

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΑΤΙΚΗ ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗ.
ΤΟΠΟΙ ΣΥΜΦΙΛΙΩΣΗΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΑΡΤΕΜΙΔΑΣ ΑΛΚΑΛΑΗ¹

Ευγενία Αλεξάκη

*Το μέλλον θα είναι ένα χωρίς τους μάρτυρες των να-
ζιστικών διώξεων – και όμως θα συνεχίσουν να είναι
παρόντες: μέσω των μαρτυριών που έχουν δώσει με
πολλές μορφές και τις οποίες μπορούμε και πρέπει να
συνεχίσουμε να μεταδώσουμε. Πρέπει να μάθουμε να
βρίσκουμε νέες προσεγγίσεις. Πάνω απ' όλα, πρέπει να
σεβαστούμε τις ποικίλες κληρονομές που μας αφήνουν
και δεν χρειάζεται να βρούμε ένα μοντέλο για το τι ήθε-
λαν να μας πουν οι αυτόπτες μάρτυρες και τι μπορούμε
να κάνουμε με αυτές τις μαρτυρίες.²*

*Όσο η τέχνη θα λογίζεται ως το αισθητικό στόλισμα της
ανθρωπότητας, ούτε η τέχνη ούτε η ανθρωπότητα θα
είναι ασφαλείς.³*

Στις 9 Μαΐου 2019, στο πλαίσιο της 58ης Μπιενάλε της Βενετίας, εγκαινιάστη-
κε το περίπτερο «Artivism: The Atrocity Prevention Pavilion», μια εικαστική
έκθεση που οργάνωσε το Auschwitz Institute for Peace and Reconciliation με
στόχο να διερευνηθεί ο ρόλος των τεχνών ως μηχανισμού πρόληψης και αντί-
δρασης στη μαζική βία και την ανθρωπινή θηριωδία.⁴ Την ίδια ακριβώς ημέρα

1. Θερμές ευχαριστίες οφείλω στην Αρτέμιδα Αλκαλάη για τις μακρές συζητήσεις που
έχουμε κάνει για τη δουλειά της κατά τα τελευταία πέντε χρόνια, τις πληροφορίες και
το υλικό που έθεσε στη διάθεσή μου, αλλά πάνω απ' όλα για την εμπιστοσύνη και τη
φιλία της. Η Άρτεμις Αλκαλάη (γεν. 1957) σπούδασε ζωγραφική στην Ανωτάτη Σχολή
Καλών Τεχνών της Αθήνας, με δασκάλους τους Γιάννη Μόραλη και Δημήτρη Μυταρά,
και σκηνογραφία με τον Βασίλη Βασιλειάδη. Συνέχισε με μεταπτυχιακές σπουδές στη
Βενετία και τη Νέα Υόρκη (New York University), ενώ παρακολούθησε και μαθήματα
φωτογραφίας και υφαντικής. Για τις εκθέσεις της, ατομικές και ομαδικές, καθώς και
τις δουλειές της ως σκηνογράφου και ενδυματολόγου βλ. <http://alcalay.com/gr>.

2. Susanne Urban, «ZEUGNIS ABLEGEN. Narrative zwischen Bericht, Dokumenta-
tion und künstlerischer Gestaltung», Dagi Knellessen, Ralf Possekel (επιμ.),
*ZEUGNISFORMEN, Berichte, künstlerische Werke und Erzählungen von NS-
Verfolgten*, Βερολίνο, Stiftung „Erinnerung, Verantwortung und Zukunft“, 2015, σ. 42.

3. John Dewey, *Art as Experience*, 1934.

4. Στο δελτίο τύπου της έκθεσης επισημαίνεται: «Για περισσότερα από εβδομήντα
χρόνια μετά το Ολοκαύτωμα, η γενοκτονία και άλλες μαζικές θηριωδίες παραμένουν
μια διαρκής απειλή για την παγκόσμια ειρήνη και ασφάλεια. Η βία, για παράδειγμα,
που υπάρχει σήμερα στη Συρία, στο Σουδάν, στην Υεμένη, στην Μπούρμα μας θυμί-

στο Μάιντς της Γερμανίας και τρεις ημέρες νωρίτερα στη Βιέννη, στο πλαίσιο του πρότζεκτ «Gegen das Vergessen» («Ενάντια στη λήθη») του γερμανοϊταλού καλλιτέχνη Luigi Toscano,⁵ εγκαινιάστηκαν εκθέσεις αφιερωμένες σε επιζώντες της ναζιστικής κτηνωδίας. Στη Βιέννη, οι υπερμεγέθεις φωτογραφίες-πορτρέτα Εβραίων, Σίντι και Ρομά, καθώς και άλλων επιζώντων των ναζιστικών στρατοπέδων, παρουσιάστηκαν στην πλατεία Ηρώων (Burgring). Έως τα τέλη του μήνα η έκθεση είχε γίνει στόχος βανδάλων τρεις φορές. Την τρίτη φορά οι βάνδαλοι έσκισαν με μαχαίρι πολλές φωτογραφίες εβραίων επιζώντων, αφαιρώντας τα μάτια και το μεγαλύτερο μέρος του προσώπου των απεικονιζόμενων και γέμισαν με αντισημιτικά συνθήματα και αγκυλώτους σταυρούς τα κείμενα που συνόδευαν την έκθεση.⁶

Επίμαχα και τραυματικά θέματα, δύσκολες ιστορίες, κοινωνικές ανισότητες και παραβιάσεις των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, γενοκτονίες και άλλες ακραίες ιστορικές εμπειρίες απασχολούν ολοένα και περισσότερο τη σύγχρονη τέχνη. Ολοένα και συχνότερα καλλιτέχνες, επιμελητές εκθέσεων, μουσεία, ακτιβιστές, δομές της κοινωνίας των πολιτών φέρνουν στη δημόσια σφαίρα καλλιτεχνικές καταγγελίες της αδικίας, της βίας και της φρίκης, στοχεύοντας στην ευαισθητοποίηση της κοινωνίας, ενοχλώντας όμως ταυτόχρονα, όπως δυστυχώς φαίνεται, «ορισμένους κύκλους».

Τις τελευταίες δεκαετίες, καλλιτέχνες, σε ατομικά ή συλλογικά πρότζεκτ, απομακρύνονται από τη συμβατική απεικόνιση της φρίκης, της αδικίας, του κακού, διερευνώντας εναλλακτικούς τρόπους για το πώς τα καλλιτεχνικά μέσα μπορούν να συμβάλουν στην ιστορική και συμβολική απόδοση δικαιιοσύνης, στη διαχείριση του ιστορικού τραύματος και στη διαμόρφωση ώριμων, συμφιλιωμένων με το διχαστικό, τραυματικό ή επίμαχο παρελθόν τους κοινωνιών. Συνακόλουθα, αναπτύσσεται αυξανόμενο ενδιαφέρον για διεπιστημονική έρευνα που –αποφεύγοντας ουσιοκρατικές και θετικιστικές

ζει καθημερινά τις καταστροφικές συνέπειες της αποτυχίας της διεθνούς κοινότητας να δράσει. Η αναγνώριση των προειδοποιητικών σημείων μαζικών φρικαλεοτήτων αποτελεί ουσιαστικό βήμα για την πρόληψή τους και το κλειδί για τη λήψη μέτρων. Σε αυτό το πνεύμα, το Auschwitz Institute for Peace and Reconciliation οργάνωσε το «Artivism: The Atrocity Prevention Pavilion» – την πρώτη έκθεση του είδους της, στο σημείο όπου η τέχνη, τα ανθρώπινα δικαιώματα και η πρόληψη της γενοκτονίας διασταυρώνονται». Επιμέλεια έκθεσης: Luca Berta, Francesca Giubilei, Kerry Whigham. Διάρκεια έκθεσης: Μάιος 2019-Νοέμβριος 2019. Palazzo Dandolo, Benetia. Βλ. στο <https://www.artivism2019.com/#>.

5. <http://gegen-das-vergessen.gdv-2015.de/de/projekt>.

6. <https://www.tagesspiegel.de/politik/ausstellung-gegen-das-vergessen-portraits-von-nazis-ueberlebenden-in-wien-zerstoert/24387324.html#>.

αντιλήψεις περί παντοδυναμίας της τέχνης— εξετάζει, νηφάλια και κριτικά, τους τρόπους με τους οποίους μπορούν οι τέχνες να δράσουν εποικοδομητικά στο μετατραυματικό παρόν, προσφέροντας επίγνωση του ιστορικού ή κοινωνικού τραύματος και του διχασμού και λειτουργώντας ως αποτελεσματικό μέσο ευρείας απήχησης στο πλαίσιο της μεταβατικής δικαιοσύνης και της κοινωνικής ειρήνευσης.⁷

Το επίμαχο, λοιπόν, ερώτημα που θα μας απασχολήσει σε αυτό το άρθρο είναι εάν και πώς οι σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές μπορούν να καταδείξουν και να διεργαστούν την αδικία, το τραύμα και την ακρότητα, αλλά και ταυτόχρονα να προσφέρουν τόπους ιστορικής ενσυναίσθησης, δικαιοσύνης, ειρήνευσης και συμφιλίωσης.

Η Ιστορία ως θέμα και η ιστορική έρευνα ως εργαλείο έχουν μια αυξανόμενη παρουσία στη σύγχρονη τέχνη ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1970.⁸ Έκτοτε πολλοί καλλιτέχνες διεξάγουν αρχαική έρευνα, επιχειρώντας να εντάξουν τους θεατές στη μνημονική διαδικασία και στον κριτικό στοχασμό πάνω στο παρελθόν, ευαισθητοποιώντας τους, ώστε να είναι σε θέση να κατανοήσουν τους τρόπους με τους οποίους αυτό αναπαρίσταται στη δημόσια σφαίρα. Πέρα από τη φωτογραφία και τα οπτικοακουστικά μέσα που κυριαρχούν σε αυτό το πεδίο, στις μέρες μας καλλιτέχνες αξιοποιούν πλέον και άλλα μέσα, συγκεντρώνουν προφορικές μαρτυρίες, συμμετέχουν ή και οργανώνουν ακαδημαϊκές συζητήσεις, εμπλέκουν το κοινό σε συμμετοχικά έργα, δημιουργούν εφήμερες κατασκευές και πραγματοποιούν επιτελεστικά έργα (performances) σε εκπαιδευτικές και άλλες κοινωνικές δομές, σε πλατείες και δρόμους, προς την κατεύθυνση μιας κοινωνικά ενεργούς τέχνης, που θα αξιολογεί και θα αμφισβητεί, σε κάποιες

7. Lizellem Bisschoff, Stefanie Van de Peer, *Art and Trauma in Africa: Representations of Reconciliation in Music, Visual Arts, Literature and Film*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, I.B. Tauris, 2013. Clara Ramírez-Barat (επιμ.), *Transitional Justice, Culture, and Society: Beyond Outreach*, Νέα Υόρκη, Social Science Research Council, 2014. Sebastian Kim, Pauline Kollontai, Sue Yore (επιμ.), *Mediating Peace: Reconciliation through Visual Art, Music and Film*, Κέμπριτζ, Cambridge Scholars Publishing, 2015. Ereshnee Naidu-Silverman, *The Contribution of Art and Culture in Peace and Reconciliation Processes in Asia – A Literature Review and Case Studies from Pakistan, Nepal, Myanmar, Indonesia, Afghanistan, Sri Lanka, and Bangladesh*, Κοπεγχάγη, Danish Centre for Culture and Development, 2015. Olivera Simić, «Arts and Transitional Justice», Olivera Simić, *An Introduction to Transitional Justice*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη Routledge, 2017. Arnaud Kurze, Christopher K. Lamont, *New Critical Spaces in Transitional Justice. Gender, Art, and Memory*, Μπλούμινγκτον, Indiana University Press, 2019.

8. Mark Godfrey, «The Artist as Historian», *October* 120 (2007), σ. 140-172.

περιπτώσεις, κυρίαρχες αφηγήσεις και εκδοχές του παρελθόντος και του παρόντος.⁹

ΜΕΤΑΒΑΤΙΚΗ ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗ ΚΑΙ ΣΥΜΦΙΛΙΩΣΗ

Η μεταβατική δικαιοσύνη (transitional justice) συνιστά, σύμφωνα με τη σύγχρονη κοινωνική και πολιτική θεωρία, μια μορφή ιστορικής δικαιοσύνης.¹⁰ «Η Μεταβατική Δικαιοσύνη», όπως διατυπώνεται σε αναφορά του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου,¹¹ «εστιάζει στον τρόπο που οι κοινωνίες προσεγγίζουν την περίοδο που ακολουθεί καταπατήσεις των ανθρωπίνων δικαιωμάτων που συνέβησαν στο παρελθόν, μαζικές κτηνωδίες ή άλλες μορφές σοβαρών κοινωνικών τραυμάτων, συμπεριλαμβανομένης της γενοκτονίας ή του εμφύλιου πολέμου, προκειμένου να οικοδομήσουν ένα πιο δημοκρατικό, δίκαιο και ειρηνικό μέλλον», ενώ σε έκθεση του πρώην Γενικού Γραμματέα του Οργανισμού Ηνωμένων Εθνών Kofi Annan τονίζεται πως ο όρος «μεταβατική δικαιοσύνη» αφορά το σύνολο των διαδικασιών και των μηχανισμών μέσω των οποίων μια κοινωνία επιχειρεί να συμβιβαστεί με μεγάλης κλίμακας θηριωδίες και τραύματα του παρελθόντος προκειμένου «να εξασφαλίσει λογοδοσία, να υπηρετήσει τη δικαιοσύνη και να επιτύχει τη συμφιλίωση».¹²

9. Βλ. ενδεικτικά Dipti Desai, Jessica Hamlin, Rachel Mattson, *History as Art, Art as History. Contemporary Art and Social Studies Education*, Νέα Υόρκη, Routledge, 2010, σ. 7-14 και στο ίδιο, το κεφάλαιο «Artists in the Realm of Historical Methods: The Sound, Smell, and Taste of History», σ. 47-66.

10. Βλ. σχετικά το κεφάλαιο «Ιστορική δικαιοσύνη: οι τρεις μορφές που διακρίνουν η κοινωνική και πολιτική θεωρία», *Κατανόηση της διαφορετικότητας στη Ρόδο: παραδοσιακοί και νέοι άλλοι*, Παναγιώτης Κιμουρτζής (επιστημονικός υπεύθυνος), Ρόδος 2016, σ. 20-30, διαθέσιμο στο http://www.undrho.edu.gr/wp-content/uploads/2017/01/%CE%A0%CE%95-1.-%CE%A0%CE%91%CE%A1%CE%91%CE%94%CE%9F%CE%A4%CE%95%CE%9F-1.1-Undrho-27_2_2016.pdf. Βλ. επίσης το εισαγωγικό κείμενο των επιμελητών του παρόντος τόμου.

