

Ανεπαρκείς Πρακτικές ή οι δυνατότητες του κινδύνου

Γιάννης Ζιώγας

Τι είναι ο κίνδυνος στην καλλιτεχνική πρακτική; Κίνδυνος είναι η αίσθηση του μετέωρου μπροστά στην επιτακτική πολλές φορές ανάγκη να σχηματιστεί η πραγματικότητα του εικαστικού έργου. Είναι η ιδιαίτερη εκείνη κατάσταση όταν νοιώθει κανείς ότι έχει βρεθεί σε περιοχές της δημιουργικής συνείδησης που δεν έχουν διερευνηθεί πριν. Κίνδυνος μπορεί να είναι οι συνέπειες της κοινωνικής εναντίωσης στην καλλιτεχνική πρόθεση. Σε κάθε περίπτωση η αίσθηση του κινδύνου, ή και αυτή η ίδια η καταστροφή, είναι συχνά το τίμημα της ανάγκης για την εικαστική εμπειρία. Κάποιες φορές μπορεί να είναι και αυτό το ίδιο το κίνητρο.

Το 1990 βρέθηκα στην Νέα Υόρκη και εργαζόμουν ως βοηθός γενικών καθηκόντων στο προπτυχιακό της School of Visual Arts όπου έκανα το μεταπτυχιακό μου. Για μια από τις εργασίες που μου είχαν ανατεθεί, στα πλαίσια μιας ημερίδας που διοργάνωνε η Σχολή για τις πειραματικές ταινίες, χρειάστηκε να πάω στο εργαστήριο του Βίτο Ακόντσι για να παραλάβω κάποιες από τις ταινίες που είχε κάνει την δεκαετία του '60. Οι ταινίες αυτές αποτελούσαν μέρος του αρχείου της Γκαλερί Leo Castelli που είχε μόλις κλείσει και είχε επιστρέψει αυτό το υλικό στον καλλιτέχνη. Πήγα λοιπόν στο Μπρούκλιν όπου ήταν το εργαστήριο του καλλιτέχνη σε μια πολύ υποβαθμισμένη περιοχή, κοντά σε ένα σταθμό του μετρό που θύμιζε σκηνικό, ταινία επιστημονικής φαντασίας από μια εγκαταλελειμμένη σύγχρονη πόλη. Αν και είχα κυκλοφορήσει αρκετά στην Νέα Υόρκη, εκείνη η διαδρομή από τον σταθμό στο εργαστήριο του Ακόντσι με έκανε να φοβηθώ. Έφτασα κάποια στιγμή στο κτίριο που στέγαζε το εργαστήριο του καλλιτέχνη, ένα σχεδόν ρημαγμένο οικοδόμημα, και φτάνοντας στον χώρο του εργαστηρίου είδα τον Ακόντσι βυθισμένο σε ένα απίστευτο όγκο πραγμάτων, αντικειμένων, γλυπτών. Πουθενά ελεύθερος χώρος. Ένα εργαστήριο που ήταν αντίστοιχο με την προσωπικότητα του καλλιτέχνη. Αφού μιλήσαμε για κάποια ώρα μου έδωσε μια σακούλα που περιείχε αυτό το πολύτιμο υλικό. Δεν υπήρχαν αντίγραφα οπότε αυτά τα οποία παρελάμβανα ήταν τα μοναδικά πρότυπα. Είχα στα χέρια μου κάτι από το μυθικό υλικό των '60. Αν κάτι μου συνέβαινε στον δρόμο αυτό το υλικό θα χανόταν για πάντα. Θα χανόταν όμως; Γιατί τάχα τα αντικείμενα στην τέχνη θα πρέπει να υπάρχουν; Και

σε κάθε περίπτωση: τι είναι αντικείμενο; Αυτά σκεφτόμουν και ταυτόχρονα ένοιωθα τον κίνδυνο. Δεν με απασχολούσε η προσωπική μου καταστροφή αν κάποιος μου έκανε επίθεση· αλλά η αίσθηση του πόσο κινδύνευε με απώλεια το πολύτιμο υλικό. Ο κίνδυνος να χαθεί το μοναδικό υλικό μετασχημάτιζε την μεταφορά του φιλμ σε επιχείρηση εικαστικής σωτηρίας.

