



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

**Η πολιτική λειτουργία του έργου της Doris Salcedo: επιμέρους
ζητήματα μέσω της προσέγγισης του Jacques Rancière**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ιωάννα Αλεξοπούλου

Αθήνα 2024



ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS
DEPARTMENT OF ART THEORY AND HISTORY
MA THEORY AND HISTORY OF ART

**The political function of the work of Doris Salcedo: specific
issues through Jacques Rancière's approach**

POSTGRADUATE THESIS

Ioanna Alexopoulou

Athens 2024

Μαρίνα Λαθούρη (Καθηγήτρια)

Κώστας Ιωαννίδης (Αναπληρωτής καθηγητής)

Θωμάς Συμεωνίδης (Πανεπιστημιακός υπότροφος)

Copyright © Ιωάννα Αλεξοπούλου

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. Απαγορεύεται η αντιγραφή, αναδημοσίευση, μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της παρούσας εργασίας χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη άδεια του/της συγγραφέα/ως. Κατ' εξαίρεση, επιτρέπεται η μεμονωμένη αντιγραφή τμημάτων του περιεχομένου για εκπαιδευτικό σκοπό, χωρίς πρόθεση εμπορικής ή άλλης εκμετάλλευσης, και πάντα υπό την προϋπόθεση της αναγραφής της πηγής προέλευσής του, χωρίς αυτό να σημαίνει καθ' οποιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η έγκριση της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως.

Στη μνήμη του καθηγητή και φίλου Βασίλη Μητρόπουλου (1965-2023).
Στη μνήμη του καθηγητή και φίλου Χάρη Ξανθουδάκη (1950-2023).

« [...] o sieh, wie klar das Weltall schimmert!
Es ist ein Glanz um alles her;
Du treibst mit mir auf kaltem Meer,
doch eine eigne Wärme flimmert
von Dir in mich, von mir in Dich. [...]»

Richard Dehmel, *Verklärte Nacht* (1896)

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	7
Περίληψη.....	8
Abstract.....	10
Εισαγωγή: οι αισθητοί μας κόσμοι και οι κατανομές τους.....	12
1. Αισθητική και Πολιτική στη σκέψη του Jacques Rancière.....	21
1.1. Μια ιδιότυπη αντίληψη ισότητας.....	21
1.2. Τέχνη και πολιτική ως μορφές μερισμού του αισθητού και μορφές διαφωνίας....	26
1.3. Τα όρια της κριτικής λειτουργίας των εικόνων της τέχνης: το ζήτημα του μη αναπαραστάσιμου και το μη αποφασίσιμο.....	33
2. Οι καλλιτεχνικές στρατηγικές της Doris Salcedo ως αναμερισμοί του αισθητού.....	45
2.1. Προς μια πιο δίκαιη κατανομή του κοινού χώρου: η ανάδειξη των «ανωνύμων» στο έργο της Doris Salcedo	45
2.2. Οι εικόνες της τέχνης ως αντιστάθμισμα στη βαρβαρότητα.....	76
2.3. Προς έναν άλλον αισθητό κόσμο.....	89
3. Συμπεράσματα: Η πολιτική λειτουργία των σύγχρονων καλλιτεχνικών πρακτικών.....	97
Βιβλιογραφία.....	102
Πηγές Εικόνων.....	110

Ευχαριστίες

Στους γονείς, τους φίλους και τους καθηγητές μου οφείλω την αγάπη και την υποστήριξη που δεν στερήθηκα. Στους τελευταίους οφείλω και τον δρόμο που σήμερα ακολουθώ και που κάνει τη ζωή μου πιο όμορφη.

Ευχαριστώ την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου Μαρίνα Λαθούρη και τον καθηγητή μου Θωμά Συμεωνίδη, που μέσω των διαλέξεων και των σεμιναρίων τους ενέπνευσαν περαιτέρω το ενδιαφέρον μου για την τέχνη, την ιστορία της και την αισθητική. Η ολοκλήρωση αυτής της εργασίας κατέστη εφικτή χάρη στην καθοδήγηση, τη συνεχή ανατροφοδότησή τους, την πίστη, και την επιμονή τους για το καλύτερο.

Ευχαριστώ συνολικά το ίδρυμα της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών που μου παρείχε τη δυνατότητα να φοιτήσω δωρεάν σε αυτό το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών.

Περίληψη

Από τη δεκαετία του '80 ως σήμερα η Κολομβιανή εικαστικός Doris Salcedo (1957-) παρεμβαίνει στους χώρους του μουσείου και του ευρύτερου αστικού ιστού για να φέρει στο προσκήνιο τις εμπειρίες θυμάτων πολιτικής βίας. Στο σύνολο των γλυπτών, των εγκαταστάσεων και των δημόσιων παρεμβάσεών της, που διακρίνονται για τη μεγάλη κλίμακά τους, τον περίτεχνο τρόπο παραγωγής τους και την ευαισθησία με την οποία αναφέρονται σε γεγονότα μαζικής βίας, ενσαρκώνεται η πεποίθησή της πως η κοινωνική και η αισθητική διάσταση του χώρου είναι αδιαχώριστες. Η παρούσα εργασία θέτει το παράδειγμα της Salcedo σε διάλογο με τη σκέψη του Γάλλου στοχαστή Jacques Rancière (1940-), φιλοσόφου που έχει συμβάλλει σημαντικά στην κατανόηση της αισθητικού χαρακτήρα των κοινωνικών ανισοτήτων.

Μέρος της εικαστικής μεθοδολογίας της Salcedo αποτελεί η συλλογή μαρτυριών, η χρήση ομοειδών προσωπικών αντικειμένων, που ενίοτε τοποθετούνται σε ίσες αποστάσεις, το τρύπημα και το ράψιμο και η απόδοση ονόματος σε ανώνυμα θύματα. Η αξιοποίηση αυτών των τεχνικών δεν συνεισφέρει μόνο στη γνωστοποίηση των εμπειριών των θυμάτων αλλά και στην αμφισβήτηση καθιερωμένων αντιλήψεων. Οι νέες σχέσεις, υλικές και συμβολικές, που αναπτύσσονται μεταξύ των αντικειμένων και των υποκειμένων στα έργα της Salcedo είναι ιδιαίτερα εύληπτες στον παρατηρητή, αποτέλεσμα σε μεγάλο βαθμό της προτίμησής της για τέχνες του τρισδιάστατου χώρου. Η έμφαση στη χωρική διάσταση που διακρίνει την πρακτική της, συνιστά σημείο επαφής με τη σκέψη του Rancière: για τον στοχαστή έργο της πολιτικής διαδικασίας και της τέχνης είναι η δημιουργία χώρων όπου επανορίζονται τα όρια του αισθητηριακά αντιληπτού.

Η εξάπλωση της βίας στην Κολομβία και οι εικόνες που προβάλλονται στα εγχώρια ΜΜΕ οδήγησαν σύγχρονους εικαστικούς σαν τη Salcedo στην αναζήτηση νέων εικαστικών ιδιωμάτων που λειτουργούν αντισταθμιστικά ως προς την περιβάλλουσα βαρβαρότητα. Ο Rancière έχει αφιερώσει σημαντικό μέρος του έργου στη διερεύνηση των ποιοτήτων που καθιστούν ένα καλλιτεχνικό έργο κατάλληλο να αναφερθεί σε γεγονότα μαζικής βίας, όπως οι γενοκτονίες. Σχετικά με την κριτική που δέχονται συχνά τέτοια έργα, θεωρεί πως το ζήτημα είναι όχι εάν είναι πρόπον να αναπαρίστανται τέτοια γεγονότα αλλά τί βλέμμα δημιουργεί η εκάστοτε εικόνα για τα θύματα.

Παρά την κριτική διάσταση της πρακτικής της και σε αντίθεση με άλλους σύγχρονους εικαστικούς, η Salcedo υιοθετεί απέναντι στην ικανότητα της τέχνης να σταματήσει τη βία μια στάση μετριοπαθή. Τα έργα της θέτουν τον θεατή σε προβληματισμό χωρίς να στοχεύουν στη μεταβίβαση συγκεκριμένων μηνυμάτων. Ως προς αυτό έρχεται σε συμφωνία με τη θέση του Rancière που υποστηρίζει πως μια κριτική τέχνη σήμερα είναι εκείνη που γνωρίζει πως δεν υπάρχει μια ευθεία σχέση μεταξύ των προθέσεων ενός καλλιτέχνη και την πολιτική κινητοποίηση του θεατή.

Η εργασία στοχεύει στην ευρύτερη κατανόηση της πολιτικής λειτουργίας των σύγχρονων καλλιτεχνικών πρακτικών μέσω της ανάπτυξης ενός προβληματισμού πάνω σε ζητήματα που ανακύπτουν από τον διάλογο του έργου της Salcedo με τη σκέψη του Rancière.

Λέξεις κλειδιά: Doris Salcedo, Jacques Rancière, σύγχρονη τέχνη, πολιτική λειτουργία, αισθητική και πολιτική, μερισμός του αισθητού, διαφωνία, βία, Κολομβία, Λατινική Αμερική

Abstract

Since the 1980s, Colombian visual artist Doris Salcedo (1957-) through her works offers visibility to the experiences of victims of political violence. Her sculptures, installations and public interventions, which are distinguished by their large scale, elaborate production methods and the sensitivity with which they refer to events of mass violence, embody her belief that the social and aesthetic dimension of space are inseparable. This thesis places Salcedo's example in dialogue with the thought of the French philosopher Jacques Rancière (1940-), who has made significant contributions to understanding the aesthetic nature of social inequalities.

Part of Salcedo's artistic methodology is the collection of testimonies, the use of common similar personal objects, sometimes placed at equal distances, piercing and sewing, and the attribution of names to anonymous victims. The use of these techniques not only contributes to the communication of the experiences of the victims but also to the questioning of established perceptions. The new relationships, both material and symbolic, that develop between objects and subjects in Salcedo's works are evident to the observer, and become conceivable in large part because of her preference for three-dimensional space arts. The emphasis on the spatial dimension that distinguishes her practice is the crucial point of contact with Rancière's thought: for the thinker the work of the politics and art is the creation of spaces where the limits of the sensory perceivable are redefined.

The spread of violence in Colombia and the images projected in the country's media have led contemporary artists like Salcedo to search for new visual idioms that function as a counterbalance to the surrounding barbarity. Rancière has dedicated a significant part of his work to exploring the qualities that make an artistic work suitable to refer to events of mass violence, such as genocides. Regarding the criticism that such works often receive, he believes that the issue is not whether it is appropriate to represent such events but what gaze the image creates for the victims.

Despite the critical dimension of her practice and in contrast to other contemporary artists, Salcedo adopts a moderate attitude towards the ability of art to stop violence. Her works challenge the viewer without aiming to convey specific messages. In this respect, she agrees with Rancière's position that a critical art today is one that accepts that there is no direct relationship between the intentions of an artist and the political mobilization of the viewer.

The thesis aims at a broader understanding of the political function of contemporary artistic practices through the development of a broader reflection on issues that arise from the dialogue between Salcedo's work and Rancière's thought.

Key-words: Doris Salcedo, Jacques Rancière, contemporary art, political function, aesthetics and politics, distribution of the sensible, dissensus, violence, Colombia, Latin America

Εισαγωγή: οι αισθητοί μας κόσμοι και οι κατανομές τους

Οι κόσμοι που συγκροτεί η τέχνη είναι κόσμοι αισθητοί – κόσμοι που, όπως και ο δικός μας κόσμος, προσλαμβάνονται μέσω των αισθήσεων. Όπως επισημαίνει ο σύγχρονος Γάλλος φιλόσοφος Jacques Rancière, στον δικό μας κόσμο δεν μπορεί οποιοσδήποτε και οτιδήποτε να ιδωθεί και να ακουστεί. Σύμφωνα με τον Rancière, οι υπάρχουσες κοινωνικές ανισότητες είναι αποτέλεσμα των κατανομών που η εκάστοτε πολιτική τάξη, στην οποία δίνει το όνομα *αστυνομία*, επιβάλλει μεταξύ των διαφορετικών κοινωνικών ομάδων, των μορφών δραστηριότητάς τους, των χώρων και των χρόνων. Για τον Rancière, αυτή η διαδικασία κατανομής έχει μια εγγενή αισθητική διάσταση αφού συγχρόνως καθορίζει τί μπορεί να ιδωθεί, να ακουστεί και τί όχι. Η αστυνομία έχει ως έργο, με άλλα λόγια, τον *μερισμό του αισθητού*. Αντιθετικά προς την αστυνομία κινείται ο δεύτερος πόλος της πολιτικής, η *αμιγής πολιτική διαδικασία* που ρόλος της είναι να εκφράζει μια *διαφωνία* για τον εκάστοτε μερισμό επιδιώκοντας την αναδιαμόρφωση του σε συνθήκες μεγαλύτερης ισότητας.

Αποδίδοντας έμφαση στην αισθητική της πολιτικής, ο Rancière στρέφει το ενδιαφέρον του από τη δεκαετία του '90 προς τον κατεξοχήν τόπο οργάνωσης και αναδιοργάνωσης του αισθητού: την τέχνη. Για τον φιλόσοφο, τα καλλιτεχνικά έργα έχουν μια εγγενή πολιτική λειτουργία εφόσον αναδιοργανώνουν το αισθητό. Οι καλλιτεχνικές πρακτικές, κατασκευάζοντας νέους ειδικούς χώρους, όπου τα σώματα και τα αντικείμενα ανακατανέμονται με τρόπους πρωτόγνωρους, δύνανται να εκφράζουν μια διαφωνία για τον τρόπο λειτουργίας των πραγμάτων και να αναδεικνύουν άλλες δυνατότητες συνύπαρξης εντός της κοινότητας.

Από τα τέλη της δεκαετίας του '80 έως και σήμερα η Κολομβιανή εικαστικός Doris Salcedo παρεμβαίνει στο μουσείο και τον ευρύτερο αστικό ιστό με έργα μεγάλης κλίμακας που θέτουν στο προσκήνιο τις εμπειρίες περιθωριοποιημένων κοινωνικών ομάδων, όπως τα θύματα πολιτικής βίας. Για τη Salcedo όπως και τον Rancière οι κοινωνικές ανισότητες νοούνται ως ζήτημα πολιτικό και εγγενώς αισθητικό. Ο στοχαστής έχει συμβάλλει σημαντικά ως προς την κατανόηση αυτής της ορισμένης θέωρησης στο έργο του *Ο Μερισμός του Αισθητού* όπου αναδεικνύει την άρρηκτη σύνδεση αισθητικής-πολιτικής, παραπέμποντας σε έναν ορισμένο τόπο, την Εκκλησία του Δήμου στην αρχαία Αθήνα όπου σώματα γίνονταν ορατά και ακουστά από άλλα σώματα. Ο Rancière επισημαίνει πως ο δούλος, λόγω της φύσης της εργασίας του, δεν έχει τον χρόνο να θέσει εαυτό παρόντα σε έναν χώρο όπου θα γίνει αισθητός από τα

άλλα άτομα. Ως συνέπεια, στερείται τη συμμετοχή στα κοινά. Όπως εξηγεί: «Η απουσία χρόνου είναι στην πραγματικότητα η απαγόρευση που έχει φυσικοποιηθεί, που έχει εγγραφεί στις ίδιες τις μορφές της αισθητής εμπειρίας».¹ Με αφορμή την αδυναμία των δούλων να συμμετάσχουν στα κοινά, ο Rancière δίνει έμφαση στην ύπαρξη μιας μερίδας που αποκλείεται από την κοινότητα των πολιτών, υπογραμμίζοντας συγχρόνως την αισθητική φύση αυτού του αποκλεισμού.

Η άρρηκτη σχέση αισθητικού και πολιτικού βρίσκεται στην καρδιά του έργου της Salcedo για την οποία «Το να τοποθετήσουμε τις εμπειρίες περιθωριοποιημένων ομάδων στον χώρο σημαίνει να βρούμε έναν τόπο για εκείνους στον νου μας».² Οι αισθητές τοπογραφίες της εικαστικού, όπου το αποτρόπαιο συνυπάρχει με την ομορφιά, προσφέρουν σε έναν πρώτο βαθμό ορατότητα στις εμπειρίες ατόμων που βρίσκονται στο περιθώριο του αισθητηριακά αντιληπτού. Πρωταρχικό βήμα της διαδικασίας παραγωγής του κάθε έργου είναι η εκτεταμένη έρευνα που η Salcedo διεξάγει για το εκάστοτε γεγονός από το οποίο το έργο εμπνέεται. Μέρος της έρευνας είναι η μελέτη λογοτεχνικών και φιλοσοφικών κειμένων και ο διάλογος που η ίδια αναπτύσσει με τα θύματα. Στα γλυπτά και τις εγκαταστάσεις της Salcedo προσωπικά αντικείμενα, όπως ρούχα και έπιπλα, υφίστανται σύνθετες επεξεργασίες κι έπειτα «μετατοπίζονται» από τον ιδιωτικό χώρο της οικίας στον δημόσιο χώρο του μουσείου ή της πόλης, ώστε να προσφερθεί ορατότητα στις εμπειρίες των θυμάτων. Η διαδικασία παραγωγής των έργων είναι περίτεχνη, και συνιστά προϊόν συνεργασίας της εικαστικού με μια μεγάλη ομάδα εξειδικευμένων τεχνιτών, καθιστώντας τα έργα αυτά αποτέλεσμα συλλογικής εργασίας.

Στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής πρακτικής της Salcedo οι αναδιατάξεις υποκειμένων και αντικειμένων στον χώρο και ο τρόπος με τον οποίο τα έργα της αναφέρονται σε περιθωριοποιημένα άτομα είναι ιδιαίτερα διαυγής κάτι στο οποίο συμβάλλει η προτίμησή της για τέχνες του τρισδιάστατου χώρου, όπως η γλυπτική, οι εγκαταστάσεις και οι δημόσιες παρεμβάσεις. Η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο συγκροτούνται νέοι χώροι όπου αναδιατάσσονται αντικείμενα και εμπλέκονται με άμεσο τρόπο ανθρώπινα υποκείμενα στο έργο της Salcedo θα μπορούσε ενδεχομένως να συμβάλλει στην καλύτερη κατανόηση της έννοιας του *μερισμού του αισθητού* ενώ η έννοια του *μερισμού του αισθητού* να συνεισφέρει στην καλύτερη κατανόηση της

¹ Ο.π., 37.

² Doris Salcedo, στο *Doris Salcedo* (2000), επιμ. Carlos Basualdo, Nancy Princenthal & Andreas Huyssen (London: Phaidon, 2000), 17.

συσχέτισης των έργων της Salcedo με τις αποκλεισμένες ομάδες στις οποίες αυτά κάθε φορά αναφέρονται – στην Κολομβία ή σε άλλα μέρη του κόσμου – στη βάση των χωρικών αναδιευθετήσεων που επιτελούνται σε αυτά.

Η χωρική διάσταση κατέχει εξέχουσα θέση στη σκέψη του Rancière για τον οποίο έργο της πολιτικής διαδικασίας και της τέχνης είναι να αναδιαμορφώνουν τον χώρο καθιστώντας ορατό ό,τι ήταν αόρατο. Για τον στοχαστή «[...] η πολιτική δεν είναι η άσκηση της εξουσίας ή η πάλη για εξουσία. Είναι ο σχηματισμός ενός ειδικού χώρου» ενώ «ίδιον της τέχνης είναι να διενεργεί μια νέα περίτμηση του υλικού και συμβολικού χώρου».³ Όπως εξηγεί: «[...] μέσω αυτού ακριβώς η τέχνη εγγίζει την πολιτική».⁴ Στα έργα του Rancière προσφέρονται παραδείγματα που μας επιτρέπουν να σκεφτούμε την πολιτική λειτουργία ποικίλων καλλιτεχνικών μορφών, όπως το θέατρο, η performance, οι εγκαταστάσεις, το σινεμά, η ζωγραφική ή η λογοτεχνία, με οδηγό την έννοια του *μερισμού του αισθητού*. Ο φιλόσοφος θέτει υπό αμφισβήτηση τη διάκριση μεταξύ δισδιάστατου και τρισδιάστατου χώρου ως «ιδιαιτέρη» ιδιότητα της μίας ή της άλλης τέχνης. Όπως εξηγεί η σκηνή του θεάτρου, η γραπτή σελίδα ή ο ζωγραφικός καμβάς συνιστούν μορφές μερισμού του αισθητού – επιφάνειες όπου ανακατανέμονται σώματα, λέξεις, μορφές.⁵ Τα παραπάνω καθιστούν αντιληπτό πως ο Rancière αποδίδει ιδιαίτερη βαρύτητα στον χώρο, δισδιάστατο ή τρισδιάστατο, με αυτόν να νοείται ως ένα πεδίο του οποίου τα όρια η πολιτική διαδικασία και η καλλιτεχνική δραστηριότητα δύνανται να αναδιαμορφώνουν, καθορίζοντας εκ νέου εκείνο που γίνεται αισθητό εντός αυτών των ορίων.

Στην πρακτική της Salcedo και στη σκέψη του Rancière οι χωρικές αναδιαμορφώσεις συνδέονται με το στοιχείο της *διαφωνίας*. Στον Rancière, η διαφωνία τοποθετείται στην καρδιά της πολιτικής αλλά και της σύγχρονης τέχνης. Πέραν της διάκρισης των δύο πόλων στην πολιτική, οι οποίοι, όπως ήδη ειπώθηκε, βρίσκονται σε ένταση που λαμβάνει τη μορφή διαφωνίας, είναι χαρακτηριστικό πως ο ορισμός που ο Rancière προσφέρει για τα καλλιτεχνικά έργα, τα οποία περιγράφονται με τον όρο *εικόνα*, ως εκείνων που επιτελούν μια αλλαγή της ομοιότητας, στο *Το Πεπρωμένο των Εικόνων* [*Le destin des images* (2003)] δίνει έμφαση στη δυνατότητά τους να αντιπαραθέτουν συστήματα αντίληψης που διαφοροποιούνται από εκείνα που

³ Ρανσιέρ, *Δυσφορία στην Αισθητική*, 37.

⁴ Ο.π.

⁵ Rancière, *Ο μερισμός του αισθητού: αισθητική και πολιτική*, 15-30.

κυριαρχούν εντός της εκάστοτε κοινότητας.⁶ Η δυνατότητα της τέχνης να συγκροτεί έναν ορισμένο ορισμένο χωροχρόνο που αποστασιοποιείται από τις συνηθισμένες μορφές της αισθητής εμπειρίας υπογραμμίζεται περαιτέρω στο *Δυσφορία στην Αισθητική* (2018) [*Malaise dans l'esthétique* (2009)]:

Η τέχνη δεν είναι πολιτική κατ' αρχάς λόγω των μηνυμάτων και των αισθημάτων που μεταδίδει σχετικά με την τάξη του κόσμου. Ούτε είναι πολιτική λόγω του τρόπου με τον οποίο αναπαριστά τις δομές της κοινωνίας, τις συγκρούσεις ή τις ταυτότητες των κοινωνικών ομάδων. *Είναι πολιτική λόγω ακριβώς της απόστασης που παίρνει ως προς τις λειτουργίες αυτές [...]*⁷

Δίνοντας έμφαση στη διαφωνία, ο Rancière εγγίζει μια σειρά σύγχρονων πολιτικών θεωρητικών, όπως οι Claude Lefort (1924-2010), Ernesto Laclau (1935-2014) και Chantal Mouffe (1943-), που διαπιστώνουν ότι στην πλειονότητα των σύγχρονων κοινωνιών εξοβελίζεται το εγγενές σε κάθε ανθρώπινη σχέση στοιχείο της σύγκρουσης, της ρήξης και του ανταγωνισμού. Οι παραπάνω στοχαστές προτείνουν τη διάκριση αυτού του συγκρουσιακού στοιχείου από την τάξη της πολιτικής.⁸ Ο Laclau, διαχωρίζει το κοινωνικό από το πολιτικό ενώ η Mouffe διαχωρίζει την πολιτική από το πολιτικό.⁹ Σε αμφότερους, το πολιτικό νοείται ως οντολογική στιγμή, ως συμβάν που μπορεί να αναδυθεί οποιαδήποτε στιγμή και να διαταράξει την τάξη της πολιτικής.¹⁰ Εκείνο που στη Mouffe αποκαλείται πολιτική στον Rancière ονομάζεται αστυνομία και η στιγμή που η αμιγής πολιτική διαδικασία έρχεται σε σύγκρουση με την εκάστοτε πολιτική τάξη είναι η στιγμή εκδήλωσης της *διχογνωμίας*. Παρότι η Mouffe έχει επίσης αφιερώσει μέρος του έργου της στη διερεύνηση της σχέσης τέχνης-πολιτικής,¹¹ ο Rancière από το 2000 έως και σήμερα έχει μετατοπιστεί από το πεδίο της πολιτικής θεωρίας σχεδόν αποκλειστικά στην αισθητική, συμβάλλοντας, όπως σχολιάζει ο Συμεωνίδης,

⁶ Jacques Rancière, *Το Πεπρωμένο των Εικόνων*, μτφρ. Θωμάς Συμεωνίδης (Αθήνα: Εκδόσεις ΣΤΕΡΕΩΜΑ, 2020), 18.

⁷ Ρανσιέρ, *Δυσφορία στην Αισθητική*, 36. Η έμφαση δική μας.

⁸ Ο.π., 21.

⁹ Ernesto Laclau, «Για την επανάσταση της εποχής μας», στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, 48-49; Chantal Mouffe, «Το δημοκρατικό παράδοξο», στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, 53.

¹⁰ Σταυρακάκης και Σταφυλάκης, ό.π., 21.

¹¹ Βλ. ενδεικτικά: Chantal Mouffe, ««Κάθε μορφή τέχνης έχει πολιτική διάσταση»: Μια συνέντευξη της Chantal Mouffe στους Rosalyn Deutsche, Branden W. Joseph και Thomas Keenan», στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, 115-138; Chantal Mouffe, «Καλλιτεχνικός ακτιβισμός και αγωνιστικά πεδία», στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, 287-295.

στην ανάδειξή της σε ένα προνομιακό πεδίο «[...] διατύπωσης, αντιπαράθεσης και αναθεώρησης ηθικών και πολιτικών αιτημάτων»,¹² ενώ προσφέρει ένα νέο βλέμμα στη σχέση τέχνης και πολιτικής που, όπως εξηγεί ο Gabriel Rockhill, διαφοροποιείται από τις κυρίαρχες θεωρήσεις της γαλλικής μεταπολεμικής σκέψης οι οποίες τοποθετούν την πολιτική διάσταση του έργου τέχνης άλλοτε στη μορφή, δηλαδή στον τρόπο της αναπαράστασης ή της έκφρασης, και άλλοτε στο περιεχόμενο, δηλαδή στην αναπαράσταση πολιτικών θεμάτων,¹³ υποστηρίζοντας πως τέχνη και πολιτική εγγίζουν η μία την άλλη ως μορφές μερισμού του αισθητού και μορφές διαφωνίας.

Το στοιχείο της διαφωνίας διακρίνει τα έργα της Salcedo τα οποία δεν περιορίζονται στο να δώσουν ορατότητα στις προσωπικές εμπειρίες των θυμάτων της βίας: με αναδιευθετήσεις αντικειμένων και υποκειμένων στον χώρο του μουσείου ή του ευρύτερου αστικού ιστού υποδεικνύουν τη δυνατότητα μιας δικαιότερης κατανομής του κοινού χώρου. Οι μετασχηματισμοί που η Salcedo διενεργεί στο μουσείο και στην πόλη εκφράζουν μια διαφωνία προς τις κοινωνικές και αισθητικές ανισότητες: διατάσσοντας ομοειδείς μονάδες με τρόπο που η ιεραρχική διάταξη απουσιάζει, προσφέροντας όνομα σε όσους είναι ανώνυμοι, συγκροτώντας τόπους ενθύμησης και πένθους ή επιτελώντας δυσαναλογίες ως προς την κλίμακα για να αποδώσει σε εμπειρίες, στις οποίες δεν αποδίδεται η πρέπουσα βαρύτητα, την αρμόζουσα σημασία η Salcedo σχεδιαγραφεί τόπους αισθητικής δικαιοσύνης - υλικές διατάξεις που προτείνουν μια νέα συγκρότηση των εκάστοτε κοινοτήτων στη βάση της ισότητας.

Πέραν του διαυγούς τρόπου με τον οποίο τα έργα της Salcedo αναφέρονται σε ζητήματα αποκλεισμένων κοινωνικών ομάδων εκφράζοντας μια διαφωνία για τη μη ισότιμη ορατότητά τους, περαιτέρω λόγος που καθιστά γόνιμο τον διάλογο της καλλιτεχνικής της πρακτικής, η οποία, όπως ήδη ειπώθηκε, λαμβάνει ως σημείο εκκίνησης γεγονότα βίας, με τη σκέψη του Rancière έχει να κάνει με το γεγονός πως ο στοχαστής έχει αφιερώσει σημαντικό μέρος της σκέψης του στο ζήτημα του *μη αναπαραστάσιμου*. Σε έργα όπως *Το Πεπρωμένο των Εικόνων* και *Ο Χειραφετημένος Θεατής* [*Le spectateur émancipé* (2008)] ο Rancière επιχειρεί να απελευθερώσει την αισθητική από το πλεόνασμα ηθικής που εντοπίζει κυρίως στη σκέψη του Γάλλου φιλοσόφου Jean Francois Lyotard (1924-1998), ο οποίος αποδίδει ως καθήκον στην

¹² Συμεωνίδης σε Ρανσιέρ, *Δυσφορία στην Αισθητική*, 7-9.

¹³ Gabriel Rockhill, "The Politics of Aesthetics: Political History and the Hermeneutics of Art", στο *Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics*, επιμ. Gabriel Rockhill & Philip Watts (Durham and London: Duke University Press, 2009), 195.

τέχνη να μαρτυρά το γεγονός ότι υπάρχει μη παρουσιάσιμο. Η Salcedo, ζώντας και παράγοντας την πλειονότητα των έργων της στην Κολομβία, κράτους όπου επικρατεί η βία εδώ και τουλάχιστον εβδομήντα χρόνια, λαμβάνει ως σημείο καλλιτεχνικής εκκίνησης γεγονότα μαζικής βίας, κατορθώνοντας να αγγίζει αυτά τα ζητήματα, που απαιτούν λεπτούς μορφολογικούς χειρισμούς, καθώς εμπλέκουν ηθικές παραμέτρους, όπως τον σεβασμό προς τα θύματα και τους συγγενείς τους, με ευαισθησία. Στα έργα της εικαστικού η μεγάλη κλίμακα συνομιλεί με την ευθραυστότητα των υλικών σε μια απόπειρα να ενσαρκωθεί η βαρύτητα των συνεπειών της βίας και, όπως η ίδια η Salcedo διατυπώνει, «η ευαλωτότητα των ανθρώπινων όντων».

Στο πλαίσιο του λόγου περί μη αναπαραστάσιμου κεντρική θέση έχει η κριτική των ανυπόφορων εικόνων – εικόνων που «[...] μας καθιστούν ανίκανους να τις κοιτάξουμε χωρίς να δοκιμάσουμε πόνο ή αγανάκτηση».¹⁴ Οι ανυπόφορες εικόνες που προβάλλονται στα ειδησεογραφικά δελτία της Κολομβίας έχουν προκαλέσει τον έντονο προβληματισμό της Salcedo και άλλων ομοεθνών της καλλιτεχνών. Στο *Ο Χειραφετημένος Θεατής* ο Rancière αποκλίνει και πάλι από τον κυρίαρχο λόγο, που επικεντρώνεται στο εάν είναι επιτρεπτό ή όχι να προβάλλουμε τέτοιες εικόνες - ερώτημα ηθικής φύσεως - και παράσχει διέξοδο υποστηρίζοντας ότι το ζήτημα του ανυπόφορου οφείλει να επικεντρωθεί στην ιδέα που η εκάστοτε εικόνα δημιουργεί για τα θύματα - ερώτημα με έμφαση στην αισθητική διάσταση της εικόνας. Ορίζοντας τις εικόνες της τέχνης ως διεργασίες που παράγουν την ανομοιότητα,¹⁵ ο Rancière υπογραμμίζει τη δυνατότητα των καλλιτεχνικών έργων να απομακρύνονται από την πραγματικότητα, της οποίας μέρος είναι και τα συμβάντα της βίας, και να επιτελούν μετατοπίσεις ως προς το ορατό και ως προς το νόημα που του αποδίδεται. Ο στοχαστής εξετάζει μάλιστα ορισμένα καλλιτεχνικά έργα κατάλληλα για την αναπαράσταση γεγονότων βίας και προσφέρει την έννοια του *σχηματικού ισοδύναμου* που ορίζει ως «[...] ένα σύστημα σχέσεων ανάμεσα στην ομοιότητα και την ανομοιότητα».¹⁶ Έτσι, αναδεικνύει τον κρίσιμο ρόλο που σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές, σαν της Salcedo, μπορούν να έχουν σε γεγονότα μαζικής βίας, με το να προσφέρουν νέες εικόνες που διαφωνούν με το καθεστώς ορατότητας που προσφέρεται στα θύματα και που μετατοπίζουν το βλέμμα και τη σκέψη μας για αυτά.

¹⁴ Ζακ Ρανσιέρ, *Ο χειραφετημένος θεατής*, μτφρ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής (Αθήνα: ΕΚΚΡΕΜΕΣ, 2015), 107.

¹⁵ Rancière, *Το Πεπρωμένο των Εικόνων*, 18.

¹⁶ Ρανσιέρ, *Ο χειραφετημένος θεατής*, 120.

Τα έργα της Salcedo στέκονται κριτικά απέναντι στην πραγματικότητα θίγοντας την προβληματικότητα καταστάσεων, όπως η βία, και δείχνοντας ότι τα πράγματα θα μπορούσαν να είναι αλλιώς. Ωστόσο, από τα έργα αυτά ο καταγγελτικός τόνος απουσιάζει. Η καλλιτέχνιδα εκφράζει τη δυσπιστία της ως προς τη δυνατότητα της τέχνης να καταγγέλλει και την απουσία οποιασδήποτε πρόθεσης να μεταβιβάσει μian ορισμένη γνώση στον θεατή. Σε αντίθεση με άλλους σύγχρονους καλλιτέχνες, όπως τον διάσημο ομοεθνή της ζωγράφο και γλύπτη Fernando Botero (1932-2023) και τον διεθνή φήμη Ai Weiwei (1957-), η Salcedo υιοθετεί απέναντι στην ικανότητα της τέχνης να μεταβιβάζει συγκεκριμένα μηνύματα μια στάση μετριοπαθής. Ως προς αυτήν της την αντίληψη, έρχεται σε συμφωνία με τον Rancière για τον οποίο μια κριτική τέχνη σήμερα είναι εκείνη που γνωρίζει ότι το αποτέλεσμά της είναι *μη αποφασίσιμο* – που αποδέχεται ότι δεν υπάρχει μια ευθεία σχέση μεταξύ της πρόθεσης του καλλιτέχνη, της μορφής που παρουσιάζεται στην κοινότητα, της πρόσληψής της από τον θεατή και της κινητοποίησης του προς την πολιτική αλλαγή. Αν όπως επισημαίνει ο στοχαστής «Οι εικόνες της τέχνης δεν προσφέρουν όπλα για τους αγώνες [...]»,¹⁷ τίθεται το ερώτημα της κριτικής λειτουργίας έργων σαν της Salcedo.

Στο 1^ο κεφάλαιο παρουσιάζονται συνοπτικά, μέσα από πρωτογενή και δευτερογενή βιβλιογραφία, οι βασικοί πυλώνες της σκέψης του Rancière. Στην πρώτη υποενότητα του κεφαλαίου παρουσιάζεται η ιδιότυπη αντίληψη του Rancière για την ισότητα - αντίληψη άρρηκτα συνδεδεμένη με το ζήτημα της κοινωνικής χειραφέτησης και των θέσεων του πάνω στη σχέση καλλιτεχνικού έργου και θεατή. Συγχρόνως διαφαίνεται ως έναν βαθμό στον ιστορικό χρόνο η μετατόπισή του στοχαστή από το πεδίο της πολιτικής θεωρίας προς εκείνο της αισθητικής. Στη δεύτερη υποενότητα εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο επιτυγχάνεται η σύζευξη αισθητικής και πολιτικής στη σκέψη του Rancière, με έμφαση στην έννοια του μερισμού του αισθητού και της διαφωνίας. Στην τρίτη υποενότητα εξετάζονται δύο ζητήματα που διερευνά στο έργο του ο Rancière και τα οποία αφορούν τα όρια της κριτικής λειτουργίας των *εικόνων της τέχνης* - όρο με τον οποίο ο Rancière αναφέρεται σε καλλιτεχνικά έργα κάθε μορφής: το ζήτημα του μη αναπαραστάσιμου και το μη αποφασίσιμο. Σε αυτό το πρώτο μέρος της εργασίας, επιδιώκεται συγχρόνως να γίνει αντιληπτό πώς οι έννοιες του *μερισμού του αισθητού*, της *διαφωνίας* και της *εικόνας της τέχνης* μπορούν να αξιοποιηθούν στην ανάλυση καλλιτεχνικών έργων σαν της Salcedo. Παραδειγματικά ως προς αυτό

¹⁷ Ρανσιέρ, ό.π., 130.

λειτουργήσαν τα κείμενα του ερευνητή και μεταφραστή του Rancière Θωμά Συμεωνίδη.