11. Αριθμός Αναφοράς: 20060830STO10183, στο πλαίσιο δημόσιας ακρόασης που διοργανώθηκε από την Υποεπιτροπή Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου στις 28 Αυγούστου 2006, διαθέσιμο στο <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+IM-PRESS+20060830STO10183+0+DOC+XML+Vo//EL>.

12. Kofi Annan, *The Rule of Law in Conflict and Post-Conflict Societies* (Νέα Υόρκη 2004), όπως παρατίθεται στο: Sanja Bahun, «Transitional Justice and the Arts: Reflections on the Field», Claudio Corradetti, Nir Eisikovits, Jack Volpe Rotondi (επιμ.), *Theorizing Transitional Justice*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, Routledge, 2016, σ. 154. Σύμφωνα με ορισμό του International Center for Transitional Justice, οι μηχανισμοί,

Η Lia Kent διαπιστώνει πως η μεταβατική δικαιοσύνη συνδέεται ολόένα και περισσότερο με την οικοδόμηση της ειρήνης (peacebuilding), σημειώνοντας πως από τη δεκαετία του 1990 ο ΟΗΕ και άλλοι διεθνείς οργανισμοί –παράλληλα με τα ανθρώπινα δικαιώματα, το κράτος δικαίου, τη χρηστή διακυβέρνηση και τον εκδημοκρατισμό– αντιμετωπίζουν και προωθούν συστηματικά τα εργαλεία της μεταβατικής δικαιοσύνης ως θεμελιώδη μέσα και ως προϋπόθεση για την ανασυγκρότηση μετασυγκρουσιακών κοινωνιών και την οικοδόμηση ειρήνης σε αυτές. Αυτή η ευθεία σύνδεση της μεταβατικής δικαιοσύνης με την οικοδόμηση της ειρήνης έχει ανατροφοδοτήσει και εμπλουτίσει με πιο συντονισμένες και ολοκληρωμένες προσεγγίσεις και πρακτικές και τα δύο πεδία, υποστηρίζει η Kent, υπογραμμίζοντας ωστόσο παράλληλα τον προβληματισμό που κατατίθεται αναφορικά με τα όρια εμπλοκής της μιας διαδικασίας (μεταβατικής δικαιοσύνης) στην άλλη (οικοδόμηση ειρήνης).¹³ Σε μετασυγκρουσιακές και διχασμένες κοινωνίες, όπου η απόδοση δικαιοσύνης προκρίνεται των μέτρων οικοδόμησης ειρήνης, ενδέχεται να οδηγήσει σε εύθραυστες συνθήκες που θα επιτρέψουν τη συνέχιση της διαμάχης και θα εμποδίσουν την κοινωνική συμφιλίωση, ενώ, από την άλλη πλευρά, η προτεραιοποίηση της κοινωνικής ειρήνης ενδέχεται να οδηγήσει σε ελλιπή καταλογισμό ευθυνών και μακροπρόθεσμα να υπονομεύσει τις προσπάθειες για σταθερή και βιώσιμη ειρήνη.¹⁴

Ο όρος συμφιλίωση (reconciliation) αφορά την αναγνώριση της αδικίας του παρελθόντος, την αναζήτηση της αλήθειας, τη μεταμέλεια, τη συγχώρεση, τη διασφάλιση της ατομικής ασφάλειας και της κοινωνικής συνύπαρξης και ειρήνης.¹⁵ Πρόκειται για μια διαδικασία που μπορεί να διαρκέσει αρκετές

τα εργαλεία και οι θεσμοί που συμπεριλαμβάνονται σε μια διαδικασία μεταβατικής δικαιοσύνης συνιστούν τη βάση για την ποινική, κοινωνική και ιστορική δικαιοσύνη και προσαρμόζονται στις εκάστοτε συνθήκες των μετασυγκρουσιακών κοινωνιών και των κοινωνιών «σε μετάβαση», Anja Mihr, «Transitional Justice and the Quality of Democracy – From Democratic Institution Building to Reconciliation», Anja Mihr (επιμ.), *Transitional justice: between criminal justice, atonement and democracy*, SIM Special 37, (2012), σ. 11-12.

13. Lia Kent, «Transitional Justice and Peacebuilding», O. Simić, *An Introduction to Transitional Justice*, ό.π., σ. 201.

14. S. Kim, P. Kollontai, S. Yore (επιμ.), *Mediating Peace*, ό.π., σ. 4-6.

15. «Συμφιλίωση θα μπορούσε όμως να σημαίνει αναγνώριση της ενοχής (ατομικής πάντοτε και όχι συλλογικής) ή της ευθύνης (συνήθως συλλογικής), ομολογία της αδικίας που διαπράχθηκε, δημόσια απολογία και έμπρακτη και ομολογημένη μεταμέλεια του θύτη, ενεργοποίηση των θεσμικών μηχανισμών απονομής δικαιοσύνης, καταλογισμό μεμονωμένων ευθυνών και όχι υπερθεματισμό της συλλογικής ενοχής, συμβολική ή υλική επανόρθωση, συγχώρηση από το θύμα, ανοχή, συνύπαρξη, καλή γειτονία,

γενιές για να ολοκληρωθεί, αλλά αναγνωρίζεται ως προϋπόθεση για τη διασφάλιση της κοινωνικής συνοχής σε μετασυγκρουσιακές κοινωνίες. Και ενώ παλαιότερες ερμηνείες αντιλαμβάνονταν τη συμφιλίωση και τη μεταβατική δικαιοσύνη ως διακριτές διεργασίες, τρέχουσες ερμηνευτικές προσεγγίσεις προσδίδουν στη συμφιλίωση τον χαρακτήρα ενός συνολικότερου στόχου, μιας ευρείας και μακράς διαδικασίας που συμπεριλαμβάνει μέτρα μεταβατικής δικαιοσύνης και εκδημοκρατισμού σε μετασυγκρουσιακές κοινωνίες.¹⁶

Στην κατεύθυνση, όμως, εμπέδωσης της δημοκρατίας και επίτευξης της συμφιλίωσης –ατομικής, κοινωνικής και πολιτικής– μεταξύ αντιμαχόμενων πλευρών και ιστορικών αντιπάλων, η Anna Mihr αμφισβητεί την παντοδυναμία των συμβατικών, θεσμικών εργαλείων μεταβατικής δικαιοσύνης, τονίζοντας τον κεφαλαιώδη ρόλο της κοινωνίας των πολιτών, της ελεύθερης, με άλλα λόγια, ανάπτυξης εργαλείων μεταβατικής δικαιοσύνης από τους πολίτες για την εδραίωση ανεκτικών και συμφιλιωμένων κοινωνιών.¹⁷

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗ – ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΣΥΜΦΙΛΙΩΣΗ

Καλλιτεχνικά έργα από όλο το πεδίο της δημιουργικής έκφρασης –θέατρο, ζωγραφική, γλυπτική, φωτογραφία, εγκαταστάσεις και performances, αρ-

σεβασμό της ιδιαιτερότητας, καθομολόγηση ενός αμοιβαία δεσμευτικού πλαισίου αρχών, αξιών και πρακτικών που θα διασφαλίζουν την ειρήνη και θα ενδυναμώνουν τη συνεργασία, την εμπιστοσύνη και την αλληλεγγύη στο παρόν και το μέλλον», Γιώργος Κόκκινος, *Το Ολοκαύτωμα. Η διαχείριση της τραυματικής μνήμης – θύτες και θύματα*, Αθήνα, Gutenberg, 2015, σ. 313-314.

16. A. Mihr, «Transitional Justice and the Quality of Democracy – From Democratic Institution Building to Reconciliation», *ό.π.*, σ. 33-34. Συνοψίζοντας η Mihr στο κείμενό της την εξέλιξη της ιδέας της συμφιλίωσης, διακρίνει τρία επίπεδα-τύπους συμφιλίωσης: την ατομική, την κοινωνική και την κρατική-διακρατική, κάνοντας παράλληλα αναφορά στην κριτική που έχει ασκηθεί στην έννοια της συμφιλίωσης. Αναφορικά με το θεωρητικό πλαίσιο και πρακτικές συμφιλίωσης βλ. και το Mohammed Abu-Nimer (επιμ.), *Reconciliation, Justice and Coexistence. Theory and Practice*, Λάνχαμ, Lexington Books, 2001.

17. Anja Mihr, *Regime Consolidation and Transitional Justice: A Comparative Study of Germany, Spain and Turkey*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 2018, σ. 13. Για τον ρόλο της κοινωνίας των πολιτών, των δημοσιογράφων, των καλλιτεχνών και άλλων παραγόντων της δημόσιας ζωής στις διαδικασίες της μεταβατικής δικαιοσύνης, αλλά και για τη σημασία της ενεργούς παρουσίας των διαδικασιών αυτών στη δημόσια σφαίρα, βλ. αναλυτικότερα στο Chrisje Brandts, Susanne Karstedt (επιμ.), *Transitional Justice and the Public Sphere. Engagement, Legitimacy and Contestation*, Πόρτλαντ, Hart Publishing, 2017.

χιτεκτονική, λογοτεχνία, κινηματογράφος, χορός— που πραγματεύονται το τραύμα, τον διχασμό, τις ιστορικές ακρότητες, τις αδικίες και διερευνούν τρόπους επικοινωνίας μεταξύ ιστορικών αντιπάλων εντάσσονται ολοένα και περισσότερο στα εργαλεία της μεταβατικής δικαιοσύνης και γίνονται, έστω διστακτικά, αποδεκτά ως εναλλακτικοί μηχανισμοί οικοδόμησης ειρήνης και συμφιλίωσης. Και οι ίδιοι οι μελετητές της μεταβατικής δικαιοσύνης κρίνουν πλέον τον νόμο και τα θεσμικά μέσα ως ανεπαρκή στην προσπάθεια ουσιαστικού μετασχηματισμού και κοινωνικής μεταμόρφωσης. Αν και αναγκαίες, οι δικαστικές διαδικασίες, η λογοδοσία για παραβιάσεις των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, οι Επιτροπές Αλήθειας και Συμφιλίωσης δεν αρκούν για να επιτευχθεί βιώσιμη ειρήνη, δημοκρατία ή συμφιλίωση.¹⁸ Παρά τη γενική, όμως, διαπίστωση πως η παραγωγή και η πρόσληψη της τέχνης επιτρέπουν, υπό προϋποθέσεις, τη διεργασία του ιστορικού, κοινωνικού και πολιτισμικού τραύματος τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο, παραμένει ακόμη περιορισμένος ο θεωρητικός στοχασμός πάνω στις διασταυρώσεις και τις αλληλεπιδράσεις τέχνης, μεταβατικής δικαιοσύνης και συμφιλίωσης.¹⁹

Ο Pablo de Greiff υποστηρίζει πως η ελλιπής θεωρητικοποίηση των σχέσεων τέχνης και μεταβατικής δικαιοσύνης, η έμφαση, στο πεδίο της εφαρμογής, στα συμβατικά «μεταβατικά» μέσα, καθώς και η προσήλωση αποκλειστικά στις απαιτούμενες θεσμικές αλλαγές παραγνωρίζουν τις ατομικές και πολιτισμικές προϋποθέσεις της μεταβατικής διαδικασίας, συνιστώντας έτσι παράγοντα εμπλοκής της κοινωνικής αλλαγής. Η πληθώρα των σχετικών καλλιτεχνικών πρότζεκτ, αλλά ακόμη και η εργασία των θεσμικών φορέων —μουσείων, μνημείων και μνημονικών τόπων— στο πεδίο αυτό δεν έχει αναγνωρισθεί ακόμη επαρκώς, διαπιστώνει ο De Greiff, ούτε όμως και έχει ενσωματωθεί ικανοποιητικά στη διαδικασία της μεταβατικής δικαιοσύνης.²⁰

18. Olivera Simić, «Portraits of the Dead and the Living: Bosnia and Rwanda 20 Years on», C. Brandts, S. Karstedt (επιμ.), *Transitional Justice and the Public Sphere. Engagement, Legitimacy and Contestation*, ό.π., σ. 311.

19. Βλ. σχετικά Pablo de Greiff, «On Making the Invisible Visible: The Role of Cultural Interventions in Transitional Justice Processes», Clara Ramírez-Barat (επιμ.), *Transitional Justice, Culture, and Society: Beyond Outreach*, Νέα Υόρκη, Social Science Research Council, 2014, σ. 13-14 και O. Simić, «Arts and Transitional Justice», ό.π., σ. 224, 242.