Η εμπειρία που αναφέραμε είχε να κάνει με την αίσθηση του πολύτιμου του αντικείμενου. Το αντικείμενο-φιλμ έπρεπε να προφυλαχθεί διότι εκτός από αντικείμενο-έργο τέχνης είναι και φορέας της πληροφορίας. Βέβαια, τουλάχιστον σε αυτή του την διατύπωση, αυτός ο κίνδυνος δεν θα υπήρχε σήμερα. Κανείς ταχυδρόμος, κανείς κομιστής δεν θα κινδύνευε να εξαφανιστεί μαζί με το έργο. Η ταινία θα είχε ανέβει στο διαδίκτυο και από εκεί θα την κατέβαζε ο ομιλητής και θα πραγματοποιούσε την διάλεξη. Άλλοι καιροί άλλοι κίνδυνοι. Το αντικείμενο έχει προ πολλού πάψει να είναι μια κλειστό σύστημα συνάντησης συνιστωσών. Έχει, σε ένα βαθμό, απεκδυθεί της υλικότητάς του, και υπάρχει χάρη σε αυτό στο οποίο αναφέρεται πολλές φορές ανεξάρτητα και από το αν καν υφίσταται.

Καθορίζεται περισσότερο ως μια διαδικασία ενεργειών, ή μάλλον ως η αποτύπωσή της. Με αυτή την προσέγγιση το έργο δεν υφίσταται, τουλάχιστον σε πρώτο επίπεδο ως οντότητα, υφίσταται ως ίχνος ενεργειών. Οι ενέργειες δραστηριοποιούνται, πραγματοποιούνται, και σχηματίζουν ίχνη/οντότητες. Τα ίχνη/οντότητες είναι τα έργα τέχνης ή αυτά που συμβατικά έστω μέχρι τώρα αποκαλούμε έργα τέχνης. Και αν οι ενέργειες αποκτούν μεγαλύτερη σημασία κάποια στιγμή από την αποτύπωσή τους, εκείνο που έρχεται συχνά πλέον σε δεύτερη μοίρα είναι αυτό καθαυτό το αντικείμενο ως τέτοιο. Το αντικείμενο/έργο τέχνης λειτουργεί συχνά ως το παραπέτασμα εκείνο που αποτρέπει την ενεργειακή διαδικασία να πραγματοποιηθεί και γι' αυτό τον λόγο λειτουργεί αρνητικά για την πραγμάτωση του καλλιτεχνικού αιτούμενου. Όταν μιλάμε για αντικείμενο αναφερόμαστε προσδιορίζεται από ένα κλειστό σύστημα αυτοαναφορικότητας. Ένα τέτοιο αντικείμενο δεν μπορεί να είναι μια στυγνή φορμαλιστική μάζα· η εξέλιξη του στοχασμού έχει διαρρήξει το στέρεο περίβλημα του έργου. Δεν μπορεί ωστόσο να είναι και ο Νταντόνιος artworld σε μια εποχή που η τέχνη διαχέεται έξω από τα κυρίαρχα κέντρα. Δεν μπορεί να είναι και οι θύμησες ενός μακρινού πλέον φλογερού μοντερνιστικού μανιφέστου, αυτό θα ήταν αναχρονισμός. Οπωσδήποτε δεν μπορεί να είναι τα κλειστά στερεότυπα καλλιτεχνικής συμπεριφοράς που καθορίζονται από όλα τα παραπάνω συνδυασμένα. Αλλά αν δεν είναι όλα αυτά τότε τι; Και αν δεν είναι όλα αυτά, τότε τι καθορίζει άραγε μια σύγχρονη (εννοούμε του 2010) προσέγγιση του αντικειμένου;

