

Η άλλη πλευρά του χάρτη

To site specific performance ως εργαλείο αναβίωσης

των υπο εξαφάνιση δικτύων μνήμης

Το site based art ως εργαλείο αναβίωσης

των υπό εξαφάνιση δικτύων μνήμης

Φοιτήτρια: Ερμιόνη Αποστολάκη

Επιβλέπων Καθηγητής: Γιώργος Παρμενίδης

Διατμηματικό - Διεπιστημονικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

Έρευνα στην Αρχιτεκτονική: Σχεδιασμός - Χώρος - Πολιτισμός

ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ

Αθήνα, 2018



1

2



“...Memory is redundant: it repeats signs so that the city can begin to exist.”

Invisible Cities

Italo Calvino

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή

2. Site specific performance

2.1. Μια κριτική για τον θεατρικό χώρο

2.2. Μια εισαγωγή στο site specific performance

2.3. Μία μελέτη των δρώμενων σε μη Θεατρικούς Χώρους – Οι βασικές κατευθύνσεις

2.4. Η έννοια του χώρου

2.5. Οι θεατές

2.6. Η τραγωδία του John Webster “*The Duchess of Malfi*”

2.7. Το φώς και ο ήχος

2.8. Οι θεατές και οι ερμηνευτές

3. Συλλογική μνήμη

3.1. Η έννοια της συλλογικής μνήμης

3.2. Οι διακρίσεις της συλλογικής μνήμης

3.3. Η επικοινωνιακή μνήμη

3.4. Η πολιτισμική μνήμη

3.5. Τα κριτήρια περιθωριοποίησης δικτύων συλλογικής μνήμης

4. Site based performance και συλλογική μνήμη

4.1. Site based performance

4.2. Η διάκριση χώρου τόπου

4.3. Τα Site based performances, τα περιθωριοποιημένα δίκτυα μνήμης και ο χώρος

5. Ελευσίνα

5.1. Ο ρόλος της βιομηχανικής κληρονομιάς στη συγκρότηση της συλλογικής μνήμης

5.2. Η Ελευσίνα

5.3. Τα Βιομηχανικά Κτίρια της Ελευσίνας

5.3.1. Το Ελαιουργείο

5.3.2. Η ΠΥΡΚΑΛ

5.4. Η Ελευσίνα και το site based art

5.4.1. Έλευση/ Χώρος Χρόνος Ενέργεια Το Σώμα στο βιομηχανικό τοπίο της Ελευσίνας

5.4.2. Τροτύλη

6. Συμπεράσματα

1. Εισαγωγή

Τα συλλογικά δίκτυα μνήμης που περιθωριοποιούνται και σταδιακά εξαφανίζονται συμβάλλουν στην επίτευξη μιας κοινωνικής ομοιογένειας, η οποία θεωρείται εχέγγυο της κοινωνικής ισορροπίας και ασφάλειας. Ωστόσο, η εξαφάνισή τους συμβάλλει στην υπεραπλούστευση της κουλτούρας ενός λαού, στην επιβίωση των στερεοτύπων και στην επικράτηση μιας κατασκευασμένης ιστορίας. Η παρακάτω εργασία έχει στόχο να ασχοληθεί με τα εξής δύο ερωτήματα. Κατά πόσο το *site specific performance* μπορεί να υποστηρίξει την ενεργό εμπλοκή με τον χώρο, με σκοπό να γίνει πιο κατανοητή όχι μόνο η πολυπλοκότητα αλλά και η σπουδαιότητα των μηνυμάτων που αντανακλώνται από τους χώρους και τις μνήμες που ταυτίζονται με αυτούς; Τι εργαλεία μπορεί να προτείνει, ώστε να προσεγγίζεται βιωματικά η σχέση μεταξύ δικτύων μνήμης, κοινωνικής ταυτότητας και βιογραφίας του χώρου;

Με αφετηρία τον Baz Kershaw, που συγκρίνει το παραδοσιακό θέατρο με τη Βιοσφαίρα II (Biosphere II) , έναν τεράστιο, γυάλινο θόλο, που βρίσκεται στην έρημο της Αριζόνα και περιέχει παραδείγματα όλων των σημαντικών κλιματικών συνθηκών στη γη, τις οποίες χωρίζει ο γυάλινος θόλος από την έρημο¹, αναλύεται η ανάγκη για καλλιτέχνες και θεατές να μετακινηθούν εκτός των παραδοσιακών θεατρικών χώρων που παρέχονται από την

¹MacAuley, Gay (2005). "Site-specific Performance: Place, Memory and the Creative Agency of the Spectator". *Arts: The Journal of the Sydney University Arts Association*, 27, σ. 28

εκάστοτε επίσημη κουλτούρα. Το site specific performance, παραστασιακή πρακτική, που συνδέεται πολυεπίπεδα με τον χώρο του δρώμενου, επιδιώκει να συνδεθεί με κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα που φαίνονται αναπόσπαστα από αυτόν. Σύμφωνα με τους Kaye, Pearson και Shanks, τα χαρακτηριστικά του κάθε χώρου συνιστούν την ικανότητά του να επαναπροσδιορίζει ένα δρώμενο, καθώς και ένα δρώμενο μπορεί να αναδιατυπώσει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε και βιώνουμε τον χώρο. Αυτό που προκαλεί εντύπωση στο site-specific performance είναι οι τρόποι με τους οποίους επηρεάζει την ενεργοποίηση της μνήμης ενός χώρου δημιουργώντας τις κατάλληλες συνθήκες ώστε ο εκάστοτε χώρος να διηγηθεί πολλαπλές ιστορίες, επιτρέποντας στο παρελθόν να αντηχήσει στο παρόν. Ακόμα ενδιαφέρον προκαλεί το πως ο χώρος ενισχύει τη δημιουργική αλληλεπίδραση των θεατών, οι οποίοι εισάγουν τις δικές τους γνώσεις και αναμνήσεις από τον χώρο στο δρώμενο. Στο site specific performance, ο χώρος γίνεται κυρίαρχος παράγοντας και όχι απλώς ο χώρος που ένα δρώμενο επιτελείται, όπως συμβαίνει στα πλαίσια της παραδοσιακής θεατρικής πρακτικής.

Η μελέτη του site-specific performance επηρεάζεται από το γεγονός ότι δεν υπάρχει μια αμοιβαία, αποδεκτή αντίληψη για την έννοια του χώρου, σε φυσικό ή και μεταφορικό πλαίσιο. Βάση μελετητών του όπως ο Edward Casey, ο Michel de Certeau, ο Michel Foucault, ο David Harvey, ο Henri Lefebvre, ο Doreen Massey και ο Yi-Fu Tuan επιχειρείται μια παρουσίαση φιλοσοφικών προσεγγίσεων πάνω στην έννοια του χώρου, ώστε στην συνέχεια να αναλυθεί η σχέση του με το site specific performance μέσω της

παραστατικής διαδικασίας. Αρχικά, η παραπάνω σχέση προσεγγίζεται μέσω των ετεροτοπιών του Michel Foucault. Στην συνέχεια, η διαλογική προσέγγιση της σχέσης τονίζει το βαθμό στον οποίο το site specific performance θα μπορούσε να επιτρέψει στο παραστασιακό υλικό να ξεκινήσει ένα παραγωγικό “διάλογο” με τον χώρο. Στη παλιρροϊκή ή φασματική προσέγγιση, το site-specific performance διαπραγματεύεται την προηγούμενη χρήση ενός περιβάλλοντος, και σύμφωνα με την Cathy Turner την “επανεγγραφή του χώρου μέσα από μια νέα ενασχόληση του τόπου σε σχέση με αυτό που προηγείται”.²

Στην μελέτη του site specific performance ένα από τα σημαντικότερα ζητήματα που προκύπτουν, είναι η αλληλεπίδραση του κοινού με τον χώρο και το δρώμενο. Βάση του επιχειρήματος της Sally Mackey ότι “η επιτελεστική διαδικασία [. . .] αναμένει περισσότερα από τους συμμετέχοντες”³, το κοινό μπορεί να βρεθεί να συμμετέχει με απτούς τρόπους, συχνά ενεργώντας ως επιπλέον ερμηνευτής, ή ακόμα και ως ένας παράγοντας που συμβάλλει στην εξέλιξη της δράσης.

²Turner, Cathy (2004). “Palimpsest or potential space? Finding a vocabulary for site specific performance”. *New Theatre Quarterly*, 20:4, σ. 374

³Mackey, Sally (2007). “Performance, place and allotments: Feast or famine?”. *Contemporary Theatre Review*, 17, σ. 181–190

Η συλλογική μνήμη είναι ένα εγγενώς μεσολαβούμενο φαινόμενο. Οι κοινωνικές ομάδες κατασκευάζουν τις δικές τους εικόνες του κόσμου, διαμορφώνοντας διαρκώς και ανασχηματίζοντας εκδόσεις του παρελθόντος. Αυτή η διαδικασία τις ορίζει και τους επιτρέπει να δημιουργούν όρια που τις διαχωρίζουν από άλλες ομάδες που μοιράζονται διαφορετικές μνήμες του παρελθόντος ή ίσως διαφορετικές ερμηνείες των ίδιων περιστατικών. Οι συλλογικές μνήμες δεν υπάρχουν αφηρημένα. Η παρουσία και η επιρροή τους μπορεί να διακριθεί μόνο μέσω της συνεχιζόμενης ανάκλησής τους. Η συλλογική μνήμη για να καταστεί λειτουργική, πρέπει να υλοποιηθεί μέσω φυσικών δομών και πολιτιστικών αντικειμένων .⁴

Οι Maurice Halbwachs και Aby Warburgin μετατόπισαν τη συζήτηση σχετικά με τη συλλογική μνήμη από ένα βιολογικό πλαίσιο σε ένα πολιτισμικό. Ο ειδικός χαρακτήρας ενός ατόμου που δημιουργείται από την ύπαρξη μιας ξεχωριστής κοινωνίας και ενός ξεχωριστού πολιτισμού, υποστηρίζεται ότι δεν διατηρείται για γενιές ως αποτέλεσμα της φυλογενετικής εξέλιξης, αλλά ως αποτέλεσμα κοινωνικοποίησης και εθίμων. Βάση του παραπάνω θεωρητικού πλαισίου, ο Jan Assmann διακρίνει τη συλλογική μνήμη σε “επικοινωνιακή”, η οποία σχετίζεται με την καθημερινότητα και περιλαμβάνει αναμνήσεις που αφορούν το πρόσφατο παρελθόν, και η οποία αναπτύσσεται στο πλαίσιο μιας ομάδας ενόσω ζουν ακόμη οι φορείς της μνήμης των γεγονότων, και σε

⁴Κοντογιάννη, Χριστίνα-Μαρία, Μητροκανέλου, Κωνσταντίνα, “Πόλη και Ψυχή Κατασκευάζοντας Μνήμες...στο Χώρο και στο Χρόνο” [ερευνητική εργασία]. Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Πολυτεχνική Σχολή Ξάνθης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών; 2013, σ. 15-17

“πολιτισμική”, η οποία προσανατολίζεται σε σταθερές του παρελθόντος και μέσω της οποίας η ιστορία γίνεται μύθος.⁵

Αυτό που καθορίζει την επιλογή των γεγονότων του παρελθόντος που ενθυμούνται, είναι, σύμφωνα με τον Halbwachs, η σημασία που τους αποδίδει το σύνολο της ομάδας. Έτσι, η μνημόνευση ατομικών, κοινωνικών, πολιτικών ή και ιστορικών γεγονότων αξιολογείται σύμφωνα με τις συνέπειες που αυτά έχουν προκαλέσει, καθώς και τη σημασία που τους αποδίδεται στο παρόν. Το “ξένο”, το “διαφορετικό”, θεωρείται επικίνδυνο, εξοστρακίζεται και σταδιακά επιχειρείται η εξάλειψή του. Τα διαφορετικά κριτήρια περιθωριοποίησης δικτύων μνήμης που υπάρχουν, θεσπίζονται στις κοινωνίες από τους εκάστοτε “γηγενείς” ή την εκάστοτε άρχουσα τάξη. Σε κάθε περιθωριοποιημένη κοινωνική ομάδα εμπίπτουν διαφορετικά κριτήρια περιθωριοποίησης, όπως η θρησκεία, το χρώμα, η καταγωγή, ο σεξουαλικός προσανατολισμός κτλ., που όμως εκπορεύονται από τον κοινό φόβο προς το ανοίκειο. Επίσης, αιτία περιθωριοποίησης διαφορετικών κοινωνικών ομάδων μπορεί να θεωρηθεί και το εκάστοτε οικονομικό και κοινωνικό μοντέλο ανάπτυξης που ακολουθείται.

Ενώ, ένα δρώμενο μπορεί να ταξινομηθεί σε τρεις κύριες κατηγορίες ως προς την σχέση του με τον χώρο, μόνο σε μία από αυτές αρμόζει αυστηρά ο χαρακτηρισμός *site-specific*. Με την ανάλυση λοιπόν αυτών των τριών

⁵Assmann, Jan (1995), “Collective Memory and Cultural Identity” Czaplicka, John (μετ). *New German Critique*, 65, σ. 125-133

κατηγοριών, εισάγεται στην παρούσα εργασία και ο όρος *site based performance*. Έννοιες, που απαιτούν, επίσης, εκτενέστερο σχολιασμό είναι ο χώρος και ο τόπος καθώς νοηματοδοτούνται συχνά διαφορετικά από επιστημονικό κλάδο σε επιστημονικό κλάδο. Αντιπαραβάλλοντας τις απόψεις των Casey, Yi-Fu Tuan και Massey, μπορεί κανείς να ισχυριστεί πως η χρήση της έννοιας χώρος καλύπτει ένα αίσθημα γενικότητας και ευμεταβλητότητας, που είναι απαραίτητα για την παραστατική λειτουργία. Χρησιμοποιώντας την λέξη χώρος στην ορολογία μας, προσπαθούμε να υποδηλώσουμε πως οι τόποι και οι προς εξέταση σχέσεις, είναι έννοιες ρευστές που διαμορφώνονται, εξειδικεύονται και νοηματοδοτούνται μέσω των καλλιτεχνών αλλά και των θεατών.

Στα *site based performances*, οι καλλιτέχνες δουλεύουν με την “πραγματικότητα” των εκάστοτε χώρων επιδιώκοντας να ανασύρουν και τελικά να οπτικοποιήσουν μνήμες ολιστικά ή και θραυσματικά που ενυπάρχουν σε αυτούς. Στο *“The Production of Space”*, ο Henri Lefebvre υποστηρίζει ότι: *“Κάθε επαναστατικό “έργο” (project) σήμερα, είτε ουτοπικό είτε ρεαλιστικό, πρέπει, αν θέλει να αποφύγει την απελπιστική κοινοτοπία, να ανάγει την επανοικειοποίηση του σώματος, σε συνδυασμό με την επανοικειοποίηση του χώρου, σε μη διαπραγματεύσιμο θέμα της ατζέντας του”*⁶. Ερμηνεύοντας τα λεγόμενά του, θα μπορούσαμε να πούμε, πως η αφήγηση και η επανάληψη ιστοριών, που η επίσημη κοινωνία λησμονεί, μέσω της επανοικειοποίησης του χώρου, αποτελεί θεμελιώδη πράξη στην

⁶Lefebvre, Henri (1991). *“The Production of Space”*, Nicholson-Smith, Donald (μετ), Blackwell Publishing, σ.166

προστασία της συλλογικής μνήμης που αποσιωπείται, για να περιθωριοποιηθεί και τελικά να εξαλείφθει.

Επαναπροσεγγίζοντας τα λεγόμενα του Halbwachs για την μνήμη, θα μπορούσαμε να πούμε, πως η συλλογική μνήμη είναι μία “κατασκευή”, που η διαμόρφωση και η εδραίωσή της, έχει ανάγκη από κάποιο μέσο. Οι παραστατικές τέχνες έχουν την ικανότητα να μεταδίδουν νοήματα και να συμβολίζουν πράγματα, έχοντας επιπλέον το πλεονέκτημα της εικόνας που εντυπώνεται στον ανθρώπινο νου. Τα βιομηχανικά κτίσματα, μνημεία αλλοτινών εποχών, αποτελούν βασικό γνώρισμα της πόλης και φέρουν την ιστορία του τόπου και των κατοίκων της. Η πόλη θεωρείται ως ο τόπος όπου καταγράφεται η συλλογική μνήμη των λαών. *“Η συλλογική μνήμη αποτελεί ένα από τα κυριότερα στοιχεία μετασχηματισμού της πόλης, λειτουργώντας φυσικά μέσα από το κοινωνικό σύνολο. Η μνήμη γίνεται το νήμα που διαπερνάει όλη την πολύπλοκη δομή της πόλης”*, αναφέρει ο Aldo Rossi.⁷ Τα site based performances που διαλέγονται με και επιτελούνται σε βιομηχανικά κτίσματα συμπυκνώνουν έναν χώρο αφηγηματικό που συνθέτει και πολλές φορές αντιπαραβάλλει τον κυρίαρχο λόγο της ιστορίας με το λόγο της μνήμης. Έρχονται να ανασύρουν ίχνη και να εγγράψουν καινούργια, επιδιώκοντας τη διαφύλαξη της μνημονικής συνοχής των τόπων.

⁷Δαλιγίση, Ανδρομάχη – Άννα, *“Βιομηχανική Κληρονομιά: Τόποι Μνήμης ως Τόποι Πολιτισμού Όταν το σήμερα σέβεται το χθες...”* [ερευνητική εργασία]. Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Πολυτεχνική Σχολή Ξάνθης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών;2013, σ. 18

Στην Ελευσίνα, που μοιάζει σαν μια μικρογραφία της Ελλάδας, όπου ένα παρελθόν πολιτισμού και ευημερίας έχει “καεί”, όμως τα σημάδια δεν έχουν επουλωθεί και συνεχίζουν να μας θυμίζουν ότι το παρελθόν δεν σβήνει⁸, μέσω δύο site based projects, επιχειρείται η πρακτική πια παρουσίαση, των όσων αυτή η εργασία ισχυρίζεται. Ξεκινώντας απο μια σύντομη περιγραφή της περιοχής και παραθέτωντας στοιχεία για τα βιομηχανικά της κτίρια, αναλύονται περαιτέρω οι χώροι του Ελαιουργείου και του πρώην εργοστασίου της ΠΥΡΚΑΛ, που παίζουν πρωτεύοντα ρόλο στα projects, που χρησιμοποιούνται ως παραδείγματα. Αναλύοντας αρχικά το site based performance “*Έλευση/ Χώρος Χρόνος Ενέργεια, Το Σώμα στο βιομηχανικό τοπίο της Ελευσίνας*” της Αιμιλίας Μπουρίτη και στην συνέχεια το project “*Τροτύλη*”, του Βαγγέλη Γκίνη, που ξεκίνησε ως site based φωτογραφική έρευνα και παρουσιάστηκε στο κοινό ως μια site based βιωματική φωτογραφική έκθεση, υποστηρίζεται η δυναμική σχέση τοποειδικών δρώμενων με την διαφύλαξη συλλογικών δικτύων μνήμης σε “κίνδυνο”.

⁸Eleusis2021 (2018). <https://eleusis2021.eu/portfolio-posts/%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B5%CE%BB%CE%B5%CF%85%CF%83%CE%AF%CE%BD%CE%B1-%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CF%86%CE%BF%CF%81%CE%AC/>

2. Site specific performance

2.1. Μια κριτική για τον θεατρικό χώρο

Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον ο ρόλος των χωρικών παραγόντων στην πρωτογενή διαδικασία της επιτέλεσης καθώς και της αλληλεπίδρασης και της εμπειρίας του κοινού σε έναν θεατρικό χώρο. Κεντρικό στοιχείο αποτελεί η συνειδητοποίηση ότι τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά της θεατρικής εμπειρίας λειτουργούν λόγω του γεγονότος ότι ερμηνευτές και θεατές είναι παρόντες μαζί σε έναν συγκεκριμένο χώρο για τη διάρκεια της παράστασης. Η αναγνώριση των πολύπλοκων σχέσεων μεταξύ του χώρου και της παράστασης οδήγησε τα τελευταία χρόνια να γίνεται ολοένα και πιο συναρπαστική η μελέτη του τι συμβαίνει όταν οι παραστάσεις πραγματοποιούνται εκτός θεατρικών χώρων.

Στα θέατρα, η πραγματικότητα του χώρου της παράστασης επηρεάζει τις φαντασιώσεις που προκύπτουν, που δημιουργούνται εκεί και σε αντάλλαγμα αυτές οι φαντασιώσεις μετασχηματίζουν την πραγματικότητα του χώρου. Ωστόσο, η εξ αρχής κατασκευή του θεάτρου με σκοπό να στεγαστούν οι φαντασιώσεις θεατών και δρώντων πιθανά να μειώνει την ένταση του μετασχηματισμού της πραγματικότητας του χώρου. Η ιστορία του θεάτρου από την κατασκευή και την αδειοδότηση των πρώτων θεατρικών χώρων μπορεί να θεωρηθεί ως διαδικασία θεσμοποίησης με σκοπό τον έλεγχο των δυνητικά αποσταθεροποιητικών επιπτώσεων που μπορεί να προκύψουν εάν επιτραπεί στην φαντασίωση να “μολύνει” την πραγματικότητα. Δηλαδή, τα

θέατρα αποτελούν εντεταλμένους χώρους για τις παραστατικές τέχνες, όπου ναί μεν η χωροταξία τους και η γεωγραφική τους θέση επηρεάζουν την εμπειρία της επιτέλεσης τόσο για τους θεατές όσο και για τους καλλιτέχνες των παραστατικών τεχνών, όμως η “μαγεία” της φαντασίωσης δημιουργείται χωρίς κίνδυνο να διαταραχθεί η ευρύτερη κοινωνική ισορροπία.⁹

Ο Baz Kershaw συγκρίνει το παραδοσιακό θέατρο με τη Βιοσφαίρα II (Biosphere II) – ένας τεράστιος γυάλινος θόλος που βρίσκεται στην έρημο της Αριζόνα και περιέχει παραδείγματα όλων των σημαντικών κλιματικών συνθηκών στη γη, τις οποίες χωρίζει ο γυάλινος θόλος από την έρημο – και η κριτική του στρέφεται στις έννοιες του αποκλεισμού και του διαχωρισμού του θόλου από το πραγματικό περιβάλλον. Για τον Kershaw, το πρώτο βήμα προς την κατεύθυνση ανάπτυξης ενός θεάτρου με μια πιο οργανική σχέση με την κοινωνία είναι για τους ερμηνευτές και τους θεατές να μετακινηθούν εκτός των παραδοσιακών θεατρικών χώρων που παρέχονται από την επίσημη κουλτούρα που, όπως αναφέρει, παρουσιάζει ένα θέαμα μακριά από την πραγματική ζωή. Επιπλέον, πιστεύει ότι η σχέση του θεατή με το έργο πρέπει να αλλάξει, και ισχυρίζεται ότι τα δρώμενα πρέπει να χρησιμοποιούν τη συμμετοχή των θεατών στοχεύοντας στην δημιουργία νέων μορφών απόδοσης.¹⁰ Ακόμα σημειώνει ότι “οι παραστάσεις στους κλασσικούς θεατρικούς χώρους είναι βαθιά ενσωματωμένες και ριζωμένες στο θέατρο ως

⁹MacAuley, Gay (2005). “Site-specific Performance: Place, Memory and the Creative Agency of the Spectator”. Arts: The Journal of the Sydney University Arts Association, 27, σ. 27-28

¹⁰MacAuley, Gay (2005). “Site-specific Performance: Place, Memory and the Creative Agency of the Spectator”. Arts: The Journal of the Sydney University Arts Association, 27, σ. 28-29.

ένα σύστημα πειθαρχίας”.¹¹ Οι αναφορές του σε ριζοσπαστικές παραστάσεις εκτός θεατρικών χώρων συνέβαλαν στην αντίσταση κατά κοινωνικοπολιτισμικών και θεατρικών πειθαρχικών συστημάτων.

Η Una Chaudhuri, στο βιβλίο της “*Staging Place: The Geography of Modern Drama*”, έχει ασχοληθεί με την σχέση δραματικού χώρου, δηλαδή του χώρου που το δρώμενο περιγράφει και εξελίσσεται και της θεατρικής σκηνής. Κατά την ανάλυση της, αναγνωρίζει ότι ο δραματικός χώρος χαρακτηρίζεται από ασάφεια που προκύπτει εν μέρει από τη σύμβαση του κλασικού θεατρικού χωρικού πλαισίου.¹² Στα τέλη της δεκαετίας του 1990, μερικοί κριτικοί ερμήνευσαν την σημαντικότητα του παραστασιακού χώρου με πολιτικούς όρους. Σχεδόν την ίδια εποχή, ο Κενυάτης μυθιστοριογράφος και θεατρικός συγγραφέας, Ngugiwa Thiong'o ισχυρίστηκε ότι “ο αγώνας για τον χώρο των παραστάσεων είναι αναπόσπαστο μέρος του αγώνα για δημοκρατικό χώρο και κοινωνική δικαιοσύνη”.¹³ Ο Ngugi χαρακτήρισε τους χώρους του θεάτρου ως μια “παγιδευμένη κατάσταση”.¹⁴ Παρόλο που δεν είναι βέβαιο ότι όλες οι παραστάσεις που λαμβάνουν χώρα σε παραδοσιακά θέατρα εντάσσονται στους αυστηρούς χαρακτηρισμούς του Ngugi, είναι πιθανό οι παραστάσεις

¹¹Kershaw, Baz (1999). “*The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*”. Routledge, σ. 31

¹²Chaudhuri, Una (2002). “*Staging Place: The Geography of Modern Drama*”. University of Michigan Press, σ. 53

¹³Wa Thiong'o, Ngugi (1997). “Enactments of power: The politics of performance space”. *TDR: The Drama Review*, 41:3, σ. 29

¹⁴Wa Thiong'o, Ngugi (1997). “Enactments of power: The politics of performance space”. *TDR: The Drama Review*, 41:3, σ. 28

που πραγματοποιούνται εκτός κλασικών θεατρικών χώρων να δημιουργούν ένα πιο ευέλικτο φάσμα κωδικών και συμβόλων.

2.2. Μια εισαγωγή στο site specific performance

Τα τελευταία 30 περίπου χρόνια, σε πολλές χώρες, παρατηρήθηκε μια σημαντική τάση όλο και περισσότερες παραστάσεις να πραγματοποιούνται εκτός κλασικών θεατρικών κτιρίων και δομών. Το street theater, τα happenings, τα flash mobs, τα site specific performances είναι μερικά από τα είδη των παραστάσεων που έχουν εξελιχθεί κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου.

Το site specific performance δεν είναι εύκολο να αναλυθεί καθώς ασχολείται όχι μόνο με το παραστατικό γεγονός και τον δραματικό χώρο αλλά και με την σύνδεση αυτών με χώρους που ήδη φέρουν την δική τους φόρτιση. Μια πρώτη προσέγγιση της τοποειδικότητας ενός δρώμενου μπορεί να ξεκινήσει απλά περιγράφοντας τη βάση μιας τέτοιας αλληλεπίδρασης. Αν κάποιος αποδέχεται την άποψη ότι οι πράξεις και τα γεγονότα επηρεάζονται από τον χώρο πραγμάτωσής τους, από την κατάσταση της οποίας αποτελούν τμήμα, τότε και ένα παραστατικό γεγονός θα καθορίζεται σε σχέση με τον χώρο επιτέλεσής του. Πιο συγκεκριμένα, τα χαρακτηριστικά του κάθε χώρου συνιστούν την ικανότητά του να επαναπροσδιορίζει ένα δρώμενο, καθώς και ένα δρώμενο μπορεί να αναδιατυπώσει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε και βιώνουμε τον χώρο.

