινά σε χέρια... σε σβέρκους...το φως έχει αποτυπωθεί όπως να' ναι...δεν φαίνεται τίποτα, αλλά φαίνεται και κάτι. Και προφανώς δεν με πιστεύει κανείς... Δηλαδή με πιστεύουν αλλά επειδή με ξέρουν και είμαι φίλος τους, όχι επειδή τους το έδειξα και το είδαν. Από τότε έχω πάθει κόλλημα. Τους ακολουθώ όπου βρώ. Πρέπει να αποδείξω ότι υπάρχουν, πασή θυσία. Εσύ με πιστεύεις, ε;



Εικόνα 2: Άποψη από εγκατάσταση κατά τη διάρκεια των open studios στο MET

Φωτογραφία, Κυανοτυπία, Ζωγραφική ως Ντοκουμέντα

Η συγκεκριμένη σειρά έργων συνιστά ουσιαστικά τα «ντοκουμέντα» ή, διαφορετικά, την προσπάθεια του πρωταγωνιστή να αποδείξει την ύπαρξη αυτής της κοινότητας. Οι άνθρωποι αυτοί έχουν ως κοινό γνώρισμα ένα φως που πηγάζει από μέσα τους. Ωστόσο, είναι δύσκολο να αποτυπωθεί η όψη τους και ιδίως τα χαρακτηριστικά των προσώπων τους. Επίσης, συχνά απαντώνται σε σκοτεινά περιβάλλοντα. Τα μέσα που χρησιμοποιούνται για τη δημιουργία των ντοκουμέντων αυτών είναι κυρίως η ζωγραφική και η κυανοτυπία· ωστόσο η αναφορά τους στη φωτογραφία είναι προφανής.

Επειδή τα έργα είναι δέσμια του μέσου με το οποίο δημιουργούνται, θα μπορούσε εύκολα να υποστηριχθεί ότι δεν μπορούν να εξυπηρετήσουν τον ρόλο του ντοκουμέντου. Η αναπαράσταση μιας εικόνας μέσω ζωγραφικής ή κυανοτυπίας δεν μπορεί να αποδείξει την ύπαρξη εκείνου που αναπαρίσταται. Στη σημερινή εποχή, λόγω της τεχνολογικής εξέλιξης, το ίδιο θα μπορούσε να ειπωθεί ακόμη και για τη φωτογραφία ή το βίντεο. Ο Roland Barthes είχε ήδη επισημάνει αυτή την προβληματική, σημειώνοντας ότι «μια φωτογραφία δεν μπορεί, ως μέσο απόδειξης, να εγγυηθεί ότι κάτι πράγματι συνέβη. Σε ποιο βαθμό ο φωτογράφος παρενέβη στη διαδικασία της εικόνας; Τι συμπεριέλαβε μέσα στο κάδρο και τι άφησε έξω; Εντέλει, σε ποιο βαθμό μια εικόνα αποτελεί αποτέλεσμα σκηνοθεσίας ή αυθορμητισμού;»²⁷. Η φωτογραφία ισχυρίζεται ότι διατηρεί μια ιδιαίτερη σχέση με το παρελθόν. Όπως αναφέρει ο Barthes, «καταλήγουμε ότι η φωτογραφία δείχνει ότι κάτι συνέβη στο παρελθόν κατά έναν συγκεκριμένο τρόπο – δηλαδή “έτσι”. Έως ότου συνειδητοποιήσεις ή υποψιαστείς ότι κάτι είναι σκηνοθετημένο· τότε η φωτογραφία αποδεικνύεται το μεγαλύτερο μέσο εξαπάτησης».

Χρησιμοποιώντας αυτήν τη ρευστότητα της έννοιας του ντοκουμέντου και χωρίς να θέλω να κυριολεκτήσω, τοποθετώ στη μυθοπλαστική μου αφήγηση τη ζωγραφική ως μέσο αναπαράστασης της μνήμης. Εάν, για παράδειγμα, κάτι δεν είναι ορατό από την κάμερα αλλά γίνεται αντιληπτό από τον άνθρωπο, τότε η ανασύσταση της εικόνας ή της αίσθησής του μπορεί να ιδωθεί ως μια προσπάθεια απόδειξης της ύπαρξής του. Έτσι, καταλήγω στην υπόθεση ότι τα έργα αυτά μπορούν να θεωρηθούν ως ντοκουμέντα, τα οποία, όλα μαζί, λειτουργούν ως μια αποσπασματική ανασύσταση ενός μη ορατού κόσμου.

Φωτογραφία

Η φωτογραφία αποτελεί τη βασικότερη πηγή αναφορών που χρησιμοποιώ για να συγκροτήσω αυτό το αρχείο εικόνων. Στη φωτογραφία εντοπίζω τόσο την αισθητική όσο και το υλικό προς αναπαράσταση. Φωτογράφοι των οποίων το έργο αποτέλεσε πηγή έμπνευσης και συνέβαλε στη διαμόρφωση της ατμόσφαιρας αυτού του μυθοπλαστικού κόσμου είναι, μεταξύ άλλων, ο Daido Moriyama με το έργο *Stray Dog* και την αποτύπωση της νυχτερινής πόλης, ο Kyungwoo Chun με την κινητικότητα των πορτρέτων του, ο Nick Waplington με το έργο *The Indecisive Memento* και την εικόνα της αποξενωμένης πόλης, ο Paul Graham με το *End of an Age* και τα πορτρέτα σε χώρους clubbing, καθώς και ο Wolfgang Tillmans με την καταγραφή του street-life και της «ξοδεμένης νιότης» (*wasted youth*).

²⁷ Barthes, R. (2002). *Rhétorique de l'image*. Στο *Oeuvres complètes* (Vol. II, σσ. 583). Paris: Seuil. (Πρωτ. δημοσίευση 1964, *Communications*), σ.583.



Εικόνα 3: Daido Moriyama, Stray Dog, from the Series Accident Cat. No72



Εικόνα 4: Daido Moriyama, Stray Dog, From the Series Tokyo, Cat No 171



Εικόνα 5: Paul Graham, End of an Age



Τα βασικά ζητήματα που κλήθηκα να αποκρυπτογραφήσω αφορούσαν, αφενός, τον τρόπο αναπαράστασης του αστικού τοπίου τη νύχτα με μια ατμόσφαιρα μυστηρίου και ερωτισμού· και αφετέρου, τον τρόπο μεταφοράς της ενέργειας της νυχτερινής ζωής, της έντασης και του δρόμου. Στην πρώτη περίπτωση, οι ασπρόμαυρες φωτογραφίες του Daido Moriyama πρόσφεραν την απάντηση για μια δραματουργική πραγματικότητα, ενώ οι Paul Graham, Nick Waplington και Wolfgang Tillmans, με την καταγραφή της νεανικής κουλτούρας της νύχτας, παρείχαν το οπτικό πλαίσιο μέσα από το οποίο απέδωσα τη δική μου κοινότητα.

Το πρωτογενές φωτογραφικό υλικό που χρησιμοποίησα προήλθε τόσο από το προσωπικό μου αρχείο όσο και από σύγχρονους φωτογράφους που εντάσσονται στην κουλτούρα του δρόμου, όπως αυτή παρουσιάστηκε στο πρώτο κεφάλαιο. Πρόκειται κυρίως για φωτογράφους κινηματικών και graffiti κοινοτήτων του εξωτερικού, όπως η Emillie Desir και ο Remi Moon, που δραστηριοποιούνται στη Γαλλία, καταγράφοντας δράσεις του αντιφασιστικού Black Bloc, κινήσεις στο υπόγειο Παρίσι (Cataphiles) και ομάδες graffiti οι οποίες δρουν τόσο στον δρόμο όσο και στο μετρό. Η καταγραφική τους δουλειά υπήρξε βασικό πεδίο έμπνευσης για το έργο μου.

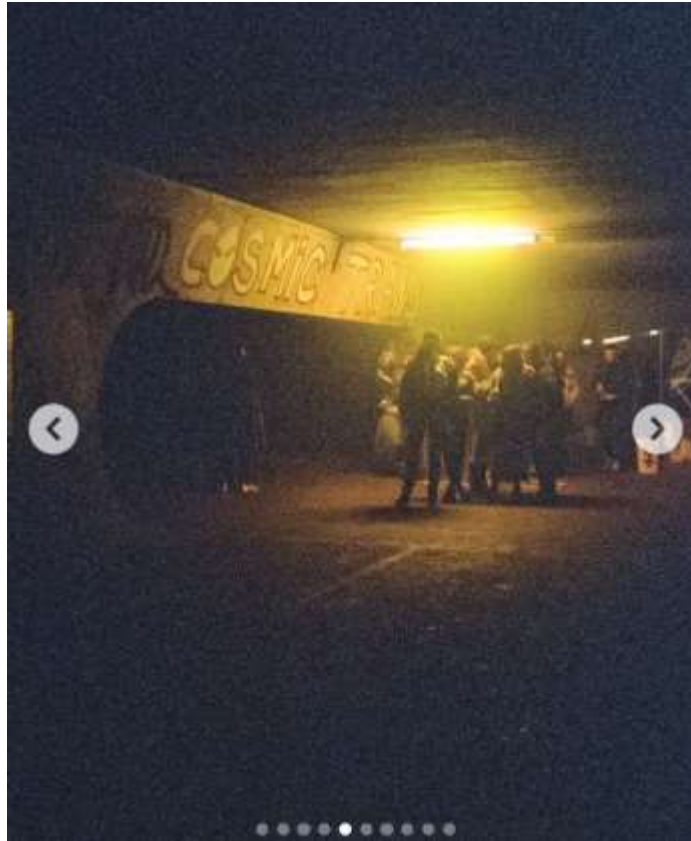
Η επιλογή του υλικού έγινε συστηματικά και σε καθημερινή βάση μέσα από τα κοινωνικά δίκτυα αυτών των κοινοτήτων. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι πολλές από αυτές τις εικόνες, αν και προέρχονταν από το εξωτερικό, θα μπορούσαν να είναι ακριβείς αναπαραστάσεις της ζωής στην Αθήνα. Αυτή η συνειδητοποίηση υπήρξε ιδιαίτερα γόνιμη, καθώς ενίσχυσε την αίσθηση σύνδεσης. Οι φωτογραφικές αναφορές λειτούργησαν περισσότερο ως οδηγοί ατμόσφαιρας παρά ως πρότυπα εικόνων, αφού συνήθως επέλεγα να απεικονίσω αποσπάσματα —ένα μακρινό πρόσωπο στο πλήθος, μια χειρονομία, ένα τμήμα του σώματος— τα οποία σε καμία περίπτωση δεν αποκάλυπταν την ταυτότητα των υποκειμένων. Μέσα από αυτή τη διαδικασία δημιουργήθηκαν ολόκληρες κατηγορίες που συγκροτούν την εσωτερική ταξινόμηση του έργου.



Εικόνα 7: Wolfgang Tillmans-TASCHEN



Εικόνα 6: Nick Waplington-The Indecisive Memento



Eικόνα 8: Emilie Desire, screenshot from her instagram profile



Eικόνα 9: Emilie Desire, screenshot from her instagram profile.