Εδώ θα θέσουμε την βασική αρχή μιας διαφορετικής ίσως προσέγγισης της θεωρητικής πρακτικής. Αντί να θέσουμε τους τελικούς ορισμούς στην αρχή της διαδικασίας σκέψης δημιουργώντας αξιώματα και λειτουργώντας συμπερασματικά με βάση αυτά, θα επιδιώξουμε να χρησιμοποιήσουμε μίαν άλλη διαδικασία. Η διαδικασία αυτή εκκινεί από το ερώτημα: τι είναι το σώμα που φέρει την τέχνη και ποια είναι η πραγματικότητά του; Πόσο το σώμα αλλά και αυτή η ίδια η πραγματικότητα μπορεί να επιβιώσει των συνθηκών/συμβάσεων που αυτή η ίδια ή και εμείς έχουμε θέσει στον τρόπο ανάγνωσής της; Τι τελικά μεσολαβεί μεταξύ σώματος και πραγματικότητας; Πως το σώμα διαχέεται μέσα στην πραγματικότητα; Πως το σώμα, αφού διαχυθεί στην πραγματικότητα δημιουργεί τους μηχανισμούς εκείνους που την «εκφράζουν»; Πολλά είναι τα ερωτήματα τα οποία δεν χρειάζεται να απαντηθούν, αρκεί να τεθούν έτσι ώστε να διαρρήξουν κάποιες από τις βολικές βεβαιότητες. «Δεν χρειάζεται» είπαμε, δεν αρκεί όμως το «δεν χρειάζεται» θα πούμε ότι δεν πρέπει να απαντηθούν, και επαναλαμβάνουμε: αρκεί αυτά τα ερωτήματα να τεθούν.

Αποφεύγοντας επομένως την δαιδαλώδη και συχνά μη-παραγωγική προσέγγιση που επιχειρεί την απάντηση ερωτημάτων, θα θέσουμε την διαδικασία σκέψης μας αλλά και πρακτικής μας σε μια διαφορετική βάση. Θα αναζητήσουμε τους μηχανισμούς εκείνους που σχηματοποιούν τη σχέση του σώματος με την καλλιτεχνική διαδικασία. Εκκινούμε και ήδη έχουμε πραγματοποιήσει την προσέγγιση που ταυτίζει σχεδόν το σώμα με την καλλιτεχνική διαδικασία. Αυτό δεν μας φέρνει κοντά στην τεχνική της περφόρμανς ή των συμβάντων ή των δρώμενων. Εκεί η εξαρχής αποδοχή του artworld ως τέτοιου αποδυναμώνει το τελικό αποτέλεσμά του μετασχηματίζοντάς την καλλιτεχνική διαδικασία σε ένα ακόμα περιχαρακωμένο αντικείμενο. Το κυριότερο όμως είναι ότι αυτό το ίδιο το σώμα μετατρέπεται σε αντικείμενο αυτοπροσδιοριζόμενο ή και αυτοπεριοριζόμενο μέσα σε επιδιώξεις και αναμονές που ελάχιστη σχέση έχουν με διαδικασίες βιωματικής κατανόησης της πραγματικότητας. Εκείνο το οποίο επιζητούμε είναι καταρχάς να αποδεσμεύσουμε την διαδικασία της εμπειρίας από την ανάγκη εξαρχής σχηματισμού ενός «ρηξικέλευθου» εικαστικού παράγωγου. Τα παράγωγα μπορούν να περιμένουν.

Μία ολιστική διαφοροποίηση της σχέσης του καλλιτέχνη με το σώμα του, μια ολιστική διαφοροποίηση της εισαγωγής εκείνου το οποίο ονομάζουμε ενεργειακή εμπειρία, θα μπορούσε, να σχηματίσει τις διαδρομές εκείνες των διαδικασιών που θα επέτρεπαν μια διαφοροποιημένη προσέγγιση των καταστάσεων, και επομένως έναν αντίστοιχο μετασχηματισμό της σχέσης του δίπολου καλλιτέχνης-πραγματικότητα. Εκεί είναι που μπορούμε να εστιάσουμε την προσοχή μας που θα μας επιτρέψει να αναδείξουμε πρακτικές και προσεγγίσεις σημαντικά διαφοροποιημένες.

