

Πολιτική και Βρετανική/Ευρωπαϊκή ταυτότητα στο καλλιτεχνικό έργο και την εκθεσιακή στρατηγική του Mark Wallinger

Παναγιώτης Μπίκας

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

mpikasp@arch.auth.gr

Abstract

*Mark Wallinger is an English visual artist, whose work and exhibition activity are dominated by issues related to British and European identity, as well as the political situation in the world after 9/11. This text studies three characteristic works by the artist. *Ecce Homo* is a sculpture erected in Trafalgar Square, a rather original attempt by a contemporary artist to re-discuss religious issues. The installation *Threshold to the Kingdom*, a video showing the arrival of travelers at an airport, also highlights issues related to European borders, and religious identity. Finally, the project *State Britain*, hosted at Tate Britain in 2007, raised issues related to freedom of expression in England when new legislation in 2005 placed clear regulations on the expression of opinion in areas near the Parliament. At the same time, it was the first time that a work that clearly took a position against the Iraq war was presented in a public museum in Europe, an element that was also considered a sample of European tolerance to the matter. Wallinger's work is yet another good example of a case study of the ways in which semiotics meets art history.*

Keywords

public sculpture

public art

museum

Εισαγωγή

Σε λίγες ημέρες από σήμερα η Γερμανία θα γιορτάσει ένα κομβικό γεγονός στην ιστορία της. Το 2019 σηματοδοτεί τα τριάντα χρόνια από την πτώση του τείχους του Βερολίνου και ετοιμάζονται πλήθος εκθέσεων και εκδηλώσεων που θα τιμήσουν το γεγονός. Η ενοποίηση της Γερμανίας στις 3 Οκτωβρίου 1990 και η δημιουργία της Ρωσικής Ομοσπονδίας το 1991 σχηματοποίησαν ένα εντελώς διαφορετικό γεωπολιτικό σκηνικό, αφού καταστράφηκαν σύνορα και ξεκίνησε μια διαδικασία ενοποίησης στην Ευρώπη, μέσα από την ένταξη πολλών ανατολικών χωρών στην Ε.Ε και στο NATO, που δεν είχε προηγουμένο. Τα διαχωριστικά σύνορα ανάμεσα στην ανατολή και τη δύση έπεφταν με κρότο.

Τριάντα χρόνια μετά τα σύνορα επιστρέφουν και μάλιστα με τον πιο emphaticό τρόπο, για να μας δείξουν πως στην πραγματικότητα δεν έλειψαν ποτέ. Σύνορα αόρατα, μα καθόλου λιγότερα βίαια, όπως αυτά που υψώθηκαν ανάμεσα στην ανατολική και δυτική Γερμανία, με την τεράστια διαφορά στο βιοτικό επίπεδο. Σύνορα ορατά που τώρα πλέον δεν διαχωρίζουν την Ευρώπη από την ανατολή προς τη δύση, αλλά από τον νότο προς τον Βορά, προσπαθώντας να αποκρούσουν τους νέους «εισβολείς». Η Ευρώπη φρούριο οχυρώνεται εξωτερικά και εσωτερικά αδιαφορώντας για τα αποτελέσματα της πολιτικής της. Από την άλλη το Brexit, που απασχολεί πολλές από τις ανακοινώσεις του συνέδριου, έχει εγκλωβιστεί στις διαφορετικές απόψεις για τη διαχείριση των συνόρων του Ηνωμένου Βασιλείου και ο Donald Trump χρησιμοποιεί το τείχος ανάμεσα στο Μεξικό και τις ΗΠΑ ως ένα από τα βασικά του ατού για τις νέες προεδρικές εκλογές.

Το σύνορο, ο ξένος, τα ζητήματα της βρετανικής και ευρωπαϊκής ταυτότητας απασχολούν και τον Mark Wallinger, τόσο καλλιτεχνικά όσο και εκθεσιακά. Κατά τη γνώμη μου αποτελεί μια πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση καλλιτέχνη που θέτει ερωτήματα για τα πιο επίκαιρα ζητήματα της εποχής. Επέλεξε να ασχοληθώ, κυρίως, με τρία έργα του, διαφορετικά μεταξύ τους, ένα γλυπτό, ένα video και μια εγκατάσταση. Το έργο του Wallinger αποτελεί πρόσφορο παράδειγμα για την χρησιμότητα της σημειωτικής στη μελέτη των καλλιτεχνικών έργων και της δημόσιας γλυπτικής. Οι έννοιες του συμβόλου και της δημιουργικής μνήμης, όπως διατυπώθηκαν από τον Yuri Lotman, αλλά και η έννοια του πλαισίου, όπως διατυπώθηκε από τον Jonathan Culler και τη Mike Ball, θα αποτελέσουν χρήσιμα εργαλεία για τη μελέτη του έργου του.

Ο Χριστός ως σύμβολο

Ο Mark Wallinger¹ γεννήθηκε το 1959 στο Chigwell και προέρχεται από μια εργατική-μικροαστική οικογένεια. Από το 1978 μέχρι το 1981 σπούδασε στο Chelsea College of Arts, στο Λονδίνο και έκανε το MA του στο Goldsmith's College από το 1983 έως το 1985. Το Goldsmith αποτέλεσε την κοιτίδα των καλλιτεχνών που θα κυριαρχούσαν την επόμενη δεκαετία στην Αγγλία ως Young British Artists, με χαρακτηριστικότερο εκπρόσωπο τους τον Damien Hirst. Έτσι το 1988 έλαβε μέρος στην περίφημη Frieze που διοργάνωνε ο φοι-

τητής του Wallinger τότε Hirst και το 1993 εξέθεσε στην Young British Artists II που διοργάνωνε ο διαφημιστής και συλλέκτης Saatchi. Το 1997 έλαβε μέρος και στην Sensation.² Όπως έχει συχνά ειπωθεί η μεγαλύτερη νίκη της Thatcher ήταν το ότι κατάφερε να αλλάξει τους αντιπάλους της, και οι Young British Artists είναι μια απόδειξη αυτού. Αν και οι καριέρες τους εκτινάχθηκαν την περίοδο του Tony Blair, ο οποίος τους προώθησε με μια κρατική πολιτική ενδυνάμωσης του ρόλου του Ηνωμένου Βασιλείου στη σύγχρονη τέχνη, ουσιαστικά, όπως λέει ο ίδιος ο Wallinger: «ήταν παιδιά της Thatcher, είχαν όλη αυτή την επιχειρηματική αίσθηση, ότι μπορούμε να το κάνουμε(ενν. να κερδίσουν χρήματα)».³