Οι ορισμοί των Mike Pearson και Michael Shanks έρχονται να δημιουργήσουν ένα πρώτο πλαίσιο για την ανάλυση του site specific performance. Σύμφωνα με τα λεγόμενά τους: “το site specific performance σχεδιάζεται για, επιτελείται εντός και υπόκειται στις εκάστοτε χωρικές ποιότητες. Βασίζεται, στην περίπλοκη συνύπαρξη και αλληλεπίδραση αφηγήσεων, ιστορικών και σύγχρονων”.¹⁵ Οι πολλαπλές έννοιες και αναγνώσεις όχι μόνο του δρώμενου αλλά και του χώρου αλληλοσυνδέονται, τροποποιώντας και συμβιβάζοντας η μία την άλλη. Ο Nick Kaye, επιχειρώντας μια διαφορετικής οπτικής προσέγγιση, ασχολείται περισσότερο με τις αντιθέσεις μεταξύ χώρου και δρώμενου και διερωτάται κατά πόσο η επιτελεστική διαδικασία μπορεί να τις φέρει στην επιφάνεια και να προβληματίσει κοινό και καλλιτέχνες σχετικά με αυτές.¹⁶ Ωστόσο, τόσο οι απόψεις των Pearson και Shanks όσο και του Kaye τονίζουν την αλληλεξάρτηση μεταξύ χώρου και δρώμενου. Αποσκοπούν στην διερεύνηση του τι μπορεί ή και τι δεν μπορεί να θεωρηθεί site-specific και πως η σχέση αυτή μετασχηματίζει τη φύση του παραστατικού γεγονότος ή και του χώρου.

Αυτό που προκαλεί εντύπωση στο site specific performance είναι οι τρόποι με τους οποίους επηρεάζει την ενεργοποίηση της μνήμης ενός χώρου δημιουργώντας τις κατάλληλες συνθήκες ώστε ο εκάστοτε χώρος να διηγηθεί πολλαπλές ιστορίες, επιτρέποντας στο παρελθόν να αντηχήσει στο παρόν. Ακόμα ενδιαφέρον προκαλεί το πως ο χώρος επηρεάζει το δρώμενο και

¹⁵Pearson, Mike, Shanks Michael (2001). “*Theatre/Archaeology*”. Routledge, σ. 23

¹⁶Kaye, Nick (2000). “*Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*”. Routledge, σ. 11

ενισχύει τη δημιουργική αλληλεπίδραση των θεατών, οι οποίοι εισάγουν τις δικές τους γνώσεις και αναμνήσεις από το χώρο στο δρώμενο. Στο site specific performance, ο χώρος γίνεται ο κυρίαρχος παράγοντας και όχι απλώς ο χώρος που επιτελείται ένα δρώμενο, όπως συμβαίνει στους χώρους ενός θεάτρου στην παραδοσιακή θεατρική πρακτική. Το site specific performance ασχολείται περισσότερο ή λιγότερο με τον επιλεγμένο χώρο του δρώμενου και ως αποτέλεσμα τείνει να έλθει σε επαφή με τα κοινωνικά και τα πολιτικά ζητήματα που φαίνονται αναπόσπαστα από αυτόν.

2.3. Μία μελέτη των δρώμενων σε μη θεατρικούς χώρους – Οι βασικές κατευθύνσεις

Η μελέτη των δρώμενων σε μη θεατρικούς χώρους βασίζεται σε τρεις βασικές κατευθύνσεις:

1. Την αντισυμβατικότητα του δρώμενου. Σημαντικό μέρος της μη συμβατικότητας ενός δρώμενου αφορά την διάταξη και τη χρήση του χώρου της σκηνικής δράσης και του χώρου του κοινού. Συγκεκριμένα, αντί του κοινά διαμορφωμένου σκηνικού χώρου που βρίσκεται στο οπτικό πεδίο ενός θεατή, ακίνητου και αμέτοχου, στη περίπτωση αυτή ο σκηνικός χώρος μπορεί να διαμορφώνεται με τρόπο τέτοιο που ο θεατής μπορεί και να αναγκάζεται να αποτελέσει κομμάτι της δράσης. Επίσης, το δρώμενο μπορεί να διαδραματίζεται σε πολλαπλούς χώρους, με παράλληλες ή διαδοχικές δράσεις, ανεξάρτητες μεταξύ τους ή με μετακίνηση των ερμηνευτών από τον έναν χώρο στον άλλο. Μπορεί ακόμα να καταργείται η συμβατική μετωπική σχέση με το κοινό, δηλαδή το κοινό μπορεί να είναι

πέριξ των ερμηνευτών ή να αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της σκηνικής δράσης ή ακόμα να υφίσταται κάποια άλλη, τελείως ασυνήθιστη, χωρική διευθέτηση. Ακόμα, υπάρχει περίπτωση οι σκηνικές δράσεις να είναι επισκέψιμες και να δίνουν την εντύπωση ότι εξελίσσονται ανεξάρτητα από την παρουσία των θεατών ή οι ερμηνευτές να κινούνται μαζί με το κοινό καθοδηγώντας το, ή να ισχύουν και οι δύο αυτές συνθήκες. Σημαντικό ρόλο διαδραματίζει και η διαφορετική σωματική κατάσταση του θεατή κατά τη διάρκεια του δρώμενου. Ο θεατής ξεφεύγει από το τετριμμένο αναπαυτικό κάθισμα ενός συμβατικού θεάτρου και κατευθύνεται σε διαφορετική σωματική στάση, ξεβολεύεται, εκτίθεται σε οσμές, φωτισμό, θορύβους και θερμοκρασίες, που τον αναγκάζουν να βιώσει μια διαφορετική κατάσταση και προσέγγιση του παραστασιακού γεγονότος. Το αποκορύφωμα της αντίθεσης με την συμβατική παθητική κατάσταση θέασης, είναι η διαδραστικότητα με το κοινό, όπου οι ηθοποιοί αξιοποιούν τις αντιδράσεις των θεατών, συνομιλούν μαζί τους και η συμμετοχή τους επηρεάζει την εξέλιξη της δράσης. Η αποδοχή του τυχαίου, τόσο με την ενσωμάτωση πραγματικών γεγονότων που συμβαίνουν στον χώρο, όσο και με μη προβλέψιμων αντιδράσεων του κοινού, είναι ακόμα ένα χαρακτηριστικό της αντισυμβατικότητας των δρώμενων που συμβαίνουν σε μη θεατρικούς χώρους.

2. Τη σκηνοθεσία του παραστασιακού χώρου. Το πόσο επιδρά ο χώρος στο δρώμενο χαρακτηρίζεται από πολλαπλές διαβαθμίσεις. Η Ελένη Βαροπούλου χαρακτηριστικά αναφέρει: *“κάθε εξωθεατρικός χώρος, κλειστός ή υπαίθριος, που φιλοξενεί μια παράσταση, δεν μετατρέπεται αυτόματα σε σκηνοθετημένο χώρο. Το προαύλιο λόγου χάριν όπου*

παρουσιάζεται ένα θέαμα, το άδειο γκαράζ ή η αποθήκη που στεγάζει απλώς τις παραστάσεις ενός θεάτρου, παραστάσεις με κατασκευασμένο σκηνικό ικανό να μεταφερθεί και αλλού, δεν συνιστούν αντικείμενο σκηνοθετημένο”.¹⁷ Η απόδοση του τίτλου “σκηνοθετημένος” τόσο για χώρους όσο και για αντικείμενα, επιβάλλει υποχρεωτικά την τροποποίηση τους, δηλαδή την “επέμβαση με σκοπό την οικειοποίηση ορισμένων ιδιοτήτων τους και τη δομική ένταξη αυτών στο δρώμενο ύστερα από ενσυνείδητη επιλογή και δραματουργική διαδικασία”.¹⁸ Είναι εύκολο να γίνει διάκριση των διαφορών μεταξύ των δρώμενων που χρησιμοποιούν ένα χώρο αμετάβλητο, χωρίς παρεμβάσεις και αυτών που χρησιμοποιούν τις έμφυτες δυνατότητες του χώρου για να καλύψουν τις ανάγκες τους.

3. Τη σχέση του κειμένου με το χώρο του δρώμενου. Ο τρίτος άξονας μελέτης αφορά τη σχέση του κείμενου του δρώμενου με το υπερκείμενο του τόπου, το οποίο σχετίζεται με τις προηγούμενες χρήσεις του, την ιστορία του, τα συναισθήματα και τους συνειρμούς που προκαλεί. Η σχέση ενός δρώμενου με το υπερκείμενο του τόπου που το φιλοξενεί, μπορεί να βρεθεί σε αντιστοιχίες του κειμένου με πραγματικά γεγονότα που έχουν συμβεί στο μακρινό ή πρόσφατο παρελθόν ή που συμβαίνουν την ίδια χρονική περίοδο κατά την οποία παρουσιάζεται το δρώμενο. Πιο συγκεκριμένα, αυτά τα γεγονότα μπορεί να συμβαίνουν στον συγκεκριμένο χώρο και τον χαρακτηρίζουν απόλυτα. Μπορεί να συμβαίνουν σε ένα μεγαλύτερο χώρο, τμήμα του οποίου αποτελεί ο χώρος του δρώμενου. Θα μπορούσαν όντως

¹⁷Βαροπούλου, Ελένη (2003). “Το ζωντανό θέατρο, δοκίμιο για την σύγχρονη σκηνή”. Άγρα, σ. 257-258

¹⁸Βαροπούλου, Ελένη (2003). “Το ζωντανό θέατρο, δοκίμιο για την σύγχρονη σκηνή”. Άγρα, σ. 257-258

να έχουν διαδραματιστεί στον συγκεκριμένο χώρο αλλά να μην τον χαρακτηρίζουν απόλυτα. Καθώς έχουν διαδραματιστεί σε παρόμοιους χώρους με αυτόν, δυνητικά τον επηρεάζουν. Προφανώς καθένας από τους παραπάνω τρόπους οδηγεί σε ένα διαφορετικό βαθμό σύνδεσης του χώρου με το κείμενο. Τα πραγματικά γεγονότα δεν είναι ανάγκη να ταυτίζονται με εκείνα του έργου, ενώ μπορούν να συνδέονται συμβολικά μέσω μιας γενικότερης έννοιας, η οποία μπορεί να συσχετιστεί με το κείμενο. Γενικότερα ο παραστατικός χώρος δεν χρειάζεται να ταυτίζεται με τον δραματικό. Η αντιπαράθεση τους, η αλληλοδιείσδυση και η σύγκριση τους, προσφέρονται, πιθανά, περισσότερο για τοποειδικά δρώμενα.¹⁹

2.4. Η έννοια του χώρου

Η δυσκολία του να αναλυθεί το site-specific performance, συνδέεται άρρηκτα με το γεγονός ότι δεν υπάρχει μια αμοιβαία αποδεκτή αντίληψη του χώρου, σε φυσικό ή και μεταφορικό πλαίσιο. Η έννοια του χώρου έχει μελετηθεί από φιλοσόφους, γεωγράφους και ιστορικούς, μεταξύ άλλων. Θεωρητικοί όπως ο Edward Casey (2009), ο Michel de Certeau (1984), ο Michel Foucault (1986), ο David Harvey (2000), ο Henri Lefebvre (1991), ο Doreen Massey (1997) και ο Yi-Fu Tuan (1977) έχουν συμβάλει πολύ στην κατανόηση της έννοιας του χώρου. Ο Harvey σχολιάζει τη δύναμη του χώρου στην κοινωνική αλληλεπίδραση, υπογραμμίζοντας την υπεροχή της γεωγραφίας. Υποστηρίζει ότι: *“η χωροταξική μορφή ελέγχει την προσωρινότητα, έτσι ώστε μια*

¹⁹ Μάρκου Γεωργία. “Οι παραστάσεις σε μη θεατρικούς χώρους στη σύγχρονη Ελλάδα” [διπλωματική εργασία]. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου, σ. 9-12

φανταστική γεωγραφία να ελέγχει τη δυνατότητα της κοινωνικής αλλαγής και της ιστορίας”.²⁰ Για τον Lefebvre, ο πολιτισμός εξέρχεται και καθορίζεται από μια “υπερσυμπλοκή του κοινωνικού χώρου”.²¹ Πιο συγκεκριμένα, πιστεύει ότι: “οι κοινωνικές σχέσεις, οι οποίες είναι συγκεκριμένες αφαιρέσεις, δεν έχουν πραγματική ύπαρξη, εκτός μέσα από το χώρο. Η στήριξή τους είναι χωροταξική”.²² Ομοίως, ο De Certeau, από μια διαφορετική οπτική, έρχεται να υπογραμμίσει και αυτός την σημασία του χώρου, λέγοντας ότι: “οι χωροταξικές πρακτικές διαρθρώνουν κρυφά τις καθοριστικές συνθήκες της κοινωνικής ζωής”.²³ Οι παραπάνω πολυεπίπεδες προσεγγίσεις της έννοιας του χώρου βασίζονται και συμβάλλουν στην κατανόηση των κοινωνικών, πολιτικών, φυλετικών και οικονομικών παραγόντων που με τη σειρά τους καθορίζουν τη μορφή και τη λειτουργία του.²⁴

²⁰Harvey, David (2000). “*Spaces of Hope*”. University of California Press, σ. 160

²¹Lefebvre, Henri (1991). “*The Production of Space*”, Nicholson-Smith, Donald (μετ).Blackwell Publishing, σ. 88

²²Lefebvre, Henri (1991). “*The Production of Space*”, Nicholson-Smith, Donald (μετ). Blackwell Publishing, σ. 404

²³de Certeau, Michel (1984). “*The Practice of Everyday Life*”, Steven Rendall (μετ). University of California Press, σ.96

²⁴Tompkins, Joanne (2012). “The ‘Place’ and Practice of Site-Specific Theater and Performance” στο Birch, Anna, Tompkins, Joanne (επι) *Performing Site Specific Theatre Politics, Place Practise*. Palgrave, σ. 4-7

Στην ανάλυση για το site specific performance, η έννοια του χώρου θα προσεγγιστεί μέσω της σχέσης του με την παραστατική διαδικασία. Οι μελετητές τείνουν να προσεγγίζουν τη σχέση αυτή με τρεις βασικούς τρόπους: ως ετεροτοπική, ως διαλογική και ως παλιρροϊκή

Κατά τη διαμόρφωση και προσέγγιση της σχέσης ως ετεροτοπικής, ο Michel Foucault και η ενασχόλησή του με τις ετεροτοπίες, η οποία περιστρέφεται γύρω από την ταυτόχρονη επίκληση πολλαπλών αλλά διαφοροποιημένων χώρων, τόσο υλικών όσο και φανταστικών, αποτελούν σημείο εκκίνησης. Το site specific performance χαρακτηρίζεται ετεροτοπικό, καθώς συνειδητά επικεντρώνεται στο δυναμικό “παιχνίδι” δραματικού (φανταστικού) και παραστατικού χώρου (πραγματικού). Η διαλογική προσέγγιση της σχέσης τονίζει το βαθμό στον οποίο το site specific performance θα μπορούσε να επιτρέψει στο θεατρικό υλικό (καλλιτέχνες, κείμενα, σκηνογραφίες κλπ.) να ξεκινήσουν ένα παραγωγικό “διάλογο” με τον χώρο. Στη παλιρροϊκή ή φασματική προσέγγιση, το site specific performance διαπραγματεύεται την προηγούμενη χρήση ενός περιβάλλοντος.²⁵ Αυτό καταλήγει σε αυτό που η Cathy Turner, βασιζόμενη στον Mike Pearson, ονομάζει “επανεγγραφή του χώρου μέσα από μια νέα ενασχόληση του τόπου σε σχέση με αυτό που προηγείται”.²⁶

²⁵McKinnie, Michael (2012). “Rethinking Site-Specificity: Monopoly, Urban Space, and the Cultural Economics of Site-Specific Performance” στο Birch, Anna, και Tompkins, Joanne (επι) *Performing Site Specific Theatre Politics, Place Practise*. Palgrave, σ. 22-23

²⁶Turner, Cathy (2004). “Palimpsest or potential space? Finding a vocabulary for site specific performance”. *New Theatre Quarterly*, 20:4, σ. 374

Ενώ κάθε προσέγγιση δίνει έμφαση σε διαφορετικές διαμορφώσεις της σχέσης δρώμενου, χώρου και οι τρεις παρουσιάζουν το *site specific performance* ως μια επαναπροσέγγιση αυτής της σχέσης που απομακρύνεται από την ιεραρχία και εστιάζει στα πρωτογενή ερωτήματα που η παραστατική διαδικασία εμπνέει. Όπως προτείνει η Fiona Wilkie : “*Με απλά λόγια, το site-specific performance ενισχύει την παραστασιακή διαδικασία. Η πράξη διαίρεσης της δραστηριότητας με τίτλο “θέατρο” από το κτίριο που φέρει την ονομασία “θέατρο”, δίνει τη δυνατότητα να απαντά κανείς σε ένα φάσμα σημερινών χωρικών ανησυχιών και να διερευνά τη χωρική διάσταση των σύγχρονων ταυτοτήτων*”.²⁷

2.5. Οι θεατές

Στην μελέτη του *site specific performance* ένα από τα σημαντικότερα ζητήματα που προκύπτουν, είναι η αλληλεπίδραση του κοινού με τον χώρο και το δρώμενο. Το κοινό μπορεί να βρεθεί να συμμετέχει με απτούς τρόπους, συχνά ενεργώντας ως επιπλέον ερμηνευτής, ή ακόμα και ως ένας παράγοντας που συμβάλλει στην εξέλιξη της δράσης. Ως ένα σημεία αυτό δεν είναι έκπληξη, δεδομένου του επιχειρήματος της Sally Mackey ότι “*η επιτελεστική διαδικασία [. . .] αναμένει περισσότερα από τους συμμετέχοντες*”.²⁸ Μεγάλος όγκος της βιβλιογραφίας διερευνά τα

²⁷Wilkie, Fiona (2008). “The production of “site”: Site-specific theatre” στο Holdsworth, Nadine και Luckhurst, Mary (επι) *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*. Blackwell, σ. 89

²⁸Mackey, Sally (2007). “Performance, place and allotments: Feast or famine?”. *Contemporary Theatre Review*, 17, σ. 181–190

αποτελέσματα αυτής της αλληλεπίδρασης, ιδιαίτερα την ανάπτυξη του κοινού ως ενεργό επιτελεστικό παράγοντα και το πώς αυτό επηρεάζει την υποκειμενικότητα του και την τοποθέτηση του εντός του χώρου. Στα site-specific performances οι θεατές σπάνια αποτελούν παθητικά μέρη. Για παράδειγμα, ο Keren Zaiontz αναφέρεται σε “περιπατητικά ακροατήρια” τα οποία, από την αρχή της παράστασης διερευνούν και κινούνται.²⁹ Μια πιο ενεργή συμμετοχή του κοινού στο δρώμενο, του παρέχει την ευκαιρία να ενσωματωθεί στην πραγματικότητα του χώρου ως αναπόσπαστο και αλληλένδετο κομμάτι. Τα μέλη του κοινού μπορούν να κινηθούν προς άλλα μέλη του κοινού, καθιστώντας την ανάγνωση και παρακολούθηση του δρώμενου βιωματική με πολλούς τρόπους, αντί να περιορίζονται στην προσέγγιση, που προδιαγράφεται στις κλασσικές παραστατικές πρακτικές.

Μια ολοένα και πιο σημαντική παράμετρος στο σύγχρονο site-specific performance, αποτελεί η “επίδραση”. Η “επίδραση” ή “η αυξημένη εμπειρία αίσθησης” είναι, σύμφωνα με την Erin Hurley, “μια αυτόνομη αντίδραση ενός οργανισμού σε μια περιβαλλοντική αλλαγή. Αυτή η αντίδραση είναι μια υποκειμενική εμπειρία, που σημαίνει ότι μόνο το πρόσωπο του οποίου το αίμα κινείται στα άκρα του μπορεί και να το αισθανθεί”.³⁰ Η “επίδραση” προσφέρει μια πρόσθετη δυνατότητα για να αντιμετωπίσει η σχέση κοινού , χώρου και η ενσωμάτωσή του σε αυτόν.

²⁹Zaiontz, Keren (2012). “Ambulatory Audiences and Animate Sites: Staging the Spectator in Site-Specific Performance” στο Birch, Anna, και Tompkins, Joanne (επι) *Performing Site Specific Theatre Politics, Place Practise*. Palgrave, σ. 167-181

³⁰Hurley, Erin (2010). “*Theatre & Feeling*” Anne Bogart (προ). Red Globe Press, σ. 17

Στην συνέχεια, βάση της ανάλυσης του site specific performance “*Ten Thousand Several Doors*” θα σχολιαστεί περαιτέρω όχι μόνο η “σύγκρουση” ή η “τριβή” μεταξύ χώρου και δρώμενου αλλά και η δυναμική συμμετοχή του κοινού στην παραπάνω σχέση.

2.6. Η τραγωδία του John Webster “*The Duchess of Malfi*”

Το θέατρο, σύμφωνα με τον Herbert Blau, “τοποθετείται από μόνο του σε απόσταση”. Αυτή η απόσταση αποτελεί ψυχική αναγκαιότητα που έχει τις ρίζες της, σε ότι ο Blau, βάση της λακανικής ορολογίας, χαρακτηρίζει ως “σκοπική ενόρμηση”, την ερωτική δηλαδή ευχαρίστηση που γεννιέται όταν κοιτάς κάτι που δεν μπορείς να “αγγίξεις”, ενώ αυτό μπορεί. Έτσι, για τον Blau, η απόσταση μεταξύ ερμηνευτή και θεατών, είναι θεμελιώδης για την πράξη της θέασης.

Στα site specific performances αμφισβητείται συχνά η “ασφαλής” θέση του θεατή. Με την ενσωμάτωση των θεατών στο δρώμενο με ποικίλους τρόπους τα όρια μεταξύ του φανταστικού και του πραγματικού χώρου γίνονται ρευστά και ασταθή. Όταν το κοινό “εκτοπίζεται”, δηλαδή δεν καταλαμβάνει συγκεκριμένη θέση και παράλληλα η διαδικασία επιτέλεσης “θολώνει” τα ψυχολογικά όρια και άρα τη σχέση του με τα γεγονότα που παρακολουθεί, προκύπτουν ερωτήματα του τύπου: ποιοι είναι οι ηθοποιοί εδώ; ποιος είναι εμένα ο ρόλος μου;

Στην τραγωδία του John Webster “*The Duchess of Malfi*” σημειώνονται τα παρακάτω λόγια της Δούκισσας του Μάλφι “...ξέρω ότι ο θάνατος έχει δέκα

χιλιάδες διαφορετικές πόρτες..”, τα οποία αποτέλεσαν εφαλτήριο για το δρώμενο “*Ten Thousand Several Doors*”, που παρουσιάστηκε στο Διεθνές Φεστιβάλ του Brighton, το 2006 και το 2009, σε διαφορετικά δωμάτια του Grand Central. Το Grand Central έχει θέα στον σιδηροδρομικό σταθμό του Brighton και είναι ένα μπαρ που διαθέτει και θέατρο στον πρώτο όροφο. Η δυναμική των ψυχο-χωρικών αλληλεπιδράσεων μεταξύ ερμηνευτών και θεατών δημιούργησε την δυνατότητα πολλαπλών αναγνώσεων ενός κλασικού θεατρικού έργου. Μέσω της ανάλυσης βασικών στοιχείων αυτού του δρώμενου, παρουσιάζονται τρόποι με τους οποίους οι ερμηνευτές, το κοινό και ο χώρος αλληλεπιδρούν. Υποστηρίζεται ότι οι ποιότητες του συγκεκριμένου χώρου έδωσαν στους ερμηνευτές τη δυνατότητα να εμπλέξουν το κοινό στις ηθικές ασάφειες του κειμένου του Webster με τρόπο που ο συμβατικός θεατρικός χώρος δεν θα είχε επιτρέψει. Μέσω της ενσωμάτωσης του στην αφήγηση, το κοινό καλέστηκε να αντιμετωπίσει τις δικές του αντιφατικές απαντήσεις στις κατακριτέες πράξεις των πρωταγωνιστών αλλά και να εξετάσει τη δική του συνενοχή στο πόννο της Δούκισσας και στο τελικό θάνατο της.³¹

2.7. Το φώς και ο ήχος

Σκηνογραφικά, το δρώμενο εκμεταλλεύτηκε το φυσικό φως του κτιρίου, τον θόρυβο του περιβάλλοντος και τη κλειστοφοβική ατμόσφαιρα των

³¹Collins, Jane (2012). “Embodied Presence and Dislocated spaces: Playing the Audience in *Ten Thousand Doors* in a Promenade Site-Specific Performance of John Webster’s *The Duchess of Malfi*” στο Birch, Anna, και Tompkins, Joanne (επι) *Performing Site Specific Theatre Politics, Place Practise*. Palgrave, σ. 54-68

μικρότερων δωματίων. Με τα καθίσματα να αφαιρούνται, το θέατρο γίνεται ένας ενιαίος χώρος. Τα παράθυρα στις δύο πλευρές του μπορούν να ανοίξουν για να αποκαλύψουν την κίνηση στο σταθμό όπως επίσης και στο δρόμο που υπάρχει παράλληλα με το κτίριο. Το θέατρο είναι ακριβώς πάνω από το μπάρ, και, παρά την μόνωση, ο ήχος του περιβάλλοντος γίνεται αντιληπτός στον χώρο της δράσης. Ο συνεχής, χαμηλού επιπέδου θόρυβος από τον χώρο του μπάρ, όπου μερικές φορές παρεμβαλλόταν και γέλια, έκανε την εμφάνισή του στις πιο οικείες ή τραγικές στιγμές της δράσης και αποτέλεσε ένα σχόλιο προς την “αδιαφορία” του ρεαλιστικού κόσμου (μπάρ) προς τον πόνο και τα βάσανα των χαρακτήρων του φανταστικού παραστασιακού κόσμου.