Κάποτε λέγαν: το μέτρο των πάντων είναι ο άνθρωπος. Ίσως αυτή η προσέγγιση έχει επιβαρυνθεί με δεκάδες προβολές (αρνητικές πολλές φορές) που συχνά έχουν υποβαθμίσει τον πυρήνα αυτού του αιτήματος. Ο πυρήνας θα μπορούσε να είναι προφανής: αποτελεί το ανθρώπινο σώμα ως οντότητα την δυναμική εκείνη μονάδα που διευρύνει τα όριά της τοποθετημένη μέσα σε ένα σύνολο πραγματικοτήτων; Το ερώτημα αυτό μένει να ανακαλυφθεί και πάλι διότι προσδιορίζει ένα πυρήνα που παραμένει σταθερός: σε πιο βαθμό μπορούμε να βιώσουμε ως σύγχρονοι καλλιτέχνες μέσα σε ένα πεδίο ιδεών εξουσιών, γνώσεων, καταστάσεων, διαδικασίες που θα μας επιτρέψουν να κινηθούμε σε ένα πλαίσιο που θα διερευνά προβλήματα και θεματικές πέραν από εκείνες που η πρόσφατο καλλιτεχνικό πλαίσιο έχει καθορίσει (ή και επιβάλλει); Πια θα μπορούσαν να είναι τα χρηστικά εργαλεία διαδικασίας διεύρυνσης της καλλιτεχνικής πρακτικής που εστιάζει το σώμα και ως τέτοιο το επεκτείνει/διευρύνει μέσα στον ορίζοντα των ιδεών;

Στα πλαίσια αυτής της προσέγγισης εισάγουμε τον όρο «ενεργειακή εμπειρία». Η ενεργειακή εμπειρία εκκινεί από την άποψη ότι ο καλλιτέχνης δημιουργεί τις διαδικασίες εκείνες που του επιτρέπουν να κινηθεί σε σχέση με τον περίγυρο του και να τον βιώσει με ένα τρόπο συχνά ανεξάρτητο από αυτή καθαυτή την διαδικασία παραγωγής καλλιτεχνικού έργου. Ο καλλιτέχνης λειτουργεί ως στοχαστής από την στιγμή που θέτει το εαυτό του σε «κίνδυνο». Όταν αναφερόμαστε σε κίνδυνο δεν εννοούμε αποκλειστικά τον κίνδυνο του σώματος. Εννοούμε την αίσθηση εκείνη της αβεβαιότητας που προκύπτει όταν θέτει κανείς το σώμα του σε διαδικασίες ή και χώρους πέραν από τις ασφαλείς και αναγνωρίσιμες περιοχές. Αναγνωρίσιμες περιοχές που μπορεί να είναι περιοχές πνευματικής κατάστασης, περιοχές πραγματικής γεωγραφίας. Με αυτό τον τρόπο μια πορεία στο βουνό δεν αποτελεί μια αναζήτηση του ρομαντικού υπέροχου, το οποίο με αυτό τον τρόπο λειτουργεί ως αντικείμενο και αυτό. Μια πορεία στο βουνό, μια βόλτα σε μια κακόφημη περιοχή δημιουργεί μια αίσθηση ορίου, όχι τόσο εξωτερικού, για τον συγκεκριμένο χώρο, αλλά ψυχολογικού/βιωματικού. Το να διασχίσει κανείς μια άγνωστη περιοχή, να καταπονηθεί από αυτή την διαδικασία, να νοιώσει τον καιρό που παραμονεύει απειλητικά, να διασταυρώνεται με τον ξένο που μπορεί να είναι και επικίνδυνος, να νοιώθει τον χρόνο να κυλά και να φτάνει η νύχτα, όλα αυτά σχηματίζουν μια αίσθηση αιχμής, μια αίσθηση κινδύνου. Αυτός ο κίνδυνος για ένα καλλιτέχνη δεν είναι η αίσθηση κινδύνου που έχει ο εκδρομέας ή ο ορειβάτης· είναι μια αίσθηση κινδύνου που προκύπτει από την ανάγκη να ανακαλύψει ένα καινούργιο τόπο. Έναν τόπο γεωγραφικό αλλά ταυτόχρονα και ένα τόπο ψυχικής και πνευματικής κατάστασης.