Το 1998 ο Wallinger έλαβε την υποτροφία Henry Moore Fellowship και έφυγε στη Ρώμη, στη Βρετανική Σχολή, σε μια κίνηση που πιο πολύ θυμίζει καλλιτέχνη του 19^{ου} αιώνα. Την ίδια εποχή στο Λονδίνο είχε ξεκινήσει μια μεγάλη συζήτηση αφενός για τους εορτασμούς του Millennium και αφετέρου για τα αγάλματα που θα φιλοξενούσε η τέταρτη πλίνθος στην πλατεία Τραφάλγκαρ του Λονδίνου. Η πλατεία που ο John Nash είχε συλλάβει ως ένα δημόσιο φόρουμ, απέκτησε τη σημερινή της εμφάνιση με τον Charles Barry το 1840, αλλά τα αγάλματα που φιλοξενούσε συνεχώς άλλαζαν. Στον 19^ο αιώνα τοποθετήθηκαν διάφορα αγάλματα στις πλίνθους, με τη βορειοδυτική, για την οποία προοριζόταν ένα έφιππο άγαλμα του Γουλιέλμου του IV, να παραμένει κενή λόγω έλλειψης χρημάτων. Το 1998 η Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce (RSA) παρήγγειλε τα πρώτα τρία αγάλματα που θα φιλοξενούσε η πλίνθος, με πρώτη επιλογή το *Ecce Homo* του Wallinger⁴ (εικ.1). Ένα ανέκδοτο που ο Wallinger διηγείται σχετικά με την επαφή του με την επιτροπή που είχε οριστεί για την επιλογή των έργων, δείχνει ότι ακόμη και σε μια ανεπτυγμένη σε καλλιτεχνικούς θεσμούς κοινωνία η αντιμετώπιση της δημόσιας γλυπτικής από το κράτος δεν είχε κάνει μεγάλα βήματα. «Στην επιτροπή», διηγείται, «δεν υπήρχε κανένας γλύπτης. Όταν πήγα το πρόπλασμα μια αριστοκράτισσα μαύρη κυρία μου επιτέθηκε γιατί έκανα έναν λευκό Χριστό και μου είπαν ότι ήθελαν ένα γλυπτό για το εμπόριο σκλάβων. Μου είχαν δώσει την εντύπωση ότι θα έμενε εκεί μόλις, και το έκανα με αυτή τη λογική».⁵

Η επιλογή του θέματος ήταν κάτι που προκάλεσε εντύπωση. Με τη γνωστή αδιαφορία της σύγχρονης τέχνης, τουλάχιστον μέχρι εκείνη την εποχή και πριν την 9/11, για τα θρησκευτικά ζητήματα, η πρόταση του καλλιτέχνη να τοποθετηθεί ένα άγαλμα του Χριστού σε φυσικό μέγεθος σε μια από τις πιο κεντρικές πλατείες του Λονδίνου δεν ήταν αναμενόμενη. Ο ίδιος ο Wallinger ήταν άθεος και αυτή του η επιλογή είχε δύο αφορμές. Αρχικά ήταν το ίδιο το γεγονός του Millennium που όπως αναγνώριζε ο καλλιτέχνης είχε απογυμνωθεί εντελώς από το πραγματικό του περιεχόμενο, 2000 χρόνια από τη γέννηση του Χριστού, και είχε μεταμορφωθεί σε ένα κανονικό εμπορικό πανηγύρι, με την ανέγερση του Millennium Dome, τόσο χαρακτηριστικό για την πολιτική του Blair.⁶ Από την άλλη, μελετώντας για αρκετά χρόνια τη θρησκευτική εικονογραφία, κάτι που έκανε προφανώς και στη Ρώμη, ήθελε να αναρωτηθεί για τον ρόλο που παίζει η θρησκεία στη βρετανική και ευρωπαϊκή ταυτότητα.⁷ Το έργο έγινε λίγα χρόνια μετά τα γεγονότα στη Βοσνία και στο



Εικόνα 1: Mark Wallinger, *Ecce Homo*, 1999-2000, λευκή ρητίνη, φωτογραφία: John Ridey, <https://www.hauserwirth.com/artists/2840-mark-wallinger/#images>, προσελάσθηκε την 10/5/2022.

Κόσσοβο, όταν η Ευρώπη ήρθε αντιμέτωπη με ένα πρόβλημα που θεωρούσε ότι είχε λύσει: τις εθνοτικές και θρησκευτικές διαφορές που οδηγούν σε γενοκτονίες.

Μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο ο Wallinger άρχισε να αναρωτιέται για τον ρόλο που παίζει η θρησκεία. Καθώς προερχόταν ωστόσο από τον κόσμο της αριστεράς, έδωσε ένα σαφές πολιτικό στίγμα στο έργο του, επιλέγοντας τη στιγμή που ο Χριστός παρουσιάζεται μπροστά στο πλήθος, το οποίο υποτίθεται ότι είχε τον τελευταίο λόγο για τη ζωή του. Η παράσταση του *Ecce Homo* είναι από τις λιγότερες χρησιμοποιούμενες στη δυτική θρησκευτική εικονογραφία, καθώς αποτελεί μια στιγμή που ο ίδιος ο κριτής γίνεται κρινόμενος.

Βλέποντας το έργο παρατηρούμε ότι ο καλλιτέχνης απομακρύνθηκε από την τυπική εικονογραφία. Επέλεξε να πλάσει τον Χριστό σε φυσικό μέγεθος, ως πρότυπο χρησιμοποίησε έναν εργαζόμενο από το casting studio με το οποίο συνεργαζόταν, τον Christopher Welch, και να τον τοποθετήσει στην άκρη της μεγάλης σε μέγεθος πλίνθου με το πρόσωπο στραμμένο στην πλατεία.⁸ Η διαφορά μεγέθους ανάμεσα στον Χριστό και στα άλλα δημόσια αγάλματα που μνημείωναν ιστορικές μορφές της Βρετανικής Αυτοκρατορίας, ήταν κάτι που γινόταν αμέσως αισθητή. Η φιγούρα είναι φτιαγμένη με μια μορφή πλαστικοποι-

ημένης ρητίνης σε λευκό χρώμα που προσομοιάζει σε μάρμαρο, μια ακόμη διαφοροποίηση από τη σκοτεινή πατίνα των υπόλοιπων δημόσιων γλυπτών. Σε αντίθεση με την παραδοσιακή εικονογραφία ο Χριστός παρουσιάζεται αγένειος, χωρίς μαλλιά και χωρίς τρίχωμα, μια αναφορά του Wallinger στην ταπείνωση που υφίστατο οι Εβραίοι από τους Γερμανούς. Τη γύμνια του Χριστού καλύπτει μόνο ένα μικρό κομμάτι ύφασμα, το γλυπτικό στοιχείο που δυσκόλεψε περισσότερο τον καλλιτέχνη, αλλά και αυτό που, καθόλου περίεργο για όσους μελετούν τη δημόσια γλυπτική, δέχτηκε τη μεγαλύτερη κριτική, καθώς θεωρήθηκε ότι εκθής τον Χριστό. Στο κεφάλι υπάρχει ένα επιμεταλλωμένο χρυσό αγκαθωτό σύρμα για στέμμα, ενώ τα χέρια του είναι δεμένα πίσω.