Εικόνα 10 :Emilie Desire, screenshot from her instagram profile



Εικόνα 11: Emilie Desire, screenshot from her instagram profile

Ζωγραφική

Η ζωγραφική αποτέλεσε τον δεύτερο πυλώνα του εγχειρήματος. Καλλιτέχνες όπως οι Marlene Dumas, Gerhard Richter και Luc Tuymans υπήρξαν κομβικές αναφορές, καθώς έχουν διερευνήσει εκτενώς τη ζωγραφική πρακτική που βασίζεται σε φωτογραφικές αναφορές. Στο έργο τους, η φωτογραφία του παρελθόντος χρησιμοποιείται ως μέσο επανεξέτασης ή σχολιασμού της μνήμης. Στην δική μου περίπτωση αν το δούμε από την οπτική της μυθοπλαστικής αφήγησης, η μνήμη είναι αυτή που λειτουργεί ως πηγή για τη δημιουργία ζωγραφικών έργων που θα λειτουργούν ως φωτογραφίες-ντοκουμέντα. Ενώ αν το δούμε οπτική της εικαστικής μου πρακτικής, οι σύγχρονες φωτογραφίες λειτουργούν ως αναφορές του παρόντος (ζωγραφικά έργα) ή για την απεικόνιση του μέλλοντος (η γιορτή στο ποτάμι).

Ένα βασικό ερώτημα υπήρξε η αποτύπωση του «εσωτερικού φωτός». Για την απόδοσή του επιλέχθηκε το φωσφοριζέ κίτρινο, χρώμα συνδεδεμένο με το μέλλον. Στη διαφήμιση και στην τέχνη, τα φλυο χρώματα έχουν από την εμφάνισή τους συνδεθεί με το φουτουριστικό στοιχείο, λόγω της σχέσης τους με την τεχνολογία, την καινοτομία και την αισθητική του κυβερνοπάνκ. Χρησιμοποιούνται για να προκαλούν αισθήματα ενέργειας, δυναμισμού και προοδευτικής δημιουργικότητας. Ταυτόχρονα, πρόκειται για χρώμα φωτεινότερο του λευκού, κάτι που του προσδίδει έναν εννοιολογικό χαρακτήρα στη ζωγραφική, καθώς δεν επιτρέπει την «προσθήκη φωτός». Η πρακτική μου βασίστηκε στην προετοιμασία της επιφάνειας με φωσφοριζέ χρώμα και στη συνέχεια στη ζωγραφική με ένα μόνο χρώμα (Πρωσσικό μπλε), με σχεδόν εξπρεσιονιστικές κινήσεις. Στην πρακτική αυτή δεν μπορώ να προσθέσω φως — όπως συμβαίνει συνήθως στη ζωγραφική— αλλά μόνο να αφαιρέσω σκοτάδι (μπλέ χρώμα). Έτσι, ακόμη και στην αναπαράσταση αυτών των ανθρώπων μέσω της ζωγραφικής, το φως πηγάζει πάντοτε από μέσα τους.

Κυανοτυπία

Η κυανοτυπία αποτέλεσε φυσική εξέλιξη των δύο προηγούμενων πρακτικών, καθώς συγκαταλέγεται στις πρώτες μεθόδους φωτογραφικής αποτύπωσης. Βασίζεται στο φως για τη μεταφορά της εικόνας και παράγει τον χαρακτηριστικό μπλε τόνο, ο οποίος είναι πολύ κοντινός στο Πρωσσικό Μπλε. Η διαδικασία της κυανοτυπίας μετέφερε στο στούντιο την αίσθηση επιστημονικού εργαστηρίου: σκοτεινός θάλαμος, λάμπες UV, ογκομετρικοί σωλήνες, χρόνοι έκθεσης. Τα αποτελέσματα ενίσχυσαν την αίσθηση αρχείου/ντοκουμέντου, δημιούργησαν ένα σκηνογραφικό περιβάλλον και προσέθεσαν τη διάσταση της «έρευνας». Η διάσταση αυτή αναδεικνύεται μέσα από τις σημειώσεις και τις «αποτυχημένες» εμφανίσεις/πειράματα, που έρχονται σε αντιδιαστολή με την πιο επεξεργασμένη παρουσία των ζωγραφικών έργων.

Ο συνδυασμός αυτών των τριών μέσων —φωτογραφία, ζωγραφική, κυανοτυπία— θολώνει τα όρια μεταξύ τους, αφού όλα μαζί υπηρετούν τον ίδιο σκοπό: την απόδειξη της ύπαρξης αυτών των ανθρώπων. Το έργο λειτουργεί ταυτόχρονα ως παρατηρητής του παρελθόντος και ως προάγγελος του μέλλοντος.



Εικόνα 12 Fireflies Underground, Barba Dee, λάδι σε χαρτί, 2025



Εικόνα 13 Fireflies Underground, Barba Dee, λάδι σε χαρτί, 2025



Εικόνα 14 Fireflies Underground, Barba Dee, λάδι σε χαρτί, 2025



Εικόνα 15 *Fireflies Underground*, Barba Dee, λάδι σε χαρτί, 2025

Ιλισσός

Ήταν εντελώς στα αρχίδια μου
αν αυτό το ποτάμι λεγόταν Ιλισσός
Αυτό που είχε σημασία, ήταν ότι ήταν το μοναδικό μέρος
που μπορούσα να χωθώ
για να ξεφύγω από τους μπάτσους
Μπήκα από την είσοδο στην Καλλιθέα
κι άρχισα να τρέχω μέσα στο στεγασμένο τιμεντομένο ποτάμι
ώσπου έτρεχα στο απόλυτο σκοτάδι
χωρίς να βλέπω εντελώς τίποτα πίσω μου
τίποτα εντελώς μπροστά μου
Όσπου βρέθηκα με τα μούτρα μέσα στα βρομόνερα,
τις αποχετεύσεις και τα βιομηχανικά λύματα
Και η γλώσσα μου θούπηξε στα κάτουρα των ποντικιών

Ξαφνικά, το άγχος και η αγωνία μου, έφυγαν
κι αφέθηκα να βυθίζομαι ήρεμα και παράλογα
με το χρώμα του νερού να ξανοίγει γύρω μου
σε ένα μπλε, μωβ, γαλάζιο
που εναλλάσσονταν με μια θύελλα από φως
που δημιουργούσε, όγκο, βάθος
και κουρτίνες από φως σαν τροπική καταιγίδα
Τότε κατάλαβα ότι κινούμαι με μεγάλη άνεση
κουνώντας μόνο το κουτσό μου πόδι

Παρόλα αυτά, γλιστρούσα όμορφα
Βαθιά και μακριά, έβλεπα τα πάντα
Όμως κοντά, ήταν όλα θαμπά, φλουταρισμένα
Προσπάθησα να ενώσω τα χέρια μου σαν γυαλιά
για να δω καλύτερα
Σιγά σιγά, άρχισα να ξεχωρίζω τις ραφές από την μπλούζα της
που ταξίδευαν το κορμί της σαν ξερολιθιά
Γύρισε και μου άστραψε ένα χάδι
με την ανάποδη του χεριού της
Έτσι γύρισα το βλέμμα μου και κατάλαβα ότι όλοι εκεί, ήταν
σε ένα άλλο κόσμο
από αυτόν που ξέρουμε

Εκεί δεν υπήρχε άγχος για τίποτα
Οι άνθρωποι, δεν χωρίζονταν σε φυλές, σε πλούσιους και
φτωχούς
Όλοι αισθάνονταν, χαίρονταν
Κανείς δεν κατείχε
Κανείς δεν ήθελε γιατί είχε

Είδα όλα τα σπάνια cd που έψαχνα, μπροστά μου
αλλά δεν αισθάνθηκα την ανάγκη να πάρω ούτε ένα

Ολόγυρα είχε εξαιρετικές ζωγραφίες που άλλαζαν συνέχεια
Ανάλογα με ποιον τρόπο τις έβλεπες
Όταν πείναγες, έφτανε να κοιτάξεις δεξιά, αριστερά
Είχε τραπέζια με βουνά
από κανελόνια με κιμά σαλτσαρωτά
και σουβλάκια τυλιχτά τριών λογίων
Ένα με πλημμυρισμένο, τραγανιστό, πικάντικο γύρο
το άλλο με παναέτα
και το τρίτο, δεν υπήρχε, ήταν απλώς το τρίτο
Λίγο πιο κάτω υπήρχαν ταψιά με μουσταλευριά
με μπόλικη κανέλα κι ένα δάχτυλο καρύδια από πάνω

Η ηλικία ήταν αυτή ή απλά δεν ήταν
Εκεί δεν υπήρχαν νυστέρια έτοιμα να επιτεθούν στις ρυτίδες
Εκεί δεν υπήρχε καμία απειλή
Όλα ήταν αλήθεια και όλα ήταν ψέμα

Σαν κοιτάζες μέσα στα μεγάλα κομμάτια από κεχρμπάρι
Αναγνώριζες αγαπητά πρόσωπα που ήταν έτοιμα να
συζητήσουν μαζί σου

Το άλσος

Το νερό

Το νερό

Και η μουσική
που εκεί τη μετέφερε ο ένας στον άλλον
με ένα άγγιγμα κι ένα βλέμμα
Αυτό ήταν και το μόνο που έφερα πίσω μαζί μου

Τη μουσική

Για να με πιστέψετε
Αλλά για να δείτε κι εσείς τη μαγεία
και την πληρότητα που ζούσαν εκεί
Και φυσικά για να με πιστέψετε

Lost Bodies, Θάνος Κόης

Κεφάλαιο 3: Από την μυθοπλασία στην πραγματικότητα.

Στο προηγούμενο κεφάλαιο παρουσίασα την διαδικασία μέσα από την οποία αναπαρίστησα συμβολικά τα χαρακτηριστικά της κοινότητας. Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο περιγράφω πως μέσα από μια γιορτή/συμβάν ο κόσμος, ο οποίος δημιουργήθηκε μέσω της μυθοπλαστικής αφήγησης τέμνεται με την πραγματικότητα. Μία γιορτή/ συμβάν μέσω της οποίας θα γεννηθεί και θα καταγραφεί η συγκυριακή ύπαρξη μιας νέας κοινότητας, προκειμένου να ολοκληρωθεί ο κύκλος πραγματικότητα→ αφήγηση→ πραγματικότητα. Στην συνέχεια αναλύω τους λόγους που επιλέγω την τοποθεσία του υπογειοποιημένου Ιλισσού ως χώρος τέλεσης της γιορτής, τους συλλογικούς όρους μέσω των οποίων παράγεται το γεγονός καθώς και το σχέδιο της γιορτής. Επίσης σχολιάζω την επιτελεστική διάσταση της συγκεκριμένης δράσης καθώς την συγκρίνω με παρόμοια έργα όπως το *Streamside Folies* του Pierre Huyghe. Τέλος καταλήγω σε κάποιες παρατηρήσεις σχετικά με τους προβληματισμούς που προκλήθηκαν ή επιλύθηκαν ως συνέπεια του συγκεκριμένου γεγονότος.