Επίσης, υπάρχουν άλλα τέσσερα δωμάτια στον χώρο, ένα μικρό καθιστικό με ένα μεγάλο παράθυρο που προσφέρει επίσης θέα στο σταθμό, μια κουζίνα που χρησιμοποιείται και ως γκαρνταρόμπα, μια τουαλέτα με ένα νιπτήρα και ένα μικροσκοπικό γραφείο. Αυτά τα δωμάτια έχουν μια νότα “εγκατάλειψης”, μια άθλια γοητεία. Αφίσες προηγούμενων δρώμενων και φωτογραφίες της μετατροπής του χώρου σε αίθουσα θεάτρου συνυπάρχουν με τζάκια άλλων εποχών και αριθμημένες πόρτες που πιστοποιούν τη χρήση του κτιρίου ως ξενοδοχείο για πάνω από 50 χρόνια . Ακόμα και τα παρασκήνια διέπονται από θεατρικότητα που επιτρέπει τον πειραματισμό με τις έννοιες “φανερό” (προσκήνιο), “κρυφό” (παρασκήνιο) κατά την διάρκεια της δράσης. Επιλέγοντας την χρήση όλων των δωματίων του χώρου, δημιουργήθηκε η δυνατότητα αλληλεπίδρασης με την καθιερωμένη θεατρική χωροταξία και

“παιχνιδιού” με την κατάσταση το άτομο να βρίσκεται εντός και εκτός σκηνής.³²

2.8. Οι θεατές και οι ερμηνευτές

Η κίνηση του κοινού μέσω των δωματίων ήταν προσεκτική και κατευθυνόμενη από τους ερμηνευτές. Η αντιμετώπιση του ως παραστατικό “σώμα” και ο αυστηρός έλεγχος που προέκυψε από αυτό προβλημάτισε σχετικά με τη σχέση θεατή και ερμηνευτή. Η κριτικός Dorothy Max Prior σημείωσε: *“Πρόκειται για ένα δρώμενο στο οποίο ο ρόλος του κοινού τίθεται υπό ερώτημα. Είμαστε - τι; Ιερείς στο εξομολογητήριο, θεραπευτές, νοσοκομειακοί ψυχίατροι; Όλα και κανένα από τα παραπάνω. Δεν είμαστε άορατοι: παίζουμε καθώς κινούμαστε από δωμάτιο σε δωμάτιο. Αλλά είμαστε αδύναμοι ηδονοβλεψίες, και στις εκτυλισσόμενες σκηνές της διαπραγμάτευσης, της προδοσίας και της βίας, με κάποιο τρόπο συμπράττουμε με τη μη παρέμβαση μας”*.³³

Η κατάργηση συγκεκριμένου και σταθερού χώρου για τους θεατές, τους προκαλεί σύγχυση. Στην ανάλυσή της για την ελισαβετιανή σκηνή, η Bridget Escolme υποθέτει πως οι σαιξπηρικές σκηνικές φιγούρες βασίζονται στην

³²Collins, Jane (2012). “Embodied Presence and Dislocated spaces: Playing the Audience in Ten Thousand Doors in a Promenade Site-Specific Performance of John Webster’s The Duchess of Malfi” στο Birch, Anna, και Tompkins, Joanne (επι) *Performing Site Specific Theatre Politics, Place Practise*. Palgrave, σ. 54-68

³³Prior, Dorothy-Max (2006). “Review of Ten Thousand Several Doors”. *Total Theatre*, 18:3, σ. 24

παραδοχή της γνώσης απο τους ερμηνευτές ότι οι θεατές είναι παρόντες. Η ανάλυση συνεχίζει: *“η εναλλαγή της απόστασης μεταξύ ερμηνευτών και θεατών σε αυτά τα δρώμενα μπορεί να αποτελεί “θεμέλιο” στην παραγωγή νοημάτων”*.³⁴ Η μελέτη της Escolme μπορεί να αφορά τον Σαίξπηρ, αλλά το “παιχνίδι” με την απόσταση μεταξύ ερμηνευτών και θεατών συμμετέχει στην παραγωγή νοημάτων και στα πλαίσια του Ιακώβειου δράματος. Η θεατρικότητα που παράγεται απο τις σκηνικές συμβάσεις του Ιακώβειου δράματος διαμορφώνει ένα υβρίδιο επιτέλεσης όπου η κλασική υποκριτική μέθοδος, που μοιάζει να αγνοεί την παρουσία των θεατών, εναλλάσσεται με την παραστατική μέθοδο, που αναγνωρίζει την παρουσία τους.

Ενώ οι συμβατικοί θεατρικοί χώροι συνήθως ενισχύουν την αναπαράσταση, το μέγεθος και η ποικιλία των χώρων στο Grand Central διευκόλυνε τις αισθητικές μετατοπίσεις της επιτελεστικής διαδικασίας. Ακόμα λόγω της χρήσης και των μικρότερων δωματίων του χώρου επιτεύχθηκε η φυσική επαφή και αίσθημα οικειότητας μεταξύ των ερμηνευτών και κοινού. Αυτή η εμφανής κατάργηση του ορίου της σκηνής “θόλωσε” τα όρια μεταξύ του φανταστικού και του πραγματικού. Σύμφωνα με τον Philip Auslander: *“η σκηνική παρουσία των ερμηνευτών συνδέεται με την “ψυχοφυσική ελκυστικότητα” που ασκούν στους θεατές, αντίληψη που συνδέεται με αυτήν*

³⁴Escolme, Bridget (2005). *“Talking to the Audience: Shakespeare, Performance, Self”*. Routledge, σ.18.

του χαρίσματος. Αυτή η παρουσία δεν προηγείται του δρώμενου αλλά δημιουργείται από αυτό”.³⁵

Στο *“In Ten Thousand Several Doors”*, η “σκηνική παρουσία” των ερμηνευτών επηρεάζει και επηρεάζεται από τη διαδραστική σε χωρικό πλαίσιο παρουσία των θεατών. Είτε υποδυόμενοι κάποιον χαρακτήρα του έργου, είτε, χρησιμοποιώντας τα λόγια του Auslander, με το “να είναι οι εαυτοί τους”³⁶ κατευθύνουν την προσοχή του κοινού ή το πείθουν για την εγκυρότητα της οπτικής κάποιου χαρακτήρα του έργου, εκμεταλλευόμενοι την οικειότητα που πηγάζει από τα μικρότερα δωμάτια σε σχέση με τη τυπικότητα που υποτάσσεται από τους μεγαλύτερους χώρους. Η χωροταξία και η λειτουργία των δωματίων αυτών συνέβαλε στους στόχους του δρώμενου με τρόπο τέτοιο που το παραδοσιακό θέατρο δεν θα μπορούσε.

Τη θολή διάκριση μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας στήριξε επίσης και η σκηνογραφία, καθώς δεν υπήρχαν σταθερά σκηνικά στοιχεία εκτός από τις εγγενείς χωρικές ποιότητες. Αυτή η ρευστή οπτική / χωρική δυναμική επιτεύχθηκε και με την ενσωματωμένη παρουσία των θεατών που καθώς μετακινούνταν στο χώρο, ταλαντευόντουσαν μεταξύ του “ρόλου” του ερμηνευτή και του “ρόλου” του θεατή. Η κριτική της Prior σημειώνει για αυτό : *“Η ηδονοβλεπτική παρατήρηση – να κρυφοκοιτάξει κάποιος μέσα από*

³⁵Auslander, Phillip (1997). *“From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism”*. Routledge, σ. 62

³⁶Auslander, Phillip (1997). *“From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism”*. Routledge, σ. 28

την κλειδαρότρυπα για να κερδίσει απαγορευμένη γνώση – υπάρχει καθόλη τη διάρκεια της παράστασης. Η σκηνογραφία της παράστασης είναι ένα από τα κύρια δραματουργικά εργαλεία στη δημιουργία αυτού του παιχνιδιού της αποκάλυψης και της απόκρυψης: το φως, οι σκιές και η θαυμάσια στιγμή πλήρους σκότους, οι καθρέφτες που δίνουν αιφνιδιαστικές αντανάκλασεις των ερμηνευτών ή των θεατών και ξαφνιάζουν σε έναν κλειστό χώρο, πέπλα, κουρτίνες και παντζούρια που ανοιγοκλείνουν”.³⁷

Καθοδηγούμενοι από τους ερμηνευτές ώστε να γίνουν “συνένοχοι” ενός κατασκευασμένου, διπρόσωπου και βίαιου κόσμου, οδήγησε τους θεατές πολύ συχνά σε σύγκριση ως προς την θέση τους, κυριολεκτικά και μεταφορικά όσο αναφορά την οπτική τους ως προς τα γεγονότα που παρακολουθούσαν. Η διπροσωπία των χαρακτήρων του έργου μεταφέρθηκε προς και ασκήθηκε στους θεατές από τους ερμηνευτές. Αυτή η στρατηγική εντατικοποίησης της συμμετοχής του κοινού στη δράση, αναφέρεται από τον Escolme ως μια διαδικασία “αποπλάνησης και αποδόμησης”.³⁸

Το κοινό καλείται να αντιμετωπίσει τους τρόπους με τους οποίους αυτοί οι χαρισματικοί αλλά ηθικά κατακριτέοι χαρακτήρες χειραγωγούν νοηματικά και ασκούν δύναμη πάνω από το σώμα της Δούκισσας, αλλά και την δική του ενσωματωμένη παρουσία στον χώρο. Καθώς το δρώμενο εξελίσσεται, αυτός ο

³⁷Prior, Dorothy-Max (2006). “Review of Ten Thousand Several Doors”. *Total Theatre*, 18:3, σ. 24

³⁸Escolme, Bridget (2000). “*Webster’s women*”, (unpublished paper, Performance Studies International Conference, Phoenix, AZ

χωρικός και ηθικός αποπροσανατολισμός και επαναπροσανατολισμός εντείνονται λόγω των χωρικών ποιοτήτων και της θολής διάκρισης μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας, όσο τα παραπάνω αξιοποιούν τις δυνατότητες που ο χώρος προσφέρει.³⁹

³⁹Collins, Jane (2012). "Embodied Presence and Dislocated spaces: Playing the Audience in Ten Thousand Doors in a Promenade Site-Specific Performance of John Webster's The Duchess of Malfi" στο Birch, Anna, και Tompkins, Joanne (επιτ) Performing Site Specific Theatre Politics, Place Practise. Palgrave, σ. 54-68



ΥΠΗΓΕΙΑ ΕΛΕΥΣΙΝΑΣ



3. Συλλογική Μνήμη

3.1. Η έννοια της συλλογικής μνήμης

Ο όρος “*συλλογική μνήμη*” επινοήθηκε και προτάθηκε για πρώτη φορά από τον Hugo Van Hofmannsthal το 1902, αλλά ο Γάλλος κοινωνιολόγος Maurice Halbwachs αναγνωρίζεται γενικά ως ο πατέρας της έρευνας για τη συλλογική μνήμη. Ως αφοσιωμένος οπαδός της σχολής του Durkheim, το έργο του Halbwachs αναγνώρισε μεμονωμένες και συλλογικές αναμνήσεις ως εργαλεία μέσω των οποίων οι κοινωνικές ομάδες καθιερώνουν τη θέση τους στη ζωή των ατόμων.⁴⁰ Από τη δημοσίευση του έργου του Halbwachs για την συλλογική μνήμη, το πεδίο αυτό έχει ερευνηθεί από μελετητές σε διάφορους ακαδημαϊκούς κλάδους, οι οποίοι κατά καιρούς διαφώνησαν με πολλές από τις αρχικές παρατηρήσεις του. Ωστόσο, το βασικό του επιχείρημα εξακολουθεί να χρησιμεύει ως κατευθυντήρια γραμμή στις μελέτες που αφορούν τη συλλογική μνήμη.

Οι κοινωνικές ομάδες κατασκευάζουν τις δικές τους εικόνες του κόσμου, διαμορφώνοντας διαρκώς και ανασχηματίζοντας εκδόσεις του παρελθόντος. Αυτή η διαδικασία τις ορίζει και τους επιτρέπει να δημιουργούν όρια που τις διαχωρίζουν από άλλες ομάδες που μοιράζονται διαφορετικές μνήμες του παρελθόντος ή ίσως διαφορετικές ερμηνείες των ίδιων περιστατικών. Οι

⁴⁰Κοντογιάννη, Χριστίνα-Μαρία και Μητροκανέλου, Κωνσταντίνα, “Πόλη και Ψυχή Κατασκευάζοντας Μνήμες...στο Χώρο και στο Χρόνο” [ερευνητική εργασία]. Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Πολυτεχνική Σχολή Ξάνθης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών; 2013, σ. 15-17

συλλογικές μνήμες δεν υπάρχουν αφηρημένα. Η παρουσία και η επιρροή τους μπορεί να διακριθεί μόνο μέσω της συνεχιζόμενης χρήσης τους. Δεν μπορεί να υπάρξει συλλογική μνήμη χωρίς δημόσια συσχέτιση, επομένως τόσες πολλές μελέτες μνήμης επικεντρώνονται σε διάφορες μορφές δημόσιας έκφρασης, τελετές, εορταστικές εκδηλώσεις και κείμενα των μέσων μαζικής ενημέρωσης. Γενικά, η συλλογική μνήμη είναι ένα εγγενώς μεσολαβούμενο φαινόμενο.⁴¹

Τα κύρια χαρακτηριστικά συλλογικής μνήμης που φωτίζουν την πολυπλοκότητά της είναι :

1. Η συλλογική μνήμη είναι ένα κοινωνικοπολιτικό κατασκεύασμα. Ως τέτοιο δεν μπορεί να θεωρηθεί απόδειξη της αυθεντικότητας ενός κοινού παρελθόντος. Μάλλον, η συλλογική μνήμη είναι μια εκδοχή του παρελθόντος, επιλεγμένη για να θυμόμαστε μια δεδομένη κοινότητα προκειμένου να προωθήσει τους στόχους της και να εξυπηρετήσει την αυτο-αντίληψή της. Η μνήμη αυτή ορίζεται και διαπραγματεύεται μέσα από τις μεταβαλλόμενες κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις.
2. Η οικοδόμηση της συλλογικής μνήμης είναι μια συνεχής, πολυδιάστατη διαδικασία. Μια τέτοια διαδικασία χαρακτηρίζεται και προσδιορίζεται μέσω ενός αντιπολιτευτικού αλλά συμπληρωματικού κινήματος από το παρόν στο παρελθόν και από το παρελθόν στο παρόν. Τα τρέχοντα γεγονότα και οι πεποιθήσεις καθοδηγούν την ανάγνωση του παρελθόντος, ενώ τα σχήματα

⁴¹Κοντογιάννη, Χριστίνα-Μαρία και Μητροκανέλου, Κωνσταντίνα, "Πόλη και Ψυχή Κατασκευάζοντας Μνήμες...στο Χώρο και στο Χρόνο" [ερευνητική εργασία]. Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Πολυτεχνική Σχολή Ξάνθης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών; 2013, σ. 15-17

και τα πλαίσια αναφοράς που μάθαμε από το παρελθόν διαμορφώνουν την κατανόησή μας για το παρόν. Η διαδικασία διαμόρφωσης της συλλογικής μνήμης δεν είναι ούτε γραμμική ούτε λογική, αλλά μάλλον δυναμική και τυχαία.

3. Η συλλογική μνήμη είναι λειτουργική. Οι κοινωνικές ομάδες απομνημονεύουν το παρελθόν τους για διαφορετικούς σκοπούς, κυρίως για να οριοθετήσουν και να χαρτογραφήσουν τα όρια των κοινοτήτων, επιτρέποντας στα μέλη τους να ορίσουν την ιδιότητα του μέλους και να επιβεβαιώσουν τις βασικές πεποιθήσεις και την εσωτερική ιεραρχία. Έτσι, οι κοινωνικές ομάδες μπορούν να θυμηθούν και να μνημονεύσουν το παρελθόν τους για να δώσουν ένα ηθικό παράδειγμα ή να δικαιολογήσουν τις αποτυχίες.
4. Η συλλογική μνήμη πρέπει να συγκεκριμενοποιηθεί. Η συλλογική μνήμη είναι μια θεωρητική έννοια που ασχολείται με αφηρημένα ιδεώδη, αλλά για να καταστεί λειτουργική, πρέπει να υλοποιηθεί μέσω φυσικών δομών και πολιτιστικών αντικειμένων όπως αναμνηστικών τελετουργικών, μνημείων, ιστορικών μουσείων, εκπαιδευτικών συστημάτων, του διαδικτύου κ.α.
5. Η συλλογική μνήμη είναι αφηγηματική. Η μνήμη πρέπει να είναι δομημένη μέσα σε ένα γνωστό πολιτισμικό πρότυπο. Στις περισσότερες περιπτώσεις, παίρνει τη γνωστή αφηγηματική μορφή, συμπεριλαμβανομένης μιας ιστορίας με μια αρχή, μια αλυσίδα αναπτυσσόμενων γεγονότων και έναν τερματισμό, καθώς και πρωταγωνιστές που καλούνται να ξεπεράσουν τα εμπόδια και ούτω καθεξής.⁴²

⁴²Assmann, Jan και Czaplicka, John (1995), "Collective Memory and Cultural Identity". *New German Critique*, 65, σ. 130-133

Σύμφωνα με τον Σ. Σταυρίδη η συλλογική μνήμη *“είναι τόπος παραγωγής κοινά αναγνωρίσιμων νοημάτων”*.⁴³ Και όπως προαναφέρθηκε η συλλογική μνήμη είναι μια θεωρητική έννοια που ασχολείται με τα αφηρημένα ιδεώδη, αλλά για να καταστεί λειτουργική, πρέπει να υλοποιηθεί μέσω φυσικών δομών και πολιτιστικών αντικειμένων. Μέσα σε αυτό το δαιδαλώδες σύστημα νοηματικών τόπων, παρατηρείται η τάση, διαφορετικές μορφές εξουσίας, που θεμελιώνονται στη διαχείριση νοημάτων, να ορίζουν, τι πρέπει συλλογικά να ενθυμείται. Δηλαδή η εκάστοτε κυρίαρχη τάξη, με τους μηχανισμούς που έχει στην κατοχή της, επιβάλλει τη συλλογική μνήμη που επιθυμεί να επικρατήσει, περιθωριοποιώντας και σταδιακά εξαφανίζοντας δίκτυα μνήμης που δεν ταιριάζουν με την δική της. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο αστικός χώρος να αναδιαμορφώνεται με μια σκηνογραφική προσέγγιση που συμβάλει στην επιλεκτική αναδημιουργία του παρελθόντος και τελικά επεμβαίνει στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης. Σταδιακά η κουλτούρα ενός λαού απλοποιείται και υπεραπλουστεύεται με αποτέλεσμα να επιβιώνουν τα στερεότυπα. Σύμφωνα με τον βασικό εκπρόσωπο των σπουδών μνήμης, Pierre Nora: *“μια κατασκευασμένη ιστορία όλο και περισσότερο αντικαθιστά την πραγματική μνήμη”*.⁴⁴ Το πεδίο των ξεχασμένων πλάθεται όσο και το πεδίο των συλλογικών αναμνήσεων.

⁴³Σταυρίδης, Σταύρος (2006). “Η σχέση χώρου και χρόνου στη συλλογική μνήμη” στο Σταυρίδης Σταύρος (επι) *Μνήμη και Εμπειρία του Χώρου*. Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, σ. 13

⁴⁴ Δρουμπούκη, Άννα-Μαρία (2014). “Η πόλη ως βιωμένη εμπειρία”. *Χρόνος*, 9, <http://www.chronosmag.eu/index.php/ep-pl-p.html>

3.2. Οι διακρίσεις της συλλογικής μνήμης

Τη τρίτη δεκαετία αυτού του αιώνα, ο κοινωνιολόγος Maurice Halbwachs και ο ιστορικός τέχνης Aby Warburgin ανέπτυξαν εξ'ολοκλήρου δύο θεωρίες μιας “συλλογικής” ή “κοινωνικής μνήμης”. Οι θεμελιωδώς διαφορετικές προσεγγίσεις τους συναντώνται σε μια αποφασιστική παύση πολυάριθμων προσπαθειών από το τέλος του αιώνα να προσδιορισθεί η συλλογική μνήμη σε βιολογικούς όρους ως “κληρονομητή” ή “φυλετική”, μια τάση που θα εξακολουθούσε να παρατηρείται, για παράδειγμα, στη θεωρία των αρχέτυπων του C.G. Jung. Αντ'αυτού, τόσο ο Warburg όσο και ο Halbwachs μετατόπισαν τη συζήτηση σχετικά με τη συλλογική μνήμη από ένα βιολογικό πλαίσιο σε ένα πολιτισμικό. Ο ειδικός χαρακτήρας ενός ατόμου που δημιουργείται από την ύπαρξη μιας ξεχωριστής κοινωνίας και πολιτισμού, δεν θεωρείται ότι διατηρείται για γενιές ως αποτέλεσμα της φυλογενετικής εξέλιξης, αλλά μάλλον ως αποτέλεσμα κοινωνικοποίησης και εθίμων. Ο Jan Assmann διακρίνει τη συλλογική μνήμη σε “επικοινωνιακή”, η οποία σχετίζεται με την καθημερινότητα και περιλαμβάνει αναμνήσεις που αφορούν το πρόσφατο παρελθόν, και η οποία αναπτύσσεται στο πλαίσιο μιας ομάδας ενόσω ζουν ακόμη οι φορείς της μνήμης των γεγονότων, και σε “πολιτισμική”, η οποία προσανατολίζεται σε σταθερές του παρελθόντος και μέσω της οποίας η ιστορία γίνεται μύθος.⁴⁵

⁴⁵Assmann, Jan και Czaplicka, John (1995), “Collective Memory and Cultural Identity”. *New German Critique*, 65, σ. 125-133

3.3. Η επικοινωνιακή μνήμη

Η έννοια της επικοινωνιακής μνήμης περιλαμβάνει εκείνα τα είδη συλλογικής μνήμης που βασίζονται αποκλειστικά στις καθημερινές επικοινωνίες. Αυτά τα είδη, που συγκεντρώθηκαν και αναλύθηκαν από τον M. Halbwachs κάτω από την έννοια της συλλογικής μνήμης, αποτελούν το πεδίο της προφορικής ιστορίας. Η καθημερινή επικοινωνία χαρακτηρίζεται από υψηλό βαθμό μη ειδίκευσης, αμοιβαιότητα ρόλων, θεματική αστάθεια και αποδιοργάνωση. Συνήθως, οι ρόλοι πομπού και δέκτη εναλλάσσονται. Όποιος αναφέρει, περιγράφει ένα αστείο, μια μνήμη, ένα κουτσομπολιό ή μια εμπειρία (πομπός) μπορεί να γίνει δέκτης την επόμενη στιγμή. Υπάρχουν περιστάσεις που περισσότερο ή λιγότερο προκαθορίζουν τέτοιες επικοινωνίες, για παράδειγμα αίθουσες αναμονής ή ένα κοινό τραπέζι και υπάρχουν κανόνες που ρυθμίζουν αυτή την αλληλεπίδραση ή ανταλλαγή. Υπάρχει ένα πλαίσιο, πού εντός των ορίων του λαμβάνει χώρα αυτή η επικοινωνία. Ωστόσο, πέρα από αυτό, παρατηρείται ένας υψηλός βαθμός αποδιοργάνωσης. Μέσω αυτού του τρόπου επικοινωνίας, κάθε άτομο συνθέτει μια μνήμη η οποία, όπως σημείωσε ο Halbwachs: *“Διαμεσολαβείται κοινωνικά και σχετίζεται με μία ομάδα”*. Κάθε μεμονωμένη μνήμη συνιστά από μόνη της επικοινωνία με τους άλλους. Αυτοί οι “άλλοι”, ωστόσο, δεν είναι απλώς ένα σύνολο ανθρώπων, είναι ομάδες που αντιλαμβάνονται την ενότητα και την ιδιαιτερότητά τους μέσα από μια κοινή εικόνα του παρελθόντος τους. Ο Halbwachs σκέφτεται οικογένειες, επαγγελματικές ομάδες, πολιτικά κόμματα, ενώσεις κλπ., μέχρι και έθνη. Κάθε άτομο ανήκει σε πολλές τέτοιες ομάδες και επομένως απολαμβάνει πολλές συλλογικές αυτο-εικόνες και μνήμες. Μέσα από την

πρακτική της προφορικής ιστορίας, έχουμε αποκτήσει μια πιο ακριβή εικόνα για τις ιδιόμορφες ιδιότητες αυτής της καθημερινής μορφής συλλογικής μνήμης, που ο Niethammer ονομάζει επικοινωνιακή. Το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό της είναι ο περιορισμένος χρονικός ορίζοντας της. Όπως υποδεικνύουν όλες οι μελέτες προφορικής ιστορίας, ο ορίζοντας αυτός δεν υπερβαίνει τα ογδόντα, έως το πολύ, εκατό χρόνια στο παρελθόν, ο οποίος ισούται με τρεις ή τέσσερις γενιές. Ο ορίζοντας αυτός μετατοπίζεται σε άμεση σχέση με το πέρασμα του χρόνου. Η επικοινωνιακή μνήμη δεν προσφέρει κανένα σταθερό σημείο το οποίο να τη συνδέει με το διαρκώς αναπτυσσόμενο παρελθόν στο πέρασμα του χρόνου. Μια τέτοια σταθερότητα μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσω ενός πολιτιστικού σχηματισμού και επομένως βρίσκεται έξω από την ανεπίσημη καθημερινή μνήμη. Μόλις αφαιρέσουμε τον εαυτό μας από την περιοχή της καθημερινής επικοινωνίας και εισέλθουμε στην περιοχή του αντικειμενοποιημένου πολιτισμού, σχεδόν όλα αλλάζουν. Η μετάβαση είναι τόσο θεμελιώδης ώστε κάποιος πρέπει να αναρωτηθεί εάν η μεταφορά της μνήμης παραμένει με οποιοδήποτε τρόπο εφαρμόσιμη. Ο Halbwachs πιστεύει ότι όταν η ζωντανή επικοινωνία κρυσταλλωθεί σε μορφές αντικειμενοποιημένης κουλτούρας, είτε σε κείμενα, εικόνες, τελετές, κτίρια, μνημεία, πόλεις ή ακόμη και τοπία, η σχέση της ομάδας και η σύγχρονη αναφορά χάνονται και ως εκ τούτου εξαφανίζεται ο χαρακτήρας αυτής της γνώσης ως συλλογικής μνήμης. Η μνήμη μετατρέπεται σε ιστορία.⁴⁶

⁴⁶Assmann, Jan και Czaplicka, John (1995), "Collective Memory and Cultural Identity" John Czaplicka (μετ). *New German Critique*, 65, σ. 128

Υπάρχουν ωστόσο και αντίθετες απόψεις. Στο πλαίσιο της αντικειμενοποιημένης κουλτούρας και της οργανωμένης επικοινωνίας, υπάρχει στενή σχέση με τις ομάδες και την ταυτότητά τους, παρόμοια με εκείνη που υπάρχει στην καθημερινή μνήμη. Μπορούμε να αναφερθούμε στη δομή της γνώσης σε αυτή την περίπτωση ως “μια υλοποίηση της ταυτότητας”. Με αυτό εννοείται ότι μια ομάδα βασίζει τη συνειδητότητα της ενότητας και της εξειδίκευσης της σε αυτή τη γνώση και αντλεί μορφοποιητικές και κανονιστικές ωθήσεις από αυτή, που επιτρέπει στην ομάδα να αναπαράγει την ταυτότητά της. Με αυτή την έννοια, η αντικειμενοποιημένη κουλτούρα έχει τη δομή της μνήμης.⁴⁷

3.4. Η πολιτισμική μνήμη

Ακριβώς όπως η επικοινωνιακή μνήμη χαρακτηρίζεται από την εγγύτητά της με την καθημερινότητα, η πολιτισμική μνήμη χαρακτηρίζεται από την απόσταση της από την καθημερινότητα. Η απόσταση αυτή (υπερβατικότητα) σηματοδοτεί τον χρονικό της ορίζοντα. Η πολιτισμική μνήμη έχει το σταθερό της σημείο. Ο ορίζοντας της δεν αλλάζει με το πέρασμα του χρόνου. Αυτά τα σταθερά σημεία είναι σημαντικά γεγονότα του παρελθόντος, η μνήμη των οποίων διατηρείται μέσω του πολιτισμικού σχηματισμού (κείμενα, τελετές, μνημεία) και της θεσμικής επικοινωνίας (απαγγελία, πρακτική, τήρηση). Αυτά τα ονομάζουμε “*μορφές μνήμης*”. Για παράδειγμα, ολόκληρο το εβραϊκό ημερολόγιο βασίζεται σε στοιχεία της μνήμης.