Το 2^ο κεφάλαιο στοχεύει στο διάλογο του έργου της Salcedo και του Rancière και χωρίζεται σε τρεις υποενότητες, σε καθεμία από τις οποίες εξετάζεται ένα επιμέρους ζήτημα. Η πρώτη υποενότητα με τίτλο «Προς μια πιο δίκαιη κατανομή του κοινού χώρου: η ανάδειξη των “ανωνύμων” στο έργο της Doris Salcedo», διερευνά τον τρόπο με τον οποίο η Salcedo σχεδιαγραφεί τόπους αισθητικής δικαιοσύνης που διαφωνούν με τις κυρίαρχες κοινωνικές κατανομές. Ιδιαίτερη χρήσιμη είναι σε αυτό το σημείο η έννοια του μερισμού του αισθητού που επιτρέπει την κατανόηση του βαθμού σύγκλισης και απόκλισης των έργων της Salcedo προς και από την υπάρχουσα κοινωνική πραγματικότητα στη βάση χωρικών αναδιευθετήσεων. Παράλληλα, επιχειρείται μια τυποποίηση των καλλιτεχνικών στρατηγικών της Salcedo, όπως είναι η έρευνα, η χρήση προσωπικών αντικειμένων και ομοειδών μονάδων, η κανονιστική διάταξη, η τοπο-ειδικότητα, η μεγάλη κλίμακα, η απόδοση ονόματος στα ανώνυμα θύματα, το τρύπημα, το ράψιμο και η θραυσματικότητα.

Η δεύτερη υποενότητα με τίτλο «Οι εικόνες της τέχνης ως αντιστάθμισμα στη βαρβαρότητα» εστιάζει στην ανάδειξη του ιδιαίτερου τύπου ορατότητας που η Salcedo προσφέρει μέσω των έργων της στα θύματα της βίας. Καθώς η επιδίωξη να επιτελεστεί μια μετατόπιση στην ορατότητα που ενίοτε αποδίδεται σε αυτούς τους ανθρώπους στα μέσα μαζικής ενημέρωσης είναι ίδιον των έργων και άλλων ομοεθνών της εικαστικών και σχετίζεται με συγκεκριμένες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που επικρατούν εντός του κράτους της Κολομβίας, στην ενότητα αυτή παρουσιάζονται συνοπτικά οι συνέπειες αυτών των συνθηκών στην ευρύτερη καλλιτεχνική παραγωγή, όπως αυτές αποτυπώνονται σε μια σειρά από μελέτες. Διερευνώνται μορφολογικές συγκλίσεις και αποκλίσεις των έργων της Salcedo με έργα άλλων Κολομβιανών εικαστικών όπως των Beatriz González (1932-), Erika Diettes (1978-) και Juan Manuel Echavarría (1947-). Στο σημείο αυτό αξιοποιούνται ιδιαίτερα οι έννοιες της εικόνας της τέχνης και του σχηματικού ισοδύναμου, που ο Rancière προσφέρει. Σε διάλογο με την πρώτη υποενότητα, εξετάζεται πώς στρατηγικές σαν το τρύπημα, το ράψιμο και η θραυσματικότητα χρησιμοποιούνται από τη Salcedo για να υλικοποιήσουν τις ψυχικές συνέπειες της βίας. Έργα δικά της και των προαναφερθέντων Κολομβιανών καλλιτεχνών αντιπαραβάλλονται με πίνακες του επίσης Κολομβιανού Fernando Botero, που παρήγαγε το μεγαλύτερο μέρος του έργου του ζώντας εκτός Κολομβίας. Σε αντίθεση με έργα άλλων ομοεθνών του, εκείνα του Botero διακρίνονται από μια

αναπαραστατική προσέγγιση της βίας. Αυτή η αντιπαραβολή συμβάλλει στην ανάδειξη της ιδιαιτερότητας με την οποία τα έργα της Salcedo αναφέρονται σε γεγονότα βίας και στην κατανόηση του εικαστικού ιδιώματος και του χώρου έκθεσης ως καθοριστικών παραγόντων στη δυνατότητα αποστασιοποίησης του καλλιτεχνικού έργου από το γεγονός που το αφορμά.

Η τρίτη υποενότητα με τίτλο «Προς έναν άλλο αισθητό κόσμο» διερευνά τη σχέση της καλλιτεχνικής πρακτικής της Salcedo με χειραφετητικά αιτήματα, ένα ζήτημα που, όπως σχολιάζει και ο Rancière, ταλανίζει σε μεγάλο βαθμό την πολιτική τέχνη του σήμερα. Τα έργα της Salcedo αντιπαραβάλλονται με έργα των Botero και του Ai Weiwei που στοχεύουν στην καταγγελία, στη συνειδητοποίηση εκ μέρους των θεατών και στη δράση, με στόχο να αναδειχθεί η ιδιαιτερότητα της εικαστικής προσέγγισης της Salcedo.

Ευρύτερος στόχος της παρούσας μελέτης είναι μέσα από τη διερεύνηση αυτών των σύγχρονων ζητημάτων να συμβάλλει στην κατανόηση της σχέσης καλλιτεχνικής θεωρίας και πράξης. Γνώμονας είναι η αναγνώριση της ιδιαιτερότητας του εκάστοτε καλλιτεχνικού έργου και του κοινωνικοπολιτικού πλαισίου παραγωγής του και η προσεκτική «ακρόαση» του λόγου της Salcedo και του Rancière. Η θεωρία δεν αξιοποιείται ως παραμορφωτικός φακός που υποτάσσει το εικαστικό έργο προς όφελός της αλλά ως οδηγός που δύναται να συμβάλλει στην βαθύτερη κατανόησή του δεύτερου. Το καλλιτεχνικό έργο από τη μεριά του, ως κάτι το υλικό και συγκεκριμένο, μπορεί να βοηθήσει σημαντικά στην καλύτερη κατανόηση της αφαιρετικής φιλοσοφικής σκέψης και στην περαιτέρω εξέλιξή της. Θεωρούμε ότι η συνομιλία του έργου της Salcedo και της σκέψης του Rancière ενδέχεται να αναδειχθεί ιδιαίτερα γόνιμη, συμβάλλοντας στην εξαγωγή κάποιων γενικότερων συμπερασμάτων για την πολιτική λειτουργία των σύγχρονων καλλιτεχνικών πρακτικών, κάτι που επιχειρείται στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας.

1. Αισθητική και πολιτική στη σκέψη του Jacques Rancière

«Αισθητική» είναι η λέξη που λέει τον μοναδικό – και δύσκολο για τη σκέψη – κόμβο ο οποίος διαμορφώθηκε πριν από δύο αιώνες ανάμεσα στο υψηλό μεγαλείο της τέχνης και το θόρυβο μιας αντλίας νερού, ανάμεσα σε μια κεκαλυμμένη χροιά χορδών και την υπόσχεση μιας νέας ανθρωπότητας.¹⁸

1.1. Μια ιδιότυπη αντίληψη της ισότητας

Μια ιδιότυπη αντίληψη για τη δημοκρατική ισότητα διαπνέει το σύνολο του έργου του Rancière, τοποθετώντας τον ανάμεσα στους σημαντικότερους στοχαστές της σύγχρονης πολιτικής σκέψης.¹⁹ Για τον Rancière, η ισότητα δεν είναι κάτι που τίθεται προς διεκδίκηση αλλά προς άσκηση και επιβεβαίωση. Στη διαμόρφωση της συγκεκριμένης αντίληψης συνέβαλε σημαντικά η μαθητεία του Rancière στο πλάι του Louis Althusser, η πολυετής αρχαιακή έρευνα που ο πρώτος διεξήγαγε για το εργατικό κίνημα και η επαφή του με το έργο του Γάλλου παιδαγωγού Joseph Jacotot (1770-1840).²⁰

Το 1965 ο Rancière συμμετείχε στην αναγνωστική ομάδα πάνω στο *Κεφάλαιο* του Μαρξ που διεξαγόταν στην École Normale Supérieure του Παρισιού υπό την καθοδήγηση του Althusser. Ως αποτέλεσμα του σεμιναρίου εκδόθηκε το *Διαβάζοντας το Κεφάλαιο* [*Reading Capital*], του Althusser, βιβλίο που αποτέλεσε κεντρική αναφορά για την ακαδημαϊκή κοινότητα της εποχής.²¹

Στα χρόνια που ακολούθησαν ο Rancière αποστασιοποιήθηκε σημαντικά από τον Althusser. Κατά τη διάρκεια των σπουδών του στο πλάι του δασκάλου του ο Rancière ξεκινάει να αμφισβητεί τη μορφή της αυθεντίας και τη λογική των κρυμμένων αληθειών.²² Για τον Althusser μόνο η φιλοσοφία έχει την ικανότητα να διακρίνει μεταξύ της ψευδούς (*ιδεολογίας*) και της αληθινής γνώσης (*επιστήμης*) ενώ η πλειοψηφία των ατόμων βρίσκεται εγκλωβισμένη σε μια ψευδαίσθηση αδυνατώντας να διακρίνει τις αληθινές συνθήκες ύπαρξής της.²³ Στη διάκριση μεταξύ ιδεολογίας και

¹⁸ Ρανσιέρ, *Δυσφορία στην Αισθητική*, 27.

¹⁹ Jean-Philippe Deranty, “Introduction: a journey in equality”, στο *Jacques Rancière : Key Concepts*, επιμ. Jean-Philippe (New York: Routledge, 2014), 1.

²⁰ Συμεωνίδης σε Ρανσιέρ, *Δυσφορία στην Αισθητική*, 174; Deranty, “Introduction: a journey in equality”, 1-14.

²¹ Deranty, “Introduction: a journey in equality”, 2.

²² ό.π., 5; Rockhill & Watts, “Introduction: Jacques Rancière: Thinker of Dissensus”, 2.

²³ Bruno Bosteels, “Reviewing Rancière: Or, the persistence of discrepancies”, *Radical Philosophy* 170, (November/December 2011): 27.

επιστήμης, αυτόν τον βασικό πυλώνα της σκέψης του δασκάλου του, ο Rancière ασκεί έντονη κριτική σε άρθρο με τίτλο “On the Theory of Ideology”, που εκδόθηκε στην Αργεντινή το 1969 ως μέρος συλλογικού τόμου πάνω στο έργο του Althusser.²⁴

Πιο συγκεκριμένα, και όσον αφορά την αντίληψη του Althusser για τους προλετάριους, ο εργάτης νοείται ως θύμα και αδαής, βυθισμένος στην ιδεολογία, που αδυνατεί να έχει επίγνωση της κατάστασης εκμετάλλευσης στην οποία βρίσκεται και επομένως έχει ανάγκη τους διανοούμενους του Κόμματος προκειμένου να οδηγηθεί στη συνειδητοποίηση. Όπως εξηγεί ο Bosteels, για τον Rancière «ο Althusser αντικαθιστά την ταξική πάλη με μια μεταφυσική αντίθεση που βασίζεται στις αντιθέσεις αληθούς και λάθους, γνώσης και άγνοιας».²⁵ Το 1974 ο Rancière θα δημοσιεύσει το έργο του *Althusser's Lesson* [*La leçon d'Althusser*] ασκώντας περαιτέρω κριτική στον Althusser.²⁶ Όπως διευκρινίζει στον πρόλογο της έκδοσης, στο βιβλίο αναπτύσσεται ένας στοχασμός στον τρόπο με τον οποίο η μαρξιστική θεωρία γίνεται αντιληπτή το 1973 και συγκεκριμένα στη σκέψη του Althusser, δηλαδή ενός καταξιωμένου Μαρξιστή.²⁷

Για τον Rancière, φιλόσοφοι όπως ο Marx και ο Althusser, με το να υποστηρίζουν ότι οι προλετάριοι αγνοούν αλλά και αδυνατούν να κατανοήσουν τους νόμους κυριαρχίας, γεγονός που καθιστά ως αναγκαία τη διαπαιδαγώγησή τους από τους ηγέτες του Κόμματος, διαιωνίζουν την ανισότητα, εφόσον αναπαράγουν τη λογική που διέπει τις παραδοσιακές δομές της κυριαρχίας, η οποία διακρίνει δύο είδη διάνοιας, διαχωρίζει τα χειρωνακτικά και τα διανοητικά επαγγέλματα και θεωρεί σημαίνουσες τις λέξεις και πράξεις συγκεκριμένων ατόμων και μη σημαίνουσες κάποιων άλλων.²⁸

Το 1973 η απεργία των εργατών στο εργοστάσιο του Lip υπενθύμισε στον Rancière τη δύναμη της εργατικής τάξης οδηγώντας τον στην απόφαση να αφιερωθεί στη μελέτη της ιστορίας της.²⁹ Στο Πανεπιστήμιο της Vincennes, μετέπειτα Paris 8, ο Rancière διεξήγαγε φιλοσοφικό σεμινάριο με ερευνητικό αντικείμενο την ιστορία των εργατών. Στο πλαίσιο του συγκροτήθηκε η ομάδα «*Révoltes logiques*» που μέχρι το 1985 εξέδιδε το ομώνυμο επιστημονικό περιοδικό. Το 1981 ο Rancière δημοσίευσε τη

²⁴ ό.π., 25-31.

²⁵ ό.π., 27.

²⁶ Deranty, “Introduction: a journey in equality”, 3.

²⁷ Jacques Rancière, *Althusser's Lesson*, μτφρ. Battista Emiliano (London and New York: Continuum, 1974), xix.

²⁸ Deranty, “Introduction: a journey in equality”, 4; Συμεωνίδης σε Ρανσιέρ, *Αυσφορία στην Αισθητική*, 174-75.

²⁹ Deranty, “Introduction: a journey in equality”, 5.

διατριβή του με τίτλο *Οι νύχτες των προλετάρων* [*La nuit des prolétaires* (1981). Paris: Fayard].³⁰ Διερευνώντας τις περιπτώσεις «μη αντιπροσωπευτικών» εργατών που έζησαν κατά τον 19^ο αιώνα, έφερε στο φως ευρήματα που αμφισβητούσαν την κυρίαρχη θεώρηση της εργατικής τάξης ως παθητικής μάζας που δεν έχει τον χρόνο να σκεφτεί εξαιτίας της φύσης της εργασίας της.³¹ Τα αρχεία αποκάλυπταν μεμονωμένες φωνές εργατών που ξέκλεβαν τον χρόνο να ασχοληθούν με την ποίηση, το θέατρο, τη φιλοσοφία - ασχολίες που συνδέονταν με τον ελεύθερο χρόνο της αστικής τάξης, και που με τον τρόπο αυτό αμφισβητούσαν τη λογική της κοινωνιολογικής κατηγοριοποίησης που αποδίδει στις διαφορετικές ομάδες συγκεκριμένα γνωρίσματα και δυνατότητες.³²

Αυτή τη διάρρηξη μιας αρμονικής σχέσης μεταξύ ενός «επαγγέλματος» και μιας «ικανότητας» είναι που ο Rancière θα ορίσει ως κοινωνική χειραφέτηση:

Η κοινωνική χειραφέτηση σήμαινε στην πράξη, τη διάρρηξη αυτής της αρμονίας ανάμεσα σε ένα «επάγγελμα» και μια «ικανότητα» η οποία συνεπαγόταν την ανικανότητα κατάκτησης ενός άλλου χώρου και ενός άλλου χρόνου. Σήμαινε τη διάλυση του εργατικού σώματος που είναι προσαρμοσμένο στο επάγγελμα του τεχνίτη και γνωρίζει ότι η εργασία δεν περιμένει, καθώς οι αισθήσεις του καθορίζονται από αυτή την «απουσία χρόνου». Οι χειραφετημένοι εργάτες σχημάτιζαν εδώ και τώρα ένα άλλο σώμα και μια άλλη «ψυχή» αυτού του σώματος – το σώμα και την ψυχή εκείνων που δεν είναι προσαρμοσμένοι σε κανένα ιδιαίτερο επάγγελμα, και χρησιμοποιούν ικανότητες δράσης, ομιλίας, σκέψης και δράσης οι οποίες δεν ανήκουν σε καμία ιδιαίτερη τάξη, αλλά ανήκουν σε οποιονδήποτε.³³

Στο σημείο αυτό ο Rancière θα τονίσει τον αισθητικό χαρακτήρα αυτής της χειραφέτησης – σημείο που, όπως θα δείξουμε, θα παίζει σημαντικό ρόλο στη μετατόπισή του από το πεδίο της πολιτικής θεωρίας προς εκείνο της αισθητικής.

Η επαφή του φιλοσόφου με το έργο του Γάλλου παιδαγωγού Joseph Jacotot (1770-1840) επιβεβαίωσε περαιτέρω την αντίληψή του περί της διανοητικής ισότητας

³⁰ Ό.π., 5-6.

³¹ Ρανσιέρ, *Ο χειραφετημένος θεατής*, 28-31.

³² Ό.π.; Deranty, “Introduction: a journey in equality”, 8.

³³ Ρανσιέρ, *Ο χειραφετημένος θεατής*, 56.

όλων των ατόμων. Στο έργο του *Ο Αδαής Δάσκαλος* (1987) ο Rancière αναφέρεται στην πνευματική περιπέτεια του Jacotot, ο οποίος πήρε τη θέση λέκτορα γαλλικής λογοτεχνίας στο πανεπιστήμιο της Λουβέν αφότου εξορίστηκε μετά την επιστροφή των Βουρβόνων στον θρόνο. Ξεκινώντας να διδάσκει στη Λουβέν, ο Jacotot αναγκάστηκε να δημιουργήσει ένα κοινό σημείο μεταξύ εκείνου και των φοιτητών του, εφόσον ο ίδιος δεν γνώριζε καθόλου ολλανδικά και πολλοί από τους φοιτητές του καθόλου γαλλικά. Αξιοποιώντας μια δίγλωσση έκδοση του Τηλέμαχου άφησε τους μαθητές του μόνους με το κείμενο χωρίς βοήθεια.³⁴ Ως αποτέλεσμα, οι φοιτητές αναγκάστηκαν να ασκήσουν την τέχνη της μετάφρασης και, με ανάλογο τρόπο με εκείνον που διδάχθηκαν τη μητρική τους γλώσσα, να συνδέσουν μόνοι τους γλωσσικά σημεία και να παράγουν νόημα.

Με αυτό το παιδαγωγικό πείραμα ο Jacotot οδηγήθηκε στην αμφισβήτηση της αναγκαιότητας του «εξηγητικού κανόνα» που είναι κυρίαρχος στο εκπαιδευτικό σύστημα. Σύμφωνα με αυτόν τον κανόνα, ο δάσκαλος παίρνει τον λόγο προκειμένου «[...] να εξηγήσει το σύνολο των συλλογισμών που συγκροτούν το βιβλίο».³⁵ Η παραπάνω αποκάλυψη οδηγούσε στη συνειδητοποίηση ότι το εξηγητικό σύστημα όφειλε να καταργηθεί, εφόσον δεν ήταν απαραίτητο στη θεραπεία της αδυναμίας για κατανόηση.³⁶ Αυτό που είχε κάνει ο Jacotot ήταν να θέσει τους μαθητές του σε μια «έκτακτη κατάσταση», ωθώντας τους «[...] να διασχίσουν ένα δάσος» του οποίου και ο ίδιος «[...] αγνοούσε τις εξόδους».³⁷ Το πείραμα του Γάλλου παιδαγωγού έδειχνε ότι δεν ήταν η διάνοια που καθόριζε τις δυνατότητες του εκάστοτε ατόμου αλλά ο βαθμός της θέλησής του:

Δια μέσου της εμπειρίας του παιδιού, του σοφού και του επαναστάτη, η μέθοδος του τυχαίου που εφαρμόστηκε με επιτυχία από τους Φλαμανδούς φοιτητές αποκάλυψε ένα δεύτερο μυστικό. Αυτή η μέθοδος της ισότητας ήταν αρχικά μια μέθοδος για τη θέληση.³⁸ Μπορούσε να μάθει κανείς μόνος του, και χωρίς δάσκαλο που να εξηγεί, όποτε το επιθυμούσε, υπό την πίεση της δικής του επιθυμίας ή της ανάγκης που γεννούσαν οι συνθήκες.³⁹

³⁴ Ζακ Ρανσιέρ, *Ο Αδαής Δάσκαλος*, μτφρ. Δάφνη Μπουνάνου (Αθήνα: Νήσος, 2008), 9.

³⁵ Ρανσιέρ, *Ο Αδαής Δάσκαλος*, 11.

³⁶ Ο.π., 13.

³⁷ Ο.π., 15.

³⁸ Η έμφαση δική μας.

³⁹ Ρανσιέρ, *Ο Αδαής Δάσκαλος*, 17.

Έτσι, ο Jacotot ερχόταν σε ρήξη με την παραδοσιακή παιδαγωγική μέθοδο που «βασίζεται στην αντίθεση ανάμεσα στη γνώση και στην άγνοια» θέτοντας τη νοημοσύνη του μαθητή σε εξάρτηση με του δασκάλου. Αυτή τη σχέση εξάρτησης ανάμεσα σε δύο ευφυΐες θα ορίσει ο Jacotot ως «αποβλάκωση».⁴⁰ Ο Rancière εξηγεί ότι η ανικανότητα είναι μια θεμελιώδης επινόηση της εξηγητικής σύλληψης του κόσμου που διακρίνει δύο κατηγορίες διάνοιας: τους ικανούς από τους μη ικανούς, τους μορφωμένους από τους αστοιχειώτους.

Η αμφισβήτηση της αναγκαιότητας του δασκάλου είχε σημαντικές επιπτώσεις και ως προς το ζήτημα της χειραφέτησης. Αν οι μαθητές δεν χρειάζονταν τους δασκάλους, η παιδεία δεν θα ήταν πλέον μονοπώλιο των ανώτερων τάξεων.⁴¹ Οι φτωχοί δεν χρειάζονταν χρήματα για δάσκαλο - μπορούσαν να μορφωθούν με τις δικές τους ικανότητες.⁴²

Τα παραπάνω συνοψίζουν τα βασικά σημεία της ιδιότυπης αντίληψης του Rancière για την ισότητα αναδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο αυτή διαμορφώθηκε στο φάσμα του χρόνου. Συγχρόνως, καθιστούν διαυγή τον τρόπο με τον οποίο για εκείνον η μέθοδος της ισότητας στη διαπαιδαγώγηση συνδέεται με την κοινωνική χειραφέτηση. Όπως εξηγεί ο Rancière, η προνομιακή θέση που έχει ο καθηγητής εξαιτίας του γεγονότος ότι είναι ο μόνος αρμόδιος να κρίνει αν ο μαθητής κατάλαβε, θεμελιώνει μια σχέση ιεραρχίας.⁴³ Για τον φιλόσοφο, όπως ο μαθητής δεν έχει ανάγκη τον δάσκαλο έτσι και ο προλετάριος δεν έχει ανάγκη το κόμμα. Ο εργάτης/προλετάριος νοείται ως ικανός να αμφισβητήσει τις επιβεβλημένες κυριαρχίες και να επαναστατήσει ενάντια σε αυτές. Όπως εξηγεί ο Συμεωνίδης, αυτή η ριζοσπαστικά διαφορετική άποψη απέναντι στις δυνατότητες των υποκειμένων έχει ως αποτέλεσμα ο Rancière να μετατοπίζει τη δυνατότητα χειραφέτησης από έναν μελλοντικό απροσδιόριστο χρόνο στο εδώ και τώρα.⁴⁴

Η συνειδητοποίηση του αισθητικού χαρακτήρα των κοινωνικών ανισοτήτων και η έμφαση που ο Jacotot απέδιδε σε υλικά ενδιάμεσα μέσα, όπως το βιβλίο, θα οδηγήσει σταδιακά τον Rancière στη διερεύνηση των πολιτικών λειτουργιών των καλλιτεχνικών πρακτικών.

⁴⁰ Ό.π., 18.

⁴¹ Ό.π., 113.

⁴² Ό.π., 117.

⁴³ Ό.π., *Ο Αδαής Δάσκαλος*, 12.

⁴⁴ Συμεωνίδης σε Ρανσιέρ, *Δυσφορία στην Αισθητική*, 174-175.

1.2. Τέχνη και πολιτική ως μορφές μερισμού του αισθητού και μορφές διαφωνίας

Το 1995, κι έχοντας ήδη προσφέρει σημαντικό έργο πάνω στην ιστορία του εργατικού κινήματος, ο Rancière ολοκληρώνει το μείζον πολιτικό του έργο *La Mésentente : Politique et Philosophie* (1995). Σε αυτό διακρίνει δύο πόλους στην πολιτική: εκείνον της αστυνομίας και εκείνον της αμιγούς πολιτικής διαδικασίας. Όπως αναφέρει ο Συμεωνίδης, η διαίρεση σε αυτούς «επιτυγχάνεται στη βάση της κατανόησης ότι η πολιτική διαδικασία είναι στην ουσία της μια διαδικασία μερισμού».⁴⁵ Με τον όρο *αστυνομία* ο Rancière αναφέρεται στη διανομή και στο σύστημα των νομιμοποιήσεων που γενικά αποκαλούμε με το όνομα «πολιτική». Η *αστυνομία* νοείται ως:

το σύνολο των διαδικασιών μέσω των οποίων διενεργείται η ένταξη και η συγκατάθεση των συλλογικοτήτων, η οργάνωση των εξουσιών, η διανομή των θέσεων και των λειτουργιών και των συστημάτων νομιμοποίησης αυτής της διανομής.⁴⁶

Όπως εξηγεί ο Συμεωνίδης: «Η σύζευξη αισθητικής και πολιτικής θεμελιώνεται στον τρόπο με τον οποίο οι έννοιες της αστυνομίας και της διαφωνίας [...] συνδέονται με τις έννοιες του μερισμού του αισθητού και του αισθητικού καθεστώτος [...]».⁴⁷ Η έννοια του μερισμού του αισθητού εισάγεται από τον Rancière το 2000 στο ομώνυμο έργο του *Ο μερισμός του αισθητού: αισθητική και πολιτική*. Ο στοχαστής παραπέμπει στην πλατωνική Πολιτεία την οποία «διαβάζει» ως έναν αυστηρό καταμερισμό θέσεων και ρόλων, εξηγώντας ότι το επάγγελμα του εκάστοτε ατόμου στην αρχαία Αθήνα καθόριζε συγχρόνως την ικανότητα του να συμμετάσχει στα κοινά κι επομένως τον βαθμό στον οποίο γινόταν αντιληπτό – ορατό και ακουστό - από τα υπόλοιπα άτομα. Ο Rancière εξηγεί ότι αυτή η εγγενής αισθητική της πολιτικής, αυτή «η κατανομή των χρόνων και των χώρων, του ορατού και του μη ορατού, της ομιλίας και του θορύβου [...] ορίζει ταυτόχρονα τη θέση και τα διακυβεύματα της πολιτικής ως μορφή εμπειρίας».⁴⁸

⁴⁵ Συμεωνίδης σε Ρανσιέρ, *Δυσφορία στην Αισθητική*, 176.

⁴⁶ Jacques Rancière, *La mésentente: Politique et philosophie* (Paris: Galilée, 1995), 51 όπως αναφέρεται σε Συμεωνίδης, σε Ρανσιέρ, *Δυσφορία στην Αισθητική*, 176.

⁴⁷ Συμεωνίδης σε Ρανσιέρ, *Δυσφορία στην Αισθητική*, 8.

⁴⁸ Rancière, *Ο μερισμός του αισθητού: αισθητική και πολιτική*, 17.

Η προστασία του καθιερωμένου μερισμού είναι έργο του πρώτου πόλου της πολιτικής, της *αστυνομίας*. Όπως διευκρινίζει ο Συμεωνίδης: «Η ανισότητα δεν προσεγγίζεται με όρους οικονομικής και κοινωνικής αναδιανομής, αλλά ως άρνηση της ικανότητας ότι κάποιος που βρίσκεται σε μειονεκτική θέση στη βάση ενός συγκεκριμένου μερισμού του αισθητού μπορεί να σκεφτεί ή να μιλήσει στο ίδιο επίπεδο με κάποιον που βρίσκεται σε πλεονεκτική θέση λόγω ακριβώς αυτού του μερισμού».⁴⁹ Με άλλα λόγια, για τον Rancière, η υπάρχουσα ανισότητα είναι ένα πρόβλημα αίσθησης. Έργο της αμιγούς πολιτικής διαδικασίας είναι η αναδιαμόρφωση αυτού του μερισμού σε συνθήκες μεγαλύτερης ισότητας. Κάθε διαφωνία για τον καθιερωμένο μερισμό του αισθητού συνιστά πολιτική πράξη ενώ μάλιστα: «[...] έχει αισθητικό χαρακτήρα επειδή επιδιώκει ένα μετασχηματισμό και μια αναδιαμόρφωση στον τρόπο με τον οποίο έχει μεριστεί το αισθητό».⁵⁰

Στο *Δυσφορία στην Αισθητική* ο Rancière δίνει έμφαση στους μετασχηματισμούς που εκπορεύονται από τις σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές.⁵¹ Στην εισαγωγή του πονήματος ο Rancière διευκρινίζει πως το εγχείρημα εγγράφεται στο πλαίσιο του σύγχρονου αντι-αισθητικού λόγου, όπου η Αισθητική προκαλεί δυσφορία και καταγγέλλεται ως ο παραπλανητικός λόγος που στρέφει το νόημα των έργων τέχνης και των καλαισθητικών κρίσεων προς όφελός της. Αν και, όπως επισημαίνει, οι λόγοι που η Αισθητική καταγγέλλεται κάθε φορά ποικίλουν, γίνεται ομόφωνα λόγος για τη σκέψη μιας σύγχυσης ή μείξης, ήδη στα έργα πρωτοπόρων φιλοσόφων, όπως οι Kant και Schiller. Ο Rancière εξηγεί ότι τη σύγχυση που προκάλεσαν αυτά τα κείμενα δεν την εφηύραν οι φιλόσοφοι. Η σύγχυση διέκρινε την ίδια την τέχνη εκείνης της περιόδου όταν μια σειρά παραγόντων, όπως η κατάργηση του νομοθετικού κρίκου της *μίμησης* μεταξύ της *ποίησης* και της *αίσθησης*, η απουσία συγκεκριμένων κανόνων και ιεραρχήσεων μεταξύ θεμάτων και αντίστοιχων μορφών έκφρασης, καθιστούσε δύσκολο να οριστεί τί είναι και τί κάνει η τέχνη. Αυτό που έκαναν οι φιλόσοφοι είναι πως προσπάθησαν να συλλάβουν τις θεμελιώδεις μετατοπίσεις που οδήγησαν σε μια νέα καταστατική θέση των έργων:

Με το όνομα αισθητική συνέλαβαν κατ' αρχάς και σκέφτηκαν μια θεμελιώδη μετατόπιση: εφεξής τα πράγματα της τέχνης ταυτοποιούνταν όλο και λιγότερο

⁴⁹ Συμεωνίδης σε Ρανσιέρ, *Δυσφορία στην Αισθητική*, 177.

⁵⁰ Συμεωνίδης σε ό.π., 8.

⁵¹ Ρανσιέρ, *Δυσφορία στην Αισθητική*, 16-22.

σύμφωνα με τα πραγματιστικά κριτήρια των «τρόπων του ποιείν». Ορίζονταν όλο και περισσότερο με όρους «αισθητών τρόπων του είναι».⁵²

Ο Rancière προσεγγίζει την Αισθητική όχι με την παραδοσιακή έννοια, δηλαδή ως θεωρία της τέχνης αλλά:

ως καθεστώς λειτουργίας της τέχνης και ως μήτρα λόγων, ως μορφή ταυτοποίησης εκείνου που είναι ίδιον της τέχνης και ως ανακατανομή των σχέσεων ανάμεσα στις μορφές της αισθητής εμπειρίας.⁵³

Η Αισθητική, όπως την αντιλαμβάνεται και την ορίζει ο Rancière, προσπαθεί να συλλάβει τις αναδιαμορφώσεις ανάμεσα σε τρία διαφορετικά καθεστώτα ταυτοποίησης και σκέψης για τις τέχνες: το *ηθικό καθεστώς των εικόνων*, το *ποιητικό/αναπαραστατικό καθεστώς των τεχνών* και το *αισθητικό καθεστώς της τέχνης*. Καθένα από αυτά προσδιορίζει: «μια ειδική σχέση ανάμεσα σε πρακτικές, μορφές ορατότητας και τρόπους νοητότητας» που επιτρέπουν την ταυτοποίηση των προϊόντων αυτών των πρακτικών «ως κάτι που ανήκει στην τέχνη ή σε μια τέχνη».⁵⁴ Η εστίαση του Rancière είναι στο σύγχρονο αισθητικό καθεστώς. Τα καθεστώτα της τέχνης φανερώνουν ποιά είναι η θέση που κατέχουν οι καλλιτεχνικές πρακτικές στην κοινωνία, ποιες είναι οι λειτουργίες τους και ποια η σχέση τους με τις άλλες κοινωνικές πρακτικές.⁵⁵ Όπως εξηγεί ο Συμεωνίδης, με την εισαγωγή τους ο Rancière προσεγγίζει την καλλιτεχνική αναπαράσταση πολιτικά, αφού την εντάσσει «σε ένα ευρύτερο πλαίσιο που περιλαμβάνει τους τρόπους κοινωνικής οργάνωσης» αλλά και ιστορικά, αφού δείχνει ότι η σύλληψη της φύσης και της λογικής της καλλιτεχνικής αναπαράστασης ποικίλει ανά εποχή και το ίδιο έργο μπορεί να θεωρείται ή να μην θεωρείται ως τέχνη ανάλογα με το καθεστώς στο οποίο νοείται.⁵⁶

Στο εν λόγω πόνημα Rancière προσφέρει έναν ακόμη ορισμό για την πολιτική, δίνοντας έμφαση στη χωρική, αισθητική της διάσταση, που αναδεικνύει τη σύνδεσή της με την τέχνη:

⁵² Η έμφαση δική μας.

⁵³ Ρανσιέρ, *Δυσφορία στην Αισθητική*, 27.

⁵⁴ Ρανσιέρ, *Δυσφορία στην Αισθητική*, 42.

⁵⁵ Deranty, “Regimes of the arts”, σε *Jacques Rancière: Key Concepts*, 119.

⁵⁶ Συμεωνίδης σε Ρανσιέρ, *Δυσφορία στην Αισθητική*, 7-8.

[...] η πολιτική δεν είναι η άσκηση της εξουσίας και η πάλη για την εξουσία. Είναι ο σχηματισμός ενός ειδικού χώρου, η περίτμηση μιας ιδιαίτερης σφαίρας εμπειρίας, αντικειμένων που έχουν τεθεί ως κοινά και υπάγονται σε μια κοινή απόφαση, υποκειμένων που έχουν αναγνωριστεί ως ικανά να προσδιορίσουν αυτά τα αντικείμενα και να επιχειρηματολογήσουν σε ό,τι τα αφορά.⁵⁷

Για τον Rancière, οι καλλιτεχνικές πρακτικές έχουν μια εγγενή πολιτική λειτουργία εφόσον δύνανται να διανέμουν και να αναδιανέμουν το αισθητό. Με άλλα λόγια οι καλλιτεχνικές πρακτικές προσιδιάζουν στην πολιτική διαδικασία εφόσον κι οι ίδιες συνιστούν μορφές μερισμού του αισθητού. Βάσει των παραπάνω γίνεται ήδη αντιληπτό ότι ο Rancière μετατοπίζει σημαντικά το σημείο θέασης στη σχέση τέχνης και πολιτικής. Επισημαίνει μάλιστα ότι τέχνη και πολιτική δεν είναι δύο διακριτές σφαίρες και το ερώτημα δεν είναι «αν οφείλουν να συσχετιστούν». Η τέχνη εγγίζει την πολιτική ως προς το ότι κι εκείνη «[...] διενεργεί μια νέα περίτμηση του υλικού και συμβολικού χώρου».⁵⁸

Ο Rancière περαιτέρω θα αναδείξει πώς οι σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές εγγίζουν την πολιτική διαδικασία και ως μορφές διαφωνίας. Στο σύγχρονο αισθητικό καθεστώς, έννοια που σύμφωνα με τον Rancière περιγράφει καλύτερα εκείνο που συνήθως αποκαλούμε *νεωτερικότητα* - έννοια στην οποία ο φιλόσοφος ασκεί έντονη κριτική - οι καλλιτεχνικές πρακτικές, μπορούν χάρη στην αυξημένη αυτονομία τους από ειδικούς κοινωνικούς σκοπούς να αρθρώνουν πρωτόγνωρους μερισμούς του κοινού κόσμου που διαφέρουν σημαντικά από εκείνο που γίνεται συνήθως αντιληπτό.⁵⁹ Σε αυτόν τον βαθμό διαφοράς μπορούν να εκφράζουν μια διαφωνία για τον τρόπο με τον οποίο τα πράγματα λειτουργούν και να αναδεικνύουν νέες δυνατότητες συνύπαρξης εντός της κοινότητας. Το διευρυμένο βλέμμα που μας προσφέρει ο

⁵⁷ Ρανσιέρ, *Δυσφορία στην Αισθητική*, 37.

⁵⁸ *Ο.π.*, 37-39.

⁵⁹ Όπως εξηγεί ο Hal Foster, ενώ ενίοτε στοχαστές, όπως ο Peter Burger, αντιπαράθετον τον μοντερνισμό, ο οποίος σχετίζεται με την αυτονομία της τέχνης, στην καλλιτεχνική πρωτοπορία, που στοχεύει στην ταύτιση της τέχνης με τη συλλογική εμπειρία και πράξη, ο Rancière δείχνει ότι αυτές οι δύο τάσεις δεν είναι αντικρουόμενες αλλά συνυπάρχουν ως ίδιον του αισθητικού καθεστώτος, όντας σε διαρκή ένταση. Πηγή: Hal Foster, "What's the problem with critical art?", *London Review of Books* Vol. 35 No. 19 (10 October 2013), <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v35/n19/hal-foster/what-s-the-problem-with-critical-art>.

στοχαστής πάνω στη σχέση τέχνης και πολιτικής συγκαταλέγεται στις σημαντικότερες συνεισφορές του.