Το γλυπτό αποτέλεσε την πρώτη μεγάλη δημόσια παραγγελία του Wallinger και την πρώτη του δυνατότητα να συναντήσει αδιαμεσολάβητα το βλέμμα του κοινού. Η μορφολογία του γλυπτού παρουσιάζει τον Χριστό ως ένα πολιτικό κρατούμενο, με τα χέρια δεμένα πίσω, έτοιμο να παραδοθεί στις ορέξεις του πλήθους. Η επιλογή αυτή του καλλιτέχνη είναι κατά τη γνώμη μου ιδιοφυής, αφού παραδοσιακά η πλατεία Τραφάλγκαρ υπήρξε για τον Λονδίνο ο κατεξοχήν πολιτικοποιημένος χώρος, ο χώρος που κυρίως εκφράζεται το πολιτικό σώμα δημόσια. Θα χρησιμοποιήσω και πάλι λόγια του Wallinger, που όπως και οι περισσότεροι σύγχρονοι καλλιτέχνες γράφουν και μιλούν αρκετά για το έργο τους: «Έτσι λοιπόν βλέποντας τον Χριστό μπροστά από το πλήθος υπονοώ ότι εμείς είμαστε το πλήθος· μπορεί λοιπόν να θεωρηθεί ένας πολιτικός κρατούμενος και μας μπαίνουν τα ερωτήματα: καθώς τον βλέπουμε τι μας ξεχωρίζει από το πλήθος, από τον όχλο; Εσύ πως θα λειτουργούσες;».⁹

Το παιχνίδι του καλλιτέχνη με το βλέμμα και την ταυτότητα του θεατή, με την ηθική αλλά και πολιτική στάση αυτού που βλέπει το γλυπτό, αποτελεί ένα από τα αγαπημένα θέματα πολλών μοντέρνων καλλιτεχνών και ακόμη περισσότερων θεωρητικών. Το ενδιαφέρον αυτό θα έπρεπε φυσικά να είναι αυτονόητο για ένα δημόσιο γλυπτό, όμως ακόμη και μια γρήγορη ματιά στα γλυπτά που κοσμούν τον δημόσιο χώρο μας πείθει ότι κάθε άλλο παρά ισχύει.

Ο Χριστός λοιπόν ως πολιτικός κρατούμενος προσέρχεται σε μια δίκη, στην οποία ο Gustavo Zagrebelsky στο κείμενό του *Η Δημοκρατία Του Βαραββά*, δείχνει ότι το πλήθος ουσιαστικά δεν ήταν κινούμενο, αλλά υποκινούμενο, δεν ήταν μια δύναμη που δρούσε και αποφάσιζε, αλλά μια μάζα που αντιδρούσε.¹⁰ Τοποθετώντας λοιπόν ο καλλιτέχνης το γλυπτό στον συγκεκριμένο χώρο αναδεικνυε μια σειρά από ζητήματα που είχαν να κάνουν με τη θρησκευτική ταυτότητα της Βρετανίας, την ποιότητα της δημοκρατίας και τον ρόλο του δημόσιου χώρου.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι ο Wallinger χρησιμοποιεί ένα σύμβολο, τον Χριστό, για να μεταδώσει ένα πολιτικό μήνυμα. Σύμφωνα με τον Yuri Lotman το σύμβολο «μπορεί εύκολα να διαχωριστεί από το σημειωτικό του περιβάλλον και μπορεί με την ίδια ευκολία να ειςχωρήσει σε ένα νέο σημειωτικό πλαίσιο. Ως ένας σημαντικός μηχανισμός της πολιτισμικής μνήμης, τα σύμβολα μεταφέρουν κείμενα, σενάρια(ιστορίες), και άλλους σημειωτι-

κούς σχηματισμούς, από το ένα πολιτισμικό στρώμα στο άλλο». ¹¹ Ο Χριστός ως σύμβολο μεταφέρεται από τον θρησκευτικό στον αισθητικό και πολιτικό κώδικα. Με τον τρόπο αυτό το σύμβολο μεταμορφώνει το πλαίσιο αλλά παράλληλα μεταβάλλεται και το ίδιο. Όπως αναφέρει ο Lotman «από την άλλη πλευρά ένα σύμβολο συμβαδίζει ενεργά με το νέο πολιτισμικό του πλαίσιο και μεταμορφώνεται από αυτό την ίδια στιγμή που το μεταμορφώνει». ¹² Ένα θρησκευτικό σύμβολο, ο Χριστός, διατηρεί την αυτονομία του ως σημειωτικός συμπεκνωτής, ¹³ μεταβαλλόντας τον γύρω του χώρο, με τα υπόλοιπα κοσμικά μνημεία, με την παρουσία του. Από την άλλη καθώς πλαισιώνεται από μνημεία με εθνικό και πολιτικό χαρακτήρα και παρουσιάζεται σε έναν κατεξοχήν πολιτικό χώρο, μεταβάλλει και το ίδιο το νόημά του. Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε ότι βέβαια το πλαίσιο δε θα πρέπει να νοείται ως κάτι δοσμένο και αυτονόητο. Και αυτή ακριβώς η νοηματοδότηση των έργων τέχνης ανάλογα με το πλαίσιο που παρουσιάζονται, είναι αυτό που κάνει το έργο του Wallinger τόσο ενδιαφέρον και από σημειωτική πλευρά.

Αν και υπήρξε μια μεγάλη συζήτηση για το αν θα έπρεπε να μείνει μόνιμα το γλυπτό στον χώρο, το 2000 αυτό κατέβηκε από την προσωρινή του θέση. Ο καλλιτέχνης θα το εντάξει στη συνέχεια στην εκθεσιακή του πολιτική, κάνοντας ενδιαφέρουσες επιλογές. Το 2001 ο Wallinger επιλέχθηκε για να εκπροσωπήσει τη Μεγάλη Βρετανία στην Μπιενάλε της Βενετίας. Στο Βρετανικό περίπτερο, που η όψη του αναμορφώθηκε από τον καλλιτέχνη, ο *Ecce Homo* υποδεχόταν το κοινό με το πρόσωπο στραμμένο στην είσοδο. Εδώ έχουμε λοιπόν το ίδιο σύμβολο, αλλά κατά τη γνώμη μου μεταβάλλεται ο κώδικας. Καθώς είναι ενταγμένο στο εθνικό περίπτερο της Μεγάλης Βρετανίας στη σημαντικότερη καλλιτεχνική έκθεση της Ευρώπης, ο αισθητικός κώδικας παίρνει τα πρωτεία. Οι εμπειρικοί θεατές είναι κυρίως οι επαγγελματίες του καλλιτεχνικού χώρου και οι φιλότεχνοι που το βλέπουν ως τμήμα μιας συνολικής καλλιτεχνικής διαρρύθμισης του περιπέτερου από τον Wallinger. ¹⁴ Από την άλλη το ίδιο το σύμβολο μεταβάλλει και αυτό με τη σειρά του το πλαίσιο, καθώς η παρουσία του Χριστού σε ένα τέτοιο περιβάλλον, επικαιροποιεί ένα είδος, τη θρησκευτική τέχνη, που στις σύγχρονες εκθέσεις έχει χάσει τη δυναμική της. Το 2017 το γλυπτό, σε συνεργασία με τη Διεθνή Αμνηστία, τοποθετήθηκε στο τέλος των δυτικών σκαλιών στον ναό του Άγιου Παύλου του Λονδίνου για την περίοδο του Πάσχα. «...Στέκει εκεί», αναφέρει ο καλλιτέχνης «για να τονίσει τον Γολγοθά ανθρώπων σε όλο τον κόσμο που είναι φυλακισμένοι και που η ζωή τους κινδυνεύει επειδή μιλούν την αλήθεια για αυτό που πιστεύουν» ¹⁵ (εικ. 2), Ο Wallinger είχε επιλέξει εξαρχής να μην τοποθετήσει το γλυπτό του πάνω σε βάθρο, αλλά απευθείας στην πλίνθο. Μεταφέροντας το σε διαφορετικούς χώρους, επανοηματοδοτεί το γλυπτό του. Για να το πούμε με σημειωτικούς όρους, το σημαίνουν μένει το ίδιο και αλλάζει το σημαινόμο. Έτσι στην πλατεία απευθυνόταν στο πολιτικό σώμα, στην Μπιενάλε στον κόσμο της τέχνης και στον Άγιο Πέτρο στους πιστούς. Εδώ λοιπόν έχουμε την υπερίσχυση του θρησκευτικού κώδικα, με την ένταξή του στον αρχιτεκτονικό χώρο του σημαντικότερου ναού του Λονδίνου. Ωστόσο αν κάτι σηματοδοτούσε το κατέβασμα από την πλίνθο, από ένα σημείο δηλαδή που διαχωρίζεται υψομε-



Εικόνα 2: Mark Wallinger, *Ecce Homo*, 1999-2000, λευκή ρητίνη,
<https://www.amnesty.org.uk/press-releases/mark-wallingers-ecce-homo-statue-installed-st-pauls-cathedral>,
προσπελάστηκε την 10/5/2022.