20. P. de Greiff, «On Making the Invisible Visible», ό.π., σ. 13-14, 16. Οφείλουμε, ωστόσο, να σημειώσουμε περιπτώσεις όπου οι τέχνες συμπεριελήφθησαν στοχευμένα από τους κρατικούς μηχανισμούς στα εργαλεία μεταβατικής δικαιοσύνης με χαρακτηριστικότερη αυτή του ρόλου των τεχνών στις διαδικασίες μεταβατικής δικαιοσύνης στη Νότια Αφρική. Από την πλούσια σχετική βιβλιογραφία, βλ. ενδεικτικά Eliza Garnsey, «The Site and Sights of Transitional Justice: Art at the Constitutional Court

Σε μια προσπάθεια τυπολογίας αναφορικά με τη διάδραση μεταξύ των τεχνών και της μεταβατικής δικαιοσύνης, η Sanja Bahun εντοπίζει τρία διακριτά είδη αλληλεπίδρασης: i) τη «θεματολογική», θα λέγαμε, σχέση (αναπαράσταση, για παράδειγμα, μέσω της τέχνης του δίκαιου και της αδικίας, έργα τέχνης που λαμβάνουν αφορμή από δίκες, νομικές διαδικασίες, απόδοση ευθυνών κ.ά.), ii) το «μνημείο», κυριολεκτικά και συμβολικά, τη χρήση, δηλαδή, της τέχνης ως μέσου μνήμης και τιμητικής μνημόνευσης και iii) τη «νομική» σχέση, στην οποία η Bahun εντάσσει τις περιπτώσεις εκείνες όπου μέσω των τεχνών επιχειρείται η υποστήριξη και καθιέρωση νόμων και νομοθετικών ρυθμίσεων σε κοινωνίες σε μετάβαση, καθώς επίσης τις περιπτώσεις θέσπισης κανόνων για την προστασία των τεχνών σε μετασυγκρουσιακές κοινωνίες.²¹

Η τέχνη βέβαια δεν είναι γιατρικό για όλα τα προβλήματα. Πολύ περισσότερο, ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να νοείται ως κριτής ή δικαστής που απονέμει δικαιοσύνη. Η καλλιτεχνική παρέμβαση, όμως, σε διαδικασίες αναγνώρισης των εγκλημάτων, μετάβασης και συμφιλίωσης μπορεί όχι μόνο να καταστήσει ορατά τα θύματα, αλλά –πολύ περισσότερο– να εστιάσει σε συγκεκριμένους ανθρώπους, στις ξεχωριστές ιστορίες του καθενός, σημείο στο οποίο ο De Greiff εντοπίζει μια ειδοποιό διαφορά της τέχνης σε σχέση με άλλα μέσα απονομής συμβολικής δικαιοσύνης.²² Σε κοινωνίες που έχουν βιώσει μαζική παραβίαση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, πολύ λίγοι άνθρωποι, υποστηρίζει η Olivera Simić, θα καταφύγουν στα δικαστήρια και ακόμη λιγότεροι θα είναι εκείνοι οι οποίοι θα δικαιούνται και θα λάβουν αποζημίωση. Πολλοί επιζώντες θα λάβουν μια συμβολική αποζημίωση, όπως μια γενική συγγνώμη, ενώ άλλοι απολύτως τίποτα. Η σημασία, επομένως, της καταγραφής και της μνημόνευσης των εγκλημάτων κατά της ανθρωπότητας στον δημόσιο λόγο μέσω εναλλακτικών διαδικασιών, όπως οι τέχνες, κρίνεται ουσιαστική και σκόπιμη, καθώς τα έργα τέχνης μπορούν να προσελκύσουν το ενδιαφέρον ενός πολύ ευρύτερου κοινού σε σχέση με την ίδια την απονομή δικαιοσύνης, ενώ και οι καλλιτέχνες που πραγματεύονται στα έργα τους την ιστορική και κοινωνική αδικία δίνουν συχνά φωνή και πρόσβαση σε εκείνες τις ατομικές εμπειρίες

in Johannesburg», Arnaud Kurze, Christopher K. Lamont, *New Critical Spaces in Transitional Justice. Gender, Art, and Memory*, Μπλούμινγκτον, Indiana University Press, 2019, σ. 44-62.

21. Sanja Bahun, «Transitional Justice and the Arts: Reflections on the Field», Claudio Corradetti, Nir Eisikovits, Jack Volpe Rotondi (επιμ.), *Theorizing Transitional Justice*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, Routledge, 2016, σ. 155.

22. P. de Greiff, *ό.π.*, σ. 18.

και ιστορίες που έχουν αγνοηθεί ή ενσωματωθεί με ανεπαρκή τρόπο στη Δημόσια Ιστορία.²³

Τα καλλιτεχνικά έργα μπορούν να διασπούν τη σιωπή και να λειτουργούν ως μια συμβολική μορφή αποδοχής και αναγνώρισης περασμένων εγκλημάτων. Μια τέτοια αναγνώριση εκφράζει «ένα διαφορετικό είδος δικαιοσύνης, λιγότερο διεκδικητικής και κρατικο-κεντρικής, μιας δικαιοσύνης που προσανατολίζεται περισσότερο στη φροντίδα και την αντιμετώπιση του ανθρώπινου πόνου», όπως την όρισε ο Haldemann. Η τέχνη μπορεί να συνθέσει «πολύτιμους χώρους αναστοχασμού», συλλογικούς ή ατομικούς, οι οποίοι με τη σειρά τους επιτρέπουν τη δημιουργική και κριτική απόσταση από το έργο τέχνης. Τα έργα τέχνης μπορεί να λειτουργούν ως «μνημεία», ένα είδος «προσωρινού μνημείου». Αναγνωρίζουν ότι κάτι συνέβη, έχουν αξία ως μαρτυρία και συμβολική αποζημίωση. Η τέχνη μπορεί να διευκολύνει την επικοινωνία μεταξύ των θυμάτων και των θυτών και των κοινοτήτων τους. Συν-δημιουργώντας ένα πεδίο «κοινής αντίληψης», το κοινό εμπλέκεται ενεργά σε μια πράξη ηθικής αποκατάστασης, με την ικανότητα να παράγει ενσυναίσθηση, χώρο για διορατικότητα και ένα δημόσιο φόρουμ συζήτησης σχετικά με γεγονότα και θέματα που συχνά απωθούνται από τη δημόσια μνήμη.²⁴

Ως πολιτικά προσδιορισμένη διαδικασία, η μεταβατική δικαιοσύνη δεν είναι αυτόχρονο δίκαιο και εξ ορισμού στην κατεύθυνση της συμφιλίωσης. Υπάρχει ενδεχομένως περίπτωση οι συμβατικοί, θεσμικοί μηχανισμοί και τα εργαλεία που επιστρατεύονται να υπηρετούν τελικώς το «δίκαιο» του νικητή και να υφαίνουν ένα αφήγημα που κείται πολύ μακριά από τη συμφιλίωση και την επούλωση. Κατ' αναλογία, οι καλλιτεχνικές πρακτικές μπορούν να επικυρώνουν ή να αμφισβητούν το κυρίαρχο μεταβατικό αφήγημα, να συμβάλλουν στη γόνιμη και δίκαιη μνήμη ή να συνεχίζουν να διχάζουν. Οι καλλιτέχνες είναι σε θέση να φέρουν στο προσκήνιο δράστες και επιζώντες, θύτες και θύματα, και να δώσουν το βήμα ώστε να παρουσιαστούν συγκρουόμενες αφηγήσεις του ιστορικού ή του κοινωνικού τραύματος, μπορούν δηλαδή να βοηθήσουν τους ανθρώπους σε διχασμένες κοινωνίες να οραματιστούν ένα συμφιλιωμένο μέλλον. Συγκεκριμένες, όμως, αισθητικές και εν γένει καλλιτεχνικές επιλογές μπορεί να ενισχύουν και να ενθαρρύνουν τον διχασμό, ιδίως σε περιπτώσεις

23. O. Simić, «Arts and Transitional Justice», O. Simić, *An Introduction to Transitional Justice*, ό.π., σ. 224, 226.

24. O. Simić, «Arts and Transitional Justice», ό.π., σ. 226. Εδώ η Simić αποδίδει στην τέχνη τη δυνατότητα να λειτουργήσει ως μια εναλλακτική μορφή απόδοσης δικαιοσύνης, όπως την περιγράφει ο Frank Haldemann στο άρθρο του «Another Kind of Justice: Transitional Justice as Recognition», *Cornell International Law Journal*, τόμ. 41, τχ. 3 (2008), σ. 675-737, διαθέσιμο στο <http://scholarship.law.cornell.edu/cilj/vol41/iss3/3>.

ακραίων εμπειριών όπως αυτές της γενοκτονίας ή του εμφυλίου πολέμου.²⁵ Οι καλλιτεχνικές πρακτικές, όπως και η μεταβατική δικαιοσύνη, είναι πολιτικές πράξεις και ως τέτοιες πρέπει να αντιμετωπίζονται κριτικά και να εξετάζονται –στις περιπτώσεις που μελετάμε– ως προς το κατά πόσο συνεισφέρουν στην αναστοχαστική εργασία μνήμης και συνδιαμορφώνουν έναν αποτελεσματικό κοινωνικό χώρο επεξεργασίας του τραύματος και επούλωσης.²⁶

ΜΝΗΜΕΙΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΑΤΙΚΗ ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗ

Η κατασκευή μνημείων έπεται από θηριωδίες είναι ένα γνωστό και καθιερωμένο μέσο απόδοσης συμβολικής δικαιοσύνης, αλλά μόνο πρόσφατα άρχισαν τα μνημεία και οι μνημονικοί τόποι να εξετάζονται και να αξιολογούνται ως προς τη συμβολή τους ή μη σε διαδικασίες μεταβατικής δικαιοσύνης.²⁷ Ως καλλιτεχνικό είδος, τα μνημεία έχουν «προβληματικό» παρελθόν. Έχουν συνδεθεί με την κανονικότητα και τον κατεστημένο λόγο. Τα παραδοσιακά μνημεία

25. O. Simić, «Portraits of the Dead and the Living: Bosnia and Rwanda 20 Years on», *ό.π.*, σ. 308-310. Ένα από τα καλλιτεχνικά πρότζεκτ που αναγνωρίζεται ως πετυχημένο στην κατεύθυνση της συμφιλίωσης και αναλύεται σε αυτό το άρθρο της Simić είναι το «Rwanda 20 Years: Portraits of Reconciliation». Πρόκειται για ένα φωτογραφικό πρότζεκτ που 20 χρόνια μετά τη γενοκτονία στη Ρουάντα πραγματοποιείται την έννοια της συγχώρεσης, τοποθετώντας στο ίδιο πλάνο θύτες και επιζώντες. Το πρότζεκτ, που περιλαμβάνει φωτογραφίες, συνεντεύξεις και βίντεο, διοργανώθηκε από τον μη κυβερνητικό οργανισμό Creative Court που ανέθεσε στον νοτιοαφρικανό φωτογράφο Pieter Hugo και στην κροατοολλανδή φωτογράφο Lana Mesić να επιχειρήσουν να συλλάβουν και να αποτυπώσουν τη φύση της συγχώρεσης. Ο οργανισμός Creative Court ιδρύθηκε το 2013 στη Χάγη με στόχο την παραγωγή και υποστήριξη καλλιτεχνικών έργων με θέμα τη δικαιοσύνη και την ειρήνη, <https://www.creativecourt.org/index.php/intro/>.

26. O. Simić, «Arts and Transitional Justice», *ό.π.*, σ. 241-242. Η Simić στο άρθρο της προτάσσει τελικά τις νομικές διαδικασίες και τις κάθε είδους θεσμικές μεταρρυθμίσεις έναντι των καλλιτεχνικών παρεμβάσεων, αποδέχεται, όμως, την ουσιώδη συμβολή της τέχνης στο πλαίσιο της μεταβατικής δικαιοσύνης, εντοπίζοντας την αξία της ως συμβολικής χειρονομίας ενάντια στη συλλογική αμνησία και την ιστορική απάθεια, ως σημαντικού εργαλείου συμβολικής δικαιοσύνης και ηθικής αποκατάστασης. Αν και συμφωνεί πως οι τέχνες μπορούν να συμβάλουν στην καλή υγεία και την ψυχολογική θεραπεία, θα ήταν «αφελές», συμπληρώνει χαρακτηριστικά, «εάν πιστεύαμε ότι οι τέχνες από μόνες τους μπορούν να φέρουν μακροχρόνια ειρήνη».

27. Susanne Buckley-Zistel, Annika Björkdahl, «Memorials and Transitional Justice», O. Simić, *An Introduction to Transitional Justice*, *ό.π.*, σ. 249. Για τα μνημεία ως εργαλεία μεταβατικής δικαιοσύνης βλ. και το Susanne Buckley-Zistel, Stefanie Schafer (επιμ.), *Memorials in Times of Transition*, Κέμπριτζ-Αμβέρσα-Πόρτλαντ, Intersentia Publishing, 2014.

πραγματεύονται κατά κανόνα εξιδανικευτικά το παρελθόν, αναπαριστούν τον ηρωισμό, τις μεγάλες στιγμές, τις θυσίες του έθνους. Ως έργα τέχνης, τα δημόσια μνημεία κατέχουν κατά κανόνα προνομιακή θέση. Βρίσκονται σε δημόσια θέα, ανοικτά –δυνητικά τουλάχιστον– στον καθένα και σίγουρα όχι μόνο σε εκείνους που συνηθίζουν να απολαμβάνουν την τέχνη εντός των τειχών του μουσείου και των γκαλερί. Ενώ όμως βρίσκονται στον δημόσιο χώρο, τα παραδοσιακά μνημεία σπάνια δημιουργούν έναν ζωτικό δημόσιο τόπο όπου οι άνθρωποι αλληλεπιδρούν. Η χωροθέτησή τους, η εικαστική τους γλώσσα και το συχνά πομπώδες ύφος τους μπορεί να προκαλούν δέος, αλλά δεν συνιστούν αυτόματα έναν τόπο κοινωνικής αλληλεπίδρασης, έναν δημόσιο τόπο. Συχνά συμβαίνει, ακόμη και στην περίπτωση εκείνων των μνημείων που λειτουργούν ως χαρακτηριστικά τοπίο σε μια πόλη, να μη γνωρίζουμε τι μνημονεύουν ή και ακόμη να μην τα βλέπουμε. Τα συμβατικά και υφιστάμενα μνημεία που δεν απομακρύνονται ύστερα από συγκρούσεις μπορεί να έχουν αρνητική επίδραση στη μετάβαση από τη βία στην ειρηνική συνύπαρξη, παράγοντας και αναπαράγοντας εχθρότητα ανάμεσα στις αντιμαχόμενες πλευρές.²⁸

Οι σύγχρονοι καλλιτέχνες ήδη από τη δεκαετία του 1960 άσκησαν έντονη κριτική στο παραδοσιακό δημόσιο μνημείο. Έκτοτε, το δημόσιο και ιδιαίτερα το κρατικό μνημείο, το μνημείο που στέκει αναλλοίωτο, που σου επιτάσσει ή σου υποβάλλει τι να θυμηθείς, τι να θαυμάσεις, τι να σεβαστείς, αποτέλεσε το κατεξοχήν καλλιτεχνικό είδος απέναντι στο οποίο καλλιτέχνες της πειραματικής σκηνής αλλά και θεωρητικοί επέδειξαν τη μαχητικότητά τους ή έστω τον σκεπτικισμό τους. «Αναθέτοντας τη μνήμη στα μνημεία, αφαιρούμε, σε κάποιο βαθμό, από τον εαυτό μας την υποχρέωση να θυμόμαστε. Καθώς τα μνημεία επωμίζονται την εργασία της μνήμης, στην ουσία απαλλάσσονται οι θεατές από το δικό τους βάρος της μνήμης», παρατηρούσε ο James Young το 1992 εισάγοντας στην ιστοριογραφία των δημόσιων μνημείων τον όρο αντι-μνημείο.²⁹ Το αντι-μνημείο, σύμφωνα με τον Young, είναι ένα ξεκάθαρα

28. S. Buckley-Zistel, S. Schafer (επιμ.), *Memorials in Times of Transition*, ό.π. σ. 13.

29. James E. Young, «The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today», *Critical Inquiry*, τόμ. 18, τχ. 2 (1992), σ. 273. Τον όρο αντι-μνημείο (Gegendenkmal) είχαν χρησιμοποιήσει ήδη το 1985, όπως αναφέρει και ο ίδιος ο Young, οι εννοιολογικοί καλλιτέχνες Jochen και Esther Gerz για να περιγράψουν το έργο τους για το Μνημείο ενάντια στον φασισμό στην περιοχή Αρβούργου του Αμβούργου. Οι καλλιτέχνες τοποθέτησαν μια στήλη ύψους 12μ., η οποία «βυθιζόταν» σταδιακά στο έδαφος κάθε φορά που ένα μέρος της γέμιζε με σχόλια και υπογραφές των περαστικών. Στη βάση του μνημείου αναγραφόταν «[...] Μια μέρα το μνημείο θα έχει εξαφανιστεί εντελώς και ο τόπος του μνημείου του Αρβούργου ενάντια στον φασισμό θα είναι κενός. Γιατί, τελικά, μόνο εμείς οι ίδιοι μπορούμε να υψώσουμε το ανάστημά μας ενάντια στην αδικία» (βλ. εικόνα 1).