Την αλλοτινή επιδίωξη των καλλιτεχνών να συμβάλλουν στον απόλυτο μετασχηματισμό των συνθηκών της συλλογικής ύπαρξης, διαδέχεται σήμερα μια τέχνη που χαρακτηρίζεται από μετριοπάθεια ως προς την επιδίωξη της να αλλάξει τον κόσμο. Υπό αυτήν την έννοια ο Rancière κάνει λόγο για μια τέχνη *μετα-ουτοπική*. Στο παρόν της σύγχρονης - μετα-ουτοπικής - τέχνης, ο Rancière διακρίνει δύο κυρίαρχες συλλήψεις που μαρτυρούν την κοινοτική της λειτουργία, δηλαδή την ικανότητά της «να κατασκευάζει έναν ειδικό χώρο, μια πρωτόγνωρη μορφή μερισμού του κοινού κόσμου».⁶⁰

Η πρώτη μπορεί να γίνει αντιληπτή με όρους της καντιανής έννοιας του *υψηλού*, ως ένα ετερογενές αισθητό που έρχεται σε απόλυτη απόκλιση με τον συνήθη τρόπο αντίληψης των πραγμάτων. Η δεύτερη μπορεί να περιγραφεί με όρους *σχεσιακής τέχνης*, δηλαδή με καλλιτεχνικές χειρονομίες που μέσω μικρών μετατοπίσεων αντικειμένων και υποκειμένων, που αποτελούν ήδη μέρος της καθημερινής ζωής, επιδιώκουν να δημιουργήσουν καταστάσεις ικανές να τροποποιήσουν το βλέμμα μας στο συλλογικό περιβάλλον.⁶¹ Οι δύο αυτές στάσεις είναι σύμφωνα με τον φιλόσοφο θραύσματα της «αισθητικής» δηλαδή «μιας διαλυμένης συμμαχίας ανάμεσα στην καλλιτεχνική και την πολιτική ριζοσπαστικότητα».⁶²

Στο κείμενό του με τίτλο «Υπομνήσεις για την τέχνη: Προσχέδιο για τη σύνταξη μιας αισθητικής πραγματείας τσέπης» ο Συμεωνίδης προσφέρει δύο παραδείγματα που επιτρέπουν να σκεφτούμε τη συσχέτιση των σύγχρονων καλλιτεχνικών πρακτικών με την υπάρχουσα κοινότητα στη βάση χωρικών αναδιευθετήσεων που λαμβάνουν χώρα σε ένα δωμάτιο. Καθένα από τα δύο παραδείγματα βασίζεται στις δύο κυρίαρχες αναγνώσεις της αισθητικής που διακρίνει ο Rancière : της σχεσιακής αισθητικής και την αισθητικής του υψηλού.⁶³ Στην πρώτη περίπτωση μπαίνουμε στο δωμάτιο, όπου δεν έχει κανείς άλλος πρόσβαση εκτός από εμάς και παρατηρούμε ότι μια κούπα που πάντα τοποθετούσαμε στην ίδια θέση έχει μετακινηθεί:

⁶⁰ Ρανσιέρ, *Δυσφορία στην Αισθητική*, 34-35.

⁶¹ Ό.π., 30-33.

⁶² Ό.π., 34.

⁶³ Θωμάς Συμεωνίδης, «Υπομνήσεις για την τέχνη: Προσχέδιο για τη σύνταξη μιας αισθητικής πραγματείας τσέπης», *Νέα Εστία* (Υπό δημοσίευση. Παραχώρηση από τον συγγραφέα).

Σε αυτή την περίπτωση λοιπόν, εστιάζοντας αποκλειστικά στο τι συμβαίνει στις αισθήσεις, φαντάσου, εσένα, σε καθεστώς αντιληπτικής εγρήγορσης. Αυτή η μετατόπιση της κούπας (σε άλλο γνωστό σημείο ή σε ένα άγνωστο σημείο) σε οδηγεί σε μια επιθεώρηση του χώρου (πού είναι κούπα), των αντικειμένων στον χώρο (τι άλλο μπορεί να άλλαξε θέση ή να εξαφανίστηκε), των ήχων στον χώρο και έξω από αυτόν (ποιος μπορεί να μετατόπισε την κούπα), αλλά και σε μια διερώτηση της φύσης του χώρου (τι συμβαίνει σε αυτόν τον χώρο ως αποτέλεσμα του τι είναι αυτός ο χώρος). [...]

Στη δεύτερη περίπτωση επιστρέφουμε στο δωμάτιο και διακρίνουμε ένα άνοιγμα στην οροφή:

[...] Επιστρέφοντας, διαπιστώνεις ότι έχει δημιουργηθεί ένα πολύ μεγάλο άνοιγμα στην οροφή, και για πρώτη φορά βλέπεις στο εσωτερικό της (πες ότι πρόκειται για μια δίρριχτη στέγη).

[...] Τα δύο παραδείγματα (τα δύο άκρα) ήταν για να γίνει κυρίως καλύτερα κατανοητή η λογική με την οποία επιδρά η τέχνη σήμερα. Στο ένα άκρο λοιπόν, υπάρχουν καλλιτεχνικές πρακτικές που δομούνται στην αναδιάταξη αντικειμένων και εικόνων, στον επαναπροσδιορισμό των σχέσεων και στη δημιουργία νέων. Μιλάμε για αντικείμενα, εικόνες και σχέσεις που είναι αναπόσπαστα από την καθημερινότητά μας. Στο άλλο άκρο, υπάρχει η επιδίωξη της έκφρασης ή και της πρόκλησης μιας ασυνήθιστα δυνατής αισθητής εμπειρίας. Εδώ, μπορούμε να κάνουμε λόγο για ριζοσπαστικότητα της τέχνης, για μοναδικότητα των καλλιτεχνικών αντικειμένων που παράγονται. Συνοψίζοντας, στο ένα άκρο, μπορούμε να μιλήσουμε για *σχεσιακή τέχνη*, στο άλλο για *υψηλή τέχνη*.⁶⁴

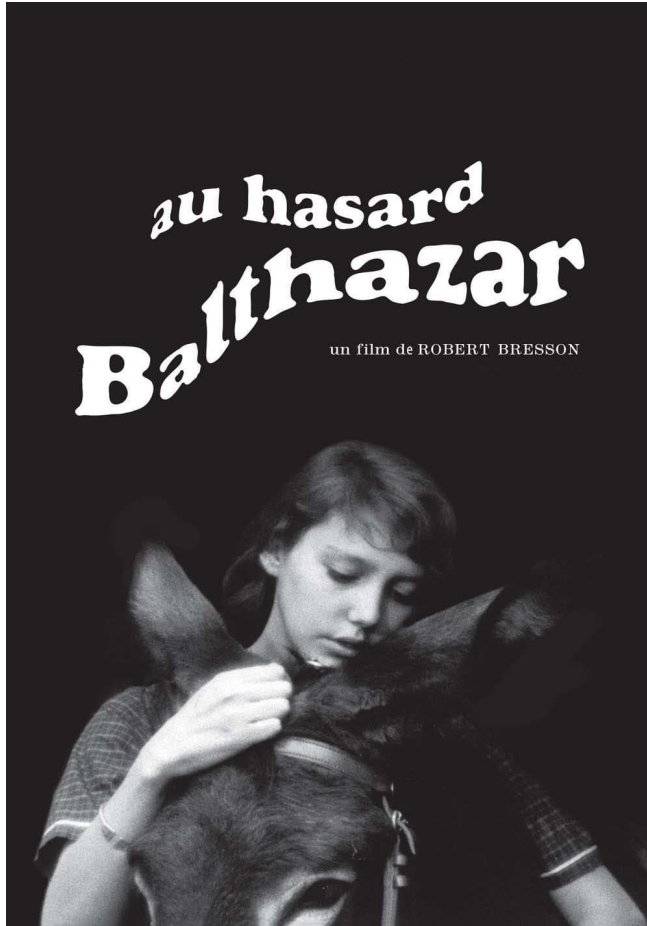
Όπως εξηγεί ο Συμεωνίδης, οι παραπάνω μετατοπίσεις εκδηλώνουν, παρά τη διαφορετικότητά τους, μια διαφωνία για το πώς οι χώροι έχουν διευθετηθεί και για το πώς θα μπορούσαν να είναι. Αυτό το επιτυγχάνουν αναδιοργανώνοντας την καθιερωμένη διάταξη και προτάσσοντας στη θέση της μιαν άλλη. Η διερεύνηση των μετατοπίσεων που υποκείμενα και αντικείμενα υφίστανται στους χώρους και χρόνους που σχεδιαγραφούν τα σύγχρονα καλλιτεχνικά έργα μπορεί να συμβάλλει στην

⁶⁴ Ο.π.

κατανόηση του τρόπου με τον οποίο αυτά εγγίζουν την κοινότητα αλλά και απομακρύνονται από αυτή αναδεικνύοντας όχι μόνο εναλλακτικούς τρόπους αντίληψης και συσχετισμού αλλά και διαφορετικές μορφές ύπαρξης εντός της.

1.3. Τα όρια της κριτικής λειτουργίας των εικόνων της τέχνης: το ζήτημα του μη αναπαραστάσιμου και το μη αποφασίσιμο

Στο έργο του *Το Πεπρωμένο των Εικόνων* ο Rancière προσφέρει έναν ορισμό για τα



Εικόνα 1 Η ηθοποιός Anne Wiazemsky στον ρόλο της Μαρί, στο *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ* του Robert Bresson – ταινίας που αναφέρεται στη σχέση μιας νεαρής κοπέλας με έναν γάιδαρο που τον λένε Μπαλταζάρ. Ο Rancière σχολιάζοντας κάποια πλάνα όπου τη σονάτα του Σούμπερτ, που ακούγεται στο ξεκίνημα της ταινίας, διαδέχεται ένα χλιμίντρισμα, η κάμερα εστιάζει στα λευκά χέρια του κοριτσιού που διατρέχουν το μαύρο τρίχωμα του ζώου και τον διαχωρισμό φωνών και προσώπων, επισημαίνει τον τρόπο με τον οποίο ο μπρεσονικός κατακερματισμός όπου η αφηγηματική αλληλουχία καταργείται εγγράφεται «[...] στη συνέχεια της πεζογραφικής παράδοσης που ξεκίνησε με τον Φλωμπέρ: αυτή μιας αμφιθυμίας όπου οι διαδικασίες παράγουν και αποσύρουν το νόημα, διασφαλίζουν και καταλύουν τις αντιλήψεις, τις πράξεις και τις συγκινήσεις». (Πηγή: Rancière, *Το Πεπρωμένο των Εικόνων*, 14-17)

καλλιτεχνικά έργα για τα οποία χρησιμοποιεί τον όρο *εικόνα*. Αντλώντας από ένα κινηματογραφικό παράδειγμα, και συγκεκριμένα από το *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ* [Au Hazard Balthazar (1966)] του Robert Bresson (1901-1999), ο Rancière επισημαίνει ότι δεν είναι η ταυτότητα και η ετερότητα, όπως ενίοτε υποστηρίζεται, που διαχωρίζουν την τηλεοπτική από την κινηματογραφική εικόνα, όσο το ότι εγγράφονται σε δύο διαφορετικές λογικές. Με αφορμή τις εικόνες του Bresson θα προσφέρει έναν πρώτο ορισμό για τις εικόνες ως «λειτουργίες: σχέσεις ανάμεσα στο όλον και στα μέρη, ανάμεσα στο λεκτικό και στο ορατό, τρόποι να παίξεις με το πριν και το μετά, την αιτία και το αποτέλεσμα».⁶⁵ Θα επαναδιατυπώσει αυτόν τον ορισμό και θα καταλήξει διακρίνοντας δύο είδη εικόνων:⁶⁶

⁶⁵ Rancière, *Το Πεπρωμένο των Εικόνων*, 17.

⁶⁶ Συμμεωνίδης σε Rancière, *Το Πεπρωμένο των Εικόνων*, 197.

Η εικόνα ορίζει έτσι δύο διαφορετικά πράγματα. Υπάρχει η απλή σχέση που παράγει την ομοιότητα ενός πρωτοτύπου: όχι απαραίτητα το πιστό του αντίγραφο, αλλά απλώς αυτό που αρκεί ώστε να λάβει υπόσταση. Και υπάρχει και το παιχνίδι των λειτουργιών που παράγει αυτό που ονομάζουμε τέχνη: δηλαδή πιο συγκεκριμένα μια αλλαγή της ομοιότητας.⁶⁷

Μέσω της αποστασιοποίησης από την πραγματικότητα, μέσω της αλλαγής της ομοιότητας, οι εικόνες της τέχνης στοχεύουν στην ανάδειξη μιας πρωταρχικής ομοιότητας, την οποία ο Rancière ορίζει ως *αρχι-ομοιότητα*.⁶⁸ Αυτό είναι σύμφωνα με τον Rancière και, όπως εξηγεί ο Συμεωνίδης, *το πεπρωμένο των εικόνων*, δηλαδή «[...] αυτό που έχει καθοριστεί από τη μοίρα. Μια ανώτερη δύναμη [...] που ορίζει, από την οπτική του παρόντος, τη μελλοντική ιστορία ενός πράγματος»⁶⁹. Η αλλαγή της ομοιότητας μπορεί να λάβει πολλές μορφές:

Μπορεί να είναι η ορατότητα που έχει δοθεί σε αχρείαστες πινελιές για να μας φανερώσουν ποιος είναι εκείνος που αναπαρίσταται στο πορτρέτο· μια επιμήκυνση των σωμάτων που εκφράζει την κίνησή τους σε βάρος των αναλογιών τους· μια στροφή της γλώσσας που οξύνει την έκφραση ενός συναισθήματος ή καθιστά πιο σύνθετη την αντίληψη μιας ιδέας· μια λέξη ή ένα πλάνο στη θέση εκείνων που έδειχναν ότι όφειλαν να ακολουθήσουν.⁷⁰

Η ικανότητα των εικόνων της τέχνης να απομακρύνονται από τον συνήθη τρόπο αντίληψης των πραγμάτων και να παράγουν τη μη ομοιότητα, μπορεί να φανεί ιδιαίτερα χρήσιμη στην περίπτωση που έχουμε να κάνουμε με καλλιτεχνικά έργα που αναφέρονται σε γεγονότα καταστροφής, τα οποία είναι ασύμμετρα προς την κοινή εμπειρία.⁷¹ Από τη Σοά και μετά ο φιλοσοφικός στοχασμός στρέφεται εντονότερα προς τις ηθικές παραμέτρους που εμπλέκονται στην αναπαράσταση γεγονότων μαζικής βίας. Στο πλαίσιο αυτού του προβληματισμού εγγράφεται και η διάσημη ρήση του Teodor Adorno πως ήταν βάρβαρο μετά το Άουσβιτς να γράφει κανείς ποιήματα.

⁶⁷ Rancière, *Το Πεπρωμένο των Εικόνων*, 18.

⁶⁸ Ο.π., 20.

⁶⁹ Συμεωνίδης σε Rancière, *Το Πεπρωμένο των Εικόνων*, 191.

⁷⁰ Rancière, *Το Πεπρωμένο των Εικόνων*, 18.

⁷¹ Θωμάς Συμεωνίδης, «Πολιτικές προσεγγίσεις της αισθητικής» (Σημειώσεις Σεμιναρίου), 2022,

Στο πεδίο του σύγχρονου στοχασμού ο Rancière διαπιστώνει ένα πλεόνασμα ηθικής που τείνει να παραλύσει την αισθητική.⁷² Κύριο υπεύθυνο για την υπαγωγή της αισθητικής στην ηθική θεωρεί τον Lyotard, ο οποίος στο έργο του *Το απάνθρωπο* αναθέτει ως καθήκον στην τέχνη να μαρτυρά το γεγονός ότι υπάρχει το μη αναπαραστάσιμο. Δουλειά μιας τέχνης του υψηλού κατά τον Lyotard είναι να προσεγγίζει την ύλη χωρίς να προστρέχει στα μέσα της αναπαράστασης.⁷³ Ο Rancière θεωρεί αυτή τη θεωρία ως το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αντιστροφής του μοντερνιστικού παραδείγματος και την αποδίδει σε μια ριζοσπαστικοποίηση των θέσεων του Adorno. Για τον Adorno το έργο τέχνης είναι κοινωνικό προϊόν και άρα φορέας των κοινωνικών αντιφάσεων και υποδεικνύει με αρνητικό τρόπο τη συμφιλίωση. Αντίθετα, στον Lyotard, που υποστηρίζει πως το έργο οφείλει να μαρτυρά την καταστροφή, ο Rancière δεν διακρίνει καμία πολιτική δυνατότητα.⁷⁴ Μια ορισμένη μη ανεκτικότητα απέναντι στην πληθωριστική χρήση εννοιών όπως το μη αναπαραστάσιμο, το αδιανόητο, το μη διαχειρίσιμο, το ανεπανόρθωτο οδηγεί τον Rancière στο *Το Πεπρωμένο των Εικόνων* να θέσει το ερώτημα: υπό ποιες συνθήκες μπορούμε να δηλώσουμε μη αναπαραστάσιμα συγκεκριμένα γεγονότα;⁷⁵

Η διάκριση των τριών καθεστώτων της τέχνης, στα οποία αναφερθήκαμε προηγουμένως, συμβάλλει σημαντικά και στην επίλυση του εν λόγω προβλήματος. Για τον Rancière, στο σύγχρονο αισθητικό καθεστώς της τέχνης ο όρος μη αναπαραστάσιμο δεν έχει προσδιορισμό περιεχόμενο εφόσον απουσιάζει ο ρυθμιστικός κρίκος της μίμησης που όριζε συγκεκριμένα θέματα κατάλληλα για συγκεκριμένα είδη και που επέβαλε μιαν ορισμένη συσχέτιση λεκτού και ορατού. Ο Rancière καταλήγει ότι εάν υπάρχει μη αναπαραστάσιμο, αυτό εντοπίζεται στο αναπαραστατικό/ποιητικό καθεστώς της τέχνης, όπου η μίμηση, ως ρυθμιστικός κρίκος μεταξύ της ποίησης και της αίσθησης, όριζε συγκεκριμένα είδη κατάλληλα για συγκεκριμένα θέματα. Στο αισθητικό καθεστώς της τέχνης οποιοδήποτε θέμα μπορεί να λάβει οποιαδήποτε μορφή. Υπάρχει επομένως ένα πλεόνασμα μορφοποιητικών δυνατοτήτων για τους καλλιτέχνες.⁷⁶

⁷² Συμεωνίδης σε Ρανσιέρ, *Δυσφορία στην Αισθητική*, 171.

⁷³ Jean-François Lyotard όπως αναφέρεται σε Ρανσιέρ, *Δυσφορία στην Αισθητική*, 119.

⁷⁴ Συμεωνίδης σε Ρανσιέρ, *ό.π.*, 171-173.

⁷⁵ Rancière, *Το Πεπρωμένο των Εικόνων*, 149.

⁷⁶ *Ο.π.*, 182.

Χαρακτηριστική στο πλαίσιο του λόγου περί μη αναπαραστάσιμου είναι η κριτική της *ανυπόφορης εικόνας*, εκείνης δηλαδή που δεν μπορούμε να κοιτάξουμε «[...] χωρίς να δοκιμάσουμε πόνο ή αγανάκτηση». Όπως σχολιάζει ο Rancière οι ανυπόφορες εικόνες συνοδεύονται από ένα ερώτημα ηθικής φύσεως: «είναι ανεκτό να δημιουργούμε και να παρουσιάζουμε στα μάτια των άλλων τέτοιες εικόνες;». ⁷⁷ Ως χαρακτηριστικά της κριτικής της ανυπόφορης εικόνας ο στοχαστής αναφέρει τα άρθρα που δημοσιεύτηκαν στην επιθεώρηση *Les temps modernes* με στόχο να ασκήσουν κριτική στο κείμενο του Georges Didi-Huberman στον κατάλογο της έκθεσης *Αναμνήσεις των στρατοπέδων [Mémoire des camps]*. ⁷⁸ Σε αυτό ο Didi-Huberman τόνιζε τη σημασία της πραγματικότητας που αναπαριστούσαν τέσσερις φωτογραφίες, τραβηγμένες από μέλος των Ζόντερκομαντο σε θάλαμο αερίων του Άουσβιτς. ⁷⁹ Η πρώτη κριτική ήταν της Elisabeth Pagnoux σύμφωνα με την οποία οι εικόνες αυτές ήταν ανυπόφορες επειδή ήταν πολύ πραγματικές κι εμπόδιζαν κάθε κριτική απόσταση. Η δεύτερη κριτική ήταν του Gérard Wajcman και υποστήριζε ακριβώς το αντίθετο: ότι οι εικόνες ήταν ανυπόφορες καθώς αδυνατούσαν να συλλάβουν το συμβάν της Σοά στην ολότητά του στην καρδιά του οποίου υπάρχει κάτι το μη αναπαραστάσιμο. ⁸⁰

⁷⁷ Ρανσιέρ, *Ο χειραφετημένος θεατής*, 107.

⁷⁸ Η έκθεση διοργανώθηκε από τη Patrimoine Photographique υπό την επίβλεψη των Pierre Bonhomme και Clément Chéroux. Έλαβε χώρα στο Hôtel de Sully, στο Παρίσι, το διάστημα 12 Ιανουαρίου – 25 Μαρτίου 2001. (Πηγή: Marc Tamisier, “La mémoire et la photographie”, *OpenEdition Journals*, <https://doi.org/10.4000/marges.826>)

⁷⁹ Ρανσιέρ, *Ο χειραφετημένος θεατής*, 113.

⁸⁰ Ο.π., 114.



Εικόνα 1 Φωτογραφία Sonderkommando στο στρατόπεδο Auschwitz-Birkenau, τον Αύγουστο του 1944. Η πορεία προς τους θαλάμους αερίων.

Κατά τον Rancière το επιχείρημα του Wajcman προσπαθεί να αντιπαραθέσει δύο είδη αναπαράστασης: την ορατή εικόνα και τον λόγο του μάρτυρα, να κατηγορήσει την πρώτη για ατιμία και να αποδώσει αρετή στον δεύτερο ως προς το ότι, σε αντίθεση με την εικόνα, ο λόγος αυτός συνιστά αθέλητη μαρτυρία. Η αξία του λόγου του μάρτυρα έγκειται κατά πολλούς στο ότι δείχνει ότι υπάρχει κάτι που δεν μπορεί να ειπωθεί, κάτι που παραμένει στη σιωπή. Ωστόσο, ο Rancière εξηγεί ότι αυτή η αδυναμία ολικής αναπαράστασης που διακρίνει την προφορική μαρτυρία δεν αντιπαρατίθεται στην «εικόνα» «[...] παρά μόνο αν αποδώσουμε αυθαίρετα στην τελευταία την αξίωση να δείξει τα πάντα».⁸¹ Απορρίπτοντας την πλεονεκτική θέση του λόγου του μάρτυρα εις βάρος της εικόνας και τον ορισμό της δεύτερης ως απλού αντιγράφου που μειονεκτεί στη μοναδικότητα του Πραγματικού, θα εξηγήσει:

Η αναπαράσταση δεν είναι η πράξη της δημιουργίας μιας ορατής μορφής, είναι η πράξη που παρέχει κάτι ισοδύναμο, όπως κάνει ο λόγος εξίσου με τη φωτογραφία. Η εικόνα δεν είναι το αντίγραφο κάποιου πράγματος. Είναι το περίπλοκο παιχνίδι των σχέσεων ανάμεσα στο ορατό και το αόρατο, το ορατό και τον λόγο, αυτό που λέγεται και αυτό που δεν λέγεται. Δεν είναι η απλή αναπαράσταση αυτού που βρίσκεται ενώπιον του φωτογράφου ή του

⁸¹ Ρανσιέρ, *Ο χειραφετημένος θεατής*, 115.

κινηματογραφιστή. Είναι πάντα μια τροποποίηση που λαμβάνει χώρα σε μια αλυσίδα εικόνων την οποία αλλάζει με τη σειρά της. Και η φωνή δεν είναι η φανέρωση του αόρατου, σε αντίθεση με την ορατή μορφή της εικόνας. Είναι η φωνή ενός σώματος που μετασχηματίζει ένα αισθητό συμβάν σε ένα άλλο, προσπαθώντας να μας κάνει να «δούμε» ό,τι είδε, να δούμε ό,τι μας λέει.⁸²



Εικόνα 2 Απόσπασμα από τη Shoah του Claude Lanzman.

Εξετάζοντας την ταινία *Shoah*⁸³ του Claude Lanzmann, στην οποία αναφέρεται και ο Wajcman, και σχολιάζοντας τα δάκρυα στα πρόσωπα των μαρτύρων που πρωταγωνιστούν, ο Rancière θα κάνει λόγο για σχηματικό ισοδύναμο:

Τα δάκρυα ανήκουν σε μια διαδικασία απεικόνισης και σχηματισμού που συνιστά μια διαδικασία συμπύκνωσης και μετάθεσης. Παίρνουν τη θέση των λέξεων που έπαιρναν με τη σειρά τους τη θέση της οπτικής αναπαράστασης του συμβάντος. Γίνονται ένα σχήμα της τέχνης, το στοιχείο ενός συστήματος που επιδιώκει να προσφέρει ένα σχηματικό ισοδύναμο όσων συνέβησαν στο θάλαμο αερίων. Ένα

⁸² Ό.π., 119.

⁸³ Γαλλικό ντοκιμαντέρ του 1985 που εξιστορεί το Ολοκαύτωμα μέσα από συνεντεύξεις επιζώντων, μαρτύρων και αντρουγών σε 14 χώρες.

σηματικό ισοδύναμο είναι ένα σύστημα σχέσεων ανάμεσα στην ομοιότητα και την ανομοιότητα, ένα σύστημα που εμπλέκει διάφορα ανυπόφορα στοιχεία.⁸⁴

Ο Rancière εξετάζει ορισμένα καλλιτεχνικά έργα που θέτουν σε μια άλλη βάση το ζήτημα εικόνων κατάλληλων για την αναπαράσταση τραγικών γεγονότων.⁸⁵ Ανάμεσα σε αυτά είναι τα έργα που αφιέρωσε ο Χιλιανός καλλιτέχνης Alfredo Jaar στη γενοκτονία της Ρουάντας του 1994. Στο *Τα μάτια της Γκουτέτε Εμέριτα* (1996) ο Jaar πλαισιώνει τη φωτογραφία των ματιών της Γκουτέτε Εμέριτα, μιας γυναίκας που είδε τη σφαγή της οικογένειάς της, με πάνελ με κείμενο που αφηγείται την προσωπική της ιστορία. Ο Rancière εξηγεί πως ο Jaar κατορθώνει, επιστρατεύοντας το πολιτικό σχήμα της μετωνυμίας, να δημιουργήσει μια εικόνα που μετατοπίζει το βλέμμα από το θέαμα εκατομμυρίων σφαγιασμένων σωμάτων στα μάτια μίας και μόνο γυναίκας και που της προσφέρει ένα όνομα και μία ιστορία.



Εικόνα 3 Alfredo Jaar. *Τα μάτια της Γκουτέτε Εμέριτα* (1996).

Για τον Rancière το πρόβλημα με το σύστημα της Πληροφορίας δεν είναι ότι μας κατακλύζει με έναν χείμαρρο εικόνων, κάνει κοινότοπο τον τρόπο και μας αδρανοποιεί. Τα κυρίαρχα μέσα ενημέρωσης αντιθέτως μειώνουν τον αριθμό των εικόνων της

⁸⁴ Ρανσιέρ, *Ο χειραφετημένος θεατής*, 120; η έμφαση δική μας.

⁸⁵ Ό.π., 120.

καταστροφής που πλήττουν τον πλανήτη μας, επιλέγουν πώς θα τις διατάξουν και ειδικοί μάς λένε τί να σκεφτούμε για εκείνες.⁸⁶ Εκείνο που καθιστά σύμφωνα με τον Rancière κοινότοπη τη φρίκη είναι ότι βλέπουμε σώματα ανώνυμα, που γίνονται αντικείμενα λόγου χωρίς να έχουν τα ίδια φωνή, αδύνατα να αντιδράσουν στο βλέμμα που τα κοιτά:

Η πολιτική που ορίζει αυτές τις εικόνες μας διδάσκει ότι δεν μπορεί ο οποιοσδήποτε να δει και να μιλήσει. Το ίδιο δίδαγμα επιβεβαιώνουν πολύ κοινότοπα κι εκείνοι που ισχυρίζονται ότι ασκούν κριτική στην τηλεοπτική παρέλαση των εικόνων.⁸⁷

Ο Rancière καταλήγει υπογραμμίζοντας ότι το ζήτημα του ανυπόφορου οφείλει να επικεντρωθεί όχι στο εάν είναι ή δεν είναι πρόπον να δείχνουμε τη φρίκη που υπέστησαν τα θύματα της βίας ή στο να αντιπαραθέσουμε τις λέξεις στις ορατές εικόνες ή την πραγματικότητα στα φαινόμενα. Για εκείνον, το ζήτημα του ανυπόφορου αφορά «την κατασκευή του θύματος ως στοιχείου μιας ορισμένης κατανομής του ορατού». Ο φιλόσοφος εξηγεί πως κάθε εικόνα ανήκει σε ένα σύστημα ορατότητας που ορίζει τη λειτουργία των σωμάτων και τον τύπο της προσοχής που αξίζουν – που δημιουργεί μια ορισμένη αίσθηση της πραγματικότητας, έναν ορισμένο *κοινό νο*.⁸⁸ Έτσι, ο Rancière αναδεικνύει τα καλλιτεχνικά έργα σε έναν τόπο προνομιακό στη δημιουργία άλλων μορφών κοινοτήτων αισθητών δεδομένων για τα θύματα της βίας, οι οποίες με τη σειρά τους συνδέονται με νέες σημασίες και νέους τρόπους συνύπαρξης.⁸⁹

Στο πλαίσιο της παράδοσης της κριτικής τέχνης, ανυπόφορες εικόνες χρησιμοποιήθηκαν συχνά εκ μέρους των καλλιτεχνών με στόχο να προκαλέσουν το σοκ, να οδηγήσουν στη συνειδητοποίηση και στη δράση. Ο Rancière αναφέρει ως ενδεικτικά αυτής της χρήσης της ανυπόφορης εικόνας τα κολάζ της Martha Rosler, στα οποία αντιπαρατίθεντο εικόνες από τον πόλεμο του Βιετνάμ με εικόνες από το εσωτερικό αμερικανικών σπιτιών. Υπόθεση καλλιτεχνών όπως η Rosler ήταν ότι η σύγκρουση δύο αντιθετικών εικόνων, εκείνης που έδειχνε το φαινόμενο - την αμερικανική ευημερία- κι εκείνης που εξέθετε την πραγματικότητα - τη φρίκη του πολέμου - θα είχε ως αποτέλεσμα την πρόκληση ενός σοκ στον θεατή και τη

⁸⁶ Ό.π., 121-122.

⁸⁷ Ό.π.

⁸⁸ Ό.π., 124-125.

⁸⁹ Ό.π., 128.

συνειδητοποίηση της προβληματικότητας μιας κατάστασης που θα τον οδηγούσε στη δράση.

Ο Rancière διαπιστώνει ότι έως και σήμερα αρκετοί καλλιτέχνες υιοθετούν την υπόθεση ότι υπάρχει ένα αισθητό συνεχές ανάμεσα στην πρόθεσή τους, στην παραγωγή των εικόνων, στη σύλληψη μιας κατάστασης εκ μέρους των θεατών, στα συναισθήματα και στις πράξεις που θα προκληθούν σε εκείνους.⁹⁰ Ωστόσο, όπως



Εικόνα 6 Φωτογραφία της σειράς *House beautiful: Bringing the war home* (1967-1972), που η Rosler δημιούργησε ως απάντηση στον πόλεμο του Βιετνάμ. Η καλλιτέχνη δέλωνε: «Δεν είδα το *House Beautiful* σαν τέχνη. Ήθελα να προκαλέι την ταραχή». (Πηγή: Martha Rosler, όπως αναφέρεται σε “Martha Rosler House Beautiful: Bringing the War Home c. 1967-72”, MoMA, ημερομηνία προσπέλασης: 3 Μαρτίου 2024, <https://www.moma.org/collection/works/152791>).

παρατηρεί, αναδεικνύοντας τη σύνδεση της μεθόδου της πνευματικής χειραφέτησης του Jacotot με το ζήτημα του θεατή, η λογική αυτή προσιδιάζει σε εκείνην του δασκάλου που αποβλακώνει. Μάλιστα, η προσπάθεια των καλλιτεχνών να προκαθορίσουν το αποτέλεσμα που θα έχουν τα έργα τους στους θεατές εγκαθιδρύει μια σχέση ανισότητας αντίστοιχη με εκείνην που χαρακτηρίζει τη σχέση δασκάλου-μαθητή στην παραδοσιακή παιδαγωγική μέθοδο, αφού ο καλλιτέχνης εμφανίζεται ως εκείνος που κατέχει μια γνώση που απουσιάζει από τον θεατή. Ο Rancière εξηγεί ότι όπως ανάμεσα στον δάσκαλο και τον μαθητή υπάρχει ένα τρίτο αντικείμενο, το βιβλίο, που κανείς δεν κατέχει το νόημά του, έτσι ένα τρίτο αντικείμενο υπάρχει ανάμεσα στον

⁹⁰ Ρανσιέρ, *Ο χειραφετημένος θεατής*, 69.

καλλιτέχνη και τον θεατή του οποίου οι επιδράσεις δεν μπορούν να προβλεφθούν.⁹¹ Για τον στοχαστή, μια κριτική τέχνη σήμερα είναι εκείνη που αποδέχεται τη διάκριση αιτίας – αποτελέσματος. Που αποδέχεται με άλλα λόγια το γεγονός ότι το αποτέλεσμα της είναι *μη αποφασίσιμο*.⁹²

Ο Rancière εξηγεί ότι το σχήμα που αξιοποίησε η παράδοση της κριτικής τέχνης βασίζεται στην προσπάθεια συνάρθρωσης τριών λογικών - της λογικής της αναπαράστασης, της αισθητικής και της ηθικής - σε ένα ενιαίο σχήμα. Όπως επισημαίνει, στην πραγματικότητα, εικόνες όπως της Rosler, αντλούσαν τη δύναμή τους από τη δύναμη θεωρητικών σεναρίων που επέτρεπαν την κατανόηση του περιεχομένου τους και από πολιτικά κινήματα που τα «μετέφραζαν σε πράξη». ⁹³ Η αποδυνάμωση αυτών των σεναρίων και των κινήματων, η άνοδος του λόγου περί μη αναπαραστάσιμου και η κριτική του θεάματος έφεραν στο προσκήνιο την αμφισβήτηση της πολιτικής δύναμης κάθε εικόνας.⁹⁴

Πολλοί είναι οι σύγχρονοι καλλιτέχνες που προσπαθούν να ξεπεράσουν αυτήν την ακαθοριστία, δηλαδή την απουσία της ύπαρξης μιας ευθείας σχέσης μεταξύ της πρόθεσης ενός καλλιτέχνη, της μορφής που παρουσιάζεται στην κοινότητα και της πολιτικής κινητοποίησης. Κοινό σημείο αυτών των πρακτικών είναι ότι:

εκλαμβάνουν γενικά ως δεδομένο ένα ορισμένο μοντέλο δράσης: η τέχνη θεωρείται πολιτική γιατί δείχνει τα στίγματα της κυριαρχίας, ή γιατί γελοιοποιεί τις κυρίαρχες εικόνες, ή πάλι γιατί βγαίνει έξω από τον δικό της χώρο για να μετατραπεί σε κοινωνική πρακτική κλπ.⁹⁵

Ωστόσο, μια κριτική τέχνη σήμερα είναι αυτή που γνωρίζει ότι το πολιτικό της αποτέλεσμα περνάει από την αισθητική απόσταση.⁹⁶ Ο Rancière αναφέρει ως παράδειγμα έργου που αντιστέκεται στον προκαθορισμό μία από τις φωτογραφίες της Sophie Ristelhueber της σειράς *WB* (West Bank) (2005), όπου αναπαρίστανται

⁹¹ Ρανσιέρ, *Ο χειραφετημένος θεατής*, 24.

⁹² Ο.π., 32-33.

⁹³ Ο.π., 129.

⁹⁴ Ο.π., 109-110 & 129-130.

⁹⁵ Ο.π., 66.

⁹⁶ Θωμάς Συμεωνίδης, «Πόση ελευθερία υπάρχει στην ελευθερία της έκφρασης; Τα εσωτερικά όρια της ελευθερίας της έκφρασης στη σύγχρονη τέχνη και η αρνητική αισθητική των Adorno, Rancière», στο *Αισθητική και Ηθική: Πρακτικά Α' Επιστημονικού Συνεδρίου Εργαστηρίου «Χώρος, Αισθητική και Αειφορία» Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής*, επιμ. Μάρω Σίνου, Ελένη Τάτλα & Νικήτας Χιωτίνης (Τεχνόπολις-Γκάζι, 12&13 Ιουνίου 2015), 21.

ισραηλινά οδοφράγματα σε παλαιστινιακούς δρόμους. Σχολιάζει την άρνηση της καλλιτέχνης να φωτογραφίσει τον μεγάλο τοίχο που «ενσαρκώνει την πολιτική του κράτους και είναι η κατεξοχήν μιντιακή εικόνα του «προβλήματος της Μέσης Ανατολής» και αντίθετα να στρέψει τον φακό της στα τραύματα και τα σημάδια που αφήνει ο πόλεμος.⁹⁷ Η φωτογράφος κατόρθωσε έτσι, σύμφωνα με τον στοχαστή, να επιφέρει ενδεχομένως «[...] μια μετατόπιση από το συναίσθημα της αγανάκτησης σε πιο διακριτικά συναισθήματα όπως «την περιέργεια, την επιθυμία να δει κανείς από κοντά», που σηματοδοτούσε μιαν άλλη πολιτική «[...] του αισθητού, μια πολιτική θεμελιωμένη στην αντίσταση της απόστασης, την αντίσταση του ορατού και το ανεπικρίτο του αποτελέσματος.⁹⁸



Εικόνα 7 Sophie Ristelhueber, *Série WB, n° 7* (2015)

Σύμφωνα με τον Rancière μια νέα πίστη στην πολιτική ικανότητα των εικόνων προϋποθέτει την κριτική αυτού του στρατηγικού σχήματος:

Οι εικόνες της τέχνης δεν προσφέρουν όπλα για τους αγώνες. Συμβάλλουν στη σκιαγράφιση νέων σχηματισμών του ορατού, του λεκτού και του σκεπτού, και, ως εξ αποτελέσματος, στη σκιαγράφιση ενός νέου τοπίου του δυνατού. Αλλά

⁹⁷ Ο.π.,130.