τρικά, στο επίπεδο που κινούνται τα πλήθη, είναι η περαιτέρω εκοσμίκευση του θέματος. Βλέποντας ωστόσο κανείς στο διαδίκτυο φωτογραφίες με νεαρές κοπέλες που βγάζουν μια selfie μαζί με το άγαλμα, αναρωτιέται μήπως τελικά το βλέμμα που κυριαρχούσε σε όλους τους χώρους ήταν αυτό του τουρίστα.

Η Mike Ball και ο Norman Bryson στο πολύ ενδιαφέρον άρθρο τους για τη σύνδεση της σημειωτικής με την ιστορία της τέχνης, με τίτλο, *Semiotics and Art History*, υποστηρίζουν ότι «το κείμενο ή το έργο τέχνης δεν μπορεί να υπάρξει έξω από τις συνθήκες στις οποίες ο αναγνώστης διαβάζει το κείμενο ή ο θεατής βλέπει την εικόνα, και άρα το έργο τέχνης δεν μπορεί να καθορίσει εκ των προτέρων οποιασδήποτε συνάντηση με την πληθώρα των συμφραζομένων του». ¹⁶ Το γλυπτό του Wallinger αποτελεί ένα καλό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο οι συνθήκες συνάντησης του κοινού με το έργο αλλάζουν τον τρόπο θέασης και κατά συνέπεια το νόημα του γλυπτού.

Η Τέχνη ως Δημιουργική Μνήμη

Το θρησκευτικό στοιχείο είναι ορατό και στο επόμενο έργο που εκτέθηκε σχεδόν ταυτόχρονα με το *Ecce Homo*. Το στοιχείο αυτό ήταν ξεκάθαρο στο έργο του καλλιτέχνη ήδη από το 1997, καθώς στο video art έργο του *Angel* ο Wallinger, μεταμορφωμένος στην χαρακτηριστική του περσόνα με το όνομα Bad Faith, διάβαζε ανάποδα τις πρώτες φράσεις του Ευαγγελίου του Αγίου Ιωάννη υπό τους ήχους του *Zadok the Priest* του Χέντελ, μπρο-



Εικόνα 3: Threshold to the Kingdom, 2000, βιντεοπροβολή,
<https://www.hauserwirth.com/artists/2840-mark-wallinger/#images>, προσπελάστηκε την 10/5/2022.

στά από δύο κυλιόμενες σκάλες που είχαν επίσης κινηματογραφηθεί ανάποδα.¹⁷ Αυτή η σύνδεση εσωτερικού χώρου, θρησκείας και μουσικής υπάρχει και στο *Threshold to the Kingdom* που κινηματογραφήθηκε το 1998, εκτέθηκε για πρώτη φορά το 2000 και μπήκε στη συλλογή της Tate το 2009¹⁸ (εικ. 3). Όπως και αρκετά άλλα έργα του καλλιτέχνη έτσι και αυτό ήταν παραγγελία ενός δημόσιου φορέα, του Βρετανικού Σχολείου της Ρώμης που ήθελε να τιμήσει το Ιωβηλαίο του. Ο τίτλος του έργου παραπέμπει στο *Book of Common Prayer* που χρησιμοποιείται στην Αγγλικανική εκκλησία, και οι θρησκευτικές συμπαράδηλώσεις δεν σταματούν εκεί.¹⁹

Ουσιαστικά αυτό που βλέπουμε, σε εκθεσιακή μορφή το έργο παρουσιάζεται σε λούπα που σβήνει κάθε επτά λεπτά περίπου, είναι η αίθουσα διεθνών αφίξεων του Χίθροου από σταθερή κάμερα και με τεχνική *slow motion*. «Ταξιδιώτες ξεκύνονται από την πόρτα», παρατηρεί ο Yve-Alain Bois, «μερικές φορές σε ομάδες, αλλά συνήθως ο ένας μετά τον άλλο, μόνοι τους. Μερικοί εμφανίζονται συγχυσμένοι, άλλοι χαμογελούν, χαιρετώντας συγγενείς και φίλους που βρίσκονται έξω από την οθόνη (και που έρχονται τελικά να χαιρετίσουν τους ταξιδιώτες, δημιουργώντας σκοτεινά σημεία στον χώρο, καθώς περνούν σε αργή κίνηση μπροστά από την κάμερα). Όλες τις αντιδράσεις και τα συναισθήματα, μπορεί να τα δει κανείς, η πόρτα σχεδόν ποτέ δεν κλείνει, καθώς η ροή των ταξιδιωτών είναι συνεχής».²⁰ Στα αριστερά βλέπουμε πίσω από ένα γραφείο έναν αστυνομικό, ενώ η μουσική επένδυση του video είναι το *Miserere mei, Deus* του Gregorio Allegri μια μουσική σύνθε-

ση του Ψαλμού νο. 51, δημιουργημένη το 1630. Η σύνθεση χρησιμοποιούταν στο Βατικανό και μάλιστα ήταν απαγορευμένη με ποινή εξορκισμού αν κάποιος τη τραγουδούσε έξω από την Καπέλα Σιξτίνα. Ο μύθος λέει ότι ο Μότσαρτ τη μετέγραψε εκ μνήμης το 1770 και έτσι έγινε ξανά κοινό κτήμα.²¹ Αποτελεί λοιπόν αυτό το έργο ένα καλό παράδειγμα της δημιουργικής μνήμης για την οποία μιλάει ο Lotman. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι: «η μνήμη της τέχνης είναι ένα ιδιαίτερο παράδειγμα δημιουργικής μνήμης. Εδώ μια ολόκληρη ομάδα κειμένων αποδεικνύεται ότι είναι δυναμικά ενεργά».²² Ένα μουσικό κομμάτι βγαίνει λοιπόν από το πλαίσιο του και αποτελώντας μέρος ενός διαφορετικού συνόλου, αποτελεί τμήμα του θρησκευτικού κώδικα του έργου.