*Εικόνα 1. Jochen Gerz και Esther Shalev-Gerz,
Μνημείο (αντιμνημείο) ενάντια στον φασισμό και υπέρ της ειρήνης,
Αμβούργο, 1986-1993*

ανεστραμμένο μνημείο. Κοιτά προς τον θεατή: «Το αντι-μνημείο επιδιώκει να αντιστρέψει τη συνήθη διαδικασία με την οποία “το μνημείο σφραγίζει τη μνήμη και την κρατά μακριά από την επίγνωση”, απαλλάσσοντας τον θεατή από το βάρος των επώδυνων αναμνήσεων και παρέχοντάς του την άνεση και την ευκολία να γνωρίζει πως το μνημείο είναι εκεί και αναλαμβάνει για εκείνον τη μνημονική εργασία. Βασικό χαρακτηριστικό ενός αντι-μνημείου είναι ότι επιστρέφει αυτό το βάρος της μνήμης στον θεατή».³⁰

Διαδοχικές γενιές καλλιτεχνών έκτοτε έχουν διευρύνει την έννοια του αντι-μνημείου, αντιπροτείνοντας την απουσία μνημείου, το άυλο-ασώματο μνημείο, το απραγματοποίητο ή το προσωρινό και συμμετοχικό μνημείο, ακριβώς για να εναντιωθούν στην κανονιστική λειτουργία των δημόσιων μνημείων που, αισθητικοποιώντας εθνικούς μύθους, ιδεολογήματα ή κυρίαρχα ιστορικά αφηγήματα, εμποδίζουν την αναστοχαστική δημόσια μνήμη, μετα-

30. James E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, Νιου Χέιβεν, Yale University Press, 1993, σ. 30.

φέρουν στρεβλά στο κοινό τη μνημονική υποχρέωση³¹ ή και την ακυρώνουν εντελώς με την ίδια τους την υλική υπόσταση.³² «Στον βαθμό που ενθαρρύνουμε τα μνημεία να κάνουν τη μνημονική δουλειά για εμάς, οι ίδιοι ξεχνάμε πιο εύκολα», γράφει ο Young, «έτσι η αρχική πρόθεση να μετατρέψουμε σε μνημεία γεγονότα, όπως το Ολοκαύτωμα, μπορεί στην ουσία να πηγάζει από την επιθυμία τέτοια γεγονότα να ξεχαστούν».³³

Τα αντι-μνημεία δεν αρνούνται τη δυνατότητα και τη θεμιτότητα σχολιασμού του τραυματικού ιστορικού γεγονότος, δεν παγιδεύονται στην απόλυτη άρνηση, αλλά εναντιώνονται στην αυθεντία και τον πολλαπλά ιδεολογικά φορτισμένο από το παρελθόν καλλιτεχνικό τύπο του μνημείου, ερευνώντας αντι-μνημειακές προσεγγίσεις της απώλειας και του τραύματος. Μνημεία εφήμερα, εξαφανιζόμενα, συνεργατικά συμμετοχικά μνημεία, φωτογραφικά ή άλλα «μνημεία» στον κυβερνοχώρο, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το Ψηφιακό Μνημείο για την Εβραϊκή Κοινότητα της Ολλανδίας,³⁴ διαδραστικά μνημεία, δημόσιες δράσεις, performances και άλλες επιτελεστικές καλλιτεχνικές πρακτικές προτείνονται πλέον συστηματικά από καλλιτέχνες, καλλιτεχνικούς φορείς και συλλογικότητες, ακόμη και από ομάδες πολιτών, για τη μνημόνευση ακραίων ιστορικών γεγονότων.³⁵ Τα αντι-μνημεία αυτά δεν

31. Fayen d'Evie, «Dispersed Truths and Displaced Memories: Extraterritorial Witnessing and Memorializing by Diaspora Through Public Art», Peter D. Rush, Olivera Simić (επιμ.), *The Arts of Transitional Justice: Culture, Activism, and Memory after Atrocity*, Νέα Υόρκη, Springer, 2014, σ. 76.

32. J. Young, *At Memory's Edge*, ό.π., 2000, σ. 94.

33. J. E. Young, *The Texture of Memory*, ό.π., σ. 5.

34. <https://www.joodsmonument.nl/en/>.

35. Αναφορικά με αντι-μνημεία για το Ολοκαύτωμα βλ. James E. Young, «Memory and Counter-Memory. The End of the Monument in Germany», *Harvard Design Magazine* 9 (1999), διαθέσιμο στο <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/9/memory-and-counter-memory> και Cecily Harris, «German Memory of the Holocaust: The Emergence of Counter-Memorials», *Penn History Review*, τόμ. 17, τχ. 2 (2010), διαθέσιμο στο <https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1036&context=phr>. Σε ένα θα λέγαμε μετα-αντιμνημειακό πλαίσιο διερευνώνται και συμβατικά, από πλευράς ειδολογικής, μνημεία ως εν δυνάμει αποτελεσματικά εργαλεία για τη δημιουργική εμπλοκή ενός ευρύτερου κοινού με τη μνήμη και την κληρονομιά της ακραίας εμπειρίας του Ολοκαυτώματος. Στην κατεύθυνση αυτή, η Victoria Nesfield υποστηρίζει πως το γλυπτό «Freddie Gilroy and Belsen Stragglers» (2011) του καλλιτέχνη Ray Lonsdale στην παραλία της βρετανικής πόλης Σκάρμποροου συνιστά, παρά τα «συμβατικά» καλλιτεχνικά μέσα που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης, μια εναλλακτική πρόταση αξιοποίησης της τέχνης για την εμπλοκή μιας κοινότητας με την ιστορία του Ολοκαυτώματος. Βλ. σχετικά Victoria Nesfield, «Freddie Gilroy and the Belsen Stragglers: Engaging Scarborough with the Holocaust», S. Kim, P. Kollontai, S. Yore, *Mediating Peace*, ό.π., σ. 37-56.

αρνούνται τη μνήμη αλλά απο-αισθητικοποιούν ή τουλάχιστον επιχειρούν να απο-αισθητικοποιήσουν τη μνήμη, αμφισβητώντας τις οριστικές και τελεσίδικες αναπαραστάσεις της και τη δυνατότητα της τέχνης να αποδώσει αντανάκλαστικά-κατοπτρικά-μηχανιστικά την ιστορική πραγματικότητα.

ΑΡΤΕΜΙΣ ΑΛΚΑΛΑΗ, «ΕΛΛΗΝΕΣ ΕΒΡΑΙΟΙ ΕΠΙΖΩΝΤΕΣ ΤΟΥ ΟΛΟΚΑΥΤΩΜΑΤΟΣ»

Μοναδικό μου έγγραφο ο αριθμός στο χέρι.³⁶

Στο Άουσβιτς δεν υπήρχαν ονόματα, ονόματα ήταν οι αριθμοί μας.³⁷

Δεν γνώρισα λοιπόν τον παππού μου ούτε σας είπα τίποτα γι' αυτόν. Επιχείρησα μόνο να δημιουργήσω έναν άυλο Τόπο συνάντησης με εκείνους που έφυγαν και με μας. Έναν τόπο αγάπης κι επούλωσης.³⁸

Δεν ξέρω αν πρόκειται για πολιτική τέχνη. Ή για ψυχοθεραπευτική τέχνη. Ή εάν αποτελεί μια ηθική πρόταση. Δεν ξέρω ποιος είμαι. [...] κάποιος που προσπατεύει τη διαδικασία εκείνη κατά την οποία άλλοι άνθρωποι μπορούν να αναπτυχθούν και να δημιουργήσουν κάτι σε μια ατμόσφαιρα εμπιστοσύνης, να βρουν τη δύναμη να προχωρήσουν στη ζωή, όσες πληγές και τραύματα και αν κουβαλούν από τις εμπειρίες τους. Ίσως τα έργα μου να βοηθούν εκείνους που είναι έτοιμοι να επωφεληθούν για να κάνουν αυτό το άλμα.³⁹

Η Άρτεμις Αλκαλάη άρχισε να δουλεύει το εικαστικό-ερευνητικό πρότζεκτ «Έλληνες Εβραίοι Επιζώντες του Ολοκαυτώματος» το 2012. Από την κοπώδη έρευνά της και επικοινωνία, σε Ελλάδα και εξωτερικό, με επιζώντες των

36. «Μοναδικό μου έγγραφο ο αριθμός στο χέρι από το Άουσβιτς – 15726», ήταν η απάντηση το 1950 της επιζήσασας Ester Landau-Rubin στο ερωτηματολόγιο του International Tracing Service αναφορικά με την ύπαρξη γραπτών τεκμηρίων από την περίοδο του εγκλεισμού της στα ναζιστικά στρατόπεδα. Βλ. σχετικά Susanne Urban, „*Mein einziges Dokument ist die Nummer auf der Hand ...*“: Aussagen Überlebender der NS-Verfolgung im International Tracing Service, Βερολίνο, Metropol Verlag, 2018, σ. 16-18.

37. Dragan Kujundzic, «Archigraphia. On the Future of Testimony and the Archive to Come, 2002», Charles Merewether (επιμ.), *The Archive: Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery & MIT Press, Λονδίνο-Κέιμπριτζ, 2006, σ. 174.

38. Άρτεμις Αλκαλάη, «Μπλόκο συναγωγής 1944», ομιλία στην Εβραϊκή Συναγωγή, Αθήνα, 30 Μαρτίου 2019.

39. Από συνέντευξη του Krzysztof Wodiczko στον αμερικανικό κρατικό τηλεοπτικό σταθμό PBS (Public Broadcasting Service), βλ. <https://art21.org/read/krzysztof-wodiczko-architecture-and-therapy/>. Ο πολωνοεβραίος καλλιτέχνης Krzysztof Wodiczko, γεννημένος στη Βαρσοβία το 1943, πραγματεύεται στα έργα του θέματα όπως το τραύμα, η μνήμη, η μετανάστευση και τα ανθρώπινα δικαιώματα. Δουλεύοντας ήδη από τη δεκαετία του 1980 στις Ηνωμένες Πολιτείες, ασκεί με τα έργα του έντονη κριτική στα παραδοσιακά μνημεία και επαναπροσδιορίζει, μέσω εφήμερων δράσεων, την έννοια της δημόσιας τέχνης.

ναζιστικών στρατοπέδων Άουσβιτς και Μπέργκεν-Μπέλζεν προέκυψαν 67 φωτογραφικά πορτρέτα ανθρώπων από τις ακμαίες προπολεμικά εβραϊκές κοινότητες της Ελλάδας.⁴⁰

Τις πρώτες φωτογραφίες επιζώντων του Ολοκαυτώματος τις ξεκίνησε στο πλαίσιο ενός άλλου φωτογραφικού πρότζεκτ, που λεγόταν «Σπίτι: μια περιπλάνηση».⁴¹ Τα σπίτια που δημιουργούσε ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 από ποικίλα υλικά και είχε παρουσιάσει και στην έκθεση «Σπίτι: μια εγκατάσταση» το 2010⁴² αποτέλεσαν στη σειρά «Σπίτι: μια περιπλάνηση» το μέσο με το οποίο η καλλιτέχνη αναζήτησε νέους τρόπους θέασης και ερμηνείας της καθημερινότητας. Βγάζοντας τα «σπίτια» της εκτός του χώρου του εργαστηρίου και των γκαλερί, στην πόλη αλλά και στη φύση, συναντά διάφορους ανθρώπους και καταστάσεις. Οι δημόσιοι χώροι, τα εγκαταλελειμμένα σπίτια, οι υποβαθμισμένες γειτονιές, οι κήποι, η εξοχή, οι επιζώντες του Ολοκαυτώματος, οι μετανάστες, οι άνθρωποι της γειτονιάς, οι τόποι λατρείας, τα νεκροταφεία δεν συνιστούν ανθρώπους, τόπους και καταστάσεις δίπλα στα οποία απλώς φωτογραφίζει τα σπίτια-έργα. Όλα αυτά διευρύνουν και επανανοηματοδοτούν το περιεχόμενο της έννοιας «σπίτι» και βέβαια των ιδίων των έργων της.⁴³

Για τα «σπίτια» της η Αλκαλάη χρησιμοποίησε ως βάση ξύλινα τελάρα, ένα τετράγωνο, ένα τρίγωνο και ένα παραλληλόγραμμο, προκειμένου να διαμορ-

40. Συγκεκριμένα, η Αλκαλάη έως σήμερα έχει φωτογραφίσει 45 επιζώντες από το στρατόπεδο Άουσβιτς-Μπίρκεναου και 20 από το στρατόπεδο Μπέργκεν-Μπέλζεν. Εκτός «σειράς», συμπεριελήφθη τιμητικά η ελληνικής καταγωγής Diamantina Vivante, κόρη Εβραίων από την Κέρκυρα, που έφυγαν από το νησί μετά το άγριο πογκρόμ του 1891 και η οποία εκτοπίστηκε από την Τερνέστη, καθώς και η Εύα Καραάσο από την Ουγγαρία, που παντρεύτηκε ελληνοεβραίο επιζώντα και έζησε στην εβραϊκή κοινότητα της Θεσσαλονίκης. Τα στοιχεία προέρχονται από το αρχείο της Αρτέμιδας Αλκαλάη.

41. Παρουσιάστηκε στην γκαλερί «Beton 7» στην Αθήνα το 2012, ενώ την ίδια χρονιά κυκλοφόρησε ομώνυμη έκδοση από τις εκδόσεις Καπόν.

42. Έκθεση στην γκαλερί «7», Ζαλοκώστα 7 (25 Μαΐου-19 Ιουνίου 2010). Βλ. και «Άρτεμις Αλκαλάη – Σπίτι: μια εγκατάσταση», κατάλογος ατομικής έκθεσης, κείμενα Ελισάβετ Πλέσσα.