⁴⁷Assmann, Jan και Czaplicka, John (1995), “Collective Memory and Cultural Identity” John Czaplicka (μετ). *New German Critique*, 65, σ. 128

Στη ροή της καθημερινής επικοινωνίας τα έπη, τα ποιήματα, οι εικόνες κλπ. αποτελούν “νησίδες του χρόνου”, “νησίδες” εντελώς διαφορετικής χρονικής διάρκειας που έχουν ανασταλεί από καιρό. Στην πολιτισμική μνήμη, τέτοιες “νησίδες του χρόνου” επεκτείνονται σε χώρους μνήμης “αναδρομικής περισυλλογής”. Αυτή η έκφραση προέρχεται από τον Aby Warburg, ο οποίος περιέγραψε έναν τύπο “μνημονικής ενέργειας” στον αντικειμενοποιημένο πολιτισμό, δείχνοντας όχι μόνο έργα υψηλής τέχνης, αλλά και αφίσες, ταχυδρομικά γραμματόσημα, κοστούμια, έθιμα κλπ., μια αποκρυσταλλωμένη συλλογική εμπειρία, της οποίας το νόημα μπορεί ξαφνικά να γίνει προσβάσιμο ξανά, μέσα στη διάρκεια των χιλιετιών. Στο έργο του “*Mnemosyne*”, ο Warburg θέλησε να ανοικοδομήσει αυτή την εικονογραφική μνήμη του δυτικού πολιτισμού. Σύμφωνα με τον Warburg, οφείλουμε να στρέψουμε την προσοχή μας στη δύναμη του αντικειμενοποιημένου πολιτισμού για τη σταθεροποίηση της πολιτιστικής μνήμης.

Η θεωρία της πολιτισμικής μνήμης επιχειρεί να συσχετίσει τους εξής πόλους, το σύγχρονο παρελθόν, τον πολιτισμό και την κοινωνία. Τονίζονται τα ακόλουθα χαρακτηριστικά της:

1. Η υλοποίηση της ταυτότητας ή η σχέση με την ομάδα. Η πολιτιστική μνήμη διατηρεί την αποθήκη γνώσης από την οποία μια ομάδα συνειδητοποιεί την ενότητα και την ιδιαιτερότητα της. Οι αντικειμενικές εκδηλώσεις της πολιτιστικής μνήμης καθορίζονται μέσω ενός είδους προσδιοριστικής αποφασιστικότητας σε ένα θετικό ή αρνητικό αίσθημα. Μέσα από μια τέτοια “υλοποίηση της ταυτότητας” εξελίσσεται αυτό που ο Nietzsche έλεγε “*σύσταση ορίζοντος*”. Η παροχή γνώσεων στην πολιτιστική μνήμη

χαρακτηρίζεται από έντονες διακρίσεις μεταξύ εκείνων που ανήκουν και εκείνων που δεν ανήκουν, δηλαδή ανάμεσα σε αυτό που ανήκει στον εαυτό του και τι είναι ξένο. Η πρόσβαση και η μετάδοση αυτής της γνώσης δεν ελέγχονται από αυτό που ο Blumenberg ονομάζει “θεωρητική περιέργεια”, αλλά από μια “ανάγκη για ταυτότητα” όπως περιγράφεται από τον Hans Mol.

2. Η ικανότητά της να ανακατασκευάζεται. Καμία μνήμη δεν μπορεί να διατηρήσει το παρελθόν. Αυτό που απομένει είναι μόνο ότι *“η κοινωνία σε κάθε εποχή μπορεί να ανακατασκευαστεί μέσα στο σύγχρονο πλαίσιο αναφοράς της”*. Η πολιτιστική μνήμη λειτουργεί με το να συνδέει τις γνώσεις της με μια πραγματική και σύγχρονη κατάσταση. Η αλήθεια, είναι παγιωμένη σε ακίνητες μορφές μνήμης και αποθήκες γνώσης. Αλλά κάθε σύγχρονο πλαίσιο σχετίζεται με αυτή διαφορετικά, μερικές φορές με οικειοποίηση, μερικές φορές με κριτική, μερικές φορές με συντήρηση ή με μετασχηματισμό. Η πολιτισμική μνήμη υπάρχει με δύο τρόπους: του δυναμικού του αρχείου, του οποίου τα συσσωρευμένα κείμενα, οι εικόνες και οι κανόνες δεοντολογίας λειτουργούν ως ολικός ορίζοντας και της πραγματικότητας, όπου κάθε σύγχρονο κείμενο τοποθετεί την αντικειμενοποιημένη έννοια στην δική του οπτική, δίνοντάς της τη δική της συνάφεια.

3. Σχηματισμός. Η αντικειμενικοποίηση ή η κρυσταλλοποίηση της επικοινωνούμενης έννοιας και της συλλογικής κοινής γνώσης αποτελεί προϋπόθεση της μετάδοσής της στην πολιτισμικά θεσμοθετημένη κληρονομιά μιας κοινωνίας. Ο “σταθερός” σχηματισμός δεν εξαρτάται από ένα μόνο μέσο, όπως η γραφή. Εικόνες και τελετουργίες μπορούν επίσης

να λειτουργήσουν με τον ίδιο τρόπο. Όσον αφορά τη γλώσσα, ο σχηματισμός γίνεται πολύ πριν από την εφεύρεση της γραφής. Η διάκριση μεταξύ της επικοινωνιακής μνήμης και της πολιτιστικής μνήμης δεν είναι ταυτόσημη με τη διάκριση μεταξύ προφορικής και γραπτής γλώσσας.

4. Οργάνωση. Με αυτή εννοούμε τη θεσμική υποστήριξη της επικοινωνίας και την εξειδίκευση των φορέων της πολιτιστικής μνήμης. Η κατανομή και η δομή της συμμετοχής στην επικοινωνιακή μνήμη είναι διάχυτη. Η πολιτισμική μνήμη, αντιθέτως, εξαρτάται πάντοτε από μια εξειδικευμένη πρακτική, ένα είδος “καλλιέργειας”.

5. Υποχρέωση. Η σχέση με μια κανονιστική αυτο-εικόνα της ομάδας δημιουργεί ένα σαφές σύστημα αξιών και σημαντικών διαφοροποιήσεων που δομούν την πολιτιστική προσφορά της γνώσης και των συμβόλων. Υπάρχουν σημαντικά και ασήμαντα, κεντρικά και περιφερειακά, τοπικά και διατοπικά σύμβολα, ανάλογα με το πώς λειτουργούν στην παραγωγή, την αναπαραγωγή και την αναπαραγωγή αυτής της αυτο-εικόνας. Ο ιστορικός χαρακτήρας βρίσκεται ενάντια σε αυτή την προοπτική της αξιολόγησης μιας κληρονομιάς που επικεντρώνεται στην πολιτιστική ταυτότητα. Όπως είναι γνωστό, δεν υπήρξε έλλειψη αντίθετων κινήσεων ενάντια στον σχετικισμό μιας τέτοιας επιστήμης χωρίς αξία. Στο όνομα της “ζωής”, ο Nietzsche αντιτάχθηκε στη διάλυση των οριζόντων και των προοπτικών της ιστορικής γνώσης μέσω των ιστορικών επιστημών. Ο W. Jaeger και άλλοι νεο-ανθρωπιστές αντιτάχθηκαν στο όνομα της εκπαίδευσης. Ο δεσμευτικός χαρακτήρας της γνώσης που διατηρείται στην πολιτιστική μνήμη έχει δύο πτυχές, τη διαμόρφωση στην εκπαιδευτική, πολιτιστική και

ανθρωποποιητική λειτουργία της και την κανονιστική της λειτουργία στην παροχή κανόνων συμπεριφοράς.

6. Αντανακλαστικότητα. Η πολιτιστική μνήμη είναι αντανακλαστική με τρεις τρόπους: πρακτικά, διότι ερμηνεύει την κοινή πρακτική με όρους, με παροιμίες, γνωμικά, θεωρίες και με βάση τον Bourdieu, τελετουργίες (για παράδειγμα, ιεροτελεστίες που ερμηνεύουν την πρακτική του κυνηγιού) κ.ο.κ., αυτο-αντανακλαστικά, καθώς βασίζεται στον εαυτό της για να εξηγεί, να διακρίνει, να ερμηνεύει, να επικρίνει, να λογοκρίνει, να ελέγχει, να ξεπερνά και να λαμβάνει υποθετικά και αντανακλαστικά στη δική της εικόνα, στο βαθμό που αντανακλά την εικόνα του εαυτού της ομάδας μέσω μιας προτίμησης με το δικό της κοινωνικό σύστημα.

Η έννοια της πολιτισμικής μνήμης περιλαμβάνει το σώμα επαναχρησιμοποιούμενων κειμένων, εικόνων και τελετουργικών που είναι ειδικά για κάθε κοινωνία σε κάθε εποχή, της οποίας η “καλλιέργεια” χρησιμεύει για τη σταθεροποίηση και τη μετάδοση της εικόνας της κοινωνίας. Από μια τέτοια συλλογική γνώση, ως επί το πλείστον (αλλά όχι αποκλειστικά) του παρελθόντος, κάθε ομάδα βασίζει την συνείδηση της ενότητας και της ιδιαιτερότητας της. Το περιεχόμενο αυτών των γνώσεων ποικίλλει από πολιτισμό σε πολιτισμό καθώς και από εποχή σε εποχή. Ο τρόπος της οργάνωσής της, τα μέσα της και τα θεσμικά της όργανα είναι επίσης πολύ μεταβλητά. Ο δεσμευτικός και ο αντανακλαστικός χαρακτήρας μιας κληρονομιάς μπορεί να εμφανίζει διαφορετικές εντάσεις και να εμφανίζεται σε διάφορους σχηματισμούς. Μια κοινωνία βασίζει την εικόνα της στον ίδιο τον κανόνα της ιεράς γραφής, σε ένα βασικό σύνολο τελετουργικών

δραστηριοτήτων και σε μια σταθερή και ιερατική γλώσσα μορφών σε έναν κανόνα αρχιτεκτονικών και καλλιτεχνικών τύπων. Η βασική στάση απέναντι στην ιστορία, το παρελθόν και, επομένως, τη λειτουργία της μνήμης εισάγει μια ακόμη μεταβλητή. Μια ομάδα θυμάται το παρελθόν από το φόβο να απομακρυνθεί από το μοντέλο της και από το φόβο της επανάληψης του παρελθόντος: “Όσοι δεν θυμούνται το παρελθόν τους καταδικάζονται να το ξαναζήσουν”.⁴⁸ Το άνοιγμα αυτών των μεταβλητών δίνει στο ζήτημα της σχέσης μεταξύ πολιτισμού και μνήμης πολιτιστικό-τοπολογικό ενδιαφέρον. Μέσω της πολιτιστικής κληρονομιάς της, μια κοινωνία γίνεται ορατή τόσο στον εαυτό της όσο και για τους άλλους. Ποιο παρελθόν γίνεται εμφανές σε αυτήν την κληρονομιά και ποιες αξίες εμφανίζονται στην αναγνωριστική του πίστωση, μας λέει πολλά για τη σύσταση και τις τάσεις μιας κοινωνίας.⁴⁹

3.5. Τα κριτήρια περιθωριοποίησης δικτύων συλλογικής μνήμης

Τα διαφορετικά κριτήρια περιθωριοποίησης δικτύων μνήμης που υπάρχουν, θεσπίζονται στις κοινωνίες από τους εκάστοτε “γηγενείς” ή την εκάστοτε άρχουσα τάξη. Το “ξένο”, το “διαφορετικό”, θεωρείται επικίνδυνο, εξοστρακίζεται και σταδιακά επιχειρείται η εξάλειψή του. Σε κάθε περιθωριοποιημένη κοινωνική ομάδα εμπίπτουν διαφορετικά κριτήρια περιθωριοποίησης, όπως η θρησκεία, το χρώμα, η καταγωγή, ο σεξουαλικός

⁴⁸Assmann, Jan και Czaplicka, John (1995), “Collective Memory and Cultural Identity” John Czaplicka (μετ). *New German Critique*, 65, σ. 133

⁴⁹Assmann, Jan και Czaplicka, John (1995), “Collective Memory and Cultural Identity” John Czaplicka (μετ). *New German Critique*, 65, σ. 128-133

προσανατολισμός κτλ., που όμως εκπορεύονται από τον κοινό φόβο προς το ανοίκειο. Επίσης, αιτία περιθωριοποίησης διαφορετικών κοινωνικών ομάδων μπορεί να θεωρηθεί και το εκάστοτε οικονομικό και κοινωνικό μοντέλο ανάπτυξης που ακολουθείται. Αυτό που καθορίζει την επιλογή των γεγονότων του παρελθόντος που ενθυμούνται, είναι, σύμφωνα με τον Halbwachs, η σημασία που τους αποδίδει το σύνολο της ομάδας. Έτσι, η μνημόνευση ατομικών, κοινωνικών, πολιτικών ή και ιστορικών γεγονότων αξιολογείται σύμφωνα με τις συνέπειες που αυτά έχουν προκαλέσει, καθώς και τη σημασία που τους αποδίδεται στο παρόν. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να καταγράφονται στη μνήμη όσα στηρίζουν την ταυτότητα της ομάδας. Τέτοια γεγονότα είναι αυτά που επιτρέπουν στα μέλη της να αποκτήσουν συνείδηση του εαυτού και να γνωρίσουν τις ρίζες τους, καθώς και όσα προβάλλουν μία θετική ταυτότητα της ομάδας, καθορίζοντας την αξία της και διαφοροποιώντας την από άλλες. Πρόκειται για μία πολιτική της μνήμης, που συντελείται είτε ακούσια, είτε εκούσια και αν χρειαστεί συντίθεται από κενά, ενώ ταυτόχρονα υπόκειται σε εξωτερικές και εσωτερικές επιρροές. Κατ' αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται η οικοδόμηση μίας συνεκτικής, δυναμικής και ενοποιητικής ταυτότητας, που διασφαλίζει τη συνέχεια της ομάδας και εξασφαλίζει τα κοινωνικά συμφέροντά της (πολιτικά, κοινωνικά, εθνικά). Όπως τονίζει και ο Gaskell, η κύρια λειτουργία της μνήμης, η οποία αντιμετωπίζεται ως ένας μηχανισμός επιλεκτικής εγγραφής του παρελθόντος, είναι η διατήρηση της ομαδικής συνοχής και η διασφάλιση της ταυτότητας στο παρόν και στο μέλλον. Έτσι, η αλλοίωση της μνήμης δεν είναι αποτέλεσμα της εξασθένησης ή της διαγραφής κάποιων αποθηκευμένων στοιχείων, αλλά μία νέα κατασκευή, μία επαναδόμηση του νοήματος, σύμφωνα με τα εκάστοτε

γνωστικά σχήματα, τα οποία επηρεάζουν τόσο την αντίληψη όσο και την ανάκληση. Παρατηρείται, λοιπόν, η δυνατότητα μεταμόρφωσης του περιεχομένου των αναμνήσεων. Η αποσιώπηση, συνειδητή ή ασυνείδητη, ρητή ή άρρητη, κάποιων γεγονότων ή πτυχών τους, οδηγεί στη “λήθη” τους, εφόσον, ό,τι παραμένει στην άκρη και δεν αναφέρεται, λησμονείται ή συγκαλύπτεται. Αυτή η επιλεκτική ανάπλαση ή παράβλεψη των γεγονότων, αποτελεί ένα παράδειγμα της ανακατασκευαστικής λειτουργίας της μνήμης, όπως υποστήριξαν ο Freud και Bartlett. Το άτομο κατασκευάζει σε κάθε περίπτωση το παρελθόν του. Διαλέγει μερικά γεγονότα, λησμονεί άλλα, εξογκώνει τις πραγματικές αναλογίες των μεν, μικραίνει τις αναλογίες των δε. Όταν το φορτίο του παρελθόντος γίνεται βαρύ για το άτομο ή την ομάδα, η μνήμη μπορεί να αποτελέσει πηγή αρνήσεων ή σιωπής. Το παρελθόν δεν είναι πάντα ένδοξο και αξιόλογο. Αυτό το επώδυνο ιστορικό παρελθόν έρχονται να τροποποιήσουν, στο παρόν, οι ομάδες. Με αυτόν τον τρόπο, διαπιστώνεται πως υφίσταται μία κρυμμένη πλευρά της μνήμης, που μας ανάγει στην προβληματική της λήθης: στην ωραία μνήμη και στην άσχημη λήθη. Το περιεχόμενο της μνήμης ενέχει μία περιγραφική ή λειτουργική διάσταση και μία συναισθηματική ή αξιολογική. Η λειτουργική διάσταση έγκειται στην επιλογή εκείνων των γεγονότων που θεωρούνται κατάλληλα και σημαντικά για να συνθέσουν ένα παρελθόν χρήσιμο, δραστικό, διδακτικό και επικοινωνιακό για το παρόν και το μέλλον. Η κανονιστική διάσταση αναφέρεται στην ποιότητα των γεγονότων που προιμοδοτήθηκαν για να εκπροσωπήσουν το παρελθόν. Τα γεγονότα αυτά διαποτίζονται από τις εκτιμήσεις, τις απόψεις, τις κρίσεις, τα στερεότυπα του εκάστοτε ιστορικο-

κοινωνικού πλαισίου.⁵⁰ Μία από τις αιτίες που επηρεάζουν την προσιτότητα των πληροφοριακών στοιχείων αποτελεί η επίδραση πολιτισμικών στερεοτύπων. Η ενθύμηση δεν είναι εντελώς μια ατομική υπόθεση. Οι αναμνήσεις μας σχετίζονται ποικιλότροπα με τις κοινωνικές και πολιτιστικές εμπειρίες μας. Ζούμε σ'έναν κόσμο με πολιτιστικές συμβάσεις και πολιτικές αναγκαιότητες που επιδρούν σε μας και διαμορφώνουν το ποιοι είμαστε ή ποιοι επιτρέπεται να είμαστε. Κατά την ανάκληση ενός γεγονότος είναι δυνατόν να παραλείπονται στοιχεία και να επιλέγονται ταυτόχρονα κάποια άλλα λόγω των πεποιθήσεων, των στάσεων, του πολιτισμικού υπόβαθρου των μελών της ομάδας καθώς επίσης και των κοινωνικών περιορισμών που υφίστανται.⁵¹

⁵⁰Κοντογιάννη, Χριστίνα-Μαρία και Μητροκανέλου, Κωνσταντίνα, *“Πόλη και Ψυχή Κατασκευάζοντας Μνήμες...στο Χώρο και στο Χρόνο”* [ερευνητική εργασία]. Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Πολυτεχνική Σχολή Ξάνθης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών; 2013, σ. 18-21

⁵¹Βλαχάκη, Μαρία, *“Μνήμη και Προφορική Ιστορία Εφαρμογές στην Σχολική Τάξη και το Μουσείο”* [διπλωματική εργασία]. Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Ιστορίας - Αρχαιολογίας - Κοινωνικής Ανθρωπολογίας; 2004, σ. 34-35





4. Site based performance και συλλογική μνήμη

Για να συνεχιστεί η παρούσα εργασία, κρίνεται σκόπιμο σε αυτό το σημείο και πριν αναλυθεί η σχέση του site specific performance με την διάσωση της περιθωριοποιημένης συλλογικής μνήμης, να γίνει μια προσπάθει διάκρισης μεταξύ των όρων site based και site specific performance, καθώς και τον εννοιών χώρος και τόπος.

4.1. Site based performance

Εώς τώρα στην παρούσα έρευνα έχει χρησιμοποιηθεί ο όρος site specific performance για να περιγράψει παραστατικά δρώμενα άρρηκτα συνδεδεμένα με τον χώρο επιτέλεσής τους. Σε αυτό το σημείο όμως, πρέπει να εισαχθεί και ο όρος site based performance και να αναλυθεί η μεταξύ τους διάκριση.

Προτείνεται ότι ένα δρώμενο μπορεί να ταξινομηθεί σε τρεις κύριες κατηγορίες και μόνο σε μία από αυτές αρμόζει αυστηρά ο χαρακτηρισμός site specific. Η πρώτη κατηγορία αφορά μη παραδοσιακούς παραστατικούς χώρους με ορισμένες τυπικές και αισθητικές ιδιότητες που απαιτούνται για συγκεκριμένο δρώμενο, το οποίο όμως μπορεί να αναπτυχθεί πριν την έρευνα του χώρου παράστασης. Αν και είναι το εκάστοτε δρώμενο που καθορίζει το είδος του χώρου που θα επιλεγεί, η σχέση μεταξύ των δύο μπορεί να παραμείνει καθαρά τυπική και εντέλει ανόργανη. Όπως για παράδειγμα στο “*Mahabharata*” του Peter Brook, που πραγματοποιήθηκε πριν από μερικά χρόνια σε ένα λατομείο κοντά στην Αδελαΐδα. Το λατομείο αποτέλεσε μόν μια

φυσική πλατφόρμα με επίπεδα, αποστάσεις και υφές κατάλληλες για τα παραπάνω δρώμενο, η συνολική χωρική εμπειρία όμως χαρακτηρίστηκε ως άσκοπη από τους θεατές. Παρ'όλα αυτά, το παραπάνω παράδειγμα μπορεί να λειτουργήσει ως απόδειξη μιας ανόργανης συμβίωσης χώρου και δρώμενου που όμως καταλήγει να το σηματοδοτεί και να το ορίζει πολυεπίπεδα.

Η δεύτερη κατηγορία περιλαμβάνει δρώμενα που προκύπτουν από μια δέσμευση με την κοινότητα και, ως εκ τούτου, συνδέονται με χώρο ή/και με χώρους που είναι κεντρικοί – βασικοί για την κοινότητα αυτή. Η δεσπόζουσα σχέση είναι αυτή μεταξύ του καλλιτέχνη και της κοινότητας, και η διήγηση που προκύπτει από και για τους χώρους “της”. Έτσι, η επιτέλεση του δρώμενου χαρακτηρίζεται ναί μόνον χωρικά μπορεί όμως να μεταφερθεί με επιτυχία και σε άλλους χώρους. Ο Rachael Swain, καλλιτεχνικός διευθυντής μιας θεατρικής ομάδας που ονομάζεται Stalker και συνιδρυτής της εταιρείας Marrugeku, μιας συνεργατικής επιχείρησης μεταξύ του Stalker και ιθαγενών καλλιτεχνών, προτείνει τον όρο site-based για να περιγράψει τη δική τους δημιουργική διαδικασία, η οποία προϋποθέτει την ανάπτυξη του δρώμενου σε σχέση με συγκεκριμένο χώρο, χωρίς αυτός ο χώρος να περιορίζει τον παραστασιακό χώρο.

Η τρίτη κατηγορία αφορά το χώρο υπό τη στενή έννοια του όρου. Το δρώμενο αναδύεται από ένα συγκεκριμένο χώρο, εμπλέκεται με την ιστορία και την πολιτική του καθώς και με την απήχηση των παραπάνω στο παρόν. Αυτού του είδους τα δρώμενα δεν “ταξιδεύουν”, υπάρχουν μόνο στο χώρο που τα παρήγαγε. Ο Mike Pearson, συνιδρυτής της εταιρείας Brith Gof και

ένας από τους πιο ένθερμους θεωρητικούς του site-specific performance, επιμένει ότι η σχέση μεταξύ χώρου και δρώμενου πρέπει να καθοριστεί με αυστηρό τρόπο.⁵² Σύμφωνα με τα λεγόμενά του: *“Τα site specific performances σχεδιάζονται, τοποθετούνται εντός και εξαρτώνται από τα στοιχεία των χώρων χρησιμοποιούμενων και μη και των υφιστάμενων κοινωνικών καταστάσεων... Είναι αδιαχώριστα από τους χώρους τους, τα μόνα πλαίσια μέσα στα οποία είναι κατανοητά. Τα τοποειδικά δρώμενα επανασυνθέτουν χώρους. Είναι η τελευταία ανάγνωση ενός χώρου στον οποίο άλλες αναγνώσεις - τα υλικά ίχνη τους και οι ιστορίες τους -εξακολουθούν να είναι εμφανείς. Ο χώρος δεν είναι απλά ένα ενδιαφέρον, νοηματικά ασύνδετο φόντο”*⁵³

Ο Nick Kaye, υποστηρίζοντας την παραπάνω θέση, αναφέρει μια διαμάχη που έλαβε χώρα το 1981 όταν οι δημοτικές αρχές του Μανχάταν προσπάθησαν να μετακινήσουν ένα γλυπτό, σχεδιασμένο από τον Richard Serra. Ο Kaye γράφει ότι ο Serra ισχυρίστηκε πως *“για να μετακινηθεί το έργο του, πρέπει να καταστραφεί”*⁵⁴, και πως αυτό θα μπορούσε να χρησιμεύσει ως ο ορισμός του site specific art.

⁵²MacAuley, Gay (2005). “Site-specific Performance: Place, Memory and the Creative Agency of the Spectator”. *Arts: The Journal of the Sydney University Arts Association*, 27, σ. 31-32.

⁵³Pearson, Mike and Shanks, Michael (2001). *“Theatre/Archaeology”*. Routledge, σ.23

⁵⁴Kaye, Nick (2000). *“Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation”*. Routledge, σ.2

Οι παραπάνω αναφορές υπογραμμίζουν την κεντρικό ρόλο της σχέσης χώρου και δρώμενου. Σε σχέση όμως με τους ορισμούς, είναι προφανές ότι μόνο η τρίτη κατηγορία μπορεί να χαρακτηριστεί απόλυτα ως site specific, για αυτό και υιοθετείται η πρόταση του Rachael Swain για τον όρο site based, που υποδεικνύει το ευρύτερο φάσμα σχέσεων που μπορεί να δημιουργηθούν μεταξύ χώρου και δρώμενου.