Ο θρησκευτικός κώδικας λοιπόν δομείται προσεχτικά από τον καλλιτέχνη. Ο Matthew Hart σε ένα αναλυτικό κείμενό του για το έργο σημειώνει: «οι ταξιδιώτες του αεροδρομίου, που μετακινούνται σωματικά στα γεωγραφικά σύνορα, παραπέμπουν σε ένα άλλο είδος ταξιδιού, αυτό της ψυχής ανάμεσα στον εδώ και στον άλλο κόσμο. Με αυτό τον τρόπο το αεροδρόμιο σηματοδοτεί τον γήινο χώρο (η χώρα αναχώρησης), τον χώρο του καθαρτηρίου (ο χώρος ελέγχου), και μετά αφού ανοίγουν οι πύλες του παραδείσου, τον παράδεισο, τη χώρα άφιξης. Ο αστυνομικός που βρίσκεται δίπλα και ελέγχει αυτή ακριβώς την πόρτα μετατρέπεται στον Άγιο Πέτρο. Η σταθερή κάμερα μάτι, μέσα από την οποία βλέπουμε τα δρώμενα, παραπέμπει στην κάμερα ελέγχου ή και στο μάτι του Θεού που βλέπει τα πάντα».²³

Ο ίδιος εξάλλου ο καλλιτέχνης έθετε το ζήτημα της επιτήρησης περιγράφοντας τον λόγο που δημιούργησε το έργο. «Είχα έναν φόβο για το πέταγμα με αεροπλάνα», αναφέρει, «που κατάφερα να τον ξεπεράσω όταν κατάλαβα ότι ήταν φόβος για τα αεροδρόμια. Βρίσκεσαι πάντα κάτω από μια εξεταστική ματιά, σε κάθε σημείο να σε επεξεργάζονται..... Υπάρχει μια αίσθηση ενοχής και τρωτότητας και έτσι βγαίνεις με πραγματική ανακούφιση. Είναι εδώ που με τον πιο απροκάλυπτο τρόπο βιώνουμε την εμπειρία της δύναμης του κράτους, κρινόμαστε· κάτι που όπως συνειδητοποιήσα ήταν ανάλογο με την Εξομολόγηση και τη Συγχώρεση στην Ρωμαιοκαθολική εκκλησία».²⁴

Το αεροδρόμιο όπως αναφέρει ο Hart «σε αντίθεση με τα παραδοσιακού τύπου συνοριακά φυλάκια, εσωτερικεύει, τοποθετεί εντός της επικράτειας το σύνορο ανάμεσα στον εγχώριο και τον ξένο χώρο, δημιουργώντας κάτι που παρομοιάζει με πύλη εισόδου μέσα στην καρδιά του κυρίαρχου κράτους. Μέσα στο ιδεολογικό ιδίωμα της εσωτερικής ασφάλειας το αεροδρόμιο συμβολίζει κάτι σαν μια πύλη εισόδου τοποθετημένη μέσα στο ίδιο το σπίτι. Για αυτό και δημιουργεί το πρόβλημα στις κρατικές αρχές, ότι οι μη καλοδεχούμενοι επισκέπτες στη χώρα εντοπίζονται ενώ έχουν ήδη μπει σε αυτήν».²⁵ Η θρησκευτική ταυτότητα και το σύνορο είναι λοιπόν τα δύο στοιχεία που ορίζουν το έργο αυτό. Το αεροδρόμιο είναι ένα σύνορο που θέτει σοβαρά ζητήματα για τη νομική θέση του ατόμου που βρίσκεται μέσα σε αυτό, σύνορο είναι και η Καπέλα Σιξτίνα που περιορίζει ένα μουσικό έργο, ορθώνοντας τείχη ανάμεσα στο μέσα και το έξω. Αυτά τα εξωτερικά –εσωτερικά σύνορα προσπαθούσε να “προστατεύσει” και ο Dominique de Villepin, τότε Γάλλος Πρωθυπουργός, σε λόγο που είχε εκφωνήσει το 2006 στη Σύνοδο της Ευρωπαϊκής Ένωση στο Σάλ-

τσιμποργκ με βασικό του επιχείρημα: «Μην αφήσετε να μπουν οι Τούρκοι». Λίγους μήνες πριν ο Wallinger είχε εκθέσει εκεί το έργο του.²⁶

Η χρήση του slow motion στο έργο του Wallinger απευθύνεται στον υποψιασμένο φιλότεχνο θεατή που θα κάνει τη σύνδεση με τη χρήση του ίδιου μηχανισμού από τον πιο γνωστό καλλιτέχνη της video art, τον Bill Viola. Εκτός από τη θρησκεία στο στόχαστρο μπαίνει λοιπόν και η μεταφυσική τάση αρκετών σύγχρονων καλλιτεχνών, ο Yve Alain Bois για παράδειγμα θεωρεί ότι το έργο είναι και μια παρωδία της λατρείας του sublime που προωθεί ο Bill Viola. Η αντίστιξη αυτή του τετριμμένου, μια αίθουσα αναμονής, με το υψηλό της μουσικής δημιουργεί μια αμφισημία, ένα νέο κατώφλι (threshold) που ο υποψιασμένος θεατής καλείται να περάσει.²⁷

Το Αισθητικό και το Πολιτικό

Τα ζητήματα του συνόρου και των χώρων εξαίρεσης αποτελούν το αντικείμενο και του πιο γνωστού έργου του Wallinger το *State Britain*, (εικ. 4) για το οποίο και κέρδισε το Turner Prize το 2007. Αφορά μια πιστή αναπαραγωγή των πλακάτ και των αντικειμένων του ακτιβιστή της ειρήνης Brian Haw μέσα στους χώρους της Tate Britain.

Ο Brian Haw (1949-2011) ήταν βετεράνος του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου. Ενταγμένος στο αντιπολεμικό κίνημα ξεκίνησε από το 2001 να διαδηλώνει, έξω από το Κοινοβούλιο, αρχικά εναντίον στις οικονομικές κυρώσεις και αργότερα στον πόλεμο ενάντια στο



Εικόνα 4: Mark Wallinger, *State Britain*, 2007, εγκατάσταση, <https://www.hauserwirth.com/artists/2840-mark-wallinger/#images>, προσελάσθηκε την 10/5/2022.

Ιράκ. Στον χώρο εκεί ουσιαστικά ζούσε και σταδιακά άρχισε να συγκεντρώνει πλακάτ και αντικείμενα που αναδείκνυαν τη βαρβαρότητα του πολέμου. Σε αυτό συνέδραμαν και αρκετοί πολίτες που του έφεραν φωτογραφίες ή τον βοηθούσαν με τα πλακάτ.²⁸ Παρόλο ότι ο Haw είχε μεταβληθεί σε μια μόνιμη φιγούρα έξω από το κοινοβούλιο που συχνά φωτογράφιζαν περιέργοι και τουρίστες, οι βουλευτές δεν είχαν την ίδια γνώμη. Διαμαρτυρόμενοι ότι τους ενοχλούσαν τα συνθήματα που ο Haw φώναζε με τηλεβόα και με το βασικό επιχείρημα ότι κάποιος θα μπορούσε να αφήσει εκρηκτικά ανάμεσα στα αντικείμενα που είχε συγκεντρώσει, κατάφεραν να περάσουν μια σειρά άρθρων ενταγμένων στην Serious Organized Crime and Political Act (SCOPA) που ψηφίστηκε στις 7 Απριλίου 2005. Τα άρθρα 132 -138 δημιουργούσαν ένα νέο σύνορο μέσα στο Λονδίνο που όριζε τι μπορούσε και τι δεν μπορούσε να γίνει γύρω από μία περιοχή ενός χιλιομέτρου από το Κοινοβούλιο. Ο χώρος απαγόρευσης δεν περιελάμβανε την Trafalgar Square που παραδοσιακά, όπως αναφέραμε, ήταν χώρος διαμαρτυρίας στο Λονδίνο.²⁹ Στις 23 Μαΐου του 2006 εβδομήντα τρεις αστυνομικοί έφτασαν στο σημείο και αφαίρεσαν όλα τα αντικείμενα που είχε τοποθετήσει ο Haw. Η όλη επιχείρηση κόστισε στο βρετανικό δημόσιο 27.000 λίρες. Ο Haw μπλέχτηκε σε έναν κυκεώνα δικαστηρίων που άλλα έχανε και άλλα κέρδιζε. Για μια ακόμη φορά αναδείχθηκε ότι το ζήτημα του δημόσιου χώρου δεν ήταν νομικό αλλά πολιτικό.