43. «Αποφάσισα να εγκαταλείψω την ασφάλεια του εργαστηρίου μου και να χρησιμοποιήσω το σπίτι ως εργαλείο εξερεύνησης, επικοινωνίας και προσπάθειας κατανόησης του εξωτερικού κόσμου, αλλά και ως αφορμή διείσδυσης στον προσωπικό μου λαβύρινθο. Περιπλανήθηκα πολύ... Ανάσανα στην εξοχή, σε άλση, κήπους και παραλίες. Θαύμασα μνημεία, συνάντησα άστεγους και τοξικομανείς στο κέντρο της πόλης. Σκαρφάλωσα σε ταρατσές, κατέβηκα σε υπόγεια και εγκαταλελειμμένα σπίτια με γκράφιτι. Συν-κινήθηκα από απεργίες, διαδηλώσεις και φωτιές. Συνομίλησα με επιζήσαντες του Ολοκαυτώματος, συζήτησα με μετανάστες. Επισκέφτηκα παλιά νεκροταφεία, μπήκα σε εκκλησίες... Έπαιξα με παιδιά», στο *Άρτεμις Αλκαλάη-σπίτι: μια περιπλάνηση*, Αθήνα, Καπόν, 2012, σ. 6.

φώσει μια λιτή, αρχετυπική εικόνα σπιτιού. Στη συνέχεια, «γέμισε» τα σπίτια με υφαντά και κεντήματα που έχει δουλέψει η ίδια, υφάσματα που έχει βάψει μόνη της, νήματα και κορδέλες, ζωγραφική και φωτογραφίες, συγκεντρώνοντας στην ουσία όλες τις τεχνικές με τις οποίες είχε εργαστεί έως τότε. Διαμέσου των διαδικασιών και των υλικών με τα οποία επέλεξε να δουλέψει, στα σπίτια-έργα εγγράφονται οι έννοιες της υλικότητας, του καθημερινού, του οικείου. «Περιπλανώμενα» μαζί της στην πόλη, προστίθενται στα ούτως ή άλλως φορτισμένα με ατομικές και συλλογικές μνήμες καλλιτεχνήματα-σπίτια νέες εικόνες, νέες αφηγήσεις, νέες ιστορίες. Με διαδικασίες συμμετοχικές, δημιουργεί η ίδια, αλλά και δημιουργούνται –εκ των συνθηκών στις οποίες «ενθέτει» τα έργα της– νέες, απρόβλεπτες εικαστικές-κοινωνικές αφηγήσεις, νέα προσληπτικά σχήματα.

Στην καλλιτεχνική της πορεία η Αλκαλάη έχει συστηματικά πραγματευθεί τις έννοιες «ταυτότητα», «μνήμη», «παρελθόν», «τραύμα» και «απώλεια».⁴⁴ Στη δουλειά της με θέμα τους Έλληνες Εβραίους επιζώντες του Ολοκαυτώματος απεκδύεται τον ρόλο του καλλιτέχνη που «ποιεί» και υπερβαίνει την καθιερωμένη ιδέα του έργου τέχνης ως του «μοναδικού αριστουργήματος». Πρόκειται περισσότερο για ένα συνολικό έργο-δράση, έργο-μέρος και αποτέλεσμα μιας διαδικασίας, ενός εγχειρήματος προσωπικού και συλλογικού. Καλλιτεχνικό έργο είναι το όλο εγχείρημα, το οποίο όμως, ταυτόχρονα, δεν είναι μόνο καλλιτεχνικό. Είναι ένα εγχείρημα που υποστασιοποιείται μεν στις συγκεκριμένες φωτογραφίες, αλλά η συνολική καλλιτεχνική πράξη είναι ο τόπος, το δίκτυο που παράγεται. Για την ακρίβεια, οι πολλοί τόποι, ατομικοί και κοινωνικοί, οι σχέσεις που ενώνουν την καλλιτέχνηδα σε όλη αυτή την πορεία της καλλιτεχνικής πράξης-έρευνας με τους επιζώντες, τις οικογένειές τους, τους οικείους τους και τους ανθρώπους που τους φροντίζουν. Η Αλκαλάη σε

44. Η Ζανέτ Μπατίνου είχε χαρακτηρίσει την έκθεση «Μνήμη» (Φούρνος, Αθήνα 1999, Αθήνα, Εβραϊκό Μουσείο Ελλάδος, 2000 και Εβραϊκό Μουσείο Φραγκφούρτης, 2001) ως «ένα τρυφερό, προσωπικό ταξίδι, μια ήρεμη εμπειρία πόνου, διαμελισμού, ελπίδας και απολύτρωσης», ενώ η Αφροδίτη Κούρια παρατηρούσε στον κατάλογο της έκθεσης: «Αρθρώνοντας σήμερα, με τη γλώσσα της τέχνης, το δικό της λόγο για το Ολοκαύτωμα, η Άρτεμις Αλκαλάη ξορκίζει τα φαντάσματα επικαλούμενη στοιχεία, σύμβολα, πρακτικές από ένα οικουμενικό πολιτισμικό υπόστρωμα, φτάνοντας ως ένα αρχέγονο βάθος χρόνου. Το προσωπικό και το παγκόσμιο, το λόγιο και το λαϊκό, το πρωτογενές και το έντεχνο, ο χρόνος της Ιστορίας, ο χρόνος της μνήμης, ο προσωπικός-υποκειμενικός χρόνος, το εφήμερο και το διαχρονικό συνομιλούν και γονιμοποιούνται δημιουργικά μέσα στο καθαρτήριο χωνευτήρι της τέχνης». Βλ. *Άρτεμις Αλκαλάη – Μνήμη*, κατάλογος ατομικής έκθεσης, κείμενα Ζανέτ Μπατίνου, Γκέοργκ Χόμπεργκερ, Αφροδίτη Κούρια, Εβραϊκό Μουσείο Φραγκφούρτης, 14 Σεπτεμβρίου-11 Νοεμβρίου 2011, σ. 7, 42.

αυτό το εγχείρημα είναι καταρχάς διαμεσολαβητρία, ενώ αναλαμβάνει, συγχρόνως, και ποικίλους άλλους ρόλους: της καλλιτέχνης, της ερευνήτριας, της συνομιλήτριας, του οικείου ανθρώπου.

Η «ήρεμη εμπειρία πόνου, διαμελισμού, ελπίδας και απολύτρωσης» και η τέχνη ως «καθαρήριο χωνευτήρι» υπερβαίνει σε αυτή τη δουλειά το μεμονωμένο έργο τέχνης-αντικείμενο. Η Αλκαλάη αξιοποιεί μεθόδους της ιστορικής έρευνας, των κοινωνικών επιστημών και μέσα από το προσωπικό, το οποίο είναι και καλλιτεχνικό, «χαρτογραφικό στίγμα» συνθέτει έναν τόπο-δίκτυο ανθρώπων, εμπειριών, τραυματικών και ακραίων ιστοριών, αλλά συνάμα και ιστοριών ζωής και επιβίωσης. Αυτή είναι μια κρίσιμη διάσταση προκειμένου να αναγνώσουμε τα πορτρέτα των επιζώντων. Όλο αυτό το δίκτυο ανθρώπων, το φωτογραφικό και το οπτικοακουστικό υλικό που έχει συγκεντρωθεί, οι προφορικές μαρτυρίες αλλά και το δευτερογενές υλικό που παράγεται στην πορεία έπειτα από την κάθε δημοσιοποίηση αυτού του πρότζεκτ⁴⁵ συνιστούν όχι μόνο πολύτιμα τεκμήρια για τον ερευνητή, αλλά και έναν άλλο τρόπο προσέγγισης ενός τραυματικού ιστορικού γεγονότος και της ίδιας της τέχνης εν γένει.

Σήμερα εξετάζεται πλέον συστηματικά ο ρόλος της τέχνης ως ερευνητικού εργαλείου. Πρόκειται για την έρευνα που είναι βασισμένη σε καλλιτεχνικές πρακτικές (arts-based research).⁴⁶ Καλλιτέχνες από διάφορα πεδία εντάσσονται σε ερευνητικές ομάδες και από κοινού με επιστήμονες των κοινωνικών και των ανθρωπιστικών επιστημών, ακόμη και των θετικών επιστημών ή των επιστημών υγείας, εξετάζουν, διεπιστημονικά αλλά και διακλαδικά συγκεκριμένα επιστημονικά ερωτήματα. Ποια μπορεί να είναι η συνεισφορά της προσέγγισης ενός καλλιτέχνη σε ένα επιστημονικό ζήτημα; Πώς η τέχνη ως επιστημολογικό πλέον εργαλείο μπορεί να δώσει νέες ή διαφορετικές προσεγγίσεις που πιθανώς δεν μπορούν να δώσουν τα συμβατικά επιστημολογικά μέσα; Υπό αυτό το πρίσμα, η εργασία της Αλκαλάη δεν είναι αποκλειστικά τέχνη με τη συμβατική έννοια ούτε, εξάλλου, μόνο έρευνα. Καταγράφει τις

45. Ενδεικτική είναι η περίπτωση του Χάινς Κούνιο, τον οποίο η Αλκαλάη συνάντησε και φωτογράφησε το 2014 στη Θεσσαλονίκη στο πλαίσιο του πρότζεκτ «Έλληνες Εβραίοι Επιζώντες του Ολοκαυτώματος». Όταν ο κ. Κούνιο επισκέφθηκε με τη γυναίκα του και την κόρη του την ομότιτλη έκθεση στο Ινστιτούτο Θερβάντες στην Αθήνα το 2016, συζήτησε εκ νέου με την καλλιτέχνηδα μπροστά στην κάμερα.

46. Αναφορικά με τη θεωρία που διερευνά τη δυνατότητα θεώρησης της καλλιτεχνικής πράξης ως επιστημολογικής μεθόδου, βλ. Graeme Sullivan, *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*, Θάουζαντ Όουκς-Λονδίνιο-Νέο Δελχί, Sage Publications, 2005 και Estelle Barrett, Barbara Bolt (επιμ.), *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, Λονδίνιο, I. B. Tauris, 2007.

μαρτυρίες και απαθανατίζει τη μορφή αυτών των ανθρώπων, προσφέροντας πολύτιμο υλικό στην ιστοριογραφία και την τραυματική μνήμη, αλλά ταυτόχρονα εμπλέκεται και η ίδια μαζί τους και τους οικείους τους σε ένα συντεταγμένο δίκτυο, επιδιώκοντας τελικά μια από κοινού δημιουργική επεξεργασία του τραύματος, μια επιτελεστική διαδικασία αναγνώρισης, ενδοσκοπήσης και κάθαρσης. Οι ποικίλες διαδικασίες – έρευνα, φωτογραφία, συνεντεύξεις, οπτικοακουστικές καταγραφές, διαπροσωπικές σχέσεις – που συνθέτουν το καλλιτεχνικό-ερευνητικό πρότζεκτ της Αλκαλάη το καθιστούν, κατά τη γνώμη μου, μηχανισμό μεταβατικής και συμβολικής δικαιοσύνης, καθώς μας προσφέρει εικόνες-τόπους περισυλλογής, κυριολεκτικούς και συμβολικούς, προσωρινές ή και μόνιμες ευκαιρίες να συνυπάρξουμε, να αλληλεπιδράσουμε και να στοχαστούμε γόνιμα πάνω στο παρελθόν και το παρόν, στο τραύμα και στη συμφιλίωση.

Η ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ

Η διαδικασία προσέγγισης και η συνεργασία με αυτούς τους τραυματισμένους και κατάφορτους από οδυνηρή μνήμη ανθρώπους που καταθέτουν τη μαρτυρία τους συνιστά ένα σύνθετο και απαιτητικό εγχείρημα. Η Αλκαλάη, σεβόμενη τις ανάγκες και την τρέχουσα συνθήκη του καθενός και της καθεμιάς και έχοντας πλήρη συνείδηση των ιδιαίτερων αναγκών της προχωρημένης –στη συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων– ηλικίας και βεβαίως των ακραίων εμπειριών που βίωσαν, έθεσε εξαρχής ως πρωταρχικό της μέλημα τον άνθρωπο, τη δημιουργία ενός κλίματος εμπιστοσύνης, μιας συνθήκης ασφάλειας.⁴⁷

Η έρευνα για τον εντοπισμό των επιζώντων ξεκινά μέσω κοινών γνωστών ή γνώριμων συγγενικών προσώπων, εβραϊκών κοινοτήτων και οργανισμών, καθώς και της ελληνικής πρεσβείας στο Ισραήλ. Στη συνέχεια, σε τηλεφωνική επικοινωνία, η καλλιτέχνηδα εξηγεί στους ίδιους ή σε κάποιες περιπτώσεις στα παιδιά τους το συγκεκριμένο πρότζεκτ και τι πρόκειται να κάνουν μαζί κατά την ημέρα της συνάντησής τους. Έτσι, ορίζεται ο χρόνος και ο τόπος συ-

47. Οι ηλικίες των επιζώντων του Άουσβιτς κυμαίνονταν (από το 2012 έως σήμερα) από 86 χρονών ο νεότερος έως 104 η γηραιότερη. Στο μεταξύ, βέβαια, πολλοί έχουν αποβιώσει. Οι επιζώντες από το Μπέργκεν-Μπέλζεν είναι κατά πολύ νεότεροι γιατί, όπως μου εξήγησε η Αλκαλάη, πήγαν στο στρατόπεδο ως προστατευόμενοι του τότε ισπανού πρόξενου στην Αθήνα Sebastián de Romero Radigales. Τα παιδιά και οι ηλικιωμένοι δεν θανατώθηκαν άμα τη αφίξει τους, όπως στην περίπτωση του Άουσβιτς, οπότε υπάρχουν επιζώντες του Μπέργκεν-Μπέλζεν που ήταν εκεί σε βρεφική ηλικία. Οι ηλικίες τους την περίοδο του πρότζεκτ κυμαίνονταν μεταξύ 72 και 95.

νάντησης σύμφωνα με το δικό τους πρόγραμμα. Οι περισσότερες φωτογραφίες-συναντήσεις πραγματοποιήθηκαν σε μία ημέρα, ιδιαίτερα όσον αφορά συναντήσεις που έγιναν εκτός Αθηνών και εκτός Ελλάδας. Όπως επισημαίνει η ίδια η Α. Αλκαλάη,⁴⁸ «δεν ήθελα να τους ξανακουράσω ή να αλλάξω την καθημερινότητα αυτών των ανθρώπων με δεύτερη επίσκεψη. Δεν μπορώ να γνωρίζω με ακρίβεια πώς αντιδρούν οι άνθρωποι αυτοί συναισθηματικά είτε προετοιμάζοντας τον εαυτό τους για τη συνέντευξη/φωτογράφιση είτε μετά τη συνάντησή μας. Προτιμώ να μην τους αναστατώσω ξανά με μια οδυνηρή, πολλές φορές, επιστροφή στον στρατοπεδικό ζόφο».