Ο τόπος καθίσταται τόπος με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Δεν είναι ένας κάποιος *espace quelconque* που προσδιορίζεται από την αμηχανία του θεατή. Στον *espace quelconque* κανείς δεν κινδυνεύει. Το αιτούμενο στον *espace quelconque* είναι αυτή ακριβώς η έλλειψη κινδύνου. Η απουσία οιασδήποτε κινδύνου που επιτρέπει το υποκείμενο να στοχαστεί και να επεξεργαστεί δικές του προσωπικές καταστάσεις. Αντίθετα στην περίπτωση όπου ενεργοποιούνται κίνδυνοι ο τόπος αποκτά μια σχεδόν βιολογική υπόσταση. Μετασχηματίζεται σε ένα έμβιο ον που ανασαίνει, που απαιτεί, που απειλεί, που επιζητά θαλπωρή, που μπορεί απροσδόκητα να μετασχηματιστεί σε πηγή κινδύνου.

Όπως είχε αναφερθεί στην αρχική Εικαστική Πορεία το 2007:

*Η Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες ενεργοποιεί πρωτογενείς εικαστικές δράσεις. Διερευνά την προσέγγιση που υποστηρίζει ότι η καλλιτεχνική εμπειρία υπάρχει εκεί όπου συναντώνται άνθρωποι, τόποι, ιδέες και εικόνες. Η πορεία στο φυσικό περιβάλλον των Πρεσπών είναι μια πορεία επικοινωνίας τόσο μεταξύ όσων θα συμμετάσχουν όσο και με το περιβάλλον που θα ανακαλύπτουν μήκος της διαδρομής. Η διαδικασία φαίνεται να συγγενεύει με τις διαδικασίες των *flâneurs* του ρομαντισμού ή των *landscape* καλλιτεχνών, ωστόσο θα είναι διαφορετική· το φυσικό περιβάλλον αποτελεί τόπο συνάντησης σύγχρονων ανθρώπων και όχι τον χαμένο παράδεισο μιας απολεσθείσας αθωότητας ή την περιοχή όπου βιώνεται το υπέροχο.*

Θα μπορούσε κάποιος να δώσει περισσότερη έμφαση όχι μόνο στην επικοινωνία με το περιβάλλον, αλλά, και κυρίως, με τον ίδιο τον εαυτό του καλλιτέχνη, αλλά και με το σώμα του ως όλον προβολών, βιωμάτων, διαδικασιών. Το σώμα μέσα σε μια τέτοια διαδικασία έρχεται σε επαφή με τον κίνδυνο, και με την αίσθηση του ορίου. Συναισθάνεται ότι είναι πιθανόν να μην μπορέσει να ανταπεξέλθει, και για αυτό θα επιχειρήσει να συγκεντρώσει όλες του τις δυνάμεις για να πετύχει εκείνο το οποίο θα του επιτρέψει να επιβιώσει τελικά. Επιβίωση, όχι με όρους βιολογικής επιβίωσης, κάτι τέτοιο δεν θα πρέπει αναγκαστικά να τίθεται σε κίνδυνο, αλλά, και κυρίως με όρους πνευματικής επιβίωσης.

Η έννοια της βιολογικής επιβίωσης είναι μια παράμετρος που συχνά βρίσκεται αντιμέτωπη με τις επιλογές ενός καλλιτέχνη. Ποιοι είναι οι όροι της βιολογικής επιβίωσης; Είναι βιολογική επιβίωση το ερώτημα που τίθεται μόνο όταν υπάρχει μια περφόρμανς αυτοακρωτηριασμού, ή μήπως βιολογική επιβίωση είναι η καθημερινή εκείνη διαδικασία επιβίωσης; Για παράδειγμα: σύμφωνα με το νομικό καθεστώς που υπάρχει στην Ελλάδα ένας καλλιτέχνης δικαιούται απαλλαγή από το ΤΕΒΕ και του παραχωρείται το δικαίωμα να