⁹⁸ Ο.π.,131.

αυτό το επιτυγχάνουν εφόσον δεν προδιαγράφουν ούτε το νόημα ούτε το αποτέλεσμα των νέων σχηματισμών.⁹⁹

Στο επίμετρο στο *Πεπρωμένο των Εικόνων* ο Συμεωνίδης αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο ο ορισμός της εικόνας της τέχνης, που μας προσφέρει ο Rancière, μπορεί να αξιοποιηθεί στην ανάλυση καλλιτεχνικών έργων. Εξετάζοντας μια σειρά έργων που εκτέθηκαν στο πλαίσιο της έκθεσης *Η υπεραγορά των εικόνων* (*La supermarché des images*) δείχνει πώς η παραγωγή της ανομοιότητας, που ενίοτε συνεπάγεται τη μετατόπιση της αιτίας και του αποτελέσματος, έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία έργων των οποίων το ορατό δεν μπορεί να αναχθεί άμεσα σε λεκτό - έργα που το ορατό τους αντιστέκεται στο νόημα, που διακρίνονται από αμφισημία, που περισσότερο προσκαλούν στον στοχασμό παρά δίνουν απαντήσεις.¹⁰⁰

⁹⁹ Ό.π., 130.

¹⁰⁰ Συμεωνίδης σε Rancière, *Το Πεπρωμένο των Εικόνων*, 189-210.

2. Οι καλλιτεχνικές στρατηγικές της Doris Salcedo ως αναμερισμοί του αισθητού

2.1 Προς μια πιο δίκαιη κατανομή του κοινού χώρου: η ανάδειξη των αποκλεισμένων στο έργο της Doris Salcedo

*Το να τοποθετήσουμε την αόρατη εμπειρία
περιθωριοποιημένων ανθρώπων στον χώρο σημαίνει να
βρούμε έναν τόπο για εκείνους στον νου μας.¹⁰¹*

Doris Salcedo

Οι αισθητοί κόσμοι της τέχνης χαρακτηρίζονται από ένα παράδοξο που συνιστά και την κατεξοχήν τους ιδιαιτερότητα: τη δυνατότητα να πλησιάζουν και να απομακρύνονται από τον δικό μας αισθητό κόσμο. Έτσι, μπορούν να εγγίζουν την πραγματικότητα και να αναδεικνύουν υπάρχουσες πτυχές της και συγχρόνως, απομακρυσμένες από τη λογική της αναπαράστασης και εγγίζοντας περισσότερο μια λογική παραγωγής της ανομοιότητας, να παράγουν τη διαφορά ως προς τον συνήθη τρόπο αντίληψης των πραγμάτων, να στέκονται κριτικά στην πραγματικότητα και να αναδεικνύουν νέα νοήματα. Στο παρόν κεφάλαιο θα διερευνήσουμε τον τρόπο με τον οποίο στις εγκαταστάσεις, στα γλυπτά και στις δημόσιες παρεμβάσεις της Salcedo προσφέρεται σε έναν πρώτο βαθμό ορατότητα σε κοινωνικά ζητήματα ενώ συγχρόνως αμφισβητούνται οι καθιερωμένες κοινωνικές και αισθητικές κατανομές και αναδεικνύονται εναλλακτικοί τρόποι κατοίκησης του κόσμου. Με την εστίασή μας να είναι στις χωρικές αναδιατάξεις που τα έργα επιτελούν, θα αξιοποιηθούν ως οδηγοί σκέψης από το έργο του Rancière οι έννοιες του μερισμού του αισθητού, της εικόνας και της διαφωνίας.

Στον σχηματισμό του εκάστοτε χώρου υπονοείται μια συμπερίληψη και ένας αποκλεισμός. Όπως σχολιάζει η Μαρίνα Λαθούρη με αφορμή την αρχιτεκτονική πρακτική στο άρθρο της με τίτλο «Imagining the Space-In-Between: The Elaboration of a Method»: «Στον φυσικό κόσμο, η αρχιτεκτονική καθορίζει χωρικά όρια, δημιουργεί υλικές περιτιμήσεις. Είναι αδύνατο να σχεδιάσεις οτιδήποτε χωρίς να σκεφτείς πρώτα το ίδιο το όριό του». ¹⁰² Όπως κάθε χώρος, η σφαίρα της πολιτικής

¹⁰¹ Salcedo, στο *Doris Salcedo*, 17.

¹⁰² Marina Lathouri, “Imagining the space-in-between: towards the elaboration of a method”, *AR (Architecture Research)* (University of Ljubljana, 2019).

προϋποθέτει τη σχεδιαγράφηση του ορίου της. Ως αποτέλεσμα, ορισμένα υποκείμενα αποκλείονται από την πολιτική συμμετοχή. Την αναγκαιότητα ύπαρξης μιας διαχωριστικής γραμμής στη σφαίρα της πολιτικής τονίζει η Mouffe.¹⁰³ Η θεωρητικός επισημαίνει την αδυναμία επίτευξης μιας συναίνεσης χωρίς αποκλεισμούς εφόσον η πολιτική έχει να κάνει πάντοτε με τη συγκρότηση ενός *εμείς* και ενός *αυτοί*.¹⁰⁴ Υπάρχει επομένως πάντοτε κάποιος που αποκλείεται. Ωστόσο, εφόσον η πολιτική δεν αφορά μια στατική συνθήκη αλλά ένα οντολογικό συμβάν, ο εκάστοτε αποκλεισμός συνοδεύεται από τη δυνατότητα επαναχάραξης των διαχωριστικών γραμμών και ένταξης του αποκλεισμένου, τη δυνατότητα επανασυγκρότησης του *εμείς* και του *αυτοί*.

Αν, όπως γίνεται αντιληπτό στη σύζευξη αισθητικής/πολιτικής στον Rancière, η ανισότητα είναι ένα πρόβλημα αίσθησης, το να καταστήσεις ορατό και ακουστό μέσω της τέχνης κάτι που δεν είναι συνιστά συγχρόνως συνεισφορά σε ένα αισθητικό και πολιτικό διακύβευμα - εκείνο της δικαιοσύνης. Καλλιτεχνικά έργα όπως της Salcedo συγκροτώντας νέους χώρους μπορούν να εγγράφουν εκ νέου τα όρια εκείνου που γίνεται ορατό και ακουστό. Αυτή η υλική και συμβολική επαναχάραξη του ορίου, δύναται να επανεντάσσει εντός του χωροχρόνου του καλλιτεχνικού έργου υποκείμενα και αντικείμενα που στην υπάρχουσα κοινωνική πραγματικότητα βρίσκονται στο περιθώριο και να επανορίζει τις μεταξύ τους σχέσεις. Ένας τέτοιος προσωρινός επαναπροσδιορισμός του αισθητηριακά αντιληπτού εντός της μουσειακής αίθουσας και της πόλης, τη στιγμή της επαφής του θεατή με το καλλιτεχνικό έργο, ενδέχεται να αναδείξει άλλες δυνατότητες στο πεδίο της σκέψης κι επομένως της πολιτικής συμμετοχής.

¹⁰³ Mouffe, «Κάθε μορφή τέχνης έχει πολιτική διάσταση», 124.

¹⁰⁴ Mouffe, «Το δημοκρατικό παράδοξο», 53; Mouffe, «Κάθε μορφή τέχνης έχει πολιτική διάσταση», 118-119, 121.



Εικόνα 8 Η Doris Salcedo.

Η Salcedo, καταγόμενη από μια χώρα όπου κυριαρχεί η πολιτική βία ανέπτυξε αρκετά νωρίς πολιτική συνείδηση που διαμορφώθηκε μέσω της επαφής της με το θέατρο. Στην Κολομβία χιλιάδες άνθρωποι έχουν χάσει τη ζωή τους ή εξαφανιστεί ήδη από το 1948 όταν ξεκίνησε ο δεκαετής Εμφύλιος Πόλεμος, γνωστός ως *La Violencia* (1948-1958). Η ονομασία δεν είναι ενδεικτική μονάχα του πλήθους των νεκρών, που υπολογίζονται σε 200.000, αλλά και των αποτρόπαιων μεθόδων δολοφονίας που υιοθετήθηκαν στη διάρκειά του.¹⁰⁵ Παρά το τέλος του Εμφυλίου, η χώρα εξακολουθεί έως και σήμερα να πλήττεται από μια συνεχή χαμηλής έντασης ένοπλη σύγκρουση γνωστή ως *Conflicto Armado Colombiano*. Καθώς η βία επηρεάζει κυρίως την ύπαιθρο, εκατομμύρια άνθρωποι εγκαταλείπουν τις εστίες τους για να εγκατασταθούν στα αστικά κέντρα όπου επικρατούν καλύτερες συνθήκες διαβίωσης. Ως συνέπεια, η Κολομβία είναι το κράτος με τον μεγαλύτερο αριθμό εσωτερικών εκτοπισμένων στον

¹⁰⁵ “Colombia”, Treccani, ημερομηνία προσπέλασης: στις 4 Αυγούστου, 2023, <https://www.treccani.it/enciclopedia/colombia>.

κόσμο, μετά τη Συρία, οι οποίοι, σύμφωνα με το Internal Displacement Monitoring Centre, ανέρχονται σε 5,6 εκ.¹⁰⁶

Σημείο καλλιτεχνικής εκκίνησης για τη Salcedo αποτελούν πάντοτε οι εμπειρίες ανθρώπων που υφίστανται τις συνέπειες της βίας με τον καλλιτεχνικό της ορίζοντα να



Εικόνα 9 Beatriz González, *Los suicidas del Sisga* [λάδι σε καμβά] (1965). Το έργο βασίζεται στη φωτογραφία του ζεύγους Antonio María Martínez Bonza, 25 ετών, και Tulia Vargas, 20 ετών.

διευρύνεται μετά το 2000 εκτός των συνόρων της Κολομβίας για να αναφερθεί σε γεγονότα βίας που λαμβάνουν χώρα και σε άλλα μέρη του κόσμου. Σημαντικό ρόλο στην καλλιτεχνική πορεία της Salcedo έπαιξε η επιρροή καλλιτεχνών που επεδίωκαν να σταθούν κριτικά απέναντι στην κοινωνική πραγματικότητα, όπως της καθηγήτριάς της Beatriz González (1932-), Κολομβιανής ζωγράφου που επίσης έθετε στο επίκεντρο των έργων της γεγονότα βίας που έλαβαν χώρα στη γενέτειρά της. Η González υιοθετούσε μια συγκεκριμένη εικαστική

μεθοδολογία αξιοποιώντας φωτογραφικά τεκμήρια και πληροφορίες από ποικίλα γνωστικά πεδία.¹⁰⁷ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ένα από τα πιο φημισμένα έργα της με τίτλο *Los suicidas del Sisga* (1965). Όπως υποδηλώνεται στον τίτλο, το έργο δημιουργήθηκε με αφορμή την αυτοκτονία του ζεύγους Del Sisga. Υποδειγματικά λειτούργησε η φωτογραφία που συνόδευε τα δημοσιεύματα στις εφημερίδες. Έκτοτε, ειδησεογραφικά φωτογραφικά αποκόμματα αποτέλεσαν τη βάση δημιουργίας και μετέπειτα έργων της González όπως *Las delicias 2* (1996), *Máteme a mí que yo ya viví* (1996), *Yolanda en los altares* [λάδι σε καμβά] (2009), *Minimina* (2010), που επίσης

¹⁰⁶ “The Last Refuge: Urban displacement in Colombia”, Internal Displacement Monitoring Centre, ημερομηνία προσπέλασης: 01/03/2024, <https://story.internal-displacement.org/colombia-urban/index.html#:~:text=Colombia%20is%2C%20after%20Syria%2C%20the,of%20refuge%20for%20many%20IDPs.>

¹⁰⁷ Salcedo, στο *Doris Salcedo*, 9-10.

αναφέρονται σε γεγονότα που διαδραματίστηκαν στο πλαίσιο της κολομβιανής ένοπλης σύγκρουσης.¹⁰⁸

Επηρεασμένη από την González, η Salcedo ξεκινάει στα τέλη της δεκαετίας του '80 να δημιουργεί εγκαταστάσεις που αναφέρονται σε γεγονότα πολιτικής βίας που εκτυλίσσονται στην Κολομβία. Για καθένα από αυτά διεξάγει ενδελεχή έρευνα η οποία συνίσταται καταρχάς στη διερεύνηση των συνθηκών που πλαισιώνουν το γεγονός, απ' όπου το εκάστοτε έργο αφορμάται, και στη μελέτη της σκέψης στοχαστών όπως οι Emmanuel Levinas και Jean-Luc Nancy, στους οποίους η Salcedo αναφέρεται συχνά σε συνεντεύξεις.¹⁰⁹ Κομβικής σημασίας στην εικαστική μεθοδολογία της είναι ο ενδελεχής διάλογος που η ίδια διεξάγει με τα θύματα. Εκτός από τα άμεσα θύματα, στα οποία συγκαταλέγονται οι εξαφανισμένοι, οι βιασμένοι, οι δολοφονημένοι και οι τραυματισμένοι σε ένοπλες συγκρούσεις, κεντρική θέση στο έργο της Salcedo έχουν οι συγγενείς αυτών των ανθρώπων, που νοούνται ως τα έμμεσα θύματα. Οι τελευταίοι υφίστανται επίσης περιθωριοποίηση λόγω του πένθους – περιθωριοποίηση που καθίσταται ακόμη πιο έντονη καθώς, όπως η ίδια η Salcedo υπογραμμίζει, στην Κολομβία η βία είναι τόσο συχνή που οι άνθρωποι πλέον δεν αντιδρούν. Η εικαστικός συλλέγει τις μαρτυρίες αυτών των ανθρώπων προκειμένου να αποκτήσει ως ένα βαθμό πρόσβαση στο βίωμά τους. Η ίδια κάνει λόγο για μια διαδικασία αποϋποκειμενοποίησης κατά την επαφή της με τους πληγέντες: συνομιλεί μαζί τους, μαθαίνοντας κάθε λεπτομέρεια για τη ζωή τους «ώσπου η οδύνη τους να γίνει δική» της και το δικό της κέντρο να χαθεί με το έργο να διαμορφώνεται μέσα από την εμπειρία του άλλου ανθρώπου.¹¹⁰

Σε αντίθεση με τη González που επικεντρώθηκε στη ζωγραφική, η Salcedo έδειξε προτίμηση για τη γλυπτική, τις εγκαταστάσεις και τις παρεμβάσεις στον δημόσιο χώρο. Η «συνάντησή» της με το έργο του Joseph Beuys στη διάρκεια των μεταπτυχιακών της σπουδών στη γλυπτική στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης, από όπου αποφοίτησε το 1984, της αποκάλυψε την ιδέα της «κοινωνικής γλυπτικής», φανερώνοντάς της τη

¹⁰⁸ Για παράδειγμα το *Yolanda en los altares* αναφέρεται στη δολοφονία της Yolanda Izquierdo, αρχηγού μιας ομάδας υπεράσπισης των δικαιωμάτων των αγροτών στα διαμερίσματα της Κόρδοβα και στην περιοχή Ουραμπά στην Αντιόχεια της Κολομβίας των οποίων η γη είχε κλαπεί από μια ομάδα ανταρτών. Η ίδια ομάδα το 2007 δολοφόνησε την Izquierdo. Το *Minimina* αφορμάται από τον θάνατο της 31χρονης Martha, που σκοτώθηκε με το εννέα μηνών μωρό στην αγκαλιά της όταν από λάθος βρήκε νάρκη που είχε αφήσει κάποια ένοπλη ομάδα στη Βάλε ντελ Καύκα ενώ το *Las delicias 2* απεικονίζει το πένθος των συγγενών 18 ανθρώπων που σφαγιάστηκαν σε μπαρ στο Τσιγοροδό. (Πηγή: Andrea Bárcenas Rincón, 2021).

¹⁰⁹ Βλ. ενδεικτικά *Doris Salcedo*.

¹¹⁰ Salcedo, στο *Doris Salcedo*, 14.

δυνατότητα να ενσωματώσει σε αυτό το μέσο την πολιτική της συνείδηση. Η προτίμηση της Salcedo για τον τρισδιάστατο χώρο σχετίζεται με την πεποίθησή της ότι η αισθητική και η κοινωνική του διάσταση είναι αδιαχώριστες.¹¹¹ Η καλλιτέχνιδα τονίζει πως ο χώρος δεν είναι ποτέ ουδέτερος, πως δεν αποτελεί μια απλή διάταξη αλλά είναι ακριβώς εκείνος που επιτρέπει τις συναντήσεις και την ίδια την ύπαρξη της ζωής:

Το να τοποθετήσουμε την αόρατη εμπειρία περιθωριοποιημένων ανθρώπων στον χώρο σημαίνει να βρούμε έναν τόπο για εκείνους στον νου μας. Σκέφτομαι τον χώρο ως τόπο, έναν τόπο να φας ή έναν τόπο να γράψεις, έναν τόπο να αναπτυχθεί η ζωή. Δεν υπάρχει λοιπόν τρόπος να απομονώσεις την εμπειρία της ζωής από τη χωρική εμπειρία: είναι ακριβώς το ίδιο πράγμα.¹¹²

Της έρευνας, που συνιστά πρωταρχικό και αναπόσπαστο τμήμα της καλλιτεχνικής μεθοδολογίας της Salcedo, και στην οποία όπως ήδη ειπώθηκε πρωτεύουσα θέση κατέχει η συλλογή μαρτυριών, έπεται η υλική άρθρωση του έργου. Ως εικόνες της τέχνης, ως «διεργασίες που παράγουν την ανομοιότητα», τα έργα της Salcedo επιτελούν αναδιαμορφώσεις ανάμεσα στο όλον και στα μέρη των γεγονότων ή των εμπειριών που λαμβάνουν ως σημείο αφετηρίας. Στα γλυπτά, τις εγκαταστάσεις ή στις δημόσιες παρεμβάσεις της τα υποκείμενα και οι εμπειρίες τους καθίστανται συμβολικά παρόντα μέσα από προσωπικά αντικείμενα, όπως ρούχα και έπιπλα - τακτική που η καλλιτέχνιδα αξιοποιεί ήδη στα έργα της δεκαετίας του '90. Τα αντικείμενα «απομακρύνονται» από τον ιδιωτικό χώρο της οικίας και εισάγονται στον δημόσιο χώρο του μουσείου ή της πόλης ώστε οι προσωπικές εμπειρίες της απώλειας και του πένθους να κοινοποιηθούν. Η Salcedo αναφέρεται στο φορτίο αναμνήσεων και συναισθημάτων που τέτοια αντικείμενα αποκτούν για τους συγγενείς μετά την απώλεια των αγαπημένων τους προσώπων. Όπως η ίδια δηλώνει, κάθε φορά που ένα αγαπημένο

¹¹¹ Salcedo, σε ό.π., 11&17.

¹¹² Salcedo, σε ό.π., 17.

πρόσωπο εξαφανίζεται «κάθε αντικείμενο αλλά και κάθε χώρος υπενθυμίζει την απουσία» αυτού του προσώπου.¹¹³



Εικόνα 10 Doris Salcedo, *Untitled* (1989-1990). Η εγκατάσταση στη Guggenheim, στο πλαίσιο της αναδρομικής έκθεσης για τη Salcedo που έλαβε χώρα το διάστημα 26 Ιουνίου – 12 Οκτωβρίου, 2015.

Η εν λόγω στρατηγική είναι κυρίαρχη σε ένα από τα πρώιμα έργα της Salcedo με τίτλο *Untitled* (1989-1990). Η εγκατάσταση αναφέρεται στις σφαγές που έγιναν στις φυτείες μπανάνας στη La Hondura και Las Negras στην Κολομβία, όταν εργάτες σύρθηκαν από τα κρεβάτια τους και δολοφονήθηκαν - ορισμένοι από αυτούς μπροστά στις γυναίκες τους.¹¹⁴ Στο συγκεκριμένο έργο, στήλες άνισου ύψους, αποτέλεσμα του διαφορετικού πλήθους λευκών πουκαμίσων που σχηματίζει καθεμία από αυτές, ενοποιούνται με σοβά και τρυπιούνται από μια σιδερένια βέργα, η οποία συνιστά αναφορά στο βίαιο γεγονός. Τα λευκά πουκάμισα, που παραπέμπουν στις λευκές στολές που φορούσαν τα θύματα στον χώρο εργασίας τους, μπορεί να ειπωθεί ότι διαμέσου της παρουσίας τους υποδηλώνουν την απουσία των υποκειμένων. Τα ρούχα είναι καλοδιπλωμένα, κατάσταση που φανερώνει φροντίδα και καθιστά συμβολικά παρούσες και τις συζύγους των νεκρών. Μεταλλικά ράντσα, των οποίων ο σκελετός είναι περιτυλιγμένος κατά σημεία με αποξηραμένα εντόσθια ζώων, είναι τοποθετημένα δίπλα στις στήλες των πουκαμίσων, γνωστοποιώντας τον τόπο και τον χρόνο της σφαγής.

¹¹³ Salcedo, σε ό.π., 16.

¹¹⁴ Marina Valcárcel, “Doris Salcedo: Art as a Scar”, *Alejandra de Argos: By Elena Cué*, 2 Σεπτεμβρίου, 2015. <https://www.alejandradeargos.com/index.php/en/artp/466-doris-salcedo-art-as-a-scar>.

Προσωπικά αντικείμενα αξιοποιούνται και στη σειρά *Untitled* (1995) που η Salcedo δημιούργησε μετά την επαφή της με συγγενείς θυμάτων στο πλαίσιο της ένοπλης σύγκρουσης. Στο υπό εξέταση έργο τα αντικείμενα δεν μαρτυρούν τις συνθήκες στις οποίες έλαβε χώρα η δολοφονία αλλά οριοθετούν εντός της μουσειακής αίθουσας έναν τόπο που παραπέμπει στο εσωτερικό ενός μη κατοικήσιμου σπιτιού. Το



Εικόνα 11 Doris Salcedo, *Untitled* (1995). Σχετικά με τη δύναμη των υλικών η Salcedo δηλώνει: «Ο τρόπος που ένα έργο τέχνης συνταιριάζει υλικά είναι πανίσχυρος. Δουλεύω με υλικά που είναι ήδη φορτισμένα με σημασίες, με νοήματα που έχουν αποκτήσει στην καθημερινή ζωή». (Salcedo, στο *Doris Salcedo*, 21.)

νοήματα,¹¹⁵ η Salcedo επέλεξε το τσιμέντο καθώς, όπως λέει η ίδια, ήταν το πιο σιωπηλό υλικό που μπορούσε να βρει και «όταν αντιμετωπίζεις τον θάνατο έρχεσαι αντιμέτωπος με τη σιωπή».

Στο *Atrabiliarios* (1993) τα αντικείμενα που σηματοδοτούν την ανθρώπινη απουσία είναι ζεύγη παπουτσιών. Όπως αναφέρεται στην ICA Boston «Ο τίτλος του έργου παραπέμπει στη λατινική φράση *atra bilis* που περιγράφει τη μελαγχολία που συνοδεύει το πένθος».¹¹⁶ Πρόκειται για ένα ακόμη έργο που επιδιώκει να αποδώσει τις

έργο επιχειρεί να αποδώσει τη συνθήκη του πένθους, όπως αυτή βιώνεται από τους συγγενείς στον ιδιωτικό χώρο της οικίας, από όπου οι δικοί τους άνθρωποι πλέον απουσιάζουν. Η Salcedo συσσωματώνει ερμάρια και καρέκλες και γεμίζει κάθε κενό εντός τους χώρο με τσιμέντο. Ως αποτέλεσμα της χρήσης αυτού του σκληρού και βαρέος υλικού, εντός του οποίου, σε ορισμένα από τα έργα της σειράς, κατά τόπους τοποθετούνται ρούχα, δημιουργείται μια αίσθηση ασφυκτική, εγκλωβιστική, παραλυτική. Επηρεασμένη από την πίστη του Beuys στην ικανότητα των υλικών να φέρουν συγκεκριμένα

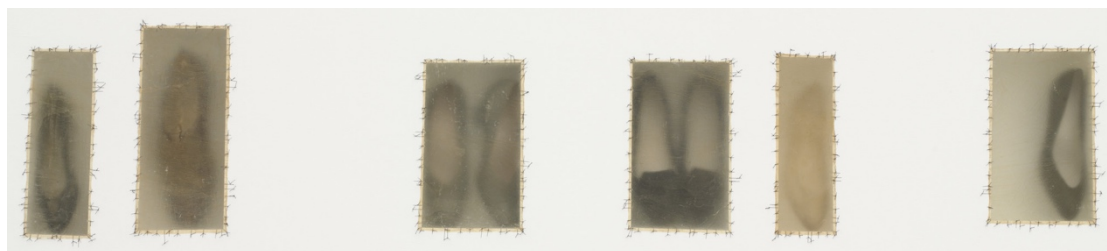
¹¹⁵ Salcedo, στο *Doris Salcedo*, 21.

¹¹⁶ “Atrabiliarios Doris Salcedo 1996”, ICA Boston, ημερομηνία προσπέλασης: 3 Αυγούστου, 2023, <https://www.icaboston.org/art/doris-salcedo/atrabiliarios/>.

ψυχικές επιπτώσεις της απώλειας για τους επιζώντες. Τα παπούτσια συλλέχθηκαν από τα σπίτια εξαφανισμένων γυναικών, των οποίων τα σώματα δεν έχουν βρεθεί ώστε να κηδευτούν. Το παπούτσι ως αντικείμενο φέρει, όπως σχολιάζει η Salcedo, ορισμένες συνδηλώσεις:

Ενώ διερευνούσα συγκεκριμένες περιπτώσεις εξαφάνισης ανακάλυψα ότι το μόνο κοινό στοιχείο σε όλες τις περιπτώσεις που επέτρεψε την ταυτοποίηση αγνοούμενων που ανακαλύφθηκαν σε έναν συλλογικό τάφο ήταν τα παπούτσια του κάθε ατόμου. Τα παπούτσια εκπροσωπούσαν επίσης ίχνη της πορείας που οδήγησε το θύμα σε τόσο τραγικό θάνατο.¹¹⁷

Στις ισπανόφωνες χώρες το φαινόμενο των εξαφανισμένων ανθρώπων είναι γνωστό ως *desaparecidos*. Στη Χιλή, ήταν χιλιάδες οι άνθρωποι που εξαφανίστηκαν κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του Πινοσέτ και στην Αργεντινή την περίοδο 1976-1983 καταγράφηκαν 9.000 εξαφανίσεις ενώ υπολογίζεται ότι, καθώς πολλές οικογένειες



Εικόνα 12 Doris Salcedo, *Atrabiliarios*.

από φόβο δεν τις δήλωναν, στην πραγματικότητα κυμαίνονται σε 10.000-30.000.¹¹⁸ Ήταν χάρη στο Κίνημα των Μητέρων της Πλατείας του Μαΐου [Madres de Plaza de Mayo], των Αργεντινών μητέρων οι οποίες αιτούνται δικαιοσύνη για τα εξαφανισμένα τους παιδιά, διαδηλώνοντας κάθε Πέμπτη μαζί με πολλούς υποστηρικτές, στην ομώνυμη πλατεία στο Μπουένος Άιρες, που το ζήτημα των *desaparecidos* απέκτησε διεθνή ορατότητα.

¹¹⁷ Salcedo, στο *Doris Salcedo*, 17.

¹¹⁸ "Truth Commission: Argentina", United States Institute of Peace, 1983, ημερομηνία προσπέλασης: 3 Μαρτίου, 2024, <https://www.usip.org/publications/1983/12/truth-commission-argentina/>.



Εικόνα 13 Φωτογραφία τραβηγμένη στις 9 και 10 Δεκεμβρίου 1982, στη 2^η πορεία αντίστασης των Μητέρων της Πλατείας του Μαΐου στο Μπουένος Άιρες. Στο μπροστινό πανό αναγράφεται στα ισπανικά «Αφήστε τους 30.000 εξαφανισμένους να εμφανιστούν ζωντανούς».

Στην Κολομβία η εξαφάνιση ανθρώπων λαμβάνει χώρα στο ευρύτερο πλαίσιο της Ένοπλης Σύγκρουσης. Το 2018 το Εθνικό Κέντρο Ιστορικής Μνήμης αριθμούσε 124.000 εξαφανισμένους ανθρώπους εκ των οποίων οι 88.500 εξακολουθούσαν να αγνοούνται.¹¹⁹ Η αδυναμία ταφής των νεκρών οδηγεί τους συγγενείς τους σε μια κατάσταση που έχει περιγραφεί από τον Γάλλο ψυχαναλυτή Jean Allouch (1939-) ως «αέναο πένθος» [duelo infinito] και έχει να κάνει με τη δυσκολία να αποδεχτεί κανείς τον θάνατο σε αυτή τη δυσμενή συνθήκη.¹²⁰

Είναι χαρακτηριστικό ότι στο *Atrabiliarios* τα παπούτσια έχουν τοποθετηθεί σε προθήκες και έχουν καλυφτεί με δέρμα ζώου. Αυτή η μεμβράνη καθιστά διαμεσολαβημένη την επαφή του θεατή με τα αντικείμενα. Τα κάνει να προβάλλουν θολά σαν μια φωτογραφία όπου το αναπαριστώμενο πρόσωπο είναι ορατό αλλά απομακρυσμένο στον τόπο και στον χρόνο. Η διαμεσολάβηση της ζωικής μεμβράνης που συμβάλλει στην πρόσληψη των αντικειμένων ως αποστασιοποιημένων θα μπορούσαμε να πούμε ότι οπτικοποιεί την ενδιάμεση κατάσταση κάθε εξαφανισμένου

¹¹⁹ “Lo que sabemos de los desaparecidos en Colombia”, Centro Nacional de Memoria Histórica, ημερομηνία προσπέλασης: 3 Αυγούστου, 2023, <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/balances-jep/desaparicion.html>; “#AquíFaltaAlguien, campaña por los desaparecidos en Colombia”, Comité Internacional de la Cruz Roja, ημερομηνία προσπέλασης: 8 Σεπτεμβρίου, 2022, <https://www.icrc.org/es/desaparecidos-en-colombia>.

¹²⁰ Jean Allouch όπως αναφέρεται σε “Rio Abajo”, Erika Diettes, ημερομηνία προσπέλασης: 10 Φεβρουαρίου 2024, <https://www.erikadiettes.com/rio-abajo-ind>.

ως «πιθανώς-νεκρού-αλλά-νομικά-ζωντανού», για την οποία κάνουν λόγο οι Thomas Keenan και Eyal Weizman, και που προκύπτει από την αδυναμία ταυτοποίησης ή εύρεσης του σώματος.¹²¹

Η χρήση οργανικών υλικών, όπως το δέρμα, τα έντερα, οι τρίχες, το χρώμα, το γρασίδι, το νερό, που παρατηρείται και στο *Atrabiliarios*, συνιστά μια ακόμη διακριτή τακτική της εικαστικής μεθοδολογίας της Salcedo. Πρόκειται για υλικά που παραπέμπουν συμβολικά στο ανθρώπινο σώμα, στη ζωή και στον θάνατο. Σύμφωνα με τη Salcedo, η ευθραυστότητά τους είναι ανάλογη της ευθραυστότητας των ίδιων των ανθρώπινων όντων. Αυτήν την ευθραυστότητα προσπαθεί να ενσαρκώσει στην εγκατάστασή της με τίτλο *A Flor de Piel* (2011-2012) όπου, αντί να αξιοποιήσει κάποιο προσωπικό αντικείμενο, δημιουργεί ένα απέραντο πέπλο από ροδοπέταλα. Αυτά ράφτηκαν ένα προς ένα από τη Salcedo και την ομάδα της αφότου υποβλήθηκαν σε μια ειδική επεξεργασία ώστε να διατηρούν την ελαστικότητά τους.

Τα εγκλήματα κατά των γυναικών είναι εξαιρετικά συνήθη στο κράτος της Κολομβίας όπου μέχρι το 2017 το Παρατηρητήριο Μνήμης και Συγκρούσεων του Εθνικού Κέντρου Ιστορικής Μνήμης [Conflicto del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH)] είχε καταγράψει τουλάχιστον 15.000 «[...] θύματα εγκλημάτων κατά της ελευθερίας και της σεξουαλικής ακεραιότητας στο πλαίσιο της ένοπλης σύγκρουσης», το 91,6% των οποίων «[...] ήταν κορίτσια, έφηβες κι ενήλικες γυναίκες». ¹²² Το *A Flor de Piel* είναι έργο που δημιουργήθηκε από τη Salcedo με αφορμή την έρευνα που διεξήγαγε για μία από αυτές τις γυναίκες - μια νοσοκόμα που βιάστηκε, διαμελίστηκε και το σώμα της δεν βρέθηκε ποτέ.

¹²¹ Thomas Keenan και Eyal Weizman, *Mengele's Skull: The Advent of a Forensic Aesthetics* (Sternberg Press / Portikus, 2012), 64.

¹²² Museo de Memoria de Colombia.



Εικόνα 14 Doris Salcedo, *A Flor de Piel* (2011-2012). Το έργο, φωτογραφημένο στη White Cube, όπου εκτέθηκε, καταλαμβάνει έκταση περίπου 627 x 1100 εκ.

Η θραυσματικότητα, το τρύπημα και το ράψιμο είναι οι κυρίαρχες τεχνικές, λόγω των συνδηλώσεών τους, που αξιοποιούνται στα έργα της Salcedo που αναφέρονται άμεσα στις εμπειρίες θυμάτων της βίας. Ως προς τη διαχείριση των υλικών της γλυπτικής παραδειγματικά λειτούργησε για την εικαστικό το έργο του Γερμανοεβραίου ποιητή Paul Celan (1920-1970). Για την ποίηση του Celan η Salcedo σχολιάζει:

[...] τα κομμάτια ποτέ δεν είναι ποτέ εξολοκλήρου ενσωματωμένα, [...] παραμένουν σε έναν βαθμό αποσυναρμολογημένα· [...] καταλαμβάνουν τον ίδιο χώρο και είναι μέρος του ίδιου αντικειμένου, μα καθένα παραμένει ανεξάρτητο. Η ποίηση του Celan προϋποθέτει την ενοποίηση μέσω ρήξεων και αποσυσχετίσεων, παρά μέσω συσχέτισης και ένωσης. Αυτός είναι ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζω τη γλυπτική. Με απασχολεί το αποσυναρμολογημένο και το διαχρονικό.¹²³

Στο *A Flor de Piel* η θραυσματικότητα παραπέμπει στο διαμελισμένο σώμα, το τρύπημα υποδηλώνει τον πόνο και η πράξη της συρραφής αποτελεί αναφορά στην

¹²³ Salcedo, στο *Doris Salcedo*, 25-26.

επαγγελματική ιδιότητα του θύματος αλλά εγγράφεται και στην επανορθωτική λογική που χαρακτηρίζει την πρακτική της εικαστικού: πρόκειται για μια κατακερματισμένη ανθοδέσμη που προσφέρεται ως φόρος τιμής.

Διαμελισμένα είναι και τα τραπέζια στη σειρά έργων της Salcedo *Tabula Rasa* που εμπνέεται από τις εμπειρίες βιασμένων γυναικών. Οι ίδιες τεχνικές αξιοποιούνται στην τριλογία *Unland* (1995-1998). Δημιουργημένα σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, τα επιμέρους γλυπτά με τίτλους *Unland: audible in the mouth*, *Unland: irreversible witness*, *Unland: the orphan's tunic* εκκινούν από μαρτυρίες ορφανών παιδιών, που ήταν παρόντα κατά τη δολοφονία των γονιών τους στο πλαίσιο της ένοπλης σύγκρουσης.



Εικόνα 15 Doris Salcedo, *Unland* (1995-1998).

Καθένα από τα τρία έργα αποτελείται από δύο διαφορετικά τραπέζια τα οποία έχουν συνενωθεί σχηματίζοντας ένα νέο. Μπορούμε να σκεφτούμε ποια είναι η λειτουργία που έχει ένα αντικείμενο σαν το τραπέζι στην καθημερινή ζωή και ποια είναι η μετατόπιση που επιτελείται ως προς αυτές τις λειτουργίες στο έργο της Salcedo. Τα τραπέζια είναι αντικείμενα που προορίζονται να έχουν ρόλο υποστηρικτικό. Ωστόσο, στο εν λόγω έργο εμφανίζονται ως αντικείμενα που στερούνται αρτιμέλειας και στιβαρότητας. Κατορθώνουν να στέκονται αλλά η ευθραυστότητά τους είναι και εδώ εμφανής. Στο *Unland: the orphan's tunic* ανθρώπινες τρίχες και κλωστή περνούν μέσα από μικροσκοπικές οπές στις ξύλινες επιφάνειες. Λαμβάνοντας υπόψιν το πλαίσιο

δημιουργίας των έργων, και όσον αφορά τη σχέση του τραπεζιού με τον θεσμό της οικογένειας, το τραπέζι φέρνει στον νου την ώρα του γεύματος, όταν όλα τα μέλη συγκεντρώνονται μαζί. Σε μεταφορικό επίπεδο, υπό υγιείς συνθήκες η λειτουργία του οικογενειακού σώματος προσιδιάζει στην υποστηρικτική λειτουργία του τραπεζιού.

Τακτική στην οποία η Salcedo επίσης καταφεύγει συχνά είναι η τοποειδικότητα. Αρκετά από τα έργα της έχουν δημιουργηθεί για συγκεκριμένα αστικά τοπόσημα ώστε



Εικόνα 16 Το *Shibboleth* στην Turbine Hall το 2007.