Η γιορτή ως επιτελεστική εγκατάσταση

Το συγκεκριμένο τμήμα του έργου αποκτά μια εξωστρεφή διάσταση. Παρόλο που το σύνολο της δουλειάς του προηγούμενου κεφαλαίου εμπνέεται από την κοινοτική ζωή ομάδων με έντονη παρουσία στον δημόσιο χώρο, παράγεται και δομείται στο κλειστό εργαστήριο ενός καλλιτέχνη. Δημιουργείται έτσι μια διαμεσολάβηση μεταξύ της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της πολιτικής διάστασης. Για να μειώσω αυτή την απόσταση, θεώρησα ότι έπρεπε να υπάρξει μεταφορά του έργου στον χώρο στον οποίο αναφέρεται, δηλαδή στον δημόσιο χώρο. Δεν πρόκειται όμως για μια σκηνογραφημένη εκτέλεση της ιστορίας που εφηύρα, αλλά για μια δραματουργική προέκταση της καθημερινότητάς μας, η οποία μετατρέπει την ίδια την πόλη σε μια «επιτελεστική εγκατάσταση». Όπως τονίζει ο Oliver Marchant:²⁸, το δημόσιο δεν είναι προϋπάρχον πεδίο, αλλά συγκροτείται εκ νέου μέσα από την ίδια την πράξη, στον βαθμό που αναδύεται ως τόπος ανταγωνισμού και πολιτικής διαπραγμάτευσης. Το «δημόσιο» δεν είναι ένας χώρος αλλά μια διαδικασία· δεν είναι ποτέ δεδομένο εκ των προτέρων, αλλά παράγεται μέσα από πράξεις που το συγκροτούν. Αντίστοιχα, η δημόσια τέχνη δεν είναι δημόσια απλώς επειδή λαμβάνει χώρα σε αστικό χώρο· είναι δημόσια όταν εισάγει ανταγωνισμό και όταν δημιουργεί ένα «κοινό» που συμμετέχει ενεργά στον μερισμό του αισθητού. Σύμφωνα με τον ορισμό του Marchant, η δημιουργία μορφών οργάνωσης για την οικιοποίηση ενός υπογειοποιημένου και κατά βάση μη προσβάσιμου ποταμού καταδεικνύει ότι το συγκεκριμένο έργο ανήκει στη δημόσια τέχνη. Η Αγγελική Πούλου στο

²⁸ Marchant O. *Πολιτική και καλλιτεχνικές πρακτικές: για την αισθητική της δημόσιας σφαίρας*, στον τόμο Γιάννης Σταυρακάκης Γιάννης-Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.) (2008): *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Εκκρεμές, Αθήνα, σ.101-113,σ.102,σ.111

άρθρο της “Πώς να κατοικήσουμε τον κόσμο: περφόρμανς-εγκαταστάσεις και οι κοινοτικές λειτουργίες της τέχνης”²⁹ γράφει:

“Ο όρος «επιτελεστική εγκατάσταση» αναφέρεται σε έργα που δεν λειτουργούν ως στατικά αντικείμενα προς απλή θέαση, αλλά ενεργοποιούνται μέσω της παρουσίας και της δράσης των θεατών. Πρόκειται για καλλιτεχνικές μορφές ταυτόχρονα time-based και site-specific, όπου ο χώρος παύει να είναι σκηνικό υπόβαθρο και μετασχηματίζεται σε σκηνή, ενώ ο χρόνος δεν εκλαμβάνεται ως γραμμική διάρκεια αλλά ως ρυθμός, ρήγμα, συμβάν.

Η «επιτελεστικότητα» της εγκατάστασης δεν περιορίζεται στη «διαδραστικότητα» ή τη «συμμετοχικότητα» του θεατή· σχετίζεται κατεξοχήν με τον τρόπο που οι καλλιτέχνες, στη διαδικασία της δημιουργίας, ενσωματώνουν τον σχεδιασμό μιας σχέσης με το κοινό, τον τρόπο που στοχάζονται τη δυνατότητα σύνδεσης. Υπό αυτήν την έννοια, η επιτελεστική διάσταση αναδεικνύει την εγκατάσταση ως χώρο όχι απλώς αισθητικής εμπλοκής αλλά και ουσιαστικής επικοινωνίας.”

Στη συγκεκριμένη γιορτή, η επιτελεστική διάσταση εκδηλώνεται με τη διάθεση να εξαλείψει την απόσταση μεταξύ καλλιτεχνικού και μη καλλιτεχνικού γεγονότος. Αυτό επιτυγχάνεται σε όλες τις φάσεις του εγχειρήματος: ξεκινά με το μοίρασμα της δημιουργικής και οργανωτικής διαδικασίας σε συμμετέχοντες· συνεχίζεται με την ειλικρινή ενημέρωση των συμμετεχόντων σχετικά με τις διαδικασίες· και επιδιώκει την εξάλειψη του ρόλου του «θεατή», προβάλλοντας αντί αυτού τον ρόλο του μέλους. Για παράδειγμα, οι συμμετέχοντες γνωρίζουν εκ των προτέρων τους λόγους της βιντεοσκόπησης της γιορτής, διασφαλίζοντας διαφάνεια. Η συνέπεια του ρόλου των συμμετεχόντων πριν, κατά τη διάρκεια και μετά τη γιορτή εμπνέει εμπιστοσύνη μεταξύ των ατόμων που συμμετείχαν στην οργάνωση και αυτών που προσκλήθηκαν να παρακολουθήσουν. Οι μουσικοί που έλαβαν μέρος ανήκουν στους προσωπικούς μου κύκλους και είχαν την ελευθερία να επιλέξουν το περιεχόμενο και τον τρόπο παρουσίασης. Με άλλα λόγια, κατά τη διάρκεια της γιορτής δεν υπάρχουν performers ή σκηνοθεσία —τουλάχιστον, όχι περισσότερο από ό,τι στην καθημερινή μας ζωή.

Υπάρχει όμως και άλλη μια επιτελεστική διάσταση στο παραπάνω γεγονός, αυτή της συμβαντικότητας. Η επιτελεστική διάσταση αναδεικνύεται κατεξοχήν στη συμβαντικότητα· στο «εδώ και τώρα» όπου το έργο παράγεται ως εμπειρία. η επιτελεστική εγκατάσταση ενοποιεί παρουσία και αναπαράσταση, εφήμερο και στατικό στοιχείο, γεγονός και διάρκειά του, αυλότητα και υλικότητα. Η ίδια η εγκατάσταση γεννά την επιτελεστικότητα, ενώ η επιτελεστικότητα επιστρέφει και μεταμορφώνει την εγκατάσταση. Στην επιτελεστική εγκατάσταση η διαλεκτική υποκειμένου και αντικειμένου αίρεται, συγκροτώντας μια νέα κοινή ταυτότητα (Performative Installation, 2003).³⁰

²⁹ Α Πούλου, Α. (2025). Πώς να κατοικήσουμε τον κόσμο: Περφόρμανς-εγκαταστάσεις και οι κοινοτικές λειτουργίες της τέχνης. Στο Γ. Πεφάνης & Μ. Κονομή (Επιμ.), *Performance και δημόσιος χώρος*. Αθήνα: Παπαζήσης.

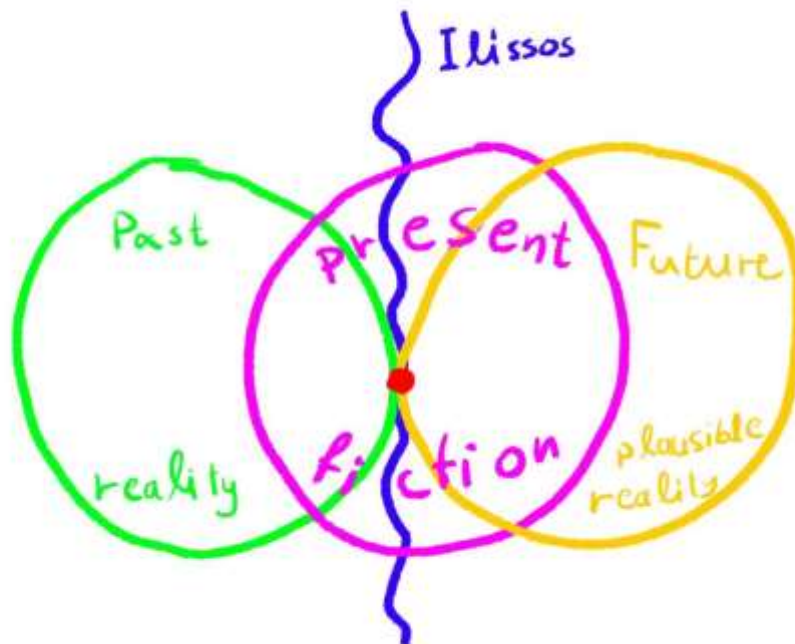
³⁰ βλ.σχετικά:

Osborne, P. (2001). Installation, performance, or what? *Oxford Art Journal*, 24(2),σ.147–154.

Reiss, J. H. (1999). *From margin to center: The spaces of installation art*. Massachusetts: MIT Press.

Bishop, C. (2005). *Installation art*. London: Tate.

Στη συγκεκριμένη γιορτή, η συμβαντικότητα δεν περιορίζεται στην αμφίδρομη σχέση μεταξύ εγκατάστασης και συμμετεχόντων. Υπάρχει και μια διάσταση του «εδώ και τώρα» που συνενώνει μυθοπλασία και πραγματικότητα. Εκεί που ουσιαστικά τέμνεται η πραγματικότητα του παρελθόντος, με την μυθοπλασία του παρόντος και την εν δυνάμει πραγματικότητα του μέλλοντος, στο πλαίσιο αυτού που αναφέρω ως «πραγματικότητα-αφήγηση-πραγματικότητα». Οι συμμετέχοντες εκείνη τη στιγμή είναι ταυτόχρονα οι καθημερινοί εαυτοί τους, οι άνθρωποι-πυγολαμπίδες της μυθοπλασίας και οι άνθρωποι-πυγολαμπίδες της πραγματικότητάς μας.



Εικόνα 16 Οπτικοποίηση του σχήματος, πραγματικότητα, αφήγηση, πραγματικότητα.