Η παραπάνω κατηγοριοποίηση δεν αποκλείει την συνδυαστική χρήση εργαλείων και μεθόδων των τριών κατηγοριών σε ένα δρώμενο. Ένας χώρος μπορεί να επιλέγεται για τα ποιοτικά του στοιχεία. Μπορεί ακόμα ένας χώρος που επιλέγεται ωστέ να “φιλοξενήσει” ένα δρώμενο τελικά να το υπερκεράζει, όταν η βίωση του απο τους θεατές είναι εντονότερη απο το αναμενόμενο. Για παράδειγμα, για την Μήδεια του Heiner Mueller, ο Gail Rothschild και την Ulla Neuerburg, το 1994, επέλεξαν ένα εγκαταλειμμένο εργοστάσιο στο Pyrmont. Εκεί, ακόμη και ένα κείμενο τόσο ισχυρό όσο αυτό του Müller, αποδείχτηκε αδύναμο και αναποτελεσματικό, συγκρινόμενο με αυτό το σπηλαιώδες, σκοτεινό μέρος, γεμάτο με τα απορρίμματα εγκαταλελειμμένων μηχανημάτων, με αποτέλεσμα η κυρίαρχη εμπειρία για το θεατή να προκύψει απο τον ίδιο τον χώρο.⁵⁵

⁵⁵MacAuley, Gay (2005). “Site-specific Performance: Place, Memory and the Creative Agency of the Spectator”. *Arts: The Journal of the Sydney University Arts Association*, 27, σ. 32-33

Μια άλλη μέθοδος κατηγοριοποίησης προτείνεται από τη Fiona Wilkie, η οποία χρησιμοποιεί το δρώμενο σε σχέση με τον χώρο και όχι την διαδικασία δημιουργίας του δρώμενου σε σχέση με τον χώρο ως βασικό εργαλείο ταξινόμησης. Σύμφωνα με την Wilkie, προκύπτουν οι όροι: “*in-theatre-building, outside-theatre, site-sympathetic, site generic, and site-specific*”.⁵⁶

4.2. Η διάκριση χώρου τόπου

Σε μια έρευνα πάνω στην σχέση των site based performances με τα συλλογικά δίκτυα μνήμης, οι έννοιες χώρος και τόπος απαιτούν σχολιασμό καθώς νοηματοδοτούνται συχνά διαφορετικά από επιστημονικό κλάδο σε επιστημονικό κλάδο. Η Doreen Massey, τονίζοντας ότι ο χώρος και ο τόπος είναι “*απίστευτα ρευστές*”⁵⁷ έννοιες, υποστηρίζει ότι το είδος των ερωτήσεων που ο κάθε ερευνητής θέτει θα καθορίσει και το νόημα των παραπάνω εννοιών. Στην εισαγωγική πρόταση του βιβλίου της, “*Space, Place and Gender*”, αναφέρει: “*Οι έννοιες χώρος και τόπος έχουν μακρά ιστορία και φέρουν μια πολλαπλότητα νοημάτων και συνειρμών που αντηχούν άλλες διαμάχες και πολλές πτυχές της ζωής*”.⁵⁸

⁵⁶Wilkie, Fiona (2002). “Mapping the terrain: a survey of site-specific performance in Britain”. *New Theatre Quarterly*, 18:2, σ.140-60

⁵⁷Massey, Doreen (1994). “*Space Place and Gender*”. Cambridge, σ.1

⁵⁸Massey, Doreen (1994). “*Space Place and Gender*”. Cambridge, σ.1

Επιθυμώντας να υπερθεματίσω στο σχολιασμό για τη ρευστότητα των εννοιών χώρος και τόπος θα ξεκινήσω παραθέτοντας την ανάλυση τους στο λεξικό: *“Τόπος: έκταση γης που δεν είναι ακριβώς προσδιορισμένη και οριοθετημένη, μια συγκεκριμένη περιοχή· χώρα, πόλη, έκταση που μπορεί να καταλάβει ένα συγκεκριμένο πρόσωπο ή πράγμα· χώρος, περιβάλλον, το σύνολο των σημείων επάνω σε μια γραμμή ή επιφάνεια, τα οποία έχουν κοινές ιδιότητες. Χώρος: έκταση, επιφάνεια που έχει ορισμένο πλάτος, μήκος ή και ύψος, χτισμένη επιφάνεια, δωμάτιο ή αίθουσα· εσωτερικός χώρος, γεωγραφική έκταση, περιοχή, κενός χώρος που μπορεί να καταλάβει ένα συγκεκριμένο πρόσωπο ή πράγμα, επαγγελματικός ή επιστημονικός τομέας, περιοχή ή περιβάλλον με το οποίο ασχολείται ή στο οποίο ανήκει κάποιος, το διάστημα των τριών διαστάσεων, που αποτελεί το αντικείμενο της στερεομετρίας, ή των δύο διαστάσεων, που αποτελεί το αντικείμενο της επιπεδομετρίας, στην ευκλείδεια γεωμετρία.”*⁵⁹

Στις φαινομενολογικές του μελέτες για το τόπο και τη μνήμη, ο Edward Casey χρησιμοποιεί την έννοια χώρος για να αναφερθεί στην τοποθεσία και την φορτίζει αρνητικά ως μέρος της κριτικής του προς τις αντιλήψεις Καρτεσιανών και νεωτεριστών για την κυριαρχία του χώρου πάνω στο τόπο: *“Ο θρίαμβος του χώρου πάνω στο τόπο συνέχισε από την εποχή του Καρτέσιου μέχρι σήμερα. Αυτός ο θρίαμβος έχει κρίσιμες συνέπειες για τη μνήμη του τόπου. Ως ουσιαστικά άδειος, (η κενότητα του περιγράφεται χρησιμοποιώντας την λέξη εργοτάξιο) ένας χώρος δεν διαθέτει την*

⁵⁹Πύλη για την ελληνική γλώσσα. http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/

ποικολοχρωμία ή τα “εμπόδια” που συμβάλλουν στην ενθύμηση των “αόρατων”. Ένας χώρος δε διαθέτει εκείνες τις ποιότητες στις οποίες μπορούμε να “κρεμάμε” τις αναμνήσεις μας και να τις ανακτούμε”.⁶⁰

Όμως, όπως προκύπτει από τα παραπάνω, καλλιτέχνες που ασχολούνται με site based δράματα δεν συμφωνούν απόλυτα με τον ορισμό του Casey. Ο τόπος δεν αντιμετωπίζεται ως αντίθετο του χώρου, αποτελεί μάλλον ένα ιδιαίτερο είδος χώρου, ενός χώρου με σκοπό.

Συνεχίζοντας λοιπόν την προσπάθεια διάκρισης των δύο εννοιών, θα αναφερθούμε στον γεωγράφο Yi-Fu Tuan, ο οποίος υποστηρίζει ότι ο χώρος είναι πιο αφηρημένος, χωρίς όμως να αποτελεί ξεκάθαρα μια αφηρημένη έννοια, και το σημαντικότερο, υπάρχει σε μια διαλεκτική σχέση με τον τόπο. Για αυτόν, ο χώρος είναι ανοικτός και απροσδιόριστος, ενώ ο τόπος αποτελεί διατεταγμένο και διαμορφωμένο κομμάτι της κοινωνίας.⁶¹

Γράφοντας το 1977, αναφέρει: “Ο κλειστός και εξανθρωπισμένος χώρος είναι τόπος. Σε σύγκριση με το χώρο, ο τόπος είναι ένα ήρεμο κέντρο καθιερωμένων αξιών. Τα ανθρώπινα όντα απαιτούν και τα δύο χώρο και τόπο. Οι ανθρώπινες ζωές είναι μια διαλεκτική κίνηση μεταξύ προφύλαξης και ρίσκου, αφοσίωσης και ελευθερίας. Σε ανοιχτό χώρο μπορεί κανείς να

⁶⁰Casey, Edward S. (1987). “Remembering, Second Edition: A Phenomenological Study (Studies in Continental Thought)”. Indiana University Press, second edition October 22, 2000, σ.185-86

⁶¹ MacAuley, Gay (2005). “Site-specific Performance: Place, Memory and the Creative Agency of the Spectator”. *Arts: The Journal of the Sydney University Arts Association*, 27, pp. 34-36

αποκτήσει έντονη συνείδηση του τόπου και στη μοναξιά ενός προστατευμένου τόπου την απεραντοσύνη του χώρου πέρα από την ύπαρξη μιας στοιχειωμένης παρουσίας”.⁶²

Υπάρχει μια ένδειξη παραπάνω ότι ο χώρος είναι κατά κάποιον τρόπο έξω από τη κοινωνία, αλλά άλλοι γεωγράφοι, όπως η Doreen Massey, επιμένουν πως και ο χώρος μπορεί να εκληφθεί με κοινωνικούς όρους. Αναφέρει πως: “Σκεφτείτε το χώρο ... όχι ως μια απόλυτη ανεξάρτητη διάσταση, αλλά όπως κατασκευάστηκε από τις κοινωνικές σχέσεις ... δεν πρόκειται για κοινωνικά φαινόμενα στο χώρο, αλλά μαζί τα κοινωνικά φαινόμενα και ο χώρος αποτελούνται από κοινωνικές σχέσεις...”.⁶³

Στο βιβλίο “*Space in Performance*” του Gay MacAuley προτείνονται μια σειρά από αλληλοσυνδεόμενους όρους προκειμένου να διακριθούν οι δύο έννοιες στη δημιουργία παραστασιακών δρώμενων. Αξιοποιώντας το έργο των γάλλων σημειολόγων όπως η Anne Ubersfeld και ο Patrice Pavis, γίνεται διάκριση μεταξύ του χώρου και του τόπου, χρησιμοποιώντας τον τόπο αναφερόμενοι στη φανταστική τοποθεσία της δράσης (“πλασματικό τόπο”) ενώ τον χώρο αναφερόμενοι στη ρεαλιστική τοποθεσία. Οι περισσότεροι από τους άλλους όρους που προτείνονται περιλαμβάνουν τη χρήση της λέξης χώρος (χώρος θεάτρου, χώρος παραστάσεων, χώρος κοινού κλπ.).

⁶²Tuan, Yi-Fu (1977). “*Space and Place: the Perspective of Experience*”. Univ. Of Minnesota Press, σ.54

⁶³Massey, Doreen (1994). “*Space Place and Gender*”. Cambridge, σ. 2

Σε μια προσπάθεια εμβάθυνσης στις παραπάνω θεωρίες μπορεί κανείς να ισχυριστεί πως η χρήση της έννοιας χώρος καλύπτει ένα αίσθημα γενικότητας και ευμεταβλητότητας, που είναι απαραίτητα για τη λειτουργία του θεάτρου. Χρησιμοποιώντας την λέξη χώρος στην ορολογία μας, προσπαθούμε να υποδηλώσουμε πως οι τόποι και οι προς εξέταση σχέσεις, είναι έννοιες ρευστές που διαμορφώνονται, εξειδικεύονται και νοηματοδοτούνται μέσω των καλλιτεχνών αλλά και των θεατών. Ο Lowell Lewis επισημαίνει μια πτυχή του χώρου, που αναδύεται από την χρήση του ως τόπος παράστασης, *“υπογραμμίζοντας τη δυνατότητα του να είναι διαφορετικός από ό, τι φαίνεται”*.⁶⁴ Αυτό ναι μεν συνδέεται με το αναγκαίο αίσθημα ευμεταβλητοτητας και νοηματοδότησης, όπως αναφέρθηκε και προηγούμενα, όμως φέρνει στο προσκήνιο και τους αλληλένδετους ρόλους μεταξύ πομπού και δέκτη, οι οποίοι είναι διαφορετικοί από αυτούς που φαίνονται. Δεν είναι μόνο ότι ο χώρος μέσω της καλλιτεχνικής παρέμβασης “μεταμορφώνεται” σε τόπο, αλλά το γεγονός ότι η πιθανότητα διαφορετικότητας είναι πάντα παρούσα, υπονομεύοντας έτσι ένα αίσθημα σταθερότητας που μπορεί να δημιουργηθεί ανά πάσα στιγμή.⁶⁵

⁶⁴Lewis, Lowell (2002). (unpublished paper delivered at Place and Performance research seminar. Department of Performance Studies, University of Sydney)

⁶⁵MacAuley, Gay (2005). “Site-specific Performance: Place, Memory and the Creative Agency of the Spectator”. *Arts: The Journal of the Sydney University Arts Association*, 27, σ. 38

4.3. Τα site based performances, τα περιθωριοποιημένα δίκτυα μνήμης και ο χώρος

Στο *“The Production of Space”*, ο Henri Lefebvre αντιπαρέβαλε αυτό που αποκαλούσε “κυρίαρχο” και “κοινωνικό” χώρο. Ο Lefebvre καθόρισε τον πρώτο ως τον χώρο μετασχηματισμένο και διαμεσολαβημένο από τη τεχνολογία, που ελέγχεται από θεσμικά όργανα πολιτικής και οικονομικής ισχύος, ενώ όρισε τον δεύτερο ως τον φυσικό χώρο, τροποποιημένο ώστε να εξυπηρετεί τις ανάγκες και τις δυνατότητες μιας συγκεκριμένης ομάδας στην κοινωνία. Στην ανάλυσή του ισχυρίζεται ότι, ιδανικά, ο κυρίαρχος και ο κατάλληλος χώρος θα έπρεπε να συνυπάρχουν ισορροπημένα, αλλά ότι στη σύγχρονη κοινωνία ο κυρίαρχος χώρος έχει καταστεί πρωτεύοντας μέσω του ρόλου που διαδραματίζει για το κράτος και την πολιτική δύναμη. Η ανάλυση του Lefebvre είναι εξαιρετικά συναρπαστική: *“Κάθε επαναστατικό “έργο” (project) σήμερα, είτε ουτοπικό είτε ρεαλιστικό, πρέπει, αν θέλει να αποφύγει την απελπιστική κοινοτοπία, να ανάγει την επανακλειοποίηση του σώματος, σε συνδυασμό με την επανοικειοποίηση του χώρου, σε μη διαπραγματεύσιμο θέμα της ατζέντας του”*.⁶⁶

Τα παραπάνω παρόλο που γράφτηκαν το 1974 είναι σήμερα πιο επίκαιρα από ποτέ εξαιτίας του γεγονότος ότι τα εργαλεία κοινωνικού ελέγχου και περιορισμού είναι ακόμα πιο ισχυρά, συνεπικουρούμενα από την καθολική παρουσία των μέσων μαζικής ενημέρωσης. Το site based performance

⁶⁶Lefebvre, Henri (1991). *“The Production of Space”*, Nicholson-Smith, Donald (μετ), Blackwell Publishing, σ. 166

λειτουργεί ως εργαλείο αμφισβήτησης του κυρίαρχου χώρου που αντιπροσωπεύεται από το παραδοσιακό θέατρο και αναδεικνύει χώρους κοινωνικούς όπου νέες σχέσεις μεταξύ ερμηνευτών και θεατών εξερευνούνται και όπου οι θεατές κερδίζουν ένα νέο είδος δημιουργικής αντιπροσώπευσης. Στα site based performances, ο χώρος καθίσταται κυρίαρχος αντί να είναι απλώς αυτός που εμπεριέχει παραστατικά δρώμενα όπως είναι το κτίριο του θεάτρου στη παραδοσιακή θεατρική πρακτική. Τα site based performances εμπλέκονται περισσότερο ή λιγότερο με τον επιλεγμένο χώρο του δρώμενου και ως αποτέλεσμα τείνουν να έρθουν σε επαφή με κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα που φαίνονται αναπόσπαστα από κάθε χώρο. Για παράδειγμα η υλοποίηση ενός site based performance, απαιτεί διαπραγμάτευση με τους ιδιοκτήτες του χώρου, με τις δημόσιες και δημοτικές αρχές. Υπάρχουν δηλαδή θέματα ιδιοκτησίας και ελέγχου που πρέπει να επιλυθούν. Ακόμα νομικά, εμπορικά ή ακόμα και ηθικά θέματα μπορεί να προκύψουν, ζητώντας από τους καλλιτέχνες του site based performance να τοποθετηθούν σχετικά με θέματα που αφορούν τον χώρο και την πρόσληψη αυτού από το εκάστοτε κοινωνικό σύνολο. Ακόμα, το ζήτημα νομικής και ηθικής ιδιοκτησίας, που έχει πρόσφατα έρθει στο προσκήνιο σε ορισμένες χώρες καθώς και χώροι που βρίσκονται στο επίκεντρο μεγάλων πολιτικών συγκρούσεων, απασχολούν τους καλλιτέχνες που εμπλέκονται με την δημιουργία site based performances.

Το site based performance είναι μια θεατρική πρακτική, που επικεντρώνεται σε εικόνες και ιστορίες που αναδεικνύουν την περίπλοκη σχέση μας με το περιβάλλον. Συμμετέχοντας σε δρώμενα άρρηκτα συνδεδεμένα με τον χώρο ερχόμαστε πιο κοντά στα πολύπλοκα μηνύματα που εκπέμπει. Το site based

performance μπορεί να θεωρηθεί χρήσιμο εργαλείο για τον σχηματισμό ή την αναβίωση περιθωριοποιημένων δικτύων συλλογικής μνήμης. Καθώς ο τόπος του δρώμενου λειτουργεί σαν εφιαλτήριο υπενθύμισης μνημών, συνδεδεμένων με τον χώρο και τον χρόνο της performance, πυροδοτείται ένας διάλογος πάνω στην σημασία των μνημών. Τα site based performances προωθούν αποδοτικότερα την αναβίωση δικτύων μνήμης που καθορίζονται σημαντικά από την χωρικότητα και την υλικότητα τους. Δίκτυα μνήμης δηλαδή, που εκπορεύονται από την κοινωνική τάξη, το επάγγελμα και το φύλο. Το site based performance βασίζεται σ' ένα ιδεολογικό υπόβαθρο που υπερασπίζεται την ένταξη της τέχνης στην καθημερινή ζωή, διεκδικεί τους δημόσιους χώρους της πόλης και μετατρέπει τον αστικό ιστό σε διαδραστικό περιβάλλον, περιβάλλον δράσης και αλληλεπίδρασης. Άλλωστε, για να αντιληφθούμε την πραγματικότητα και να κατανοήσουμε το χώρο χρειάζεται πολλές φορές η «αναπαραγωγή» του «καθημερινού» μέσα από μια καλλιτεχνική διαδικασία.

Απο την μελέτη των site based performances, προκύπτουν εντυπωσιακά στοιχεία σχετικά με τους τρόπους που τα δρώμενα “ενεργοποιούν” τις μνήμες ενός χώρου, επιτρέποντας του να “απελευθερώσει” τις ιστορίες του και δημιουργώντας την δυνατότητα στο παρελθόν να αντηχεί στο παρόν. Από τους πιο ενδιαφέροντες τρόπους με τους οποίους ένας χώρος επηρεάζει ένα δρώμενο είναι η ενίσχυση της δημιουργικής παρακολούθησης από τους θεατές, που φέρνουν τις δικές τους γνώσεις και μνήμες από αυτόν σε αυτόν, απελευθερώνοντας έτσι μια δυναμική και ευμετάβλητη διαδικασία αντίληψης του νοήματος του. Στα site based performances, οι καλλιτέχνες δουλεύουν

με την “πραγματικότητα” των εκάστοτε χώρων επιδειώκοντας να ανασύρουν και τελικά να οπτικοποιήσουν μνήμες ολιστικά ή και θραυσματικά που ενυπάρχουν σε αυτούς. Τα τοποειδικά δρώμενα επιφέροντας στον χώρο ρωγμές επιτρέπουν στο παρελθόν να εισβάλει στο παρόν, με αποτέλεσμα η μνήμη να διαμορφώνει τόπους απο ίχνη διαφορετικών περιόδων, διαφορετικών περιστατικών και αλληλεπικαλυπτόμενων ιστοριών που χαρακτηρίζουν τις σύγχρονες κοινωνίες. Η αφήγηση και η επανάληψη ιστοριών, που η επίσημη κοινωνία λησμονεί, αποτελεί θεμελιώδη πράξη στην προστασία της συλλογικής μνήμης που αποσιωπείται, για να περιθωριοποιηθεί και τελικά να εξαλείψει.⁶⁷

⁶⁷MacAuley, Gay (2005). “*Site-specific Performance: Place, Memory and the Creative Agency of the Spectator*”. *Arts: The Journal of the Sydney University Arts Association*, 27, σ. 29-31

5. Ελευσίνα

5.1. Ο ρόλος της βιομηχανικής κληρονομιάς στη συγκρότηση της συλλογικής μνήμης

Η αντίληψη για τα τεχνικά μνημεία και την βιομηχανική κληρονομιά μετασχηματίστηκε μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Πατρίδα της βιομηχανικής αρχαιολογίας θεωρείται η Μ. Βρετανία, που υπήρξε άλλωστε, και η κοιτίδα της βιομηχανικής επανάστασης μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνα. Ωστόσο, η έννοια της συστηματικής επιστημονικής μελέτης των βιομηχανικών καταλοίπων και η απόδοση αξίας ιδίως στα βιομηχανικά κτίρια άρχισε τον 19ο αιώνα στη Γαλλία, και συγκεκριμένα πραγματοποιήθηκε το 1794 όταν ιδρύθηκε στο Παρίσι το πρώτο τεχνικό μουσείο στον κόσμο, το Conservatoire des Arts et Métiers (Εθνικό Ίδρυμα Τεχνών και Επιστημών) και έγινε η πρώτη προσπάθεια καταγραφής και διάσωσης του προβιομηχανικού και βιοτεχνικού τεχνικού πολιτισμού. Χρειάστηκαν εκατό χρόνια για να γενικευτεί το ενδιαφέρον για τη διατήρηση της βιομηχανικής κληρονομιάς. Η ίδρυση του Deutsche Museum στο Μόναχο το 1906, έδωσε σημαντική ώθηση στην ανάπτυξη της μελέτης των βιομηχανικών καταλοίπων. Στη δεκαετία του 1970, το Συμβούλιο της Ευρώπης συντέλεσε στην αφύπνιση του ενδιαφέροντος για τα βιομηχανικά μνημεία μέσω της υπογραφής της σύμβασης της προστασίας για την παγκόσμια φυσική και πολιτιστική κληρονομιά. Τον Ιούλιο του 2003, η διεθνής επιστημονική κοινότητα συνέταξε μια διακήρυξη, στην οποία

αποκωδικοποιήθηκαν οι αρχές της βιομηχανικής κληρονομιάς και έλαβαν τη μορφή χάρτας, την “Χάρτα του NizhnyTagil για τη Βιομηχανική Κληρονομιά”. Επιπλέον, πολλά αναγνωρισμένα βιομηχανικά κατάλοιπα χαρακτηρίστηκαν ως μνημεία παγκόσμιας κληρονομιάς από την UNESCO. Στα πλαίσια αυτής της προσπάθειας, προστέθηκε η έννοια της αποκατάστασης και της επανάχρησης των παλιών βιομηχανικών συνόλων, με στόχο την αναζωογόνηση και επανένταξή τους στην κοινωνία.⁶⁸

Επαναπροσεγγίζοντας τα λεγόμενα του Halbwachs για την μνήμη, θα μπορούσαμε να πούμε, πως η συλλογική μνήμη είναι μία “κατασκευή”, που η διαμόρφωση και η εδραίωσή της, έχει ανάγκη από κάποιο μέσο. Οι παραστατικές τέχνες έχουν την ικανότητα να περνούν νοήματα και να συμβολίζουν πράγματα, έχοντας επιπλέον και το πλεονέκτημα της εικόνας που εντυπώνεται εύκολα στον ανθρώπινο νου. Τα βιομηχανικά κτίσματα, μνημεία αλλοτινών εποχών, αποτελούν βασικό γνώρισμα της πόλης και φέρουν την ιστορία του τόπου και των κατοίκων της. Η πόλη θεωρείται ως ο τόπος όπου καταγράφεται η συλλογική μνήμη των λαών. *“Η συλλογική μνήμη αποτελεί ένα από τα κυριότερα στοιχεία μετασχηματισμού της πόλης, λειτουργώντας φυσικά μέσα από το κοινωνικό σύνολο. Η μνήμη γίνεται το νήμα που διαπερνάει όλη την πολύπλοκη δομή της πόλης”*, αναφέρει ο Aldo

⁶⁸Δαλιγίτση, Ανδρομάχη – Άννα, *“Βιομηχανική Κληρονομιά: Τόποι Μνήμης ως Τόποι Πολιτισμού Όταν το σήμερα σέβεται το χθες...”* [ερευνητική εργασία]. Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Πολυτεχνική Σχολή Ξάνθης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών;2013, σ.14-19

Rossi.⁶⁹ Τα site based performances που διαλέγονται με και επιτελούνται σε βιομηχανικά κτίσματα συμπυκνώνουν ένα χώρο αφηγηματικό που συνθέτει και πολλές φορές αντιπαραβάλλει τον κυρίαρχο λόγο της ιστορίας με τον λόγο της μνήμης. Έρχονται να ανασύρουν ίχνη και να εγγράψουν καινούργια, επιδιώκοντας την διαφύλαξη της μνημονικής συνοχής των τόπων.

5.2. Η Ελευσίνα

Η περιοχή της Ελευσίνας κατοικήθηκε για πρώτη φορά κατά την περίοδο της Μέσης Χαλκοκρατίας καθώς έχουν εντοπιστεί θεμέλια σπιτιών στην κορυφή και στις πλαγιές του λόφου, ενώ στην Ύστερη Εποχή του Χαλκού ο οικισμός φαίνεται πως εξαπλώθηκε βορειανατολικά. Οι γραπτές ιστορικές πηγές μας πληροφορούν ότι στην Πρωτογεωμετρική περίοδο παρατηρήθηκε στην Ελευσίνα δραματική μείωση πληθυσμού, εξαιτίας της καθόδου των Δωριέων. Ωστόσο, στη Γεωμετρική περίοδο αναπτύχθηκε έντονα ο οικισμός προς την πλευρά της θάλασσας. Στην αρχαϊκή εποχή ονόματα ιστορικών μορφών, όπως ο Σόλωνας και ο Αισχύλος, συνδέονται με την Ελευσίνα. Ωστόσο, οι περσικοί πόλεμοι διέκοψαν την άνθηση της πόλης. Αναλαμβάνοντας όμως την εξουσία ο Περικλής ξεκινά μια νέα λαμπρή περίοδος για την Ελευσίνα. Λόγω του ότι η περιοχή της Ελευσίνας αποτελούσε τη δυτική μεθόριο των Αθηνών, δεν ξεφύγει από τις καταστροφές του πελοποννησιακού πολέμου. Οι Τριάκοντα Τύραννοι οχύρωσαν την Ελευσίνα, στην οποία κατέφυγαν οι

⁶⁹Rossi, Aldo (1991). *“Η αρχιτεκτονική της πόλης”*, Παπαδόπουλος, Λόης, (επι) Πετρίδου, Βασιλική (μετ). University Studio Press, σ. 192

ολιγαρχικοί μετά την επικράτηση του Θρασύβουλου και των δημοκρατικών και κατά την ελληνιστική περίοδο χτίστηκε οχυρό στο δυτικότερο λόφο. Την εποχή της ρωμαιοκρατίας οι αυτοκράτορες μύηθηκαν στα Ελευσίνια μυστήρια. Την περίοδο εκείνη κατασκευάστηκε και το ρωμαϊκό υδραγωγείο. Στα χρόνια του Βυζαντίου ο χριστιανισμός δεν εκριζώνει αμέσως τα Ελευσίνια μυστήρια που επιβιώνουν μέχρι το τέλος του 4ου αιώνα μ.Χ. Οι Γότθοι του Αλάριχου δεν ερήμωσαν οριστικά την περιοχή και μία μικρή κοινότητα χριστιανών επιβιώνει. Οι επιδρομές Αράβων στην Αττική οδήγησαν στην εγκατάλειψη της περιοχής για κάποιο διάστημα. Είναι σημαντικό ότι κατά την περίοδο της Φραγκοκρατίας, το όνομα της πόλης παραφράστηκε σε Λεψίνα και χτίστηκε πύργος ελέγχου. Αλβανικά φύλα εισέρχονται στην περιοχή από τον 14ο αιώνα μ.Χ., τα οποία έχουν ως κέντρο τα Κούντουρα που ήταν προστατευμένα από πειρατικές επιδρομές. Κατά τη διάρκεια της επανάστασης του 1821 ο Κουντουριώτης με την βοήθει Ελευσίνιων και Δερδανοχωριτών προμηθεύουν με νέφτι και ρετσίνι υδραϊκά πλοία και πυρπολικά. Μετά την απελευθέρωση αρχίζει σταδιακά η ανάπτυξη της πόλης και πάλι.

Στην νεότερη ιστορία της, υπήρξε το τρίτο και νεότερο ιστορικό βιομηχανικό κέντρο της Αττικής, ακολουθώντας με μικρή χρονική απόκλιση τον Πειραιά και το Λαύριο. Η βιομηχανική δραστηριότητα στην πόλη χρονολογείται από το τρίτο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα με σχετικά μικρές μονάδες επεξεργασίας αγροτικών προϊόντων. Ένα σημαντικό άλμα πραγματοποιήθηκε με την εγκατάσταση της τσιμεντοβιομηχανίας Τιτάν το 1902, ενώ ακολούθησε ένα δεύτερο με τις χαλυβουργίες, τα ναυπηγεία και τις πετροχημικές βιομηχανίες

από τη δεκαετία του 1960. Οι καμινάδες της Τιτάν και τα λατομεία, οι υψικάμινοι των χαλυβουργιών, οι δεξαμενές και τα εναέρια δίκτυα των πετροχημικών άλλαξαν την κλίμακα του αστικού και του αγροτικού τοπίου δραματικά. Η ιστορική βιομηχανική ζώνη δημιουργήθηκε στο παράκτιο μέτωπο της πόλης, αλλά σύντομα επεκτάθηκε σε όλη την ομαλή ακτή του μεγάλου κόλπου, από τον Σκαραμαγκά στα ανατολικά έως την Βλύχα στα δυτικά. Κατέλαβε προνομιακά τον παράκτιο χώρο αποκλείοντας το εσωτερικό της πεδιάδας και την οικιστική ζώνη από τη θάλασσα. Παράλληλα αναπτύχθηκαν βαριές λιμενικές δραστηριότητες ναυπήγησης και παρατηρήθηκε διάλυση πλοίων και λιμενικών φορτοεκφορτώσεων.