να αντλούν νόημα από τους τόπους και τα γεγονότα που έχουν εγγραφεί σε αυτούς στο φάσμα του χρόνου. Έτσι, αυτές οι καλλιτεχνικές παρεμβάσεις κατορθώνουν ενίοτε να ανασύρουν μνήμες στους επισκέπτες και μέσω αισθητηριακών μετατοπίσεων να τους καλούν να αμφισβητήσουν παραδεδομένα νοήματα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το *Shibboleth*, ένα από τα διασημότερα έργα της, που δημιουργήθηκε το 2007 στην Turbine Hall της Tate Modern στο Λονδίνο - μια ρωγμή μήκους 167 μέτρων που διέσχιζε το έδαφος της αίθουσας απ' άκρη σ' άκρη.

Ιδιαίτερη σημασία έχει ο όρος που αξιοποιείται ως τίτλος του έργου που συναντάται πρώτη φορά στο 12^ο κεφάλαιο στο Βιβλίο των Κριτών της Παλαιάς Διαθήκης όπου οι Γαλααδίτες μετά τη μάχη με τους Εφραιμίτες, προκάλεσαν όσους επέζησαν και θέλησαν να διασχίσουν τον ποταμό Ιορδάνη να προφέρουν τη λέξη «shibboleth». ¹²⁴ 42.000 από αυτούς που πρόφεραν λάθος τη λέξη - «sibboleth» αντί για «shibboleth» - δολοφονήθηκαν. ¹²⁵ Σήμερα, ο όρος, αφομοιωμένος στην αγγλική γλώσσα, χρησιμοποιείται ως μετωνυμία για να δηλώσει κάθε λέξη ή έθιμο που

¹²⁴ Archim Borchardt-Hume σε Doris Salcedo και Mieke Bal, Doris Salcedo: *Shibboleth* (United Kingdom: Tate Publishing, 2007), 14-15.

¹²⁵ Borchardt-Hume σε Doris Salcedo: *Shibboleth*, 16-17.

αξιοποιείται προς επαλήθευση της καταγωγής κάποιου ατόμου ή της ένταξής του σε μια ομάδα.¹²⁶

Στο συγκεκριμένο έργο δεν τοποθετούνται στον χώρο αντικείμενα αλλά αξιοποιείται ο αρνητικός χώρος του μουσείου. Σε ένα πρώτο επίπεδο, αυτό που γίνεται αισθητό είναι ένα πρόβλημα που επηρεάζει την εμπειρία του επισκέπτη: υπάρχει ένα ρήγμα που μοιάζει αποτέλεσμα κάποιας φυσικής καταστροφής στο κτίριο της Tate Modern. Το δάπεδο χωρίζεται σε δύο διακριτά τμήματα με αποτέλεσμα και η κίνηση του επισκέπτη να οριοθετείται από τη ρωγμή. Στο εσωτερικό του, το ρήγμα ήταν ενισχυμένο με κολομβιανό βράχο, που η Salcedo μετέφερε από την Κολομβία, ως αναφορά στην πολιτική κατάσταση της χώρας της. Στην επιφάνεια του βράχου, ο προσεκτικός παρατηρητής μπορούσε να διαπιστώσει την κατά τόπους παρουσία συρματοπλέγματος, υλικού του οποίου η μαζική παραγωγή και ευρεία διαθεσιμότητα κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα – όπως επισημαίνει ο ιδρυτής των Forensic Architecture Eyal Weizman στον κατάλογο της έκθεσης του *Shibboleth* – επέτρεψε την εξάπλωση χώρων που στόχευαν στον διαχωρισμό, όπως οι συνοριακοί φράχτες και οι φυλακές, την ιδιωτικοποίηση και κατανομή αυτών των χώρων, την προστασία και την εμπορευματοποίησή τους.¹²⁷ Σημαντικό πλεονέκτημα, που αφορά στις παραπάνω χρήσεις του συρματοπλέγματος, ήταν η ανοιχτή του πλέξη, η οποία επέτρεπε συγχρόνως την οπτική παρακολούθηση και τον έλεγχο, εφόσον υπήρχε η δυνατότητα κανείς να πυροβολήσει μέσα από αυτόν.¹²⁸ Όπως υπογραμμίζει ο Weizman, οι χώροι αυτοί δεν οριοθετούσαν απλά εδαφικές εκτάσεις αλλά σηματοδοτούσαν συγχρόνως μια διαφορά μεταξύ μιας ζωής που θεωρείται πολύτιμη, άξια να προστατευθεί, και μιας άλλης αναλώσιμης και ασήμαντης.¹²⁹

Λαμβάνοντας υπόψιν τον τίτλο του έργου και τον λόγο της Salcedo, μπορούμε να σκεφτούμε τη σχέση των μορφολογικών χαρακτηριστικών του *Shibboleth* με τους διαχωρισμούς και την πράξη του εκτοπισμού. Το *Shibboleth* ήταν ένα πραγματικό ρήγμα κι ένα όριο με την επιμήκη και ανομοιογενή του μορφή να προσιδιάζει σε εκείνην του γεωγραφικού συνόρου. Προσιδιάζοντας και σε πληγή, η μορφή του

¹²⁶ “shibboleth”, The Britannica Dictionary, ημερομηνία προσπέλασης: 5 Αυγούστου, 2023, <https://www.britannica.com/dictionary/shibboleth>; “shibboleth”, Merriam-Webster, ημερομηνία προσπέλασης: 14 Αυγούστου, 2022, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/shibboleth>.

¹²⁷ Eyal Weizman, “Seismic Archaeology”, στο *Shibboleth*, 37.

¹²⁸ Ο.π.

¹²⁹ Ο.π., 38.

επεσήμανε πως ο εκτοπισμός είναι μια πράξη βίας με αρνητικές επιπτώσεις στα ανθρώπινα υποκείμενα που εξαναγκάζονται σε αυτόν.

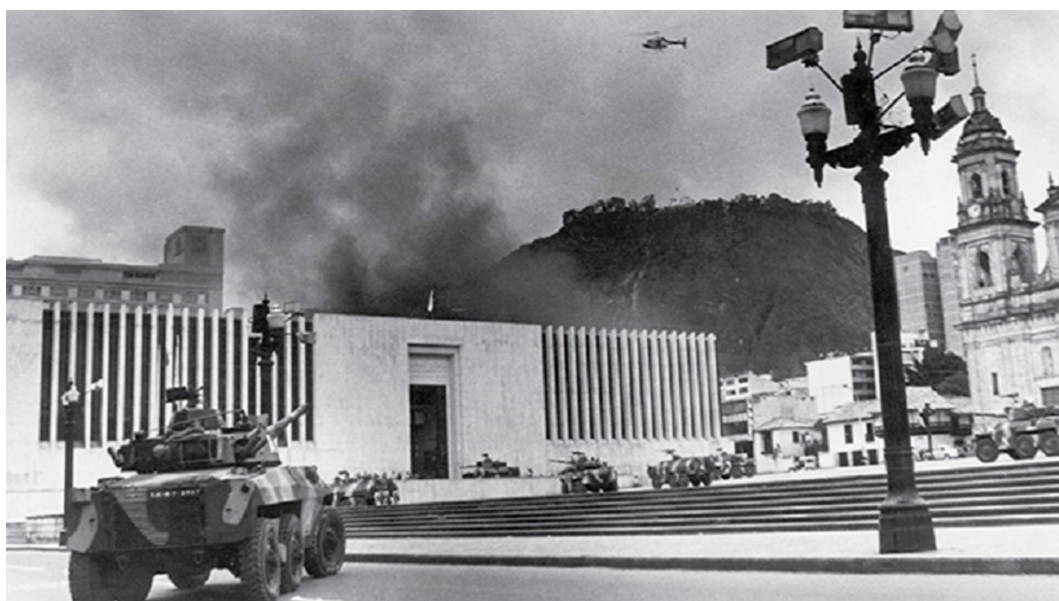
Εστιάζοντας στην τοποειδικότητα, η απόφαση της Salcedo να δημιουργήσει την εγκατάσταση στον συγκεκριμένο εκθεσιακό χώρο, στην πρωτεύουσα ενός ισχυρού δυτικού κράτους, είχε τη σημασία της. Με το «σύνορο» να έχει μεταφερθεί συμβολικά σε κράτος υπό καθεστώς ειρήνης, οι πολίτες, καλούνταν να μπουν, έστω για λίγο, στη θέση ενός υποκειμένου που περιθωριοποιείται και να στοχαστούν σε ένα ζήτημα «ξένο» - τη μετανάστευση.¹³⁰ Κατά το διάστημα που διήρκεσε η εγκατάσταση το *Shibboleth* υπήρξε αναπόσπαστο τμήμα της Tate Modern και, παρότι η ρωγμή έχει πλέον κλείσει, το ίχνος της μέχρι σήμερα παραμένει. Η Salcedo δήλωνε ότι το έργο είχε ως στόχο να θίξει και τους αποκλεισμούς μη δυτικών καλλιτεχνών από την ιστορία της μοντέρνας τέχνης.¹³¹ Παρεμβαίνοντας στον συγκεκριμένο τόπο, η εικαστικός προκαλούσε τον επισκέπτη να σκεφτεί τις οριοθετήσεις που η Tate, καταρχήν ως κτίριο κι έπειτα ως θεσμός, επιτελούσε. Ποια έργα ενέτασσε και ποια απέκλειε; Η παρουσία συγκεκριμένων έργων στη φημισμένη γκαλερί συνδεόταν επομένως και με ένα ζήτημα ιστοριογραφικό. Η γραφή της ιστορίας της τέχνης, όπως η αρχιτεκτονική αλλά και το εκάστοτε έργο τέχνης, περιτέμνουν τους δικούς τους χώρους, ορίζοντας ένα μέσα κι ένα έξω, συμπεριλήψεις κι αποκλεισμούς. Εντός τους, καθορίζονται σχέσεις εγγύτητας και απόστασης των πραγμάτων που έχουν συμπεριληφθεί και που επηρεάζουν αυτό που μπορούμε να αντιληφθούμε και να σκεφτούμε. Υπάρχει ωστόσο πάντοτε η δυνατότητα ενός άλλου μερισμού. Η ιστορία μπορεί να ξαναγραφτεί και να συμπεριλάβει αυτό που άλλοτε απέκλειε. Και τη δυνατότητα επαναχάραξης του ορίου στην ιστορία της μοντέρνας τέχνης υποδείκνυε υλικά το *Shibboleth* ως ρήγμα στον άλλοτε συνεκτικό συνεκτικό ιστό του τσιμεντένιου δαπέδου.

Τοποειδική ήταν και η δημόσια παρέμβαση με τίτλο *Noviembre 6 y 7* [6 και 7 Νοεμβρίου] το 2002 στο νέο κτίριο του Υπουργείου Δικαιοσύνης στην Πλατεία Μπολίβαρ της Μπογκοτά, 17 χρόνια μετά τη βίαιη κατάληψη του κτιρίου από την ομάδα ανταρτών M-19 που συνοδεύτηκε από την αντεπίθεση της κυβέρνησης. Η Salcedo υπήρξε μάρτυρας του γεγονότος το 1985 που είχε ως αποτέλεσμα την

¹³⁰ Μπορεί ενδεχομένως να ειπωθεί πως το *Shibboleth*, με το να βρίσκεται στο επίπεδο του εδάφους, στα πόδια των επισκεπτών, έθετε καθέναν από αυτούς σε μια κυριολεκτική θέση «ανωτερότητας», υποδηλώνοντας την πλεονεκτική θέση αλλά και το μερίδιο ευθύνης της Δύσης ως προς την πολιτική κατάσταση αναπτυσσόμενων κρατών, που ωθεί με τη σειρά της στον εκτοπισμό.

¹³¹ Celia White, "Shibboleth I", Tate, Δεκέμβριος 2014, <https://www.tate.org.uk/art/art-works/salcedo-shibboleth-i-p20334>.

εξαφάνιση 11 και την απώλεια τουλάχιστον 87 ανθρώπων, μεταξύ των οποίων στρατιωτικών, υπαλλήλων του υπουργείου και ανταρτών.¹³² Με τη βοήθεια συνεργατών διεξήγαγε πολυετή έρευνα αποκτώντας πρόσβαση σε αυτοψίες και φωτογραφίες στο νεκροτομείο ενώ το 1995, όταν το υπόλοιπο κτίριο είχε ήδη ισοπεδωθεί, επισκέφτηκε το υπόγειό του όπου βρήκε πλήθος καμένων αντικειμένων στα οποία συμπεριλαμβάνονταν και ξύλινες καρέκλες. Καθώς δεν ήταν εφικτό να χρησιμοποιηθούν τα αντικείμενα που βρέθηκαν, αποφάσισε να αγοράσει καρέκλες που έμοιαζαν με εκείνες που είχε εντοπίσει και που συναντώνται συχνά στο εσωτερικό σπιτιών και σχολείων της Κολομβίας.¹³³



Εικόνα 17 Φωτογραφικό ντοκουμέντο από την κατάληψη του Υπουργείου Δικαιοσύνης της Μπογκοτά στις 6 και 7 Νοεμβρίου του 1985.

Γι' αυτή τη δράση, διάρκειας 53 ωρών, ίσης με εκείνη της κατάληψης του Υπουργείου το 1985, κατέβηκαν σταδιακά από την κορυφή και κατά μήκος της νότιας πρόσοψης του κτιρίου δεκάδες όμοιες καρέκλες. «Μετατοπίζοντας» καρέκλες από το εσωτερικό στο εξωτερικό του κτίσματος η Salcedo ωθούσε στην ενθύμηση του γεγονότος που είχε «εγγραφεί» σε αυτό. Όπως σχολιάζει ο ιστορικός και θεωρητικός της λογοτεχνίας Andreas Huyssen, οι πόλεις είναι «ενσάρκώσεις του χρόνου στην πέτρα» και είναι αυτή η συνειδητοποίηση εκ μέρους των καλλιτεχνών που έχει ως

¹³² Doris Salcedo, "Doris Salcedo: From Singular Identity to Collective Historiography.", συνέντευξη από Carolina Ariza, *Archives of Women Artists, Research and Exhibitions magazine*, 31 Οκτωβρίου, 2020, <https://awarewomenartists.com/en/magazine/doris-salcedo-de-lidentite-singuliere-a-lhistoriographie-collective/>; Wikipedia contributors, "Palace of Justice siege", Wikipedia, The Free Encyclopedia, ημερομηνία προσπέλασης: 5 Αυγούστου, 2023, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Palace_of_Justice_siege&oldid=1168609368.

¹³³ Salcedo, συνέντευξη από Ariza.

αποτέλεσμα πλήθος παρεμβάσεων, σαν της Salcedo, που στοχεύουν στην ενίσχυση της δημόσιας μνήμης να λαμβάνουν χώρα στα αστικά τοπία που «παραμένουν τα κύρια πεδία μάχης όπου οι κοινωνίες ενσαρκώνουν την αίσθηση του παρόντος και του μέλλοντος χρόνου».¹³⁴

Έτσι, στο εν λόγω έργο η τοποειδικότητα συνδυάστηκε με την τακτική της χρήσης πλήθους ομοειδών μονάδων, που η Salcedo αξιοποιεί σε πολλά από τα έργα της, ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1980. Η απόφασή της να χρησιμοποιήσει για τον κάθε άνθρωπο την ίδια καρέκλα είχε ως στόχο να τονίσει τη μαζικότητα των θανάτων, όπως και τα λευκά πουκάμισα στο *Untitled* (1989-1990), αλλά και να επισημάνει την ισότητα των θυμάτων, δικαστικών, στρατιωτικών, ανταρτών, πολιτών, ανεξαρτήτως επαγγελματικής ιδιότητας απέναντι στον θάνατο.



Εικόνα 18 Στιγμιότυπα κατά τη διάρκεια της δημόσιας παρέμβασης της Doris Salcedo *Noviembre 6 y 7* (2002).

Η ύπαρξη πλήθους ερειπίων σε μια εξαιρετικά πυκνοκατοικημένη περιοχή της Κωνσταντινούπολης, που η Salcedo επισκέφθηκε έναν χρόνο αργότερα, το 2003, στο

¹³⁴ Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (Stanford, California: Stanford University Press: 2003), 101.

πλαίσιο της 8^{ης} Διεθνούς Μπιενάλε αποτέλεσε αφορμή για μια ακόμη παρέμβαση.



Όπως πληροφορήθηκε τα ερείπια ήταν τα εναπομείναντα ίχνη μιας σύνθετης διαδικασίας εκτοπισμού Εβραίων και Ελλήνων που διήρκεσε τουλάχιστον 50 χρόνια.¹³⁵ Με στόχο να επισύρει την προσοχή σε αυτήν την άγνωστη σε πολλούς ιστορία, η Salcedo δημιούργησε την εγκατάσταση *Untitled* (2003), γεμίζοντας τον κενό «μη κατοικήσιμο» πλέον χώρο ανάμεσα σε δύο κτίρια της τουρκικής πόλης με 1.550 καρέκλες.

Οι καρέκλες βρίσκονταν ασφυκτικά τοποθετημένες η μία πάνω στην άλλη, με τον χώρο μεταξύ τους να απουσιάζει, όπως τα σώματα ανθρώπων που αναγκάζονται σε μαζική φυγή. Το έργο χαρακτηρίζεται από μian αντίθεση όσον αφορά στη διάταξή τους: αν και οι καρέκλες είναι άτακτα τοποθετημένες, η περιμετρική επιφάνεια είναι απόλυτα ευθυγραμμισμένη. Όπως παρατηρεί η Rodrigues, πρόκειται για ένα «χάος πίσω από ένα προσωπείο ελέγχου»,¹³⁶ που χαρακτηρίζει κάθε διαδικασία εκτοπισμού.

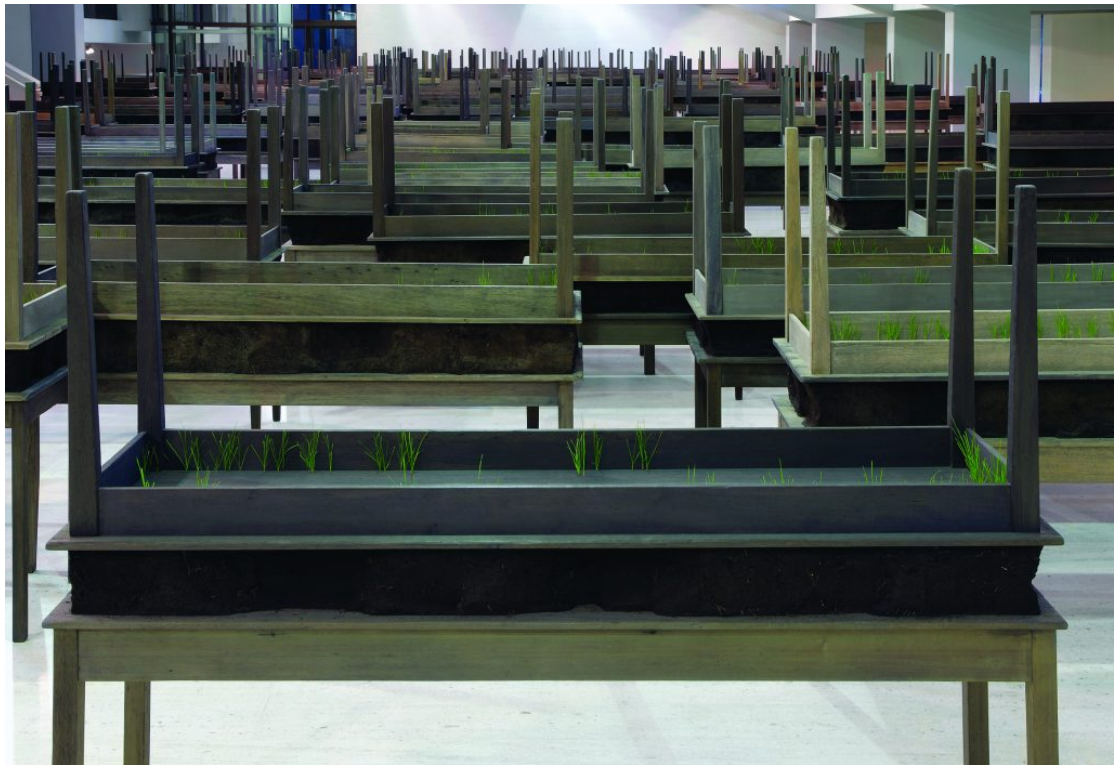
Σε έργα όπως το *Plegaria Muda* [Σιωπηλή Προσευχή] (2008-2010) η ισότητα

των θυμάτων μορφοποιείται αισθητικά όχι μόνο από τη χρήση ομοειδών μονάδων αλλά και από την τοποθέτησή τους σε ίσες αποστάσεις, δηλαδή από μια διάταξη κανονιστική. Αφορμή δημιουργίας αποτέλεσε η εμπειρία της Salcedo κατά την επίσκεψη μαζικών τάφων στην Κολομβία με μητέρες που αναζητούσαν τα χαμένα τους

¹³⁵ “Untitled”, Museum of Contemporary Art Chicago, ημερομηνία προσπέλασης: 26 Αυγούστου, 2022, <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/untitled-istanbul/>.

¹³⁶ Doris Salcedo, επιμ. Rodrigues Widholm, Julie & Grynstejn, Madeleine (Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago and the University of Chicago Press, 2015)

παιδιά και η έρευνα που διεξήγαγε για την οπλική βία στην πόλη του Λος Άντζελες. Καθώς οι άνθρωποι που σκοτώνονται σε ένοπλες συγκρούσεις θεωρούνται ως κατώτεροι στην ευρύτερη κοινωνία, η απώλεια των ζώων τους συνοδεύεται από έλλειψη συμπόνιας, κάτι που δυσκολεύει περαιτέρω τους συγγενείς τους στη διαδικασία του πένθους.¹³⁷ Το έργο αποτελείται από δεκάδες ζεύγη τραπεζιών, διατεταγμένων σε ίσες αποστάσεις, μεταξύ των οποίων έχει τοποθετηθεί χώμα απ' όπου αναφύονται μίσχοι γρασιδιού. Όπως σχολιάζει η Salcedo, το έργο υπενθυμίζει πως η ζωή θα επιμένει. Η κανονιστική διάταξη, που φέρνει στον νου μινιμαλιστικά γλυπτά, σαν τα stacks του Donald Judd (1928-1994), εμφανίζεται ως η έκφραση μιας διαφωνίας αφού σχεδιαγραφεί έναν άλλο χώρο που, προσιδιάζοντας σε τόπο ταφής, προτείνει την ισότιμη αντιμετώπιση που αρμόζει σε κάθε νεκρό, ανεξαρτήτως κοινωνικής προέλευσης.



Εικόνα 20 Doris Salcedo, *Plegaria Muda* (2008-2010).

¹³⁷ “Plegaria Muda”, Museum of Contemporary Art Chicago, ημερομηνία προσπέλασης: 26 Αυγούστου, 2022, https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/plegaria_muda/index.html.

Στην Κολομβία η δημιουργία παρόμοιων τόπων που διανοίγουν τον χώρο και τον χρόνο για ενθύμηση και πένθος παρουσιάζεται ως αναγκαία. Η Marta Cabrera στο άρθρο της «Representing Violence in Colombia», υπογραμμίζει πως στο εν λόγω κράτος και παρά το γεγονός ότι η βία είναι πανταχού παρούσα παρατηρείται « [...] εμφανής έλλειψη μνημείων, δημόσιων τελετουργικών και εκδηλώσεων μνήμης».¹³⁸ Σε αυτό το πλαίσιο καλλιτεχνικά έργα σαν το *Plegaria Muda*, αποκτούν μια συμπληρωματική λειτουργία ως τόποι συλλογικής ενθύμησης και πένθους και έχουν ιδιαίτερη αξία για τους ανθρώπους που αδυνατούν να θάψουν τους συγγενείς τους. Ενδεικτική της σημασίας της ταφής είναι η συνήθεια των κατοίκων του χωριού του



Εικόνα 21 Τάφοι που φωτογράφησε ο Echavarría. Άνθρωποι αφήνουν λουλούδια στον νεκρό ή αναγράφουν ευχαριστίες για τη βοήθεια που έλαβαν.

Πουέρτο Μπερίο [Puerto Berrío] στην επαρχία της Αντιόχεια να περισυλλέγουν πτώματα ή μέρη πτωμάτων που βρίσκουν στον ποταμό Μαγνταλένα [Magdalena] και να τα θάβουν στο νεκροταφείο του χωριού με την επισήμανση «NN [no name]».¹³⁹ Ενίοτε συγγενείς εξαφανισμένων βαφτίζουν τον τάφο με το όνομα του δικού τους ανθρώπου ενώ άλλοι φροντίζουν το μνήμα ζητώντας ως αντάλλαγμα μια χάρη από τον νεκρό.¹⁴⁰ Στη σειρά φωτογραφιών *Réquiem NN* (2006-2013) ο Κολομβιανός εικαστικός Juan Manuel Echavarría (1947-) φωτογραφίζει αυτούς τους τάφους προσφέροντας ευρύτερη ορατότητα σε αυτή τη συνήθεια των κατοίκων. Όπως

¹³⁸ Marta Cabrera, “Representing Violence in Colombia: Visual Arts, Memory and Counter-Memory”, *Brújula* volume 6 no. 1 (2007): 45.

¹³⁹ “Réquiem NN: With the collaboration of Fernando Grisalez”, Juan Manuel Echavarría, ημερομηνία προσπέλασης: 10 Φεβρουαρίου 2024, <https://jmechavarría.com/en/work/requiem-nn/>.

¹⁴⁰ Ο.π.

δηλώνει, αυτό το τελετουργικό μπορεί να γίνει αντιληπτό ως μια πράξη συλλογικής αντίστασης:

οι άνθρωποι του Πουέρτο Μπερίο δεν επιτρέπουν, ίσως ασυνείδητα, στους θύτες να κάνουν τα θύματά τους να εξαφανιστούν στα ποτάμια. Μέσω αυτού του τελετουργικού είναι σαν να λένε: «Εδώ, εμείς περισυλλέγουμε αυτά τα ανθρώπινα πλάσματα, τα θάβουμε, πιστεύουμε στις ψυχές τους, κάνουν θαύματα για εμάς, τους προσφέρουμε ονόματα και επιπρόσθετα τα υιοθετούμε σαν να ήταν δικά μας».¹⁴¹



Εικόνα 22 Κάποια από τα μνήματα ανώνυμων νεκρών στο Πουέρτο Μπερίο που φωτογράφησε ο Echavarría.

Στη δημιουργία χώρου για ενθύμηση και πένθος μέσω της τέχνης στοχεύει και η Κολομβιανή εικαστικός και ανθρωπολόγος Erika Diettes. Η σειρά *Rio Abajo* (2008) αποτελεί αναφορά στην πάγια τακτική ρίψης πτωμάτων εξαφανισμένων ανθρώπων στα

¹⁴¹ Ο.π.

ποτάμια της Κολομβίας που καταγράφει και ο Echavarría. Η συγκεκριμένη σειρά, της οποίας ο τίτλος μπορεί στα ελληνικά να αποδοθεί ως «Κάτω από το ποτάμι», αποτελείται από τις φωτογραφίες 26 διαφορετικών ρούχων που η εικαστικός συνέλεξε από σπίτια συγγενών δολοφονημένων ή εξαφανισμένων και με τη βοήθειά τους φωτογράφησε μέσα σε νερό.¹⁴² Η Diettes εξέθεσε αυτές τις φωτογραφίες, τυπωμένες σε μεγάλες διαστάσεις σε χώρους τέχνης και εκκλησίες, συμπεριλαμβανομένων των καθεδρικών ναών La iglesia del Señor de las Misericordias στο Μεδεγίν το 2014 και La Catedral de Nuestra Señora de la Pobreza στην Περέιρα το 2015.¹⁴³ Όπως δηλώνεται στην επίσημη ιστοσελίδα της εικαστικού, αυτοί οι χώροι είχαν ιδιαίτερη αξία για τους πενθούντες αφού σε αυτούς έβρισκαν «[...] έναν χώρο αναγνώρισης, στοχασμού και ελπίδας εντός του οποίου εκείνοι και το πένθος τους ήταν το σημαντικότερο πράγμα».¹⁴⁴



Εικόνα 23 Οι φωτογραφίες της σειράς Rio Abajo εκτεθειμένες στον καθεδρικό ναό Templo El Señor de las Misericordias στο Μεδεγίν το 2014.

¹⁴² “Rio Abajo”, Erika Diettes, ημερομηνία προσπέλασης: 20 Αυγούστου, 2023, <https://www.erikadiettes.com/rio-abajo-ind>. Erika Diettes.

¹⁴³ Ο.π.

¹⁴⁴ Ο.π.

Η Diettes έχει δημιουργήσει και άλλα παρόμοια έργα όπως το *Relicarios* (2011-2015). Για την υλοποίησή του αξιοποίησε φωτογραφίες και προσωπικά αντικείμενα



Εικόνα 24 Ένα από τα μνήματα που συγκροτούνται στην εγκατάσταση *Relicarios* όπου διακρίνονται προσωπικά αντικείμενα ενός θύματος.

που ανήκαν σε εξαφανισμένους ανθρώπους στην επαρχία της Αντιόχεια και τα τοποθέτησε σε διαφανείς κύβους, φτιαγμένους από τριπολυμερές καουτσούκ. Καθένας από τους κύβους διατάσσεται σε ίση απόσταση από τον άλλο συγκροτώντας ένα μνήμα για τον κάθε εξαφανισμένο. Στο *Relicarios*, όπως και στο *Plegaria Muda* της Salcedo παρέχεται ίσος χώρος για το κάθε άτομο. Ωστόσο, ο τύπος ορατότητας που αποδίδεται στο εκάστοτε θύμα στο έργο της Diettes είναι διαφοροποιημένος, αφού στο εσωτερικό του κάθε κύβου βρίσκονται

ανόμοια αντικείμενα. Αυτή η διαφοροποιημένη προβολή προσδίδει στο έργο της Diettes έναν τόνο πιο προσωπικό σε σχέση με το *Plegaria Muda*, στοχεύοντας στη συναισθηματική ταύτιση του θεατή με το θύμα.



Εικόνα 25 Επισκέπτες παρατηρούν τα μνήματα που συγκροτούνται στο *Relicarios* στο Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti στο Μπουένος Άιρες, όπου το έργο εκτέθηκε το 2018.

Επιστρέφοντας στην καλλιτεχνική πρακτική της Salcedo, η εγκατάστασή της *Palimpsesto* σχεδιαγραφεί, όπως και το έργο της Diettes, έναν τόπο για ενθύμηση και πένθος. Στο *Palimpsesto*, που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Palacio de Cristal της Μαδρίτης το διάστημα 6/10/2017-01/04/2018, η Salcedo μνημόνευσε ανθρώπους

που βρήκαν τον θάνατο την τελευταία εικοσαετία (1993-2017) στα νερά της Αδριατικής και της Μεσογείου προσπαθώντας να μεταναστεύσουν. Από ισομεγεθείς επιδαπέδιες πλάκες, που τοποθετούνται διαδοχικά στο έδαφος, αναδύονται σταγόνες νερού που «γράφουν» τα ονόματα 300 ανθρώπων. Τα ονόματα που εμφανίζονται σβήνονται από άλλα αναδυόμενα ονόματα, με παρόμοιο τρόπο που παλαιότερα κείμενα επικαλύπτονταν από νέα στα παλίμψηστα. Η περιοδικότητα της διαδικασίας εμφανίζεται σε συμφωνία με τη συχνότητα των πνιγμών προσφύγων στα νερά της Μεσογείου. Υπαινίσσεται συγχρόνως την ευκολία με την οποία οι θάνατοι αυτών των ανθρώπων στα δυτικά κράτη ξεχνιούνται, σαν να πρόκειται για ζωές μικρότερης αξίας. Για τη Salcedo: «Αυτό είναι ένα έργο που προσπαθεί να θρηνήσει εκείνους για τους οποίους κανείς δεν θρηνεί, για τους οποίους κανείς δεν κλαίει».¹⁴⁵ Το νερό, στοιχείο που τους στέρησε τη ζωή, «μεταφέρεται» από τις θάλασσες στη στεριά της Μαδρίτης και μετατρέπεται σε στοιχείο ενθύμησης. Καθώς τα μνήματα τοποθετούνται στο δάπεδο, μπορεί ενδεχομένως να ειπωθεί πως, στον νέο χώρο που συγκροτείται από το *Palimpsesto*, ο επισκέπτης βρίσκεται σε μια κυριολεκτική και συμβολική θέση ανωτερότητας σε σχέση με τα θύματα που μνημονεύονται – θέση που υπενθυμίζει αυτήν της πλεονεξίας και ευθύνης του δυτικού ανθρώπου προς το προσφυγικό ζήτημα αλλά και εκείνο που επισημαίνει ο Norbert Elias, ότι η μνήμη των νεκρών είναι ένα ζήτημα που αφορά όσους μένουν πίσω: «Οι νεκροί [...] υπάρχουν μόνο στη μνήμη των ζωντανών, του παρόντος και του μέλλοντος».¹⁴⁶

¹⁴⁵ “Doris Salcedo. Palimpsesto”, Museo Reina Sofia, ημερομηνία προσπέλασης 5 Αυγούστου, 2023, video, <https://www.youtube.com/watch?v=L8vlSkmqtoE>

¹⁴⁶ Norbert Elias, *Η μοναξιά των ετοιμοθάνατων*, μτφρ. Μηνάς Κοντός & Γιώργος Μερτίκας (Αθήνα: ΚΟΥΚΚΙΔΑ, 2021), 42.



Εικόνα 26 Η εγκατάσταση *Palimpsesto* εκτεθειμένη στη White Cube το διάστημα 28 Σεπτεμβρίου – 11 Νοεμβρίου 2018. Το έργο εκτέθηκε πρώτη φορά στο Palacio de Cristal στη Μαδρίτη.

Ο τρόπος με τον οποίο αποδίδεται αισθητικά η δικαιοσύνη στο *Palimpsesto* διαφοροποιείται από το *Plegaria Muda* όπου τα θύματα προβάλλονται ανώνυμα. Παρότι εδώ το κάθε θύμα αποκτά ένα όνομα, η προβολή εξακολουθεί να είναι αποστασιοποιημένη συγκριτικά με το *Relicarios* της Diettes, καθώς ο θεατής δεν έχει πρόσβαση στην προσωπική ιστορία του εκάστοτε θύματος.

Η απόδοση ονόματος στους νεκρούς, που αξιοποιεί η Salcedo στο εν λόγω έργο, είναι μια αρχαία τακτική απόδοσης φόρου τιμής και αξιοποιείται συχνά στη δημιουργία μνημείων θυμάτων μαζικής βίας. Αναφέρεται ως παράδειγμα από τη Λατινική Αμερική το *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado* στο Μπουένος Άιρες όπου αναγράφονται τα ονόματα 9.000 εξαφανισμένων και δολοφονημένων ανθρώπων από το καθεστώς την περίοδο 1969-1983.¹⁴⁷

¹⁴⁷ “Monument to the Victims of State Terrorism”, Parque de la Memoria, ημερομηνία προσπέλασης: 25 Φεβρουαρίου 2024, <https://parquedelamemoria.org.ar/en/monument/>.



Εικόνα 27 Το *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado* βρίσκεται τοποθετημένο στο Parque de la Memoria στην πόλη του Μπουένος Άιρες. Πρόκειται για ένα μνημείο μεγάλης κλίμακας που αποτελείται από τέσσερις στήλες, κατασκευασμένες από τσιμέντο, πάνω στις οποίες είναι τοποθετημένες 30.000 πλάκες πορφυρίτη με προέλευση από την Παταγονία. Σε 9.000 από αυτές είναι χαραγμένα τα ονόματα εξαφανισμένων ή δολοφονημένων ανθρώπων και οι ηλικίες τους, βάσει αλφαβητικής και χρονολογικής ταξινόμησης ανάλογα με το έτος που εξαφανίστηκαν ή δολοφονήθηκαν.¹⁴⁸

Στη δημόσια δράση *Sumando Ausencias* [*Αριθμώντας/Προσμετρώντας απουσίες*] (2016) που η Salcedo ενεργοποίησε ως απάντηση στην απόρριψη με διαφορά μόλις 0,5% της ειρηνευτικής συμφωνίας που τέθηκε σε δημοψήφισμα στις 2 Οκτωβρίου του 2016, αποτέλεσμα τετραετών διαπραγματεύσεων μεταξύ της κυβέρνησης της Κολομβίας με τη FARC, την παλαιότερη ομάδα ανταρτών της χώρας, επίσης αποδίδεται ένα όνομα σε ανώνυμα θύματα. Κατά τη διάρκεια της δράσης, που κράτησε έξι ημέρες, εκατοντάδες πολίτες συγκεντρώθηκαν στην πλατεία Μπολίβαρ για να συρράψουν 2.000 κομμάτια λευκού υφάσματος, 2,5 μέτρων έκαστο, και να γράψουν σε καθένα από αυτά με στάχτη το όνομα ενός ανθρώπου που έχασε τη ζωή του τα τελευταία 50 χρόνια στο πλαίσιο της κολομβιανής ένοπλης σύγκρουσης. Με την ολοκλήρωση αυτής της συλλογικής δράσης, δημιουργήθηκε ένα πέπλο επτά τετραγωνικών χιλιομέτρων που κατέλαβε ολόκληρη την έκταση της πλατείας.¹⁴⁹

¹⁴⁸ “Monument to the Victims of State Terrorism”, Parque de la Memoria.

¹⁴⁹ “Sumando ausencias”, Museo de Memoria de Colombia, προσπελάσιμο 3 Αυγούστου, 2023, <https://museodememoria.gov.co/artes-y-cultura/sumando-ausencias/>.