Η διάθεση να παραχθεί μια κοινότητα μέσω της γιορτής προσδίδει μια κοινοτική λειτουργία στο εγχείρημα. Η κοινοτική λειτουργία μέσω τελετουργιών και επιτέλεσης παρατηρείται σε όλες τις φάσεις της ανθρώπινης ζωής, από αρχαία μυστήρια έως πρόσφατες θρησκευτικές γιορτές. Παράλληλα, αυτή την λειτουργία την συναντάται και στην τέχνη. Στον 20ό αιώνα, το πνεύμα αυτό αναζωπυρώθηκε μέσω των πρωτοποριών: από το νταντά και το φλουξους έως τους καταστασιακούς και τις περίφημες «9 Evenings: Theatre and Engineering» (1966), όπου η σύζευξη τεχνολογίας και περφόρμανς οδήγησε σε νέες μορφές³¹. Τα Environments του Allan Kaprow, που σταδιακά μετασχηματίστηκαν σε Happenings, αποτέλεσαν ένα κρίσιμο βήμα προς τη γένεση της εγκατάστασης³². Ενώ το 1960 και 1970, οι καλλιτεχνικές πρακτικές του Fluxus και της Arte Povera προώθησαν επίσης μορφές τέχνης που τόνιζαν την προσωρινότητα, τη συλλογικότητα και τη ριζική κριτική των κατεστημένων θεσμών της

³¹ Kirby, M. (1965). *Happenings: An illustrated anthology*

³² Osborne, (2001). *Installation, Performance, or What?*, 4

τέχνης³³. Ωστόσο σταδιακά οδηγήθηκε σε μια διαδικασία θεσμοποίησης της τέχνης, όπου η πολιτική και κοινωνική δυναμική της ενσωματώθηκε σε θεσμούς και πλαίσια³⁴. Στην εποχή μας όμως, όπως ήδη έχει παρατηρήσει η Άντζελα Δημητρακάκη υπάρχει αυτή η “χαρακτηριστική τάση της τέχνης την τελευταία δεκαετία να εκφράζεται από την πρόταξη της συμμετοχής”.³⁵ Μια συμμετοχή που όμως παράγεται μέσα από την αίσθηση του επείγοντος. “Είναι ένα τέχνασμα για να ικανοποιηθεί άμεσα, πρόχειρα, μια επιθυμία που, αν την εξετάσει κανείς προσεκτικά, διακρίνει πως είναι ανάγκη”³⁶. Κόντρα στα παραπάνω η ανοιχτή ομάδα δράσης “Αστικό Κενό” μέσα από συλλογικές δράσεις που πραγματοποίησε από το 1998 έως το 2006 πραγματεύτηκε την σχέση των τόπων με τους πολίτες. Η διαδικασίες που ακολούθησε και η θέσεις της είναι πολύ κοντά στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την κοινοτική διάσταση της τέχνης. Η δράση τους στην κοίτη του Κηφισού ποταμού³⁷ αποτέλεσε άλλο ένα κομμάτι σύνδεσης με την γιορτή που οργανώθηκε. Η γιορτή η οποία σχεδιάζεται παρακάτω επιδιώκει να αποφύγει τον ενσωματωμένο χαρακτήρα μιας θεσμοποιημένης παρέμβασης για αυτό γίνεται με μη αδειοδοτημένους όρους. Ταυτόχρονα στοχεύει να υπονομεύσει το κυρίαρχο, διαμορφώνοντας κοινότητες και όχι την πρόχειρη ικανοποίηση ενός event.

Παρακάτω, καταγράφω την διαδικασία μέσα από την οποία συντάχθηκε μια γιορτή στον υπογειοποιημένο Ιλισσό. Η γιορτή στον υπογειοποιημένο Ιλισσό ενσωματώνει όλα τα στοιχεία που, όπως ισχυρίζομαι, μπορούν να χτίσουν τις κοινότητες που ερευνώ. Οι βασικοί άξονες παραμένουν οι ίδιοι: συλλογικές διαδικασίες, διαδικασίες μοιράσματος, παραχάραξη, δημιουργία ετεροτοπιών, άνοιγμα τελετουργικών κατωφλιών. Το «τέχνασμα» είναι απλό: επιτελώντας τη μυθοπλαστική κοινότητα, την φέρνουμε εν ζωή· και αντιστρόφως, η μυθοπλαστική κοινότητα γίνεται πραγματική, αποκτώντας χαρακτηριστικά της δικής μας ζωής. Η καταγραφή της γιορτής μέσω βίντεο προστίθεται ως επιπλέον ντοκουμέντο της ύπαρξης αυτών των ανθρώπων. Το πείραμα δεν καλεί τα συμμετέχοντα άτομα να υποδυθούν ρόλους, αλλά προσκαλεί σε μια συλλογική εμπειρία που λειτουργεί σε δύο άξονες: από τη μία εμπλουτίζει την καθημερινότητά μας, ενισχύοντας πρακτικές διεκδίκησης, γιορτής και μοιράσματος, ενδυναμώνοντας τις σχέσεις και τον τρόπο που θέλουμε να κατοικούμε την πόλη· από την άλλη, επειδή παράγεται κάτω από συγκεκριμένη αφήγηση, δημιουργεί αόρατες συνδέσεις μεταξύ δύο κόσμων —μυθοπλαστικού και πραγματικού, παρελθόντος και μέλλοντος. Οι βασικοί άξονες που παρουσιάζεται το εγχείρημα είναι τρεις: τόπος, τρόπος (διαδικασία) και γιορτή.

³³ Goldberg, R. (1988). *Performance art: From futurism to the present*.

³⁴ Carlson, M. (2018). *Performance: A critical introduction* (3η έκδ.). Routledge, σ.533.

³⁵ Δημητρακάκη, Α. (2013). *Τέχνη και παγκοσμιοποίηση*. Αθήνα: Εστία, σ.207

³⁶ Ο. Π., σ.217.

³⁷ Αστικό Κενό. (2007). *Δράσεις 1998–2006*. Αθήνα: Futura., σ.55

Τόπος – Κάτω από την ασφαλτο έχει παραλία



Εικόνα 17: Εξερεύνηση Ιλισσού

Η επιλογή του υπογειοποιημένου Ιλισσού γίνεται μέσα από μια οργανική σχέση με τον αστικό χώρο. Όπως αναφέρθηκε οι πρακτικές εξερεύνησης των δημόσιων χώρων είναι ένα εγγενές κομμάτι της κουλτούρας του δρόμου. Οι πρακτικές αυτές δεν απέχουν πολύ από την θεωρία της περιπλάνησης (derive)³⁸ όπως έχει παρουσιαστεί από την Καταστασιακή Διεθνή. Δηλαδή η περιπλάνηση εντός της πόλης σε μικρές ομάδες κυρίως νύχτα, χωρίς πλάνο και προκαθορισμένη διαδρομή, με σκοπό να αφεθούν οι περιπλανώμενοι σε απρόβλεπτες καταστάσεις μέσα από τις οποίες θα ανακαλύψουν εκ νέου την πόλη. Στις πρακτικές αυτές το ζητούμενο ήταν η κατάργηση των διαχωρισμών ανάμεσα στη τέχνη και τη ζωή, και το «ξεπέρασμα της τέχνης» δηλαδή η αντικατάσταση της τέχνης από το αυθόρμητο ελεύθερο δημιουργικό παιχνίδι. Με αυτή τη ματιά, η ανακάλυψη και η εξερεύνηση του υπογειοποιημένου ποταμού, που διασχίζει το κέντρο της Αθήνας, γίνεται μια φυσική συνέχεια. Η σχέση μας με την πόλη αφορά την εξερεύνηση· αργά ή γρήγορα, η ανακάλυψη αυτού του χώρου ήταν αναπόφευκτη. Οι πρακτικές του graffiti απαιτούν την ανακάλυψη νέων σημείων για δράση· η διαδικασία αυτή, σε συνδυασμό με άτομα της ίδιας κουλτούρας από την Αθήνα και το Παρίσι, με εμπειρία στις υπόγειες εξερευνήσεις, διαδραμάτισε καταλυτικό ρόλο στην εξερεύνηση του Ιλισσού.

Συστηματικά καταγράφηκαν οι διαδρομές και οι χώροι κατά μήκος του ποταμού, καθώς και οι είσοδοι και έξοδοι. Ένας ακόμη λόγος επιλογής της συγκεκριμένης τοποθεσίας είναι το εμπυθιστικό περιβάλλον που προσφέρει. Το περιβάλλον του υπογειοποιημένου ποταμού διαφέρει έντονα από αυτό της επιφάνειας· χαρακτηρίζεται από σκοτάδι, υψηλή υγρασία, συνεχή παρουσία νερού και ήχου, αλλά και έντονη οσμή υπογείου χώρου. Σχεδόν όλες οι αισθήσεις ενεργοποιούνται με διαφορετικό τρόπο, ιδιαίτερα η αίσθηση του χρόνου, που μοιάζει να επιμηκύνεται· κάτι που γίνεται έντονα αντιληπτό κυρίως κατά την επιστροφή στην

³⁸ Debord, G. (2006). *Theory of the dérive* (Κ. Knabb, Μετάφραση)

πόλη. Αυτά τα χαρακτηριστικά προσδίδουν σε κάθε κατάβαση στον ποταμό μια τελετουργική διάσταση.

Στην πραγματικότητα το εγχείρημα αυτό απέχει από το να είναι πρωτοπόρο και ως προς την «εξερεύνησή του και ως προς την «οικειοποίησή» του. Στον υπογειοποιημένο Ιλισσό γίνονται συστηματικά οργανωμένες εξερευνήσεις από ομάδες σπηλαιολόγων, αλλά και μουσικά events όπως αυτό που συνέβει τον Οκτώβρη του 2024 “Black Water”, μέλη του οποίου συμμετέχουν και στην οργάνωση της γιορτής. Επίσης υπάρχουν ομάδες που κανουν συστηματικά μουσικά δρώμενα σε υπογειοποιημένα ρέματα όπως αυτά των ATD (Athens Tunnel Dwellers). Η δομή της οργάνωσης και της επικοινωνίας του εγχειρήματος (προσκλήσεις, εχεμύθεια, πρόσβαση) βασίστηκε σε αυτές τις διαδικασίες και εμπλουτίστηκε ανάλογα με τις εκάστοτε συνθήκες. Επιπλέον, για τον Ιλισσό έχει γραφτεί το ομώνυμο τραγούδι των *Lost Bodies*, το οποίο παρατίθεται στην εισαγωγή του συγκεκριμένου κεφαλαίου. Το τραγούδι προσέδωσε μια επιπλέον διάσταση στο εγχείρημα, αφού οι ομοιότητες μεταξύ των στίχων και της γιορτής είναι πολλές: η γιορτή φαίνεται να αποτελεί υλοποίηση της ουτοπίας του τραγουδιού, χωρίς ωστόσο να είχε ληφθεί ως άμεση αναφορά κατά τον σχεδιασμό.