Ο Wallinger είχε έρθει σε επαφή με τον Haw λίγο καιρό πριν του αφαιρεθούν τα αντικείμενα, όταν και αποφάσισε να τα φωτογραφίσει. Τον Απρίλιο του 2006, διηγείται ο καλλιτέχνης, τον προσέγγισε η Tate Britain για να κάνει μια έκθεση στην Duveen Galleries. Τον Μάιο η αστυνομία άρχισε να πιέζει τον Haw και ο Wallinger φωτογράφησε όλα τα στοιχεία του έργου του. Στις 22 Μαΐου, μια μέρα πριν την επιδρομή της αστυνομίας, πήρε δύο επιμελητές από την Tate και τους έδειξε τι ήθελε να κάνει. Οι επιμελητές συμφώνησαν και η Tate Britain μπήκε σε μια διαδικασία στην οποία έπρεπε να δικαιολογήσει γιατί εκτίθεται κάτι που απαγορεύτηκε. Καθώς έπρεπε να προφυλάξουν τον Haw, δεν υπήρξε καμία πληροφόρηση στον τύπο μέχρι τα εγκαίνια της έκθεσης τον Ιανουάριο.

Ανοίγοντας έναν χάρτη ο καλλιτέχνης και οι επιμελητές διαπίστωσαν πως η ζώνη εξάιρεσης ουσιαστικά χώριζε την Tate Britain στη μέση περνώντας και από τις Duveen Galleries. Έτσι ο Wallinger πήρε μια μαύρη ταινία και σημάδεψε ακριβώς το όριο που χώριζε την Tate Britain, ενώ τοποθέτησε και το έργο του με τέτοια φορά ώστε ένα μέρος του να βρίσκεται εντός και ένα εκτός. Στη συνέχεια αναπαρήγαγε με απόλυτη πιστότητα τα στοιχεία της εγκατάστασης του Haw, περίπου εξακόσια χτυπημένα από τον καιρό μπάνερ, φωτογραφίες, σημαίες της ειρήνης και σημειώματα που άφηναν οι πολίτες.³⁰

Η Tate Britain είναι ένα δημόσιο μουσείο και η απόφασή του τότε διευθυντή της Nicholas Serota να δεχθεί να φιλοξενήσει ένα τέτοιο έργο σε μια εποχή κυριαρχίας ενός φιλοπολεμικού κλίματος, χαιρετίστηκε από ανθρώπους των τεχνών ως μια απόδειξη της ελευθερίας της τέχνης που χαρακτηρίζει την αγγλική καλλιτεχνική ζωή. Σε μια συνέντευξή του καλλιτέχνη στο αμερικανικό περιοδικό *October*, που την εποχή εκείνη προσπαθούσε να διαγνώσει την αποτυχία, κατά τη γνώμη των εκδοτών, του αντιπολεμικού κινήματος

στην Αμερική, ο Yves Alain Bois αναρωτιόταν «ποιος πολιτιστικός φορέας στην Αμερική θα έδειχνε ποτέ ένα τέτοιο έργο; Μπορεί κανείς να φανταστεί ότι εφόσον όλα έχουν μετατραπεί σε θέαμα, όλα μπορούν να δειχθούν, αλλά φαίνεται ότι υπάρχει ακόμη μια στιγμή που το σύστημα αντιδρά».³¹ Ο ίδιος ο καλλιτέχνης έλεγε ότι αρχικά δεν πίστευε ότι η Tate Britain θα δεχόταν το έργο του και θεωρούσε ότι παρόλο ότι υπήρχε μια γενική μη αποδοχή του πολέμου, αυτή τους η κίνηση ήταν θαρραλέα, «αν σκεφτεί κανείς ότι το 2005 είχαν αποσύρει έργα του John Latham επειδή προσέβαλαν τους μουσουλμάνους».³² Ο Wallinger επίσης μιλούσε για τις αμφιβολίες που είχε στην αρχή, σκέφτηκε την ιστορία της Tate καθώς εκεί υπήρχε μια φυλακή, ενώ τα λεφτά του Tate προέρχονταν και από το εμπόριο σκλάβων. Από την άλλη η νεοκλασική αρχιτεκτονική του κτιρίου εξυψώνει ό,τι βάλεις εκεί μέσα.³³

Η έκθεση αυτή θέτει φυσικά πολλά ενδιαφέροντα ζητήματα, που μόνο ακροθιγώς μπορώ να θίξω. Καταρχήν το νομικό ζήτημα, ήταν μάλλον και το πιο εύκολο. Οι δικηγόροι της Tate, διατύπωσαν την άποψη πως το μουσείο παρόλο ότι είναι ένα δημόσιο κτίριο δεν αποτελεί δημόσιο χώρο. Όπως είπαμε και πιο πάνω τα ζητήματα δεν είναι νομικά, είναι πολιτικά.

Το κατεξοχήν πολιτικό ζήτημα και αυτό που ήθελε να αναδείξει ο Wallinger είναι η δημιουργία εσωτερικών συνόρων στην ίδια την πρωτεύουσα ενός δημοκρατικού κράτους. «Αυτό που αξίζει να τονιστεί», αναφέρει, «είναι ότι η κυβέρνηση είχε εκχωρήσει όλες τις εξουσίες και τις συνθήκες για να διαδηλώνει κανείς στην αστυνομία. Σε μια δημοκρατία!».³⁴ Η ελευθερία της έκφρασης ουσιαστικά καταργείται σε συγκεκριμένους χώρους, και ο Wallinger τη διασώζει μεταφέροντας την αυτούσια σε έναν από τους βασικούς θεσμούς της αγγλικής πολιτιστικής ζωής, το μουσείο. Με αυτή του την κίνηση ουσιαστικά πολιτικοποιεί τον θεσμό, τον αναγκάζει να πάρει θέση και να βγει από την υποτιθέμενη ουδετερότητα του ως φορέας των αξιών της Μεγάλης Βρετανίας.

Κάτι λοιπόν που ήταν σε ένα δημόσιο χώρο και δεν έχουμε το λεξιλόγιο για το περιγράψουμε, ο καλύτερος όρος που θα είχαμε για να το ονοματίσουμε είναι ακτιβιστική δράση, μεταφέρεται σε ένα δημόσιο κτίριο, γίνεται κομμάτι ενός κόσμου, του κόσμου της τέχνης, και κατηγοριοποιείται πλέον πιο εύκολα.³⁵ Γίνεται εγκατάσταση ή ready made, σύμφωνα με το κείμενο των επιμελητών της έκθεσης, και αρχίζουμε να ενδιαφερόμαστε για τα υλικά του ενώ το Τμήμα Δικαιωμάτων της Tate Britain εργάζεται για να βρει τα δικαιώματα των φωτογραφιών που υπήρχαν στα αντικείμενα του Haw. Έχουμε λοιπόν την μεταφορά ενός σημείου από τον πολιτικό στον αισθητικό κώδικα. Το σημαίνον παραμένει το ίδιο, αλλά μεταβάλλεται το σημαϊνόμμενο, καθώς παράλληλα με τον πολιτικό γίνεται μέρος και του αισθητικού κώδικα. Ένα σημείο που λειτουργούσε σε έναν εξωτερικό δημόσιο χώρο, γίνεται μέρος ενός εσωτερικού χώρου. Ένα σημείο χωρίς δημιουργό, γίνεται μέρος του έργου ενός σύγχρονου καλλιτέχνη. Ένα σημείο που συνεχώς μεταβαλλόταν στον χρόνο, καθώς άλλαζε με τις νέες προσθήκες του Haw και των πολιτών που τον βοηθούσαν, παγώνει στον χρόνο και έχει ξεκάθαρο σχήμα. Αυτό βέβαια που κυρίως μεταβάλλεται είναι κυρίως το πλαίσιο θέασης. Όπως υποστηρίζει ο Jonathan Culler: «από τη στιγμή που τα