Ξεκινάμε τη γνωριμία μας πάντα με κουβέντα γενικής φύσεως: για την υγεία τους, τον καιρό, την οικογένειά τους, τα παιδιά τους και τα εγγόνια τους, τον σύντροφό τους, αν ζει ή όχι. Τα νέα από την Ελλάδα, αν ζουν στο εξωτερικό και την πόλη γέννησής τους. Τη γλώσσα ή γλώσσες που μιλούν ανάλογα με τον τόπο που ζουν. Αν δεν είναι τα ελληνικά, βρίσκουμε κοινή γλώσσα ή χρησιμοποιούμε διάφορες ταυτόχρονα φτιάχνοντας μια νέα υβριδική. Τους συστήνω τον σύντροφό μου, που με συντροφεύει σχεδόν πάντα – η βοήθειά του, η συμβολή στο έργο μου είναι πολύτιμη.⁴⁹ Έτσι ξεκινάει κουβέντα γύρω από αυτούς/εμάς, τη ζωή και το έργο μου, τους δίνω καταλόγους των εκθέσεών μου, κυρίως το βιβλίο των εκδόσεων Καπόν Σπίτι: μια περιπλάνηση, όπου υπάρχει η φωτογραφία της πρώτης γυναίκας επιζήσασας από το Άουσβιτς που φωτογράφησα, της Σάντρα Μάτσα Κοέν, το ταξίδι μου, τον σκοπό της επίσκεψης και της έρευνας. Αναφέρομαι σιγά σιγά στην ιστορία της οικογένειάς μου κατά την Κατοχή και τις απώλειές της, όπως επίσης και στους κοινούς μας γνωστούς που χάθηκαν ή επέζησαν. Πολύ διακριτικά ζητώ ό,τι στοιχείο μπορώ να αποκομίσω. Πολλές φορές στην κουβέντα μας συμμετέχουν μέλη της οικογένειας που βρίσκονται εκεί την ώρα της φωτογράφισης ή και βοηθητικό προσωπικό κ.λπ. ανάλογα με τον χώρο. Εμπλουτίζεται με αυτό τον τρόπο η γνωριμία μας, αλλά και οι πληροφορίες σχετικά με το περιβάλλον του επιζώντα.

Όταν έχουμε κάπως γνωριστεί και υπάρχει από την πλευρά τους εμπιστοσύνη, ρίχνουμε μια ματιά στο σπίτι, στα δωμάτια, σε κάθε χώρο, στον φωτισμό, στα έπιπλα, στα χρώματα των τοίχων κ.λπ. Τους ρωτάω πάντα ποιος είναι ο αγαπημένος τους χώρος, ποια είναι η πιο βολική πολυθρόνα και στάση. Ξεκινάω τις λήψεις προσέχοντας πάντα να μην τους κουράζω, να κάνουμε διάλειμμα για οτιδήποτε χρειαστούν. Στην αρχή δουλεύουμε χωρίς τη συνοδεία του σπιτιού-έργου, ποζάρουν μόνοι τους στον χώρο. Πάντα χωρίς κάποιο συγκεκριμένο πλάνο, μιλώντας μαζί τους, απασχολώντας τους για να περνάει ο χρόνος ευχάριστα, απαντώντας σε κάθε ερώτηση και δίνοντας διευκρινίσεις.

48. Συνέντευξη στην Ευγενία Αλεξάκη, 30 Μαΐου 2019.

49. Η συνδρομή του Νίκου Σεφεριάδη, όπως μου έχει εξηγήσει στις συζητήσεις μας η Αλκαλάη, είναι καθοριστική και αφορά όλα τα στάδια και τις ποικίλες απαιτήσεις του πρότζεκτ.

Σιγά σιγά, στους επιζώντες από το Άουσβιτς μόνο, προσθέτω στο πλάνο και το σπίτι-έργο, αλλάζοντας τα δεδομένα της φωτογράφισης.⁵⁰ Συζητάμε για τη σημασία και τον συμβολισμό του έργου αυτού, για το σπίτι που μεγάλωσαν κι έχασαν, για το νέο τους σπίτι που δημιούργησαν μετά τον πόλεμο, για ό,τι υποδηλώνει και φέρνει στη μνήμη το αρχετυπικό σχήμα του τελάρου-σπιτιού σ' αυτούς και σε όλους μας. Μιλάμε για τη μορφή του έργου, τα υλικά και για κάθε τι που θα τραβήξει το ενδιαφέρον τους. Πλέον, συμμετέχουν ενεργά στη διαδικασία, αλλά και στην ίδια τη σύνθεση. Αποφασίζουν πώς θα κρατήσουν το σπιτάκι, από ποια πλευρά του σώματος ή του φωτογραφικού πλάνου, αλλάζουμε οπτικές γωνίες, αλλάζουμε χώρους, ακόμη και μικροέπιπλα ή διακοσμητικά. Καμιά φορά και ρούχα!

Στους επιζώντες από το Μπέργκεν-Μπέλζεν αναζητώ αρχειακό υλικό, γράμματα, διαβατήρια, έγγραφα που αποδεικνύουν την ισπανική τους υπηκοότητα, χάρη στην οποία απέφυγαν την εκτόπιση στο Άουσβιτς. Φωτογραφίζονται με αυτά, αλλά τα φωτογραφίζω και μόνα τους για να τα συμπεριλάβω στις εκθέσεις μου.

Μετά τη φωτογράφιση γίνεται μια μικρή συνέντευξη/καταγραφή σε βίντεο.⁵¹ Ακολουθώ με σεβασμό τις δυνάμεις του επιζώντα και τη διάθεσή του να μπει βαθιά ή και να αναβιώσει το επώδυνο παρελθόν. Μερικοί δεν θέλουν να στραφούν προς τα πίσω. Άλλοι στη διήγησή τους μπορεί να συγκινηθούν πολύ ή να μου ζητήσουν να κλείσω την κάμερα. Δεν τηρώ την επιστημονική μεθοδολογία μαρτυριών, θέλω απλώς να απθανατίσω τη μορφή τους, να καταγράψω τον λόγο τους – όποιος κι αν είναι αυτός και για όποιο θέμα. Από τη νοσταλγία για την ευτυχισμένη ζωή πριν την εκτόπιση, για την ακραία εμπειρία του εγκλεισμού, κυρίως για τη ζωή META.⁵²

50. Κυριολεκτικά και συμβολικά τα καλλιτεχνήματα-σπίτια εντάσσονται στα πορτρέτα των επιζώντων, λειτουργώντας έτσι διττά: ως νήμα εξοικείωσης και επικοινωνίας των φωτογραφιζόμενων με την καλλιτέχνηδα, αλλά και ως τρόπος για να ερευνήσει και να προεκτείνει ο αποδέκτης-θεατής των πορτρέτων τη ματιά του στις έννοιες «σπίτι», «απώλεια», «τραύμα». Βλ. και Zdravka Mihaylova, «Narrative without Words. A Gallery of Portraits by the Visual Artist Artemis Alcalay: The Last Greek Survivors of the Holocaust in the Context of Nazi Occupation and Slave Labour», *Bet Debora Journal III-Jewish Women's Perspectives*, Frauenpolitik für ein modernes Judentum/Engendering Jewish Politics, Άνοιξη 2016, χ.σ.

51. Είκοσι από τους συνολικά 67 επιζώντες δεν έχουν καταγραφεί σε βίντεο κυρίως για λόγους υγείας ή άρνησης μέλους της οικογένειάς τους, σπανιότερα λόγω έλλειψης χρόνου από πλευράς της καλλιτέχνης. Τα οπτικοακουστικά αυτά τεκμήρια, συνολικού αμონτάριστου χρόνου περίπου 700 λεπτών, συνιστούν σημαντικότερο αρχειακό υλικό το οποίο μπορεί να αξιοποιηθεί περαιτέρω τόσο από την ιστοριογραφική έρευνα όσο και καλλιτεχνικά.

52. Στην κατεύθυνση της ανάδειξης, συνολικά, της ζωής που είχαν οι επιζώντες πριν και όσων έζησαν μετά το Ολοκαύτωμα, βασίστηκε και το πρόγραμμα «Centropa» (www.centropa.org), βλ. Edward Serotta, «Preserving Jewish Memory, Bringing Jewish Stories to Life: Combining New Technologies, Family Pictures, and the Old-fashioned Art of Storytelling», Nicolas Apostolopoulos, Michele Barricelli, Gertrud

Συγχρόνως, έχω τραβήξει φωτογραφίες των επιζώντων με μέλη της οικογένειάς τους ή με οποιονδήποτε άλλον βρισκόταν κοντά τους τη μέρα της επίσκεψής μου. Επίσης, φωτογραφίες δικές τους προπολεμικές ή μεταπολεμικές που υπήρχαν στον χώρο. Στο τέλος της κουβέντας μας ο Νίκος έπαιρνε μια δυο φωτογραφίες κι εμένα μαζί με τους επιζώντες ή και την οικογένειά τους.

[...] Τολμώ να πω ότι είναι ένα έργο συμμετοχικό. Κι από τις δυο πλευρές η αγωνία για το «άγνωστο», η περιέργεια, ο φόβος, ο πόνος μετατρέπονται σε εμπιστοσύνη, ανακούφιση, χαρά, συγκίνηση, αγάπη. Ο αποχαιρετισμός μας είναι δύσκολος, καθώς «αναγκαστικά» λόγω περιορισμένου χρόνου δενόμαστε άμεσα, κυρίως όμως λόγω του θέματος και όλων αυτών που μοιραστήκαμε – ίσως ακόμη γιατί γνωρίζουμε ότι μάλλον δεν θα ξαναϊδωθούμε...⁵³

Ο λιτός τόνος και ο διαυγής τρόπος με τον οποίο η Α. Αλκαλάη αφηγείται τη διαδικασία της επικοινωνίας, της φωτογράφισης και των συζητήσεων-συνεντεύξεων με τους επιζώντες τεκμηριώνουν, πιστεύω, την αρχική μου θέση, πως πρόκειται για ένα έργο-τόπο. Η ουσία του έργου της Αλκαλάη βρίσκεται στον τόπο-χώρο ανάμεσα σε εκείνη και τους επιζώντες, έναν τόπο επικοινωνίας, όπου διεκδικείται το δίκαιο και αναγνωρίζεται η δύναμη της ζωής, και κάπως έτσι τα τραύματα ανακουφίζονται. Σε δεύτερο χρόνο, η ουσία του έργου εντοπίζεται στην εκάστοτε δημοσιοποίησή του, κάθε φορά που δίνεται ο δημόσιος τόπος-χώρος και το βήμα στην καλλιτέχνη να μεταδώσει τις μορφές και τις ιστορίες των επιζώντων σε όλους μας.⁵⁴

Koch, (επιμ.), *Preserving Survivors' Memories. Digital Testimony Collections about Nazi Persecution: History, Education and Media*, Βερολίνο, Stiftung „Erinnerung, Verantwortung und Zukunft“ (EVZ), 2016, σ. 149-157, διαθέσιμο στο https://www.stiftung-evz.de/fileadmin/user_upload/EVZ_Uploads/Handlungsfelder/Auseinandersetzung_mit_der_Geschichte_01/Bildungsarbeit-mit-Zeugnissen/Testimonies_Band3_Web.pdf.

53. Η επαφή με τους επιζώντες και τις οικογένειές τους στην Ελλάδα παραμένει τακτική. Με εκείνους τους επιζώντες –και τις οικογένειές τους– που ζουν στο εξωτερικό η Αλκαλάη προσπαθεί να τηρεί επικοινωνία μέσω των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, να μαθαίνει νέα τους και να τους ενημερώνει για τις δραστηριότητές της στο πλαίσιο του πρότζεκτ.

54. Η Ann Kaplan υποστηρίζει πως «αν και κάπως παράδοξα», η τέχνη αποτελεί ένα από τα μέσα γόνιμης επεξεργασίας του τραύματος, ακριβώς επειδή μπορεί να εξασφαλίσει μηχανισμούς δημοσιοποίησής του, και συνεχίζει με την παρατήρηση πως «το τραύμα δεν μπορεί ποτέ να “θεραπευτεί” με την έννοια της επιστροφής στο πώς ήταν τα πράγματα πριν από μια καταστροφή ή πριν κάποιος βιώσει μια καταστροφή· αλλά εάν η πληγή του τραύματος παραμείνει ανοικτή, ο πόνος της μπορεί να ανακουφιστεί κατά τη διαδικασία “μετάφρασης” του τραύματος μέσω της τέχνης». E. Ann Kaplan, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Νιου Μπράνσγουικ-Νιου Τζέρσι-Λονδίνo, Rutgers University Press, 2005, σ. 19.

Η λέξη Ολοκαύτωμα υπάρχει στον τίτλο του πρότζεκτ αυτού που αφορά πρωτίστως τους επιζώντες της ακραίας και μοναδικής αυτής ιστορικής εμπειρίας. Ωστόσο, δεν είναι, πιστεύω, το πλαίσιο της λεγόμενης Holocaust art αυτό που θα μας επιτρέψει να κατανοήσουμε τις προϋποθέσεις δημιουργίας, την ουσία και τη δυναμική του πρότζεκτ της Α. Αλκαλάη. Η φρίκη απουσιάζει από την εικόνα, δεν περιγράφεται. Οι απεικονιζόμενοι δεν «εικονογραφούνται» ως θύματα ή μάρτυρες, μαρτυρούν όμως με λεπτές νύξεις τις φρικαλεότητες που συντελέστηκαν από ανθρώπους προς συνανθρώπους τους, αντιστέκονται στην ιστορική απάθεια και την αμνησία, συνιστώντας ταυτόχρονα οι ίδιοι ένα μνημείο ζωής, έναν τόπο αναγνώρισης, συμβολικής δικαιοσύνης, διεκδίκησης και ηθικής επανόρθωσης. Η Αλκαλάη δεν κρίνει· ερευνά και διεκδικεί για αυτούς τους ανθρώπους, πριν φύγουν από τη ζωή, δημόσια ορατότητα, αν όχι καθολικότητα στην πρόσβαση της εμπειρίας τους.