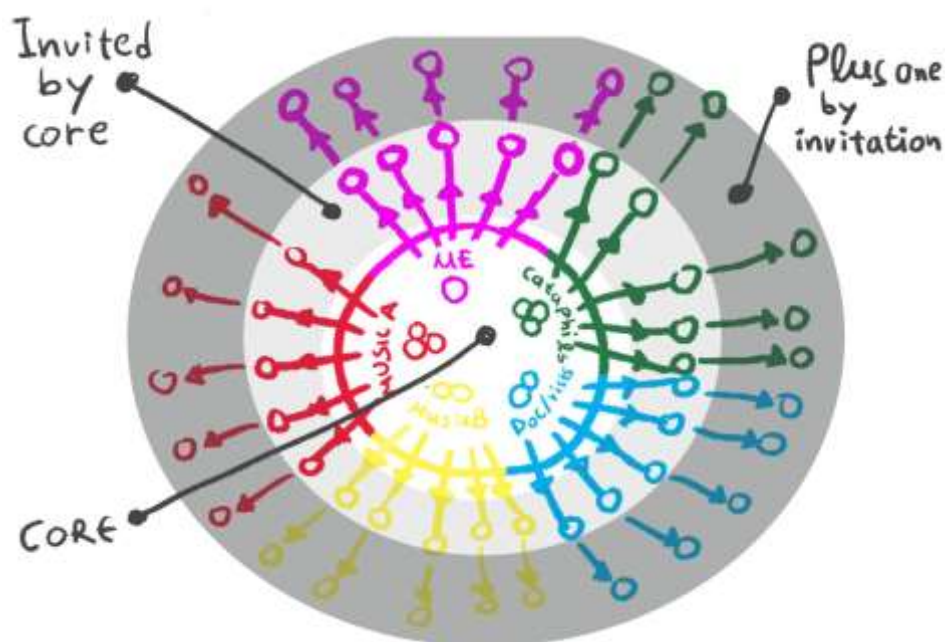


Εικόνα 18: Εξερεύνηση Ιλισσού 2

Τρόπος- Make it till you fake it

Για να υλοποιηθεί αυτή η γιορτή, ήταν απαραίτητη η δημιουργία μιας ομάδας, τόσο για πρακτικούς όσο και για εννοιολογικούς λόγους. Η ομάδα απαρτίζεται από άτομα που δεν είναι απαραίτητα φίλοι ή γνωστοί μεταξύ τους, αλλά ανήκουν στον κύκλο εμπιστοσύνης μου και διαθέτουν σχετική εμπειρία σε παρόμοιες διαδικασίες. Τα άτομα που καλέστηκαν προέρχονται κατά βάση από τον χώρο του graffiti και από τις κινηματικές οργανώσεις. Τα ηχοσυστήματα που χρησιμοποιήθηκαν μας παραχωρήθηκαν από μια πολιτική κατάληψη. Αυτές οι επιλογές δεν έγιναν για συμβολικό χαρακτήρα αλλά μέσω της οργανικής προέκτασης των σχέσεων μου με αυτούς τους χώρους. Κάθε άτομο που προσκαλείται να συμμετάσχει στην οργανωτική διαδικασία αναλαμβάνει ένα τμήμα της εκτέλεσης και έχει την ελευθερία να προτείνει άλλα άτομα για να υποστηρίξουν το έργο του. Η ομάδα συγκροτείται μέσω μιας συνάντησης, όπου παρουσιάζεται η πρόταση της γιορτής και συνδιαμορφώνεται μέσα από συζητήσεις και επιτόπιες αυτοψίες. Στη συνέχεια, οι συμμετέχοντες χωρίζονται σε επιμέρους υποομάδες με βάση τα πεδία δράσης τους: ομάδα μουσικής Α, μουσικής Β, βιντεοσκόπησης, υλικής υποστήριξης και οργάνωσης. Έτσι διαμορφώνεται ένας πρώτος πυρήνας ατόμων που αρχίζει να δρα συλλογικά.

Η κοινοποίηση της γιορτής γίνεται μέσω προσκλήσεων, ως διαδικασία διεύρυνσης των κύκλων του μοιράσματος. Δημιουργούνται 25 προσκλήσεις, οι οποίες διανέμονται στα μέλη του πυρήνα, τα οποία μπορούν να τις προωθήσουν σε έναν ευρύτερο κύκλο. Κάθε πρόσκληση είναι διπλή, επιτρέποντας σε κάθε παραλήπτη να φέρει ακόμη ένα άτομο. Με αυτόν τον τρόπο επιδιώκεται η διεύρυνση του κύκλου των συμμετεχόντων μέσα από ένα δίκτυο εμπιστοσύνης. Κάθε νέα διεύρυνση της ακτίνας του κύκλου έχει έναν υπεύθυνο σύνδεσμο που τη συντονίζει, δημιουργώντας ένα συμμετοχικό δίκτυο το οποίο ξεφεύγει από τη δικαιοδοσία μου ως δημιουργός.



Εικόνα 19: Οπτικοποίηση της διαδικασίας μοιράσματος των προσκλήσεων.

Πρώτη Πρόσκληση- 15 Σεπτεμβρίου

Fireflies Underground- Πρόσκληση

Στις 21 Σεπτεμβρίου, το βράδυ, σας προσκαλούμε σε μια ξεχωριστή συνάντηση, κρυμμένη σε ένα ιδιαίτερο σημείο της πόλης. Ο χώρος στον οποίο θα πραγματοποιηθεί η εκδήλωση μπορεί να φιλοξενήσει έως και 50 άτομα· το όριο αυτό δεν μπορεί να ξεπεραστεί. Για τον λόγο αυτόν, παρακαλούμε να επιβεβαιώσετε την παρουσία σας και να τηρήσετε τη δέσμευσή σας, ώστε να μην στερηθεί κάποιος άλλος τη δυνατότητα συμμετοχής.

Η συνάντησή μας θα πραγματοποιηθεί σε χώρο που δεν είναι κατάλληλος για άτομα με κλειστοφοβία ή έντονο φόβο για κατσαρίδες. Ζητούμε εκ των προτέρων συγγνώμη από άτομα με περιορισμένη κινητικότητα, καθώς ο χώρος βρίσκεται πέντε μέτρα κάτω από τη γη και σε ημίφως. Επίσης όλη η διαδικασία θα καταγραφεί με κάμερα για καλλιτεχνικούς σκοπούς και για λόγους αρχείου. Θα δοθεί σημασία στην μη έκθεση των χαρακτηριστικών των προσώπων των συμμετεχόντων.


Κάθε προσκεκλημένος έχει τη δυνατότητα να φέρει μαζί του ένα ακόμη άτομο, για το οποίο φέρει πλήρη ευθύνη. Η αλυσίδα εμπιστοσύνης που δημιουργείται με αυτόν τον τρόπο είναι καθοριστικής σημασίας για την ομαλή διεξαγωγή, την ασφάλεια και την ευχαρίστηση όλων μας.

Λεπτομέρειες σχετικά με την ώρα και το ακριβές σημείο συνάντησης θα σας κοινοποιηθούν εγκαίρως. Παρακαλούμε να μας ενημερώσετε για τη συμμετοχή σας.

Fireflies Underground

Δεύτερη Πρόσκληση- 21 Σεπτεμβρίου

21 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ

Σημείο συνάντησης _ 9:00 μ.μ. στο 
Κάποιος από εμάς θα σας υποδεχθεί εκεί....

Σας ευχαριστούμε εκ των προτέρων για την έγκαιρη προσέλευσή σας , δεν θα υπάρξει δυνατότητα αργοπορίας! Θα ανοίξουμε την πόρτα και θα κατέβουμε όλοι μαζί στον υπόγειο χώρο, επομένως δεν μπορούμε να περιμένουμε αργοπορημένους. Σας προτείνουμε να έρθετε με αθλητικά ή αδιάβροχα παπούτσια (μπότες). Ο αδιάβροχος ρουχισμός δεν είναι απαραίτητος. Παρακαλούμε να φέρετε μαζί σας φακούς ή φακούς κεφαλής. Μπορείτε να έρθετε με τα δικά σας ποτά, καθώς δεν θα υπάρχει μπαρ στον χώρο. Η παραμονή μας κάτω από τη γη θα διαρκέσει για πρακτικούς λόγους περίπου 40 με 60 λεπτά. Η διακριτικότητα είναι απαραίτητη, συνεπώς – εκτός από επείγουσα ανάγκη, η έξοδος θα γίνει μόνο μετά το τέλος της γιορτής.

Υπενθύμιση: Ζητούμε εκ των προτέρων συγγνώμη, αλλά η συνάντηση θα πραγματοποιηθεί σε χώρο που δεν ενδείκνυται για άτομα με κλειστοφοβία, έντονο φόβο για κατσαρίδες, καθώς και για άτομα με μειωμένη κινητικότητα.

Και με αυτά τα λόγια, είμαστε έτοιμοι να σας υποδεχτούμε στα σπλάχνα του Ιλισσού, ενός από τους σημαντικότερους ποταμούς της Αθήνας, που εξακολουθεί να ρέει κρυμμένος κάτω από τα πόδια μας από το 1936. Ετοιμαστείτε, ελάτε στην ώρα σας και εφοδιασμένοι! Ανυπομονούμε να σας δούμε στην άλλη πλευρά.

Η διαδικασία οργάνωσης της γιορτής αποτελεί κομβικό κομμάτι για την εν δυνάμει δημιουργία μιας κοινότητας. Η ιδέα της γιορτής στον ποταμό μπορεί να αντλεί έμπνευση από τη διπλωματική μου εργασία, αλλά παράγεται με όρους που αφαιρούν την πρωτοκαθεδρία του καλλιτέχνη. Δηλαδή, από τη μία δημιουργείται μια ομάδα που λειτουργεί ως σύνολο κάτω από έναν γενικό σκοπό, ενώ από την άλλη κάθε μέλος αναλαμβάνει την εκπόνηση του δικού του δημιουργικού καθήκοντος. Με αυτόν τον τρόπο αναπτύσσονται σχέσεις ευθύνης και εμπιστοσύνης, κρίσιμες σε ένα μη αδειοδοτημένο εγχείρημα όπου απαιτούνται συντονισμός και ασφάλεια. Όλα τα μέλη (όσα συμμετέχουν οργανωτικά αλλά και τα προσκεκλημένα άτομα) αναλαμβάνουν την ευθύνη της παρουσίας τους, διασφαλίζοντας τόσο τη δική τους ασφάλεια όσο και εκείνη του συνόλου. Ταυτόχρονα, μέσα από αυτές τις πρακτικές οργάνωσης γίνεται διαμοιρασμός γνώσεων μεταξύ των συμμετεχόντων. Για παράδειγμα, οι προσκεκλημένοι ενημερώνονται εκ των προτέρων για την ασφάλεια στον χώρο του Ιλισσού και καθοδηγούνται σε τρία διαφορετικά σημεία συνάντησης για να αποφευχθεί συνωστισμός και τα αδιάκριτα βλέμματα. Κάθε ομάδα εισέρχεται συντονισμένα στον χώρο, εφαρμόζοντας βελτιωμένες πρακτικές από το αντίστοιχο event του 2024 (Black Waters), τα πρακτικά του οποίου μοιράστηκαν οι διοργανωτές.

Η επιλογή να μοιραστεί η δημιουργική και οργανωτική διαδικασία, καθώς και ο έλεγχος όσον αφορά τους προσκεκλημένους, ήταν πλήρως συνειδητή. Θεωρώ ότι μέσα από αυτή την πρακτική δημιουργείται η βάση μιας ομάδας/κοινότητας, η οποία προσδίδει μια εντελώς διαφορετική αίσθηση στον τρόπο που παράγεται και βιώνεται το έργο. Δημιουργείται, δηλαδή, το «αόρατο νήμα» σύνδεσης των υποκειμένων, εκείνων που μπορούν να μετασηματιστούν μέσω του μοίρασματος. Ταυτόχρονα, η διαδικασία εισόδου στον Ιλισσό μέσω ενός συνήθους φρεατίου, που αποκαλύπτει μια σκάλα σε κοινό χώρο, ενισχύει τις πρακτικές παραχάραξης, μετατρέποντας προσωρινά τον δημόσιο χώρο σε κοινό χώρο.



Εικόνα 20: Φωτογραφία από συμμετέχοντα, την ημέρα της γιορτής.Είσοδος

Η γιορτή

Η γιορτή αυτή είναι ένα αυθόρμητο γλέντι σε μία πλατεία, ένα punk live σε μια κατειλημμένη βίλα, το αποπλανητικό κάλεσμα της μουσικής από το βάθος του δάσους, είναι τα παιδιά από το *The zero years* του Νικολαΐδη που έχουν πια μεγαλώσει, είναι η ουτοπία του Θάνου Κόη.