ασφαλίζεται ως άπορος. Αν επιλέξει να ασφαλιστεί ως δικαιούχος του ΤΕΒΕ τότε χάνει την εμπειρία του να στηθεί στην ουρά με τις πιο μειονεκτούσες ομάδες της κοινωνίας μας στην τοπική Νομαρχία και να συναισθανθεί εκεί τον ρόλο του καλλιτέχνη στην σύγχρονη ελληνική κοινωνία.

Χάνει την εμπειρία να τον ρωτήσει η κομψά ντυμένη γιατρός (αν και δεν έχει κανένα δικαίωμα να απευθύνει μια τέτοια ερώτηση) πίσω από το γραφείο της:

Καλά, εσείς πως και χρειάζεστε βιβλιάριο απορίας;

Γιατί η πραγματικότητα δεν είναι η όποια ασφάλεια του ΤΕΒΕ αλλά η ωμή κατηγοριοποίηση του καλλιτέχνη με όσους από την κοινωνία μας θεωρούνται απόκληροι. Ο καλλιτέχνης είναι κι αυτός ένας απόκληρος. Βιώνοντας την ανασφάλεια της ασφάλειας ενός βιβλιάριου απορίας συναισθάνεται κανείς τον αληθινό του κοινωνικό ρόλο. Αλλά με τι ρίσκο, τι τίμημα! Δεν κατοχυρώνει κανένα συνταξιοδοτικό δικαίωμα, έχει πρόσβαση σε ελάχιστη ιατροφαρμακευτική περίθαλψη, εν ολίγοις ρίχνει τον εαυτό του στον απόλυτο κίνδυνο. Πέρα από τη όποια «γκλαμουριά» των εγκαινίων δεν υπάρχει παρά το ψυχρό γραφείο της νομαρχίας και οι ουρές...οι ατέλειωτες ουρές.

Μια άλλη αίσθηση κινδύνου μπορεί να νοιώσει κανείς μπροστά στο ίδιο το έργο τέχνης. Όταν δηλαδή το καθαυτό έργο ως αντικείμενο καθίσταται επικίνδυνο. Ένα τέτοιο έργο είναι τα γλυπτά του Σέρα. Κυκλοφορώντας ανάμεσα σε αυτές τις τεράστιες ατσάλινες πλάκες των έργων του έχει κανείς την αίσθηση ότι θα τον καταπλακώσει όχι μόνο η καθαυτό πλάκα, αλλά και η αίσθηση της επικινδυνότητάς της. Το αντικείμενο χάσκει ως ένα αίτιο καταστροφής. Ο θεατής αντιμετωπίζεται ως ένα υποκείμενο υπό διωγμό. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης σκηνοθετεί τον κίνδυνο και θέτει τον θεατή σε αυτόν. Οι πλάκες δεν θα πέσουν, ο θεατής δεν θα δολοφονηθεί από το έργο. Αυτό με μια εξαίρεση: σε μια έκθεσή του έργου *One Ton Prop (House of Cards)* το 1971 στο Walker Art Center στη Μινεάπολη ένας εργάτης που συμμετείχε στην εγκατάσταση του γλυπτού στην προσπάθειά του να το συγκρατήσει ενώ κατέρρεε, καταπλακώθηκε και σκοτώθηκε.

Το έργο τέχνης δεν καθίσταται όμως επικίνδυνο μόνο ως φυσική οντότητα αλλά και ως φορέας ιδεών. Μια τέτοια περίπτωση είναι όλες εκείνες οι υποθέσεις λογοκρισίας που αποδεικνύουν ότι το έργο τέχνης λειτουργεί ως το σημείο όπου εστιάζονται βεβαιότητες, προκαταλήψεις, φόβοι, αναστολές. Η ανάγκη έκφρασης είναι δυνατόν να προκαλέσει την πιο ακραία αντίδραση. Το έργο σε αυτές τις περιπτώσεις καθίσταται επικίνδυνο κατ' αρχάς για την κοινωνία, ή τουλάχιστον για ένα μέρος της, που ενεργοποιεί μηχανισμούς

καταστολής του. Ταυτόχρονα καθίσταται επικίνδυνο για τον ίδιο τον δημιουργό που νοιώθει τον κίνδυνο της απόρριψης ή και εξαφάνισής του.