Αυτήν τη φορά επιλέγει συνειδητά την άμεση επικοινωνία με τους επιζώντες. Επιλέγει να αφήσει το καλλιτεχνικό εργαστήρι και να συναντήσει συμπατριώτες της που επέζησαν από την εθνικοσοσιαλιστική μηχανή μαζικής εξόντωσης, να περάσει χρόνο μαζί τους, να συγκεντρώσει πολύτιμες πληροφορίες και μαρτυρίες, να αναπτύξει σταθερή σχέση μαζί τους και με τις οικογένειές τους προκειμένου καλλιτέχνιδα και επιζώντες-καταθέτες μαρτυρίας να επιτελέσουν από κοινού μια τελετουργική πράξη μνημόνευσης και, υπό όρους, συμφιλίωσης με το τραυματικό παρελθόν, ατομικής και συλλογικής, να δημιουργήσουν μνημονικούς πολύτιμους υλικούς και άυλους τόπους, για να αναμετριάμαστε με τα τραύματα, το παρελθόν και το παρόν, τόπους-ευκαιρίες μνήμης και ιστορικής ενσυναίσθησης. Υπό αυτήν τη διάσταση, των κοινωνικών τόπων μνημόνευσης, συμφιλίωσης και ιστορικής δικαιοσύνης, δηλαδή ενός πολυδιάστατου κοινωνικού εγχειρήματος, προτείνω να ερμηνεύσουμε το καλλιτεχνικό-ερευνητικό εγχείρημα της Αλκαλάη.

Στη σειρά αυτή, η Αλκαλάη δεν μετατοπίζεται μόνο καλλιτεχνικά, χρησιμοποιώντας διαφορετικά εκφραστικά μέσα –δηλαδή, τη φωτογραφία– σε σχέση με τις προηγούμενες σπουδές της στο τραύμα και τη μνήμη. Μετατοπίζει, παράλληλα, και το εννοιολογικό πλαίσιο και τη μέθοδό της. Χρησιμοποιώντας την πρωτογενή έρευνα για τον εντοπισμό, την επικοινωνία και τη φωτογράφιση των επιζώντων, η σπουδή πάνω στο τραύμα εκφράζεται μέσα από τον καθένα ξεχωριστά συγκεκριμένο επιζώντα. Οι επιζώντες δεν αποτελούν ένα γενικό σύνολο, μια σχεδόν άμορφη μάζα, μια αφαίρεση, αλλά όλως αντιθέτως διεκδικείται ορατότητα για τον καθένα και την καθεμία: έχουν όνομα, πρόσωπο και εικόνα στο σήμερα, έχει ο καθένας τη δική του προσωπική

ιστορία που συμπυκνώνεται στα φωτογραφικά στιγμιότυπα και στην αφήγησή τους. Η αξία της ανθρώπινης μοναδικότητας, που εξοντώθηκε στα στρατόπεδα θανάτου και κυνηγήθηκε λυσσαλέα από τα απάνθρωπα εθνικοσοσιαλιστικά ιδεολογήματα, εικονοποιείται στις ιστορίες και τις στοχαστικές εικόνες των συγκεκριμένων επιζώντων που μας μεταφέρει η εκλεπτυσμένη ματιά της Αλκαλάη. Στις φωτογραφίες των επιζώντων του Άουσβιτς, μοναδικός άμεσος μάρτυρας της τερατώδους απανθρωποποίησης γίνεται ο αριθμός στο χέρι.⁵⁵

Η προσπάθεια επούλωσης του τραύματος για την απώλεια του παππού μου μαζί με το ηθικό χρέος απέναντι στην προσωπική αλλά και τη συλλογική μνήμη, με οδήγησαν εδώ και 20 χρόνια στην απόφαση να αφιερώσω την εικαστική δουλειά μου στο θέμα του Ολοκαυτώματος.

Αρχικά, μέσα από τον τόπο του παιχνιδιού και της αθώας παιδικής ματιάς, προσπάθησα να αναπαραστήσω αυτή την ανείπωτη εμπειρία, αυτό το ακραίο τραυματικό γεγονός.

[...] Και πάντα με την κρυφή ελπίδα κάποιος να γνώριζε τον παππού μου, να είχε ακούσει κάτι, να ήταν κοντά του τις τελευταίες ώρες ή στιγμές...⁵⁶

Η μνήμη είναι μια διαδραστική και διαγενεακή διαδικασία, καθώς οι επόμενες γενιές μαθαίνουν πάντα για το τραυματικό παρελθόν μέσα από το οικογενειακό περιβάλλον,⁵⁷ ακόμη και μέσα από τις σιωπές του. Κατ' αναλο-

55. Ο κάθε ξεχωριστός αυτόπτης μάρτυρας-επιζών και το μοναδικό βίωμα του καθενός και της καθημιάς συνιστούν τον κεντρικό στόχο της πρόσφατης έρευνας της Susanne Urban σε αρχειακό υλικό του International Tracing Service (ITS) που είχε έως τώρα ελάχιστα απασχολήσει την έρευνα. Οι μαρτυρίες ανθρώπων που επέζησαν από τα ναζιστικά στρατόπεδα και οι απαντήσεις που είχαν δώσει σε ερωτηματολόγια του ITS κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια υπήρξαν καθοριστικές για τη συγκέντρωση πληροφοριών σχετικά με αυτά. Η Urban, ωστόσο, αναζητά καταρχάς το άτομο πίσω από την πληροφορία, επιχειρεί να «δώσει βήμα», να «ακούσει» και να «ακουστούν» οι πολύ συγκεκριμένες φωνές και οι προσωπικές ιστορίες. Ξαναδίνει ανθρώπινη υπόσταση και αξιοπρέπεια στα θύματα. Περνά από το αφηρημένο στο συγκεκριμένο. Βλ. Susanne Urban, *„Mein einziges Dokument ist die Nummer auf der Hand ...“: Aussagen Überlebender der NS-Verfolgung im International Tracing Service*, Βερολίνο, Metropol Verlag, 2018. Σε συνεργασία με το Yad Vashem, από τον Μάιο του 2019 ένα μεγάλο μέρος –13 εκατομμύρια αρχειακά τεκμήρια που αφορούν θύματα και επιζώντες των ναζιστικών διώξεων– των αρχειακών συλλογών του International Tracing Service (σήμερα Arolsen Archives) είναι διαθέσιμα στο διαδίκτυο, στο <https://arolsen-archives.org/>.

56. Άρτεμις Αλκαλάη, «Μπλόκο συναγωγής 1944», ομιλία στην Εβραϊκή Συναγωγή, Αθήνα, 30 Μαρτίου 2019.

57. Nicole Immler, «Compensation Practices and the Dynamics of Memory: A Transgenerational Approach», Α. Mihr (επιμ.) *Transitional Justice: between Criminal Justice, Atonement and Democracy*, ό.π., σ. 182. Εξετάζοντας η Immler σε αυτό το κείμενο τη σχέση πρακτικών αποζημίωσης θυμάτων του Ολοκαυτώματος και των επιγόνων τους στη μεταπολεμική Αυστρία με τη συλλογική και την οικογενειακή μνήμη

γία, η συμφιλίωση αποτελεί μια μακροπρόθεσμη διαδικασία και μπορεί να χρειαστεί να περάσουν αρκετές γενιές για να συντελεστεί.⁵⁸ Ο χρόνος, όμως, από μόνος του δεν συνιστά ικανή συνθήκη «αποτραυματοποίησης» και υπέρβασης διαγενεακά μεταβιβαζόμενων «φαντασμάτων». Ο Γιώργος Κόκκινος επισημαίνει την αναγκαιότητα ιστορικοποίησης του τραύματος, συμβολοποίησης και ένταξής του σε περιγεγραμμένα ερμηνευτικά πλαίσια: «Όταν, εντέλει, μπορέσουν οι ιστορικοί να άρουν τον “πέπλο της ιστορικής αμνησίας” και το πένθος περάσει από τη φάση της οξύτητας σε αυτή της αφομοίωσης, τότε κάνουν την εμφάνισή τους, δειλά ή σπασμωδικά στην αρχή, οι κοινωνικοπολιτικά και επιστημολογικά επικαθορισμένες διεργασίες “αποτραυματοποίησης” (detraumatization), στον πυρήνα των οποίων βρίσκεται η έννοια της εργασίας πένθους (Trauerarbeit) και της πολλαπλής επεξεργασίας του τραύματος (working through)».⁵⁹

Υπό αυτό το πρίσμα, μπορούμε να υποστηρίξουμε πως στο έργο της Αλκαλάη αποτυπώνεται μια προσπάθεια «αποτραυματοποίησης». Δίνοντας τον χρόνο στην ίδια, στους επιζώντες και στις οικογένειές τους να δημιουργηθεί ένα κλίμα εμπιστοσύνης μέσα στο οποίο ξετυλίγονται μεμονωμένα τραυματικά βιώματα αλλά και ολόκληρες ιστορίες ζωής, σκληρές εμπειρίες και αποτρόπαιες μνημονικές εικόνες, η Άρτεμις Αλκαλάη προσφέρει έναν ατομικό, έναν κοινωνικό και εντέλει την ευκαιρία για έναν δημόσιο χώρο θεραπείας του τραύματος και συμφιλίωσης με τη μνήμη του μοναδικά και απόλυτα ακραίου.⁶⁰

μη, υποστηρίζει πως ο πόνος, ο φόβος, η δυσπιστία και τα τραύματα παραμένουν για χρόνια βαθιά ριζωμένα και μάλιστα μεταμορφώνονται από γενιά σε γενιά. Συνδέει ευθέως τα θεσμικά μέτρα μεταβατικής δικαιοσύνης με τις μνημονικές διαδικασίες που αναπτύσσονται σε ατομικό και οικογενειακό επίπεδο. Βλ. και της ίδιας, «“Too Little, too late”? Compensation and Family Memory: Negotiating Austria’s Holocaust Past», *Memory Studies*, τόμ. 5, τχ. 3 (2012), σ. 270-281.

58. A. Mihr, «Transitional Justice and the Quality of Democracy – From Democratic Institution Building to Reconciliation», *ό.π.*, σ. 45.

59. Γ. Κόκκινος, *Το Ολοκαύτωμα. Η διαχείριση της τραυματικής μνήμης – θύτες και θύματα*, *ό.π.*, σ. 227.

60. Ο Κόκκινος αναγνωρίζει στον ψυχαναλυτή –σε ατομικό επίπεδο– και στον ιστορικό και τον καλλιτέχνη –σε συλλογικό– τον διαμεσολαβητικό τους ρόλο και ισχυρίζεται πως μπορούν να λειτουργήσουν «ως διαγενεακές γέφυρες, δεδομένου ότι εκ της ιδιότητάς τους αναδέχονται, θα μπορούσαμε να πούμε, φαντασιακά την κατ’ αρχάς μεταβίβαση του τραύματος ώστε καθίστανται οι ίδιοι οι τόποι της πολλαπλής διεργασίας του συγκροτώντας λειτουργικές νοηματοδοτικές πρακτικές, με την προσδοκία ότι είναι εφικτή η ανάταξη του κοινωνικού δεσμού», Γ. Κόκκινος, *Το Ολοκαύτωμα. Η διαχείριση της τραυματικής μνήμης – θύτες και θύματα*, *ό.π.*, σ. 215.

πολύτιμη πηγή πληροφοριών και προτρέπουν να στοχαστούμε ή και να αναστοχαστούμε πάνω στον πόνο και στην ελπίδα. Λειτουργούν παραστατικά και διδακτικά, παρέχουν αποδείξεις, αλλά και υποχρεώνουν τον θεατή να λάβει τη θέση του αυτόπτη μάρτυρα.⁶⁵

Εξετάζοντας τον διδακτικό ρόλο της φωτογραφίας στο πλαίσιο της μεταβατικής δικαιοσύνης, η Maria Elander προτρέπει να μη σταθούμε στη θετικιστική αντίληψη περί του αποδεικτικού ρόλου της φωτογραφίας.⁶⁶ Πολύ περισσότερο, υποστηρίζει, από αποδεικτικό στοιχείο η φωτογραφία μπορεί να δημιουργήσει δεσμούς με τους θεατές και μεταξύ αυτών. Οι φωτογραφίες μπορούν να δημιουργήσουν σχέσεις, δεσμούς με την κοινότητα και την ίδια στιγμή να μας κάνουν να αναστοχαστούμε αυτούς τους δεσμούς. Έχοντας ως πλαίσιο αναφοράς τις σκέψεις της Susan Sontag, η οποία αμφισβήτησε την ικανότητα των «φωτογραφιών πόνου» να μας κάνουν να κατανοήσουμε –«οι φωτογραφίες», έχει πει, «κάνουν κάτι άλλο: μας στοιχειώνουν»–,⁶⁷ η Elander στην ουσία εντοπίζει τη σημασία της φωτογραφίας ως εργαλείου μεταβατικής δικαιοσύνης στη δυνατότητά της να διαμορφώσει μια κριτική διάδραση, να θέσει τον θεατή σε μια συμμετοχική κατάσταση ενσυναισθητικής όρασης (empathic viewing).⁶⁸

«Μεγάλο μέρος της ικανότητάς μας να θυμόμαστε βασίζεται στις εικόνες», όπως emphaticά σημειώνει η Barbie Zelizer.⁶⁹ Σε αντίθεση, όμως, με τις φωτογραφίες-ντοκουμέντα της φρίκης (atrocity photos) που κατέγραψε ο φακός των ρεπόρτερ τις πρώτες ημέρες της απελευθέρωσης των ναζιστικών στρατοπέδων, οι οποίες αποτέλεσαν το αντικείμενο μελέτης της Zelizer, η Αλκαλάη δεν παράγει φωτογραφικά ντοκουμέντα με τη συμβατική έννοια. Αντί για εικόνες πόνου ή φρίκης, 70 χρόνια σχεδόν μετά και ούσα η ίδια στην πλέον ώριμη καλλιτεχνική περίοδο της δουλειάς της, συνθέτει ένα αρχείο εικόνων και ένα συμμετοχικό αντι-μνημείο ζωής, με πολλά πρόσωπα, ονόματα, μοναδικές πορείες. Διεκδικεί μια συμβολική αποζημίωση, συμβολική και ιστορική

65. Βλ. O. Simić, *Introduction to Transitional Justice*, ό.π., σ. 236, όπου παρατίθενται οι απόψεις της Margarita Saona (*Memory Matters in Transitional Peru*, 2014).

66. Maria Elander, «Education and Photography at Tuol Sleng Genocide Museum», P. D. Rush, O. Simić (επιμ.), *The Arts of Transitional Justice*, ό.π., σ. 60.

67. Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Νέα Υόρκη, Picador, 2003, σ. 83.

68. Σχετικά με την έννοια της «ενσυναισθητικής ματιάς» (empathic vision), βλ. την προσέγγιση της Jill Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*, Στάνφορντ, Stanford University Press, 2005.

69. Barbie Zelizer, *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Σικάγο, University of Chicago Press, 1998, σ. 5.

δικαιοσύνη, στοχεύοντας εντέλει σε μια προσωπική και κοινωνική συμφιλίωση με το τραύμα, πετυχαίνοντας, πιστεύω, αυτό που ο Enwezor, μελετώντας αρχειακές καλλιτεχνικές παρεμβάσεις, είχε παραστατικά περιγράψει αναφερόμενος στον ρόλο των καλλιτεχνών ως φορέων μνήμης, ότι δηλαδή στο κριτικό καλλιτεχνικό «αρχείο» μπορούν να επιτελεστούν «πράξεις ενθύμησης και αναγέννησης και να δημιουργηθεί μια συρραφή μεταξύ του παρελθόντος και του παρόντος, στο απροσδιόριστο πεδίο μεταξύ γεγονότος και εικόνας, τεκμηρίου και μνημείου».⁷⁰

Τότε ωρίμασε μέσα μου η δύναμη και η θέληση να απαθανατίσω φωτογραφικά τα ίδια τα πρόσωπα. Να διασώσω τη μορφή τους.

Έχω διατρέξει την Ελλάδα και πολλές χώρες του εξωτερικού για να τους συναντήσω. Να συνομιλήσω με τους ίδιους και τις οικογένειές τους, να τους φωτογραφίσω και να καταγράψω τις μαρτυρίες τους. Τους επισκέφθηκα στους οικείους χώρους τους: στα σπίτια τους, σε συναγωγές, γηροκομεία, ξενοδοχεία και επαγγελματικούς χώρους.

[...]

Παρόλο που μοιράστηκαν τις ίδιες τραυματικές εμπειρίες, η προσωπική ιστορία του καθενός είναι πηγή μεγάλης συγκίνησης, τεράστιας γνώσης και ιερής κληρονομιάς.

Αυτή η διαδρομή υπήρξε για μένα μια διαδικασία μοναδική. Είχα την ευκαιρία να ασχοληθώ βαθύτερα με τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, να αποπειραθώ, ματαίως (;) να την κατανοήσω και να προσπαθήσω να τη μεταπλάσω σε εικαστικό ιδίωμα.

Πάνω από όλα, όμως, είχα την τύχη να γνωρίσω αυτούς τους εξαιρετικούς ανθρώπους, να προλάβω τους τελευταίους μάρτυρες μιας εποχής περασμένης αλλά και τόσο κοντινής. Η δύναμη της ψυχής τους κι η στάση τους απέναντι στη ζωή υπήρξε για μένα ένα αξεπέραστο μάθημα. Τους είμαι για πάντα ευγνώμων.

Δεν γνώρισα λοιπόν τον παππού μου ούτε σας είπα τίποτα γι' αυτόν.

Επιχείρησα μόνο να δημιουργήσω έναν άυλο Τόπο συνάντησης με εκείνους που έφυγαν και μ' εμάς.

Έναν τόπο αγάπης κι επούλωσης.⁷¹

70. Ο. Enwezor, ό.π., σ. 47. Η έννοια του ράμματος, της ραφής/συρραφής, ενυπάρχει στις φωτογραφίες της Αλκαλάη και μέσω των σπιτιών-καλλιτεχνημάτων που είναι δουλεμένα με νήματα, κλωστές και χειροποίητα υφάσματα. Η ενασχόληση με το νήμα και την ύφανση σε όλη την εικαστική της διαδρομή παραπέμπει στην προσπάθεια μιας νέας αρχής, στην εκκίνηση από το μηδέν, στην επούλωση του τραύματος με νήματα που δένουν και συνδέουν μνήμες, διαδρομές, ολόκληρες ζωές.

71. Άρτεμις Αλκαλάη, «Μπλόκο συναγωγής 1944», ομιλία στην Εβραϊκή Συναγωγή, Αθήνα, 30 Μαρτίου 2019.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΗΘΕΝΤΕΣ ΕΠΙΖΩΝΤΕΣ (2012-2019)

Δίνονται με τη σειρά: Η πόλη καταγωγής των φωτογραφηθέντων, το όνομά τους, το στρατόπεδο εγκλεισμού, ο τόπος τελικής μεταπολεμικής εγκατάστασης, το έτος φωτογράφισης και σε παρένθεση η ύπαρξη οπτικοακουστικής μαρτυρίας, όπου ισχύει.

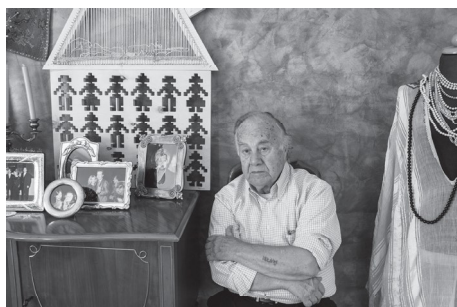
ΙΩΑΝΝΙΝΑ



*Οι αδελφές Χρυσούλα Ελιασά και Φορ-
τουνέ Γκανή, Ιωάννινα/Άουσβιτς/Αθήνα
(φωτ. Αθήνα, 2014)*

Νίνα Νεγρίν, Άουσβιτς-Ιωάννινα
2014-2016 (& video)
Ζανέτ Ναχμία, Άουσβιτς-Ιωάννινα
2014 (& video)
Στέλλα Κοέν, Άουσβιτς-Ιωάννινα
2014 (& video)
Χρυσούλα Ελιασά, Άουσβιτς-Αθήνα
2014 (& video)
Φορτουνέ Γκανή, Άουσβιτς-Αθήνα
2014 (& video)
Εσθήρ Κοέν, Άουσβιτς-Αθήνα 2014
(& video)
Ευθυμία Ματαθία, Άουσβιτς-Αθήνα
2016 (& video)
Ευτυχία Εζρά, Άουσβιτς-Αθήνα 2019
(& video)
Τέμη Μιρόν, Άουσβιτς-Κφαρ Σάμπα
2016 (& video)
Μεσσιά Κοέν, Άουσβιτς-Τελ Αβίβ
2017 (& video)
Μπέκυ Γκαμπάι, Άουσβιτς-Τελ Αβίβ
2014

ΑΡΤΑ



*Ισαάκ (Τζάκος) Μιζάν, Άρτα/Άουσβιτς/
Αθήνα (φωτ. Αθήνα, 2012)*

Ισαάκ Μιζάν, Άουσβιτς-Αθήνα 2012
(& video)
Ελβίρα Μιζάν, Άουσβιτς-Αθήνα 2016
Γιτοχάκ Γκανόν, Άουσβιτς-Τελ Αβίβ
2017 (& video)
Ντανιέλ Γιοχανάν, Άουσβιτς-Ρισόν
Λε Τσιον 2017 (& video)

ΠΡΕΒΕΖΑ

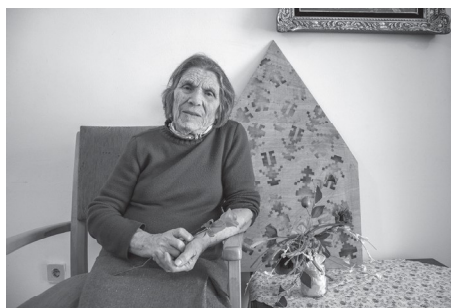
Άννα Γιοχανάν, Άουσβιτς–Τελ
Αβίβ 2014



Άννα Γιοχανάν, Πρέβεζα/Άουσβιτς/Τελ
Αβίβ (φωτ. Τελ Αβίβ, 2014)

ΚΑΣΤΟΡΙΑ

Στερίνα Κοέν, Άουσβιτς–Θεσσαλο-
νίκη 2014 (& video)



Στερίνα Κοέν, Καστοριά/Άουσβιτς/
Θεσσαλονίκη (φωτ. Θεσσαλονίκη, 2014)

ΚΕΡΚΥΡΑ

Σάντρα Κοέν, Άουσβιτς–Αθήνα 2012
Φωτεινή Ραυρομανίκη (Ερικήτη Βε-
λέλη), Άουσβιτς–Κέρκυρα 2014
(& video)

Ντίνος Μάτσας, Άουσβιτς–Βόλος
2014 (& video)

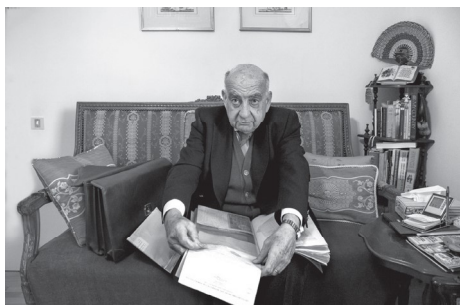
Άννα Μορντεχάι, Άουσβιτς–Αθήνα
2013 (& video)

Ματίλντα Βιτάλ, Άουσβιτς–Αθήνα
2014 (& video)

Νάτα Όσμο, Άουσβιτς–Τελ Αβίβ 2014
Ρεβέκκα Ααρών, Άουσβιτς–Κέρκυρα
2016



Σάντρα Μάτσα Κοέν, Κέρκυρα/Άουσβιτς/
Αθήνα (φωτ. Αθήνα, 2012)



Ούγκο Φρανσές, Θεσσαλονίκη/Μπέργκεν-Μπέλζεν/Αθήνα (φωτ. Αθήνα, 2015)

Σόλων Μπεναρντούτ, Μπέργκεν-Μπέλζεν-Αθήνα 2015 (& video)
 Ούγκο Φρανσές, Μπέργκεν-Μπέλζεν-Αθήνα 2015 (& video)
 Ρόζυ Σαλιτιέλ, Μπέργκεν-Μπέλζεν-Θεσσαλονίκη 2015 (& video)
 Ρέινα Ρεβάρ, Μπέργκεν-Μπέλζεν-Θεσσαλονίκη 2015 (& video)
 Ισαάκ Ρεβάρ, Μπέργκεν-Μπέλζεν-Παρίσι 2016 (& video)
 Αλίσ Φρανσές, Μπέργκεν-Μπέλζεν-Τελ Αβίβ 2016 (& video)
 Ισαάκ Μπουρλάς, Μπέργκεν-Μπέλζεν-Τελ Αβίβ 2016 (& video)
 Αντριάν Γκατένιο, Μπέργκεν-Μπέλζεν-Τελ Αβίβ 2016
 Αντίνα Σίντες, Μπέργκεν-Μπέλζεν-Τελ Αβίβ 2016 (& video)
 Ζαν Καραάσο, Μπέργκεν-Μπέλζεν-Τσουρ Μοσέ 2016 (& video)
 Λώρα Στρούμζα, Μπέργκεν-Μπέλζεν-Τελ Αβίβ 2016 (& video)
 Μωσέ Χασσίδ, Μπέργκεν-Μπέλζεν-Τελ Αβίβ 2016 (& video)
 Βάρντα Σέμες, Μπέργκεν-Μπέλζεν-Ιερουσαλήμ 2016 (& video)

Χάινς Κούνιο, Άουσβιτς-Θεσσαλονίκη 2014-2016 (& video)
 Ζάννα Σαατζόγλου, Άουσβιτς-Θεσσαλονίκη 2014-2016 (& video)
 Νίνα Άντζελ, Άουσβιτς-Θεσσαλονίκη 2014
 Ματίκα Αζαριά, Άουσβιτς-Θεσσαλονίκη 2014
 Ρόμπυ Βαρσάνο, Άουσβιτς-Θεσσαλονίκη 2015
 Ζερμαίν Κοέν, Άουσβιτς-Αθήνα 2014
 Αννέτα Φλωρεντίν, Άουσβιτς-Νίκαια 2016 (& video)
 Κορίν Μπεκάς, Άουσβιτς-Παρίσι 2018 (& video)
 Νταβίντ Μοσέ, Άουσβιτς-Αθήνα 2016 (& video)
 Ντάριο Σεβή, Άουσβιτς-Τελ Αβίβ 2014
 Μοσέ Αελιόν, Άουσβιτς-Τελ Αβίβ 2014
 Σάμπης Μιχαελί, Άουσβιτς-Τελ Αβίβ 2014
 Σολομών Μπιβάς, Άουσβιτς-Τελ Αβίβ 2014
 Ματίλντα Αμόν, Άουσβιτς-Τελ Αβίβ 2016 (& video)
 Γιεούντα Σαπόρτα, Μπέργκεν-Μπέλζεν-Τελ Αβίβ 2014
 Νίνα Μπενρουμπή, Μπέργκεν-Μπέλζεν-Θεσσαλονίκη 2015 (& video)
 Ραούλ Σαπόρτα, Μπέργκεν-Μπέλζεν-Θεσσαλονίκη 2015 (& video)
 Φλώρα Μοντιάνο, Μπέργκεν-Μπέλζεν-Αθήνα 2015 (& video)
 Ζιζή Αμαρίλιο, Μπέργκεν-Μπέλζεν-Αθήνα 2015 (& video)
 Άννα Λεών, Μπέργκεν-Μπέλζεν-Αθήνα 2015 (& video)
 Λόλα Άντζελ, Μπέργκεν-Μπέλζεν-Αθήνα 2015 (& video)

ΤΡΙΚΑΛΑ

Νάκη Μπέγα, Άουσβιτς–Λάρισα
2014 (& video)



*Νάκη Μπέγα, Τρίκαλα/Άουσβιτς/Λάρισα
(φωτ. Λάρισα, 2014)*

ΡΟΔΟΣ

Μοσέ Κοέν, Άουσβιτς–Λος Άντζε-
λες 2014 (& video)
Λέα Τουριέλ, Άουσβιτς–Βρυξέλλες
2014 (& video)
Ρόζα Μαλλέλ, Άουσβιτς–Μιλάνο
2014 (& video)
Στέλλα Λεβή, Άουσβιτς–Νέα Υόρκη
2015 (& video)
Σάμυ Μοντιάνο, Άουσβιτς–Ρώμη
2015 (& video)
Αλμπέρτο Ισραέλ, Άουσβιτς–Βρυ-
ξέλλες 2019 (& video)
Βιττόριο Χασσόν, Άουσβιτς–Βρυ-
ξέλλες 2019 (& video)



*Αλμπέρτο Ισραέλ, Ρόδος/Άουσβιτς/
Βρυξέλλες (φωτ. Βρυξέλλες, 2019)*

ΧΑΛΚΙΔΑ

Λουίζα Μπορμπόλη, Άουσβιτς–Αθήνα 2014