Η γιορτή ξεκινάει με την συνάντηση των συμμετεχόντων στα σημεία εκκίνησης και ακολουθεί τέσσερα στάδια.

Πρώτο στάδιο: η είσοδος/πομπή/μύηση. Οι συμμετέχοντες συγκεντρώνονται σε ένα από τα τρία σημεία που τους έχει υποδείξει η πρόσκληση. Εκεί ένα από τα άτομα της διοργάνωσης τους συγκεντρώνει και τους οδηγεί την κατάλληλη στιγμή στον υπογειοποιημένο Ιλισσό. Και οι τρεις ομάδες συγκεντρώνονται σε μια «αίθουσα», στην συμβολή δηλαδή της καινούριας κοίτης του ποταμού (κυκλική διατομή) με την παλιά κοίτη του ποταμού (ορθογωνική διατομή). Εκεί τους περιμένουν δύο μουσικοί που παίζουν έναν επαναλαμβανόμενο μυστηριακό σκοπό (μπάσο κλαρίνο και γκονγκ). Με την συγκέντρωση όλων των συμμετεχόντων, όλοι μαζί ξεκινάνε μια πορεία δέκα λεπτών ακολουθώντας την μουσική που τους καλεί να την ακολουθήσουν. Στην κεφαλή της πορείας προπορεύονται οι δύο μουσικοί οι οποίοι ορίζουν το αργό τέμπο της πορείας.

Δεύτερο στάδιο: άφιξη/ στάση. Μετά από δέκα λεπτά η πορεία η οποία κινείται κατά μήκος του ποταμού μέσα από το τούνελ συναντάει μια κατηφόρα. Πλησιάζοντας την κατηφόρα ξεκινάει να ακούγεται μια δεύτερη μουσική από το βάθος. Οι δύο μουσικές συναντιούνται αποκαλύπτοντας στο σώμα της πορείας ότι υπάρχει μια μπάντα στημένη με όλες τις προδιαγραφές ενός live (ηχοσυστήματα, ενισχυτές, μικρόφωνα, φωτισμός) . Ο χώρος φέρει έντονα στοιχεία κατοίκησης. Οι μουσικοί που έφεραν το πλήθος προσπερνάνε την μπάντα που παίζει κάποιους αργούς ρυθμούς κυρίως μπάσο, μέχρι να χαθούν από τα βλέμματα. Ακούγεται ένας ήχος λήξης της πορείας (χτύπημα gong)

Τρίτο στάδιο: η γιορτή. Με το άκουσμα του ήχου του gong, η μπάντα ξεκινάει το punk live. Με την ολοκλήρωση του live, ανακοινώνεται η λήξη της γιορτής. Όλοι μαζί βγαίνουν με τον ρυθμό τους ενώ ταυτόχρονα μαζεύουν και μεταφέρουν όλα τα αντικείμενα της γιορτής (λαμπάκια, φώτα, μουσικά όργανα μπαταρίες κλπ.) Αφήνοντας τον χώρο άδειο. Επιστρέφουν στην σμίξη της παλιάς με την νέα κοίτη και ανεβαίνουν στην επιφάνεια.

Τέταρτο στάδιο: μετά το τέλος της γιορτής, στην επιφάνεια πλέον οι συμμετέχοντες μαζεύονται γύρω από μια δημόσια κρήνη όπου τους περιμένει σαπούνη για να πλυθούν και τρία ταψιά μουσταλευριά για να φάνε. Οι συμμετέχοντες παρέμειναν αυθόρμητα για αρκετές ώρες μετά την γιορτή, μοιράστηκαν φαγητό και ποτό και συζήτησαν με αφορμή την κοινή εμπειρία τους.

Η γιορτή μέσω της αφήγησης της (έχει αρχή, μέση και τέλος) δημιουργεί μία μορφή περάτωσης. Αυτή η μορφή περάτωσης μπορεί να αποκτήσει τελετουργικές διαστάσεις. Στο βιβλίο του Byung Chul Han “Για την εξαφάνιση των τελετουργιών διαβάζουμε”:

«Οι τελετουργίες οργανώνουν τις ουσιώδεις μεταβάσεις της ζωής. Είναι μορφές περάτωσης. Δίχως αυτές ολισθαίνουμε. Γερνάμε δίχως να γινόμαστε γέροι, ή παραμένουμε νηπιώδεις καταναλωτές που δεν ενηλικιώνονται ποτέ. Οι τελετουργίες διάβασης δομούν τη ζωή όπως οι εποχές του χρόνου. Όποιος διαβαίνει ένα κατώφλι, έχει ολοκληρώσει μια φάση της ζωής του και εισέρχεται σε μια νέα. Τα κατώφλια ως διαβάσεις ρυθμίζουν αρθρώνουν αλλά και αφηγούνται χώρο και χρόνο... Πέρα από το κατώφλι βρίσκεται το άλλο, το ανοίκειο.»³⁹

Η διαδικασία της γιορτής δεν λειτουργεί μόνο ως ένα προσωπικό τελετουργικό πέρασμα λόγω των συμβολικών προεκτάσεων που της δίνω, αλλά ταυτόχρονα μια συλλογική εμπειρία που μπορεί ενδεχομένως να συγκροτήσει νέες κοινότητες. Στην συγκεκριμένη γιορτή τα υποκείμενα τα οποία συμμετέχουν μέσα από διαδικασίες προσωποποίησης και σκηνοθεσίας σώματος, εισέρχονται ως μονάδες και αποκτούν ενσώματη γνώση και μνήμη, μια ενσώματη ταυτότητα, έναν ενσώματο δεσμό, οδηγώντας σε μια ένωση. Η κοινή εμπειρία και ο σχηματισμός συλλογικών συναισθημάτων μπορεί να οδηγήσουν τα υποκείμενα να εξέλθουν από τη διαδικασία με την αίσθηση του ανήκειν. Η ύπαρξη κοινού χώρου ή κοινής συνθήκης δεν δημιουργεί αυτόματα μια κοινότητα, αλλά η εμπειρία αυτή μπορεί να ενεργοποιήσει ξανά τα αντανεκλαστικά σχετικά με τους τρόπους κατοίκησης του κόσμου. Η επίγνωση ότι η αίσθηση αυτή ενεργοποιείται, ενδυναμώνεται και αποκτά συλλογικά χαρακτηριστικά λειτουργεί με όρους συνένωσης. Με αυτόν τον τρόπο επιχειρώ να επαναφέρω την κοινή αίσθηση του ανήκειν, όπως αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο. Το σχήμα αυτό πραγματοποιείται όταν οι συμμετέχοντες έχουν μοιραστεί μια κοινή εμπειρία, χωρίς όμως να γνωρίζουν το σύνολο των ατόμων. Στο τέλος της διαδικασίας, μπορεί είτε να αναγνωρίζουν τον εαυτό τους ως μέρος της εν τη γενέσει κοινότητας είτε όχι. Ταυτόχρονα, για ένα εξωτερικό σύνολο (π.χ. την αστυνομία), όλοι οι συμμετέχοντες εμφανίζονται ως ένα σύνολο στα όρια της παράβασης, συμμετέχοντας σε μια γιορτή πέρα από το καθημερινό και αναμενόμενο. Έτσι ολοκληρώνεται το σχήμα, συνδυάζοντας τον αυτοπροσδιορισμό του υποκειμένου εντός του συνόλου (we) και τον ετεροπροσδιορισμό του συνόλου από το έτερο (you) (βλ. κεφάλαιο 1, σ.23). Σύμφωνα με τον Σταυρίδη «στην παραγωγή και την χρήση κατωφλιακών χώρων ανθεί η συλλογική εφευρετικότητα. Οι συγκρίσεις μεταξύ αναδυόμενων

³⁹ Han, B. C. (2024). Για την εξαφάνιση των τελετουργιών. *Opera*, σ.18, σ.59.

ταυτοτήτων γίνονται διαρκών διαπραγματεύσεων. Έτσι οι κοινότητες που ενοικούν τους χώρους αυτούς είναι πάντα κοινότητες εν τω γίνεσθαι». ⁴⁰

Η γιορτή στον υπογειοποιημένο Ιλισσό λειτουργεί επίσης ως ετεροτοπία. Ο Μισέλ Φουκώ περιέγραψε ως ετεροτοπίες αυτές τις «αντι- διατάξεις», αυτούς τους χώρους που είναι απολύτως άλλοι, σε σύγκριση με τους κανονικούς χώρους τους οποίους «αντανακλούν» αναπαριστώντας τους, προκαλώντας και αποτρέποντας τους. ⁴¹ Οι ετεροτοπίες είναι πραγματικοί χώροι, που υπάρχουν σε πραγματικές κοινωνίες και κατοικούνται με τρόπους που παρεκκλίνουν απ'ότι οι κοινωνίες θεωρούν και επιβάλλουν ως κανονικό. Η γιορτή στο υπογειοποιημένο ποτάμι αποτελεί προσπάθεια δημιουργίας νέων κοινών χώρων, μιας μορφής κατοίκησης και ενός αντιπαραδείγματος απέναντι στην αστική κανονικοποίηση.



Εικόνα 21: Φωτογραφία από συμμετέχοντα, την ημέρα της γιορτής.

⁴⁰ Σταυρίδης, Σ. (2018). *Κοινός χώρος: Η πόλη ως τόπος κοινών*. Αθήνα: Angelus Novus, σ. 22

⁴¹ Foucault, M. (2012). *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα* (Τ. Μπετζέλος, Μετάφραση). Αθήνα: Πλέθρον.