Το πλαίσιο του “επικίνδυνου” επιτρέπει στον καλλιτέχνη να διερευνήσει περιοχές της συνείδησης που μέχρι τώρα του είναι άγνωστες αν όχι και απρόσιτες. Τέτοιες περιοχές είναι τα σημεία εκείνα όπου δεν υπάρχει μια προηγούμενη εικαστική καταγραφή. Μια τέτοια περιοχή μπορεί να είναι χωρική, μπορεί να είναι ένας κόσμος ιδεών, μπορεί να είναι και τα δύο. Οι Πρέσπες αποτελούν μια τέτοια περιοχή όπου το άγνωστο της γεωγραφίας συνδυάζεται με το πρωτοϊδίωτο των ιδεών που θα προκύψουν από την βίωση της περιοχής. Ο κίνδυνος είναι πολλές φορές πραγματικός: κάποια φορά πηγαίναμε με τον φωτογράφο Θωμά Γερασόπουλο προς την σπηλιά Κόκκαλη. Ο Θωμάς έχει, εδώ και χρόνια ξεκινήσει ένα οδοιπορικό καταγραφής τόπων μνήμης. Είχε λιακάδα αλλά είχε βρέξει το προηγούμενο βράδυ. Σε κάποια στροφή μετά το Βροντερό υπήρχε τόσο πολύ λάσπη στον δρόμο που δεν μπορούσαμε να προχωρήσουμε. Κατεβήκαμε από το αυτοκίνητο, φορτωθήκαμε τον εξοπλισμό και αρχίσαμε να περπατάμε προς την σπηλιά. Σε κάποιο σημείο είδαμε πάνω στον δρόμο τα ίχνη από τις πατημασιές μιας αρκούδας. Χωρίς να έχω ιδιαίτερες γνώσεις ιχνηλασίας μου φάνηκαν φρέσκα. Κοντοσταθήκαμε. Τι να κάνουμε: να προχωρήσουμε ή να γυρίσουμε πίσω; Τηλεφωνήσαμε στον Θοδωρή, τον οδηγό των καλοκαιρινών μας εξορμήσεων, και μας είπε:

Δεν υπάρχει κίνδυνος, απλώς προχωράτε μιλώντας δυνατά.

Επιλέξαμε να προχωρήσουμε ακολουθώντας τα ίχνη για τουλάχιστον ένα χιλιόμετρο. Κάποια στιγμή τα ίχνη χάθηκαν και συνεχίσαμε για την σπηλιά Κόκκαλη. Ήταν μια μικρή υπέρβαση του φόβου, που την αντάμειψε μια καλλιτεχνική διαδικασία. Στις Πρέσπες η αίσθηση του φόβου και του κινδύνου έχει πολλαπλές αναγνώσεις που ξεπερνάν την παρουσία στο φυσικό χώρο κι έχουν να κάνουν με την στοχαστική ανάγνωση του τοπίου.

Τι είναι άραγε επιβίωση; Η καθημερινότητα εκείνη που επιζητεί μια έστω ανεπαρκή ύπαρξη σε ένα οποιοδήποτε πλαίσιο; Ή μήπως επιβίωση δεν είναι παρά το «θέτω σε κίνδυνο» όλα όσα γνωρίζω μέχρι τώρα, θέτω σε κίνδυνο την όποια κατοχυρωμένη ταυτότητά μου, αυτή την ίδια την έννοια της όποιας εντοπιότητας; Είναι αυτό αυτοκαταστροφή; Ή μήπως δεν είναι παρά η τόλμη, η αίσθηση που επιτρέπει να πραγματοποιηθεί εκείνο το οποίο φαίνεται μη πραγματοποιήσιμο; Ο κίνδυνος υπάρχει από την στιγμή που θα θελήσει να θέσει κανείς τον εαυτό του σε ένα μη οικείο χώρο ή και σε ένα μη οικείο χρόνο. Σε ένα τόπο που δεν είναι οικείος, σε μια περιοχή του στοχασμού που είναι