φαινόμενα με τα οποία έχει να κάνει η κριτική είναι σημεία, μορφές με κοινωνικά συντασσόμενο νόημα, κάποιος θα μπορούσε να σκεφτεί όχι για το πλαίσιο(context) αλλά για τη πλαισίωση(framing) των σημείων. Το πώς τα σημεία συντάσσονται από διάφορες λογοθετικές (discursive) πρακτικές, θεσμικές διατάξεις, συστήματα αξιών και σημειωτικούς μηχανισμούς». ³⁶ Η νέα πλαισίωση του σημείου, κομμάτι της Tate, έργο ενός σύγχρονου καλλιτέχνη που θεάται κυρίως από ανθρώπους του κόσμου της τέχνης, αποδυναμώνουν το ξεκάθαρο πολιτικό μήνυμα που μετέφερε ο πολιτικός κώδικα που χρησιμοποίησε ο Haw. Ωστόσο θα πρέπει κατά τη γνώμη μου να μιλήσουμε για το έργο ενός καλλιτέχνη που ενδιαφέρεται για τα πολιτικά ζητήματα. Γιατί προφανώς ο Wallinger με την πιστή αντιγραφή των μέσων αλλά και του τρόπου παρουσίασης δεν αποσκοπούσε σε μια αισθητική ματιά αλλά σε μια ξεκάθαρη πολιτική παρέμβαση. Το να συζητάμε αν είναι ωραίο ή άσχημο το έργο είναι προφανώς όχι μόνο αδιάφορο αλλά και επικίνδυνο, όταν σε αυτό αποτυπώνεται όλη η βαρβαρότητα του πολέμου.

Αυτές οι εικόνες ήταν που σόκαραν το κοινό της Tate Britain, που δεν ήταν συνηθισμένο σε κάτι ανάλογο. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης θυμάται χαρακτηριστικά ότι οι φωτογράφοι αυτολογοκρίνονταν, αρνούμενοι να φωτογραφίσουν τις πιο σκληρές φωτογραφίες, γνωρίζοντας πιθανόν ότι δεν υπήρχε καμία περίπτωση δημοσίευσης. ³⁷

Η βράβευση του Wallinger με το Turner Prize το 2007 θα εκτινάξει τις μετοχές του. Σηματοδοτούσε βέβαια και την αποδοχή μιας τέτοιας ξεκάθαρης πολιτικής δράσης από τον κόσμο της τέχνης. Ο καλλιτέχνης θα δείξει και με άλλες αφορμές το έργο, που ωστόσο με το πέρασμα των χρόνων έχανε την δυναμική του. Παρόλα αυτά ο Wallinger θα συνεχίσει μέχρι και σήμερα να αναζητά τη σύνδεση ανάμεσα στην «πολιτική της αναπαράστασης και την αναπαράσταση της πολιτικής». ³⁸

Θερμά Μνημεία

Τον Μάρτιο του 2019 ο καλλιτέχνης φιλοτέχνησε, μετά από παραγγελία που πήρε, το έργο *The World Turn Upside Down* (εικ. 5), στους χώρους του London School of Economics. Πρόκειται ουσιαστικά για μια ανεστραμμένη σφαίρα που είναι τοποθετημένη με τη βάση στο Βόρειο Πόλο, αλλάζοντας εντελώς την οπτική μας. Για μια ακόμη φορά τα σύνορα βρέθηκαν στο επίκεντρο πολιτικών διενέξεων. Το έργο προκάλεσε αντιδράσεις καθώς παρουσιάζει χρωματικά την Ταιβάν ως ξεχωριστό κράτος και όχι ως μέρος της Λαϊκής Δημοκρατίας της Κίνας. Οι κινέζοι φοιτητές, που προφανώς αποτελούν ένα αξιόλογο ποσοστό των φοιτητών στη Βρετανία, πίεσαν να αλλάξει αυτός ο χρωματισμός. Στη συνέχεια στο θέμα ενεπλάκη ο Υπουργός Εξωτερικών της Ταιβάν και το Αγγλικό Κοινοβούλιο, και η Ταιβάν επανήρθε στην προηγούμενη της μορφή. Στο κάτω μέρος του γλυπτού τοποθετήθηκε μια επιγραφή του καλλιτέχνη που έλεγε: «Υπάρχουν πολλά διαφιλονικούμενα σύνορα και ο καλλιτέχνης σημείωσε μερικά από αυτά με αστερίσκους». Το έργο όμως έγινε και στόχος κάποιων άλλων φοιτητών, καθώς δεν διαχώριζε τις περιοχές των Παλαιστινίων από το κράτος του Ισραήλ. Εκεί δεν υπήρξε ούτε εμπλοκή Κοινο-



Εικόνα 5: Mark Wallinger, *The World Turned Upside Down*, 2009, <https://www.hauserwirth.com/artists/2840-mark-wallinger/#images>, προσπελάστηκε την 10/5/2022.

βουλίου, ούτε υπουργών. Το πανεπιστήμιο ζήτησε συγνώμη δημόσια για αυτήν την, σύμφωνα με τα λεγόμενα του, αντισημιτική πράξη και υποσχέθηκε πληρέστερη φρούρηση.³⁹ Αν και τα έργα του Wallinger προκαλούσαν πάντα συζητήσεις, το συγκεκριμένο γλυπτό μπορούμε νομίζω να το θεωρήσουμε ως θερμό μνημείο, σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση των Federico Bellentani και Mario Panico. Στην πολύ ενδιαφέρουσα πρότασή τους για μια σημειωτική προσέγγιση των μνημείων, θεωρούν ως θερμά τα μνημεία που δημιουργούν αντιπαραθέσεις και δημιουργούν σε χρήστες τραυματικά συναισθήματα.⁴⁰ Τα μνημεία και τα δημόσια γλυπτά είναι ανοιχτά κείμενα. Το τι διαβάζει κανείς σε αυτά εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τις προσλαμβάνουσες του. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά και ο James Young στο βιβλίο του *The Texture of Memory*: «τα μνημεία από μόνα τους παραμένουν αδρανή και χωρίς μνήμη, εξαρτώμενα από τους επισκέπτες για την όποια μνήμη τελικά παράγουν».⁴¹ Αντικαθιστώντας τη λέξη μνήμη με τη λέξη νόημα, αναδειξαμε μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα τον διαφορετικό *ορίζοντα νοημάτων*,⁴² για να χρησιμοποιήσω έναν γνωστό όρο του Henri Lefebvre, των έργων του Wallinger ανάλογα με το πλαίσιο παρουσίασής τους. Εξαρτώμενα από τον τρόπο θέασής τους, τους θεσμούς που είναι οι παραγγελιοδότες, τον δημιουργό και τους θεατές/ερμηνευτές τα έργα τέχνης είναι ανοιχτά σε ερμηνείες, στοιχείο που εξάλλου κάνει και την ενασχόληση μαζί τους τόσο ενδιαφέρουσα.