Stream side Folies vs Fireflies Underground

Η γιορτή που οργανώθηκε στον υπογειοποιημένο Ιλισσό παρουσιάζει πολλά κοινά με το έργο του Pierre Huyghe, *Streamside Follies*. Και στα δύο έργα υπάρχει η λογική ενός σεναρίου ή μιας παρτιτούρας μέσα από την οποία εξελίσσεται η γιορτή, η καταγραφή των συμμετεχόντων και η διάθεση για τη δημιουργία ενός τελετουργικού για μια εν τη γενέσει κοινότητα. Ωστόσο, υπάρχει μια κρίσιμη διαφορά που διαφοροποιεί ουσιαστικά τα δύο έργα, και αυτή αφορά τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνεται η συμμετοχικότητα και οι κοινοτικές σχέσεις. Το έργο του Huyghe, όπως περιγράφεται από την Naomi Vogt⁴², αναπτύσσεται ως εξής:

“Αφού επισκέφθηκε το νεόκτιστο συγκρότημα Streamside Knolls στο Fishkill, στην κοιλάδα Hudson της Νέας Υόρκης, το οποίο θυμίζει προάστιο, ο καλλιτέχνης επινόησε μία εορταστική τελετουργική επέτειο για να σηματοδοτήσει την ίδρυσή του και τη μελλοντική κοινοτική ζωή. Η ουσιαστική παρέμβαση του Huyghe, μέσα στην κατά τα άλλα μεγαλειώδη πράξη παραγωγής ενός τελετουργικού για μια κοινωνία που βρίσκεται σαφώς έξω από οποιαδήποτε καλλιτεχνική σκηνή, φέρεται να περιορίστηκε στη σύνταξη φυλλαδίων-προγραμμάτων που περιέγραφαν την ημέρα, πριν κάνει μερικά βήματα πίσω καταγράφοντας απλώς το γεγονός με τη βοήθεια συνεργείου ντοκιμαντέρ. Με άλλα λόγια, ένας καλλιτέχνης έγραψε ένα σενάριο για ένα τμήμα της κοινωνικής ζωής· έπειτα το κινηματογράφησε. ...Ο Huyghe συναντήθηκε με κατοίκους, το δημοτικό συμβούλιο και τους κατασκευαστές ακινήτων, οι οποίοι αποδέχτηκαν την πρότασή του να γιορτάσουν τη γέννηση του Streamside Knolls (βλ. Barikin 2012:148). Στη συνέχεια έγραψε το σενάριο του εορτασμού, σχεδιάζοντας να τον κινηματογραφήσει καθώς εκτυλισσόταν. Ο σχεδιασμός του φέρεται να περιορίστηκε στη σύνθεση ενός ύμνου για την ημέρα και στον προγραμματισμό μερικών δραστηριοτήτων που ανακοινώθηκαν σε φυλλάδια (Honore 2011:123). Ένα από αυτά έλεγε: «Γιορτάστε τα πρώτα γενέθλια μιας νέας κοινότητας!» και πρότεινε τη δυνατότητα, «Φτιάξτε ένα σπίτι από χάρτινο κουτί!». Ένα άλλο παρείχε τον τόπο και την ώρα για ομιλίες, παρελάσεις, τραγούδι, φάγωμα τούρτας και πυροτεχνήματα. Αυτό που συγκρατούσε το γεγονός ήταν η αισθητική του ενότητα. Καθ’ όλη τη διάρκεια της ημέρας, ξεχώριζαν ιδιαίτερα χρώματα: υπερβολικά έντονα φαγητά ανάμεσα σε εκλεπτυσμένα σκούρα πράσινα και ασημένια μπαλόνια· οι παράδοξα ενοποιημένες αποχρώσεις του λευκού και των μουντών μπεζ στις γούνινες στολές ζώων των παιδιών. Αντίστοιχα σκηνοθετημένη, η σειρά παρέλασης των οχημάτων κοινής ωφέλειας έμοιαζε να ξεπηδά από παιδικό βιβλίο, με ένα σχολικό λεωφορείο, ένα πυροσβεστικό όχημα και ένα παγωτατζίδικο φορτηγάκι Mister Softee, του οποίου το χαρακτηριστικό τζινγκλ είχε διακριτικά ανασυντεθεί ώστε να ακούγεται μελαγχολικό.”

Και στα δύο έργα υπάρχουν έντονα κοινά, όπως η έννοια της γιορτής, οι προσκλήσεις, μια παρτιτούρα γεγονότων και η καταγραφή των συμμετεχόντων. Ο ίδιος λέει για το Streamside Follies σε συνέντευξή του ότι δεν “τον ενδιέφερε να δημιουργήσει μια μυθοπλασία” αλλά τον ενδιέφερε να “στήσει μια πραγματικότητα, χτίζοντας μια κατάσταση, κατασκευάζοντας έναν

⁴² Vogt, N. (2021). *The invention of (YouTube) ritual and Pierre Huyghe’s Holiday*. Cambridge University Press, σ. 149.

κόσμο και καταγράφοντας τον”⁴³. Ομοίως στις δηλώσεις του Huyghe αναγνωρίζω και τις δικές μου προθέσεις. Η προσδοκία του καλλιτέχνη για μία γιορτή η οποία θα επαναλαμβάνεται κάθε χρόνο δεν ολοκληρώθηκε, πιο συγκεκριμένα δεν επαναλήφθηκε ποτέ.

Ο λόγος που θεωρώ ότι η γιορτή δεν συνεχίστηκε πηγάζει από την διαφορά των δύο έργων και αφορά την συμμετοχικότητα. Όπως αναφέρει στο άρθρο της η Naomi Vogt “... ο Huyghe είχε υπάρξει ενορχηστρωτής (εάν όχι παθητικά) σε ένα κλάδο συμμετοχικής τέχνης, επονομαζόμενο ως Σχισιακή Αισθητική, με την οποία ασχολήθηκε ο Nicolas Bourriaud το 1998”⁴⁴. Επιστρέφοντας στο έργο της Αντζελα Δημητρακάκη διαβάζουμε “ την σχεσιακή αισθητική διατρέχει λοιπόν μια αίσθηση του επείγοντος. Είναι ένα τέχνασμα για να ικανοποιηθεί άμεσα, πρόχειρα, μια επιθυμία που, αν την εξετάσει κανείς προσεκτικά, διακρίνει πως είναι ανάγκη.”⁴⁵ Αυτό που παρατηρώ στο έργο του Huyghe είναι αυτή η τάση να δημιουργήσει μία τελετουργία σε μια κοινότητα, με έναν τρόπο άμεσο και γρήγορο όπου στο τέλος δεν αποκτά βαθύτερες συνδέσεις με το κοινό παρά μόνο δημιουργεί ένα “εφέ ζωολογικού κήπου” (όπως αναφέρει και η Bishop για το έργο του Hirschhorn, στην Documenta 11)⁴⁶. Εάν ο Huyghe δημιουργεί ένα κόσμο (worldbuilding) τότε τον δημιουργεί μόνος του, ο ίδιος ο καλλιτέχνης αποκτά θεϊκές προεκτάσεις. “Η Γιορτή Streamside Day συνοψίζει τους πειραματισμούς του Huyghe με το σενάριο, το φιλμ, και την κοινωνική συμπεριφορά, σχεδόν λες και είναι σε ένα εργαστήριο, όπου θα μπορούσε να ενορχιστρώσει όλα αυτά τα στοιχεία σαν συστατικά”. Ο ίδιος λέει “ έφτιαξα ένα σενάριο, το έθεσα σε κίνηση. Μετά το άφησα να συνεχίσει, μπορούσα να το προσεγγίσω από την άλλη μεριά με την κάμερα μου”⁴⁷. Οπότε γίνεται αντιληπτό ότι οι συμμετέχοντες είναι απλά συστατικά ενός πειράματος, το οποίο φαίνεται να μην γνωρίζουν τις προεκτάσεις του. Ταυτόχρονα ο ίδιος ο δημιουργός φαίνεται να μην είναι μέρος του πειράματος αφού μπορεί ανα πάσα στιγμή να βγει εκτός και να το καταγράψει μέσα από την κάμερα του, καταλήγοντας να δημιουργήσει μια ηδονοβλεπτική κλειδαρότρυπα για ένα καλλιτεχνικού κοινό, ένα είδος “Truman show”. Το παραπάνω έργο λειτούργησε ως παράδειγμα προς αποφυγή. Επικεντρώθηκα στις διαδικασίες που παράγουν ισότιμες σχέσεις και κυρίως δεν με τοποθετούν σε μια θέση παντοκράτορα καλλιτέχνη. Για να συμβεί αυτό επένδυνα στο μίρασμα της δημιουργικής και οργανωτικής διαδικασίας αλλά ταυτόχρονα και στην δημιουργία ενός κλίματος ισότιμης συμμετοχής. Κάθε άτομο που συνέβαλε στην δημιουργία της ομάδας ήταν ίδιο εμπλεκόμενο με εμένα.

Δεν εντάσσω την βιωμένη εμπειρία των συμμετεχόντων ως συστατικό του καλλιτεχνικού έργου· γι’ αυτό και επιλέγω να την ονομάσω «γιορτή» και όχι «event» ή «happening». Οι συμμετέχοντες γνωρίζουν εκ των προτέρων ότι η διαδικασία θα καταγραφεί μέσω βιντεοσκόπησης, με διασφαλισμένη ανωνυμία και χωρίς την αποκάλυψη των

⁴³ Huyghe P. (2007). “Interview: ‘Streamside Day’.” Art21. Accessed March 2019. art21.org/read/pierre-huyghe-streamside-day/.

μτφρ. από του συγγραφέα, “not interested in building fiction.” Rather, he was concerned with “setting up a reality, building a situation, constructing a world, and documenting it”

⁴⁴ Vogt, N. (2021). *The invention of (YouTube) ritual and Pierre Huyghe’s Holiday*. Cambridge University Press, σ. 160.

μτφρ. από τον γράφον “Huyghe had also been instrumental (if passively) to a branch of participatory art, namely Relational Aesthetics, examined by Nicolas Bourriaud in 1998”

⁴⁵ Δημητρακάκη, Α. (2013). *Τέχνη και παγκοσμιοποίηση*. Αθήνα: Εστία, σ.218.

⁴⁶ Bishop, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *October*, 110, σ.66

⁴⁷ Baker, G. (2004). An interview with Pierre Huyghe. *October*, 110, 106, σ.106.

χαρακτηριστικών τους, αλλά δεν λαμβάνουν μέρος σε μια καθαρά καλλιτεχνική εκδήλωση. Η γιορτή πραγματοποιείται γιατί αποτελεί μέρος της καθημερινότητάς μας και αποτέλεσμα της επιλογής μας να κατοικούμε την πόλη. Η καταγραφή της γιορτής συνιστά μια σκηνοθετημένη ανάγνωση ενός συλλογικού βιώματος, το οποίο επανανοηματοδοτείται μέσω της καλλιτεχνικής μου πρακτικής.

Εάν ίσχυε η προσδοκία της Καταστασιακής Διεθνούς, όπου στόχος ήταν η κατάργηση των διαχωρισμών μεταξύ τέχνης και ζωής, δεν θα χρειαζόταν να επισημανθεί κάτι τέτοιο. Ζώντας όμως στην εποχή όπου ο κόσμος της σύγχρονης τέχνης προτάσσει τη συμμετοχή ως πρωταρχικό στοιχείο, εγώ επιλέγω να αφαιρέσω το συμμετοχικό βίωμα από το έργο. Όπως παρατηρεί η Αντζελα Δημητρακάκη στο Τέχνη και Παγκοσμιοποίηση, η σύγχρονη τέχνη που προτάσσει τη συμμετοχή «Από μια άποψη εκφράζει πλήρως τη λογική « να κατοικήσουμε καλύτερα» τον κόσμο που έχουμε. Από μια άλλη άποψη όμως όπως κάθε μορφής φιλανθρωπία, τέτοιου τύπου παρεμβάσεις προτάσσουν το ηθικό αντί το πολιτικό πεδίο ως τον κατεξοχήν δημόσιο χώρο διαπραγμάτευσης, ενώ παράλληλα απαλλάσσουν από κάθε ευθύνη τις σύγχρονες κυβερνήσεις, οι οποίες αποσιωπώνουν όλο και περισσότερο το κράτος πρόνοιας.»⁴⁸.