Εικόνα 28 Πλάνο τραβηγμένο κατά τη διάρκεια της δημόσιας δράσης *Sumando Ausencias* που ενεργοποίησε η Salcedo στην πλατεία Μπολίβαρ τον Οκτώβριο του 2016.

Η βαρύτητα των γεγονότων στα οποία έργα όπως τα *Shibboleth*, *Noviembre 6 y 7*, *Untitled* (2003), *Palimpsesto* και *Sumando Ausencias*, αναφέρονται επισημαίνεται ενίοτε από τη μεγάλη κλίμακα που τα χαρακτηρίζει. Εξαιτίας της έκτασης που καταλαμβάνουν φέρνουν τον θεατή αντιμέτωπο με κάτι που είναι αισθητηριακά δύσκολο να αγνοήσει. Στο *Sumando Ausencias*, όπως και στο *Palimpsesto*, τα θύματα μνημονεύτηκαν σε μια έκταση ισομεγεθή - εδώ ένα κομμάτι υφάσματος 2,5 μέτρων, όπου αναγραφόταν το όνομά τους. Ωστόσο, η εγγραφή του ονόματος κάθε θύματος και η συρραφή των υφασμάτων μεταξύ τους δεν ήταν αποτέλεσμα της χειρωνακτικής εργασίας της Salcedo και των συνεργατών της αλλά των κινήσεων των χεριών των Κολομβιανών πολιτών. Η στάχτη με την οποία γράφονται τα ονόματά τους, είναι το ίχνος των ένοπλων συρράξεων που παραμένει πάντοτε πίσω και που, όπως επισημαίνει ο Didi-Huberman, «θυμάται τη φωτιά».¹⁵⁰ Μέσω της συρραφής επιτυγχάνεται η συνένωση των ονομάτων 1.900 θυμάτων σε ένα απέραντο λευκό πέπλο, χρώμα του πένθους και της αποδοχής. Καθώς προσφέρεται προσωπικός χώρος και όνομα στο κάθε

¹⁵⁰ Georges Didi-Huberman, «Εκείνοι που διαπερνούν τείχη», LIFO, 27 Νοεμβρίου, 2020, <https://www.lifo.gr/blogs/almanac/georges-didi-huberman-ekainoi-poy-diapernoyn-teihi>.

θύμα, είναι φανερό πως καθένα γίνεται αντιληπτό ως άτομο. Ωστόσο, η συνένωση του κάθε υφάσματος με τα υπόλοιπα υπονοεί το μοίρασμα μιας κοινής ιστορίας, εκείνης που κατέστησε αυτούς τους ανθρώπους θύματα της ένοπλης σύγκρουσης και η οποία αφορά κυρίως τους ζωντανούς που συμβάλλουν στην ενθύμηση των νεκρών με τις κινήσεις των σωμάτων τους. Η καλλιτεχνική επιλογή να αναδιευθετηθούν τα θύματα και οι ζώντες πολίτες υλικά και συμβολικά στο κέντρο της χώρας, στην πλατεία Μπολίβαρ, είχε τον δικό της ρόλο, όπως φανερώνει και η δήλωση της Salcedo:

Όταν δημιουργήθηκε το *Sumando Ausencias*, η μνήμη παρέμεινε κι εμείς, ως επιζώντες, όχι μόνο απελευθερώσαμε τους εαυτούς μας μα επίσης ενεργοποιήσαμε εκείνους που ήταν αποκλεισμένοι να υπάρξουν. Στην Κολομβία δεν ήταν αρκετό απλώς να εκτοπίσεις τα θύματα, να τα δολοφονήσεις – υπήρχε επίσης η θέληση να τα αφανίσεις.

Με αυτό το έργο καταφέραμε να επαναφέρουμε εκείνους που είχαν αποκλειστεί πίσω στο κέντρο της πολιτικής της χώρας, της οποίας η Πλατεία Μπολίβαρ ήταν σύμβολο. Ήταν μια διαδήλωση των νεκρών, μια διαδήλωση των εξαφανισμένων. Παρά την κριτική, υπάρχει τώρα και το είδαν πολλοί.¹⁵¹

Σε ένα από τα νεότερα έργα της με τίτλο *Uprooted* (2020-2022) η Salcedo αγγίζει ξανά το προσφυγικό, με έμφαση αυτήν τη φορά στις επιπτώσεις της κλιματικής κρίσης. Στην εγκατάσταση, που δημιουργήθηκε στο πλαίσιο της 15^{ης} Μπιενάλε της Σάρτσα με θεματική «Thinking historically in the present» στα Ηνωμένα Αραβικά Εμιράτα,¹⁵² αξιοποιούνται 400 ξεραμένα δένδρα, που η Salcedo ξερίζωσε από την Κολομβία και των οποίων είναι ορατές οι ρίζες. Η λέξη «ξεριζωμένος», που αξιοποιείται ως τίτλος, αποδίδει, όπως σχολιάζει η εικαστικός, την πραγματική συνθήκη του μετανάστη που είναι ξεριζωμένος από «την οικογένεια, τη γη, τη γλώσσα, την πιθανότητα ιδιοκτησίας ενός σπιτιού, από την ταυτότητά του».¹⁵³

¹⁵¹ Salcedo, συνέντευξη.

¹⁵² Άννα Ρούτση, «15η Μπιενάλε της Σάρτσα: Όλα όσα είδαμε και συζητήθηκαν στην ήσυχη όαση της Σάρτσα μόλις μισή ώρα από το πολύβουο Ντουμπάι», *elculture.gr*, 10 Απριλίου, 2023, <https://elculture.gr/15i-bienale-tis-sarza-ola-osa-eidame-kai-syzitithikan-stin-isychi-oasi-tis-sarza-molis-misi-ora-apo-to-polyvouo-ntoubai/>; “Doris Salcedo: Uprooted”, YouTube, 30 Μαρτίου, 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=MiGHkWA21V0&t=4s>.

¹⁵³ YouTube, “Doris Salcedo: Uprooted”.



Εικόνα 29 Η Salcedo και η ομάδα της αναδάσωσε την περιοχή του πεθαμένου δάσους από όπου ξερίζωσαν τα δένδρα φυτεύοντας για κάθε ξεριζωμένο δένδρο πέντε νέα.¹⁵⁴

Στο *Uprooted* μπορούν να διακριθούν αρκετές από τις τακτικές της Salcedo - η μεγάλη κλίμακα, η χρήση πολλαπλών ομοειδών μονάδων και οργανικών υλικών. Το έργο εκτείνεται κατά μήκος του δαπέδου της μουσειακής αίθουσας. Διάσπαρτα μεμονωμένα δένδρα σταδιακά πληθαίνουν, πλησιάζοντας το ένα το άλλο, και σχηματοποιούν μια δομή που προσιδιάζει σε σπίτι με σκεπή. Ωστόσο, η είσοδος του επισκέπτη σε αυτό παρεμποδίζεται από την παρουσία των νεκρών δένδρων.

Όπως εξηγεί η καλλιτέχνη σε συνέντευξή της, το έργο δείχνει τρεις εικόνες: του νεκρού δάσους, μια δεύτερη όπου τα δένδρα δημιουργούν ένα αδιάβατο τείχος και μια τρίτη: ενός σπιτιού που είναι αδύνατο να κατοικήσεις. Με μορφή ξεριζωμένου δένδρου παρουσιάζονται συμβολικά οι εκτοπισμένοι. Έτσι, στη μορφή αυτή άνθρωπος και φύση συνυπάρχουν. Εκτός από τα υποκείμενα που εκτοπίζονται, γίνεται με έναν τρόπο αισθητή και η παρουσία των υποκειμένων που έχουν επέλθει στη φύση εφόσον τα δένδρα παρουσιάζονται κομμένα κατά μήκος του κάθετου άξονα στην πρώτη εικόνα, που περιγράφει η Salcedo, και στην τρίτη σχηματοποιημένα πλέον σε κατοικία. Η

¹⁵⁴ Ο.π.

απουσία χώρου μεταξύ των δένδρων δημιουργεί μια συνθήκη ασφυκτική, που χαρακτηρίζει και άλλα έργα της όπως το *Casa Viuda*. Τα τιμιεντωμένα έπιπλα στο *Casa Viuda* ενσαρκώνουν τη μη κατοικησιμότητα ενός σπιτιού. Στο *Uprooted* είναι η ίδια η φύση που, από αλλοτινό «σπίτι» του ανθρώπου, παρουσιάζεται ως τόπος αφιλόξενος. Μια ένταση αναπτύσσεται μεταξύ του επισκέπτη της εγκατάστασης και της φύσης εφόσον το σπίτι που τα δένδρα σχηματίζουν δεν είναι προσβάσιμο.

Στην παρούσα ενότητα διαπιστώνεται ότι στις χωρικές περιτιμήσεις της Salcedo επιτελείται μια αισθητηριακή μετατόπιση ως προς τον συνήθη διαμοιρασμό του κοινού χώρου. Ενώ πρώιμα έργα των δεκαετιών του '80 και του '90 στοχεύουν στην ενσάρκωση των συνεπειών της απώλειας και του πένθους, μεταγενέστερα έργα της, όπως τα *Plegaria Muda*, *Palimpsesto* και *Sumando Ausencias*, αντιπαραθέτουν τρόπους αισθητικής δικαιοσύνης σε μια πραγματικότητα που χαρακτηρίζεται από σχέσεις ανισότητας. Η ενθύμηση στην οποία έργα όπως αυτά στοχεύουν μπορεί να νοηθεί σαν μια πράξη συλλογικής αντίστασης στη λήθη. Σε μια επανορθωτική λογική εγγράφεται και ο τύπος ορατότητας που η Salcedo προσφέρει στα θύματα της βίας. Αν και η πλειονότητα των γλυπτών και των εγκαταστάσεών της εκκινούν από γεγονότα μαζικής βίας δεν παρουσιάζονται σε αυτά νεκρά σώματα ή αίμα. Ενίοτε μάλιστα τα θύματα ονοματίζονται. Έτσι, τα έργα της φαίνεται να διαφωνούν με τον τύπο προσοχής που ενίοτε αποδίδεται στα θύματα της βίας στα μέσα μαζικής ενημέρωσης όπου προβάλλονται ανώνυμοι σωροί πτωμάτων.

Η καλλιτεχνική πρακτική της Salcedo μάς προτρέπει να διερευνήσουμε τους κοινωνικούς παράγοντες που επικρατούν στην Κολομβία και συνέβαλαν στην υιοθέτηση αυτού του ιδιότυπου εικαστικού ιδιώματος όπου η γραφική αναπαράσταση της βίας αποφεύγεται. Το έργο της αποτελεί μεμονωμένη περίπτωση ή η οικονομία στη χρήση ανυπόφορων στοιχείων είναι ίδιον του έργου και άλλων ομοεθνών της; Ποιες είναι οι μορφολογικές επιλογές που επιτρέπουν στη Salcedo να δημιουργεί εικόνες που αντισταθμίζουν τη βαρβαρότητα και τι μορφή κοινού νου δημιουργούν αυτά τα έργα για τα θύματα της βίας; Στην ενότητα που ακολουθεί θα αξιοποιηθούν ως οδηγοί σκέψης ο ορισμός της εικόνας της τέχνης ως εκείνης που επιτελεί μιαν αλλαγή της ομοιότητας και η έννοια του σχηματικού ισοδύναμου που ο Rancière μας παρέχει.

2.2. Οι εικόνες της τέχνης ως αντιστάθμισμα στη βαρβαρότητα

Η βία δημιουργεί εικόνες, συνεχώς και αδιάκοπα. Οι παραστρατιωτικοί μάς άφησαν με απαίσιες εικόνες. Η βία δίνει αυτές τις παράλογες εικόνες βίας. Πιστεύω ότι μια λειτουργία της τέχνης είναι να αντισταθμίζει αυτό το καθεστώς εικόνων [imagery]. Και κάνοντάς το αυτό να ισορροπεί τη βαρβαρότητα που μας περιβάλλει σε αυτήν την χώρα.¹⁵⁵

Doris Salcedo

Η πολιτική βία που επικρατεί στην Κολομβία αποτυπώνεται στην εικαστική παραγωγή



Εικόνα 30 Carlos Granada, *Execution* [Fusilamiento] (1969)
[λάδι σε καμβά]

της χώρας ήδη από την περίοδο της *La Violencia*. Στους Κολομβιανούς ζωγράφους που λαμβάνουν ως σημείο δημιουργικής εκκίνησης αιματηρά γεγονότα συγκαταλέγονται οι Alejandro Obregón (1920-1992), Luis Ángel Rengifo (1906-1986), Carlos Granada Arango (1933-2015), Norman Mejía (1938-2012) και Pedro Alcántara (1942-). Στα έργα τους, δημιουργημένα τις δεκαετίες του '50 και '60, η βία αναπαρίσταται με ωμό τρόπο με τις συνέπειές της να ενσαρκώνονται πάνω στην

ανθρώπινη φιγούρα, η οποία συχνά εμφανίζεται κατακερματισμένη, ακόμη και εκσπλαχνισμένη, όπως υπογραμμίζει στη μελέτη της «Η τέχνη ως δεικτική παρουσία. Το έργο τριών Κολομβιανών εικαστικών σε καιρούς βίας: Beatriz González, Óscar Muñoz και Doris Salcedo τη δεκαετία του '90» [“Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa”] η María Margarita Malagón-

¹⁵⁵ Salcedo όπως αναφέρεται σε Valcárcel, “Doris Salcedo: Art as a Scar”

Kurka. Στη συγκεκριμένη έρευνα διαπιστώνεται μια μετατόπιση στον τρόπο με τον οποίο σύγχρονοι Κολομβιανοί εικαστικοί προσεγγίζουν το ζήτημα της αναπαράστασης της βίας σε σχέση με εικαστικούς παλαιότερων δεκαετιών. Συγκεκριμένα, η Malagón-Kurka παρατηρεί ότι στα έργα της Salcedo, όπως και στων González και Óscar Muñoz (1951-), και σε αντίθεση με εκείνα προγενέστερων Κολομβιανών εικαστικών, η γραφική αναπαράσταση της βίας αποφεύγεται, με την ανθρώπινη φιγούρα να υπονοείται αμυδρά ή να απουσιάζει πλήρως.¹⁵⁶ Όπως διαπιστώθηκε στην προηγούμενη ενότητα, τα έργα της Salcedo διακρίνονται για τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο προσεγγίζουν τη βία αποφεύγοντας την επίδειξή της. Η αναζήτηση νέων εικαστικών μορφωμάτων εκ μέρους της Salcedo και άλλων ομοεθνών της σχετίζεται, κατά τη Malagón-Kurka, με τη ραγδαία εξάπλωση της βίας κατά τη δεκαετία του '80 σε όλη την έκταση της χώρας. Επιπλέον, σημαντικός στην ανάδυση αυτής της διαφοροποιημένης εικαστικής τάσης ήταν ο ρόλος των ειδησεογραφικών εικόνων στα εγχώρια μέσα όπου τα αιματηρά γεγονότα παρουσιάζονταν ως αναπόδραστη πραγματικότητα και τα θύματα προβάλλονταν με τρόπο κοινότοπο. Την επίδραση αυτών των εικόνων εξετάζει και η Diettes, που εκτός από εικαστικός είναι και ανθρωπολόγος, στη διπλωματική της εργασία «Είδηση στον αέρα... Μνήμη σε ζωντανή μετάδοση: εθνογραφία της μιντιακής επικοινωνίας ενός βίαιου θανάτου και της επιρροής της στην εμπειρία του πένθους» [“Noticia al aire, memoria in vivo: etnografía de la comunicación mediática de una muerte violenta y su influencia en la experiencia del duelo ”].¹⁵⁷

Στα έργα της Salcedo η αναφορά σε ανθρώπινα σώματα επιτυγχάνεται χάρη στη χρήση προσωπικών αντικειμένων ή επίπλων και οι συνέπειες της απώλειας και του πόνου ενσαρκώνονται μέσω των διεργασιών του τρυπήματος και του ραψίματος. Οι τακτικές που η Salcedo υιοθετεί της επιτρέπουν να δημιουργεί έργα που, αν και αναφέρονται στη βία, διακρίνονται από οικονομία στη χρήση ανυπόφορων στοιχείων. Τα έργα αυτά αποστασιοποιούνται σε μεγάλο βαθμό από τα βίαια συμβάντα που τα εμπνέουν και από τις σκληρές εικόνες που προβάλλονται στα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Σε αντίθεση με τα δικά της, τα έργα του ομοεθνή της, διάσημου για το ξεχωριστό εικαστικό του ιδίωμα, γνωστό ως *boterismo*, ζωγράφου και γλύπτη Fernando

¹⁵⁶ María Margarita Malagón-Kurka, “Arte como presencia indéxica: La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia”, University of the Andes, ημερομηνία προσπέλασης: 4 Αυγούστου, 2023. <https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/7605/u442122.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, 20 ; Cabrera, ό.π., 46.

¹⁵⁷ Erika Diettes, “Noticia al aire... Memoria en vivo: etnografía de la comunicación mediática de una muerte violenta y su influencia en la experiencia del duelo” (MA Thesis Universidad de los Andes, Colombia, 2009), 4-6

Botero, που επίσης εκκινούν από γεγονότα βίας της γενέτειράς του, χαρακτηρίζονται από μια γλώσσα ιδιαίτερα γραφική. Μια σύγκριση έργων των δύο εικαστικών μπορεί να επιτρέψει να αντιληφθούμε τη διαφορετικότητα των προσεγγίσεών τους, τον τρόπο με τον οποίο οι μορφοποιητικές δυνατότητες καθορίζονται από το μέσο που ο εκάστοτε καλλιτέχνης επιλέγει και τον τύπο ορατότητας που καθένα από αυτά τα έργα προσφέρει στα θύματα της βίας.

Δημιουργώντας έργα ζωγραφικά και υιοθετώντας ένα ανθρωποκεντρικό εικαστικό ιδίωμα, ο Botero αξιοποιεί την επιφάνεια του ζωγραφικού καμβά και τις τεχνικές που του προσφέρει το συγκεκριμένο καλλιτεχνικό μέσο. Ήδη από τη δεκαετία του '50 σε αρκετούς από τους πίνακές του αναπαρίστανται γεγονότα βίας, σφαγές και τρομοκρατικές επιθέσεις με αυτοκίνητα-βόμβες – συμβάντα συνήθη κατά τη δεκαετία του '80 και του '90.¹⁵⁸ Σε αυτά συγκαταλέγονται τα *Massacre de Ciénaga Grande* (1988), *El Caro Bomba* (1999), *La Muerte de Pablo Escobar* (1999), *Río Cauca* (2002), στο *20.15 Massacre*, *El Paisaje de Colombia* (2004) – των οποίων οι τίτλοι αποδίδουν με σαφήνεια και το περιεχόμενό τους.¹⁵⁹ Στο έργο του *20.15 (Massacre)* ο Botero αποπειράται την αναπαράσταση ενός δολοφονικού συμβάντος που πραγματοποιήθηκε σε ένα καφενείο, απεικονίζοντας σωριασμένα πτώματα στο πάτωμα, διαχωρισμένα από τα ακρωτηριασμένα μέλη τους. Κατακερματισμένα είναι και τα γύρω αντικείμενα - πιάτα, τραπέζια και καρέκλες - ενώ η παράδοση διάταξη του αναπαριστώμενου χώρου, όπου τοίχοι και πάτωμα έχουν παραμορφωθεί, συνεισφέρει στην περαιτέρω απόδοση της έντασης της βίαιης σκηνής. Σε μια σφαγή αναφέρεται και το *Untitled* (1989), στο οποίο έγινε αναφορά στην πρώτη υποενότητα, όπου η Salcedo δημιουργεί μια εγκατάσταση που τοποθετείται στο δάπεδο της μουσειακής αίθουσας. Λόγω της φύσης της τέχνης των εγκαταστάσεων, η Salcedo έχει στη διάθεσή της τρισδιάστατα αντικείμενα. Αξιοποιώντας λευκά πουκάμισα και βέργες που τα διαπερνούν η Salcedo κάνει αισθητή την απουσία των υποκειμένων και τον βίαιο χαρακτήρα του συμβάντος. Τα ράντσα υποδεικνύουν τον τόπο και τον χρόνο της σφαγής και τα εντόσθια που τα τυλίγουν κατά περιοχές συνιστούν περαιτέρω στοιχείο που δηλώνει την ωμότητα.

39. ¹⁵⁸ Cabrera, “Representing Violence in Colombia: Visual Arts, Memory and Counter-Memory”,

¹⁵⁹ ό.π., 40.



Εικόνα 31 Fernando Botero, 20.15 (Massacre) [λάδι σε καμβά].



Εικόνα 32 Fernando Botero, *La muerte en la catedral* [λάδι σε καμβά]

Ο Botero υιοθετεί μια παρόμοια αναπαραστατική προσέγγιση με εκείνην στο 20.15 στο *Massacre in a Cathedral* [*La muerte en la cathedral*] (2002), έργο που δημιούργησε με αφορμή την πτώση ενός πυραύλου σε ένα φτωχικό παρεκκλήσι στο χωριό Bellavista με συνέπεια τον θάνατο 120 ανθρώπων, συμπεριλαμβανομένων 40 παιδιών. Στο έργο διακρίνονται πτώματα, μεταξύ των οποίων εκείνο ενός ακρωτηριασμένου άνδρα, ο θάνατος, που ίπταται πάνω από τα σώματα με τη μορφή σκελετού, ενώ και πάλι το αρχιτεκτόνημα παρουσιάζεται κατεστραμμένο - βλέπουμε στο δάπεδο συντρίμια από τα παράθυρα, τους τοίχους και τη σκεπή.

Βασική διαφορά των καλλιτεχνικών εικόνων της Salcedo και του Botero είναι ο βαθμός αποστασιοποίησής τους από τα βίαια συμβάντα απ' όπου εκκινούν. Οι υπό εξέταση πίνακες του Botero περιλαμβάνουν πολλά από τα ανυπόφορα στοιχεία των συμβάντων στα οποία αναφέρονται. Στόχος του καλλιτέχνη φαίνεται να είναι η

καταγραφή του εκάστοτε γεγονότος και των τραγικών του συνεπειών. Από την άλλη το *Untitled* (1989-1990), παρότι επίσης εμπνέεται από μια σφαγή και περιλαμβάνει ορισμένα ανυπόφορα στοιχεία, παράγει σε μεγαλύτερο βαθμό την ανομοιότητα, αξιοποιώντας σχηματικά ισοδύναμα σαν τις στοίβες των ρούχων που αντικαθιστούν τις σωρούς των πτωμάτων.

Μια αντίστοιχη προσέγγιση χαρακτηρίζει το *Palimpsesto* και το *A Flor de Piel*.



Εικόνα 33 Κοντινή λήψη κατά την κατασκευή του *A Flor de Piel*. Η διαδικασία παραγωγής του έργου υπήρξε εξαιρετικά χρονοβόρα αφού ροδοπέταλα ράφτηκαν ένα προς ένα σχηματίζοντας ένα πέπλο 60 τετραγωνικών μέτρων. Προκειμένου να διατηρούν το χρώμα και την ελαστικότητά τους τα ροδοπέταλα πέρασαν από μια σύνθετη επεξεργασία που συμπεριλάμβανε τη βύθισή τους σε υγρή σιλικόνη. (Πηγή: “In the Studio: Doris Salcedo making 'A Flor de Piel' | White Cube”, YouTube, 2 Ιανουαρίου, 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=GCtJ9Za8baM&t>)

Στο *Palimpsesto* δεν βλέπουμε ομοιώματα πνιγμένων σωμάτων αλλά επιδαπέδιες πλάκες που αναγράφουν τα ονόματα των προσφύγων. Το στοιχείο που επέφερε το θάνατο είναι παρόν και αναδύεται σαν δάκρυ για να υπαινιχθεί τον πόνο που συνοδεύει την απώλεια. Στο *A Flor de Piel* τη θέση του νεκρού σώματος έχει λάβει ένα πέπλο που προσιδιάζει σε δέρμα. Το χρώμα του μάς λέει ότι εδώ υπήρξε αίμα, η πράξη της

ραφής υπονοεί την πράξη της βίας και τον πόνο, τα διακριτά του μέρη μάς λένε ότι το σώμα διαμελίστηκε. Το πέπλο είναι φτιαγμένο από ροδοπέταλα και είναι όμορφο και μοιάζει σε ανθοδέσμη ώστε να αποδοθεί τιμή στο θύμα για το οποίο δεν ακούστηκε ποτέ μια επικήδειος αγόρευση. Έργα σαν το *A Flor de Piel*, το *Palimpsesto* και το *Plegaria Muda*, απομακρύνονται από την πιστή καταγραφή του τραγικού γεγονότος, παρότι περιλαμβάνουν αρκετά ανυπόφορα στοιχεία, επιδιώκοντας να έχουν μια λειτουργία αντισταθμιστική, με έναν τρόπο επανορθωτική.

Σημαντικός παράγοντας ως προς τη δυνατότητα απομάκρυνσης από τα βίαια γεγονότα που αφορούν τα έργα φαίνεται να είναι ο χώρος που αναδιαμορφώνουν και που καθορίζει ανάλογες μορφοποιητικές δυνατότητες – ο μουσαμάς, στην περίπτωση του Botero, οι επιφάνειες των κτιρίων στην περίπτωση της Salcedo. Ως εγκαταστάσεις και παρεμβάσεις, τα έργα της Salcedo δεν απευθύνονται μονάχα στην όραση έχοντας τη δυνατότητα να επιτελούν μετατοπίσεις ως προς τις παραδοσιακές λειτουργίες του

μουσείου και της πόλης και να επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο οι επισκέπτες περιπλανούνται και ζουν. Έργα σαν το *Noviembre 6 y 7*, το *Plegaria Muda*, το *Palimpsesto* και το *A Flor de Piel* απομακρύνονται σημαντικά από μια αναπαραστατική λογική, και παρότι εκκινούν από βίαια γεγονότα του παρελθόντος στοχεύουν σε έναν άλλον τρόπο ενθύμησης στο τώρα. Η μεγάλη έκταση επιφανειών στους τόπους όπου τα έργα και οι δράσεις της Salcedo εκτίθενται ή ενεργοποιούνται, όπως του κτιρίου του Palacio de Justicia, στην περίπτωση του *Noviembre 6 y 7*, στην κάθετη επιφάνεια του οποίου κατέβηκαν σταδιακά δεκάδες καρέκλες, του δαπέδου του Palacio de Cristal, της Turbine Hall, της Guggenheim, όπου εκτέθηκε το *A Flor de Piel*, και της πλατείας Μπολίβαρ, όπου πραγματοποιήθηκαν δράσεις σαν το *Sumando Ausencias*, βοηθά τη Salcedo να δίνει έμφαση στη βαρύτητα των συνεπειών της βίας, χάρη στο μέγεθος των χώρων που επιτρέπουν την αξιοποίηση μεγάλου αριθμού αντικειμένων σε πραγματική κλίμακα. Επιπρόσθετα, οι μεγάλες διαστάσεις τέτοιων τόπων επιτρέπουν στην εικαστικό να προσφέρει χώρο στο εκάστοτε θύμα, πράξη που αναδεινύει τη σημασία αυτών των εμπειριών.

Ενίοτε η τοποειδικότητα παίζει τον δικό της ιδιαίτερο ρόλο σε σχέση με το ζήτημα της βίας. Είναι χαρακτηριστικό πως στη δημόσια δράση *Noviembre 6 y 7* το ανυπόφορο υπήρχε σε λανθάνουσα μορφή, ως ανάμνηση των Κολομβιανών πολιτών, άρρηκτα συνδεδεμένο με το Υπουργείο Δικαιοσύνης, όπου έλαβε χώρα η δράση. Η απόφαση να διεξαχθεί η δράση στον συγκεκριμένο τόπο, τη συγκεκριμένη ημερομηνία επέτρεψε στη Salcedo να αποφύγει οποιαδήποτε αναπαράσταση της κατάληψης του κτιρίου του 1985 αφού το νόημα ήταν ήδη εγγεγραμμένο σε αυτό το τμήμα του αστικού ιστού. Έτσι, στην προκειμένη περίπτωση η τοποειδικότητα συνέβαλε στην αποφυγή της επίδειξης της βίας. Ζητούμενο, όπως δήλωνε και η ίδια η Salcedo, ήταν μέσω αυτής της δράσης να δημιουργηθεί μια νέα εικόνα που θα αντιστάθμιζε τις εικόνες που άφησε πίσω το αρχικό γεγονός.

Η αντισταθμιστική λειτουργία που δύναται να έχει η τέχνη ως προς τη βαρβαρότητα, για την οποία κάνει λόγο η Salcedo, και που γίνεται αισθητή και στην εξέταση των καλλιτεχνικών της έργων χαρακτηρίζει τα έργα και άλλων ομοεθνών της εικαστικών, όπως των González, Diettes και Juan Manuel Echavarría. Μεγάλος είναι και ο βαθμός απόκλισης του *Rio Abajo* της Diettes, στο οποίο αναφερθήκαμε στην προηγούμενη ενότητα και που επιχειρεί μian απομακρυσμένη αναφορά στα πνιγμένα σώματα, αξιοποιώντας ρούχα που φωτογραφίζονται στο νερό, από το *Río Cauca* (2002) του Botero, όπου διακρίνουμε τα πτώματα τεσσάρων ανθρώπων να επιπλέουν στην

επιφάνεια ενός ποταμού περικυκλωμένα από δεκάδες όρνια που περιμένουν να τα κατασπαράξουν ή τα κατασπαράσσουν ήδη.



Εικόνα 34 Fernando Botero, *Rio Cauca* (2002) [λάδι σε καμβά].

Σχηματικά ισοδύναμα αξιοποιεί και ο σύγχρονος Κολομβιανός εικαστικός Echavarría. Στη σειρά *Flower Cut Vase* [*Corte de florero*] (1997) ανθρώπινα κόκκαλα αναδιατάσσονται και φωτογραφίζονται με τρόπο που παραπέμπει στα διαφορετικά είδη ακρωτηριασμού που υιοθετήθηκαν στη διάρκεια της *La Violencia* αλλά και σε λουλούδια.¹⁶⁰ Στη βιντεοεγκατάστασή του με τίτλο *Bolívar's platter: 1999* [*La bandeja de Bolívar*] (1999) εμφανίζεται ένα πιάτο όπου αναγράφεται «Δημοκρατία της Κολομβίας για πάντα» [*República de Colombia para siempre*]. Όσο το βίντεο προχωράει, το πιάτο παρουσιάζεται να σπάει σε ολοένα και μικρότερα κομμάτια ώσπου λαμβάνει τη μορφή λευκής σκόνης.¹⁶¹ Όπως και η Salcedo, ο Echavarría αξιοποιεί τον κατακερματισμό ενός άψυχου αντικειμένου για να ενσαρκώσει τις καταστροφικές επιπτώσεις της βίας. Εκμεταλλευόμενος την οπτική ομοιότητα της σκόνης της πορσελάνης με την κοκαΐνη επιτυγχάνει έναν υπαινιγμό για τη σύνδεση του ναρκεμπορίου με το καθεστώς βίας που πλήττει εδώ και δεκαετίες τη χώρα του.

¹⁶⁰ “Flower cut vase”, Juan Manuel Echavarría, ημερομηνία προσπέλασης: 10 Φεβρουαρίου 2024, <https://jmechavarria.com/en/work/flower-cut-vase/>.

¹⁶¹ Βλ. σχετικά “Bolívar's platter: 1999”, Juan Manuel Echavarría, ημερομηνία προσπέλασης: 10 Φεβρουαρίου 2024, <https://jmechavarria.com/en/work/bolivars-platter-1999/>.



Εικόνα 35 Στη φωτογραφία διακρίνονται τέσσερα από τα έργα της σειράς *Flower cut vase* με τίτλους: *Orquis Negrilensis*, *Dracula Nosferatu*, *Orquis Lugubris* και *Dionaea Viscosa*. Ο Echavarría ήταν παιδί όταν άκουσε πρώτη φορά για τις μορφές ακρωτηριασμού που υιοθετήθηκαν κατά τη διάρκεια της *La Violencia* στο ραδιόφωνο ή σε οικογενειακές συζητήσεις. Όταν μετά από χρόνια έκανε έρευνα, έμαθε για την ύπαρξη ενός συγκεκριμένου είδους ακρωτηριασμού, του *vase cut*, όπου έκοβαν τον λαιμό του θύματος και τα άκρα του και έπειτα τα τοποθετούσαν μέσα στον κορμό σαν να επρόκειτο για βάζο. Αυτή η πληροφορία ενέπνευσε τον Echavarría που το 1997 αποφάσισε να αναδιατάξει κόκκαλα με τρόπο που θυμίζει λουλούδια και να τα φωτογραφίσει.

Η Salcedo και η Diettes χρησιμοποιούν ρούχα και έπιπλα – αντικείμενα άψυχα και υλικά – που συνδέονται σε ένα διευρυμένο πεδίο αναφοράς με τα ανθρώπινα υποκείμενα. Οι συνέπειες της βίας ενσαρκώνονται πάνω σε αυτά τα αντικείμενα ώστε η επίδειξη του πόνου στο ανθρώπινο σώμα αποφεύγεται. Η ενσάρκωση των συνεπειών της βίας σε άψυχα αντικείμενα παρατηρείται και στο βίντεο του Echavarría. Αντίθετα, η ανθρωποκεντρική γλώσσα που υιοθετεί ο Botero δεν παρέχει το ίδιο πλεόνασμα μορφοποιητικών δυνατοτήτων. Ωστόσο, σημαντικό ρόλο παίζουν οι στοχεύσεις του κάθε ζωγράφου. Χαρακτηριστικό είναι πως παρότι και τα έργα της González κάνουν χρήση μιας γλώσσας ανθρωποκεντρικής, η γραφική αναπαράσταση της βίας αποφεύγεται. Οι πίνακές της εκκινούν από ειδησεογραφικές εικόνες εκλιπόντων και συγγενών τους και όχι από τις εικόνες των ίδιων των γεγονότων βίας. Όπως και η Salcedo, η González εστιάζει στις ψυχικές επιπτώσεις της βίας. Η Salcedo δημιουργεί έργα που αποπνέουν την αίσθηση βάρους και ασφυξίας, κάτι που επιτυγχάνει μέσω της απουσίας χώρου και της χρήσης βαρέων υλικών σαν το τσιμέντο ενώ η González αποδίδει το ψυχικό αδιέξοδο στη στάση των σωμάτων και στην αφαιρετική απόδοση των προσώπων όπου οι λεπτομέρειες απουσιάζουν.¹⁶²

¹⁶² “Beatriz González Retrospective 1965–2017 13 October 18 – 6 January 19”, KW, ημερομηνία προσπέλασης: 29 Φεβρουαρίου 2024, <https://www.kw-berlin.de/en/beatriz-gonzalez/>; “Década 1992 - 1997”, Banco de la República, Colombia, ημερομηνία προσπέλασης: 29 Φεβρουαρίου 2024, <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/beatriz-gonzalez-una-retrospectiva/seleccion-de-obras/decada-1992-1997>; “Installation View Beatriz González em Berlim – Retrospectiva 1965-2017”, C&



Εικόνα 36 Τρία έργα της Beatriz González με τίτλους *El silencio* [Η σιωπή], *Autorretrato desnuda llorando* [Γυμνή αυτοπροσωπογραφία που κλαίει] και *El paraíso* [Ο Παράδεισος], όπως εκτέθηκαν στην αναδρομική έκθεση στο KW Institute for Contemporary Art στο Βερολίνο το διάστημα 13 Οκτωβρίου 2018- 6 Ιανουαρίου 2019. Οι πίνακες εντάσσονται στη σειρά *Las Delicias* (1997-1997) και είναι βασισμένοι στις εικόνες μητέρων 60 στρατιωτών που απήχθησαν από τη στρατιωτική βάση Las Delicias από τη FARC και κρατήθηκαν για 288 ημέρες. Το μεσαίο έργο είναι αυτοπροσωπογραφία της εικαστικού. Σύμφωνα με την ίδια, στόχος των συγκεκριμένων έργων ήταν να ενσαρκώσουν τον πόνο.

Διαπιστώσαμε λοιπόν ότι καλλιτέχνες σαν τη Salcedo, τη Diettes και τον Echevarría καταφεύγουν σε ιδιόμορφα εικαστικά ιδιώματα, δημιουργώντας έργα αφαιρετικά που ωστόσο καθιστούν φανερό στον παρατηρητή ότι εμπνέονται από γεγονότα βίας. Σημαντικές είναι οι δυνατότητες που προσφέρει στην προσέγγιση βίαιων γεγονότων η τέχνη των εγκαταστάσεων και των δημοσίων δράσεων, όπως φαίνεται στην περίπτωση των έργων της Salcedo και της Diettes, η φωτογραφία και το βίντεο, όπως δείχνει η περίπτωση του Echevarría. Μπορούμε στο σημείο αυτό να εστιάσουμε περαιτέρω στη μορφή κοινού νου που δημιουργούν για τα θύματα τα έργα της Salcedo από τη μία και εκείνα του Botero από την άλλη. Στους πίνακές του Botero τα σώματα κείτονται νεκρά, αδυνατώντας να αντιδράσουν σε μια συνθήκη που τα υπερβαίνει. Η αντίληψη της βίας ως συνθήκης συνδεδεμένης άρρηκτα με το έθνος της

Κολομβίας ενσαρκώνεται γλαφυρά από τον Botero στο έργο του *El Paisaje de Colombia* (2004) όπου ένας σκελετός περνά μέσα από ένα τοπίο με πτώματα κρατώντας στα χέρια του υψωμένο το λάβαρο της χώρας.