Σημειώσεις

1. Το κείμενο αυτό γράφτηκε πριν την πανδημία που έδωσε άλλη σημασία στην έννοια των εσωτερικών και εξωτερικών συνόρων.
2. Για ένα σύντομο βιογραφικό του Mark Wallinger βλ <https://bit.ly/3rlX7wJ> (προσπελάστηκε την 20/03/2020).
3. Βλ. Adams (2019).
4. Τα στοιχεία για την πλατεία Τραφάλγκαρ και την παραγγελία της RSA αντλούνται από *The Plinth Problems* (1999).
5. Βλ. Barber (2000).
6. Όπ.π.3.
7. Όπ.π.5.
8. Όπ.π.3.
9. Βλ. Wallinger, Bois, Brett Iversen και Stallabrass (2008: 194-198).
10. Βλ. Zagrebelsky (2019: 19).
11. Βλ. Lotman (2019: 163).
12. Βλ. Lotman (2019: 163).
13. Βλ. Lotman (2019: 172).
14. Χρησιμοποιώ τους όρους *Εμπειρικός Θεατής- Ιδανικός Θεατής*, μεταφέροντας στο επίπεδο της ιστορίας της τέχνης τους όρους *Εμπειρικός Αναγνώστης- Ιδανικός Αναγνώστης* του Eco (1990).
15. Βλ. *Ecce Homo*, Mark Wallinger, <https://bit.ly/3sqNdKB> (προσπελάστηκε την 27/03/2020).
16. Βλ. Ball και Bryson (1991: 179).
17. Βλ. Wallinger (1997).
18. Βλ. Wallinger (2000).
19. Βλ. Godfrey (2001: 47).
20. Βλ. Bois (2009: 142).
21. Βλ. Hart (2015: 184).
22. Βλ. Lotman (2019: 134).
23. Βλ. Lotman (2019: 185).
24. Βλ. Lotman (2019: 196).
25. Βλ. Lotman (2019: 175).
26. Βλ. Lotman (2019: 142).
27. Βλ. Lotman (2019: 141).
28. Βλ. BBC (2011) και Beckett (2011).
29. Η *Scopa* υπάρχει αναρτημένη στο <https://bit.ly/3D73nxx> (προσπελάστηκε την 25/03/2020).
30. Βλ. όπ.π. 9, σσ. 186-187. Για το έργο βλ. επίσης Mark Wallinger, *State Britain*, Duveens Commission, Tate Britain. Στο: <https://bit.ly/3VZ7Bjx> (προσπελάστηκε την 20/03/2020).
31. Όπ.π. 9., σ.190.
32. Όπ.π. 9., σ.192.
33. Όπ.π. 9., σ.193.
34. Όπ.π. 9., σ.188.
35. Χρησιμοποιώ τον όρο «κόσμος της τέχνης» μεταφράζοντας το *Artworld* του Danto (1969: 571-584).
36. Βλ. Culler (1988: xiv).
37. Όπ.π. 9., σ.190.
38. Όπ.π. 16, σ.23.
39. Βλ. London School of Economics (2019) και Ya-Chen και Yu-Chen (2019).
40. Βλ. Bellentani και Panico (2016: 34).
41. Βλ. Young (1993: xiii).
42. Βλ. Lefebvre (1991: 222).

Βιβλιογραφία

- Adams Tim. 2009. The Interview: Mark Wallinger. *The Guardian*, 15 Φεβρουαρίου 2009. Available at: <https://bit.ly/3ro4qDV> (accessed 3rd October 2022).
- Ball, Mike και Norman Bryson. 1991. 'Semiotics and Art History'. *The Art Bulletin*, 73(2): 174–208.
- Barber Lynn. 2000. For Christ's Sake. *The Guardian*, 9 Ιανουαρίου 2000. Available at: <https://bit.ly/3rnv4Ni> (accessed 3rd October 2022).
- BBC. 2011. Parliament Square Piece campaigner Brian Haw dies. BBC News, 19 Ιουνίου 2011. Available at: <https://bbc.in/3C2YeGn> (accessed 3rd October 2022).
- Beckett Andy. 2011. Brian Haw: Protesting to the End. *The Guardian*, 20 Ιουνίου 2011. Available at: <https://bit.ly/3RvQKBm> (accessed 3rd October 2022).
- Bellentani Federico και Mario Panico. 2016. 'The meanings of monuments and memorials: toward a semiotic approach'. *Punctum*, 2(1): 28–46.
- Bois Yve-Alain. 2009. 'To Sing Beside'. *October*, 129: 133–142.
- Culler Jonathan. 1988. *Framing the sign: Criticism and its Institutions*. Oklahoma and London: Norma.
- Danto Arthur. 1969. 'The Artworld'. *The Journal of Philosophy*, 61(19): 571–584.
- Eco Umberto. 1990. *The Limits of Interpretation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Everington, Keoni. 2019. LSE ignores Chinese cries, adds asterisk next to Taiwan on Globe. *Taiwan News*, 10 Ιουλίου 2019. Available at: <https://bit.ly/3dYquSK> (accessed 3rd October 2022).
- Godfrey Tony. 2001. 'Mark Wallinger. Liverpool'. *The Burlington Magazine*, 143(1174): 47–48.
- Hart Mathew. 2015. 'Threshold to the Kingdom: The Airport is a Border and the Border is a Volume'. *Criticism*, 57(2): 173–189.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Oxford UK and Cambridge USA: Blackwell.
- London School of Economics. 2019. The World Turned Upside Down, LSE unveils new sculpture by Mark Wallinger, 26 Μαρτίου 2019. Available at: <https://bit.ly/3Sp2qqZ> (accessed 3rd October 2022).
- Lotman, Juri. 2019. 'The symbol in the system of culture', in *Juri Lotman. Culture Memory and History. Essays in Cultural Semiotics*, Merck Tamm, ed. Cham: Palgrave Macmillan.
- The Plinth Problems. 1999. 'The Plinth Problems. Editorial'. *The Burlington Magazine*, 141(1161): 719–719.
- Wallinger Mark, Yve-Allain Bois, Guy Brett, Margaret Iversen και Julian Stallabrass. 2008. 'An Interview with Mark Wallinger'. *October*, 123: 185–204.
- Wallinger Mark. 1997. *Angel*. Available at: <https://bit.ly/3M0glkN> (accessed 3rd October 2022).
- Wallinger Mark. 2000. *Threshold to the Kingdom*. Available at: <https://bit.ly/3SOIT38> (accessed 3rd October 2022).
- Wallinger Mark. 2007. *State Britain*, Duveens Commission, Tate Britain. Available at: <https://bit.ly/3Eh3CbT> (accessed 3rd October 2022).
- Wallinger Mark. *Ecce Homo*. Available at: <https://bit.ly/3M3gjZm> (accessed 3rd October 2022).
- Ya-Chen, Tai και Chung Yu-Chen. 2019. UK Parliamentarians Step into Debate on Taiwan's name on Statue. *Focus Taiwan- CAN English News*, 4 Μαΐου 2019. Available at: <https://bit.ly/3UVyvyb> (accessed 3rd October 2022).
- Young, James. 1993. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Heaven and London: Yale University Press.
- Zagrebelsky Gustavo. 2019. *Η Δημοκρατία Του Βαραββά*, Παναγιώτης Καλαμαράς, μτφρ. Αθήνα: Ελευθεριακή Κουλτούρα.