Το τελευταίο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα σημειώθηκε και στην Ελευσίνα το φαινόμενο της αποβιομηχάνισης, χωρίς ωστόσο να λάβει εκρηκτικές διαστάσεις, όπως συνέβη σε άλλες βιομηχανικές περιοχές της χώρας. Από τις μεγάλες βιομηχανικές μονάδες, έκλεισαν λίγες, κυρίως όσες βρίσκονταν εντός του αστικού ιστού, ενώ το μεγαλύτερο ποσοστό του υπόλοιπου, κυρίως μεταπολεμικού, βιομηχανικού δυναμικού παραμένει ενεργό. Έτσι, στην περιοχή δεν παρατηρούνται εκτεταμένοι βιομηχανικοί ερειπιώνες. Διασώζονται, όμως, προς το παρόν λίγα εξαιρετικά ενδιαφέροντα, ακέραια ανενεργά βιομηχανικά μνημεία της πρώτης περιόδου ανάπτυξης της βιομηχανίας στην περιοχή.⁷⁰

⁷⁰Γαλάνης, Χρήστος, "Η αρχιτεκτονική κληρονομία της Ελευσίνας" [πτυχιακή εργασία]. Ανώτατο Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Πειραιά Τεχνολογικού Τομέα, Τμήμα Πολιτικών Μηχανικών Τ.Ε., Κατεύθυνση Δομοστατικών Μηχανικών Τ.Ε.;2016, σ. 9-12

Μια βόλτα στη θάλασσα και τις γειτονιές της Ελευσίνας, δημιουργεί πολύ έντονη την αίσθηση της ιστορίας της χώρας μας. Η άναρχη συμβίωση του αρχαιολογικού χώρου με τα κομματιασμένα σκουριασμένα πλοία και τα εγκαταλελειμμένα εργοστάσια, σε συνδυασμό με μία σύγχρονη ζωή η οποία κινείται κανονικότατα πάνω στα διάφορα συντρίμια, συνθέτει χωρίς να το θέλει ένα αυτοδημιούργητο έργο τέχνης. Η Ελευσίνα μοιάζει σαν μια μικρογραφία της Ελλάδας, όπου ένα παρελθόν πολιτισμού και ευημερίας έχει “καεί”, όμως ευτυχώς τα σημάδια δεν έχουν επουλωθεί, στέκουν εκεί, μύτες από σίδερα, γερμένα πλοία, πύργοι από λάστιχα, θεόρατα βιομηχανικά κτήρια, μάντρες, παλιά σινεμά για να μας θυμίζουν ότι το παρελθόν δεν σβήνει, ευτυχώς δεν σβήνει, γιατί ακόμα και το παρελθόν που πονάει, είναι η μνήμη, η οποία είναι αυτό που είμαστε, αυτό που έχουμε ανάγκη για να δημιουργούμε και για να υπάρχουμε.⁷¹

5.3. Τα Βιομηχανικά Κτίρια της Ελευσίνας

Σε όλο το θαλάσσιο μέτωπο του Θριασίου η βιομηχανική δραστηριότητα χρονολογείται από το 1875, με τι βιομηχανίες οινοπνεύματος και σαπωνοποιίας να είναι οι πρώτες που εγκαταστάθηκαν εκεί, ακολουθούμενες από χαλυβουργίες, διυλιστήρια και ναυπηγεία. Σύμφωνα με την έρευνα του Νίκου Μπελαβίλα: *“Το πρώτο εργοστάσιο της πόλης, ήταν ένα σαπωνοποιείο, των αδελφών Χαριλάου, το μετέπειτα “Ελαιουργείο”, το οποίο*

⁷¹Eleusis2021 (2018). <https://eleusis2021.eu/portfolio-posts/%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B5%CE%BB%CE%B5%CF%85%CF%83%CE%AF%CE%BD%CE%B1-%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CF%86%CE%BF%CF%81%CE%AC/>

κατασκευάστηκε στο δυτικό τμήμα της ακτής, δίπλα στις αρχαιότητες. Λίγα χρόνια αργότερα, άλλη μία μονάδα παραγωγής σάπωνα, των Χατζημελέτη – Χατζηηλία, λειτούργησε στην ανατολική ακτή της Ελευσίνας. Η τσιμεντοβιομηχανία “Τιτάν” κατασκευάστηκε το 1902 από την “Εταιρεία Χατζηκυριάκου-Ζαχαρίου και Σία”, σε συνέχεια του οικοπέδου του “Ελαιουργείου”, ενώ ανάμεσα στα δύο συγκροτήματα ήρθε να προστεθεί το 1900, μία οينوπνευματοβιομηχανία, η “Οινοποιητική - Οينوπνευματική Εταιρεία Χαρίλαος και Σία”, η οποία το 1906 μετονομάστηκε σε “Ελληνική Εταιρεία Οίνων και Οينوπνευμάτων”, έγινε δε γνωστή και ως οينوβιομηχανία “Βότρυς”.

Στην άλλη άκρη της ακτής στα ανατολικά, δίπλα στο σαπωνοποιείο των Χατζημελέτη -Χατζηηλία το οποίο έκλεισε το 1927, κατασκευάστηκαν το 1923 η οينوπνευματοποιία “Κρόνος” από την “Ανώνυμο Εταιρεία Οينوπνευματοποιίας” και το 1925 το εργοστάσιο χρωμάτων και βερνικιών “Ίρις”. Οι πιο πάνω συγκροτούν τον διασωζόμενο ιστορικό πυρήνα της βιομηχανίας της Ελευσίνας. Η κατασκευή νέων βιομηχανιών συνεχίστηκε κατά το Μεσοπόλεμο με άλλες μονάδες, μεταξύ των οποίων και άλλη μία τσιμεντοβιομηχανία στον Ασπρόπυργο, η “Χάλυψ” η οποία λειτουργούσε άλλο ένα εργοστάσιο στην Αθήνα, όπως και η βιομηχανία όπλων του “Ελληνικού Πυριτιδοποιείου και Καλυκοποιείου” το 1925, η μετέπειτα “ΠΥΡΚΑΛ” η οποία εγκαταστάθηκε, δυτικά, στο λόφο της Βλύχας λειτουργώντας δύο μονάδες με παραγωγή οβίδων και αντιαεροπορικών βλημάτων. Το 1929 λειτουργούσαν ακόμη στην Ελευσίνα ένα υαλουργείο και επτά εργοστάσια ρητίνης. Λίγο

αργότερα στις αρχές της δεκαετίας του 1930 αναφέρονται και τρία κεραμοποιεία, των Ιωάννη Πατάλα, Θανασουλόπουλου και Παπαγεωργίου.

Συνολικά το 1939 στο Θριάσιο ήταν εγκατεστημένες 19 βιομηχανίες. Οκτώ εξ'αυτών ήταν βιομηχανίες προϊόντων ρητίνης πεύκων. Άλλα μικρότερα εργοστάσια που λειτουργούσαν εκείνη την περίοδο ήταν της “ΕΚΒΟ - Καλλιέργειας και Βιομηχανίας Ορύζης της Ελλάδος”, το “Παγοποιείο Κακούρης Κ. και Σία” στην ανατολική είσοδο της πόλης επί της Ιεράς Οδού, η “Ηλεκτροχημική Ελλάδος Α.Ε.” στον Ασπρόπυργο κ.α..

Η κορύφωση της βιομηχανικής ανάπτυξης στο Θριάσιο ήρθε μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και κυρίως από το 1948 όταν εγκαταστάθηκε η πρώτη χαλυβουργία “Χαλυβουργική Α.Ε.”, η οποία μετακινήθηκε στο Καλιμπάκι, στην ακτή μεταξύ Ελευσίνας και Σκαραμαγκά και αποτελεί εξέλιξη της προπολεμικής “Ελληνική Συρματουργία Α.Ε. Θ.Α. Αγγελόπουλος και Υιοί”, η οποία λειτουργούσε από το 1932 στην οδό Πειραιώς στο ύψος του Ταύρου. Το εργοστάσιο πρωτολειτούργησε το 1953. Το 1961 θεμελιώθηκε η πρώτη υψικάμιнос του εργοστασίου η οποία λειτούργησε το 1963. Ακολούθησε άλλη μία χαλυβουργία, η “Ελληνική Χαλυβουργία” στον Ασπρόπυργο όπως και άλλες μικρότερες. Το 1955 στη θέση του σαπυνοποιείου Χατζημελέτη – Χατζηηλία, το οποίο είχε σταματήσει να λειτουργεί από το 1922, δίπλα στο “Κρόνος”, ιδρύθηκε η “Ελαιουργική- Κεντρική Συνεταιριστική Ένωση Ελαιοπαραγωγών Ελλάδος”.

Κατά τις επόμενες δύο δεκαετίες στις άκρες του κόλπου, στα ανατολικά και στα δυτικά κατασκευάστηκαν δύο ναυπηγεία. Τα “Ελληνικά Ναυπηγεία Α.Ε.” ιδρύθηκαν το 1958, από τον εφοπλιστή Σταύρο Νιάρχο, στο νότιο άκρο της ακτής Σκαραμαγκά. Στην άλλη πλευρά του κόλπου κατασκευάστηκαν το 1969, τα “Ναυπηγεία Ελευσίνας” από την Εμπορική Τράπεζα υπό την προεδρία του Στ. Ανδρεάδη. Κατά την ίδια δεκαετία ιδρύθηκαν στο Θριάσιο μικρές μονάδες, όπως το “Παγοποιείο Γαστουνιώτη”, η “Ε.Β.Π.Α.”, η “ΕΔΟΚ-ΕΤΕΡ”, τα “Ναυπηγεία Σάββα”.

Η ανάπτυξη της βιομηχανίας στο Θριάσιο συνεχίστηκε με τρία μεγάλα χημικά εργοστάσια, τα “Ελληνικά Διυλιστήρια Πετρελαίου” στον Ασπρόπυργο, την “ΠΕΤΡΟΓΚΑΖ” δίπλα τους και το διυλιστήριο της “ΠΕΤΡΟΛΑ ΕΛΛΑΣ Α.Ε.Β.Ε” στη ακτή της Βλύχας, δυτικά της πόλης. Δίπλα σε αυτό το συγκρότημα πετρελαιοειδών, κατασκευάστηκε το 1969-1971 στους χώρους της “ΠΥΡΚΑΛ” η υαλουργική μονάδα “Owens”. Το υαλουργείο διέκοψε τη λειτουργία του το 1987. Άλλα εργοστάσια τα οποία λειτουργούσαν κατά την ίδια περίοδο ήταν τα δύο της “Ελληνικής Εταιρείας Οίνων και Οινοπνευμάτων”, η “Χαλυβουργία Ελευσίνας Γ. Νικολακόπουλος και Σία Ο.Ε.”, τα εργοστάσια παραγωγής κολοφωνίου και ρεβινθελαίου “Κ. Παύλου και Σία Ο.Ε.”, και “Λ. Στάμος”, η “Ελαιουργική Κεντρική Συνεταιριστική Ένωση Ελαιοπαραγωγών Ελλάδος”, η οποία παρήγαγε ελαιόλαδα ραφινέ και σάπωνες, η “Α.Β.Ε. Χαρίλαος και Κανελλόπουλος”, η “Βιομηχανία Ναξίας Σμύριδας Καραδόντη”, το εργοστάσιο πτηνοτροφών και κτηνοτροφών “ΒΙΤ-Α-MIN Γ.Παππάς και Υιοί Ο.Ε.”, η “Α.Ε. Οινοπνευματοποιίας” με οινοπνεύματα, οίνους και βιομηχανικά εκχυλίσματα, το “Παγοποιείον-Αστήρ”, η “Βιομηχανία Εκρηκτικών ΒΙΑΜΜΩΝ

A.E.” στη Μάνδρα και η “Βιομηχανία Χαλύβων Α.Ε.”. Μεταξύ αυτών και ένα εργοστάσιο χρωμάτων, το οποίο εγκαταστάθηκε στη Μάνδρα το 1961. Ήταν το εργοστάσιο της “ΒΙΒΕΧΡΩΜ” το οποίο μεταφέρθηκε μετά από δύο πυρκαγιές, από τη Νίκαια του Πειραιά. Στην ενδοχώρα του Θριασίου, μεταξύ Ελευσίνας, Μάνδρας και Ασπροπύργου, λειτουργούσε επίσης περί το 1964 μία σειρά μικρότερων μονάδων γαλακτοκομικών, ρητίνης, γεωργικών προϊόντων, χημικών, κεραμικών κ.α. Κατά τη δεκαετία του 1970 εγκαταστάθηκαν ακόμη στο Θριάσιο η “Αγροτική - Αλιευτική”, η “Μπακόπουλος Α.Β.Ε.Ε.”, η “Ξυλεμπορική Δημητρόπουλος-Πολυχρονόπουλος” διάφορα διαλυτήρια πλοίων, ενώ στην περιφέρεια λειτουργούσε και το ορυχείο βωξίτη του Δ. Σκαλιστήρη.”⁷²

5.3.1 Το Ελαιουργείο

Σχετικά με το “Ελαιουργείο” ο Μπελαβίλας αναφέρει: “Η πρώτη μονάδα ιδρύθηκε το 1875 ως “Σαπωνοποιείο Χαρίλαου”, από τους αδελφούς Λύσανδρο και Εμμανουήλ Χαρίλαο, οι οποίοι ήρθαν από το Γαλάτσι της Ρουμανίας. Το εργοστάσιο αναπτύχθηκε στο δυτικό άκρο της πόλης της Ελευσίνας, μεταξύ της ακτής και του λόφου του αρχαιολογικού χώρου. Η πρώτη μικρή μονάδα, λειτουργούσε με 20 περίπου εργαζόμενους και ατμομηχανή 30 ίππων. Το 1892 τη διεύθυνση της μονάδας ανέλαβαν οι δύο χημικοί, ο Επαμεινώνδας Χαρίλαος ο οποίος συνεταιρίστηκε με τον Νικόλαο

⁷²Μπελαβίλας, Νίκος, Σαίτη, Τατιάνα, Ψαριώτη, Καλλιόπη (2011). “Βιομηχανική Κληρονομία στην Ελευσίνα και στο Θριάσιο Πεδίο”. Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, σ. 5-11

Κανελλόπουλο. Η παραγωγή του “Ελαιουργείου” στην πρώτη φάση ανερχόταν σε 500.000 οκάδες σάπωνα εκ των οποίων εξάγονταν οι 125.000 οκάδες σε χώρες της Μεσογείου. Το εργοστάσιο μετονομάστηκε σε “Χαρίλαος - Κανελλόπουλος Α.Ε.” και έμεινε γνωστό ως “Ελαιουργείο”. Το 1939 η “Χαρίλαος και Κανελλόπουλος Α.Ε.” παρήγαγε λινέλαια, βαμβακέλαια, κοκοφοινικέλαια, σπορέλαια ραφινέ, πίτες για ζωοτροφές και κοινούς πράσινους σάπωνες μεταξύ των οποίων ο “Σάπων Ελευσίνας” τύπου Μασσαλίας. Σε διαφήμιση της επιχείρησης αναφέρεται ότι παράγονται πυρηνέλαια, σάπωνες, κικινέλαια, γλυκερίνη, λινέλαια και άλευρα.³² Μετά τον πόλεμο, το 1955 συνέχιζε να λειτουργεί ως “Α.Β.Ε. Χαρίλαος και Κανελλόπουλος” και χρηματοδοτείται με δάνειο 100.000 δολλαρίων από την “Ε.Τ.Ε.”, με βάση την συμφωνία “Οικονομικής Συνεργασίας μεταξύ Ελλάδος και Η.Π.Α.” του 1948. Τη γενική διεύθυνση και τη θέση του συμβούλου της εταιρείας είχε τότε ο Νικόλαος Επαμ. Χαρίλαος ενώ διευθυντής του εργοστασίου ήταν ο Δημήτριος Αρ. Παπαδημητρίου. Εκείνη την περίοδο παράγονταν σπορέλαια, πυρηνέλαια, κικινέλαια, καρυδέλαια, λινέλαια, λινάλευρα, σάπωνες, στεατίνη. Το “Ελαιουργείο” διέκοψε τη λειτουργία του περί το τέλος της δεκαετίας του 1960.”⁷³

⁷³Μπελαβίλας, Νίκος, Σαίτη, Τατιάνα, Ψαριώτη, Καλλιόπη (2011). “Βιομηχανική Κληρονομία στην Ελευσίνα και στο Θριάσιο Πεδίο”. Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, σ. 14-15

5.3.2. Η ΠΥΡΚΑΛ

Η “ΠΥΡΚΑΛ” δημιουργήθηκε το 1908 ως αποτέλεσμα της συγχώνευσης δύο επιχειρήσεων που είχαν ξεκινήσει τη λειτουργία τους στα τέλη του 19ου αιώνα. Πρόκειται για την “Εταιρεία Ελληνικού Πυριτιδοποιείου, Χημικών και Βιομηχανικών Προϊόντων” με έδρα στο Αιγάλεω, γνωστή ως “Μπαρουτάδικο”, ιδρυθείσα από τον αξιωματικό του Πυροβολικού Κ. Μωραϊτίνη που εξόπλιζε τον ελληνικό Στρατό με φυσίγγια και το “Καλυκοποιείο” των αδελφών Μαλτσινιώτη που λειτουργούσε με μεγάλη επιτυχία από το 1891 στον Υμηττό. Η “ΠΥΡΚΑΛ” εξελίχθηκε στην πρώτη εθνική βιομηχανία πυρομαχικών με εγκαταστάσεις στο Αιγάλεω, την Ελευσίνα και το Λαύριο. Με την αγορά εξελιγμένων μηχανημάτων και την εισαγωγή τεχνογνωσίας από τη Γερμανία και το Βέλγιο, η “ΠΥΡΚΑΛ” αποτέλεσε ένα εργοστάσιο εθνικής σημασίας. Επί γερμανικής Κατοχής τόσο οι εγκαταστάσεις της Ελευσίνας όσο και του Αιγάλεω επιτάχθηκαν και λειτούργησαν για λογαριασμό του γερμανικού στρατού. Μετά την απελευθέρωση βρέθηκαν υπό αγγλική κατοχή. Όπως επισημαίνει ο Πάνος Δευτεραίος: *“Στην Ελευσίνα οι ζημιές ήταν μεγαλύτερες, καθώς τα περισσότερα από τα κτίρια είχαν ανατιναχθεί. Ωστόσο, ο Μποδοσάκης ως προπολεμικός ιδιοκτήτης της επιχείρησης ζήτησε και κατάφερε την άρση της επίταξης των εργοστασίων. Αρκετά χρόνια αργότερα, όταν το εργοστάσιο του Αιγάλεω έκλεισε, κατά τη δεκαετία του 1970, πολλά από τα μηχανήματα μεταφέρθηκαν στην Ελευσίνα και κάποια στο Λαύριο”*.⁷⁴

⁷⁴Ροββά, Κατερίνα (2018). “Στα άγνωστα καταφύγια της ΠΥΡΚΑΛ”. *Τα Νέα*, <https://www.tanea.gr/2018/01/30/greece/sta-agnwsta-katafygia-tis-pyrkal/>

Σύμφωνα με ανακοίνωση της Ομοσπονδίας Εργαζομένων Χημικής Βιομηχανίας Ελλάδας: “Σε μια έκταση 452 στρεμμάτων εντοπίζονται 159 κτίσματα – 80 στο νότιο και 79 στο βόρειο τμήμα – συνολικού εμβαδού 27.000 τ.μ. Ανάμεσά τους και εμβληματικά κτίρια, όπως το κτίριο όπου συνέβη το πολύνεκρο δυστύχημα του 1995, αλλά και οι δύο θολωτές αποθήκες αδρανών υλικών, τα κτίρια των συνεργείων πυροσωλήνων και καψυλίων, ο υδατόπυργος, το συγκρότημα των 7 καταφυγίων, τα κτίρια των γραφείων, το χυτήριο, κ.α.”.⁷⁵

Το 2004 συγχωνεύτηκε με την “Ελληνική Βιομηχανία Όπλων” (ΕΒΟ), σχηματίζοντας την εταιρεία “Ελληνικά Αμυντικά Συστήματα” (ΕΑΣ), σε μια προσπάθεια της ελληνικής πολιτείας για τον καλύτερο έλεγχο και τη διαχείριση αυτού του τομέα της αμυντικής βιομηχανίας της χώρας.⁷⁶ Το 2016 στο πλαίσιο μείωσης των λειτουργικών εξόδων της ΕΑΣ δρομολογήθηκε η διακοπή λειτουργίας του εργοστασίου της πρώην ΠΥΡΚΑΛ στην Ελευσίνα. Όταν το 2017 γνωστοποιήθηκε η κρατική πρόθεση της κατεδάφισης των εν λόγω βιομηχανικών κτιρίων, κινήσεις κατοίκων της Ελευσίνας δραστηριοποιήθηκαν κατά της απόφασης την οποία και κατάφεραν να αναστείλλουν. Μέχρι σήμερα εκκρεμεί ο χαρακτηρισμός των βιομηχανικών κτιρίων της “ΠΥΡΚΑΛ” στην Ελευσίνα κομμάτι της βιομηχανικής κληρονομιάς της περιοχής από το Υπουργείο Πολιτισμού.⁷⁷

⁷⁵Ροββά, Κατερίνα (2018). “Στα άγνωστα καταφύγια της ΠΥΡΚΑΛ”. *Τα Νέα*, <https://www.tanea.gr/2018/01/30/greece/sta-agnwsta-katafygia-tis-pyrkal/>

⁷⁶ <https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CE%A5%CE%A1%CE%9A%CE%91%CE%9B>

⁷⁷ <http://www.ert.gr/eidiseis/ellada/kinonia/oechve-na-min-katedafisti-ktirio-tis-pyrkal/>

5.4. Η Ελευσίνα και το site based art

5.4.1. Έλευση/ Χώρος Χρόνος Ενέργεια Το Σώμα στο βιομηχανικό τοπίο της Ελευσίνας

“Έλευση/ Χώρος Χρόνος Ενέργεια, Το Σώμα στο βιομηχανικό τοπίο της Ελευσίνας” είναι ο τίτλος του site based πολυμεσικού δρώμενου που δημιούργησε η χορογράφος Αιμιλία Μπουρίτη και παρουσίασε στο Παλιό Ελαιουργείο στα πλαίσια του φεστιβάλ Αισχύλεια 2015. Το δρώμενο ερευνά τη σχέση του σώματος με το βιομηχανικό τοπίο της Ελευσίνας. Το σώμα τοποθετείται ως παλλόμενο πεδίο σε διάφορους βιομηχανικούς χώρους και συνδέοντας τη μνήμη με το βίωμα συνδιαλέγεται με τη δυναμική των βιομηχανικών χώρων. Η κίνηση του ανθρώπινου σώματος δημιουργεί τόπο συνάντησης ανθρώπου, βιομηχανικού χώρου, στοχεύοντας στην αναδημιουργία ιχνών απο την συνεύρεση ανθρώπινης και χωρικής οντότητας.⁷⁸

⁷⁸Ζυμαράκη, Τζώρτζη, Ελένη (2015). “Ex_pose: Αιμιλία Μπουρίτη / Συνέντευξη”. *BOOKcity*, https://www.bookcity.gr/bloggers/ex_pose/20938-ex_pose-%CE%B1%CE%B9%CE%BC%CE%B9%CE%BB%CE%AF%CE%B1-%CE%BC%CF%80%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%AF%CF%84%CE%B7-%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%AD%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%85%CE%BE%CE%B7-20261

Η χορογράφος Αιμιλία Μπουρίτη σημειώνει: *“Η περιοχή αυτή είχε μία διπλή ταυτότητα: βιομηχανική και αγροτική. Η βιομηχανική ανάπτυξη στην πορεία άρχισε να εξαφανίζει την αγροτική ζωή του Θριασίου πεδίου.”*⁷⁹ Και συνεχίζει λέγοντας: *“Έχω παίξει ως παιδί στα περιβόλια της περιοχής, οι γονείς μου ήταν αγρότες. Και θυμάμαι συχνά να δυσκολευόμαστε όταν φύσαγε νοτιάς να αναπνεύσουμε εξαιτίας του εργοστασίου κατασκευής μπαταριών που υπήρχε κοντά στο αεροδρόμιο της Ελευσίνας, ενώ όταν φύσαγε βοριάς μύριζε η χωματερή.”*⁸⁰

Η βιωματική της σχέση με την περιοχή του Θριάσειου της δημιούργησε ερωτήματα που ξεκίνησαν να την απασχολούν από την παιδική της ηλικία. Μέσα από το δρώμενο λοιπόν διερωτάται: *“Τι είναι το σώμα στο βιομηχανικό περιβάλλον; Ποια είναι η σχέση του με τη γη, το μέταλλο, το τσιμέντο; Μήπως με τις αλλαγές του τρόπου ζωής του ανθρώπου το βιομηχανικό τοπίο φαντάζει τώρα ανυπεράσπιστο; Τελικά μήπως δεν μπορούμε να ζούμε*

⁷⁹Ζυμαράκη, Τζώρτζη, Ελένη (2015). “Ex_pose: Αιμιλία Μπουρίτη / Συνέντευξη”. BOOKcity, https://www.bookcity.gr/bloggers/ex_pose/20938-ex_pose-%CE%B1%CE%B9%CE%BC%CE%B9%CE%BB%CE%AF%CE%B1-%CE%BC%CF%80%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%AF%CF%84%CE%B7-%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%AD%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%85%CE%BE%CE%B7-20261

⁸⁰Ζυμαράκη, Τζώρτζη, Ελένη (2015). “Ex_pose: Αιμιλία Μπουρίτη / Συνέντευξη”. BOOKcity, https://www.bookcity.gr/bloggers/ex_pose/20938-ex_pose-%CE%B1%CE%B9%CE%BC%CE%B9%CE%BB%CE%AF%CE%B1-%CE%BC%CF%80%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%AF%CF%84%CE%B7-%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%AD%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%85%CE%BE%CE%B7-20261

χωριστά;”⁸¹ Και συνεχίζει αναλύοντας: “Το σώμα μου είχε αποθηκεύσει μνήμες, έτσι στάθηκα μπροστά στο βιομηχανικό τοπίο για να το αφουγκραστώ, να το αντιμετωπίσω και να ανακατασκευάσω τη σχέση μου μαζί του. Ο τρόπος που πλησίασα το βιομηχανικό τοπίο ήταν σωματικός και βιωματικός. Προσπάθησα να το αντιληφθώ ως ζωντανό όν, να αναπνεύσω μαζί του, να αισθανθώ τη σπονδυλική μου στήλη να συνομιλεί με τον άξονά του, και τους χώρους του σώματός μου να συναντούν τους χώρους του βιομηχανικού τοπίου. Η πρόθεση μου ήταν το σώμα μου να συναντήσει με όλη του την υπόσταση το βιομηχανικό χώρο, να αναμετρηθεί, να συνομιλήσει, να κυριαρχήσει και να συμβαδίσει μαζί του”.⁸²

Περιγράφοντας σε συνέντευξή της τα στάδια προετοιμασίας του δρώμενου, ξεκινά με την προετοιμασία του σώματος, το οποίο αντιμετωπίζει ως ψυχόσωμα: “Βασικό στάδιο είναι να αφουγκραστώ το χώρο και να αναπνεύσω μαζί του, να τον αντιληφθώ ως ένα ον. Η αίσθηση τότε που ακολουθεί κινητοποιεί το κέντρο του σώματος μου που βρίσκεται στην κοιλιά και δέχομαι το έναυσμα της κίνησης. Καθώς ο εσωτερικός χώρος του σώματος