άγνωστη, να βρεθεί σε μια οικεία περιοχή αλλά σε μια χρονική στιγμή μη συνηθισμένη. Ο οικείος τόπος ή χρόνος είναι ουσιαστικά η ταυτότητά μας ή εκείνο το οποίο έχει προβληθεί ή επιβληθεί πάνω μας ως ταυτότητα. Το να βρεθεί επομένως κάποιος σε έναν άλλο χώρο ή σε μια άλλη χρονική διαβίωση αποτελεί μια δοκιμασία αυτής της ίδιας της ταυτότητάς του, τουλάχιστον όπως την γνώριζε μέχρι τότε. Η αίσθηση του κινδύνου δεν προκύπτει τόσο ή και μόνο από κάποια αντικειμενική αντιξοότητα. Προκύπτει κυρίως από την δοκιμασία της ταυτότητας: αυτά που είναι κάποιος έχουν αξία; Έχουν σημασία; Τι δυνατότητες έχουν σε ένα άλλο αλλότριο περιβάλλον; Η μετακίνηση επομένως σε μια ζώνη κινδύνου ή και αβεβαιότητας αποτελεί ουσιαστικά μια μετακίνηση σε μια ζώνη όπου το αίτημα είναι η αναζήτηση της ταυτότητας. Η αναζήτηση εκείνου το οποίο είναι ή και δεν είναι κανείς. Κάθε τέτοια επιλογή ενέχει τον κίνδυνο της καταστροφής ή και της απόλυτης εξόντωσης εκείνου που προσπαθεί. Ταυτόχρονα όμως έχει την δυνατότητα να αναδείξει τη ουσιαστική δομή των πραγμάτων. Να διαχωρίσει εκείνα που έχουν αξία από εκείνα που είναι αδιάφορα ή και ανυπόστατα. Οι κίνδυνοι που αναφέραμε είτε πρόκειται για το κίνδυνο να χαθεί ένα έργο τέχνης, είτε πρόκειται για τον κίνδυνο να επιτεθεί ένα άγριο ζώο, είτε πρόκειται για την κοινωνική περιθωριοποίηση δεν αποτελούν παρά τα εμπόδια πριν την αναζήτηση της ταυτότητας εκείνου που θα τολμήσει την υπέρβαση. Με αυτήν την προσέγγιση μια δράση σαν την *Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες* δεν αποτελεί παρά μια διαδικασία κινδύνου που θέτει την ταυτότητα σε νέα όρια.

Επομένως ο κίνδυνος ταυτίζεται ουσιαστικά με την επιλογή να βρεθεί κάποιος με μια άλλη ταυτότητα από εκείνη με την οποία προσδιόριζε τον εαυτό του μέχρι τότε. Μια καλλιτεχνική διαδικασία που χρησιμοποιεί την δυναμική του κινδύνου έχει την δυνατότητα να θέτει διαρκώς ερωτήματα ταυτότητας και με αυτό τον τρόπο να μετακινεί τις όποιες βεβαιότητές της σε ένα πλαίσιο αμφισβήτησης και επαναπροσδιορισμού. Πραγματικός κίνδυνος δεν είναι άλλος από εκείνο που υποχρεώνει τον καλλιτέχνη να θέσει ερωτήματα ταυτότητας. Κίνδυνος είναι οι συνέπειες μιας πρακτικής που θέτει το σώμα του καλλιτέχνη σε άλλους τόπους, σε στοχαστικές διαδικασίες που δεν είχε διερευνήσει μέχρι τότε. Κίνδυνος είναι η στιγμή εκείνη όταν το καλλιτεχνικό αιτούμενο και η όποια ταυτότητα του καλλιτέχνη επανεξετάζονται.