Εικόνα 37 Fernando Botero, *El Paisaje de Colombia* [λάδι σε καμβά] (2004)

Αντίθετα, μπορεί να ειπωθεί ότι στους αισθητούς κόσμους της Salcedo η φθορά συνυπάρχει με την αντίσταση και η ματαιότητα με την ελπίδα. Ως προς αυτό συνηγορούν οι μορφολογικές της επιλογές. Παρότι διαλυμένα στα δύο τα τραπέζια στο *Unland*, κατακερματισμένα σε εκατοντάδες κομμάτια τα τραπέζια στο *Tabula Rasa* και υπό την πίεση ενός αβάσταχτου βάρους τα ερμάρια στο *Untitled* (1985), βλέπουμε αντικείμενα που εξακολουθούν να στέκονται. Ο σύνθετος και χρονοβόρος τρόπος συνένωσης των μερών στα έργα της Salcedo είναι ενδεικτικός της επίπονης προσπάθειας που καταβάλλει κανείς ώστε να επανέλθει από μια πράξη βίας ή την κατάσταση του πένθους σε μια λειτουργική καθημερινότητα, με το γεγονός ωστόσο να τον έχει σημαδέψει οριστικά και, όπως και αυτά τα υλικά αντικείμενα, να αδυνατεί να επανέλθει στην αρχική του κατάσταση. Η διακριτότητα των θραυσμάτων, αποτέλεσμα της αδυναμίας ολοκληρωτικής συνένωσης, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την αίσθηση της ματαιότητας που συνοδεύει τη βία και την απώλεια. Πέραν της ματαιότητας, η οποία θεωρούμε πως υλικοποιείται στη διακριτότητα των μερών, μπορεί να ειπωθεί ότι στην επίμονη προσπάθεια συνένωσης των επιμέρους τμημάτων ενσαρκώνεται συγχρόνως μια στάση αντίστασης.



Εικόνα 38 Doris Salcedo, *Tabula Rasa* (2018) (λεπτομέρεια). Σχετικά με το *Tabula Rasa*, η Salcedo σε συνέντευξη της υπογραμμίζει ότι οι «ουλές» είναι αμυδρά ορατές αλλά εκτείνονται κατά μήκος ολόκληρης της επιφάνειας του τραπεζιού. Παρατηρεί πως δεν έχουμε να κάνουμε με μια μεγάλη «πληγή» που παραμορφώνει το τραπέζι, εξηγώντας πως η συγκεκριμένη μορφολογική επιλογή σχετίζεται με μια γνώση που αποκόμισε συλλέγοντας εκατοντάδες μαρτυρίες θυμάτων βιασμού: «Αυτό ήταν το πιο καθηλωτικό μάθημα: ότι ίσως εσύ και όλοι μας έχουμε συναντήσει ένα θύμα βιασμού και δεν το ξέρουμε διότι μοιάζουν πλήρη όντα εξωτερικά, σαν να μην τους συνέβη τίποτε κι όμως μέσα τους είναι διαλυμένα ολοκληρωτικά.¹⁶³

Μπορούμε να επισημάνουμε τη σημασία που έχει η συλλογή μαρτυριών ως αναπόσπαστο τμήμα της εικαστικής μεθοδολογίας της Salcedo και που συμβάλλει καθοριστικά στη βαθύτερη κατανόηση των εμπειριών των θυμάτων, κάτι που ενσαρκώνεται και στα έργα της. Αντίθετα, η συλλογή μαρτυριών δεν αποτελεί μέρος της καλλιτεχνικής μεθοδολογίας του Botero. Στα έργα της Salcedo προσφέρεται ορατότητα στις εμπειρίες των θυμάτων μέσα από τη δική τους οπτική κι όχι από την πλευρά ενός εξωτερικού παρατηρητή. Με τον διάλογο με τα θύματα να αποτελεί πρωταρχικό τμήμα της δημιουργίας του εκάστοτε έργου, η Salcedo προσφέρει στα ίδια τον λόγο, αποκτώντας πρόσβαση στα προσωπικά τους βιώματα. Εδώ οφείλει να ειπωθεί πως η συλλογή μαρτυριών είναι ίδιον της εικαστικής μεθοδολογίας και άλλων σύγχρονων Κολομβιανών εικαστικών, όπως των Diettes και Echavarría.

¹⁶³ Doris Salcedo σε “Focus: Doris Salcedo on 'Tabula Rasa' and 'Palimpsest' | White Cube”. <https://www.youtube.com/watch?v=-fPt7IsdZi8>.

Τα γλυπτά και οι εγκαταστάσεις της Salcedo απομακρύνονται από την πρωταρχική ομοιότητα για να προσεγγίσουν μια βαθύτερη τάξη του αληθινού, μιαν *αρχι-ομοιότητα*. Παρότι εκκινούν από συγκεκριμένα γεγονότα, προσδιορισμένα χωρικά και χρονικά, αποδίδουν μεγαλύτερη έμφαση στις ψυχικές επιπτώσεις της βίας. Κερδίζουν έτσι σε όρους οικουμενικότητας καθώς η απώλεια και το πένθος είναι κοινό βίωμα και άλλων ανθρώπων που υφίστανται τις συνέπειες γεγονότων μαζικής βίας σε άλλα μέρη του κόσμου. Η καλλιτεχνική πρακτική της Salcedo επιβεβαιώνει τη δεδηλωμένη πρόθεσή της σύμφωνα με την οποία στόχος της είναι να θέσει ερωτήματα πάνω στη βία ως πανανθρώπινη συνθήκη:

Με ενδιαφέρει ο πόλεμος ως μέρος της ανθρώπινης ιστορίας, ως δραστηριότητα κεντρική σε όλες τις κοινωνίες του παρελθόντος καθώς και του παρόντος. Οι εχθροί αλλάζουν, οι μορφές αφανισμού αλλάζουν, τα όπλα αλλάζουν, αλλά η φύση του πολέμου είναι η ίδια. Όταν λαμβάνω την περίπτωση της Κολομβίας, το κάνω επειδή αυτή είναι η πραγματικότητα που γνωρίζω καλύτερα. Δεν μιλώ για τη βία στην Κολομβία από μια εθνικιστική οπτική. [...]

Επιπλέον, η βία είναι παρούσα σε ολόκληρο τον κόσμο και μέσα σε όλους εμάς. Ως αποτέλεσμα, με ενδιαφέρει να θέσω ερωτήματα πάνω στα συστατικά της βίας που είναι ενδημική στην ανθρώπινη φύση. Η σκληρότητα, η ραθυμία και το μίσος προς τους άλλους είναι οικουμενικά. Αναζητώ την πιθανότητα του να δημιουργήσω τη σύνδεση μεταξύ του ενός μεμονωμένου και σκληρού γεγονότος που λαμβάνει χώρα στην Κολομβία και της εξίσου βάνουσης και σκληρής καθημερινής ζωής που λαμβάνει χώρα αλλού. Ίσως σε άλλα μέρη εκδηλώνεται με έναν πιο κρυφό και ήπιο τρόπο, ωστόσο με έναν που δεν είναι λιγότερο επίπονος ή άδικος. Όπως λέει ο Levinas, υπάρχουν χίλιοι τρόποι να χυθεί αίμα.¹⁶⁴

Στα έργα της Salcedo υπάρχουν πράγματα που καθίστανται ορατά και πράγματα που παραμένουν στην αφάνεια και που χάρη σε αυτή τη συνθήκη μη ορατότητας είναι παρόντα. Δεν βλέπουμε ανθρώπινα σώματα κι όμως αντιλαμβανόμαστε την αλλοτινή τους παρουσία. Δεν βλέπουμε αίμα κι όμως αντιλαμβανόμαστε τη βία και τον πόνο. Μπορούμε να αναφερθούμε σε μια σιωπή του ορατού, αποτέλεσμα της απουσίας

¹⁶⁴ Salcedo, στο *Doris Salcedo*, 141-142.

ορισμένων τμημάτων, της ύπαρξης ενός κενού χώρου που επαφίεται στον παρατηρητή να συμπληρώσει. Οι εικόνες της Salcedo είναι λέξεις όπου υπάρχει φωνή και υπάρχει σιωπή. Τα έργα της είναι ηχηρά χάρη σε αυτήν τη σιωπή - στον χώρο που αφήνουν κενό. Αυτή η διαφοροποιημένη προβολή των εμπειριών των θυμάτων μέσω της τέχνης έρχεται σε διαφωνία με τις τηλεοπτικές εικόνες της βίας που «φωνάζουν», που τις διέπει η λογική του σοκ και για αυτό είναι κορεσμένες από ανυπόφορα στοιχεία.

Ο «λευκός χώρος» στις εικόνες της Salcedo συνιστά συγχρόνως χώρο ελευθερίας για τον θεατή όσον αφορά στο τί θα σκεφτεί και πώς θα πράξει απέναντι σε μια κατάσταση προβληματική, όπως η βία, αφού δεν παρέχονται απαντήσεις και δεν υποδεικνύονται τρόποι δράσης. Πρόκειται για μια ορισμένη στάση που σχετίζεται με την επίγνωση των ορίων της κριτικής λειτουργίας της τέχνης. Μια σύγκριση των έργων της Salcedo με έργα άλλων εικαστικών αλλά και μια αντιπαράθεση των δεδηλωμένων καλλιτεχνικών τους προθέσεων ενδέχεται να συμβάλλει στην κατανόηση αυτού του ευρύτερου καλλιτεχνικού ζητήματος.

2.3. Προς έναν άλλον αισθητό κόσμο

Το να απορρίψουμε τη φαντασίωση του λόγου που γίνεται σάρκα και του θεατή που γίνεται ενεργός, το να κατανοήσουμε ότι τα λόγια είναι απλώς λόγια και τα θεάματα απλώς θεάματα μπορεί να μας βοηθήσει να καταλάβουμε καλύτερα πώς οι λέξεις και οι εικόνες, οι ιστορίες και οι παραστάσεις μπορούν να αλλάξουν κάτι στον κόσμο όπου ζούμε.¹⁶⁵

Jacques Rancière

Στο ειδησεογραφικό δελτίο της CBS-TV στις 28 Απριλίου του 2004 διέρρευσαν φωτογραφίες που είχαν τραβηχτεί στις φυλακές του Abu Ghraib στην ευρύτερη περιοχή της Βαγδάτης. Σε αυτές φαίνονταν μέλη του αμερικανικού στρατού να εξευτελίζουν και να κακοποιούν Ιρακινούς αιχμαλώτους. Οι ανυπόφορες αυτές εικόνες αποτέλεσαν σημείο εκκίνησης για τον Botero, ο οποίος δημιούργησε τη σειρά πενήντα περίπου έργων με τίτλο *Abu Ghraib* (2004-2005). Στους πίνακες που απαρτίζουν την εν λόγω σειρά αναπαρίστανται αιχμάλωτοι γυμνοί, ημίγυμνοι ή ντυμένοι με γυναικεία εσώρουχα, με τα μάτια και τα χέρια δεμένα, γεμάτοι εκδορές, να φτύνουν αίμα ή να βγάζουν κραυγές πόνου, να υπόκεινται σε σεξουαλικό εξευτελισμό ή βιασμό, στρατιώτες να τους πατούν με μπότες, να τους χτυπούν με πασσάλους, να ουρούν επάνω τους και σκυλιά να τους ορμούν, όπως και στις φωτογραφικές εικόνες που αξιοποιήθηκαν ως αναπαραστατικό πρότυπο.¹⁶⁶ Στην αναπαραγωγή μιας σκληρής ειδησεογραφικής εικόνας, εκείνης όπου φαινόταν το σώμα του νεκρού Aylan Kurdi στις ακτές της Μυτιλήνης, που δημοσίευσε η Guardian το 2015, προέβη και ο διεθνούς φήμης Κινέζος ακτιβιστής καλλιτέχνης Ai Weiwei (1957-) που ξάπλωσε και φωτογραφήθηκε μπρούμυτα στη θαλασσινή ακτή κατά τη διάρκεια συνέντευξης.¹⁶⁷

Οι Botero και Ai Weiwei αξιοποιούν ανυπόφορες εικόνες με τρόπο που στοχεύει στην καταγγελία και επιδιώκει την πρόκληση ενός σοκ και ενός αισθήματος ενοχής στον θεατή για την υπάρχουσα κοινωνική πραγματικότητα, τη συνειδητοποίηση μιας αρνητικής συνθήκης και την επιθυμία μετασχηματισμού της. Όπως γίνεται αντιληπτό στην αισθητική του Rancière, η υπόθεση αυτή είναι προβληματική αφού παρά τις

¹⁶⁵ Ρανσιέρ, *Ο χειραφετημένος θεατής*, 33

¹⁶⁶ David Ebony, *Botero Abu Ghraib*, (Munich, Berlin, London, New York: Prestel Verlag, 2006).

¹⁶⁷ Jamie Fahey, "The Guardian's decision to publish shocking photos of Aylan Kurdi", The Guardian, 7 Σεπτεμβρίου, 2015, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/sep/07/guardian-decision-to-publish-shocking-photos-of-aylan-kurdi>.

προθέσεις του εκάστοτε δημιουργού τα αποτελέσματα των καλλιτεχνικών έργων δεν είναι ποτέ εγγυημένα.

Στην εισήγησή του, δημοσιευμένη με τη μορφή άρθρου, με τίτλο «Πόση ελευθερία υπάρχει στην ελευθερία της έκφρασης; Τα εσωτερικά όρια της ελευθερίας



Εικόνα 39 Andro Wekua, *Untitled* στο πλαίσιο της έκθεσης IN-SIDE στο Palais de Tokyo το 2014.

της έκφρασης στη σύγχρονη τέχνη και η αρνητική αισθητική των Adorno, Rancière» ο Συμεωνίδης εξετάζει τα όρια της ελευθερίας της καλλιτεχνικής έκφρασης αντλώντας και από τη σκέψη του Rancière πάνω στη σχέση καλλιτεχνικού έργου-θεατή. Όπως διευκρινίζεται, βασικός σκοπός της εισήγησης είναι «η

διερεύνηση των ορίων της κριτικής λειτουργίας της τέχνης και η δυνατότητα επιβιώσής της, τόσο από τον αισθητικό μηδενισμό όσο και την εργαλειοποίηση του αισθητικού».¹⁶⁸ Ο Συμεωνίδης αξιοποιεί ως αφορμή για προβληματισμό δύο καλλιτεχνικά παραδείγματα: το *Untitled* του Γεωργιανού Andro Wekua (1977-) και το *Exhibit B* του Νοτιοαφρικανού Brett Bailey (1967-). Στην περίπτωση του *Untitled* έχουμε να κάνουμε με ένα «[...] κέρνιο ομοίωμα σε ανθρώπινη κλίμακα, με το κεφάλι να βρίσκεται κλεισμένο σε μια μακέτα που παραπέμπει σε σοβιετική αρχιτεκτονική».¹⁶⁹ Στο δεύτερο καλλιτεχνικό παράδειγμα, στην εγκατάσταση *Exhibit B*, ο Bailey χρησιμοποιούσε ζωντανούς ανθρώπους για να αναπαραστήσει τη ζωή των μαύρων στις αποικίες των λευκών στα τέλη του 19^{ου} αιώνα.¹⁷⁰

Όπως υπογραμμίζει ο Συμεωνίδης, ο Wekua, που γεννήθηκε στη Γεωργία το 1977, δεν έχει προχωρήσει ποτέ σε κάποια ερμηνεία των έργων του και οι «[...] όποιες απόπειρες προσέγγισης προέρχονται από κάποια βιογραφικά στοιχεία του καλλιτέχνη, σύμφωνα με τα οποία αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τη Γεωργία σε μικρή ηλικία,

¹⁶⁸ Συμεωνίδης, «Πόση ελευθερία υπάρχει στην ελευθερία της έκφρασης; Τα εσωτερικά όρια της ελευθερίας στη σύγχρονη τέχνη και η αρνητική αισθητική των Adorno, Rancière», 19.

¹⁶⁹ ό.π., 19-20.

¹⁷⁰ ό.π., 20.

εξαιτίας του εμφυλίου πολέμου». Αντίθετα, ο Bailey, προσπάθησε επανειλημμένα να εξηγήσει το έργο του, το οποίο προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις, και να το συνδέσει με βιογραφικά του στοιχεία. Ο Συμεωνίδης επισημαίνει ότι το έργο του Bailey «[...] μπορεί να θεωρηθεί περισσότερο ως σύμπτωμα καλλιτεχνικής ανελευθερίας παρά το γεγονός ότι διεκδικεί ένα συγκεκριμένο χειραφετητικό περιεχόμενο».¹⁷¹ Αυτό διότι, λαμβάνοντας υπόψιν τις θέσεις των Adorno και Rancière, «[...] η καταγγελία μέσω της τέχνης υπονομεύεται από το γεγονός ότι αποκτά μία και μόνη σημασία». Αντίθετα, όπως σχολιάζει, το *Untitled* χαρακτηρίζεται από αιγισματικότητα και αμφισημία ενώ ο υπαινιγμός υπερτερεί έναντι ενός σαφούς μηνύματος, κάτι που επιτρέπει στον θεατή να ασκήσει ελεύθερα την κριτική του ικανότητα. Συμπερασματικά, το περιεχόμενο και η πρόθεση του Bailey υπερσχύουν της μορφής του, κάτι που βάσει της αισθητικής των Adorno και Rancière καταλύει την κριτική ικανότητα και την ελευθερία του θεατή.¹⁷²



Εικόνα 40 Brett Bailey, *Exhibit B* στο θέατρο Saint-Denis το 2014.

Αντλώντας από την επιχειρηματολογία του άρθρου του Συμεωνίδη, μπορούμε να εξετάσουμε τις διαφοροποιημένες εικαστικές προσεγγίσεις των Botero, Ai Weiwei και Salcedo. Για τον σκοπό αυτό, θα συγκρίνουμε αρχικά τη φωτογραφία όπου ο Ai Weiwei επιδιώκει να αναπαράγει τη φωτογραφία του μικρού Aylan με το *Palimpsesto* της Salcedo, που επίσης λαμβάνει ως σημείο εκκίνησης πνιγμούς προσφύγων. Ενώ ο Ai Weiwei επιχείρησε να αναπαράγει μια μιντιακή εικόνα, η Salcedo, όπως ήδη διαπιστώσαμε, εκούσια απομακρύνεται από αυτές. Στην εικόνα του Ai Weiwei ο

¹⁷¹ ό.π.

¹⁷² ό.π.

θεατής αντιλαμβάνεται αμέσως ότι βλέπει ένα ξαπλωμένο σώμα σε μια θαλασσινή ακτή. Αντίθετα, η απουσία ανθρώπινων ομοιωμάτων στο έργο της Salcedo έχει ως αποτέλεσμα να παρεμποδίζεται η άμεση ανάγνωση του περιεχομένου του έργου.



Εικόνα 41 Κοντινή λήψη στο *Unland: The orphan's tunic* (1997) όπου διακρίνονται μαλλιά και ίνες λευκού υφάσματος.

Το *Palimpsesto* είναι ένα έργο υποβλητικό, με έναν τρόπο σιωπηλό. Σε αυτή τη σιωπή συμβάλλει η ενσωμάτωση του έργου στο δάπεδο του κτιρίου και η αξιοποίηση του νερού - στοιχείου δυσδιάκριτου λόγω της διαφάνειας και της ρευστότητάς του. Η αμυδρή παρουσία του έργου προσκαλεί τον θεατή να πλησιάσει και να κοιτάξει από κοντά. Επιπλέον, η σταδιακή

ανάδυση του νερού καθιστά απαραίτητο ο θεατής να αφιερώσει χρόνο για να αντιληφθεί ότι σχηματίζονται ονόματα. Στοιχεία δυσδιάκριτα που προκαλούν την περιέργεια του θεατή και απαιτούν την παρατηρητικότητα και τον χρόνο αξιοποιούνται από τη Salcedo και σε άλλα έργα της: αμυδρά ορατές είναι οι «πληγές» στα τραπέζια στο *Tabula Rasa*, οι τρίχες στο *Unland*, οι ραφές στο *A Flor de Piel*, τα εντόσθια και το γάρισμα των πουκαμίσων στο *Untitled* ή το συρματόπλεγμα στο *Shibboleth*.

Πέραν της παρουσίας αυτών των δυσδιάκριτων στοιχείων μπορεί να ειπωθεί ότι στην αινιγματικότητα των έργων της Salcedo, στη δυσκολία αναγωγής του ορατού σε νοητό, συμβάλλει ο μεγαλύτερος βαθμός παραγωγής της ανομοιότητας που τα χαρακτηρίζει σε σχέση με τη φωτογραφία του Ai Weiwei. Οι μετατοπίσεις που επιτελούνται στα έργα της εικαστικού ως προς τη συνήθη αντίληψη των πραγμάτων θέτουν τον θεατή σε μια κατάσταση προβληματισμού: αδυνατεί να κατανοήσει εξ αρχής τι είναι αυτό που βλέπει όσο και να αποδώσει σε αυτό το ορατό ένα συγκεκριμένο νόημα. Το νερό δεν βρίσκεται στη θάλασσα αλλά αναδύεται από μian ανορθόδοξη πηγή - το τσιμεντένιο δάπεδο - με ανορθόδοξο τρόπο, που προσιδιάζει σε δάκρυ, και λαμβάνει μια παράδοξη λειτουργία - εκείνη της «συγγραφής» των ονομάτων. Η μετατόπιση αιτίας και αποτελέσματος έχει ως αποτέλεσμα το έργο της Salcedo να χαρακτηρίζεται από ακαθοριστία.

Το *Shibboleth* ήταν επίσης ένα κριτικό έργο που διαπραγματευόταν ζητήματα αποκλεισμών αλλά περισσότερο έθετε τον επισκέπτη σε μια κατάσταση προβληματισμού παρά έδινε απαντήσεις: στο έδαφος μιας αίθουσας τέχνης υπήρχε κάτι που φυσιολογικά δεν θα έπρεπε να υπάρχει ενώ κάτι που θα έπρεπε να υπάρχει - φαινομενικά τουλάχιστον - απουσίαζε. Ο επισκέπτης συνειδητοποιούσε ότι αυτό που θα έπρεπε να υπάρχει, δηλαδή το έργο τέχνης, ήταν παρόν και ταυτιζόταν με εκείνο που δεν θα έπρεπε να βρίσκεται εκεί, δηλαδή τη ρωγμή. Οι ρωγμές είναι συνήθως αποτέλεσμα φυσικών καταστροφών και δεν συναντώνται σε αίθουσες τέχνης. Έπειτα, αν επιχειρούσε να σκεφτεί τί αφορά το έργο, θα ήταν δύσκολο να αναγνώσει ένα νόημα σε αυτό χωρίς να λάβει υπόψιν τον τίτλο του και να γνωρίζει τη σημασία του όρου.

Συνοψίζοντας, και όσον αφορά τις μορφολογικές επιλογές της Salcedo, η αδυναμία άμεσης αναγωγής του ορατού σε λεκτό στα έργα της είναι αποτέλεσμα της μεσολάβησης της τέχνης ως παραγωγής της ανομοιότητας, ως μετατόπισης της αιτίας και του αποτελέσματος: διαφορετική λειτουργία έχουν οι ρωγμές, ο συρμάτινος φράχτης, το νερό, οι ανθοδέσμες, τα τραπέζια και οι καρέκλες στον πραγματικό κόσμο και διαφορετική είναι εκείνη που αποκτούν στους μερισμούς της καλλιτέχνης. Τα τραπέζια και οι καρέκλες δεν έχουν πλέον ρόλο υποστηρικτικό αλλά αντικαθιστούν ανθρώπινα σώματα, ο συρμάτινος φράχτης δεν ορθώνεται κάθετα πάνω από τη γη για να διαχωρίσει εκτάσεις και να εμποδίσει τη διέλευση αλλά ενσωματώνεται στο έδαφος, τα ροδοπέταλα αποκόπτονται από το όλον του άνθους και φτιάχνουν ένα πέπλο που δεν σκεπάζει κανέναν. Η αδυναμία ταύτισης των εικόνων της Salcedo με εκείνες της πραγματικής ζωής προκαλεί σε ένα γιατί, δηλαδή σε σκέψη.¹⁷³

¹⁷³ Βλ. σχετικά Ρανσιέρ, *Ο χειραφετημένος θεατής*, 142.



Εικόνα 42 Κατά τη διάρκεια συνέντευξης, ο Ai Weiwei ξαπλώνει μπρούμυτα στην ακτή προκειμένου να αναπαράγει τη φωτογραφία με τον μικρό Aylan Kurdi, που δημοσιεύτηκε από τη Guardian το 2015 κι όπου φαινόταν το νεκρό σώμα του παιδιού. Η φωτογραφία του Aylan κοινοποιήθηκε από χιλιάδες ανθρώπους σε όλον τον κόσμο στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Ωστόσο, δεκάδες ήταν και τα μηνύματα που έλαβε η συντακτική ομάδα της εφημερίδας και χαρακτήριζαν παρατραβηγμένη τη δημοσίευση των φωτογραφιών και δη μη πιξελαρισμένων.¹⁷⁴

Σχετικά με τις δηλώσεις των καλλιτεχνών και την προσπάθεια ερμηνείας των έργων τους, ο Botero δήλωνε πως μέσω αυτών των έργων επιθυμούσε να εκφράσει τον αποτροπιασμό του για την πολιτική των ΗΠΑ και ο Ai Weiwei ότι είχε ως στόχο να εκφράσει την αγανάκτησή του για τη μεταναστευτική πολιτική της Ευρώπης. Αρκετές από τις θέσεις του Ai Weiwei πάνω στο προσφυγικό ζήτημα συγκεντρώνονται στο βιβλίο *Ανθρωπότητα* [*Humanity* (2018)]. Χαρακτηριστικό είναι ότι μεγάλο μέρος του βιβλίου αποτελείται από κατηγορίες του καλλιτέχνη προς τους πολίτες και τους πολιτικούς για τη στάση τους – κατηγορίες που χαρακτηρίζονται ενίοτε από τόνο διδακτικό ή επιθετικό:

Κατανοώ όσους φοβούνται τους μετανάστες. Κατανοώ το έλλειμμα γνώσης τους και κατ' επέκταση το ότι έχουν μειωμένη αντίληψη για το τί σημαίνει ανθρωπότητα [...] Βλέπουμε πώς αυτοί οι άνδρες, οι γυναίκες και τα παιδιά έχουν χάσει τη ζωή, τη βοήθεια και την ασφάλειά τους. Και βλέπουμε και τον κόσμο να αποστρέφει επίτηδες το πρόσωπό του και να επινοεί διάφορες δικαιολογίες για να μην αντιδράσει. Το μόνο συμπέρασμα είναι ότι υπάρχει

¹⁷⁴ Jamie Fahey, “The Guardian’s decision to publish shocking photos of Aylan Kurdi”, *The Guardian*, 7 Σεπτεμβρίου, 2015, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/sep/07/guardian-decision-to-publish-shocking-photos-of-aylan-kurdi>.

πολλή αναληψία και εγωισμός μέσα μας.¹⁷⁵ [...] Το μήνυμά μου είναι σαφέστατο: ως πολιτικός ή πολιτική ομάδα δεν επιτρέπεται να είσαι κοντόφθαλμος, δεν μπορείς να θυσιάζεις την ανθρώπινη αξιοπρέπεια και τα ανθρώπινα δικαιώματα για πολιτικό όφελος.¹⁷⁶ [...] Βλέπω πώς αντέδρασε η Δύση στην προσφυγική κρίση. Νομίζω ότι ο τρόπος της είναι επαίσχυντος, αμφίβολος, ανήθικος και σε πολλές περιπτώσεις παράνομος.¹⁷⁷

Ο Ai Weiwei έχει επίσης εξηγήσει πως στόχος της καλλιτεχνικής του πρακτικής είναι να προκαλέσει το συναίσθημα των θεατών και να τους οδηγήσει στη συνειδητοποίηση και στη δράση:

Θέλω να συγκινήσω τους ανθρώπους. Ελπίζω οι άνθρωποι να συνειδητοποιήσουν ότι οι πρόσφυγες είναι μέρος της κανονικής μας ζωής και ότι η δράση μας είναι απαραίτητη.¹⁷⁸ Αυτή είναι σίγουρα μια ιστορική στιγμή. Ως καλλιτέχνης θέλω να συμμετέχω, να δημιουργήσω έργα σχετικά με την προσφυγική κρίση και να βοηθήσω στη συνειδητοποίηση της κατάστασης.¹⁷⁹

Η Salcedo, σε αντίθεση με τους Botero και Ai Weiwei, αναφέρεται στην πεποίθησή της ότι η τέχνη έχει μια επισφαλή λειτουργία να καταγγέλλει και στην απουσία οποιασδήποτε πρόθεσης εκ μέρους της να μεταβιβάσει μιαν ορισμένη γνώση στον θεατή:

[...] και οι θεατές απελπισμένα προσπαθούν να αποδεχθούν το γεγονός ότι η όραση δεν τους δίνει απαντήσεις. Μια επιφάνεια που δεν αντηχεί έναν συγκεκριμένο χαρακτήρα επιτρέπει την εκδήλωση της επικοινωνίας [...] Ειδάλλως, θα υπήρχε μια επιβολή οποιουδήποτε πράγματος περνούσε από το μυαλό μου να τους πω, και ποτέ δεν τρέφω τέτοιες προθέσεις, διότι αδυνατώ να συλλάβω καθαρά την πραγματικότητα.¹⁸⁰

¹⁷⁵ Ai Weiwei, *Ανθρωπότητα*, μτφρ. Λένια Ζαφειροπούλου (Αθήνα: Gutenberg, 2020), 49.

¹⁷⁶ *ό.π.*, 69.

¹⁷⁷ *ό.π.*, 81.

¹⁷⁸ *ό.π.*, 115.

¹⁷⁹ *ό.π.*, 117.

¹⁸⁰ Salcedo σε *Salcedo*, 25.

Τις δηλώσεις της επιβεβαιώνουν οι μορφολογικές της επιλογές. Έργα όπως το *Shibboleth* και το *Palimpsesto* δεν στοχεύουν στη μεταφορά ενός συγκεκριμένου μηνύματος για τη μετανάστευση, μέσω της αναπαράστασης ενδεχομένως του προβλήματος με ανθρώπινες φιγούρες ή στην υπόδειξη τρόπων δράσης. Η στοχαστική κατάσταση στην οποία προσκαλούν τον θεατή δεν μπορεί να εγγυηθεί την πολιτική του κινητοποίηση παρότι αυτή παραμένει ως ενδεχόμενο. Διατηρώντας έναν «λευκό χώρο» σέβονται την χειραφέτησή του: την ικανότητά του να επιλέγει ένα σύστημα αντίληψης της τέχνης. Όπως διαπιστώσαμε, ο διδακτικός τόνος απουσιάζει από τις δηλώσεις της εξίσου. Η Salcedo δεν λαμβάνει τον ρόλο εκείνου που κατέχει μια γνώση που απουσιάζει από τον θεατή. Ομολογεί αντίθετα ότι και η ίδια δεν έχει απαντήσεις.

Οι αστερισμοί της Salcedo καλούν τον θεατή να λάβει, με τα λόγια του Rancière, ρόλο ενεργού ερμηνευτή και να επιχειρήσει τη δική του μετάφραση.¹⁸¹ Σύμφωνα με τον στοχαστή η τέχνη σήμερα είναι ένας «χώρος διέλευσης [espace de passage], έρευνας, μετάφρασης και μετατόπισης που συμμετέχει σε μια διαδικασία επανασύνθεσης της οποίας το μέλλον δεν μπορεί να προβλεφθεί».¹⁸² Οι αισθητοί κόσμοι της Salcedo μας οδηγούν σε άλλους αισθητούς κόσμους που ορίζουν:

[...] άλλες ανοχές και δυσανεξίες, άλλες ικανότητες και ανικανότητες. Το αποτέλεσμα συνίσταται σε διαχωρισμούς: στη ρήξη μιας σχέσης ανάμεσα στην αίσθηση και το νόημα, ανάμεσα σε έναν τρόπο συγκίνησης, ένα σύστημα ερμηνείας και ένα πεδίο δυνατοτήτων στη ρήξη των αισθητών σημείων αναφοράς που επέτρεπαν σε καθένα να βρίσκεται στη θέση του σε μια τάξη πραγμάτων.¹⁸³

¹⁸¹ Salcedo σε *Salcedo*, 33.

¹⁸² Jacques Rancière, “Jacques Rancière - QUESTIONS DE FRONTIÈRES : ART, POLITIQUE, ÉTHIQUE AUJOURD’HUI.”, *Theory Now Journal of Literature, Critique, and Thought. Theory Now Journal* (2020): 17. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/download/11431/pdf>.

¹⁸³ Ρανσιέρ, *Ο χειραφετημένος θεατής*, 85-86.

3. Συμπεράσματα: η πολιτική λειτουργία των σύγχρονων καλλιτεχνικών πρακτικών

Αντικείμενο της παρούσας μελέτης ήταν η διερεύνηση της πολιτικής λειτουργίας του έργου της Κολομβιανής εικαστικού Doris Salcedo. Ο ορισμένος τρόπος θεώρησης της πολιτικής λειτουργίας αντλήθηκε από τις συνεισφορές του Jacques Rancière στο πεδίο της σύγχρονης αισθητικής. Στόχος μας ήταν να κατανοήσουμε καλύτερα το έργο της Salcedo και τη σκέψη του Rancière μέσα από τον διάλογο καλλιτεχνικής πρακτικής και θεωρίας και να εξάγουμε κάποια γενικότερα συμπεράσματα για την πολιτική λειτουργία των σύγχρονων καλλιτεχνικών πρακτικών.

Ο Rancière δίνει έμφαση στο γεγονός ότι οι σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές αποτελούν προνομιακό έδαφος στην ενεργοποίηση μιας διαφωνίας. Όπως η αμιγής πολιτική διαδικασία έχει ως έργο την ανακατανομή του εκάστοτε μερισμού του αισθητού, οι καλλιτεχνικές πρακτικές στο αισθητικό καθεστώς της τέχνης δύνανται να περιτέμνουν νέους ειδικούς χώρους με οριοθετήσεις που αμφισβητούν τις θέσεις του καθενός σε μια τάξη πραγμάτων, το ορατό και το νόημα που του αποδίδεται.

Για τον Rancière, οι αισθητοί κόσμοι που συγκροτούνται από τους σύγχρονους εικαστικούς χαρακτηρίζονται από μια εξ υπαρχής αντίφαση: εγγίζουν τον αισθητό μας κόσμο παράγοντας συγχρόνως τη διαφορά. Στην αισθητηριακή απόκλιση που τα έργα της Salcedo προκαλούν σε σχέση με τον συνήθη τρόπο αντίληψης των πραγμάτων θεωρήσαμε πως εκδηλώνεται μια διαφωνία που αναδεικνύει την προοπτική εναλλακτικών τρόπων κατοίκησης του κόσμου. Υπόθεσή μας ήταν πως ο διαυγής τρόπος αναδιοργάνωσης αντικειμένων και υποκειμένων στις εγκαταστάσεις και τα γλυπτά της Salcedo μπορούσε να συνεισφέρει στην κατανόηση των εννοιών του μερισμού του αισθητού και της διαφωνίας και οι έννοιες αυτές με τη σειρά τους να προσφέρουν στην κατανόηση της συσχέτισης των καλλιτεχνικών έργων με την κοινωνική πραγματικότητα. Βάσει αυτής της υπόθεσης, επιχειρήθηκε να αναδειχθεί ο τρόπος με τον οποίο τα υπό εξέταση έργα της Salcedo σχετίζονται με την κοινότητα στη βάση των χωρικών αναδιευθετήσεων που επιτελούν.

Στην πρώτη ενότητα της εργασίας επιχειρήθηκε μια τυποποίηση των καλλιτεχνικών στρατηγικών της Salcedo σε ένα χρονικό φάσμα που εκτείνεται από τις απαρχές της καλλιτεχνικής της πορείας το 1989 έως και το 2023. Διαπιστώθηκε ότι στην πλειονότητα των γλυπτών και των εγκαταστάσεών της προσωπικά αντικείμενα αξιοποιούνται για να επισημάνουν την ανθρώπινη απουσία. Η χρήση δεκάδων

ομοειδών μονάδων είναι ανάλογη της μαζικότητας των θανάτων φανερώνοντας συγχρόνως την επιθυμία να αποδοθεί ίση ορατότητα σε κάθε θύμα. Το αίτημα ισότητας ενσαρκώνεται περαιτέρω στην απουσία ιεραρχικής διάταξης μεταξύ των αντικειμένων. Η μεγάλη κλίμακα των έργων είναι ανάλογη της αξίας που οι άνθρωποι που χάθηκαν είχαν για τους οικείους τους. Είναι ωστόσο δυσανάλογη με τη σημασία που συχνά αποδίδεται στις εμπειρίες αυτών των ανθρώπων στον κόσμο μας. Έτσι, αυτή η δυσαναλογία εμφανίζεται ως απόπειρα απόδοσης μιας πρέπουσας σημασίας σε αυτές τις ανθρώπινες εμπειρίες. Σε νεότερα έργα της εικαστικού ενίοτε τα θύματα ονοματίζονται. Αυτή η διαφοροποιημένη προβολή αντιπαρατίθεται στην ανώνυμη προβολή των θυμάτων στις εικόνες των ΜΜΕ.

Όπως κάθε καλλιτεχνικό έργο, το έργο της Salcedo είναι μέρος ενός ευρύτερου πλαισίου παραγωγής, προσδιορισμένου χωρικά και χρονικά. Διαπιστώσαμε ότι στην Κολομβία το φαινόμενο των *desaparecidos*, που ενίοτε συνοδεύεται από την αδυναμία εύρεσης και ταυτοποίησης των σωμάτων, έχει αποτελέσει σημείο καλλιτεχνικής εκκίνησης για την ίδια και άλλους ομοεθνείς της εικαστικούς, οδηγώντας στην ανάδυση μιας συμπληρωματικής λειτουργίας για τα έργα της τέχνης ως τόπων που επιτρέπουν την ενθύμηση και το πένθος. Φαινόμενα όπως η σημαντική εξάπλωση της βίας τις δεκαετίες του '80 και '90 σε όλη την επικράτεια της χώρας αλλά και οι επιπτώσεις των ανυπόφορων τηλεοπτικών εικόνων, ώθησαν σύγχρονους Κολομβιανούς καλλιτέχνες σαν τη Salcedo, τη González, τη Diettes και τον Echavarría να υιοθετήσουν ιδιόμορφα εικαστικά ιδιώματα.