⁸¹Βούλγαρη, Σάντρα (2015). “Το σώμα γίνεται ένα με το βιομηχανικό τοπίο”. *Η Καθημερινή*, <http://www.kathimerini.gr/829162/article/politismos/eikastika/to-swma-ginetai-ena-me-to-viomhchaniko-topio>

⁸²Ζυμαράκη, Τζώρτζη, Ελένη (2015). “Ex_pose: Αιμιλία Μπουρίτη / Συνέντευξη”. *BOOKcity*, https://www.bookcity.gr/bloggers/ex_pose/20938-ex_pose-%CE%B1%CE%B9%CE%BC%CE%B9%CE%BB%CE%AF%CE%B1-%CE%BC%CF%80%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%AF%CF%84%CE%B7-%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%AD%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%85%CE%BE%CE%B7-0261

κινείται συναντά τον ενεργειακό χώρο του βιομηχανικού τοπίου και η σχέση μας ξεκινά να αναπτύσσεται.”⁸³

Επίσης σημειώνει: “Το επόμενο στάδιο είναι η αίσθηση της αρχιτεκτονικής του σώματος σε σχέση με την αρχιτεκτονική του βιομηχανικού χώρου, οι άξονες του σώματος στη νοητή προέκταση τους συναντούν τους άξονες του βιομηχανικού χώρου και δημιουργούμε ένα κοινό δίκτυο ενεργειών. Στο σημείο αυτό θα ήθελα να αναφέρω ότι στην performance φοράω ένα ιδιαίτερο εικαστικό κουστούμι το οποίο αποτελείται από πολλαπλά νήματα που φεύγουν από το σώμα προς το χώρο και με αυτόν τον τρόπο τονίζεται η ενεργειακή σχέση και το δίκτυο που το σώμα αναπτύσσει με το χώρο.”⁸⁴

Αναλύοντας το τρίτο στάδιο έρευνας και προετοιμασίας υπογραμμίζει: “Ένα άλλο βασικό στοιχείο του διαλόγου με τον χώρο είναι το στοιχείο της μνήμης, και τα παρακάτω ερωτήματα εμφανίζονται: Ποια είναι η ταυτότητα του βιομηχανικού χώρου; Η πορεία του; Η αρχιτεκτονική του; Ποιες είναι οι

⁸³Ζυμαράκη, Τζώρτζη, Ελένη (2015). “Ex_pose: Αιμιλία Μπουρίτη / Συνέντευξη”. BOOKcity, https://www.bookcity.gr/bloggers/ex_pose/20938-ex_pose-%CE%B1%CE%B9%CE%BC%CE%B9%CE%BB%CE%AF%CE%B1-%CE%BC%CF%80%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%AF%CF%84%CE%B7-%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%AD%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%85%CE%BE%CE%B7-20261

⁸⁴Ζυμαράκη, Τζώρτζη, Ελένη (2015). “Ex_pose: Αιμιλία Μπουρίτη / Συνέντευξη”. BOOKcity, https://www.bookcity.gr/bloggers/ex_pose/20938-ex_pose-%CE%B1%CE%B9%CE%BC%CE%B9%CE%BB%CE%AF%CE%B1-%CE%BC%CF%80%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%AF%CF%84%CE%B7-%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%AD%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%85%CE%BE%CE%B7-20261

μαρτυρίες των ανθρώπων που δούλεψαν εκεί; Τα πιθανά εργατικά ατυχήματα που γίνανε; Τα μέτρα ασφαλείας; Τα πιο φιλικά μέτρα για το περιβάλλον; Σε ποια κατάσταση είναι σήμερα; Ανάπτυξης, Στασιμότητας, Ερήμωσης; Αυτή η καταγραφή δημιουργεί επίπεδα μίας πολλαπλής επικοινωνίας με το βιομηχανικό χώρο, όπου κάποιες φορές μέσα από την οργανική κίνηση του σώματος εξορκίζονται οι μνήμες, άλλες φορές ανακαλούνται δημιουργώντας συνειδητά ένα καινούργιο επίπεδο διαλόγου όπου ο άνθρωπος ως πνεύμα και σώμα επαναπροσδιορίζει τα όρια μεταξύ της ανθρώπινης ζωής και της βιομηχανικής ανάπτυξης.”⁸⁵

Και προσθέτει: “Ο κάθε βιομηχανικός χώρος ξεδίπλωσε και από μία διαφορετική ποιότητα που τον χαρακτήριζε. Η αίσθηση ότι, αφουγκράζομαι τον χώρο, συνδημιουργώ, αλλά και αναμετρίεμαι μαζί του, ταυτίζομαι και τέλος ανυψώνομαι συνειδησιακά πάνω από αυτόν, δημιουργεί ένα ενεργειακό πλαίσιο όπου όλα μπορούν να συμβούν και να επανατοποθετηθούν στοιχεία χρήσιμα για τον άνθρωπο και για τον βιομηχανικό χώρο. Τέλος, ένα άλλο στοιχείο που σηματοδοτεί την έρευνα και το έργο είναι το στοιχείο της ιστορίας. Στους χώρους που εργάστηκα, συχνά υπήρχε και ένα στοιχείο συμπόνιας μπροστά σε βιομηχανικούς χώρους που ερήμωναν ή γκρεμιζόνταν. Ο βιομηχανικός χώρος φάνταζε τότε σαν ένα ον που καταστρέφονταν αφού πλέον δεν ήταν χρήσιμος. Κλείνοντας, έχω την αίσθηση ότι συνάντησα το

⁸⁵Ζυμαράκη, Τζώρτζη, Ελένη (2015). “Ex_pose: Αιμιλία Μπουρίτη / Συνέντευξη”. BOOKcity, https://www.bookcity.gr/bloggers/ex_pose/20938-ex_pose-%CE%B1%CE%B9%CE%BC%CE%B9%CE%BB%CE%AF%CE%B1-%CE%BC%CF%80%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%AF%CF%84%CE%B7-%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%AD%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%85%CE%BE%CE%B7-20261

βιομηχανικό χώρο σαν να ήταν μία οντότητα που ανέπνευσα μαζί της, συμπορεύτηκα, ταυτίστηκα και στο τέλος τοποθέτησα την πνευματική μου υπόσταση ως ρυθμιστή της σχέσης μου μαζί της.”⁸⁶

Σχολιάζοντας την συμμετοχή του κοινού στο δρώμενο, ελπίζει “το κοινό που θα το παρακολουθήσει να αφουγκραστεί τη σχέση του με το βιομηχανικό χώρο, δηλαδή να ανακαλύψει την πολυδιάστατη οντότητα του χώρου και να επαναπροσδιορίσει τον τρόπο της συμπόρευσης μαζί του.” Και πιστεύει πως στον καλλιτέχνη, το κοινό αλλά και τον χώρο μέσω ενός site based δρώμενου “μένει κάτι παραπάνω από μία νοητική καταγραφή, θέλω να πιστεύω ότι μένει ένα βίωμα, όπου αυτό με τη σειρά του ελπίζω να μεταφέρει ένα “essence” στο κοινό, μία αιθερική ουσία, ένα ψυχικό στοιχείο όπου πιθανά να ξεκλειδώσει κάτι στον εσωτερικό κόσμο των θεατών. Όσον αφορά το χώρο πιστεύω ότι η ενέργεια του καλλιτέχνη δημιουργεί μία εγγραφή στο χώρο αλλάζοντας τη δόνηση του. Τέλος, όλα τα παραπάνω μπορούν να συμβούν αν ο καλλιτέχνης επιτελεί ένα έργο ανύψωσης της συνείδησής του και

⁸⁶Ζυμαράκη, Τζώρτζη, Ελένη (2015). “Ex_pose: Αιμιλία Μπουρίτη / Συνέντευξη”. BOOKcity, https://www.bookcity.gr/bloggers/ex_pose/20938-ex_pose-%CE%B1%CE%B9%CE%BC%CE%B9%CE%BB%CE%AF%CE%B1-%CE%BC%CF%80%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%AF%CF%84%CE%B7-%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%AD%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%85%CE%BE%CE%B7-20261

εξαγνισμού της ενέργειάς του. Τότε φεύγει από τα όρια του «εγώ» και το έργο του αφορά το “εμείς”.”⁸⁷

5.4.2. Τροτύλη

Τον Μάιο του 2017, ο Βαγγέλης Γκίνης μπαίνει στο εργοστάσιο της πρώην “ΠΥΡΚΑΛ” με το φωτογραφικό του φακό και για δώδεκα μήνες διεξάγει μια ανθρωποκεντρική έρευνα βασιζόμενος στην μεθοδολογία της εθνογραφίας και με δάνεια στοιχεία απο την τέχνη του ντοκυμαντέρ. Στόχος του να δημιουργήσει, αρχικά, διαδικτυακά πορτρέτα του ανθρώπινου δυναμικού της “ΠΥΡΚΑΛ”, τα οποία ολοκληρώνουν οι σημειώσεις του καλλιτέχνη, οι βιντεοσυνεντεύξεις και τα προσωπικά τους χειρόγραφα. Σε ένα δεύτερο στάδιο, με την μορφή φωτογραφικής έκθεσης, στα πλαίσια του φεστιβάλ Αισχύλεια 2018, εκτίθονται στο κοινό, κομμάτια της πολύμηνης ερευνάς του και των καταγραφών που προέκυψαν απο αυτή.

Σε συνέντευξη του ο καλλιτέχνης αναφέρεται στην βιωματική του σχέση με την συγκεκριμένη βιομηχανική μονάδα: “Για όσους ζούσαμε στην Ελευσίνα όσο ήμασταν παιδιά, η “ΠΥΡΚΑΛ”, ως απαγορευμένη στρατιωτική ζώνη με τα τεράστια τείχη δεξιά και αριστερά να την κρατούν κρυφή στα μάτια μας, ήταν

⁸⁷Ζυμαράκη, Τζώρτζη, Ελένη (2015). “Ex_pose: Αιμιλία Μπουρίτη / Συνέντευξη”. BOOKcity, https://www.bookcity.gr/bloggers/ex_pose/20938-ex_pose-%CE%B1%CE%B9%CE%BC%CE%B9%CE%BB%CE%AF%CE%B1-%CE%BC%CF%80%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%AF%CF%84%CE%B7-%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%AD%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%85%CE%BE%CE%B7-0261

ένα μυστήριο, ένα άβατο".⁸⁸ Και συνεχίζει αναφερόμενος στα κίνητρα του για το συγκεκριμένο site based project: *"Πέρσι τον Απρίλιο, μετά από μία μακρά περίοδο φθίνουσας πορείας του εργοστασίου, έμαθα ότι όλη η έκταση αγοράστηκε από τα γειτονικά "ΕΛΠΕ" [σ.σ. Ελληνικά Πετρέλαια] και πως δόθηκε διορία ενός έτους να γίνει η λεγόμενη "κάθαρση και αποστρατικοποίηση" του χώρου. Έμαθα, τότε, πως υπήρχαν περίπου είκοσι εργαζόμενοι μέσα στο εργοστάσιο, υπεύθυνοι να κρατήσουν ανενεργά τα υλικά, να καθαρίσουν το χώρο και να τον παραδώσουν στα "ΕΛΠΕ". Φαντάστηκα, λοιπόν, πως θα είναι για αυτούς τους εργαζόμενους να βρίσκονται φιλοξενούμενοι σε ένα χώρο που οι ίδιοι ένιωθαν σπίτι τους.*"⁸⁹

Η επιμελήτρια της φωτογραφικής έκθεσης *"Τροτύλη"* και ιστορικός Τέχνης Λουίζα Καραπιδάκη αποτυπώνει το καλλιτεχνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινήθηκε ο Γκίνης λέγοντας: *"Το θρυμματισμένο περιβάλλον των κτηρίων απαθανατίζεται ατόφιο από τον φακό του καλλιτέχνη και αποτυπώνεται μέσα στην εκκωφαντική σιωπή των εικόνων διεγείροντας το μνημονικό των ανθρώπων που έζησαν μέσα σ' αυτό, προκαλώντας συνάμα και έντονη αίσθηση στο ευρύ κοινό. Ο φωτογράφος εναποθέτει την καλλιτεχνική του εμπειρία αλλά και την ψυχή του για να προβάλλει αντικειμενικά τη σκληρή πραγματικότητα των εικόνων αλλά και για να τις συνταιριάζει με τα*

⁸⁸Κλάδης, Άγγελος (2018). "Ο Βαγγέλης Γκίνης βρήκε την ιστορία της ΠΥΡΚΑΛ στο πρόσωπο των εργατών της". *Αθηνόραμα*, https://www.athinorama.gr/cityvibe/article/o_baggelis_gkin-is_brike_tin_istoria_tis_purkal_sto_prosopo_ton_ergaton_tis-2530462.html

⁸⁹Κλάδης, Άγγελο (2018). "Ο Βαγγέλης Γκίνης βρήκε την ιστορία της ΠΥΡΚΑΛ στο πρόσωπο των εργατών της". *Αθηνόραμα*, https://www.athinorama.gr/cityvibe/article/o_baggelis_gkin-is_brike_tin_istoria_tis_purkal_sto_prosopo_ton_ergaton_tis-2530462.html

ανθρώπινα συναισθήματα. Μέσα από τη διαδικασία της φωτογράφισης και την αγωνία για την καλύτερη απόδοση της ατμόσφαιρας των μισοεγκαταλελειμμένων «υπό διωγμό» εκτάσεων του εργοστασίου της ΠΥΡΚΑΛ στην Ελευσίνα, ο Γκίνης δεν θέλησε να μείνει απλά στην πρώτη οπτική εντύπωση.”⁹⁰ Και συνεχίζοντας την ανάλυσή της εξηγεί: “Για τον λόγο αυτό, ο καλλιτέχνης συνέλαβε την ιδέα να στραφεί παράλληλα με την απεικόνιση του εργοστασίου και στην αποτύπωση των προσώπων που βίωσαν αυτούς τους χώρους εργασίας. Κατά συνέπεια η φωτογραφική καταγραφή έχει αποδώσει πέραν των υλικών τεκμηρίων και άυλα ανθρώπινα συναισθήματα και έχει μετατραπεί σε μια ζωντανή αφήγηση, χωρίς να έχει μειωθεί η αισθητική αξία της φωτογραφίας. Αντιθέτως στις φωτογραφίες του Γκίνη προβάλλεται δεξιοτεχνικά και μια άλλη διάσταση, αυτή του έμψυχου υλικού, με τις ευαισθησίες και τις αναμνήσεις να αναβλύζουν μέσα από κάθε άψυχο αντικείμενο, γιατί δεν έχουν ξεκοπεί οι πράξεις και οι εμπειρίες από τον τόπο τους βιώματος. Ο άνθρωπος, ουσιαστικός πρωταγωνιστής, πρωτοστατεί και η σιωπή των χώρων μετατρέπεται σε ιστορία, ενώ οι άδειες εγκαταλελειμμένες εγκαταστάσεις σε λαλίστατες εικόνες.”⁹¹

Θέλοντας να σχολιάσει τον ρόλο που διαδραματίζει η έννοια της μνήμης στο συγκεκριμένο site based project, η ιστορικός τέχνης αναφέρει: “Οι μαρτυρίες των εργαζομένων επηρέασαν αναπόφευκτα την ίδια τη φωτογραφική πράξη

⁹⁰<https://www.lifo.gr/guide/arts/4889/vaggelis-gkinis-trotyli>

⁹¹Ζούση, Μάνια (2018). “Εκρηκτικές ιστορίες και μπαρουτοκαπνισμένοι άνθρωποι”. Η Αυγή, <http://www.avgi.gr/article/10812/9114040/ekrektikes-istories-kai-mparoutokapnismenoi-anthropoi>

και επέβαλλαν, κατά κάποιο τρόπο, στον δημιουργό τους να μεταφέρει στον θεατή μιας άλλης διάστασης οπτική με έμφαση στη συνομιλία μεταξύ του τόπου προσωπικών εμπειριών και του τόπου κοινών βιωμάτων. Από τις αφηγήσεις προέκυψε και ο εκρηκτικός τίτλος του έργου, αφού όλοι επαναλάμβαναν συστηματικά τη λέξη “Τροτύλη”.⁹²

Επίσης μας πληροφορεί πως: “Αυτή η στενή σχέση, που αναπτύχθηκε ανάμεσα στο δημιουργό-φωτογράφο και τους ανθρώπους της ΠΥΡΚΑΛ, παρότρυνε τον Βαγγέλη Γκίνη σε μία εκ των έσω καταγραφή, τον παρακίνησε να επιδείξει ακόμα μεγαλύτερο ζήλο και συνετέλεσε ουσιαστικά στην καλύτερη φωτογραφική ποιοτική απόδοση. Η κάθε είδους επαφή του Γκίνη με τους εργαζόμενους στη διαδικασία της φωτογράφισης, οι ατέρμονες συζητήσεις και οι συστηματικές επισκέψεις, ζωντάνεψαν το θυμητικό, θέριασαν τις αναμνήσεις και προκάλεσαν ανάμεικτους συναισθηματικούς συνειρμούς μεταξύ φόβου, πόνου, θυμού, αγανάκτησης αλλά και πολλά τρυφερά αισθήματα ευγνωμοσύνης, εμπλουτισμένα με θετικές αναπολήσεις, απαλειμμένες από την καθημερινή αγωνία της επιβίωσης.”⁹³

Κλείνοντας, υπογραμμίζει πως: “Η σειρά φωτογραφιών του εργοστασίου της ΠΥΡΚΑΛ με το βλέμμα στραμμένο στο ανθρώπινο δυναμικό αποτελεί σίγουρα ένα πολύτιμο τεκμήριο για την πρόσφατη ιστορία του τόπου της Ελευσίνας, αλλά και για τα άγνωστα ψήγματα της ζωής των επαγγελματιών της

⁹²<http://www.aisxylia.gr/trotyli-tou-vangeli-gkini/>

⁹³<http://www.aisxylia.gr/trotyli-tou-vangeli-gkini/>

ελληνικής αμυντικής βιομηχανίας.”⁹⁴ Και θέλοντας να εξηγήσει την συμβολή του έργου του καλλιτέχνη στην διαρκή διαπραγμάτευση του τρίπτυχου χώρος, μνήμη, τέχνη στην πόλη της Ελευσίνας σχολιάζει: “*Η πρωτότυπη φωτογραφική περιγραφή του καλλιτέχνη μας οδηγεί σε μια νέα ανάγνωση του εικονιζόμενου τεκμηρίου και μετατρέπει τη λήθη του παρελθόντος σε υπόθεση ζωντανής μνήμης. Στις φωτογραφικές λήψεις του Γκίνη οι εικόνες της ερήμωσης γίνονται μάρτυρες ανθρώπινων δρώμενων μέσα σ’ ένα υπαρκτό αν και αποσπασματικό απόκοσμο σκηνικό, που έχει ήδη αφανιστεί από τον χάρτη της ύπαρξης.*”⁹⁵

⁹⁴<http://www.aisxylia.gr/trotyli-tou-vangeli-gkini/>

⁹⁵<http://www.aisxylia.gr/trotyli-tou-vangeli-gkini/>

6. Συμπεράσματα

Σε μια προσπάθεια συμπύκνωσης της κριτικής προς τον κλασικό θεατρικό χώρο, που αποτέλεσε εφιαλτήριο της παρούσας εργασίας, θα μπορούσαμε να πούμε πως, τα θέατρα αποτελούν ένα μέσο ελέγχου των πιθανά αποσταθεροποιητικών κοινωνικών παραγόντων, που η παραστασιακή διαδικασία μπορεί να αφυπνίσει. Η συλλογική μνήμη ως μηχανισμός “διαχείρισης” του παρελθόντος, που διαμορφώνεται από την εκάστοτε κυρίαρχη ιδεολογία, χρειάζεται χώρους έκφρασης, καθώς οι χωρικές της αναπαραστάσεις λειτουργούν ως πεδίο εθνικής ενότητας, ως μέτρο αξιολόγησης των επιτευγμάτων τού παρόντος και ως εργαλείο αναπαραγωγής, αιτιολόγησης και νομιμοποίησης πολιτικών αποφάσεων και διεργασιών.⁹⁶

Όταν λοιπόν η επίσημη μνήμη χρησιμοποιεί το θέατρο ως χώρο των αναπαραστάσεών της, δημιουργείται το ερώτημα ποιοί χώροι, μπορούν να λειτουργήσουν ως εργαλείο προφύλαξης και προβολής συλλογικών δικτύων μνήμης που βρίσκονται στο μεταίχμιο της λήθης. Το παραπάνω ερώτημα εγείρει την ανάγκη αμφισβήτησης και περαιτέρω διερεύνησης του θεάτρου όχι μόνο χωροταξικά αλλά και σε επίπεδα παραστασιακής πρακτικής.

⁹⁶Κοντογιάννη, Χριστίνα-Μαρία, Μητροκανέλου, Κωνσταντίνα, “Πόλη και Ψυχή Κατασκευάζοντας Μνήμες...στο Χώρο και στο Χρόνο” [ερευνητική εργασία]. Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Πολυτεχνική Σχολή Ξάνθης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών; 2013, σ. 138-139

Το site based performance είναι μια παραστασιακή πρακτική, που επικεντρώνεται σε εικόνες και ιστορίες που αναδεικνύουν την περίπλοκη σχέση μας με το περιβάλλον. Παρουσιάζοντας δρώμενα άρρηκτα συνδεδεμένα με τον χώρο ερχόμαστε πιο κοντά στα πολύπλοκα μηνύματα που εκπέμπει. Καθώς ο τόπος του δρώμενου λειτουργεί σαν εφελτήριο υπενθύμισης μνημών, συνδεδεμένων με τον χώρο και τον χρόνο της performance, πυροδοτείται ένας διάλογος πάνω στην σημασία των μνημών. Οι χώροι, στους οποίους τα τοποειδικά δρώμενα επιτελούνται, δημιουργούν ένα πεδίο συνύπαρξης μνημών, κατάλληλο για να αναδυθούν αυτά που λησμονιούνται. Ο βιωμένος χώρος, ο τόπος, γίνεται πεδίο δράσης και δημιουργίας σχέσεων, ικανός μέσα από την αλληλεπίδραση των υλικών στοιχείων του και των κοινωνικών δυναμικών που αναπτύσσονται σ' αυτόν, να μεταδώσει τη μνήμη που φέρει, ενώ πάνω του εγγράφονται νέες ιστορίες και υφαίνεται η συλλογική μνήμη του μέλλοντος.

Η πόλη της Ελευσίνας, αποτέλεσε το πεδίο μελέτης της συγκεκριμένης εργασίας, λόγω της πλούσιας βιομηχανικής της κληρονομιάς και της κοινωνικής της διάρθρωσης. Η εντατική βιομηχανοποίηση της περιοχής και η ήπιας μορφής αποβιομηχάνιση είχαν ως αποτέλεσμα την σταδιακή περιθωριοποίηση συλλογικών δικτύων μνήμης που συνδέονται κυρίως με το επάγγελμα. Οι χωρικές εκφράσεις στο αστικό τοπίο αυτού του κύκλου ανάπτυξης και παρακμής αποτελούν διαδραστικό καμβά για τον διάλογο site based επιτελέσεων και συλλογικής μνήμης.

Η προηγούμενη παρουσίαση και ανάλυση των τοποειδικών έργων της χορογράφου Αιμιλίας Μπουρίτη και του φωτογράφου Βαγγέλη Γκίνη αποκαλύπτει τρία κοινά στοιχεία και μία διαφοροποίηση που σχετίζεται με τον τρόπο διαχείρισης των θεατών.

Σημείο εκκίνησης και για τους δύο καλλιτέχνες, όπως φαίνεται και από τα λεγόμενά τους, αποτέλεσε η βιωματική τους σχέση με την πόλη της Ελευσίνας και την ευρύτερη περιοχή. Σύμφωνα με τον Heidegger, η σχέση χώρου και ανθρώπινου σώματος είναι υπαρξιακή. Σημειώνοντας ότι: *“ούτε ο χώρος είναι μες στο υποκείμενο, ούτε ο κόσμος είναι μέσα στο χώρο”*⁹⁷, εξηγεί ότι κανένα από τα δύο σκέλη της παραπάνω σχέσης δεν συγκαταλέγεται στο άλλο, κανένα δεν είναι μέρος του άλλου. Μιλάει δηλαδή για συνύπαρξη των δύο παραπάνω, για μία αλληλοσυμπλήρωση, όπου τίποτα δεν μπορεί να υπάρξει δίχως την παρουσία του άλλου. Στην αναζήτηση ενός νέου όρου ικανού να συμπεριλάβει εννοιολογικά και φιλοσοφικά την άποψη του και το ανθρώπινο Είναι, εισάγει τον όρο *“Dasein”*. Αναλύοντας την λέξη στα συνθετικά της μέρη *“Da”*/εδώ και *“Sein”*/είναι, εντάσσει την ιδέα της *“χωρικότητας”* του ανθρώπινου Είναι, δηλαδή, ότι αυτό *“συγκροτείται από χώρο”*⁹⁸. Στο σημείο αυτό λοιπόν, γίνεται εμφανές, ότι ο Heidegger έχει συνδέσει υπαρξιακά το ανθρώπινο Είναι με το χώρο και κατ’ επέκταση το ανθρώπινο σώμα με τον εσωτερικό χώρο που το ίδιο καταλαμβάνει αλλά και τον εξωτερικό χώρο που το περιβάλλει. Η χωρικότητα του σώματος αναφέρεται σε έναν εσωτερικό κόσμο ο οποίος όχι μόνο δεν παρουσιάζεται

⁹⁷Heidegger, Martin (1998). *“Είναι και Χρόνος”*, Τζαβάρας, Γιάννης (μετ.). Δωδώνη, σ.11

⁹⁸Heidegger, Martin (2006). *“Η Τέχνη και ο Χώρος”*, Τζαβάρας, Γιάννης (μετ.). Ίνδικτος, σ.9

διαχωρισμένος από τον εξωτερικό αλλά μάλιστα ορίζεται από αυτόν, αντλεί πληροφορίες από σωματικές εμπειρίες και αναμνήσεις που αντανακλούν μία ολόκληρη ζωή από γεγονότα βιωμένα εκτός του φυσικού σωματικού ορίου. Ο άνθρωπος νιώθει, βιώνει το χώρο γύρω του και είναι αυτή ακριβώς η διαδικασία που τροφοδοτεί το εσωτερικό Είναι του. Πιο συγκεκριμένα, οι δύο καλλιτέχνες μεγαλώνοντας στην πόλη της Ελευσίνας ξεκινούν από την παιδική τους ηλικία να προβληματίζονται πάνω στην σχέση ανθρώπου και βιομηχανικού τοπίου.⁹⁹

Αυτός ο προβληματισμός τους, τους οδηγεί σε πρώτο χρόνο, λόγω διαφοράς στην αρχιτεκτονική κλίμακα, να αντιμετωπίσουν το βιομηχανικό τοπίο με δέος. Σε δεύτερο χρόνο όμως, διερωτώνται, αν οι αλλαγές στο οικονομικό μοντέλο ανάπτυξης της Ελευσίνας, ουσιαστικά θέτουν τον άνθρωπο κυρίαρχο μέγεθος στην κλίμακα συνύπαρξης και διάδρασης ανθρώπου και χώρου. Τα βιομηχανικά κτίρια που διέκοψαν την λειτουργία τους και παραμένουν “άδεια” από χρήσεις, αποτελούν τα κατά Rossi “αστικά κενά”.¹⁰⁰ Δηλαδή, για την παρούσα εργασία, είναι χώροι ενταγμένοι στο αστικό τοπίο, που όμως στην τωρινή τους κατάσταση δεν διαδρούν και δεν επηρεάζουν πια την κατά Heidegger “χωρικότητα” του ανθρώπινου Είναι. Και η Μπουρίτη και ο Γκίνης αντίστοιχα, μέσω της καλλιτεχνικής πρακτικής τους, διερευνούν διαδικασίες “εκμετάλλευσης” των “αστικών κενών”, που βασίζονται στην εγγραφή μνημών

⁹⁹Σπανάκη, Καλλιόπη, “Για την Αρχιτεκτονική και το κινούμενο Σώμα η σημασία της κιναισθησης ως μέσο αντίληψης του χώρου” [ερευνητική εργασία]. Πολυτεχνείο Κρήτης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών; 2013-2014, σ. 12-13

¹⁰⁰Rossi, Aldo (1991). “Η αρχιτεκτονική της πόλης”, Παπαδόπουλος, Λόης, (επι) Πετρίδου, Βασιλική (μετ). University Studio Press, σ.205

στο χώρο, στην διαδικασία αντήχησης τους από και μέσω αυτού, με σκοπό την πολυφωνία στην διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης.