Γίνεται σαφές ότι η «κατοίκηση» του υπογειοποιημένου Ιλισσού δεν αφορά την ικανότητά μας να συρρικνωθούμε για να επιβιώσουμε· δεν μας ενδιαφέρει να ζούμε σε τρύπες, αλλά ακριβώς το αντίθετο. Κατοικώ σημαίνει αφήνω ίχνη όπως αναφέρει ο Benjamin. Όσο κι αν το κυρίαρχο σύστημα επιθυμεί να περιορίσει τη ζωή μας σε επιβίωση, όσο και αν θεωρεί ότι έχουμε ήδη εξαφανιστεί, εμείς θα συνεχίσουμε να ζούμε, να γιορτάζουμε και να αφήνουμε τα ίχνη μας. Όπως γράφει και στο τραγούδι *Kids of December: you may get us down/ with your guns under perfect disguise/ you may set us aside/ but again from the dead we'll rise.*

Στην ουσία, δεν πρόκειται για ένα πείραμα που έθεσα σε δράση· όπως έχω αναφέρει και σε προηγούμενα κεφάλαια, πρόκειται για μια δραματουργική προσέγγιση της πραγματικότητας. Το βίντεο που προκύπτει από τη γιορτή δεν αποτελεί «κλειδαρότρυπα» σε έναν αφανή κόσμο-πείραμα, αλλά ντοκουμέντο όπου η μυθοπλασία συναντά την πραγματικότητα. Η γιορτή του Huyghe δεν απέκτησε περιοδικότητα, διότι οι συμμετέχοντες αναγνώρισαν τη διάσταση της επίβλεψης. Αντίθετα, η γιορτή στον Ιλισσό μπορεί να προκαλέσει νέες κοινότητες, επειδή αποκαλύπτει τη διαδικασία μέσα από την οποία μια κοινότητα μπορεί να γεννηθεί.

⁴⁸ Δημητρακάκη, Α. (2013). *Τέχνη και παγκοσμιοποίηση*. Αθήνα: Εστία, σ.218.



Εικόνα 22: Stills, από το video, Fireflies Underground.



Εικόνα 23: Stills, από το video, Fireflies Underground

Συμπεράσματα

Η τέχνη παρέχει σημαντικές δυνατότητες για την εκκίνηση διαδικασιών μοιράσματος, κυρίως μέσω πρακτικών που ενσωματώνουν τη συμμετοχή, τη συλλογικότητα και την εμπλοκή σε κοινές δράσεις. Στην περίπτωση της γιορτής στον υπογειοποιημένο Ιλισσό, η τέχνη δεν περιορίζεται σε ένα αντικείμενο ή γεγονός προς παρατήρηση· αντιθέτως, λειτουργεί ως πλατφόρμα όπου οι συμμετέχοντες αποκτούν ενσώματη γνώση και βιώνουν συλλογικά γεγονότα, επανανοηματοδοτώντας την πόλη και τις σχέσεις μέσα σε αυτήν. Μέσα από διαδικασίες όπως η οργάνωση της ομάδας, η κατανομή αρμοδιοτήτων, η παραγωγή προσκλήσεων και η τελετουργική είσοδος στον χώρο, η τέχνη γίνεται μέσο δημιουργίας ενός κύκλου εμπιστοσύνης και αμοιβαίας ευθύνης, ο οποίος διευρύνει το μοίρασμα και την κοινή εμπειρία.

Ένας εικαστικός καλλιτέχνης μπορεί να συστήσει συνθήκες και αφηγήσεις που ενθαρρύνουν την αναζωογόνηση της συλλογικής εμπειρίας με τον δημόσιο χώρο, μέσα από τη συνειδητή οργάνωση συμμετοχικών διαδικασιών που επιτρέπουν τη δημιουργία ισότιμων σχέσεων. Αυτό περιλαμβάνει τη σχεδίαση γεγονότων που δεν θέτουν τον καλλιτέχνη σε θέση παντοδυναμίας, αλλά διαμοιράζουν τη δημιουργική και οργανωτική διαδικασία. Η αφήγηση και οι τελετουργίες, όπως η κατάβαση στον υπογειοποιημένο Ιλισσό, επιτρέπουν στους συμμετέχοντες να συνδιαμορφώσουν την εμπειρία, δημιουργώντας ενσώματη μνήμη, συλλογικά συναισθήματα και την αίσθηση του ανήκειν.

Η καθημερινή εμπειρία της πόλης τροφοδοτεί την καλλιτεχνική πρακτική μέσα από την παρατήρηση, την εξερεύνηση και την αλληλεπίδραση με το αστικό περιβάλλον, όπως φαίνεται από τις πρακτικές περιπλάνησης, ανακάλυψης και graffiti. Αντίστροφα, η ίδια η καλλιτεχνική εμπειρία εμπλουτίζει τις κοινωνικές και πολιτικές σχέσεις, καθώς δημιουργεί νέους κοινούς χώρους, αναδεικνύει δυνατότητες συμμετοχής και συνδιαμόρφωσης και επαναπροσδιορίζει τον τρόπο κατοίκησης της πόλης. Μέσα από τέτοιες δράσεις, οι συμμετέχοντες ανακαλύπτουν εκ νέου πτυχές της συλλογικής ζωής, ενώ η πόλη μετατρέπεται σε τόπο εμπειρίας, μνήμης και κοινωνικής δημιουργίας.

Τέλος, η διατύπωση της βασικής ερώτησης-εάν μπορεί να συντελεστεί μια κοινότητα μέσω μιας καλλιτεχνικής πρακτικής-απαντάται θετικά, υπό συγκεκριμένες συνθήκες. Όταν η καλλιτεχνική πρακτική λειτουργεί ως πλατφόρμα για ισότιμη συμμετοχή, διαμοιρασμό ευθύνης, εμπιστοσύνη και συλλογική δράση, μπορεί να ενεργοποιήσει τη δημιουργία μιας κοινότητας ή να θέσει τις βάσεις για την ανάπτυξη νέων κοινωνικών σχέσεων. Η κοινότητα δεν προκύπτει αυτόματα από την κοινή παρουσία ή την συμμετοχή· προκύπτει μέσα από τη διαδικασία και την εμπειρία της συλλογικότητας, εκεί που ουσιαστικά πολιτική και καλλιτεχνική δράση γίνονται ένα.

**YOU SEE
THEM TOO RIGHT?**



**FIREFLIES
UNDERGROUND**

YOU ARE NOT THE ONLYONE TO SEE THEM. YOU ARE NOT DELUSIONAL.
CAN YOU SEE THEM? DO THEY GLOW IN THE DARK? YOU ARE NOT CRAZY.
TELL EVERYONE. THEY STILL EXIST. DO THEY?
FOLLOW ONE AND FIND OUT.

Εικόνα 25: Επανασχεδιασμός Ιντερνετικού πόστερ

Πίνακας Εικόνων από την παρουσίαση της πτυχιακής στο ΜΕΤ

Εγκατάσταση

Βίντεο σε ταβλετ, βίντεο σε προβολή, βίντεο σε laptop, ζωγραφική (λάδι σε χαρτί), λάδι σε καμβά, κυανοτυπίες, μαρκαδώρας και μολύβι στον τοίχο, βιβλίο, εκτύπωση, ηχητική εγκατάσταση προβολής στον χώρο, ηχητικό αρχείο σε ακουστικά.









Βιβλιογραφία

- Αστικό Κενό. (2007). Δράσεις 1998–2006. Αθήνα: Futura.
- Δημητρακάκη, Α. (2013). Τέχνη και παγκοσμιοποίηση. Αθήνα: Εστία.
- Κολοβός, Ι. Ν. (2013). Νεανικές υποκουλτούρες και συγκρότηση κοινωνικής ταυτότητας: Η περίπτωση των πανκ στην Αθήνα, 1979–2013 (Διδακτορική Διατριβή). Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.
- Παπανικολάου, Μ. (2022). Καλλιτεχνικές πρακτικές στον δημόσιο χώρο της Αθήνας: Η περίπτωση του μη-αδειοδοτημένου γκράφιτι (1985–2020) (Διδακτορική Διατριβή). Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.
- Πούλου, Α. (2025). Πώς να κατοικήσουμε τον κόσμο: Περφόρμανς-εγκαταστάσεις και οι κοινοτικές λειτουργίες της τέχνης. Στο Γ. Πεφάνης & Μ. Κονομή (Επιμ.), *Performance και δημόσιος χώρος*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Σταυρίδης, Σ. (2018). Κοινός χώρος: Η πόλη ως τόπος κοινών. Αθήνα: Angelus Novus.
- Baker, G. (2004). An interview with Pierre Huyghe. *October*, 110, 106.
- Barone, T., & Eisner, E. W. (2012). *Arts based research*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Barthes, R. (2002). *Rhétorique de l'image*. In *Oeuvres complètes* (Vol. II, p. 583). Paris: Seuil. (Original work published 1964, Communications).
- Benjamin, W. (2023). Για μια κριτική της βίας – Για την έννοια της ιστορίας. Αθήνα: Έρμα.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *October*, 110, 66.
- Bishop, C. (2005). *Installation art*. London: Tate.
- Carlson, M. (2018). *Performance: A critical introduction* (3rd ed.). Routledge.
- Communities of Sense. (2009). *Communities of sense: Rethinking aesthetics and politics*. Durham: Duke University Press.
- Debord, G. (2006). *Theory of the dérive* (K. Knabb, Trans.). Bureau of Public Secrets.
- Fischer, M. (2024). Η ακύρωση του μέλλοντος (Αλ. Παπαγεωργίου, Μετάφραση). Αθήνα: Αντίποδες.
- Foucault, M. (2012). *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα* (Τ. Μπετζέλος, Μετάφραση). Αθήνα: Πλέθρον.
- Goldberg, R. (1988). *Performance art: From futurism to the present*. New York: Thames & Hudson.
- Hagglund, M. (2008). *Radical atheism: Derrida and the time of life*. Stanford: Stanford University Press.
- Han, B. C. (2024). Για την εξαφάνιση των τελετουργιών. Αθήνα: Opera.
- Hardt, M., & Negri, A. (2011). *Commonwealth*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Huyghe, P. (2007). Interview: "Streamside Day." *Art21*.
- Kirby, M. (1965). *Happenings: An illustrated anthology*. New York: E. P. Dutton.
- Lefebvre, H. (2017). *Δικαίωμα στην πόλη*. Αθήνα: Κουκίδα.
- Marchant, O. (2008). Πολιτική και καλλιτεχνικές πρακτικές: για την αισθητική της δημόσιας σφαίρας. Στο Γ. Σταυρακάκης & Κ. Σταφυλάκης (Επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη* (σσ. 101–113). Αθήνα: Εκκρεμές.
- Osborne, P. (2001). Installation, performance, or what? *Oxford Art Journal*, 24(2), 147–154.
- Rancière, J. (2012). Ο μερισμός του αισθητού: Αισθητική και πολιτική (Θ. Παραδέλλης, Μετάφραση). Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Reiss, J. H. (1999). *From margin to center: The spaces of installation art*. Massachusetts: MIT Press.
- Reynolds, S. (2011). The ghosts of the past: Pop music is haunted by our anxieties about the future. *The Conversation Magazine*.

Ross, J. I. (2018). Reframing urban street culture: Towards a dynamic and heuristic process model. *City, Culture and Society*, 15, 7–13.

Schechner, R. (2003). *Performance theory* (2nd rev. ed.). London: Routledge.

Vogt, N. (2021). *The invention of (YouTube) ritual and Pierre Huyghe's Holiday*. Cambridge: Cambridge University Press