Τα έργα της Salcedo που αφορμώνται από γεγονότα βίας έχουν ως στόχο να εμβαθύνουν στις ψυχικές επιπτώσεις της απώλειας, κάτι που ενσαρκώνεται στις επεμβάσεις που τα αντικείμενα υφίστανται και που τα καθιστούν πλέον ως μη λειτουργικά. Ο διάλογος που η καλλιτέχνιδα διεξάγει με τα θύματα της προσφέρει με έναν τρόπο πρόσβαση στο βίωμα αυτών των ανθρώπων. Η ανάλυση των αισθητικών ποιτήτων των έργων των Salcedo, González, Diettes και Echavarría ανέδειξε τη δυνατότητα των καλλιτεχνικών εικόνων να απομακρύνονται σημαντικά από τις τηλεοπτικές εικόνες της βίας και να παρέχουν στα θύματα έναν άλλον τύπο προσοχής. Παράγοντες που καθορίζουν διαφορετικές δυνατότητες είναι το μέσο που επιλέγει ο εκάστοτε δημιουργός και ο χώρος για τον οποίο τα έργα ή οι δράσεις προορίζονται. Οι εικόνες της τέχνης, ως διεργασίες που παράγουν τη μη ομοιότητα, μπορούν να υπερβαίνουν την επιφανειακή προβολή των πραγμάτων αποφεύγοντας την επίδειξη της βίας και του πόνου και να προσεγγίζουν μια βαθύτερη τάξη του αληθινού. Η δύναμη

αυτών των νέων τοπογραφιών του αισθητού εντοπίζεται στην ικανότητα σύγκλισης και απόκλισης που παράγουν σε σχέση με την καθημερινή εμπειρία, λειτουργώντας ως άλλες μορφές ζωής. Αυτές οι άλλες μορφές ζωής έχουν την δική τους πολιτική λειτουργία που συνίσταται στις αναδιατάξεις των σωμάτων στους χώρους και τους χρόνους και διαφοροποιείται από τις διαδικασίες συλλογικής εκφοράς λόγου που αξιοποιούν τα διάφορα πολιτικά εγώ.

Στο τρίτο μέρος της εργασίας τέθηκε ως στόχος η ανάδειξη μιας ακόμη ιδιαιτερότητας του έργου της Salcedo που αφορά στη διατήρηση ενός χώρου ελευθερίας - αποτέλεσμα της αμφισημίας, της απροσδιοριστίας και της «σιωπής» του ορατού. Προκειμένου αυτή η ιδιαιτερότητα να καταστεί περαιτέρω αντιληπτή, έργα της συγκρίθηκαν με έργα των Botero και Ai Weiwei που επίσης αφορμώνται από γεγονότα πολιτικής βίας. Αντιπαρατέθηκαν δηλώσεις αυτών των καλλιτεχνών με δηλώσεις της Salcedo. Διαπιστώθηκε ότι ενώ καλλιτέχνες όπως οι Botero και Ai Weiwei επιδιώκουν τη μεταβίβαση συγκεκριμένων μηνυμάτων στους θεατές, εκφράζοντας ενίοτε αυτήν τους την πρόθεση με ρητό τρόπο, η Salcedo εκφράζει την απουσία οποιασδήποτε πρόθεσης μεταβίβασης μιας ορισμένης γνώσης στους θεατές και τη δυσπιστία της ως προς την ικανότητα της τέχνης να καταγγέλλει. Οι μορφές των έργων της Salcedo επιτρέπουν στον θεατή να παράγει τη δική του μετάφραση. Έτσι, τα έργα της αφήνουν χώρο για σκέψεις και δράσεις που δεν μπορούν να προβλεφθούν. Στο σημείο αυτό, θα μπορούσε γενικότερα να υποστηριχθεί ότι ο σύγχρονος καλλιτέχνης μπορεί να δείχνει εμπιστοσύνη στο βλέμμα και τη σκέψη του εκάστοτε θεατή αντί να προβαίνει στην εργαλειοποίηση του καλλιτεχνικού έργου για να μεταβιβάσει τις δικές

του γνώσεις και πεποιθήσεις - μεταβίβαση που καθίσταται έτσι κι αλλιώς αδύνατη εξαιτίας της μεσολάβησης αυτού του τρίτου όρου - στην προκειμένη του έργου τέχνης.



Εικόνα 43 Η εκπαίδευση που έλαβε ο Matta-Clark στην αρχιτεκτονική ήταν καθοριστική για την καλλιτεχνική του πορεία. Ο Matta-Clark είναι γνωστός κυρίως για τα έργα που έφτιαξε τη δεκαετία του 1970 που βασίζονται στην αναρχιτεκτονική - πρακτική που συμπεριλάμβανε την αφαίρεση του υλικού ιστού των κτιρίων.¹⁸⁴

Η διερεύνηση των αισθητικών ποιοτήτων των έργων της Salcedo με οδηγό τη σκέψη του Rancière ανέδειξε την αναγκαιότητα της αισθητικής ως ενός πεδίου που επιτρέπει τη σκέψη για την τέχνη, αναδεικνύει την άρρηκτη σχέση της με την πολιτική και επιτρέπει στην ίδια την τέχνη να υπάρχει. Όπως επισημαίνει ο Weizman παραφράζοντας τον Βιργίλιο: «Κάθε κτίριο είναι η πιθανότητα μιας νέας καταστροφής. Το να χτίζεις σημαίνει να κατασκευάζεις ατέρμονες γραμμές καταστροφής».¹⁸⁵ Ο Gordon Matta-Clark (1943-1978) διαρρήγνυε τα υλικά όρια των αρχιτεκτονημάτων και μας καλούσε να δούμε το αστικό περιβάλλον από πρωτόγνωρες γωνίες θέασης. Η δόμηση και η καταστροφή δεν αφορά μονάχα υλικά αντικείμενα σαν τα κτίρια αλλά επίσης ιδέες και έννοιες, στις οποίες, όπως μας δείχνει ο χρόνος, ενυπάρχει πάντα η δυνατότητα επαναπροσδιορισμού. Λεκτικοί αναμερισμοί σαν του Rancière διαρρηγνύουν αλλοτινούς περιορισμούς που καθόριζαν την κίνησή μας στον χώρο του νοητού. Η στιγμή της επαφής μας με σύγχρονα καλλιτεχνικά έργα σαν της Salcedo στο μουσείο ή στην πόλη μπορεί να λειτουργήσει ως ένας ενδιάμεσος χώρος, ως ένα

¹⁸⁴ “Gordon Matta-Clark”, Guggenheim, ημερομηνία προσπέλασης: 4 Μαρτίου, 2024, https://www.guggenheim.org/artwork/artist/gordon-matta-clark?fbclid=IwAR2fHce4i3R4R-e7TEcR5_TCy4iOM6SpKXU1djwjpBSE107oxxelM0InhsY.

¹⁸⁵ Weizman, “Seismic Archaeology”, ό.π., 33.

κατώφλι που χωρίζει τη δεδομένη πραγματικότητα, στην οποία υπάρχουν στοιχεία που επιθυμούμε να διατηρηθούν και άλλα με τα οποία διαφωνούμε, από τη δυνατότητα ενός άλλου κόσμου. Έγκειται σε εμάς (τους χειραφετημένους θεατές) να το διαβούμε και να επιλέξουμε κατεύθυνση.



Εικόνα 44 Aldo van Eyck, *Orphanage Amsterdam* (1955-60).

Βιβλιογραφία

Ρανσιέρ, Ζακ. *Ο χειραφετημένος θεατής*. Μτφρ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής. Αθήνα: ΕΚΚΡΕΜΕΣ, 2015. (Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique éditions, 2008.)

Ρανσιέρ, Ζακ. *Δυσφορία στην Αισθητική*. Μτφρ. Θωμάς Συμεωνίδης. Αθήνα: Εκδόσεις ΕΚΚΡΕΜΕΣ, 2018. (Rancière, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2009)

Ρανσιέρ, Ζακ. *Ο Αδαής Δάσκαλος*. Μτφρ. Δάφνη Μπουνάνου. Αθήνα: Νήσος, 2008. (Rancière, Jacques. *Le maître ignorant*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1987.)

Ρούτση, Άννα. «15η Μπιενάλε της Σάρζα: Όλα όσα είδαμε και συζητήθηκαν στην ήσυχη όαση της Σάρζα μόλις μισή ώρα από το πολύβουο Ντουμπάι». *elculture.gr*, 10 Απριλίου, 2023. <https://elculture.gr/15i-bienale-tis-sarza-ola-osa-eidame-kai-syzitithikan-stin-isychi-oasi-tis-sarza-molis-misi-ora-apo-to-polyvouno-ntoubai/>.

Συμεωνίδης, Θωμάς. «Πόση ελευθερία υπάρχει στην ελευθερία της έκφρασης; Τα εσωτερικά όρια της ελευθερίας της έκφρασης στη σύγχρονη τέχνη και η αρνητική αισθητική των Adorno, Rancière». Στο *Αισθητική και Ηθική: Πρακτικά Α' Επιστημονικού Συνεδρίου Εργαστηρίου «Χώρος, Αισθητική και Αειφορία» Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής*, επιμ. Μάρω Σίνου, Ελένη Τάτλα & Νικήτας Χιωτίνης (Τεχνόπολις-Γκάζι, 12&13 Ιουνίου 2015)

Συμεωνίδης, Θωμάς. «Η κριτική θεωρία αντιμέτωπη με την πραγματικότητα (και τον εαυτό της)». *BookPress: Ο κόσμος μέσα από τα βιβλία*, 11 Δεκεμβρίου, 2017. <https://bookpress.gr/kritikes/idees/8334-keucheyan-razmig-angelus-novus-aristero-imisfairio-symeonides>.

Συμεωνίδης, Θωμάς. «Πολιτικές προσεγγίσεις της αισθητικής». Σημειώσεις μαθήματος, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2022.

Συμεωνίδης, Θωμάς. *Υπάρχει επίσης Il y a aussi*. Αθήνα: Εκδόσεις Γαβριηλίδης, 2017.

Συμεωνίδης, Θωμάς. «ΥΠΟΜΝΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ: Προσχέδιο για τη σύνταξη μιας αισθητικής πραγματείας τσέπης». *Νέα Εστία* (Υπό δημοσίευση. Παραχώρηση από τον συγγραφέα).

Ai Weiwei. Ανθρωπότητα. Μτφρ. Λένια Ζαφειροπούλου. Αθήνα: Gutenberg, 2020.

Bal, Mieke. *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*. United Kingdom: University of Chicago Press, 2010.

Ballesteros, Meneses Felipe. “Los suicidas del Sisga : La artista colombiana retrata un suceso local que hoy roza lo mitológico”. *Historia Arte*, 23 Μαρτίου, 2018. <https://historia-arte.com/obras/los-suicidas-del-sisga>.

Bauman, Zygmunt. *Πευστοί καιροί: Η ζωή την εποχή της αβεβαιότητας*. Μτφρ. Κωνσταντίνος Δ. Γεώργιας. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2017.

Bárcenas Rincón, Andrea. “La historia de cinco obras de Beatriz González basadas en recortes de prensa”. *Banco de Archivos Digitales de Artes en Colombia*, 10 Μαρτίου, 2021. <https://badac.uniandes.edu.co/articulos/la-historia-de-cinco-obras-de-beatriz-gonzalez-basadas-en-recortes-de-prensa/>.

Barson, Tanya. “Unland: The Place of Testimony”. *Tate Papers* no.1. Ημερομηνία προσπέλασης: 3 Μαρτίου, 2024. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/01/unland-the-place-of-testimony>.

Basualdo, Carlos, Nancy Princenthal, & Andreas Huyssen, επιμ. *Doris Salcedo*. London: Phaidon, 2000.

Bosteels, Bruno. “Reviewing Rancière: Or, the persistence of discrepancies”. *Radical Philosophy* 170 (November/December 2011).

Bray, Patrick M.ed. *Understanding Rancière, Understanding Modernism*. Bloomsbury Publishing USA, 2017.

Cabrera, Marta. “Representing Violence in Colombia: Visual Arts, Memory and Counter-Memory”. *Brújula* volume 6 no. 1 2007.

Centro Nacional de Memoria Historica. “Lo que sabemos de los desaparecidos en Colombia”. Ημερομηνία προσπέλασης: 3 Αυγούστου, 2023. <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/balances-jep/desapari-cion.html>.

Chambers, Samuel A. “Rancière Now: Current Perspectives on Jacques Rancière”. *Notre Dame Philosophical Reviews*. Ημερομηνία προσπέλασης: 20 Αυγούστου, 2022. <https://ndpr.nd.edu/reviews/rancire-now-current-perspectives-on-jacques-rancire/>.

Comité Internacional de la Cruz Roja. “#AquíFaltaAlguien, campaña por los desaparecidos en Colombia”. Ημερομηνία προσπέλασης: 8 Σεπτεμβρίου, 2022. <https://www.icrc.org/es/desaparecidos-en-colombia>.

Deranty, Jean-Philippe. “Regimes of the arts”. Στο *Jacques Rancière : Key Concepts*, επιμ. Jean-Philippe Deranty, 118 – 131. New York: Routledge, 2014.

Deranty, Jean-Philippe. “Introduction: a journey in equality”. Στο *Jacques Rancière : Key Concepts*, επιμ. Jean-Philippe Deranty, 1-14. New York: Routledge, 2014.

Didi-Huberman, Georges. «Κάνω Αισθητό». Στο Alain Badiou, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Georges Didi-Huberman, Sadri Khiari & Jacques Rancière, *Τί είναι λαός;*. Μτφρ. Γιώργος Καράμπελας. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2014. (*Qu’est-ce qu’un peuple?*. Paris: La Fabrique Editions, 2013).

Didi-Huberman, Georges. 2016. «Εκείνοι που διαπερνούν τείχη». *LIFO*. 27 Νοεμβρίου, 2020. <https://www.lifo.gr/blogs/almanac/georges-didi-huberman-ekainoi-poy-diapernoyn-teihi>.

Diettes, Erika. “Noticia al aire... Memoria en vivo: etnografía de la comunicación mediática de una muerte violenta y su influencia en la experiencia del duelo”. MA Thesis, Universidad de los Andes, Colombia, 2009.

Duignan, Brian. “Jacques Rancière”. Encyclopedia Britannica. Ημερομηνία προσπέλασης: 20 Μαρτίου, 2023. <https://www.britannica.com/biography/Jacques-Ranciere>.

Ebony, David. *Botero Abu Ghraib*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel Verlag, 2006.

Elden, Stuart. *The Birth of Territory*. University of Chicago Press, 2013.

Elias, Norbert. *Η μοναξιά των ετοιμοθάνατων*. Μτφρ. Μηνάς Κοντός & Γιώργος Μερτίκας. Αθήνα: ΚΟΥΚΚΙΔΑ, 2021.

Erika Diettes. “Relicarios”. Ημερομηνία προσπέλασης: 20 Μαρτίου, 2023. <https://www.erikadiettes.com/relicarios-ind>.

Erika Diettes. “Rio Abajo”. Ημερομηνία προσπέλασης: 20 Μαρτίου, 2023. <https://www.erikadiettes.com/rio-abajo-ind>.

Guggenheim. “Gordon Matta-Clark”. Ημερομηνία προσπέλασης: 4 Μαρτίου, 2024. https://www.guggenheim.org/artwork/artist/gordon-matta-clark?fbclid=IwAR2fHce4i3R4R-e7TEcR5_TCy4iOM6SpKXU1djwjpBSE107oxxelM0InhsY.

Fahey, Jamie. “The Guardian’s decision to publish shocking photos of Aylan Kurdi”. *The Guardian*, 7 Σεπτεμβρίου, 2015. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/sep/07/guardian-decision-to-publish-shocking-photos-of-aylan-kurdi>.

Forero, Juan. “Turning an Eye From Whimsy to War; The Colombian Artist Fernando Botero Captures the Agony and Absurdity of a Drug-Fueled Conflict”. *New York Times*, 3 Μαΐου, 2004. <https://www.nytimes.com/2004/05/03/arts/turning-eye-whimsy-war-colombian-artist-fernando-botero-captures-agony-absurdity>.

Foster, Hal. “What’s the problem with critical art? ”. *London Review of Books* Vol. 35, No. 19 (10 Οκτωβρίου, 2013). <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v35/n19/hal-foster/what-s-the-problem-with-critical-art>.

Hinkson, Lauren. “A Flor de Piel”. The Guggenheim Museum. Ημερομηνία προσπέλασης: 01/09/2022. <https://www.guggenheim.org/artwork/31379>.

Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, California: Stanford University Press, 2003.

ICA Boston. “Atrabiliarios Doris Salcedo 1996”. Ημερομηνία προσπέλασης: 3 Αυγούστου, 2023. <https://www.icaboston.org/art/doris-salcedo/atrabiliarios/>.

Internal Displacement Monitoring Centre (IDMC). “The Last Refuge: Urban displacement in Colombia”. Ημερομηνία προσπέλασης: 3 Μαρτίου, 2024. <https://story.internal-displacement.org/colombia-urban/index.html#:~:text=Colombia%20is%2C%20after%20Syria%2C%20the,of%20refuge%20for%20many%20IDPs/>.

Juan Manuel Echavarría. “Flower cut vase”. Ημερομηνία προσπέλασης: 10 Φεβρουαρίου 2024. <https://jmechavarria.com/en/work/flower-cut-vase/>.

Juan Manuel Echavarría. “Réquiem NN: With the collaboration of Fernando Grisalez”. Ημερομηνία προσπέλασης: 10 Φεβρουαρίου 2024. <https://jmechavarria.com/en/work/requiem-nn/>.

Keenan, Thomas και Eyal Weizman. *Mengele’s Skull: The Advent of a Forensic Aesthetics*. Sternberg Press / Portikus: 2012.

Keucheyan, Razmig. *Αριστερό Ημισφαίριο: Μια χαρτογραφία της νέας κριτικής σκέψης*. Μτφρ. Γιώργος Καράμπελας. Αθήνα: Angelus Novus, 2017.

KW. “Beatriz González Retrospective 1965–2017 13 October 18 – 6 January 19”. Ημερομηνία προσπέλασης: 29 Φεβρουαρίου 2024. <https://www.kw-berlin.de/en/beatriz-gonzalez/>.

Lathouri, Marina. “A History of Territories, Movements and Borders: Politics of Inhabitation, System City: Infrastructure and the space of flows”. *Architectural Design Special Issue* 04/2013.

Lathouri, Marina. “Imagining the space-in-between: towards the elaboration of a method”. *AR (Architecture Research)*. University of Ljubljana, 2019.

Lichet, Virginia de la Cruz. “Contexte / Hors contexte. Les limites de l’œuvre”. *Amerika* 23 2021, 26 Ιανουαρίου, 2022. <https://doi.org/10.4000/amerika.15373>.

Lyotard, Jean-François. *Το Απάνθρωπο*. Μτφρ. Β. Πατσογιάννης, Αθήνα: Πλέθρον, 2019. (L'inhumain: Causeries sur le temps, 1988)

Malagón-Kurka, María Margarita. “Arte como presencia indéxica: La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia”. University of the Andes. Ημερομηνία προσπέλασης: 4 Αυγούστου, 2023. <https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/7605/u442122.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

Merriam-Webster. “Shibboleth”. Ημερομηνία προσπέλασης: 14 Αυγούστου, 2022. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/shibboleth>.

MoMA. “Martha Rosler House Beautiful: Bringing the War Home c. 1967-72”. Ημερομηνία προσπέλασης: 3 Μαρτίου 2024. <https://www.moma.org/collection/works/152791>.

Museo de Memoria de Colombia. “Sumando ausencias”. Ημερομηνία προσπέλασης: 3 Αυγούστου, 2023. <https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/sumando-ausencias/>.

Museo Reina Sofía. “Doris Salcedo.Palimpsest”. Ημερομηνία προσπέλασης 5 Αυγούστου, 2023. Video. <https://www.youtube.com/watch?v=L8vISkmqtoE>.

Museum of Contemporary Art Chicago. “Acción de Duelo”. Ημερομηνία προσπέλασης: 28 Αυγούστου, 2022. https://www3.mcahicago.org/2015/salcedo/works/accion_de_duelo/index.html.

Museum of Contemporary Art Chicago. “Noviembre 6 y 7”. Ημερομηνία προσπέλασης: 28 Αυγούστου, 2022. https://www3.mcahicago.org/2015/salcedo/works/noviembre_6_y_7/.

Museum of Contemporary Art Chicago. “Plegaria Muda”. Ημερομηνία προσπέλασης: 26 Αυγούστου, 2022. https://www3.mcahicago.org/2015/salcedo/works/plegaria_muda/index.html.

Museum of Contemporary Art Chicago. “Unland”. Ημερομηνία προσπέλασης: 24 Ιουλίου, 2022. <https://www3.mcahicago.org/2015/salcedo/works/unland/>.

Museum of Contemporary Art Chicago. “Untitled”. Ημερομηνία προσπέλασης: 26 Αυγούστου, 2022. <https://www3.mcahicago.org/2015/salcedo/works/untitled-istanbul/>.

Observatorio de Memoria y Conflicto. Ημερομηνία προσπέλασης: 3 Αυγούστου, 2023. <https://micrositios.centrodememoriahistorica.gov.co/observatorio/>.

Parque de la Memoria. “Monument to the Victims of State Terrorism”. Ημερομηνία προσπέλασης: 25 Φεβρουαρίου, 2024. <https://parquedelamemoria.org.ar/en/monument/>.

Rancière, Jacques. “Proletarian Nights”. Μτφρ. Noel Parker, *Radical Philosophy* 31 (1982): 11-13.

Rancière, Jacques. *Ο μερισμός του αισθητού: Αισθητική και Πολιτική*. Μτφρ. Θεόδωρος Παραδέλλης, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2012. (Le partage du sensible; Esthétique et politique, 2000)

Rancière, Jacques. *Το Πεπρωμένο των Εικόνων*. Μτφρ. Θωμάς Συμεωνίδης. Αθήνα: Εκδόσεις Στερέωμα, 2020. (Rancière, Jacques. *Le destin des images*. Paris : La Fabrique Éditions, 2003.)

Rancière, Jacques. “Jacques Rancière - QUESTIONS DE FRONTIÈRES : ART, POLITIQUE, ÉTHIQUE AUJOURD’HUI.”. *Theory Now Journal of Literature, Critique, and Thought*. *Theory Now Journal* (2020): 1-17. <https://revista-seug.ugr.es/index.php/TNJ/article/download/11431/pdf>.

Rockhill, Gabriel & Watts, Philip. “Introduction: Jacques Rancière: Thinker of Dissensus”. Στο *Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics*. , επιμ. Gabriel Rockhill & Philip Watts, 1-12. Duke University Press, 2009. Project MUSE. doi:10.1353/book.65109.

Rockhill, Gabriel. “The Politics of Aesthetics: Political History and the Hermeneutics of Art”. Στο *Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics*, επιμ. Gabriel Rockhill & Philip Watts, 195-215. Duke University Press, 2009. Project MUSE. doi:10.1353/book.65109.

Rodrigues Widholm, Julie & Grynsztejn, Madeleine, επιμ. *Doris Salcedo*. Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago and the University of Chicago Press, 2015.

Salcedo, Doris. "A Work in Mourning". Στο *Doris Salcedo*, επιμ. Julie Rodrigues Widholm, & Madeleine Grynsztejn. Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago and the University of Chicago Press, 2015.

Salcedo, Doris. "Doris Salcedo: From Singular Identity to Collective Historiography." Συνέντευξη από Carolina Ariza. *Archives of Women Artists, Research and Exhibitions magazine*, 31 Οκτωβρίου, 2020. <https://awarewomenartists.com/en/magazine/doris-salcedo-de-lidentite-singuliere-a-lhistoriographie-collective/>.

Salcedo, Doris, Bal, Mieke. *Doris Salcedo: Shibboleth*. United Kingdom: Tate Publishing, 2007.

Siddiqi, Anooradha Iyer. "Dadaab Is a Place on Earth: Land and the Migrant Archive". Στο *Writing Architectural History: Evidence and Narrative in the Twenty-First Century*, επιμ. Aggregate Architectural History Collective, 227-234. Pittsburg: University of Pittsburgh Press, 2021.

Sontag, Susan. *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*. Μτφρ. Βελέντζας Σεραφείμ. Αθήνα: Scripta, 2003.

Symeonidis, Thomas. "Thomas Symeonidis: ON ART: Draft for a pocket aesthetic tractatus". *The Bridge: the Magazine of Academia Balcanica Europeana*, 25 Μαΐου, 2020. <https://bridge-magazine.net/thomas-symeonidis-on-art-draft-for-a-pocket-aesthetic-tractatus-bridge-magazine/>.

Tamisier, Marc. "La mémoire et la photographie". *Marges* 01 (2003): 65-76. <https://doi.org/10.4000/marges.826>.

Tate. "Installation Art". Ημερομηνία προσπέλασης: 29/08/2022. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/installation-art>.

Tate. "Site-specific". Ημερομηνία προσπέλασης: 29/08/2022. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/site-specific>.

The Brittanica Dictionary. "shibboleth". Ημερομηνία προσπέλασης: 5 Αυγούστου, 2023. <https://www.britannica.com/dictionary/shibboleth>.

Treccani. "Colombia". Ημερομηνία προσπέλασης: 4 Αυγούστου, 2023. <https://www.treccani.it/enciclopedia/colombia>.

Valcárcel, Marina. “Doris Salcedo: Art as a Scar”. *Alejandra de Argos: by Elena Cué*, 2 Σεπτεμβρίου, 2015. <https://www.alejandradeargos.com/index.php/en/artp/466-doris-salcedo-art-as-a-scar>.

White, Celia. “Shibboleth I”. Tate. Δεκέμβριος, 2014. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-shibboleth-i-p20334>.

Wikipedia. “La Violencia”. Ημερομηνία προσπέλασης: 24/07/2022. https://en.wikipedia.org/wiki/La_Violencia.

Wikipedia. “Colombian Conflict”. Ημερομηνία προσπέλασης: 24/07/2022. https://en.wikipedia.org/wiki/Colombian_conflict.

Wikipedia. “Palace of Justice siege Wikipedia”. The Free Encyclopedia. Ημερομηνία προσπέλασης: 5 Αυγούστου, 2023. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Palace_of_Justice_siege&oldid=1168609368.

YouTube. “In the Studio: Doris Salcedo making 'A Flor de Piel' | White Cube”. 2 Ιανουαρίου, 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=GCtJ9Za8baM&t>

YouTube. “Doris Salcedo: Uprooted”. 30 Μαρτίου, 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=MiGHkWA21V0&t=4s>.

Πηγές εικόνων

Εικόνα 1. Diaphanes. “Jacques Rancière”. Ημερομηνία προσπέλασης: 3 Μαρτίου, 2024. <https://www.diaphanes.com/person/jacques-ranciere-36>.

Εικόνα 2. IMDb. “Au hazard Balthazar”. Ημερομηνία προσπέλασης: 3 Μαρτίου, 2024. <https://www.imdb.com/title/tt0060138/>.

Εικόνα 3. Wikipedia. “Sonderkommando”. Ημερομηνία προσπέλασης: 3 Μαρτίου, 2024. <https://en.wikipedia.org/wiki/Sonderkommando>.

Εικόνα 4. Brody, Richard. “Claude Lanzmann on «Shoah»”. *The New Yorker*, 9 Δεκεμβρίου, 2010. <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/claude-lanzmann-on-shoah>

Εικόνα 5. Musée: vanguard of photography culture. “From our archives: Alfredo Jaar”. Ημερομηνία προσπέλασης: 3 Μαρτίου, 2024. <https://museemagazine.com/features/2020/12/7/from-our-archives-alfredo-jaar>.

Εικόνα 6. Minneapolis Institute of Art. “Bringing it All Back Home: How Martha Rosler brought the Vietnam War into the American living room”. 12 Δεκεμβρίου 2019. <https://new.artsmia.org/stories/bringing-it-all-back-home-how-martha-rosler-brought-the-vietnam-war-into-the-american-living-room>.

Εικόνα 7. Centre Pompidou. “Sophie Ristelhueber: Série WB, n° 7”. <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cyjne66>.

Εικόνα 8. The city paper. “Colombia’s Doris Salcedo makes art history with Nomura Art Award”. 13 Νοεμβρίου 2019. <https://thecitypaperbogota.com/culture/colombias-doris-salcedo-makes-art-history-with-nomura-art-award/>.

Εικόνα 9. WikiArt: Visual Art Encyclopedia. “Los Suicidas del Sisga No 1 Beatriz González”. Ημερομηνία προσπέλασης: 3 Μαρτίου 2024. <https://www.wikiart.org/en/beatriz-gonzalez/los-suicidas-del-sisga-no-1-1965>.

Εικόνα 10. Guggenheim. “Doris Salcedo, Untitled Works, 1989–90/2013”. 1 Ιουλίου, 2015. <https://www.guggenheim.org/audio/track/doris-salcedo-untitled-works-1989-90-2013>.

Εικόνα 11. MoMA. “Doris Salcedo: Untitled 1995”. Ημερομηνία προσπέλασης: 3 Μαρτίου 2024. <https://www.moma.org/collection/works/80767>.

Εικόνα 12. Museum of Contemporary Art Chicago. “Atrabiliarios 1993”. Ημερομηνία προσπέλασης: 3 Μαρτίου 2024. <https://mcachicago.org/collection/items/doris-salcedo/3296-atrabiliarios>.

Εικόνα 13. Wikipedia. “Mothers of the Plaza de Mayo”. Ημερομηνία προσπέλασης: 3 Μαρτίου, 2024. https://en.wikipedia.org/wiki/Mothers_of_the_Plaza_de_Mayo.

Εικόνα 14. White Cube. “Doris Salcedo: A Flor de Piel 2011-2012”. Ημερομηνία προσπέλασης: 3 Μαρτίου, 2024. <https://www.whitecube.com/artworks/a-flor-de-piel>.

Εικόνα 15. Artsy. “Doris Salcedo Unland: the orphan’s tunic, 1997”. Ημερομηνία προσπέλασης: 3 Μαρτίου, 2024. <https://www.artsy.net/artwork/doris-salcedo-unland-the-orphans-tunic>.

Εικόνα 16. Wikipedia. “Shibboleth (artwork)”. Ημερομηνία προσπέλασης: 3 Μαρτίου, 2024. https://en.wikipedia.org/wiki/Shibboleth_%28artwork%29.

Εικόνα 17. El mostrador. “A 35 años de la toma y retoma del Palacio de Justicia en Colombia”. 7 Νοεμβρίου, 2020. <https://www.elmostrador.cl/destacado/2020/11/07/a-35-anos-de-la-toma-y-retoma-del-palacio-de-justicia-en-colombia/>.

Εικόνα 18. Salcedo, Doris. “Doris Salcedo: From Singular Identity to Collective Historiography”. Συνέντευξη από Carolina Ariza, *Archives of Women Artists, Research and Exhibitions magazine*, 31 Οκτωβρίου, 2020. <https://awarewomenartists.com/en/magazine/doris-salcedo-de-lidentite-singuliere-a-lhistoriographie-collective/>.

Εικόνα 19. Pinterest. “Doris Salcedo’s impressive chair installation – What you should know”. Ημερομηνία προσπέλασης: 3 Μαρτίου, 2024. <https://gr.pinterest.com/pin/359865826478093052/>.

Εικόνα 20. Tansini, Laura. “Life Might Prevail: Doris Salcedo’s Plegaria Muda”. *Sculpture: a publication of the international sculpture center*, 1 Ιουνίου, 2013. <https://sculpturemagazine.art/life-might-prevail-doris-salcedos-plegaria-muda/>.

Εικόνα 21. Juan Manuel Echavarría. “Réquiem NN: With the collaboration of Fernando Grisalez”. Ημερομηνία προσπέλασης: 10 Φεβρουαρίου 2024. <https://jmechavarría.com/en/work/requiem-nn/>.

Εικόνα 22. Juan Manuel Echavarría. “Réquiem NN: With the collaboration of Fernando Grisalez”. Ημερομηνία προσπέλασης: 10 Φεβρουαρίου 2024. <https://jmechavarria.com/en/work/requiem-nn/>.

Εικόνα 23. Erika Diettes. “Rio Abajo”. Ημερομηνία προσπέλασης: 20 Μαρτίου, 2023. <https://www.erikadiettes.com/rio-abajo-ind>.

Εικόνα 24. Erika Diettes. “Relicarios”. Ημερομηνία προσπέλασης: 20 Μαρτίου, 2023. <https://www.erikadiettes.com/relicarios-ind>.

Εικόνα 25. Erika Diettes. “Relicarios”. Ημερομηνία προσπέλασης: 20 Μαρτίου, 2023. <https://www.erikadiettes.com/relicarios-ind>.

Εικόνα 26. White Cube. “Doris Salcedo : 28 September – 11 November 2018”. Ημερομηνία προσπέλασης: 20 Μαρτίου, 2023. <https://www.whitecube.com/gallery-exhibitions/doris-salcedo-2018>.

Εικόνα 27. Parque de la Memoria. “Monument to the Victims of State Terrorism”. Ημερομηνία προσπέλασης: 25 Φεβρουαρίου, 2024. <https://parquedelamemoria.org.ar/en/monument/>.

Εικόνα 28. Voon, Claire. “Doris Salcedo Fills a Public Square in Bogotá with the Names of Civil War Victims”. Hyperallergic. 12 Οκτωβρίου, 2016. <https://hyperallergic.com/329579/doris-salcedo-fills-public-square-bogota-names-civil-war-victims/>.

Εικόνα 31. Jansen, Ed. “Fernando Botero - 20.15 Hours (Massacre)”. Flickr, 11 Ιουλίου, 2016. https://www.flickr.com/photos/de_buurman/28213230896/in/photo-stream/

Εικόνα 32. Lanzacorta, José Ignacio. “La muerte en la catedral, Fernando Botero - Museo Nacional de Colombia, Bogotá”. Flickr, 11 Αυγούστου, 2022. <https://www.flickr.com/photos/jicito/52278521363>.

Εικόνα 33. Pinterest. “Doris Salcedo: A Flor de Piel”. Ημερομηνία προσπέλασης: 10 Οκτωβρίου, 2022. <https://ar.pinterest.com/pin/306596687114812371/>.

Εικόνα 34. laorejaroja. “‘Río Cauca’, Fernando Botero. (2002) Óleo sobre lienzo. Una obra de arte con casi dos décadas que sigue vigente en nuestro país. #Laorejaroja”. X, 23 Μαΐου, 2021. <https://twitter.com/laorejaroja/status/1396557063996780545>.

Εικόνα 35. Juan Manuel Echavarría. “Flower cut vase”. Ημερομηνία προσπέλασης: 10 Φεβρουαρίου 2024. <https://jmechavarria.com/en/work/flower-cut-vase/>.

Εικόνα 36. KW. “Beatriz González Retrospective 1965–2017 13 October 18 – 6 January 19”. Ημερομηνία προσπέλασης: 29 Φεβρουαρίου 2024. <https://www.kw-berlin.de/en/beatriz-gonzalez/>.

Εικόνα 37. Colombia Sublime. “Obras El Paisaje de Colombia (2004)”. Ημερομηνία προσπέλασης: 29 Φεβρουαρίου 2024. <https://colombiasublime.wordpress.com/obras/>.

Εικόνα 38. Spicer, Emily. “Doris Salcedo”. Studio International. 15 Οκτωβρίου, 2018. <https://www.studiointernational.com/doris-salcedo-review-white-cube-bermondsey-tabula-rasa-palimpsest-shibboleth>.

Εικόνα 39. Συμεωνίδης, Θωμάς. «Πόση ελευθερία υπάρχει στην ελευθερία της έκφρασης; Τα εσωτερικά όρια της ελευθερίας της έκφρασης στη σύγχρονη τέχνη και η αρνητική αισθητική των Adorno, Rancière». Στο Αισθητική και Ηθική: Πρακτικά Α΄ Επιστημονικού Συνεδρίου Εργαστηρίου «Χώρος, Αισθητική και Αειφορία» Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής, επιμ. Μάρω Σίνου, Ελένη Τάτλα & Νικήτας Χιωτίνης (Τεχνόπολις-Γκάζι, 12&13 Ιουνίου 2015)

Εικόνα 40. Συμεωνίδης, Θωμάς. «Πόση ελευθερία υπάρχει στην ελευθερία της έκφρασης; Τα εσωτερικά όρια της ελευθερίας της έκφρασης στη σύγχρονη τέχνη και η αρνητική αισθητική των Adorno, Rancière». Στο Αισθητική και Ηθική: Πρακτικά Α΄ Επιστημονικού Συνεδρίου Εργαστηρίου «Χώρος, Αισθητική και Αειφορία» Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής, επιμ. Μάρω Σίνου, Ελένη Τάτλα & Νικήτας Χιωτίνης (Τεχνόπολις-Γκάζι, 12&13 Ιουνίου 2015)

Εικόνα 41. Artsy. “Doris Salcedo Unland: the orphan’s tunic, 1997”. Ημερομηνία προσπέλασης 3 Μαρτίου, 2024. <https://www.artsy.net/artwork/doris-salcedo-unland-the-orphans-tunic>.

Εικόνα 42. BBC news. “Chinese artist Ai Weiwei poses as drowned Syrian refugee”. 1 Φεβρουαρίου, 2016. <https://www.bbc.com/news/world-europe-35457936>.

Εικόνα 43. Aesthetica. “Gordon Matta-Clark: Anarchitecture”. 15 Δεκεμβρίου, 2016. <https://aestheticamagazine.com/gordon-matta-clark-anarchitecture/>.

Εικόνα 44. Lathouri, Marina. “Imagining the space-in-between: towards the elaboration of a method”. *AR (Architecture Research)*. University of Ljubljana, 2019.