Ακόμα, κοινός τόπος των δύο καλλιτεχνών αποτελεί η προσπάθειά τους να συνδεθούν με τους θεατές, μέσω των έργων τους, αναγνωρίζοντας την ύπαρξη κοινών βιωματικών τόπων. Χωρίς να εννοείται ότι τα παραπάνω έργα απευθύνονται μόνο σε θεατές που έχουν κάποια βιωματική σχέση με την Ελευσίνα, από τα λεγόμενα των δύο καλλιτεχνών, προκύπτει η ανάγκη τους σε πρώτο χρόνο να συνομιλήσουν με την κοινότητα. Αυτή η ανάγκη, στην περίπτωση της Αμαλίας Μπουρίτη, συνδέεται με μια γενική επιθυμία της να κινητοποιήσει τους θεατές πάνω σε ζητήματα χώρου και μνήμης στην πόλη της Ελευσίνας. Στην περίπτωση όμως του Βαγγέλη Γκίνη, η επικείμενη, τότε, κατεδάφιση του κτιρίου της “ΠΥΡΚΑΛ”, έφερε στο προσκήνιο την συζήτηση για τις επιπτώσεις που υφίστανται δίκτυα μνήμης, όταν από το αστικό τοπίο εκλείπουν χώροι, με τους οποίους είναι άρρηκτα συνδεδεμένα.

Μπορεί ο Βαγγέλης Γκίνης, σε αντίθεση με την Αμαλία Μπουρίτη, να εμπλέκει ενεργά τους πρώην εργαζόμενους στο εργοστάσιο της “ΠΥΡΚΑΛ” στο ερευνητικό στάδιο του έργου του, ωστόσο, κανένας από τους δύο καλλιτέχνες δεν επιδιώκει την διάδραση της κοινότητας με το χώρο στο χρόνο επιτέλεσης. Άρα, το αν η κοινότητα θα συνδεθεί με τα έργα και θα δημιουργήσει δικούς της συσχετισμούς με αυτά και από αυτά, καθώς και το αν θα κινητοποιηθεί πάνω σε ζητήματα περιθωριοποίησης συλλογικών δικτύων μνήμης, αφήνεται και στις δύο περιπτώσεις χωρίς πρόθεση περαιτέρω διερεύνησης.

Κλείνοντας και κρατώντας στο μυαλό μας την ανάλυση των προηγούμενων κεφαλαίων, θα μπορούσαμε να πούμε πως στα δύο παραδείγματα που αναλύθηκαν στο τέταρτο κεφάλαιο παρακολουθούμε την μετατροπή του αστικού κενού σε “κατώφλι” μέσω μιας site based καλλιτεχνικής πρακτικής.

Ο Σταυρίδης αναγνωρίζοντας μια ενδεχόμενη προβληματική των ετεροτοπιών, οι οποίες, ιδωμένες ως “εναλλακτικές τακτοποιήσεις”, εμπεριέχουν κοινωνικο-χωρικές πρακτικές, αναπαραστάσεις και διαταράξεις της τάξης με συγκεκριμένο κοινωνικό πρόσημο, το οποίο, όμως, μπορεί να μην είναι στατικό και νομοτελειακό, εισάγει τον όρο “κατώφλι”.¹⁰¹

Το “κατώφλι” προσπαθεί να αναδείξει πως οι ετεροτοπίες δεν είναι το υλοποιημένο “διαφορετικό”, αλλά εν δυνάμει περάσματα προς αυτό. Τόποι, που ανοίγουν νέα πεδία δράσης, σκέψης και πιθανοτήτων, τόποι που αναδιατάσσουν και αμφισβητούν την χωρική και χρονική τάξη που ορίζει την κοινωνική πραγματικότητα. Τέτοιοι τόποι αποτελούν πεδία ζύμωσης νέων εμπειριών και σχέσεων και εν δυνάμει μπορούν να γεννήσουν μία νέα κοινωνική συνθήκη.¹⁰² Η ετεροτοπία, λοιπόν, μπορεί να ειπωθεί ως ένα χωρικό και χρονικό “κατώφλι” προς μία νέα κοινωνική συνθήκη. Ωστόσο, η γέννηση της συνθήκης αυτής δεν είναι εξασφαλισμένη. Μέσα από το “κατώφλι” οι ετεροτοπίες δεν πρέπει να ερμηνεύονται ως περικλειστοί χώροι, αλλά ως δίκτυα τόπων, πρακτικών και καταστάσεων μετάβασης, ως πεδία που φιλοξενούν και ταυτόχρονα νοηματοδοτούνται από διαδικασίες

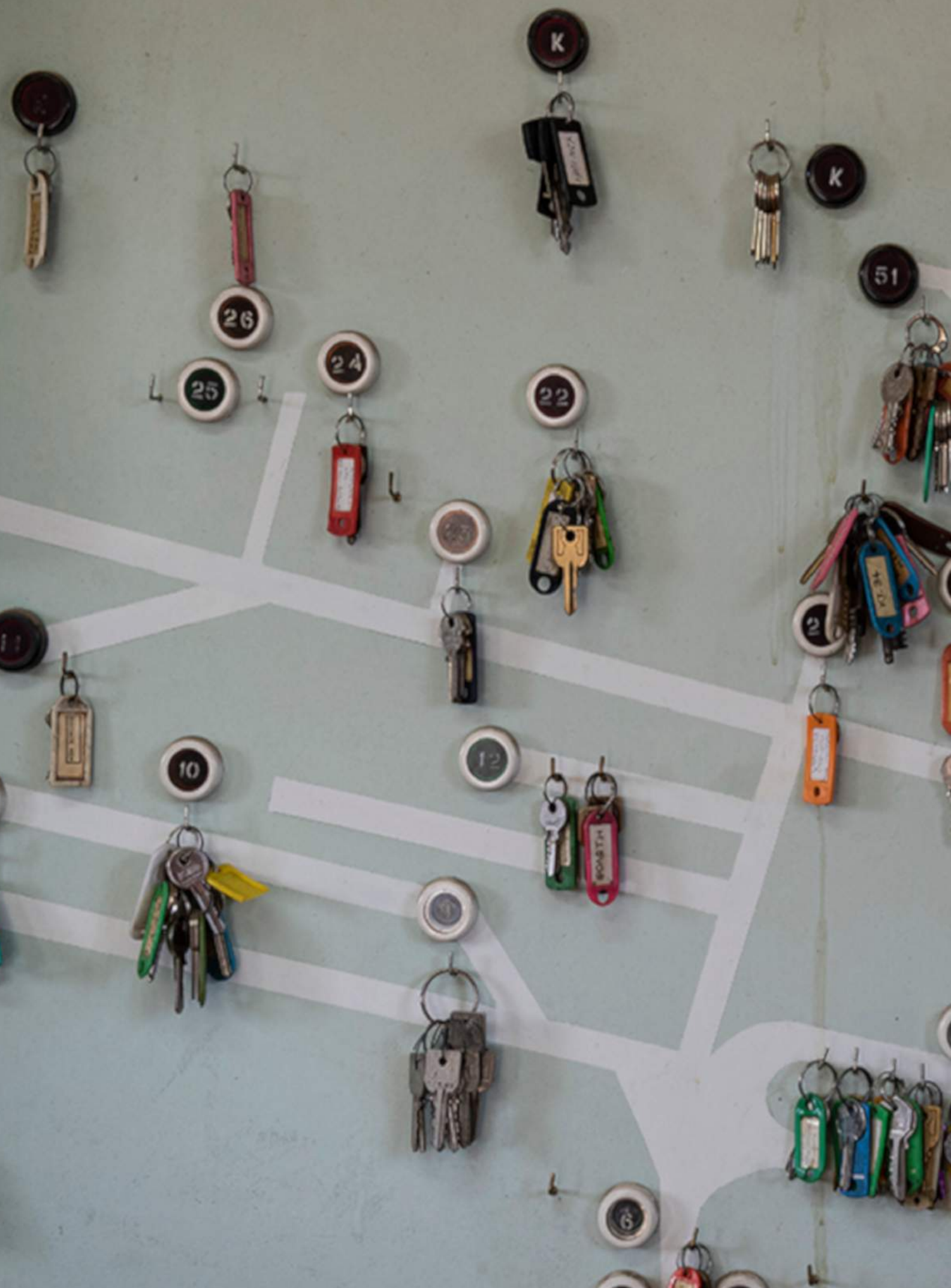
¹⁰¹Σταυρίδης, Σταύρος (1998). “Οι χώροι της ουτοπίας και η ετεροτοπία: Στο κατώφλι της σχέσης με το διαφορετικό”. Ουτοπία, 31, σ. 58

¹⁰²Foucault, Michel (1986). “Of Other Spaces”, Miskowiec, Jay (μετ). Diacritics, 16:1, σ. 22-27

διαφορετικών μορφών υποκειμενοποιήσεων, που είναι εκτεθειμένες σε ένα μεγάλο δίκτυο αντιφάσεων, συνδέσεων και εγκλήσεων.

Το ερώτημα που προκύπτει είναι, ποια μνήμη μπορεί να τροφοδοτεί και να λειτουργεί στην κατεύθυνση της μετατροπής ή της εκ νέου δημιουργίας “κατωφλιών”. Η παγκόσμια ιστορία, για τον Benjamin, έχει σαν στόχο την κατασκευή της συνέχειας, παρόλα αυτά συσσωρεύει τα γεγονότα ως μάζα, για να γεμίσει τον ομοιογενή και άδειο χρόνο. Για τον λόγο αυτό, ο Benjamin, αναζητά σημεία καμψής στην ιστορία, όπου η συνέχεια της ιστορικής αφήγησης, που θέλει να εμφανίσει το παρόν σαν αποτέλεσμα του παρελθόντος, διανοίγεται και μετατρέπει την αναφορά στο παρελθόν σε δυναμική αναζήτηση των δυνατοτήτων του παρόντος. Με την ίδια λογική, μεταφέρει την αναζήτησή του στο αστικό τοπίο ψάχνοντας πιά για “κατώφλια”, εκείνες, δηλαδή, τις υλικές αποτυπώσεις της συλλογικής μνήμης που διανοίγουν το συνεχές των κυρίαρχων μύθων και στις οποίες εγγράφονται στιγμές ρήξης.¹⁰³ Άρα με πρακτικές που επικαιροποιούν τη μνήμη της ασυνέχειας αστικά κενά μπορούν να μετατραπούν σε ετεροτοπίες που “υπόσχονται” ένα ενδεχόμενο καλύτερο μέλλον.

¹⁰³Αργυράκη, Παρασκευή, “Η μνήμη ως αλήθεια στη σύνταξη του συμβάντος. Νέοι τόποι μνήμης. Μνήμη χωρίς μνημείο.” [διπλωματική εργασία]. Διατμηματικό πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών Ε.Μ.Π. Κατεύθυνση Α : Σχεδιασμός - Χώρος - Πολιτισμός;2015, σ.37-38



K

K

51

26

24

25

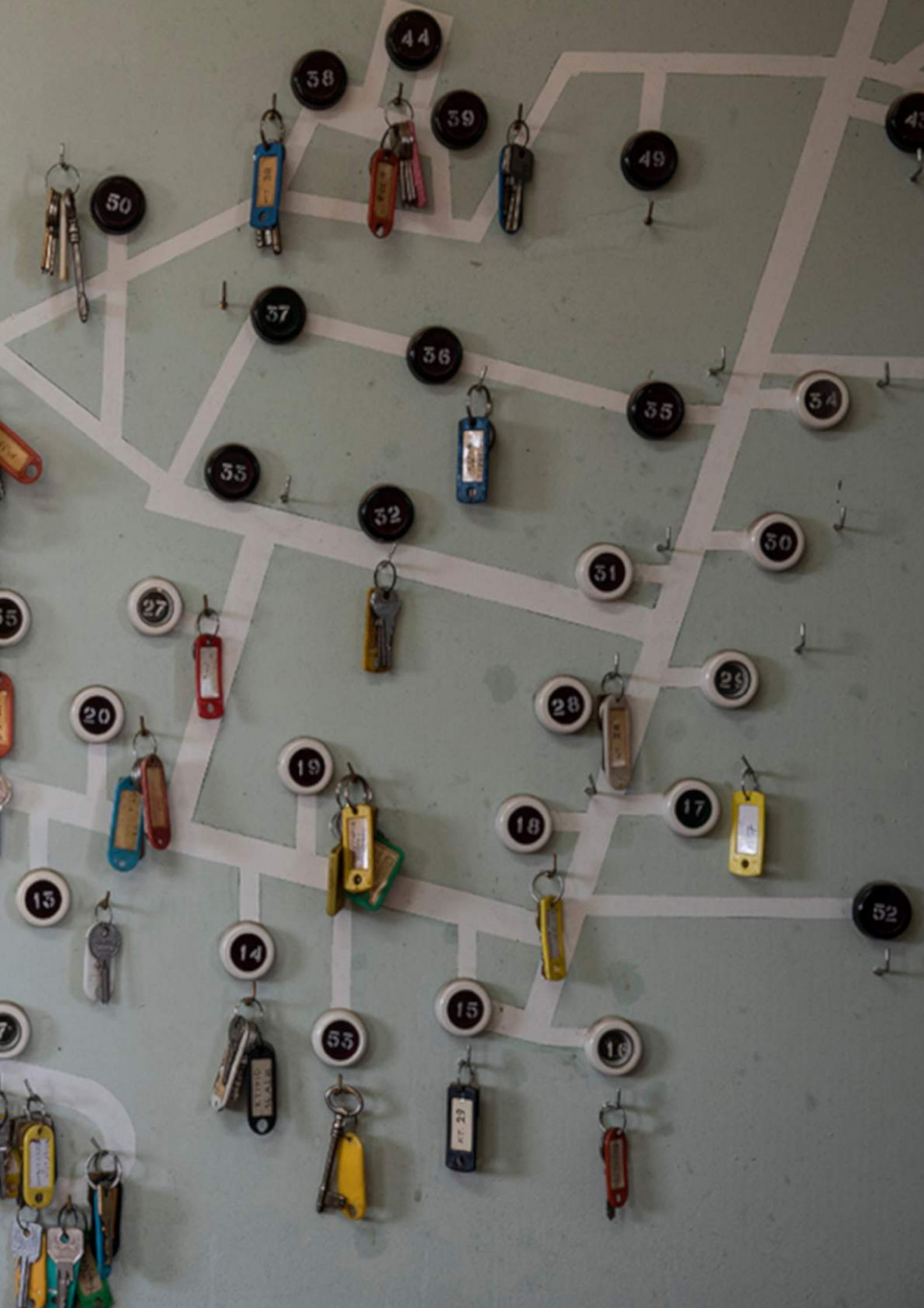
22

10

12

9

6



Βιβλιογραφία

1. **A**ssmann, Jan και Czaplicka, John (1995), “Collective Memory and Cultural Identity”. *New German Critique*, 65, σ. 125-133
2. **A**uslander, Phillip (1997). “*From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*”. Routledge, σ. 62, σ. 28
3. **B**lau, Herbert (1990). “*The Audience (Parallax: Re-visions of Culture and Society)*”. Johns Hopkins University Press, σ. 86
4. **C**asey, Edward S. (1987). “*Remembering, Second Edition: A Phenomenological Study (Studies in Continental Thought)*”. Indiana University Press, second edition October 22, 2000, σ. 86, σ. 185
5. **C**haudhuri, Una (2002). “*Staging Place: The Geography of Modern Drama*”. University of Michigan Press, σ. 53
6. **C**ollins, Jane (2012). “Embodied Presence and Dislocated spaces: Playing the Audience in *Ten Thousand Doors* in a Promenade Site-Specific Performance of John Webster’s *The Duchess of Malfi*” στο Birch, Anna, και Tompkins, Joanne (επι) *Performing Site Specific Theatre Politics, Place Practise*. Palgrave, σ. 54-68
7. **d**e Certeau, Michel (1984). “*The Practice of Everyday Life*”, Steven Rendall (μετ). University of California Press, σ. 96
8. **E**leusis2021 (2018). <https://eleusis2021.eu/portfolio-posts/%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B5%CE%BB%CE%B5%CF%85%CF%83%CE%AF%CE%BD%CE%B1-%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CF%86%CE%BF%CF%81%CE%AC/>

9. **Escolme, Bridget** (2000). “*Webster’s women*”, (unpublished paper, Performance Studies International Conference, Phoenix, AZ)
10. **Escolme, Bridget** (2005). “*Talking to the Audience: Shakespeare, Performance, Self*”. Routledge, σ. 18
11. **Foucault, Michel** (1986). “Of Other Spaces”, Miskowiec, Jay (μετ). *Diacritics*, 16:1, σ. 22-27
12. **Harvey, David** (2000). “*Spaces of Hope*”. University of California Press, σ. 160
13. **Heidegger, Martin** (1998). “*Είναι και Χρόνος*”, Τζαβάρας, Γιάννης (μετ.). Δωδώνη, σ. 11
14. **Heidegger, Martin** (2006). “*Η Τέχνη και ο Χώρος*”, Τζαβάρας, Γιάννης (μετ.). Ίνδικτος, σ. 9
15. **Hurley, Erin** (2010). “*Theatre & Feeling*” Anne Bogart (προ). Red Globe Press, σ. 17
16. **Kaye, Nick** (2000). “*Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*”. Routledge, σ. 2, σ. 11
17. **Kershaw, Baz** (1999). “*The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*”. Routledge, σ.31
18. **Lefebvre, Henri** (1991). *The Production of Space*, Nicholson-Smith, Donald (μετ), Blackwell Publishing, σ. 88, σ. 166, σ. 404
19. **Lewis, Lowell** (2002). (unpublished paper delivered at Place and Performance research seminar. Department of Performance Studies, University of Sydney)

20. **MacAuley**, Gay (2005). "Site-specific Performance: Place, Memory and the Creative Agency of the Spectator". *Arts: The Journal of the Sydney University Arts Association*, 27, σ. 27-38
21. **Mackey**, Sally (2007). "Performance, place and allotments: Feast or famine?". *Contemporary Theatre Review*, 17, σ. 181–190
22. **Massey**, Doreen (1994). "*Space Place and Gender*". Cambridge, pp.1, σ. 2
23. **McKinnie**, Michael (2012). "Rethinking Site-Specificity: Monopoly, Urban Space, and the Cultural Economics of Site-Specific Performance" στο Birch, Anna, και Tompkins, Joanne (επι) *Performing Site Specific Theatre Politics, Place Practise*. Palgrave, σ. 22-23
24. **Pearson**, Mike, Shanks Michael (2001). "*Theatre/Archaeology*". Routledge, σ. 23
25. **Prior**, Doroty-Max (2006). "Review of Ten Thousand Several Doors". *Total Theatre*, 18:3, σ. 24
26. **Tompkins**, Joanne (2012). "The 'Place' and Practice of Site-Specific Theater and Performance" στο Birch, Anna, Tompkins, Joanne (επι) *Performing Site Specific Theatre Politics, Place Practise*. Palgrave, σ. 4-7
27. **Rossi**, Aldo (1991). "*Η αρχιτεκτονική της πόλης*", Παπαδόπουλος, Λόης, (επι), Πετρίδου, Βασιλική (μετ). University Studio Press, σ. 192, σ. 205
28. **Tuan**, Yi-Fu (1977). "*Space and Place: the Perspective of Experience*". Univ. Of Minnesota Press, σ. 54.
29. **Turner**, Cathy (2004). "Palimpsest or potential space? Finding a vocabulary for site specific performance". *New Theatre Quarterly*, 20:4, σ. 374.

30. **Wa Thiong'o**, Ngugi (1997). "Enactments of power: The politics of performance space". *TDR: The Drama Review*, 41:3, σ. 28-29
31. **Wilkie**, Fiona (2002). "Mapping the terrain: a survey of site-specific performance in Britain". *New Theatre Quarterly*, 18:2, σ. 140-60.
32. **Wilkie**, Fiona (2008). "The production of "site": Site-specific theatre" στο Holdsworth, Nadine και Luckhurst, Mary (επι) *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*. Blackwell, σ. 89
33. **Zaiontz**, Keren (2012). "Ambulatory Audiences and Animate Sites: Staging the Spectator in Site-Specific Performance" στο Birch, Anna, και Tompkins, Joanne (επι) *Performing Site Specific Theatre Politics, Place Practise*. Palgrave, σ. 167-181
34. **Αργυράκη**, Παρασκευή, "Η μνήμη ως αλήθεια στη σύνταξη του συμβάντος. Νέοι τόποι μνήμης. Μνήμη χωρίς μνημείο." [διπλωματική εργασία]. Διατμηματικό πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών Ε.Μ.Π. Κατεύθυνση Α : Σχεδιασμός - Χώρος - Πολιτισμός; 2015, σ. 37-38
35. **Βαροπούλου**, Ελένη (2003). "Το ζωντανό θέατρο, δοκίμιο για την σύγχρονη σκηνή". Άγρα, σ. 257-258
36. **Βλαχάκη**, Μαρία, "Μνήμη και Προφορική Ιστορία Εφαρμογές στην Σχολική Τάξη και το Μουσείο" [διπλωματική εργασία]. Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Ιστορίας - Αρχαιολογίας - Κοινωνικής Ανθρωπολογίας; 2004, σ. 34-35
37. **Βούλγαρη**, Σάντρα (2015). "Το σώμα γίνεται ένα με το βιομηχανικό τοπίο". *Η Καθημερινή*, <http://www.kathimerini.gr/829162/article/politismos/eikastika/to-swma-ginetai-ena-me-to-viomhxaniko-topio>

- 38.Γαλάνης, Χρήστος, “*Η αρχιτεκτονική κληρονομία της Ελευσίνας*” [πτυχιακή εργασία]. Ανώτατο Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Πειραιά Τεχνολογικού Τομέα, Τμήμα Πολιτικών Μηχανικών Τ.Ε., Κατεύθυνση Δομοστατικών Μηχανικών Τ.Ε.;2016, σ. 9-12
- 39.Δαλιγίτση, Ανδρομάχη – Άννα, “*Βιομηχανική Κληρονομιά: Τόποι Μνήμης ως Τόποι Πολιτισμού Όταν το σήμερα σέβεται το χθες...*” [ερευνητική εργασία]. Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Πολυτεχνική Σχολή Ξάνθης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών;2013, σ. 14-19
- 40.Δρουμπούκη, Άννα-Μαρία (2014). “Η πόλη ως βιωμένη εμπειρία”. *Χρόνος*, 9, <http://www.chronosmag.eu/index.php/ep-pl-p.html>
- 41.Ζούση, Μάνια (2018). “Εκρηκτικές ιστορίες και μπαρουτοκαπνισμένοι άνθρωποι”. *Η Αυγή*, <http://www.avgi.gr/article/10812/9114040/ekrektikes-istories-kai-mparoutokapnismenoi-anthropoi>
- 42.Ζυμαράκη, Τζώρτζη, Ελένη (2015). “Ex_pose: Αιμιλία Μπουρίτη / Συνέντευξη”. *BOOKcity*, https://www.bookcity.gr/bloggers/ex_pose/20938-ex_pose-%CE%B1%CE%B9%CE%BC%CE%B9%CE%BB%CE%AF%CE%B1-%CE%BC%CF%80%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%AF%CF%84%CE%B7-%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%AD%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%85%CE%BE%CE%B7-20261
- 43.Κλάδης, Άγγελος (2018). “Ο Βαγγέλης Γκίνης βρήκε την ιστορία της ΠΥΡΚΑΛ στο πρόσωπο των εργατών της”. *Αθηνόραμα*, <https://www.athinorama-gr/cityvibe/article/o-baggelis-gkinis-brike-tin-istoria-tis-purkal-sto-prosopo-ton-ergaton-tis-2530462.html>
- 44.Κοντογιάννη, Χριστίνα-Μαρία, Μητροκανέλου, Κωνσταντίνα, “*Πόλη και Ψυχή Κατασκευάζοντας Μνήμες...στο Χώρο και στο Χρόνο*” [ερευνητική

- εργασία]. Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Πολυτεχνική Σχολή Ξάνθης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών; 2013, σ. 15-21, σ. 138-139
45. Μάρκου Γεωργία. “Οι παραστάσεις σε μη θεατρικούς χώρους στη σύγχρονη Ελλάδα” [διπλωματική εργασία]. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου, σ. 9-12
46. Μπελαβίλας, Νίκος, Σαΐτη, Τατιάνα, Ψαριώτη, Καλλιόπη (2011). “Βιομηχανική Κληρονομία στην Ελευσίνα και στο Θριάσιο Πεδίο”. Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, σ. 5-15
47. Πύλη για την ελληνική γλώσσα. http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/
48. Ροββά, Κατερίνα (2018). “Στα άγνωστα καταφύγια της ΠΥΡΚΑΛ”. *Τα Νέα*, <https://www.tanea.gr/2018/01/30/greece/sta-agnwsta-katafygia-tis-pyrkal/>
49. Σταυρίδης, Σταύρος (1998). “Οι χώροι της ουτοπίας και η ετεροτοπία: Στο κατώφλι της σχέσης με το διαφορετικό”. *Ουτοπία*, 31, σ. 58
50. Σταυρίδης, Σταύρος (2006). “Η σχέση χώρου και χρόνου στη συλλογική μνήμη” στο Σταυρίδης Σταύρος (επι) *Μνήμη και Εμπειρία του Χώρου*. Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, σ. 13
51. Σπανάκη, Καλλιόπη, “Για την Αρχιτεκτονική και το κινούμενο Σώμα η σημασία της κιναισθησης ως μέσο αντίληψης του χώρου” [ερευνητική εργασία]. Πολυτεχνείο Κρήτης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών; 2013-2014, σ. 12-13
52. <https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CE%A5%CE%A1%CE%9A%CE%91%CE%9B>
53. <http://www.ert.gr/eidiseis/ellada/kinonia/oechve-na-min-katedafisti-ktirio-tis-pyrkal/>
54. <https://www.lifo.gr/guide/arts/4889/vaggelis-gkinis-trotyli>
55. <http://www.aisxylia.gr/trotyli-tou-vangeli-gkini/>





**ΟΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΠΟΥ ΕΜΦΑΝΙΖΟΝΤΑΙ ΣΤΗΝ ΠΑΡΟΥΣΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΑΝΗΚΟΥΝ ΣΤΟΥΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΥΣ ΓΙΩΡΓΗΣ ΓΕΡΟΥΜΠΟΣ ΚΑΙ ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΓΚΙΝΗΣ**

