

Αναστασία Χουρμουζιάδη  
& Κωνσταντίνα Νικολοπούλου

# ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΚΥΒΟΛΙΘΟΥΣ

εκθέτοντας τον Μάη του '68

Κόντρα στη θετικιστική λογική των δεκαετηρίδων,

κόντρα στις κενές επετειακές τελετές,

είπαμε να ασχοληθούμε με το Μάη του '68, μισόν αιώνα, ένα χρόνο και ένα μήνα μετά τον πρώτο κυβόλιθο που ξηλώθηκε σε κάποιο δρόμο του Quartier Latin.

Είναι γεγονός ότι όταν ξεκινήσαμε είχαμε άγνοια κινδύνου. Επηρεασμένοι κι εμείς από τις μηντιακές εικόνες, πιστέψαμε ότι είχαμε να κάνουμε με ένα φοιτητικό θνησιγενές ξέσπασμα, σαν κι αυτά που οφείλει κανείς να ζήσει πριν σοβαρευτεί και βγει, με κοστούμι, στην πραγματική ζωή. Λέγαμε ότι μπορεί φαντασία και εξουσία να μην κατάφεραν να συναντηθούν, τελικά, αλλά οι φοιτητές της Σορβόνης άφησαν πίσω τους δεκάδες ευφάνταστα συνθήματα. Μπορεί οι δρόμοι να γίνονται ολοένα και πιο άσχημοι, αλλά είναι δύσκολο να αντισταθείς στην ομορφιά των χιλιάδων νεγκατίφ των φωτορεπόρτερ που βρέθηκαν τότε στο Παρίσι.

Και, πράγματι, οι περισσότερες εκθέσεις, που μονότονα, σχεδόν, διοργανώνονται κάθε φορά που το έτος λήγει σε οκτώ, εκεί εστιάζουν. Στο εκμαυλιστικό θέαμα, μιας εξέγερσης που, ανάμεσα στα άλλα, στηλίτευε την «κοινωνία του θεάματος».

Η σχέση, όμως, της δικής μας έκθεσης με το Συνέδριο της Σχολής Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Αιγαίου «Οι Κοινωνικές Επιστήμες σήμερα. Διλήμματα και Προοπτικές πέρα από την Κρίση» μας έδωσε την αφορμή και μας ανάγκασε, ταυτόχρονα, να ψάξουμε κάτω από τον όγκο των εντυπωσιακών ασπρόμαυρων φωτογραφιών, των ευφάνταστων συνθημάτων, των εμβληματικών αφισών, κάτω από τις εκατοντάδες αλληλοαντικρουόμενες μαρτυρίες. Για να διαπιστώσουμε ότι αυτό που είχαμε μπροστά μας είναι πολύ πιο σύνθετο κοινωνικά, χρονικά και γεωγραφικά από ό,τι αρχικά νομίζαμε. Όπως και σε κάθε ενδιαφέρουσα ιστορία, δεν μπορείς να διακρίνεις εύκολα «καλούς» και «κακούς», δεν μπορείς να πεις πότε «άρχισε», πολύ δε περισσότερο, πότε «τελείωσε».

Η έκδοση σχετίζεται με την έκθεση που πραγματοποιήθηκε τον Ιούνιο του 2019, στο Κτίριο Γεωγραφίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου.

Τα κείμενα έγραψαν  
η Νάσια Χουρμουζιάδη  
και η Κωνσταντίνα Νικολοπούλου.

Τις φωτογραφίες από την έκθεση  
τράβηξαν τα μέλη της ομάδας.

Το εξώφυλλο φιλοτέχνησε  
ο Παναγιώτης Μπαλάσκας.

Το layout της έκδοσης επιμελήθηκε  
η Βίκυ Κατσαμάκα.

© 2020 Νάσια Χουρμουζιάδη

ISBN 978-960-87902-7-8

Μυτιλήνη, 06 Ιουνίου 2019

Νάσια Χουρμουζιάδη

## ΑΝΤΙ ΠΡΟΛΟΓΟΥ

Η έκθεση, την οποία παρουσιάζει το βιβλίο αυτό, πραγματοποιήθηκε από τις 6 έως τις 15 Ιουνίου 2019. Αφορμή για την υλοποίησή της στάθηκε η διοργάνωση, από τη Σχολή Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Αιγαίου, του διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου «Οι κοινωνικές επιστήμες σήμερα. Διλήμματα και προοπτικές πέρα από την κρίση», και οι δύο συνεδρίες του που ήταν αφιερωμένες στο Μάη του '68. Η έκθεση, λοιπόν, εντάχθηκε στο πρόγραμμα των παράλληλων δράσεων του συνεδρίου, αν και ο στόχος δεν ήταν να απευθύνεται μόνο στους συνέδρους και στους, λίγο έως πολύ, εξοικειωμένους με το θέμα δυνητικούς επισκέπτες. Αντίθετα, επιχειρήσαμε να δημιουργήσουμε ένα εκθεσιακό προϊόν που να μπορεί εξίσου να έχει ενδιαφέρον για τα υπόλοιπα μέλη της ακαδημαϊκής κοινότητας, κυρίως, τους φοιτητές, και το ευρύτερο κοινό της πόλης της Μυτιλήνης.

Το σχεδιασμό και την υλοποίηση ανέλαβαν το Εργαστήριο Μουσειολογίας (Museolab), του Τμήματος Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας (Τ.Π.Τ.Ε.), του Πανεπιστημίου Αιγαίου και οι φοιτητές της κατεύθυνσης Μουσειολογίας, του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Πολιτισμική Πληροφορική και Επικοινωνία», του ίδιου τμήματος, στο πλαίσιο του μαθήματος «Εκθεσιακός Σχεδιασμός». Επι-

πλέον, μία ομάδα προπτυχιακών φοιτητών του Τ.Π.Τ.Ε. σχεδίασε και υλοποίησε την ψηφιακή εφαρμογή που συνόδευε την έκθεση. Κατά συνέπεια, ο σχεδιασμός και η υλοποίηση της έκθεσης, συνδέθηκε άμεσα με ερευνητικούς και εκπαιδευτικούς στόχους, οι οποίοι παρουσιάζονται στα επόμενα κεφάλαια.

Η υλοποίηση της έκθεσης, έγινε εφικτή χάρη στην οικονομική στήριξη που μας παρείχε η Κοσμητεία της Σχολής Κοινωνικών Επιστημών.

Θα ήθελα, στο σημείο αυτό, να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον Κοσμήτορα της Σχολής Κοινωνικών Επιστημών, Νίκο Ναγόπουλο, που έδειξε εμπιστοσύνη και αγκάλιασε με θέρμη την όλη προσπάθεια. Επίσης, τους συναδέλφους Μιχάλη Ψημίτη και Μιχάλη Πουλημά που μας έδωσαν την αρχική βοήθεια για μπορέσουμε να πιάσουμε το κουβάρι του σχετικού υλικού που μελετήσαμε.

Θα ήθελα, επιπλέον, να ευχαριστήσω θερμά τους «κατοίκους» του υπογείου του Κτιρίου Γεωγραφίας, του Πανεπιστημίου Αιγαίου, όπου πραγματοποιήθηκε η έκθεση, για την κατανόηση που έδειξαν και την ανοχή στην αναστάτωση που τους προκαλέσαμε για τρεις περίπου εβδομάδες. Τέλος, η ουσιαστική συμβολή των συναδέλφων συνδιδασκόντων στο ΠΜΣ Γεράσιμου Παυλογεωργάτου, Ειρήνης Στάθη και Ελισάβετ Κελίδου, αποδεικνύει όχι μόνο την καλή τους διάθεση, αλλά και τον ουσιαστικό ρόλο της διεπιστημονικότητας σε κάθε εκθεσιακό εγχείρημα, που προωθούμε στο Τ.Π.Τ.Ε. Στην ίδια κατεύθυνση, θα πρέπει εδώ να επισημάνω

την αποδοτική συνεργασία μας με τον μεταπτυχιακό φοιτητή της κατεύθυνσης «Σχεδίαση Ψηφιακών Πολιτιστικών Προϊόντων», Σωτήρη Αγγελή, που έκανε εφικτή την υλοποίηση της ψηφιακής εφαρμογής για κινητά τηλέφωνα.

Δεν είναι από τυπική υποχρέωση που αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω τους καλούς φίλους του Museolab, Αντώνη Δεληγιάννη και Γιώργο Κεφαλά για την πολύτιμη, όπως κάθε χρόνο, στήριξη.

Σε όλη αυτή την εκθεσιακή περιπέτεια, πολύτιμη ήταν η συνεργασία με τον Αλέξη Τούρτα, συνδιδάσκοντα του μαθήματος «Εκθεσιακός Σχεδιασμός». Οφείλω πολλά στη φιλική του στήριξη, στις πολλές ιδέες του και στα πολυσχιδή του ταλέντα.

Τη μεγαλύτερη ευγνωμοσύνη χρωστώ, όμως, στους φοιτητές και τους συνεργάτες του Museolab, επειδή, δούλεψαν πολύ, με πάθος, φρεσκάδα και δημιουργικότητα, προσφέροντάς μου, ξανά, τον κύριο λόγο να συνεχίσω.

N.X.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΝΤΙ ΠΡΟΛΟΓΟΥ	3
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	4

### 1 ΛΙΓΗ ΘΕΩΡΙΑ

1.1. Η ΕΝΑΣΧΟΛΗΣΗ ΜΕ ΤΟ ΠΡΟΣΦΑΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ	7
1.2. Ο ΜΑΗΣ ΤΟΥ '68	12
1.3. Η ΜΝΗΜΟΝΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΟΥ ΜΑΗ ΤΟΥ '68	16
1.4. Η ΜΝΗΜΟΝΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΗΣ ΣΥΓΚΡΟΥΣΗΣ	
1.4.1. Η έκθεση των κοινωνικών κινημάτων	26
1.4.2. Ο συλλογικός χαρακτήρας της μνήμης	28
1.4.3. Η συλλογική μνήμη και το πρόσφατο παρελθόν	31
1.4.4. Η μνήμη ως πεδίο σύγκρουσης	34
1.4.5. Η μνημονική δυνατότητα	40
1.4.6. Οι «από τα κάτω» πρωτοβουλίες	43
1.4.7. Το τραύμα και η επούλωση	48
1.4.8. Τα μνημονικά οχήματα	55
1.4.9. Μνήμη και νοσταλγία	61
1.4.10. Η αγωνία της συμπερίληψης	63
1.4.11. Τα μουσεία και η προώθηση της	

κοινωνικής αλλαγής	67
1.4.12. Το κοινωνικό κίνημα ως αντικείμενο συλλογής	68
1.4.13. Αναζητώντας το δρόμο και το όχημα	70

1.5. Η ΕΚΘΕΣΗ ΤΩΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΩΝ	73
--	----

### 2 Η ΕΚΘΕΣΙΑΚΗ ΙΔΕΑ

2.1. ΓΕΝΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ - ΣΤΟΧΟΙ	78
2.2. Η ΑΦΗΓΗΣΗ	83
2.3. Ο ΧΩΡΟΣ	86
2.4. ΟΙ ΚΑΤΑΣΚΕΥΕΣ	90
2.5. ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ	93
2.6. ΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ	96
2.6.1. Τα κείμενα των άλλων	97
2.6.2. Τα δικά μας κείμενα	100
2.7. ΤΟ ΒΙΝΤΕΟ	102
2.1. Ο ΗΧΟΣ	105

### 3 Η ΕΚΘΕΣΗ

3.1. ΓΕΝΙΚΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΕΚΘΕΣΗ	109
3.2. Ο ΠΡΟΛΟΓΟΣ	114
3.3. ΤΟ ΚΥΒΕΡΝΗΤΙΚΟ ΓΡΑΦΕΙΟ	117
3.4. ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΣΗΜΑΔΙΑ	120
3.4.1. Ο δρόμος	120
3.4.2. Η κολώνα με τις διαφημίσεις	120
3.4.3. Το κιόσκι	122

3.4.4. Το καφέ «Aux Deux Magots»	123
3.4.5. Το βιβλιοπωλείο «La Joie de Lire»	124
3.4.6. Η παρέμβαση του Daniel Buren	124
3.4.7. Η Παναγία των Παρισίων	125
3.4.8. Τα συνθήματα	126
3.4.9. Οι καθηγητές	127
3.4.10. Οι διανοητές	128
3.4.11. Το πανεπιστήμιο της Ναντέρ	130
3.4.12. Πρωτομαγιά	131
3.4.13. Το Πανεπιστήμιο της Σορβόνης	132
3.5. ΤΟ ΦΟΙΤΗΤΙΚΟ ΑΜΦΙΘΕΑΤΡΟ	134
3.6. ΤΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ	142
3.7. ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ	148
3.8. ΟΙ ΣΥΓΚΡΟΥΣΕΙΣ	154
3.8.1. Ο δρόμος των συγκρούσεων - μέρος πρώτο	156
3.8.2. Το Νοσοκομείο και η Αστυνομία	161
3.8.3. Οι φωτογράφοι	164
3.8.4. Το θέατρο ODEON	166
3.8.5. Η O.R.T.F.	167
3.8.6. Οι σιωπηλοί του χτες	168
3.8.7. Το Ελληνικό Περίπτερο	169
3.8.8. Ο δρόμος των συγκρούσεων - μέρος δεύτερο	172
3.8.9. Τα κλειστά καταστήματα και το Χρηματιστήριο	172
3.8.10. Ο αστικός Τύπος	173
3.8.11. Οι συμφωνίες της Γκρενέλ	175
3.8.12. Η επιστροφή των εργατών του εργοστασίου Wonder	176

3.8.13. Η αντίδραση των Γκωλικών	178
3.8.14. Μετά την πορεία	181
<b>3.9. Ο ΘΑΛΑΜΟΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ</b>	<b>183</b>
<b>3.10. ΠΡΟΣ ΤΙΣ ΕΚΛΟΓΕΣ</b>	<b>185</b>
3.10.1. Ο δρόμος προς τις εκλογές	185
3.10.2. Η κάλπη	186
3.10.3. Σιωπηλοί του σήμερα	188
3.10.4. Το Πανεπιστήμιο της Βενσέν	189
3.10.5. Ελάτε με τον μαρκαδόρο σας	192
3.10.6. Η ομορφιά βρίσκεται στους δρόμους	192
<b>3.11. ΕΠΙΛΟΓΟΣ</b>	<b>192</b>
3.11.1. Εργοστάσιο και Πανεπιστήμιο	195
3.11.2. Μαί 1968-Banksy	196
3.11.3. Selfie	197
<b>3.12. Η ΨΗΦΙΑΚΗ ΕΦΑΡΜΟΓΗ</b>	<b>198</b>
<b>3.13. ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ</b>	<b>200</b>

<b>■ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ</b>	<b>202</b>
---------------------	------------

<b>■ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b>	<b>208</b>
-----------------------	------------

<b>■ ΕΙΚΟΝΕΣ - ΗΧΟΙ - ΒΙΝΤΕΟ</b>	
--------------------------------------	--



# 1. ΛΙΓΗ ΘΕΩΡΙΑ

Νάσια Χουρμουζιάδη

## Η ΕΝΑΣΧΟΛΗΣΗ ΜΕ ΤΟ ΠΡΟΣΦΑΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ

Πολύ συχνά λέγεται ότι οι σύγχρονες κοινωνίες ζουν αποσπασμένες από μακρές παραδόσεις, με την ανάδυση γενεών χωρίς μνήμη, που αγνοούν την ιστορία και είναι εγκλωβισμένες σε ένα πιεστικό παρόν με τον χρόνο να κινείται με ιλιγγιώδη ταχύτητα (Auge, 1995, σ 26 κε). Ο Fredric Jameson (2005) επισημαίνει ότι ζούμε το «τέλος της χρονικότητας», όπου η ιστορική αφήγηση καταρρέει μέσα σε ένα αέναο παρόν. Έτσι, μοιάζει περίεργο -ή ίσως λογικό- να διαπιστώνεται, ταυτόχρονα, μια ολοένα και αυξανόμενη διάθεση να βρούμε τρόπους να επαναφέρουμε, με κάποιον τρόπο, στην καθημερινότητά μας το παρελθόν. Να συντηρήσουμε και να επισκευάσουμε τις εικόνες του που εκ των πραγμάτων είναι χλωμές και ασαφείς. Οι σύγχρονες κοινωνίες, ταυτόχρονα «θανάσιμα άρρωστες από αμνησία» (Huysen, 1995) και εμμονικές με τη μνήμη και την παράδοση (Lowenthal, 1985; Huysen, 1995, 2003; Macdonald, 2013), προσπαθούν να διαχειριστούν τη διαφοροποιημένη σχέση παρελθόντος παρόντος, τόσο στη μεγάλη κλίμακα ενός κράτους όσο και στη μικρή κλίμακα της κοινότητας.

Και ενώ, μέχρι πριν μερικές δεκαετίες θεωρούσαμε ότι η διαχείρισή του παρελθόντος αφορά λίγες ομάδες ειδικών, τώρα διαπιστώνουμε ότι, στην πράξη, η διαχείριση αυτή διαχέεται

σε όλη την κοινωνία. Παρά τους περιορισμούς των νομοθετικών πλαισίων, παρά τα στεγανά των ακαδημαϊκών πειθαρχιών, ένας μεγάλος αριθμός ανθρώπων διατυπώνει δημόσια ιστορικό λόγο, ενώ οι επικοινωνιακές δυνατότητες της εποχής μας, κυρίως μέσα από το διαδίκτυο, κάνουν αυτόν τον λόγο συχνά πιο διαδεδομένο, οικείο και πειστικό από εκείνον που διατυπώνουν τα επίσημα βιβλία, το σχολείο και τα μουσεία. Θα μπορούσαμε να πούμε, λοιπόν, ότι κινούμαστε σε μια θραυσματοποίηση και έναν εκδημοκρατισμό της μνήμης, ακόμη και αν αυτή σχετίζεται με γεγονότα και καταστάσεις που αφορούν ευρύτερες κοινωνικές ομάδες (Miszal, 2003, σσ 46-48). Ο Jerome de Groot (2016, σ 15) αναφέρει ότι σήμερα, στην κουλτούρα μιας κοινωνίας, αναγνωρίζονται πολλά «είδη» ιστορίας που συνεχώς εξελίσσονται, όπως και ολοένα αυξανόμενοι τρόποι με τους οποίους αυτά τα είδη παρουσιάζονται και υπηρετούνται. Έχοντας υπόψη του, για παράδειγμα, τους ιστορικούς και αρχαιολόγους που μέσα από τις εκπομπές τους έχουν μετατραπεί σε τηλεοπτικούς σταρ, ο J. de Groot υποστηρίζει ότι σε αυτές τις δημόσιες εκφράσεις της ιστορίας είναι εξαιρετικά δυναμική και θέτει πολλά ερωτήματα για το κύρος του ιστορικού, αλλά και την δημόσια αναπαράστασή του, στα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας, τα ψηφιακά κοινωνικά δίκτυα, τον κινηματογράφο, τη λογοτεχνία και τα παιχνίδια (de Groot, 2016).

Αν και αυτά τα φαινόμενα παρατηρούνται σε όλο το φάσμα των αναφορών στο παρελθόν, αποκτούν ιδιαίτερη ένταση όσο πλησιάζουμε

σε κοντινές σε μας εποχές, για τις οποίες οι σύγχρονοι άνθρωποι αισθάνονται ότι μπορούν με κάποιον τρόπο να ανασύρουν και να αξιοποιήσουν άμεσες ή έμμεσες προσωπικές εικόνες. Αλλά, και οι καθ' ύλην αρμόδιοι για τη μελέτη και την ερμηνεία του παρελθόντος άρχισαν να δίνουν μεγαλύτερη σημασία στις προσωπικές αναμνήσεις που θεωρούνται πλέον αξιοποιήσιμες ιστορικές πηγές, καθώς αυξάνεται η αμφισβήτηση για τη δυνατότητα της παραγωγής ενός «αντικειμενικού» ιστορικού λόγου που είναι δυνατόν να αναπαραστήσει το «παρελθόν όπως πράγματι ήταν». Ο υποκειμενικός χαρακτήρας της προφορικής ιστορίας δεν την καθιστά πλέον αναξιόπιστη, από τη στιγμή που και τα επίσημα αρχεία θεωρούνται, σε κάποιο μεγάλο ή μικρό βαθμό, ελλιπή και, οπωσδήποτε, διαμεσολαβημένα<sup>1</sup>.

Ωστόσο, ενώ τόσο το μακρινό όσο και το πρόσφατο παρελθόν καλύπτονται από την ίδια γενική συζήτηση για την μεγάλη κοινωνική σημασία τους, για την ανάγκη προστασίας τους, για τα δεινά που μπορεί να προκαλέσει η απώλειά τους<sup>2</sup>, παρατηρούμε σημαντικές διαφορές στην έμπρακτη διαχείρισή τους. Από τη μία πλευρά, όπως μάλλον είναι λογικό, ο εκδημοκρατισμός που αναφέρθηκε παραπάνω αυξάνεται όσο πλησιάζουμε στο σήμερα. Τα γεγονότα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, παρότι μοιάζουν ήδη πολύ μακρινά, είναι πιο εύκολο να σχολιαστούν και να παρουσιαστούν από «μη ειδικούς» που αξιοποιούν όχι μόνο τις δικές τους εμπειρίες αλλά και τα περισσότερα διαθέσιμα ντοκουμέντα ή «ντοκουμέντα». Χιλιάδες προσωπικές ιστορίες

και μικροαντικείμενα αποσπώνται από τα οικογενειακά μνημονικά μπαούλα και εμφανίζονται στο δημόσιο χώρο, κυρίως τον ψηφιακό, ως πολύτιμα ιδιωτικά αρχεία. Και όσο ο καθένας αισθάνεται ασφαλής να ανατρέξει στο θησαυροφυλάκιο του διαδικτύου και να αρθρώσει ιστορικό λόγο τόσο αυξάνεται η αμηχανία των καθ' ύλην αρμοδίων που νιώθουν ότι αυτή η υπερπληθώρα δεδομένων μάλλον δυσκολεύει παρά διευκολύνει το έργο τους<sup>3</sup>.

Από την άλλη πλευρά, διαφορά ανάμεσα στο απώτερο και το πρόσφατο παρελθόν μπορεί να διακρίνει κανείς και στο επίπεδο των εργαλείων που αξιοποιούνται για τη διάχυση της εικόνας που με όλες τις παραπάνω διαδικασίες κατασκευάζεται. Σε αυτό το πεδίο συνυπάρχουν τόσο οι επίσημοι ιδεολογικοί μηχανισμοί, όσο και ένα πλήθος άλλων πρωτοβουλιών, τα προϊόντα που παράγουν οι βιομηχανίες του ελεύθερου χρόνου, τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, αλλά τα έργα ενός μεγάλου εύρους καλλιτεχνών. Παρότι και πάλι όλα τα εργαλεία είναι εν δυνάμει διαθέσιμα, διαπιστώνουμε ότι οι παραδοσιακοί διαχειριστές των εικόνων του παρελθόντος, όπως τα μουσεία, δυσκολεύονται να αποφασίσουν αν θα πρέπει να αντιμετωπίζουν τα πράγματα με τον ίδιο τρόπο ή αν αυτό το διάστικτο από «αμφισβητούμενες κηλίδες» πρόσφατο παρελθόν έχει ορισμένες διαφορετικές απαιτήσεις.

Η αμηχανία αυτή γίνεται εντονότερη όταν λαμβάνεται υπόψη ότι η ενασχόληση με την πρόσφατο παρελθόν δεν σχετίζεται με ένα γενικό

και αόριστο ενδιαφέρον για την ιστορία, αλλά με το πώς η παρουσίαση και η ερμηνεία του είναι δυνατόν να επηρεάσουν το παρόν, είτε ως στοιχεία συγκρότησης συλλογικών ταυτοτήτων είτε για τη χάραξη πολιτικών είτε για τη διαμόρφωση σχέσεων εξουσίας. Το παρελθόν είναι εφικτό μόνο με τους όρους του παρόντος και, ενδεχομένως, του μέλλοντος. Συνυπάρχει με το παρόν και συνιστά στοιχείο του. Επομένως, το πρόσφατο παρελθόν μπορεί να κρύβει ζητήματα που εξακολουθούν να απαιτούν αναγνώριση και δικαίωση ή στοιχεία που μπορούν να καταρρίψουν τη δημόσια εικόνα σύγχρονων προσωπικοτήτων και ομάδων.

Δεν προκαλεί έκπληξη, κατά συνέπεια, το γεγονός ότι το εύρωστο μουσειακό τοπίο της Ελλάδας δε μοιάζει να ενδιαφέρεται και τόσο για

το πρόσφατο παρελθόν (Χατζηνικολάου, 2010). Αν ανατρέξει κανείς στον επίσημο κατάλογο των αναγνωρισμένων από το κράτος μουσείων που παραθέτει το **Υπουργείο Πολιτισμού**, θα διαπιστώσει ότι έναντι των 170 μουσείων που αναφέρονται στο απώτερο και απώτατο παρελθόν, τα μουσεία που ασχολούνται αποκλειστικά με γεγονότα που αφορούν τον 20ο αιώνα, είναι μόνο το **Μουσείο Μακεδονικού Αγώνα** στη Θεσσαλονίκη, το **Μουσείο Μικρασιατικού Ελληνισμού «Φιλίω Χαϊδεμένου»**, που αναφέρεται στη Μικρασιατική Καταστροφή, και τα Μουσεία της Μάχης της Κρήτης και του **Καλαβρυτινού Ολοκαυτώματος**. Στα μουσεία που ασχολούνται με το πρόσφατο παρελθόν θα πρέπει να προσθέσουμε, επιπλέον, το μουσείο κέρινων ομοιωμάτων Βρέλλη που



είναι αφιερωμένο στην επανάσταση του 1821. Κατά τα άλλα, πτυχές σύγχρονης ιστορίας μπορούμε να εντοπίσουμε στο κομμάτι του ιστορικού μουσείου που αφορά τον 19ο αιώνα, σε μία αίθουσα του Ιστορικού Μουσείου Κρήτης στο Ηράκλειο που είναι αφιερωμένη στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, στις αντίστοιχες εκθεσιακές ενότητες των Εβραϊκών Μουσείων, στη διαχρονική προσέγγιση του Μουσείου του Λευκού Πύργου στη Θεσσαλονίκη και, φυσικά, στην ιδιαίτερη οπτική των μουσείων που υπάγονται στο Υπουργείο Εθνικής Άμυνας<sup>4</sup>. Τα τριάντα

περίπου λαογραφικά μουσεία, κατά κανόνα, κινούνται σε μία α-ιστορική κατεύθυνση, εστιάζοντας σε αντικείμενα και διαδικασίες της «παραδοσιακής» ζωής, και δη της υπαίθρου, χωρίς να επιδιώκουν να την εντάξουν σε κάποιο ευρύτερο πλαίσιο.

Υπάρχουν, βεβαίως, και άλλα μικρά μουσεία που δεν είναι επίσημα αναγνωρισμένα από το Υπουργείο Πολιτισμού, αλλά το γεγονός αυτό δεν επηρεάζει τη γενική παρατήρηση ότι ο κυρίαρχος επίσημος μηχανισμός παρουσίασης του παρελθόντος, στην Ελλάδα αδιαφορεί για το πρόσφατο παρελθόν. Αυτή η εικόνα ενισχύε-

ται και από το γεγονός ότι, τα τελευταία χρόνια, μία αρκετά ενδιαφέρουσα εκθεσιακή δραστηριότητα για το πρόσφατο παρελθόν αναπτύσσει το **Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον Κοινοβουλευτισμό και τη Δημοκρατία**. Ανάμεσά τους, βλέπουμε τις εκθέσεις «Στενή κί' αδιάβατη, τραχεία η οδός - Νίκος Πλουμπίδης» (2018)<sup>5</sup>, «Σκοτεινή επταετία, 1967-1974: η δικτατορία των συνταγματαρχών» (2014), «Βία κατά εκπροσώπων του λαού: 50 χρόνια από τη δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη» (2014), «Πολεμώντας για την Ειρήνη: Ελλάδα - Ιταλία - Ισπανία στη δεκαετία του '80» (2018). Είναι, νομίζω χαρακτηριστικό το γεγονός ότι τα μουσεία δεν τολμούν να θίξουν ακόμη ζητήματα που ένας άλλος κρατικός, και πολύ πιο άμεσα συνδεδεμένος με την πολιτική ηγεσία του τόπου θεσμός αποφασίζει να παρουσιάσει. Επιπλέον, δεν μπορεί παρά να παρατηρήσει κανείς την αυξημένη εκθεσιακή κινητικότητα που αφορά την πρόσφατη ιστορία, τα τελευταία χρόνια. Η ιδεολογική και πολιτική σχέση αρκετών από τα στελέχη της κυβέρνησης ΣΥΡΙΖΑ με δύσκολες περιόδους του πρόσφατου παρελθόντος δικαιολογεί, για παράδειγμα, τη δημιουργία έκθεσης, το 2017, στο Πολεμικό Μουσείο Θεσσαλονίκης, με πρωτοβουλία του «Συνδέσμου Φυλακισθέντων και Εξορισθέντων Αντιστασιακών 1967-1974», στην οποία τιμάται η μνήμη των αγωνιστών και των νεκρών του αντιδικτατορικού αγώνα και παρουσιάζονται με ενημερωτικά κείμενα οι κορυφαίες δράσεις, φωτογραφίες και κειμήλια της Αντίστασης 1967-74 στη Θεσσαλονίκη.

Η στάση αυτή, κατ' αρχήν σχετίζεται με το ιδεολογικό βάρος που είχε και εξακολουθεί να έχει το απώτατο παρελθόν στην ελληνική εθνική αφήγηση (Hamilakis & Yalouri, 1996; Kotsakis, 1998; Βλ ενδεικτικά Hamilakis, 2007). Αυτό, άλλωστε, φαίνεται ακόμη και με τη δυσαναλογία ανάμεσα στα αρχαιολογικά και τα βυζαντινά μουσεία, που έλκει την καταγωγή της από την καθυστερημένη ένταξη και των μεταχριστιανικών χρόνων στο άρμα της ελληνικότητας και στην εθνική συνέχεια. Βεβαίως, η εθνική αφήγηση δε σταμάτησε στο σημείο που τη διαμόρφωσαν ο Αδαμάντιος Κοραής ή ο Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος. Νέα κε-

φάλαια συνέχισαν και συνεχίζουν να προστίθενται, έστω και για να εμπλουτίσουν τις πάγιες αρχές της μεγαλοσύνης και της συνέχειας του ελληνικού έθνους με νέα παραδείγματα.

Επιπλέον, ο διογκωμένος αριθμός των μουσείων του απώτατου και απώτερου παρελθόντος σχετίζεται και με την ιστορία των ελληνικών μουσείων. Χωρίς τη συλλεκτική παράδοση ηγεμόνων και πλουσίων εμπόρων της Κεντρικής και Βόρειας Ευρώπης, τα ελληνικά μουσεία είναι παιδιά της προσπάθειας συγκρότησης του ελληνικού εθνικού κράτους και, μέχρι πρόσφατα, αποτελούσαν αποκλειστικά πρωτοβουλίες του Υπουργείου Πολιτισμού και της

υπερτροφικής Αρχαιολογικής Υπηρεσίας<sup>6</sup>. Έτσι, στην Ελλάδα η λέξη «μουσείο» παραπέμπει τους περισσότερους σε «αρχαία» παρά σε οτιδήποτε άλλο.

Πιστεύω, όμως ότι οι αιτίες δε σταματούν εκεί. Τις τελευταίες δεκαετίες μπορούμε να πούμε ότι ο εναγκαλισμός του χώρου των μουσείων από τα γενικά ιδεολογικά σχήματα της εθνικής αφήγησης δεν είναι τόσο απόλυτος και ασφυκτικός. Συνεχίζει να υφίσταται ως ένα γενικό πλαίσιο που θέτει όρια και προδιαγραφές, αλλά δεν καθορίζει απόλυτα κάθε επιμέρους κίνηση και πρωτοβουλία στο χώρο των μουσείων. Από την άλλη πλευρά, η ραγδαία αύξηση του αριθμού τους αφήνει χώρο και για την ανάπτυξη άλλων θεματικών ή τον πειραματισμό πάνω σε εναλλακτικές εκθεσιακές προσεγγίσεις. Αν σε αυτό προστεθεί η επίδραση των τάσεων των μεγάλων μουσείων του εξωτερικού και η κοσμοπολίτικη διάθεση για την υιοθέτηση των επιτυχημένων ιδεών τους, η σχέση των μουσείων με την εθνική αφήγηση δε μοιάζει να εξηγεί τα πάντα. Άλλωστε, η σχέση αυτή αναγνωρίζεται και στα μουσεία άλλων χωρών, στις οποίες αυτό το χρονολογικό φράγμα δε μοιάζει να υφίσταται.

Έναν, επιπλέον, και κατά τη γνώμη μου κύριο λόγο για την αποσιώπηση του πρόσφατου παρελθόντος από τα ελληνικά μουσεία αποτελεί το γεγονός ότι αυτά, πολύ περισσότερο από τα ξένα αδέρφια τους, είναι αγκιστρωμένα στη νεωτερική παράδοση. Αυτό πιθανότατα οφείλεται και στο γεγονός ότι, ακόμη και σήμερα,

ο προγραμματισμός και ο σχεδιασμός που τα αφορά, καθώς και η λειτουργία τους ελέγχεται, σχεδόν κατά κανόνα, από ανθρώπους που δεν είναι ειδικοί σε αυτό και έχουν ελάχιστη ή στην καλύτερη περίπτωση επιφανειακή σχέση με τις θεωρητικές και μεθοδολογικές αναζητήσεις στο χώρο των μουσείων. Στην Ελλάδα, τουλάχιστον, λοιπόν, τα οντολογικά χαρακτηριστικά του νεωτερικού μουσείου δεν απειλούνται. Η έκθεση βασίζεται, περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, στην επίδειξη μιας πολύτιμης συλλογής και οι προσπάθειες ανανέωσής της περιορίζονται σε καθαρά αισθητικές παρεμβάσεις. Ο επισκέπτης, είτε αντιμετωπίζεται ως αδαής μαθητής είτε ως πελάτης είτε ως αναγκαίο κακό, σε καμία περίπτωση, δεν έχει δικαίωμα αμφισβήτησης των όσων υποστηρίζει η έκθεση. Η περίφημη διαδραστικότητα και η συμμετοχή περιορίζονται στην επιλογή της «διδασκτέας ύλης» ή στην εισαγωγή παιγνιδιών στοιχείων για την αντιμετώπιση της πλήξης. Τέλος, η όλη εμπειρία, διαμορφώνεται γύρω από την επιδίωξη γνωστικών στόχων και βασίζεται κυρίως στη λογική επεξεργασία ενός οργανωμένου πλήθους πληροφοριών.

Αυτές οι βασικές αρχές, όμως, είναι μάλλον ασύμβατες με την παρουσίαση του πρόσφατου παρελθόντος. Κατ' αρχήν, επειδή δεν είναι εύκολο να βρούμε στα υλικά του κατάλοιπα αντικείμενα που να μπορούν να αξιολογηθούν με βάση τα κριτήρια και να εκτεθούν με τις πρακτικές που έχουμε συνηθίσει για τα αρχαία πράγματα (Χουρμουζιάδη, 2010). Δεύτερον, επειδή, όσο και το απαγορεύσει κανείς, όπως

αναφέρθηκε και παραπάνω, ο επισκέπτης δεν μπορεί να εμποδίσει τη συσχέτιση των όσων το μουσείο παρουσιάζει με όσα θυμάται, του αφηγήθηκαν οι γονείς του, διάβασε σε ένα μυθιστόρημα ή είδε στο facebook. Και, τέλος, επειδή το πρόσφατο παρελθόν κουβαλάει μέσα του ανοιχτές πληγές, υφέρποντα μίσση και πάθη που δεν είναι δυνατόν να αντιμετωπιστούν χωρίς συγκίνηση με καρτεσιανή απόσταση.

Όλα αυτά τα στερεότυπα και οι παραδόσεις κάνουν την απόπειρα για μια έκθεση για τα γεγονότα του Μάη του '68 να μοιάζει ένα εντελώς προβληματικό εγχείρημα. Καθώς δεν έχει μια παγιωμένη ικανοποιητική πρακτική για να πατήσει, οφείλει να διερευνήσει νέους δρόμους.

Στη σελίδα της στο YouTube η σοβαρή γαλλική εφημερίδα Le Monde υποστηρίζει ότι μπορεί να παρουσιάσει τα «γεγονότα του Μάη του '68» σε τρία λεπτά. Παρά την πολύ ενδιαφέρουσα αισθητική των γραφιστικών και την εντυπωσιακή αφηγηματική οικονομία, προβληματίζει έντονα το τι πράγματι παρουσιάζει αυτό το τρίλεπτο animation. Ακόμη και αν κάτω από αυτόν τον τίτλο θελήσει κανείς να περιοριστεί στην απλή αναφορά των γεγονότων, προκαλεί πολύ μεγάλη συζήτηση το πώς

κανείς επιλέγει τα «σημαντικότερα» συμβάντα, από που αρχίζει την εξιστόρηση και που την τελειώνει, πώς επιλέγει τις λέξεις και τους χαρακτηρισμούς, και πώς, τελικά, αυτή η επιδιωκόμενη -για πολλούς και διάφορους λόγους- απόσταση αντιστοιχεί σε αυτό που έγινε.

Χωρίς την πρόθεση να θίξουμε τα θεωρητικά και μεθοδολογικά προβλήματα της ιστορικής αφήγησης, θα πρέπει οπωσδήποτε να ξεκαθαρίσουμε ότι στη συνέχεια επιχειρείται, απλώς, η σκιαγράφηση ενός πολύπλοκου γεγονότος, που δε στοχεύει, προφανώς, στην πλήρη και πολύπλευρη ανάλυσή του, αλλά περισσότερο στο να μεταφέρει στον αναγνώστη το δικό μας σημείο εκκίνησης, στην πορεία προς την έκθεση. Στις παραγράφους που ακολουθούν,

αναφέρονται συνοπτικά τα γεγονότα, ενώ μία μεγαλύτερη ανάλυση γίνεται σε επόμενα κεφάλαια που παρουσιάζουν τον προβληματισμό γύρω από την παρουσίαση επιμέρους πτυχών, σε διάφορα σημεία της έκθεσης.

Η συμβατική ονομασία «Μάης του '68» παραπέμπει σε μία σειρά γεγονότων που εξελίχθηκαν στη Γαλλία, με κέντρο το Παρίσι, την άνοιξη και το καλοκαίρι του 1968. Αναφέρεται σε μια γενικευμένη κοινωνική αναταραχή που συνδυάζει ένα εκρηκτικό φοιτητικό και μαθητικό κίνημα, τη μεγαλύτερη σε συμμετοχή απεργιακή κινητοποίηση στην ιστορία της μεταπολεμικής, τουλάχιστον, Ευρώπης και μια οξεία πολιτική κρίση. Η εκτεταμένη βία -επιχειρησιακή, λεκτική και ψυχολογική- με την οποία



1



2

απάντησε η κυβέρνηση του C. De Gaulle στις λαϊκές διαμαρτυρίες πρόσθεσε στα γεγονότα μια δραματικότητα που έπαιξε, οπωσδήποτε, ρόλο όχι μόνο για την εξέλιξή τους αλλά και για τον τρόπο με τον οποίο αυτά αποτιμήθηκαν, εκ των υστέρων, και πέρασαν στη συλλογική μνήμη.

Σύμφωνα με τους μελετητές<sup>7</sup>, οι αφετηρίες των γεγονότων πρέπει να αναζητηθούν στις ρωγμές που είχαν αρχίσει να εμφανίζονται στην απαστράπτουσα εικόνα της μεταπολεμικής Γαλλίας. Στην κορύφωση της «ένδοξης τριαντακονταετία»<sup>8</sup>, η επούλωση των πληγών του πολέμου, η γενικότερη άνοδος του βιοτικού επιπέδου και η έκρηξη της παραγωγής και της δυνητικής κατανάλωσης αγαθών σκιαζόταν από την εμφάνιση ανησυχητικών ποσοστών ανεργίας και ενός φάσματος εργασιακών προβλημάτων που απασχολούν τους εργαζόμενους, κυρίως, στη βιομηχανία. Ταυτόχρονα στο ιδεολογικό επίπεδο, οι μελετητές συμφωνούν ότι τα όσα συμβαίνουν στη Γαλλία δεν εί-

ναι άσχετα με τις νεανικές κινητοποιήσεις που αναπτύσσονται σε άλλες χώρες της Ευρώπης και στην Αμερική<sup>9</sup>. Παρά τις πολλές διαφορές από χώρα σε χώρα, οι κινητοποιήσεις αυτές εστιάζονται στην κριτική των πρακτικών των ορθόδοξων μαρξιστικών κομμάτων και στη γοητεία που ασκούν προσωπικότητες όπως ο Τσε Γκεβάρα και ο Μάο Τσε Τουγκ. Στο πολιτικό επίπεδο, τα νεολαιίστικα κινήματα συσπειρώνονται γύρω από αντιδράσεις απέναντι στον πόλεμο των Η.Π.Α. στο Βιετνάμ και ειδικότερα ζητήματα εκδημοκρατισμού ποικίλουν, φυσικά, από χώρα σε χώρα (Horn, 2007; Klimke & Nolan, 2018).

Το ξέσπασμα των «γεγονότων του Μάη» με την πιο στενή -χρονολογικά τουλάχιστον- έννοια οφείλεται στη συσσώρευση μιας σειράς προβλημάτων στο χώρο της Γαλλικής Ανώτατης Εκπαίδευσης που σχετίζονται με την αδυναμία του ισχύοντος, ριζωμένου με μια μακρά παράδοση συστήματος να ανταποκριθεί στην αύξηση του φοιτητικού πληθυσμού, στα νέα

ερευνητικά ζητούμενα και στον αναδυόμενο προβληματισμό για τον κοινωνικό ρόλο του πανεπιστημίου. Παρά τη γενική αναγνώριση της ανάγκης για ριζικές μεταρρυθμίσεις, η ηγεσία των Γαλλικών Πανεπιστημίων αντιδρά με αυταρχισμό απέναντι στις πρώτες φοιτητικές κινητοποιήσεις, αρχικά στο νέο πανεπιστήμιο της Ναντέρ, στα τέλη του Μαρτίου 1968 και, λίγο αργότερα, στις αρχές Μαΐου, στην καρδιά της παραδοσιακής Σορβόνης. Οι κινητοποιήσεις κλιμακώνονται ραγδαία, όταν στο παιχνίδι μπαίνουν και οι κρατικές δυνάμεις καταστολής.

Μέσα σε λίγες μέρες η σύγκρουση φοιτητών και αστυνομίας αποκτά βίαιο χαρακτήρα, με κορυφαία στιγμή τη 10η Μαΐου, τη «νύχτα των οδοφραγμάτων» που μετατρέπει το Καρτιέ Λατέν, στο κέντρο του Παρισιού, σε πεδίο μάχης, με δεκάδες τραυματίες. Μέσα στις επόμενες μέρες, αναπτύσσεται ένα κύμα καταλήψεων των πανεπιστημιακών σχολών, στο Παρίσι και τη Γαλλική επαρχία, που επιχειρούν να εφαρμόσουν στην πράξη την αντίληψη για ένα



πανεπιστήμιο ανοιχτό στην κοινωνία, πυρήνα διαλόγου πάνω σε ένα ευρύ φάσμα κοινωνικών και πολιτικών ζητημάτων. Δοκιμάζονται μορφές αυτό-οργάνωσης, διερευνάται η σύνδεση των φοιτητών και των διανοούμενων με την εργατική τάξη και τα υπόλοιπα κοινωνικά στρώματα, τίθεται στο τραπέζι ο κοινωνικός ρόλος της επιστήμης και της τέχνης και ο εκδημοκρατισμός των φορέων τους. Η δράση των φοιτητών, η ωμή βία της αστυνομίας και η εικόνα πεδίου μάχης του Καρτιέ Λατέν, με τα ξηλωμένα πεζοδρόμια και τα καμένα αυτοκίνητα, θορυβεί ένα μέρος της Γαλλικής κοινωνίας, αλλά προκαλεί την έντονη συμπάθεια σε ένα άλλο μέρος της που είναι θετικά διακείμενο απέναντι σε ένα φάσμα ριζικών μεταρ-

ρυθμίσεων και στο γενικότερο αίτημα για τον εκδημοκρατισμό της Γαλλίας.

Η ένταση και ο δυναμισμός των φοιτητικών κινητοποιήσεων, δημιουργεί το πρόσφορο έδαφος για την ενδυνάμωση των εργατικών κινητοποιήσεων που εξελίσσονταν σε μεγάλα βιομηχανικά κέντρα σε όλη τη Γαλλία, ήδη από το 1963. Αρχίζει ένα κλιμακούμενο κύμα καταλήψεων εργοστασίων και απεργιών σε όλους τους κλάδους των εργαζομένων, με αποκορύφωμα την κήρυξη γενικής απεργίας στις 13 Μαΐου. Τα φοιτητικά αιτήματα διευρύνονται και δίπλα σε αυτά διατυπώνονται άλλα, για τη βελτίωση των εργασιακών συνθηκών, την αντιμετώπιση της ανεργίας, την ισότιμη αντιμετώ-

πιση των γυναικών και των μεταναστών, την ελευθερία του ραδιοφώνου και της τηλεόρασης κ.ά. Με 10.000.000 απεργούς, το δεύτερο δεκαπενθήμερο του Μαΐου βρίσκει τη Γαλλία σε πλήρη παράλυση και ένα μεγάλο μέρος του πληθυσμού σε μια συνεχή, βίαιη αντιπαράθεση με τις Γαλλικές ειδικές δυνάμεις ασφαλείας, τα CRS. Ο αρχηγός της χώρας, στρατηγός De Gaulle, ρίχνει λάδι στη φωτιά με τις παρεμβάσεις του στα, υπό τον απόλυτο έλεγχό του, Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας και προωθεί ολόένα και εντονότερη παρέμβαση των δυνάμεων καταστολής, συζητώντας ακόμη και μία ενδεχόμενη παρέμβαση του στρατού.

Το γαλλικό κράτος υφίσταται έντονους τριγμούς και καλεί τα εργατικά συνδικάτα σε διαπραγματεύσεις. Οι ισχνές παροχές που προτείνονται στις συζητήσεις που πραγματοποιούνται, στα τέλη Μαΐου στο Υπουργείο Εργασίας, στην οδό Γκρενέλ, δεν ικανοποιούν την πλειονότητα των απεργών που πιέζουν τα συνδικάτα για συνέχιση του αγώνα. Και, πράγματι, οι κινητοποιήσεις τόσο του εργατικού όσο και του φοιτητικού κινήματος εντείνονται, προκαλώντας μια εκρηκτική κατάσταση που οι παραδοσιακοί Γαλλικοί πολιτικοί θεσμοί δε φαίνονται έτοιμοι να διαχειριστούν. Στις 30 Μαΐου, ο De Gaulle, σε ραδιοφωνικό διάγγελμα, προσπαθεί να ενεργοποιήσει τα συντηρητικά αντανάκλαστικά των ανώτερων και μεσαίων κοινωνικών στρωμάτων, αναφερόμενος στην κομμουνιστική λαίλαπα που απειλεί να ανατρέψει τις αξίες και τις ισορροπίες της Γαλλικής κοινωνίας. Στο



ίδιο διάγγελμα, διαλύει τη Βουλή και προκηρύσσει εκλογές για τα μέσα Ιουνίου.

Ο πύρινος λόγος του Προέδρου της Γαλλικής Δημοκρατίας αναγκάζει τους υποστηρικτές του -ή τουλάχιστον όλους όσους τρομοκράτησε η κομμουνιστική απειλή- να βγουν στο δρόμο, με αποτέλεσμα μια μεγαλειώδη διαδήλωση, την ίδια μέρα. Ένα περίπου εκατομμύριο άνθρωποι βάδισαν προς το Μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη, κάτω από την Αψίδα του Θριάμβου, τραγουδώντας τη Μασσαλιώτιδα και σείοντας Γαλλικές σημαίες, δηλώνοντας με τον τρόπο αυτό και συμβολικά την πολιτική και ιδεολογική τους αντίθεση με όλους όσοι τις προηγούμενες μέρες γέμιζαν τους δρόμους του Παρισιού με κόκκινες και μαύρες σημαίες υπό τους ήχους της «Διεθνούς».

Παρότι οι εργατικές και φοιτητικές κινητοποιήσεις δε σταμάτησαν, ο παλμός και η συμμετοχή κάμπτονται σιγά σιγά, ενώ οι εκλογές της 23ης Ιουνίου δίνουν στο κόμμα του De Gaulle ένα εντυπωσιακό ποσοστό.

Όπως είναι δύσκολο να δεχτούμε ότι η 22<sup>α</sup> Μαρτίου 1968 -όταν ξεσπά η φοιτητική κινητοποίηση στη Ναντέρ- αποτελεί την ημερομηνία «έναρξης» των γεγονότων του Μάη του '68, έτσι είναι δύσκολο να βρούμε μία ημερομηνία «λήξης» τους. Όχι μόνο, επειδή οι επιτροπές αγώνα που έχουν δημιουργηθεί συνεχίζουν τη δράση τους και μετά τις εκλογές, αλλά, κυρίως, επειδή τα πολιτικά, ιδεολογικά και πολιτιστικά κατάλοιπα του Μάη ανιχνεύονται, στη Γαλλία και στον υπόλοιπο κόσμο, για πολλά ακόμη χρόνια, και, τουλάχιστον, μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1970.



## Η ΜΝΗΜΟΝΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΟΥ ΜΑΗ ΤΟΥ '68

Αυτό που μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα είναι ότι τα γεγονότα του Μάη του '68 ήταν μοναδικά, με την έννοια ότι συνέβησαν έξω από τις θεωρητικές προβλέψεις των κοινωνιολόγων, έξω από τον προγραμματισμό των συνδικαλιστικών οργανώσεων, έξω από τις προκαθορισμένες πρακτικές των πολιτικών φορέων. Δεν βρέθηκε κανείς που να διεκδίκησε πειστικά την πατρότητά τους ούτε κανείς που να θεωρήθηκε οριστικά ως κληρονόμος τους (Neveu, 2014). Αυτό ίσως είναι η αιτία μιας μεγάλης δυσκολίας στο να προχωρήσει κανείς σε μια ή έστω δυο-τρεις οριστικές αποτιμήσεις. Προφανώς, δεν είναι δυνατό και ξεφεύγει εντελώς από την πρόθεσή μας, να επιχειρήσουμε εδώ κάτι ανάλογο. Στις επόμενες παραγράφους, απλώς, θα προσπαθήσουμε να δώσουμε μια αδρή ιδέα για την ποικιλία των απόψεων που διατυπώθηκαν κατά καιρούς, δίνοντας έμφαση λιγότερο στις απόψεις αυτές καθαυτές και περισσότερο στην ποικιλία.

Τις πέντε δεκαετίες που ακολούθησαν τη θερμή άνοιξη του 1968 επιχειρήθηκε μία πλειάδα αποτιμήσεων που καλύπτουν όλο το φάσμα από το μηδενιστικό «τελικά, δεν έγινε τίποτε», μέχρι το ίσως υπερβολικό «τίποτε δεν είναι πια το ίδιο». Οπωσδήποτε, έχοντας στο νου τον ριζικό μετασχηματισμό που προϋποθέτει μια επανάσταση, ως σημείο καμπής στη διαλεκτι-

κή πορεία μιας ομαλά εξελισσόμενης κοινωνίας, τα γεγονότα του Μάη δεν είχαν σε καμία περίπτωση επαναστατικό χαρακτήρα (Abidor, 2018, σ 6). Την απαξιωτική εκδοχή υιοθέτησαν, σε μεγάλο βαθμό, οι εκφραστές της κλασικής μαρξιστικής επαναστατικής θεωρίας υποστηρίζοντας ότι η αναταραχή αυτή που πολύ απείχε από την επιδιωκόμενη, γενικευμένη λαϊκή επανάσταση με σαφείς στόχους κατάληψης των μέσων παραγωγής και της εξουσίας, δεν αποτέλεσε παρά την παραπλανητική εκτόνωση της γαλλικής κοινωνίας, και διευκόλυνε, τελικά, έναν απαραίτητο για το καπιταλιστικό σύστημα εκσυγχρονισμό (π.χ. Althusser, 2008). Απαξιωτικά μίλησαν, όμως, εξίσου και όλοι όσοι θέλησαν να χρησιμοποιήσουν την ασαφή -αν όχι ατυχή- κατάληξη των γεγονότων του Μάη και την αμφιλεγόμενη μετέπειτα πορεία των πρωταγωνιστών του, για να επισημάνουν σε όλους αυτούς που θα σκέφτονταν να επιχειρήσουν κάτι ανάλογο στο μέλλον ότι τέτοιες εξεγέρσεις νομοτελειακά καταλήγουν στο συμβιβασμό των εξεγερμένων και στο θρίαμβο των όσων ψύχραιμα υπερασπίζονται την κατεστημένη «κανονικότητα», το νόμο και την τάξη (π.χ. Aron, 1968).

Στον αντίποδα, η άποψη που υποστηρίζει τις σαρωτικές επιπτώσεις των γεγονότων του Μάη του '68, αν και διατυπώνεται, ως επί το πλείστον, από αυτούς που μάλλον εστιάζουν στα εκφραστικά και επιτελεστικά, παρά στα πολιτικά χαρακτηριστικά του, είναι ίσως πιο εύκολο να τεκμηριωθεί, αφού κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί ότι τα σημάδια του είναι διακριτά στη γαλλική τουλάχιστον πολιτική-πολιτιστική κουλτούρα. Η έμφαση που δόθηκε σε πολιτικές επεξεργασίες που απέκλιναν από τον ορθόδοξο μαρξισμό έθεσε, οπωσδήποτε, επί τάπητος το ζήτημα του κατά πόσο οι κλασικές προσεγγίσεις ήταν σε θέση να αποτελέσουν αποτελεσματικά θεωρητικά εργαλεία στις συνθήκες του δεύτερου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Τα αμφίσημα όμως αποτελέσματα της εξέγερσης ενίσχυσαν τα επιχειρήματα όλων των ιδεολο-



γικών αποχρώσεων, εξίσου. Ο κεντρικός, για παράδειγμα, ρόλος των φοιτητών και των μαθητών στα γεγονότα δεν είναι καθόλου βέβαιον αν έπληξε ή αν αντίθετα ενίσχυσε τις αντιλήψεις για τον αναγκαστικά πρωτοπόρο ρόλο της εργατικής τάξης σε μία κοινωνική επανάσταση που επιχειρεί να ανατρέψει το καπιταλιστικό σύστημα. Το πλήγμα που, κατά γενική ομολογία, δέχτηκε το Γαλλικό Κομμουνιστικό Κόμμα, λόγω της επιφυλακτικής, και για πολλούς εγκληματικά μετριοπαθούς, στάσης του δεν μπορούμε να πούμε ότι ωφέλησε σημαντικά την εδραίωση των τροτσκιστικών, μαοϊκών και άλλων «αριστεριστικών» πολιτικών σχημάτων. Ιδίως, καθώς σημαντικοί εκπρόσωποί τους πολύ γρήγορα «ανένηψαν» δημόσια και μετατράπηκαν σε θερμούς υποστηρικτές του συστήματος. Σε κάθε περίπτωση, η θεωρητική συζήτηση -ή αντιπαράθεση- στο χώρο της Αριστεράς συνεχίζεται μεν ακόμη και σήμερα, αλλά δύσκολα θα μπορούσαμε να την χαρακτηρίσουμε ως έναν ανοιχτό δημόσιο διάλογο που συγκεντρώνει την προσοχή της κοινωνίας, κατά το πρότυπο των συνελεύσεων του Μάη του '68.

Από την άλλη πλευρά, είτε με αρνητικό είτε με θετικό πρόσημο, επικρατεί η αίσθηση ότι ο Μάης του '68 ενθάρρυνε την υιοθέτηση μιας μεγαλύτερης ελευθερίας έκφρασης και την διεκδίκηση αιτημάτων που δεν βρίσκονταν μέχρι τότε στην κεντρική πολιτική ατζέντα, όπως η ισότητα των γυναικών, η σεξουαλική απελευθέρωση κ.τ.λ. Στην αρνητική πλευρά της περιγραφής αυτής γίνεται αναφορά σε έναν

άκραιο ηδονισμό, στην κατάλυση κάθε είδους ηθικών κανόνων και, τελικά, σε έναν έντονο ατομικισμό που ταιριάζει μάλλον περισσότερο στον καπιταλιστικό ανταγωνισμό, παρά στην ιδεατή σοσιαλιστική ισότητα. Εξάλλου, η γενικευμένη αμφισβήτηση κάθε μορφής ιεραρχίας και εξουσίας μπορεί να πλήξει εξίσου κάθε μορφής καθιερωμένη δομή και αξία, είτε αυτή υπερασπίζεται είτε έχει στόχο να ανατρέψει το κατεστημένο σύστημα.

Όλες οι παραπάνω απόψεις και ερμηνείες μπορούν να αναζητηθούν αναλυμένες και τεκμηριωμένες σε ένα πλήθος επιστημονικών δημοσιεύσεων. Ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε ότι λίγους μήνες, μόνο, μετά τα γε-

γονότα, επιχειρούνται, κυρίως από κοινωνιολόγους, ερμηνείες που ποικίλουν ανάλογα με την πολιτική αφετηρία των μελετητών: ο φιλελεύθερος Raymond Aron<sup>10</sup>, με το πολύ γνωστό βιβλίο του «La révolution introuvable (Η επανάσταση που δεν βρέθηκε)» (Aron, 1968) υποστηρίζει ότι επρόκειτο για μια φοιτητική αναστάτωση με χαρακτηριστικά ψυχοδράματος. Στον αντίποδα, οι μαοϊκοί και γενικά οι εκπρόσωποι των αριστεριστικών ομάδων συνέχιζαν να πιστεύουν ότι ήταν η «πρόβα τζενεράλε» της επανάστασης (Neveu, 2014, σ 280). Θέση που βρίσκει αντίθετο τον περισσότερο ορθόδοξο Louis Althusser<sup>11</sup> που, επαναλαμβάνοντας τη λενινιστική θέση για τον πρωτοπόρο



ρόλο της εργατικής τάξης στην πορεία προς την επανάσταση, αντιμετωπίζει με μια σχετική καχυποψία ή και αμηχανία μία εξέγερση που μοιάζει να έχει στο κέντρο της φοιτητές και διανοούμενους. Από την άλλη πλευρά, ο Henri Lefebvre, επιχειρώντας επίσης μια υποδειγματική ανάλυση της επαναστατικής διαδικασίας με βάση τη λενινιστική προσέγγιση, εξετάζει τη δυνατότητα μιας επανάστασης που μπορεί να συμβεί στο επίπεδο του εποικοδομήματος, στο συγκεκριμένο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της Γαλλίας του 1968 (Lefebvre, 1968). Σε πιο μακροσκοπικό θεωρητικό επίπεδο, οι Edgar Morin, Claude Lefort και Κορνήλιος Καστοριάδης (2008) θέτουν το ερώτημα αν υπάρχει μια γενιά που επιδιώκει την αλλαγή γενικά απέναντι στους παλιότερους που υπερασπίζονται το

κατεστημένο. Όσο απομακρυνόμαστε από το 1968, τα κείμενα των κοινωνιολόγων εκτοπίζονται από περισσότερο ιστορικές προσεγγίσεις, που επιχειρούν να δουν τα γεγονότα μέσα από την οπτική των όσων ακολούθησαν, όπως για παράδειγμα η Christine Ross (2002b)<sup>12</sup>.

Η εικόνα, όμως, που η φράση «τα γεγονότα του Μάη του '68» δημιουργεί στο μυαλό ενός σημερινού ανθρώπου δεν είναι το συνειδητό και επεξεργασμένο αποτέλεσμα της μελέτης όλων αυτών των κειμένων. Είναι, μάλλον, το αποτέλεσμα διάχυτων εικόνων και φράσεων που κυκλοφόρησαν και κυκλοφορούν εδώ και μισόν αιώνα, αναπαράγονται από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, απηχούν προσωπικές αφηγήσεις, αποτυπώνονται σε κινηματογραφημένα στιγμιότυπα που κυκλοφορούν στο YouTube, ενσωματώνονται στη μουσική, τη λογοτεχνία, το σινεμά και σε στοιχεία της λαϊκής κουλτούρας (Neveu, 2014).

Αντίθετα με ό,τι συνέβαινε κατά τη διάρκεια των μεγάλων ιστορικών γεγονότων του 20<sup>ου</sup> αιώνα που είχαν προηγηθεί, ο Μάης του '68 αρχίζει σε μία εποχή που η ενασχόληση με τη

μνήμη βρίσκεται ήδη σε έξαρση. Οι ίδιοι οι συμμετέχοντες στα γεγονότα έχουν συνείδηση ότι οι στιγμές που βιώνουν έχουν ιστορική σημασία και ότι πρέπει να αποτυπωθούν, ώστε να μπορέσουν να διατηρηθούν στη μνήμη (Reynolds, 2018). Εκατοντάδες χιλιάδες φωτογραφικές λήψεις έχουν καταγράψει λεπτό προς λεπτό εικόνες από τα αμφιθέατρα, τις πορείες, τις συγκρούσεις στο δρόμο. Ακόμη και σήμερα έρχονται στο φως άγνωστα ερασιτεχνικά κινηματογραφικά ντοκουμέντα, να προστεθούν στα όσα ήδη κυκλοφορούν. Την ώρα των αφισοκολλήσεων, ορισμένοι μάζευαν αφίσες για τις προσωπικές τους συλλογές, ενώ άλλοι κρατούσαν σχολαστικό αρχείο και συνέλεγαν φυλλάδια και προκηρύξεις<sup>13</sup>. Με άλλα λόγια, η ενσυνείδητη μνημονική διαχείριση του Μάη του '68 άρχισε πριν προλάβουν να ενεργοποιηθούν οι φυσιολογικές λειτουργίες της μνήμης. Όσο τα γεγονότα εξελίσσονταν, ορισμένοι, με συγκεκριμένο απώτερο στόχο ή όχι, άρχισαν να κατασκευάζουν την εικόνα τους.

Η εικόνα αυτή συνεχίζει να σμιλεύεται, αμέσως μετά το τέλος των γεγονότων, με πρωτεργάτες κυρίως τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και τα πολλαπλά, κυρίως επετειακά, αφιερώματά τους (Zancarini-Fournel, 1995; Artières & Zancarini-Fournel, 2008). Στα αφιερώματα αυτά αξιοποιούνται οι προσωπικές αναμνήσεις ανθρώπων που έλαβαν μέρος στα γεγονότα, οι περισσότερες από τις οποίες τροφοδοτούν και ένα πλήθος απομνημονευμάτων που εκδίδονται τις επόμενες δεκαετίες. Αυτοί που έχουν τη δυνατότητα της γλαφυρής συγγραφής και



της φωτογενούς αφήγησης, συγκεντρώνουν τη συμπάθεια των ΜΜΕ και σύντομα αναδεικνύονται στους «εκπροσώπους» της γενιάς του Μάη του '68, τους «εξηνταοκτάρηδες» (soixante-huitards). Η έμφαση σε «αυτό που έχουν να πουν αυτοί που έζησαν τα γεγονότα»<sup>14</sup> μπορεί, θεωρητικά τουλάχιστον, να οδηγεί σε μια πιο ζωντανή και μη μονολιθική εκδοχή της ιστορίας (βλ. και Liakos, 2008), αλλά ταυτόχρονα κλείνει σημαντικά το κάδρο, αφαιρώντας τη δυνατότητα να αναδειχθεί το διεθνές σκηνικό ή οι ιστορικοί συσχετισμοί (Krawatzek, 2017). Οι προσωπικές εστιάσεις και ερμηνείες των αυτόκλητων «ηρώων» που χρόνο με το χρόνο επηρεάζονται και από τις πολιτικές τους μετακινήσεις ή/και τις τρέχουσες επαγγελματικές τους σκοπιμότητες, ανάγονται στην κυρίαρχη οπτική. Τα πολλά λευκώματα που προστίθενται στην εκδοτική παραγωγή για το Μάη του '68<sup>15</sup> μέσα από την πλούσια εικονογράφησή τους συμβάλλουν, επιπλέον, στην αισθητικοποίηση των γεγονότων και στην επιβολή συγκεκριμένων βλεμμάτων πάνω στους χώρους, τις πράξεις και τα πρόσωπα (Zancarini-Fournel, 1995; Artières & Zancarini-Fournel, 2008; Neveu, 2014).

Όλα τα παραπάνω οδηγούν σε μια ολοένα και πιο αφαιρετική κατασκευή που, κατ' αρχήν, αποσιωπά την πολυπλοκότητα των γεγονότων



και προωθεί συστηματικά την γκροτέσκα σκιαγράφησή τους. Ήδη στην επέτειο του 1978, τα τηλεοπτικά αφιερώματα εστιάζουν στα γκραφίτι των τοίχων και σε πλάνα των φοιτητικών κινητοποιήσεων, ενώ οι εργατικές απεργίες απουσιάζουν εντελώς. Οπότε, μέσα στη

δεκαετία του 1980 διαμορφώνεται από τα ΜΜΕ μια αποκρυσταλλωμένη περιγραφή. Οι αλληλοσυγκρουόμενες απόψεις που έχουν διατυπωθεί αποσιωπώνται και, με την επιλεκτική χρήση των όσων διατυπώνουν οι μεταννημένοι αριστεριστές ηγέτες του Μάη, υποβάλλεται μια ενιαία απλουστευτική ερμηνεία (Rioux, 1989; Ross, 2002b; Neveu, 2014). Στην εικόνα που διαμορφώνεται επικρατεί η νοσταλγία για τη νεανική ουτοπική «αταξία», η απαλοιφή της πολιτικής διάστασης των κινήτρων της εξέγερσης αλλά και των πολλαπλά προβληθέντων βίαιων συγκρούσεων, η νομοτελειακή επιστροφή στην τάξη, η δυσπιστία για τις μακροπρόθεσμα αγνές προθέσεις των ηγετών της εξέγερσης και η ταύτιση της αντίδρασης απέναντι στο κατεστημένο με την ασύδοτη ελευθεριότητα. Γρήγορα, αυτή η χονδροειδής εικόνα, ενσωματώνεται στην κοινωνία του θεάματος και της κατανάλωσης -που οι εξεγερμένοι του Μάη καταδικάζαν σφοδρά- και τροφοδοτεί διαφημίσεις και τη λαϊκή κουλτούρα με ποικίλους τρόπους.

Το στερεοτυπικό αποτέλεσμα, επιπλέον, εμφανίζει σημαντική συρρίκνωση στο χωρικό, χρονικό, κοινωνικό και πολιτικο-ιδεολογικό επίπεδο (Reynolds, 2018). Ήδη από τη δεκαετία του 1970 ο ρόλος των εργατικών σωματείων και των εργαζομένων γενικότερα αναφέρεται όλο

και σπανιότερα, με αποτέλεσμα η μεγαλύτερη απεργιακή κινητοποίηση στην Ευρώπη να θαφτεί κάτω από τις πιο πρωτότυπες σκηνές των φοιτητικών διαδηλώσεων. Αυτή η συρρίκνωση έχει νόημα να μας απασχολήσει, όχι μόνον, επειδή δεν αποδίδει «ιστορική δικαιοσύνη», αλλά επιπλέον, επειδή δε μας βοηθά να διατυπώσουμε ερωτήματα, όπως το πώς και σε ποιο βαθμό οι σε πολλά επίπεδα διαφορετικές αυτές ομάδες μπόρεσαν να συνεργαστούν, αν αυτή η συνεργασία βασίστηκε σε μία κοινά αποδεκτή πολιτική πλατφόρμα ή επρόκειτο για μια ευκαιριακή συστέγαση, αν αυτή η έστω οπορτουμιστική συμπόρευση οδήγησε σε κάποια ώσμωση και σε ποιο επίπεδο. Δε μας βοηθάει με λίγα λόγια να επανεξετάσουμε τις δυναμικές συγκρότησης ενός λαϊκού κινήματος.

Φυσικά, παρόμοια ερωτήματα δεν είναι δυνατόν να τεθούν όταν λάβει κανείς υπόψη του ότι αυτό που κυριαρχεί στη στερεοτυπική εικόνα του Μάη του '68 είναι η ποιητική έξαρση των συνθημάτων και η λογοπαικτική τους διάθεση. Έτσι το «ίση αμοιβή για ίση δουλειά» εξαιρετικά πεζό και τραγικά διαχρονικό δεν συγκαταλέγεται, κατά κανόνα, στις λίστες των συνθημάτων που κυκλοφορούν, αφού δεν είναι εξίσου ευφάνταστο με το «πάρτε τις επιθυμίες σας για πραγματικότητα». Ούτως ή άλλως είναι εξαιρετικά προβληματικό να προσπαθεί κανείς να αντιληφθεί τους πολιτικούς στόχους μιας εξέγερσης κρίνοντας μόνο από συνθηματικές διατυπώσεις, αγνοώντας σε μεγάλο βαθμό, όλα τα επεξεργασμένα ή όχι, ουτοπικά ή όχι, συγκροτημένα ή όχι αιτήματα και προτάσεις

που περιλαμβάνονται στα δεκάδες μανιφέστα που κυκλοφόρησαν από τον Μάρτιο μέχρι και τον Ιούνιο του 1968.

Με ανάλογο τρόπο, την οποιαδήποτε εμβάθυνση δεν διευκολύνει η χρονική συμπίεση «Μάης '68», αφού, ανεξάρτητα από οτιδήποτε άλλο, εντάσσεται σε μια στείρα αντίληψη που κόβει την ιστορία σε στεγανές χρονικές φέτες. Δεν είναι εύκολο, λοιπόν, μέσα σε αυτό το στενό πλαίσιο, να αναρωτηθεί κανείς, για παράδειγμα, σε ποιο βαθμό η αποδόμηση του γαλλικού αποικιοκρατικού κράτους σχετίζεται με τη στάση του De Gaulle στο θέμα του πολέμου του Βιετνάμ και αν αυτό με τη σειρά του επηρεάζει και πώς την ανάπτυξη του αντιπολεμικού κινήματος, το 1968, κοιτίδα, σε μεγάλο βαθμό, των φοιτητικών κινητοποιήσεων στη Γαλλία. Και, αντίστροφα, επιτρέπει εύκολους παραλληλισμούς και ταυτίσεις που στηρίζονται, ενδεχομένως, σε επιφανειακά μόνο χαρακτηριστικά, ανάμεσα στις κινητοποιήσεις του Μάη του '68 και τους «αγανακτισμένους» της πρόσφατης οικονομικής κρίσης ή τα «κίτρινα γιλέκα».

Η γεωγραφική συρρίκνωση, τέλος, που εστιάζει στα όσα συμβαίνουν στο κέντρο του Παρισιού, θα μπορούσε να αποδοθεί σε μια αφηγηματική οικονομία ή στην άνιση παρουσία «επαγγελματιών καταγραφών» ανάμεσα στο Παρίσι και τις άλλες γαλλικές πόλεις. Το πρόβλημα που και πάλι πρέπει να επισημανθεί είναι, όχι μόνο η ιστορική ανακρίβεια, αλλά και το ότι η εμμονή στους δρόμους του Παρισιού ενισχύει την αίσθηση ενός κοσμοπολίτικου ξεσπάσμα-

τος περιορισμένης εμβέλειας και αποσιωπά την ενεργή εμπλοκή των φοιτητών όλων των γαλλικών πανεπιστημίων. Και ίσως δεν είναι άσχετη με την τάση απαλοιφής του ρόλου των εργατών και των αγροτών, καθώς προφανώς οι καταλήψεις των εργοστασίων δε συμβαίνουν στη γαλλική πρωτεύουσα, αλλά στα επαρχιακά κέντρα της βαριάς βιομηχανίας. Και ενώ, αγνοείται η σύνδεση του Καρτιέ Λατέν με τις υπόλοιπες γαλλικές πόλεις, συχνά υπογραμμίζεται η σχέση του Μάη του '68 με τις κινητοποιήσεις νέων και υποκουλτούρων στην Αγγλία και τις ΗΠΑ (Ross, 2002a). Το γεγονός, όμως, ότι η συσχέτιση αυτή γίνεται και πάλι με βάση μορφολογικές επιφανειακές ομοιότητες, προσπερνά τη συγκεκριμένη πολιτική παράδοση της Γαλλίας και το γεγονός ότι ο ουσιαστικός κοινός παρονομαστής είναι η αντιιμπεριαλιστική τους στάση και όχι ο ενδυματολογικός τους κώδικας.

Μία πολύ συνηθισμένη μνημονική πρακτική στην οποία μπορούν να ανιχνευθούν στην πράξη όλες οι παραπάνω επισημάνσεις είναι οι εκθέσεις. Μέχρι στιγμής, δεν έχει αναληφθεί κάποια πρωτοβουλία για την ίδρυση ενός τυπικού μουσείου αφιερωμένου στην εξέγερση του Μάη του '68. Ωστόσο, κάθε δέκα χρόνια, οργανώνονται αρκετές επετειακές εκθέσεις, στη Γαλλία και αλλού που εμφανίζουν ορισμένα σταθερά χαρακτηριστικά, παρά την εξέλιξή τους ως προς την αισθητική και τις εκθεσιακές τεχνικές που αξιοποιούν. Ενδεικτικά, μπορούμε να αναφέρουμε τις εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν στη Γαλλία, και ιδίως στο Παρίσι,

το 2018, με την ευκαιρία των πενήντα χρόνων από τα γεγονότα.

- Η Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού διοργάνωσε την έκθεση « Images en lutte : La Culture Visuelle de l'extrême gauche en France (1968-1974) » (εικόνες στον αγώνα: η οπτική κουλτούρα της άκρας αριστεράς στη Γαλλία). Η έκθεση συμπεριελάμβανε αφίσες -κυρίως από την παραγωγή του Atelier Populaire, κατά τη διάρκεια των γεγονότων-, έργα ζωγραφικής, γλυπτά, καλλιτεχνικές εγκαταστάσεις, φιλμ, φωτογραφίες κ.ά. Σύμφωνα με τους διοργανωτές, η έκθεση αυτή «δεν είναι μία οπτική ιστορία της πολιτικής, αλλά μία πολιτική ιστορίας της εικόνας». Η έκθεση οργανώθηκε γύρω από διαφορετικές θεματικές, ανάλογα με το θέμα των εκτιθέμενων αντικειμένων, όπως το εργοστάσιο, το πανεπιστήμιο, η διεθνιστική αλληλεγγύη κ.τ.λ.

- Στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, οργανώθηκε έκθεση με τίτλο: « **Icônes de Mai. Les images ont une histoire** » (Σύμβολα του Μάη. Οι εικόνες έχουν μια ιστορία). Η έκθεση περιλάμβανε χαρακτηριστικές αφίσες και φωτογραφίες που κυκλοφόρησαν τόσο πολύ, ώστε απέκτησαν μια μετωπική σχέση με τα γεγονότα, ακόμη και αν οι περισσότεροι αγνοούν την ιστορία που κρύβεται πίσω τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η φωτογραφία του Jean-Pierre Rey που έμεινε στην ιστορία με τον τίτλο «Η Marianne του '68», επειδή θυμίζει αρκετά τον πίνακα του Delacroix « La

liberté guidant le peuple » που αναφέρεται στη Γαλλική Επανάσταση του 1789.

- Το Πανεπιστήμιο Paris Nanterre, από όπου, τυπικά, ξεκίνησαν οι έντονες φοιτητικές κινητοποιήσεις, διοργάνωσε ένα φάσμα εκδηλώσεων, ανάμεσα στις οποίες και μια σειρά καλλιτεχνικών δράσεων αφιερωμένων στην τέχνη του δρόμου. Ο τίτλος της δράσης, που έγινε σε συνεργασία με το μουσείο του Λούβρου, ήταν « **Sous le street art, le Louvre 1968-2018** » (Κάτω από την τέχνη του δρόμου, το Λούβρο 1968-2018), παραφράζοντας το γνωστό σύνθημα του Μάη του '68 « sous les pavés, la plage » (κάτω από το λιθόστρωτο, η παραλία). Στο πλαίσιο της δράσης, επιστρατεύθηκαν μια σειρά από καλλιτέχνες του δρόμου που δημιούργησαν, πάνω σε τοίχους της πανεπιστημιούπολης της Ναντέρ, έργα εμπνευσμένα από τα γεγονότα του Μάη.

- Αξιοποιώντας, και πάλι, την τέχνη του δρόμου, το Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της πόλης του Παρισιού) ανέθεσε στον καλλιτέχνη του γκραφίτι Escif να δημιουργήσει έργα στους εξωτερικούς πίσω τοίχους του κτιρίου του Palais de Tokyo, εμπνευσμένα από το Μάη του '68. Ο Escif δεν είχε γεννηθεί καν εκείνη την περίοδο, αλλά ανέπτυξε ένα έργο με μνημειακές διαστάσεις στο οποίο συμπεριέλαβε συνθήματα της εποχής. Ο τίτλος της δράσης ήταν «**Open Borders**» (ανοιχτά σύνορα).

- Το μουσείο σύγχρονης τέχνης Centre Pompidou, διοργάνωσε μια σειρά εκδηλώσεων υπό τον γενικό τίτλο « **Mai 68 – Assemblée Générale** », που διήρκεσαν τρεις εβδομάδες και περιλάμβαναν εκθέσεις, προβολές, συζητήσεις κ.τ.λ. Στο πλαίσιο αυτό, ο εικαστικός Philippe Lakits δημιούργησε μια τοιχογραφία μήκους

60 μέτρων, όπου επανερμήνευσε γραφιστικά τα συνθήματα και τις αφίσες του Μάη του '68. Στόχος του έργου είναι να βυθίσει τον επισκέπτη στη γραφιστική πρόταση του Atelier Populaire και να τον βοηθήσει να αντιληφθεί πώς τα έργα αυτά λειτουργούσαν επικοινωνιακά σε μια περίοδο που τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας είτε απεργούσαν είτε αποσιωπούσαν τις αλήθειες των εξεγερμένων.

- Τα Εθνικά Αρχεία της Γαλλίας οργάνωσαν μία έκθεση με γενικό τίτλο « **Les Archives au pouvoir** » (τα αρχεία στην εξουσία) που περιλάμβανε ένα πλήθος ντοκουμέντων σχετικών με την εξέγερση. Η έκθεση χωριζόταν σε δύο μέρη το « Les voix de la contestation » (οι φωνές διαμαρτυρίας) αφιερωμένο στα ντοκουμέντα των εξεγερμένων και το « L'autorité en crise » (η εξουσία σε κρίση) αφιερωμένο σε επίσημα κείμενα που αποτυπώνουν τη στάση της κυβέρνησης και των κρατικών μηχανισμών απέναντι στην εξέγερση.

- Στο Δημαρχείο του Παρισιού διοργανώθηκε έκθεση με φωτογραφίες του Gilles Caron. Τα 300 περίπου έργα του φωτορεπόρτερ του πρακτορείου Gamma, οργανώθηκαν σε επτά ενότητες, στις οποίες ο επισκέπτης μπορούσε να ανακαλύψει το Παρίσι του 1968 και τα γεγονότα που εκτυλίχθηκαν το Μάη. Ανάμεσα σε αυτά, συμπεριλήφθηκε και αδημοσίευτο υλικό που παραχωρήθηκε για την έκθεση από το Ίδρυμα Gilles Caron.

- Η Cité de l'architecture et du Patrimoine διοργάνωσε έκθεση με τίτλο « **Mai 68. L'architecture aussi !** » (Μάης '68. Και η αρχιτεκτονική επίσης!). Η έκθεση ήταν αφιερωμένη στις κατευθύνσεις που πήρε η αρχιτεκτονική και η σχετική εκπαίδευση, από τη δεκαετία του 1960. Επισημαίνει την επίδραση του γενικού επαναστατικού και αναστοχαστικού κλίματος της εποχής, που οδήγησε στην αναγνώριση του πολιτικού χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής και του αστικού σχεδιασμού και στην επιδίωξη ενός περισσότερο κοινωνικού χαρακτήρα στη θεωρητική και πρακτική επίλυση των ζητημάτων του χώρου.

- Το Πανεπιστήμιο της Σορβόνης οργάνωσε έκθεση με τίτλο « **68 à l'Université de Paris : détruire pour mieux reconstruire ?** » (το 1968 στο πανεπιστήμιο του Παρισιού: να καταστρέψουμε για να ξαναχτίσουμε καλύτερα;) αξιοποιώντας ανέκδοτο αρχειακό υλικό της πρυτανείας του πανεπιστημίου. Μέσα από αυτό, αποκαλύπτεται το πώς ξεκίνησαν τα γεγονότα, ποιο ρόλο έπαιξε το πανεπιστήμιο, ποιες

οι επιπτώσεις στη Γαλλική κοινωνία και ιδιαίτερα στον τομέα της εκπαίδευσης. Όλα αυτά η έκθεση καλεί τον επισκέπτη να τα δει από την άλλη πλευρά των οδοφραγμάτων, από την πλευρά των διοικητικών εγγράφων, συμβάλλοντας έτσι σε μια πολυφωνική προσέγγιση των γεγονότων.

Οι εκθέσεις αυτές είναι εμφανές ότι, μετά από πενήντα χρόνια, προσπαθούν να παρουσιάσουν νέο υλικό και νέες ιδέες για να έχουν κάποιο λόγο ύπαρξης. Μία σταθερή κατεύθυνση αποτελεί η έμπνευση που μπορεί να δίνει η εξέγερση σε σύγχρονους καλλιτέχνες, αν και κρίνοντας από τα κείμενα που συνοδεύουν τις εκθέσεις, τα έργα που εκτίθενται διερευνούν περισσότερο τις εικαστικές φόρμες, παρά την πολιτική βάση της οπτικής κουλτούρας του Μάη του '68. Γενικά οι εκθέσεις, στο σύνολό τους βασίζονται, κυρίως, σε οπτικό υλικό, στην κατεύθυνση της αξιοποίησης των δημόσιων και ιδιωτικών αρχείων, εμπλουτίζοντάς το με τα συμπεράσματα επιμέρους μελετών που έχουν εκπονηθεί όλα αυτά τα χρόνια. Απουσιάζει, όμως, κάποια προσπάθεια διεύρυνσης της οπτικής, σαν κι αυτή που αναζητούν οι μελετητές της εξέγερσης, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Έτσι, οι επιμέρους ενδιαφέρουσες εμβαθύνσεις, δεν οδηγούν σε μια ολοκληρωμένη επαναπροσέγγιση. Ίσως αυτό να είναι αναμενόμενο, από τη στιγμή, που κυρίως αυτές οργανώνονται από τους επίσημους κρατικούς εκθεσιακούς φορείς που κινούνται πάντα στο πλαίσιο της επίσημης μνημονικής αφήγησης για τα γεγονότα. Δε φαίνεται να

είναι τυχαίο, για παράδειγμα, ότι η μοναδική έκθεση που εστιάζει στο εργατικό κίνημα και το ρόλο του στα γεγονότα, έγινε εκτός Παρισιού, αφήνοντας την πρωτεύουσα να ασχολείται με την καλλιτεχνική και ποιητική διάσταση των γεγονότων. Η έκθεση διοργανώθηκε από

τα Archives nationales du monde du travail (ANMT, Εθνικά Αρχεία του Κόσμου της Εργασίας), στο Roubaix, και είχε τον τίτλο « **Usine Mai '68** » (Εργοστάσιο Μάης '68). Σύμφωνα με τους διοργανωτές, η έκθεση στόχευε στην τοποθέτηση της εξέγερσης μέσα στο διεθνές

πλαίσιο του θανάτου του Τσε Γκεβέρα, του πολέμου στο Βιετνάμ, τις εργατικές απεργίες στην Ισπανία και τις καταλήψεις στην Ιταλία. Στην κατεύθυνση αυτή αξιοποιήθηκε το υλικό που διέθεταν τα ANMT, ντοκουμέντα, αποκόμματα τύπου, φωτογραφίες και οπτικοακουστικό υλικό από το Institut National de l'Audiovisuel (Εθνικό Οπτικοακουστικό Ινστιτούτο). Στις πέντε ενότητες της έκθεσης, δίνονται στοιχεία για τη ζωή των εργατών, τις ανησυχίες τους, την επικοινωνία τους με τα συνδικάτα και την εργοδοσία, τους μηχανισμούς που οδήγησαν στη μεγαλύτερη απεργία στην ιστορία της Γαλλίας.

Συμπερασματικά, αν και είναι πρακτικά αδύνατο να έχει κανείς συνολική εικόνα για τις εκθεσιακές δράσεις που έχουν πραγματοποιηθεί για τον Μάη του '68, εδώ και πενήντα χρόνια σε όλο τον κόσμο, μπορούμε να πούμε ότι αυτές δεν παίζουν ένα δυναμικό ρόλο στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης για τα γεγονότα, τουλάχιστον όσο αφορά την ανάπτυξη



μιας περισσότερο κριτικής ματιάς ή στην ανατροπή κάποιων παγιωμένων στερεοτυπικών αντιλήψεων.

Τελικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι δίπλα στην συστηματική επεξεργασία των γεγονότων με στόχο την κατανόηση του Μάη του '68, μέσα από διάφορες ιστορικές, κοινωνιολογικές, ανθρωπολογικές και άλλες οπτικές, που βλέπουμε να εξελίσσονται εδώ και μισόν αιώνα<sup>16</sup>, η συλλογική μνήμη διαμορφώνεται, κυρίως, από τη βιομηχανία ενθύμησης που έχει αναπτυχθεί, με

πυρήνα τα ΜΜΕ. Το αποτέλεσμα είναι η δημόσια «κυκλοφορία» μιας εικόνας που επέβαλαν, επέτειο την επέτειο και αφιέρωμα το αφιέρωμα, διάφοροι μνημονικοί μηχανισμοί. Το αν και σε ποιο βαθμό αυτή η εικόνα καθορίζει την κοινωνική μνήμη είναι αντικείμενο διερεύνησης. Ο Erik Neveu (2014), για παράδειγμα, σχολιάζει μια έρευνα που πραγματοποιήθηκε, με την ευκαιρία της τεσσαρακοστής επετείου των γεγονότων, το 2008, σύμφωνα με την οποία τα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά που αναφέρ-

θηκαν παραπάνω φαίνεται να έχουν περάσει στην αντίληψη της γαλλικής κοινωνίας για το Μάη του '68. Παρόλα αυτά, σύμφωνα με την ίδια έρευνα, ένα εντυπωσιακά μεγάλο ποσοστό (πάνω από 70%) θεωρεί ότι τα αποτελέσματα ήταν σε θετική κατεύθυνση, ότι δεν είναι απίθανο να συμβεί κάτι ανάλογο ξανά, αν και το 57% του συνολικού πληθυσμού (το 40%, όμως, ανάμεσα στους εργάτες) το απεύχεται. Για να ερμηνεύσει τα αποτελέσματα της έρευνας που δείχνουν μια γενική συμπάθεια για το Μάη του '68, παρά τις προσπάθειες αμαύρωσης και εξουδετέρωσης της μνήμης του, ο συγγραφέας προσπαθεί να αναλύσει το πλέγμα των διεργασιών που διαμορφώνουν τελικά το μνημονικό αποτέλεσμα (Neveu, 2014)<sup>17</sup>.

### 1. Η ΕΚΘΕΣΗ ΤΩΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΩΝ

Όλα όσα έχουν επισημανθεί για τη μνημονική διαχείριση της εξέγερσης του Μάη του '68, προφανώς δεν συνιστούν ένα μοναδικό φαινόμενο, αλλά σχετίζονται ευρύτερα με τα ζητήματα συγκρότησης της συλλογικής μνήμης. Ο Erik Neveu (2014), μάλιστα, αναλύει τη μνημονική περίπτωση του Μάη του '68 ως χαρακτηριστική της συγκρότησης της συλλογικής μνήμης ενός «κοινωνικού κινήματος». Τα στοιχεία που εντοπίζει -και εν πολλοίς αναπτύχθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο- σκιαγραφούν, κατά τη γνώμη του, τους λόγους για τους οποίους η μνήμη των γεγονότων που σχετίζονται με τη δράση των κοινωνικών κινημάτων δεν διαμορφώνεται ακριβώς όμοια με ένα άλλο οποιοδήποτε ιστορικό γεγονός.

Ξεκινώντας από αυτή την παρατήρηση, πριν επικεντρωθούμε στα ιδιαίτερα ζητήματα που αφορούν τη δημιουργία μιας έκθεσης για τον Μάη του '68, θα ήταν σκόπιμο να συζητήσουμε ευρύτερα τα προβλήματα που θέτει μία έκθεση γεγονότων που σχετίζονται με τη δράση των κοινωνικών κινημάτων. Το πρώτο βεβαίως πρόβλημα είναι να ορίσουμε τι εννοούμε με τον όρο «κοινωνικό κίνημα» και άρα να αποφασίσουμε ποιων γεγονότων οι εκθέ-

σεις συγκροτούν το ερευνητικό μας ερώτημα. Η περιορισμένη, αλλά ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα βιβλιογραφία πάνω στη σχέση μνήμης και κοινωνικών κινημάτων (βλ. ενδεικτικά Kubal & Becerra, 2014; Neveu, 2014; Zamponi, 2018) δεν μπαίνει στη διαδικασία να ορίσει το πεδίο, αναφερόμενη σε μία γενικότερη επιστημονική συζήτηση περί κοινωνικών κινημάτων που οφείλει να το έχει ήδη ορίσει. επειδή, όμως, ο στόχος αυτού εδώ του κειμένου είναι να εξετάσει μία συγκεκριμένη μνημονική πρακτική, την έκθεση, και όχι τη συλλογική μνήμη γενικότερα, αυτή η ασάφεια είναι εξαιρετικά ανασταλτική.

Μια πρώτη ιδέα είναι να παρακαμφθεί το πρόβλημα του ορισμού και να ξεκινήσουμε από τις ίδιες τις εκθέσεις που θα μπορούσαν να ενταχθούν στην κατηγορία που μας ενδιαφέρει. Ούτε αυτό, όμως φαίνεται αποτελεσματικό, αν κρίνουμε από τα παραδείγματα που ακολουθούν και σχετίζονται με το γυναικείο κίνημα. Το **Museum of Women's Resistance** (Μουσείο της Αντίστασης των Γυναικών), στη Νέα Υόρκη διακηρύσσει ότι «εξετάζει την διαφορετικότητα, το δυναμισμό και την επιρροή των γυναικών που κατάγονται

από την Αφρική και των έγχρωμων γυναικών του Νότου, τα κινήματα αντίστασής του, τις κουλτούρες τους διαχρονικά, στο πεδίο της οικογένειας, της εργασίας, της κοινότητας, του έθνους και του φυσικού περιβάλλοντος». Το ερώτημα που προκαλεί το κείμενο αυτό είναι αν πρόκειται για ένα μουσείο που εκθέτει ένα κίνημα ή για ένα μουσείο που στόχο έχει να προωθεί την ευαισθητοποίηση σε θέματα των γυναικών, των έγχρωμων, των μεταναστών ή της κοινωνικής δικαιοσύνης και του σεβασμού στη διαφορετικότητα γενικά; Και αν το εν λόγω μουσείο έχει στον τίτλο του τη λέξη «αντίσταση» που παραπέμπει αυτόματα σε μία κινηματική αντίληψη, πόσο διαφορετικό είναι από το **Kvinde Museet** (Μουσείο των Γυναικών), στο Aarhus της Δανίας; Το τελευταίο, αν και ο τίτλος του είναι πολύ γενικός, δηλώνει «παιδί της

δεκαετίας του '80», καθώς η ιδέα πίσω από την ίδρυσή του βρίσκεται στο κίνημα των γυναικών της εποχής και, δημιουργήθηκε ως μία πρωτοβουλία «από τα κάτω». Όπως δηλώνει, στόχος του είναι να αποτελέσει το μέρος όπου «ένα ευρύτερο κοινό θα επωφελείται από τα αποτελέσματα των Γυναικείων Σπουδών που αναπτύσσονται στα πανεπιστήμια και τα ερευνητικά κέντρα, και ένα μέρος όπου θα συλλέγονται συστηματικά αντικείμενα από την πολιτισμική ιστορία των γυναικών». Οπότε, στην περίπτωση αυτή, τίθεται το ερώτημα: η μόνιμη (μέχρι το 2014) έκθεσή του «Η ζωή των γυναικών από την προϊστορία μέχρι σήμερα» και «Η σεξουαλική εκπαίδευση μέσα στο χρόνο» που τη διαδέχθηκε, αποτελούν εκθέσεις που αφορούν το γυναικείο κίνημα;

Η απάντηση, δυστυχώς, είναι «και ναι και όχι». Επειδή, προφανώς, όλα τα ζητήματα που τα μουσεία, που χρησιμοποιήθηκαν ως παράδειγμα, θίγουν, σχετίζονται με τους αγώνες που κάποια στιγμή, σε κάποιο μέρος, ανέπτυξε συλλογικά μια ομάδα γυναικών. Για να διεκδικήσει, ενδεχομένως, ρόλο σε μια προϊστορική κοινότητα, το λόγο στην Δημοκρατία της αρχαίας Αθήνας, το δικαίωμα της ψήφου ή της άμβλωσης, πολλούς αιώνες αργότερα. Με άλλα λόγια, κάθε έκθεση που εξετάζει ένα ζήτημα με ένα στοιχειώδες ιστορικό βάθος, δεν μπορεί παρά να συμπεριλαμβάνει, ρητά ή άρρητα, συνειδητά ή ασυνειδητά, τα αποτελέσματα της δράσης των κοινωνικών κινήσεων, επειδή, «η κοινωνική μεταβολή δεν προκύπτει απλώς ως αποτέλεσμα μιας «φυσικής» κοινωνικής

εξέλιξης, αλλά συντελείται διαμέσου των κινήσεων, ως μορφών δράσης και τρόπων επέμβασης της ίδιας της κοινωνίας επί του εαυτού της» (Ψημίτης, 2011, σ 29). Ανεξάρτητα από τους στόχους ενός κινήματος, το πόσο ριζικές και γενικευμένες αλλαγές επιθυμεί να επιβάλλει στην κοινωνία, το πλήθος των ανθρώπων που το συγκροτούν, το βαθμό και τον τρόπο οργάνωσής του -πεδία για τα οποία έχουν διατυπωθεί πλείστες θεωρίες- κοινός τόπος είναι ότι τα κοινωνικά κινήματα αποτελούν τον μοχλό που προωθεί την αλλαγή και την εξέλιξη μιας κοινωνίας. Με την έννοια αυτή μοιάζει εντελώς λογικό να θεωρείται ότι η δράση των κοινωνικών κινήσεων και τα γεγονότα που σχετίζονται με αυτή αποτελούν απολύτως καθοριστικά και ενδιαφέροντα στοιχεία του παρελθόντος.

Κατά συνέπεια, το ερώτημα πρέπει να τεθεί διαφορετικά: αν και με ποιο τρόπο οι εκθέσεις εξετάζουν ένα πλήθος ζητημάτων μέσα από αυτή ακριβώς την κοινωνιολογική οπτική. Εστιάζοντας, δηλαδή, στη συλλογική κοινωνική δράση -και την κοινωνική σύγκρουση που απαιτείται- προκειμένου να ανατραπούν τα κατεστημένα μίας κοινωνίας και να προκύψει η όποια κοινωνική εξέλιξη. Αν και με ποιο τρόπο, έντονες συγκρούσεις, διακριτές μέσα στο ιστορικό συνεχές<sup>18</sup>, συσχετίζονται με αυτές τις κοινωνικές διαδικασίες ή απλώς περιγράφονται, κατ' αναλογία, με τις φυσικές καταστροφές, ή αποδίδονται στην πρωτοβουλία εξαιρετικών προσωπικοτήτων. Ο Μάης του '68, όπως και αν χαρακτηρίζεται από τους κοινωνιολόγους,

αναντίρρητα αποτελεί μία παρόμοια «διακριτή» κοινωνική σύγκρουση, που αν δε συνιστά ένα αυτόνομο κίνημα, οπωσδήποτε σχετίζεται με αυτά, τόσο στο επίπεδο των αιτημάτων, όσο και στο επίπεδο της συλλογικής οργάνωσης και δράσης. Επομένως, ο προβληματισμός που μπορεί να αναπτυχθεί γύρω από μία έκθεση για τον Μάη του '68 η οποία συμπεριλαμβάνει μια συλλογή αφισών, αφορά το κατά πόσο οι αφίσες εξετάζονται μέσα από την οπτική, για παράδειγμα, της συμβολής τους στην ανάπτυξη και την ενίσχυση της εξέγερσης ή ως ένα ιδιοσυγκρασιακό βραχύβιο καλλιτεχνικό στυλ.

Μέσα από αυτή την οπτική, στη συνέχεια, θα επιχειρήσω να εξετάσω το αν και με ποιο τρόπο «διακριτές» συγκρούσεις που μπορούν να συσχετισθούν με τις διεκδικήσεις κοινωνικών ομάδων, εμφανίζονται στην Ελλάδα και συμμετέχουν στη συγκρότηση της συλλογικής μνήμης. Η εστίαση στην Ελλάδα, πέρα από οποιοδήποτε άλλο λόγο, επιβάλλεται από το γεγονός ότι το κοινωνικό τοπίο σε κάθε χώρα είναι διαφορετικό και η αξιολόγηση των μνημονικών επιλογών πρέπει να λάβει υπόψη ένα πλήθος παραμέτρων που ξεπερνούν κατά πολύ τους στόχους και τις δυνατότητες αυτού του κειμένου. Παρόλα αυτά, αναφέρονται αρκετά μη ελληνικά παραδείγματα για λόγους σύγκρισης.

Επιπλέον, αν και αναγκαστικά αναφέρομαι γενικά στους μηχανισμούς ενθύμησης και διαμόρφωσης της συλλογικής μνήμης, αυτό που κυρίως με ενδιαφέρει είναι ένας από αυτούς: τα μουσεία. Και πάλι, όμως αναγκαστικά, δι-

νονται παραδείγματα και άλλων πρακτικών, επειδή όλα τα μνημονικά εργαλεία συλλειτουργούν, αλληλοεπηρεάζονται και τελικά διαμορφώνουν το μνημονικό τοπίο.

## 2. Ο ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ

Οι θεωρητικοί της μνήμης υποστηρίζουν ότι η πρώτη προϋπόθεση, για να διατηρηθεί ένα γεγονός στην κοινωνική μνήμη, είναι να θεωρηθεί αξιομνημόνευτο (Wagner-Pacifci & Schwartz, 1991; Wagner-Pacifci, 1996). Αυτή η αξιολόγηση σχετίζεται προφανώς με μια εκ των υστέρων αποτίμηση της σημασίας ενός γεγονότος, αλλά επίσης και με τα εγγενή χαρακτηριστικά του. Για παράδειγμα, ένα βίαιο γεγονός είναι πιο πιθανό να θεωρηθεί αξιομνημόνευτο, όπως και αυτά που μπορούν να θεωρηθούν ότι εκφράζουν μετωπικά μια σημαντική κοινωνική καμπή (Wagner-Pacifci, 1996; Armstrong & Cragg, 2006). Το καινοφανές ή το σπάνιο ενός γεγονότος μπορεί επίσης να το κάνει αξιομνημόνευτο, αλλά ταυτόχρονα να δυσκολέψει ιδιαίτερα τη μνημονική του διαχείριση, καθώς δεν εμπίπτει σε ήδη γνωστές και οικείες μορφές. Ήταν, για παράδειγμα, απλό να βρεθεί ο τρόπος της ενθύμησης μιας μάχης του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, στήνοντας ακόμη ένα μνημείο πεσόντων ή ορίζοντας μία μέρα εορτασμού, αλλά για τη φρίκη των ναζιστικών στρατοπέδων συγκέντρωσης, δυσκολευτήκαμε πολύ να βρούμε τον τρόπο της μνημονικής της διαχείρισης.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι διακριτές συγκρούσεις που μας απασχολούν εδώ, γενικά, διαθέτουν τα απαιτούμενα εγγενή χαρακτηριστικά: ως πράξεις που επιδιώκουν την ανατροπή της «καθεστηκυίας τάξεως» σε έναν τουλάχιστον πεδίο ενός κοινωνικού σχηματισμού, ή ακόμη στοχεύουν στη συνολική ανατροπή και την κατάληψη της εξουσίας και συχνά συνδέονται με βίαια γεγονότα, αφού λογικά το «κατεστημένο» αντιστέκεται. Επιπλέον, περισσότερο ή λιγότερο βίαια τα γεγονότα που σχετίζονται με τη δράση των κοινωνικών κινημάτων, καθώς ξεχωρίζουν από την καθημερινή κοινωνική κανονικότητα, είναι εύκολο να περιγραφούν ως ιστορικές οντότητες και να αποτελέσουν τα χρονικά ορόσημα της κοινωνικής αλλαγής, ανεξάρτητα από το αν αυτή κυοφορείται και εξελίσσεται για πολύ μακρές χρονικές περιόδους, πριν και μετά από το εν λόγω γεγονός.

Ωστόσο, παρότι τα εγγενή χαρακτηριστικά ενός γεγονότος έχουν σημασία, τελικά η απόφαση για το αν αυτό δε θα ξεχαστεί μένει να ληφθεί από τα μέλη της κοινωνικής ομάδας για της οποίας τη μνήμη συζητούμε. Οι συνεχείς επιλογές συμπερίληψης και απαλοιφής γεγονότων του παρελθόντος διαμορφώνουν τελικά τη συλ-

λογική εικόνα γι' αυτό. Η συλλογική αυτή εικόνα του παρελθόντος είναι διαφορετική από το σύνολο των εικόνων που έχει καθένα από τα μέλη μιας κοινωνικής ομάδας, αφού συμπεριλαμβάνει μόνο αυτές που μοιράζονται όλα τα μέλη από κοινού (Zerubavel 1997: 96). Άρα η συλλογική εικόνα του παρελθόντος είναι το προϊόν μιας σαφώς κοινωνικής διαδικασίας, αποτέλεσμα μια συνεχούς διαπραγμάτευσης για το πώς εκατομμύρια συμβάντων, ατομικών και συλλογικών πράξεων που έχει το κάθε μέλος της κοινωνικής ομάδας στο μυαλό του θα φιλτραριστούν, θα συνδυαστούν, θα συσχετισθούν και θα συνθέσουν ένα συγκροτημένο, νοηματοφόρο και κοινά αποδεκτό αφήγημα. Η μνήμη είναι, ούτως ή άλλως, «κοινωνική», επειδή οι άνθρωποι θυμούνται μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο, επηρεασμένοι, δηλαδή, από κοινά αποδεκτές παραδόσεις, αξίες και νοηματοδοτήσεις. Επιπλέον, κάθε πράξη ενθύμησης συμβαίνει σε μια συνεχή αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα μέλη της κοινωνίας, προωθείται από πολιτισμικά εργαλεία, σχετίζεται με κοινωνικές δραστηριότητες κ.τ.λ. Τέλος, η μνήμη είναι κοινωνική, επειδή ακόμη και η ανάκληση απολύτως προσωπικών στιγμών περιλαμβάνει και το κοινωνικό πλαίσιο εντός του οποίου αυτές συνέβησαν.

Η επιλογή του τι θα μείνει και τι θα διαγραφεί από το παρελθόν, η διαμόρφωση της συγκροτημένης εικόνας γι' αυτό και η κοινή αποδοχή της, επομένως, συμβαίνει στο πλαίσιο μιας μνημονικής κοινότητας. Την κυρίαρχη μνημονική κοινότητα, σύμφωνα με την Barbara Misztal

(2003, σ 16), αποτελεί το έθνος, καθώς η συνείδητά του βασίζεται στο όραμα ενός κατάλληλου παρελθόντος και ενός πειστικού μέλλοντος. Η σημαντική πληθυσμιακή ποικιλία που παρατηρούμε στα σύγχρονα κράτη -αν και σε μεγάλο βαθμό συγκροτήθηκαν στη βάση της εθνικής καθαρότητας- οδηγεί πολλούς μελετητές να θεωρούν, για μεθοδολογικούς λόγους, ως βασική μνημονική κοινότητα τους πολίτες ενός κρατικού μορφώματος (Misztal, 2003, σ 56), παραβλέποντας τις εσωτερικές εθνοτικές, αλλά και ταξικές, φυλετικές, θρησκευτικές, πολιτικές κ.ά. διαφοροποιήσεις. Στο πλαίσιο αυτής της βασικής μνημονικής κοινότητας, οι μνημονικές κατασκευές μπορεί να προκύπτουν, σε κάποιο βαθμό, μέσα από πολύπλοκες δυσδιάκριτες διαδικασίες στις οποίες συμμετέχουν όλοι οι πολίτες και εξαρτώνται από ποικίλους συγκυριακούς παράγοντες, αλλά συνηθέστερα είναι το αποτέλεσμα συνειδητής οργανωμένης δράσης των «μνημονικών αναδόχων» (entrepreneurs). Στην περίπτωση ενός κράτους είναι προφανές ότι οι μνημονικοί ανάδοχοι είναι παράγοντες του κρατικού μηχανισμού και αναγνωρίζονται εντός θεσμικών σχημάτων, όπως η εκπαίδευση, το δίκαιο και τα μουσεία.

Οι αξιολογήσεις και οι επιλογές των μνημονικών αναδόχων, επομένως, υπαγορεύονται από καθορισμένα ιδεολογικά πλαίσια και συγκεκριμένες πολιτικές στοχεύσεις. Γενικά, επιδιώκουν την αναπαραγωγή της κοινωνικής και πολιτικής τάξης, αντλώντας επιχειρήματα από «διαχρονικές αξίες» που έρχονται από το βάθος του χρόνου, από τα διδάγματα που προ-

κύπτουν από τη δράση ενός αριθμού ιεροποιημένων «ηρώων», από τη βαριά κληρονομιά «χρυσών περιόδων» του παρελθόντος. Σε πολιτικό επίπεδο, η συλλογική μνήμη παίζει σημαντικό ρόλο σε θέματα ταυτότητας, συνέχειας, σταθερότητας, καταστολής και πολιτικής εξουσίας (Zelizer, 1995, σ 227)<sup>19</sup> και είναι γενικά αποδεκτό ότι ο έλεγχος της συλλογικής μνήμης και του παρελθόντος, γενικότερα, είναι απαραίτητος για τη νομιμοποίηση της κρατικής εξουσίας. Όμως, εκτός από την πολιτική λειτουργία, η μνήμη έχει, επιπλέον, σημασία για την εξασφάλιση της κοινωνικής συνοχής ενός κράτους, ενισχύοντας την αίσθηση ότι ένας πολίτης ανήκει σε μια ενιαία και ομοιογενή ομάδα, στοιχείο απαραίτητο για τη διαφύλαξη της κοινωνικής συνοχής (Wagner-Pacifici & Schwartz, 1991; Zelizer, 1995, σ 227).

Έχει συζητηθεί εκτενώς το πώς επιλεγμένες πτυχές του παρελθόντος έχουν αξιοποιηθεί συστηματικά, τους τελευταίους δύο αιώνες, κατά τη συγκρότηση των εθνικών κρατών, για να διαμορφώσουν τις εθνικές ταυτότητες (Hobsbawm & Ranger, 1992, σ 14). Και το πώς, επίσης, επιλεγμένες πτυχές του παρελθόντος ανασύρονται, συνεχώς, για την εξυπηρέτηση σύγχρονων πολιτικών σκοπιμοτήτων (Meskell, 1998; Diaz-Andreu, 2007). Κατ' αντιστοιχία, μέσα από ανάλογες διαδικασίες απαλείφονται από τη μνήμη μίας κοινωνίας πλήθος γεγονότων και καταστάσεων που δε θεωρούνται «χρήσιμες» ή, πολύ περισσότερο, είναι προβληματικές για την αναπαραγωγή της κυρίαρχης αφήγησης ενός κράτους, αυτό που οι

Timothy Kubal και Rene Becerra (2014) αποκαλούν «φαινόμενο της σκιάς». Πολλοί μελετητές υποστηρίζουν ότι η σχέση μας με το εθνικό παρελθόν χαρακτηρίζεται περισσότερο από αυτά που απαλείφονται, παρά από αυτά που εντάσσονται στην εθνική μνήμη (Misztal, 2003, σσ 17–18). Ο Benedict Anderson (1983), μάλιστα, υπογραμμίζει ότι αυτές οι εθνικές μνήμες που στηρίζονται στο συνδυασμό ενθύμησης και λήθης συνιστούν έναν από τους πιο σημαντικούς μηχανισμούς με τους οποίους ένα έθνος μετατρέπεται σε μία «φαντασιακή κοινότητα».

Ωστόσο, η συγκρότηση της συλλογικής ταυτότητας δε σχετίζεται μόνο με την αναζήτηση ή την εφεύρεση των στοιχείων που μοιράζονται τα μέλη μιας κοινότητας, αλλά και με τα χαρακτηριστικά που τη διαφοροποιούν σαφώς από μία άλλη. Έτσι, έχει ενδιαφέρον να δει κανείς όχι μόνο πώς οι επίσημοι μνημονικοί μηχανισμοί ενός κράτους πλάθουν μια εικόνα του παρελθόντος για εσωτερική κατανάλωση, αλλά και το πώς η εικόνα αυτή συγκρούεται με τις εικόνες που άλλα κράτη διαμορφώνουν για το ίδιο παρελθόν. Από τις πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις είναι αυτή της «μνημονικής μάχης» ανάμεσα στο Ισραήλ και την Παλαιστίνη που καλύπτει όλο το φάσμα του παρελθόντος, από το μακρινό, κυρίως γύρω από τις αρχαιολογικές έρευνες στην Ιερουσαλήμ (Kletter, 2006; Cuno, 2008; Bernbeck, 2012), έως το πιο πρόσφατο. Οι Yonatan Mendel και Alexa Rose Steinberg (2011) εξετάζουν την περίπτωση δύο «δίδυμων» μουσείων, του παλαιστινιακού **Abu-Jihad Museum** και του Ισραηλινού **Captured Material**

**Display**. Συνδεδεμένα το πρώτο με το Center for the Prisoner Movement του πανεπιστημίου Al-Quds και το δεύτερο με το Intelligence and Terrorism Information Center του Υπουργείου Άμυνας του Ισραήλ, παρουσιάζουν στις εκθέσεις τους τα γεγονότα που σχετίζονται με το «παλαιστινιακό πρόβλημα» και αφορούν μια περίοδο σαράντα περίπου χρόνων, από το 1967 έως το 2007. Μόνο που το πρώτο μουσείο τα αντιμετωπίζει ως τον αγώνα των παλαιστινίων για την ελευθερία, ενώ το δεύτερο ως τρομο-

κρατικές ενέργειες που ανάγκασαν το Ισραήλ να αντιδράσει αμυνόμενο. Η περίπτωση αυτή έχει σημασία, επειδή αφορά τη διαχείριση μιας σύγκρουσης -που φυσικά δεν σχετίζεται αποκλειστικά με εδαφικές διεκδικήσεις- που εξελίσσεται και σήμερα, και επομένως τα δύο μουσεία συνιστούν ιδεολογικά όπλα, τόσο για την ενδυνάμωση της συνοχής των δύο αντίπαλων στρατοπέδων, αλλά και για την αιτιολόγηση των πράξεων αμφοτέρων προς τα έξω.

Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει, τελικά, ότι αυτές οι επιλεκτικές προσθαφαιρέσεις, η συνειδητή έμφαση και ο χρωματισμός συγκεκριμένων ανθρώπων και γεγονότων διαμορφώνει μία εικόνα για το παρελθόν που έχει μικρή σχέση με μια «αντικειμενική» ιστορική αναφορά. Σε συνδυασμό, μάλιστα, με τα μυθικά στοιχεία που παρεισφρεύουν, δημιουργούν, για πολλούς, μια επινοημένη εκδοχή του παρελθόντος (Hobsbawm & Ranger, 1992) που εξηγεί και δικαιολογεί τους σκοπούς και τα μέσα των κυβερνητικών επιλογών, προσφέροντας, ταυτόχρονα, στους πολίτες ένα πρότυπο σκέψης. Ακόμη και αν κανείς θεωρεί υπερβολική μία παρόμοια περιγραφή, πιστεύοντας ότι κάτω από την επίσημη εικόνα για το παρελθόν υπάρχει επισταμένη τεκμηρίωση, θα πρέπει να λάβει υπόψη ότι όλα αυτά τα επιμέρους τεκμηριωμένα στοιχεία, για να μπορέσουν να παρουσιαστούν στους πολίτες και για να μπορέσουν να αφομοιωθούν από αυτούς, θα πρέπει να πάρουν τη μορφή συνεκτικών και σαφών αφηγήσεων. Αυτές, κατά κανόνα, απλουστεύουν το παρελθόν και, τελικά, το αποκρυσταλλώνουν σε σχηματικές κατασκευές, παραμερίζοντας τις ποικίλες, πολύπλοκες και ενδεχομένως αντιφατικές πτυχές του.

Αν όλα τα παραπάνω σχηματικά αποδίδουν το πώς ένα κράτος διαμορφώνει μια αφήγηση για το παρελθόν, με στόχο την εξυπηρέτηση των στόχων του, δεν ισχυρίζεται κανείς ότι η αφήγηση αυτή υιοθετείται άμεσα και χωρίς προβλήματα από τους πολίτες. Φυσικά, η πρόθεση των κρατικών μνημονικών αναδόχων εί-

ναι να την επιβάλουν ως ενιαία και μοναδική «συλλογική» μνήμη, με την πειθώ, την πλύση εγκεφάλου ή τη βία. Για τον σκοπό αυτό οι κρατικοί θεσμοί που εμπλέκονται σε μικρό ή μεγάλο βαθμό με τη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης αξιοποιούν ένα πλήθος κοινωνικών εργαλείων, αυτό που η Sharon Macdonald (2013, σ 6) αποκαλεί «μνημονικό σύμπλεγμα», τα οποία λειτουργούν ως «μνημονικά οχήματα» (Armstrong & Cragie, 2006), όπως οι επέτειοι, οι γιορτές και οι τελετές μνήμης, τα μνημεία και τα μουσεία. Τα μνημονικά οχήματα, για να είναι αποτελεσματικά, οφείλουν, μεταξύ άλλων, να ταιριάζουν σε αυτό που υπενθυμίζουν και έτσι δεν αξιοποιούνται όλα για κάθε είδους μνημονική κατασκευή. Για παράδειγμα, τα μουσεία επικεντρώνονται σε μεγαλύτερο βαθμό σε εικόνες του απώτερου και απώτατου παρελθόντος, για το οποίο είναι σπανιότερες οι τελετές ή οι παρελάσεις (Gazi, 2011; Mason, 2013; Aronsson & Elgenius, 2015). Κυρίαρχα στο κομμάτι αυτό του παρελθόντος τα μουσεία δίνουν έμφαση, κατά κανόνα, στην αξία των αυθεντικών υλικών τεκμηρίων που εκθέτουν, καθώς και σε ένα επιστημονικά βαρύ εκθεσιακό λεξιλόγιο. Έτσι, υποστηρίζουν αποτελεσματικότερα από άλλα μνημονικά οχήματα, μια αυταρχική και μονολιθική αφήγηση για απομακρυσμένες στο χρόνο εποχές, που είναι εξαιρετικά σπάνιο να αμφισβητηθεί από το κοινό τους.

### 3. Η ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΤΟ ΠΡΟΣΦΑΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ

Πράγματι, στο κομμάτι του απώτερου και απώτατου παρελθόντος φαίνεται ότι η μνημονική διαδικασία που συνοπτικά περιεγράφηκε παραπάνω είναι αποτελεσματική. Στην ελληνική πραγματικότητα, για παράδειγμα, η εξιδανικευμένη εικόνα της κλασικής αρχαιότητας, ακόμη και όταν συνδέθηκε από άκρως συντηρητικά ή δικτατορικά καθεστώτα με την «εθνι-

κοφροσύνη» και χρησιμοποιήθηκε ως πολιτικό όπλο κατά των «επικίνδυνων για το έθνος» οπαδών της ελληνικής Αριστεράς, τα επιχειρήματα αυτών των τελευταίων δεν αμφισβήτησαν την στερεοτυπική εικόνα της αρχαιότητας, αλλά στηλίτευσαν τη στρεβλή της χρήση από πρώτους (Hamilakis, 2002; Koufou, 2018). Πιθανότατα, η αδυναμία αυτή αντιπρότασης στις μνημονικές εικόνες που κατασκευάζονται από

τους ιδεολογικούς μηχανισμούς του κράτους, να οφείλεται όχι τόσο στην ισχύ των μηχανισμών αυτή καθαυτή, αλλά περισσότερο στο ότι η κοινωνική εικόνα για την αρχαιότητα δε στηρίζεται καθόλου σε προσωπικές αναμνήσεις, αλλά κατά κύριο λόγο στις ερμηνείες και τις περιγραφές μιας κλειστής ομάδας «ειδικών»<sup>20</sup>.

Αντίθετα, όταν αναφερόμαστε στο πρόσφατο παρελθόν, η κυρίαρχη αφήγηση, συχνά, έρχεται αντιμέτωπη και πρέπει να ανταγωνιστεί τις ατομικές ή τις συλλογικές αναμνήσεις, άμεσες ή έμμεσες. Βεβαίως, ακόμη και όταν πρόκειται για κοντινά σε μας γεγονότα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι σύγχρονες κοινωνίες, καλά εκπαιδευμένες να αποδέχονται τον ρόλο και την αυθεντία των κρατικών μνημονικών οχημάτων, λειτουργούν σαν να πάσχουν από αμνησία. Συνήθως, αντί να ανατρέχουν στις προσωπικές τους αναμνήσεις επαφίενται στη θεσμοθετημένη μνήμη που είναι ενσωματωμένη σε αντικειμενοποιημένες κοινωνικές πρακτικές με συμπυκνωμένο νόημα. Έτσι, όλη αυτή η διαδικασία συγκρότησης της συλλογικής μνήμης δεν στηρίζεται τόσο τη ζώσα μνήμη -ακόμη και για συμβάντα για τα οποία θα μπορούσαν να υπάρχουν άμεσες ή έμμεσες αναμνήσεις-, αλλά περισσότερο σε οργανωμένες πολιτισμικές πρακτικές που προσφέρουν στα μέλη της κοινωνικής ομάδας έτοιμα σχήματα αντίληψης του παρελθόντος.

Παρόλα αυτά, δεν είναι πάντα εφικτό και ιδιαίτερα στις σύγχρονες δημοκρατικές κοινωνίες να επιβληθεί, χωρίς περιθώρια αμφισβήτησης,

μία επινοημένη ή κατασκευασμένη εικόνα για το πρόσφατο παρελθόν. Επιπλέον, τα κράτη συνιστούν πολύπλοκους μηχανισμούς και όχι μονολιθικές οντότητες και κάθε κίνηση ενθύμησης, με την ευρύτερη έννοια, είναι δύσκολο να διαβαστεί και να συσχετισθεί με συγκεκριμένες σκοπιμότητες (Polletta, 1998b). Σε αρκετές περιπτώσεις σε όλο τον κόσμο, οι πολίτες τείνουν να απορρίψουν επίσημες μνημονικές εικόνες που έρχονται σε αντίθεση με τις δικές τους αναμνήσεις, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για γεγονότα που θεωρούν σημαντικά για τις δικές

τους επιλογές και επιδιώξεις. Η B. Misztal επισημαίνει, μάλιστα, ότι αν οι κρατικοί μηχανισμοί επιμένουν σε κάτι που αντίκειται σαφώς στην αντίληψη μεγάλου μέρους του πληθυσμού, κινδυνεύουν να χάσουν την αξιοπιστία τους γενικότερα (Misztal, 2003, σ 60). Ούτως ή άλλως, είναι γεγονός ότι, τελικά, στην πράξη κάποιες από τις κρατικές μνημονικές κατασκευές πείθουν και καθιερώνονται, ενώ άλλες όχι.

Οι μελετητές της μνήμης, επομένως, εδώ και αρκετές δεκαετίες, προχωρώντας πέρα από



μια, κατά κάποιο τρόπο, ντετερμινιστική αντίληψη για τις κατασκευασμένες μνημονικές εικόνες που διοχετεύονται «από τα πάνω», μιλούν και για τις «από τα κάτω» διαδικασίες συγκρότησης μνημονικών εικόνων, τις «δημώδεις (vernacular)», όπως τις αποκαλεί η Cynthia Pelak (2015) συλλογικές μνήμες που υποστηρίζονται από τα κοινωνικά στρώματα που δεν έχουν πρόσβαση στους σχετικούς ακαδημαϊκούς, θεσμικούς και μνημονικούς μηχανισμούς. Αυτή η «λαϊκή μνήμη» (Foucault, 1977), διαμορφώνεται μέσα από τον συνδυασμό και την αλληλεπίδραση των αναμνήσεων που συλλέγουν ατομικά τα μέλη μιας κοινωνικής ομάδας, τη «συλλεγμένη μνήμη» κατά τον Jeffrey Olick (1999), και των μνημονικών εικόνων που διοχετεύονται από τις διάφορες κοινωνικές τεχνολογίες διαμόρφωσης της μνήμης. Η συνεχής αλληλεπίδραση ανάμεσα στην «ηγεμονική» και τη «λαϊκή» μνήμη, ανάμεσα στην ιδιωτική και τη δημόσια, συνιστά την πάλη ανάμεσα στη μνήμη που θέλει να επιβληθεί και σε αυτή που αντιστέκεται και οδηγεί τελικά στην εκδοχή της μνήμης που θα επικρατήσει. Το τελικό αποτέλεσμα, προφανώς εξαρτάται και από το ρόλο που θα παίξουν και τη στάση που θα κρατήσουν στην όλη διαδικασία οι εμπλεκόμενοι με τη συγκρότηση της κοινωνικής μνήμης κρατικοί θεσμοί.

Από πολλούς μελετητές θεωρείται ότι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, ως το πρώτο εξαιρετικά σημαντικό γεγονός του 20ου αιώνα που ώθησε στην αποκρυστάλλωση ενός πλήθους προ-

σωπικών αναμνήσεων. Εμφανίστηκαν, έτσι, δίπλα στα επίσημα κρατικά αρχεία, μια σειρά απομνημονευμάτων, λογοτεχνικών έργων, κινηματογραφικών ταινιών, αλλά και μια σειρά συλλογών με προσωπικά αντικείμενα. Η συγκέντρωση αντικειμένων με τη συμβολή των πολιτών αποτέλεσε, για παράδειγμα, τον πυρήνα της ίδρυσης, στη Βρετανία του Imperial War Museum που αποτελεί, ίσως, την πρώτη περίπτωση πληθοποριστικής μουσειακής πρακτικής<sup>21</sup>. Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος επηρέασε τη φύση των πρακτικών ενθύμησης και καθιέρωσε, σε μεγάλο βαθμό, τα σχετικά μνημεία και

τις τελετές που σήμερα θεωρούμε αυτονόητες. Τα μνημεία των πεσόντων που εμφανίστηκαν σχεδόν σε κάθε πόλη της Ευρώπης δημιούργησαν απτούς οριοθετημένους χώρους που θα μπορούσαν ταυτόχρονα να φιλοξενήσουν τόσο την εθνική αφήγηση για τον πόλεμο, όσο και τον θρήνο κάθε οικογένειας που είχε πληρώσει φόρο αίματος. Η B. Misztal υποστηρίζει ότι αυτή η ισορροπία ανάμεσα στην δημόσια και την ιδιωτική μνήμη έδωσε μία ώθηση εκδημοκρατισμού στις επίσημες μνημονικές διαδικασίες και προσωποποίησε τις γενικευμένες εθνικές αφηγήσεις (Misztal, 2003, σ 45).

Σε κάθε περίπτωση, σε όλο τον 20ο αιώνα, η Ευρώπη και ο Δυτικός Κόσμος, τουλάχιστον, γεμίζουν με χώρους που συνδέονται με τις μνημονικές διαδικασίες είτε αυτοί προκύπτουν από κρατικές άνωθεν αποφάσεις είτε από πρωτοβουλίες τοπικών φορέων και κάθε λογής συλλογικοτήτων. Η συλλογική μνήμη συνδέεται με συγκεκριμένους τόπους, ερείπια, τοπία, μνημεία και κτίρια που μέσα από την υλική τους υπόσταση βοηθούν τη διατήρησή της. Η νοηματοδότηση δεν είναι απαραίτητα μονοσήμαντη, καθώς κάθε ομάδα μπορεί να αποδώσει σε κάθε τόπο ιδιαίτερες ερμηνείες και μνημονικά χαρακτηριστικά.

Σημαντική είναι στο σημείο αυτό η συμβολή του Pierre Nora που, στο επτάτομο έργο που επιμελήθηκε, αναλύει διεξοδικά τους «τόπους» - με την υλική, τη συμβολική και τη λειτουργική έννοια του όρου - της συλλογικής μνήμης (1997, σ 18). Οι τόποι αυτοί είναι απλοί ή/και διαφορούμενοι, φυσικοί ή τεχνητοί, διαθέσιμοι για συγκεκριμένες αισθητικές εμπειρίες και ανοιχτοί για τις πιο αυθαίρετες επεξεργασίες. Ο κατάλογος των τόπων μνήμης που αναφέρει ο P. Nora είναι πολύ μεγάλος και ο καθένας θα μπορούσε να προσθέσει κι άλλους. Ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε ορισμένους, όπως τα αρχαία, η σημαία, οι βιβλιοθήκες, τα λεξικά, τα μνημεία, τα νεκροταφεία, οι ιεροί χώροι, τα μουσεία, τα αγάλματα, τα εμβλήματα, οι επέτειοι, οι σχολικές γιορτές, τα φεστιβάλ, οι διεθνείς συνθήκες, οι αδελφότητες, οι σύλλογοι, τα σχολικά εγχειρίδια, οι εγκυκλοπαίδειες και οι αυτοβιογραφίες (Nora, 1997). Και από την ανά-

λυση του P. Nora, γίνεται εμφανές ότι η υλική σταθερότητα ενός τόπου μνήμης δεν αποτελεί την εγγύηση της αποτελεσματικότητας ή της επιβίωσής του. Ίσα ίσα, ορισμένοι υποστηρίζουν ότι ένα ανοικτό και μεταβαλλόμενο πράγμα ίσως εξασφαλίζει σε μεγαλύτερο βαθμό την προσοχή και άρα τη μνήμη (Wagner-Pacifci & Schwartz, 1991). Η σταθερότητα, από την άλλη πλευρά, ίσως διασφαλίζεται περισσότερο από τη θεσμοθέτηση των μνημονικών πρακτικών και την επανάληψη των σχετικών τελετουργιών και επιτελέσεων.

#### 4. Η ΜΝΗΜΗ ΩΣ ΠΕΔΙΟ ΣΥΓΚΡΟΥΣΗΣ

Αυτό που έχει σημασία για την ανάλυση που επιχειρούμε εδώ είναι πως όταν μιλώντας κανείς γι' αυτή την αντιπαράθεση ανάμεσα στις

«από τα πάνω» και τις «από τα κάτω» διαδικασίες, στις δεύτερες δεν εντάσσει μόνο τις αυθόρμητες ή συνειδητές μνημονικές προτάσεις των πολιτών, αλλά αναγνωρίζει την οργανωμένη μνημονική δράση κοινωνικών ομάδων που θεωρούν ότι η επίσημη μνήμη επιτίθεται, άμεσα ή έμμεσα, στα δικά τους ιδεολογικά προτάγματα και τις πολιτικές τους επιδιώξεις. Όταν, δηλαδή, η κοινωνία δεν αντιμετωπίζεται ως ένα ομοιογενές σύνολο ούτε ως ένα άθροισμα χιλιάδων διαφορετικών υποκειμενικοτήτων, αλλά ως το σύμπλεγμα κοινωνικών ομάδων με ταξικές, ιδεολογικές, πολιτικές, εθνοτικές, θρησκευτικές κ.ά. διαφορές. Όταν, με άλλα λόγια, λάβουμε υπόψη στη συζήτηση το συγκρουσικό υπόβαθρο της μνημονικής διαδικασίας.

Μέσα από την οπτική αυτή, οι εσωτερικές διαφοροποιήσεις μιας κοινωνίας δεν είναι δυνατό να παραμεριστούν στην προσπάθεια μιας γενικής εθνικής ιστορίας, ούτε, ίσως, μπορούν να συγκεραστούν στην κατεύθυνση μιας πλουραλιστικής μνημονικής σύνθεσης. Η μία ομάδα που αισθάνεται ότι καταπιέζεται, ότι περιθωριοποιείται, ότι υφίσταται εκμετάλλευση, οργανώνεται και επιτίθεται στην ομάδα που τα προκαλεί. Επομένως, ένα γεγονός που σχετίζεται με τη σύγκρουση ομάδων μιας κοινωνίας αποτελεί αντικείμενο μνημονικής διαχείρισης, όχι μόνο από το κράτος «για λογαριασμό ολόκληρης της κοινωνίας», αλλά και από τις επιμέρους αντίπαλες κοινωνικές ομάδες. Αυτές οι επιμέρους συλλογικές μνήμες άλλοτε ρίχνουν φως σε αποσιωπημένες πτυχές του παρελθόντος, αλλά πολύ συχνά αποτελούν διαφορετικές ανταγωνιζόμενες εκδοχές των ίδιων γεγονότων.

Τα κοινωνικά κινήματα, κατά συνέπεια, προσπαθούν να αντιπροτείνουν στις κυρίαρχες μνημονικές κατασκευές τις δικές τους εικόνες του παρελθόντος που έχουν, κατά καιρούς ονομαστεί «αντι-μνήμη (counter-memory)», «αντιτιθέμενη» ή «ανεπίσημη» μνήμη (Miszta, 2003, σ 62). Και αυτές οι μνήμες, επίσης, βασίζονται σε μια διαδικασία συμπερίληψης και αποκλεισμού πτυχών του παρελθόντος που ξεκινούν από το τοπικό και το μερικό, για να εξελιχθούν, ορισμένες φορές, σε ολιστικές μνημονικές αφηγήσεις. Αμφισβητώντας την επίσημη κρατική εκδοχή του παρελθόντος, η μνήμη μετατρέπεται σε ένα «αμφισβητούμενο

πεδίο όπου οι ομάδες που εμπλέκονται σε μια πολιτική σύγκρουση προωθούν ανταγωνιστικές απόψεις για το παρελθόν, προκειμένου να αποκτήσουν τον έλεγχο του πολιτικού κέντρου ή να νομιμοποιήσουν έναν αποσχιστικό προσανατολισμό» (Zerubavel, 1997).

Αυτές οι μνημονικές συγκρούσεις δεν έχουν σε καμία περίπτωση στατικό χαρακτήρα, αλλά διαφοροποιούνται παράλληλα με την εξέλιξη των πολιτικών ισορροπιών και των ιδεολογικών μετασχηματισμών μιας κοινωνίας (Polletta, 1998b). Από την πλευρά τους, οι ιδεολογικοί μηχανισμοί του κράτους αξιολογούν με βάση τις σύγχρονες ιδεολογικο-πολιτικές τους στάσεις και σκοπιμότητες τις συλλογικές δράσεις του παρελθόντος, προκειμένου, κάθε φορά, να προσδιορίσουν το πώς θα τις διαχειριστούν μνημονικά.

Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της Οκτωβριανής Επανάστασης στη Ρωσία το 1917, ένα

αρχετυπικό γεγονός ταξικής σύγκρουσης. Μετά την εδραίωση της κυβέρνησης των σοβιέτ, το γεγονός αυτό απέκτησε κεντρικό ρόλο στην επίσημη μνήμη ως μία νομοτελειακά αναγκαστική επίθεση στο ανελεύθερο και καταπιεστικό τσαρικό καθεστώς. Ο θρίαμβος της επανάστασης μνημονευόταν με κάθε υλικό ή άυλο τρόπο για τα επόμενα χρόνια. Λίγα χρόνια, μετά την επανάσταση συγκεντρώθηκε σχετικό φωτογραφικό υλικό, χιλιάδες αντικείμενα, αφίσες και ντοκουμέντα, για να συγκροτήσουν τη βάση των ειδικών Μουσείων της Οκτωβριανής Επανάστασης που ξεφύτρωσαν ή των γενικών ιστορικών μουσείων που ήδη λειτουργούσαν (Corney, 2004). Μετά την πτώση του σοσιαλιστικού καθεστώτος, τη δεκαετία του '90, και αφού επίσημα το ρωσικό κοινοβούλιο χαρακτήρισε την Οκτωβριανή Επανάσταση «παράνομο πραξικόπημα», η σχετική μνημονική αφήγηση αντιστράφηκε, τα μνημεία καταστράφηκαν, οι ήρωες αποκαθελώθηκαν και

οι τόποι μνήμης άλλαξαν νόημα (Corney, 1998). Ενδεικτική, αν και εξαιρετικά αφελής -αν την πάρουμε στα σοβαρά- είναι δήλωση του Διευθυντή του Ιστορικού Μουσείου της Μόσχας, μετά την απαραίτητη αποκαθήλωση όλων των αναφορών στην Οκτωβριανή Επανάσταση, το 1997, ότι η νέα έκθεση βασιζόταν σε μία ριζοσπαστική αντίληψη και περιλάμβανε μόνο ιστορικά γεγονότα που δεν είναι δυνατό να υποστούν χειραγώγηση (!) (Khazanov, 2000).

Κατά συνέπεια, αν οι υπό συζήτηση συλλογικές δράσεις έχουν οδηγήσει άμεσα ή έμμεσα σε μία αλλαγή που έχει ήδη ενσωματωθεί στην κυρίαρχη αφήγηση -ακόμη και αν αυτή αλλάζει κατά καιρούς-, ο δρόμος για μία γενικευτική εικόνα με αποκρυσταλλωμένα χαρακτηριστικά και γενικά αποδεκτούς «καλούς» και «κακούς» είναι ανοικτός. Ένα εύκολο παράδειγμα αποτελεί, για την Ελλάδα, η εξέγερση για την αποτίναξη του Οθωμανικού ζυγού που χαρακτηρίζεται «Επανάσταση», άρα εξ ορισμού θεωρείται μια εκτός θεσμικών πλαισίων βίαιη απόπειρα κατάληψης της εξουσίας και άμεση απειλή κατά της δεδομένης κρατικής εξουσίας. Με δεδομένη τη σημερινή γεωπολιτική ισορροπία, όμως, αποτελεί ένα ουδέτερο μνημονικό πεδίο που έχει ενταχθεί στην επίσημη εθνική αφήγηση, έχει αναδείξει τους ήρωές του, έχει τροφοδοτήσει επετείους και μνημεία και έχει δώσει υλικό για τη δημιουργία

επίσημων μουσείων. Οι αντιρρήσεις των ιστορικών για τα μυθοπλαστικά και εξιδανικευτικά στοιχεία που έχουν παρεισφρήσει στη μνήμη του '21, λίγο απασχολούν κάποιους εκτός των ακαδημαϊκών κύκλων και, οπωσδήποτε, δε συνιστούν το αντικείμενο κάποιας κοινωνικής μνημονικής διεκδίκησης. Δεν έχω υπόψιν μου, για παράδειγμα, κάποια διαμαρτυρία για το πώς το όλο περιστατικό παρουσιάζεται στην απλουστευτική, σε βαθμό επικίνδυνου, έκθεση κέρινων ομοιωμάτων του Μουσείου Βρέλλη στην Ήπειρο. Επιπλέον, την ώρα που γράφεται αυτό το κείμενο, προετοιμάζεται ο μεγαλοπρεπής εορτασμός της επετείου των διακοσίων χρόνων από την Επανάσταση του 1821, που σύμφωνα με το σχετικό νομοθέτημα στοχεύει

στην «...ανάδειξη των συγκριτικών πλεονεκτημάτων και ιδιαιτεροτήτων της Ελλάδος, και την ανάπτυξη του εθνικού αφηγήματος της Ελλάδας με σκοπό την δημιουργία ενιαίας εικόνας και ταυτότητας της χώρας και των φορέων του ελληνικού κράτους...»<sup>22</sup>. Κινείται, επομένως σαφώς στην αναπαραγωγή των γνωστών στερεοτύπων, ενώ κρίνοντας και από τα εμπλεκόμενα στον εορτασμό πρόσωπα<sup>23</sup>, θα ακολουθήσει την πολυτελή και φαντασμαγορική λογική της Ολυμπιάδας του 2004.

Η Cynthia Pelak (2015) αναλύει ένα πολύ ενδιαφέρον και πιο σύγχρονο παράδειγμα που αντικατοπτρίζει το πώς μία κινηματική μνήμη αποκτά την αποκρυσταλλωμένη της δημόσια

έκφραση, μόνο εφόσον το επιτρέψουν οι κατάλληλες πολιτικο-κοινωνικές συνθήκες. Αναφερόμενη στο χρονικό της ίδρυσης μουσείου στον τόπο όπου δολοφονήθηκε ο ηγέτης του κινήματος για τα δικαιώματα των νέγρων στις ΗΠΑ, **Martin Luther King**, καταδεικνύει ότι αν και η πρωτοβουλία αναλήφθηκε από τους ομοϊδεάτες του, το σχέδιο τελικά υλοποιήθηκε, μόνο όταν το κτίριο εντάχθηκε σε μια γενικότερη ανάπλαση της περιοχής, όταν θεωρήθηκε ότι ένα μουσείο θα συνέβαλε στην προσέλκυση επισκεπτών και άρα την οικονομική της αναβάθμιση, και μόνον όταν η πρωτοβουλία υποστηρίχθηκε και από λευκούς πολιτικούς που θεώρησαν ότι ένα παρόμοιο μουσείο θα ξέπλενε το κακό ρατσιστικό όνομα της περιοχής του Memphis. Η περίπτωση αυτή ενισχύει

την άποψη της C. Pelak, που βασίζεται πάνω στην «θεωρία της σύγκλισης συμφερόντων», για να υποστηρίξει ότι η υιοθέτηση μιας «αντι-μνήμης» από τους επίσημους κρατικούς μηχανισμούς δεν είναι το αποκλειστικό αποτέλεσμα -ή μπορεί να μην είναι και καθόλου το αποτέλεσμα- κοινωνικής πίεσης, ή επειδή η κρατική εξουσία υποκύπτει κάτω από το βάρος κάποιων ηθικών αρχών. Στις περισσότερες περιπτώσεις αυτό γίνεται, επειδή η υιοθέτηση της «αντι-μνήμης» συμφέρει, ή τουλάχιστον δεν ενοχλεί, τους κρατούντες.

Η αναζήτηση υλικών στοιχείων και τόπων -με την κυριολεκτική έννοια του όρου- για την καθιέρωση μιας συλλογικής μνήμης, όπως ήδη αναφέρθηκε, αποτελεί μία πάγια πρακτική.

Τις τελευταίες δεκαετίες, πέρα από τα τυπικά μεγαλοπρεπή μνημεία της ένδοξης εθνικής μνήμης, ξεφυτρώνουν και πολλά άλλα, που σχετίζονται με αντι-μνήμες ή συλλογικές μνήμες που αν και δεν βρίσκονται σε πλήρη αντίθεση, οπωσδήποτε δεν έχουν κεντρικό ρόλο στο βασικό κορμό της εθνικής αφήγησης. Αν και θα μπορούσε κανείς να αναγνωρίσει αρκετές συνάφειες ανάμεσα στον γεμάτο μνημονικά σημεία αστικό χώρο με την ανάπτυξη μιας μουσειακής έκθεσης (**Χουρμουζιάδη**, 2017, σσ 191-228), η εξέταση των μνημείων που σχετίζονται με τις συγκρούσεις των κοινωνικών ομάδων αποτελεί ένα μεγάλο θέμα, στο οποίο μόνο συνοπτικά θα αναφερθούμε εδώ. Μια ενδιαφέρουσα επισήμανση, ωστόσο, αποτελεί το ότι, σε ορισμένες περιπτώσεις, πέρα από το αν βρίσκονται εκεί για να θυμίζουν μία κοινωνική σύγκρουση του παρελθόντος, είναι σε θέση να προκαλούν σήμερα, δευτερογενώς, συγκρούσεις, στο επίπεδο της διεκδίκησης της μνήμης και της ερμηνείας αυτή τη φορά. Ότι, δηλαδή, πέρα από το να είναι «καθλωμένα σε έναν τόπο, αδρανή αντικείμενα του βλέμματός μας, που απλώς εικονογραφούν την ανθρώπινη πράξη» είναι δυνατόν να «αναγνωρίσουμε σε αυτά μία άλλου τύπου δυναμική στον τρόπο με τον οποίο μετέχουν στην κοινωνική ζωή των ανθρώπων» (**Γιαλούρη**, 2010, σ 351).

Η συζήτηση για τους διεκδικούμενους μνημονικούς τόπους του αστικού χώρου είναι πολύ μεγάλη και θα μπορούσε κανείς να αναφέρει πάρα πολλά παραδείγματα. Αντιμετωπίζοντας τον αστικό χώρο ως ένα αποθετήριο αναμνή-

σεων, αλλά και ως ένα πεδίο μάχης για την κατάκτηση του παρελθόντος, που παραμένει ανοικτό και διεκδικήσιμο, ο Walter Benjamin (1968) υποστηρίζει ότι η πόλη μπορεί να διαβαστεί ως η τοπογραφία της συλλογικής μνήμης, στο πλαίσιο της οποίας τα κτίρια είναι

μνημονικά σύμβολα που μπορούν να αποκαλύψουν κρυμμένες και ξεχασμένες πτυχές του παρελθόντος. Αυτή η «ανάγνωση» είναι ίσως ιδιαίτερα προκλητική στην περίπτωση της Βόρειας Ιρλανδίας, όπου σε πόλεις όπως το Ντέρρι και το Μπέλφαστ ο περιπατητής έρχεται αντιμέτωπος με εκατοντάδες τοιχογραφίες που εικονογραφούν τη σύγκρουση της κοινότητας των προτεσταντών -που υποστήριζαν την ενσωμάτωσή τους στη Μεγάλη Βρετανία- και εκείνης των καθολικών -που την πολέμησαν για δεκαετίες οραματιζόμενοι μια ανεξάρτητη Ιρλανδία. Μετά την τυπική παύση των εχθροπραξιών, των «troubles» όπως πέρασαν στην καθομιλουμένη, οι τοιχογραφίες αυτές παρουσιάζουν την οπτική των δύο αντίπαλων στρατοπέδων και συνεχίζουν, κατά κάποιο τρόπο, τη σύγκρουση, και μόνο με την παρουσία τους στο αστικό τοπίο, συντηρώντας ταυτόχρονα διχαστικές μνήμες στους κατοίκους. Ταυτόχρονα, στην περίπτωση αυτή έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι, τις τελευταίες δεκαετίες έχει αναπτυχθεί από διάφορους τοπικούς φορείς ένα είδος «πολιτικού τουρισμού», καλώντας επισκέπτες από άλλες περιοχές του κόσμου να ξεναγηθούν στους

δρόμους με τις τοιχογραφίες, σε μια προσπάθεια -πέρα από τους προφανείς οικονομικούς στόχους- να πείσουν εξωτερικούς παρατηρητές για το δίκιο της κάθε πλευράς. Με τον τρόπο αυτό, σύμφωνα με τη Sara McDowell (2008), οι πολιτικοί τουρίστες, αποκτούν το δικαίωμα να μοιραστούν τους διεκδικούμενους χώρους και να ερμηνεύσουν τους τόπους της σύγκρουσης, επειδή αυτοί που τους ελέγχουν επιθυμούν να παρουσιάσουν εαυτούς και τις ιστορίες τους στον έξω κόσμο με έναν συγκεκριμένο τρόπο.

Ένα ακόμη ενδιαφέρον παράδειγμα αποτελεί το μνημείο των εργατών, στη Θεσσαλονίκη. Αν και αντλεί την έμπνευσή του από την ιστορική φωτογραφία που δημοσιεύτηκε στις 10 Μαΐου 1936, στο Ριζοσπάστη, και απεικονίζει τη μάνα του αυτοκινητιστή Τάσου Τούση να θρηνεί το γιό της, τον πρώτο από τους δώδεκα νεκρούς της μεγάλης απεργιακής κινητοποίησης, το μνημείο στήνεται, μόλις το 1997. Είναι εμφανές ότι το πολιτικό κλίμα στην Ελλάδα είχε σημαντικά αλλάξει, στα εξήντα χρόνια που μεσολάβησαν, αν σκεφτεί κανείς ότι το ποίημα του Γιάννη Ρίτσου «Επιτάφιος», εμπνευσμένο από την ίδια φωτογραφία απαγορεύτηκε αμέσως μετά την κυκλοφορία του, τον Αύγουστο του 1936, παρότι δεν είχε την υλική υπόσταση ενός μνημείου. Για το συγκεκριμένο, όμως, μνημείο θα μπορούσε κανείς να θέσει και πολλά ακόμη ερωτήματα. Ποιος είναι ο λόγος που ώθησε το Εργατοϋπαλληλικό Κέντρο της Θεσσαλονίκης (Ε.Κ.Θ.) να προχωρήσει στην ανέγερσή του, τόσα χρόνια μετά το γεγονός, και ενώ ήδη από τη Μεταπολίτευση θα ήταν εφικτή η υλοποίη-

ση ενός παρόμοιου εγχειρήματος; Θεωρήθηκε ότι η υπενθύμιση των εργατικών αγώνων του παρελθόντος και του φρονήματος των τότε απεργών συμβάλλει στην ενίσχυση των σημερινών κινητοποιήσεων ή απλώς διαπιστώθηκε η έλλειψη ενός σημείου για την κατάθεση στεφανιών στις κάθε είδους εορταστικές εκδηλώσεις; Αξίζει, μάλιστα, να σημειωθεί ότι οι σημερινοί αναγνώστες του Ριζοσπάστη και σύντροφοι του Γιάννη Ρίτσου στο πλαίσιο της γενικότερης πολιτικής τους στάσης, καταθέτουν στεφάνι σε άλλο σημείο της πόλης. Και θα ήθελα να επιμείνω, λίγο ακόμη, στα μορφολογικά χαρακτηριστικά του μνημείου, καθώς δεν είναι καθόλου άσχετα με τον ρόλο που καλείται να παίξει (Wagner-Pacifci & Schwartz, 1991). Το μνημείο αναπαράγει μια φωτογραφία, με τρόπο, μάλιστα, που σχεδόν έρχεται σε αντίθεση με τη «φυσική» τριδιάστατη φύση ενός γλυπτού<sup>24</sup>. Η φωτογραφία αυτή από τη στιγμή που κυκλοφόρησε επιλέχθηκε ως το οπτικοποιημένο μνημονικό όχημα της δολοφονίας, αλλά και όλης της απεργιακής κινητοποίησης. Πολύ σύντομα μετατράπηκε στο μνημονικό σύμβολο των μεγάλων προπολεμικών αγώνων του καπνεργατικού κινήματος. Και, τελικά, σε συνδυασμό με την λεκτική μετάφραση της φωτογραφίας στο ποίημα του Γ. Ρίτσου και την τελική της ενσωμάτωση στα τραγούδια του Μ. Θεοδωράκη, μετατράπηκε σε ένα πολυμεσικό μνημονικό σύμβολο του εργατικού κινήματος, τουλάχιστον στη Θεσσαλονίκη. Ένα σύμβολο που, κατά κανόνα, έσειαν οι συνδικαλιστές της Αριστεράς -και δη του Κ.Κ.Ε.-, καθώς συνδεό-

ταν ποικιλοτρόπως με πρόσωπα, πράξεις και πολιτικές αυτού του χώρου. Αν και αυτή η σύνδεση ποτέ δεν αμφισβητήθηκε, η χρήση του

ίδιου μνημονικού συμβόλου από το τριτοβάθμιο συνδικαλιστικό όργανο, σε μια περίοδο πανθομολογούμενης κάμψης του εργατικού κινήματος, απογοήτευσης για την κλιμακούμενη ενσωμάτωσή του στο σύστημα και δυσανεξίας για τις συχνά προκλητικές πολιτικές φιλοδοξίες των συνδικαλιστών, επιχειρεί μία άμεση παρέμβαση και διαφοροποίηση του μνημονικού του ρόλου, αν όχι του περιεχομένου του. Και, επειδή προφανώς η μνημονική δυνατότητα του Ε.Κ.Θ. είναι σαφώς μεγαλύτερη από εκείνη των συνδικαλιστών του Κ.Κ.Ε., το τελευταίο το αποποιείται, σε αυτήν τουλάχιστον την υλική του μορφή, θεωρώντας το κατάφορη αλλοίωση και καπηλεία. Ποιας συλλογικής μνήμης όχημα, λοιπόν, αποτελεί το συγκεκριμένο μνημείο;

Τηρουμένων των αναλογιών, θα μπορούσαμε να πούμε ότι παρόμοιες απορίες προκαλεί και το μνημείο για τους βετεράνους του πολέμου του Βιετνάμ στις ΗΠΑ, που κατά τους Robin Wagner-Pacifci και Barry Schwartz (1991) ενσωματώνει όλες τις διαφορετικές φωνές και τις διαφορετικές απόψεις για τον πόλεμο αυτόν. Η Vered Vinitzky-Seroussi (2002), σχολιάζοντας το παράδειγμα αυτό και άλλα αντίστοιχα, υποστηρίζει ότι ανάλογες μνημονικές «συγκατοικήσεις» δεν είναι πάντα εφικτές. Με την ανάλυση της μνημονικής διαχείρισης της δολοφονίας του πρωθυπουργού του Ισραήλ Yitzhak Rabin το 1995, διαπιστώνει ότι παρά τη γενική αποδοχή της ανάγκης ενθύμησης του γεγονότος υπήρξε έλλειψη καθολικής συναίνεσης στο τι ακριβώς πρέπει να υπογραμμίζεται

σε αυτή. Το αποτέλεσμα ήταν η ανάδυση ενός πλήθους μνημονικών οχημάτων -μετονομασία δρόμων, μνημεία, επέτειος, κ.τ.λ.- που θα μπορούσαν να εξυπηρετήσουν ποικίλες μνημονικές επιδιώξεις, «ένας μνημονικός χάρτης του οποίου τα στοιχεία δεν έχουν ούτε την ίδια αφετηρία ούτε την ίδια κατεύθυνση» (Vinitzky-Seroussi, 2002). Αυτό που τελικά πιστεύει η V. Vinitzky-Seroussi (2002) είναι ότι οι συναινετικές μνημονικές πρακτικές που ενσωματώνουν πολυφωνικές ερμηνείες του παρελθόντος, όπως στην περίπτωση του Μνημείου των Βετεράνων του Βιετνάμ, είναι δυνατόν να προωθηθούν και να λειτουργήσουν αποτελεσματικά μόνον όταν μία κοινωνία έχει μια ανάλογη πολιτική κουλτούρα. Επιπλέον, αυτό

διευκολύνεται ακόμη περισσότερο όταν έχουμε σημαντικά απομακρυνθεί χρονικά από το υπό συζήτηση γεγονός ή, τουλάχιστον, όταν η επίδραση που μπορεί αυτό έχει σήμερα στην κοινωνική και πολιτική κατάσταση έχει ελαχιστοποιηθεί. Τέλος, κατά την V. Vinitzky-Seroussi (2002), οδηγούμαστε σε ανάλογες πολυφωνικές πρακτικές, όταν η μνημονική δυνατότητα των εμπλεκόμενων κοινωνικών ομάδων είναι σχετικά περιορισμένη, οπότε δεν είναι σε θέση να αντιπροτείνουν και να υποστηρίξουν αποτελεσματικά εναλλακτικές μνημονικές εικόνες. Σε περίπτωση που όλα αυτά δεν ισχύουν, αναγκαστικά κάθε κοινωνική ομάδα προωθεί τις δικές της μνήμες που ανταγωνίζονται η μία την άλλη στη δημόσια σφαίρα και στο δημόσιο χώρο.

## 5. Η ΜΝΗΜΟΝΙΚΗ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΑ

Το παράδειγμα του μουσείου για τη δολοφονία του Martin Luther King, που αναφέρθηκε παραπάνω, αναδεικνύει με τον καλύτερο τρόπο, μία ακόμη βασική προϋπόθεση για την καθιέρωση μιας συλλογικής μνήμης: τη «μνημονική δυνατότητα (mnemonic capacity)» της κοινωνικής ομάδας που την προωθεί (Armstrong & Crage, 2006). Ένας βασικός παράγοντας που προσδιορίζει τη μνημονική δυνατότητα μιας κοινωνικής ομάδας είναι η πρόσβασή της στα επιθυμητά μνημονικά οχήματα. Είναι προφανές ότι η δημιουργία ενός μουσείου, ακόμη και του πιο λιτού, απαιτεί αρκετά μεγάλη επένδυση σε υλικούς και ανθρώπινους πόρους. Ακόμη και η σαφώς χαμηλότερου κόστους ανέγερση ενός μνημείου απαιτεί το δικαίωμα χρήσης



ενός χώρου και χρήματα για να καλυφθεί το κόστος του. Στη Φλώρινα, για παράδειγμα, το Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας, αναγκάστηκε να αγοράσει το 2009 το χωράφι στο οποίο παραχώθηκαν οι νεκροί και οι τραυματίες του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας μετά από μία αιματηρή μάχη του Εμφυλίου, προκειμένου να αναγερθεί εκεί μνημείο για τους πεσόντες, το 2016.

Στη Θεσσαλονίκη, το μνημείο στη μνήμη του δολοφονημένου βουλευτή της ΕΔΑ, Γρηγόρη Λαμπράκη, σύμβολο του κινήματος ειρήνης

και της ελληνικής Αριστεράς, στήθηκε εικοσιπέντε χρόνια μετά το γεγονός και με την οικονομική υποστήριξη της οικογένειας Φωκά, ιδιαίτερα πετυχημένων την εποχή εκείνη εμπόρων (Χουρμουζιάδη, 2017). Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι η μνημονική δυνατότητα σχετίζεται και με το κατά πόσο μία κοινωνική ομάδα είναι σε θέση, όχι μόνο να ενσωματώσει τη συλλογική της μνήμη μέσα σε συγκεκριμένα μνημονικά οχήματα, αλλά και να την καθιερώσει. Να βρει, δηλαδή, ανθρώπους που θα ανταποκριθούν θετικά, είτε επειδή έλκονται και

τα υποστηρίζουν εθελοντικά είτε επειδή πείθονται από το κύρος του φορέα που παίρνει την πρωτοβουλία. Έτσι, η καθυστέρηση στην ανέγερση του μνημείου για τον Γρηγόρη Λαμπράκη στη Θεσσαλονίκη, προφανώς, δε σχετιζόταν μόνο με την εξεύρεση χρημάτων, αλλά, κυρίως, με την ύπαρξη ενός γενικότερου φιλελεύθερου πολιτικού κλίματος στην Ελλάδα, ώστε να επιτραπεί ένα παρόμοιο μνημείο στο κέντρο της πόλης και να είναι εφικτή η ανάπτυξη εκδηλώσεων με μαζική συμμετοχή γύρω από αυτό.

Ακόμη δυσκολότερη, όμως, για τα κοινωνικά κινήματα είναι η πρόσβαση σε άυλα κοινωνικά εργαλεία που παίζουν καθοριστικό ρόλο στην καθιέρωση μιας συλλογικής μνήμης, πολύ περισσότερο από τους ορισμένους τόπους και τα μνημεία. Με δεδομένη την αδυναμία πρόσβασης στο περιεχόμενο της επίσημης εκπαίδευσης που ελέγχεται απόλυτα από το κράτος, σημαντική είναι η δυνατότητα πρόσβασης στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης (Misztal, 2003, σ 45 κε). Ο σφιχτός εναγκαλισμός τους με τους κρατικούς μηχανισμούς ή τα συμφέροντα της άρχουσας τάξης, που συχνά παρατηρείται, οδηγεί σε μια προκατειλημμένη παρουσίαση της δράσης των κοινωνικών κινήματων και αποκλείει την παρουσίαση εναλλακτικών αφηγήσεων που απηχούν τις μνημονικές τους εικόνες. Και, φυσικά, όλη αυτή η συζήτηση γίνεται για τις περιπτώσεις δημοκρατικών καθεστώτων που επιτρέπουν τη δράση των κινήματων και αφήνουν περιθώρια για τη δημόσια έκφρασή τους. Στις περιπτώσεις, αντίθετα, που επιβάλλεται η μερική ή ολοκληρωτική απαγόρευση της δρά-

σης τους, κάτι που έχει επανειλημμένα συμβεί και ακόμη συμβαίνει κατά καιρούς σε όλο τον κόσμο, η προώθηση της συλλογικής τους μνήμης έχει πολύ περιορισμένα περιθώρια αξιοποίησης των μνημονικών οχημάτων τα οποία συζητάμε εδώ. Ίσως, μάλιστα, αυτό το κομμάτι να μην έχει και ιδιαίτερη προτεραιότητα στο πρόγραμμα δράσης τους.

Ακόμα, όμως, και σε δυσμενείς για τη δράση τους συνθήκες τα κοινωνικά κινήματα καταφεύγουν, έστω και με εσωστρέφεια, στη δημιουργία αφηγήσεων για το παρελθόν, προκειμένου να συγκροτήσουν με μεγαλύτερη σαφήνεια την συλλογική τους ταυτότητα και να διατηρήσουν τη συνοχή τους, ενισχύοντας την αίσθηση του ανήκειν στα μέλη τους (Kubal & Becerra, 2014). Αξιοποιούν δικά τους αρχεία και μαρτυρίες, ημερολόγια και απομνημονεύματα αγωνιστών που συχνά παίρνουν τη μορφή εκδόσεων και κυκλοφορούν στη δημόσια σφαίρα (de Groot, 2016, σ 40). Παρά την σαφώς υποκειμενική και προκατειλημμένη προσέγγιση των εκδόσεων αυτών, δημιουργούν στους αναγνώστες την εντύπωση ότι μπαίνουν στην καρδιά των γεγονότων με τη βοήθεια αυτών που τα έζησαν. Ούτως ή άλλως, οι αφηγήσεις αυτές αναπτύσσονται ως παράλληλοι μονόλογοι και αν ο αναγνώστης δεν το επιδιώξει, δεν κινδυνεύει η μία να διαψευσθεί από την άλλη.

Η μνημονική δυνατότητα, όμως, μιας κοινωνικής ομάδας σχετίζεται και με τη γενικότερη οργανωτική συγκρότηση και την αποτελεσματικότητά της, με το κατά πόσο, δηλαδή, είναι

σε θέση να βάλει στόχους και να τους πετύχει<sup>25</sup>. Ανεξάρτητα, όμως, από αυτό, σχετίζεται με το πόσο σημασία δίνει στην αναγκαιότητα προώθησης και καθιέρωσης μίας μνημονικής κατασκευής και πόση προσπάθεια θα επενδύσει σε αυτό. Από τα παραδείγματα που έχουμε στη διάθεσή μας, φαίνεται ότι η έμφαση που δίνεται στη μνημονική δράση διαφέρει σημαντικά από το ένα κοινωνικό κίνημα στο άλλο. Όπως διαπιστώνει ο Lorenzo Zamponi (2018), ο συν-

δυασμός των μνημονικών σπουδών με τη μελέτη των κοινωνικών κινήματων είναι ακόμη σε πολύ πρώιμο στάδιο, οπότε δεν έχουμε στα χέρια μας κάποιες συγκροτημένες προτάσεις για τη διαφοροποίηση αυτή. Οπωσδήποτε παίζει ρόλο ότι, αντίθετα από τους μνημονικούς μηχανισμούς που παρουσιάζουν μία σχετική σταθερότητα, ως προς τους γενικούς στόχους και τις πρακτικές, τους τελευταίους δυο αιώνες, τα κοινωνικά κινήματα χαρακτηρίζονται από

συλλογές και εκθέσεις ανάλογες με τις βρετανικές. Ανάλογα, οι εκδηλώσεις Gay Pride που διοργανώθηκαν στην Ελλάδα τα τελευταία χρόνια, παρά την έντονη ενόχληση ορισμένων και τους γεμάτους μίσος λόγους του Μητροπολίτη Θεσσαλονίκης, έγιναν σε μια περίοδο μεγαλύτερης αποδοχής της σεξουαλικής διαφορετικότητας και δεν έχουν μεγάλη σχέση με τις έντονες συγκρούσεις στις ΗΠΑ τη δεκαετία του 1960 και 1970. Κατά συνέπεια, το ελληνικό κίνημα των ομοφυλόφιλων, αν και οπωσδήποτε έχει δεχθεί ρατσιστικές επιθέσεις, δεν έχει να θυμάται γεγονότα, όπως την βίαιη επίθεση της αστυνομίας στο Stonewall Inn, στο Los Angeles, που σύμφωνα με έναν ακτιβιστή αποτελεί ένα ιστορικό ορόσημο ανάλογο με τη Γαλλική Επανάσταση. Στη συνέχεια, ο Πρόεδρος Clinton αναγόρευσε το Stonewall Inn σε ιστορικό τοπόσημο (Armstrong & Cragge, 2006). Ελλείψει, επομένως, εγχώριας αγωνιστικής ιστορίας, οι Έλληνες ακτιβιστές επικαλούνται αυτή των Αμερικανών συντρόφων τους.

Επιπλέον, θα μπορούσα να παρατηρήσω με κάθε επιφύλαξη ότι, τις τελευταίες δεκαετίες που παρατηρούμε την έκρηξη της μνημονικής μανίας, αναδύονται νέα κινήματα με διαφορετικά χαρακτηριστικά. Ενδεχομένως η εμφάνιση κινήματων που υπερβαίνουν τα εθνικά όρια και στοχεύουν σε λιγότερο σαφείς αντιπάλους σε παγκόσμιο επίπεδο δε είναι σε θέση να αξιο-

ρευστότητα και διαφορετικότητα από χώρα σε χώρα και από εποχή σε εποχή. Για παράδειγμα, δεν μπορούμε να πούμε ότι στην Ελλάδα αναπτύχθηκε ένα φεμινιστικό κίνημα, ανάλογο με τις σουφραζέτες της Βρετανίας. Και έτσι, δεν είναι ίσως περίεργο που δεν έχουμε εδώ να μιλήσουμε για αξιομνημόνευτα συγκρουσιακά γεγονότα, εμβληματικές προσωπικότητες και ηρωικά θύματα, και, κατά συνέπεια, δε βρίσκουμε

ποιήσει με τον ίδιο τρόπο τη συλλογική μνήμη για τη συγκρότηση της συλλογικής ταυτότητας -που και αυτή, ούτως ή άλλως, έχει υβριδικά και ρευστά χαρακτηριστικά (Ψημίτης, 2011, σ 420 κε). Από την άλλη πλευρά, η εμφάνιση αυστηρά τοπικών κινήματων με πολύ περιορισμένους στόχους και αιτήματα και σύντομο βίο, δεν αφήνει περιθώρια για τη μνημονική κεφαλαιοποίηση μιας κινηματικής δράσης, ίσως επειδή δεν αφήνει πίσω και κάποιους «κληρονόμους» για να ασχοληθούν με αυτή. Είναι, για παράδειγμα χαρακτηριστικό ότι η ομάδα κατοίκων που δημιουργήθηκε στη Σκάλα Λουτρών της Λέσβου, για να παλέψει ενάντια στην εγκατάσταση πυλώνων της ΔΕΗ στο χωριό, όταν το θέμα ξεφούσκωσε μετατράπηκε σε περιβαλλοντικό σύλλογο γενικότερα, χάνοντας τα ακτιβιστικά χαρακτηριστικά της, και τελικά εστίασε τη δράση της στη δημιουργία ενός μουσείου «προσφυγικής μνήμης». Όταν δηλαδή κατέφυγε στη συλλογική μνήμη για να προσδιορίσει την ταυτότητά της, θεώρησε πιο πρόσφορο το στοιχείο της κοινής καταγωγής και όχι της κοινής δράσης. Αναρωτιέμαι ποια θα είναι η διαχείριση της μικρής, προς το παρόν τουλάχιστον, ιστορίας του κινήματος ενάντια στην εγκατάσταση του εργοστασίου της Eldorado Gold στο Στρατώνι της Χαλκιδικής που είχε σαφέστερα συγκρουσιακά χαρακτηριστικά από την περίπτωση της Σκάλας Λουτρών.

## 6. ΟΙ «ΑΠΟ ΤΑ ΚΑΤΩ» ΠΡΩΤΟΒΟΥΛΙΕΣ

Με δεδομένη την περιορισμένη μνημονική δράση πολλών κοινωνικών κινήματων, ίσως

το πιο πρόσφορο -τουλάχιστον από πλευράς δείγματος- παράδειγμα, για να εξετάσουμε τις εκθεσιακές πρωτοβουλίες της βάσης που αφορούν το θέμα μας, είναι πιστεύω τα μουσεία της Αντίστασης εναντίον των δυνάμεων του Άξονα. Θεωρώ ότι είναι μια περίπτωση που εμπίπτει στο πεδίο που εξετάζουμε, επειδή αν και αφορά μία πολεμική σύγκρουση ανάμεσα σε κράτη, μέσα σε αυτή ενσωματώθηκαν και ευρύτεροι πολιτικοί στόχοι, τουλάχιστον στην Ελλάδα.

Ο κορμός της Αντίστασης διαμορφώθηκε από δύο, διακριτά στρατόπεδα: εκείνους που επιδίωκαν, μετά την απελευθέρωση, την επιστροφή στο προπολεμικό status quo και εκείνους που απαιτούσαν έναν ριζικό μετασχηματισμό στην κοινωνική οργάνωση της χώρας (Μαργαρίτης, 1984; Βόγλης, 2008). Με άλλα λόγια, στο πλαίσιο ενός αγώνα με επιφανειακά εθνικοαπελευθερωτικά χαρακτηριστικά, αναπτύχθηκε μια εσωτερική κοινωνική σύγκρουση που εκδηλώ-

θηκε αποκάλυπτα μετά την αποχώρηση των δυνάμεων κατοχής. Γι' αυτό τον λόγο η μνημονική διαχείριση της περιόδου του Β' Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα εμφανίζει σημαντικές διαφορές από τις υπόλοιπες χώρες που είχαν εμπλακεί σε αυτόν (Δρουμπούκη, 2014).

Το Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας, ως πολιτικός εκφραστής της δεύτερης τάσης, άρχισε να γράφει την ιστορία της Αντίστασης κατά των δυνάμεων του Άξονα ήδη από το 1943, όταν με εντολή της Κεντρικής Επιτροπής του ΕΛΑΣ άρχισε να συγκεντρώνεται συστηματικά το σχετικό υλικό για τη σύνθεση μιας ιστορίας του αγώνα (Καλύβας, 2015). Προφανώς η εμπλοκή μιας «παλλαϊκής» αντίστασης κατά των ξένων κατακτητών με την προώθηση συγκεκριμένων πολιτικών στόχων στην κατεύθυνση του σοσιαλιστικού μετασχηματισμού της Ελλάδας, καθιστούσαν απαραίτητη μία ξεκάθαρη μνημονική εικόνα για τις πολιτικές εξελίξεις, μετά το τέλος του πολέμου. Η εξέλιξη των πραγμάτων και ο Εμφύλιος πόλεμος δημιούργησαν εντελώς άλλες συνθήκες και καθυστέρησαν πολύ τη δημόσια παρουσίαση αυτής της μνημονικής εκδοχής του πολέμου και της Αντίστασης. Γενικότερα, όμως, δημιούργησαν μια μνημονική αμηχανία στα ανελεύθερα καθεστώτα των μεταπολεμικών χρόνων, με αποτέλεσμα, μέχρι τη δεκαετία του 1980, η αντίσταση στους Γερμανούς να είναι μνημονικά κραυγαλέα σχηματοποιημένη. Η ιστορία μονοπωλείται από τους νικητές του Εμφυλίου και η εαμική αντίσταση αποσιωπάται ως ένοχη για την αποσταθεροποίηση στα εσωτερικά ζητήματα της χώρας.

Αυτό φαίνεται ακόμη και από την αναγκαστική επιλογή μιας επετείου -αφού ένας παγκόσμιος πόλεμος δεν μπορεί να μη μνημονεύεται- αντίθετα από ό,τι συμβαίνει αλλού και από ό,τι θα περίμενε κανείς δε μνημονεύεται η νικηφόρα κατάληξη του πολέμου ενάντια στον Άξονα και η λήξη της γερμανικής κατοχής. Προτιμήθηκε ο εορτασμός της έναρξης του πολέμου που δίνει τη δυνατότητα εστίασης στην «ηρωική» στάση ενός δικτάτορα, του Ιωάννη Μεταξά και στη γενική και ρομαντική διάθεση των Ελλήνων να πολεμήσουν τον εχθρό. Το ενδιαφέρον εδώ είναι ότι, παρά τις προφανείς σκοπιμότητες η επιλογή των μεταπολεμικών κυβερνήσεων, συνδυάζεται με το γεγονός ότι η ίδια μέρα είχε επιλεγεί από το ΕΑΜ ως μέρα μνημόνευσης της πρώτης πράξης αντίστασης του ελληνικού λαού και εορταζόταν, παράνομα, ήδη από το 1941 (Πασχαλούδη, 2016).

Η επίσημη αναγνώριση της αντίστασης κατά των δυνάμεων του Άξονα, έγινε στην Ελλάδα το 1982. Το πρόθεμα «Εθνική» περνά σαφώς το μήνυμα ότι πρόκειται για μια προσπάθεια δημιουργίας μιας «εθνικής μνήμης» που δε θέλει να υπενθυμίζει ούτε τους εκτός των απελευθερωτικών πολιτικούς στόχους ούτε τις επιμέρους συλλογικές ταυτότητες των ομάδων που συμμετείχαν σε αυτή. Επιδίωξη, που αν και υποστηρίχθηκε από ένα ευρύ πολιτικό φάσμα, δεν ήταν, από ό,τι φαίνεται, τόσο εύκολη, επειδή στο μνημονικό επίπεδο που μας απασχολεί δεν υποστηρίχθηκε από τα κατάλληλα μνημονικά οχήματα που θα μπορούσαν να την καθιερώσουν. Ενδεικτικό είναι ότι η εθνική επέτειος, που δε μετακινήθηκε, συνέχισε να συστεγάζεται μνημονικά τους θαυμαστές του Ι. Μεταξά, εκείνους που φροντίζουν να υπογραμμίζουν ότι «το ΟΧΙ το είπε ο λαός», αλλά και τους γενικά αδιάφορους για αυτές τις «λεπτομέρειες» (Πασχαλούδη, 2016).

Στην Ελλάδα, αν εξαιρέσει κανείς την πολυφωνική επέτειο της 28<sup>ης</sup> Οκτωβρίου και τη καθολικά υποστηριζόμενη αργία, η μνήμη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και της Αντίστασης στις δυνάμεις του Άξονα ακολουθεί, μάλλον, τη λογική της θραυσματοποιημένες συλλογικής μνήμης, δίνοντας το περιθώριο για τη δημιουργία μια σειράς άλλων δευτερευουσών επετείων, διαφορετικών κατά τόπους μνημείων και ενός μικρού αριθμού μουσειακών εγχειρημάτων. Θα σταθώ, μόνο στα τελευταία.

Όπως επισημάνθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο αυτού του κειμένου, ο 20<sup>ος</sup> αιώνας απουσιάζει κραυγαλέα από το ελληνικό μουσειακό τοπίο. Στον κατάλογο των επίσημα αναγνωρισμένων από το κράτος μουσείων, στον οποίο αναφέρθηκα παραπάνω, το μόνο επίσημο μουσείο αφιερωμένο σε αυτή την περίοδο είναι το Μουσείο του Καλαβρυτινού Ολοκαυτώματος που εγκαινιάστηκε το 2005<sup>26</sup>. Παρότι η μεγάλη

καθυστέρηση στη δημιουργία του οφείλεται, γενικά, στους λόγους που αναφέρθηκαν παραπάνω, δε θεωρώ ότι εμπίπτει στην κατηγορία που εξετάζουμε, επειδή, όπως δηλώνει και ο τίτλος του, εστιάζει κυρίως στη ναζιστική θηριωδία. Αξίζει, ωστόσο, να αναφερθεί ότι η αφήγηση που επιλέχθηκε, προσπαθεί να περιοριστεί στην τραγικότητα του γεγονότος και στην αγιοποίηση των θυμάτων, κρύβοντας «κάτω από το χαλί» την έντονη διαμάχη πολλών δεκαετιών για το αν τελικά για τη σφαγή ευθύνονται οι Γερμανοί ή μήπως ουσιαστικός αυτουργός είναι οι αντάρτικες ομάδες που προκάλεσαν τη σφαγή ως αντίποινα για τη δική τους επιθετική δράση (Δρουμπούκη, 2014).

Παρόλα αυτά, τα τελευταία είκοσι χρόνια έχουν δημιουργηθεί ορισμένα μουσεία «Εθνικής Αντίστασης»<sup>27</sup>. Στην πλειονότητά τους αποτελούν πρωτοβουλίες «από τα κάτω». Η ίδρυσή τους, εκτός του πλαισίου των κρατικών μηχανισμών, δεν ήταν χωρίς συγκρούσεις. Για παράδειγμα, οι εκθεσιακές πρωτοβουλίες της Εταιρίας Διάσωσης Ιστορικών Αρχείων<sup>28</sup>, συνάντησαν την έντονη αντίδραση της Πανελληνίας Ένωσης Αγωνιστών Εθνικής Αντίστασης που τις χαρακτήρισαν «απόπειρα αντικομμουνιστικής εκστρατείας» (Δρουμπούκη, 2014, σ 384) και γενικότερη παραχάραξης της ιστορίας. Η διαμάχη αυτή είναι απότοκη της τριμερούς διαίρεσης του κορμού της Εαμικής Αντίστασης, μετά τη Μεταπολίτευση. Οπότε η προσκείμενη στο χώρο του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελ-

λάδας (εσωτερικού) Ε.Δ.Ι.Α. και η προσκείμενη στο Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας Π.Ε.Α.Ε.Α., δεν ήταν δυνατό να μη διαφωνήσουν για το ποιος έχει το δικαίωμα διαχείρισης της συλλογικής μνήμης της αντίστασης.

Παρόλα αυτά, στα περισσότερα «από τα κάτω» μουσεία υιοθετείται η αντίληψη μιας ήπιας συναισθηματικής προσέγγισης, χωρίς πολιτικές ή «διχαστικές» αιχμές -κάτι που σε ένα βαθμό υπογραμμίζει και η αιγίδα της τοπικής αυτοδιοίκησης. Οι όποιες διαμάχες ανάμεσα στους διεκδικητές της μνήμης, που σχετίζονται με την ίδρυσή τους (Δρουμπούκη, 2014), δεν είναι ορατές στην έκθεση, εκτός και αν κανείς είναι πολύ καλός και σε βάθος γνώστης προσώπων και πραγμάτων. Αξιοποιούν ιδιωτικά ή συλ-

λογικά αρχεία και εκθέτουν, κυρίως, φωτογραφικό υλικό και μερικά αντικείμενα και έγγραφα, χωρίς να έχει προηγηθεί κάποια ειδική μελέτη ή χωρίς κάποια προσπάθεια αξιοποίησης σύγχρονων εκθεσιακών πρακτικών και εργαλείων. Τα κτίρια μικρά, οι εγκαταστάσεις χωρίς ιδιαίτερες απαιτήσεις, η επίσκεψη στα περισσότερα είναι δυνατή «κατόπιν συνεννόησης». Με άλλα λόγια, είναι εμφανές ότι τα μουσεία αυτά δεν έγιναν με την υποστήριξη του κράτους ή της άρχουσας τάξης. Αρκεί κανείς να τα συγκρίνει με μουσεία με αντίστοιχα θέματα σε άλλες χώρες της Ευρώπης, όπως, ενδεικτικά, το εντυπωσιακό **Warsaw Rising Museum** στην Κρακοβία, το **Verzets Museum** στο Άμστερνταμ και την ενδιαφέρουσα Γαλλική πρωτοβουλία δημιουργίας ενός δικτύου επτά μουσείων σε διαφορετικές πόλεις, καθένα από τα οποία θίγει μία πλευρά της **Γαλλικής Εθνικής Αντίστασης**. Ωστόσο, δε νομίζω ότι η ταπεινή ελληνική μουσειακή εικόνα σχετίζεται με ένα γενικότερο χαμηλό επίπεδο των ελληνικών μουσειακών εκθέσεων, αν σκεφτεί κανείς, για παράδειγμα, το Μουσείο της Ακρόπολης, τα Μουσεία Μπενάκη ή τα μουσεία του Πολιτιστικού Ιδρύματος Ομίλου Πειραιώς.

Αυτό που φαίνεται είναι ότι στην Ελλάδα, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ο επιθετικός προσδιορισμός «εθνική» πριν από τη λέξη Αντίσταση απλώς αποπειράθηκε να συγκαλύψει τις συγκρουσιακές σχέσεις των κοινωνικών ομάδων που σχετίζονται με αυτή. Όπως αναφέρει ο Σ. Καλύβας «οι συγκρούσεις του 1943-1944, τόσο μεταξύ αντιπάλων αντιστασιακών οργα-

νώσεων όσο και μεταξύ Ε.Λ.Α.Σ. και συνεργατών των δυνάμεων κατοχής, υπήρξαν ένας κανονικός **εμφύλιος πόλεμος** εφ' όσον διέρρηξαν βίαια τον κοινωνικό ιστό και έφεραν αντιμέτωπους Έλληνες πολίτες, κοντοχωριανούς, γείτονες, φίλους και συγγενείς μέσα σε ένα κλίμα πρωτοφανούς αγριότητας» (Καλύβας, 2015). Αν οι συγκρούσεις αυτές μπορούν να σχηματιστούν και να αποδοθούν σε συγκροτημένα «στρατόπεδα» τα οποία μπορούν να αναγνωρισθούν στη σημερινή ελληνική κοινωνία, τότε όσα από αυτά επιδιώκουν την ενθύμηση της Αντίστασης, δε διαθέτουν τη μνημονική δυνατότητα που η ίδρυση ενός μουσείου απαιτεί σήμερα.

Στην περίπτωση της ελληνικής «Εθνικής Αντίστασης», μπορούμε να πούμε ότι, σήμερα, μια μουσειακή πρωτοβουλία «από τα πάνω», δε μοιάζει απίθανη. Το ότι δεν κατέστη εφικτή μέχρι τώρα, οφείλεται, νομίζω, σε ορισμένα εγγενή προβλήματα, που δεν ξεπερνιούνται από ένα γενικό ευνοϊκό πολιτικό κλίμα. Η απόπειρα κατασκευής μιας καθολικής συμπεριληπτικής μνήμης προϋποθέτει αφηγηματικές σχηματισμοί και απλουστεύσεις προκειμένου να κινηθεί με ασφάλεια μέσα στο ναρκοπέδιο του σύνθετου ιστορικού ιστού. Αυτό το αναπόφευκτο, μάλλον, προϊόν της συναινετικής μνημονικής πρόθεσης οδηγεί σε αφηγήσεις παραπληθικές και στην κατασκευή προβληματικών μύθων. Αν κάτι παρόμοιο είναι συμβατό με τις εξίσου λακωνικές νύξεις των μνημείων, των αναθηματικών επιγραφών, των συνθηματικών φράσεων, που αναπτύσσονται κυρίως στο

συμβολικό επίπεδο, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την προγραμματική διακήρυξη των νεωτερικών μουσείων που χρειάζεται να αποδείξουν τα λεγόμενά τους με «αυθεντικά τεκμήρια» και «επιστημονικά ελεγμένες πληροφορίες, πέρα από ιδεολογικές προκαταλήψεις». Αυτή η αντίληψη, παραμένει, στην πράξη, αλώβητη από ένα πλήθος περιπτώσεων που αποδεικνύουν ότι ο χαρακτηρισμός «αυθεντικά τεκμήρια» είναι κενός περιεχομένου, επειδή η αυθεντικότητα είναι μία πολύ σχετική έννοια, όπως πολύ σχετικό είναι το τι «τεκμηριώνει» ένα αντικείμενο. Για παράδειγμα, τα δύο μουσεία -τα οποία αναφέρθηκαν παραπάνω- που παρουσιάζουν δύο αλληλοαντικρουόμενες εκδοχές της σύγκρουσης Ισραήλ - Παλαιστίνης, ενσωματώνουν στις εκθέσεις τους τα ίδια αυθεντικά αντικείμενα, για να υποστηρίξουν εντελώς αντιθετικές απόψεις. Τα караβάκια που κατασκευάστηκαν από παλαιστίνιους κρατούμενους, στο μεν παλαιστινιακό μουσείο «τεκμηριώνουν» τον πόθο για επιστροφή στα πάτρια κατειλημμένα από το Ισραήλ εδάφη, στο δε ισραηλινό μουσείο συνιστούν απόδειξη της επιθετικής στάσης των παλαιστινίων τρομοκρατών (Mendel & Steinberg, 2011).

Ωστόσο, αυτή η μεταφυσική σχεδόν αντίληψη για το κύρος μιας μουσειακής παρουσίασης, βρίσκεται, πιθανότατα, πίσω από τη δυσκολία επίσημης αναγνώρισης των διαφόρων μουσείων Εθνικής Αντίστασης, στην Ελλάδα, από τη στιγμή που αυτά τα τελευταία φλερτάρουν σε κάθε βήμα τους με τη «μεροληψία». Στην Καισαριανή, για παράδειγμα, η προσθήκη του

επιθετικού προσδιορισμού «εαμική» πριν το «εθνική», ξεκαθαρίζει από την αρχή την οπτική του συγκεκριμένου μουσείου πάνω στα γεγονότα. Ανάλογες ισορροπίες προσπαθεί να κρατήσει και Δήμος Χαϊδαρίου που εξήγγειλε την ίδρυση μουσείου, αλλά έπρεπε να ξεκαθαρίσει αν αυτό θα αφορά μόνο την οπτική του Ε.Α.Μ. ή θα συμπεριλάβει, και άλλες αντιστασιακές ομάδες και ορισμένες «αμφιλεγόμενες» προσωπικότητες της εποχής.

## 7. ΤΟ ΤΡΑΥΜΑ ΚΑΙ Η ΕΠΟΥΛΩΣΗ

Είτε καταφύγει κανείς σε θραυσματοποιημένες μνημονικές πρακτικές είτε αναζητήσει πολυφωνικά μνημονικά οχήματα, η αναφορά σε γεγονότα που σχετίζονται με βίαιες συγκρούσεις ανάμεσα σε κοινωνικές ομάδες είναι δυνατόν να συντηρεί ένα συλλογικό τραύμα. Το δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, μεταφέροντας τις ψυχαναλυτικές παρατηρήσεις που εγκαινίασε ο S. Freud στο συλλογικό επίπεδο, πολλοί μελετητές ασχολήθηκαν συστηματικά με τη μνημονική διαχείριση του τραύματος. Υπογράμμισαν ότι, όπως ένα άτομο έτσι και τα μέλη μιας κοινωνικής ομάδας έχουν ανάγκη να περάσουν από διαδοχικά στάδια, απώθησης, θρήνου και ενθύμησης, για να μπορέσουν να αντιμετω-

πίσουν και να διαχειριστούν ένα τραυματικό γεγονός του παρελθόντος<sup>29</sup>. Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και μέχρι τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, επώδυνα, άδικα ή αμφίσημα γεγονότα ήταν αποκλεισμένα από την επίσημη δημόσια μνήμη, η οποία δομούταν πάνω σε «καθαρές» και κατά προτίμηση «ένδοξες» στιγμές. Σπανίως ένα κράτος ομολογούσε τις αδικίες ή τα εγκλήματά του, επιδιόδομενο σε έναν πόλεμο ενάντια στη μνήμη. Μόνο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, και με καθοριστικό σημείο τη μνημονική διαχείριση του Ολοκαυτώματος<sup>30</sup>, άρχισε να δίνεται χώρος στα τραυματικά παρελθόντα που κινδύνευαν,

μέχρι τότε από την πλήρη μνημονική απαλοιφή.

Εβδομήντα πέντε χρόνια μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, και μετά από τη δημι-



ουργία ενός πλήθους μνημείων, μουσείων, απομνημονευμάτων, μυθιστορημάτων και ταινιών για το Ολοκαύτωμα (Lennon & Foley, 1999; Levy & Sznajder, 2002; Hoskins, 2003; Young, 2009; Βλ. ενδεικτικά Bardgett, 2012), θα μπορούσαμε να πούμε ότι η διαχείριση αυτού του τραύματος που απασχόλησε όλες σχεδόν τις σύγχρονες κοινωνίες, έχει πάρει το δρόμο της<sup>31</sup>. Εκείνο που στην πορεία αποδείχθηκε «εύκολο» στη διαχείριση αυτής της αδιανόητης φρικαλεότητας -τουλάχιστον για όλους όσους δεν είχαν άμεση εμπλοκή σε αυτή- ήταν ότι μπορούσε κανείς να διακρίνει τους «καλούς» και τους «κακούς». Τα τυπικά δημόσια μνημονικά οχήματα, υποστηρίχθηκαν από επίσημους κρατικούς ή και διακρατικούς φορείς και οι ναζιστικές πρακτικές απογυμνωμένες από κάθε ιδεολογικό, οικονομικό ή γεωπολιτικό πλαίσιο, εντάχθηκαν στις σχηματοποιημένες μνημονικές αφηγήσεις ως η ενσάρκωση του απόλυτου κακού. Και, μάλιστα, ενός κακού τόσο αυστηρά περιορισμένου ιστορικά που η σύνδεσή του με την ενδυνάμωση της παρουσίας των νέοναζιστικών ομάδων στην Ευρώπη, τα τελευταία χρόνια, να μην γίνεται αυτόματα.

Παρόλα αυτά, η τραυματική συλλογική μνήμη συνδέεται και με άλλα χωρικά περιορισμένα παρελθόντα των οποίων η αμφισημία,

και η έλλειψη τόσο ξεκάθαρων «κακών» δημιουργεί αρκετά πολύπλοκα ζητήματα μνημονικής διαχείρισης. Χαρακτηριστικό είναι και πάλι το παράδειγμα της Βόρειας Ιρλανδίας. Τα «troubles», γεμάτα συγκρούσεις, τραυματίες και νεκρούς, άφησαν πίσω τους ένα δυσεπίλυτο πρόβλημα μνήμης (Crooke, 2001; Conway, 2003; Houlihan, 2006). Εντελώς τυπικά, με όρους τραύματος, η πρώτη επιλογή ήταν η αποσιώπηση. Μια επιλογή, όμως, που δεν μπορούσε να υποστηριχθεί απολύτως στην πράξη, καθώς οι δρόμοι του Μπέλφαστ είναι γεμάτοι με τις τοιχογραφίες που απεικονίζουν τα γεγονότα και τους πρωταγωνιστές τους, και καθώς ο διχασμός ζει ακόμη στις συνειδήσεις των ανθρώπων και, σε μεγάλο ή μικρό βαθμό, επηρεάζει τη σημερινή πραγματικότητα των κατοίκων της Βόρειας Ιρλανδίας.

Η Elizabeth Crooke (2001) παρουσιάζει τις δυσκολίες της μόνιμης έκθεσης που επιχειρήθηκε

στο **Tower Museum** στο Ντέρι και χαρακτηρίστηκε από άλλους «καταθλιπτική», από άλλους «αντι-προτεσταντική» και από άλλους ότι συντηρεί την «τρομοκρατική κουλτούρα του IRA». Ο Mike Houlihan (2006), από την άλλη πλευρά, περιγράφει τις προσπάθειες ενσωμάτωσης του ιρλανδικού διχασμού στις μόνιμες εκθέσεις του κεντρικού μουσείου της Βόρειας Ιρλανδίας, το **Ulster Museum** στο Μπέλφαστ. Επιδιώκοντας την επικράτηση ενός κλίματος εθνικής συμφιλίωσης, το μουσείο προσπαθεί να εντάξει τα troubles σε μια ενιαία ιστορική αφήγηση, υπογραμμίζοντας, την ομοψυχία των αιώνων που προηγήθηκαν ή την ηρωική συμμετοχή των ιρλανδών στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Επιδιώκοντας, δηλαδή, να ενισχύσει τα εθνικά ομογενοποιητικά στοιχεία έναντι των θρησκευτικών διαφορών. Αντίστοιχα, η E. Crooke (2001) αναφέρει ότι ο στόχος του μουσειακού εγχειρήματος στο Tower Museum, με

τη χρήση εκπαιδευτικών προγραμμάτων και άλλων ανάλογων πρακτικών, ήταν να παρουσιάσει «ψύχραιμα» και κατά το δυνατόν «αντικειμενικά» τα πράγματα, να συζητήσει τα στοιχεία της κουλτούρας των δύο αντιμαχόμενων κοινοτήτων και να καλλιεργήσει στους επισκέπτες και δη στα παιδιά τον σεβασμό στον «άλλο». Η προσπάθεια, εκ πρώτης όψεως θεμιτή, αλλά προκύπτει, νομίζω, εύλογα το ερώτημα: είναι δυνατό να είναι αποτελεσματική μια παρόμοια προσέγγιση, όταν η διαφορά που επιχειρείται να απαλειφθεί συνιστά ουσιώδες στοιχείο της συλλογικής ταυτότητας μιας κοινωνικής ομάδας; Δεν είναι δυνατό, θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς, για να προχωρήσεις μπροστά και να ξεπεράσεις το τραύμα του παρελθόντος, να πρέπει να ξεχάσεις αυτό που είσαι.

Θα είχε σημασία, στο σημείο αυτό να δούμε μερικά στοιχεία για τη μνημονική διαχείριση των ελληνικών διχασμών και των εμφύλιων συρράξεων. Μοιάζει να είναι περίεργο που, σε μια εποχή μουσειακού πληθωρισμού, δύσκολα μπορούμε να εντοπίσουμε κάποια μουσειακή απόπειρα που να αφορά τον ελληνικό Εμφύλιο Πόλεμο. Αυτό, βέβαια, ταιριάζει με τη γενικότερη μνημονική αμηχανία που χαρακτηρίζει την περίοδο αυτή. Η λήξη του Εμφυλίου δε γιορτάστηκε πανηγυρικά, όπως η απελευθέρωση της Αθήνας το 1944, ούτε ορίστηκε κάποια επέτειος για να τη θυμόμαστε, στα χρόνια που ακολούθησαν, ούτε αναγνωρίστηκε επίσημα με κάποια εθνική γιορτή. Συνολικά, ο ελληνικός Εμφύλιος Πόλεμος εξοστρακίστηκε από το δημόσιο λόγο, τόσο από τους νικητές όσο και

από τους νικημένους (Βαν Μπούσχοτεν κ.ά., 2008). Ο Νικόλας Δεμερτζής υποστηρίζει ότι «από το 1949 έως το 1975 ο Εμφύλιος βιώθηκε, κυρίως, ως μία συλλογή ιδιωτικών πληγών που δεν ήταν δυνατό να βρουν τη θέση τους στο κοινωνικό συμβολικό σύμπαν» (Demertzis, 2011). Μετά τη Μεταπολίτευση, όταν η έννοια της «εθνικοφροσύνης» καταδικάζεται, η μνήμη του Εμφυλίου, τόσο σε επίσημο όσο και σε συλλογικό επίπεδο, είναι ανοιχτή σε νέες προσεγγίσεις.

Αυτό που φαίνεται στην πράξη είναι ότι οι ευνοϊκότερες για ελεύθερη έκφραση πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες, δεν οδηγούν τόσο στην διατύπωση και αντικειμενοποίηση, μέσω μνημονικών πρακτικών, διαφορετικών συλλογικών μνημών, αλλά περισσότερο στην προώθηση της κατασκευής μιας ενιαία αποδεκτής μνήμης στην κατεύθυνση της εθνικής συμφιλίωσης. Η απαίτηση διαγραφής του παρελθόντος επιδιώχθηκε από όλους: τόσο από μία Δεξιά που ήθελε να μη συσχετίζεται με τις βαρβαρότητες των πολιτικών διώξεων όσο και από μία Αριστερά που θεώρησε τη λήθη ως όχημα για την επανένταξή της στην πολιτική ζωή, μετά από χρόνια παρανομίας και αρνητικών χαρακτηρισμών (Demertzis, 2011). Η στάση αυτή, που μπορεί να αναλυθεί με όρους ενός συλλογικού τραύματος, αναδεικνύει έντονα την αντίφαση ανάμεσα στην ανάγκη «να τα αφήσουμε όλα πίσω μας», από μία πλευρά, και στη συνεχώς εντεινόμενη διάθεση της διατήρησης της ιστορικής μνήμης και της προώθησης ολοένα και περισσότερων μνημονικών οχημάτων, που χα-

ρακτηρίζει γενικότερα την εποχή μας, από την άλλη.

Η επιδίωξη της εθνικής συμφιλίωσης, σηματοδοτείται με ένα μνημείο που στήνεται στην Πλατεία Κλαυθμώνος, (Close, 2004), το 1989<sup>32</sup>, επί δημαρχίας Μ. Έβερτ, διακεκριμένου στελέχους της Νέας Δημοκρατίας. Την ίδια ακριβώς περίοδο η επίσημη «μνημόνευση» του διχασμού συνοδεύεται από μία αρχετυπική πράξη λήθης: στην τεσσαρακοστή επέτειο της λήξης του Εμφυλίου, αποφασίζεται το κάψιμο

17.000.000 φακέλων της Ασφάλειας. Η απόφαση αυτή, οδήγησε σε αντιπαράθεση στη Βουλή, αλλά και έκδηλες διαμαρτυρίες εκτός αυτής. Το γεγονός δίχασε τους βετεράνους της Αντίστασης και την Αριστερά γενικότερα, ανάμεσα σε αυτούς που θεώρησαν τους φακέλους ως ανεπιθύμητες υπομνήσεις ενός άσχημου παρελθόντος και εκείνους που τους έβλεπαν ως ανεκτίμητες ιστορικές πηγές (Close, 2004; Demertzis, 2011)<sup>33</sup>. Και οι δύο επίσημες μνημονικές πράξεις δείχνουν την πρόθεση της αποπολιτικοποίησης του Εμφυλίου πολέμου και της ένταξής του με κάθε τρόπο στην ενιαία διαχρονική εθνική ιστορική αφήγηση, που δεν αντέχει τις εσωτερικές συγκρούσεις των κοινωνικών ομάδων. Ο Ν. Δεμερτζής (Demertzis, 2011) επισημαίνει ότι ακόμη και η επιλογή του όρου «συμφιλίωση», αντί του καταλληλότερου για την περίπτωση «συμβιβασμός», έχει σημασία, καθώς τονίζει τα θυμικά στοιχεία έναντι των πολιτικών, μιλώντας για τα παιδιά της ίδιας οικογένειας που αγκαλιάζονται ξανά, μετά από μια πρόσκαιρη σύγκρουση, της οποίας οι αιτίες δε μοιάζει να μας απασχολούν στο επίπεδο της συλλογικής μνήμης.

Αν οι παραπάνω κινήσεις σηματοδοτούν την επίσημη μνημονική πρακτική, έχει σημασία να δούμε τι κάνουν σε αυτή την κατεύθυνση οι αντίπαλες κοινωνικές ομάδες. Το στρατόπεδο των νικητών, έχοντας από την αρχή πλήρη δικαιώματα έκφρασης, ξεκινά την ανέγερση μνημείων αμέσως μετά τη λήξη του Εμφυλίου. Πρόκειται για έργα που δεν αναζητούν κάποιον ιδιαίτερο συμβολισμό μέσω της μορφής

ή της χωροθέτησής τους και επαναλαμβάνουν την τυπική μορφή ενός «μνημείου πεσόντων» (πρβλ. Wagner-Pacifici & Schwartz, 1991) που αρκετές φορές δεν κάνει διάκριση ανάμεσα στον Εμφύλιο και τον ελληνο-ιταλικό πόλεμο στην Αλβανία, πολύ συχνά, μάλιστα, συμπεριλαμβάνει και τους νεκρούς του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου ή των Βαλκανικών Πολέμων. Τα περισσότερα από αυτά τα μνημεία δημιουργούνται μέχρι το 1960 και, αν και συνεχίζουν να συνδυάζονται με εκδηλώσεις μνήμης, μετά τη Μεταπολίτευση, χάνουν σταδιακά την επίσημη υποστήριξη, αποκτούν περισσότερο περιθωριακό χαρακτήρα και θεωρούνται υπόθεση ακροδεξιών ομάδων. Με άλλα λόγια, όσο η επίσημη μνήμη μετακινείται προς την κατεύθυνση γενικών ομογενοποιητικών εικόνων, τα μνημεία και οι τελετές αυτές λειτουργούν ως εργαλεία διαμόρφωσης της συλλογικής ταυτότητας σχημάτων που συγκροτούνται γύρω από εθνικιστικά και άκρως συντηρητικά ιδεώδη.

Από την άλλη πλευρά, οι ηττημένοι του Εμφυλίου αργούν, εκ των πραγμάτων, να μπουν στο παιχνίδι της δημόσιας μνήμης. Αν θεωρήσουμε ότι οι αναμνήσεις των ηττημένων συλλογούν μία «αντι-μνήμη» -σε σχέση με αυτή που υπέβαλαν οι κρατικοί μηχανισμοί, μέχρι τη Μεταπολίτευση-, η καθυστέρηση μπορεί να αποδοθεί στα παρακάτω στάδια της μνημονικής διαχείρισης ενός συλλογικού τραύματος που διακρίνουν οι μελετητές (Zelizer, 1995; Wagner-Pacifici, 1996): την ψυχολογική απόσταση, αρχικά, τη συσσώρευση στοιχείων και τη αναζήτηση πόρων, στη συνέχεια και, τελικά, την ψύχραιμη επεξεργασία και τον αναστοχασμό, ιδανικά (Vinitzky-Seroussi, 2002). Ίσως, όμως, ο καθοριστικός παράγοντας να είναι αυτός που συσχετίζεται με ένα ακόμη, το τελικό, στάδιο που είναι η άρση των κοινωνικο-πολιτικών παραγόντων που καταστέλλουν τη δημόσια έκφραση αυτής της εναλλακτικής προσέγγισης του παρελθόντος. Για την Ελλάδα αυτές οι ευνοϊκές συνθήκες δεν εμφανίζονται

πριν τη δεκαετία του 1980.

Με δεδομένα τα παραπάνω, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ελληνική Αριστερά, ταλαντευόμενη έντονα ανάμεσα στην υποστήριξη της συμφιλιωτικής λήθης και την αναγνώριση της συλλογικής της ιστορίας, οδηγείται σε μνημονικές πρακτικές, αντιφατικές, όσο τουλάχιστον αφορά το ρόλο της μνήμης στη διαμόρφωση της συλλογικής ταυτότητας. Μετά τη Μεταπολίτευση, και ιδίως μετά το 1981, αξιοποίησε τη δυνατότητα ανέγερσης μνημείων και θεσμοθέτησης τελετών μνήμης, κυρίως σε Δήμους που ελέγχονταν από την Αριστερά -κρατώντας έτσι και μία απόσταση ασφαλείας από τη κεντρική κρατική διοίκηση που είχε στα χέρια του το «οπορτουνιστικό» ΠΑ.ΣΟ.Κ. Αποσιωπώντας, όμως, συστηματικά την περίοδο του Εμφυλίου και εστιάζοντας στην ανάδειξη του κεντρικού της ρόλου στη Εθνική Αντίσταση, υποβάθμισε καθοριστικά το πολιτικό της πρόγραμμα. Η έννοια του εθνικού επισκιάζει το ταξικό και, τελικά, μέσα από αυτή τη μνημονική πρακτική, η ελληνική Αριστερά αποτινάζει, μεν, το στίγμα της εθνικής προδοσίας που της είχαν αποδώσει οι μεταπολεμικές

κυβερνήσεις, αλλά, ταυτόχρονα θαμπώνει το καθοριστικό στοιχείο της συλλογικής της ταυτότητας (Demertzis, 2011).

Πιθανότατα, το τίμημα της μνημονικής ενσωμάτωσης έγινε αντιληπτό τα τελευταία είκοσι χρόνια, οπότε και παρατηρείται μία έντονη κινητικότητα εκ μέρους του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας στην ανέγερση μνημείων και τη διοργάνωση εκδηλώσεων που είναι αφιερωμένα αποκλειστικά στον Εμφύλιο. Το περιεχόμενο αυτών των κινήσεων υπογραμμίζει ότι ο Εμφύλιος Πόλεμος δεν αποτελεί μια, κατά κάποιον τρόπο, συνέχεια της Εθνικής Αντίστασης, αλλά αποτελεί την «κορυφαία ταξική σύγκρουση» στην Ελλάδα, μετακινώντας το κέντρο του μνημονικού βάρους από το πατρι-

ωτικό στο ταξικό<sup>34</sup>. Μία παρόμοια αλλαγή στάσης, σε επίπεδο κοινωνικής ψυχολογίας, πιθανότατα συσχετίζεται με την ανάδυση της τρίτης πλέον γενιάς και της άμβλυσης του τραύματος. Από την άλλη πλευρά, η συνεχιζόμενη επιλογή περισσότερο συμβολικών και απλουστευτικών μνημονικών οχημάτων, όπως ένα μνημείο, βρίσκεται σε μία σχετική αναντιστοιχία με την τάση των ιστορικών, που παρατηρείται τα

τελευταία χρόνια, να προ-

χωρήσουν σε μια συστηματική μελέτη του Εμφυλίου, αξιοποιώντας, μάλιστα, εκτός από τα παραδοσιακά επίσημα αρχεία και ντοκουμέντα, τις προσωπικές αναμνήσεις και την προφορική ιστορία (Λιάκος, 1999; Βαν Μπούσχοτεν κ.ά., 2008; Demertzis, 2011; Καλύβας, 2015). Οι μελέτες των τελευταίων χρόνων, αναδεικνύουν ότι ο Εμφύλιος, εκτός από μία οξεία σύγκρουση ανάμεσα σε δύο κοινωνικές ομάδες με αντίπαλες ιδεολογίες, υπήρξε και μία σύγκρουση ανάμεσα σε ανθρώπους που, κάτω από μια θολή συσχέτιση με τις ιδεολογίες αυτές, βρήκαν την ευκαιρία να εκφράσουν προσωπικές και οικογενειακές αντιπαλότητες, τοπικούς ή εθνοτικούς ανταγωνισμούς με μικρή ή και κα-

μία απολύτως σχέση με τα ευρύτερα πολιτικά διακυβεύματα του πολέμου (Καλύβας, 2003).

Παρόλα αυτά, αυτή η συστηματικότερη ιστορική έρευνα δεν βοήθησε, όπως εκ πρώτης όψεως θα περίμενε κανείς, την ανάπτυξη κάποιων μουσειακών εγχειρημάτων. Θεωρητικά, ένα «σοβαρό» μουσείο δεν καταπιάνεται με γεγονότα που ακόμη αχνίζουν, χωρίς να νοιώθει τη σιγουριά τελικών επιστημονικών συμπερασμάτων. Στην περίπτωση του ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου, ωστόσο, όσο απομακρυνόμαστε από το γεγονός και οι μελετητές οργανώνουν και ερμηνεύουν το υλικό τους, η παγιωμένη λογική των τυπικών ελληνικών μουσείων δεν φαίνεται ικανή να διαχειριστεί την αδυναμία «τεκμηριωμένης» παρουσίασης μιας μονολιθικής αφήγησης ως αποτέλεσμα του έργου των ιστορικών. Οι εναλλακτικές ερμηνείες, όσο και αν υιοθετούνται στα συνέδρια, δεν φαίνεται να έχουν βρει τρόπο έκφρασης στην μνημονική πράξη. Πέρα από ορισμένες περιορισμένης εμβέλειας απόπειρες, χαρακτηριστική είναι εκείνη του Μουσείου του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας. Το μουσείο δημιουργήθηκε από το Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας και δεν ισχυρίζεται ότι επιχειρεί μία «αντικειμενική» παρουσίαση των γεγονότων. Αναπαράγει, απλώς την χονδροειδή περιγρα-

φή γεγονότων που αναδεικνύουν με ευκολία θύματα και θύτες, καλούς και κακούς. Η έκθεση, ωστόσο, στο γνωστό μοτίβο της παράθεσης άφθονων ασπρόμαυρων φωτογραφιών, με ορισμένα αντικείμενα και λίγα έγγραφα ντοκουμέντα σε προθήκες, νομίζω ότι τελικά απευθύνεται περισσότερο στην απότιση φόρου τιμής στα θύματα του Δ.Σ.Ε. και στην ηθική τόνωση του φρονήματος των σημερινών μελών του Κ.Κ.Ε., παρά στην ανάπτυξη μιας πολιτικής θέσης και μιας, έστω και μονομερούς, αναλυτικής ερμηνείας των γεγονότων. Το «ηθικό ιστορικό δίδαγμα» που επιδιώκει το Κ.Κ.Ε., «ότι δεν μπορεί να υπάρξει φιλολαϊκή κυβέρνηση, όποια ονομασία και αν έχει και οποιοδήποτε κόμμα και αν συμμετέχει σε αυτήν, εφόσον η πολιτική εξουσία, τα μέσα παραγωγής και όλος ο πλούτος που παράγει η εργατική τάξη βρίσκονται στα χέρια των καπιταλιστών, εφόσον η Ελλάδα συμμετέχει στις ιμπεριαλιστικές ενώσεις της Ε.Ε. και του ΝΑΤΟ», μάλλον αποτελεί προϋπόθεση, για να αποφασίσει κα-

νείς να επισκεφθεί το μουσείο, παρά συμπέρασμα που προκύπτει μετά την επίσκεψη<sup>35</sup>.

Θα μπορούσε να είναι αλλιώς; Αν πεισθεί κανείς από το ένθερμο κάλεσμα για δημιουργία μουσείου για τον Εμφύλιο πόλεμο που κυκλοφορεί στα κοινωνικά δίκτυα, θα πει ότι αξίζει τον κόπο η προσπάθεια. Αν, όμως, δει το μικρό μουσείο που έχει δημιουργηθεί από το Ίδρυμα της Βουλής για τον Κοινοβουλευτισμό και τη Δημοκρατία, το 2012, στο Πάρκο Εθνικής Συμφιλίωσης στο Γράμμο, πιθανόν να συνεχίσει να έχει αμφιβολίες. Το εν λόγω μουσείο έχει ως στόχο «όχι μόνο να αποτυπώσει το παρελθόν και να βοηθήσει στην κατανόησή του, αλλά παράλληλα, να αναδείξει τον περιβαλλοντικό πλούτο του Γράμμου, εστιάζοντας στις δυνατότητες του παρόντος και στη δυναμική του μέλλοντος και θέτοντας στόχους ανάπτυξης, θέλει συμβολικά να γεφυρώσει το χτες με το αύριο και να λειτουργήσει ως ένα πεδίο όπου η οδύνη του παρελθόντος δίνει τη θέση της στην ελπίδα για το μέλλον»<sup>36</sup>. Αυτή η πρωτότυπη

ανάμιξη φυσιολατρίας, εθνικής συμφιλίωσης, οικονομικής ανάπτυξης και ιστορικής αποτίμησης, ομολογώ ότι μου δημιουργεί έντονους προβληματισμούς, τόσο σε επίπεδο στοχοθεσίας όσο και σε επίπεδο πρακτικών υλοποίησης. Το μουσείο ακολουθεί το ίδιο μοτίβο με εκείνο του Μουσείου του Δημοκρατικού Στρατού, και αναρωτιέται κανείς για το κατά πόσο η εντελώς όμοια αυτή παράθεση φωτογραφιών, ντοκουμέντων και μικροαντικειμένων μπορεί να εξυπηρετεί τόσο διαφορετικούς στόχους -έχοντας στο μυαλό τα δύο προγραμματικά κείμενα που αποσπάσματά τους παρατέθηκαν παραπάνω. Εκτός και αν οι δημιουργοί ελπίζουν ότι ο επισκέπτης θα διαβάσει ενδελεχώς όλα τα ντοκουμέντα, θα τα συμπληρώσει με ένα πλήθος άλλων που θα πρέπει να έχει από πριν υπόψη του και θα οδηγηθεί σε πολυεπίπεδες ερμηνείες. Επειδή κάτι παρόμοιο είναι μάλλον απίθανο, το Πάρκο Εθνικής Συμφιλίωσης διαθέτει ειδικό ξεναγό που, όπως τονίζεται, διαθέτει σχετικό διδακτορικό δίπλωμα.

Η συσχέτιση του ορεινού όγκου του Γράμμου με τη μνήμη του Εμφυλίου Πολέμου, έχει ένα ενδιαφέρον καθώς θα μπορούσαμε να πούμε ότι παρατηρούνται όλες οι μνημονικές πρακτικές διαχείρισης ενός τόπου που προτείνει ο Kenneth Foote (1997). Με το δεδομένο ότι αποτέλεσε το θέατρο των περισσότερων συγκρούσεων, αναγνωρίστηκε από πολύ νωρίς ως ο καταλληλότερος τόπος για τη μνημόνευση του πολέμου (designation – ορισμός), στις τελετές που τιμούσαν τα θύματα του «συμμοριτοπόλεμου». Κάτι που συνεχίζεται μέχρι και

σήμερα, με την ανάπτυξη σύγχρονων μνημονικών εγχειρημάτων, που επιλέγουν το Γράμμο, παρά το δύσκολο της πρόσβασης στην περιοχή. Παρά την αντιδιαμετρικά διαφορετική ερμηνεία, κοινό χαρακτηριστικό των πρώτων εορτασμών, αλλά και όλων των κάθε είδους μνημοσύνων που ακολούθησαν και συνεχίζονται μέχρι σήμερα από τους απογόνους των αντιπάλων του Εμφυλίου, είναι οι μνημονικές πρακτικές που επιλέγουν, η φρασεολογία που χρησιμοποιούν, η έντονη επίκληση στο συναίσθημα. Από όποια πλευρά, επομένως, και αν το δει, κανείς ο Γράμμος μετατρέπεται σε ένα «ιερό» βουνό (sanctification – ιεροποίηση). Η κρατική πρωτοβουλία του Πάρκου Εθνικής Συμφιλίωσης επιχειρεί, από την άλλη πλευρά, την κάθαρση του χώρου (rectification) από τα διχαστικά μνημονικά στοιχεία, προσπαθώντας να συνδυάσει τη μνήμη του Εμφυλίου με ένα πλήθος άλλων δράσεων που αναπτύσσονται εδώ και πολλά χρόνια στην περιοχή, από αυτούς που θεωρούν το Γράμμο, απλώς και μόνο, ένα γοητευτικό δρυμό, κατάλληλο για εκδρομές (obliteration – απαλοιφή).

Σε κάθε περίπτωση η μνημονική διαχείριση του ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου κινείται στην εύθραυστη ισορροπία ανάμεσα στην υποστήριξη μιας συναινετικής επίσημης αφήγησης και στην παράλληλη ανάπτυξη θραυσματοποιημένων μνημονικών εγχειρημάτων. Τα δεύτερα, άλλοτε αναπτύσσονται αγνοώντας τις εκφράσεις της αντίπαλης μνήμης και άλλοτε εκφράζοντας αγανάκτηση για τα ιστορικά ψεύδη της άλλης πλευράς<sup>37</sup>. Η V. Vinitzky-Seroussi (2002) αναφέ-

ρει ότι μία μνημονική αφήγηση συνήθως συγκροτείται από τρία βασικά στοιχεία: (α) τους πρωταγωνιστές των γεγονότων, (β) την εξιστόρηση του γεγονότος αυτού καθαυτού, και (γ) το γενικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται το γεγονός. Ανάλογα με το ειδικό βάρος που δίνεται σε καθένα από τα τρία αυτά στοιχεία, η αφήγηση αποκτά τον συγκεκριμένο χαρακτήρα της. Ειδικότερα, για τα επώδυνα γεγονότα του παρελθόντος, όταν το μεγαλύτερο βάρος δίνεται στα πρόσωπα και τις λεπτομέρειες των γεγονότων, σύμφωνα με τη V. Vinitzky-Seroussi, η αφήγηση μπορεί δυνητικά να απευθυνθεί σε ευρύτερο κοινό. Αντίθετα, η έμφαση στο γενικότερο πλαίσιο, που απομακρύνεται από την περιπτώσιολογία και προϋποθέτει συγκεκριμένη γενική ερμηνεία, συρρικνώνει τους δυνητικούς ευνοϊκούς αποδέκτες. Επίσης, η έμφαση αυτή μπορεί να αναζωπυρώσει τις αιτίες που γέννησαν τις συγκρούσεις του επώδυνου παρελθόντος.

Νομίζω ότι στην περίπτωση των ελληνικών μουσείων που αφορούν την περίοδο 1940-1949 υπεισέρχονται και τα τρία στοιχεία που αναλύει η V. Vinitzky-Seroussi, αλλά με διαφορετικό τρόπο και είναι δύσκολο να διακρίνει, τελικά, κανείς το ειδικό βάρος του καθενός. Το γενικό ερμηνευτικό πλαίσιο καθορίζεται από «μεγάλη μνημονική αφήγηση» που υποστηρίζει το μουσείο, και που είναι απότοκη του φορέα που το ίδρυσε. Αυτό γίνεται τις περισσότερες φορές άρρητα και σχεδόν αόρατα για τον επισκέπτη που δεν έχει, από πριν, μια καλή γνώση των πραγμάτων και δε διαβάσει «πίσω από τις εκθε-

σιακές γραμμές». Από την άλλη πλευρά, συνήθως οι εκθεσιακές αφηγήσεις εστιάζονται στα πρόσωπα και τις λεπτομέρειες των γεγονότων, προκειμένου τα δεύτερα να προσδώσουν το αναμενόμενο από ένα μουσείο γνωστικό περιεχόμενο και την απαραίτητη τεκμηρίωση, ενώ τα πρώτα να διεγείρουν το συναίσθημα που απαιτείται για την αποτελεσματικότερη αφομοίωση της υπέρπουσας «μεγάλης αφήγησης».

Εν πάση περιπτώσει, παρά τα χρόνια που έχουν περάσει, οι επουλωμένες ή αιμάσσουσες πληγές του Εμφυλίου πολέμου με κάποιον τρόπο ακόμη επηρεάζουν τη σύγχρονη ελληνική πολιτική και κοινωνική ζωή, καθώς εμπλέκονται με το πολύπλοκο δίκτυο παραγόντων που εξυφαίνεται εδώ και 80 χρόνια από τοπικές ισορροπίες και ιδιαιτερότητες, προσωπικές πορείες και σχέσεις. Χαρακτηριστική είναι σε αυτή την κατεύθυνση η περίπτωση του «αθώου» αγάλματος της Ελευθερίας που βρίσκεται στα Μεσόγεια. Αν και στήθηκε για να μνημονεύει τις βιαιοπραγίες των Ναζί στο χωριό, όπως αποκαλύπτει η συστηματική μελέτη της Δήμητρας Γκέφου-Μαδιανού ([Gefou-Madianou, 2017](#)), αποτελεί τον πυρήνα της αναζωπύρωσης ερίδων που ξεκινούν από τους δωσίλογους της κατοχής, περνάν στις αντιπαλότητες του Εμφυλίου και φτάνουν στο ρατσισμό απέναντι στους Αλβανούς οικονομικούς μετανάστες της εποχής μας.

## 8. ΤΑ ΜΝΗΜΟΝΙΚΑ ΟΧΗΜΑΤΑ

Παρόλα αυτά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι χρόνο με το χρόνο ο Εμφύλιος πόλεμος γίνεται

ολοένα και περισσότερο μια πολύ παλιά ιστορία. Η διακύμανση στη μνημονική του αντιμετώπιση, που πολύ ακροθιγώς περιγράφηκε παραπάνω, οφείλεται στο γεγονός ότι οι γενιές αλλάζουν και η μνημονική κοινότητα αποτελείται ολοένα και λιγότερο από τους αυτόπτες μάρτυρες, αλλά κυρίως στο ότι αλλάζει, όπως ήδη αναφέρθηκε, η σχέση του παρελθόντος με τις σημερινές επιδιώξεις των κοινωνικών ομάδων που σχετίζονται με αυτό. Και είναι, μάλλον, προφανές ότι στο βαθμό που μία κοινωνική ομάδα χρησιμοποιεί τη μνημονική εικόνα που έχει κατασκευάσει, για να προσδώσει τεκμήρια αλήθειας στη σημερινή της πολιτική, οι συγκρουσιακές σχέσεις που έρχονται από το παρελθόν είναι δυνατόν, ανά πάσα στιγμή να αναζωπυρωθούν. Κάτι το οποίο, κατά τη γνώμη μου, δεν είναι απαραίτητα κακό και, οπωσδήποτε, δεν αντιμετωπίζεται, στο όνομα μιας θρησκευτικής λογικής συμφιλίωσης, με μνημεία όπως αυτό στο Νεστόριο, όπου μνημονεύονται συλλήβδην τα ονόματα δεκάδων θυμάτων από σφαίρες, νάρκες, βασανιστήρια κ.ά., από το 1904 έως το 1949, και τιμώνται με την επισήμανση: «Τιμή σ' αυτούς που θυσιάστηκαν για ελευθερία, εθνική ανεξαρτησία αλλά και για πα-

νανθρώπινες ιδέες και αξίες όπως ο καθένας τις εννοούσε».

Τα πράγματα είναι, οπωσδήποτε πιο απλά όταν μια σύγκρουση του κοντινού παρελθόντος, αν και αναπτύσσεται εντός των κοινωνικών ορίων ενός κράτους, δε σχετίζεται με μια βαθιά και διαχρονική αντιπαλότητα ανάμεσα σε κοινωνικές ομάδες, αλλά με μια συγκεκριμένη συγκυρία που σήμερα θεωρούμε ότι έχει οριστικά ξεπεραστεί. Η περίπτωση της φοιτητικής εξέγερσης του Πολυτεχνείου, το 1973, συνιστά μία παρόμοια χαρακτηριστική περίπτωση. Καταρχήν, συνιστά το σύμβολο της αντίστασης εναντίον της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών (1967-1974), ενός καθεστώτος που, παρά την παρουσία ορισμένων νοσταλγών, έχει επίσημα καταδικασθεί από το σύνολο των δημοκρατικών πολιτικών κομμάτων. Η παλινόρθωση της δημοκρατίας γιορτάζεται επίσημα, ήδη από το 1975, και είναι σαφές ότι τόσο η επιλογή της ημερομηνίας (η επιστροφή του Κωνσταντίνου Καραμανλή από το Παρίσι για να ηγηθεί μιας προσωρινής κυβέρνησης), όσο και η επιλογή του τρόπου εορτασμού (δεξίωση στο Προεδρικό Μέγαρο με συμμετοχή πολιτικών παραγόντων και διακεκριμένων πολιτών) εστιάζει στις πολιτικές μεθοδεύσεις που έλαβαν χώρα, μετά την κατάρρευση της δικτατορίας, παρά στο αν η κατάρρευση αυτή οφείλεται στον αγώνα του ελληνικού λαού ή, έστω, ορισμένων κοινωνικών ομάδων.

Αυτή η πτυχή προωθήθηκε μέσα από τις μνημονικές εκδηλώσεις που άρχισαν, αμέσως μετά τη Μεταπολίτευση, να οργανώνονται «από τα κάτω», και που σταδιακά από ημιπαράνομες κινητοποιήσεις, με πυρήνα την Ε.Φ.Ε.Ε. και τους φοιτητικούς συλλόγους, μετατράπηκαν σε αποδεκτές από το κράτος εκδηλώσεις, με την καθιέρωση, το 1976, αργίας στα πανεπιστήμια και, το 1978, δίωρης γιορτής στα σχολεία. Η αλλαγή του πολιτικού και του μνημονικού κλίματος επισφραγίστηκε με την παρουσία του ίδιου του τότε πρωθυπουργού Ανδρέα Παπανδρέου, στο μνημείο του Πολυτεχνείου, το 1981. Τελικά, η επέτειος του Πολυτεχνείου καθιερώθηκε ως επίσημο μνημονικό ορόσημο και, για μια ακόμη φορά, ο εορτασμός οφείλει να προωθήσει την ιδέα μιας «παλλαϊκής» αντίστασης, βάζοντας κάτω από το χαλί το γεγονός ότι τίποτε δεν τεκμηριώνει κάτι τέτοιο. Αυτό που επιδιώκεται είναι η ανάδυση του διπόλου «δημοκρατία – χούντα», που μοιάζει φαντασματικό, αφού μετά τη Μεταπολίτευση, στο πλαίσιο

της κοινοβουλευτικής σκηνής, κανείς δεν δηλώνει ότι ταυτίζεται και πολύ λίγους μπορεί κανείς επίσημα να ταυτίσει με την πλευρά της «Χούντας».

Έτσι, λοιπόν, η επέτειος του Πολυτεχνείου ανάγεται σε μια εθνική υπόθεση, δίπλα στο 1821 και το 1940, ενισχύοντας την εθνική μνημονική κατασκευή ενός ηρωικού, αδούλωτου λαού, που ενωμένος παλεύει και θυσιάζεται για την ελευθερία και άλλα παρόμοια υψηλά ιδανικά. Έτσι, και η επέτειος του Πολυτεχνείου χάνει κάθε πολιτικό περιεχόμενο που σχετίζεται με τις αιτίες, το πλαίσιο και τις επιπτώσεις κ.τ.λ. της Δικτατορίας. Αυτό που οι επίσημοι εορτασμοί επιδιώκουν είναι να δημιουργήσουν μια ατμόσφαιρα συγκίνησης και μέσα σε αυτή να τιμηθούν τα θύματα και οι αγωνιστές. Τα πράγματα, ίσως, σκαλώνουν κάπως σε αυτούς τους τελευταίους. Αφενός, επειδή είναι πάρα πολλά τα δημόσια πρόσωπα που βιάστηκαν να ενταχθούν, εκ των υστέρων, στις τάξεις των



«αγωνιστών της Δημοκρατίας» (πρβλ. [Polletta, 1998b](#)), προσπάθεια όχι ιδιαίτερα δύσκολη καθώς πρόκειται για μια αρκετά ασαφή και δύσκολα προσδιορίσιμη κατηγορία. Και, αφετέρου, επειδή πολλοί από αυτούς που αποδεδειγμένα συμμετείχαν ενεργά στην αντίσταση κατά της Δικτατορίας ακολούθησαν, στη συνέχεια, το δρόμο του συμβιβασμού, της ενσωμάτωσης στο σύστημα ή και της απροκάλυπτης εξαργύρωσης του αγώνα τους με δημόσιες θέσεις και υλικά ανταλλάγματα.

Όλα αυτά κάνουν την εξέγερση του Πολυτεχνείου ένα «παιδί» που δεν είναι ξεκάθαρο σε ποιον, τελικά, ανήκει και του οποίου την πατρότητα άλλοτε αποποιούνται και άλλοτε διεκδικούν όλες οι -πλην των φασιστικών- πολιτικές παρατάξεις. Επιπλέον, πέρα από τη φαντασιακή εθνική της διάσταση, η εξέγερση του Πολυτεχνείου δεν έχει να κάνει με κάποιο εξωτερικό εχθρό, αλλά παραπέμπει σε ένα κίνημα που αρνείται να «συμμορφωθεί προς τας υποδείξεις», αμφισβητεί άμεσα τους νόμους του κράτους και ανοιχτά θέλει την ανατροπή του καθεστώτος. Είναι, επομένως, εν δυνάμει, επικίνδυνο να θυμάται και να «γιορτάζει» ένα κράτος κάτι παρόμοιο, αφού, θεωρητικά, νομιμοποιεί και καθαγιάζει τη δυνατότητα δημιουργίας ενός λαϊκού κινήματος για την ανατροπή του. Αυτό γίνεται πιο έντονο, όταν σκεφτούμε ότι η εξέγερση του Πολυτεχνείου δημιούργησε και μια σαφή παράδοση, αφενός, όσο αφορά τον δυναμικό και ριζοσπαστικό ρόλο της νεολαίας<sup>38</sup>

και, αφετέρου, όσο αφορά τα μέσα πάλης που μπορεί να αξιοποιήσει μια εξέγερση. Οι καταλήψεις των χώρων εκπαίδευσης και ειδικότερα των πανεπιστημίων θεωρούνται, σήμερα, αυτονόητη πρακτική για κάθε είδους διεκδίκηση, ενώ το θέμα του πανεπιστημιακού ασύλου συνεχίζει να αποτελεί ζήτημα πολιτικής αντιπαράθεσης.

Αυτό που, επίσης, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την επέτειο της εξέγερσης του Πολυτεχνείου είναι η επιλογή των μνημονικών οχημάτων. Γενικά επικρατεί η αντίληψη ότι η μνήμη είναι εύθραυστη. Αυτό, ειδικά σε γεγονότα του πρόσφατου παρελθόντος δεν οφείλεται στο ότι είναι δύσκολο ανακαλέσουμε το τι συνέβη. Άλλωστε η μνήμη δεν είναι άμορφη. Παίρνει τη μορφή φωτογραφίας, τόπου, πράγματος κ.τ.λ.

μορφές που είναι κοινωνικά αναγνωρίσιμες τόσο στο νοητικό όσο και αισθητηριακό επίπεδο ([Wagner-Pacifci, 1996](#)). Από εκεί και μετά, η καθιέρωση μιας συλλογικής μνήμης απαιτεί τη συγκρότηση μιας συνοπτικής αφήγησης που, για να αναπαραχθεί και να διατηρηθεί, πρέπει να εγγραφεί σε κατάλληλες κοινωνικές πρακτικές. Το «κατάλληλες» παραπέμπει στη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο μνημονευόμενο γεγονός και τους κοινωνικούς κώδικες. Αυτή είναι που θα καθορίσει αν τα προτεινόμενα μνημονικά οχήματα μπορούν να υιοθετηθούν. Θα πρέπει, δηλαδή, τα μέλη της κοινωνικής ομάδας, όχι μόνο να συμφωνήσουν ότι ένα γεγονός είναι αξιομνημόνευτο, αλλά, επιπλέον, να μπορούν να συμμετέχουν με διάφορους τρόπους στις μνημονικές πρακτικές που προ-

τείνονται από τους μνημονικούς αναδόχους. Σύμφωνα με τους Elizabeth Armstrong και Suzanna Crage (2006), η ανταπόκριση της ομάδας εξαρτάται από πολλούς παράγοντες, όπως το πόσο οικεία είναι η μνημονική πρακτική που προτείνεται και το πόσο ταιριάζει με τη φύση του γεγονότος που μνημονεύεται. Επιπλέον, οι προτάσεις για την εισαγωγή νέων μνημονικών δράσεων δε γίνονται σε ένα μνημονικό, συμβολικό ή κοινωνικό κενό. Με την έννοια αυτή, θα πρέπει να βρεθεί ο σχετικός «χώρος» για να καρποφορήσουν. Όσο περνούν τα χρόνια, η συλλογική μνήμη «γεμίζει», όμως, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, στο βαθμό που και η επέτειος της εξέγερσης του Πολυτεχνείου επισήμως εντάχθηκε στη γνωστή λογική των εθνικών ηρωικών στιγμών, απλώς πρόσθεσε μία ακόμη σκηνή στο ετήσιο τελετουργικό σενάριο της εθνικής μνήμης. Προσδιορίστηκε η μέρα, ο τόπος και η τελετουργία.

Ο προσδιορισμός του τόπου έχει ενδιαφέρον, επειδή συνδυάζει την αυθεντικότητα της τοποθεσίας όπου εκτυλίχθηκαν τα γεγονότα -ή για την ακρίβεια αυτά που θεωρήθηκαν ως κορυφαία στιγμή της εξέγερσης-, την παρουσία, επιπλέον, ενός απτού τεκμηρίου της χουντικής βαρβαρότητας, την πεσμένη σιδερένια πόρτα του Πολυτεχνείου που γκρέμισε το τανκ, και ενός γλυπτού που τοποθετήθηκε εκεί ειδικά για τη μνημόνευση των γεγονότων. Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι το γλυπτό, έργο του γλύπτη Μέμου Μακρή, δε σχετίζεται θεματικά με την εξέγερση, αφού απεικονίζει τον ιστορικό Νίκο Σβορώνο που την εποχή εκείνη βρισκόταν στο

Παρίσι. Εκ πρώτης όψεως, αυτή η αναντιστοιχία προβληματίζει ως προς την αποτελεσματικότητα του μνημείου. Ιδιαίτερα, αν λάβει κανείς υπόψη του την ενδελεχή ανάλυση που κάνουν, με αφορμή το μνημείο για τους βετεράνους του Βιετνάμ, οι R. Wagner-Pacifci και B. Schwartz (1991), σχετικά με τις δυσκολίες σχεδιασμού ενός μνημείου, ώστε αυτό μορφολογικά να καλύπτει όλες τις μνημονικές απαιτήσεις. Το μνημείο των βετεράνων έπρεπε να αντικατοπτρίζει την μοναδικότητα του συγκεκριμένου πολέμου -επειδή ήταν αντιφαστικός, ηθικά αμφισβητήσιμος και ανεπιτυχής-, αλλά ταυτόχρονα να τον συνδέει με όλους τους υπόλοιπους -επειδή ήταν μια ακόμη ευκαιρία να αναδειχθεί το κουράγιο, η γενναιότητα, η αυτοθυσία κ.τ.λ. των Αμερικάνων στρατιωτών. Τηρουμένων των αναλογιών, και η εξέγερση του Πολυτεχνείου είχε σημαντικές διαφορές από τα γεγονότα που τιμούν οι υπόλοιπες ελληνικές εθνικές επέτειοι, αλλά ταυτόχρονα όφειλε, στο πλαίσιο μιας ενιαίας εθνικής μνήμης, να συνδεθεί με αυτές. Η προσπάθεια μορφολογικής έκφρασης όλων αυτών των παραμέτρων δεν υπήρξε στην περίπτωση του γλυπτού του Μ. Μακρή.

Παρόλα αυτά, το πεσμένο στο έδαφος κεφάλι επιδέχεται πολλών ερμηνειών και εξυπηρετεί το σκοπό του, χωρίς πρόβλημα, εδώ και 45 χρόνια. Το μνημειακό σύνολο ολοκληρώνεται με μία στήλη αφιερωμένη στους φοιτητές του Πολυτεχνείου που σκοτώθηκαν κατά τη διάρκεια της Εθνικής Αντίστασης. Η περίεργη αυτή σύνθεση, φυσικά, μπορεί να ερμηνευθεί κατά

το δοκούν. Ο καθηγητής της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών, Πάνος Χαραλάμπους, για παράδειγμα, σε συνέντευξή του σχολιάζει: «Κι όμως, παρότι φαινομενικά αταίριαστα, τα μέρη της μνημειακής σύνθεσης βγάζουν κάποιο νόημα, μια συνέχεια του ελληνικού πολιτικού βίου, τη μνήμη της νεότερης ιστορίας. Φωτίζουν την πραγματέυση με τον κληρονομημένο κόσμο μας: το «Κεφάλι» δείχνει τη σκέψη, το φρόνημα, τη στοχαστική αναλαμπή –τα ελλείποντα του σήμερα. Η κατεστραμμένη «Πύλη», όπως «ξαπλώνει» σκουριασμένη, δείχνει τη βία των τυράννων –τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζονται οι αντιστεκόμενοι. Η στήλη με τα ονόματα δείχνει το ηθικό χρέος, το παράδειγμα» (Βασιλείου, 2016).

Όπως και να ερμηνεύεται αυτό το μνημειακό σύμπλεγμα, κάθε χρόνο μπροστά του κατατίθενται στεφάνια από όλη την πολιτική και πολιτειακή ηγεσία της χώρας. Πρακτική καθιερωμένη για κάθε εθνικό μνημείο, που, στην περίπτωση του Πολυτεχνείου, εμπλουτίζεται από μερικές ιδιαίτερες πινελιές. Δίπλα στα επίσημα

στεφάνια, κάθε χρόνο, προστίθενται τα μικρά μπουκέτα, τα λουλούδια και τα σημειώματα των απλών πολιτών. Στους τοίχους και τα κάγκελα που περιβάλλουν τη μνημειακή σύνθεση απλώνονται, κατά κανόνα, πανό διαμαρτυρίας, και, κατά κανόνα, η κατάθεση των στεφανιών από τους πολιτικούς συνοδεύεται από τις ουρανομήκεις επευφημίες των οπαδών και τις εξίσου ουρανομήκεις αποδοκίμασιές των αντιπάλων. Αυτά, όμως δε διακρίνονται, πάντα στα επιλεγμένα κάδρα των τηλεοπτικών δελτίων. Σε κάθε περίπτωση, η όλη τελετουργία, έστω και με κάποιες παρεκκλίσεις, ταιριάζει απόλυτα σε αυτό που έχουμε συνηθίσει να συμβαίνει σε κάθε παρόμοιο εθνικό εορτασμό. Αν το πράγμα έμενε εκεί, πιθανότατα η μνήμη του Πολυτεχνείου να μην είχε καταφέρει να καθιερωθεί, επειδή τα επιλεγμένα μνημονικά οχήματα ανταποκρίνονται, μεν, στην ένταξή της στο σύνολο των εθνικών ανδραγαθημάτων, αλλά αγνοούν, εντελώς, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά μιας νεολαιίστικης εξέγερσης (Wagner-Pacifici

& Schwartz, 1991; Wagner-Pacifici, 1996; Πρβλ. Armstrong & Cragge, 2006; Zamponi, 2018).

Αυτά, σε κάποιο βαθμό, ίσως, επιχειρούν να δώσουν οι εκθέσεις που από τα πρώτα χρόνια, μέχρι και σήμερα, διοργανώνονται στο χώρο, κυρίως, του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Η ματωμένη σημαία, κάλυκες από σφαίρες, καπνογόνα, ματωμένα ρούχα, προκηρύξεις και, κυρίως, φωτογραφίες εκτεθειμένες, ως τεκμήρια αυτού που συνέβη, χωρίς κάποια ιδιαίτερη αφηγηματική στόχευση, συνιστούν το μοτίβο όλων αυτών των εκθέσεων. Οι εκθέσεις των πρώτων χρόνων συνοδεύονταν από φωτογραφίες της Εθνικής Αντίστασης, αλλά και από μνείες σε γεγονότα της επικαιρότητας, για να αποδώσουν τη σύνδεση της εξέγερσης του 1973 με προγενέστερα και νέα πεδία αγώνα (Σεβαστίδου, 2005). Η περιοδική έκθεση των ίδιων, σε γενικές γραμμές, «ντοκουμέντων» έχασε με τα χρόνια τη σημασία της, επειδή ούτε σχηματοποιήθηκε και αποκρυσταλλώθηκε σε ένα τυπικό μόνιμο μουσειακό προϊόν ούτε, όμως, βρήκε τη σκοπιμότητα της επα-

νάληψής της. Έτσι, πέρα από την ενίσχυση της συναισθηματικής φόρτισης της επετείου, ούτε οι εκθέσεις αυτές αποτέλεσαν ένα ιδιαίτερο μνημονικό όχημα που να ταιριάζει απόλυτα στο μνημονευόμενο γεγονός.

Γι' αυτό ο τριήμερος, συνήθως, εορτασμός, ολοκληρώνεται με πορεία, μνημονική τελετουργία προφανώς καταλληλότερη για την περίπτωση, από τις παρελάσεις των άλλων δύο εθνικών επετείων. Η πορεία, ως μνημονικό όχημα, μετακινείται από το ηρωικό, περιχαρακωμένο και τυποποιημένο των παρελάσεων, στο χαλαρό, δυναμικό και απρόβλεπτο ενός κινήματος.

Ως μνημονικό όχημα, παραπέμπει άμεσα στις εξεγερσιακές πρακτικές του γεγονότος και, ταυτόχρονα, είναι δύσκολο να επιτευχθεί η οριοθέτηση και ο έλεγχος του περιεχομένου του, που παραμένει εδώ και σαράντα πέντε χρόνια ρευστό και ευμετάβλητο, και που δε μένει εγκλωβισμένο στην μνημόνευση της εξέγερσης, αλλά στρέφεται προς τον επαναπροσδιορισμό της σημασίας της. Έτσι, αντί για την άψογη οργάνωση των παρελάσεων, εδώ έχουμε τα ακατάστατα μπλοκ των κομμάτων, των πολιτικών και συνδικαλιστικών οργανώσεων, τις εσωτερικές συγκρούσεις για μια θέση στην κεφαλή της πορείας, για την ηχητική ένταση των αλληλοαντικρουόμενων συνθημάτων και την εθιμοτυπική σύγκρουση, στο τέλος της πορείας, ανάμεσα στις αστυνομικές δυνάμεις και στοιχεία του «αναρχικού χώρου». Η πορεία

του Πολυτεχνείου αποτελεί την έκδηλη έκφραση μιας μνήμης που διεκδικείται από πολλούς και η σχέση της με τη σύγχρονη κατάσταση ερμηνεύεται ποικιλότροπα. Η ποικιλία δεν εξαντλείται στο δίπολο «ο αγώνας τώρα δικαιώνεται» ή «ο αγώνας τώρα συνεχίζεται», επειδή το κύριο, ίσως, πρόβλημα είναι ποια κοινωνική ομάδα είναι αυτή που πράγματι τον συνεχίζει, σε ποια κατεύθυνση και με ποια μέσα. Κατά καιρούς, αυτό το ερώτημα δεν αφορά μόνο την επιτελεστική πάλη συνθημάτων ανάμεσα στις κοινωνικές ομάδες που συμμετέχουν στην πορεία, αλλά και την έκφραση μιας αγωνιστικής πρόθεσης που μπορεί πράγματι να ανησυχήσει την κρατική εξουσία που επιδιώκει ο εορτασμός να παραμείνει στο συναισθηματικό νοσταλγικό πλαίσιο και καταστέλλει βίαια κάθε άλλη διάθεση (πρβλ. [Polletta, 1998b](#)). Κορύ-

φωση αυτής της πρακτικής η επίθεση των δυνάμεων καταστολής στην πορεία του 1980, που είχε ως αποτέλεσμα δύο νεκρούς διαδηλωτές<sup>39</sup>.

Γενικά, ο πολυεπίπεδος εορτασμός της εξέγερσης του Πολυτεχνείου εικονογραφεί το παράδοξο που εντοπίζει η F. Polletta ([1998b](#)), σχολιάζοντας τη μνημόνευση της δολοφονίας του M. L. King στις ΗΠΑ. Οι μνημονικές πρακτικές που συνήθως επιλέγονται, από μία καθιερωμένη εργαλειοθήκη και έχουν στην πλειονότητά τους ως βάση την αντίληψη της προόδου και της κοινωνικής ενότητας, έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τη φύση μιας εξέγερσης, μιας, δηλαδή, εξ ορισμού, εξωθεσμικής απόπειρας να αλλάξει η κοινωνία.

Το πρόβλημα που αναδύεται από την πάλη των συνθημάτων της πορείας του Πολυτεχνείου, αλλά και τη στάση του κράτους, σχετίζεται με ένα ουσιαστικό ζήτημα της μνήμης των κοινωνικών κινημάτων. Εκτός από τον καθοριστικό ρόλο της στη συγκρότηση της συλλογικής ταυτότητας, όπως έχει ήδη αναφερθεί, καλείται να υποστηρίξει τη σύγχρονη πολιτική στάση των κινημάτων και να ενθαρρύνει τη σύγχρονη δράση. Η συλλογική μνήμη αντικατοπτρίζει, ταυτόχρονα, τόσο την εικόνα που έχει μια κοινωνική ομάδα για το παρελθόν, όσο και την αντίληψη και το πρόγραμμά της για το παρόν. Με άλλα λόγια, τα κοινωνικά

κινήματα χρησιμοποιούν γενικότερα τις μνημονικές αφηγήσεις, για να προσελκύσουν νέα μέλη, να ανασυνταχθούν και να καθορίσουν τη θέση τους, απέναντι στα σύγχρονα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα (Polletta, 1998a; Doerr, 2014; Neveu, 2014).

Όπως, όμως, φαίνεται και από τα όσα σχολιάστηκαν στις προηγούμενες παραγράφους, αν οι στόχοι και οι μηχανισμοί παραγωγής, καθιέρωσης και αναπαραγωγής μνημονικών αφηγήσεων είναι σχετικά σαφείς για την περίπτωση του κράτους, όταν το υποκείμενο της διαδικασίας αυτής είναι μια κοινωνική ομάδα που σχετίζεται με κινηματικές δράσεις του παρελθόντος, τα πράγματα γίνονται αρκετά πολύπλοκα. Ένας, κατά τη γνώμη μου, βασικός λόγος αυτής της δυσκολίας είναι η -ασυνείδητη ίσως- αποδοχή των επίσημων μνημονικών πρακτικών και εργαλείων ως των μοναδικών σχετικών επιλογών. Έτσι, κατ' αρχήν, και αυτές οι κοινωνικές ομάδες αναζητούν μία σχηματοποιημένη και διδακτική παρουσίαση του παρελθόντος, που μπορεί να είναι, όπως φαίνεται από τις εθνικές αφηγήσεις, αποτελεσματική αρχικά, αλλά πολύ συχνά δεν είναι σε θέση να συσχετισθεί με τις πολύπλοκες επεξεργασίες που απαιτούν οι κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές συνθήκες του παρόντος που συνεχώς διαφοροποιούνται. Η εξιδανικευμένη μορφή ενός ήρωα του παρελθόντος που δε δείλιασε ποτέ και άφοβος στάθηκε μπροστά στο εκτελεστικό απόσπασμα, μπορεί μέχρι ένα σημείο να λειτουργεί ως «φάρος» και ως πρότυπο συμπεριφοράς, αλλά από ένα σημείο

και μετά ο σημερινός πολίτης, που αντί για τις κάνες του αποσπάσματος είναι αντιμέτωπος με τα χρέη της Εφορίας, δυσκολεύεται πιθανότατα να αναγνωρίσει τις όποιες αναλογίες και δεν είναι σε θέση να προσδιορίσει τους δικούς του αγωνιστικούς στόχους και να σταθμίσει τα δικά του περιθώρια ηρωισμού.

## 9. ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ

Αυτός ο αφηρημένος, α-ιστορικός διδακτισμός είναι, επομένως, πιθανότερο να οδηγεί σε μια ρομαντική νοσταλγία και συγκίνηση για τον ηρωισμό του παρελθόντος, παρά ως εφελθτήριο για κινητοποίηση στο σήμερα. Αυτό, πιθανότατα, σχετίζεται με τη γενικότερη διστακτικότητα της Αριστεράς να ασχοληθεί με το παρελθόν που διαπιστώνουν οι Laura-jane Smith και Gary Campbell (2017). Υπάρχει μια γενικότερη αντίληψη ότι η νοσταλγία, ως ένα είδος αρρώστιας (Lowenthal, 1985) ταυτίζεται με μια συντηρητική αντίληψη που εξιδανικεύει το παρελθόν. Με διαδικασίες μυθοποίησης εξαφανίζονται τα προβλήματα επιβίωσης, οι αδιανόητες για το σήμερα συνθήκες εργασίας κρύβονται κάτω από την εστίαση στις τεχνολογικές ελλείψεις, οι εκπρόσωποι της άρχουσας τάξης μετατρέπονται σε καρικατούρες -άλλοτε «δράκοι» και άλλοτε «πατερούληδες»- χωρίς πολιτικό βάθος. Μια παρόμοια αφήγηση, προφανώς, δημιουργεί τη διάθεση για επιστροφή στο παρελθόν, είτε αυτή εκφράζεται με την κατανάλωση πλείστων «παραδοσιακών» προϊόντων, τόπων, δραστηριοτήτων κ.τ.λ.

είτε με την προώθηση πολιτικών που υποστηρίζουν την διατήρηση της «παραδοσιακής» κοινωνικής τάξης. Και δύσκολα μπορεί να εμπνεύσει τη διάθεση για συμμετοχή σε έναν αγώνα που θα φέρει πιο κοντά έναν καλύτερο κόσμο που έρχεται από το μέλλον, όπως τον οραματίζεται ένα ριζοσπαστικό κίνημα.

Η νοσταλγία δεν αποκτά προοδευτικά χαρακτηριστικά, όταν κρατήσει κανείς την ίδια βασική λογική περιγραφής του παρελθόντος και αλλάξει απλώς το πρόσημο των «καλών» και των «κακών». Γι' αυτό και ορισμένοι μίλησαν για την «αριστερή μελαγχολία» (Smith & Campbell, 2017), που αποπνέει, για παράδειγμα, μια ομάδα καλοζωισμένων πενηντάρηδων που, μετά από ένα τσιμπούσι, τραγουδούν «αντάρτικα» και διαπιστώνουν με θλίψη ότι δεν υπάρχουν πια ήρωες σαν το Νίκο Μπελογιάννη. Από άλλη αφετηρία και αυτοί νοσταλγούν τις αξίες ενός εξιδανικευμένου παρελθό-

ντος που δεν μπορούν να συσχετισθούν με τις ανάγκες του παρόντος.

Μέσα από αυτή την οπτική, θα άξιζε τον κόπο να εξετάσουμε την περίπτωση δύο ιδιαίτερων ελληνικών μουσείων που αναφέρονται στο ζήτημα των πολιτικών εξορίστων του Άη Στράτη<sup>40</sup>. Το πρώτο δημιουργήθηκε στην Αθήνα, με πρωτοβουλία μιας ομάδας πρώην εξορίστων, που ξεκίνησε το 1988. Τελικά, το μουσείο **«Πολιτικών Εξορίστων Άη-Στράτη»** άνοιξε, το 2006, με ελάχιστους οικονομικούς πόρους, πολλή εθελοντική δουλειά και έχοντας την υποστήριξη του Υπουργείου Πολιτισμού, μόνο, στο θέμα του κτιρίου. Ένα χρόνο αργότερα, εγκαινιάστηκε ένα ακόμη μουσείο που στεγάζεται στο νησί του Άη-Στράτη, στο κτίριο του σχολείου, με το όνομα **«Μουσείο Δημοκρατίας»** (Pantzou, 2011, 2015). Το μεγάλο χρονικό φάσμα που καλύπτει το φαινόμενο των πολιτικών εξορίστων έχει ιδιαίτερη σημασία για το θέμα που εξετάζουμε, επειδή δεν μπορεί να συσχετισθεί με κάποια συγκυριακή κοινωνική σύγκρουση, με αρχή, μέση και τέλος. Αν το δούμε μακροσκοπικά, αφορά την έκφραση μιας έντονης ταξικής πάλης, ανάμεσα σε δύο πολιτικά και ιδεολογικά στρατόπεδα που εκτυλίσσεται παράλληλα με μια ποικιλία πολιτικών και πολιτειακών αλλαγών, στην Ελλάδα, με σταθερό παρονομαστή την κατοχή της εξουσίας από το ένα στρατόπεδο. Ακόμη και αν, μετά τη Μεταπολίτευση, παρόμοιες πρακτικές εγκαταλείφθηκαν και, ιδίως, μετά την άνοδο του ΠΑ.ΣΟ.Κ. στην κυβέρνηση, το 1981, θεωρήθηκαν ηθικά και

πολιτικά απαράδεκτες, δεν μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι οι ιδεολογικές και πολιτικές βάσεις αυτής της κοινωνικής ρήξης εξέλιπταν. Οι διώξεις των πολιτικών αντιπάλων από την αρχουσα τάξη, εκφράζονται με άλλους τρόπους που συνάδουν περισσότερο με τον σύγχρονο «πολιτικό πολιτισμό».

Θα περίμενε, επομένως, κανείς η πρωτοβουλία για την ίδρυση των μουσείων αυτών, στο βαθμό που προωθήθηκε από μέλη ενός διαχρονικού κινήματος, να έχει ως στόχο, εκτός των άλλων, και την ανάδειξη των στόχων του, την ενίσχυση της ελκυστικότητάς του στους σημερινούς πολίτες και την δυναμική ενίσχυση της συνέχειάς του. Παρόλα αυτά, οι προσπάθειες εστιάστηκαν στη συλλογή υλικών ή άλλων τεκμηρίων<sup>41</sup> και στην αφήγηση ιστοριών, χωρίς κάποια περαιτέρω επιδίωξη. Επιπλέον, οι δραστηριότητες που αναπτύσσονται γύρω από τα δύο μουσεία, στοχεύουν στην απότιση φόρου τιμής στους εξορίστους και στην

ανάδειξη των όσων υπέφεραν<sup>42</sup>, στοιχεία που, στην καλύτερη περίπτωση, θα μπορούσαν να οδηγήσουν στην ηθική καταδίκη των διωκτών, αν δεν είχαν αυστηρά περιοριστεί σε μία παρελθοντική μελαγχολική οπτική<sup>43</sup>. Πώς αλλιώς να ερμηνεύσει κανείς το γεγονός ότι το Μουσείο της Δημοκρατίας εγκαινιάστηκε από τον Κώστα Καραμανλή, τότε πρωθυπουργό και πρόεδρο της Νέας Δημοκρατίας, τον πολιτικό διάδοχο, δηλαδή, των ηγετών που δημιούργησαν και αξιοποίησαν, κατά κόρον, τους τόπους εξορίας. Ούτως ή άλλως, όπως ξεκαθάρισε στα εγκαίνια του Μουσείου των Πολιτικών Εξορίστων Άη-Στράτη ο τότε Πρόεδρος της Ελληνικής Δημοκρατίας, Κάρολος Παπούλιας, «δεν είμαστε εδώ για καταδικάσουμε τη μία ή την άλλη πλευρά. Μαζευτήκαμε, εδώ, σήμερα, για να διευκολύνουμε την ιστορική γνώση των επόμενων γενεών» (Pantzou, 2015).

Ωστόσο, όπως πολύ σωστά, νομίζω, υποστηρίζουν οι Laurajane Smith και Gary Campbell (2017), εκτός από αυτή την οπισθοδρομική νοσταλγία, μπορούμε να σκεφτούμε και την προοδευτική της εκδοχή. Το έντονο συναισθηματικό υπόβαθρο της νοσταλγίας είναι εντελώς χρήσιμο για την ενεργοποίηση νοητικών μηχανισμών, αφού η πρόκληση συγκίνησης, μάλλον, παρά η ψυχρή νοητική επεξεργασία είναι το όχημα με το οποίο δίνουμε νόημα στον κόσμο που μας περιβάλλει και διαμορφώνουμε τις απόψεις μας (Ahmed, 2004; Gregory & Witcomb, 2007; Witcomb, 2013; Smith, 2014). Μέσα από την οπτική αυτή, μπορεί να αξιοποιηθεί, αντί-

θετα με τα όσα αναφέρθηκαν παραπάνω, για την ενίσχυση της πολιτικής συνείδησης και την ενδυνάμωση του αγωνιστικού φρονήματος.

Η προώθηση, όμως ενός άλλου στόχου στην επίκληση του παρελθόντος προκειμένου να αποκτήσει αυτή προοδευτικό πρόσημο, απαιτεί την επιλογή ενός άλλου, ενδεχομένως, περιεχομένου και, οπωσδήποτε, ενός άλλου τρόπου διαχείρισής του. Όπως όμως έχει ήδη φανεί από τα παραδείγματα που αναφέρθηκαν παραπάνω, στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης που σχετίζεται με τις κοινωνικές συγκρούσεις του παρελθόντος, οι σύγχρονοι επίγονοι δεν είναι μόνοι. Η Francesca Polletta (1998b) υποστηρίζει ότι ένα κράτος έχει πολλούς λόγους να μνημονεύει ένα κίνημα του πρόσφατου παρελθόντος, ιδιαίτερα καθώς τα στελέχη του επικαλούνται τις δικές τους ηρωικές μέρες, όταν πάλευαν με αυτοθυσία για την κατάρριψη κοινωνικών αδικιών ή συνολικά ενός άδικου καθεστώτος. Βεβαίως, παρόμοιες αναφορές ενέχουν και ορισμένους κινδύνους για το κράτος. Είναι δυνατόν, η αντιπαραβολή ανάμεσα σε αυτές τις αναφορές και τη σημερινή συμβιβασμένη τους τοποθέτηση, να πλήξει την εικόνα πολιτικών παραγόντων, όπως έγινε σε αρκετές περιπτώσεις στην Ελλάδα, με τους περίφημους αγωνιστές -ή «αγωνιστές»- του Πολυτεχνείου. Ή είναι δυνατόν η επίκληση των κοινωνικών αγώνων του παρελθόντος να βάλει ιδέες για την επανάληψή τους στο παρόν. Όμως συνηθέστερα, όπως φαίνεται, οι μνημονικές αφηγήσεις που βοηθούν τους κρατικούς παράγοντες να οικειοποιηθούν τους κοινωνικούς αγώνες

του παρελθόντος, όχι μόνο χρησιμοποιούνται ως αντίβαρο για τα όσα πράττουν, σήμερα, ως μέλη της κρατικής εξουσίας, αλλά, επιπλέον, εξασφαλίζουν ότι η αδικία θα χαρακτηριστεί ως ένα στοιχείο που ανήκει αποκλειστικά στο παρελθόν. Και, μάλιστα, σε ένα παρελθόν που σήμερα έχουμε εντελώς ξεπεράσει.

## 10. Η ΑΓΩΝΙΑ ΤΗΣ ΣΥΜΠΕΡΙΛΗΨΗΣ

Η σαφής διαφορά μνημονικής δυνατότητας ανάμεσα στο κράτος και τα κοινωνικά κινήματα, είναι πιθανότατα ένας λόγος που συχνά τα ωθεί να εντάξουν στο πρόγραμμα δράσης τους την αξιοποίηση των επίσημων μνημονικών μηχανισμών για την καθιέρωση της δικής τους συλλογικής μνήμης. Διαφαίνεται, νομίζω, εδώ μία αντίφαση: ενώ τα κοινωνικά κινήματα διεκδικούν την επίσημη αναγνώριση γεγονότων που θεωρούν ότι σχετίζονται με την ταυτότητά τους, παραγνωρίζουν το τίμημα αυτής της μνημονικής ενσωμάτωσης (Kubal & Becerra, 2014). Οι ισχυροί μνημονικοί μηχανισμοί του κράτους, όπως έχει επανειλημμένα αποδειχθεί στην πράξη, πλάθουν τις μνήμες των κοινωνικών αγώνων έτσι ώστε αυτές να εξυπηρετούν τελικά τις κρατικές σκοπιμότητες και όχι εκείνες των κινήματων.

Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το παράδειγμα της Jacqueline Smith που διαμαρτυρήθηκε έντονα όταν της ζήτησαν να αποχωρήσει από το Lorraine Hotel, όπου δολοφονήθηκε ο M. L. King, ώστε να προχωρήσει η μετατροπή του σε μουσείο. Η Smith, ως μέλος του κινήματος των μαύρων υποστήριζε ότι αυτή η μνη-

μονική πρακτική ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με τα όσα ο δολοφονημένος ηγέτης πίστευε και προωθούσε. Αναγνώριζε την παραχάραξη, κατ' αρχήν, στο επίπεδο του αφηγηματικού περιεχομένου, αφού ο περιορισμός του μνημονικού φακού στο ρατσισμό αποσιωπούσε τα έντονα ταξικά χαρακτηριστικά του κινήματος των μαύρων, το όραμα του μετριοπαθούς M. L. King για οικονομική δικαιοσύνη (Poor People's Campaign), αλλά και το γεγονός ότι ο τιμώμενος ηγέτης δολοφονήθηκε στο πλαίσιο του βίαιου κλίματος που είχε πυροδοτήσει μια μεγάλη απεργία εργαζομένων στην καθαριότητα. Από την άλλη πλευρά, η Smith διαμαρτυρόταν και για την μετατροπή του ξενοδοχείου σε μουσείο, αφού θεωρούσε ότι αν αντίθετα λειτουργούσε ως φορέας παροχής στέγης σε άπορους και άστεγους θα υπηρετούσε πιστότερα τη μνήμη του M. L. King (Pelak, 2015).

Επομένως, αυτό που με μία ανάγνωση μπορεί να θεωρηθεί ως νίκη -για παράδειγμα οι επίσημες τελετές για την Αντίσταση κατά των δυνάμεων του Άξονα- από μία άλλη πλευρά μπορεί να θεωρηθεί ως παράδοση των μνημονικών όπλων. Μια παρόμοια διαπίστωση, επομένως, μας θυμίζει τις σκέψεις της V. Vinitzky-Seroussi (2002) για τη σκοπιμότητα ανάπτυξης παράλληλων μνημονικών πρακτικών για το ίδιο γεγονός. Βεβαίως, η ανάλυση της V. Vinitzky-Seroussi που υποστηρίζει ότι η θραυσματοποιημένη αυτή πρακτική είναι το αποτέλεσμα αδυναμίας μίας κοινωνίας να υποστηρίξει συνθετικές πρακτικές, υπαινισσόμενη ότι το ιδανικό θα ήταν να διαμορφωθεί η κοινω-

νική συναινετική βάση που αυτές οι δεύτερες προϋποθέτουν. Ωστόσο, αν μας φαίνεται λογικό, επιθυμητό και θεμιτό, να επιδιώξουμε την απαλοιφή της θρησκευτικής μισαλλοδοξίας ή την άμβλυση της εθνικιστικής υστερίας, ώστε να μπορούμε να αφηγηθούμε συνθετικά, για παράδειγμα, τα ιρλανδικά «troubles» (Crooke, 2001), πόσο εύκολο και πόσο σκόπιμο είναι να επιδιώκουμε σημεία ιδεολογικής συνάντησης με τους θαυμαστές των ναζί, για να μιλήσουμε για τα στρατόπεδα συγκέντρωσης; Και αν αυτό μπορεί κάποιος να το θεωρήσει ένα τελειωμένο γεγονός για το οποίο είναι δυνατόν ακόμη και οι νέο-ναζί, για λόγους σκοπιμότητας ή «εκσυγχρονισμού», να το αποποιηθούν ως «υπερβολή», είναι δυνατό και θεμιτό να επιδιώξει κανείς την άμβλυση των ταξικών διαφορών -κάτι το οποίο βιώνουμε και σήμερα-, για να διαμορφώσουμε μια ενιαία συλλογική μνήμη για τους εργατικούς αγώνες του παρελθόντος;

Αυτόν τον προβληματισμό τροφοδοτούν μια σειρά μουσείων που αναπτύχθηκαν, τις τελευταίες δεκαετίες, και εστιάζουν στη ζωή των λαϊκών στρωμάτων του 19<sup>ου</sup> και των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Αναφέρομαι στα μουσεία που προέκυψαν, κυρίως, μέσα από τη διάθεση διάσωσης εγκαταλελειμμένων βιομηχανικών κτιρίων και συγκροτημάτων. Η διάθεση αυτή είχε την αφετηρία της στη γενικότερη τάση αξιοποίησης αξιολόγων από αρχιτεκτονική άποψη παλιών κτιρίων, στον τομέα της πολιτιστικής κληρονομιάς που αναπτύσσεται εκρηκτικά μετά τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Παράλληλα, οι μουσειολογικές τους αφετηρίες μπορούν να

αναγνωρισθούν στα λαογραφικά μουσεία και τα υπαίθρια οικομουσεία που συναντάμε, ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, και δίνουν έμφαση στη σχέση των λεγόμενων παραδοσιακών κοινωνιών της υπαίθρου με τη γη.

Και αυτά τα μουσεία, λοιπόν, που φιλοξενούνται στα παλιά βιομηχανικά κτίρια ξεκίνησαν εστιάζοντας, κυρίως, στους απαρχαιωμένους τρόπους παραγωγής, ως μία άλλη εκδοχή του γενικευμένου ενδιαφέροντος για τα παραδοσιακά επαγγέλματα και τις παραδοσιακές παραγωγικές, κυρίως αγροτικές, δραστηριότητες. Ο εμπλουτισμός της βασικής εικόνας, που περι-

γράφει τις τεχνικές και τα εργαλεία, με κοινωνικά στοιχεία οδήγησε στα «μουσεία εργασίας», όπως αποκαλούνται (Burgess, 2009; Kift, 2011; Waterton, 2011). Παρά την ποικιλία των εκθέσεων σε κάθε ένα από αυτά, διαπιστώνεται μια αδυναμία ή μία άρνηση να προσπεράσουν την τεχνικο-κεντρική ή την εθνογραφική προσέγγιση και να αναδείξουν κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα που σχετίζονται με τον κόσμο της εργασίας και την παραγωγική διαδικασία (Shackel, Smith & Campbell, 2011). Η έλλειψη αυτής της διάστασης μπορεί, μάλιστα, να οδηγήσει και στη δημιουργία αντιδραστικών στάσεων, καθώς τα εγκαταλελειμμένα εργο-



στάσια και η αποβιομηχάνιση, που αποτελούν τη βάση αυτών των μουσείων, συνδέονται με την απώλεια εργασίας και τα σημερινά προβλήματα ανεργίας. Αν αυτά τα ζητήματα δεν αναλυθούν με όρους σαφέστατα πολιτικούς, σε συνδυασμό με τα μεταναστευτικά κύματα των τελευταίων χρόνων είναι δυνατόν να υποδαυλίσουν όχι μόνο μια συντηρητική στροφή στο παρελθόν, αλλά ακόμα και εθνικιστικά και ξενόφοβα συναισθήματα (Smith & Campbell, 2017).

Στην Ελλάδα παρόμοια μουσεία είναι σπάνια, και τα σημαντικότερα ανήκουν στην ομάδα μουσείων του **Πολιτιστικού Ομίλου της Τράπεζας Πειραιώς**. Και σε αυτά η έκθεση επικεντρώνεται σε μηχανές, κάθε είδους εξοπλισμό και εργαλεία και την ανασύσταση των διαδικα-

σιών παραγωγής και επεξεργασίας, ανάλογα με το συγκεκριμένο θέμα του κάθε μουσείου. Οι άνθρωποι μπαίνουν στο κάδρο, κυρίως στα πιο νέα μουσεία, ως γραφικό φόντο μέσα από ωραίες μεγάλες ασπρόμαυρες φωτογραφίες. Είναι χαρακτηριστικό ότι, στο Μουσείο Βιομηχανικής Ελαιουργίας στην Αγία Παρασκευή της Λέσβου, όλο το υλικό που σχετίζεται με τη συνεταιριστική βάση της δημιουργίας και της λειτουργίας του ελαιοτριβείου εκτίθεται ξεχωριστά από τις μηχανές, σε έναν δευτερεύοντα χώρο που πολλοί από τους επισκέπτες αγνοούν κατά την περιήγησή τους. Και αυτή, όμως, η μικρή έκθεση κινείται στο μοτίβο των λαογραφικών προσεγγίσεων, χωρίς να μπει στον πειρασμό να δει, για παράδειγμα, το εγχείρημα του ελαιοτριβείου της Αγίας Παρασκευής σε

αντιπαραβολή με τα όσα συνέβαιναν στα γειτονικά ιδιωτικά ελαιοτριβεία. Περισσότερα βήματα στην κατεύθυνση της ένταξης της κοινωνικής διάστασης της παραγωγικής διαδικασίας κάνει, μάλλον, το νεότερο Μουσείο Μαστίχας στη Χίο. Θα ήταν βέβαια, μάλλον, περίεργο να αποφάσιζε να διαχειριστεί μουσειακά τα ζητήματα της κοινωνικής και πολιτικής βάσης των παραγωγικών διαδικασιών μία ομάδα μουσείων που χρηματοδοτείται από μία τράπεζα.

Στο πεδίο των μουσείων που σχετίζονται με την εργατική τάξη, θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα πρώτα δείγματα τα συναντούμε στην Αγγλία, όπου οι έντονες κοινωνικές αλλαγές που προκάλεσε η έντονη βιομηχανική ανάπτυξη από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, δημιούργησαν ένα ενδιαφέρον για τη συλλογή υλικού σχετικού με τη ζωή της εργατικής τάξης. Ο Chris Burgess (2009) αναφέρει μία πρώτη έκθεση, το 1937 που έγινε όχι σε μουσείο, αλλά στο βιβλιοπωλείο «Collet's», στη Charing Cross road του Λονδίνου. Η έκθεση με τίτλο «Ο δρόμος προς το '37» πρόσφερε μια μαρξιστική ερμηνεία πάνω στην ιστορία του εργατικού κινήματος. Αυτή η παράδοση συνεχίστηκε και υποστηρίχθηκε ιδιαίτερα από την κυβέρνηση των Εργατικών στο πλαίσιο της πολιτικής τους για την άρση των κοινωνικών αποκλεισμών (Hosack, 2003). Προϊόν αυτής, το Μουσείο της Ιστορίας του Λαού στο Μάντσεστερ<sup>44</sup>. Το μουσείο αυτό βασίστηκε στη συλλεκτική δραστηριότητα ενός εργατικού σωματίου και είχε όλα τα χαρακτηριστικά μιας

ερασιτεχνικής απόπειρας χωρίς την απαραίτητη τεχνογνωσία για την τεκμηρίωση, τη συντήρηση και την έκθεση του υλικού που διέθετε. Με δεδομένη επίσης την προβληματική σχέση ενός εργατικού σωματείου με την κυβέρνηση, το πρώτο αυτό μουσείο φυτοζωούσε. Τα πράγματα άλλαξαν όταν ο Δήμος του Μάντσεστερ προθυμοποιήθηκε να το «υιοθετήσει» και να το στεγάσει σε μεγάλο κατάλληλο κτίριο<sup>45</sup>. Το ανανεωμένο Μουσείο προσέθεσε στη συλλογή του ένα μεγάλο αριθμό αφισών, τα αρχεία του Εργατικού και του Κομμουνιστικού κόμματος της Μεγάλης Βρετανίας, και αυτή τη στιγμή, με μία εντυπωσιακή έκθεση έχει ενταχθεί πανηγυρικά στην κοινότητα των σημαντικών βρετανικών μουσείων (Hosack, 2003; Wrigley & Walsh, 2005; Burgess, 2009).

Ο Chris Burgess (2009) εκδηλώνει τον ενθουσιασμό του γι' αυτή τη μετάλλαξη, αν και οι πολλές του αναφορές για το βασικό ρόλο που παίζει η υποστήριξη της κυβέρνησης των Εργατικών στην ευδοκίμηση του μουσείου, δημιουργεί κάποια ερωτήματα για το αν αυτή κινδυνεύει κάθε φορά που στις εκλογές επικρατούν οι Τόρις. Είναι γεγονός ότι, από ό,τι δείχνουν οι πολυσχιδείς δράσεις του, το Μουσείο της Ιστορίας του Λαού λειτουργεί με συστηματικό και οργανωμένο τρόπο, σύμφωνο με τα σύγχρονα στάνταρντ. Έχω, όμως την εντύπωση ότι και αυτό πληρώνει το τίμημα της ενσωμάτωσης για το οποίο μιλήσαμε παραπάνω. Άλλωστε, και η προμετωπίδα στην ιστοσελίδα του δηλώνει ότι πρόκειται για ένα «εθνικό μουσείο για τη δημοκρατία που λέει την ιστορία της

ανάπτυξής της στη Βρετανία, στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον». Υποθέτω ότι το εργατικό σωματείο που ξεκίνησε την πρωτοβουλία, στην καθημερινή πολιτική του δράση διεκδικούσε πολλά περισσότερα από μια δημοκρατική διακυβέρνηση. Το τι περιεχόμενο, μάλιστα, δίνει κανείς στη λέξη «δημοκρατία», καλύτερα να μη το θίξουμε καθόλου.

Τόσο τα «μουσεία της εργασίας», όσο και το Μουσείο της Ιστορίας του Λαού, ακουμπούν ζητήματα του εργατικού κινήματος, αλλά και πάλι μοιάζει να τους απασχολεί περισσότερο η οικονομική τους επιβίωση και η παροχή ευπώλητων μουσειακών προϊόντων, παρά η ανατομία θεμάτων της ιστορίας του εργατικού κινή-

ματος και η αφύπνιση της ταξικής συνείδησης και της αγωνιστικής διάθεσης των επισκεπτών. Χρησιμοποιείται, αρκετά συχνά, η γλυκανάλατη νοσταλγική προσέγγιση ανθρώπων και γεγονότων που καλύπτει κάθε πολιτική αιχμή (Smith & Campbell, 2017). Αυτή την συγκεχυμένη πολιτική τοποθέτηση δείχνει και η ένωση των μουσείων εργασίας που δηλώνει ότι στοχεύει στη συσπείρωση και τη συντονισμένη δράση μουσείων που προωθούν «τη συλλογή, τη συντήρηση και την ερμηνεία του πολιτισμού της εργατικής τάξης, των παραγωγικών διαδικασιών και του εργατικού κινήματος»<sup>46</sup>. Τη στιγμή που γράφεται αυτό το κείμενο η ένωση έχει 36 μέλη σε όλο τον κόσμο, αλλά μου δημιουργεί

έντονο προβληματισμό το ότι ανάμεσά τους είναι από τη μια το Μουσείο Καρλ Μαρξ, στην πατρίδα του την Τριέρ της Γερμανίας, και από την άλλη το Πολιτιστικό Ίδρυμα της Τράπεζας Πειραιώς. Αναρωτιέμαι πώς αισθάνεται με αυτή τη συγκατοίκηση ο συγγραφέας του «Κεφαλαίου».

## 11. ΤΑ ΜΟΥΣΕΙΑ ΚΑΙ Η ΠΡΟΩΘΗΣΗ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΛΛΑΓΗΣ

Υπάρχουν, σήμερα, αρκετοί μουσειολόγοι που υποστηρίζουν ότι τα μουσεία οφείλουν να είναι παράγοντες κοινωνικής αλλαγής. Ο Ian Hosack (2003) τους αποκαλεί «ακτιβιστές της μνήμης» με την έννοια ότι θέλουν να χρησιμοποιήσουν τις μουσειακές εκθέσεις, για να λύσουν σημερινά κοινωνικά προβλήματα. Εδώ και κάποια χρόνια διατυπώνεται μία έντονη κριτική τόσο στις αντιλήψεις για τη συγκρότηση και την αξιολόγηση των μουσειακών συλλογών, όσο και στην πολιτική επιλογής και διαχείρισης των θεμάτων των εκθέσεων. Δεν είμαι σε θέση να γνωρίζω ποιο ποσοστό μουσειολόγων ασπάζεται αυτή την άποψη. Εκείνο, όμως που μπορώ να υποστηρίξω είναι πως αυτή δεν έχει επηρεάσει ορατά τη στάση των μουσείων ούτε την κατάσταση των μουσειακών προϊόντων. Νομίζω, κατά συνέπεια, ότι ίσως το πρόβλημα βρίσκεται στην ίδια την επιλογή του μουσείου ως μνημονικού οχήματος για τα κοινωνικά κινήματα.

Για παράδειγμα, οι Paul Shakel, Laurajane Smith και Gary Campbell (2011) επισημαίνουν ότι η πολιτιστική κληρονομιά της εργατικής τάξης είναι παραμελημένη, αφού τα υλικά της

κατάλοιπα δεν εμπίπτουν στα κριτήρια προστασίας και ανάδειξης, που αναζητούν τη μνημειακότητα και τη μεγαλοπρέπεια. Αυτό, όμως συνιστά ένα γενικότερο πρόβλημα των νεωτερικών μουσείων που θεωρούν ότι η δράση τους στηρίζεται εξ ορισμού σε μία «αξιόλογη» συλλογή. Τα αντικείμενά της όχι μόνο προσδίδουν κύρος στο μουσείο, μέσω της εγγενούς τους αξίας και αυθεντικότητας, αλλά, επιπλέον, προσφέρουν και την επιζητούμενη αναμφισβήτητη τεκμηρίωση. Στην περίπτωση των κοινωνικών κινήματων, πρόβλημα αποτελεί και η εξεύρεση αντικειμένων που να είναι εντυπωσιακά στη θέασή τους, αλλά και να μπορούν, τακτοποιημένα στην προθήκη τους, να παίξουν ρόλο σε μία συζήτηση γεμάτη συγκρουσιακές ερμηνείες. Αυτή η παράδοση δημιουργεί αμηχανίες και αντιφάσεις ακόμη και στην περίπτωση μουσείων που έχουν την πρόθεση να συμπεριλάβουν στις εκθέσεις τους ζητήματα που εμπίπτουν στη θεματική που εξετάζουμε εδώ.

Το Μουσείο του Λονδίνου, για παράδειγμα, όταν άρχισαν οι κινητοποιήσεις που ονομάστηκαν «Occupy LSX» (καταλάβετε το χρηματιστήριο του Λονδίνου)<sup>47</sup>, αποφάσισε αμέσως ότι έπρεπε να αρχίσει να συλλέγει με συστηματικό τρόπο υλικό, για να συγκροτήσει μια αντιπροσωπευτική για το γεγονός συλλογή (Gledhill, 2012)<sup>48</sup>. Η προσπάθεια αποδείχθηκε ότι δεν ήταν καθόλου εύκολη. Κατ' αρχήν, ήταν δύσκολο να κρατηθεί μια ισορροπία ανάμεσα σε πράγματα που ήταν εντυπωσιακά οπτικά και σε αυτά που ήταν πολύ πιο αντιπροσωπευ-

τικά από άποψη περιεχομένου. Και αυτό γινόταν ακόμη πιο δύσκολο, από τη στιγμή που μέσα στους τόσους μήνες το υλικό ήταν άφθονο και δυναμικά διαφοροποιούμενο μέρα με τη μέρα. Τα πανό, οι αφίσες και τα πλακάτ, ένα υλικό εξ ορισμού εφήμερο, ερχόταν σε αντίθεση με τη λογική της «προστασίας και της διατήρησης» που διέπει τις μουσειακές συλλογές. Χαρακτηριστικό είναι το πρόβλημα που προέκυψε με μια εγκατάσταση που στήθηκε επί τόπου από τον γνωστό καλλιτέχνη του γκράφιτι, τον Banksy. Επρόκειτο για μια επιφάνεια στο δάπεδο που διαμορφώθηκε σαν το ταμπλό μιας υπερμεγέθους Μπορολντ, πάνω στο οποίο τοποθετήθηκαν γλυπτά πιόνια. Κατά τη διάρκεια της κατάληψης τα πιόνια μετακινούνταν, απομακρύνονταν εντελώς και σε κάθε περίπτωση υφίσταντο φθορές. Οι άνθρωποι του Μουσείου του Λονδίνου, δεν ήξεραν αν, τι και πότε έπρεπε να συλλέξουν κάτι από όλη αυτή τη σύνθεση, και αν τελικά, λόγω της ίδιας της φύσης της, ήταν θεμιτό να διατηρήσουν κάτι ή έπρεπε να την αφήσουν να φθαρεί με το πέρασμα του χρόνου. Ένα ακόμη δυσεπίλυτο πρόβλημα ήταν η αντιμετώπιση της τεράστιας ποσότητας ψηφιακού υλικού που διαχεόταν και μέσα από τα ψηφιακά κοινωνικά δίκτυα και έπαιξε σημαντικό ρόλο στην επικοινωνία των διαμαρτυρομένων. Το υλικό αυτό έθετε όχι μόνο τεχνικά ζητήματα «συλλογής» και «διατήρησης», αλλά επιπλέον ήταν σχεδόν ακατόρθωτο να έχει κανείς συνολική εικόνα γι' αυτό.

Η προσπάθεια του Μουσείου του Λονδίνου έγινε από την αρχή σε συνεννόηση και με την

υποστήριξη των διαδηλωτών. Παρόλα αυτά, το Μουσείο είναι ένας επίσημος φορέας του κράτους ενάντια στο οποίο την πολιτική στρεφόταν η όλη διαμαρτυρία. Και, μάλιστα, αυτή η «σύγκρουση συμφερόντων» γίνεται ακόμη πιο έκδηλη αν σκεφτεί κανείς ότι το Μουσείο του Λονδίνου χρηματοδοτείται βασικά από το «Corporation of London» -τη διοικητική δομή του ιστορικού κέντρου της πόλης όπου βρίσκονται όλες οι δημόσιες και ιδιωτικές δομές της Βρετανικής οικονομίας-, τον φορέα, δηλαδή, στον οποίο το κίνημα επιτέθηκε ουσιαστικά και συμβολικά. Ήταν, λοιπόν, αναμενόμενο η συνεργασία του μουσείου με τους διαδηλωτές να έχει ένα υπόστρωμα δυσπιστίας, παρά τη δηλωμένη πρόθεση του πρώτου να κρατήσει μια στάση «ουδετερότητας» (Gledhill, 2012). Από την άλλη πλευρά, και οι υπερασπιστές της κοινωνικής τάξης δεν έβλεπαν με καλό μάτι τη δραστηριότητα αυτή, επειδή θεωρούσαν ότι το Μουσείο του Λονδίνου, ως κρατικός φορέας, νομιμοποιεί, κατά κάποιο τρόπο, τη διαμαρτυρία τόσο ως μορφή όσο και ως περιεχόμενο.

## 12. ΤΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑ ΩΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΣΥΛΛΟΓΗΣ

Το παράδειγμα που αναφέρθηκε παραπάνω, δείχνει νομίζω, πέρα από όλα τα άλλα, την ιδιαίτερη κουλτούρα των βρετανικών μουσείων να είναι γενικά ανοικτά στο να χειριστούν θέματα που σε άλλες χώρες, όπως η Ελλάδα, βρίσκονται εντελώς έξω από το φάσμα των μουσειακών δραστηριοτήτων. Το Μουσείο του Λονδίνου είχε και στο παρελθόν συλλέξει υλικό

από κινηματικές δράσεις, όπως την Εκστρατεία για τον Πυρηνικό Αφοπλισμό, τη δεκαετία του 1980 ή τις διαμαρτυρίες ενάντια στην κατασκευή μεγάλων οδικών αρτηριών τη δεκαετία του 1990. Το πρόβλημα που εντοπίζεται, όμως, είναι ότι η συλλεκτική αυτή ευσυνειδησία εκ μέρους ενός μουσείου έχει νόημα εφόσον οδηγεί σε μια ερμηνευτική παρουσίαση της συλλογής στο κοινό και δεν μπορεί να εξαντλείται στην απλή αποθησαύριση, συντήρηση και αρχειοθέτηση<sup>49</sup>. Στο σημείο αυτό, δεν νομίζω να χρειάζεται ιδιαίτερα επιχειρήματα, για να υποστηρίξει κανείς ότι και η διαδικασία της συγκρότησης ενός αρχείου με «ντοκουμέντα», ιδιαίτερα για γεγονότα του σύγχρονου παρελθόντος όπου τίθενται έντονα θέματα επιλογής, δεν είναι μια ουδέτερη διαδικασία. Στο πλαίσιο του «αρχαιακού ακτιβισμού» έχει υπογραμμιστεί ότι η αρχειοθέτηση μπορεί να συγκεντρώνει τα στοιχεία ενός κοινωνικού κινήματος, αλλά δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι η επιλογή -πόσο μάλλον η ταξινόμηση- απηχεί την ουσία του κινήματος (Sellie κ.ά., 2015). Πιθανόν, λόγω αυτής της καχυποψίας απέναντι στους επίσημους συλλεκτικούς φορείς, το **Occupy Wall Street** αντίθετα είχε συγκροτήσει τη δική του επιτροπή για την αρχειοθέτηση και τη συλλογή υλικού, ώστε να κινηθεί ανεξάρτητα.

Ακόμη πιο προβληματική είναι η αξιοποίηση των συλλογών αυτών, στη συνέχεια. Προφανώς, η πρόσβαση σε αυτές θεωρείται ότι έχει νόημα στο πλαίσιο κάποιας επιστημονικής έρευνας και έχει τους συνήθεις περιορισμούς. Τα μουσεία, που εκτός από τη συλλεκτική δρα-

στηριότητα οφείλουν, εξ ορισμού, να προωθούν και δράσεις δημοσιοποίησης, παρά τις καλές προσθέσεις, έχουν αποτελέσματα κατά κανόνα ισχνά. Το πορτοκαλί σωσίβιο, για παράδειγμα, -ένα από αυτά που φορούσαν οι εκατοντάδες χιλιάδες πρόσφυγες που έφτασαν το 2015 στις ακτές της Λέσβου και το οποίο συνέλεξε ευλαβικά ο Διευθυντής του Μουσείου του Μάντσεστερ σε ειδική επίσκεψή του στο νησί-, που είναι τοποθετημένο σε μία προθήκη έξω από το πωλητήριο του εν λόγω Μουσείου, παραμένει ένα αμήχανο έκθεμα και, κατά τη γνώμη μου, παραπέμπει περισσότερο στη συλλεκτική εμμονή των μουσείων, παρά στη δυνατότητά τους να διαχειριστούν «δύσκολα» θέματα.

Όσο περνούν τα χρόνια αυτή η συλλεκτική εμμονή γίνεται εντονότερη. Το 2018, τα Βρετανικά μουσεία ανταγωνίζονταν το ένα το άλλο, για να συλλέξουν το «μωρό του Τράμπ (Trump Baby)», μια φουσκωτή πορτοκαλί κούκλα, ύψους έξι μέτρων με μοχθηρό πρόσωπο και μικροσκοπικά χέρια, που ίπτατο πάνω από τις διαδηλώσεις που διοργανώθηκαν με την ευκαιρία της επίσκεψης του Ντόναλντ Τράμπ στη Βρετανία. Το Βρετανικό Μουσείο το ήθελε για την περιοδική του έκθεση «I Object», το Μουσείο του Λονδίνου για τη μόνιμη συλλογή του, ενώ πολύ γρήγορα ενδιαφέρον εκδήλωσαν το Design Museum, το Science Museum και το Bishopsgate Institute of East London (Robertson, 2019, σσ 97-98). Ο επιμελητής του Soane Museum, Owen Hopkins, ομολογεί ότι «όσο αυτού του είδους η συλλεκτική δραστηριότητα γίνεται

πιο έντονη, μοιάζει ολοένα και περισσότερο ότι ο αυτοσκοπός είναι η δημοσιότητα, ένας εύκολος τρόπος, για να δείχνει ένα μουσείο ότι έχει σχέση με την καθημερινότητα, ότι είναι ανοιχτό στον κόσμο ή, ακόμη, ότι είναι σύγχρονο. Σε μια εποχή δραστικών περιορισμών στους προϋπολογισμούς είναι ο πιο φτηνός τρόπος να αναπτύξουμε προγράμματα εξωστρέφειας».

Χωρίς ανάλογη με τη Βρετανία κουλτούρα, τεράστιες ήταν οι δυσκολίες προώθησης ενός μουσείου αφιερωμένου στο πολύνεκρο ατύχημα του εργοστασίου της Union Carbide, στο Μποπάλ της Ινδίας. Η διαρροή που συνέβη το 1984, προκάλεσε 4.000 θανάτους τις πρώτες μέρες και άφησε πάνω από 100.000 κατοίκους της περιοχής με σοβαρά προβλήματα υγείας. Αμέσως μετά δημιουργήθηκαν αρκετές ακτιβιστικές οργανώσεις, μερικές από τις οποίες είναι ενεργές ακόμη και σήμερα, που διεκδικούσαν την καταδίκη της εταιρίας, την αποζημίωση των οικογενειών των θυμάτων και τη λήψη αντισταθμιστικών μέτρων. Τριάντα χρόνια μετά το ατύχημα, οι οργανώσεις αυτές ζήτησαν από το κράτος τη δημιουργία ενός μουσείου, απαιτώντας να έχουν λόγο στο τι και πώς θα εκτεθεί (Lakshmi, 2012). Όταν οι κρατικοί φορείς ανακοίνωσαν ότι ο στόχος της έκθεσης θα ήταν να επουλώσει το τραύμα,

πέντε οργανώσεις διαφώνησαν και αποφάσισαν να κάνουν μία δική τους έκθεση μέσα σε ένα λεωφορείο, που να ταξιδέψει για 12 μήνες σε διάφορες περιοχές της Ινδίας με ανάλογα περιβαλλοντικά προβλήματα. Στόχος ήταν να αφυπνίσει τους κατοίκους των περιοχών αυτών και να τους κάνει να παλέψουν για αντίστοιχα θέματα. Οι οργανώσεις επιδίωκαν, μετά την περιοδεία, το αρχικό υλικό μαζί με ό,τι θα συγκέντρωναν στη διαδρομή να αποτελέσει τη βάση ενός μόνιμου μουσείου. Ο Rama Lakshmi (2012), που κλήθηκε να βοηθήσει ως ειδικός εκφράζει ένα πλήθος προβληματισμών για το πόσο αυτό το εγχείρημα ταιριάζει σε ένα «κανονικό» μουσείο. Είτε επειδή δεν μπορεί να καταλάβει ποια πράγματα θα ήταν κατάλληλα για εκθέματα, είτε επειδή μια σειρά πολύτιμων ντοκουμέντων που βρίσκονται στα χέρια των οικογενειών χρησιμοποιούνται ακόμη στις δικαστικές διεκδικήσεις, είτε επειδή τον απασχολεί η κακή ηχητική ποιότητα των συνεντεύξεων που έδωσαν οι συγγενείς των θυμάτων, αλλά κυρίως, επειδή θεωρεί ότι η πολιτική οξύτητα και ο έντονος κινηματικός χαρακτήρας της περιοδεύουσας έκθεσης δεν συνάδει με τον «ψυχραιμο» και «αντικειμενικό» χαρακτήρα που οφείλει να έχει ένα μουσείο. Το 2014, τελικά, σε ένα διαμέρισμα κοντά στο παλιό εργοστάσιο της Union Carbide, διαμορφώθηκε μία μόνιμη

έκθεση από το **Remember Bhopal Trust**, που ιδρύθηκε το 2012, από επιζήσαντες και ακτιβιστές, χωρίς καμία υποστήριξη από το κράτος ή κάποια επιχείρηση. Δυστυχώς το άρθρο του Rama Lakshmi (2012) προηγήθηκε και δεν είμαι σε θέση να ξέρω ποιες αποφάσεις πήρε, τελικά, για το στήσιμο της έκθεσης και ποια ήταν η ανταπόκριση των επισκεπτών. Κάτω από την πίεση αντίστοιχων με την περίπτωση του Bhopal προβλημάτων, πιθανότατα, στην Μιναμάτα της Ιαπωνίας, όπου τη δεκαετία του 1950 διαπιστώθηκε ότι τα υδραργυρούχα απόβλητα του εργοστασίου Chisso Corporation προκαλούσαν σοβαρά προβλήματα υγείας, δημιουργήθηκαν δύο μουσεία. Ένα με πρω-

τοβουλία του εργοστασιακού σωματίου, που εστιάζει στον αγώνα για τα δικαιώματα των εργατών και των θυμάτων<sup>50</sup>, και ένα με πρωτοβουλία του Δήμου, με στόχο την ενημέρωση για την ασθένεια<sup>51</sup>.

### 13. ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΟΝ ΔΡΟΜΟ ΚΑΙ ΤΟ ΟΧΗΜΑ

Τα παραδείγματα που παρατέθηκαν δείχνουν νομίζω τους λόγους για τους οποίους ένα τυπικό μουσείο, πιθανότατα, δεν είναι το κατάλληλο μνημονικό όχημα για ένα κοινωνικό κίνημα. Όχι, επειδή δεν είναι δυνατόν να στεγάσει μία έκθεση που, αφενός, να απηχεί τη συλλογική μνήμη του κινήματος και που, αφετέρου, να παίζει ρόλο στη διαμόρφωση της στάσης των επισκεπτών απέναντι στα προβλήματα του παρόντος. Αλλά, επειδή οι φορείς που κατά κανόνα μπορούν να υποστηρίξουν οικονομικά ένα μουσείο, τα θεσμικά πλαίσια μέσα στα οποία τα τυπικά μουσεία λειτουργούν, η βαθιά ριζωμένη νεωτερική συλλεκτική και εκθεσιακή παράδοση, αλλά και η νοοτροπία των ανθρώ-

πων που έχουν αποφασίσει να υπηρετούν όλα τα προηγούμενα μπορούν να αφηγηθούν μια «στρογγυλεμένη» ιστορία και, στην καλύτερη περίπτωση, να επουλώσουν τραύματα και να απαλύνουν διαφορές. Και φυσικά όλα αυτά είναι σημαντικά και κατά περίπτωση απαραίτητα. Όμως, η συλλογική μνήμη ενός κινήματος σχετίζεται εξ ορισμού με την κοινωνική σύγκρουση, που ακόμη και αν μοιάζει να έχει επιλυθεί, πάντα έχει σχέση με προβλήματα που μας απασχολούν και σήμερα -αν φυσικά θέλουμε να τη δούμε κάτω από αυτή την οπτική.

Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε ότι η διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης για ένα κομμάτι του παρελθόντος δεν αποτελεί μία ομαλή και μονοσήμαντη διαδικασία, αλλά συνιστά ένα από τα πεδία της κοινωνικής πάλης. Ο Max Haiven (2011) υποστηρίζει ότι οι μηχανισμοί διαχείρισης της μνήμης, έτσι όπως αυτοί αξιοποιούνται από το κράτος και τις βιομηχανίες του ελεύθερου χρόνου, μας οδηγούν

στο να διαγράψουμε εντελώς από τη μνήμη τα ριζοσπαστικά γεγονότα του παρελθόντος και, με τη λογική του «τέλους της ιστορίας», να το ανακαλούμε μόνο για να δικαιολογήσουμε ένα αναπόφευκτο παρόν. Και επιμένει ότι, ενώ δικαιολογημένα οι κριτικές φωνές αρνούνται να υποκύψουν στη νοσταλγία και βασίζουν τις πολιτικές τους αφηγήσεις σε πιθανά μέλλοντα, παρά σε ειδυλλιακά παρελθόντα, είναι ουσιώδες να διαμορφώσουμε σήμερα ριζοσπαστικές μνημονικές προσεγγίσεις. Και από τη στιγμή που το παρελθόν δεν είναι ποτέ κλειστό και συνεχίζει να εξελίσσεται στο παρόν (Benjamin, 1940), το να θυμόμαστε πώς τα γεγονότα του παρελθόντος οδήγησαν στο σήμερα είναι πράξη επαναστατική (Haiven, 2011).

Αν συμφωνήσουμε με αυτή την προσέγγιση, ένα κοινωνικό κίνημα, στο βαθμό που ενδιαφέρεται να έχει συγκροτημένη μνημονική έκφραση θα πρέπει, συνειδητά, να το συμπεριλάβει στους στόχους του και να θεωρήσει ότι είναι και αυτό ένα πεδίο στο οποίο θα πρέπει να αγωνιστεί (Haiven, 2011; Kubal & Becerra,

2014). Και αυτός ο αγώνας αναπτύσσεται σε πολλά επίπεδα. Η εμμονή με τη μνήμη, στην οποία αναφερθήκαμε στην αρχή, και ο μεγάλος αριθμός φορέων και παραγόντων που εμπλέκεται στη διαμόρφωσή της οδηγούν σε ένα συγκεχυμένο πεδίο δράσης. Από τη μία πλευρά, υπάρχει η αποστειρωμένη σχολική ιστορία που προσφέρεται από τους τυπικούς και τους μη-τυπικούς εκπαιδευτικούς φορείς και συντίθεται από ένα πλήθος άσχετων με το σήμερα πληροφοριών προς απομνημόνευση που απασχολεί μέχρι τη στιγμή των εξετάσεων, χωρίς να αφήνει κάτι ουσιώδες στους περισσότερους. Η έμφαση στο επιστημονικό υπόβαθρο αυτών των μηχανισμών, υποβάλλει την ιδέα ότι σχέσεις, οι αιτίες και τα αποτελέσματα των αυτόνομων γεγονότων είναι διακριτά μόνο από μία ομάδα ειδικών επιστημόνων που αν δουλέψουν σωστά θα καταλήξουν σε ένα ενιαίο συμπέρασμα. Η ιδέα αυτή αφήνει εντελώς στο περιθώριο τη σκέψη ότι μπορεί να υπάρχουν αλληλοαντικρουόμενες μνήμες, όλες εξ ίσου επιστημονικά τεκμηριωμένες, που να αναγνωρίζουν διαφορετικές αιτίες και αποτελέσματα σε ένα γεγονός (Cromer & Wagner-Pacifci, 2001). Από την άλλη πλευρά, ο ετήσιος κύκλος είναι γεμάτος επετείους που συνοδεύονται από στερεοτυπικές φορμαλιστικές τελετές που έχουν απωλέσει κάθε ιστορικό περιεχόμενο. Και, τέλος, βομβαρδιζόμαστε από ένα πλήθος καταναλωτικών προϊόντων που μετατρέπουν τη μνήμη σε θέαμα, καλώντας μας να κάνουμε με διάφορους τρόπους ένα ταξίδι στη ντίσνεϋλαντ του παρελθόντος.

Το αν και με ποιον τρόπο μπορεί ένα κοινωνικό κίνημα να παρέμβει και να αλλάξει την επίσημη ιστορική αφήγηση είναι μία τεράστια συζήτηση, αλλά σε κάθε περίπτωση, νομίζω ότι αυτό έχει άμεση σχέση και με τη γενικότερη διεκδίκηση της μεταβολής των κρατικών δομών και των σχέσεων εξουσίας. Άλλωστε, δε νομίζω ότι αμφισβητεί κανείς ότι η εθνική μνήμη, κάτω από την επήρεια της οποίας όλοι μεγαλώνουμε, διαμορφώνεται, αναπαράγεται και ισχυροποιείται, ακριβώς λόγω της εκ των πραγμάτων ισχυρής μνημονικής δυνατότητας των κοινωνικών κινημάτων (Wagner-Pacifci & Schwartz, 1991; Armstrong & Cragge, 2006; Neveu, 2014). Επιπλέον, αξίζει να εξετάσει κανείς σε ποια κατεύθυνση εξαντλείται αυτή η μικρή ή μεγαλύτερη μνημονική τους δυνατότητα. Πόσο, δηλαδή, μια διπολική αντιμετώπιση ανάμεσα «στη δική τους» και «τη δική μας» μνήμη αποτελεί το γόνιμο έδαφος κατανόησης του τι τελικά εγγράφεται στη μνήμη των μελών μιας κοινωνίας, ανεξάρτητα από την ιδεολογική και πολιτική τοποθέτηση του καθενός. Οι Timothy Kubal και Rene Becerra (2014) επισημαίνουν τη σημασία μελέτης του μέσο-επιπέδου διαμόρφωσης της συλλογικής μνήμης που σχετίζεται

όχι με τις προσωπικές αναμνήσεις (μικρο-επίπεδο), ούτε με τους επίσημους μνημονικούς μηχανισμούς (μακρο-επίπεδο), αλλά με την αλληλεπίδραση ανάμεσα στα μέλη μιας κοινωνικής ομάδας που σε συνδυασμό με τα δύο προηγούμενα πλάθει το τελικό μνημονικό προϊόν.

Το βασικό δίλημμα είναι, κατά τη γνώμη μου, αν αποδέχεται κανείς τους μνημονικούς μηχανισμούς και απλώς αμφισβητεί το περιεχόμενό τους ή αν θεωρεί ότι χρειάζονται επανεξέταση και οι μηχανισμοί αυτοί καθαυτοί. Με άλλα λόγια, αν, για παράδειγμα, περιμένει κανείς να αλλάξει η κοινωνία για να αλλάξουν οι λεζάντες σε ένα μουσείο ή αν, αντίθετα, θεωρεί ότι ένα

ριζικά άλλο μουσείο μπορεί να συμβάλλει στην αλλαγή της κοινωνίας.

Ακολουθώντας αυτό το συλλογισμό, θα μπορούσε να πει κανείς ότι στο βαθμό που τα κοινωνικά κινήματα έχουν κατά κανόνα μικρότερη μνημονική δυνατότητα από τους κρατικούς μηχανισμούς, τα αστικά Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας και τη βιομηχανία του ελεύθερου χρόνου, οι επιλογές δεν είναι πολλές. Μπορούν να διεκδικούν να αποκτήσουν μια θέση στα μνημονικά προϊόντα που οι παραπάνω παράγουν. Πληρώνοντας, βεβαίως, το τίμημα της ενσωμάτωσης, την εξουδετέρωση, δηλαδή, των πολιτικών αιχμών στο όνομα μιας συμφιλιωτικής προσέγγισης που συμβάλλει στην κοινωνική συνοχή. Μπορούν, αντίθετα, να αντιγράψουν σχολαστικά όλες τις πρακτικές από τις οποίες έχουν αποκλειστεί και να τις αναπαράγουν, δημιουργώντας ένα δικό τους εξίσου στερεοτυπικό και φορμαλιστικό μνημονικό σύμπαν. Υπάρχει, τέλος, και μία άλλη εκδοχή. Η διερεύνηση άλλων εναλλακτικών μνημονικών εργαλείων που, ενδεχομένως, να βρίσκονται πιο κοντά στους ριζοσπαστικούς στόχους που ένα κοινωνικό κίνημα ισχυρίζεται ότι προωθεί. Να στοχεύουν, δηλαδή, περισσότερο στη χειραφέτηση, παρά στην χειραγώγηση με άλλο πρόσημο. Να αντιμετωπίσουν τα μουσεία, αναφέρομαι ειδικά σε αυτά, επειδή νομίζω ότι συνιστούν ίσως την πιο περιεκτική έκφραση της συλλογικής μνήμης, ως «ελεύθερους χώρους». Με τον όρο αυτό έχω στο μυαλό μου την έννοια -που παρά τις διάφορες παραλλαγές- παραπέμπει σε συνθετικά περιβάλλοντα στο πλαίσιο ενός

κινήματος που απομακρύνονται από τον έλεγχο των κυρίαρχων ιδεολογιών και πρακτικών, και όπου γίνεται η επεξεργασία και η παραγωγή των πολιτισμικών προκλήσεων που προηγείται ή συνοδεύει μια πολιτική κινητοποίηση (Polletta, 1999).

Αυτός ο τελευταίος δρόμος είναι ασαφής, μπορεί να μοιάζει ουτοπικός και εμπεριέχει τον κίνδυνο της αποτυχίας. Αλλά έτσι είναι, κατά κανόνα, ο δρόμος ενός κινήματος. Και όπως λέει και ο Ισπανός ποιητής Antonio Machado, «διαβάτη, δεν υπάρχει μονοπάτι. Το μονοπάτι το ανοίγεις περπατώντας».



**"Caminante no  
hay camino, se  
hace camino al  
andar."**

**- Antonio Machado**



## Η ΕΚΘΕΣΗ ΤΩΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΩΝ

Διερευνώντας, λοιπόν, αν μία έκθεση μπορεί να αποτελέσει ένα μνημονικό εργαλείο που να εξυπηρετεί την ενθύμηση μιας κοινωνικής εξέγερσης, όπως ο Μάης του '68, θα πρέπει, πριν από όλα, να διευκρινιστούν ορισμένα βασικά ζητήματα για την σχέση της με τις τυπικές μνημονικές πρακτικές που γνωρίζουμε. Η ακαταλληλότητα των τυπικών μουσείων για την παρουσίαση της ιστορίας των κοινωνικών κινημάτων, που υποστηρίχθηκε παραπάνω, δεν οφείλει να ακυρώσει τις δυνατότητες και τη δυναμική του κύριου επικοινωνιακού τους εργαλείου, της έκθεσης. Για να το θέσω διαφορετικά, όσο οραματιζόμαστε ένα μουσείο που θα μπορεί να εκφράσει άποψη διαφορετική από μία στερεοτυπική εθνική αφήγηση, που να τολμήσει να γυρίσει την πλάτη στα «αριστουργήματα» και να κυλιστεί στη λάσπη των μικρών πραγμάτων, που να μη φοβάται να τάρξει και να προκαλέσει αγανάκτηση, που να μη κρύβει την άποψή του κάτω από δεκάδες στρώματα τεκμηριωμένων αντικειμενικότητων, που να ρισκάρει, στην ουσία και όχι κατ'επίφαση, συμμετοχικές πρακτικές, μπορούμε να δημιουργούμε εκθέσεις εκτός μουσείου, για να δοκιμάσουμε στην πράξη πόσο ρεαλιστικά και αποτελεσματικά είναι όλα αυτά. Επειδή, υποστηρίζω ότι η έκθεση, αν προσεγγισθεί ως μία αυτοτελής πρακτική, έξω από τις δουλείες

και τους περιορισμούς ενός τυπικού μουσείου, αποτελεί ένα πολύ ισχυρό πολυμεσικό αφηγηματικό εργαλείο.

Λέγοντας «δουλείες και περιορισμοί» ενός τυπικού μουσείου, έχω στο μυαλό μου κατ' αρχήν τους προφανείς ιδεολογικούς περιορισμούς, που αν και διαφοροποιούνται από τη μία περίοδο στην άλλη και από τη μία χώρα στην άλλη, υφίστανται πάντα ως ένα γενικό πλαίσιο που ορίζει μέχρι που μπορεί ένα μουσείο να φτάσει στις ερμηνείες και τις επεξεργασίες του. Αναρωτιέμαι, για παράδειγμα, σε ποια χώρα της Ευρώπης είναι δυνατό, σήμερα, ένα επίσημο μουσείο να συμπεριλάβει την ανάλυση της πάλης των τάξεων στην επανεξέταση του λαϊκού πολιτισμού, που θεωρούν απαραίτητη οι Paul Shackel, Laurajane Smith και Gary Campbell (2011). Με αυτό δε θέλω να πω ότι μία παρόμοια προσέγγιση είναι οπωσδήποτε καλύτερη, αλλά ότι είναι μία άλλη που αξίζει να δοκιμάσουμε. Το ουσιαστικότερο, όμως, κατά τη γνώμη μου πρόβλημα δεν είναι ποιο θα είναι το επιτρεπτό ιδεολογικό πλαίσιο, αλλά ότι σε κάθε περίπτωση, θα είναι ένα. Όπως έχει δείξει η ιστορία των μουσείων, ενώ η πολιτική τοποθέτησή τους απέναντι στο παρελθόν αλλάζει και εξελίσσεται, αυτό που πάντα απουσιάζει είναι η διάθεση της ανάπτυξης μιας ανοιχτής εικόνας του παρελθόντος που να αναδεικνύει τις δυναμικές της ιστορίας και όχι τα αποκρυσταλλωμένα στάδιά της. Προφανώς, επειδή αυτή η εν δυνάμει αλλαγή είναι η ιδέα που μπορεί περισσότερο από οτιδήποτε άλλο να απειλήσει την σταθερότητα των δομών ενός οποιουδήποτε καθεστώτος.

Πέρα, όμως, από τους ιδεολογικούς περιορισμούς των μουσείων για τους οποίους έχουν γραφτεί πάρα πολλά, σημασία έχουν και οι εξορισμού δεδομένες υποχρεώσεις τους, που είναι «η συλλογή, η μελέτη, η διατήρηση τεκμηρίων του ανθρώπινου πολιτισμού και περιβάλλοντος». Το πολύ σοβαρό και απαιτητικό αυτό έργο οδηγεί σε ένα πλήθος δεσμεύσεων και επιλογών που πολλές φορές, όπως φάνηκε και από ορισμένα παραδείγματα που αναφέρθηκαν παραπάνω, όχι μόνο δεν διευκολύνει την ανάπτυξη μιας αφήγησης, αλλά αντίθετα τη δυσκολεύει. Ακόμη και ο πιο ρηξικέλευθος διευθυντής του Μουσείου της Ακρόπολης θα δυσκολευόταν να ρίξει σε ένα λάκκο με σκουπίδια ένα αυθεντικό ακέραιο αττικό αγγείο, για να αφηγηθεί την ιστορία ενός αποθέτη.

Ίσως ο πιο ανυπέροχος περιορισμός είναι η οικονομική επιβίωση. Όπως έχει επανειλημμένα αναπτυχθεί στη βιβλιογραφία, ειδικά τις τελευταίες δεκαετίες, η ελλιπής χρηματοδότηση των μουσείων από το κράτος, σε όλο τον κόσμο, τα έχει ωθήσει σε μια απεγνωσμένη προσπάθεια να λειτουργήσουν με όρους ελεύθερης αγοράς, ανταγωνιζόμενα άλλες επιχειρήσεις στον τομέα του ελεύθερου χρόνου. Η αναζήτηση ιδιωτικών χορηγιών, που μοιάζει ως η μόνη οδός, δημιουργεί τεράστια ζητήματα ηθικής τάξης, όσο αφορά τουλάχιστον τις εκθέσεις που επιχειρούν να παρουσιάσουν θέματα με σαφές πολιτικό υπόβαθρο. Από τα πολλά παραδείγματα, θα μπορούσε κανείς να αναφέρει ένα ελληνικό, την έκθεση για την προσφυγική κρίση, **«Ai Weiwei at Cycladic»**

που πραγματοποίησε το Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης. Πέρα από τα ερωτήματα που μπορεί να δημιουργεί ο κοσμοπολίτικος χαρακτήρας του έργου του κινέζου καλλιτέχνη, σοβαρούς προβληματισμούς προκαλεί η οικονομική στήριξη της έκθεσης από επιχειρήσεις των οποίων η σχέση με τους μηχανισμούς που εν γένει δημιουργούν κρίσεις και πρόσφυγες είναι προφανής. Ανάλογους προβληματισμούς μπορούν να προκαλέσουν και η περιοδική έκθεση αντιπολεμικών κινημάτων **«People Power: Fighting for Peace»** από το Imperial War Museum. Από την άλλη πλευρά, η αγωνία να προσελκυσθούν, να εντυπωσιασθούν και να ικανοποιηθούν όσο γίνεται περισσότεροι πελάτες αφήνει έντονο το στίγμα της πάνω σε κάθε μουσειακή επιλογή. Την κάνει αναγκαστικά λιγότερο αιχμηρή, προκειμένου, πέρα από τις κρατικές επιταγές που αναφέρθηκαν παραπάνω, να μην έρχεται σε ευθεία σύγκρουση με τις προκαταλήψεις και τα στερεότυπα του κοινού.

Από την άλλη πλευρά, αυτή η έντονη οικονομική δυσχέρεια οδηγεί, κυρίως, σε εκθέσεις που πρέπει, για να κάνουν απόσβεση, να μείνουν σταθερές σε βάθος χρόνου. Μια ανεξάρτητη από μουσείο έκθεση, αντίθετα, μπορεί να είναι χαμηλού κόστους και βραχύβια

και ακριβώς λόγω αυτού του χαρακτηριστικού της, είναι σε θέση να έχει δυναμικό χαρακτήρα. Με άλλα λόγια, μπορεί να σχεδιαστεί και να λειτουργήσει ως μία «ανοικτή έκθεση», με την έννοια μιας έκθεσης που αλλάζει και εξελίσσεται μέσα στο χρόνο, ενσωματώνοντας τόσο τις αντιδράσεις των επισκεπτών, όσο και τις νέες επεξεργασίες των ίδιων των εκθετών (**Χουρμουζιάδη**, 2016).

Με όλα όσα παραπάνω συνοπτικά αναφέρθηκαν δεν ισχυρίζομαι ότι μία έκθεση, εξ ορισμού, αποτελεί το κατάλληλο μνημονικό όχημα για ένα κοινωνικό κίνημα. Αντίθετα, εύκολα δια-

πιστώνει κανείς ότι, επειδή ως μέσο θεωρείται ως κατ' εξοχήν εργαλείο των μουσείων, όσοι τη χρησιμοποιούν, έστω και ανεξάρτητα από κάποιο μουσείο, θεωρούν απαραίτητο να ακολουθήσουν τη μουσειακή πεπατημένη. Αυτό φαίνεται έντονα, για παράδειγμα, στις εκθέσεις που έχουν γίνει κατά καιρούς και εξακολουθούν να γίνονται για την εξέγερση του Πολυτεχνείου, που ήδη αναφέρθηκαν. Με την ευκαιρία της 45<sup>ης</sup> επετείου, ο Σύλλογος Φυλακισμένων και Εξορισθέντων Αντιστασιακών 1967-1974 διοργάνωσε έκθεση στη Θεσσαλονίκη, με τίτλο «Η νεολαία στην πρώτη γραμμή των αγώνων: Ο Νοέμβριος 1973 και τα άλλα Πολυτεχνεία», επισημαίνοντας ότι οι επισκέπτες θα έχουν την ευκαιρία να δουν «αυθεντικό υλικό του αντιδικτατορικού αγώνα». Αλλά και στην έκθεση «Πολυτεχνείο 1973», που διοργανώθηκε με την ευκαιρία των 40 χρόνων από τον Οργανισμό Πολιτισμού, Αθλητισμού και Νεολαίας του Δήμου Αθηναίων και τις εκδόσεις FLIPPRESS, σε συνεργασία με την Ένωση Συντακτών Περιοδικού και Ηλεκτρονικού Τύπου, οι επισκέπτες είχαν τη δυνατότητα να δουν «μοναδικά ντοκουμέντα», όπου ο ιστορικός μπορεί να σκύψει για να αντλήσει λεπτομέρειες και να δει την **αλήθεια** αποτυπωμένη με όλη τη δύναμή της».

Και στις δύο αυτές εκθέσεις τα «αυθεντικά ντοκουμέντα» είναι κυρίως φωτογραφίες, όπως άλλωστε και στην έκθεση «41η Επέτειος του Πολυτεχνείου» που έγινε το 2014 στη Γλυφάδα με φωτογραφίες του Αριστοτέλη Σαρρηκώστα, φωτορεπόρτερ του πρακτορείου Associated Press. Δε θέλω στο σημείο αυτό να θέσω το ερώτημα του κατά πόσο οι φωτογραφίες ενός φωτογράφου συνιστούν «αυθεντικά ντοκουμέντα» και όχι την αποτύπωση ενός βλέμματος. Περισσότερο θέλω να σχολιάσω το ότι οι εκθέσεις αυτές, δεκαετίες μετά την εξέγερση, αναζητούν μία **συλλογή**, θεωρώντας ότι αυτή από μόνη της οδηγεί στην αφήγηση της ιστορίας. Και, επιπλέον, μιας ιστορίας που είναι **αληθινή** από τη στιγμή που στηρίζεται σε υλικά τεκμήρια και, μάλιστα, «αυθεντικά».

Στην ίδια λογική κινήθηκε και η συντριπτική πλειονότητα των εκθέσεων που έγιναν τα τελευταία πενήντα χρόνια για το Μάη του '68 σε όλο τον κόσμο.

Κατά τη γνώμη μου τα προβλήματα με όλες αυτές τις εκθεσιακές απόπειρες είναι δύο. Κατ' αρχήν, δε φαίνεται να απαντούν στο βασικό ερώτημα του τι ακριβώς θέλουν να θυμίσουν, σε ποιον και γιατί. Προκαλεί, για παράδειγμα, προβληματισμό το απόσπασμα από την ομιλία του Β. Μείμαράκη στα εγκαίνια έκθεσης για το Πολυτεχνείο, το 2013, που αναφέρει ότι τα φωτογραφικά ντοκουμέντα που εκτίθενται είναι «κάρβουνα αναμμένα» και ότι «ανάλογα με την επικαιρότητα και τη συγκυρία, μπορούν πράγματι να ανάψουν ξανά τη φλόγα και να

μπορέσουμε να ξαναβρεθούμε ενωμένοι όλοι μαζί, σε νέες μορφές κοινωνικής μάχης, ώστε να διεκδικήσουμε αυτά τα οποία πρέπει να διεκδικούμε»<sup>52</sup>. Αν εστιάσουμε στον ρόλο του κ. Μείμαράκη ως προέδρου της Βουλής των Ελλήνων, αντιλαμβανόμαστε ότι τα λεγόμενά του προσπαθούν να προωθήσουν την εθνική διάσταση του «παλλαϊκού» αγώνα για την υπεράσπιση της δημοκρατίας, εξ ονόματος του συνόλου των κοινοβουλευτικών κομμάτων, ένα εκ των οποίων βέβαια ήταν την εποχή εκείνη και η νοσταλγός της δικτατορίας Χρυσή Αυγή. Αν από την άλλη πλευρά εστιάσουμε στον κ. Μείμαράκη ως στέλεχος της Νέας Δημοκρατίας μας προβληματίζει το γεγονός ότι το συγκεκριμένο κόμμα, εξ ορισμού, δεν συνηθίζει να υποστηρίζει τη δράση ριζοσπαστικών κινήσεων που επιτίθενται ευθέως στην κρατική εξουσία και απειλούν την κοινωνική τάξη.

Ακόμη και αν ο μοναδικός στόχος είναι η απλή εξιστόρηση συμβάντων πάνω σε μία σαφή χρονογραμμή, σε γενιές που δεν έχουν προσωπικές αναμνήσεις από τα γεγονότα, αυτό επιχειρείται σε ένα δευτερεύον επίπεδο, μέσα από «συνοδευτικά» κείμενα. Ανεξάρτητα από ό,τι μπορεί να αναφέρεται σε αυτά τα κείμενα, που όπως πολύ καλά ξέρουμε σπάνια διαβάζονται, η προσοχή πέφτει στις φωτογραφίες και τις αφίσες, ένα, δηλαδή, καθαρά οπτικό υλικό. Για τα προβλήματα του υλικού αυτού ειδικότερα για τα γεγονότα του Μάη του '68 θα μιλήσουμε παρακάτω. Στο σημείο αυτό, πρέπει, όμως, να σημειωθεί ότι και οι εκθέσεις αυτές υποπίπτουν σε ένα βασικό πρόβλημα που κληρο-

νόμησαν από την πλειονότητα των μουσείων: την κυριαρχία της οπτικότητας και την απουσία οποιασδήποτε αλληλεπίδρασης του επισκέπτη με τα εκθέματα. Και, μάλιστα, με έναν πιο έντονο από τα μουσεία τρόπο, αφού στην περίπτωση των βραχύβιων αυτών εκθέσεων η δυνατότητα αξιοποίησης των εξεζητημένων ψηφιακών εργαλείων που έχουν αρχίσει σε κάποιο βαθμό να υιοθετούνται από ορισμένα μεγάλα μουσεία είναι εξαιρετικά περιορισμένη, λόγω κόστους. Με άλλα λόγια, η στερεοτυπική μουσειακή πρακτική της έκθεσης «τεκμηρίων» εγκλωβίζεται σε μια μονοδιάστατη ανάπτυξη της όποιας αφηγηματικής πρόθεσης, χωρίς να διερευνάται σε κανένα βαθμό η αξιοποίηση άλλων αφηγηματικών εργαλείων.

Το δεύτερο πρόβλημα είναι ότι αναπαράγουν με τον πιο αυστηρό τρόπο το διχασμό ανάμεσα σε αυτούς που παράγουν την έκθεση και αυτούς που την καταναλώνουν. Θεωρούν, δηλαδή, ότι η έκθεση οφείλει να αποτελεί ένα κλειστό αποκρυσταλλωμένο προϊόν το οποίο οφείλει να παραμείνει σταθερό καθόλη τη διάρκεια λειτουργίας της και ανεπηρέαστο από τους επισκέπτες. Όπως ακριβώς και μια μουσειακή έκθεση. Αντιλαμβάνεται κανείς ότι δεν είναι δυνατόν αυτή η τελευταία, για πρακτικούς και ιδεολογικούς λόγους, να γίνει έρμαιο των επιλογών ή των διαθέσεων του κάθε επισκέπτη και δεν είναι εύκολο να ρισκάρει κανείς την πλήρη αλλοίωσή της σε βάθος χρόνου. Αντίθετα, μία αυτόνομη χαμηλού κόστους έκθεση, της οποίας η αλλοίωση δε θεωρείται ούτε σπατάλη ούτε ερμηνευτική απειλή, θα

μπορούσε να αποτελέσει ένα ευνοϊκότερο πεδίο δοκιμής όλων των περί συμμετοχικότητας θεωριών που έχουν, κατά καιρούς, διατυπωθεί. Στις εκθέσεις, όμως που αναφέραμε παραπάνω, δε φαίνεται να απασχολούν παρόμοιοι πειραματισμοί. Όπως δεν απασχολεί και η διαχείριση της συναισθηματικής διέγερσης των επισκεπτών, αφού αυτή επιδιώκεται, στο βαθμό που επιδιώκεται, μόνο μέσα από τη νοσταλγική της διάσταση ή τη συγκίνηση για τα θύματα, και όχι ως εργαλείο αφύπνισης (Gregory & Witcomb, 2007; Witcomb, 2013; Chourmouziadi, 2017; Smith & Campbell, 2017).

Οι παραπάνω αδυναμίες πιστεύω ότι σχετίζονται με το γεγονός ότι η θεωρητική και μεθοδολογική προσέγγιση της εκθεσιακής πρακτικής -στο βαθμό που έγινε- υπάχθηκε στη συζήτηση περί των μουσείων. Η χωρική διάσταση, για παράδειγμα, εξετάσθηκε μέσα στο γενικό πλαίσιο της μουσειακής αρχιτεκτονικής και όχι ως μία καθαρά αφηγηματική παράμετρος που μπορεί κανείς να τη δει εκτός ενός δεδομένου κελύφους. Έτσι, δε δόθηκε η ευκαιρία να διερευνηθούν τα μέσα που μπορούν να υποστηρίξουν την εκθεσιακή αφήγηση, μέσα στο δικό της αυτόνομο περιβάλλον, ιδεολογικό, χρονικό, χωρικό, οικονομικό, τεχνικό κ.τ.λ.





## 2. Η ΕΚΘΕΣΙΑΚΗ ΙΔΕΑ

Νάσια Χουρμουζιάδη

Επιχειρώντας μία ακόμη έκθεση για το Μάη του '68, είχαμε εξ αρχής θέσει δύο βασικούς στόχους. Ο πρώτος, ο πιο βαθιά ερευνητικός, ήταν να αντιμετωπίσουμε την έκθεση αυτή ως μια μελέτη περίπτωσης για να εξετάσουμε, στην πράξη, τις δυσκολίες έκθεσης μιας κοινωνικής εξέγερσης, έχοντας υπόψη όλες τις θεωρητικές παρατηρήσεις, αλλά και τα παραδείγματα που αναφέρθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια. Έτσι, αντιμετωπίσαμε την έκθεση ως έναν «ελεύθερο χώρο» (Polletta, 1999) για να αναπτύξουμε μία πολυμεσική τριδιάστατη αφήγηση. Εδώ, ο όρος «ελεύθερος χώρος» δεν παραπέμπει σε ένα κίνημα που προετοιμάζει την πολιτική του κινητοποίηση, αλλά σε μια ακαδημαϊκή ομάδα που προσπαθεί να επεξεργαστεί ένα νέο θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο, μιας πρακτικής πολυχρησιμοποιημένης και κακομεταχειρισμένης, για να δει αν μπορεί να την τροφοδοτήσει με νέα νοηματοφόρα πνοή.

Μία ακόμη ιδέα που δανειστήκαμε από την περί των κοινωνικών κινήσεων συζήτηση ήταν η «ριζοσπαστική φαντασία». Με αυτό δεν εννοούμε την ατομική ουτοπική ενατένιση μιας υπερβατικής πραγματικότητας. Προσπερνώντας και πάλι τις πολλές αποχρώσεις που παίρνει ο όρος στη σχετική βιβλιογραφία,

εμείς εστιάζουμε στον συλλογικό και ενσώματο χαρακτήρα της και εννοούμε τη δυνατότητα, αφού κανείς κατανοήσει καλά τις συνθήκες που επικρατούν, να τολμήσει να οραματιστεί και να επιδιώξει στην πράξη μια άλλη πραγματικότητα (Haiven & Khasnabish, 2010). Και στην περίπτωση μας, προφανώς, εννοούμε στο χώρο των εκθέσεων.

Με την έννοια αυτή, στην έκθεση επιδιώκαμε την ανατροπή των στερεοτύπων σε δυο επίπεδα: αφενός, στο επίπεδο της εκθεσιακής πρακτικής αυτής καθαυτής και, αφετέρου, στο επίπεδο της μνημονικής διαχείρισης του Μάη του '68, όπως αυτά θίχτηκαν σε προηγούμενο κεφάλαιο<sup>53</sup>. Όσον αφορά το περιεχόμενο της έκθεσης, δεν είχαμε την αίσθηση ότι θα έπρεπε να ανακαλύψουμε μία νέα χώρα. Ίσως, τα πάντα, τόσο σε επίπεδο υλικού και πληροφορίας -δεν ήμασταν, άλλωστε, σε θέση να κάνουμε πρωτογενή ιστορική ή εθνογραφική έρευνα-, όσο και σε επίπεδο μέσων και τεχνικών -επρόκειτο άλλωστε για μια εκπαιδευτική έκθεση με ελάχιστους πόρους-, να έχουν από κάποιους, κάποια στιγμή, προταθεί. Το κύριο ζητούμενο ήταν να δοκιμάσουμε να χρησιμοποιήσουμε όλα αυτά τα «μεταχειρισμένα» υλικά για να δώσουμε κάτι διαφορετικό.

Καθώς η έκθεση θα πραγματοποιούταν στη Μυτιλήνη, αντιλαμβανόμασταν από την αρχή ότι το πιθανότερο ήταν οι δυνητικοί επισκέπτες να αγνοούν αρκετά πράγματα για το Μάη του '68. Και επειδή, μάλιστα, η έκθεση θα πραγματοποιούταν στο πανεπιστήμιο και, λογικά,

απευθυνόταν σε, μεγάλο βαθμό, σε φοιτητικό κοινό, σκεφτήκαμε ότι ένα μεγάλο μέρος των επισκεπτών δεν θα είχε, ίσως, την παραμικρή ιδέα. Κατά συνέπεια, ένα βασικό ζητούμενο της έκθεσης ήταν να παρουσιάσουμε τα γεγονότα [3.1].

Από την άλλη πλευρά, δε στοχεύαμε σε μία απλή ιστοριογραφική έκθεση. Επομένως, από την αρχή αναζητήσαμε τον τρόπο με τον οποίο αυτή η εξιστόρηση θα είχε κάποιο νόημα σήμερα. Αυτή η σύνδεση μας απασχόλησε πολύ. Μέσα από μία πρώτη μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας, απορρίψαμε τις επιφανειακές φορμαλιστικές συνδέσεις που πέρασαν από το μυαλό μας και αποφασίσαμε να μη διανθίσουμε την έκθεση με σκηνές από άλλα κινήματα νεολαίας της εποχής -για παράδειγμα τις αντιπολεμικές διαδηλώσεις στη Βρετανία ή στις Η.Π.Α.- ή μεταγενέστερα κινήματα στη Γαλλία -για παράδειγμα τα «κίτρινα γιλέκα»- και αλλού -για παράδειγμα τους «αγανακτισμένους» στις πλατείες κατά τη διάρκεια της οικονομικής κρίσης της τελευταίας δεκαετίας. Θεωρήσαμε, αντίθετα, ότι η σύνδεση θα έπρεπε να είναι χωρίς κάποιο «παράδειγμα», αλλά να γίνεται περισσότερο στο μυαλό του κάθε επισκέπτη, με τη δική μας ενθάρρυνση [3.11, 3.12, 3.8.6].

Η σύνδεση αυτή επιδιώχθηκε και μέσα από την ορατότητα του εκθεσιακού υποκειμένου. Σχεδόν κατά κανόνα, στις ιστορικού περιεχομένου εκθέσεις, τα γεγονότα παρουσιάζονται είτε ως μία αντικειμενική παράθεση που δε χωρά αμφισβήτηση είτε, στην καλύτερη περίπτω-

ση, ως παράλληλη παράθεση περισσότερων της μιας απόψεων. Σε κάθε περίπτωση, όμως, υποβάλλεται στον επισκέπτη η εντύπωση ότι αυτές οι περιγραφές διαμορφώνονται κάπου αλλού, από κάποιους άλλους και ο δημιουργός της έκθεσης απλώς τις συλλέγει και τις παρουσιάζει. Ωστόσο, τόσο στην περίπτωση του Μάη του '68 όσο και σε κάθε άλλη περίπτωση, η τελική επιλογή για το τι και το πώς θα εκτεθεί συνιστά μία συνειδητή ή ασυνείδητη ερμηνεία και εμείς δε θέλαμε να το αποκρύψουμε αυτό [2.6.2].

Ένα βασικό στοιχείο που μας απασχόλησε στη διαμόρφωση της εκθεσιακής ιδέας, κατά συνέπεια, ήταν η «απόσταση». Αυτό που συνήθως απασχολεί στις εκθέσεις των κοινωνικών συγκρούσεων της πρόσφατης ιστορίας είναι η διαχείριση της έντονης συγκινησιακής φόρτισης που μπορεί να έχουν οι επισκέπτες, καθώς αισθάνονται ότι συνδέονται με πολλούς τρόπους με τα γεγονότα που παρουσιάζονται. Είτε επειδή συμμετείχαν οι ίδιοι σε αυτά, είτε επειδή συμμετείχαν δικοί τους άνθρωποι -κάποιοι εκ των οποίων μπορεί να είχαν καθοριστικά πληγεί από αυτά-, είτε επειδή νοιώθουν έντονη οικειότητα με τους χώρους όπου τα γεγονότα εκτυλίσσονται, είτε επειδή όλα όσα η έκθεση αφηγείται συσχετίζονται με προσωπικές ή συλλογικές μνημονικές εικόνες. Στη δική μας περίπτωση, υπήρχαν μικρές πιθανότητες να ίσχυε κάτι από όλα αυτά. Επομένως, θα μπορούσαμε να διαχειριστούμε το θέμα με την ψυχραιμία με την οποία θα κάναμε,

για παράδειγμα, μία έκθεση για τη «Στάση του Νίκα».

Αν, από την άλλη, όμως πλευρά, θέλαμε να δημιουργήσουμε ένα συγκινησιακό υπόβαθρο για τη διέγερση της προσοχής και την ενεργοποίηση ψυχολογικών και νοητικών επεξεργασιών με στόχο, όχι μόνο γνωστικών, αλλά



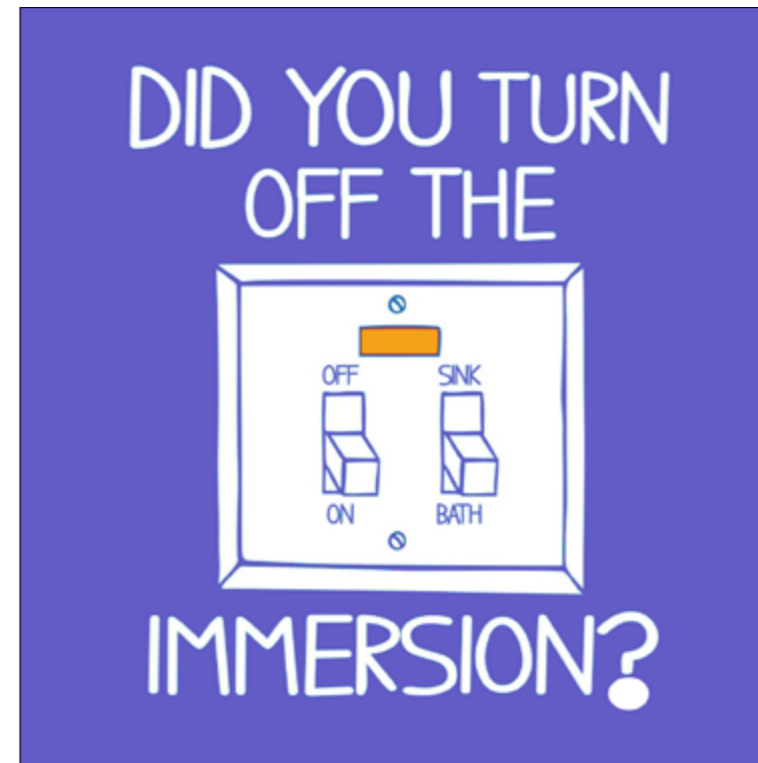
και άλλων αποτελεσμάτων, αυτό έπρεπε να προκληθεί από την έκθεση, εξ αρχής. Έτσι, αν και πραγματευόμασταν ένα τραυματικό γεγονός του πρόσφατου παρελθόντος, στην ουσία δοκιμάσαμε μία τεχνική με την οποία θα μπορούσαμε να προσεγγίσουμε και άλλα ανάλογα γεγονότα του μακρινού παρελθόντος που έχουμε, εξ ορισμού, συνηθίσει να τα αντιμετωπίζουμε ψυχρά (Χουρμουζιάδη, 2016; Chourmouziadi, 2017). Αυτό, λοιπόν, που επιδιώξαμε στην έκθεση ήταν μία εύθραυστη ισορροπία ανάμεσα στο «εκεί» και στο «εδώ», ανάμεσα στο «τότε» και το «τώρα», ανάμεσα στο «αυτοί» και το «εμείς» [2.4, 2.6.2], θεωρώντας ότι αυτό θα οδηγούσε σε μία ισορροπία ανάμεσα στη νοητική και τη συναισθηματική διέγερση.

Γενικά, το «ταξίδι στο χρόνο» που προσπαθούν να προσφέρουν μια σειρά χώροι πολιτιστικής κληρονομιάς αποτελεί μία προβληματική επιδίωξη, από τη στιγμή που μπορεί πολύ εύκολα να μετατραπεί σε μια εμπειρία τύπου Ντίσνεϋλαντ, με την έννοια ότι κυριαρχεί η γοητεία της επίσκεψης ενός φανταστικού περιβάλλοντος σε σχέση με την ακριβή τεκμηρίωση μιας ιστορικής πραγματικότητας (van Wert, 1995; Kelleher, 2004). Όταν ο χώρος στοχεύει αποκλειστικά στο φανταστικό, για λόγους εμπορικής εκμετάλλευσης, τα πράγματα είναι απλά. Στο βαθμό, όμως, που ο απώτερος στόχος είναι η προσέγγιση ενός ιστορικού ή πολιτισμικού στιγμιότυπου, δημιουργείται ένα σοβαρό ζήτημα. Από τη μία πλευρά, είναι δυ-

νατόν να μεταφερθεί κανείς στο χώρο και τον χρόνο, αποβάλλοντας τη δική του πολιτισμική συνθήκη για όσο χρόνο διαρκεί το «ταξίδι»; Μπορεί κανείς, για παράδειγμα, μέσα σε μία ώρα να συνειδητοποιήσει πώς ζει ένας πολίτης της αρχαίας Αθήνας, απλώς περιηγούμενος σε ένα φυσιοκρατικό δομημένο περιβάλλον, έστω και με την προσθήκη πειστικών ήχων και οσμών; Και ακριβώς μέσα από τον αντίστροφο συλλογισμό, αν οι τεχνικές που αξιοποιούνται και η θετική διάθεση του επισκέπτη να αφηθεί, τον πείσουν ότι, πράγματι, βρίσκεται εκεί, θα έχει το περιθώριο να προβληματιστεί για τις συνθήκες ζωής στην Αθήνα, κατά την αρχαιότητα, ή απλώς θα ικανοποιήσει κάποιες παιγνιώδεις ανάγκες του;

Επομένως, μέσα από την εκθεσιακή μας αφήγηση επιδιώκαμε, οπωσδήποτε, την εμπύθιση του επισκέπτη. Η έννοια της εμπύθισης έχει σχολιαστεί αρκετά, κυρίως στο πλαίσιο της μελέτης των ψηφιακών εικονικών περιβαλλόντων, αλλά δε σχετίζεται αποκλειστικά με αυτά. Αφορά, γενικότερα κάθε κατάσταση κατά την οποία ο καταναλωτής της αφήγησης έχει την ψευδαίσθηση ότι βρίσκεται μέσα στο εικονικό περιβάλλον που αυτή δημιουργεί, χάνοντας σε μεγάλο ή μικρό βαθμό την αίσθηση της πραγματικότητας. Στο πλαίσιο μιας εκθεσιακής αφήγησης, η εμπύθιση μπορεί να είναι χωρική. Αν και σε πολλές περιπτώσεις, στις μουσειακές εκθέσεις, η δυνατότητα του επισκέπτη να κινηθεί σε κάποιο βαθμό μέσα σε αυθεντικούς χώρους, δίνει την εντύπωση ότι προωθεί μια παρόμοια χωρική εμπύθιση, το τελικό απο-

τέλεσμα καθορίζεται από ένα πλήθος μικρών λεπτομερειών. Για παράδειγμα, το σχοινί που εμποδίζει την είσοδο σε επιμέρους δωμάτια ενός σπιτιού, η έντονη οπτική παρουσία ξένων με τον εκτιθέμενο χώρο στοιχείων ή η αναντιστοιχία στην κλίμακα, μπορούν να μειώσουν σημαντικά το βαθμό εμπύθισης. Στην δική μας περίπτωση δε θέλαμε απλώς να δείξουμε τους



χώρους όπου εξελίχθηκε η εξέγερση του Μάη του '68 στο κοινό, όπως θα μπορούσε, για παράδειγμα, να γίνει με τη χρήση φωτογραφιών. Αντίθετα, θέλαμε ο επισκέπτης να «κυκλοφορήσει» στους χώρους αυτούς και να νιώσει ότι μπορούσε να λειτουργήσει μέσα σε αυτούς χωρίς κάποιους περιορισμούς.

Στις περισσότερες μουσειακές εκθέσεις όπου επιχειρείται εμπύθιση -είτε μέσα σε πραγμα-

τικά είτε σε εικονικά είτε σε φυσικά είτε σε ψηφιακά περιβάλλοντα- αυτή εστιάζει, κυρίως, αν όχι αποκλειστικά, στη χωρική εμπύθιση. Προκειμένου, όμως, να δοθεί η ψευδαίσθηση παρουσίας σε έναν «άλλο κόσμο», θα πρέπει να βασιστεί στην διαπίστωση του Tim Ingold (Ingold, 2011) ότι: «δεν είμαστε απλοί παρατηρητές που κυκλοφορούμε γύρω από έναν ήδη διαμορφωμένο από αντικείμενα κόσμο. Είμαστε πρώτα απ' όλα συμμετοχοί, βυθισμένοι ο καθένας με όλο μας το είναι στα ρεύματα ενός κόσμου που διαμορφώνεται... Η συμμετοχή δεν αντιτίθεται στην παρατήρηση, αντίθετα, αποτελεί προϋπόθεσή της, όπως το φως είναι προϋπόθεση της όρασης και ο ήχος της ακοής». Επομένως, η εμπύθιση που προωθείται στο χωρικό επίπεδο, θα πρέπει να ενισχυθεί μέσω της ενίσχυσης και άλλων αισθητηριακών ερεθισμάτων, όπως ο ήχος, η αφή και οι οσμές. Στο βαθμό που η αισθητηριακή εμπύθιση επιτευχθεί σε ικανοποιητικό βαθμό, στο πλαίσιο μια εκθεσιακής αφήγησης, το δύσκολο είναι να επιτευχθεί και η γνωστική, με την έννοια ότι για όσο διαρκεί η επίσκεψη, ο επισκέπτης θα πρέπει να αφήσει κατά μέρος τα όσα τον απασχολούν και να εστιάσει στα ζητήματα που θίγει η έκθεση.

Ωστόσο, ουσιαστικό ζητούμενο για μας αποτέλεσε η διατήρηση της ισορροπίας ανάμεσα στη συναισθηματική, αισθητηριακή και αντιληπτική εμπύθιση και την νοητική εγρήγορση (Herman, Jahn & Ryan, 2005, σ. 237-9). Επειδή, θα πρέπει εδώ να υπογραμμιστεί ότι αν και η εμπύθιση αποτελεί μία βασική προϋπόθεση



της συναισθηματικής εμπλοκής, ταυτόχρονα, ο καταναλωτής της αφήγησης, αν πράγματι χάνει την αίσθηση της πραγματικότητας, μπορεί να παρασυρθεί παθητικά στα όσα η αφήγηση παρουσιάζει και να αμβλυνθεί η δυνατότητά της κριτικής αποτίμησης των όσων βιώνει (Ryan, 1999).

Αυτή η ισορροπία ανάμεσα στην εγγύτητα και την απόσταση μάς θυμίζει ανάλογους προβληματισμούς στο χώρο του θεάτρου. Τόσο το «επικό θέατρο» του Bertolt Brecht<sup>54</sup>, όσο και το «θέατρο της σκληρότητας» του Antonin Artaud<sup>55</sup> πρότειναν τρόπους για να ανατραπεί η παθητική θέαση μιας παράστασης από το κοινό και η ενεργή νοητική και σωματική εμπλοκή του θεατή στην ερμηνεία και την εξέλιξή της. Για τον πρώτο, προϋπόθεση αποτελεί η διατή-

ρηση της απόστασης του θεατή από την παράσταση, ώστε αυτός να αναγκάζεται να επεξεργαστεί και να ερμηνεύσει τα όσα βλέπει<sup>56</sup>. Για τον δεύτερο, αντίθετα, ο θεατής πρέπει να καταργήσει κάθε ίχνος απόστασης και να εμπλακεί στη δράση, επηρεάζοντάς την. Το βασικό ζητούμενο των δύο δημιουργών, αλλά και όλων όσοι επηρεάστηκαν από αυτούς, είναι να πάψει η θεατρική παράσταση να αποτελεί ένα παραισθητικό θέαμα για κατανάλωση και επιφανειακή τέρψη και να μετατραπεί σε ένα όχημα πρόκλησης σε σκέψη και δράση. Επιδιώκουν, με άλλα λόγια ένα «άλλο» θέατρο που θα δημιουργήσει τον «χειραφετημένο θεατή» (Ranciere, 2015).

Τηρουμένων των αναλογιών, στην έκθεσή μας, επιδιώξαμε να κρατήσουμε αυτή την ισορρο-

πία ανάμεσα στην παραγωγή ενός «ταξιδιού» που θα ενέπλεκε ενεργά και ενσώματα τον επισκέπτη στην βίωση της εξέγερσης, αλλά, ταυτόχρονα, θα κρατούσε την απόσταση που απαιτείται, ώστε αυτός να μπορεί να συγκρίνει αυτά που ξέρει με τα όσα καινούρια παρουσιάζονται, για να οδηγηθεί σε επεξεργασίες, συγκρίσεις, συμπεράσματα και, προφανώς, νέα ερωτήματα. Ως «αδαείς δάσκαλοι», για να χρησιμοποιήσουμε και πάλι έναν όρο του Jacques Ranciere (Ranciere, 2008), δε θέλαμε ούτε να του «δείξουμε» την εξέγερση ούτε να του «διδάξουμε» το νόημά της, αλλά να τον προκαλέσουμε να το αναζητήσει. Αυτές οι προθέσεις μας οδήγησαν σε μια λογική που είναι κοντά στη μετα-δραματική αφήγηση (Lehmann, 2006) -για να συνεχίσουμε να αναφερόμαστε

στις αντιστοιχίες μιας έκθεσης με μια θεατρική παράσταση. Σε μία αφήγηση, δηλαδή, που δεν είναι εξ αρχής κλειστή και δεδομένη, αλλά συντίθεται από επιμέρους αφηγηματικά θραύσματα και, καθώς ο επισκέπτης κινείται και, με μεγαλύτερη ή μικρότερη ελευθερία, επιλέγει το πόσα από αυτά θα παρακολουθήσει,

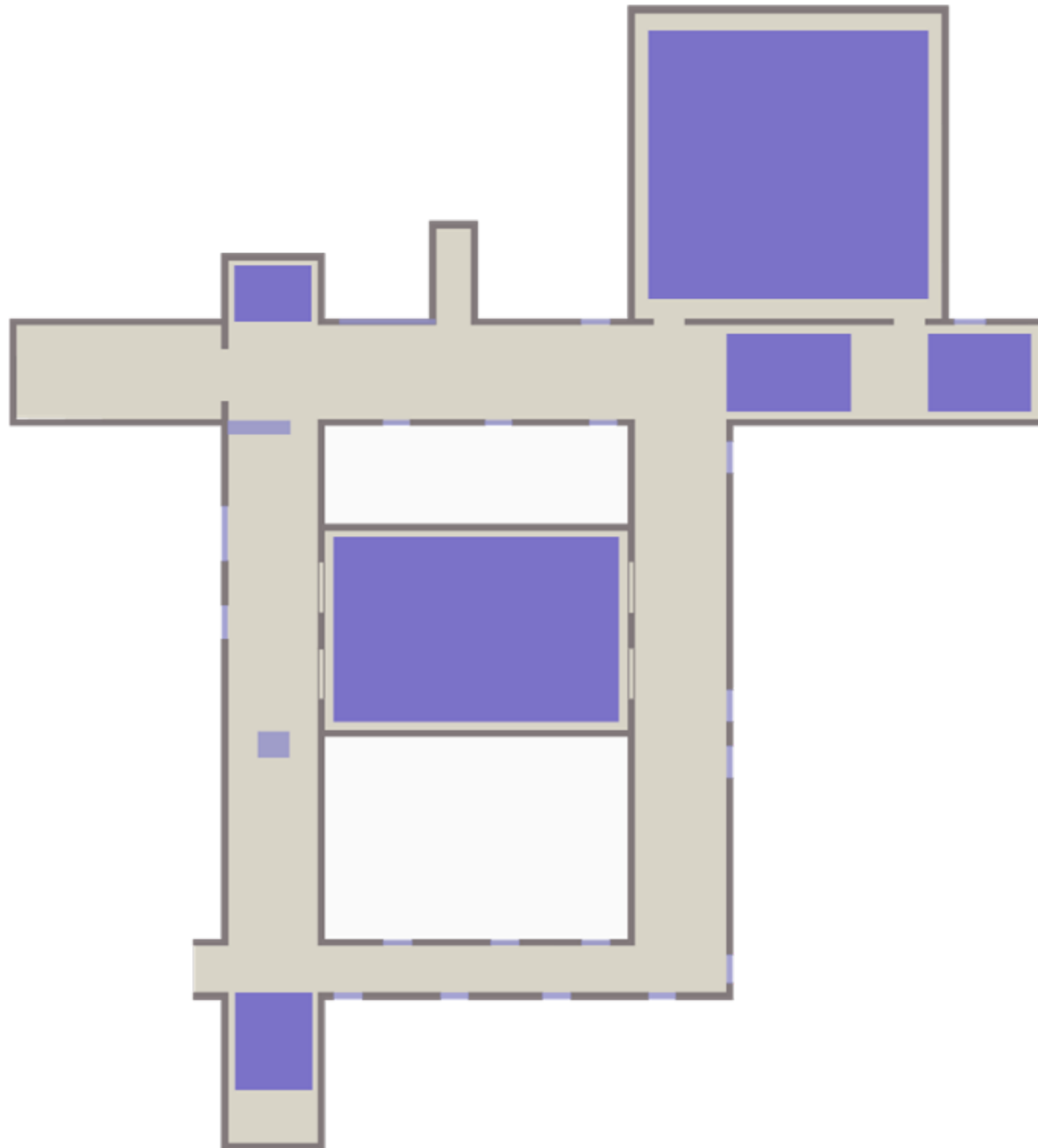
με ποια σειρά και πόσο χρόνο θα αφιερώσει στο καθένα. Έτσι, σύμφωνα με τον Hans-Thier Lehmann, το κοινό είναι, μάλλον, παρόν μέσα σε αυτό που συμβαίνει, παρά βρίσκεται αντιμέτωπο με την αναπαράσταση μιας κατάστασης. Βιώνει μια κοινή εμπειρία, παρά παρακολουθεί κάποιους άλλους να τη βιώνουν. Η όλη

εμπειρία σχετίζεται με μια διαδικασία, παρά με την κατανάλωση ενός τελειωμένου προϊόντος. (Lehmann, 2006).



Όλες οι παραπάνω προθέσεις υποστηρίχθηκαν με τις γενικές εκθεσιακές αρχές που αναλύονται στα επόμενα κεφάλαια.

Μιλώντας για «αφήγηση», θα πρέπει να διαχωρίσουμε τα δύο επίπεδα στα οποία αυτή αναπτύσσεται στην έκθεση. Το πρώτο επίπεδο αφορά την εκθεσιακή αφήγηση, δηλαδή τις γενικές αποφάσεις που πήραμε για τον τρόπο με τον οποίο θα αφηγηθούμε την ιστορία του Μάη του '68. Όπως ήδη αναφέρθηκε παραπάνω, βασικός στόχος ήταν η παρουσίαση των γεγονότων, έχοντας στο μυαλό μας τη μικρή σχέση των εν δυνάμει επισκεπτών με αυτά. Πέρα, όμως, από την εξιστόρηση των γεγονότων, επιδίωξή μας ήταν η εστίαση σε συγκεκριμένες πτυχές που σχετίζονταν με τις αιτίες πίσω από τα γεγονότα, τους συσχετισμούς με ό,τι είχε προηγηθεί και με ό,τι συνέβαινε παράλληλα, ώστε να σπάσουμε το χρονικό και το γεωγραφικό στερεότυπο στο οποίο έχουμε αναφερθεί παραπάνω. Επιπλέον, θέλαμε να επισημάνουμε με σαφή τρόπο τις κοινωνικές ομάδες που ενεπλάκησαν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στην εξέγερση, ώστε να σπάσουμε και το κοινωνικό στερεότυπο που εστιάζεται αποκλειστικά στη δράση των φοιτητών. Θέλαμε να δείξουμε τους ανθρώπους και τις συλλογικότητες πίσω από τα γεγονότα, προβάλλοντας τις ιδέες τους, τις προτάσεις και



τις προθέσεις τους και όχι απλώς ένα ωραίο πορτρέτο που ενδεχομένως αποτυπώνεται σε μία από τις εκατοντάδες χιλιάδες φωτογραφίες που τραβήχτηκαν εκείνες τις μέρες. Έτσι, η εκθεσιακή αφήγηση αναπτύσσεται πάνω σε δύο άξονες: τον χρονικό -που παρακολουθεί τα γεγονότα μέρα τη μέρα- και τον θεματικό -που εστιάζει στις κοινωνικές ομάδες, δηλαδή στους εργάτες, τους φοιτητές, τους καλλιτέχνες, τους διανοούμενους, την κυβέρνηση και τις δυνάμεις καταστολής.

Το δεύτερο αφηγηματικό επίπεδο αφορά τις εν δυνάμει επιμέρους αφηγήσεις που σχετίζονται με καθένα από τα στοιχεία που εντάχθηκαν στην έκθεση. Κάθε αφίσα, σύνθημα, σχόλιο, εικόνα κ.τ.λ είναι η έκφραση μιας μικρής ή μεγαλύτερης ιστορίας, όπως συμβαίνει και με κάθε αντικείμενο μιας μουσειακής συλλογής που εκτίθεται. Αυτές οι μικρές αφηγήσεις είναι λανθάνουσες, με την έννοια ότι δεν αναπτύσσονται σε όλη τους την έκταση στο πλαίσιο της έκθεσης, αλλά φιλοδοξούν να προκαλέσουν τον επισκέπτη να κοντοσταθεί, να μελετήσει, ότι η έκθεση του παρουσιάζει, να σκεφτεί, να αναρωτηθεί και να αναζητήσει τη συνέχειά τους μετά την επίσκεψη, κάπου αλλού. Προφανώς, το πλήθος αυτών των εν δυνάμει αφηγήσεων είναι τέτοιο που ένας φυσιολογικός επισκέπτης θα ασχοληθεί μόνο με ένα μέρος τους. Η επιλογή θα γίνει με βάση τα ειδικά του ενδιαφέροντα ή, πολύ πιθανόν, τυχαία, καθώς θα κινείται μέσα στην έκθεση. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, αν η εκθεσιακή αφήγηση αντιστοιχεί στο «studium» του Roland Barthes (1981),

όλες αυτές οι εν δυνάμει αφηγήσεις αντιστοιχούν σε ένα πλήθος «runctum»<sup>57</sup>. Η ποικιλία των αντιδράσεων των επισκεπτών, τα σημεία τα οποία θα συγκινήσουν ή θα προκαλέσουν τον καθένα, οδηγεί σε αυτό που μπορούμε να αποκαλέσουμε ατομική εμπειρία επίσκεψης, μια προσωπική τελική σύνθετη αφήγηση εν τω γίνεσθαι.

Στη δική μας έκθεση, το θέμα των λανθανουσών αυτών αφηγήσεων μας απασχόλησε ιδιαίτερα, επειδή προσπαθήσαμε να αποδώσουμε την πολυπλοκότητα των γεγονότων, το πλήθος των εμπλεκόμενων προσώπων και συλλογικοτήτων, το ιστορικό βάθος, τη γεωγραφική εμβέλεια κ.τ.λ, μέσα από διάσπαρτες νύξεις και επιγραμματικές αναφορές, αντιλαμβανόμενοι ότι δεν ήταν δυνατόν να εξαντλήσουμε εν εκτάσει όλα αυτά τα θέματα. Για παράδειγμα, μας απασχόλησε το πώς θα συμπεριλάβουμε το γυναικείο κίνημα: αποφασίσαμε να επιλέξουμε να τοποθετήσουμε, στο δρόμο, μία αφίσα που απεικονίζει, μόνο, ένα γυμνό γυναικείο σώμα και ξεχωρίζει, κάπως, ως προς το ύφος της, από αυτές που την περιβάλλουν και, επομένως, είναι δυνατόν να προσελκύσει την προσοχή. Με την αφίσα αυτή συσχετίσαμε

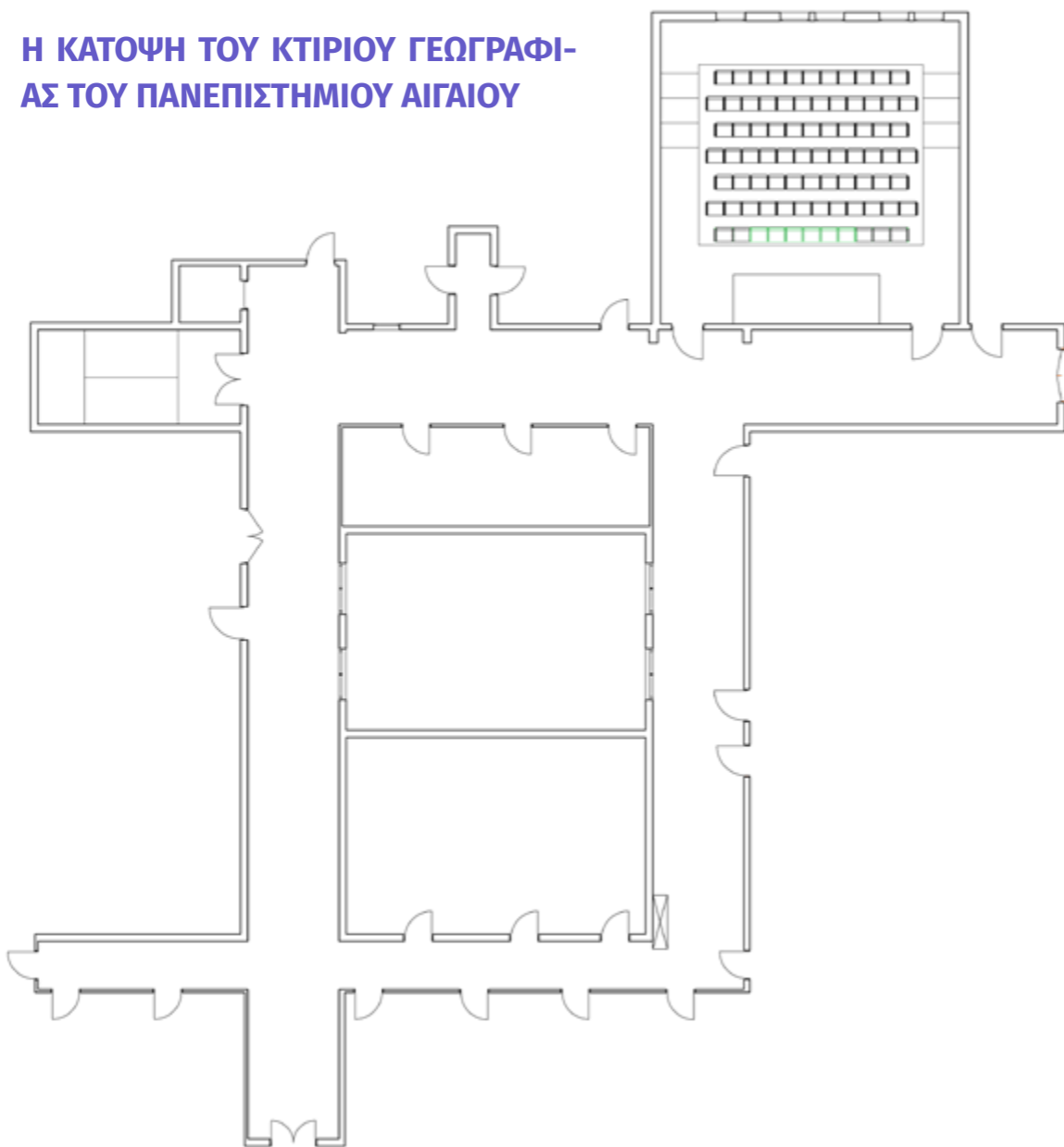


μία από τις «υποσημειώσεις», που αναφέρει λίγα στοιχεία για την ανάπτυξη του γυναικείου κινήματος στη Γαλλία, την εποχή εκείνη. Λίγο, πιο μακριά κρεμάσαμε ένα πλακάτ που σχετίζεται πάλι με τα αιτήματα των γυναικών. Αυτά τα τρία στοιχεία γύρω από, προφανώς και δεν εξαντλούν το θέμα. Δίνουν, όμως την αφορμή για περεταίρω έρευνα. Επιπλέον, η έμφαση που δίνεται στο γυναικείο κίνημα είναι τέτοια, ώστε ούτε να υποβαθμίζει, αλλά ούτε και να υπερτονίζει την ένταση, με την οποία αυτό εκφράστηκε, κατά τη διάρκεια των γεγονότων.



Η έκθεση πραγματοποιήθηκε στο ισόγειο του Κτιρίου Γεωγραφίας, στο λόφο του Πανεπιστημίου Αιγαίου στη Μυτιλήνη. Η απόφαση στηρίχθηκε, αφενός, στο γεγονός ότι ήταν μέρος του διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου «Οι

#### Η ΚΑΤΟΨΗ ΤΟΥ ΚΤΙΡΙΟΥ ΓΕΩΓΡΑΦΙΑΣ ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΙΓΑΙΟΥ



κοινωνικές σήμερα. Διλήμματα και προοπτικές πέρα από την κρίση» που πραγματοποιούνταν στο χώρο του πανεπιστημίου και, αφετέρου, στη σχέση που είχε το θέμα της έκθεσης με το πανεπιστήμιο και τους φοιτητές.

Ο συγκεκριμένος χώρος, προφανώς, δεν είναι «κατάλληλος» για εκθέσεις και ούτε είχε ποτέ στο παρελθόν χρησιμοποιηθεί για ανάλογο σκοπό. Αποτελεί έναν άχαρο χώρο που έχει διαμορφωθεί για να εξυπηρετεί συγκεκριμένες ανάγκες του πανεπιστημίου και στεγάζει αίθουσες διδασκαλίας, γραφεία διδασκόντων, ερευνητικά εργαστήρια και βοηθητικούς χώρους, όπως μία από τις κεντρικές

αποθήκες και το λεβητοστάσιο του πανεπιστημίου. Την αισθητική του αποτελεί, επί της ουσίας, η απουσία αισθητικής πρότασης. Επιπλέον, είναι ένας χώρος ταλαιπωρημένος από χρόνια έντονης χρήσης, που έχουν αφήσει σημάδια φθοράς στις διάφορες επιφάνειες. Τέλος, αποτελεί έναν χώρο που καλύπτει πάγιες και πιεστικές ανάγκες του πανεπιστημίου οι οποίες δεν ήταν δυνατόν να κατασταλούν εντελώς κατά τη διάρκεια λειτουργίας της έκθεσης.

Κατά κανόνα σχεδόν, όταν πραγματοποιείται μία έκθεση σε έναν χώρο που δεν έχει διαμορφωθεί εξ αρχής για το σκοπό αυτό, οι πρακτικές που ακολουθούνται είναι δύο. Η μία προσπαθεί να «εξαφανίσει» το κατασκευασμένο κέλυφος, καλύπτοντας επιφάνειες και ανοίγματα



και στοχεύοντας στη δημιουργία ενός χώρου μέσα στο χώρο. Αυτή η πρόθεση είναι, φυσικά, πιο εύκολα υλοποιήσιμη όταν πρόκειται για το στήσιμο μιας μόνιμης έκθεσης, οπότε οι παρεμβάσεις μπορεί να είναι ιδιαίτερα δραστικές, όπως, για παράδειγμα, στην περίπτωση του Εβραϊκού Μουσείου της Κοπεγχάγης, που στεγάζεται στο κτίριο μίας παλιάς εβραϊκής συναγωγής<sup>58</sup>. Αλλά ακόμη και σε εφήμερες ή χαμηλότερου κόστους εκθέσεις, γίνεται συχνά προσπάθεια να καλυφθούν τα χαρακτηριστικά του κτιρίου, έστω και με πρόχειρες κατασκευές ή φορητά στοιχεία, ώστε να δημιουργηθεί ένα ουδέτερο περιβάλλον, που είτε θα πάρει μορφή για την υποστήριξη της έκθεσης είτε θα παραμείνει ουδέτερο για να φιλοξενήσει

αντικείμενα μιας συλλογής, με τη λογική του «λευκού κύβου» (O'Doherty, 1976).

Η άλλη πρακτική, πολύ συνηθισμένη στην Ελλάδα, είναι το να αφήσει κανείς το κέλυφος ως έχει και να προσαρμόσει την έκθεση στα φυσικά δεδομένα του κτιρίου, κλείνοντας τα μάτια στο πώς αυτά τα δύο, κτίριο και έκθεση, συνυπάρχουν λειτουργικά και αντιληπτικά. Και, λέγοντας αυτό, πρέπει να φέρει κανείς στο μυαλό του όχι μόνο την αισθητική σύγκρουση, για παράδειγμα, ενός «αριστουργήματος της αρχαίας τέχνης» με την παρακείμενη πυροσβεστική φωλιά, αλλά και την ακόμη πιο έντονη σύγκρουση των διακοσμητικών στοιχείων ενός παραδοσιακού αρχοντικού με την έκθεση ενός οποιουδήποτε υλικού που δεν έχει άμεση σχέση με το συγκεκριμένο κτίριο<sup>59</sup>. Χαρακτηρι-

στικό παράδειγμα αυτής της πρακτικής είναι το Νομισματικό Μουσείο της Αθήνας, που στεγάζεται στο εντυπωσιακό Ιλίου Μέλαθρον<sup>60</sup>.

Εμείς ακολουθήσαμε μία τρίτη οδό. Αποφασίσαμε να μην καλύψουμε τα στοιχεία του χώρου, αλλά να προσπαθήσουμε να τα ενσωματώσουμε στον εκθεσιακό σχεδιασμό, είτε αλλοιώνοντας την κανονική τους χρήση είτε αποδίδοντάς της ένα άλλο νοηματικό περιεχόμενο [βλ. ενδεικτικά 3.5]. Κατά κάποιον τρόπο, δηλαδή, προσεγγίσαμε την έκθεση με τους όρους της απόσπασης της τέχνης από τους τυπικούς μουσειακούς χώρους, την οποία έχουν προωθήσει αρκετοί καλλιτέχνες, από τη δεκαετία του 1960. Οι πειραματισμοί αυτοί είχαν την αφετηρία τους σε μια διάθεση αποστασιοποίησης από τους επίσημους μηχανισμούς δημι-

ουργίας, αξιολόγησης και διαχείρισης της τέχνης (βλ. ενδεικτικά [Jones, 1991](#)). Σε ένα βαθμό, ανάλογα εγχειρήματα συνεχίζουν να γίνονται, αν και δίπλα τους έχει αναπτυχθεί και μια άλλη mainstream εκθεσιακή πρακτική που αξιοποιεί, κατά κόρον, εγκαταλελειμμένους βιομηχανικούς χώρους, αποθήκες και άλλους «ακατάλληλους» ή «απρόβλεπτους» για την έκθεση της τέχνης χώρους. Στις περιπτώσεις αυτές, οι επίσημοι μουσειακοί μηχανισμοί διεύρυναν τις χωρικές τους πρακτικές, αφήνοντας, φυσικά, αλώβητη την ουσία των αντιλήψεών τους, απλώς επενδύοντάς την με μία επιφανειακή νότα ριζοσπαστικοποίησης. Είναι, όμως, ενδιαφέρον το γεγονός ότι αυτοί οι χωρικοί πειραματισμοί αφορούν την αμιγή έκθεση της τέχνης και δεν επεκτάθηκαν, τουλάχιστον συστηματικά, σε εκθέσεις με ένα άλλο θεματικό περιεχόμενο. Όσο αφορά τις περιπτώσεις των λαογραφικών εκθέσεων που στεγάζονται σε παραδοσιακά αρχοντικά ή των τεχνολογικών σε σχετικούς βιομηχανικούς χώρους, αν δεν πρόκειται για την αμήχανη ή και συγκρουσιακή συγκατοίκηση που αναφέρθηκε παραπάνω, στοχεύουν ουσιαστικά στην συμπερίληψη και του κτιριακού κελύφους στην εκτιθέμενη συλλογή. Με άλλα λόγια ο χώρος μουσειοποιείται και «εκτίθεται», άρα προσεγγίζεται με το σεβασμό που αρμόζει σε ένα στοιχείο της πολιτιστικής κληρονομιάς. Οι παρεμβάσεις πάνω του είναι διακριτικές και όσο γίνεται αόρατες, και η συνολική εκθεσιακή του διαχείριση βασίζεται στην υπόθεση ότι η αυθεντικότητά του

συμβάλλει, σε πολλά επίπεδα, στην ποιότητα της έκθεσης.

Μια άλλη πρακτική διαπιστώνεται στο έργο καλλιτεχνών του θεάτρου και γενικά της επιτέλεσης που, πάλι από τη δεκαετία του 1960, επιλέγουν για τις παραστάσεις τους μη τυπικά θεατρικούς χώρους (βλ. ενδεικτικά [Birch & Tompkins, 2012](#)). Στις περιπτώσεις αυτές, αν και οι κατασκευαστικές παρεμβάσεις είναι ελάχιστες και οπωσδήποτε βραχύβιες, η μεταμόρφωση του χώρου είναι θεαματική. Εδώ, γίνεται προσπάθεια να ενταχθεί ο χώρος ουσιαστικά στην αφήγηση, μέσω των σκηνογραφικών παρεμβάσεων, και να εμπλακεί δυναμικά με την παράσταση αυτή καθαυτή. Ιδιαίτερα, μάλιστα, τα τελευταία χρόνια επιδιώκεται μια αμφίδρο-

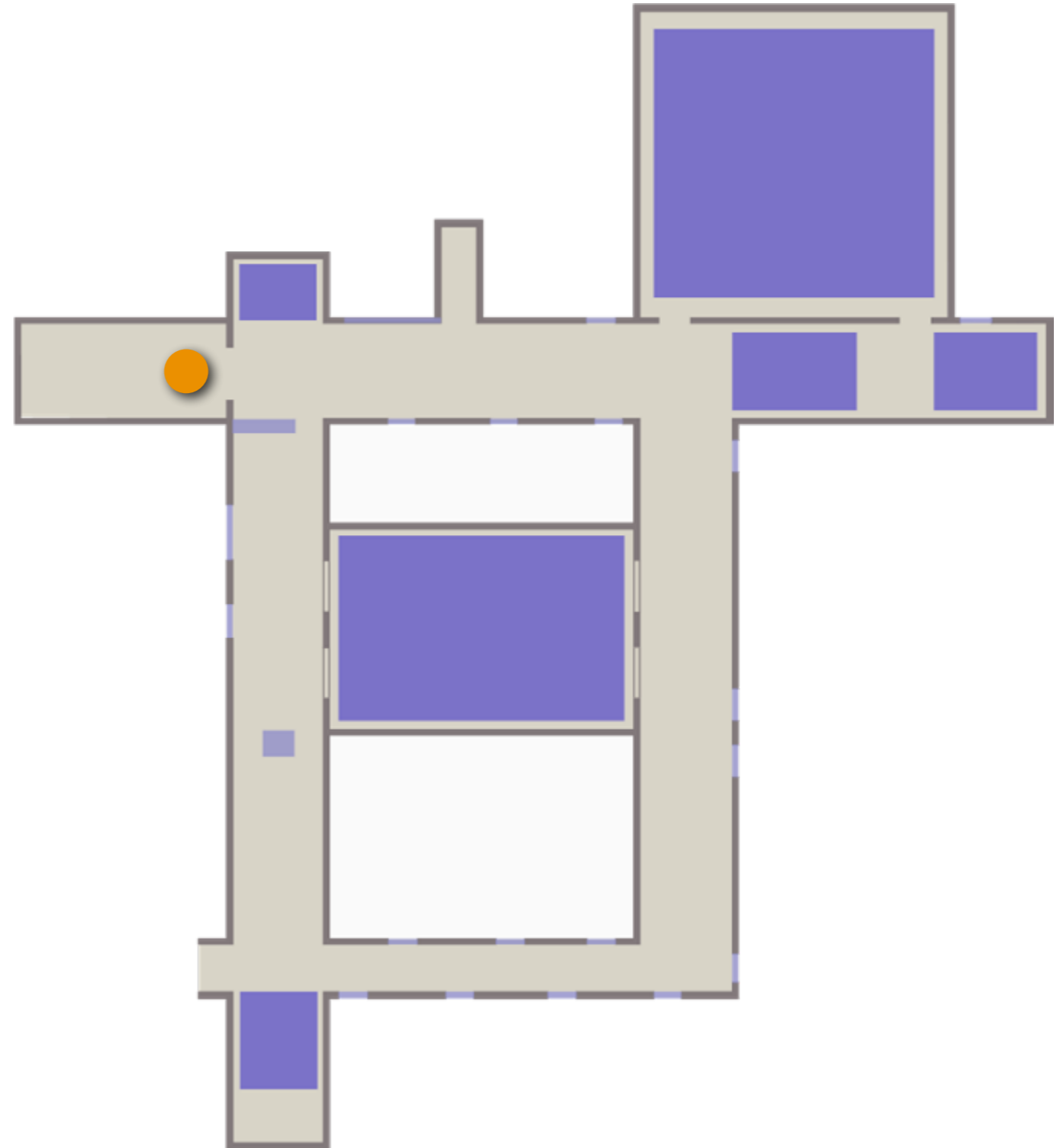
μη επίδραση: όχι μόνο, δηλαδή, η επιτέλεση μεταμορφώνει το χώρο, αλλά και οι ποιότητες του χώρου ωθούνται να επηρεάσουν την ανάπτυξη της, καθώς και τον ρόλο του κοινού. Η επιτέλεση, τελικά, «συλλαμβάνεται και ερμηνεύεται με βάση τη σύνθετη συνύπαρξη, την αλληλεπίθεση και την αλληλοεισχώρηση ενός συνόλου αφηγήσεων και αρχιτεκτονικών στοιχείων, ιστορικών και σύγχρονων, δύο βασικά ειδών: εκείνων των φυσικών του χαρακτηριστικών του χώρου, και εκείνων που δημιουργούν στο χώρο η επιτέλεση και η σκηνογραφία της» ([Pearson & Shanks, 2001](#), σ 23).

Η δική μας διαχείριση του χώρου άντλησε την έμπνευση από αυτή την τελευταία λογική. Το ενδιαφέρον στοιχείο ήταν ότι, ενώ συνήθως ο



χώρος επιλέγεται για να ενισχύσει την ατμόσφαιρα, λόγω του ιστορικού του βάθους ή των μνημονικών του δυνατοτήτων, στην περίπτωση μας ήταν η έκθεση που επιδίωκε να του δώσει ένα νοηματικό βάθος, μέσω της αντίστιξης -συχνά ειρωνικής- κελύφους και εκθεσιακών στοιχείων. Για παράδειγμα, η σύμφυση της αίθουσας διδασκαλίας του 2019 με το Αμφιθέατρο της Σορβόνης του 1968, δημιουργεί ένα πλήθος συσχετισμών και αντιπαραβολών χωρικών, χρονικών, λειτουργικών κ.τ.λ.

Αναπτύσσοντας πάνω στον δεδομένο χώρο τους δύο άξονες της εκθεσιακής αφήγησης που είχαμε επιλέξει, διαμορφώσαμε μία γραμμική πορεία πάνω στην οποία υποστηρίζεται ο χρονικός άξονας. Η πορεία αυτή ακολουθεί τον βασικό διάδρομο του χώρου, αφού κρατήσαμε μία από τις τρεις δυνατότητες πρόσβασης ώστε να μην υπάρχουν περισσότερα από ένα δυνατά σημεία εισόδου στην έκθεση<sup>61</sup>. Πάνω σε αυτή τη βασική πορεία, αναπτύσσονται οι θεματικοί «κόμβοι», όπου θίγονται τα επιμέρους θέματα που θέλουμε να αναπτύξουμε. Η θέση αυτών των κόμβων έχει μία κάποια σχέση με τον χρονικό άξονα, αλλά δεν εξαρτάται απόλυτα από αυτόν, καθώς τα επιμέρους θέματα έχουν ένα βάθος που εκτείνεται μέσα σε ευρύτερα χρονικά όρια.



Όπως ήδη αναφέρθηκε, στόχος μας ήταν να δώσουμε την ευκαιρία στον επισκέπτη της έκθεσης να κάνει ένα ταξίδι στη Γαλλία, την περίοδο της εξέγερσης του Μάη του '68, επισημαίνοντας, ταυτόχρονα, σε κάθε βήμα του ότι εξακολουθεί να βρίσκεται στη Μυτιλήνη, του 2019. Ο στόχος αυτός έπρεπε, κατ' αρχήν, να υποστηριχθεί από τη διαμόρφωση του εκθεσιακού χώρου. Σε κάθε έκθεση, φυσικά, ο χώρος παίζει σημαντικό ρόλο από τη στιγμή που ορίζει τις σχέσεις ανάμεσα στις εκθεσιακές ενότητες και, σε μεγάλο ή μικρό βαθμό, καθορίζει την κίνηση των επισκεπτών (Hillier & Tzortzi, 2006). Τα οπτικά του χαρακτηριστικά, είτε έχουν συνειδητά διαμορφωθεί είτε απλώς έτυχε να υπάρχουν, αποτελούν το φόντο μέσα στο οποίο προβάλλονται τα εκθεσιακά στοιχεία. Επιπλέον, όπως έχουν επισημάνει πολλοί μελετητές, επηρεάζει την ψυχολογική διάθεση των επισκεπτών, μέσα από τα φυσικά του χαρακτηριστικά (Forrest, 2013; Dorrian, 2014; Χουρμουζιάδη, 2015). Πέρα, όμως, από αυτά, μας απασχόλησε ιδιαίτερα το πώς, μέσω συγκεκριμένων κατασκευών θα μεταμορφώνονταν το ισόγειο του Κτιρίου Γεωγραφίας στο χώρο που χρειαζόμασταν ή, με άλλα λόγια, πώς θα το μετατρέπαμε σε ένα βασικό αφηγηματικό εργαλείο.

Καθώς, λοιπόν, δώσαμε ιδιαίτερη σημασία στην αφηγηματικότητα του εκθεσιακού χώρου, θεωρήσαμε σκόπιμο να τον προσεγγίσουμε με τη λογική σχεδιασμού ενός θεατρικού σκηνικού. Πιστεύω ότι μέσα από αυτή την αναλογία θα μπορούσαμε να αντιμετωπίσουμε, γενικά, το σχεδιασμό του χώρου μίας έκθεσης. Θα μπορούσαμε, δηλαδή, να πούμε ότι σε μία τυπική μουσειακή έκθεση ο χώρος διαμορφώνεται, μέσω των εκθεσιακών κατασκευών, κατ' αντιστοιχία με το αναγεννησιακό θέατρο<sup>62</sup>. Οι καθαρές λιτές κατασκευές έχουν στόχο να προσφέρουν το πλαίσιο για τη σωστή θέαση των αντικειμένων της συλλογής, και η διάταξή τους υπαινίσσεται τις προνομιακές θέσεις θέασης που εξασφαλίζουν απρόσκοπτη παρατήρηση και ολοκληρωμένη κατανόηση. Από την άλλη πλευρά, τα υπαίθρια οικομουσεία της Βόρειας Ευρώπης, ή τα δικά μας λαογραφικά που στεγάζονται σε παραδοσιακά αρχοντικά, ή, τέλος, οι αναπαραστάσεις εντός μουσειακών κτιρίων, αντιστοιχούν στα φυσιοκρατικά θεατρικά σκηνικά που εμφανίζονται από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Και στις δυο περιπτώσεις, θεατρικών σκηνικών και μουσειακών εκθέσεων, κυρίαρχο ρόλο παίζει η σημασία στη λεπτομέρεια, η αληθοφάνεια και το πλήθος των αντικειμένων, που δε δίνουν μόνο πληροφορία, αλλά, επιπλέον, διεγείρουν συναισθητικά τις εκτός της όρασης αισθήσεις και, ενδεχομένως, προκαλούν κάποια συναισθήματα. Οι πιο πρόσφατες, τέλος, εκθέσεις με τις πιο εξεζητημένες εκθεσιακές κατασκευές και την ολοένα αυξανόμενη χρήση της τεχνολογίας, θα μπορούσαν να

αντιστοιχηθούν με τη «θεαματική σκηνογραφία» (McKinney, 2018). Σε αυτή τη λογική, τόσο η θεατρική παράσταση όσο και η μουσειακή έκθεση, προσπαθούν να κρατήσουν την ισορροπία ανάμεσα στην εστίαση στην ουσία (το κείμενο του έργου / η εκτιθέμενη συλλογή) και τον εκμαυλισμό από το σκηνικό αυτό καθαυτό. Έναν εκμαυλισμό, όμως, που προκύπτει από την αυτόνομη αισθητική και την λειτουργική εφευρετικότητα.

Δίπλα, όμως σε αυτές τις πρακτικές που, κατά κόρον, συναντάμε κατά περίπτωση και στις σύγχρονες θεατρικές παραστάσεις, εδώ και πολλές δεκαετίες αναπτύχθηκε ένας έντονος προβληματισμός για το πώς η σκηνογραφία<sup>63</sup> δεν θα αποτελεί το εικαστικό φόντο πάνω στο οποίο εξελίσσεται η θεατρική δράση, αλλά θα μπορεί να παίζει ενεργό ρόλο στη διαμόρφωση της παράστασης και να παράγει δραματουργικά και ποιητικά αποτελέσματα<sup>64</sup> (Baugh, 2006; McKinney, 2013, 2018).

Εντελώς ανάλογα, θεωρήσαμε ότι, στην έκθεση για τον Μάη του '68 οι κατασκευές δεν θα έπρεπε να αποτελούν το εικαστικό φόντο παρουσίασης των «κύριων» εκθεσιακών στοιχείων, αυτά που, με άλλα λόγια, θα μπορούσε να αποκαλέσει κανείς τα «αντικείμενα της συλλογής». Αντίθετα, δημιουργήσαμε μία ενιαία κατασκευή, μέσα στην οποία δε ξεχωρίζει το «εκτιθέμενο πράγμα» από το «συνοδευτικό υλικό» και τον τεχνικά απαραίτητο «εκθεσιακό εξοπλισμό» (Χουρμουζιάδη, 2016). Η J. McKinney (2008) επιχειρεί να δει την επίδραση της

σκηνογραφίας πάνω στον θεατή της θεατρικής παράστασης, μέσα από μία φαινομενολογική οπτική, αναζητώντας την ενσώματη εμπλοκή του (Merleau-Ponty, 1991). Αυτό οδηγεί τους σύγχρονους δημιουργούς του θεάτρου να πειραματίζονται με την κατάργηση της διακριτής θέσης των θεατών «απέναντι» και σε ικανή απόσταση από τα όσα διαδραματίζονται επί σκηνής (Bishop, 2012; Shearing, 2015). Αντίθετα από τα προβλήματα, όμως, που πρέπει να αντιμετωπίσει ο σκηνοθέτης μιας παράστασης, εμείς είχαμε από την αρχή το πλεονέκτημα ενός ενιαίου δραματουργικού χώρου, όπου ο επισκέπτης κινείται, ούτως ή άλλως, μέσα στο σκηνογραφικό περιβάλλον.

Επιπλέον, ενώ σε μία παράσταση, συνήθως, τα δρώμενα εξελίσσονται ανεξάρτητα από τη βούληση των θεατών και θα πρέπει και πάλι ο δημιουργός να βρει τρόπους να τους εμπλέξει ενεργά, στην περίπτωση μιας έκθεσης, η πλοκή δεν εξελίσσεται, αν ο επισκέπτης δεν κινηθεί από το ένα σημείο στο άλλο και δεν αποφασίσει να εστιάσει την προσοχή του πάνω στα επιμέρους εκθεσιακά στοιχεία. Αυτές οι επισημάνσεις οδηγούν στη συνειδητοποίηση ότι η εκθεσιακή σκηνογραφία παίζει καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της επίσκεψης. Είναι εκείνη που καλείται να ωθήσει τον επισκέπτη να προχωρήσει, να του υποδείξει δυνατές και επιθυμητές πορείες, να ορίσει, μέχρι ένα βαθμό, το ρυθμό της επίσκεψης, να προσελκύσει το ενδιαφέρον για ενασχόληση με τα επιμέρους στοιχεία, να διαχειριστεί τις «λάθος» πορείες, τα κενά της προσοχής και τις «παραλείψεις»

του επισκέπτη, ώστε, πάντα στο τέλος να βγαίνει κάποιο νόημα.

Ο χώρος συνολικά συντέθηκε από μια σειρά από εκθεσιακές εγκαταστάσεις που δημιουργούν ένα ενιαίο εκθεσιακό σύνολο. Παρότι, έχει ήδη αναφερθεί ότι δε μας ενδιέφερε η πλήρης αναπαράσταση, προκειμένου να μπορέσουμε να αποδώσουμε τους χώρους, μελετήσαμε διεξοδικά το τεράστιο σε όγκο φωτογραφικό υλικό. Στόχος, φυσικά δεν ήταν η ρεαλιστική απόδοση, ακόμη και αν αυτή θα ήταν πρακτικά εφικτή. Επομένως, δημιουργήσαμε ένα μίγμα φυσιοκρατικών, αφαιρετικών ή συμβολικών στοιχείων που συντίθεται πάνω στην

απολύτως απτή και ρεαλιστική βάση του φυσικού χώρου της έκθεσης. Καθώς κινείται ο επισκέπτης μέσα σε αυτόν, περνάει από τη μία «τοποθεσία» στην άλλη. Αυτή η αντιληπτική «μετακίνηση» υποβοηθείται από τις ενδείξεις της. Με τον τρόπο αυτό, πιστεύουμε ότι γίνεται ομαλά η μετάβαση από το Παρίσι στην επαρχία και πάλι πίσω, από τον έναν δρόμο στον άλλο μέσα από γειτνιάσεις και διασταυρώσεις που δεν υφίστανται στην πραγματικότητα, από εσωτερικούς χώρους σε εξωτερικούς κ.ο.κ.

Ο βασικός σκηνικός κορμός της έκθεσης είναι ο «δρόμος» πάνω στον οποίο αρθρώνονται οι επιμέρους εκθεσιακές εγκαταστάσεις / αφηγηματικές ενότητες. Οι εκθεσιακές συνθέ-



σεις βασίζονται σε ένα σύνολο επιλογών που επαναλαμβάνονται, ώστε το σύνολο, παρά την ποικιλομορφία του, να έχει μία εσωτερική συνθετική αρμονία. Τα βασικά στοιχεία είναι:

- Αφαιρετικές κατασκευές που αντιστοιχούν σε «έπιπλα» ή δομικά στοιχεία, ώστε να δίνουν μία ταυτότητα στις επιμέρους συνθέσεις: το γραφείο, το πιεστήριο, το εργοστάσιο κ.τ.λ. Διαθέτουν ελάχιστες λεπτομέρειες και είναι όλες βαμμένες σε ανοιχτό γκρι, ώστε να μην παραπέμπουν σε συγκεκριμένα αντικείμενα και χώρους, αλλά περισσότερο σε γενικευτικές μορφές που να αποδίδουν την ουσία τους. Η επιλογή του γκριζου χρώματος σχετίζεται και με την χρωματική ένταση των εικόνων που εντάχθηκαν στην έκθεση [2.5]. Δε θέλαμε, με άλλα λόγια, να ενισχύσουμε τη χρωματική ποικιλία, ώστε να είναι το τελικό αποτέλεσμα οπτικά κουραστικό. Όλα τα στοιχεία είναι κατασκευασμένα από χαρτόνι και επιφάνειες διογκωμένης πολυστερίνης, βαμμένα με πλαστικό χρώμα και σε εμφανώς μη ρεαλιστική κλίμακα. Η επιλογή των υλικών έγινε, προφανώς, λόγω των περιορισμένων οικονομικών, αλλά, ταυτόχρονα, θεωρήσαμε ότι τα εμφανώς «ψεύτικα» υλικά, σε αντιπαράθεση με τα εμφανώς πραγματικά φυσικά χαρακτηριστικά του χώρου, συνέβαλαν στη διατήρηση της ισορροπίας ανάμεσα στο πραγματικό και το ψευδαισθητικό.
- Φυσιοκρατικές λεπτομέρειες που κρατούν την ισορροπία με τις προηγούμενες γενικευτικές κατασκευές και δίνουν το στίγμα του τόπου ή του χρόνου στον οποίο βρίσκεται ο επισκέ-



πτης. Πρόκειται είτε για πραγματικά αντικείμενα είτε για άλλα που κατασκευάστηκαν ad hoc, αλλά επιδιώκοντας ένα όσο γίνεται πιο φυσιολογικό αποτέλεσμα. Για παράδειγμα, τα οδόσημα κατά μήκος του δρόμου, το πορτραίτο του De Gaulle, οι μεταλλικές καρέκλες και το τραπέζακι έξω από το καφέ, κ.τ.λ.

- Εικαστικά στοιχεία που αποδίδουν με συμβατικό τρόπο ταυτότητα σε συγκεκριμένες εκθεσιακές συνθέσεις. Πρόκειται είτε για αφαιρετικά σκίτσα με κάρβουνο, είτε για διαμορφωμένα από διογκωμένη πολυστερίνη αρχιτεκτονικά στοιχεία, είτε για λεπτομερειακά σκίτσα με μαρκαδόρο πάνω σε ποικίλες επιφάνειες. Με αυτόν τον τρόπο, για παράδειγμα, αποδόθηκε η Σορβόννη, ένα βιβλιοπωλείο, το μνημείο του άγνωστου στρατιώτη, κ.τ.λ.

Οι φυσιολογικές πινακίδες και οι εικαστικές λεπτομέρειες επιλέχθηκαν ώστε να παραπέμπουν με μια μετωνυμική σχέση στους χώρους -όπως για παράδειγμα το αέτωμα και ο ιωνικός πεσσός στο Ελληνικό Σπίτι ή η κόκκινη βελούδινη κουρτίνα στο θέατρο Οντεόν- και στις καταστάσεις που θέλαμε να απεικονίσουμε -όπως για παράδειγμα η κόκκινη σημαία στα χέρια του αγάλματος του Λουί Παστέρ έξω από την κατειλημμένη Σορβόννη.

Μέσα σε αυτό το σκηνικό τοποθετήθηκαν όλα τα υπόλοιπα αφηγηματικά στοιχεία, δηλαδή, εικόνες, έντυπα, ήχοι, βίντεο.

Αν και, σχεδόν κατά κανόνα, στα μουσεια-αλλά και στις εκθέσεις που συνεχίζουν την παράδοσή τους-, κυρίαρχο ρόλο παίζουν τα αντικείμενα μιας συλλογής, έχει επανειλημμένα επισημανθεί ότι η εμπειρία του επισκέπτη είναι κυρίως οπτική. Ακόμη και αν τα αντικείμενα της συλλογής είναι τριδιάστατα και τοποθετούνται εκεί λόγω των τεκμηρίων που σχετίζονται με τη υλικότητά τους, καθώς τοποθετούνται σε προθήκες μακριά από κάθε δυνατότητα ποικίλης αισθητηριακής αλληλεπίδρασης με τον επισκέπτη, χάνουν την υλικότητά τους και μετατρέπονται σε εικόνες του εαυτού τους (Χουρμουζιάδη, 2017, σσ 173–190). Πέρα, όμως, από τα αντικείμενα μιας συλλογής αυτά καθαυτά, και το συνοδευτικό «εποπτικό» υλικό, κατά κανόνα, η έκθεση συντίθεται από επιπλέον εικόνες με τη μορφή, φωτογραφιών, σχεδίων, χαρτών, γραφιστικών συνθέσεων κ.τ.λ. Έτσι θα μπορούσαμε να πούμε ότι μία έκθεση, συνήθως, απαρτίζεται από εικόνες. Σε αυτή την παράδοση, όπως ήδη αναφέρθηκε, και οι εκθέσεις για το Μάη του '68 βασίζονταν, σχεδόν αποκλειστικά, σε εικόνες και συγκεκριμένα αφίσες και φωτογραφίες.

Στις εκθέσεις αυτές τόσο οι αφίσες όσο και οι φωτογραφίες αντιμετωπίζονται, πρωτίστως, ως αντικείμενα με καλλιτεχνικής αξία, κάτι το οποίο εμείς θέλαμε να αποφύγουμε. Αντίθετα,

επιδίωξή μας ήταν οποιοδήποτε αντικείμενο, είτε έχει πράγματι εγγενή καλλιτεχνική ποιότητα είτε όχι, να ενταχθεί σε ένα συνεκτικό εκθεματικό σύνολο και όχι να λειτουργεί μεμονωμένα. Επιπλέον, οι αφίσες και οι φωτογραφίες συνιστούν, στην περίπτωση μας, δύο οπτικά σύνολα με πολύ διαφορετική σχέση με τα γεγονότα: οι αφίσες αποτελούν μέρος αυτού που θέλαμε να περιγράψουμε, ενώ οι φωτογραφίες αποτελούν ένα μέσο αποτύπωσής και καταγραφής του. Αποφασίσαμε, λοιπόν, ότι οι φωτογραφίες, στο βαθμό που μας απασχολούσε η αξιοποίησή τους, έπρεπε να παρουσιαστούν

έξω από τη βασική εκθεσιακή σκηνογραφία [3.8.3].

Για τον τρόπο χειρισμού των αφισών, στηριχτήκαμε στην ίδια την αντίληψη των δημιουργών τους. Θεωρήσαμε, δηλαδή, ότι η αισθητική παρουσίασή τους στη λογική των άλλων εκθέσεων, εκτός του ότι δεν εξυπηρετούσε τη δική μας εκθεσιακή πρόταση, ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με το πνεύμα των καλλιτεχνών του Atelier Populaire της Σχολής Καλών Τεχνών, του Εργαστηρίου της Σχολής Διακοσμητικών Τεχνών του Παρισιού και των άλλων ανάλογων



εργαστηρίων της Γαλλικής επαρχίας<sup>65</sup>, που δήλωναν ότι η τέχνη δεν έπρεπε να εγκλωβίζεται στα μουσεία και τις γκαλερί, αλλά να λειτουργεί μέσα στην κοινωνία [3.7]. Επιπλέον, αυτές οι αφίσες που σχεδιάζονταν, κάθε μέρα, σκοπό είχαν να αναπαραχθούν σε εκατοντάδες αντίγραφα και να κολληθούν στους δρόμους και όχι να τοποθετηθούν με σεβασμό, ως μοναδικά έργα τέχνης, πάνω σε ένα εκθεσιακό «βάθρο». Αντίθετα, λοιπόν, στη μουσειακή λογική του κορνιζαρισμένου αυθεντικού έργου τέχνης, αποφασίσαμε να αξιοποιήσουμε τα ψηφιακά αντίγραφα των αφισών και να τις εντάξουμε σε πολλαπλά αντίγραφα στους δικούς μας εκθεσιακούς «δρόμους».

Με δεδομένο αυτό τον στόχο, η επιλογή των αφισών δεν ήταν καθόλου εύκολη υπόθεση, αφού δεν ήταν δυνατό να στηριχθεί σε αμιγώς αισθητικά κριτήρια και, επειδή ο όγκος του υλικού ήταν τεράστιος. Μόνο το παρισινό Atelier Populaire παράγαγε πάνω από πεντακόσιες αφίσες. Έπρεπε να μελετήσουμε σε βάθος το υλικό για να αντιληφθούμε, κατ' αρχήν, τη σχέση των μεμονωμένων κομματιών με τα γεγονότα που θέλαμε να παρουσιάσουμε. Οι αφίσες παρακολουθούν τις εξελίξεις και συνομιλούν με τα όσα συμβαίνουν, προσπαθούν να παρέμβουν με τον τρόπο τους. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελεί η αφίσα που κυκλοφόρησε στις 20 Μαΐου, ως απάντηση στη φράση του De Gaulle κατά τη διάρκεια του Υπουργικού Συμβουλίου της 19<sup>ης</sup> Μαΐου «la reforme oui, la chienlit non<sup>66</sup>». Αφού οι καλλιτέχνες του Atelier Populaire άκουσαν

τη φράση να αναμεταδίδεται πολλές φορές στο ραδιόφωνο, αντέδρασαν με την φράση «la chienlit c'est lui<sup>67</sup>», κάτω από την καρικατούρα του De Gaulle (Gervereau, 1988). Έτσι, στη έκθεση οι αφίσες τοποθετήθηκαν στους «φυσικούς» τους χώρους και, κυρίως στο «δρόμο». Εμφανίζονται, στα μέσα περίπου της χρονικής διαδρομής, επειδή τα πρώτα έργα του Atelier Populaire έκαναν την εμφάνισή τους στις 14 Μαΐου 1968. Θελήσαμε, λοιπόν, να παρακολουθήσουμε, κατά το δυνατόν, τη στιγμή κυκλοφορίας κάθε αφίσας, ώστε αυτές να συνδιαλέγονται με τα υπόλοιπα στοιχεία της εκθεσιακής αφήγησης.

Επιπλέον, έπρεπε να αντιληφθούμε και τη λογική των ίδιων των έργων, τις τεχνοτροπίες, τις αφηγηματικές τεχνικές τους, τους συμβολισμούς τους για να μπορούμε να κάνουμε μία αντιπροσωπευτική επιλογή. Και μάλιστα, το «αντιπροσωπευτικό» εδώ, έπρεπε να υποστηρίζει τη βασική αφηγηματική μας επιλογή. Με άλλα λόγια, δεν είχε νόημα να επιλέξουμε μία από κάθε είδος, επειδή αν κάποιο από αυτά τα είδη υπερτερούσε, σε ποσότητα, κατά τη διάρκεια των γεγονότων, η δική μας «αντιπροσωπευτικότητα» θα δημιουργούσε, τελικά, μία παραπλανητική εικόνα. Ο Vasco Gasquet (2007) διακρίνει δύο σταθερά εικονογραφικά θέματα: την αστυνομία και το πλήθος που παρουσιάζονται, όμως, με μια σχετική ανωνυμία. Η αστυνομία ως μία καρικατούρα, χωρίς πρόσωπο, ως όργανο καταστολής, και από την άλλη πλευρά το πλήθος με αφαιρετικά και γενικευτικά, επίσης, σύμβολα, κυρίαρχο ανάμε-

σα στα οποία η περίφημη υψωμένη γροθιά. Η μόνη, ίσως, μορφή που εμφανίζεται, συστηματικά, με σαφή ατομικά χαρακτηριστικά είναι ο De Gaulle που μέσα από τη σχηματοποίησή της -με προεξάρχοντα στοιχεία το στρατιωτικό πηλήκιο και τη μεγάλη μύτη- μοιάζει να συμβολίζει την αυταρχική εξουσία γενικά (Gervereau, 1988). Λιγόλογες, κατά κανόνα, δείχνουν σαφώς επηρεασμένες από τη συνθηματική γλώσσα των καταστασιακών.

Γενικά, οι αφίσες εισήγαγαν και αξιοποίησαν και μια σειρά άλλων οπτικών συμβόλων, όπως



η προιωντική στέγη και η καμινάδα του εργοστασίου -για να τονίζεται η σχέση του φοιτητικού με το εργατικό κίνημα- ή το σύμβολο των ναζιστικών SS -ως σύμβολο της διαχρονικής αστυνομικής βίας. Γενικά, διαμορφώθηκε, πολύ γρήγορα, ένα ιδιαίτερο στυλ που χαρακτηρίζεται από έναν «ασκητισμό», καθώς τα αντικείμενα μετατρέπονται σε διδιάστατα σύμβολα, μία αντι-ελιτίστικη λιτότητα και οικονομία όσον αφορά τα εκφραστικά μέσα (Tillier, 2008). Αυτό το στυλ επηρεάζεται από εξωτερικά ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά ρεύματα, όπως η

ρωσική πρωτοπορία (Gasquet, 2007), τα κολάζ του Henri Matisse των πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Αντίθετα, η σχέση του με τα σύγχρονά του αμερικάνικα, όπως η pop art και ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός (Considine, 2015), έχει αμφισβητηθεί, κυρίως, λόγω της διάστασης στο επίπεδο του πολιτικού προβληματισμού με τα τελευταία. Ο Jean-Louis Violeau (2011) επισημαίνει ότι, ίσως, το στυλ των αφισών αυτών έχει τη σύντομη ζωή της όλης εξέγερσης, με την έννοια ότι αμφισβητεί και

αποκαθλώνει σχεδόν τα πάντα, αλλά δεν αφήνει πίσω του μια ισχυρή παράδοση.

Τη σφραγίδα τους βάζουν και οι καταξιωμένοι Γάλλοι καλλιτέχνες που συμμετέχουν ενεργά στα εργαστήρια αφίσας του Μάη του '68 (Schira, 2018)<sup>68</sup>. Κατά κάποιον τρόπο, το στυλ που προτείνουν, στην πράξη, οι αφίσες αυτές αποτελεί μία απάντηση στα αναστοχαστικά ερωτήματα που απασχολούσαν τους καλλιτέχνες της εποχής, δίνοντας στην τέχνη τον ρόλο πολιτικού όπλου. Η έντονη αυτή συζήτηση δεν σχετιζόταν μόνο με αναζήτηση νέων τρόπων καλλιτεχνικής έκφρασης, αλλά, κυρίως, αφορούσε τον κοινωνικό ρόλο της τέχνης και του καλλιτέχνη. Ακόμη, όμως και θέματα, όπως η επιλογή περισσότερο ή λιγότερο παραστατικών στοιχείων ή η αξιοποίηση μεθόδων μηχανικής αναπαραγωγής συνδεόταν με τις ευρύτερες ιδεολογικές αναζητήσεις της εποχής και επηρεαζόταν από τη σκέψη φιλοσόφων, όπως για παράδειγμα ο Luis Althusser (Violeau, 2011; Siegelbaum, 2012).

Και τα δύο αυτά ζητούμενα για την επιλογή των αφισών που θα έπρεπε να εντάξουμε στην έκθεση ήταν εξαιρετικά δύσκολα, επειδή για να γίνουν, προϋπέθεταν να έχουμε στα χέρια μας το σύνολο των αφισών και την αναλυτική τους τεκμηρίωση. Κάτι τέτοιο, ίσως να συνέβαινε αν δουλεύαμε για μήνες μία μεγάλη έκθεση, με απόλυτη πρόσβαση σε όλα τα σχετικά αρχεία. Οι συνθήκες, εδώ ήταν εντελώς διαφορετικές, οπότε ακολουθήσαμε αυτές τις αρχές μέχρι το βαθμό που ήταν δυνατόν.



Τα κείμενα αποτελούν τον πιο συνηθισμένο στόχο στην κριτική μιας έκθεσης. Η πορεία από τις συνοπτικές ταξινομικές περιγραφές των πρώτων εγκυκλοπαιδικών μουσείων, έως την ποικιλία σε μέγεθος, ύφος και μορφή των σημερινών μουσειακών κειμένων είναι μακρά, με καθοριστικό σημείο καμπής της τη συνειδητοποίηση του εκπαιδευτικού ρόλου των μουσείων και των επιπτώσεών του, γύρω στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ωστόσο, η αναγνώριση της υποχρέωσης ενός μουσείου να εξηγεί στον επισκέπτη τα όσα βλέπει, αύξησε την ποσότητα και την έκταση των «συνοδευτικών» κειμένων, αλλά, ταυτόχρονα, δημιούργησε ένα πλήθος προβλημάτων όσο αφορά τη δημιουργία τους. Για την Louise Ravelli (1996) η αύξηση των κειμένων σε μία έκθεση σχετίζεται τόσο με την ανάγκη συσχετισμών ανάμεσα στα αντικείμενα της συλλογής, όσο και με την ανάγκη να κάνουν τον επισκέπτη να αισθανθεί ότι συμμετέχει στην παραγωγή νοήματος -προθέσεις που δεν είναι δυνατόν να ικανοποιηθούν από τις απλές ταξινομικές λεζάντες. Βασικό, προφανώς, ρόλο παίζει και η διάθεση εξυπηρέτησης ενός αλλόγλωσσου κοινού στο πλαίσιο του ρόλου που καλούνται να παίξουν τα μουσεία ως κομμάτια της τουριστικής βιομηχανίας. Στην πορεία, έκαναν την εμφάνισή τους στη βιβλιογραφία μερικά

ενδιαφέροντα εγχειρίδια που προσπαθούν να βάλουν σε τάξη το χάος των επιλογών, κάνοντας πολύτιμες παρατηρήσεις για το πώς μια μικρή αλλαγή στο ύφος ή στη μορφή ενός κειμένου μπορεί να δώσει ένα εντελώς άλλο νόημα στα όσα αυτό θέλει να πει. Σε όλη αυτή την προσπάθεια, ένα επιπρόσθετο πρόβλημα θέτει η δυσκολία της τεκμηριωμένης διαπίστωσης αν, τελικά, οι επισκέπτες διαβάζουν τα κείμενα. Αν οι μισοί μελετητές φοβούνται ότι κανείς δε διαβάζει τα κείμενα, οι άλλοι μισοί φοβούνται ότι τα διαβάζουν οι περισσότεροι. Πιθανόν, η ακριβέστερη περιγραφή να βρίσκεται κάπου στη μέση: ορισμένοι επισκέπτες διαβάζουν ένα μέρος ορισμένων κειμένων. Χωρίς να είναι σαφές με ποιο τρόπο γίνεται αυτή η επιλογή.

Παρά τις σχετικές μελέτες, τα προβλήματα δε φαίνεται να έχουν λυθεί και η ένταση ανάμεσα στο «πρωτεύον» στοιχείο μιας έκθεσης, το αντικείμενο της συλλογής, και το κείμενο που το συνοδεύει, εξακολουθεί να υπάρχει. Έτσι,

δεν είναι τυχαίο που, και κατά τη διάρκεια του σχεδιασμού της έκθεσης για τον Μάη του '68, υπήρχε μία γενική απροθυμία να συζητήσουμε για τα κείμενα. Είτε επειδή το θέμα φαινόταν δύσκολο είτε επειδή ο καθένας είχε αρκετές τραυματικές εμπειρίες, όταν ως επισκέπτης βρέθηκε μπροστά σε κείμενα που τον απώθησαν.

Αποδεχόμενη, ωστόσο, πλήρως όλες τις επισημάνσεις των ειδικών για το πόσο σημαντικά είναι η οργάνωση και η ιεράρχηση της πληροφορίας, το ύφος, η μορφή, το περιβάλλον ενός συνοδευτικού κειμένου, πιστεύω ότι, πριν να καταπιαστούμε με όλα αυτά, το βαθύτερο πρόβλημα βρίσκεται, κυρίως, σε δύο σημεία. Κατ' αρχήν, θεωρείται ότι το κείμενο **συνοδεύει** τα αντικείμενα της συλλογής. Ακόμη και η χρήση της λέξης «ταμπέλα» ή «λεζάντα» στη σχετική βιβλιογραφία παραπέμπει στο ρόλο που αποδίδεται σε αυτά. Η Beverly Serrel (1996), μάλιστα, επισημαίνει ότι οι επισκέπτες, καλά





εκπαιδευμένοι από την πάγια αυτή αντίληψη των μουσειακών εκθέσεων, πρώτα βλέπουν το αντικείμενο που εκτίθεται και μετά αναζητούν την ταμπέλα που το εξηγεί, ενώ τα υπόλοιπα εισαγωγικά ή γενικά κείμενα, συνήθως, τα προσπερνούν. Η εναλλακτική προσέγγιση που εδώ προτείνεται είναι να αντιμετωπίσουμε τα κείμενα ως ένα άλλο αφηγηματικό εργαλείο που συμμετέχει, ισότιμα με τα αντικείμενα, στην ανάπτυξη της εκθεσιακής αφήγησης.

Το δεύτερο, κατά την άποψή μου προβληματικό σημείο, είναι το γεγονός ότι η προσοχή στα εκθεσιακά κείμενα συνδέεται με τον εκπαιδευτικό ρόλο των μουσείων. Οπότε οι αρχές και τα κριτήρια σύνθεσης και μορφοποίησής τους βασίζονται, λίγο πολύ, στις αρχές που διέπουν ένα σχολικό βιβλίο, που, σύμφωνα με τις παιδαγωγικές αντιλήψεις, οφείλει να είναι κατανοητό, πειστικό και ευχάριστο. Χωρίς να αμφισβητεί κανείς ότι η ανάπτυξη προβληματισμού και η δημιουργία ερωτημάτων συνιστά τη βάση ενός πλέγματος γνωστικών διαδικασιών που προφανώς οδηγούν στη μάθηση, η αποτίναξη της σχολικής νοοτροπίας αποτελεί ένα βασικό βήμα προς μία άλλη αντιμετώπιση των εκθεσιακών κειμένων.

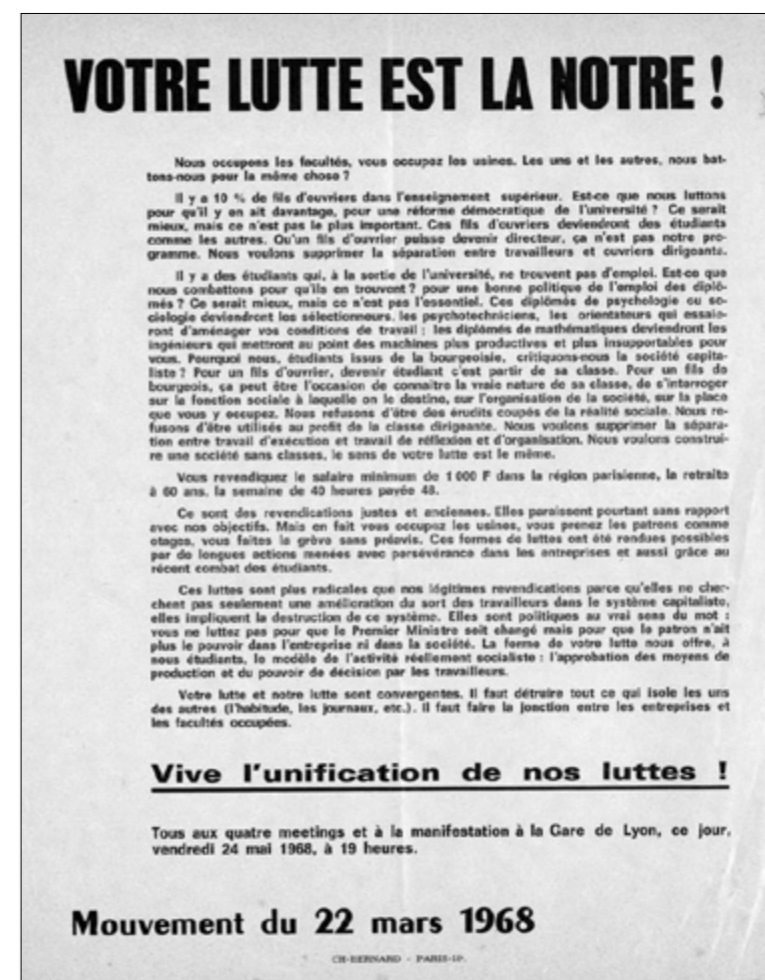
Στην έκθεση για τον Μάη του '68, αξιοποιήσαμε κείμενα, ως αφηγηματικά εργαλεία, με δύο βασικά τρόπους: τα κείμενα των άλλων και τα δικά μας κείμενα.

## 1. ΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΩΝ ΑΛΛΩΝ

Ένα από τα βασικά προβλήματα των εκθέσεων που στηρίχθηκαν αποκλειστικά σε αφίσες και φωτογραφίες είναι ότι, εστιάζοντας στις εικόνες, απάλειψαν το πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτές δημιουργήθηκαν και τους λόγους, τις καταστάσεις, τους στόχους κ.τ.λ που κρύβονται πίσω από αυτό που απεικονίζεται. Όλα αυτά ήταν άγνωστα και σε μας, όταν αρχίσαμε την έρευνα. Γρήγορα διαπιστώσαμε ότι υπάρχει ένα τεράστιο σε όγκο αρχειακό υλικό που θα μας βοηθούσε να κατανοήσουμε καλύτερα το τι συνέβη. Όπως γίνεται κατανοητό, η ποσότητα των κειμένων αυτών είναι τεράστια και δεν ήταν δυνατόν ούτε να μελετηθούν ενδελεχώς κατά τη διάρκεια προετοιμασίας της έκθεσης, ούτε να αξιοποιηθούν στο σύνολό τους. Μετά, λοιπόν, από μία, έστω και δειγματοληπτική μελέτη, αποφασίσαμε να αφήσουμε τα πρωτότυπα κείμενα, αυτά καθαυτά, να παρουσιάσουν τις ομάδες και τις απόψεις. Χωρίς να επιχειρήσουμε να τα σχολιάσουμε, να τα αναλύσουμε, να τα εξηγήσουμε ή να τα αξιολογήσουμε εμείς. Επιλέξαμε ορισμένα από αυτά με βάση δύο κριτήρια: να είναι αντιπροσωπευτικά του συνόλου, όσον αφορά τη θεματολογία και τον συγγραφέα, και να είναι τόσα ώστε να μπορεί να τα διαχειριστεί ένας «επιμελής» επισκέπτης. Τα κείμενα που επιλέχθηκαν τυπώθηκαν στην αρχική τους μορφή και ήταν τοποθετημένα σε διάφορα σημεία της έκθεσης, διαθέσιμα για ξεφύλλισμα ή και ολοκληρωμένη ανάγνωση, αν κάποιος το ήθελε.

Τελικά τα κείμενα που επιλέξαμε μπορούν, χοντρικά, να ταξινομηθούν σε τέσσερις μεγάλες κατηγορίες:

- Τις προκηρύξεις που μας βοηθούν να καταγράψουμε τη δράση, τα αιτήματα, την ένταση της παρουσίας των διαφορετικών ομάδων που συμμετείχαν στην εξέγερση, τη λεκτική και οπτική, σε ένα βαθμό, ταυτότητα της κάθε μίας από αυτές. Για παράδειγμα, πάνω στην «πόρτα» της C.G.T., κολλήθηκαν προκηρύξεις που αποδίδουν το ύφος και δείχνουν τους στόχους που προέβαλε η συγκεκριμένη πανίσχυρη συνδικαλιστική οργάνωση.



- Τις ανακοινώσεις που μας βοηθούν να αντιληφθούμε το πώς η εξέγερση αναπτύχθηκε, πώς λειτουργούσαν οι επιτροπές και οι ομάδες δράσης, το κλίμα των καταλήψεων, τις πρακτικές οργάνωσης, τον τρόπο επικοινωνίας των διοργανωτών με την κοινωνία στην οποία απευθύνονταν κ.τ.λ. Για παράδειγμα, στον «πίνακα ανακοινώσεων» του «φοιτητικού αμφιθεάτρου» κρεμάστηκε, ανάμεσα σε άλλες κείμενο που δίνει οδηγίες στους διαδηλωτές για το πώς μπορούν με απλά μέσα να προστατευθούν από τα δακρυγόνα και τα πλήγματα των κλομπ της αστυνομίας.

- Τα μανιφέστα που, στην ουσία, με πιο αναλυτικό και εκτεταμένο τρόπο σε σχέση με τις προκηρύξεις, δίνουν τους στόχους, το όραμα, τις άμεσες ή έμμεσες επιδιώξεις κοινωνικών ομάδων. Όπως για παράδειγμα το μανιφέστο του Atelier Populaire που τοποθετήσαμε στο «καλλιτεχνικό εργαστήριο», πάνω στο πιεστήριο. Οι διακηρύξεις αυτές δημοσιεύονται την περίοδο της εξέγερσης είτε με τη μορφή ανεξάρτητων εντύπων είτε εντάσσονται σε περιοδικές εκδόσεις που εκδίδουν περισσότερα από ένα τεύχη, με ή χωρίς μεγάλη συνέχεια. Για παράδειγμα, το μανιφέστο των κινηματογραφιστών που δημοσιεύθηκε στο βραχύβιο περιοδικό «le cinéma s'insurge», όπου εξηγούν όχι μόνο το ρόλο που θεωρούν ότι πρέπει να παίζει μία κινηματογραφική ταινία, αλλά και το πώς αυτή θα πρέπει να παράγεται, καταδικάζοντας τα κυκλώματα παραγωγής και διανομής των ταινιών.

- Τα δημοσιογραφικά ρεπορτάζ των εφημερίδων που δίνουν τον τρόπο με τον οποίο διαμορφωνόταν η κοινή γνώμη απέναντι στα γεγονότα, μέσα από το σχετικό φιλτράρισμα τόσο των δημοσιογράφων σε ατομικό επίπεδο όσο και των εφημερίδων, ως επιχειρήσεων με συγκεκριμένη πολιτική τοποθέτηση. Για παράδειγμα, σε ένα σημείο του «δρόμου» αντιγράψαμε, κατά κάποιο τρόπο, μία πρακτική των εξεγερμένων να κολλάνε αποσπάσματα του «αστικού τύπου», καταδικάζοντας τον τρόπο με τον οποίο αυτά παρουσίαζαν τα γεγονότα.

Βασικό πρόβλημα στην παρουσίαση των κειμένων ήταν η γλώσσα, επειδή θεωρούσαμε ότι ένα μικρό μόνο ποσοστό του κοινού στο οποίο απευθυνόμασταν θα ήταν σε θέση να διαβάσει γαλλικά, πολύ δε περισσότερο που επρόκειτο για κείμενα τα οποία σε κάποιο βαθμό χρησιμοποιούν ιδιωματική γλώσσα της εποχής. Παρά την ικανή σε αριθμό έρευνα και βιβλιογραφία στο θέμα των μουσειακών κειμένων, ελάχιστα έχουν ειπωθεί για το ζήτημα της γλωσσικής ποικιλίας ή για την ανάγκη μετάφρασης των κειμένων. Κατά κανόνα,



το πρόβλημα της μετάφρασης εντοπίζεται στα προβλήματα που πιθανόν να δημιουργήσει η προσθήκη κειμένου σε μια δεύτερη γλώσσα στην αρχική πινακίδα και, κατά συνέπεια, αναζητούνται λύσεις για τον διπλασιασμό των λέξεων ή για την εύκολη αντιληπτική διάκριση πρωτότυπου και μετάφρασης (Guillot, 2014). Παράλληλα, όσοι μελετητές προσεγγίζουν τα κείμενα αυτά από την πλευρά της μουσειακής επικοινωνίας ανησυχούν για την ενδεχόμενη υποτίμηση του ξένου επισκέπτη που καλείται να εξυπηρετηθεί από ένα υποδεέστερο -από άποψη ποιότητας, έκτασης ή μορφής<sup>69</sup>- κείμενο και θέτουν ζητήματα πολιτικής ορθότητας. Τέλος, οι μεταφραστές εστιάζουν περισσότερο στις μεθόδους προσέγγισης του αρχικού κειμένου, ώστε, εντός του γενικότερου εκθεσιακού πλαισίου, να μη προδώσουν το νόημα, αλλά και να μην αλλοιώσουν την εμπειρία του ξένου επισκέπτη. Μια ειδική περίπτωση, συνιστούν τα κείμενα τα οποία αποτελούν αντικείμενα προς έκθεση, όπως για παράδειγμα μία επιγραφή στα αρχαία ελληνικά, οπότε η ανάγκη μετάφρασης σε μία άλλη γλώσσα, θέτει και ζητήματα απόδοσης του πολιτισμικού πλαισίου (Kelly-Holmes & Pietikäinen, 2016).

Όλοι αυτοί οι προβληματισμοί βασίζονται πάνω στην αντίστιξη πρωτοτύπου-μετάφρασης. Στην έκθεση για τον Μάη του '68, όμως, αυτό δεν ήταν επιθυμητό, σε καμία περίπτωση. Η προσθήκη μεταφράσεων, δίπλα στα πρωτότυπα γαλλικά κείμενα, θα έπληττε καίρια τη θεατρικότητα που επιδιώκαμε, παρεμβάλλοντας ένα ακόμη φράγμα ανάμεσα στα εκθε-

σιακά στοιχεία και τον επισκέπτη. Βασισμένοι στις απόψεις που θεωρούν ότι, ούτως ή άλλως η έκθεση συνιστά μια πράξη μετάφρασης, ένα εργαλείο προσέγγισης ενός άγνωστου ή ακατανόητου πράγματος, θεωρήσαμε ότι η γλωσσική μετάφραση θα έπρεπε να ενταχθεί απόλυτα στο εκθεσιακό σύνολο. Έτσι, αποφασίσαμε να μεταφράσουμε επιλεκτικά ορισμένα από τα κείμενα και να τα διασπείρουμε ανάμεσα στα υπόλοιπα, με τρόπο που να μην είναι από την αρχή αντιληπτό τι είναι μεταφρασμένο και τι

**ΣΤΟ ΤΕΡΜΑ ΤΟΥ ΔΡΟΜΟΥ...  
... ΜΙΑ ΠΑΡΑΓΚΟΥΠΟΛΗ**

*η αναγκαστική κατοικία των λιγότερο προνομιούχων εργατών  
για τους μετανάστες εργάτες:*

*χωρίς αναγνωρισμένη κατοικία  
με μισθούς πείνας  
χωρίς εργασιακή ασφάλεια  
καμμία κοινωνική εγγύηση*

*το κράτος έχει συμφέρον να παρατείνει αυτή την κατάσταση για να έχει στη διάθεσή του μια μάζα για τους ελιχμούς της πολιτικής της υπο-απασχόλησης και των χαμηλών μισθών*

**κόντρα στην οργανωμένη ανεργία  
κόντρα στους μισθούς πείνας**

**Η ΜΟΝΗ ΔΥΝΑΤΗ ΑΜΥΝΑ Ο ΑΓΩΝΑΣ  
ΚΑΙ Η ΑΛΛΗΛΕΓΓΥΗ ΤΩΝ ΕΡΓΑΤΩΝ  
ΓΑΛΛΩΝ ΚΑΙ ΜΕΤΑΝΑΣΤΩΝ  
ΕΝΑΝΤΙΑ ΣΤΟΝ ΚΟΙΝΟ ΕΧΘΡΟ  
ΤΑ ΑΦΕΝΤΙΚΑ**

όχι. Αυτό, ο επισκέπτης το συνειδητοποιούσε μόνο όταν επιχειρούσε να διαβάσει<sup>70</sup>. Ο στόχος αυτής της ένταξης ήταν τριπλός: θα βοηθούσε την κατανόηση, δε θα εμπόδιζε την εμπύθιση, ενώ, τέλος, η εμφάνιση ελληνικών φράσεων και λέξεων, μέσα σε ένα κατά τα άλλα «γαλλικό περιβάλλον», θα συνέβαλε στην ισορροπία ανάμεσα στο «εδώ» και το «εκεί», για την οποία ήδη μιλήσαμε.

Η επιλογή των αποσπασμάτων ή των ολόκληρων κειμένων που μεταφράστηκαν έγινε με τέτοιο τρόπο, ώστε, στο σύνολο της έκθεσης, ο επισκέπτης να μπορεί να αντιληφθεί το τι ζητούσαν οι εξεγερμένοι και πώς προσέγγιζαν τα προβλήματα που τους απασχολούσαν. Το ότι πολλά κείμενα που θα συνέβαλαν στην ίδια κατεύθυνση έμειναν αμετάφραστα, θεωρήσαμε ότι δεν αποτελούσε πρόβλημα, επειδή, ούτως ή άλλως, μέσα στο πλαίσιο της έκθεσης είχε ενταχθεί ένα μόνο μέρος από το συνολικό υλικό που θα μπορούσαμε θεωρητικά να αξιοποιήσουμε. Ίσα ίσα, θεωρήσαμε ότι καθώς, κάθε τόσο ο επισκέπτης θα βρισκόταν μπροστά σε ένα κείμενο που δεν μπορούσε να καταλάβει, λόγω της γλώσσας, θα αντιλαμβανόταν ότι, τελικά, η έκθεση είναι μόνο μια πρώτη ματιά πάνω σε ένα πολύπλοκο γεγονός και ότι υπάρχουν πολλά ακόμη επίπεδα που χρειάζονται επιπλέον προσπάθεια, για να γίνουν αντιληπτά, σε ένα άλλο μεταγενέστερο, ίσως, στάδιο. Ειδικά για τις σύντομες ή/και συνθηματικές εκφράσεις, αφήσαμε αμετάφραστα όλα όσα θα μπορούσαν να γίνουν αντιληπτά, έστω και αδρομερώς, -όπως για παράδειγμα το «vive

la revolution prolétarienne»- ή, αντίθετα, όσα δε θεωρήσαμε ότι μπορούσαν να αποδοθούν, πλήρως, στα ελληνικά, -όπως για παράδειγμα το «la chienlit c'est lui».

Τελικά, χρησιμοποιήσαμε τρεις πρακτικές:

- Ορισμένα σύντομα, κυρίως, κείμενα μεταφράστηκαν ολόκληρα και αυτό το οποίο τοποθετήθηκε στην έκθεση ήταν ένα έντυπο με μορφή που αναπαρήγαγε, όσο ήταν δυνατόν, τη μορφή του πρωτότυπου κειμένου, αλλά με το κείμενο στα ελληνικά. Για παράδειγμα, όλες σχεδόν οι «εφημερίδες τοίχου» που τοποθετήθηκαν στο «δρόμο».
- Για έναν άλλο αριθμό κειμένων, αναπαραγάγαμε, με βάση τα ψηφιακά αρχεία που είχαμε στη διάθεσή μας, το πρωτότυπο έντυπο. Από το συνολικό κείμενο μεταφράστηκαν μερικά μόνο χαρακτηριστικά αποσπάσματα και η μετάφραση αυτή γράφτηκε στο περιθώριο του εντύπου με το χέρι, σαν να αποτελούσε τις χειρόγραφες σημειώσεις ενός τυχαίου αναγνώστη. Για παράδειγμα, τα αποκόμματα Τύπου που αναφέρονται στα κυβερνητικά νομοσχέδια για την παιδεία που βρίσκονται πάνω στο κυβερνητικό γραφείο και μπορεί να ξεφυλλίσει ο επισκέπτης.
- Ένας άλλος, τέλος, αριθμός κειμένων, αναπαρήχθη, με βάση τα ψηφιακά αρχεία που είχαμε στη διάθεσή μας, ως είχε και απευθυνόταν στους επισκέπτες που μπορούσαν να διαβάσουν γαλλικά. Για παράδειγμα, ένα τεύχος του περιοδικού «Socialisme ou Barbarie»

που τοποθετήθηκε στο τραπεζάκι του καφέ των διανοομένων «Aux deux magots».

## 2. ΤΑ ΔΙΚΑ ΜΑΣ ΚΕΙΜΕΝΑ

Διαπιστώνοντας, από την αρχή, το πόσο πολλά ήταν αυτά που έπρεπε να μελετήσουμε και να κατανοήσουμε, ώστε να αποκτήσουμε μια, κατά το δυνατόν, ολοκληρωμένη εικόνα για την ιστορία που θέλαμε να εκθέσουμε, αντιληφθήκαμε ότι, πέρα από τα όσα εντάξαμε στην έκθεση, υπήρχαν και πολλές άλλες λεπτομέρειες ή και βασικές πληροφορίες που ήταν απαραίτητες για την ένταξη των εκθεσιακών στοιχείων στο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο. Κατά συνέπεια, συνειδητοποιήσαμε ότι χρειαζόμασταν και μερικά επιπλέον δικά μας κείμενα. Αν και ξέραμε ποιος ήταν ο γνωστικός τους στόχος, δεν ήταν εύκολο να αποφασίσουμε τι από όλα όσα είχαμε υπόψη μας έπρεπε τελικά να αναφερθεί, ώστε να αποφύγουμε τα μακροσκελή κουραστικά και εξαντλητικά στη λεπτομέρειά τους κείμενα που απωθούν. Από την άλλη πλευρά, δεν ήταν καθόλου προφανές ποιο θα ήταν το κατάλληλο ύφος ούτε το πώς θα έπρεπε να ενταχθούν αυτά στον σκηνικό χώρο.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, επιδιώκαμε την ορατότητα των εκθεσιακών υποκειμένων. Θέλαμε, δηλαδή, να γίνεται, ανά πάσα στιγμή, αντιληπτό ότι όλος αυτός ο σκηνικός χώρος είναι μια ματιά πάνω στα γεγονότα, που υπογράφεται από μία συγκεκριμένη ομάδα. Θεωρήσαμε, λοιπόν, ότι τα κείμενα αυτά ήταν ένα ακόμη εργαλείο σε αυτή την κατεύθυνση. Αν και η πρώτη σκέ-

ψη ήταν να δώσουμε στα κείμενα αυτά έντονο προσωπικό χαρακτήρα, τόσο υφολογικά όσο και μορφολογικά, θεωρήσαμε ότι αυτό συγκρούονταν με το σκηνογραφικό χαρακτήρα των υπόλοιπων εκθεσιακών στοιχείων και πιθανόν θα δημιουργούσε κάποια σύγχυση ή εκφραστική φλυαρία. Οπότε, λαμβάνοντας υπόψη ότι η έκθεση αυτή γινόταν στο πλαίσιο μίας ακαδημαϊκής διαδικασίας και παράλληλα με ένα επιστημονικό συνέδριο, αποφασίσαμε να τονίσουμε αυτό το στοιχείο της ταυτότητάς μας: την ακαδημαϊκή προσέγγιση.

Επομένως, αφήνοντας την ευθύνη της διατήρησης του αφηγηματικού άξονα στο εκθεσιακό σκηνικό, τα δικά μας κείμενα δεν ακολουθούν καμία χρονολογική σειρά και έχουν, από άποψη περιεχομένου, έναν συνειδητά αποσπασματικό και ελλειπτικό χαρακτήρα. Συνιστούν, απλώς, τις δικές μας «υποσημειώσεις». Αυτή η απόφαση καθοδήγησε και τις μορφολογικές επιλογές, όπως και τον τρόπο ένταξής τους στην έκθεση [3.4.1]. Καθόρισε, επιπλέον, και το ύφος των κειμένων αυτών, που είναι αυστηρό και απρόσωπο, δίνοντας, απλώς, κάποια «δεδομένα» που σχετίζονται με ένα εκθεσιακό στοιχείο, με το οποίο συνδέεται η κάθε «υποσημείωση». Κοινός τόπος όλων των κειμένων αυτών είναι η αναφορά σε πρόσωπα και στη δράση τους.

Γενικά, μας απασχόλησε ιδιαίτερα πώς θα εμφανιστούν στην έκθεση τα ιστορικά υποκείμενα. Είχαμε, διαπιστώσει ότι ένας από τους βασικούς παράγοντες που οδήγησαν στην

στερεοτυπική προβληματική εικόνα του Μάη του '68 ήταν η αναγωγή μίας μικρής ομάδας ανθρώπων σε «πρωταγωνιστές» και σε εκπροσώπους μιας μαζικής εξέγερσης. Τα απομνημονεύματά τους και οι πολυάριθμες εμφανίσεις τους στα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας, διαμόρφωσε μία αντίληψη που η ιστορική έρευνα σθεναρά αντικρούει (Zancarini-Fournel, 1995; Artières & Zancarini-fournel, 2008; Neveu, 2014; Krawatzek, 2017). Εμείς, επομένως, αποφασίσαμε να κινηθούμε στην αντίθετη κατεύθυνση του υποτονισμού των προσωπικοτήτων αυτών, και θεωρήσαμε ότι η θέση τους ήταν στις «υποσημειώσεις».

Πέρα από αυτό, η μετωνυμική σχέση αυτής της ομάδας πρωταγωνιστών με ένα κίνημα, λειτουργεί σαφέστατα σε βάρος της συλλογικότητας, που αποτελούσε βασικό στοιχείο της οργάνωσης και της δράσης. Δεν είναι, για παράδειγμα, τυχαίο ότι οι καλλιτέχνες που σχεδιάζουν τις αφίσες του Atelier Populaire αρνούνται να υπογράψουν τα έργα τους, δίνοντας έμφαση στο συλλογικό τρόπο δράσης του εργαστηρίου. Έτσι, στις «υποσημειώσεις» προσπαθήσαμε να προσθέσουμε και μια σειρά άλλων ανθρώπων που συμμετείχαν στα γεγονότα ή με κάποιο τρόπο τα επηρέασαν, αλλά τα ονόματά τους είναι ελάχιστα γνωστά. Η προσθήκη αυτή δεν έγινε για να αυξήσουμε τον αριθμό των πρωταγωνιστών, αλλά για να υπογραμμίσουμε ότι, εκτός από τον πολυφωτογραφημένο «κόκκινο Ντάνι», υπήρχαν και άλλοι.

Τέλος, τα ονόματα στις υποσημειώσεις συμπληρώνονται και με τους ανθρώπους της «άλλης πλευράς», επειδή η αναφορά ενός ονόματος και της δράσης του δεν συνιστά απαραίτητα έπαινο και τιμή, αλλά και μία έκθεση με την κακή ή την καλή έννοια του όρου.

Έπειτα από συλλήψεις ακτιβιστών φοιτητών κατά του πολέμου στο Βιετνάμ, καταλαμβάνεται η Διοίκηση του πανεπιστημίου της Ναντέρ. Ανάμεσά στους καταληφείς ήταν και ο Γερμανός, ΝΤΑΝΙΕΛ ΚΟΝ ΜΠΕΝΤΙΤ, ηγετικό μέλος αυτού που έμεινε γνωστό ως «Κίνημα 22ας Μαρτίου». Σε αυτό πήραν μέρος Μαρξίστες, αναρχικοί και οπαδοί της σεξουαλικής απελευθέρωσης. Ο ΠΙΕΡ ΓΚΡΑΠΕΝ, κοσμήτορας του Πανεπιστημίου της Ναντέρ, διέταξε, στις 2 Μαΐου, το κλείσιμο του ιδρύματος, φοβούμενος την επέκταση των εντάσεων που σημειώνονταν ήδη από τον Νοέμβριο του 1967.



Το βίντεο αποτελεί ένα σχετικά πρόσφατο εκθεσιακό εργαλείο, σε σύγκριση με τα κείμενα και τις εικόνες. Η εισαγωγή του στις μουσειακές εκθέσεις χαιρετίστηκε με ιδιαίτερο ενθουσιασμό, καθώς θεωρήθηκε ότι θα μπορούσε να υποστηρίξει τα αντικείμενα της συλλογής με πιο ολοκληρωμένο τρόπο. Αν και αυτό δεν τεκμηριώνεται από κάποιες έρευνες, οι άνθρωποι των μουσείων, γενικά, θεωρούν ότι ως εργαλείο είναι «ευχάριστο» και προτιμότερο από τα υπόλοιπα πιο παραδοσιακά εποπτικά μέσα. Ωστόσο, ακριβώς αυτή η συμπερίληψή του στο συνοδευτικό και επεξηγηματικό υλικό, σε μεγάλο βαθμό καθόρισε, στις περισσότερες περιπτώσεις μουσειακών εκθέσεων και τον τρόπο ένταξής του στην έκθεση. Είτε εμφανίζεται σε άμεση σχέση με ένα αντικείμενο ή μια ομάδα αντικειμένων, οριοθετημένο μέσα στο κάδρο της οθόνης, δίπλα στα υπόλοιπα συνοδευτικά κείμενα ή εικόνες, είτε προβάλλεται σε ξεχωριστό χώρο, όταν επιχειρεί τη σύνοψη των όσων παρουσιάζονται στην έκθεση ή όταν πραγματεύεται ένα ανεξάρτητο με αυτήν θέμα. Αυτό το δεύτερο ενδεχόμενο είναι που μάλλον συγκεντρώνει την προτίμηση των επισκεπτών, ιδιαίτερα, επειδή κατά κανόνα αυτοί οι ξεχωριστοί χώροι προβολής διαθέτουν και καθίσματα, ανέλπιστα όαση σε μία γενικά κουραστική περιήγηση. Αντίθετα, οι διάσπαρτες

στην έκθεση οθόνες, φαίνεται ότι, τελικά, είναι μάλλον βαρετές και συγκρατούν την προσοχή του επισκέπτη μόνο για μερικά δευτερόλεπτα. Ιδιαίτερη, φυσικά, περίπτωση αποτελούν τα μουσεία κινηματογράφου ή οι εκθέσεις video art όπου η προσοχή εστιάζεται στο οπτικοακουστικό υλικό. Σε αυτές, βεβαίως, αναδύονται άλλα εκθεσιακά προβλήματα (Χουρμουζιάδη, 2009; Elwes, 2015): προς μεγάλη απελπισία όσων ενδιαφέρονται για την ακεραιότητα της πρόσληψης του οπτικοακουστικού υλικού (Χουρμουζιάδη, 2009), μέσα στην έκθεση ο θεατής βλέπει το βίντεο από όποιο σημείο της εξέλιξής του θέλει και για όσο χρόνο θέλει και καθώς οι εικόνες του αναμιγνύονται με εκείνες της έκθεσης. Τελικά, ανεξάρτητα από τις προσθέσεις των δημιουργών του βίντεο, το final cut είναι του επισκέπτη.

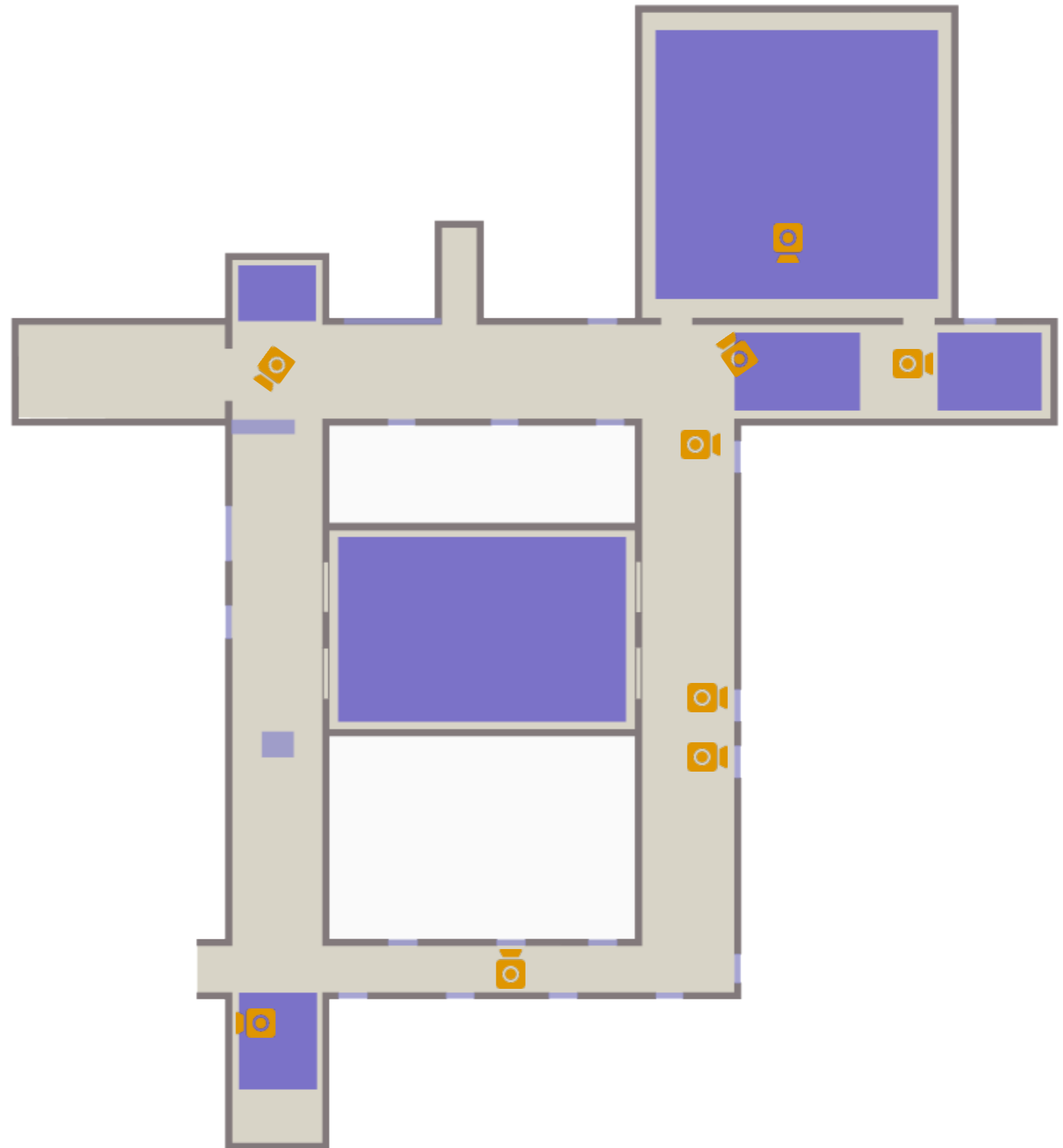
Τα τελευταία χρόνια και σε έναν περιορισμένο αριθμό εκθέσεων, το βίντεο παίζει έναν πιο καθοριστικό ρόλο στην εκθεσιακή αφήγηση, είτε επειδή τα όσα παρουσιάζει αποτελούν το κύριο εκτιθέμενο στοιχείο είτε επειδή αξιοποιείται για τη δημιουργία του νοηματικού και αισθητηριακού πλαισίου, μέσα στο οποίο εκτίθεται κάτι άλλο. Ιδιαίτερα εντυπωσιακή, για παράδειγμα, είναι η προβολή στον κεντρικό χώρο του Imperial War Museum North, στο Μάντσεστερ, όπου οι επισκέπτες κινούνται εντός της προβολής, η οποία, χωρίς να περιορίζεται σε μία επιφάνεια, καλύπτει όλο τον χώρο, εγκλωβίζοντας τις επιφάνειες του χώρου και φυσικά αντικείμενα. Ο σημαντικός ρόλος αυτής της προβολής φαίνεται από τη δήλωση που έκανε,

όταν το μουσείο άνοιξε το 2002, ο ιστορικός Matthew Hughes ότι χωρίς την προβολή το μουσείο θα ήταν «ένα κουτί με ένα εστιατόριο και μία τσάντα με ωραία θέα» (Arnold-de-Simine, 2013).

Στα παραδείγματα αυτά, ιδιαίτερη σημασία έχει η απόπειρα κατάργησης της οθόνης, δηλαδή της πολιτισμικής κατασκευής, που ακολουθώντας την παράδοση της κορνίζας, αποτελεί το παράθυρο που μας επιτρέπει τη θέαση ενός άλλου κόσμου, και, ταυτόχρονα, το φράγμα που μας εμποδίζει να εισχωρήσουμε σε αυτόν (Friedberg, 2009). Καταργώντας, επομένως, το πλαίσιο και την οριοθέτηση της προβολής, καθιερώνεται ένα άλλο πορώδες και ρευστό προβολικό περιβάλλον, στο οποίο είναι δυνατό να ενσωματωθούν και στοιχεία του φυσικού χώρου ή αντικείμενα (Ng, 2014). Σε αυτά τα περιβάλλοντα, ιδιαίτερη σημασία έχει ο ρόλος του θεατή/επισκέπτη. Αντίθετα από αυτό που συμβαίνει σε μία τυπική θέαση σε έναν κινηματογράφο ή έστω στον καναπέ απέναντι από την τηλεοπτική οθόνη, στην περίπτωση του εκθεσιακού χώρου, η θέαση συμβαίνει καθώς ο επισκέπτης κινείται. Παράλληλα με την όραση, βρίσκονται σε εγρήγορση και άλλες αισθήσεις. Η προσήλωση στο οπτικοακουστικό υλικό διασπάται από άλλες αναγκαίες σκέψεις για το τι άλλο υπάρχει στον γύρω χώρο, τι προηγήθηκε, ποιες κινήσεις θα ακολουθήσουν, ενώ η παρουσία των άλλων επισκεπτών είναι περισσότερο αισθητή και, ενδεχομένως, παρεμβατική (Cowie, 2009; Elwes, 2015).

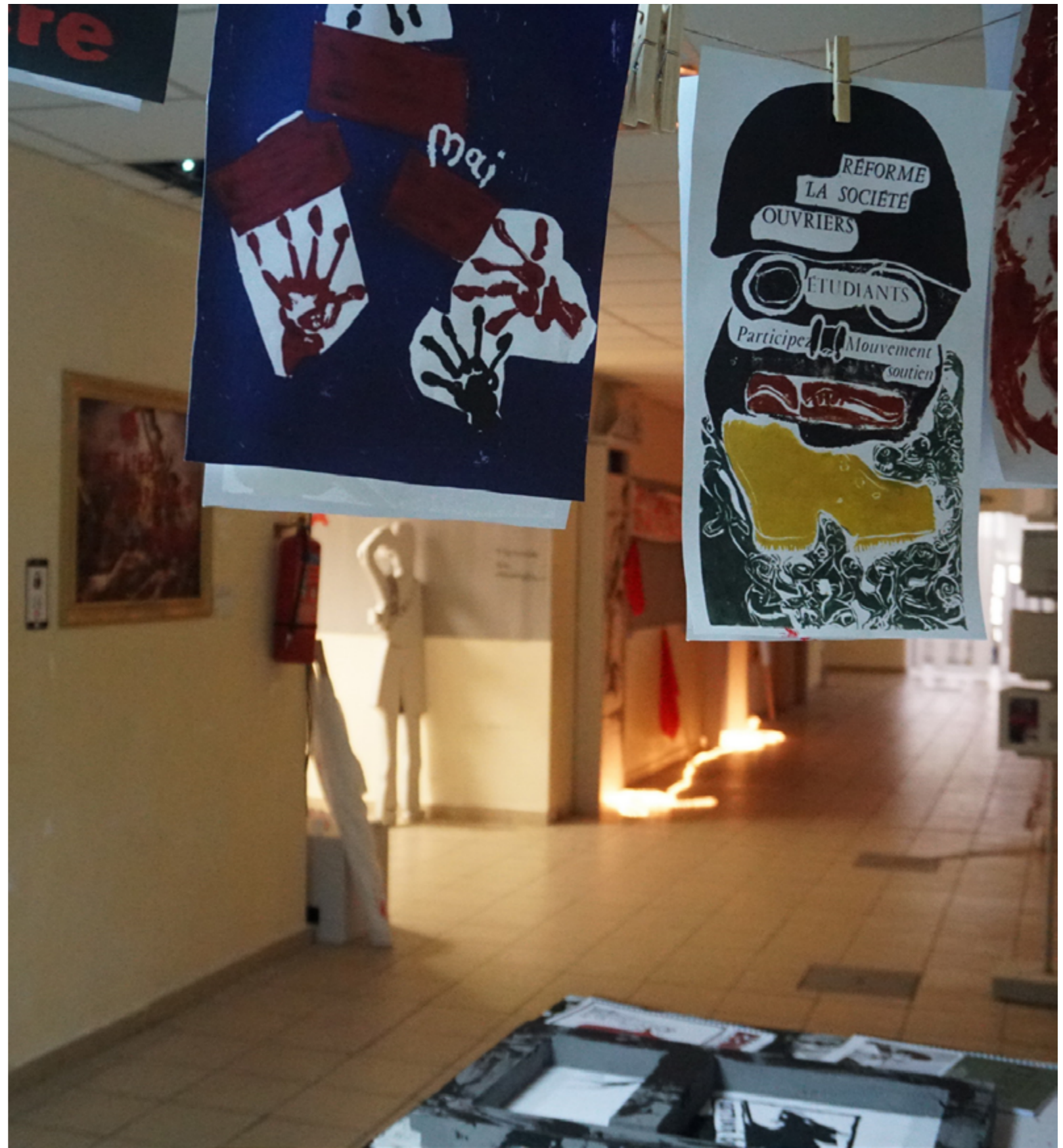
Θα μπορούσαμε, τελικά, να πούμε, λαμβάνοντας υπόψη όλες τις θεωρητικές προσεγγίσεις για τη θέαση που έχουν κατά καιρούς διατυπωθεί, ότι στις προβολές-εγκαταστάσεις μέσα στον εκθεσιακό χώρο υπάρχει μια ιδιότυπη ισορροπία. Από τη μια πλευρά, οι διάχυτες ρευστές προβολές συμβάλλουν στην εμπύθιση και τη συναισθηματική και αισθητηριακή διέγερση του επισκέπτη. Από την άλλη, η κίνησή του, ο έντονα ενσώματος χαρακτήρας της εμπειρίας και οι συνειδητές ή ασυνείδητες αποφάσεις του σε σχέση με τη θέαση του οπτικοακουστικού υλικού, συμβάλλουν στην αποστασιοποίησή του από το θεώμενο υλικό και την χειραφέτησή του (Ranciere, 2015), ώστε να μπορεί να σκεφτεί και να κρίνει.

Στη δική μας έκθεση, είχαμε στη διάθεσή μας άφθονο οπτικοακουστικό υλικό με καταγραφές των γεγονότων από επαγγελματίες και ερασιτέχνες κινηματογραφιστές της εποχής. Δίπλα στα «επίκαιρα» και τα πολλά δημοσιογραφικά και ερασιτεχνικά ντοκουμέντα, ιδιαίτερη σημασία είχε μια σειρά ολιγόλεπτων ταινιών, οι λεγόμενες «Ciné-Tracts» (σινε-προκηρύξεις). Οι ταινίες αυτές γυρίζονταν την εποχή εκείνη από κολλεκτίβες κινηματογραφιστών, με στόχο την καταγραφή, κυρίως απεργιακών κινητοποιήσεων σε εργοστάσια, προκειμένου να διαδοθεί, σε όσο γίνεται μεγαλύτερο κοινό, το ποια ήταν τα προβλήματα των εργατών, ποιες οι αντιδράσεις της εργοδοσίας και ποια η στάση της κυβέρνησης και των δυνάμεων καταστολής (Zancarini-Fournel, 1995; Artières & Zancarini-fournel, 2008). Όπως δηλώνει και



το όνομά τους, οι ταινίες αυτές δεν αποτελούν, απλώς, την καταγραφή των γεγονότων και δεν είχαν ποτέ την πρόθεση να κρατήσουν μια «αντικειμενική» ή «ουδέτερη» στάση, αλλά αντιμετώπιζονταν ως πολιτικά όπλα. Γι' αυτό και ένα μέρος τους γυρίστηκε από τους ίδιους τους απεργούς με την τεχνική καθοδήγηση επαγγελματιών του κινηματογράφου. Με την έννοια αυτή, αποτελούν όχι μόνο καταγραφές των γεγονότων, αλλά και συστατικό στοιχείο αυτών. Εμπλέκονται σε αυτό που καταγράφουν με στόχο να το ενισχύσουν και να το αναπαραγάγουν<sup>71</sup>.

Στην έκθεση, τελικά, εντάξαμε συνολικά εννέα προβολές<sup>72</sup>. Οι περισσότερες ήταν δικές μας μίξεις του πρωτότυπου υλικού, ώστε να προκύπτει ένα ολιγόλεπτο προϊόν που να μπορεί να ενταχθεί ομαλά στην εκθεσιακή αφήγηση. Σε ορισμένες περιπτώσεις, η προβολή στοχεύει, κυρίως, στη δημιουργία ατμόσφαιρας και πλαισίου [3.2, 3.5, 3.9], ενώ στις υπόλοιπες, εστιάζει σε ένα συγκεκριμένο θέμα [3.7, 3.6, 3.8.4, 3.8.5, 3.8.12], πάντα ενταγμένη στο σκηνικό περιβάλλον. Για την προβολή του οπτικο-ακουστικού υλικού, αξιοποιήθηκαν διάφορες συσκευές: βιντεοπροβολείς και μόνιτορ σε διάφορα μεγέθη. Η επιλογή της συσκευής σχετίζεται, προφανώς, με τη σχέση της προβολής με τα υπόλοιπα εκθεσιακά στοιχεία και τον επιδιωκόμενο αφηγηματικό ρόλο της.





Τα τελευταία χρόνια η εισαγωγή του ήχου σε μία έκθεση έχει απασχολήσει αρκετούς μελετητές, κάτω από διαφορετικά πρίσματα (Zisiou, 2011; Bubaris, 2014). Γενικά, το ενδιαφέρον εστιάζεται στην προσθήκη και άλλων πέραν των οπτικών ερεθισμάτων στην ανάπτυξη της εκθεσιακής αφήγησης, στην κατεύθυνση μιας πολυαισθητηριακής εμπειρίας (Chourmouziadi, 2017). Παρά τη θεωρητική ανάπτυξη της συζήτησης, τα εφαρμοσμένα παραδείγματα είναι περιορισμένα. Αν εξαιρέσει κανείς τα μουσεία που έχουν ως αντικείμενό τους τη μουσική αυτή καθαυτή (Edge, 1998; Leonard, 2007, 2014; Mortensen & Madsen, 2015; Passos Sachs, 2015), η πλειονότητα των μουσειακών εκθέσεων που έχουν εισαγάγει ήχους, τους αντιμετωπίζουν διστακτικά και μονοδιάστατα. Πολύ συνοπτικά θα μπορούσε να διακρίνει κανείς τρεις βασικές πρακτικές: την ηχητική ξενάγηση, τη συνοδεία ενός εκτιθέμενου αντικείμενου με έναν σχετικό ήχο και την προσθήκη ενός διάχυτου ήχου σε μια μουσειακή αίθουσα για τη δημιουργία ατμόσφαιρας. Σε όλες, όμως αυτές τις περιπτώσεις η εισαγωγή του ήχου δεν αλλοιώνει τον κυρίαρχο ρόλο της όρασης, κατά την επίσκεψη, ούτε παίζει καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη της έκθεσης.

Ενδεχομένως η διστακτικότητα στη χρήση του ήχου σχετίζεται με τα πολλά θεωρητικά ζητήμα-

τα που εμπλέκονται και τις πολλές και διαφορετικές οπτικές πάνω στο θέμα. Για παράδειγμα, είναι εντελώς διαφορετικά τα ζητούμενα μιας εθνομουσικολογικής προσέγγισης (Rice, 2014) που αναζητά τη σύνδεση συγκεκριμένων μουσικών με τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά μιας ανθρώπινης κοινότητας, από εκείνα μιας ευρύτερα κοινωνιολογικής προσέγγισης (DeNora, 2004) που θέτει και άλλες παραμέτρους, ενώ, από την άλλη πλευρά οι μουσικολόγοι δίνουν ιδιαίτερη σημασία στην καθαρότητα της αναπαραγωγής και την ποιότητα του ήχου, αδιαφορώντας για το κοινωνικό πλαίσιο. Δύσκολα, επίσης, αναγνωρίζονται -και γιατί να αναγνωρισθούν;- τα όρια ανάμεσα στην ηχητική τέχνη και σε άλλες εκθεσιακές χρήσεις του ήχου με πιο πραγματιστικές προθέσεις, ενώ και οι δύο αυτές πρακτικές εφάπτονται -όχι χωρίς προβλήματα- με την πολύπαθη συζήτηση περί ηχοτοπίων. Τελικά, το ζήτημα είναι ότι η αξιοποίηση του ήχου σε μία εκθεσιακή αφήγηση οφείλει να πατήσει σε όλα τα παραπάνω, ταυτόχρονα, και αυτό είναι το πιο δύσκολο.

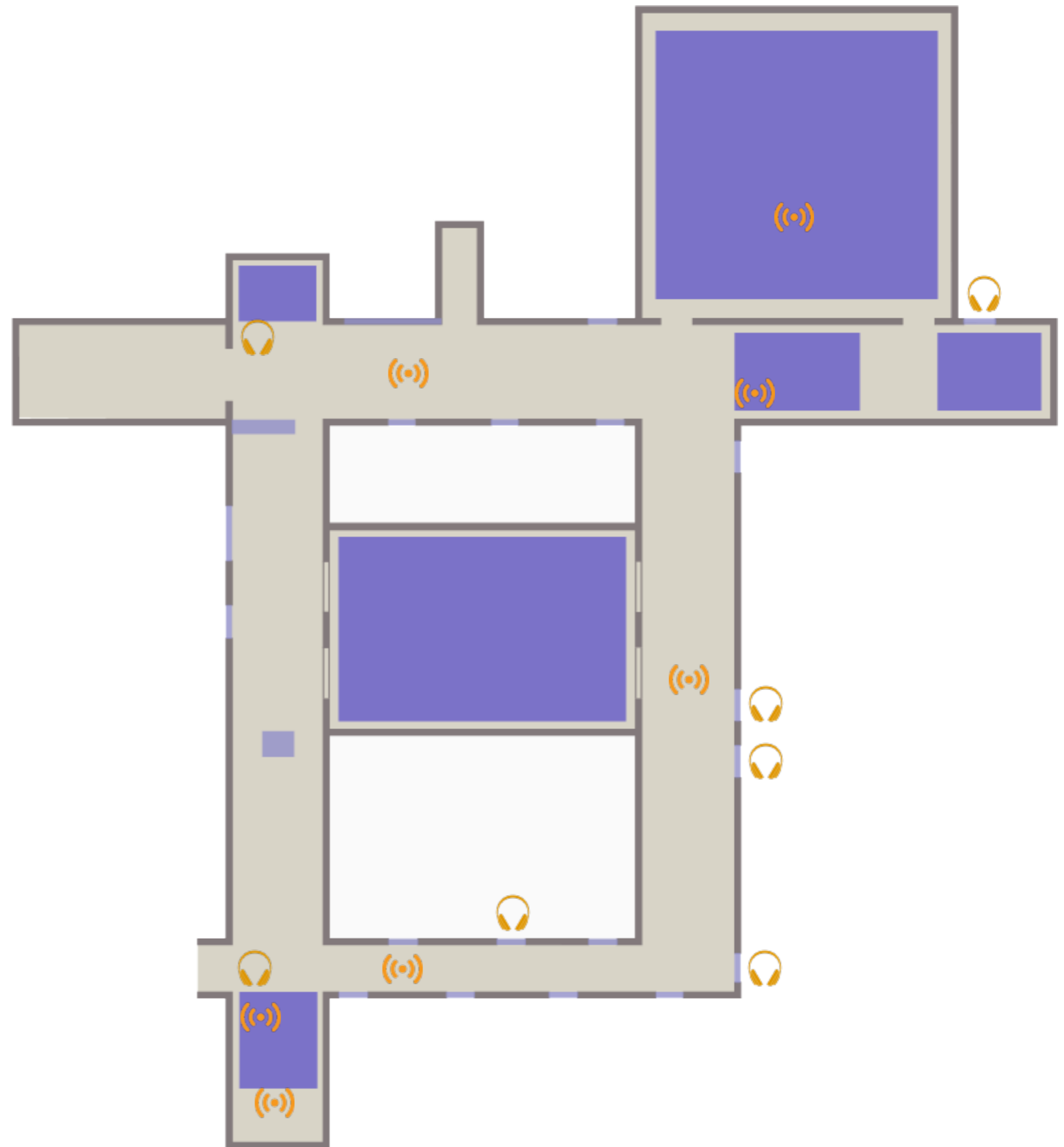
Αυτό, όμως, που δείχνει η πράξη είναι ότι στις ελάχιστες περιπτώσεις που μια μουσειακή έκθεση διαχειρίστηκε με

τόλμη τον ήχο, τα πράγματα ήταν πραγματικά εντυπωσιακά. Αξίζει στο σημείο αυτό να αναφερθεί το Warsaw Rising Museum, στο οποίο τους τρεις ορόφους της έκθεσης διαπερνά μια ατσάλινη κατακόρυφη κατασκευή που ονομάζεται «Μονόλιθος» και αντιπροσωπεύει την «καρδιά της μαχόμενης πόλης», αλλά και του μουσείου. Καθώς πλησιάζει ο επισκέπτης αυτόν τον πεσσό, ακούει τον ήχο αυτής της καρδιάς, έναν επιταχυμένο καρδιακό παλμό που στην ουσία διακρίνεται από παντού, αλλά όσο πλησιάζει κανείς γίνεται εντονότερος και, πλέον, ο επισκέπτης δεν τον ακούει μόνο, αλλά τον νιώθει με όλο του το σώμα, ιδιαίτερα αν ακουμπήσει πάνω στον δονούμενο από τον ήχο πεσσό (Żychlińska & Fontana, 2016). Δύσκολα μπορεί κανείς να αποφασίσει αν πρόκειται για «ηχοτο-



πίο», «ηχητική τέχνη» ή «στοιχείο ατμόσφαιρας». Το βέβαιο είναι, όμως, ότι αποτελεί, ίσως, το πιο εντυπωσιακό στοιχείο της έκθεσης και συμβάλλει καθοριστικά στο να πείσει τον επισκέπτη ότι οι κάτοικοι της Βαρσοβίας, αντίθετα από την εντύπωση που επικρατεί, είχαν ψυχή και αντιστάθηκαν σθεναρά στους Ναζί. Με την έννοια αυτή, η συμβολή του στην εκθεσιακή αφήγηση είναι καθοριστική.

Χωρίς, προφανώς, να διαθέτουμε τις τεχνικές δυνατότητες και τον εξοπλισμό μουσείων όπως το Warsaw Rising Museum, επιδιώξαμε να αξιοποιήσουμε όσο γίνεται περισσότερες μορφές εισαγωγής του ήχου στην έκθεση για την εξέγερση του Μάη του '68, ώστε να αποτελέσει ένα ουσιαστικό αφηγηματικό εργαλείο. Με τη λέξη «ήχος» εννοούμε, στη συζήτηση αυτή, τον λόγο, τη μουσική και άλλους ανθρωπογενείς ήχους, οι οποίοι μέσω της επιλογής και της εμπλοκής τους αυξάνουν το πληροφοριακό βάθος της έκθεσης, είτε με άμεσο και ρητό τρόπο -για παράδειγμα, οι μαρτυρίες στο Ελληνικό Σπίτι [3.8.7]- είτε με σαφή, αλλά περισσότερο υπαινικτικό -για παράδειγμα, το τραγούδι που ακούγεται στην αρχή του δρόμου [3.4.1]-, είτε, τέλος, ως μία λεπτομέρεια που μπορεί να περάσει απαρατήρητη, αλλά μπορεί να αποτελέσει την πρόκληση για περαιτέρω διερεύνηση -για παράδειγμα, οι ήχοι που ακούγονται από το παράθυρο του κρατητηρίου. Επομένως, στο σύνολό τους, δίνουν ορισμένες σαφείς πληροφορίες με τη μορφή μαρτυριών, αποδίδουν την εποχή και τον τόπο, υπαινίσσονται συνδέσεις και βοηθούν στην εμπύθιση του επισκέπτη στη σκηνογραφία.



Όλοι οι ήχοι που αξιοποιήσαμε εφάπτονται, σε κάποιο βαθμό, συνυπάρχουν, μπορεί να αλληλεπικαλύπτονται, μέσα στον εκθεσιακό χώρο. Κατά συνέπεια εξυφαινουν ένα ενιαίο εκθεσιακό ηχοτοπίο και δεν αποτελούν διακριτά και απομονωμένα ηχητικά εκθέματα. Αυτό, βεβαίως αποτέλεσε συνειδητή επιλογή, αλλά δίνει την αφορμή να σχολιαστεί ένα ακόμη βασικό πρόβλημα που δυσκολεύει την εισαγωγή του ήχου στις εκθέσεις. Σε μια έκθεση που στηρίζεται, κυρίως, σε οπτικά ερεθίσματα μπορεί ο εκθέτης να ορίσει τις γωνίες θέασης και να περιορίσει την αντιληπτική εμβέλεια του κάθε εκθεσιακού στοιχείου. Στην περίπτωση των ήχων, όμως, ανάλογες πρακτικές δεν είναι δυνατές. Ο ήχος, ως κύμα, μεταδίδεται σε μία σφαίρα γύρω από την πηγή του, διαπερνά φράγματα και γίνεται αισθητός ακόμη και ακούσια. Ο φόβος των εκθετών είναι ότι ένας ήχος που επιλέγεται για μία εκθεσιακή ενότητα μπορεί, λόγω των φυσικών του ιδιοτήτων, να υπερβεί στην πράξη τα όρια αυτά και να εισχωρήσει σε όλες τις γειτονικές, δημιουργώντας, τελικά, ένα κακόφωνο αποτέλεσμα που θα προκαλέσει, μάλλον, σύγχυση και δυσάρεστα συναισθήματα στον επισκέπτη. Για να αντιμετωπισθούν ανάλογα προβλήματα, χρησιμοποιούνται είτε ειδικής τεχνολογίας ηχεία είτε ακουστικά.

Ο εξοπλισμός που εμείς διαθέταμε ήταν στοιχειώδης, οπότε αποφασίσαμε να αξιοποιήσουμε δύο πρακτικές: διάχυτους εφάπτομενους ήχους που περιέβαλλαν τον επισκέπτη και μεταβάλλονταν, καθώς αυτός κινούνταν στην έκθεση, και ήχους που ο επισκέπτης έπρεπε να

αφουγκραστεί, στήνοντας αυτί, σηκώνοντας ένα ακουστικό τηλεφώνου ή χρησιμοποιώντας ακουστικά. Οι πρώτοι θα μπορούσαμε να πούμε ότι, όσον αφορά το περιεχόμενό τους και τη σημασία τους, ήταν οι «ήχοι-πλαίσια», ενώ οι δεύτεροι αποτελούσαν επιμέρους, αλλά όχι δευτερεύοντα, στοιχεία. Επιπλέον, η διαφορά στον τρόπο ακρόασης υπαινίσσεται και σχέσεις ανάμεσα στα ηχητικά στοιχεία. Για παράδειγμα, σε κάποιο σημείο της διαδρομής θέλαμε να ακουστούν σε μικρή απόσταση μεταξύ

τους το ραδιοφωνικό διάγγελμα του De Gaulle που θεωρείται η αρχή του τέλους της εξέγερσης και ο θρήνος μιας απεργού που αρνείται να παραδώσει τα όπλα. Επιλέξαμε στο χώρο να κυριαρχεί ηχητικά το πρώτο και το δεύτερο να ακούγεται μόνο με ακουστικά, επειδή θεωρήσαμε ότι αυτή η ιεράρχηση στην ισχύ του ηχητικού σήματος απέδιδε, σε τελευταία ανάλυση, και τη διαφορά πολιτικής ισχύος των δύο φωνών.





CGT  
ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ  
ΣΤΗ ΖΩΗ & ΣΤΗ ΔΟΥΛΕΙΑ

ΜΑΘΗΤΕΣ ΠΟΛΙΤΕΣ  
ΣΥΝΥΠΑΡΧΕΙΣ

ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗ ΟΧΙ ΑΝΩΝΥΜΟΙ  
ΕΝΟΜΕΝΟΙ

QUE VIVA  
MEXICO

SOUTIEN  
AUX GREVISTES

USA  
SOUTIEN AUX GREVISTES

# 3. Η ΕΚΘΕΣΗ

Νάσια Χουρμουζιάδη & Κωνσταντίνα Νικολοπούλου

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο ένας βασικός άξονας της εκθεσιακής αφήγησης είναι ο χρονικός, πάνω στον οποίο αρθρώνονται οι επιμέρους λανθάνουσες αφηγήσεις που υποστηρίζουν τον δεύτερο αφηγηματικό άξονα, τον θεματικό. Με εκθεσιακούς όρους, ο χρονικός άξονας αναπτύσσεται πάνω στον **δρόμο**, που διατρέχει όλη την έκθεση, ενώ οι λανθάνουσες αφηγήσεις συνιστούν θεματικές ενότητες, που συγκροτούν **στάσεις** πάνω σε αυτόν.

Ένα θέμα που μας απασχόλησε ιδιαίτερα ήταν η διαχείριση της χρονικότητας. Από τη στιγμή που στόχος μας ήταν, αφενός, να αποδώσουμε το χρονικό των γεγονότων και, αφετέρου, να ανατρέψουμε το στερεότυπο που περιορίζει την εξέγερση του Μάη του '68, στο διάστημα δύο περίπου μηνών. Επιπλέον, επιδιώκαμε μία ισορροπία ανάμεσα στο «τότε» και στο «τώρα». Έτσι, η έκθεση ξεκινά κάπου στα '60 και καταλήγει στο σήμερα. Η χρονική στιγμή, κάθε φορά, υποδεικνύεται από τα στοιχεία που συναντά ο επισκέπτης στον χώρο και, κυρίως, στους τοίχους -εφημερίδες, αφίσες, ανακοινώσεις. Επιπλέον, σε ορισμένα σημεία που είναι δυνατή και έχει νόημα η αναφορά σε μια συγκεκριμένη ημερομηνία -όπως, για παράδειγμα, η «νύχτα των οδοφραγμάτων», στις 10 Μαΐου, αυτή αναφέρεται, με τη μορφή «σφραγίδας». Ο χρόνος πάνω στον αφη-



γηματικό άξονα αναπτύσσεται άνισα και μη φυσικά, με άλματα, ενώ τα χρονικά διαστήματα συρρικνώνονται ή μεγεθύνονται, ανάλογα με τις αφηγηματικές απαιτήσεις. Ταυτόχρονα, οι **υποσημειώσεις** που έχουμε συσχετίσει με στοιχεία της εκθεσιακής σκηνογραφίας είναι δυνατόν να αναφέρονται σε χρονικές στιγμές πριν ή μετά το 1968. Πάνω, λοιπόν, στον χρονικό άξονα, εμπλέκονται πολλές χρονικότητες. Από την άλλη πλευρά, οι επισκέπτες δε διαθέτουν όλοι τον ίδιο χρόνο στην επίσκεψη, οπότε επιβάλλουν ο καθένας το δικό του ρυθμό στην ανάπτυξη της αφήγησης. Επομένως, εδώ ο χρόνος επιβάλλεται από τον επισκέπτη, τον κάθε επισκέπτη.

Αντίστοιχα, συμβατική και μη ρεαλιστική είναι και η απόδοση του χώρου. Στον εκθεσιακό

χώρο συγκεντρώνονται σημεία, κτίρια και δρόμοι του Παρισιού. Και ενώ η ύπαρξη οδοσήμων, που αντιγράφουν ακριβώς τα πραγματικά, παραπέμπει σε μία αληθοφανή περιήγηση στο Παρίσι, δε μας ενδιέφερε καθόλου να τηρήσουμε τη γεωγραφική ακρίβεια. Οι δρόμοι που αναφέρουμε δεν διασταυρώνονται στην πραγματικότητα και οι εκθεσιακές γειτνιάσεις δεν αντιστοιχούν στις πραγματικές. Επιπλέον, σε ορισμένα σημεία σπάει και το χωρικό όριο του αστικού συγκροτήματος της γαλλικής πρωτεύουσας, καθώς, για παράδειγμα, ο επισκέπτης βρίσκεται αντιμέτωπος με τις όψεις εργοστασίων που βρίσκονται σε άλλες πόλεις.

Η εκθεσιακή αφήγηση αναπτύσσεται κατά μήκος της διαδρομής που περιτρέχει το κεντρικό

αίθριο του κτιρίου της Γεωγραφίας. Η επιλογή μιας μοναδικής γραμμικής πορείας επίσκεψης έχει συζητηθεί αρκετά από τους μελετητές των μουσείων, επειδή συχνά επικρατεί η αντίληψη ότι η έλλειψη εναλλακτικών δυνατοτήτων περιήγησης παραπέμπει σε ένα παρωχημένο και αυταρχικό μοντέλο έκθεσης, το οποίο έχει επανειλημμένα δεχθεί σφοδρή κριτική. Βεβαίως, αυτή η κριτική στηρίζεται στην αξιολόγηση των τυπικών νεωτερικών μουσείων που παρουσίαζαν τη νομοτελειακή μετάβαση από

το ένα πολιτισμικό στάδιο στο ανώτερό του, από μία μορφή τέχνης στη διάδοσή της ή μια αυστηρά οργανωμένη και ταξινομημένη εικόνα του φυσικού κόσμου. Όμως, δεν είναι ούτε η γραμμικότητα ούτε η υποχρεωτική πορεία οι επιλογές που, αυτές καθαυτές, δημιουργούν το πρόβλημα, αλλά οι αφηγήσεις και οι αντιλήψεις που αυτές υποστηρίζουν. Στην περίπτωση μας, η αυστηρότητα της διαδρομής εξυπηρετεί την ανάγκη να δοθεί, όσο γίνεται πιο περιεκτικά, το χρονικό των γεγονότων του Μάη

του '68, σε ένα κοινό που είχε μικρή ή καθόλου εξοικείωση με αυτά.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η έκθεση συγκροτείται από δύο βασικά στοιχεία: τον **δρόμο** και τις **στάσεις**. Ο **δρόμος**, που υποστηρίζει τον χρονικό άξονα της εκθεσιακής αφήγησης, ορίζεται από μία συνεχή γκριζα λωρίδα που περιτρέχει τους τοίχους του διαδρόμου



του ισογείου του κτιρίου Γεωγραφίας, έτσι ώστε να δημιουργεί μία ενιαία εκθεσιακή επιφάνεια, χωρίς, ωστόσο, να καλύπτει πλήρως και να κρύβει τους τοίχους του κτιρίου. Η λωρίδα αυτή από χοντρό χαρτόνι εξυπηρετεί την «επί-θεση» του χώρου του «εκεί» και «τότε», πάνω στον χώρο του «εδώ» και «τώρα». Πάνω σε αυτήν, αφίσες, ανακοινώσεις, εφημερίδες τοίχου και συνθήματα δίνουν το στίγμα του χρόνου και του χώρου και παρουσιάζουν έμμεσα το χρονικό των γεγονότων. Το υλικό που είχαμε στα χέρια μας, όπως αναλύθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, εντάχθηκε στον δρόμο με «φυσικό» τρόπο και όχι ως διακριτά αντικείμενα. Οι αφίσες είναι κολλημένες με κόλλα ταπετσαρίας πάνω στην γκρίζα λωρίδα του δικού μας τοίχου και, όπως σε μία κανονική αφισοκόλληση, δεν είναι απόλυτα ευθυγραμμισμένες, ούτε τέλεια κολλημένες. Πολλές από αυτές τις συναντά ο επισκέπτης σε περισσότερα από ένα αντίτυπα, αφενός, για να υπάρχει, όπου θεωρήσαμε απαραίτητο, και η ελληνική τους εκδοχή, αλλά και για να ενισχύσουμε την αίσθηση μιας κανονικής εικόνας δρόμου με αφίσες.

Δίπλα σε αυτή τη σκηνογραφική απόδοση των παρισινών δρόμων, η επισήμανση του εκθεσιακού υποκειμένου γίνεται, σαφώς, με την προσθήκη ενός διακριτού, διαφορετικού υφολογικά από όλα τα άλλα, εκθεσιακού στοιχείου. Επιλέξαμε 53 εκθεσιακά στοιχεία που βρίσκονται πάνω στον **δρόμο**, τα οποία μας έδιναν την αφορμή να κάνουμε ένα σαφώς δικό μας σχόλιο. Τα σχόλια αυτά δίνουν, στην ουσία, κά-

ποιες επιπλέον πληροφορίες και έχουν τη μορφή **υποσημειώσεων**, τόσο λόγω του αυστηρού και ξερού ύφους της γλώσσας που χρησιμοποιήσαμε, όσο και λόγω της γραφιστικής εικόνας τους. Είναι τυπωμένες με άσπρα γράμματα πάνω σε μαύρο φόντο και έρχονται, υφολογικά, σε πλήρη αντιπαράθεση με τα υπόλοιπα κείμενα-ντοκουμέντα της έκθεσης, που χαρακτηρίζονται από πάθος και ένταση και είναι, κατά κανόνα, γραμμένα με σκούρα γράμματα πάνω σε ανοιχτό φόντο. Οι υποσημειώσεις, που είναι, στην πλειονότητά τους κολλημένες, εκτός της γκρίζας λωρίδας, εκτός δηλαδή της ζώνης του «εκεί» και «τότε», συνδέονται με τα εκθεσιακά στοιχεία τα οποία εμπλουτίζουν, με μια γραμμή με χοντρό μαύρο μαρκαδόρο, τραβηγμένη με το χέρι, για να τονιστεί ο χαρακτήρας της σημείωσης. Το γεγονός ότι αυτές οι υποσημειώσεις αφορούν τα σχόλια των δημιουργών της έκθεσης ενισχύεται και από τη χρήση παρελθοντικού χρόνου, ώστε να υποδηλώνεται μία εκ των υστέρων οπτική πάνω στα πράγματα. Τέλος, όπως προαναφέρθηκε, σε επιλεγμένα σημεία σημειώνουμε, πάνω στη μαύρη αυτή γραμμή, και την ημερομη-

νία, με τη μορφή ενός πρόχειρου αποτυπώματος σφραγίδας.

Οι **στάσεις**, που υποστηρίζουν τον θεματικό άξονα της εκθεσιακής αφήγησης, παρεμβάλλονται στη γραμμική πορεία του επισκέπτη και είτε αποτελούν διευρυμένες χωρικές ενότητες που προσεγγίζουν σε μεγαλύτερο βάθος ένα θέμα, στις οποίες ο επισκέπτης μπορεί να μπει, είτε σημεία που απλώς διακόπτουν τη γκρίζα λωρίδα του τοίχου, για να κάνουν μια σύντομη μνεία, σε ένα επιμέρους θέμα. Για τη δεύτερη περίπτωση **στάσεων**, αξιοποιήσαμε τις πόρτες των γραφείων και των άλλων χώρων που υπάρχουν στο κτίριο, επιλύοντας με τον τρόπο αυτό και το πρακτικό πρόβλημα που οι πόρτες αυτές μας δημιουργούσαν. Κάθε, πόρτα επενδύθηκε, ώστε να αποκτήσει μια σχετική



τρίτη διάσταση και με την προσθήκη επίθετων στοιχείων, καλείται να παίξει ενεργό ρόλο τόσο στην ενίσχυση της εκθεσιακής σκηνογραφίας, όσο και στην ανάπτυξη της εκθεσιακής αφήγησης.

Η ανάγκη για την ολοκληρωμένη απόδοση του κλίματος μάς έκανε να αναζητήσουμε εκθεσιακά στοιχεία που, σε συνδυασμό με τη συνεχή γκριζα λωρίδα των τοίχων και τις έξεργες «πόρτες», δημιουργούν ένα τριδιάστατο εμπυθιστικό περιβάλλον για τον επισκέπτη. Σε αυτή την κατεύθυνση αξιοποιούνται ανθρώπινες φιγούρες, έπιπλα, στοιχεία αστικού εξοπλισμού,

πανό, σημαίες, πλακάτ, οδοφράγματα κ.τ.λ., η αυξομείωση του φωτισμού και ο διάχυτος ήχος. Αυτό το σκηνικό περιβάλλον δεν έχει σταθερά χαρακτηριστικά, σε όλο το μήκος του, καθώς διαφοροποιείται για να υποστηρίξει την εξέλιξη της εκθεσιακής αφήγησης.

Ένα άλλο θέμα που μας απασχόλησε ήταν το πώς θα συνδυαστούν ο χρονικός και ο θεματικός άξονας στον χώρο. Καθώς οι θεματικές ενότητες, κάθε μία από τις οποίες αντιστοιχεί σε μία από τις εμπλεκόμενες στην εξέγερση κοινωνικές ομάδες, αναπτύσσονται η κάθε μία σε έναν σχετικά διακριτό χώρο, μας προβλη-



μάτισε αν έπρεπε να αναζητήσουμε μία λογική σειρά στην εμφάνισή τους στη γραμμική πορεία του επισκέπτη. Προφανώς, αυτή η σειρά δεν είχε νόημα να καθορισθεί από κάποια χρονική σχέση, αφού η εμπλοκή τους στα γεγονότα, έχει σχέση με τη διαμόρφωση των ομάδων αυτών, σε βάθος χρόνου, και επηρεάζει την μετέπειτα πορεία τους. Έτσι, η σειρά, στηρίχθηκε, περισσότερο σε μια αφηγηματική λογική.

Ο επισκέπτης, λοιπόν, μετά τον **πρόλογο** που τον εισάγει στο χώρο και τον χρόνο των γεγονότων του Μάη του '68, συναντά την πρώτη θεματική **στάση**, το **κυβερνητικό γραφείο**, επειδή είναι η πολιτική που ασκεί η κυβέρνηση De Gaulle, στο εξωτερικό και το εσωτερικό, αυτή που διαμορφώνει τις συνθήκες και που θα εξωθήσει, στη συνέχεια, ένα μέρος της γαλλικής κοινωνίας σε εξέγερση. Αμέσως μετά, στο πρώτο κομμάτι του **δρόμου** που ονομάσαμε **τα πρώτα σημάδια**, ο επισκέπτης παίρνει μία γεύση της ανέμελης Γαλλίας, της ξενοιασίας και της κατανάλωσης και, αμέσως μετά, αντιλαμβάνεται πώς μέσα σε αυτό το πλαίσιο υπάρχουν εκείνοι που σκέφτονται και εκείνοι που πράττουν διαφορετικά, ανησυχούν και διεκδικούν. Φτάνοντας στην τυπική «έναρξη» των γεγονότων, ο επισκέπτης συναντά τρεις εφαπτόμενες θεματικές **στάσεις**, το **φοιτητικό αμφιθέατρο**, το **εργοστάσιο** και το **καλλιτεχνικό εργαστήριο**, που θα μπορούσαμε να πούμε ότι αντιπροσωπεύουν τις ομάδες που σφράγισαν τον χαρακτήρα της εξέγερσης. Στη συνέχεια, ακολουθεί το τμήμα του **δρόμου** που ονομάσαμε **συγκρούσεις** και οδηγεί τον επι-



σκέπτη στην κορύφωση των γεγονότων, μέχρι την παράλυση της χώρας και την κυβερνητική κρίση, τις διαπραγματεύσεις και την αφύπνιση των υπερασπιστών του De Gaulle. Το επόμενο τμήμα του **δρόμου** είναι **ο δρόμος προς τις εκλογές** που παρακολουθεί τη δραστηριότητα κατά την προεκλογική περίοδο, τόσο στην πλευρά των εξεγερμένων όσο και στην πλευρά των υποψηφίων. Πριν, όμως, περάσει σε αυτό το κομμάτι ο επισκέπτης, βρίσκεται μπροστά στην θεματική **στάση** του **θαλάμου επιχειρήσεων**. Αυτός βρίσκεται στην ίδια νοητή ευθεία με το **κυβερνητικό γραφείο**, καθώς αποτελεί την άλλη εκδοχή του ίδιου πράγματος, τον μηχανισμό, δηλαδή, με τον οποίο το κράτος υπερασπίζεται τον εαυτό του και επιβάλλει την πολιτική του σε όποιον δείχνει αξιοσημείωτη ανυπακοή. Κατόπιν, στο κέντρο του εκθεσιακού χώρου, αναπτύσσεται η θεματική **στάση** των **σιωπηλών**, που αν και είναι ορατοί από τον επισκέπτη, παραμένουν, ταυτόχρονα, απομονωμένοι από ό,τι συμβαίνει γύρω τους. Το τελευταίο κομμάτι της διαδρομής, μετά τον **δρόμο προς τις εκλογές**, το ονομάσαμε **επίλογο** και είναι αυτό που ξαναφέρνει τον επισκέπτη στο παρόν.

Παρότι, αφιερώσαμε κάθε μία θεματική **στάση** για να εστιάσουμε σε συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες, στην ουσία η παρουσία τους δεν περιορίζεται μόνο εκεί. Οι πάντες βρίσκονται παντού. Με άλλα λόγια, ο επισκέπτης, συναντά τους εργάτες στο **εργοστάσιο**, αλλά επιπλέον, έρχεται αντιμέτωπος με τα αιτήματά τους στις αφίσες που βλέπει κολλημένες στον **δρόμο**,

προβληματίζεται για το περιεχόμενο των διαπραγματεύσεων στη **στάση** της **συμφωνίας της Γκρενέλ**, αλλά και στην άρνηση της εργάτριας να σταματήσει τον αγώνα, ακριβώς απέναντι, κ.ο.κ. Στην ίδια λογική της κατάργησης των ορίων των εκθεσιακών ενοτήτων, υπάρχουν επιμέρους λεπτομέρειες που συνδέουν νοηματικά διαφορετικά σημεία της έκθεσης. Ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε εδώ, το στοιχείο της χρυσής κορνίζας που συναντά ο επισκέπτης στο **καλλιτεχνικό εργαστήριο** και στον **επίλογο** της έκθεσης, την εικόνα του χαρακτηριστικού γαλλικού αυτοκινήτου 2CV κ.ά.

Στα επόμενα κεφάλαια αναλύονται ένα-ένα τα τμήματα της έκθεσης με τη σειρά που τα συναντά ο επισκέπτης.



Όπως αναφέρθηκε, επιλέξαμε για την έκθεση έναν χώρο του πανεπιστημίου επειδή, εκτός των άλλων, είχε σχέση με τον καθοριστικό ρόλο των φοιτητών στην εξέγερση. Έτσι, ο επισκέπτης φτάνοντας στην πανεπιστημιούπολη, έχει ήδη κάνει ένα -ενδεχομένως ασυνείδητο- βήμα που τον φέρνει πιο κοντά στο θέμα της έκθεσης. Ακόμη και αν αυτό δε γίνεται συχνά συνειδητό, έχει επανειλημμένα επισημανθεί ότι η είσοδος σε μια μουσειακή έκθεση παίζει σημαντικό ρόλο στην προετοιμασία του επισκέπτη για αυτά που θα ακολουθήσουν και αποτελεί το πρώτο στάδιο στη διαμόρφωση του ψυχολογικού κλίματος μέσα στο οποίο θα αναπτυχθεί η εμπειρία της επίσκεψης (Χουρμουζιάδη,

2015). Στην ίδια λογική και οι μελετητές του θεατρικού κοινού υποστηρίζουν ότι η εμπειρία της παράστασης επηρεάζεται από τη σταδιακή μετάβαση των θεατών από τον ευρύτερο αστικό χώρο, στο χώρο του θεάτρου και μετά στον ίδιο τον χώρο της επιτέλεσης (Carlson, 2012).

Παρόλα αυτά, το κλίμα των χώρων του πανεπιστημίου κατά τη διάρκεια μιας κανονικής μέρας, δεν διευκόλυνε την ομαλή μεταφορά στο χρόνο και στον τόπο που επιδιώκαμε. Χρειάζομασταν, λοιπόν, ένα στάδιο μετάβασης. Έτσι, ο επισκέπτης για να προσεγγίσει την έκθεση πρέπει να πάρει τη σκάλα από την κεντρική είσοδο του κτιρίου Γεωγραφίας και να κατέβει στο ισόγειο. Επειδή θέλαμε οι επισκέπτες να ακολουθήσουν τις σκάλες προς τα κάτω και, ταυτόχρονα, να αρχίσουμε να καλλιεργούμε από πριν το κατάλληλο κλίμα, τοποθετήσαμε πάνω στις μεταλλικές πόρτες του ανελκυστήρα, το σύνθημα που είχε χρησιμοποιηθεί και

τον Μάη του '68 «ΜΗΝ ΠΑΙΡΝΕΤΕ ΤΟ ΑΣΑΝΣΕΡ, ΠΑΡΤΕ ΤΗΝ ΕΞΟΥΣΙΑ».

Η σύντομη «κατάβαση», από το κεντρικό χολ του κτιρίου Γεωγραφίας προς τον όροφο της έκθεσης, μας εξυπηρετούσε και ψυχολογικά, επειδή, κατά κάποιο τρόπο, σηματοδοτεί και την επιστροφή σε έναν άλλο χρόνο. Καθώς ο επισκέπτης φτάνει στην έκθεση, μια πινακίδα τον ενημερώνει ότι «εισέρχεται στο 1968». Αυτό επισημαίνεται, επιπλέον, και από το μικρό **περίπτερο**, χαρακτηριστικό του ελληνικού αστικού τοπίου, πάνω στο οποίο κρέμονται ελληνικές εφημερίδες, περιοδικά και διαφημίσεις της δεκαετίας του '60. Ανάμεσά τους, ο «ξένος Τύπος» εκπροσωπείται από το περίφημο πρωτοσέλιδο της σοβαρής γαλλικής εφημερίδας «Le Monde», της 15ης Μαρτίου 1968, που διαπιστώνει ότι «η Γαλλία βαριέται» (Quand la France s'ennuie...). Το πρωτοσέλιδο άρθρο υπογράφει ο Pierre Viansson-Ponté και



έμεινε στην ιστορία, καθώς επισημαίνει ότι οι Γάλλοι πολίτες, στο σύνολό τους, από τους νέους εργάτες έως και τον ίδιο τον De Gaulle δίνουν σημασία στα όσα γίνονται στον κόσμο ούτε και στα προβλήματα της χώρας τους. Ο δημοσιογράφος αναφέρει χαρακτηριστικά ότι οι Γάλλοι φοιτητές, ενώ οι συνάδελφοί τους σε άλλες χώρες κινητοποιούνται ποικιλότροπα, νοιάζονται μόνο για το αν θα επιτραπεί στα κορίτσια της Ναντέρ να επισκεφθούν τους κοινότητες των αγοριών. Η συνέχεια των γεγονότων

έμελλε, σύντομα, να αποδείξει την αστοχία του κειμένου.

Μια σειρά από λεπτά υφάσματα που δημιουργούν ένα σχετικό οπτικό φράγμα, χωρίζουν τη μικρή αυτή εκθεσιακή «εισαγωγή» από το «κυρίως θέμα» και προσθέτουν στη χρονική μετάβαση και τη χωρική, επειδή όταν ο επισκέπτης παραμερίσει την ημιδιάφανη αυτή κουρτίνα, βρίσκεται όχι μόνο στη δεκαετία του '60, αλλά και στο Παρίσι. Στα πρώτα βήματα του επισκέπτη στον εκθεσιακό **δρόμο**, η μετά-

βαση στο χώρο υποστηρίζεται, κυρίως, από τη θέαση γρήγορων ασπρόμαυρων πλάνων των δρόμων της γαλλικής πρωτεύουσας, υπό τους ήχους του τραγουδιού «*Il est cinq heures, Paris s'éveille*» (είναι πέντε η ώρα, το Παρίσι ξυπνά). Το τραγούδι αυτό, που αποτελεί και το πρώτο ηχοτοπίο στο οποίο εμβυθίζεται ο επισκέπτης, γράφηκε, την άνοιξη του 1968, από τον ιδιαίτερα αγαπητό εκείνη την εποχή τραγουδοποιό, Jacques Dutronc, και έφτασε στο νούμερο ένα των επιτυχιών, τη μέρα που ξεκίνησαν οι φοιτητικές καταλήψεις στη Ναντέρ. Ο πρώτος, λοιπόν, λόγος της επιλογής του ήταν η άμεση σχέση του με το μουσικό ύφος της εποχής και το γεγονός ότι οι στίχοι του αναφέρονται σε ένα πλήθος παρισινών τοποσημάτων, άρα ήταν ιδανικό για τη χωρο-χρονική επισήμανση που χρειαζόμασταν. Πέρα, όμως, από αυτό, ο γρήγορος χαρούμενος ρυθμός του τραγουδιού που δεν έχει καμία σχέση με την «επαναστατική» μουσική που θα περίμενε κανείς να συνοδεύει ηχητικά μία εξέγερση, αποτελεί μία αναφορά στο -επιφανειακά τουλάχιστον- ανέμελο κλίμα της Γαλλίας που δεν προοιωνίζε τα όσα θα ακολουθούσαν, αμέσως μετά. Παρά την ανεμελιά του, όμως, το τραγούδι ήταν χρήσιμο και για έναν ακόμη λόγο: επειδή ο τίτλος του είναι δυνατόν να ερμηνευτεί μεταφορικά και η πρωινή αφύπνιση να παραπέμπει, επιπλέον, στην πολιτική. Πράγματι, αν και ο δημιουργός του τραγουδιού δεν είχε καμία πολιτική στόχευση, όταν ξέσπασαν τα γεγονότα, η αλληγορία έμοιαζε προφανής και το τραγούδι με «πειραγμένους» στίχους τρα-

γουδήθηκε στα οδοφράγματα, την ίδια στιγμή που αποσυρόταν από τις λίστες των περισσότερων ραδιοφωνικών σταθμών (Drott, 2013).

Στην εμπύθιση του επισκέπτη συμβάλλει όχι μόνο ο ήχος του τραγουδιού, αλλά και το ότι στην ουσία αυτός δεν βλέπει τους παρισινούς δρόμους να προβάλλονται σε μια επιφάνεια, αλλά «μπαίνει» και ίδιος μέσα στην προβολή, καθώς η δέσμη του προβολέα πέφτει λοξά πάνω σε πολλές επιφάνειες και στο ύψος που κινούνται οι επισκέπτες. Στην περίπτωση αυτή, θα μπορούσε κανείς να σκεφτεί να χρησιμοποιήσει video mapping, για να καλύψει τις διαδοχικές επιφάνειες με την κινούμενη εικόνα.

Αλλά εδώ, εκτός από την τεχνική μας αδυναμία, θεωρήσαμε ότι η παραμόρφωση της εικόνας και τα εντελώς ασαφή της όρια συνέβαλαν στην ώσμωση των δύο κόσμων, που επιδιώκαμε. Γενικά, η κινούμενη εικόνα που περιορίζεται μέσα σε ένα τετράγωνο σε μια έκθεση, λειτουργεί σε σχέση και με ό,τι υπάρχει γύρω της. Παίζει ρόλο όχι μόνο το τι υπάρχει μέσα στο κάδρο, αλλά και ό,τι μένει εκτός, όπως και ό,τι υπάρχει γύρω από το κάδρο (Ng, 2014). Κατά συνέπεια, για μάς είχε ιδιαίτερη σημασία η κατάργηση του τετραγώνου της προβολής. Αφενός, επειδή δε θέλαμε το Παρίσι να εγκλωβιστεί μέσα σε αυτό το τετράγωνο, αλλά να συγ-

χωνευτεί με τα υπόλοιπα φυσικά στοιχεία του χώρου, προσδίδοντάς τους ταυτότητα. Αφετέρου, λαμβάνοντας υπόψη ότι, αντιληπτικά, το κάδρο θέτει τα όρια της διήγησης, αφήνοντας τον θεατή αμέτοχο στον δικό του κόσμο, θέλαμε να ανατρέψουμε αυτό το διαχωρισμό, δίνοντας στους επισκέπτες την αίσθηση ότι είναι αυτοί που κινούνται μέσα στην πόλη, υπό τους ήχους της μουσικής. Το υπόλοιπο Παρίσι που υπονοεί το βίντεο ενώνεται με το Παρίσι στο οποίο εισέρχεται ο επισκέπτης. Και, ταυτόχρονα, η άρση των διηγηματικών ορίων συντελείται, καθώς ο επισκέπτης αφήνει το σήμερα και συμμετέχει στην αφύπνιση του Παρισιού.



Περνώντας, λοιπόν, ο επισκέπτης το οπτικό εμπόδιο των υφασμάτων, βρίσκεται, νοηματικά, στο Παρίσι. Μπροστά του ανοίγεται ο διάδρομος του κτιρίου της Γεωγραφίας, που αντιπροσωπεύει τους δρόμους της πόλης, κατά μήκος του οποίου αναπτύσσονται οι επιμέρους **στάσεις**. Κι ενώ ο επισκέπτης έχει

περάσει στον χρόνο και στον χώρο του Παρισιού του '68 και ακούει τη χαρούμενη μελωδία του τραγουδιού «Il est cinq heures, Paris s'éveille», ακριβώς απέναντι, όπου διαμορφώνεται μικρή εσοχή, προς το ασανσέρ και τις τουαλέτες του ορόφου, συναντά το **κυβερνητικό γραφείο** του Προέδρου της Γαλλικής Δημοκρατίας, Στρατηγού Charles De Gaulle. Η εκμετάλλευση της υφιστάμενης διαμόρφωσης του κτιρίου για την ανάπτυξη του παρέχει στη θεματική ενότητα μερική αυτονομία, δίχως να δημιουργεί προβληματισμό στον επισκέπτη

η απουσία εξωτερικής όψης του «γραφείου» προς τον **δρόμο**. Ταυτόχρονα, όμως, η τοποθέτησή του στην αρχή της έκθεσης και της πορείας του επισκέπτη σηματοδοτεί τον καταλυτικό ρόλο των αποφάσεων της Κυβέρνησης πριν, κατά τη διάρκεια και μετά το ξέσπασμα του Μάη του '68, καθώς και τη βασική πηγή των προβλημάτων που προκάλεσαν τα γεγονότα της εξέγερσης.

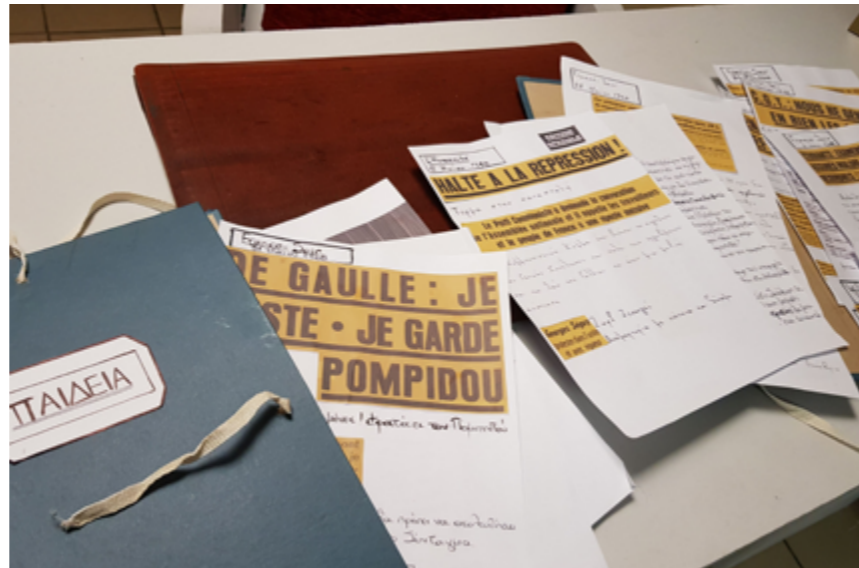
Το **κυβερνητικό γραφείο** συγκροτείται από τα ομοιώματα ενός γραφείου και μίας βαριάς, ξύλινης καρέκλας, με ελικοειδή διακοσμητικά στοιχεία στην πλάτη. Στον τοίχο πίσω από αυτή, το παρασημοφορημένο πορτραίτο του De Gaulle, σε χρυσή κορνίζα, δεν αφήνει την παραμικρή αμφιβολία για την ταυτότητα του ιδιοκτήτη του γραφείου, αν και το όνομά του δεν αναφέρεται σε κάποιο σημείο. Το πορτραίτο του Στρατηγού τοποθετήθηκε, στοχευμένα, ως εμπόδιο πάνω στην πόρτα που οδηγεί στις τουαλέτες του ορόφου, αφού δεν επιθυμούσαμε να είναι λειτουργικές κατά τη διάρκεια της έκθεσης. Μία επιπλέον ιδιαιτερότητα του χώρου ήταν η παρουσία του ασανσέρ, η πρόσβαση στο οποίο παρέμεινε ελεύθερη, τόσο για λόγους ασφαλείας όσο και για λόγους διευκόλυνσης της μετακίνησης των επισκεπτών. Αντίθετα, θεωρήσαμε σκόπιμη την κάλυψη του ενημερωτικού πίνακα με τα ονόματα και τα γραφεία του προσωπικού του ορόφου, χρησιμοποιώντας τη δική μας εκδοχή, με τα ονόματα και τα χαρτοφυλάκια των σημαντικότερων πολιτικών στην τότε Γαλλική Κυβέρνηση. Έτσι, στον πίνακα αυτόν αναδεικνύονται μερικοί



από τους Υπουργούς που συνέβαλαν καταλυτικά, από τη δική τους θέση στην εξέλιξη των γεγονότων, συστήνοντας στον επισκέπτη την πρώτη ομάδα πρωταγωνιστών του Μάη.

Πάνω στο γραφείο του De Gaulle βρίσκονται αντικείμενα που σχετίζονται με τις πολιτικές του επιλογές, τόσο σε εσωτερικό όσο και σε εξωτερικό επίπεδο. Φάκελλοι με πρωτοσέλιδα εφημερίδων, που αναφέρονται στα τρέχοντα νομοσχέδια για την Παιδεία, την εργατική νομοθεσία και τις σχέσεις Γαλλίας και άλλων πολιτικών δυνάμεων, παρουσιάζουν συνοπτικά μέρος από τα κυβερνητικές επιλογές που οδήγησαν στην όξυνση των σχέσεων Κυβέρνησης-πολιτών. Η πρόχειρη τοποθέτησή τους πάνω στο γραφείο δίνει την εντύπωση πως ο ίδιος ο Στρατηγός τα μελετάει και πως, όπως μαρτυρά η ελαφρώς μετακινημένη καρέκλα του γραφείου του, βρισκόταν στη θέση αυτή μέχρι πριν λίγο. Έτσι, ο επισκέπτης έχει τώρα την ευκαιρία να περιεργαστεί το περιεχόμενο των φακέλων, ξεφυλλίζοντας με την ησυχία του το υλικό τους, που αντικαθιστά τα συνήθη επιτοίχια κείμενα των εκθέσεων και τις επεξηγηματικές λεζάντες.

Τίτλοι εφημερίδων και αποσπάσματα άρθρων των πιο μεγάλων γαλλικών εφημερίδων που κυκλοφορούσαν την περίοδο του Μάη του '68 -οι καθημερινές εφημερίδες «Le Figaro» και «Le Monde», η εφημερίδα του Γαλλικού Κομμουνιστικού Κόμματος



«L'Humanité» και η συντηρητική, αλλά όχι απαραίτητα γκωλική «France Soir» (Cheval, 2009)- περιγράφουν όσα συνέβησαν, μέσα από τη ματιά της πολιτικής σκοπιάς και των συμφερόντων που εξυπηρετούσε η κάθε εφημερίδα. Και, μολονότι, το «κυβερνητικό γραφείο» βρίσκεται στην αρχή της διαδρομής του επισκέπτη και, χρονικά, πριν το ξέσπασμα των επεισοδίων στους δρόμους του Παρισιού, τα αποσπάσματα που συμπεριλάβαμε σε κάθε φάκελο αφορούν στιγμιότυπα που απλώνονται στον χρόνο, μέχρι και λίγο μετά τις γαλλικές εκλογές του Ιουνίου του '68. Με αυτόν τον τρόπο, αναπτύσσονται συνοπτικά τα βασικά προβλήματα με τα οποία ήρθε αντιμέτωπη η κυβέρνηση De Gaulle το διάστημα Μαρτίου-Ιουνίου, ενώ, ταυτόχρονα, δίδεται στον επισκέπτη μία πρόγευση για όσα θα ακολουθήσουν στη συνέχεια της περιήγησής του. Χειρόγραφες μεταφράσεις στο περιθώριο συνοδεύουν τους τίτλους των εφημερίδων, δίνοντας τη δυνατότητα και σε όσους επισκέπτες δε γνωρίζουν τη Γαλλική γλώσσα να ενημερωθούν για τις πολιτικές εξελίξεις.

Οι επαφές και οι σχέσεις της Γαλλίας με άλλες χώρες υποδηλώνονται και από τις φωτογραφίες που βρίσκονται στο ένα άκρο του γραφείου του De Gaulle, μέσα σε χρυσοποίκιλτες κορνίζες. Σε αυτές εικονίζονται στιγμιότυπα από τις συναντήσεις του Στρατηγού με άλλους πολιτικούς ηγέτες, όπως με τους Kurt Georg Kiesinger, Huang Chen και Maurice Couve de Murville, οι συζητήσεις

με τους οποίους περιστρέφονταν γύρω από τις σχέσεις της Γαλλίας με τις άλλες κυβερνήσεις. Το τελευταίο θέμα θίγεται και σε παγκόσμιο χάρτη που βρίσκεται στον τοίχο δίπλα από το γραφείο. Σε αυτόν, σημειώνονται οι χώρες της γαλλικής αποικιακής αυτοκρατορίας, κατά τη δεκαετία του '60. Σχοινάκια που ξεκινούν από τη Γαλλία και καταλήγουν αντίστοιχα στη Μαδαγασκάρη, την Ινδοκίνα, τη Γαλλική Γουιάνα και σε σύμπλεγμα νησιών στα δυτικά της Νοτίου Αμερικής, υποδεικνύουν τη σχέση εξάρτησης που υφίσταται ανάμεσα στις χώρες, σε αντίθεση με την Αλγερία, της οποίας το σχοινί έχει κοπεί, υπενθυμίζοντας, έτσι, την ανεξαρτητοποίησή της, το 1962.

Στο γραφείο του De Gaulle, υπάρχει, ακόμα, ένα τηλέφωνο με καντράν. Ο επισκέπτης παροτρύνεται, με ανάλογη υπόδειξη, να σηκώσει το ακουστικό του. Στην άλλη άκρη της γραμμής ακούγεται η υποτιθέμενη φωνή του Αστυνομικού Διευθυντή, Maurice Grimaud, ο οποίος, όπως περιγράφει στα απομνημονεύματά του (Hewlett, 2018), δέχεται τις εντολές του Στρατηγού για άμεση επέμβαση της αστυνομίας. Με αυτόν τον τρόπο, καταδεικνύεται η απ' ευθείας επικοινωνία που είχε ο De Gaulle με τις δυνάμεις καταστολής, τονίζοντας την επιθετική στάση που επέλεξε να έχει απέναντι στους εξεγερμένους.

Τέλος, δεδομένου ότι απέναντι από το «κυβερνητικό γραφείο» βρισκόταν η προβολή του «Il est cinq heures, Paris s'éveille», το έντονο φως του ενιαίου δικτύου φωτισμού, του πα-

νεπιστημιακού διαδρόμου, περιορίστηκε με τη δημιουργία αυτοσχέδιου φωτιστικού οροφής. Με τον τρόπο αυτόν, μπορούσαν οι δύο αυτές εκθεσιακές ενότητες να συνυπάρξουν, δίχως μεταβολές στον αρχικό σχεδιασμό, ενώ το **κυβερνητικό γραφείο** απέκτησε ένα ακόμα στοιχείο σκηνογραφίας.



### 1. Ο ΔΡΟΜΟΣ

Στο πρώτο τμήμα του **δρόμου** επιλέξαμε να επικεντρωθούμε στην περίοδο που η μεγάλη εξέγερση του Μάη του '68 δε μπορούσε να προβλεφθεί, αλλά πολλά μικρά συμβάντα, μέσα κι έξω από το Παρίσι και σε διάφορες περιοχές της Γαλλίας, προοιωνίζαν, σε σημαντικό βαθμό, την εξέλιξη των πραγμάτων. Έτσι, η ατμόσφαιρα που επιλέξαμε να υπάρχει, αρχικά, σε αυτό το μέρος της έκθεσης, είναι εκείνη της φαινομενικής ανεμελιάς, όταν τα πράγματα στη χώρα φαίνεται πως βαίνουν καλώς και οδηγούν τη «Le Monde» να διακηρύσσει στο πρωτοσέλιδό της πως η χώρα βαριέται. Αυτή η «κανονικότητα» διασπάται σε προαποφασισμένα σημεία από νύξεις για τα όσα έχουν ήδη αρχίσει να συμβαίνουν, με αναφορές στις πρώτες απεργιακές κινητοποιήσεις, τα καλέσματα για συμμετοχή στον αγώνα και τα πηγάδια διανοητών και φοιτητών, με επίκεντρο ποικίλα φιλοσοφικά, πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα. Στη συνέχεια, τα πράγματα γίνονται πιο ξεκάθαρα, συστήνοντας τις πρώτες ομάδες πρωταγωνιστών της ιστορίας του Μάη του '68 (π.χ. εργάτες και φοιτητές) και αναπτύσσοντας **στάσεις** εμπνευσμένες από γεγονότα-κλειδιά (π.χ. κατάληψη των πανεπιστημίων της Ναντέρ και της Σορβόνης).

Κατά μήκος και των δύο πλευρών του **δρόμου** αναπτύσσονται **στάσεις** που συνομιλούν μεταξύ τους νοηματικά, δίνοντας η μία στην άλλη εναύσματα για περαιτέρω συσχετισμούς, μέσα από τεκμήρια της εποχής. Ο τρόπος που διαμορφώσαμε τις **στάσεις** αυτές κάνει τα όριά τους ασαφή και συγκεκριμένα, ταυτόχρονα, δίνοντας τη δυνατότητα στον επισκέπτη να τις αντιμετωπίσει είτε ως μονάδες είτε ως όλον, κατά το δοκούν, αξιοποιώντας τις διαφορετικές οπτικές της έκθεσης. Με τον τρόπο αυτόν, διαμορφώνεται ένα ολοκληρωμένο, νοηματικά, προοίμιο για όσα πρόκειται να ακολουθή-

σουν. Ο χρόνος και ο χώρος συμπυκνώνονται, εκ των πραγμάτων, οδηγώντας, παρά ταύτα, ξεκάθαρα τον επισκέπτη στην καρδιά των γεγονότων, στον χρόνο και τον τόπο που αυτά διαδραματίζονται.

### 2. Η ΚΟΛΩΝΑ ΜΕ ΤΙΣ ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ

Δίπλα από την προβολή του «Il est cinq heures, Paris s'éveille», μία κυλινδρική διαφημιστική κολώνα Morris -σαν κι αυτές που χαρακτηρίζουν τους παρισινούς δρόμους- εκφράζει την ησυχία, την τάξη και τη χαρά που επικρατεί







στη γαλλική οικογένεια και τη γαλλική κοινωνία. Διαφημίσεις ηλεκτρικών συσκευών κουζίνας, απορρυπαντικών για τα ρούχα και τροφίμων συνδυάζονται με ευχάριστες οικογενειακές στιγμές, που καταδεικνύουν τον ρόλο της γυναίκας και του άντρα στο περιβάλλον του σπιτιού. Αφίσες κινηματογραφικών ταινιών της εποχής και διαφημίσεις των παρισινών καζίνο και καμπαρέ συμπληρώνουν την αίσθηση χαλάρωσης και διασκέδασης στην πόλη. Μικρή, συγκεκαλυμμένη μνεία για όσα πρόκειται να ακολουθήσουν αποτελεί η διαφήμιση των αυτοκινήτων 2CV, του εργοστασίου της Citroën, οι εργαζόμενοι του οποίου θα μπουν δυναμικά στις κινητοποιήσεις που θα ακολουθήσουν και το ίδιο το αυτοκίνητο θα αποτελέσει εργαλείο αντίστασης στα χέρια των εξεγερμένων. Έτσι, ο παρατηρητικός επισκέπτης ίσως συσχετίσει τη διαφήμιση αυτή με την πινακίδα του εργοστασίου της Citroën λίγο παρακάτω και το διαφημιζόμενο εδώ 2CV, μισοκαμμένο στο δρόμο των συγκρούσεων.

Συνέχεια του εύθυμου κλίματος στη χώρα αποτελεί το σύνολο αφισών που αναπτύσσεται και στον τοίχο δίπλα από την κολώνα Morris. Και πάλι διαφημίσεις οικιακών συσκευών, αγροτικών μηχανημάτων και

αυτοκινήτων γαλλικής παραγωγής δίνουν το στίγμα τόσο της «κανονικότητας» στην καθημερινότητα όσο και της ισχυρής βιομηχανίας και, συνεπώς, οικονομίας της χώρας. Η ευημερία της Γαλλίας και ο ευτυχισμένος λαός της απεικονίζονται και στην αφίσα που γιορτάζει «les Trente Glorieuses», την τριαντακονταετία, δηλαδή, μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Ο ίδιος ο De Gaulle ήταν εκείνος που επέβαλε αυστηρά καθοδηγούμενη οικονομία στη χώρα μετά τον πόλεμο, με το Κράτος να έχει τον απόλυτο έλεγχο του καπιταλιστικού συστήματος. Η κατακόρυφη οικονομική ανάπτυξη που σημειώθηκε στη χώρα και μέχρι την κρίση του πετρελαίου (1973) θεωρήθηκε με-



για στήριξη των Ελλήνων και των Ισπανών στον αγώνα τους ενάντια στα δικτατορικά καθεστώτα σε Ελλάδα και Ισπανία, αντίστοιχα. Καθόλη τη διάρκεια των γεγονότων του Μάη, η πολιτική κρίση στις χώρες αυτές αποτέλεσε σταθερό θέμα συζήτησης και στήριξης από τους απεργούς, ανάμεσα στους οποίους βρέθηκαν και πολυάριθμοι Έλληνες και Ισπανοί φοιτητές που βρήκαν το κατάλληλο έδαφος να φωνάξουν για τη Δημοκρατία στις πατρίδες τους.

### 3. ΤΟ ΚΙΟΣΚΙ

Οι επιφάνειες της διαφημιστικής κολώνας και του τοίχου επικοινωνούν εκθεσιακά με το μικρό **κιόσκι** στην απέναντι πλευρά του διαδρόμου και δίπλα από τη θεματική **στάση** του **κυβερνητικού γραφείου**. Κρεμασμένα με μανταλάκια σε μία μεταλλική σχάρα, περιοδικά κι εφημερίδες φέρνουν αντιμετώπιση τον επισκέπτη με μερικές από τις αντίστοιχες εκδόσεις της εποχής, κρύβοντας, παράλληλα, επιμελώς, ένα θερμαντικό σώμα του κτιρίου της Γεωγραφίας. Πρωτοσέλιδα γαλλικών και ξένων περιοδικών και εφημερίδων, της δεκαετίας του '60, δίνουν το στίγμα σημαντικών γεγονότων της περιόδου, που έλαβαν χώρα εντός και εκτός γαλλικού εδάφους,

γάλη επιτυχία, τα οικονομικά πλεονεκτήματα, όμως, της οποίας φαίνεται πως δεν έφταναν και στα μέλη της εργατικής τάξης, ενώ και οι νέοι άνθρωποι αντιμετώπιζαν τον κίνδυνο της ανεργίας (Reynolds, 2007). Παράλληλα, ανάμεσα στις πολύχρωμες διαφημίσεις του τοίχου, ξεπροβάλλουν, αυτή τη φορά, αφίσες που θίγουν μεγάλα και σοβαρά πολιτικά ζητήματα που σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με την πολιτική γραμμή της Γαλλίας, στο εσωτερικό και το εξωτερικό. Ενδεικτικά, αναφέρουμε τη θέση των εργατών, μέσω του συνδικαλιστικού τους οργάνου, για αφοπλισμό της Αλγερίας και την ειρήνη στην περιοχή, καθώς και τα καλέσματα

κάποια από τα οποία επηρέασαν, ευρύτερα, την εξέλιξη των πραγμάτων που οδήγησαν στο Μάη του '68. Με τον τρόπο αυτόν, δίνεται στον επισκέπτη μία σύντομη εικόνα της εποχής, συνδέοντας, παράλληλα, το δικό μας Παρίσι με τον υπόλοιπο κόσμο.

Ενδεικτικά, αναφέρουμε τα επεισόδια στο Μέμφις κατά τη διάρκεια πορείας διαμαρτυρίας για τα δικαιώματα των μαύρων, τον Μάρτη του 1968, με επικεφαλής τον Martin Luther King, τη δολοφονία του Bob Kennedy, πολιτικά αντίθετου στον πόλεμο του Βιετνάμ και υποστηρικτή του Martin Luther King, τον Ιούνιο του ίδιου έτους, αλλά και την αναφορά στην

πολιτική κρίση στην Ελλάδα, που συμπλήρωσε τον πρώτο χρόνο δικτατορίας. Μαζί με τις εφημερίδες, εξώφυλλα του ειδησεογραφικού περιοδικού «Paris Match», με την πρώτη μεταμόσχευση καρδιάς και τον θάνατο του Ρώσου κοσμοναύτη Yuri Gagarin, περιοδικά μόδας ή αθλητικής επικαιρότητας, παρουσιάζουν την άλλη όψη της καθημερινότητας, εκείνη στην οποία, φαινομενικά, η πολιτική δεν είχε θέση.

#### 4. ΤΟ ΚΑΦΕ «AUX DEUX MAGOTS»

Δίπλα στο **κιάσκι** τοποθετήσαμε ένα από τα πιο δημοφιλή καφέ της γαλλικής πρωτεύουσας, το καφέ **Aux Deux Magots**. Αγαπημένο στέκι καλλιτεχνών και διανοητών της εποχής, στην περιοχή του Σεν-Ζερμαίν-Ντε-Πρε, με τη χαρακτηριστική τέντα και τα τραπεζάκια με τις φερ-φορζέ καρέκλες. Σε αυτό έλαβαν χώρα πολυάριθμες φιλοσοφικές συζητήσεις ανάμεσα σε ανθρώπους που ενέπνευσαν με τον λόγο τους και τη σκέψη τους την εξέγερση του Μάη του '68. Αρκετοί από αυτούς, επιπλέον, συμμετείχαν στην εξέγερση, πήραν μέρος στις ανοιχτές συζητήσεις και τις πορείες και απετέλεσαν σταθερή έμπνευση για τον κόσμο που έβγαине στον δρόμο. Χαρακτηριστική η περίπτωση του Γάλλου φιλόσοφου Jean-Paul Sartre, ο οποίος υποστήριξε ένθερμα το φοιτητικό κίνημα του Μάη του '68 και εμφανίζεται να αναπτύσσει με σθένος τις απόψεις του σε φωτογραφίες και κινηματογραφικά πλάνα της εποχής.

Για τη δημιουργία του **καφέ**, εκμεταλλευτήκαμε το εσωτερικό παράθυρο και τον συνεχόμε-

νο τοίχο του γραφείου των σύγχρονων φοιτητικών συλλόγων του Πανεπιστημίου Αιγαίου. Το παράθυρο λειτουργεί ως βιτρίνα του καφέ, από την οποία αχνοφαινεται το εσωτερικό του, χρησιμοποιώντας κατάλληλα γραφιστικά διμορφωμένη επιφάνεια και τον πραγματικό φωτισμό του γραφείου. Έξω από αυτό, μία αυτοσχέδια τέντα με το λογότυπο του καφέ τοποθετεί σαφώς στο δικό μας παριζιάνικο τοπίο. Κάτω από την τέντα, ένα μεταλλικό τραπεζάκι και δύο καρέκλες εμπλουτίζουν σκηνογραφικά τον εξωτερικό του χώρο. Ο επισκέπτης είναι ευπρόσδεκτος να καθίσει και να περιεργαστεί επιλεγμένα αντίγραφα τευχών φιλοσοφικών, φιλολογικών και καλλιτεχνικών περιοδικών,

που βρίσκονται πάνω στο τραπεζάκι. Ανάμεσά τους το έκτακτο τεύχος του «Socialisme ou Barbarie» εν όψει του Μάη του '68<sup>73</sup>, το «Les Lettres françaises» και το «Action poétique», που κυκλοφόρησαν πριν και κατά τη διάρκεια των γεγονότων του Μάη του '68, και αποτελούν απ' ευθείας αναφορά στις προσωπικότητες που σύχναζαν στο συγκεκριμένο κατάστημα. Κατά το διάστημα που η έκθεση ήταν ανοιχτή για το κοινό στη Μυτιλήνη, πολλοί επισκέπτες αξιοποίησαν τη δυνατότητα και έβγαλαν αναμνηστικές φωτογραφίες, παίρνοντας οι ίδιοι τον ρόλο των θαμώνων του παριζιάνικου καφέ, κάτι που ελπίζαμε να συμβεί, αν και απαιτούσε



υπέρβαση των γνωστών απαγορεύσεων μιας τυπικής μουσειακής έκθεσης.

Ένα πλακάτ, πρόχειρα ακουμπισμένο στον τοίχο, γράφει με κεφαλαία γράμματα «ΘΕΛΟΥΜΕ ΤΟΝ LANGLOIS». Αντιγράφει εκείνο που εμφανίζεται σε χαρακτηριστική φωτογραφία, κατά τη διάρκεια διαμαρτυρίας που προκάλεσε η απομάκρυνση του Henri Langlois, Διευθυντή της Γαλλικής Ταινιοθήκης, στις 9 Φεβρουαρίου 1968, από τη θέση του, με εντολή του Υπουργού Πολιτισμού, André Malraux. Η επιλογή ένταξης της αναφοράς στο γεγονός αυτό στην έκθεσή μας έγινε ώστε να δοθεί μία ακόμα διάσταση του ελέγχου που ήθελε να επιβάλλει η γαλλική κυβέρνηση σε όλα τα επίπεδα της καθημερινής ζωής, της παιδείας, της τέχνης, κ.ο.κ. Το γεγονός αυτό, γνωστό και ως «Υπόθεση Λανγκλουά» (Baltz, 2009), πυροδότησε έντονη δημόσια διαμαρτυρία, στην οποία πήραν μέρος πολλοί άνθρωποι του κινηματογράφου, αλλά και μερίδα φοιτητών, ζητώντας επιτακτικά την αποκατάσταση του H. Langlois στη θέση της ηγεσίας της Γαλλικής Ταινιοθήκης, όπως κι έγινε έπειτα από μικρό χρονικό διάστημα.

## 5. ΤΟ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ LA JOIE DE LIRE

Το καφέ «Aux Deux Magots» συνομιλεί εκθεσιακά με τη **στάση** του **βιβλιοπωλείου «La Joie de Lire»** (Ross, 2002b), στην απέναντι, και πάλι, πλευρά του διαδρόμου, καλύπτοντας, συνάμα, την πρώτη πόρτα γραφείου που συναντά κανείς στον όροφο. Το εν λόγω βιβλιοπωλείο, βρισκόταν στην οδό Σεν-Σεβερίν, στην καρδιά



του Καρτιέ Λατέν, και ιδιοκτήτης του ήταν ο François Maspéro. Οι εκδόσεις του είχαν σαφώς αριστερό πολιτικό προσανατολισμό, δίχως, όμως, να στηρίζουν αποκλειστικά μία ιδεολογική στάση, γεγονός που οδήγησε τους Σιτουασιονιστές να τον κατηγορήσουν πως εμπορευόταν την επανάσταση. Ανάμεσα στους συγγραφείς των οποίων τα έργα πωλούνταν εδώ, βρίσκονταν και θαμώνες του καφέ «Aux Deux Magots», συνδέοντας, έτσι, νοηματικά τις δύο **στάσεις**.

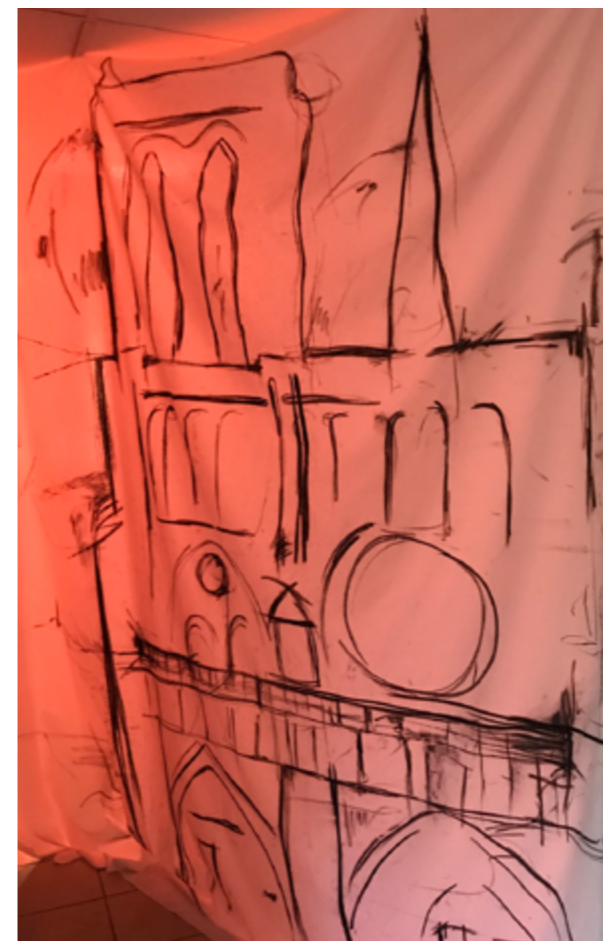
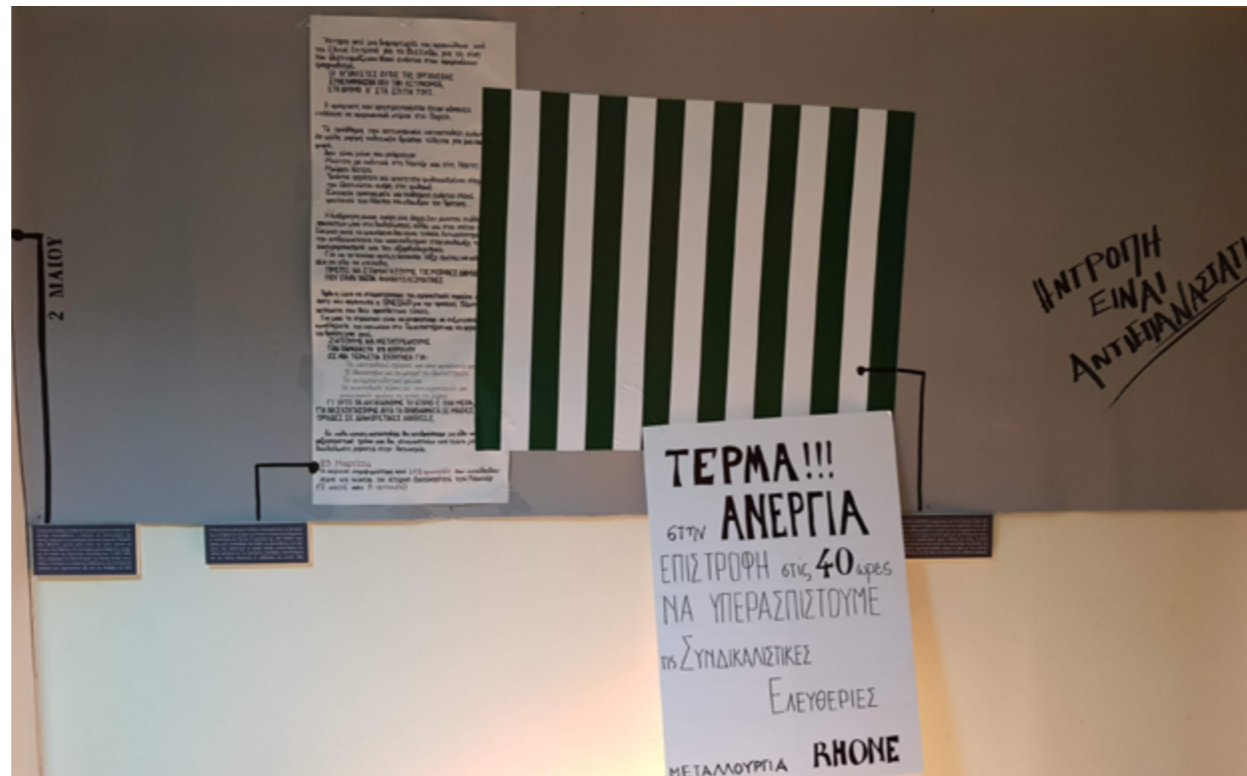
Μία πινακίδα με την επιγραφή του βιβλιοπωλείου προδίδει την ταυτότητα της **στάσης** κι ένα σχέδιο με κάρβουνο αποτυπώνει μέρος του εσωτερικού του βιβλιοπωλείου. Το σχέδιο είναι εμπνευσμένο από μία ασπρόμαυρη φωτογραφία με τον ίδιο τον F. Maspéro ανεβασμένο σε σκάλα, να τακτοποιεί τα βιβλία στα ράφια. Οι δύο διαστάσεις του σχεδίου αποκτούν όγκο με την προσθήκη της ράχης ενδεικτικών βιβλίων, όπως το «Notre Amerique», του José Martí, Κουβανού ακτιβιστή του τέλους του 19ου αι., το «Le procès régis debray», της σειράς Cahiers libres, που εξέδιδε το ίδιο το βιβλιοπωλείο, και τη γαλλική μετάφραση του «The Opium of the Intellectuals», του Raymond Aron, στο οποίο σχολιάζει τη μεγάλη επιρροή που δέχονταν, στη μεταπολεμική Γαλλία, οι διανοούμενοι από τη μαρξιστική θεωρία.

## 6. Η ΠΑΡΕΜΒΑΣΗ ΤΟΥ DANIEL BUREN

Δίπλα στο βιβλιοπωλείο, ο τοίχος αφιερώνεται σε ένα έργο του ακτιβιστή εικαστικού **Daniel**

**Buren** (Siegelbaum, 2012, σσ 56–57), που υποστήριζε πως η τέχνη δεν πρέπει και δε μπορεί να περιορίζεται μέσα στα στενά όρια των γκαλερί και των άλλων παραδοσιακών χώρων τέχνης. Για τον λόγο αυτόν, το διάστημα πριν το ξέσπασμα του Μάη του '68, τοποθέτησε στους δρόμους του Παρισιού -και κυρίως στο Καρτιέ Λατέν- τις χαρακτηριστικές του αφίσες με τις ρίγες, καλύπτοντας αδιακρίτως τοίχους με άλλες αφίσες ποικίλου περιεχομένου.

Αναπαράγοντας μέρος μίας εγκατάστασης στη γωνία της Σχολής Καλών Τεχνών του Παρισιού, που αποτυπώθηκε φωτογραφικά από τον ίδιο τον καλλιτέχνη, η δική μας αφίσα επικαλύπτει μερικώς το μεταφρασμένο αντίγραφο χειρόγραφης εφημερίδας τοίχου που υπογράφει το «Κίνημα της 22ας Μαρτίου». Στην πρωτότυπη εγκατάσταση, το έργο του D. Buren καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος του κειμένου, μη επιτρέποντας σε κάποιον να το διαβάσει. Το γεγονός αυτό οδήγησε αρκετούς στο να κατηγορήσουν τον καλλιτέχνη για πολιτικό ακτιβισμό που στράφηκε ενάντια στο φοιτητικό κίνημα,



τροφοδοτώντας, έτσι, ευρύτερα τη συζήτηση ανάμεσα στη σχέση τέχνης και πολιτικής.

Πρόχειρα στον τοίχο τοποθετήσαμε, επιπλέον, το πρώτο πλακάτ της έκθεσης, με περιεχόμενο που στηρίζει το πλήρες ωράριο εργασίας και έως 40 ώρες την εβδομάδα. Το πλακάτ αποτελεί τόσο την πρώτη απεργιακή νύξη στο περιβάλλον της έκθεσης όσο και δική μας υπενθύμιση για τους αγώνες της εργατικής τάξης που οδήγησαν στην παγίωση του πενθήμερου οκταώρου, δικαίωμα που καταστρατηγείται συστηματικά ήδη και κινδυνεύει με επίσημη κατάργηση στις μέρες μας.

## 7. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΩΝ ΠΑΡΙΣΙΩΝ

Προκειμένου να δοθεί περισσότερο η αίσθηση στον επισκέπτη πως βρίσκεται στο Παρίσι, αποφασίσαμε να τοποθετήσουμε ένα χαρακτηριστικό τοπόσημο της πόλης, στον δικό μας **δρόμο** και δίπλα από το καφέ. Συγκεκριμένα, επιλέξαμε να χρησιμοποιήσουμε ένα σχέδιο της **Παναγίας των Παρισίων**, που βρίσκεται στη νησίδα Ιλ ντε λα Σιτέ, απέναντι από τη συνοικία

του Καρτιέ Λατέν, όπου έλαβαν χώρα οι συγκρούσεις ανάμεσα σε διαδηλωτές και αστυνομία κατά τον Μάη του '68. Το σχέδιο του ναού έγινε στο χέρι, με κάρβουνο πάνω σε λευκό ύφασμα και, μολονότι στοιχείο αναχρονιστικό, φωτίστηκε, από την πίσω του όψη, με κόκκινο φως, παραπέμποντας στην πυρκαγιά που κατέστρεψε μεγάλο μέρος του κτιρίου τον Απρίλιο του 2019, λίγες εβδομάδες, δηλαδή, πριν τα εγκαίνια της έκθεσης, στη Μυτιλήνη. Με αυτόν τον τρόπο, θελήσαμε να εντάξουμε στην έκθεση το δικό μας σχόλιο σχετικά με τους κινδύνους που διατρέχει η πολιτιστική κληρονομιά από προβληματικούς χειρισμούς στη διαχείρισή της, αλλά και να καυτηριάσουμε τις φρούδες -όπως απεδείχθη- υποσχέσεις των υποψήφιων σωτήρων με τις παχυλές, στα λόγια,

δωρεές, για την αποκατάσταση του μνημείου. Η τοποθέτηση του υφάσματος έγινε και πάλι με τρόπο τέτοιο, που αποκλείστηκε μικρός διάδρομος του ορόφου, κάθετος στον δικό μας **δρόμο**, η ύπαρξη του οποίου δεν εξυπηρετούσε την εκθεσιακή μας αφήγηση.

## 8. ΤΑ ΣΥΝΘΗΜΑΤΑ

Αμέσως μετά το σχέδιο της *Παναγίας των Παρισίων*, ο τοίχος καταλαμβάνεται από ένα σύνθημα της εποχής: «ΝΑ ΖΕΙΤΕ χωρίς νεκρό χρόνο. Απολαμβάνετε χωρίς περιορισμούς». Το σύνθημα αυτό εμφανίστηκε στη Ναντέρ, αρχικά, και, μετά τις 6 Μαΐου, και στους δρόμους του Παρισιού, αποτελώντας, έτσι, ένα από τα εκατοντάδες παραδείγματα τη χωρικής διάχυ-

σης των μηνυμάτων, στο πλαίσιο έκφρασης και επικοινωνίας του κινήματος (*Gervereau*, 1988). Μετά τις 10 Μαΐου, τα συνθήματα των αφισών μεταφέρθηκαν στους δρόμους, αλλά και εκείνα των τοίχων βρήκαν τη θέση τους στις αφίσες. Έτσι, το CRS=SS ξεκίνησε από σλόγκαν του δρόμου, γράφτηκε στους τοίχους ως σύνθημα και κατέληξε με τη μορφή αφίσας.

Τα συνθήματα μπορούσαν να γραφτούν πολύ εύκολα και παντού. Η απλότητα της εικόνας και του λόγου που χαρακτηρίζει τις αφίσες του Μάη του '68 (*Esbati*, 2017) χαρακτηρίζει και τα συνθήματα που γράφτηκαν στους τοίχους. Αυτά έπρεπε να είναι σύντομα και περιεκτικά και να μεταδίδουν το μήνυμά τους άμεσα στον περαστικό, τον διαδηλωτή, τον φωτογράφο, τον Τύπο -όπου αναπαράγονται οι φωτογραφίες-, τον αστυνομικό και, τελικά, την ίδια την Κυβέρνηση. Πολλά από αυτά εμπνέονταν από τον Σιτουασιονισμό, σχετικά νέο φιλοσοφικό κίνημα της εποχής, με Μαρξιστικές ρίζες (*Begget*, 2014, σσ 10, 16).

Ορισμένα από τα συνθήματα του Μάη του '68 αποτελούν ακόμα πηγή έμπνευσης για τα κινήματα, λειτουργώντας και πάλι ως εργαλεία-όπλα πολιτικού λόγου. Αυτή τη συνεχιζόμενη σχέση με τα γεγονότα του παρελθόντος κατέκρινε ο Nicolas Sarkozy, πρώην Πρόεδρος της Γαλλίας, κατά διάρκεια προεκλογικής του ομιλίας, το 2007<sup>74</sup>: «Ο Μάης του '68 μας επέβαλε τον διανοητικό και ηθικό



σχετικισμό, ότι εφεξής δεν υπάρχει καμιά διαφορά μεταξύ του καλού και του κακού, μεταξύ του αληθινού και του ψεύτικου, μεταξύ του ωραίου και του άσχημου [...]. Η κληρονομιά του Μάη του '68 εισήγαγε τον κυνισμό στην κοινωνία και την πολιτική [...]. Πρέπει να επέλθει οριστική ρήξη με το πνεύμα, τις συμπερι-



φορές, τις ιδέες του Μάη του '68, προκειμένου να υπάρξει ηθική ανάταση». Την άποψή του καταγράψαμε και συμπεριλάβαμε ως **υποσημείωση** στο σημείο αυτό του δρόμου, ακριβώς για να σχολιάσουμε τη συνεχιζόμενη επιρροή του Μάη του '68, σε επίπεδο πολιτικό και την αντίδραση της πρόσφατης γαλλικής Κυβέρνησης σε αυτό. Τέλος, με το σύνθημα στον τοίχο επικοινωνεί εκθεσιακά και το γκραφίτι του καλλιτέχνη Banksy, που αναδημιουργήσαμε στο τέλος της πορείας του επισκέπτη (βλ. παρακάτω), ανυπόγραφο αφιέρωμά του στους εξεγερμένους του Μάη του '68, με χρήση των ίδιων «όπλων» με εκείνους: της μπογιάς στον τοίχο.

## 9. ΟΙ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ

Επιλέγοντας οι πρυτάνεις της Ναντέρ και της Σορβόνης να ζητήσουν τη συνδρομή της αστυνομίας για την εκκένωση των ιδρυμάτων τους από τους φοιτητές που τα είχαν καταλάβει, γίνεται σαφές πως δεν κατανόησαν και δε θέλησαν να προσπαθήσουν να κατανοήσουν τα αιτήματα και τις αγωνίες των φοιτητών τους. Η επιλογή τους αυτή, όμως, δεν εκπροσωπούσε όλους τους καθηγητές των ακαδημαϊκών ιδρυμάτων, πολλοί από τους οποίους είχαν, επίσης, ξεκινήσει να κατακρίνουν το υφιστάμενο εκπαιδευτικό σύστημα και τον ρόλο που καλούνταν εκείνοι να διαδραματίσουν σε αυτό.

Από την έναρξη των συμπλοκών των εξεγερμένων με την αστυνομία, αρκετοί καθηγητές

υποστήριξαν τους φοιτητές ποικιλοτρόπως. Στις πορείες της 6<sup>ης</sup> και 7<sup>ης</sup> Μαΐου, ακόμα περισσότεροι καθηγητές, εργάτες και διανοητές συντάχθηκαν με το πλευρό των φοιτητών, εκφράζοντας, έτσι, τη συμπάρασταση και την αλληλεγγύη τους (Singer, 1970, σσ 128–142). Η συσπείρωση αυτή μεταξύ καθηγητών και φοιτητών γίνεται σαφής και από τα καλέσματα για καθολική απεργία στα πανεπιστήμια που εξέδωσαν η φοιτητική ένωση UNEF και η ένωση καθηγητών SNE-Sup, μετά τη σύλληψη 500 περίπου φοιτητών μέσα στη Σορβόνη, στις 6 Μαΐου (Reader & Wadia, 1993, σ 10). Γενικός γραμματέας της Εθνικής Ένωσης Ανωτάτης Εκπαίδευσης ήταν ο Alain Geismar, καθηγητής της Σχολής Θετικών Επιστημών στο Παρίσι. Ο πρωταγωνιστικός του ρόλος στο «Κίνημα της 22ας Μαρτίου», από κοινού με τους Daniel Cohn-Bendit και Jacques Sauvageot, και η μετέπειτα ριζοσπαστικοποίησή του και σύνταξή του με τους εργάτες απετέλεσαν τον λόγο που του αφιερώσαμε μία από τις **υποσημειώσεις** μας.

Αναγνωρίζοντας τις προθέσεις της αστυνομίας και τον κίνδυνο για μεγάλο αριθμό νεκρών και τραυματιών ανάμεσα στους φοιτητές, δεν ήταν λίγες οι φορές που επιτροπές καθηγητών παρενέβησαν με σκοπό την απομάκρυνση των δυνάμεων καταστολής από τους δρόμους. Άλλωστε, στο Υπουργικό Συμβούλιο συμμετείχαν και αρκετοί ακαδημαϊκοί και, συνεπώς, τα αιτήματα των καθηγητών θα μπορούσαν να γίνουν, ενδεχομένως, πιο εύκολα κατανοητά. Παρόλα αυτά, ο De Gaulle είχε δώσει σαφή εντολή για

επιβολή της τάξης. Έτσι, αντιπροσωπεία με επικεφαλής τον βραβευμένο με Νόμπελ, Jacques Monod, μετέβη στο Υπουργείο Παιδείας, στις 8 Μαΐου, προκειμένου να διαπραγματευτεί τη στάση της Κυβέρνησης. Τη δε παραμονή της «Νύχτας των Οδοφραγμάτων», μία ακόμα επιτροπή από καθηγητές και φοιτητές αποπειράθηκε να διαπραγματευτεί την απομάκρυνση των δυνάμεων καταστολής, προσπάθεια που αποφασίσαμε να συμπεριλάβουμε σε δική μας **υποσημείωση**, με απόσπασμα των δηλώσεων των καθηγητών μαθηματικών Henri Cartan και Laurent Schwartz: «επικοινωνήσαμε με το Υπουργείο Εσωτερικών και είπαμε πως αν η αστυνομία εγγυηθεί ότι θα σταματήσει τις μάχες, θα μεσολαθήσουμε στην Ένωση Φοιτητών και το Συνδικάτο των Καθηγητών ώστε να υποχωρήσουν κι εκείνοι. Εάν δε γίνει άμεσα, θα παραιτηθούμε από το γαλλικό πανεπιστήμιο. Δεν απάντησαν». Κατά τη διάρκεια των επεισοδίων, πολλοί ήταν οι καθηγητές που βρέθηκαν στους δρόμους μαζί με τους υπόλοιπους εξεγερμένους, στηρίζοντας τον αγώνα και προσπαθώντας να διασφαλίσουν την ασφαλή απομάκρυνση και περίθαλψη των τραυματιών.

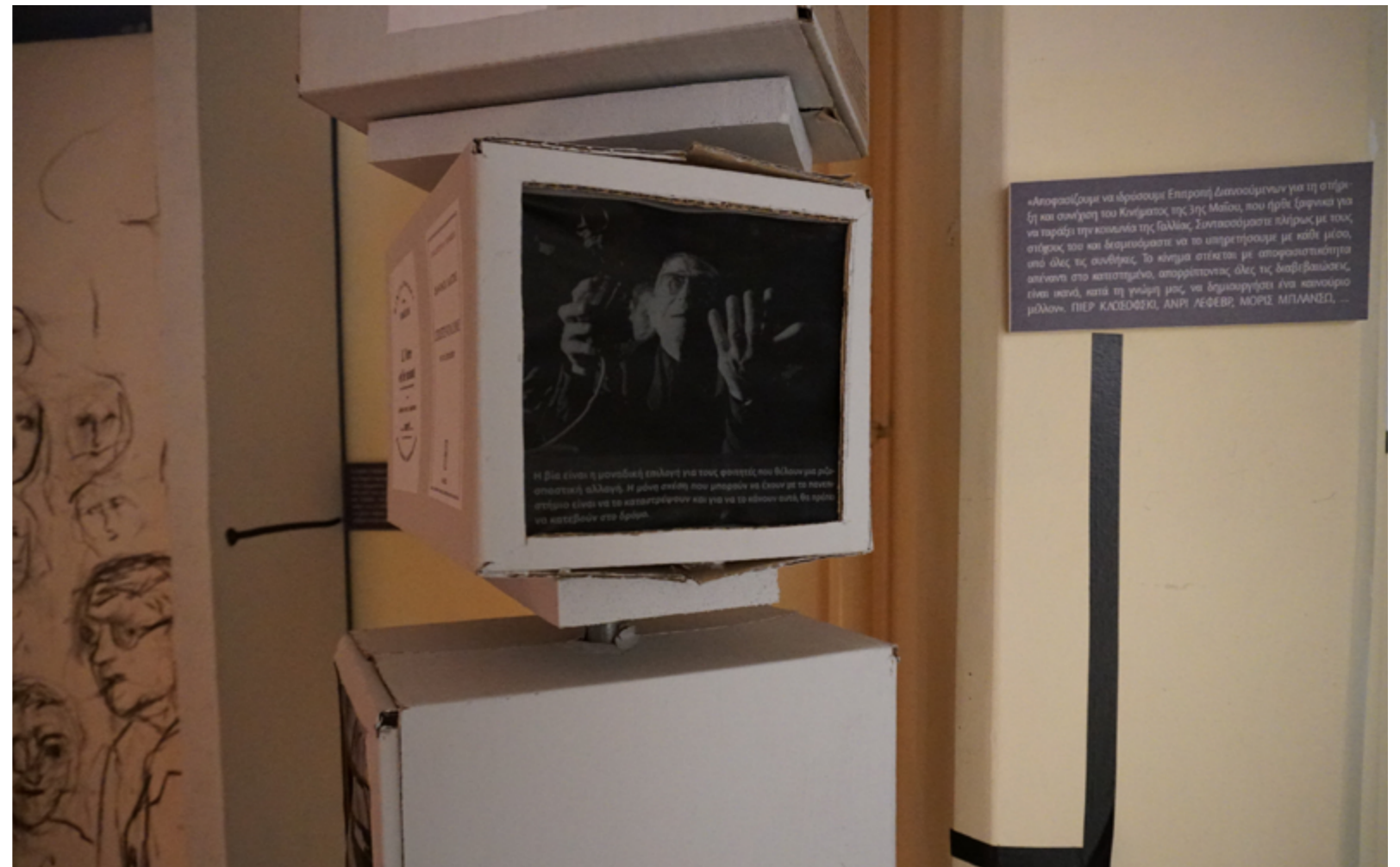
Τη διαφορετική αυτή στάση των καθηγητών απέναντι στο φοιτητικό κίνημα θελήσαμε να θίξουμε με την τελευταία πόρτα του **δρόμου με τα πρώτα σημάδια**. Εμπνευσμένοι από τις φωτογραφίες της ομιλίας-παρέμβασης του J.-P. Sartre στο αμφιθέατρο της Σορβόνης, δημιουργήσαμε ένα ακόμα σχέδιο με κάρβουνο. Σε αυτό, διακρίνεται ο Γάλλος φιλόσοφος ενώ μιλά στο κατάμεστο αμφιθέατρο και δηλώνει

τη συμπάραστασή του στους εξεγερμένους φοιτητές (**Reader & Wadia**, 1993, σ 13). Πάνω στο σχέδιο, τοποθετήσαμε ένα ομοίωμα του βιβλίου του «Les Mots», που αποτελεί την αυτοβιογραφία του, ώστε η σύνδεση με τη φιγούρα του ομιλητή στο σχέδιο να είναι πιο ορατή.

## 10. ΟΙ ΔΙΑΝΟΗΤΕΣ

Ένα στοιχείο της εξέγερσης του Μάη του '68 που διαπιστώσαμε από την αρχή, ήταν το έντονο θεωρητικό υπόβαθρο των επιμέρους στάσεων και προτάσεων που εξέφραζαν οι εξε-

γερμένοι. Αυτό, προφανώς σχετίζεται με το γεγονός ότι το Παρίσι, εκείνη την περίοδο, είναι, κατά κάποιο τρόπο, η καρδιά της παραγωγής της παγκόσμιας θεωρητικής σκέψης στο πεδίο των κοινωνικών επιστημών. Γύρω από τα πανεπιστήμια και τα ερευνητικά κέντρα είναι συγκεντρωμένοι μία σειρά σημαντικών διανοητών, Γάλλων και ξένων, που προσελκύουν νέους σπουδαστές και ερευνητές από όλον τον κόσμο, που θέλουν να συνεχίσουν τις σπουδές τους δίπλα σε αυτούς τους μεγάλους δασκάλους.





Αυτό ακριβώς το φαινόμενο θελήσαμε να επισημάνουμε στην έκθεση και αναζητήσαμε τρόπους για να το υλοποιήσουμε. Γρήγορα, αποκλείσαμε την αρχική μας ιδέα να προσθέσουμε στις θεματικές μας ενότητες, που εστίαζαν σε μία συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα, μία ακόμη. Και αυτό, επειδή, μελετώντας τις προσωπικότητες που εντοπίσαμε, φάνηκε αμέσως ότι δε συνιστούσαν, σε καμία περίπτωση, μία ενιαία ομάδα. Κατ' αρχάς, επειδή δεν ταυτίζονται οι απόψεις τους, γενικά, αλλά, επιπλέον, επειδή δεν πήραν μία ενιαία θέση απέναντι στα γε-

γονότα. Επιπλέον, οι διανοητές που επιλέξαμε δεν ανήκαν όλοι στην ίδια γενιά, με την έννοια ότι άλλοι ήταν ήδη γενικά αναγνωρισμένοι και βιάδιζαν προς το τέλος της καριέρας τους, παίζοντας το ρόλο του μέντορα, περισσότερο, παρά του ενεργού συμμετόχου· άλλοι ήταν στην ακμή της δημιουργικής τους πορείας και με τον έναν ή τον άλλο τρόπο έπαιξαν ενεργό ρόλο στην εξέγερση· και άλλοι ήταν ακόμη στο στάδιο της διαμόρφωσής τους, την οποία τα γεγονότα του Μάη του '68 επηρέασαν καθοριστικά. Και, τέλος, ο βαθμός και ο τρόπος

συμμετοχής τους διέφερε σημαντικά, όπως διαφέρει και η στάση και η ερμηνεία τους μετά το τέλος της εξέγερσης.

Λαμβάνοντας όλα αυτά υπόψη, λοιπόν, αποφασίσαμε να σκορπίσουμε τους διανοητές σε διάφορα σημεία της έκθεσης, αφιερώνοντας στον καθένα μία σύντομη αναφορά, που να δίνει μια ιδέα για το συνολικό έργο τους και τον τρόπο εμπλοκής τους στα γεγονότα του Μάη του '68. Έτσι, αφού επιλέξαμε τις προσωπικότητες που θα περιλαμβάναμε στην αφήγησή μας, τις ομαδοποιήσαμε και τις τοποθετήσαμε σε τρία επιλεγμένα σημεία της διαδρομής του επισκέπτη. Σε ισάριθμους μεταλλικούς στύλους, στερεώσαμε κουτιά αφιερωμένα στις προσωπικότητες και το έργο των διανοητών που ξεχωρίσαμε, δημιουργώντας ιδιότυπους «στύλους φωτισμού», με το θεωρητικό «φως» που εξέπεμπαν οι διανοητές προς τους εξεγερμένους, μέσα από τις θεωρίες και τα πιστεύω τους. Βιογραφικά στοιχεία, φιλοσοφικές θέσεις και απόψεις, πολιτικές τοποθετήσεις και πράξεις συμμετοχής στα γεγονότα του Μάη του '68 επενδύουν τις επιφάνειες των κουτιών, δίνοντας στον επισκέπτη μία σύντομη εικόνα των προσωπικοτήτων που επηρέασαν, αλλά και επηρεάστηκαν από την εξέγερση, είτε τάχθηκαν με το μέρος των ξεσηκωμένων είτε όχι.

Την ομαδοποίηση των διανοητών την κάναμε κατά τη διάρκεια του στησίματος της έκθεσης, σε αντιπαραβολή με τη διαμόρφωση του **δρόμου** και των υπολοίπων θεματικών μας. Τα κοινά χαρακτηριστικά των προσωπικοτήτων συσχετίστηκαν με τα επιμέρους στοιχεία της



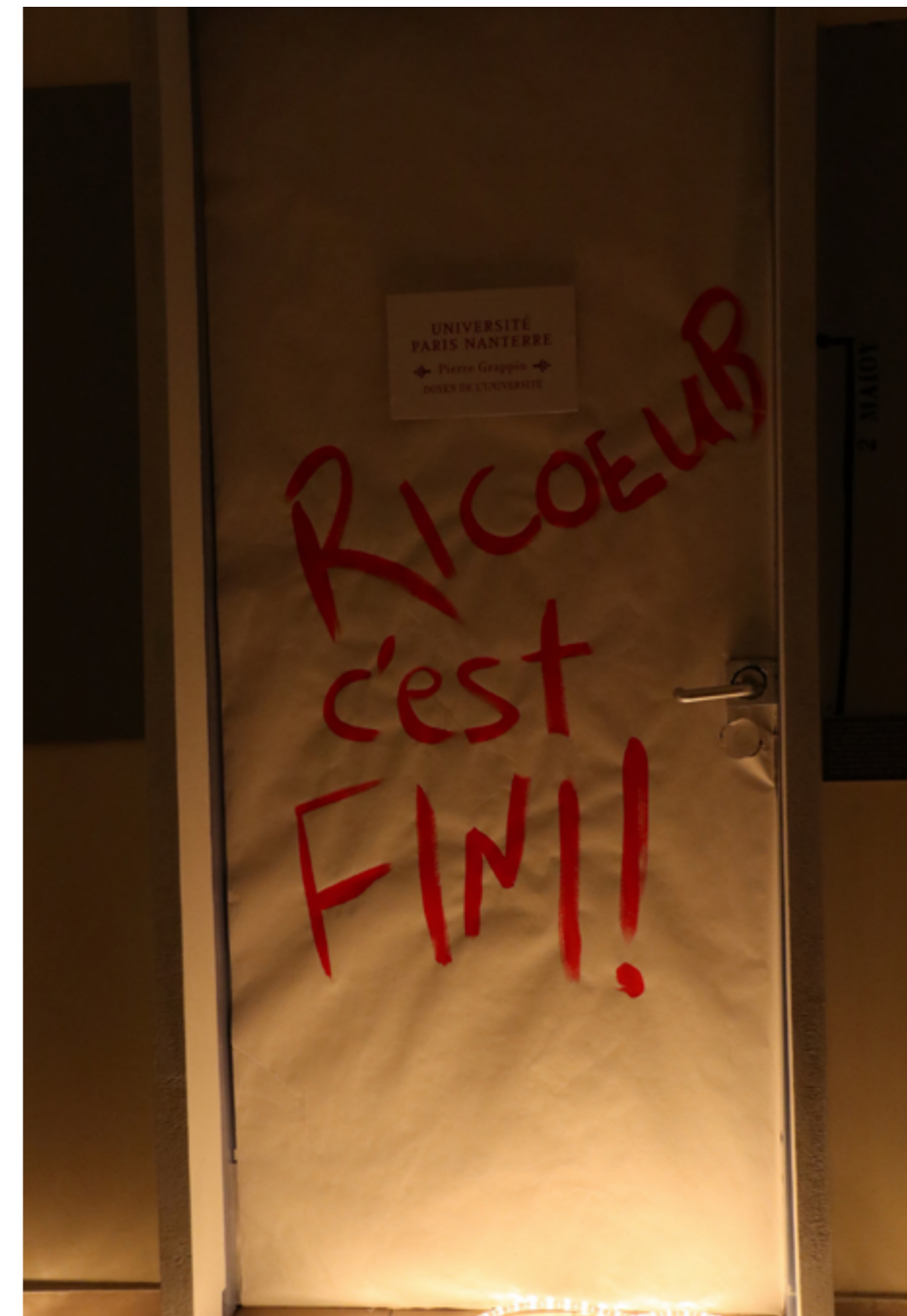
έκθεσης και, έτσι, καταλήξαμε σε τρεις ομάδες διανοητών: σε εκείνους που σχετίζονται με κάποιον τρόπο με το πανεπιστήμιο και το φοιτητικό κίνημα, σε εκείνους που -λόγω ιδιότητας- σχετίζονται με τον κινηματογράφο και τις τέχνες και σε εκείνους των οποίων οι φιλοσοφικές απόψεις και η πολιτική θέση μετά τις εκλογές του Ιουνίου έδωσαν το στίγμα όσων ακολούθησαν τον Μάη του '68.

Ο πρώτος στύλος, συνεπώς, τοποθετείται ανάμεσα στη **στάση** των **Καθηγητών** και την ενότητα του **φοιτητικού αμφιθεάτρου**, καθώς περιλαμβάνει προσωπικότητες, όπως ο Jean-Paul Sartre και ο καλός του φίλος, αν και ιδεολογικός αντίπαλος, Raymond Aron. Ο J.-P. Sartre συμμετείχε ενεργά στο φοιτητικό κίνημα του Μάη του '68 και προσπαθούσε να εμπνεύσει τους φοιτητές στην προσπάθειά τους να επιφέρουν ριζικές αλλαγές στην κοινωνία τη Γαλλίας. Για τον ίδιο, ο τρόπος αντίδρασης των εξεγερμένων του Μάη του '68 δεν επεδίωκε την κατάλυση της τάξης, αλλά την επιβολή μιας διαφορετικής τάξης (Reader & Wadia, 1993, σ 64). Ο R. Aron, από την άλλη, άσκησε έντονη κριτική στην εξέγερση, χαρακτηρίζοντάς την «ψυχόδραμα» και υποστηρίζοντας πως οι φοιτητές πηγαίνουν στο πανεπιστήμιο για να μορφωθούν και όχι για να ανατρέψουν την κοινωνία. Ο ίδιος, επιπλέον, πίστευε πως η εξέγερση του Μάη του '68 φαινόταν πως αποτελούσε μία ουσιαστική ευκαιρία για αναδιαμόρφωση του εκπαιδευτικού συστήματος, η οποία, όμως, πήγε χαμένη (Reynolds, 2011).

Ο δεύτερος στύλος τοποθετείται δίπλα στην προβολή του **καλλιτεχνικού εργαστηρίου** και περιλαμβάνει προσωπικότητες όπως εκείνη της Marguerite Duras, με την ιδιότητα της θεατρικής συγγραφέως, της σεναριογράφου και της σκηνοθέτιδας, η οποία υπήρξε και ενεργό μέλος του απελευθερωτικού Κινήματος των Γυναικών. Όσο έντονα υποστήριξε την εξέγερση του Μάη του '68, άλλο τόσο κατέκρινε τη στάση των αντρών κατά τη διάρκεια των γεγονότων και μετά από αυτά, σε σχέση με τον τρόπο που εκείνοι αντιμετώπισαν τις γυναίκες, σπεύδοντας να επιβάλλουν τη δική τους οπτική στα γεγονότα (Reader & Wadia, 1993, σ 148). Με βάση αυτή τη διάσταση, στον ίδιο στύλο προσθέσαμε και την Julia Kristeva, Βουλγαρο-Γαλλίδα φιλόσοφο, μέλος της ομάδας Socialisme ou Barbarie, που άσκησε μεγάλη επιρροή στη διεθνή κριτική ανάλυση, στις πολιτισμικές σπουδές και το φεμινισμό. Οι δύο αυτές γυναικείες φιγούρες ενισχύουν το στίγμα του φεμινιστικού κινήματος στην έκθεσή μας, επικοινωνώντας αφηγηματικά με τα αντίστοιχα πλακάτ του **δρόμου των συγκρούσεων** και τη **στάση** του **εργοστασίου Wonder**.

Ο τελευταίος στύλος τοποθετείται στην αρχή του δρόμου προς τις εκλογές. Περιλαμβάνει προσωπικότητες όπως ο André Glucksman (Reader & Wadia, 1993, σσ 61-63), ο οποίος, μετά τον Μάη του '68, αποκήρυξε τα αριστερά του φρονήματα και τάχθηκε υπέρ των Αμερικάνων και των επεμβάσεων σε Ιράκ και Αφγανιστάν, ενώ υπήρξε και υποστηρικτής του Nicolas Sarkozy. Μαζί με τον Glucksman βάλα-

με και τον Κώστα Αξελό (Κορνέτης, 2013), ώστε να δώσουμε και το στίγμα των σπουδαίων Ελλήνων φιλοσόφων και στοχαστών που έζησαν στο Παρίσι πριν, κατά τη διάρκεια και μετά τα γεγονότα, αλλά, κυρίως, με σκοπό να παρουσιάσουμε και την πλευρά εκείνων που, παρά το πολιτικό διακύβευμα, έμειναν συνεπείς στα πιστεύω τους και συνέχισαν να εμπνέουν εκείνους που πάλευαν για μία καλύτερη κοινωνία.



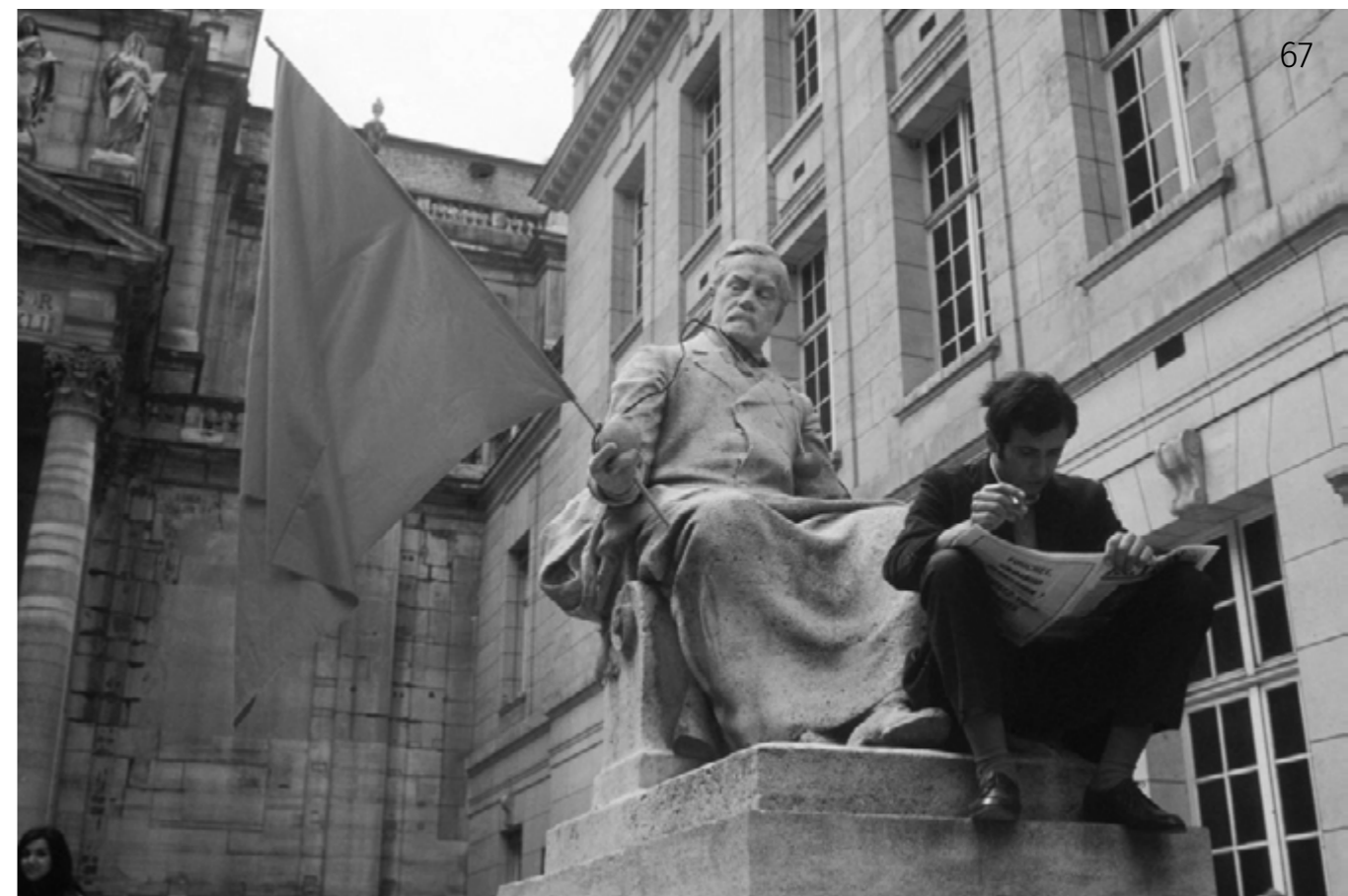
## 11. ΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΤΗΣ ΝΑΝΤΕΡ

Η επόμενη είσοδος γραφείου χρησιμοποιήθηκε για να «στεγάσει», νοηματικά, το πανεπιστήμιο της Ναντέρ. Η **στάση** αναφέρεται στα γεγονότα που έλαβαν χώρα στις 22 Μαρτίου 1968, στο πανεπιστήμιο της Ναντέρ, όταν μικρή ομάδα φοιτητών, με επικεφαλής τον Daniel Cohn-Bendit, κατέλαβε κτίριο της διοίκησης και συγκάλεσε σε συνέλευση. Τα θέματα προς συζήτηση ήταν οι διακρίσεις στο ακαδημαϊκό περιβάλλον και η εκτεταμένη γραφειοκρατία που ήλεγχε τη χρηματοδότηση των ιδρυμάτων, στο πλαίσιο πολιτικής ενός Υπουργείου Παιδείας, που, σύμφωνα με τους Alain Schnapp και Pierre Vidal-Naquet, χαρακτηριζόταν από συγκεντρωτισμό, απολυταρχισμό και αποκλεισμό (Schnapp & Vidal-Naquet, 1969). Ο πρόεδρος του πανεπιστημίου, Pierre Grappin,

ζήτησε άμεσα τη συνδρομή της αστυνομίας -η οποία παρενέβαινε στα φοιτητικά ζητήματα και παρακολουθούσε άτομα με «ύποπτα» φρονήματα, στη Ναντέρ, ήδη από τα τέλη του 1967 (Feenberg & Freedman, 2001, σσ 6-7)-, προκειμένου να εκκενωθεί το κτίριο από τους καταληψίες. Οι τελευταίοι, αφού κοινοποίησαν τα αιτήματά τους, αποχώρησαν, συστήνοντας, όμως, ταυτόχρονα το επονομαζόμενο Κίνημα της 22ας Μαρτίου και δίνοντας το έναυσμα για την εντατικοποίηση των κινητοποιήσεων που οδήγησαν στον ευρύτερο ξεσηκωμό του Μάη του '68.

Τη **στάση** του Πανεπιστημίου της Ναντέρ επιλέξαμε να την αποδώσουμε με λιτές γραμμές, οριοθετώντας την αυστηρά εντός του πλαισίου της πόρτας που χρησιμοποιήσαμε ως επιφάνεια για την ανάπτυξή της. Μία πινακίδα με το

όνομα του πανεπιστημίου και εκείνο του πρώτου προσδιορίζει την ταυτότητα της **στάσης**. Τις λιτές γραμμές τaráσσει η αναγραφή, με το χέρι, της περίφημης φράσης «Ricoeur, c'est fini!» που αναφώνησε ο D. Cohn-Bendit, τον Μάρτη του '68, διακόπτοντας το μάθημα του Καθηγητή Paul Ricoeur, προκειμένου να προχωρήσουν οι φοιτητές σε κατάληψη του κτιρίου (Abel, 2017). Η δραματικότητα της στιγμής τονίζεται τόσο με το κόκκινο χρώμα που χρησιμοποιήσαμε στη φράση όσο και με τον εντονότερο φωτισμό στο τμήμα αυτό της έκθεσης, με φορά από το δάπεδο προς τα πάνω, συγκεντρώνοντας μπροστά στη **στάση** μεγαλύτερο τμήμα του φωτοσωλήνα που επιλέξαμε να τοποθετήσουμε στο πρώτο τμήμα του **δρόμου**, για τον φωτισμό του χώρου.



## 12. ΠΡΩΤΟΜΑΓΙΑ

Η επιλογή μας να αφιερώσουμε μέρος του **δρόμου** μας στην πρωτομαγιάτικη απεργία του 1968 σχετίζεται, αφενός, με τη βαρύτητα της διεξαγωγής της στο Παρίσι για πρώτη φορά έπειτα από δέκα τέσσερα χρόνια (**Reader & Wadia**, 1993, σ 10) και, αφετέρου, με την ανάγκη υπενθύμισης του χρόνου στον επισκέπτη, στο σημείο αυτό της έκθεσης, καθώς η ώρα των συγκρούσεων πλησιάζει.

Η **στάση** της **Πρωτομαγιάς** αναπτύσσεται πολύ συνοπτικά στην γκριζα επιφάνεια του τοίχου, με την τοποθέτηση της μοναδικής αφίσας της εποχής που μπορέσαμε να βρούμε. Μαζί κι ένα πανό με την περίφημη φράση «ΠΡΩΤΟΜΑΓΙΑ -ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΑΡΓΙΑ, ΕΙΝΑΙ ΑΠΕΡΓΙΑ», δική μας υπενθύμιση, και πάλι, προς το κοινό της έκθεσης. Τέλος, μία κόκκινη σημαία, πρόχειρα ακουμπισμένη στον τοίχο, περιμένει τους απεργούς -του τότε και του σήμερα- για συμμετοχή στην πορεία.

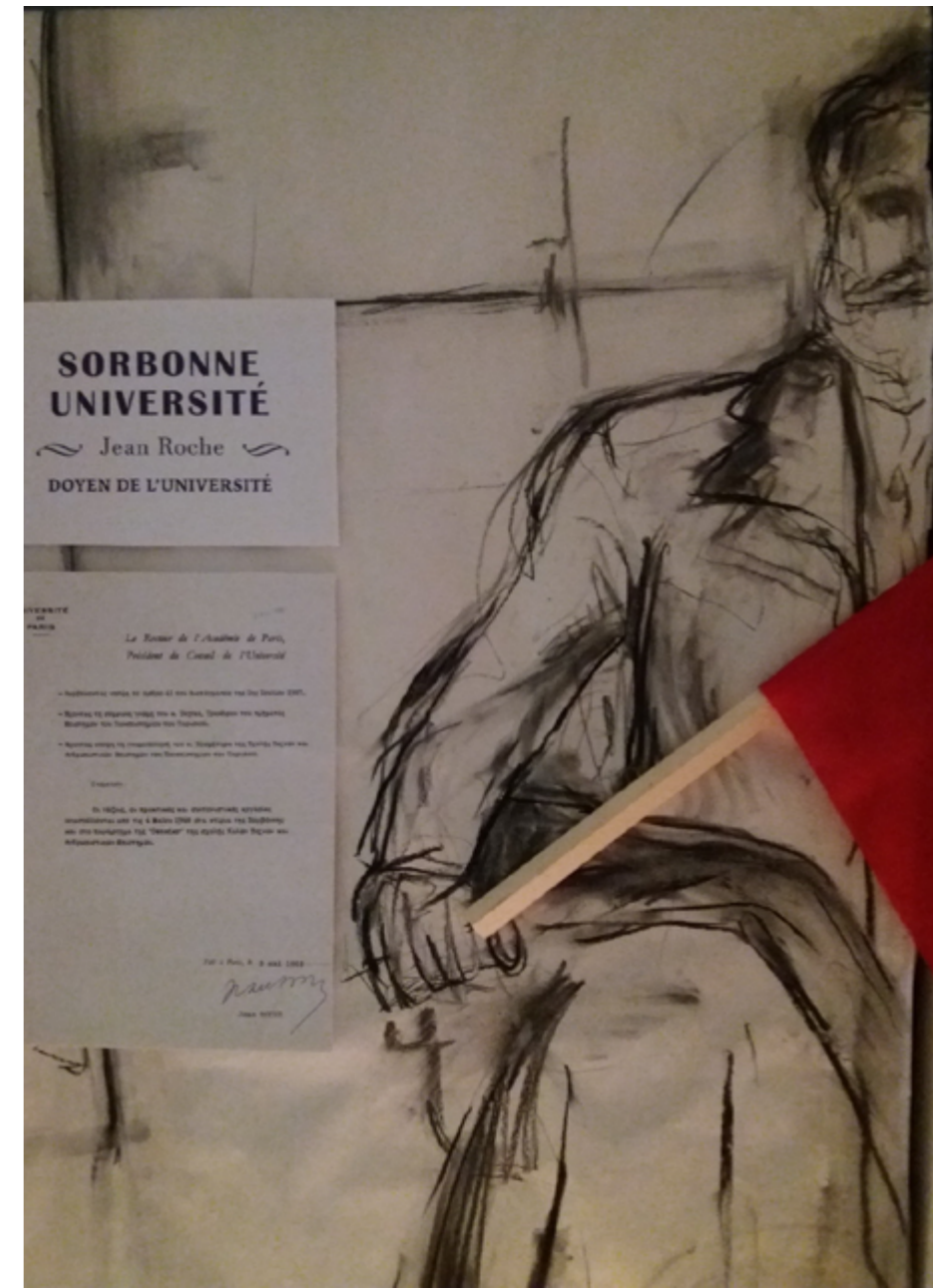
Η **στάση** ολοκληρώνεται με μία από τις **υποσημειώσεις** μας, στην οποία περιλαμβάνονται συνοπτικά οι πολύ λίγες πληροφορίες που βρήκαμε για τη συγκεκριμένη απεργιακή κινητοποίηση. Η πορεία οργανώθηκε από το Γαλλικό Κομμουνιστικό Κόμμα και τη Γενική Συνομοσπονδία Εργατών. Η μικρής έκτασης ένταση που προκλήθηκε με οπαδούς αριστερών ομάδων δίνει το στίγμα των σχέσεων που είχαν εξ αρχής οι εργάτες με τους οπαδούς άλλων αριστερών προσανατολισμών, σχέσεις που σε σημαντικό βαθμό εξομαλύνθηκαν, μετά τη «Νύχτα

των Οδοφραγμάτων» και την επίσημη είσοδο των εργατών στις κινητοποιήσεις, αλλά -όπως φάνηκε στην πράξη- δεν εξαλείφθηκαν ποτέ.

## 13. ΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΤΗΣ ΣΟΡΒΟΝΝΗΣ

Τελευταία στάση του δρόμου, πριν τις συγκρούσεις, αποτελεί το «Πανεπιστήμιο της Σορβόνης». Η τοποθέτησή του στο σημείο αυτό ακολουθεί τη χρονική διαδοχή των εξελίξεων, πυροδοτώντας τις πρώτες πορείες διαμαρτυρίας των φοιτητών. Στις 2 Μαΐου 1968, ο πρύτανης του Πανεπιστημίου της Ναντέρ έδωσε εντολή να κλείσει το ίδρυμα, φοβούμενος την επέκταση των εντάσεων που είχαν ξεκινήσει ήδη από τα τέλη του 1967. Ως αντίδραση στην απόφαση αυτή, φοιτητές συγκεντρώθηκαν στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης, στο Καρτιέ Λατέν, προκειμένου να συνεδριάσουν και να επιλέξουν τρόπους στήριξης των συναδέλφων τους στη Ναντέρ. Ο πρύτανης της Σορβόνης, Jean-Marie Roche, γνωρίζοντας τι είχε προηγηθεί στην Ναντέρ, ζήτησε τη συνδρομή της αστυνομίας για εκκένωση του πανεπιστημίου. Οι αστυνομικοί ανταποκρίθηκαν άμεσα. Η πρόθεσή τους να προσαγάγουν τους φοιτητές στο τμήμα για εξακρίβωση στοιχείων πυροδότησε το πρώτο κύμα διαδηλώσεων, με τραυματισμούς εκατέρωθεν. Οι συγκρούσεις του Μάη είχαν μόλις ξεκινήσει. Αργότερα, ο Πρωθυπουργός, Georges Pompidou, σε μια προσπάθεια να κατευνάσει τα πνεύματα, έδωσε εντολή να ανοίξει η Σορβόνη, έπειτα από τη μεγαλειώδη πορεία κατά την απεργία της 13ης Μαΐου κι ενώ έχει μεσολαβήσει η περι-

φημη «νύχτα των οδοφραγμάτων». Οι φοιτητές έσπευσαν να καταλάβουν το πανεπιστήμιο, που μετατράπηκε σε χώρο συζητήσεων, λήψης αποφάσεων, διαμονής των καταληψιών και περίθαλψης των τραυματιών. Η κατάληψη του πανεπιστημίου έληξε στις 16 Ιουνίου, έπειτα από νέα επέμβαση της αστυνομίας (**Schnapp & Vidal-Naquet**, 1969; **Reader & Wadia**, 1993, σσ 10-19).



Η στάση του Πανεπιστημίου της Σορβόνης καταλαμβάνει την τελευταία πόρτα γραφείου του διαδρόμου πριν αυτός στρίψει ανατολικά. Ένας αυτοσχέδιος ραβδωτός πεσσός, τμήμα αετώματος με τη φιγούρα της θεάς Αθηνάς και το ομοίωμα της εμβληματικής θόλου της Σορβόνης σε προοπτική, παραπέμπουν στην αρχιτεκτονική του κτιρίου. Η πινακίδα με το όνομα του πανεπιστημίου και του πρύτανη J.-M. Roche συμπληρώνουν τα στοιχεία ταυτότητας του. Κάτω από αυτή, η μεταφρασμένη στα ελληνικά απόφαση για το κλείσιμο του πανεπιστημίου με εντολή του πρύτανη, φέρει την υπογραφή του και ημερομηνία 3 Μαΐου 1968. Η στάση ολοκληρώνεται με το σχέδιο με κάρβουνο που αποτυπώνει μέρος του αγάλματος του Pasteur, που βρίσκεται στον προαύλιο χώρο του κτιρίου της Σορβόνης, επιβεβαιώνοντας πως ο επισκέπτης της έκθεσης βρίσκεται σε εξωτερικό χώρο. Στο χέρι του αγάλματος τοποθετήσαμε μία κόκκινη σημαία, αναπαράγοντας φωτογραφία του Bruno Barbey, που τραβήχτηκε στις 13 Μαΐου, μετά, δηλαδή, την κατάληψη του πανεπιστημίου από τους φοιτητές. Μολονότι τα δύο τελευταία στοιχεία της σύνθεσης (η απόφαση του J.-M. Roche και η σημαία στο χέρι του Pasteur) δημιουργούν χρονολογική ανακολουθία, τόσο στη στάση όσο και στον δρόμο, κρίναμε σκόπιμη τη συνύπαρξή τους, λόγω της ανάγκης συρρίκνωσης του χρόνου, αλλά και για λόγους νοηματικούς, που προκύπτουν από την αντίστιξη γεγονότων με χρονική απόσταση μεταξύ τους.



Η εισαγωγή στην καρδιά της εξέγερσης γίνεται με το **φοιτητικό αμφιθέατρο**, στο οποίο ο επισκέπτης οδηγείται, μετά τα πρώτα σημάδια που αναπτύσσονται πάνω στον δρόμο. Αφού έχουμε ήδη αναφερθεί στο γενικό κλίμα της εποχής και τα γεγονότα στο Πανεπιστήμιο της Ναντέρ και της Σορβόνης, πάνω στη στροφή του δρόμου που οδηγεί στις συγκρούσεις και στα οδοφράγματα, ο επισκέπτης μπαίνει μέσα σε ένα πραγματικό αμφιθέατρο για να προσεγγίσει το φοιτητικό κίνημα του 1968. Θα μπορούσαμε να πούμε, ότι αυτό χωρικά αντιμετωπίζεται προνομιακά στην έκθεση. Η επιλογή αυτή, αφενός, σχετίζεται με το γεγονός ότι η έκθεση γίνεται από φοιτητές, αλλά, κυρίως, οφείλεται στον κεντρικό ρόλο που έπαιξαν οι φοιτητές στα γεγονότα του Μάη του '68. Η πολιτικοποίηση της γαλλικής νεολαίας είχε ξεκινήσει από τις αρχές της δεκαετίας του '60, με αφορμή τον πόλεμο στην Αλγερία (Reynolds, 2011, σ 85). Στη συνέχεια, το φοιτητικό κίνημα, όπως εκφραζόταν από την ισχυρότερη φοιτητική οργάνωση U.N.E.F. (Union Nationale des Étudiants de France), στράφηκε προς τα ειδικότερα πανεπιστημιακά ζητήματα, χωρίς να χάσει, όμως, εντελώς, το ενδιαφέρον του για ευρύτερα ζητήματα, όπως δείχνει η δυναμική αντίδραση στον πόλεμο του Βιετνάμ.



Η δική μας αίθουσα διδασκαλίας, φυσικά, δεν έχει καμία σχέση με την επιβλητική αίθουσα της Σορβόνης, που απεικονίζεται σε πλήθος σχετικών φωτογραφιών και όπου γίνονταν οι θυελλώδεις συζητήσεις της εποχής. Για να διαχειριστούμε την έντονη αυτή αντίθεση, χωρίς να προσπαθήσουμε να καλύψουμε τα φυσικά χαρακτηριστικά του δικού μας χώρου, δώσαμε έμφαση στη δημιουργία της ατμόσφαιρας. Να

δώσουμε, δηλαδή, την εντύπωση στον επισκέπτη ότι μπαίνει σε μια γεμάτη κόσμο αίθουσα, κατά τη διάρκεια μιας συνέλευσης. Έτσι, δημιουργήσαμε ένα υποφωτισμένο περιβάλλον, που υποτονίζει το μέγεθος και τα φυσικά δομικά χαρακτηριστικά του χώρου και φωτίσαμε με μικρά σποτ συγκεκριμένα σημεία. Κατά τα άλλα, ο χώρος φωτίζεται και σκοτεινιάζει περιοδικά από την μεγάλη προβολή που πέφτει

στον τοίχο, πίσω από το «προεδρείο». Αυτό το τελευταίο διαμορφώθηκε με την κάλυψη της πραγματικής έδρας της αίθουσας, ώστε να χάσει και αυτή τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της και να ενταχθεί στο σύνολο των γκριζων μινιμαλιστικών εκθεσιακών κατασκευών. Επομένως, αποτελεί, πλέον, γενικά το «προεδρείο» μιας συνέλευσης, σε οποιοδήποτε τόπο και χώρο, αφού πάνω της το μόνο πράγμα που υπάρχει είναι ένα μικρόφωνο (στην πραγματικότητα το στέλεχος μιας βρύσης, καλυμμένο κατάλληλα).

Στη βάση του «προεδρείου» βρίσκονται τέσσερα μεγάλα ασπρόμαυρα πορτρέτα των Τσε Γκεβέρα, Κάρλ Μαρξ, Βλαντιμίρ Λένιν και Μάο Τσε Τούγκ. Οι φωτογραφίες αυτές, πέρα από την αναφορά στις ανάλογες εικόνες από τη Σορβόνη, επισημαίνουν το βαθμό που η σκέψη των εικονιζομένων επηρεάζει το ιδεολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο τοποθετούνται οι ομιλητές της «συνέλευσης». Την ενδεικτική αναφορά στο ιδεολογικό πλαίσιο των ομιλητών κάνουν και τα βιβλία που τοποθετήσαμε πάνω στο «προεδρείο»: «Η αυτοβιογραφία του Malcom X», «Το Κεφάλαιο» του Καρλ Μαρξ, το «Κόκκινο Βιβλίο» του Μάο τσε Τούγκ, το «Θεός και το Κράτος» του Μιχαήλ Μπακούνιν, η «Κριτική του διαλεκτικού λόγου» του Jean-Paul Sartre, η «Κοινωνία

του θεάματος» του Guy Debord και το «Επιτήρηση και τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής» του Michel Foucault.

Είναι γεγονός ότι βαδίζοντας προς το τέλος της δεκαετίας του '60 μειώνεται σταδιακά η απήχηση των ιδεολογικών και πολιτικών προτάσεων του Γαλλικού Κομμουνιστικού Κόμματος και, αντίθετα, γίνονται ιδιαίτερα δημοφιλείς οι απόψεις του Μάο Τσε Τούγκ, του Κάστρο, αλλά και των κλασικών Μάρξ, Λένιν και Τρότσκι, χωρίς το φίλτρο της επεξεργασίας του Κ.Κ.Γ. Γύρω από αυτές τις θεωρητικές προσεγγίσεις, αναπτύσσονται οι ομάδες των αριστερών που, αν και είναι αυτοί που πυροδότησαν τις πρώτες κινητοποιήσεις και μονοπώλησαν τις μεταγενέστερες αφηγήσεις, δεν εξέφραζαν,



οπωσδήποτε, και την πλειονότητα των φοιτητών. Έτσι, το φοιτητικό κίνημα, σε όλη τη διάρκεια των γεγονότων, χαρακτηριζόταν από δύο τάσεις: αυτή των αριστεριστών που έθεταν ευρύτερα ζητήματα, ζητούσαν επίμονα την σύμπλευση με τους εργάτες και στόχευαν σε ριζοσπαστικούς μετασχηματισμούς, και εκείνη των ρεφορμιστών που εστίαζαν, κυρίως, στις αναγκαίες μεταρρυθμίσεις της ανώτατης εκπαίδευσης. Απέναντι στην αναζήτηση διεξόδων από τη γενική κρίση στην ανώτατη εκπαίδευση, οι αριστεριστές φοιτητές, που ήταν αυτοί που κυρίως προκάλεσαν την μήνι των πανεπιστημιακών αρχών, ασκούσαν μία «καταστροφική κριτική», με την έννοια ότι δε θεωρούσαν ότι το υπάρχον σύστημα επιδεχόταν βελτιώσεις, αλλά ότι έπρεπε να ανατραπεί συ-

θέμελα για να δημιουργηθεί κάτι εντελώς καινούριο. Σύμφωνα με τον Chris Reynolds (Reynolds, 2011, σ 89), η ένταση ανάμεσα σε αυτές τις τάσεις ήταν εκείνη που έδωσε το δυναμικό χαρακτήρα στις φοιτητικές κινητοποιήσεις, αλλά, ταυτόχρονα, απετέλεσε και τη μεγάλη αδυναμία του. Παρόλα αυτά, αυτό που, τελικά, ένωσε όλες τις πλευρές είναι η επιθετική στάση του κράτους και η βία που ασκούσαν οι δυνάμεις καταστολής.

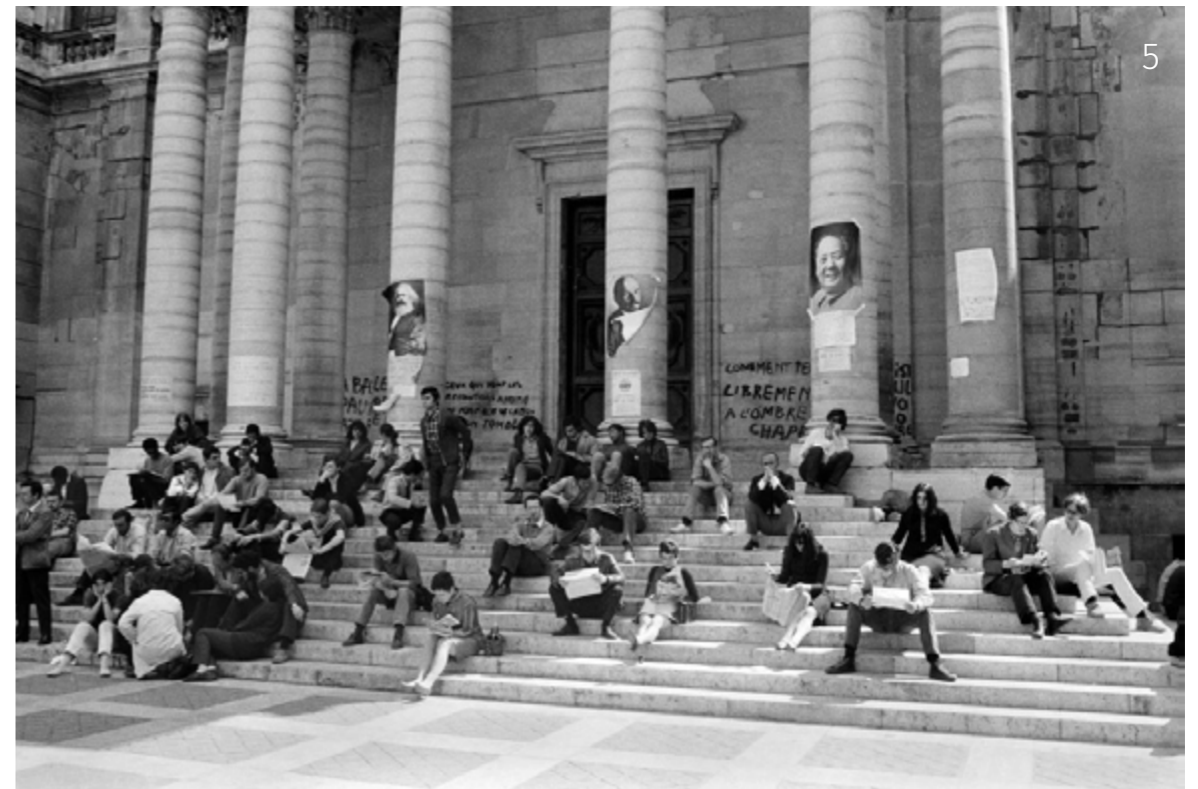
Η προβολή αποτελεί το στοιχείο που κυριαρχεί στον χώρο του **φοιτητικού αμφιθεάτρου**, δίνο-



ντας το κλίμα της θυελλώδους συνέλευσης που επιδιώκουμε. Το βίντεο περιλαμβάνει στιγμιότυπα από ομιλίες σε πραγματικές συνελεύσεις της εποχής, τα οποία διακόπτονται από στιγμιότυπα οδομαχιών, είτε όπως αυτά έχουν αποτυπωθεί από κινηματογραφιστές της εποχής είτε όπως έχουν αποδοθεί σε κινηματογραφικές ταινίες. Αυτή τη σφιχτή αντιπαραβολή των συζητήσεων με τις κινητοποιήσεις στον δρόμο, διακόπτουν τηλεοπτικές διαφημίσεις της εποχής, για να επισημάνουμε την κοινωνία της κατανάλωσης, που οι εξεγερμένοι καταδίκασαν και ήθελαν με τον αγώνα τους να ανατρέψουν. Επιπλέον, όμως, αυτά τα στιγμιότυπα της τηλεοπτικής αποχαύνωσης κάνουν και μια αναφορά στο ότι εκτός από τους εξεγερμένους φοιτητές και τους απεργούς εργαζόμενους υπήρχε και ένα πλήθος που συνέχιζε να κάθεται ανα-

παυτικά στον καναπέ του σαλονιού, γυρίζοντας την πλάτη του στα γεγονότα.

Στη δημιουργία της ατμόσφαιρας και στην αγωνιστική ένταση που θέλουμε να δώσουμε συμβάλλει καθοριστικά το μουσικό χαλί όλου του βίντεο που είναι το πολύ γνωστό ρυθμικό τραγούδι «Paint it black», των Rolling Stones, και ακούγεται σε μεγάλη ένταση. Το τραγούδι δεν είναι γραμμένο για το Μάη του '68 -κυκλοφόρησε το 1966-, ούτε είμαστε σίγουροι αν το άκουγαν οι εξεγερμένοι του Παρισιού. Το επιλέξαμε, όμως, για τη μουσική του φόρμα και επειδή θεωρήσαμε ότι εκφράζει, γενικά, τη νεολαία της εποχής, σε παγκόσμιο επίπεδο. Οι πικροί στίχοι του αντικατοπτρίζουν σε ένα βαθμό την απογοήτευση και την απόρριψη, που βρίσκονται πίσω από την απόφαση να τα αλλάξεις όλα. Τέλος, θεωρήσαμε ότι επειδή η



κύρια επιδίωξή μας ήταν η συναισθηματική διέγερση των επισκεπτών, αυτό το τραγούδι θα λειτουργούσε καλύτερα για τους Έλληνες επισκέπτες, από ένα άγνωστο γαλλικό, τυπικά συνδεδεμένο με τα γεγονότα.

Απέναντι από την προβολή και το «προεδρείο», τα καθίσματα της αίθουσας είναι γεμάτα με τους φοιτητές, τους μαθητές, αλλά και όλους τους πολίτες που συμμετείχαν στις θυελλώδεις συζητήσεις της «ανοιχτής» Σορβόνης του Μάη του '68. Ένα βασικό στοιχείο που θέλαμε να αποδώσουμε με αυτόν τον τρόπο ήταν η έμφαση που δινόταν, κατά τη διάρκεια των γεγονότων, στην ανάγκη έκφρασης του καθενός, πέρα από ιεραρχικά στερεότυπα. Αυτό το βασικό χαρακτηριστικό της εξέγερσης υπογραμμίζει και η μεγάλη αφίσα, στον τοίχο, που σχολιάζει την αντίδραση απέναντι σε ό,τι



προσπαθεί να φιμώσει τη νεολαία. Ανεξάρτητα από κοινωνικές, πολιτικές ή ιδεολογικές διαφοροποιήσεις, κοινός τόπος των εξεγερμένων είναι ότι ήρθε η ώρα να «πάρουν το λόγο» για ό,τι τους αφορά, «όπως το 1789 ο λαός είχε πάρει τη Βασίλη» (de Certeau, 1968). Και αυτό γινόταν πράξη στις πολυάριθμες συνελεύσεις στο πανεπιστήμιο και στους χώρους εργασίας, αλλά και σε «πηγαδάκια» που στήνονταν αυθόρμητα στις διαδηλώσεις στο δρόμο. Η Σορβόννη, χωρίς να αποτελεί τον μόνο χώρο διαλόγου, μετατράπηκε από έναν σιωπηλό ναό απρόσιτης σοφίας, σε μια αρένα άμεσης δημοκρατίας (Feenberg & Freedman, 2001). Παρόλα αυτά, η Kristin Ross (2002a), επισημαίνει ότι αυτή η «ελευθερία» του λόγου περιορίστηκε στο πλαίσιο ενός πολύ συγκεκριμένου

λεξιλογίου: καταναλωτική κοινωνία, καταπίεση, καπιταλισμός, επανάσταση κ.ο.κ. (de Certeau, 1968). Γι' αυτό και ορισμένα από τα αποσπάσματα του βίντεο δεν έχουν υπότιτλους, καθώς αυτό που επικρατεί στον λόγο του ομιλητή είναι η επαναλαμβανόμενη χρήση αυτών των λέξεων-κλειδιά που, άλλωστε, γίνονται κατανοητές και σε εκείνους που δε μιλούν γαλλικά. Επιπλέον, επιλέγοντας τα πλάνα που θα αξιοποιούσαμε, φροντίσαμε να μην περιοριστούμε στους διάσημους πρωταγωνιστές, αλλά να δείξουμε και άλλα, άγνωστα πρόσωπα. Παρόλα αυτά, δεν μπορούσαμε να αποσιωπήσουμε εντελώς το γεγονός ότι ορισμένοι από τους πρωταγωνιστές έπαιξαν καθοριστικό ρόλο. Γι' αυτό και πέρα από τα πλάνα στο βίντεο, υπάρχει στον τοίχο η πολύ γνωστή αφίσα, που στηρίζεται σε

φωτογραφία του Jacques Haillet και δείχνει τον Daniel Cohn-Bendit να λαιμοκοπεί έναν άνδρα των δυνάμεων καταστολής. Η αφίσα αυτή αποτυπώνει έναν από τους πιο διάσημους ηγέτες του κινήματος, επισημαίνει την γενική απορριπτική στάση των φοιτητών απέναντι σε κάθε μορφή εξουσίας, σημειώνει το ότι η κυβέρνηση αντιδρά στην εξέγερση με τη βία και τέλος, το πώς όλα αυτά τα στοιχεία μέσω μιας φωτογραφίας και των εκατοντάδων αντιτύπων μιας αφίσας κυκλοφορούν και παγιώνουν συγκεκριμένες οπτικές πάνω στα πράγματα. Το δικαίωμα έκφρασης δεν μπορούσαμε να το αφαιρέσουμε και από τους επισκέπτες και γι' αυτό κρεμάσαμε έναν μαυροπίνακα με μια κιμωλία, για να μπορεί ο καθένας να γράψει ό,τι θέλει.



Οι συμμετέχοντες στη «συνέλευση» εμφανίζονται ως πρόχειρα σκίτσα πάνω σε ημιδιάφανα πανιά που κρέμονται από το ταβάνι. Κάθε φοιτητής εκφράζει ένα αίτημα, που είναι γραμμένο με το χέρι δίπλα στο κεφάλι του. Τα «μείωση των διδάκτρων», «αλλαγή του δογματικού τρόπου διδασκαλίας, εδώ και τώρα», «περισσότερες δαπάνες για την παιδεία», δίνουν μια ιδέα για τα αιτήματα που εστιάζουν αποκλειστικά στα της ανώτατης εκπαίδευσης. Άλλωστε, ανεξάρτητα από τη γενική κινητικότητα στον χώρο της νεολαίας στη Γαλλία και σε άλλες χώρες του κόσμου, τις φοιτητικές κινητοποιήσεις που οδήγησαν στο Μάη του '68 προκάλεσαν προβλήματα που αφορούσαν το πανεπιστήμιο. Η γενικευμένη γήρανση της γαλλικής ανώτατης εκπαίδευσης, αποτελούσε πρόβλημα που απασχολούσε όλη σχεδόν την πανεπιστημιακή κοινότητα, αλλά και την Κυβέρνηση. Το αρτηριοσκληρωτικό σύστημα διδασκαλίας, η συντηρητική προσέγγιση των ερευνητικών αντικειμένων, η γραφειοκρατική δομή, η αύξηση του φοιτητικού πληθυσμού και η ασαφής σύνδεση των αποφοίτων με την αγορά εργασίας συνιστούσαν ένα προβληματικό σύστημα που δεν εξυπηρετούσε τις ανάγκες της κοινωνίας, από όποιο ιδεολογικό πρίσμα και αν τις αντιμετώπιζε κανείς (Schnapp & Vidal-Naquet, 1969; Reynolds, 2011, σ 85 κ.ε.). Ορισμένα μέτρα που προσπάθησε να επιβάλει η κυβέρνηση, όπως η εισαγωγή εξετάσεων για την πρόσβαση στις ανώτατες σπουδές, δεν αντιμετωπίστηκε θετικά από τους φοιτητές,

καθώς θεωρήθηκε ταξικός φραγμός στη μόρφωση.

Γρήγορα, όμως, η κινητοποίηση των φοιτητών σταμάτησε να εστιάζεται αποκλειστικά στα προβλήματα του πανεπιστημίου και πέρασε «De la Critique de l'Université à la Critique de la Société» (από την κριτική του πανεπιστημίου στην κριτική της κοινωνίας), όπως συνθηματολογικά διατυπώνεται. Τα αιτήματά τους για ριζοσπαστικούς μετασχηματισμούς κάλυψαν όλες τις πτυχές της ζωής. Κατέκριναν τον καπιταλισμό, την κουλτούρα της κατανάλωσης, τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας, την καταπίεση των γυναικών, τις κοινωνικές διακρίσεις και αποκλεισμούς. Έτσι, ορισμένοι από τους δικούς μας «διάφανους φοιτητές» φωνάζουν: «κάτω η πατριαρχία», «τέλος στον κυβερνητικό έλεγχο της παιδείας και των μέσων ενημέρωσης», «ο ρατσισμός ΔΕΝ έχει χώρο στην κοινωνία μας», «ίσα δικαιώματα για τις γυναίκες», «έρωτας και επανάσταση πάνε μαζί. Η σεξουαλική απελευθέρωση είναι αυτονόητη», «η επανάσταση μας περιμένει, πρέπει να δράσουμε άμεσα».

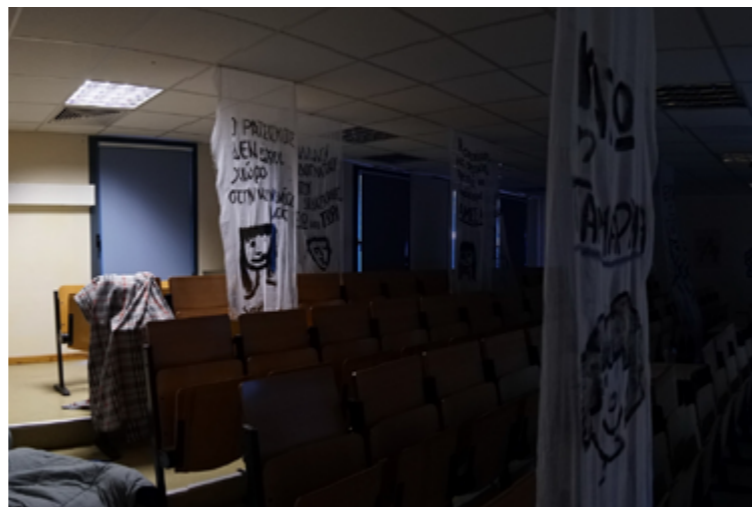
Η αγωνία των φοιτητών για τα ζητήματα της παιδείας και της διαχείρισης της γνώσης, γενικότερα, υπογραμμίζεται και από την αφίσα που κρέμεται στον τοίχο και μας καλεί «να απελευθερώσουμε τα βιβλία». Παρόλα αυτά, τα συνθήματα που πέρασαν στη συλλογική μνήμη, μέσα από την μιντιακή διαχείριση του Μάη του '68, όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, είναι περισσότερο εκείνα που επη-

ρεασμένα από το λόγο των σύγχρονων καλλιτεχνικών ρευμάτων, εκφράζουν μία ουτοπική ποιητική διάθεση: «εξουσία σε όλους», «γί' αυτούς είμαστε όλοι ανεπιθύμητοι», «αν θέλουμε να γίνουμε ρεαλιστές, πρέπει να κυνηγήσουμε το αδύνατο», «όποιος βαριέται καθυστερεί την επανάσταση», «ας πάρουμε επιτέλους την ζωή μας στα χέρια μας». Αυτή την τελευταία τάση εκφράζει και ένα από τα πιο γνωστά συνθήματα του Μάη του '68 που υπάρχει στον τοίχο, «να είστε ρεαλιστές, ζητήστε το αδύνατο». Σχολιάζοντας ο Jean-Pierre le Goff (1998, σ 51) το συγκεκριμένο σύνθημα και, γενικότερα, όλα όσα έχουν αντίστοιχο ύφος, λέει ότι «η πρόκληση, το χιούμορ, η αυθάδεια σπάνε τη μονοτονία του τεχνοκρατικού λόγου».

Βέβαια, αυτή η γενικευμένη ανάγκη έκφρασης δεν περνάει μόνο μέσα από τις συνελεύσεις και τις συζητήσεις. Οδηγεί σε μία πυρετώδη παραγωγή κειμένων, προκηρύξεων, μανιφέστων, και στην έκδοση αρκετών θνησιγενών περιοδικών. Αυτό επισημαίνεται στην έκθεση με την γραφομηχανή που βρίσκεται δίπλα στην είσοδο του



αμφιθεάτρου. Η γραφομηχανή είναι ένα από τα στοιχεία που φωτίζεται από σποτάκι. Στο κύλινδρο της βρίσκεται ένα μισογραμμένο κείμενο. Η συνέχειά του «ξεχύνεται» στις μεγάλες σελίδες που είναι κολλημένες στον τοίχο, πάνω από τη γραφομηχανή. Το κείμενο αποτελεί μια σύνθεση αποσπασμάτων από το περιοδικό Action και επιχειρεί να αποδώσει τις βασικές αντιλήψεις και επιδιώξεις του φοιτητικού κινήματος. Το περιοδικό αυτό εκδίδει το πρώτο του τεύχος στις 7 Μαΐου, καλώντας με το εξώφυλλό του σε γενική απεργία. Το πρώτο αυτό τεύχος πούλησε στους δρόμους 50.000 αντίτυπα. Ο ιδρυτής του είναι ο δημοσιογράφος Jean Schalit, στέλεχος της U.E.C. (Union des Étudiants Communistes), και συνεργάτες του αρκετοί από τους πρωτεργάτες της εξέγερσης και αρκετοί σκιτσογράφοι, καθώς δίνει ιδιαίτερη σημασία στην εικονογράφηση του (Memou, 2014). Θεωρώντας το περιοδικό αυτό χαρακτηριστικό για τον τρόπο με τον οποίο οι φοιτητές, όχι μόνο εκφράζονταν, αλλά και το πώς αντιλαμβάνονταν τα γεγονότα, όσο αυτά



εξελίσσονταν, σκορπίσαμε, στα πρώτα έδρανα του αμφιθεάτρου τρία ολόκληρα τεύχη του, που μπορεί να ξεφυλλίσει ο επισκέπτης.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της εξέγερσης που θέλαμε να επισημάνουμε ήταν η κατάληψη των πανεπιστημιακών χώρων από τους εξεγερμένους. Γι' αυτό στους πλευρικούς διαδρόμους του φοιτητικού αμφιθεάτρου σκορπίσαμε μερικούς υπνόσακους μαζί με μερικά μικροαντικείμενα που δηλώνουν ότι κάποιος περνούν εκεί τα βράδια τους. Έτσι κι αλλιώς, έστω και μέσα σε αυτό το σύντομο διάστημα που διήρκησαν οι καταλήψεις, λειτούργησαν οργανωμένοι κοινότητες, μαγειρεία, ομάδες καθαριότητας, ακόμη και παιδικό σταθμό (Gregoire & Perlman, 1970, σσ 33-36; Feenberg & Freedman, 2001). Οι συνθήκες οργάνωσης αυτών των καταλήψεων και ο τρόπος διαχείρισής τους αποτυπώνεται και σε μερικά σημειώματα αναρτημένα στον πίνακα ανακοινώσεων που βρίσκεται σε έναν τοίχο του αμφιθεάτρου. Το ένα δίνει πρακτικές οδηγίες για την προστασία των διαδηλωτών από την επιθετική συμπεριφορά των δυνάμε-



ων καταστολής, ένα άλλο δίνει συμβουλές για την διατροφή των αγωνιστών, ενώ υπάρχουν και τρία-τέσσερα καλέσματα για συμμετοχή σε δραστηριότητες που οργανώνουν οι επιτροπές αγώνα. Οι καταλήψεις αυτές δεν είχαν μόνο ως στόχο να εμποδίσουν την κανονική λειτουργία των πανεπιστημίων, αλλά και να ενισχύσουν τους δεσμούς ανάμεσα στους αγωνιζόμενους, υποστηρίζοντας τη συλλογικότητα, το αίσθημα αλληλεγγύης και τη συναισθηματική διέγερση (Jurts, 2014). Επιπλέον, πρότειναν στην πράξη έναν άλλο τρόπο οργάνωσης της ζωής, σε σχέση με τους κατειλημμένους χώρους. Οι καταλήψεις λειτουργούσαν σαν να είχε προσωρινά σταματήσει η κατεστημένη συνθήκη την οποία καταδίκάζαν και σα να είχαν ήδη εγκαθιδρύσει το νέο κοινωνικό μοντέλο που οραματίζονταν. Διοργάνωναν διαλέξεις με διανοητές της εποχής, ακαδημαϊκούς δασκάλους και άλλους επιστήμονες, που διερευνούσαν έναν άλλο τρόπο

προσέγγισης της γνώσης, των μεθόδων διδασκαλίας και της σχέσης διδάσκοντα-διδασκόμενου. Επιχειρούσαν να σπάσουν τα ταξικά στεγανά της μόρφωσης, όχι μόνο μέσα από τη θεματολογία των συζητήσεων αυτών, αλλά και με την ενθάρρυνση πολιτών που δεν είχαν σχέση με το πανεπιστήμιο, να συμμετέχουν σε αυτές.

Στον πίνακα ανακοινώσεων κρέμονται και μερικές προκηρύξεις που επιλέξαμε από τον τεράστιο αριθμό αυτών που κυκλοφόρησαν (Schnapp & Vidal-Naquet, 1969). Προφανώς, ο μεγάλος αριθμός του υλικού δεν μας έδινε τη δυνατότητα να καλύψουμε ούτε όλα τα θέματα ούτε όλες τις απόψεις. Μέσα από αυτό το ελάχιστο δείγμα, ο επισκέπτης που αποφασίζει να ασχοληθεί λίγο περισσότερο, μπορεί να αντιληφθεί τις αποκλίσεις ανάμεσα στα κείμενα της U.N.E.F. και άλλων φοιτητικών παρατάξεων. Στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1960, η U.N.E.F. έχασε σημαντικό μέρος της δύναμής της και αναδύθηκαν πολλές μικρές οργανώσεις



-αυτές που αργότερα η κυβέρνηση θα χαρακτήριζε υποτιμητικά «γκρουπούσκουλα»-, με πιο ακραία επαναστατική ιδεολογία. Οι ομάδες αυτές θα οδηγούσαν στην έντονη πολιτικοποίηση της νεολαίας που εκφράστηκε στην εξέγερση του Μάη του '68, αλλά ταυτόχρονα θα προκαλούσαν μία συνεχή ένταση στις μεταξύ τους αντιπαραθέσεις (Schnapp & Vidal-Naquet, 1969, σ 9), που εκφραζόταν, φυσικά, και στον δημόσιο διάλογο, στις συνελεύσεις.

Επιπλέον, με μια ματιά στα κείμενα του πίνακα ανακοινώσεων, ο επισκέπτης μπορεί να πληροφορηθεί για τη συμπάρασταση των ξένων φοιτητών στους Γάλλους συναδέλφους τους και να διαπιστώσει, για μια ακόμη φορά ότι τα γεγονότα δεν περιορίζονται στο Παρίσι. Στις 6 Μαΐου, οι φοιτητές της Λυών είναι οι πρώτοι

που κινητοποιήθηκαν δυναμικά, ενώ στις αμέσως επόμενες μέρες ακολούθησαν αντίστοιχες δράσεις σε όλα τα γαλλικά πανεπιστήμια, αν και το τι συνέβαινε σε κάθε ίδρυμα εξαρτιόταν από τις ιδιαίτερες απόψεις που υποστήριζαν οι φοιτητικές κοινότητες και τα εργατικά σωματεία της κάθε πόλης. Αν και τα βλέμματα στρέφονται στην κατάληψη της Σορβόνης, αντίστοιχες καταλήψεις είχαν προηγηθεί στη Λυών, το Στρασβούργο και τη Νάντη (Zancarini-Fournel, 2011).

Παρότι οι πολυάριθμες αφίσες που κυκλοφόρησαν κατά τη διάρκεια των γεγονότων έχουν άμεση σχέση με τους φοιτητές, αποφασίσαμε να μην τις εντάξουμε εδώ εκθεσιακά και να περιορίσουμε την πληθωρική παρουσία τους στο δρόμο. Επιλέξαμε, απλώς, μερικές που θεωρήσαμε ότι χαρακτηρίζουν το φοιτητικό κίνημα, τις οποίες αφήσαμε αμετάφραστες και τις τυπώσαμε σε μέγεθος διπλάσιο από το φυσικό. Αυτές οι αφίσες, όπως για παράδειγμα η χωρίς λόγια εικόνα της υψωμένης γροθιάς, σε αντιπαραβολή με τις άλλες που ο επισκέπτης συναντά στον δρόμο, δεν είναι κολλημένες με τη λογική μιας τυπικής αφισοκόλλησης, αλλά πάνω σε χοντρό χαρτόνι, με αποτέλεσμα να αποκτούν μία τρίτη διάσταση. Θέλαμε, με άλλα λόγια, να αποδώσουμε μέσω αυτών την ιδέα των αφισών του Μάη του '68 και τον σημαντικό, από πολλές απόψεις, ρόλο τους. Κατ' αναλογία και το σύνθημα που επιλέξαμε να βάλουμε στον τοίχο, είναι ανάγλυφο και όχι γραμμένο με μπογιά, όπως εκείνα που γράψαμε στο δρόμο και παραμένει αμετάφραστο: «soyez



réalistes, demandez l'impossible». Αποτελεί το αρχετυπικό σύνθημα, που εκπροσωπεί όλα τα υπόλοιπα.

Ανάμεσα στους φοιτητές της συνέλευσης βρίσκονται και πολλοί, νέοι κυρίως, εργάτες που καταφεύγουν στις συζητήσεις αυτές, όταν αισθάνονται ότι οι πιο αυστηρές δομές που επικρατούν στις αντίστοιχες καταλήψεις των εργοστασίων δεν τους επιτρέπουν ανάλογη εκφραστική ελευθερία. Η ιδιαίτερη σύνδεση με τους εργάτες αποτυπώνεται και στο χαρτόνιο κουτί που τοποθετήσαμε στο φοιτητικό

αμφιθέατρο και καλεί τους παρευρισκόμενους να ενισχύσουν οικονομικά τους απεργούς εργάτες. Μια μεγάλη μερίδα των φοιτητών επεδίωκε συστηματικά αυτή τη σύνδεση, όχι μόνο επειδή η εργατική τάξη θεωρείτο από τους κλασικούς μαρξιστές ως η εξ ορισμού ηγέτιδα της επανάστασης, αλλά και επειδή αντιλαμβάνονταν όλοι ότι η διάρκεια και η επιτυχία του αγώνα εξαρτιόταν σε μεγάλο βαθμό από την κοινωνική του διεύρυνση. Έτσι, στις 13 Μαΐου, κάλεσαν επίσημα τους εργάτες να συμμετέχουν στις δικές τους εκδηλώσεις, οπότε και προκηρύχθηκε από τα εργατικά συνδικάτα η γενική απεργία. Την επόμενη μέρα, αυτό οπτικοποιήθηκε με την κυκλοφορία της πρώτης αφίσας του Atelier Populaire, με τρεις μόνο λέξεις: «Usines, Universités, Union» (εργοστάσια, πανεπιστήμια, ενότητα), για να ακολουθήσουν και πολλές άλλες στο ίδιο μοτίβο. Παράλληλα, ομάδες φοιτητών επισκέφθηκαν τα εργοστάσια που απεργούσαν<sup>75</sup>. Η επικοινωνία αυτή, βέβαια, δεν ήταν χωρίς δυσκολίες, αφού τόσο η φοιτητική U.N.E.F. όσο και η εργατική C.G.T. αντιμετώπιζαν με μεγάλη δυσπιστία η μία την άλλη (Vigna & Zancarini-Fournel, 2008; Vigna, 2011). Παρόλα αυτά, η σύμπλευση φοιτητών-εργατών παρέμεινε ένα εξαιρετικά σημαντικό ειδοποιό χαρακτηριστικό του γαλλικού Μάη του '68.

Πριν βγει ο επισκέπτης από το αμφιθέατρο και πάλι στον δρόμο, βλέπει στην άκρη ακουμπισμένες μερικές έτοιμες «βόμβες Μολότοφ» και μία αντιασφυξιογόνα μάσκα, απαραίτητα εργαλεία για τη σύγκρουση που ακολουθεί.

Δίπλα ακριβώς από το **φοιτητικό αμφιθέατρο** αναπτύσσεται το **εργοστάσιο**, η εκθεσιακή ενότητα δηλαδή, που αναφέρεται στο εργατικό κίνημα. Η ενότητα διαμορφώνεται από ένα σύνολο επιφανειών που έχουν τη μορφή «όψεων» εργοστασίων και, καθώς είναι τοποθετημένες σε διαφορετικά σημεία, έτσι ώστε να επικαλύπτουν σε ένα βαθμό η μία την άλλη, δημιουργούν την εντύπωση του βάθους. Η πριονωτή απόληξη της μίας επιφάνειας παραπέμπει όχι μόνο στη γνωστή αρχιτεκτονική των βιομηχανικών κτιρίων του α' μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά και στο γεγονός ότι η μορφή αυτή μετατράπηκε σε σύμβολο των εργατών, στις αφίσες του Atelier Populaire. Τον ίδιο ρόλο παίζει και η καμινάδα που υψώνεται στο βάθος, το μοναδικό κόκκινο στοιχείο, στο γκριζό σύνολο των εργοστασιακών όψεων. Στο πιο απομακρυσμένο από τον επισκέπτη επίπεδο τοποθετήσαμε ένα σε φυσικό μέγεθος σκίτσο με κάρβουνο που απεικονίζει μια ομάδα εργατών, ώστε να επισημάνουμε τη μαζικότητα των κινητοποιήσεων.

Η άμεση γειτνίαση του εργοστασίου με το φοιτητικό αμφιθέατρο θέλει να υπογραμμίσει τη διευρυμένη κοινωνική βάση της εξέγερσης και τον σημαντικό ρόλο που έπαιξε το εργατικό κίνημα. Θέλει, με άλλα λόγια, να αντιπαρατεθεί στη στερεοτυπική μνημονική εικόνα που ταυ-



τίζει τον Μάη του '68 με μία καθαρά φοιτητική κινητοποίηση, όπως έχει αναφερθεί παραπάνω. Για ορισμένους, μάλιστα, είναι οι εργατικές κινητοποιήσεις, που είχαν αρχίσει στη Γαλλία ήδη από την αρχή της δεκαετίας του 1960, αυτές που δημιούργησαν το πρόσφορο έδαφος για την ανάπτυξη του μαχητικού φοιτητικού κινήματος που πυροδότησε την εξέγερση του Μάη του '68. Σε κάθε περίπτωση, και καθώς η παραδοσιακή επαναστατική θεωρία αναγνωρίζει τον πρωτοπόρο ρόλο της εργατικής τάξης, όταν αυτή μπήκε δυναμικά στο παιχνίδι, στα μέσα του Μαΐου του '68, δημιουργήθηκε μια διάχυτη αίσθηση ότι η Γαλλία βρισκόταν

σε «προ-επαναστατική» περίοδο και, αναμφίβολα, η ανησυχία της κυβέρνησης εντεινόταν (Vigna, 2011). Ωστόσο, ο επισκέπτης της έκθεσης μπαίνει πρώτα στο φοιτητικό αμφιθέατρο, επειδή την περίοδο στην οποία εστιάζεται η έκθεση, οι εργάτες ξεκίνησαν να συμμετέχουν δυναμικά, μετά τις πρώτες συγκρούσεις των φοιτητών με τις πανεπιστημιακές αρχές και τις πρώτες μαζικές κινητοποιήσεις στο κέντρο του Παρισιού, γύρω από τη Σορβόνη.

Η κήρυξη της 24ωρης γενικής απεργίας, στις 13 Μαΐου, ήταν η σπίθα που πυροδότησε τη μεγαλύτερη εργατική κινητοποίηση στην ιστορία



της Γαλλίας (Seale & McConville, 1971, σ 103). Οι προκηρύξεις που τοποθετήσαμε στην πόρτα των συνδικάτων που βρίσκεται δίπλα στις όψεις των εργοστασίων, καλούν τους εργάτες σε απεργία και δίνουν το ύφος και τον παλμό του εργατικού κινήματος. Η γενική απεργία ξεκίνησε με κατάληψη στο εργοστάσιο της αεροναυπηγικής εταιρείας Sud Aviation, στο Μπουγκενέ, γι' αυτό και στη μία όψη του εργοστασίου τοποθετήσαμε πινακίδα με το λογότυπό της. Φυσικά, η κινητοποίηση δεν ξεκίνησε για συμπάρασταση στους φοιτητές, αλλά απετέλεσε έκφραση της αγανάκτησης των 1.800 περίπου εργαζομένων, όταν η εργοδοσία αποφάσισε να μειώσει τις ώρες εργασίας και, κατά συνέπεια, τις μηνιαίες αμοιβές τους. Στις 13 Μαΐου πραγματοποιήθηκαν 450 διαδηλώ-

σεις σε όλη τη Γαλλία, κυρίως σε μέρη με μεγάλο εργατικό πληθυσμό. Το κύμα των απεργιών και των καταλήψεων των εργοστασίων εξαπλώθηκε σύντομα σε πολλές βιομηχανικές περιοχές της Γαλλίας, όπως οι μεγάλες αυτοκινητοβιομηχανίες της Renault στο Φλεν, στο Μπουλόν-Μπιγιανκούρ και στην Καέν, γι' αυτό και το λογότυπό της εμφανίζεται στην άλλη όψη εργοστασίου της έκθεσης. Η Renault στο Μπιγιανκούρ απασχολούσε, το 1968, 38.000 εργαζομένους, 56 διαφορετικών εθνικοτήτων, ανάμεσα στους οποίους κυριαρχούσαν οι Αλγερινοί, οι Μαροκινοί και οι Πορτογάλοι. «Κάστρο της εργατικής τάξης» αποτελούσε, οπωσδήποτε, το πιο πολιτικοποιημένο εργοστάσιο στη Γαλλία, με έντονες κινητοποιήσεις από το 1945. Η κατάληψη που ξεκίνησε στις 17 Μαΐου

του 1968 διήρκεσε 33 μέρες. Δεν ήταν, όμως, μόνο οι βιομηχανικές περιοχές ούτε μόνο τα αγωνιστικά προπύργια που συμμετείχαν στις εργατικές κινητοποιήσεις του Μάη του '68. Η τρίτη πινακίδα εργοστασίου που υπάρχει στην έκθεση είναι της Citroën, για να παραπέμψει, ακριβώς, στην περίπτωση του εργοστασίου της, στο Λεβαλουά. Οι 5.000 εργαζόμενοι -από τους οποίους 2.500 μετανάστες- δεν είχαν πραγματοποιήσει καμία κινητοποίηση για είκοσι περίπου χρόνια. Δε συμμετείχαν στην γενική απεργία της 13ης Μαΐου, επειδή η εργοδοσία πρόλαβε και προχώρησε σε λοκ-άουτ. Χρειάστηκε να περάσουν μερικές μέρες και να προηγηθεί συστηματική προσπάθεια από τους συνδικαλιστές να πείσουν τους εργαζόμενους να προχωρήσουν, τελικά, σε απεργία, στις 20

Μαΐου. Η σημαντική παρουσία των ξένων εργατών μας οδήγησε στην επιλογή μιας αφίσας που να αναφέρεται ακριβώς σε αυτούς (Vigna, 2011; Zancarini-Fournel, 2011).

Όπως αναφέρθηκε και στην αρχή αυτού του μέρους, η σύνθεση των εργοστασίων μας μεταφέρει έξω από το κέντρο του Παρισιού και υπογραμμίζει τη γεωγραφική έκταση της εξέγερσης. Προκειμένου αυτό να γίνει εντελώς σαφές, από τα «παράθυρα» του ενός εργοστασίου, ο επισκέπτης δε βλέπει το εσωτερικό του, αλλά εικόνες από τις κινητοποιήσεις σε μία σειρά εργοστάσια, από όλη τη Γαλλία. Στο ένα παράθυρο αυτό γίνεται με μία στατική εικόνα, ενώ στα άλλα δύο με δύο προβολές, χωρίς ήχο που αποτυπώνουν στιγμιότυπα εργατικών κινητοποιήσεων από έξι πόλεις της Γαλλίας, τη Νάντη, τη Λυών, τη Μπουλόν, τη Καέν και τη Ρουέν. Το οπτικοακουστικό υλικό εντάσσεται στο πλήθος στιγμιότυπων που καταγράφηκαν κατά τη διάρκεια της εξέγερσης από επαγγελματίες και ερασιτέχνες κινηματογραφιστές με σκοπό την αξιοποίησή του ως μέσο διάδοσης των ιδεών του εργατικού αγώνα (Marshall, 2013). Εδώ συγκεκριμένα, πρόκειται για υλικό που παρήγαγε -κατά τη διάρκεια των γεγονότων- ο Γάλλος φοιτητής Jean Pierre-Thorn. Ο ίδιος ενώ ζούσε στο Παρίσι, αποφάσισε να ταξιδέψει σε διαφορετικές πόλεις και να καταγράψει διάφορα γεγονότα από εργατικές κινητοποιήσεις. Πρόκειται για ερασιτεχνικές λήψεις, χωρίς ο δημιουργός να δίνει προσοχή στο σωστό καδράρισμα, αλλά απλά στη καταγραφή γεγονότων. Στο βίντεο έχουν χρησιμο-



ποιηθεί αποσπάσματα των 45 δευτερολέπτων από ένα συνολικό έργο 110 λεπτών του Jean Pierre-Thorn. Στα συγκεκριμένα αποσπάσματα φαίνονται σημεία στο εσωτερικό εργοστασίων ή στα προαύλιά τους. Τα αποσπάσματα των πόλεων, ξεκινάνε με το όνομα της πόλης, σχηματισμένο μέσα σε ένα κόκκινο πλαίσιο. Καθώς συνεχίζει το βίντεο, το κόκκινο πλαίσιο ξεκινάει και ξεθωριάζει μέχρι το σημείο που δεν φαίνεται πλέον καθόλου, που συγχρονίζεται με το τέλος του αποσπάσματος. Στην συνέχεια, εμφανίζεται το πλαίσιο της επόμενης πόλης και επαναλαμβάνεται η ίδια διαδικασία σε όλα τα έξι αποσπάσματα.

Στη γεωγραφική διασπορά παραπέμπει και ο στύλος με τις «οδικές πινακίδες» που αναφέρονται στις πόλεις με τις μαζικότερες κινητοποιήσεις. Αντί για τη συνήθη χιλιομετρική απόσταση των πραγματικών πινακίδων, εδώ, κάτω από το όνομα της πόλης, αναφέρονται οι ημερομηνίες έναρξης και λήξης των απεργιακών κινητοποιήσεων και το είδος της βιομηχανίας, που υποδεικνύει ένα μικρό σύμβολο.

Η έκταση της εργατικής κινητοποίησης κατά τη διάρκεια της εξέγερσης του Μάη του '68 ήταν πράγματι εντυπωσιακή. Για πρώτη φορά -και μοναδική μέχρι στιγμής-, απήργησαν, με πολύ μεγάλα ποσοστά συμμετοχής, εργαζόμενοι από όλες της περιοχές της χώρας, από όλους τους κλάδους της βιομηχανίας, από τον ιδιωτικό, αλλά και τον δημόσιο τομέα, ενώ, σε αρκετές περιπτώσεις, η απεργία παρατάθηκε και διήρκησε μέχρι και δύο μήνες. Μοιάζει, δε,



το απεργιακό αυτό κύμα να υιοθέτησε τις πιο μαχητικές μορφές πάλης της παράδοσης του γαλλικού εργατικού κινήματος, καθώς πολλά από τα εργοστάσια κατελήφθησαν από τους απεργούς, για να εμποδίσουν τα όποια απεργοσπαστικά μέτρα της εργοδοσίας. Σε ορισμένες, μάλιστα περιπτώσεις, οι απεργοί κράτησαν ομήρους τα στελέχη του εργοστασίου -όπως έγινε στη Sud-Aviation-, ως ένα ακόμη μέσο πίεσης για να τους αναγκάσουν, αν όχι να υποχωρήσουν, τουλάχιστον, να διαπραγματευθούν με τους απεργούς. Ωστόσο, όσο περνούσαν οι μέρες και το κίνημα γενικευόταν, το νόημα της κατάληψης άλλαζε σταδιακά: γινόταν ένα όπλο μιας μάχης σε εθνικό επίπεδο, για να επιτευχθούν όσο το δυνατόν μεγαλύτερες παραχω-

ρήσεις. Επιπλέον, η ατμόσφαιρα των καταλήψεων δημιούργησε το κατάλληλο κλίμα για να διατυπωθούν ιδέες για το πέρασμα της διαχείρισης της παραγωγής στα χέρια των εργατών, ιδιαίτερα σε ορισμένες περιπτώσεις που οι καταληψίες τόλμησαν να συνεχίσουν τη λειτουργία του εργοστασίου κατά τη διάρκεια της κατάληψης, όπως στο Montigny-le-Bretonneux ή το Réchiney στη Noguères (Vigna, 2011). Έτσι, στην έκθεση, στην ενότητα αυτή, δεσπόζει ένα μεγάλο πανό με τη λέξη «κατάληψη», όπως, σύμφωνα με τις φωτογραφίες που μελετήσαμε, έκαναν και τότε. Αυτή την εικόνα ενισχύει το συρματοπλέγμα με το λουκέτο και τα προσωπικά μικροαντικείμενα των «καταληψιών».

Η επιλογή των κειμένων που θα τοποθετούσαμε ήταν εξαιρετικά δύσκολη, λόγω του μεγάλου πλήθους που είχαμε στα χέρια μας. Η ποικιλία αυτή δεν είχε να κάνει μόνο με τις διαδοχικές φάσεις της εξέγερσης και την ανάγκη να ενημερώνεται σχετικά ο κόσμος, αλλά και με το ότι σχεδόν κάθε εργοστάσιο είχε τα δικά του ειδικότερα αιτήματα και το δικό του «ύφος». Μέσα από αυτά που, τελικά, επιλέξαμε, επιδιώξαμε, όχι μόνο να γίνει σαφές το πλαίσιο των διεκδι-



κήσεων που σε μεγάλο βαθμό μπήκαν και στο τραπέζι των διαπραγματεύσεων, αλλά και να ανατρέψουμε όσο είναι δυνατόν την αντίληψη ότι οι εργάτες, σε αντιπαράβολή με τους φοιτητές, είχαν αποκλειστικά άμεσα και στενά συνδικαλιστικά αιτήματα. Ένα από τα θέματα που θέλαμε να τονίσουμε ήταν το ζήτημα της συνεργασίας με άλλες κοινωνικές ομάδες, όπως οι αγρότες, και, φυσικά, οι φοιτητές.

Από τις πρώτες μέρες των κινητοποιήσεων, οι φοιτητές έδειξαν μια ιδιαίτερη διάθεση να προσεγγίσουν τους εργάτες, να συζητήσουν μαζί τους και να στηρίξουν τον αγώνα τους. Φοιτητές εμφανίζονταν, συχνά, στις πύλες των κατειλημμένων εργοστασίων, τόσο στο Παρίσι -για παράδειγμα στη Citroën-, όσο και στην επαρχία, στη Νάντη, τη Μπεζανσόν, το Ρουμπέ

και τη Λυών. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η περίπτωση των αριστεριστών φοιτητών που ενώθηκαν με τους εργάτες για να μην εκκενωθεί από τις αστυνομικές δυνάμεις το εργοστάσιο της Renault, στο Φλέν, στις 6 Ιουνίου (Vigna & Zancarini-Fournel, 2008; Vigna, 2011). Αυτή η συνάντηση εργατών φοιτητών δεν ήταν χωρίς προβλήματα, καθώς πολύ συχνά σκόνταφτε στη δυσπιστία των συνδικαλιστικών οργανώσεων που ελέγχονταν από το Κομμουνιστικό Κόμμα Γαλλίας και θεωρούσαν το ύψος και τα ζητήματα που έθεταν οι αριστεριστές φοιτητές αποπροσανατολιστικά. Γι' αυτό και είχαν από την αρχή καλέσει τους απεργούς να δείχνουν επαγρύπνηση απέναντι σε κάθε απόπειρα «εξωτερικών προσμίξεων» στους εργατικούς αγώνες (Feenberg & Freedman, 2001; Vigna & Zancarini-Fournel, 2008; Gobille, 2011).

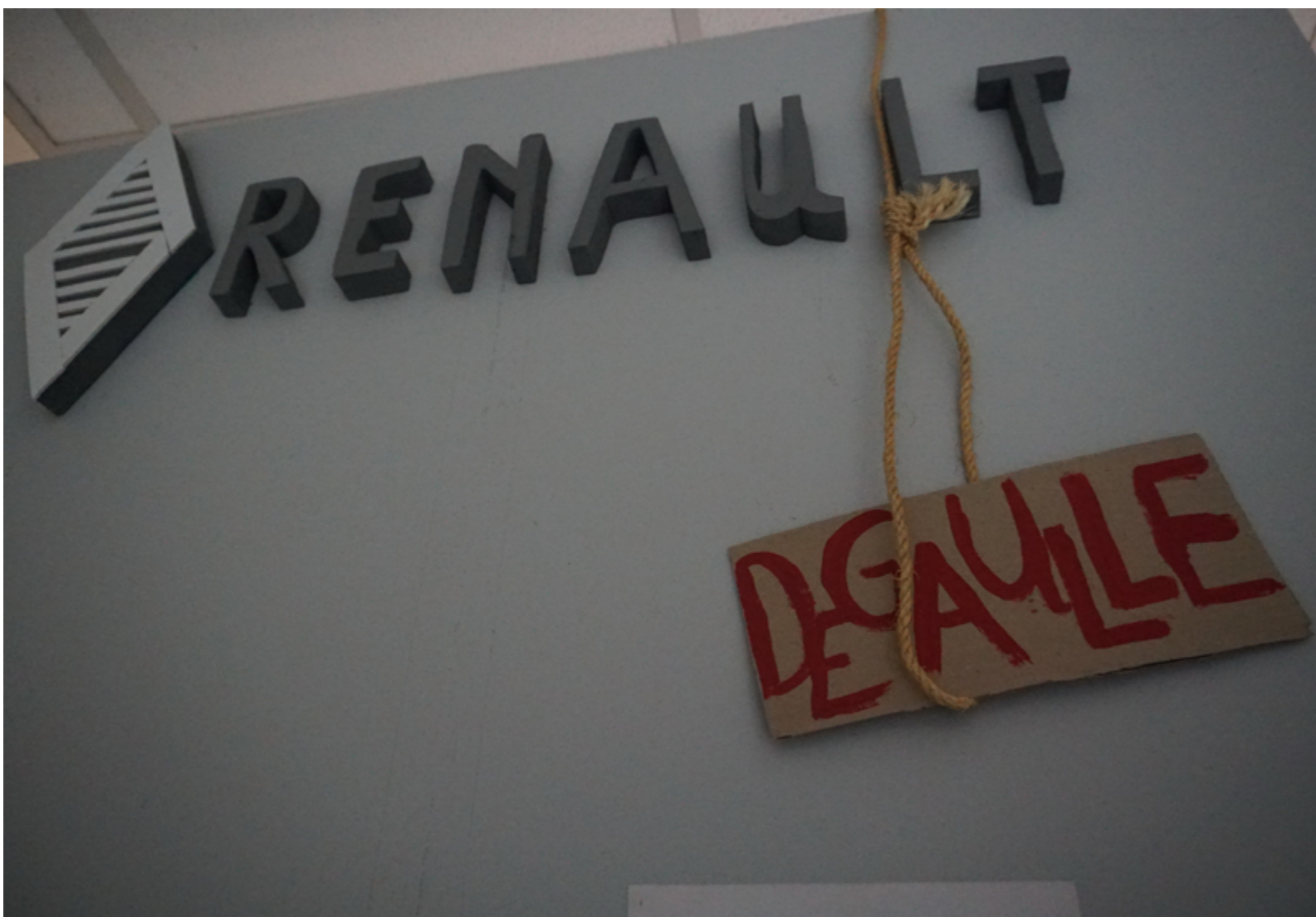
Παρόλα αυτά, ο Μάης του '68 αποτελεί μοναδικό φαινόμενο, κατά το οποίο ένα κίνημα νεολαίας συνεργάστηκε στενά με το εργατικό κίνημα και με την έννοια αυτή, διαφοροποιείται από τα άλλα που είχαν εκείνη την εποχή ξεσπάσει σε άλλες χώρες της Ευρώπης και της Αμερικής, όπου αυτές οι δύο κοινωνικές ομάδες διατηρούσαν μια κάποια απόσταση. Η γενική αντίληψη που επικρατούσε ήταν ότι οι εργάτες «ήθελαν να αποκτήσουν περισσότερα», ενώ οι φοιτητές «ήθελαν να ζήσουν διαφορετικά». Αυτές οι δυο κατευθύνσεις μοιάζουν ριζικά ασυμβίβαστες και στηρίζονται σε μία λίγο πολύ στερεοτυπική εικόνα που αντιπαραβάλλει τη σοβαρότητα των εργατών με

την παιγνιώδη διάθεση των φοιτητών, το ρεφορμισμό των πρώτων με την ουτοπικό ιδεαλισμό των δεύτερων, με κοινό παρονομαστή την αδυναμία και των δύο να οδηγήσουν σε μια επαναστατική ανατροπή (Gobille, 2011).

Δίπλα στα κατειλημμένα εργοστάσια, βρίσκεται η πόρτα της C.G.T. (Confédération Générale du Travail), της κυρίαρχης συνδικαλιστικής οργάνωσης, η οποία κατηύθυνε σε μεγάλο βαθμό



τις κινήσεις του εργατικού κινήματος κατά τη διάρκεια της εξέγερσης. Η μακρά παράδοση της Γαλλίας ήθελε τους εργαζομένους να αφήνουν τους συνδικαλιστές ηγέτες τους να μιλούν και συχνά να αποφασίζουν εξ ονόματός τους και η σαφής διαφοροποίηση ανάμεσα στους απλούς εργαζόμενους και τα κεντρικά στελέχη της C.G.T., σχετιζόταν με την ηλικία, τη μόρφωση την εθνικότητα και, σε ορισμένες περιπτώσεις, φαινόταν ακόμη και από το ντύσιμο που για τους πρώτους ήταν δερμάτινα μπουφάν, ενώ για τους δεύτερους κοστούμι και γραβάτα (Vigna, 2011). Αυτές οι ιεραρχικές δομές προκάλεσαν αρκετές προστριβές ανάμεσα στα συνδικαλιστικά στελέχη και τη βάση (Horn, 2007, σ 108). Η C.G.T. -πολύ περισσότερο από την δεύτερη σε ισχύ συνδικαλιστική οργάνωση C.F.D.T. (Confédération Française Démocratique du Travail)- προσπάθησε να περιορίσει τα κενά δαιμόνια που έφερε στο εργατικό κίνημα η συνάντηση με τους φοιτητές, που διεύρυναν το φάσμα των αιτημάτων, θέτοντας το ζήτημα της αυτοδιαχείρισης των εργοστασίων και της αλλαγής της οργάνωσης της παραγωγής, ενώ, επιπλέον, πρότειναν άλλες μη ιεραρχικές και μη αυταρχικές μορφές οργάνωσης της πάλης, που μεταβίβαζαν την ευθύνη της λήψης των αποφάσεων στη βάση. Αυτό, ο παρατηρητικός επισκέπτης μπορεί να το διαπιστώσει, όταν δει ανάμεσα στις προκηρύξεις και τα κείμενα των μεγάλων συνδικαλιστικών οργανώσεων, εκείνα που υπογράφονται από τις Comités d'Action (επιτροπές δράσης), που πίστευαν στην αυτοοργάνωση του κινήματος και, φυσικά, δια-



φωνούσαν ριζικά με τη ρεφορμιστική στάση της παραδοσιακής συνδικαλιστικής ηγεσίας. Τελικά, ο αγώνας των εργατών στο πλαίσιο της εξέγερσης του Μάη του '68 καθορίστηκε από την αντίληψη της C.G.T. και όχι από κάποιες αυθόρμητες κινήσεις. Ωστόσο, την περίοδο αυτή, εκτός από το κράτος ταρακουνήθηκαν και οι συνδικαλιστικές δομές και εγκαινιάστηκαν διεργασίες μέσα στο κίνημα που κράτησαν για μια περίπου δεκαετία, την οποία ο Xavier Vigna (2011) αποκαλεί περίοδο της «ανυπακοής».

Στην πόρτα της C.G.T. υπάρχει μια θήκη με «κάρτες απεργίας», μία πειραγμένη, δηλαδή, εκδοχή της πραγματικής κάρτας των συνδικάτων, πάνω στην οποία οι εργάτες σημείωναν τις μέρες που απεργούσαν. Η κάρτα αυτή αποτελούσε έναν τρόπο ελέγχου και προστασίας της απεργίας από ξένα με τους εργάτες στοιχεία και προβοκάτορες: σφραγισμένη από τα συνδικάτα πιστοποιούσε ότι αυτός που την κρατούσε ήταν πράγματι απεργός και είχε δικαίωμα να μπει μέσα στο εργοστάσιο. Η δική

μας κάρτα «πιστοποιούσε», απλώς, ότι αυτός που την κρατούσε είχε επισκεφθεί την έκθεση. Δηλαδή, τοποθετήσαμε τις κάρτες εκεί, επειδή θεωρήσαμε πως θα συνέβαλε στο αίσθημα της εμπύθισης και για να μπορεί ο επισκέπτης να πάρει φεύγοντας μαζί του ένα «αναμνηστικό». Δυστυχώς, αυτό δε λειτούργησε πολύ καλά, επειδή οι επισκέπτες είναι εκπαιδευμένοι να μην απλώνουν το χέρι τους στα «εκθέματα» και, πολύ περισσότερο, να μην παίρνουν κάτι από την έκθεση μαζί τους.

Στην πόρτα της C.G.T. κρέμεται, επιπλέον, ένα ζευγάρι ακουστικά με τη βοήθεια των οποίων ο επισκέπτης μπορεί να «κρυφακούσει» τα όσα συμβαίνουν πίσω από την κλειστή πόρτα. Πρόκειται για τη δήλωση που έκανε, στις 31 Μαΐου 1968, ο Γενικός Γραμματέας της Ένωσης, Georges Séguy, που εκφράζει την αντίδρασή της στην προσπάθεια του De Gaulle να καλλιεργήσει ένα κλίμα φόβου στους Γάλλους πολίτες, λέγοντας ότι οι κινητοποιήσεις οδηγούν στο χάος και η μόνη λύση είναι ο ίδιος και η κυβέρνησή του. Η επιλογή του G. Séguy, σχετίζεται με την 15χρονη θητεία του στην ηγεσία της C.G.T., που τον καθιστά μία εμβληματική μορφή του Γαλλικού συνδικαλισμού.

Η εξέγερση του Μάη του '68, ίσως περισσότερο από κάθε άλλη μαζική κινητοποίηση του 20<sup>ου</sup> αιώνα, συσχετίστηκε έντονα με την τέχνη, τόσο στο επίπεδο της ενεργούς συμμετοχής ανθρώπων της τέχνης στις δράσεις που αναπτύχθηκαν όσο και στην έμφαση που δόθηκε στο πώς η τέχνη θα έπρεπε να λειτουργεί σε άμεση σύνδεση με τις εκάστοτε κοινωνικές ανάγκες. Θεωρώντας ότι όλα αυτά εκφράστηκαν με τον πιο έκδηλο τρόπο στο Atelier Populaire, αποφασίσαμε, σε άμεση σχέση με το φοιτητικό αμφιθέατρο και το εργοστάσιο, να στήσουμε το καλλιτεχνικό εργαστήριο, κάνοντας μια άμεση αναφορά στο ίδιο το Atelier Populaire και στο αντίστοιχο εργαστήριο της Σχολής Διακοσμητικών Τεχνών, αλλά συνεκδοχικά και σε όλα τα υπόλοιπα αντίστοιχα εργαστήρια που στήθηκαν την περίοδο εκείνη σε όλη τη Γαλλία<sup>76</sup>.

Το Atelier Populaire δημιουργήθηκε από φοιτητές της Σχολής Καλών Τεχνών του Παρισιού, σε συνεργασία και με άλλους επαγγελματίες καλλιτέχνες. Λειτουργούσε στις εγκαταστάσεις της Σχολής, στο νούμερο 13 της quai Malaquais, και χαρακτηρίστηκε από την κριτική «fleuron de mai 68» (το μπουμπούκι του Μάη του '68) (Schira, 2018). Ο χώρος διαμορφώνεται με μία μεγάλη φωτογραφία που απεικονίζει το εσωτερικό του Atelier Populaire, που είναι και η μόνη φωτογραφία που αξιοποιείται στην εκθε-



σιακή σκηνογραφία, αυτή καθαυτή. Θέλοντας να δώσουμε την τρίτη διάσταση στη φωτογραφία, κολλήσαμε πάνω της έξεργες, ορισμένες από τις εικονιζόμενες αφίσες και ορισμένα σημειώματα, στην ελληνική τους, όμως, εκδοχή. Τα σημειώματα αυτά δίνουν μια ιδέα για την ατμόσφαιρα που επικρατούσε στο εργαστήριο και τον τρόπο με τον οποίο ήταν οργανωμένη η δουλειά (Touillier Feyrabend, 1983; Gerveyeau, 1988; Considine, 2015).

Την τρίτη διάσταση στην ταπετσαρία ενισχύει και η σκάλα που ακουμπάει πάνω στο ίχνος της σκάλας της φωτογραφίας, καθώς και η

προσθήκη ενός ραφιού με ένα μικρό ραδιόφωνο. Το ραδιόφωνο, που μιμείται με γκροτέσκο τρόπο τα τρανζίστορ της εποχής του '60, φωτίζεται εσωτερικά και αν πλησιάσει κανείς αρκετά κοντά μπορεί να ακούσει ένα «ραδιοφωνικό πρόγραμμα». Δηλαδή, μία μίξη με αποσπάσματα ραδιοφωνικών εκπομπών της περιόδου του Μάη του '68 και τραγούδια που συνδέθηκαν με τα γεγονότα. Είναι γενικά παραδεκτό ότι η μουσική παίζει έναν ιδιαίτερο ρόλο στην εμπύχωση των εξεγερμένων και τη δημιουργία ενός κλίματος ενθουσιασμού και αγωνιστικότητας. Στην περίπτωση του Μάη

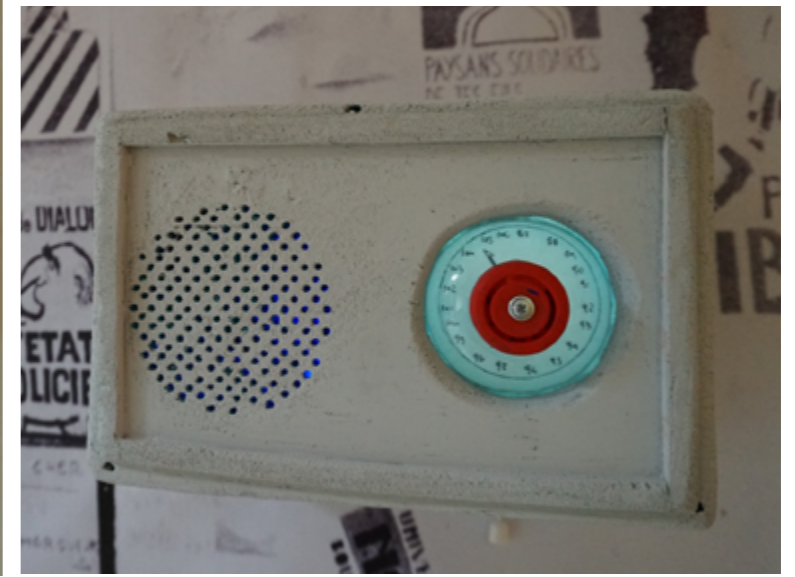
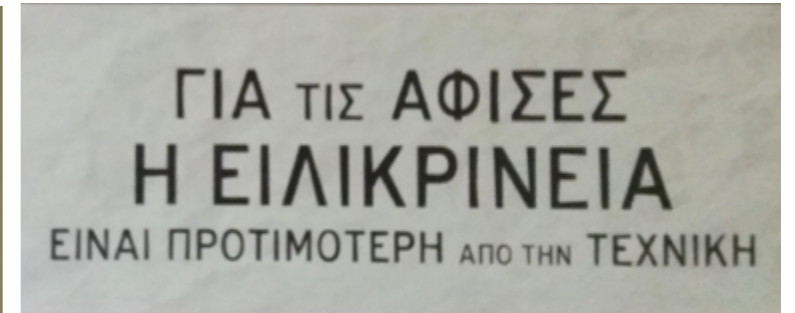
του '68, όπως και σε πολλές άλλες περιπτώσεις, χρησιμοποιήθηκαν πολλά τραγούδια της εποχής με «πειραγμένους» στίχους, προσαρμοσμένους στις ανάγκες του αγώνα. Αυτά, δυστυχώς, δεν μπορέσαμε να τα βρούμε. Επιπλέον, όμως, αξιοποιήθηκαν και κλασικά επαναστατικά τραγούδια, ενώ, τέλος δημιουργήθηκαν, από ακτιβιστές καλλιτέχνες, νέα ειδικά για την εξέγερση (Drott, 2011, 2013). Έτσι, στο δικό μας ραδιόφωνο, ακούγεται πρώτα ένα τραγούδι του διάσημου και πολυαγαπημένου από τους Γάλλους, Jonny Halliday,

που μιλά για μια «χαμένη γενιά», στη συνέχεια η Mireille Mathieu αναρωτιέται για το «ποιος σύντροφος θα ακολουθήσει». Σε αυτό το ερώτημα απαντά η ακτιβίστρια Colette Magny, τραγουδώντας για τον «στρατευμένο μαθητή» που «αγωνίζεται στον δρόμο», σύμφωνα με τους συντρόφους από τη Βρετανία, Rolling Stones. Η ακτιβίστρια τραγουδοποιός, στη συνέχεια, αναφέρεται στους «νέους παρτιζάνους» και μας καλεί να «ακούσουμε τις φωνές των εργοστασίων», ενώ ο γνωστός αναρχικός καλλιτέχνης Léo Ferré μιλά για το «καλοκαίρι του '68». Το «ραδιοφωνικό πρόγραμμα» κλείνει με μια πτώση του ενθουσιασμού, καθώς οι πιο ρομαντικοί Aphrodite's Child μιλούν για «βρο-



χή και δάκρυα», οι επιφυλακτικοί Beatles αμφισβητούν τη δυνατότητα της επανάστασης, αλλά, τελικά, ο Georges Moustaki ονειρεύεται μια «διαρκή επανάσταση».

Τα τραγούδια αυτά επιλέξαμε να ακούγονται μέσα από ένα ραδιοφωνικό πρόγραμμα, για να υπογραμμίσουμε το ρόλο του ραδιοφώνου κατά τη διάρκεια της εξέγερσης. Κατ' αρχάς, αν και η τηλεόραση είχε ήδη εισαχθεί σε πολλά γαλλικά σπίτια, το ραδιόφωνο συνέχιζε να αποτελεί το κύριο μέσο της ενημέρωσης<sup>77</sup>. Επιπλέον, από την ώρα που η τηλεόραση λογοκρίθηκε αυστηρά από την Κυβέρνηση και στη συνέχεια υπολειτούργησε, λόγω των απεργιών



των εργαζομένων στη γαλλική τηλεόραση, έμεινε μόνο το ραδιόφωνο (η υπηρεσία της λογοκρισίας δεν έδινε μεγάλη σημασία στο κρατικό ραδιόφωνο, ούτε στους περιφερειακούς σταθμούς, όπως τα Europe 1 και Radio Luxembourg), για τη μετάδοση ειδήσεων που σχετίζονταν με τις κινητοποιήσεις στο Παρίσι, αλλά και τις υπόλοιπες γαλλικές πόλεις (Cheval, 2009).

Στη συνέχεια, πάνω στην ταπετσαρία δεσπόζει, γραμμένο με κόκκινη μπογιά το πρώτο τμήμα ενός συνθήματος: «Atelier Populaire Oui!». Το σύνθημα συμπληρώνεται λίγο πιο δίπλα, γραμμένο πάνω στον κλασικό πίνακα του Eugene



Delacroix: «Atelier Bourgeois Non!». Ολοκληρωμένο το σύνθημα εκφράζει συνοπτικά τη φιλοσοφία της καλλιτεχνικής αυτής κολεκτίβας, καθώς, όπως αναφέρουν στο μανιφέστο τους, «η αστική κουλτούρα διαχωρίζει τους καλλιτέχνες από τους άλλους εργαζόμενους και τους απομονώνει, αποδίδοντάς τους μία προνομιακή κοινωνική θέση. Η θέση αυτή εγκλωβίζει τον καλλιτέχνη σε μία αόρατη φυλακή. Αποφασίσαμε να αλλάξουμε αυτό τον κοινωνικό μας ρόλο».

Ο πίνακας του Delacroix «Η ελευθερία οδηγεί το λαό», επιλέχθηκε επειδή, κατ' αρχάς, είναι ένας πολύ γνωστός πίνακας που εκτίθεται στο Λούβρο, το αρχετυπικό μουσείο τέχνης. Κατά δεύτερον, φιλοτεχνημένος το 1830, ο πίνακας μας πηγαινει στη Γαλλική Επανάσταση του 1789 και γενικότερα στη μακρά επαναστατική παράδοση της Γαλλίας. Η γυμνόστηθη μορφή που οδηγεί το πλήθος, η Μαριάν, έχει γίνει το σύμβολο της γαλλικής Δημοκρατίας και της δημοκρατίας γενικά. Έχει χρησιμοποιηθεί σε πλήθος περιπτώσεις και δεν ήταν καθόλου περίεργο που ήρθε ξανά στο προσκήνιο και στον Μάη του '68, όταν η φωτογραφία του Jean-Pierre Rey που απεικονίζει μία διαδηλώτρια να σείει τη Γαλλική σημαία ονομάστηκε η «Μαριάν του Μάη του

'68» και έκανε το γύρο του κόσμου (Leblanc, 2017).

Η ένταξη του πίνακα του E. Delacroix στην έκθεση παραπέμπει στην κριτική που έκαναν τότε οι καλλιτέχνες, αφενός, στον τρόπο εκπαίδευσης των καλλιτεχνών που τον θεωρούσαν «αρτηριοσκληρωτικό» και ξεπερασμένο, κολημένο στο παρελθόν (Ross, 2002b, σσ 15–16), και, αφετέρου, στην επίσημη πολιτική για την τέχνη, όπως αυτή εκφραζόταν από τα μεγάλα μουσεία. Η παραπομπή στα μουσεία επιτείνεται από την πολυποικίλη, χρυσή κορνίζα και την τυπική μουσειακή λεζάντα στη βάση του πίνακα. Το θέμα, όπως ήταν φυσικό, ακούμπησε μια ευαίσθητη χορδή της ομάδας, καθώς τα μουσεία αποτελούν σημαντικό κομμάτι του επιστημονικού μας πεδίου. Στις 18 Μαΐου, ανάμεσα στις διαδηλώσεις και τις μάχες των οδοφραγμάτων, μία ομάδα φοιτητών καλλιτεχνών και κριτικών της τέχνης μαζεύτηκε έξω από το Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης και το έκλεισε αποκαλώντας το «νεκροταφείο» και «πτώμα» ξεκομμένο από την «καθημερινή ζωή» (DeRoo, 2004), ενώ το θεωρούσε μία ακόμη Βασίλη που έπρεπε να πέσει (Kramer-Mallordy, 2018). Η έντονη κριτική των καλλιτεχνών αμφισβητούσε την ανανέωση των μουσείων στην ιδεαλιστική λογική του τότε Υπουργού Πολιτισμού André Malraux, όπως αυτή είχε εκφραστεί στο βιβλίο του «Le musée imaginaire». Τους εξέφραζε περισσότερο η αντίληψη που διατύπωνε το σημαντικό βιβλίο του Pierre Bourdieu «L'amour pour l'art», που είχε εκδοθεί το 1966 και όπου επισημαίνεται

η σύνδεση της τέχνης και της ελκυστικότητας των μουσείων με την ταξική διάρθρωση της κοινωνίας και το «πολιτιστικό κεφάλαιο» (Bourdieu & Darbel, 1991). Ωστόσο, οι ακτιβιστές του Μάη του '68, πηγαίνουν πέρα και από την κριτική του P. Bourdieu, αναζητώντας μία τέχνη «από τα κάτω» (DeRoo, 2004; Violeau, 2011).

Απέναντι από τη φωτογραφία, ο χώρος του εργαστηρίου ολοκληρώνεται με το «πιεστήριο», θέλοντας να υπογραμμίσουμε όχι μόνο τα προϊόντα, αλλά και τη διαδικασία παραγωγής. Το «πιεστήριο» είναι ένας γκρίζος κύβος (που καλύπτει έναν χαλασμένο εργαστηριακό πάγκο του πανεπιστημίου), πάνω στον οποίο υπάρχει το χαρακτηριστικό τελάρο με τη «μεταξωτή» σίτα και γύρω χρησιμοποιημένα πινέ-

λα και κουτάκια με κόκκινη και μαύρη μπογιά. Οι καλλιτέχνες του Atelier Populaire επέλεξαν τη μεταξοτυπία ως βασικό τους εργαλείο, θεωρώντας ότι, εκτός του ότι εξυπηρετούσε τις ανάγκες της παραγωγής, έδινε μια χροιά βιομηχανικής παραγωγής που τους έφερνε πιο κοντά στην εργατική τάξη (Considine, 2015). Πάνω από το «πιεστήριο», σε ένα σκοινί κρέμονται με μανταλάκια αφίσες που δημιουργήθηκαν την περίοδο εκείνη από επώνυμους καλλιτέχνες και το στυλ τους διαφέρει σαφώς από την υπόλοιπη παραγωγή. Από την αρχή, στην προσπάθεια του Atelier Populaire, εκτός από τους φοιτητές, είχαν παίξει ενεργό ρόλο καλλιτέχνες -όπως οι Matta, Hélio, Ségui, Alechinsky, Cremonini, Pommeruelle, Pichette, Gina Pellon, Asger Jorn- που είχαν ήδη αναπτύ-

ξει σημαντική δράση, καυτηριάζοντας την επικρατούσα κατάσταση στο κύκλωμα παραγωγής, αξιολόγησης και διακίνησης της τέχνης. Η κριτική τους εστιαζόταν τόσο στο καλλιτεχνικό ύφος, όσο και -επηρεασμένη σε μεγάλο βαθμό από τη σκέψη των μεγάλων θεωρητικών- στον κοινωνικό ρόλο του καλλιτέχνη. Ιδιαίτερη ήταν η συμβολή της ομάδας που δρούσε στο πλαίσιο της κολεκτίβας Salon de la Jeune Peinture (Touillier Feyrabend, 1983; Siegelbaum, 2011, 2012).

Το Atelier Populaire, σύμφωνα με τις σχετικές περιγραφές όσων συμμετείχαν, εργαζόταν πυρετωδώς, καθημερινά. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Gérard Fromanger, «σε έναν κόσμο που είχε σταματήσει να δουλεύει λόγω των απεργιών, ήμασταν οι μόνοι που δουλεύαμε»



(**Considine**, 2015). Οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν επεξεργάζονταν τις αφίσες της επόμενης μέρας, που όφειλαν να παρακολουθούν στενά την εξέλιξη των γεγονότων, και παρουσίαζαν τις ιδέες τους στη γενική συνέλευση του εργαστηρίου. Η γενική πρόθεση ήταν να γυρίσουν την πλάτη στις τυπικές απαιτήσεις της υψηλής τέχνης και της τυπογραφίας και να υιοθετήσουν ένα στυλ πιο απλό και «πρόχειρο», που να διαθέτει όσο γίνεται πιο έντονες πολιτικές αιχμές και μηνύματα. Στη συνέλευση, τα προσχέδια ελέγχονταν όχι μόνο για το εικαστικό τους ύφος, αλλά και για το κατά πόσο εικόνα και κείμενο δημιουργούσαν ένα μήνυμα κατανοητό, οικείο και άμεσο και μπορούσε αποτελεσματικά να υποστηρίξει τον αγώνα. Οι αφίσες που τελικά έμπαιναν στην παραγωγή ενσωμάτωναν τα σχόλια και τις επισημάνσεις όλων, και αποτελούσαν αποτέλεσμα συλλογικής προσπάθειας και όχι έργα ενός καλλιτέχνη<sup>78</sup> (**Touillier Feyrabend**, 1983; **Gervereau**, 1988; **Violeau**, 2011; **Considine**, 2015; **Schira**, 2018).

Η έμφαση στην ανωνυμία αποτελούσε βασικό στοιχείο της αντίληψης που πρόβαλαν οι καλλιτέχνες για τον τρόπο παραγωγής της τέχνης, γενικότερα, σε αντιπαράθεση με το ναρκισσισμό των επώνυμων καλλιτεχνών που ενισχύονταν συστηματικά από τα κυκλώματα έκθεσης και εμπορίας των μεγάλων γκαλερί (**Gervereau**, 1988). Όλο το φάσμα των αντιλήψεων και των προτάσεων του εργαστηρίου αναλύεται και στο σχετικό μανιφέστο του Atelier Populaire, που τυπώσαμε αυτούσιο και μπορεί να ξεφυλλίσει ο επισκέπτης στην έκθεση. Δίπλα

σε αυτό, ένα τεύχος του πολύ γνωστού περιοδικού Cahiers du Cinema, που ταυτίστηκε με τις ανατρεπτικές θεωρητικές αναζητήσεις του γαλλικού κινηματογραφικού «νέου κύματος». Το τεύχος είναι του 1968 και περιέχει ένα εκτενές αφιέρωμα στην «υπόθεση Λαγκλουά» -για την οποία, στην έκθεσή μας γίνεται αναφορά στο **καφέ Aux deux Magots** (βλ. παραπάνω). Η παρουσία του περιοδικού εδώ, επισημαίνει ότι το «καλλιτεχνικό εργαστήριο», εκτός από τους εικαστικούς, αναφέρεται, συνεκδοχικά, και σε όλο τον κόσμο της τέχνης.

Έτσι, απέναντι από την τοιχογραφία του Atelier Populaire, στον τοίχο υπάρχει το σύνθημα «ο κινηματογράφος δεν είναι τέχνη, είναι τεχνική και επιστήμη στην υπηρεσία της κοινωνίας» και δίπλα του γίνεται μία προβολή, που







αναφέρεται σε μια άλλη ιδιαίτερα ενεργή, την περίοδο εκείνη, ομάδα, τους κινηματογραφιστές. Τα συνήθη αφιερώματα στο Μάη του '68 επιλέγουν την προβολή ταινιών που αναφέρονται άμεσα στα γεγονότα ή που απηχούν το πνεύμα της εποχής γενικότερα. Εμείς, αντίθετα επιλέξαμε να εστιάσουμε στους ανθρώπους πίσω από την κάμερα και το πώς έδρασαν στο πλαίσιο της εξέγερσης. Οι άνθρωποι του σινεμά, ιδιαίτερα οι πρωτεργάτες του «νέου κύματος», βρίσκονται ήδη σε μία ανησυχία για τα όσα συμβαίνουν στον χώρο τους, κυρίως για τα εκφραστικά τους μέσα και τη θεματολογία

τους. Η εξέγερση του Μάη του '68 διευρύνει την αγωνία τους και με ζητήματα που αφορούν το σύστημα παραγωγής και διακίνησης των ταινιών και του κοινωνικού ρόλου του σινεμά. Η προβολή περιλαμβάνει πλάνα από την κορύφωση της διαμαρτυρίας τους που αναπτύχθηκε στη διάρκεια του Φεστιβάλ των Καννών. Η Γενική Συνέλευση των κινηματογραφιστών απαίτησε, στις 13 Μαΐου, τη μέρα της Γενικής Απεργίας, τη διακοπή των προβολών. Ο αυτοκριτικός λόγος του Jean-Luc Godard, που δηλώνει ότι οι άνθρωποι του σινεμά «έχουν αργήσει» και δεν έχουν κάνει τίποτε σε σχέση

με τους φοιτητές και τους εργάτες, και η αγωνιστική στάση του Francois Truffaut συμπάρεσαν μέλη της κριτικής επιτροπής (Monica Vitti, André Chamson, Louis Malle, και Roman Polanski) που παραιτήθηκαν, αλλά και πολλούς από τους διαγωνιζόμενους (Alain Resnais, Carlos Saura και Milos Forman) που αρνήθηκαν να διαγωνιστούν, όπως οι φοιτητές αρνούσαν να δώσουν εξετάσεις. Τελικά, ο διευθυντής του φεστιβάλ αναγκάστηκε να το σταματήσει επίσημα, στις 16 Μαΐου (Baltz, 2009).

Μία από τις βασικές μας επιδιώξεις στην έκθεση, ήταν να αποδώσουμε, κατά το δυνατόν, το κλίμα της εξέγερσης, έτσι όπως αυτό εκφράστηκε στους δρόμους της γαλλικής πρωτεύουσας και των άλλων γαλλικών πόλεων. Η επιδίωξη αυτή βασίστηκε στη συνειδητοποίηση ότι αυτό που εκτυλίχθηκε στον δρόμο δεν ήταν απλώς μία φωτογενής επιτέλεση, αλλά μία κοινωνική δράση με ιδιαίτερη σημασία. Οι μελετητές υπογραμμίζουν ότι ένα ουσιαστικό κομμάτι της δράσης ενός κοινωνικού κινήματος αποτελεί η δημόσια έκφραση των αιτημάτων του, είτε πρόκειται για άμεσα και συγκεκριμένα ζητήματα είτε για ευρύτερες απαιτήσεις που η ικανοποίησή τους, λογικά, προϋποθέτει ριζικότερους κοινωνικούς μετασχηματισμούς και, επομένως, τοποθετούνται σε ένα απώτερο μέλλον. Στην περίπτωση του Μάη του '68, για παράδειγμα, ανάμεσα στα πιο γνωστά σχετικά αφηρημένα και ποιητικά «αιτήματα» -όπως το «η φαντασία στην εξουσία»- που κυκλοφόρησαν περισσότερο στα χρόνια που ακολούθησαν, εμπλέκονται τόσο αιτήματα με σαφή μακροπρόθεσμη πολιτική στόχευση -όπως το πέρασμα της διαχείρισης των εργοστασίων στους εργατές-, όσο και αιτήματα -όπως η ισότητα στις αμοιβές ανδρών και γυναικών-, που επιδέχονταν άμεση ικανοποίηση, ακόμη και

χωρίς την ανατροπή του κοινωνικού συστήματος.

Ένα κοινωνικό κίνημα, επομένως, προκειμένου να επικοινωνήσει τις απόψεις του σε ένα ευρύτερο κοινό, να προτείνει μία εναλλακτική θεώρηση γενικότερων ή ειδικότερων κοινωνικών ζητημάτων και να καταστήσει γνωστά τα αιτήματά του, καταφεύγει σε δράσεις με λιγότερο ή περισσότερο επιτελεστικό χαρακτήρα (Jurts, 2014). Με άλλα λόγια, οι δράσεις αυτές είναι δυνατόν να έχουν ως στόχο ένα από και συγκεκριμένο πρακτικό αποτέλεσμα -για παράδειγμα, το να εμποδίσει τη συνεδρίαση μίας κυβερνητικής επιτροπής-, αλλά, πολύ συχνά, στοχεύουν, απλώς, στο να κάνουν σαφή την παρουσία του κοινωνικού κινήματος και να δημιουργήσουν μία συγκεκριμένη διάθεση τόσο στους συμμετέχοντες όσο και σε αυτούς που απλώς παρακολουθούν. Σε αυτό συμβάλλουν ακόμη και τα ρούχα που φορούν οι διαμαρτυρόμενοι σε μια δημόσια εκδήλωση, το ύφος και η αισθητική των πόστερ και των πανό, το ύφος και η ρυθμική εκφορά των συνθημάτων (Mattoni & Teune, 2014).

Στην εξέγερση του Μάη του '68 τα βλέπουμε όλα αυτά. Οι πρώτες κινητοποιήσεις, για παράδειγμα, στον χώρο των πανεπιστημίων, οι καθιστικές διαμαρτυρίες και η κατάληψη του χώρου συνεδριάσεων στη Ναντέρ, είχαν ως αποτέλεσμα την αδυναμία λειτουργίας του πανεπιστημίου. Από την άλλη πλευρά, οι μαζικές διαδηλώσεις, μετά τη διεύρυνση της κοινωνικής βάσης της εξέγερσης, λειτουργούσαν στην

κατεύθυνση, αφενός, της εξωστρέφειας και της προσέλκυσης όσο το δυνατόν μεγαλύτερου αριθμού πολιτών και, αφετέρου, στην κατεύθυνση της ενίσχυσης της συλλογικότητας, της έντασης των συναισθημάτων αλληλεγγύης, μαχητικότητας, ενθουσιασμού και αισιοδοξίας, βασιζόμενες στη φυσική παρουσία, στην ενσώματη βίωση άυλων αρχών, προσδοκιών και επιδιώξεων (Eyerman, 2006). Η διαδήλωση αποτελεί μία από τις διαχρονικές και πιο συνηθισμένες μορφές πάλης και μία από αυτές που εμπλέκουν άμεσα όλα τα μέλη ενός κινήματος



που πρέπει να εκφράσουν, με τη φυσική τους παρουσία και την ενσώματη συμπεριφορά, τους στόχους της κινητοποίησης (Soutrenon, 1998). Όταν οι διαδηλωτές έρχονται αντιμέτωποι με την εχθρική στάση του κράτους ή και άλλων κοινωνικών ομάδων, οι δεσμοί ανάμεσά τους ισχυροποιούνται, ενώ επανεπιβεβαιώνεται ο καταπιεστικός χαρακτήρας του ισχύοντος συστήματος και, άρα, ενισχύεται η διάθεση ανατροπής του. Αν σε αυτά προσθέσει κανείς και τα διαστήματα κατά τα οποία όσοι συμμετέχουν στη διαμαρτυρία μπορεί νιώσουν, περιοδικά, φόβο, πανικό, ακόμη και πλήξη, καθώς η σύγκρουση με τις δυνάμεις καταστολής μπορεί να ακολουθήσει ώρες αναμονής, αντιλαμβάνεται το πόσο σύνθετη είναι η ψυχολογία του πλήθους μιας διαμαρτυρίας.

Τα επιτελεστικά στοιχεία αυτών των εξωστρεφών μαζικών δράσεων δίνουν τη δυνατότητα στο κοινωνικό κίνημα να επικοινωνήσει με ρητό και άρρητο τρόπο με ένα ευρύτερο κοινό, ενώ ταυτόχρονα επιτρέπει στους συμμετέχοντες να επανεπιβεβαιώσουν τη συλλογική τους ταυτότητα και να βιώσουν συμβολικά νοήματα, στο πλαίσιο μιας τελετουργικής αλληλεπίδρασης



(Jurts, 2014; Favre, 2016). Οπότε, ακόμη και αν μία διαμαρτυρία δεν αποβλέπει σε ένα άμεσο αποτέλεσμα, αποτελεί βασικό μοχλό της κοινωνικής αλλαγής. Με άλλα λόγια, «βοηθά ένα κίνημα να κινείται και να κινητοποιεί» (Eyerman, 2006).

Αν και οι δρόμοι ήταν πάντα ο χώρος που οι μάζες εξέφραζαν δυναμικά την άποψή τους, ήδη από την αρχαιότητα, οι επιτελεστικές μορφές που επιλέγονται κάθε φορά ποικίλουν και αλλάζουν με τον χρόνο. Ωστόσο, η όποια ανανέωση ποτέ δεν απομακρύνεται ριζικά από τις ήδη καθιερωμένες πρακτικές, προκειμένου να μπορέσει να υποστηριχθεί μαζικά. Μπορούμε

να πούμε ότι η εξέγερση του Μάη του '68, αλλά και γενικότερα όλες οι νεανικές κινητοποιήσεις της ίδιας περιόδου, διαμόρφωσαν μία νέα επιτελεστική εργαλειοθήκη που επηρέασε τη μορφή των διαδηλώσεων, στις δεκαετίες που ακολούθησαν.

Η Γαλλία έχει μια μακρά παράδοση κινητοποιήσεων που εκφράζονταν με πορείες, διαμαρτυρόμενων, αρχικά, αγροτών και, στη συνέχεια, και εργατών προς την πρωτεύουσα, όπου και η έδρα αυτών που έπαιρναν τις αποφάσεις και χάραζαν πολιτικές. Το αγανακτισμένο, θορυβώδες και αγροίκο αυτό πλήθος συχνά τρομοκρατούσε τους πρωτεγουσιάνους ή προκαλούσε

απλώς την περιφρόνηση και την κοροϊδία τους, αλλά η μαχητικότητά του ενέπνευσε τις πρακτικές των εργατικών και αγροτικών συνδικάτων του 20ου αιώνα (Pigenet & Tartakowsky, 2003). Ίσως ένα από τα πιο χαρακτηριστικά και εμβληματικά στοιχεία των διαμαρτυριών και των εξεγέρσεων στη Γαλλία είναι τα οδοφράγματα. Αν και εμφανίζονται με πολύ συγκεκριμένο πρακτικό χαρακτήρα, ήδη πριν τη Γαλλική Επανάσταση του 1789, μεταλλάσσοντας τις τεχνικές δημιουργίας τους με τον χρόνο, παραμένουν

ως ένα συμβολικό στοιχείο, τόσο στην Επανάσταση του 1848, όσο και στην εξέγερση του 1968, χωρίς κάποια πρακτική σημασία (Tilly, 1986; Traugott, 1995; Guilhaumou, 2010). Η συμβολική σημασία των οδοφραγμάτων ήταν που μας οδήγησε να επιλέξουμε αυτό το στοιχείο για τη δημιουργία της αφίσας της έκθεσης. Η φωτογραφία του Marc Riboud, πάνω στην οποία στηρίχθηκε η γραφιστική σύνθεση, αποτυπώνει μια χαρακτηριστική εικόνα οδοφραγμάτων του Μάη του '68, ενώ η οπτική της τοποθετεί τους δημιουργούς της έκθεσης, ως φοιτητές, πίσω από αυτά.

Πέρα, όμως, από τις συμβολικές πρακτικές της γαλλικής επαναστατικής παράδοσης, τα καινούρια στοιχεία που υιοθετήθηκαν κατά την εξέγερση του Μάη του '68, μπορούν να αναγνωρισθούν στο κίνημα των δικαιωμάτων των Αφροαμερικάνων και στο Free Speech Movement, στο πανεπιστήμιο του Berkeley, στις Η.Π.Α. Στο Παρίσι, προστίθενται μερικά νέα στοιχεία, όπως η «μεταστροφή» (détournement)<sup>79</sup>, τα χάπενινγκ και άλλα, που εμπνέονται από τις προτάσεις των πρωτοπόρων, ευρωπαϊκών, καλλιτεχνικών ρευμάτων, όπως ο σουρεαλισμός, η καταστασιακή διεθνής, το ρονο. Αν και αυτές οι πρακτικές εφαρμόστηκαν επιλεκτικά σε άλλες χώρες, ανάλογα με τις διαφορετικές κοινωνικές δομές και δυνατότητες, διαμόρφωσαν μία εργαλειοθήκη που εμπλούτισε τις μορφές δράσεις των ακτιβιστών σε όλη την Ευρώπη (Jurts, 2014).

## 1. Ο ΔΡΟΜΟΣ ΤΩΝ ΣΥΓΚΡΟΥΣΕΩΝ ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Από τις περισσότερο διαδεδομένες εικόνες από τα γεγονότα του Μάη είναι οι σκηνές των οδομαχιών στους δρόμους του Παρισιού. Φωτογραφικές λήψεις με τα δύο αντίπαλα στρατόπεδα σε παράταξη, λίγο πριν δοθεί το σύνθημα για αστυνομική επέμβαση, στιγμιότυπα συγκρούσεων ανάμεσα σε διαδηλωτές και δυνάμεις καταστολής με φόντο αυτοσχέδια οδοφράγματα, σκηνές βίαιης απώθησης των διαδηλωτών και απομάκρυνσης των τραυματιών, δίνουν άμεσα το στίγμα των συγκρούσεων στους δρόμους της γαλλικής πρωτεύουσας. Το σκηνικό συμπληρώνουν τα πολυάριθμα πανό των συμμετεχόντων στις πορείες, καθώς και οι αφίσες και τα συνθήματα που περιγράφουν

γλαφυρά και καταδικάζουν τόσο την πολιτική De Gaulle όσο και τη στάση που κράτησε ο ίδιος απέναντι στους διαμαρτυρόμενους πολίτες.

Η ένταση που υπήρχε διάχυτη στους δρόμους του Παρισιού, κατά το πρώτο εικοσαήμερο του Μαΐου, υποχώρησε σημαντικά προς τα τέλη του μήνα, καθώς είχαν ξεκινήσει συζητήσεις ανάμεσα στην Κυβέρνηση και τα συνδικάτα, αναζητώντας τη χρυσή τομή που θα οδηγούσε στη λήξη των απεργιακών κινητοποιήσεων. Οι πορείες που οργανώνονταν, το διάστημα εκείνο, είχαν περισσότερο ειρηνικό χαρακτήρα, αφού η αστυνομία τηρούσε, σε αρκετές περιπτώσεις, στάση παρατηρητή. Οι συζητήσεις οδηγήθηκαν σε αδιέξοδο, καθώς η σειρά προτάσεων στις οποίες κατέληξαν



οι δύο πλευρές δεν έγιναν αποδεκτές από τη βάση, και η απεργία συνεχίστηκε. Παράλληλα, έπειτα από μια σειρά επαφών που είχε ο De Gaulle, κάποιες από τις οποίες έγιναν με μεγάλη μυστικοπάθεια και προκάλεσαν ανησυχία στο πολιτικό παρασκήνιο της χώρας, ο Στρατηγός επέστρεψε κοντά στους Γάλλους αστούς, μέσα από ραδιοφωνικό μήνυμα, με το οποίο ανακοίνωνε τη διεξαγωγή πρόωρων εκλογών, ώστε να επανέλθει η τάξη στη χώρα. Το διάγγελμα αυτό, στις 30 Μαΐου 1968, αποτελεί το χρονικό όριό μας στον **δρόμο των συγκρούσεων**, αφού, μετά τη ραδιοφωνική εμφάνιση του De Gaulle, ξημέρωνε μια καινούρια μέρα για τη Γαλλία.

Στον εκθεσιακό χώρο, εκμεταλλευόμενοι την κάτοψη του κτιρίου της Γεωγραφίας, το κομμάτι του **δρόμου των συγκρούσεων** αναπτύσσεται σε δύο τμήματα του διαδρόμου, που περιτρέχει το αίθριο του ορόφου. Το πρώτο περιλαμβάνει τα γεγονότα μέχρι και την κατάληψη του Ελληνικού Περιπτέρου, στις 22 Μαΐου, και το δεύτερο ακολουθεί τις εξελίξεις μέχρι και το διάγγελμα του De Gaulle.

Η αφητηρία του πρώτου τμήματος τοποθετείται στο σημείο συνάντησης των θεματικών ενότητων του **φοιτητικού αμφιθεάτρου**, του **καλλιτεχνικού εργαστηρίου** και του **εργοστασίου**, καθώς και του πρώτου τμήματος του **δρόμου**, με **τα πρώτα σημάδια**, όπου υποβόσκει η πρόθεση για ξεσηκωμό. Στη διασταύρωση αυτή συγκεντρώνεται -νοηματικά- η απόφαση φοιτητών, εργατών, καλλιτεχνών και λοιπών κοι-



νωνικών ομάδων για αντίδραση απέναντι στην πολιτική De Gaulle, διαμορφώνοντας, έτσι, τη σπίθα για τα όσα πρόκειται να ακολουθήσουν. Οι συγκρούσεις στον **δρόμο**, αναπτύσσονται σταδιακά, ακολουθώντας τη διαδοχή των γεγονότων και την κλιμάκωση της βίας. Ο χρόνος συμπυκνώνεται και πάλι, για λόγους οικονομίας χώρου και αφήγησης, επιτρέποντας μία πιο αναλυτική παρουσίαση για επιλεγμένα γεγονότα-σταθμούς των ημερών, μέσα από την παρεμβολή **στάσεων** στο ενιαίο σύνολο του **δρόμου των συγκρούσεων**.

Πρωταγωνιστικό ρόλο εδώ έχουν οι τοίχοι, πάνω στους οποίους ξεδιπλώνεται η ιστορική αφήγηση, μέσα από αναπαραγωγές αφισών της εποχής, οι οποίες βρίσκουν τη θέση που τους αναλογεί στον εκθεσιακό μας **δρόμο**. Δεδομένου ότι, τον Μάη του '68, η παραγωγή των αφισών ήταν διαρκής και το περιεχόμενό τους το τροφοδοτούσαν οι καθημερινές εξελίξεις, ο επισκέπτης μπορεί να παρακολουθήσει μέσα από αυτές, όλα όσα συνέβαιναν στη Γαλλία, από την σκοπιά των διαδηλωτών. Στο πρώτο τμήμα του **δρόμου**, τοποθετήσαμε αφίσες που σχετίζονται με αποφάσεις των επιτροπών

δράσης, των συμβουλίων των καταλήψεων και εν γένει των ομάδων που είχαν συσταθεί και συντόνιζαν τους ξεσηκωμένους, ενώ μετά τις 15 Μαΐου εμφανίζονται στη διαδρομή μας και αφίσες του Atelier Populaire (Gervereau, 1988).

Η παρουσίαση όλων των διαθέσιμων στο διαδίκτυο αφισών στην έκθεση θα ήταν πρακτικά δύσκολη και, κυρίως, κενή νοήματος, αφού βασικός στόχος μας, από την αρχή, ήταν η χρήση αποκλειστικά εκείνων που θα ενίσχυαν την εκθεσιακή μας αφήγηση και όχι η εξαντλητική παράθεση αφισών ως εκθεμάτων-έργων τέχνης. Έτσι, βασική μας επιδίωξη κατά την επιλογή των παραδειγμάτων που θα έμπαιναν στον δικό μας **δρόμο** ήταν να αντιπροσωπεύονται μέσα από αυτές, με βάση το διαθέσιμο υλικό, τα περισσότερα κινήματα και οι ομάδες αντίδρασης που ενεργοποιήθηκαν τις ημέρες εκείνες. Με τον τρόπο αυτόν, η παρουσία ομάδων λιγότερο γνωστών, όπως οι μαθητές, οι γυναίκες, οι ποδοσφαιριστές (Wahl, 1990) και οι εργαζόμενοι στα MMM, βρίσκουν τη θέση τους στις τάξεις των αντιδρώντων, συνυπάρ-

χοντας με τους περισσότερο δημοφιλείς φοιτητές και εργάτες. Επιπλέον, η επιλογή αφισών που σχετίζονται με την εξωτερική πολιτική της Γαλλίας -για παράδειγμα σε σχέση με το Βιετνάμ-, την πολιτική κατάσταση σε άλλες χώρες -όπως τα δικτατορικά καθεστώτα σε Ελλάδα, Πορτογαλία και Ισπανία-, ή τον ρόλο των Αμερικάνων στην πολιτική ζωή άλλων χωρών -π.χ. στην Ινδοκίνα-, φωτίζουν, ακόμα περισσότερο, το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώθηκε η αντίδραση του Μάη του '68.

Τις αφίσες που θεωρήσαμε πως είναι πιο κατάλληλες για τη δική μας ματιά, τις τοποθετήσαμε στους τοίχους με τρόπο ανάλογο με εκείνον που τοποθετούνταν και στους δρόμους του Παρισιού. Ολιγάριθμα αντίγραφα της ίδιας αφίσας σε ομάδες, επικαλυπτόμενα συχνά, μερικώς, το ένα από το άλλο, τοποθετημένα πάνω σε κόπιες πρωθύστερης και μεθύστερης έκτυπωσης. Η σειρά με την οποία ξετυλίγονται οι αφίσες κατά μήκος του **δρόμου** ακολουθεί τη σειρά των γεγονότων. Με αυτόν τον τρόπο, ο επισκέπτης μπορεί να ακολουθήσει την ανά-

πτυχή τους μέσα στον χρόνο, δίχως τη χρήση επιπλέον επεξηγηματικών κειμένων. Από την άλλη, αφίσες με καρικατούρες των CRS ή άλλα επαναλαμβανόμενα μοτίβα απαντώνται και στον δικό μας **δρόμο**, σε όλο του το μήκος, καθώς αποτέλεσαν σταθερά σημεία αναφοράς, κατά τη διάρκεια των γεγονότων του Μαΐου.

Όπως επισημάνθηκε και αλλού, στην έκθεσή μας, επιλέξαμε συνειδητά να κρατήσουμε μέρος των κειμένων στην αρχική τους γλώσσα, τη γαλλική, και να μεταφράσουμε στα ελληνικά μόνο επιλεγμένα παραδείγματα. Στην περίπτωση των αφισών, ακολουθήσαμε την ίδια τακτική, διατηρώντας, όμως, τη διάταξη, τη γραμματοσειρά και τον χρωματισμό των αρχικών κειμένων -στο βαθμό που αυτό ήταν εφικτό-, ώστε να μη διακόπτεται βίαια η ροή των εικόνων. Μας ενδιέφερε, δηλαδή, οι επισκέπτες που δε γνωρίζουν γαλλικά να μπορούν να διαβάσουν το περιεχόμενο επιλεγμένων αφισών, δίχως, όμως, τα μεταφρασμένα κείμενα να ξεχωρίζουν σαφώς από την ενιαία επιφάνεια των τοίχων του **δρόμου**. Προκειμένου, μάλιστα, να υπάρχει ακόμα μεγαλύτερη σύνδεση ανάμεσα



στο αρχικό και το επεξεργασμένο υλικό, φροντίσαμε να τοποθετήσουμε μαζί και τις δύο εκδοχές, δίνοντας την ευκαιρία στον επισκέπτη να δει και την αρχική μορφή των μεταφρασμένων αφισών.

Εκτός από τις αφίσες, επιλεγμένα επιτοίχια συνθήματα γραμμένα στο χέρι συμπληρώνουν νοηματικά τον ρόλο των τοίχων στους δρόμους του Μάη του '68, παρεμβαλλόμενα ανάμεσα στις αφίσες και δίνοντας ποικίλα εναύσματα στον επισκέπτη για σκέψη και πιθανούς συνειρμούς με το σήμερα. Από έναν μεγάλο αριθμό συνθημάτων που σώζονται σε φωτογραφίες, προφορικές μαρτυρίες και κινηματογραφικά πλάνα, επιλέξαμε εκείνα που θεωρήσαμε πως ταιριάζουν περισσότερο στη δική μας λογική παρουσίασης του Μάη του '68. Αφήσαμε, δηλαδή, και πάλι, εσκεμμένα εκτός εκείνα που είναι ευρέως γνωστά και κανείς θα περίμενε, αυτονόητα, να συναντήσει σε μία τέτοια έκθεση, αφού σκοπός μας ήταν εξ αρχής να αναδείξουμε, σε όλα τα επίπεδα, τις πτυχές εκείνες που είναι λιγότερο γνωστές και, συνεπώς, χωρίς το πέπλο του ρομαντισμού που πε-



ριβάλλει, σε σημαντικό βαθμό πια, την εξέγερση στο Παρίσι.

Την ευθύγραμμη, διδιάστατη πορεία των τοίχων του **δρόμου** διακόπτουν, σε επιλεγμένα σημεία, **στάσεις** που αντιστοιχούν σε επιμέρους θεματικές ενότητες, οι οποίες σχετίζονται με την περίοδο των συγκρούσεων στους

δρόμους της γαλλικής πρωτεύουσας και παρουσιάζονται αναλυτικά παρακάτω. Οι **στάσεις** αυτές, διαμορφώνουν σε ένα βαθμό την τρίτη διάσταση του **δρόμου των συγκρούσεων**, ακολουθώντας, όμως, και πάλι τη ευθύγραμμη πορεία του. Οι αφίσες που τοποθετούνται εκατέρωθέν τους, όπου είναι εφικτό, εισάγουν





τον επισκέπτη στη θεματική τους, ενσωματώνοντάς τες ακόμα περισσότερο στην ενιαία αφήγηση του δρόμου. Έτσι, για παράδειγμα, πριν τη **στάση** της γαλλικής τηλεόρασης, της **O.R.T.F.** (Office de Radiodiffusion-Télévision Française), οι αφίσες του τοίχου σχετίζονται με την τηλεόραση και τη χειραγώγησή της από την Κυβέρνηση και την αστυνομία.

Η σκηνογραφία στον **δρόμο των συγκρούσεων** συμπληρώνεται από αυτοσχέδια οδοφράγματα, παραπέμποντας απ' ευθείας στο Παρίσι του '68. Μέρος ενός χαρακτηριστικού Citroën 2CV αυτοκινήτου, ένας κορμός δέντρου, ένα αναποδογυρισμένο θρανίο και σκόρπιοι σωροί από κυβόλιθους και μπάζα παραπέμπουν στο τοπίο των δρόμων του Καρτιέ Λατέν. Παράλληλα, δημιουργούν μικρά εμπόδια στην πορεία του επισκέπτη, αναγκάζοντάς τον να προσαρμόσει κατάλληλα τον βηματισμό και τον ρυθμό της περιήγησής του, προκειμένου τόσο να τα δει όσο και να τα αποφύγει.

Ο **δρόμος των συγκρούσεων** συμπληρώνεται, κατασκευαστικά, με την ανάρτηση από την οροφή του διαδρόμου αυτοσχέδιων πανό και πλακάτ, που αναπαράγουν συνθήματα της εποχής. Στόχος και πάλι ήταν η αντιπροσώπευση όλων των κοινωνικών ομάδων που συμμετείχαν στην εξέγερση. Η τοποθέτησή τους από τα μέσα περίπου του **δρόμου των συγκρούσεων** και μέχρι το **Ελληνικό Περίπτερο** παραπέμπει στην εντατικοποίηση των πορειών και τη μαζικοποίηση της συμμετοχής σε αυτές διαφορετικών ομάδων -φοιτητές, εργάτες, μαθητές, Έλληνες και άλλοι ξένοι φοιτητές, γυναίκες/μέλη του φεμινιστικού κινήματος, κ.ο.κ.-, μετά την κήρυξη της απεργίας της 13ης Μαΐου. Ακόμα, ο τρόπος ανάρτησής τους από την οροφή και η επιλογή των θέσεών τους κατά μήκος του **δρόμου**, όπου, επιπλέον, βρίσκονται διάσπαρτες οι χαρακτηριστικές κόκκινες και μαύρες σημαίες, παραπέμπουν στη μαζική συμμετοχή στις πορείες, δίνοντας την αίσθηση στον επισκέπτη που εισέρχεται στο τμήμα αυτό της έκθεσης, πως στο βάθος υπάρχει πορεία διαμαρτυρίας

σε εξέλιξη και κάνοντας μερικά ακόμη βήματα θα γίνει και ο ίδιος μέρος της.

Η σκηνογραφική προσέγγιση του **δρόμου των συγκρούσεων** ολοκληρώνεται με ειδικά διαμορφωμένο ηχοτοπίο που ακούγεται διάχυτο σε όλο του το μήκος. Σε αυτό περιλαμβάνονται αποσπάσματα του έργου του Ιταλού, avant-garde καλλιτέχνη της κλασικής μουσικής, Luigi Nono, με τίτλο «Non consumiamo Marx» (Borio, 2013). Σε αυτό ακούγονται αποσπάσματα ακτιβιστικών κειμένων που γράφτηκαν στη Μπιενάλε του 1968, στη Βενετία, καθώς και φυσικός ήχος από διαδηλώσεις, όταν μεγάλος όγκος φοιτητών κατέλαβε πολυάριθμες γκαλερί τέχνης και βγήκε στους δρόμους, αντιδρώντας στον έντονα αστικό χαρακτήρα της διοργάνωσης, που περιόριζε την τέχνη στα στρώματα με υψηλά εισοδήματα. Την ηχητική αυτή σύνθεση εμπλουτίζουν ηλεκτρονικά επεξεργασμένες φωνές που απαγγέλουν συνθήματα γραμμένα στους τοίχους του Παρισιού.



Στο δικό μας ηχοτοπίο, τα αποσπάσματα του έργου του L. Nono ακούγονται με αυξομειούμενη ένταση και μπερδεύονται ηχητικά με τις φωνές των φοιτητών του Μάη, κατά τη διάρκεια συγκέντρωσής τους στην πλατεία Ετουάλ, στις 6 Μαΐου. Εκεί, οι φοιτητές τραγούδησαν τη «Διεθνή», τον ύμνο, δηλαδή, του Κομμουνιστικού κινήματος. Ο ρυθμός του ακολουθεί εκείνον του στρατιωτικού βηματισμού, όπως και της «Μασσαλιώτιδας» και των στρατιωτικών εμβατηρίων, και έχει μεταφραστεί σε πολλές γλώσσες (Calvet, 2014). Προχωρώντας ο επισκέπτης προς το *Ελληνικό Περίπτερο*, όπου η ένταση των συγκρούσεων υποχωρεί, το ηχοτοπίο αυτό εξασθενεί σε ένταση και στα αυτιά του φτάνει ο ήχος από το διάγγελμα του De Gaulle και τη μελωδία της «Μασσαλιώτιδας», της σχετικής *στάσης* (βλ. παρακάτω), που, εκθεσιακά, τοποθετείται στο επόμενο κομμάτι του *δρόμου των συγκρούσεων* και, χρονικά, στις 30 Μαΐου 1968.

Όπως σε όλο το μήκος του *δρόμου*, έτσι και στο κομμάτι των συγκρούσεων, εκθεσιακά υποκείμενα από όλες τις πλευρές αναδεικνύονται μέσα από τις *υποσημειώσεις* μας. Προτεραιότητα δίνεται σε πρόσωπα λιγότερο γνωστά είτε από την πλευρά των εξεγερμένων είτε από την πλευρά των κυβερνώντων, καθώς, αφενός, στις κινητοποιήσεις συμμετείχε πλήθος ανώνυμων ανθρώπων που συναποτελούσαν το κύμα της εξέγερσης και, αφετέρου, πρόσωπα άγνωστα στο ευρύ κοινό, αλλά σε θέσεις κλειδιά, ενήργησαν με τρόπο που επηρέασε καταλυτικά την

εξέλιξη των πραγμάτων, τόσο κατά τον Μάη του '68 όσο και κατά τα μετέπειτα χρόνια.

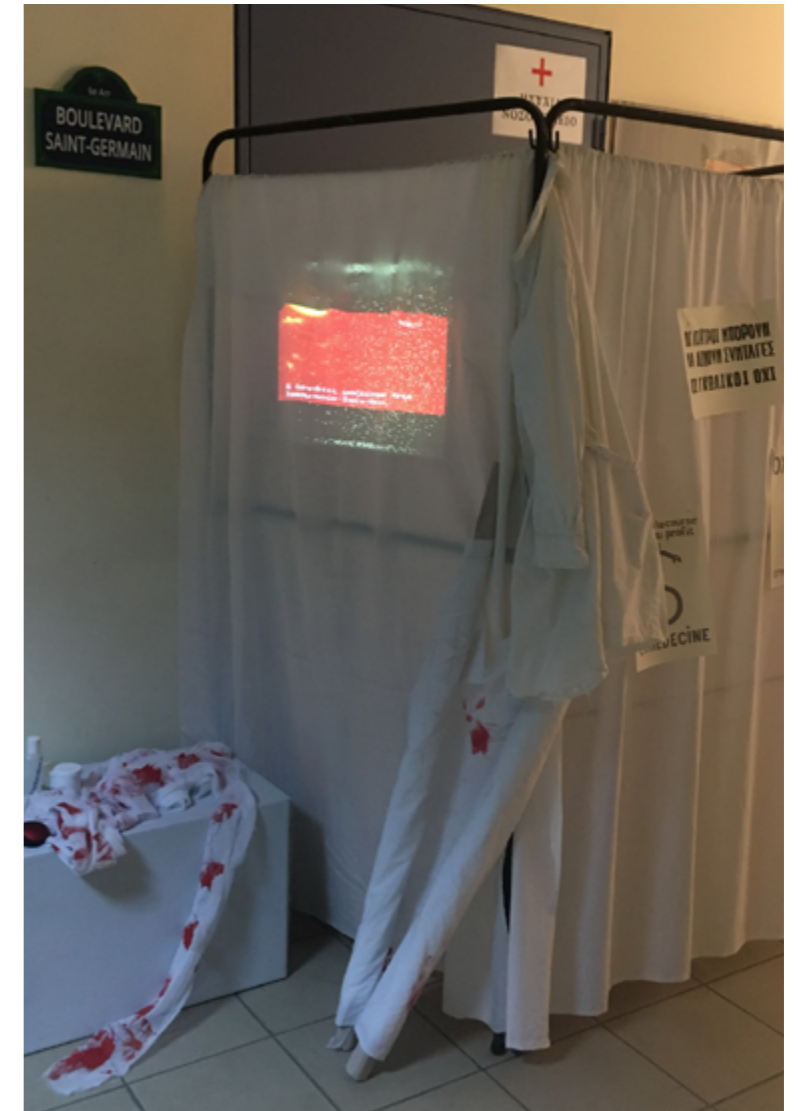
Η πολυποίκιλη σύνθεση του *δρόμου των συγκρούσεων*, τέλος, με όλο αυτό το πλήθος των στοιχείων που αναφέρθηκαν παραπάνω, έρχεται σε αντίθεση με την πιο λιτή διαμόρφωση του πρώτου τμήματος του *δρόμου* και μέχρι τη *στάση* της *Σορβόννης*. Η διαφορά αυτή στην αναλογία του αριθμού των εκθεσιακών στοιχείων, αλλά και στον τρόπο στησίματός τους, επηρεάζει -έστω και υποσυνείδητα- τον επισκέπτη, αφού η ατμόσφαιρα του χώρου στον οποίο εισέρχεται παραπέμπει σε συνθήκες έντασης και αβεβαιότητας.

## 2. ΤΟ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟ ΚΑΙ Η ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ

Η πρώτη *στάση* που συναντάει ο επισκέπτης, μπαίνοντας στον *δρόμο των συγκρούσεων*, είναι αυτή του *Νοσοκομείου*. Η θέση της στο συγκεκριμένο σημείο επιλέχθηκε για να επισημανθεί πως ήδη από την έναρξη των συγκρούσεων στο Καρτιέ Λατέν, στις 3 Μαΐου του '68, στο πλαίσιο διαμαρτυρίας των φοιτητών για το κλείσιμο του Πανεπιστημίου της Σορβόννης, σημειώθηκαν οι πρώτοι τραυματισμοί σε πολίτες που συμμετείχαν στις διαδηλώσεις.

Ένα απλό παραβάν, ιατρικές ρόμπες, «ματωμένες» γάζες και φορείο αποτελούν τα βασικά σκηνογραφικά στοιχεία για να οριοθετηθεί το Νοσοκομείο χωρικά και νοηματικά. Στο λευκό πανί του παραβάν και από την πίσω πλευρά του προβάλλεται σύντομο απόσπασμα αρχει- ακού υλικού<sup>80</sup>, με βραδινά πλάνα από τις συ-

γκρούσεις στους δρόμους του Παρισιού. Η βιντεοσκόπηση έγινε με χρήση ειδικού φίλτρου, που παραπέμπει σε λήψη με θερμοκάμερα, με πλάνα λουσμένα σε κόκκινο χρώμα και διάσπαρτες λάμπες από τα δακρυγόνα και τις φωτιές που έκαναν τη νύχτα μέρα. Αν και στο απόσπασμα κυριαρχεί τόσο ο φυσικός ήχος όσο και οι προφορικές μαρτυρίες ατόμων που συμμετείχαν στα γεγονότα και καταγγέλλουν τη βίαιη στάση των αστυνομικών και τις δυσκολίες που αντιμετώπιζαν για την περίθαλψη



των τραυματιών, στην έκθεση επιλέξαμε να μην υπάρχει ήχος. Τα γρήγορα εναλλασσόμενα πλάνα, με οικείο, στο κοινό, περιεχόμενο, σε συνδυασμό με την ένταση που προκύπτει από τις περιγραφές στον υποτιτλισμό, φέρνουν εύκολα στα αυτιά του επισκέπτη της έκθεσης ήχους γνώριμους, που θα μπορούσαν να προέρχονται από οποιαδήποτε διαδήλωση, του τότε ή του τώρα.

Στις άλλες δύο ελεύθερες επιφάνειες του παραβάν, αντίγραφα αφισών που καταγγέλλουν την αθέμιτη εμπλοκή της Αστυνομίας και της Κυβέρνησης De Gaulle στα ζητήματα των δημοσίων νοσοκομείων και της Ιατρικής Σχολής, προσθέτουν μία ακόμα διάσταση στη **στάση** του **Νοσοκομείου**. Στα αυτοσχέδια ιατρεία, άλλωστε, που περιέθαλπαν τους τραυματίες του ξεσηκωμού συμμετείχε, επιπλέον, και αριθμός νοσηλευτών και νοσοκόμων, που, κατά την ιατρική φροντίδα στα νοσοκομεία, θεωρούνταν σαν υποδεέστερο προσωπικό προς εκμετάλλευση, από τους ίδιους τους γιατρούς των νοσοκομείων. Ανάμεσα στα αιτήματά τους ήταν η βελτίωση των συνθηκών εργασίας και η αύξηση στους μισθούς, αλλά κυρίως η αλλαγή νοοτροπίας στον τρόπο αντιμετώπισής τους από τους ίδιους τους γιατρούς (Gobille, 2011).

Το **Νοσοκομείο** ολοκληρώνεται με μερικά ομοιώματα φαρμάκων πάνω σε αυτοσχέδιο τραπέζι, καθώς και με μικρά κυλινδρικά δοχεία, που περιείχαν κρυσταλλική μενθόλη και καμφορά. Μικρές τρύπες στα καπάκια των δοχείων και σχετική αναγραφή, υποδεικνυαν στους



επισκέπτες να μυρίσουν το περιεχόμενό τους, που έφερνε στο νου, έντονα, νοσοκομειακό περιβάλλον. Μολονότι η ιδέα ενεργοποίησης της αίσθησης της όσφρησης για ενίσχυση της εμπειρίας του επισκέπτη μας φάνηκε καλή, εκθεσιακά ο τρόπος επισήμανσής τους δεν ήταν επαρκής, με αποτέλεσμα οι επισκέπτες, στην πλειονότητά τους, να μην αντιλαμβάνονται την ύπαρξη μιας τέτοιας επιλογής.

Απέναντι από το **Νοσοκομείο** βρίσκονται παρατεταγμένες και με πλήρη εξάρτηση φιγούρες των CRS (Compagnie Républicaine de Sécurité), δημιουργώντας, έτσι, την πρώτη σαφή αναφορά στην **Αστυνομία**. Η επιλογή της αντιπαράθεσης των δύο αυτών **στάσεων** ακολουθεί τη σταθερά αντιμέτωπη παράταξη διαδηλωτών και δυνάμεων καταστολής, κατά τη διάρκεια των διαδηλώσεων στο Παρίσι. Διαδηλώσεων με ειρηνικό χαρακτήρα, σύμφωνα με πολυάριθμες μαρτυρίες, που κατέληγαν σε συγκρούσεις με πολλαπλούς τραυματισμούς και θανάτους και στις δύο πλευρές, λόγω της παρουσίας της αστυνομίας, που αντιπροσώπευε την καταπιεστική και εξουσιαστική φύση της γαλλικής κυβέρνησης (Ross, 2002b, σσ 24-25). Οι πρακτικές, μάλιστα, που υιοθετούσε ήταν συχνά ιδιαίτερα βίαιες σε επιλεγμένους στόχους, ανάλογα με το φύλο και την εξωτερική εμφάνιση των εξεγερμένων (Reader & Wadia, 1993, σ 151; Davis, 2018). Παρά ταύτα, σύμφωνα με τον Nick Hewlett, ο αριθμός των νεκρών ήταν πολύ μικρότερος σε σχέση με άλλες εξεγέρσεις που έλαβαν χώρα στο παρελθόν, στη Γαλλία, και αναλογικά με τον όγκο των

διαδηλώσεων και των συγκρούσεων με τις δυνάμεις καταστολής. Δίχως να παραβλέπει τον πολύ μεγάλο αριθμό τραυματιών -με σημαντικό ποσοστό τραυμάτων που μετέβαλαν πλήρως τη ζωή των θυμάτων-, ο Hewlett υιοθετεί την άποψη που στηρίζει τον περιορισμό των ακροτήτων της αστυνομίας, στην πολιτική και την πρωτοβουλία του ίδιου του Διευθυντή της Γαλλικής Αστυνομίας, Maurice Grimaud (Hewlett, 2018). Με την απόφασή του να μην υλοποιήσει όλες τις επιθυμίες του De Gaulle για την αντιμετώπιση της κρίσης -για παράδειγμα, αρνήθηκε να επέμβει άμεσα στο θέατρο ODEON μετά την κατάληψή του, πιστεύοντας ακράδα-

να πως κάτι τέτοιο θα οδηγούσε, αναπόφευκτα, σε νεκρούς (Davis, 2018)-, θεώρησε πως περιορίζε σημαντικά την άσκηση βίας στους διαδηλωτές. Ο ίδιος επιχειρούσε να κατευνάσει τα πνεύματα των ενστόλων με τις συχνές επισκέψεις του στα αστυνομικά τμήματα ή ακόμα και με επιστολές προς αυτούς, με οδηγίες για το πώς θα πρέπει να συμπεριφέρονται στους διαδηλωτές: «Όταν χτυπάει κανείς έναν διαδηλωτή πεσμένο στο έδαφος, είναι σα να χτυπάει τον εαυτό του..Και είναι ακόμα πιο σοβαρό να χτυπάει κανείς έναν διαδηλωτή που έχει προσαχθεί στο τμήμα για ανάκριση». Οι απόψεις αυτές του Αστυνομικού Διευθυντή έρχονται σε



αντίθεση με τον τρόπο που οι αστυνομικοί εκπαιδεύονται να αντιλαμβάνονται την επιβολή της τάξης. Συνάμα, η στάση αυτή του M. Grimaud φαίνεται πως είχε καταλυτικό ρόλο στον τελικό απολογισμό νεκρών και τραυματιών και για τον λόγο αυτόν, αποφασίσαμε να του αφιερώσουμε μία από τις **υποσημειώσεις** μας.

Το παραπάνω απόσπασμα, που συμπεριλάβαμε στην **υποσημείωσή** μας, δημιουργεί αντίστιξη με τις ίδιες τις μαύρες φιγούρες των CRS, της έκθεσης, σε φυσικό μέγεθος, με τα χαρακτηριστικά κράνη και γυαλιά και τις κυκλικές ασπίδες. Οι φιγούρες τοποθετούνται με τρόπο τέτοιο που μοιάζουν να κοιτούν απειλητικά τόσο τους άοπλους διαδηλωτές όσο και τους ανύποπτους επισκέπτες που καλούνται να περάσουν ανάμεσα από τα δύο «στρατόπεδα», υπενθυμίζοντας πως, ακόμα κι αν ο M. Grimaud επιθυμούσε την αποφυγή των ακροτήτων, η αντιμετώπιση των διαδηλωτών παρέμενε ιδιαίτερα βίαιη. Η ανάπτυξη τους σε σχήμα βεντάλιας δίνει, από την άλλη, τη δυνατότητα στον επισκέπτη να περάσει ανάμεσά τους και να σταθεί απέναντι από τους διαδηλωτές και τους φωτογράφους που απαθανατίζουν τα γεγονότα, σα να ήταν και ο ίδιος μέλος των δυνάμεων καταστολής. Τέλος, το σύνθημα «ΕΝΑΣ ΜΠΑΤΣΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΑΘΕΝΑ» που συνοδεύει τις φιγούρες, στον τοίχο πλάι τους, αποτελεί ξεκάθαρη αναφορά τόσο στο πλήθος των αστυνομικών που είχαν πάρει εντολή να βρίσκονται στους δρόμους όσο και στον έντονο βαθμό παρακολούθησης των κινήσεων των εξεγερμένων, ανεξαρτήτως βαθμού εμπλοκής τους στα γεγονότα.



### 3. ΟΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΙ

Ένα επιπλέον στοιχείο που υπάρχει στον **δρόμο** είναι οι φιγούρες των φωτογράφων. Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι σημαντικός αριθμός εκθέσεων που έγιναν, τα τελευταία πενήντα χρόνια, για τον Μάη του '68, στηριζόταν αποκλειστικά σε φωτογραφίες. Την εποχή των γεγονότων, με δεδομένο τον περιορισμένο, ακόμη, ρόλο της τηλεόρασης, οι φωτογραφίες των μεγάλων πρακτορείων που δημοσιεύονταν, κατά το πρότυπο του αμερικανικού Life, στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο, αποτελούσαν το κύριο μέσο για να μεταδοθεί σε όλο τον κόσμο η εικόνα της εξέγερσης. Τα φωτορεπορτάζ του Magnum και του Gamma, κυρίως, αξιοποιώντας σε μεγάλο βαθμό, δίπλα στις έγχρωμες, και ασπρόμαυρες φωτογραφίες για να εντείνουν τη δραματικότητα και την εικαστική ποιότητα, έδωσαν ως κυρίαρχη την εικόνα ενός εμφυλίου πολέμου. Η μεγάλη πλειονότητα των φωτορεπόρτερ υποκύπτει στη γοητεία των οδομαχιών και των φοιτητικών δράσεων, των φωτογενών προσώπων, κάνοντας πέρα τις απεργιακές κινητοποιήσεις (Leblanc, 2009). Σύμφωνα με την Αντιγόνη Μέμου (Memou, 2011), οι φωτογραφίες απομονώνουν το παθητικό υποκείμενο από το ζωηρό συλλογικό σώμα, δίνουν έμφαση στο ατομικό σε σχέση με το συλλογικό, ενώ, με τον τρόπο που εντάσσουν τις γυναίκες στο κάδρο τους, τις παρουσιάζουν ως ωραίες νότες χωρίς ιδιαίτερο πολιτικό ρόλο.

Φυσικά, εκτός από τα φωτογραφικά πρακτορεία που συνεργάζονται στενά με τα μεγάλα

ΜΜΕ, φωτογραφίες βγάζουν και οι ίδιοι οι εξεγερμένοι και πολλές από αυτές δημοσιεύονται στα δικά τους έντυπα<sup>81</sup>. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, γενικά, στο πλαίσιο κάθε κοινωνικής σύγκρουσης, αναπτύσσεται και ένας «πόλεμος εικόνων», καθώς, εκτός από τις εικόνες που δημοσιεύονται στα ΜΜΕ, και οι ακτιβιστές προσπαθούν, μέσω των δικών τους εικόνων να προβάλλουν την άποψή τους, αλλά και τη δική τους εκδοχή των γεγονότων (Mattoni & Teune, 2014). Ειδικά τα ακτιβιστικά έντυπα που εκδόθηκαν κατά τη διάρκεια των γεγονότων του Μάη του '68, σύμφωνα με την Α. Μέμου (Memou, 2014), διαφοροποιούνται, σημαντικά ως προς την παρουσίαση της αστυνομικής βίας, που συχνά ενισχύεται από την παράθεση σχετικών γελοιογραφιών, δίπλα στις φωτογραφίες. Επίσης, σπάνια εστιάζουν στις σκηνές καταστροφής, που αγαπούν, αντίθετα, ιδιαίτερα οι φωτορεπόρτερ και ήταν πολύ χρήσιμες για την καλλιέργεια του φόβου στη γαλλική κοινωνία.

Επιπλέον, εντοπίζεται διαφοροποίηση ανάμεσα στα φοιτητικά και τα εργατικά έντυπα, όσον αφορά τον τρόπο που απεικονίζονται τα γεγονότα. Τα πρώτα, εστιάζουν, φυσικά, σε φοιτητές και με τις φωτογραφίες τους προσπαθούν να αναδείξουν τον αυθόρμητο και μη ιεραρχικό τρόπο που εξελισσόταν η εξέγερση· τα δεύτερα, από την άλλη πλευρά, φωτογραφίζουν εργάτες συντεταγμένους και οργανωμένους, να ακολουθούν τους αναγνωρισμένους ηγέτες των συνδικαλιστικών τους οργανώσεων.

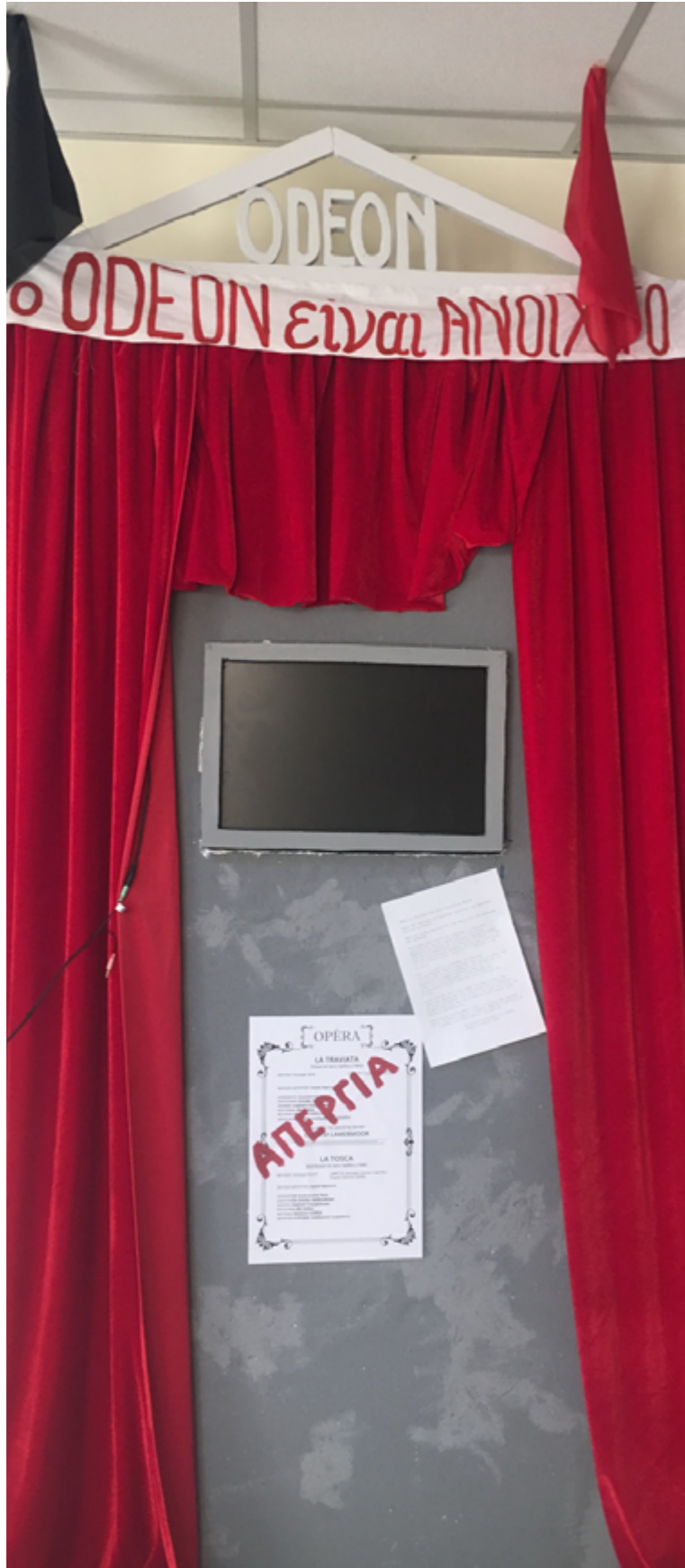
Από όλα όσα επισημαίνουν οι συστηματικοί μελετητές του φωτογραφικού υλικού του Μάη του '68 και συνοπτικά αναφέρθηκαν παραπάνω, είναι σαφές ότι οι φωτογραφίες δεν αποτελούν παρά επιμέρους βλέμματα που υποστηρίζουν συγκεκριμένες απόψεις και ερμηνείες των γεγονότων και σε καμία περίπτωση «αντικειμενικά ιστορικά ντοκουμέντα». Θα ήταν, επομένως, εξαιρετικά ενδιαφέρον να κάνει κανείς μία έκθεση με φωτογραφίες προσπαθώντας να αναδείξει αυτές ακριβώς τις διαφοροποιήσεις των βλεμμάτων. Ωστόσο, οι εκθέσεις που έχουν γίνει και στηρίζονται στις φωτογραφίες δεν κινούνται, κατά κανόνα, σε αυτή τη λογική. Η κάθε μία αξιοποιεί μία συλλογή, ενός φωτογράφου, συνηθέστερα ενός πρακτορείου, προτιμά όσες εικόνες έχουν σαφές εικαστικό ενδιαφέρον, αποστασιοποιημένες, εντελώς, από το εικονιζόμενο θέμα. Οπότε, οι φωτογραφίες λειτουργούν περισσότερο ως σύμβολα, της μίας ή της άλλης πλευράς και συμβάλλουν καθοριστικά στην αποπολιτικοποίηση και την αισθητικοποίηση της εξέγερσης (Memou, 2011, 2014; Leblanc, 2017). Είναι, επίσης, ενδιαφέρον ότι όλες αυτές οι εκθέσεις φωτογραφικών ντοκουμέντων αγνοούν όλη τη συζήτηση για την έλλειψη αξιοπιστίας του φωτογραφικού ντοκουμέντου. Εδώ και πολλές δεκαετίες έχει υποστηριχθεί σθεναρά ότι το μεγάλο πλήθος των εικόνων μπερδεύεται με τις προσωπικές αναμνήσεις και θέτουν το ερώτημα ποια οπτική, τελικά, έχει νόημα να εμπιστευθεί κανείς (Miształ, 2003, σσ 24–25).

Εμείς αποφασίσαμε να μη δανειστούμε καμία από αυτές τις οπτικές, κατ' αποκλειστικότητα, και να δώσουμε την εικόνα της εξέγερσης με την εκθεσιακή σκηνογραφία. Επιπλέον, αποφασίσαμε να εντάξουμε σε αυτή τέσσερις τριδιάστατες φιγούρες, τρεις από τις οποίες αντιστοιχούν σε έναν επώνυμο φωτορεπόρτερ, τους Michel Baron, Gilles Caron, Jean-Pierre Rey και η τέταρτη σε τέσσερις φωτογράφους του πρακτορείου Magnum, τους Bruno Barbey, Henri Cartier-Bresson, Guy Le Querrec και Marc Riboud. Οι φιγούρες τοποθετήθηκαν σε επιλεγμένα σημεία της έκθεσης που σχετίζονται με τις προηγούμενες παρατηρήσεις, και συγκεκριμένα: δύο **φωτογράφοι**, βρίσκονται στο **δρόμο των συγκρούσεων** και «καταγράφουν» τις συμπλοκές και τα οδοφράγματα, αφού αυτά είναι που κυρίως αποτυπώνονται στο πλήθος των φωτογραφιών. Ένας τρίτος **φωτογράφος** βρίσκεται ανάμεσα στο **φοιτητικό αμφιθέατρο**, το **εργοστάσιο** και το **καλλιτεχνικό εργαστήριο** και «καταγράφει» τις εσωτερικές, κατά κάποιο τρόπο, διαδικασίες που αναπτύσσει κάθε μία κοινωνική ομάδα. Ο τέταρτος, τέλος, **φωτογράφος** «καταγράφει» την προεκλογική διαδικασία, παραπέμποντας στη δημοσιότητα που, κατά κανόνα, προσελκύει η ίδια, όπως και τα πολιτικά πρόσωπα που παίρνουν μέρος σε αυτήν.

Κάθε μία φιγούρα έχει πάνω της κρεμασμένη τη σχετική δημοσιογραφική ταυτότητα, ενώ από τη φωτογραφική μηχανή που κρατά, κρέμεται ένα κομμάτι φιλμ με μερικές ενδεικτικές φωτογραφίες. Με τον τρόπο αυτόν, η κάθε

φωτογραφία συσχετίζεται με τον δημιουργό της και εντάσσεται, μαζί με τη φιγούρα, ως ένα σύνολο, μέσα στη διαμόρφωση του τριδιάστατου, εμβυθιστικού, εκθεσιακού περιβάλλοντος. Οι φιγούρες έχουν φυσικό μέγεθος και είναι τοποθετημένες εγκάρσια στην πορεία του επισκέπτη, έτσι ώστε κάθε φορά που τις συναντά κανείς να έχει την αίσθηση ότι είναι ο ίδιος





αυτός που κρατά τη φωτογραφική μηχανή και απαθανατίζει κάποια σκηνή. Για να ενισχύσουμε αυτή την αίσθηση, οι φωτογραφίες του κάθε φωτογράφου που επιλέξαμε, τυπώθηκαν έτσι ώστε να δίνουν την εντύπωση ενός εμφανισμένου αναλογικού φωτογραφικού φιλμ που κρέμεται από τη φωτογραφική μηχανή. Ο επισκέπτης για να τις δει, πρέπει να πιάσει τη διαφανή λωρίδα του φιλμ και να τη σηκώσει προς στο φως, χαρακτηριστική κίνηση που θυμούνται πολύ καλά όσοι γεννήθηκαν πριν την ψηφιακή φωτογραφία.

#### 4. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΟΔΕΟΝ

Το βράδυ της 15<sup>ης</sup> Μαΐου 1968, περίπου 1000 φοιτητές κατάφεραν να καταλάβουν το περίφημο θέατρο ΟΔΕΟΝ (Feenberg & Freedman, 2001, σσ 40-41), που, κατά τη γνώμη τους, συμβόλιζε τη διαχείριση της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την αστική τάξη. Η κατάληψη ήθελε να υπογραμμίσει την ανάγκη αποδέσμευσης της τέχνης και του πολιτισμού εν γένει από τη γαλλική μπουρζουαζία και τη γκωλική κουλτούρα. Ο διευθυντής του θεάτρου και ηθοποιός Jean-Louis Barrault, στάθηκε από την αρχή στο πλευρό των καταληψιών.

Το θέατρο παρέμεινε ασφυκτικά γεμάτο, μέχρι τις 14 Ιουνίου, οπότε και διατάχθηκε η εκκένωσή του. Κατά τη διάρκεια της κατάληψης, έλαβε χώρα πλήθος συνελεύσεων με θεματολογία που περιστρεφόταν γύρω από τα εργασιακά ζητήματα των καλλιτεχνών, αλλά και τα προβλήματα των τριτοκοσμικών χωρών, τον ρόλο και τους στόχους των φοιτητών στην υφιστάμενη κρίση, τα ζητήματα που ταλάνιζαν τη γαλλική κοινωνία κ.ο.κ., σε απόλυτη αρμονία, συνεπώς, με την πολυσύνθετη διάσταση του Μάη του '68.

Κύριο στοιχείο της *στάσης* του *θεάτρου ΟΔΕΟΝ* αποτελεί μία προβολή, με πλάνα από την κατάληψη του κτιρίου, τις επαναλαμβανόμενες συνελεύσεις των καταληψιών και μικρά, αυτοσχέδια, θεατρικά δρώμενα, που εισάγει τον θεατή στα γεγονότα και τη ζωή στο κατειλημμέ-



114

νο γαλλικό θέατρο. Η προβολή έχει επενδυθεί ηχητικά με αποσπάσματα από τις εισηγήσεις μελών των συνελεύσεων που διακόπτονται κατά διαστήματα από τις ανταποκρίσεις δημοσιογράφου αμερικάνικου ειδησεογραφικού πρακτορείου, υποδηλώνοντας, σαφώς, το παγκόσμιο ενδιαφέρον που προκάλεσαν τα γεγονότα στο Παρίσι, τον Μάη του '68. Η ανταπόκριση, από την άλλη, Γάλλου δημοσιογράφου από το φεστιβάλ της Αβινιόν δίνει και μια άλλη διάσταση στα γεγονότα, αφού το αίτημα για μια δημοκρατική τέχνη που δεν υπηρετεί αποκλειστικά τις επιταγές της γαλλικής μπουρζουαζίας, αλλά απευθύνεται σε όλους, γίνεται ακόμα πιο επιτακτικό.

Η χρήση ακουστικών από τον επισκέπτη τού δίνει τη δυνατότητα να απομονωθεί από όσα συμβαίνουν στον υπόλοιπο **δρόμο**, δίνοντας την ψευδαίσθηση πως, μέσα από τα πλάνα που παρακολουθεί, εισβάλλει κι εκείνος στο εσωτερικό του θεάτρου. Παράλληλα, ο ήχος της προβολής δεν ανταγωνίζεται το ηχοτοπίο του **δρόμου**, αποφεύγοντας, έτσι, τη δημιουργία δυσάρεστης ηχητικής ατμόσφαιρας και πιθανή παρερμηνεία από πλευράς του επισκέπτη.

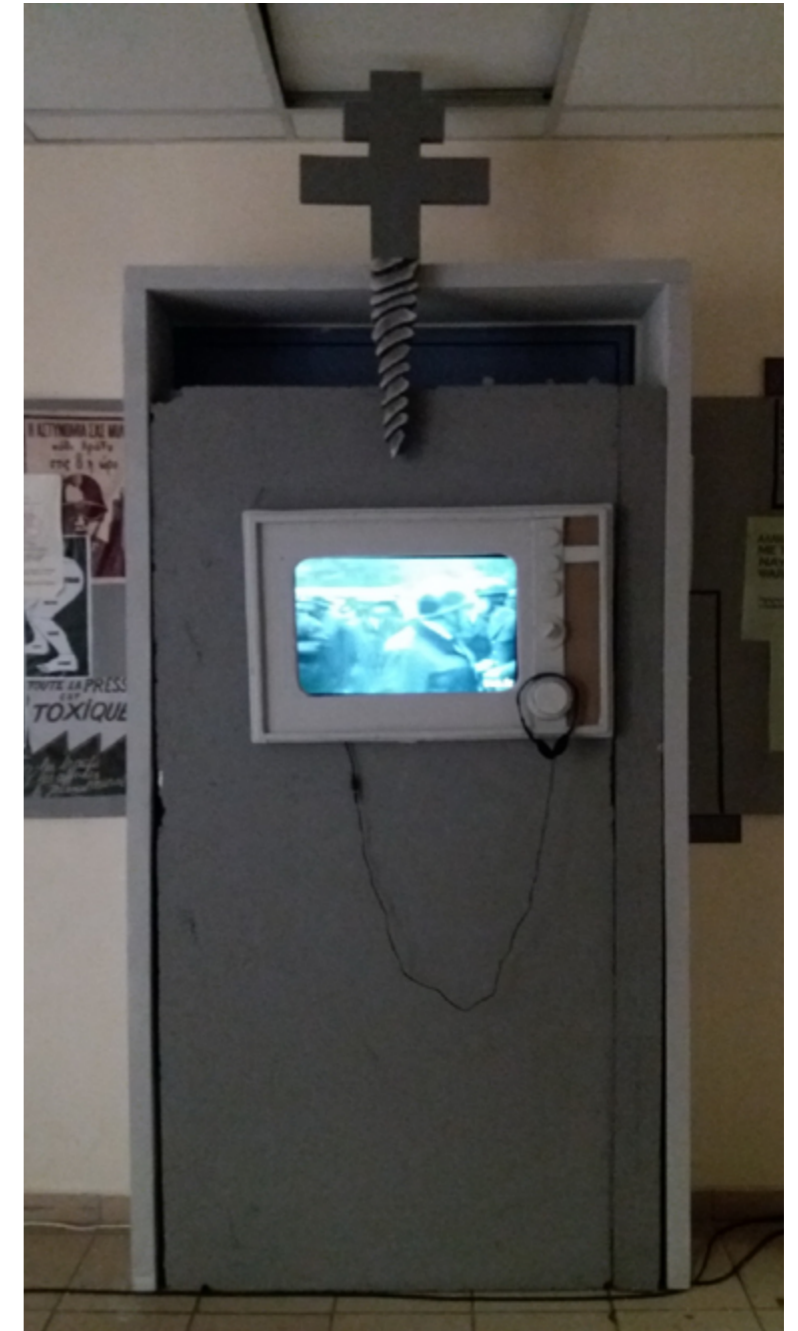
Κατασκευαστικά, το **θέατρο ODEON** περιορίζεται στα όρια μίας πόρτας του διαδρόμου. Η επιφάνεια όπου έχει ενσωματωθεί η προβολή επιστέφεται από ένα απλό αέτωμα με τη λέξη «ODEON» να σχηματίζεται από ολόγλυφα γράμματα, παραπέμποντας στην όψη του αυθεντικού κτιρίου, και δίνοντας, στην έκθεση, το στίγμα της παρουσίας και της συμμετοχής των

καταληψιών του θεάτρου στα γεγονότα. Την εικόνα συμπληρώνουν οι χαρακτηριστικές σημαίες των ημερών -η μαύρη και η κόκκινη-, τοποθετημένες και εδώ στο ανώτερο τμήμα του αετώματος του **θεάτρου ODEON**, καθώς και το χαρακτηριστικό πανό της πρόσοψης που δηλώνει όλο νόημα πως, παρά την κατάληψη, «ΤΟ ODEON ΕΙΝΑΙ ΑΝΟΙΧΤΟ». Αντίστιξη αυτού αποτελεί η λέξη **ΑΠΕΡΓΙΑ** με κόκκινα γράμματα σε πίνακα ανακοινώσεων με τις τρέχουσες παραστάσεις του θεάτρου. Πηγή έμπνευσης για τη σύνθεση υπήρξε, για μία ακόμα φορά, φωτογραφικό υλικό από τα γεγονότα του Μάη του '68. Η **στάση** ολοκληρώνεται με το «θυροκολλημένο» κάλεσμα της νεοσυσταθείσας Επιτροπής Ενημέρωσης του ODEON, για συστράτευση των ανθρώπων του θεάτρου με τους φοιτητές και τους εργάτες.

### 5. Η O.R.T.F.

Η επόμενη **στάση** που συναντά ο επισκέπτης μετά το **θέατρο ODEON**, είναι εκείνη της Κρατικής Ραδιοτηλεόρασης της Γαλλίας, της **O.R.T.F.** (Office de Radiodiffusion-Télévision Française). Η O.R.T.F. ιδρύθηκε το 1962 και ήταν το μόνο γαλλικό μέσο με εμβέλεια μετάδοσης σε ολόκληρη τη χώρα. Ήδη από το 1944, ραδιόφωνο και τηλεόραση βρίσκονταν υπό τον αυστηρό έλεγχο της Κυβέρνησης, κάτι που συνέχισε και μετά την ίδρυση της O.R.T.F. (Feenberg & Freedman, 2001, σσ 41-43; Cheval, 2009). Τον Μάη του '68, από την έναρξη των βιαιοτήτων στο Παρίσι και, κυρίως μετά τη συμμετοχή των εργαζομένων της ραδιοτηλεόρασης στις

απεργίες, στις 25 Μαΐου, ο έλεγχός της πέρασε εξ ολοκλήρου στα χέρια της Κυβέρνησης, με συνέπεια τη μετάδοση ενός αυστηρά λογοκριμένου προγράμματος. Η ενημέρωση για όσα συνέβαιναν πραγματικά έφτανε στους διαδελωτές μέσω ραδιοφωνικών σταθμών γειτονικών χωρών -όπως του Λουξεμβούργου-, των



οποίων το σήμα πέρανε τα γαλλικά σύνορα. Κατά τα άλλα, η γαλλική ραδιοτηλεόραση μετέδιδε προγράμματα, όπως το Panorama, δίχως αναφορές στην εξέγερση που συγκλόνιζε την πρωτεύουσα.

Μία σύντομης διάρκειας προβολή, ενσωματωμένη στη **στάση** της **O.R.T.F.**, πραγματεύεται την ανελευθερία που είχε επιβληθεί στο γαλλικό μέσο τις ημέρες του Μάη του '68. Τον θεατή υποδέχεται το σήμα της O.R.T.F. και έγχρωμα πλάνα από χαρούμενες διαφημίσεις, με γυναίκες-μοντέλα να χορεύουν ανέμελες για τις ανάγκες προώθησης γνωστής γαλλικής μάρκας καλσόν. Τα πλάνα αυτά διαδέχονται στιγμιότυπα από λαϊκό θέαμα της εποχής, με τους θεατές να επευφημούν τον διαγωνιζόμενο για το «κατόρθωμά» του, τη μεγάλη, δηλαδή, ταχύτητα που καταφέρνει να αναπτύξει σε σταθερό ποδήλατο, επάνω στη σκηνή. Οι στιγμές αυτές χαλάρωσης και ξενιοσιάς διακόπτονται απότομα από τη φωνή του D. Coehn-Bendit που ανακοινώνει το κλείσιμο του πανεπιστημίου της Σορβόνης. Τα αποσπάσματα που προβάλλονται στο εξής είναι ασπρόμαυρα, σε αντίθεση με εκείνα των χαριτωμένων διαφημίσεων. Τις εικόνες των νέων και όμορφων μοντέλων αντικαθιστούν τώρα σκηνές με βιαιότητες της αστυνομίας και προσαγωγές διαδηλωτών. Τα τραγούδια και τα χειροκροτήματα, του πρώτου μέρους, δίνουν τη θέση τους στις κραυγές αγωνίας μιας γυναίκας, που παρακαλεί να απελευθερώσουν έναν από τους συμμετέχοντες στην πορεία που έχει μόλις συλληφθεί.

Το βίντεο προβάλλεται σε οθόνη με πλαίσιο που παραπέμπει σε τηλεόραση της εποχής και ο επισκέπτης ακούει τον ήχο μέσω ατομικών ακουστικών, απομονωμένος για άλλη μία φορά από τους υπόλοιπους ήχους του **δρόμου των συγκρούσεων**. Η κορυφή της κατασκευής που ενσωματώνει τη βιντεοπροβολή επιστέφεται από τον χαρακτηριστικό Σταυρό της Λωραίνης, τον οποίο είχε επιλέξει ο De Gaulle ως σύμβολο της Γαλλικής Αντίστασης ενάντια στους Γερμανούς, την περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Το κάτω άκρο του σταυρού απολήγει, εδώ, στο στέλεχος από ανοιχτήρι κρασιών, αντιγράφοντας χαρακτηριστικές αφίσες του Atelier Populaire, που καυτηριάζουν τη χειραγώγηση της τηλεόρασης -και, κατ' επέκταση, του κοινού- από την Κυβέρνηση De Gaulle. Σε αυτές, εικονίζεται σχηματοποιημένη ανθρώπινη κεφαλή σε προφίλ, το κρανίο της οποίας διαπερνά η βίδα του κυβερνητικού τιρμπουσόν, προκειμένου να περάσει σε αυτό, όλα όσα η Κυβέρνηση επιθυμεί να πιστεύουν και να επιδιώκουν οι πολίτες της.



## 6. ΟΙ ΣΙΩΠΗΛΟΙ ΤΟΥ ΧΤΕΣ

Η **στάση** της **O.R.T.F.** επικοινωνεί εκθεσιακά με ένα απομονωμένο από την υπόλοιπη εκθεσιακή αφήγηση τμήμα, τους **σιωπηλούς**, τους απλούς παρατηρητές, δηλαδή, της πόλης, που από την ασφάλεια του σπιτιού τους παρακολουθούν -ή γυρίζουν εντελώς την πλάτη σε-, όσα συμβαίνουν έξω, δίχως να επηρεάζονται ή να επιδιώκουν να ενεργοποιηθούν, παίρνοντας το μέρος κάποιας πλευράς. Οι **σιωπηλοί**, βέβαια, υπάρχουν σε κάθε εποχή, δίπλα σε κάθε κοινωνική αναταραχή, εξέγερση και αγώνα. Μπορεί να μένουν έξω από τα φωτογραφικά κάδρα και από τις καταγεγραμμένες ιστορικές





αφηγήσεις, αλλά, σε τελευταία ανάλυση, αποτελούν μία πολυάριθμη και διαχρονικά παρούσα κοινωνική ομάδα. Η κάτοψη του κτιρίου της Γεωγραφίας μας επέτρεψε να υπογραμμίσουμε αυτό το στοιχείο. Έτσι, τοποθετήσαμε του **σιωπηλούς** στο αίθριο του κτιρίου, το οποίο περιτρέχει ο διάδρομος με τον εκθεσιακό **δρόμο**. Με τον τρόπο αυτό οι σιωπηλοί, οριακά ενταγμένοι στον εκθεσιακό χώρο και χρόνο, υπάρχουν στο δικό τους σύμπαν και χωρίζονται με τζάμια από τον κόσμο του **δρόμου** -που συμπεριλαμβάνει τόσο τους εξεγερμένους του Μάη του '68, όσο και τους επισκέπτες. Ο επισκέπτης έρχεται σε οπτική επαφή μαζί τους σε δύο στιγμές της περιήγησής του.

Το πρώτο σημείο επαφής, τοποθετήθηκε στο πρώτο τμήμα του **δρόμου των συγκρούσεων** και δίνει στον επισκέπτη τη δυνατότητα να ρίξει μια ματιά στους **σιωπηλούς του χτες**. Αυτό που στην ουσία βλέπει είναι το εσωτερικό ενός μικροαστικού γαλλικού σπιτιού της δεκαετίας του '60. Βασικό στοιχείο της σύνθεσης αποτελεί το ομοίωμα ενός μεγάλου καναπέ, μπροστά από τον οποίο βρίσκεται ένα τραπεζάκι σαλονιού και μία τηλεόραση. Σε αυτήν, οι **σιωπηλοί του χτες** παρακολουθούν από απόσταση όσα συμβαίνουν στην πόλη, όπως και όταν το επιτρέπει η Κυβέρνηση De Gaulle. Το αγκαθωτό συρματοπλέγμα που περιτυλίγει την τηλεόραση των **σιωπηλών**, το εμπνευστήκαμε από αντίστοιχες αφίσες του Atelier Populaire, στις



απεργία. Τη σύνθεση των **σιωπηλών του χτες** ολοκληρώνει ένα μπουκάλι κρασί, μαζί με δύο ποτήρια πάνω στο ομοίωμα του τραπεζιού, καθώς και ένα ανοιχτό σκάκι με τα πιόνια σκόρπια τοποθετημένα, στοιχεία που υποδηλώνουν την παρουσία δύο ενοίκων, που ατάραχοι απολαμβάνουν τον ελεύθερό τους χρόνο, ενώ έξω από το παράθυρό τους, οι συμπλοκές στους δρόμους καλά κρατούν. Τη χρονική στιγμή αποδίδει ένα υπερμέγεθες επιτοίχιο ημερολόγιο, στο βάθος, που λέει: «16 Μαΐου 1968». Τέλος, ένα έμμεσο σχόλιο αποτελεί το σύνθημα του βρίσκεται, έξω από τα τζάμια των **σιωπηλών**, πάνω στον εκθεσιακό **δρόμο**: «ΑΣΤΟΙ ΔΕΝ ΚΑΤΑΛΑΒΑΤΕ ΤΙΠΟΤΕ».

οποίες οι απλές ελλείψεις που περιβάλλουν το ακρωνύμιο της γαλλικής τηλεόρασης αντικαθίστανται από αγκαθωτό συρματοπλέγμα. Με αυτόν τον τρόπο, παραπέμπουμε στον αυστηρό έλεγχο των προγραμμάτων που αναμεταδίδονταν πριν, αλλά, κυρίως, κατά τον Μάη του '68 και, συγκεκριμένα, μετά τις 25 Μαΐου, ημερομηνία κατά την οποία και οι εργαζόμενοι στην τηλεόραση κατέβηκαν σε

## 7. ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ

Ξανά στον *δρόμο των συγκρούσεων*, ο επισκέπτης περνάει ανάμεσα από οδοφράγματα και κάτω από πανό και πλακάτ και φτάνει στη *στάση* του *Ελληνικού Περιπτέρου*. Στις 22 Μαΐου του 1968, Έλληνες φοιτητές που ζούσαν και σπούδαζαν στο Παρίσι, την εποχή εκείνη,



κατέλαβαν το Ελληνικό Περιπτερο (Fondation Hellénique), στον χώρο της Διεθνούς Πανεπιστημιούπολης της γαλλικής πρωτεύουσας (Cité Internationale Universitaire de Paris), θέλοντας να συμμετέχουν στα καταγιστικά γεγονότα των ημερών (Φίλη, 2007). Συνάμα, με τον τρόπο αυτόν, βρήκαν την ευκαιρία να εκφράσουν τα αντιδικτατορικά τους αισθήματα, αφού, στην Ελλάδα, η Χούντα των Συνταγματαρχών μετρούσε ήδη έναν χρόνο ζωής στη διακυβέρνηση της χώρας.

Στην έκθεσή μας, το *Ελληνικό Περιπτερο* αποτελεί την τελευταία *στάση* του *δρόμου των συγκρούσεων*, δεδομένου ότι ούτε οι Έλληνες του Παρισιού ούτε η κατάληψη του Ελληνικού Περιπτέρου διαδραμάτισαν εξέχοντα ρόλο στην εξέλιξη των γεγονότων, ώστε να κριθεί αναγκαία μία περισσότερο εκτεταμένη παρουσία του στον χώρο. Τοποθετείται, χρονικά, μετά τα πρώτα οδοφράγματα και πριν το διάγγελμα του De Gaulle. Το *Ελληνικό Περιπτερο* εκπροσωπεί, παράλληλα, στην έκθεσή μας, όλες τις εστίες των ξένων φοιτητών της γαλλικής Πανεπιστημιούπολης, όπου επικρατούσε έντονη ανησυχία, με βασικό αίτημα τη συνδιαχείριση των περιπτέρων από φοιτητές και διοίκηση.

Το *Ελληνικό Περιπτερο* ως κατασκευή δεν αποτελεί πιστή αναπαραγωγή της αρχιτεκτονικής του αυθεντικού οικοδομήματος στο Παρίσι, αλλά δηλώνεται αφαιρετικά

με δύο βασικά αρχιτεκτονικά μέλη: ένα αέτωμα και έναν ιωνικό κίονα. Η επιλογή τους δεν ήταν τυχαία, αφού και στο αυθεντικό κτίριο εισέρχεται κανείς από ένα ιωνικό πρόπυλο. Τα στοιχεία αυτά δημιουργούν μικρή κόγχη γύρω από μία από τις πόρτες του ισογείου του κτιρίου Γεωγραφίας. Στο αέτωμα βρίσκονται, τέλος, η κόκκινη και η μαύρη σημαία, ακολουθώντας τις περιγραφές των Ελλήνων που συμμετείχαν στην κατάληψη, δηλώνοντας, έτσι, πως το σπίτι έχει ήδη καταληφθεί.

Στο εσωτερικό της κόγχης που δημιουργείται, τοποθετήσαμε, συμβολικά, μικρό παράθυρο κελιού με συρματοπλέγμα αντί για κάγκελα, παραπέμποντας στη «φυλακισμένη» Ελλάδα, η πολιτική κατάσταση της οποίας συνέβαλε σε σημαντικό βαθμό στην απόφαση των Ελλήνων του Παρισιού να ξεσηκωθούν. Δείγμα των όσων συνέβαιναν στην Ελλάδα, το ίδιο διάστημα, αποτελεί και η φωτογραφία που βλέπει ο επισκέπτης πίσω από το συρματοπλέγμα: απεικονίζει τον ξυλοδαρμένο Γιώργη Τσαρουχά<sup>82</sup>, πρώην βουλευτή της ΕΔΑ και Γραμματέα της Κομματικής Οργάνωσης Θεσσαλονίκης του ΚΚΕ, που δολοφονήθηκε από βασανιστήρια της Χούντας, στις 9 Μαΐου του 1968, ενώ, δηλαδή, τα γεγονότα στο Παρίσι είχαν αρχίσει να εντείνονται. Δίπλα στη φωτογραφία του Τσαρουχά, αντίγραφα των ανακοινώσεων της κατάληψης του Ελληνικού Περιπτέρου και αφίσας στήριξης του αγώνα των Ελλήνων για Ελευθερία και Δημοκρατία συμπληρώνουν νοηματικά τα γεγονότα.

Οι στιγμές που βίωσαν οι Έλληνες διαμένοντες στο Παρίσι, είτε συμμετείχαν στην κατάληψη του Ελληνικού Περιπτέρου, στις πορείες και τις συνελεύσεις είτε απλώς έτυχε να ζουν στην Πόλη του Φωτός εκείνη την εποχή, κατεγράφησαν, τις επόμενες δεκαετίες, σε πολυάριθμες τηλεοπτικές συνεντεύξεις, βιβλία και άρθρα στον ελληνικό Τύπο. Δεδομένου, λοιπόν, ότι υπήρχε διαθέσιμο υλικό, αποφασίστηκε η δημιουργία μίας σύντομης ηχητικής σύνθεσης, στην οποία οι ίδιοι οι καταληψίες περιγράφουν την εμπειρία τους. Με τον τρόπο αυτόν, η απαρίθμηση των γεγονότων είναι περισσότερο γλαφυρή και ο επισκέπτης της έκθεσης αντιλαμβάνεται καλύτερα τη συναισθηματική φόρτιση των συνεντευξιαζόμενων, καθώς μεταφέρεται νοητά στον χρόνο και στον χώρο, ακόμα κι αν έχουν μεσολαβήσει τόσες δεκαετίες από εκείνον τον Μάη.

Η φωνή του ραδιοφωνικού εκφωνητή που ανακοινώνει την κατάληψη της εξουσίας και την επιβολή στρατιωτικού νόμου στην Ελλάδα εισάγει τον επισκέπτη στον χρόνο, ενώ ο ήχος του αυτοσχέδιου εκκρεμούς του Αμερικάνου, μουσικού συνθέτη Steve Reich, από το ηχητικό του γλυπτό «Pendulum Music»<sup>83</sup> επιτείνει το αίσθημα του παράλογου και της αβεβαιότητας της ενέργειας αυτής (Reich, 1974). Ακολουθεί η περιγραφή των όσων έλαβαν χώρα στο Παρίσι τον Μάη του '68, μέσα από αποσπάσματα προφορικών μαρτυριών Ελλήνων που έχουν καταγραφεί σε ντοκιμαντέρ παραγωγής της ΕΡΤ. Αν και η ταυτότητά τους μας είναι γνωστή και πολλοί από αυτούς είναι αναγνωρίσιμοι στην

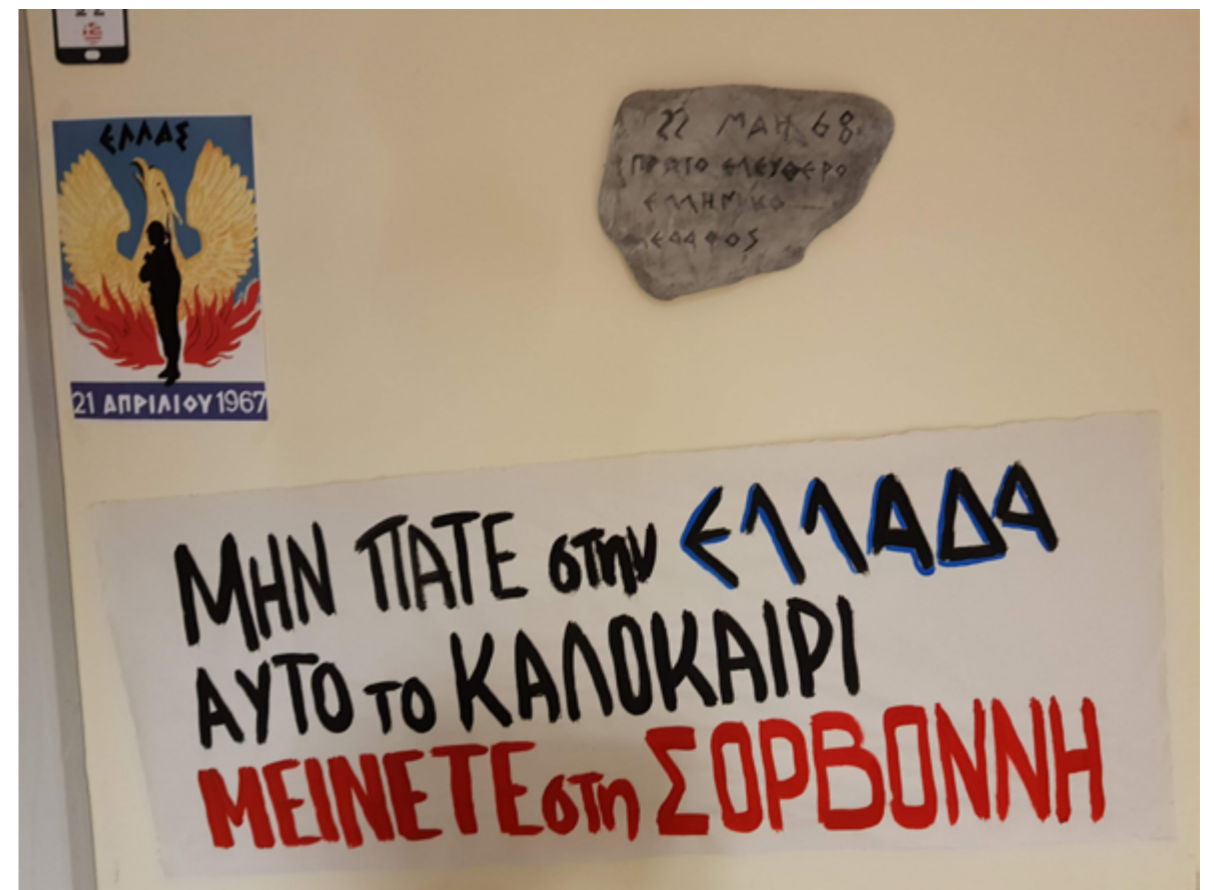
Ελλάδα, λόγω επαγγέλματος, εμείς επιλέξαμε να μην αναφερθούμε σε ονόματα, δεδομένου ότι στις μαρτυρίες τους περιγράφουν γεγονότα στα οποία πήραν μέρος πολλαπλάσιοι, ανώνυμοι φοιτητές. Η σειρά των γεγονότων διακόπτεται κατά διαστήματα από αποσπάσματα φυσικού ήχου συγκρούσεων και διαδηλώσεων, καθώς και μουσικών κομματιών εμπνευσμένων από τα όσα συνέβαιναν στο Παρίσι -και όχι μόνο- εκείνη την εποχή.

Οι επισκέπτες της έκθεσης παρακολουθούν την εξέλιξη της ηχητικής αφήγησης με χρήση ακουστικών. Η επιλογή αυτή έγινε για δύο βασικούς λόγους. Από τη μία, τα γεγονότα της κατάληψης του Ελληνικού Περιπτέρου δεν επηρέασαν ριζικά την εξέλιξη των όσων συνέβαιναν παράλληλα στο Παρίσι. Συνεπώς, η διάχυση στον ευρύτερο χώρο, των περιγραφών των Ελλήνων, μάλλον σύγχυση θα προκαλούσε στον επισκέπτη, παρά θα ενίσχυε νοηματικά την έκθεση. Από την άλλη, κρίθηκε σκόπιμο να απομονώνεται ο επισκέπτης από τους γύρω ήχους, ώστε να είναι σε θέση να συγκεντρωθεί στις προφορικές μαρτυρίες

και να αναπαραστήσει με το μυαλό του τη σειρά των γεγονότων, εάν το επιθυμεί.

Στο *Ελληνικό Περίπτερο*, περιλαμβάνεται και ομοίωμα της πλάκας που είχαν τοποθετήσει οι φοιτητές το '68 στο πραγματικό κτίριο της πανεπιστημιούπολης και ανέγραφε πως επρόκειτο για το πρώτο ελεύθερο ελληνικό έδαφος. Με τον συμβολισμό αυτόν, θέλησαν να εκφράσουν την έντονη συναισθηματική τους φόρτιση και τη σφοδρή τους επιθυμία να βοηθήσουν, έστω και εξ αποστάσεως, τους συμπατριώτες τους στην Ελλάδα, παρακινώντας τους, ουσιαστικά, να εναντιωθούν στο στρατιωτικό καθεστώς.

Η τοποθέτηση του ομοιώματος αυτού πάνω από το πανό που αναγράφει «ΜΗΝ ΠΑΤΕ ΣΤΗΝ



ΕΛΛΑΔΑ ΑΥΤΟ ΤΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ. ΜΕΙΝΕΤΕ ΣΤΗ ΣΟΡ-ΒΟΝΝΗ» αποτελεί μία ακόμα αντίστιξη στην έκθεση. Σε συνδυασμό με την πολύχρωμη αφίσα του ΕΟΤ του Γ. Βακιρτζή, που διαφημίζει τις καλοκαιρινές διακοπές στην Ελλάδα, και την ασπρόμαυρη, πολιτική αφίσα του Jean Ricart Le Doux, που δίνει τη διάσταση της ανελεύθερης Ελλάδας, πάνω από εκείνη του ΕΟΤ, σχολιάζεται στην έκθεση η διαρκής προσπάθεια της Χούντας να προσελκύσει τουρίστες σε μία, φαινομενικά, ήρεμη, πολιτικά, Ελλάδα.

Το *Ελληνικό Περίπτερο* ολοκληρώνεται με την *υποσημείωσή* μας που περιγράφει τον πρωταγωνιστικό ρόλο του τότε Διευθυντή του, Κωνσταντίνου Γεωργούλη. Η ψύχραιμη και, φαινομενικά, ουδέτερη στάση του Γεωργούλη απέναντι στα γεγονότα απεδείχθη σωτήρια για πολλούς Έλληνες φοιτητές, αφού ήταν εκείνος που, μαζί με τον Pierre Martelaux, Γενικό Εκπρόσωπο του Εθνικού Ιδρύματος, κατάφεραν, με γραφειοκρατικά μέσα, να εμποδίσουν την πρόσβαση της Χούντας σε πληροφορίες για φοιτητές με «ύποπτα» πολιτικά φρονήματα.



## 8. Ο ΔΡΟΜΟΣ ΤΩΝ ΣΥΓΚΡΟΥΣΕΩΝ ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Το επόμενο τμήμα του *δρόμου των συγκρούσεων* αφιερώνεται στις τελευταίες ημέρες, πριν από την προκήρυξη των γαλλικών εκλογών, δηλαδή, στο τελευταίο δεκαήμερο του Μαΐου του 1968. Η διαμόρφωση των *στάσεων* εδώ ακολουθεί σε γενικές γραμμές τη λογική των προηγούμενων τμημάτων του *δρόμου*, ειδικά προσαρμοσμένη, όμως, αυτή τη φορά, λόγω στενότητας του διαδρόμου. Έτσι, οι πόρτες των γραφείων που ανοίγονται στις δύο πλευρές του χρησιμοποιούνται και πάλι εξατομικευμένα για την ανάπτυξη των *στάσεων*, των οποίων, όμως, η διαμόρφωση σε τρεις διαστάσεις περιορίστηκε στα όρια των κουφωμάτων. Τους τοίχους ανάμεσά τους συνεχίζει να διατρέχει η γνώριμη γκρι λωρίδα από χαρτόνι, πάνω στην οποία και πάλι τοποθετήσαμε αφίσες που σχολιάζουν την τρέχουσα κατάσταση των ημερών, μαζί με επιλεγμένα συνθήματα και τις κατάλληλες *υποσημειώσεις*. Τα τριδιάστατα αντικείμενα περιορίζονται σε μικρό αριθμό και είτε αναρτώνται από την οροφή είτε τοποθετούνται στις άκρες του διαδρόμου, διευκολύνοντας τη διέλευση των επισκεπτών.

## 9. ΤΑ ΚΛΕΙΣΤΑ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΟ ΧΡΗΜΑΤΙΣΤΗΡΙΟ

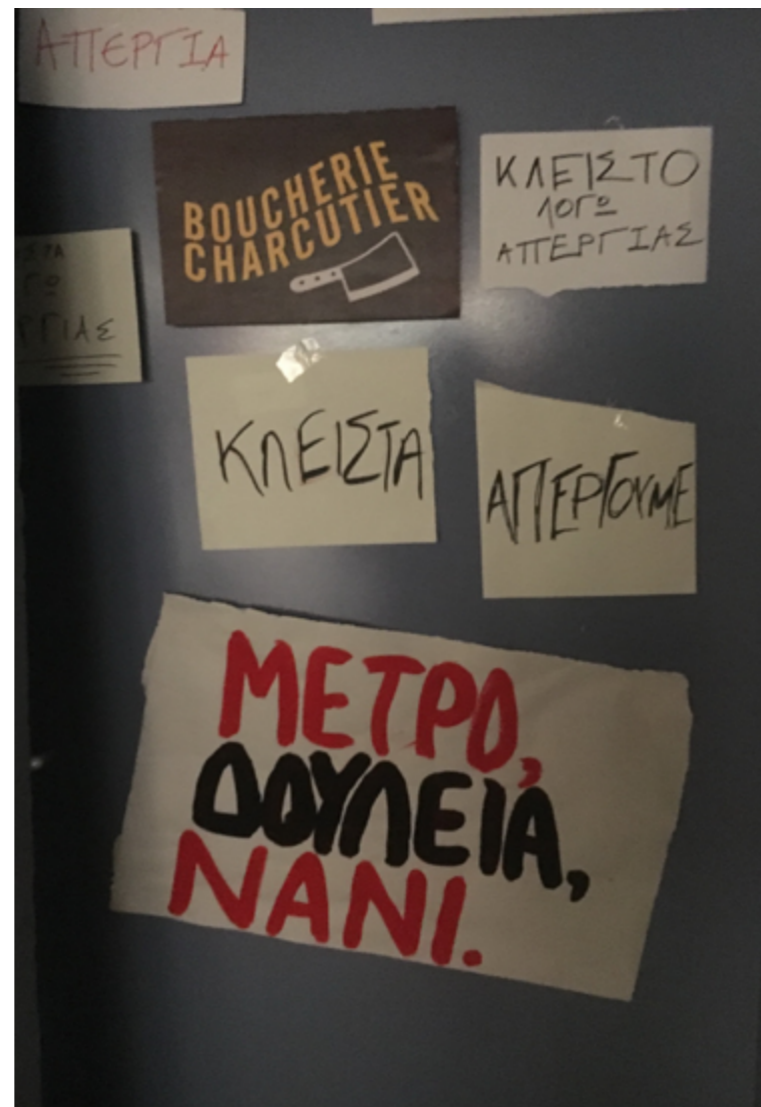
Προσπαθώντας για μία ακόμα φορά να διαχειριστούμε τις πόρτες των γραφείων του ορόφου, που δεν είχαμε ορίσει εξ αρχής ποια *στάση* θα μπορούσαν να φιλοξενήσουν, αναζη-

τήσαμε εκ νέου τις ομάδες που ενεργοποιήθηκαν κατά την εξέγερση του Μάη του '68, αλλά και ποιο από τα γεγονότα των ημερών άξιζε να πάρει μία θέση στην έκθεσή μας. Έπειτα από αρκετή σκέψη και προβληματισμό, εντοπίσαμε μία ακόμα ομάδα που συμμετείχε στην εξέγερση και παραμένει σχεδόν αφανής στις συνήθειες εκθέσεις και την αρθρογραφία, εκείνη των καταστηματαρχών της πόλης και των εργαζομένων στις επιχειρήσεις τους. Προκειμένου να βρουν κι εκείνοι την αντιπροσώπευ-



σή τους στη δική μας έκθεση, αποφασίσαμε οι δύο πρώτες πόρτες που συναντά ο επισκέπτης στο δεύτερο μέρος του **δρόμου των συγκρούσεων** να αφιερωθούν σε αυτούς.

Η παρουσίασή τους λιτή, αλλά περιεκτική, με ενδεικτικές πινακίδες καταστημάτων και πρόχειρα σημειώματα στο χέρι, που ενημερώνουν τους πελάτες πως οι επιχειρήσεις είναι κλειστές, λόγω απεργίας. Ένα από τα βασικά αιτήματα των απεργών επισημαίνεται με τα μικρά πανό που συμπληρώνουν τις συνθέσεις: «ΖΩΗ



- ΟΧΙ ΕΠΙΒΙΩΣΗ» και «ΜΕΤΡΟ, ΔΟΥΛΕΙΑ, ΝΑΝΙ». Η διαμόρφωση ενός σταθερού ωραρίου, με αριθμό ωρών που θα επέτρεπε τόσο στους ημερήσιους στόχους παραγωγής να επιτυγχάνονται όσο και στους εργαζόμενους να μπορούν να ζουν μία αξιοπρεπή καθημερινότητα πέραν της εργασίας τους, αποτελούσε ένα από τα βασικά αιτήματα των εργαζομένων.

Στους ίδιους ρυθμούς απεργίας βρισκόταν και το γαλλικό Χρηματιστήριο, που αποφασίσαμε να εντάξουμε στην έκθεσή μας, επίσης, εκ των υστέρων, συμπληρώνοντας το τοπίο της καθολικής απεργίας, όπου τα πάντα στην πόλη είχαν παραλύσει. Η προσθήκη του **Χρηματιστηρίου** στον **δρόμο των συγκρούσεων** έγινε κατά τη διάρκεια του στησίματος της έκθεσης, όταν συνειδητοποιήσαμε πως δε μπορούσαμε να μετακινήσουμε μία μεταλλική, δίφυλλη ντουλάπα, γεμάτη με εξοπλισμό του πανεπιστημίου. Η επιφάνεια του τοίχου με τις αφίσες συρρικνώθηκε και δημιουργήθηκε το **Χρηματιστήριο**, προσθέτοντας πάνω στη μεταλλική ντουλάπα επιφάνεια με τον τίτλο του φορέα και χαρακτηριστικές αφίσες που υποδηλώνουν τη επιβεβλημένη διακοπή των εργασιών του. Όλα αυτά ενισχύονται, από την αλυσίδα με το λουκέτο που προϋπήρχαν πάνω στην ντουλάπα και ασφάλιζαν το περιεχόμενό της.

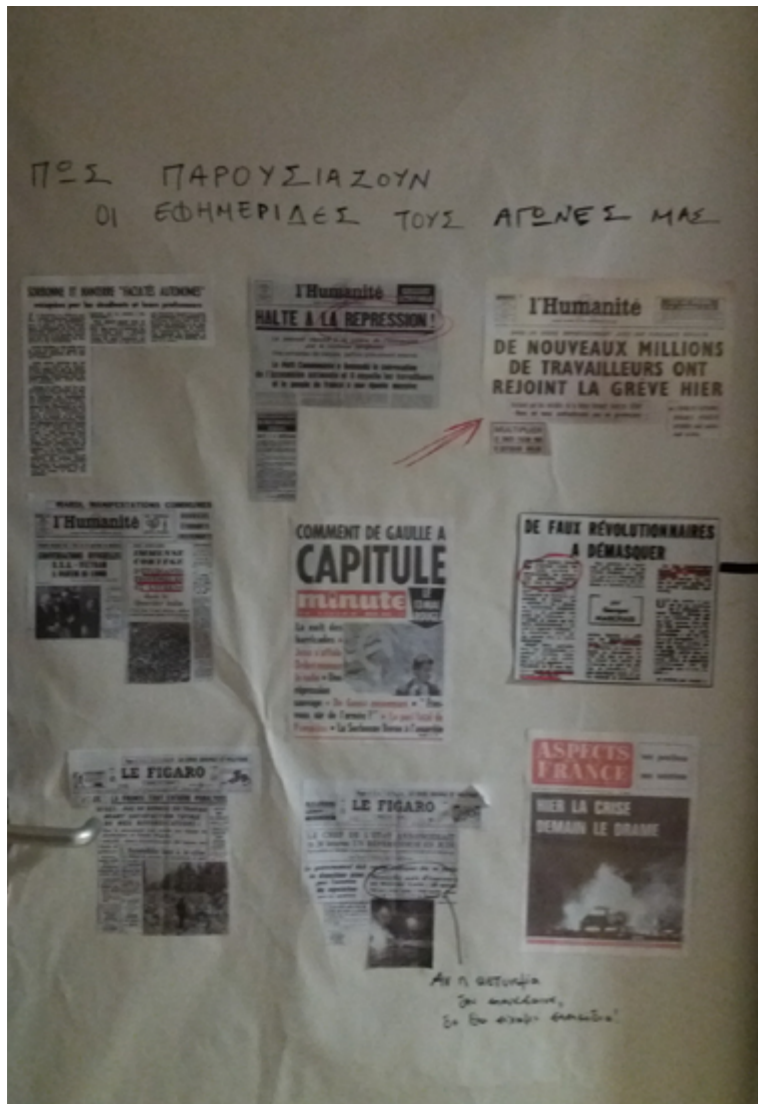
## 10. Ο ΑΣΤΙΚΟΣ ΤΥΠΟΣ

Έχοντας ως πηγή έμπνευσης μία φωτογραφία της εποχής, στην οποία αποτυπώνεται αυτοσχέδιος ενημερωτικός πίνακας των φοιτητών,



## 11. ΟΙ ΣΥΜΦΩΝΙΕΣ ΤΗΣ ΓΚΡΕΝΕΛ

Στα τέλη Μαΐου, η δυναμική των προηγούμενων απεργιών και των διαδηλώσεων είχε περιοριστεί σημαντικά. Παρόλα αυτά, οι κινητοποιήσεις του προηγούμενου διαστήματος ανάγκασαν την κυβέρνηση De Gaulle να καλέσει τα εργατικά συνδικάτα και τους εργοδότες σε συνομιλίες, με στόχο να βρεθεί η χρυσή



με αποσπάσματα εφημερίδων, αποφασίσαμε να δημιουργήσουμε μία παρόμοια σύνθεση, για την επιφάνεια της επόμενης πόρτας του διαδρόμου, την οποία, και πάλι, δεν ξέραμε πώς να αξιοποιήσουμε. Τα αποσπάσματα στη φωτογραφία προέρχονταν αποκλειστικά από φύλλα της εφημερίδας «L'Humanité», η οποία αποτελούσε όργανο του Γαλλικού Κομμουνιστικού Κόμματος, που, σε πρώτη φάση, αποστασιοποιήθηκε επισήμως από τον ξεσηκωμό των φοιτητών. Σε αυτά αποτυπωνόταν

η εικόνα που παρουσίαζαν οι δημοσιογράφοι της για το φοιτητικό κίνημα, όπως υποδηλώνει η επικεφαλίδα «COMMENT LES STALINIENS ONT 'SUTENU' LA LUTTE ETUDIANTE» (πώς «υποστήριξαν» οι σταλινικοί τον αγώνα των φοιτητών). Λέξεις, φράσεις ή ολόκληρα κομμάτια των άρθρων σε κύκλο επεσήμεναν το τμήμα που έπρεπε να προσέξει ο αναγνώστης. Σε κάποιες περιπτώσεις αυτό συνοδευόταν από χειρόγραφη σημείωση στο πλάι, αντίδραση και αμφισβήτηση στα λεγόμενα του αρθρογράφου.

Ο δικός μας πίνακας με τα αποκόμματα των εφημερίδων δεν περιορίζεται στα φύλλα της «L'Humanité». Περιλαμβάνει αποσπάσματα που σχολιάζουν ευρύτερα τα όσα συνέβαιναν στο Παρίσι, με στόχο να παρουσιαστεί σύντομα δείγμα της αρθρογραφίας των ημερών, με τον τρόπο που είχαν επιλέξει οι φοιτητές. Κοινό σημείο αναφοράς των δύο συνθέσεων αποτελεί το άρθρο του Georges Marchais, με τίτλο «Να ξεσκεπάσουμε τους ψευδο-επαναστάτες» (Vigreux, 2008), στην «L'Humanité», η οποία στήριξε με θέρμη την εξέγερση του Μάη αφού ξεκίνησαν οι εργατικές απεργίες (Cheval, 2009). Κατά τον αρθρογράφο, η ομάδα της 22ας Μαρτίου δεν αποτελούσε τίποτα άλλο παρά μία ομάδα γόνων της μπουρζουαζίας, με περιφρονητική στάση απέναντι στους φοιτητές που προέρχονταν από την εργατική τάξη (Singer, 1970). Το ιδιαίτερα απαξιωτικό του κείμενο για το φοιτητικό κίνημα έμεινε ανεξίτηλο στη μνήμη των συμμετεχόντων, ακόμα και όταν, τελικά, το Κομμουνιστικό Κόμμα αποφάσισε να συνταχθεί με το μέρος των ξεσηκωμένων.

τομή που θα έπειθε τους εργάτες να επιστρέψουν, μια και καλή, στις δουλειές τους. Όπως σωστά σχολιάζει ο Nick Hewlett, οι μαζικές διαδηλώσεις των φοιτητών αποτελούσαν μικρή απειλή για την οικονομία της χώρας, σε αντίθεση με τις μαζικές απεργίες των εργαζομένων στα εργοστάσια, όπου κάθε μέρα που περνούσε αποτελούσε, αντίθετα, μεγάλο οικονομικό πλήγμα (Hewlett, 2018). Οι συναντήσεις των τριών μερών έλαβαν χώρα στο Υπουργείο Κοινωνικών Υποθέσεων, επί της οδού Γκρενέλ (Vigreux, 2008). Έπειτα από διαπραγματεύσεις δύο ημερών, οι εμπλεκόμενοι κατέληξαν, στις 27 Μαΐου 1968, στη σύνταξη συμφωνίας που όριζε αύξηση στους κατώτατους μισθούς, επιπλέον αύξηση στο γενικό μισθολόγιο, μείωση του ωραρίου εργασίας και διασφάλιση των εργαζομένων σε άλλα επιμέρους εργασιακά ζητήματα. Αλλά ενώ το περιεχόμενο της συμφωνίας αποφασίστηκε από κοινού με εκπροσώπους των εργατικών συνδικάτων, απορρίφθηκε στο σύνολό της από τη βάση και δεν υπεγράφη ποτέ. Η συμφωνία δεν τέθηκε ποτέ σε ισχύ και οι απεργίες και οι καταλήψεις των εργοστασίων συνεχίστηκαν, με μειωμένη, όμως, ένταση σε σχέση με το προηγούμενο διάστημα.

Μολονότι, λοιπόν, οι διαπραγματεύσεις στην Γκρενέλ δεν τελεσφόρησαν, αποφασίσαμε να τις περιλάβουμε ως γεγονός και ως **στάση** στην έκθεσή μας, δεδομένου ότι σηματοδότησαν τον περιορισμό των απεργιακών κινητοποιήσεων των προηγούμενων ημερών και τη μείωση του αριθμού των εργατών που επέμειναν στις διεκδικήσεις τους το επόμενο διάστη-

μα, μέχρι τις εκλογές. Στη **στάση**, λοιπόν, των **συμφωνιών της Γκρενέλ** και πάνω στην προέκταση της κάσας της πόρτας, αναγράφονται τα ονόματα των εκπροσώπων των τριών πλευρών, που κλήθηκαν να διαπραγματευτούν τα εργατικά ζητήματα, γύρω από το ίδιο τραπέζι. Η πινακίδα στην πόρτα δηλώνει σαφώς πως πρόκειται για το Υπουργείο Κοινωνικών Υποθέσεων, ενώ το οδόσημο, δίπλα από αυτήν, προσδιορίζει με μεγαλύτερη ακρίβεια τον τόπο, αλλά και την ταυτότητα της **στάσης**, αφού από τον δρόμο αυτόν οι διαπραγματεύσεις έμειναν γνωστές ως «συμφωνίες της Γκρενέλ». Δύο απρόσωπα χέρια τείνουν σε χειραψία συμφωνίας, που δεν ολοκληρώνεται, όμως, ποτέ. Ανάμεσά τους, το τελικό κείμενο με τους όρους πέφτει στο πάτωμα σε κομμάτια, υποδηλώνοντας την πλήρη απόρριψή τους και το αδιέξοδο στο οποίο κατέληξαν οι επαφές. Η πρώτη αφίσα, τέλος, που συναντά ο επισκέπτης αφήνοντας την πόρτα της Γκρενέλ, επιβεβαιώνει πως το κλίμα συνεχίζει να είναι τεταμένο, με τα συνδικάτα, στο σύνολό τους, να συνεχίζουν τις κινητοποιήσεις, παρά τη μειωμένη συμμετοχή των εργαζομένων.

## 12. Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΩΝ ΕΡΓΑΤΩΝ ΤΟΥ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟΥ WONDER

Σε άμεση συνάρτηση με τη **στάση** των **συμφωνιών της Γκρενέλ** βρίσκεται,

στην απέναντι πλευρά του διαδρόμου, η προβολή σύντομου βίντεο που τιτλοφορείται «η επιστροφή των εργατών του εργοστασίου της Wonder». Σε οθόνη προβάλλονται πλάνα από την ημέρα που οι εργαζόμενοι του ομώνυμου εργοστασίου αποφάσισαν για τη διακοπή ή όχι





των κινητοποιήσεών τους. Τα πλάνα κατέγραψε ομάδα σπουδαστών Κινηματογράφου, που βρέθηκαν εκεί, ενώ ετοίμαζαν εργασία τους για τη σχολή.

Το ημερολόγιο έγραφε 9 Ιουνίου 1968 και οι εργαζόμενοι στο εργοστάσιο Wonder είχαν μόλις ψηφίσει να επιστρέψουν στις δουλειές τους, έπειτα από υποτυπώδη ικανοποίηση των αιτημάτων τους από τους εργοδότες τους. Στα πλάνα που κατέγραψαν οι σπουδαστές πρωταγωνιστεί μία νεαρή γυναίκα που αρνείται, κλαίγοντας και φωνάζοντας, να επιστρέψει στη θέση της, δεδομένου ότι οι δικές της συνθήκες εργασίας και ο μισθός παρέμεναν όπως ήταν και πριν τις απεργίες. Εκπρόσωποι του συνδικάτου σπεύδουν να την απομακρύνουν από την είσοδο και προσπαθούν χαμηλόφωνα να την ηρεμήσουν και να την πείσουν να επιστρέψει κι εκείνη στη θέση της, δίχως να δοθεί περαιτέρω έκταση στο θέμα, ακολουθώντας την τακτική του επικεφαλής της CGT, Georges Séguy, που παρουσίασε το κείμενο της Γκρενέλσα νίκη των απεργών (Vigna, 2011).

Στο φιλμ, ένας φοιτητής παρεμβαίνει και παίρνει το μέρος της κοπέλας, υποστηρίζοντας, παράλληλα, πως οι υποτιθέμενες υποχωρήσεις των εργοδοτών δεν αποτελούσαν νίκη των εργαζομένων. Το γεγονός ότι δεν εργαζόταν στο εργοστάσιο απετέλεσε εύκολη δικαιολογία για τους υποστηρικτές της διακοπής της απεργίας για να απορρίψουν τις απόψεις του, αλλά και να του στερήσουν αυτοδίκαια το δικαίωμα της γνώμης στα «δικά τους» ζητήματα. Το

γεγονός αυτό αποτελεί ένα ακόμα παράδειγμα της σχέσης μεταξύ εργατικού και φοιτητικού κινήματος, που, αν και σε κάποια στάδια του ξεσηκωμού συνασπίστηκαν και συμπορεύτηκαν για το κοινό καλό, στην πραγματικότητα ακολούθησαν μάλλον χωριστές πορείες.

Στο σύντομο αυτό φιλμ γίνεται ξεκάθαρη και η θέση των γυναικών στο πλαίσιο της παρισινής εξέγερσης (βλ. ενδεικτικά Horn, 2007, σσ 217–219). Μολονότι πολυάριθμες είναι οι γυναίκες που διακρίνονται στα πλάνα άλλων μαγνητοσκοπημένων ντοκουμέντων ή έχουν αποτυπωθεί σε φωτογραφίες από πορείες και συγκεντρώσεις, η συμμετοχή τους σε αυτές δεν ήταν αυτονόητη και εξίσου δυναμική με εκείνη των ανδρών, συμμαθητών, συμφοιτητών και συναδέλφων. Για παράδειγμα, σύμφωνα με τις Keith Reader και Khursheed Wadia (1993, σσ 150–154), οι εργαζόμενες στα εργοστάσια αντιμετώπιζονταν εχθρικά από τα ίδια τα συνδικάτα, καθώς θεωρούσαν πως έπαιρναν τις θέσεις εργασίας από τους άντρες, στους οποίους ανήκαν αυτοδίκαια. Επιπλέον, κατά τη διάρκεια των γεγονότων του Μάη του '68, γυναίκες τοποθετήθηκαν σε ηγετικές θέσεις μόνο σε χώρους εργασίας όπου η πλειονότητα ή το σύνολο των εργαζομένων απαρτιζόταν από μέλη του γυναικείου φύλου, διεκδικώντας και κερδίζοντας σημαντικές αλλαγές στις εργασιακές τους συνθήκες. Κατά τα λοιπά, στις γυναίκες ανατέθηκαν δευτερεύοντες και τριτεύοντες ρόλοι στην εξέγερση, που δεν ξέφευγαν από τα κοινωνικά πρότυπα της γυναίκας-μητέρας, της

γυναίκας-γραμματέως και της γυναίκας-σεξουαλικού αντικειμένου.

Η διάκριση αυτή ανάμεσα σε άντρες και γυναίκες διατηρήθηκε και μετά το πέρας των γεγονότων, καθώς για αυτά νομιμοποιούνταν να μιλήσουν και να γράψουν, σχεδόν αποκλειστικά, οι άντρες, δίνοντάς τους τη δυνατότητα να παγιώσουν τις δικές τους εκδοχές για όσα έλαβαν χώρα στον Μάη του '68 (Reader & Wadia, 1993, σ 148). Το γεγονός αυτό αποτελεί παράδειγμα της επιτυχίας ή της αποτυχίας της εξέγερσης σε επιμέρους ζητήματα, όπως, στην προκειμένη περίπτωση, το ζήτημα της θέσης της γυναίκας στη γαλλική κοινωνία.

Ο επισκέπτης παρακολουθεί την προβολή χρησιμοποιώντας ατομικό ζευγάρι ακουστικών. Με αυτόν τον τρόπο, απομονώνεται από το υπόλοιπο περιβάλλον του διαδρόμου, όπου κυριαρχεί η φωνή του De Gaulle, προερχόμενη από τη **στάση** του **διαγγέλματος**, λίγα μέτρα πιο πέρα. Παράλληλα, χρησιμοποιώντας ακουστικά, ο επισκέπτης μπορεί να εστιάσει καλύτερα στους διαλόγους, ακόμα κι αν δε γνωρίζει τη γαλλική γλώσσα, αφού οι απεγνωσμένες φωνές της νεαρής γυναίκας και οι ήρεμες προτροπές των ανδρών αποδίδουν σαφώς την έντονη ατμόσφαιρα. Τα κοντινά πλάνα στην ομήγυρη των εργαζομένων και η γωνία λήψης τους, φέρνουν τον επισκέπτη ένα βήμα πιο κοντά στα γεγονότα, δίνοντάς του, μερικώς, την ψευδαίσθηση πως, για όσο διαρκεί η προβολή, γίνεται κι εκείνος ένας από αυτούς.

Η **στάση** ολοκληρώνεται με μία μεγάλη γροθιά σε κόκκινο χρώμα, σύμβολο του αγώνα και της επανάστασης, βασισμένη σε σχέδιο που φιλοτεχνήθηκε από το Atelier Populaire. Η γροθιά δημιουργεί μία ακόμα αντίστιξη στην έκθεση, σε αντιπαραβολή με τα δύο χέρια της Γκρενέλ που τείνουν σε χειραψία που δεν ολοκληρώνεται ποτέ κι εδώ μεταμορφώνονται σε γροθιά, συνεχίζοντας τον αγώνα. Οι αφίσες στον τοίχο δίπλα από την προβολή ενισχύουν το στίγμα της συνέχειας των κινητοποιήσεων, παρά την επιστροφή σημαντικού μέρους των συμμετεχόντων στις θέσεις εργασίας τους.

### 13. Η ΑΝΤΙΔΡΑΣΗ ΤΩΝ ΓΚΩΛΙΚΩΝ

Το τέλος του διαδρόμου σηματοδοτεί την πιο κρίσιμη στιγμή για τις εξελίξεις του Μάη του '68, με το διάγγελμα του Στρατηγού De Gaulle, στις 30 Μαΐου. Μία μέρα πριν, ο De Gaulle μετέβη κρυφά στο Baden-Baden, προκειμένου να συναντήσει τον Στρατηγό Jacques Massu, επικεφαλής των γαλλικών στρατιωτικών δυνάμεων στη Γερμανία, με στόχο να συζητήσουν τα όσα συνέβαιναν στην πατρίδα και τις διαθέσιμες επιλογές για την αντιμετώπισή τους (Reader & Wadia, 1993, σσ 16–19). Το μυστικό αυτό ταξίδι προκάλεσε μεγάλη ανησυχία στον Πρωθυπουργό G. Pompidou, για πιθανή φυγή του Προέδρου, ενώ ακόμα και οι εφημερίδες έκαναν λόγο για τη μεγάλη πίεση που δεχόταν ο De Gaulle και την κακή ψυχολογική κατάσταση στην οποία είχε περιέλθει. Όπως έφυγε ξαφνικά από το Παρίσι, έτσι και επέστρεψε, έχοντας την απόλυτη στήριξη του J. Massu

και τον στρατό στη διάθεσή του, εάν το έκρινε σκόπιμο, ώστε να επαναφέρει τη χώρα στην προτέρα κατάστασή της. Μέσω ραδιοφωνικού διαγγέλματος, ο De Gaulle έκανε την επανεμφάνισή του στους Γάλλους, παρουσιάζοντας μεγάλη αυτοπεποίθηση, σιγουριά και αποφασιστικότητα και ανακοινώνοντας τη διάλυση του Υπουργικού Συμβουλίου και τη διεξαγωγή πρόωρων εκλογών.

Κεντρικό στοιχείο, λοιπόν, της **στάσης** του **διαγγέλματος De Gaulle** είναι φυσικά το ίδιο το διάγγελμα. Η αναγγελία του έγινε μέσω ραδιοφώνου, προκειμένου να φέρει στις μνήμες των ανθρώπων τα μηνύματα αντίστασης που έστειλε ο ίδιος ο Στρατηγός στις 18 Ιουνίου του 1940, την εποχή του πολέμου, από την ασφάλεια του Λονδίνου (Reader & Wadia, 1993, σ 17). Επειδή, όμως, εμείς έπρεπε να βάλουμε ελληνικούς υπότιτλους στην ομιλία του, για ευνόητους λόγους, αποφασίσαμε να δημιουργήσουμε ένα μικρό βίντεο που προβάλλεται σε τάμπλετ. Προκειμένου να παραπέμπει, εντούτοις, στο μέσο εκπομπής που είχαν επιλέξει στοχευμένα εκείνη την εποχή για τη μετάδοση του διαγγέλματος, επενδύσαμε τη συσκευή με αυτοσχέδιο ομοίωμα ραδιοφώνου και αφήσαμε τον ήχο να διαχέεται στον χώρο, όπως θα συνέβαινε και στην περίπτωση εκπομπής της ομιλίας από το ραδιόφωνο.

Με τον τρόπο αυτόν, δημιουργήσαμε μία μικρή προβολή, κατά το μεγαλύτερο μέρος της οποίας ο επισκέπτης βλέπει τη στατική εικόνα του De Gaulle και τον ακούει να επισείει τον κίνδυ-

νο ανατροπής της καθεστηκυίας τάξης και να ανακοινώνει την απόφασή του για διεξαγωγή πρόωρων εκλογών, στις 23 Ιουνίου. Το τελευταίο κομμάτι της προβολής, αντίθετα, περιέχει κινούμενα πλάνα από το τέλος μεταγενέστερης ομιλίας του, στις 2 Φεβρουαρίου 1969, όπου ο ίδιος ο De Gaulle τραγουδά, από το μικρόφωνο του βήματος, τη «Μασσαλιώτιδα», δηλαδή



τον Εθνικό Ύμνο της Γαλλίας, ενώ τον συνοδεύουν οι πολυάριθμοι οπαδοί που βρέθηκαν εκεί για να τον στηρίξουν. Αυτός ο εσκεμμένος αναχρονισμός, προμηνύει την έκβαση της μελλοντικής εκλογικής αναμέτρησης.

Το ομοίωμα του ραδιοφώνου μαζί με την προβολή στηρίζονται σε ανάγλυφο, κεφαλαίο, λατινικό γράμμα V, που παραπέμπει στη λέξη «Victoire» (=νίκη). Παράλληλα, αντιστοιχεί στον λατινικό αριθμό 5, που συμβολίζει την 5η Γαλλική Δημοκρατία, τη μορφή του πολιτεύματος, δηλαδή, που βρίσκεται και σήμερα σε ισχύ και της οποίας εμπνευστής και πρώτος Πρόεδρος υπήρξε ο ίδιος ο De Gaulle. Τα χρώματα που επιλέξαμε για τα στοιχεία αυτά, δηλαδή το μπλε, το λευκό και το κόκκινο, αντιστοιχούν στα χρώματα της γαλλικής σημαίας, την οποία οι εξεγερμένοι του Μάη του '68 ταύτιζαν με την ίδια την Κυβέρνηση και για αυτό αρνούσαν να την χρησιμοποιήσουν στις διαμαρτυρίες τους. Αντίθετα, η σημαία αυτή κυριαρχεί στις συγκεντρώσεις υποστήριξης του De Gaulle, αποκτώντας, έτσι, ακόμα πιο συγκεκριμένη κομματική ταυτότητα, αφού και ο Στρατηγός ταύτιζε τον εαυτό του με την εθνική ταυτότητα της Γαλλίας (Reader & Wadia, 1993, σ 19).

Στο σύνολό της, λοιπόν, η **στάση** του διαγγέλματος αναδεικνύει την έντονη αυτοπεποίθηση του Προέδρου και την περισσότερο επιθετική αντιμετώπιση της εξέγερσης, σε μία χρονική στιγμή που πολλοί από τους ξεσηκωμένους είχαν αρχίσει να επιστρέφουν στις δουλειές τους και στην πρότερη καθημερινότητα, αντι-

στρέφοντας, έτσι, το κλίμα των προηγούμενων εβδομάδων.

Σε άμεση συνομιλία με τη στάση του Διαγγέλματος βρίσκεται τόσο η στάση της Αντιδιαδήλωσης (Georgi, 1995), στην απέναντι πλευρά του διαδρόμου, όσο και το σύνθημα στον τοίχο δίπλα από το διάγγελμα, στοιχεία με τα οποία ολοκληρώνεται ο δρόμος των συγκρούσεων. Οι δύο τελευταίες πόρτες του διαδρόμου γεφυρώνονται με το πανό «DE GAULLE DEN EISAI MONOS» που κρέμεται από την οροφή και οδηγούν από το Διάγγελμα προς την Αντιδιαδήλωση, φέρνοντας πιο κοντά στον Στρατηγό τους οπαδούς του. Οι τελευταίοι ξεχύθη-



καν δυναμικά στους δρόμους της πόλης, μετά την επανεμφάνιση του Προέδρου τους και την ανακοίνωση διεξαγωγής των εκλογών, σε μία προγραμματισμένη, σιωπηρή πορεία, με εντυπωσιακή συμμετοχή που κανείς δεν περίμενε -σα «θάλασσα», όπως χαρακτηριστικά είχε πει ο De Gaulle για το πλήθος που συγκεντρώθηκε κατά την πορεία θριάμβου του, στις 26 Αυγούστου 1944 (Georgi, 1995). Χαρακτηριστική του ενθουσιασμού που τους κατέλαβε είναι η φωτογραφία που αποτυπώνει ομάδα των οπαδών του De Gaulle στην πλατεία Ετουάλ-τοποθεσία σύμβολο για ολόκληρο το γαλλικό έθνος (Georgi, 1995; Pigenet & Tartakowsky,





2003)- και γύρω από το Μνημείο του Αγνώστου Στρατιώτη, οι οποίοι γεμάτοι αυτοπεποίθηση τραγουδούν δυνατά τη «Μασσαλιώτιδα». Ανάμεσά τους, ξεχωρίζουν οι φιγούρες των André Marlaux και Michel Debré -Υπουργών Πολιτιστικών Υποθέσεων και Εξωτερικών αντίστοιχα-, χέρι-χέρι, να τραγουδούν κυριευμένοι από το συναίσθημα και την έκσταση τον εθνικό ύμνο. Γύρω τους, πολυάριθμοι οπαδοί σχηματίζουν με τα δάχτυλά τους το σήμα της νίκης -το V- και ανεμίζουν γαλλικές σημαίες, ως απάντηση στους διαδηλωτές της 6<sup>ης</sup> Μαΐου στον ίδιο

του σχεδιάστηκε με κάρβουνο, σε ολόκληρη την επιφάνεια που σφραγίζει την πόρτα του διαδρόμου, δηλώνοντας απερίφραστα την τοποθεσία. Οι οπαδοί του De Gaulle υπονοούνται με τα κρεμασμένα από την οροφή πανό και τις σημαίες. Η εγγύτητα της **στάσης** αυτής με εκείνη του **Διαγγέλματος** δίνει τη δυνατότητα να ακουστεί κι εδώ ο εθνικός ύμνος που τραγουδούν ο De Gaulle και οι οπαδοί του στην προβολή, παραπέμποντας στις σκηνές πατριωτικού ενθουσιασμού, με τους Γκωλικούς γύρω από την πλατεία Ετουάλ. Η διάχυση του ήχου σε όλο το μήκος του δεύτερου μέ-

χώρο, που είχαν τις γροθιές υψωμένες προς τον ουρανό, κρατούσαν μαύρες και κόκκινες σημαίες και τραγουδούσαν τη «Διεθνή» (Pigenet & Tartakowsky, 2003).

Από τις φωτογραφίες της συγκέντρωσης αυτής εμπνευστήκαμε τη **στάση** της **Αντιδιαδήλωσης**. Λεπτομέρεια του μνημείου του Αγνώστου Στρατιώτη και της φλόγας στο κέντρο

ρους του **δρόμου των συγκρούσεων** δημιουργεί αντίστιξη με τον ήχο της «Διεθνούς» που ακούγεται στο πρώτο του μέρος, την οποία -όπως αναφέρθηκε παραπάνω- τραγουδούσαν οι ξεσηκωμένοι του Μάη του '68 στην πορεία της 6ης Μαΐου, κατά την οποία, ομοίως, συγκεντρώθηκαν γύρω από το μνημείο του Αγνώστου Στρατιώτη. Έτσι, η αναφορά στην τοποθεσία, σε συνδυασμό με τα πανό και τις σημαίες, δίνει τη χρονική διάσταση των γεγονότων, αποτελώντας, συνάμα, εκθεσιακή υπενθύμιση της παρουσίας των εξεγερμένων.

Το σύνθημα στον τοίχο, στην απέναντι πλευρά του διαδρόμου, φέρνει, και πάλι, δίπλα στους οπαδούς του De Gaulle, τους εξεγερμένους: στη γκριζα λωρίδα του τοίχου και με κόκκινα γράμματα αναγράφεται το σύνθημα «Adieu De Gaulle, adieu», το οποίο εμπνεύστηκαν και τραγουδούσαν οι διαδηλωτές μετά το πρώτο διάγγελμα του Στρατηγού, στις 24 Μαΐου. Οι διαδηλωτές που συγκεντρώθηκαν εκείνη την ημέρα, μετά από κάλεσμα της UNEF και του «Κινήματος της 22ας Μαρτίου», ακινητοποιήθηκαν από την αστυνομία στον Γκαρντε Λυών. Εκεί, μέσα από τα φορητά τρανζίστορ, άκουσαν το πρώτο διάγγελμα του De Gaulle, κατά το οποίο, ανακοίνωσε την πρόθεσή του να διεξαχθεί δημοψήφισμα για τη θέση της Προεδρίας και, επιπλέον, δήλωσε διατεθειμένος να αποχωρήσει σε περίπτωση που τα αποτελέσματα δεν έβγαιναν υπέρ του (Cheval, 2009; Zancarini-Fournel, 2011). Στο άκουσμα αυτού του λόγου, οι διαδηλωτές ξεκίνησαν να τραγουδούν το σύνθημα «adieu De Gaulle, adieu»,



το οποίο και επαναλάμβαναν και στο υπόλοιπο διάστημα της εξέγερσης.

Μολονότι η ανακοίνωση του δημοψηφίσματος προηγήθηκε χρονικά της προκήρυξης των εκλογών, που, αντίθετα, προηγείται χωρικά του συνθήματος στην έκθεσή μας, αποφασίσαμε να προβούμε σε αυτή τη μικρή αντιστροφή του χρόνου, αφού ακόμα και μετά την αναγγελία των πρόωρων εκλογών, οι διαδηλώσεις συνεχίστηκαν, τα πανεπιστήμια τελούσαν ακόμα υπό κατάληψη και σε αρκετά εργοστάσια οι απεργίες συνεχίζονταν. Με τον τρόπο αυτόν, επιλέξαμε να κάνουμε τη μετάβαση από το γεγονός του διαγγέλματος, που σφράγισε την μετέπειτα πορεία των γεγονότων, προς την τελική ευθεία των εκλογών, έχοντας παρόντες και τους δύο βασικούς, ιδεολογικούς αντιπάλους.

#### 14. ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΠΟΡΕΙΑ

Η απειλή για επέμβαση του στρατού, ώστε να επανέλθει η τάξη, που εξαπέλυσε ο De Gaulle κατά το διάγγελμα της 30ης Μαΐου, σε συνδυασμό με την αναπόφευκτη κούραση των διαδηλωτών και τις υποτυπώδεις παραχωρήσεις από τους εργοδότες, είχε ως αποτέλεσμα να σταματήσει η απεργία σε αρκετά εργοστάσια και ο αριθμός των διαδηλωτών να ελαττωθεί σημαντικά σε σχέση με τις προηγούμενες ημέρες. Βασικό ρόλο στην υποχώρηση των εξεγερμένων διαδραμάτισαν και τα ιδιαίτερα βίαια γεγονότα που ξέσπασαν γύρω από εργοστάσια όπου οι διαπραγματεύσεις είχαν παγώσει (Zancarini-Fournel, 2011). Η εικόνα που



άφησαν πίσω τους οι οδομαχίες και οι συγκρούσεις με την αστυνομία ήταν εκείνη της καταστροφής και της εγκατάλειψης, με πλήθος σκόρπιων αντικειμένων που χρησιμοποιήθηκαν στα οδοφράγματα.

Την εικόνα αυτή θελήσαμε να αποτυπώσουμε και στην έκθεση, στο κομβικό σημείο της μετάβασης προς την προεκλογική περίοδο, δίνοντας, ταυτόχρονα, το στίγμα της σταδιακής υποχώρησης. Εμπνεόμενοι, για ακόμα μία φορά, από φωτογραφικό στιγμιότυπο της εποχής, αναπαράξαμε σχηματικά το κεντρικό θέμα φωτογραφίας του Gilles Caron, στην οποία εικονίζεται μικρός σωρός από κατεστραμμένες καρέκλες και καμένα αντικείμενα στη μέση του δρόμου, εγκαταλελειμμένα στο σημείο μετά το πέρας κάποιας πορείας διαμαρτυρίας. Από τον σωρό προβάλλει μονόχρωμη σημαία, υπενθύμιση του αγώνα και της αντίστασης των εξεγερμένων. Τη σύνθεση αυτή, αρχικά, θελήσαμε να αναδημιουργήσουμε, μερικώς, σε τρεις διαστάσεις, με τον επισκέπτη να μπορεί να κινηθεί γύρω από αυτήν. Φτάνοντας, όμως, στο στάδιο της υλοποίησης της ιδέας μας, αποφασίσαμε πως θα ήταν προτιμότερο να αποδώσουμε σε αδρές γραμμές την εικόνα, χρησιμοποιώντας και πάλι κάρβουνο σε λευκό πανί. Η αλλαγή αυτή στον αρχικό σχεδιασμό έγινε για δύο λόγους. Αρχικά, η τοποθέτηση τριδιάστατης κατασκευής στο σημείο ένωσης των διαδρόμων του ορόφου θα δημιουργούσε δυσκολία στη μετακίνηση των επισκεπτών, γεγονός που, σε αντίθεση με τον **δρόμο των συγκρούσεων**, δεν εξυπηρετούσε την αφήγησή μας. Επιπλέον, η

ανάρτηση του πανιού στην αρχή του διαδρόμου που οδηγεί στα γραφεία του Εργαστηρίου Μουσειολογίας, στον ίδιο όροφο που αναπτύχθηκε η έκθεση, απέκλεισε την πρόσβαση των επισκεπτών σε χώρους που δεν αποτελούσαν μέρος της αφήγησης και που, δυνητικά, θα μπορούσαν να τους αποσπάσουν την προσοχή κατά την περιήγησή τους. Τελευταία πινελιά στο ασπρόμαυρο σχέδιο, η τοποθέτηση μιας πραγματικής κόκκινης σημαίας πάνω στις μαύρες γραμμές του σκίτσου, που όπως και σε όλα τα σχέδια με κάρβουνο της έκθεσης, προσθέτει μία περιορισμένης κλίμακας τρίτη διάσταση στις διδιάστατες εικόνες.

Με την ανάρτηση του πανιού στην ευθεία του **δρόμου των συγκρούσεων**, το τμήμα αυτό του **δρόμου** επιμηκύνεται αφηγηματικά, δημιουργώντας νέα προοπτική για τον επισκέπτη. Εκείνος που βρίσκεται στα **κλειστά καταστήματα** και κοιτάζει προς το βάθος του διαδρόμου, αποκτά τώρα μία καλύτερη οπτική των γεγονότων: πίσω από τα πανό των υποστηρικτών του De Gaulle και τις γαλλικές σημαίες, προβάλλει η εικόνα του τέλους μιας διαδήλωσης, προμηνύοντας το τέλος της εξέγερσης του Μάη του '68, στο σύνολό της. Ο επισκέπτης δε βλέπει από το σημείο που βρίσκεται τι μεσολάβησε και οδήγησε σε αυτήν την εικόνα εγκατάλειψης. Προχωρώντας, όμως, προς τα εκεί, συναντά στη διασταύρωση των διαδρόμων του ορόφου, τον **θάλαμο επιχειρήσεων** της αστυνομίας (βλ. παρακάτω), η σύνθεση του οποίου δεν αφήνει περιθώρια αμφιβολίας σε σχέση με τους τρόπους επιβολής της «κανονικότητας».



Ο *θάλαμος των επιχειρήσεων* αποτελεί τον πυρήνα της παρουσίας της αστυνομίας στα γεγονότα του Μάη του '68. Μέχρι τώρα στην έκθεση, οι δυνάμεις καταστολής υπονοούνταν, κατά κύριο λόγο, μέσα από τα σχόλια στις αφίσες και τα συνθήματα των ξεσηκωμένων, μέσα από τα πλάνα των προβολών, τη σκηνογραφία των οδοφραγμάτων, τις μολότοφ και τις οδηγίες προστασίας από την αστυνομική βία κ.ο.κ., με εξαίρεση τις φιγούρες των CRS που συναντά ο επισκέπτης στην αρχή του *δρόμου των συγκρούσεων*. Στον *θάλαμο των επιχειρήσεων*, τα σχέδια αντιμετώπισης των «ταραξιτών», οι αποφάσεις και οι εντολές επέμβασης αποκτούν τη δική τους τρίτη διάσταση.

Έχοντας ως υπόδειγμα μία φωτογραφία από τον πραγματικό θάλαμο επιχειρήσεων της παρισινής αστυνομίας, διαμορφώσαμε τον δικό μας χώρο, στο άκρο του διαδρόμου, στον οποίο αναπτύξαμε, στη συνέχεια, τον *δρόμο προς τις εκλογές*. Προκειμένου να δώσουμε την αίσθηση του δωματίου, δημιουργήσαμε έναν τοίχο με ομοίωμα πόρτας κρατητηρίου, περιορίζοντας το φυσικό φως που έμπαινε στον διάδρομο από την έξοδο του κτιρίου, στο σημείο αυτό, και θα αλλοίωνε την ατμόσφαιρα που επιθυμούσαμε να έχει η έκθεσή μας. Πάνω στην επιφάνεια του «τοίχου», αποφασίσαμε να γράψουμε τη λίστα με τους νεκρούς και

τους τραυματίες όλου του διαστήματος των βίαιων συγκρούσεων, μετακινώντας, έτσι, το βιβλίο καταγραφής συμβάντων από το κλειστό συρτάρι, σε κοινή θέα. Το κομμάτι αυτό επικοινωνεί με το *Νοσοκομείο* μέσα από την εκεί *υποσημείωσή* μας, όπου αναγράφονται τα ονόματα των νεκρών και ο τρόπος που έχασαν τη ζωή τους. Πλησιάζοντας ο επισκέπτης, τέλος, την πόρτα του κρατητηρίου, ακούει τη μουσική σύνθεση «Nuits» του Ιάννη Ξενάκη, στην οποία 14 φωνές κραυγάζουν σε διαφορετικές γλώσσες, αντικαθιστώντας στην έκθεσή μας τις ομιλίες και τις κραυγές των κρατουμένων. Η σύνθεση αυτή επικοινωνεί εκθεσιακά με πανό στον *δρόμο των συγκρούσεων*, όπου αναγράφεται «ΟΧΙ ΑΛΛΟ ΓΚΟΥΝΩ, ΘΕΛΟΥΜΕ ΞΕ-



ΝΑΚΗ», σλόγκαν που ακουγόταν κατά τη γενική απεργία της 13<sup>ης</sup> Μαΐου από τους σπουδαστές του Ανωτάτου Εθνικού Ωδείου (Drott, 2011, σ 28), που απέρριψαν την επονομαζόμενη «τελετουργία του κονσέρτου» και προτίμησαν τις πειραματικές προσεγγίσεις του Ξενάκη -όπως αναφέρεται και στην εκεί **υποσημείωσή** μας.

Επιστρέφοντας στον **θάλαμο των επιχειρήσεων** και μπροστά από τον δεύτερο τοίχο του, τοποθετήσαμε ένα αυτοσχέδιο τραπέζι και πάνω σε αυτό κατασκευάσαμε έναν χάρτη του Καρτιέ Λατέν, με τους δρόμους και τα κρατικά κτίρια της περιοχής. Πάνω στον χάρτη σημειώσαμε, τριδιάστατα, ορισμένα χαρακτηριστικά κτίρια, τα μπλόκα της αστυνομίας και τα οδοφράγματα των ξεσηκωμένων, αφού πάνω σε έναν παρόμοιο χάρτη γίνονταν συσκέψεις και σχεδιάζονταν οι κινήσεις της αστυνομίας.

Στον τοίχο πάνω από το αυτοσχέδιο αυτό τραπέζι προβάλλεται βίντεο χωρισμένο σε έξι οθόνες, προσαρμοσμένες σε πλαίσιο με αντίστοιχο αριθμό ανοιγμάτων, που παίρνει τον ρόλο των πολλαπλών οθονών που διέθετε ο πραγματικός θάλαμος επιχειρήσεων. Στην πρώτη «οθόνη» προβάλλεται απόσπασμα από δηλώσεις του De Gaulle με τις οποίες υπερασπίζεται στο ακέραιο την αντίδραση της αστυνομίας και της κυβέρνησής του, για την αντιμετώπιση της κρίσης του '68. Στα αρχικά πλάνα προσθέσαμε υπότιτλους στα ελληνικά, προκειμένου τα λόγια του να γίνονται κατανοητά από τους επισκέπτες. Έπειτα από λίγο, η εικόνα παγώνει και ξεκινά, σε άλλη οθόνη, απόσπασμα από ομιλία



του δικτάτορα Παπαδόπουλου, κατά την οποία δικαιολογεί και υπερασπίζεται με σθένος το στρατιωτικό πραξικόπημα, ως μόνη λύση για την αντιμετώπιση «του αδιεξόδου στο οποίο η χώρα είχε εισέλθει». Έπειτα από λίγο, και αυτή η οθόνη παγώνει και ξεκινούν, αλλού, τα πλάνα από επέμβαση των ελληνικών δυνάμεων καταστολής στην Αθήνα, κατά τη διάρκεια πορείας του 2018, έτος που γιορτάστηκαν τα 50 χρόνια από τον Μάη του '68. Πλάνα με ρίψη δακρυγόνων, μάχες σώμα με σώμα με τους άοπλους διαδηλωτές και προσαγωγή τους από μέλη των ΜΑΤ με πλήρη εξάρτηση εναλλάσσονται στην τρίτη οθόνη της προβολής. Έπειτα από λίγα δευτερόλεπτα, και αυτή η οθόνη παγώνει και στη διπλανή της αρχίζουν να παίζουν πλάνα από όμοιες σκηνές που εκτυλίχθηκαν στους δρόμους του Παρισιού, κατά τον Μάη του '68. Η αντιπαραβολή των αποσπασμάτων από τα γεγονότα της Γαλλίας με εκείνα της Ελλάδος του πραξικοπήματος και του 2018 καταδεικνύουν με τον πιο απλό τρόπο τον πάγιο τρόπο επιβολής του Κράτους στους πολίτες του, ανε-

ξαρτήτως εποχής, με στόχο να επαναφέρουν τα πράγματα στην πολυπόθητη «κανονικότητα». Ο ήχος από όλα τα πλάνα διαχέεται στον χώρο, με στόχο να τραβήξει την προσοχή του επισκέπτη, αλλά και να του επιβληθεί, ενώ μπλέκεται κατά διαστήματα με το διάγγελμα του De Gaulle και τη «Μασσαλιώτιδα» από τον **δρόμο των συγκρούσεων**, με τον οποίο συνορεύει ο **θάλαμος των επιχειρήσεων**, επιτείνοντας ακόμα περισσότερο το αίσθημα επιβολής του Κράτους. Η προβολή γινόταν από προτζέκτορα που βρισκόταν στο εσωτερικό μεταλλικής, δίφυλλης ντουλάπας του πανεπιστημίου, που βρισκόταν τυχαία στον διάδρομο και αποφασίσαμε να αξιοποιήσουμε ως μέρος του σκηνικού μας.

Τέλος, στο εκ διαμέτρου αντίθετο άκρο του ίδιου διαδρόμου βρίσκεται το **κυβερνητικό γραφείο**, υποδηλώνοντας και με αυτόν τον τρόπο την άμεση επικοινωνία ανάμεσα στους δύο κρατικούς φορείς. Από το μεν **κυβερνητικό γραφείο** δίνονταν οι εντολές, από τον δε **θάλαμο επιχειρήσεων** αυτές οι εντολές έπαιρναν σάρκα και οστά. Αυτή η αμεσότητα αποτυπώνεται εκθεσιακά με τη συσκευή τηλεφώνου στον **θάλαμο επιχειρήσεων** που, θεωρητικά, επικοινωνεί με την αντίστοιχη συσκευή του **κυβερνητικού γραφείου** (βλ. παραπάνω). Ο επισκέπτης καλείται, και πάλι, να σηκώσει το ακουστικό μέσα από το οποίο υποτίθεται πως ακούγεται η φωνή του ίδιου του De Gaulle να δίνει οδηγίες αντιμετώπισης των εξεγερμένων, στον επικεφαλής της αστυνομίας M. Grimaud, του οποίου τη θέση έχει τώρα ο επισκέπτης.



### 1. Ο ΔΡΟΜΟΣ ΠΡΟΣ ΤΙΣ ΕΚΛΟΓΕΣ

Το τελευταίο τμήμα του **δρόμου** αναπτύσσεται αντιστοίχως στο τελευταίο κομμάτι του διαδρόμου του ορόφου, το οποίο, τελικά, οδηγεί τον επισκέπτη στο ίδιο σημείο από όπου ξεκίνησε. Η είσοδος και η έξοδος, συνεπώς, στην έκθεση γίνεται από την ίδια πόρτα, καθώς αποκλείσαμε συνειδητά όλες τις ενδιάμεσες εξόδους του κτιρίου, ώστε ο επισκέπτης να ακολουθεί την προδιαγεγραμμένη, από εμάς, πορεία της έκθεσης. Κατά μήκος του πρώτου μισού του τελευταίου αυτού διαδρόμου αναπτύσσεται η αφήγηση των γεγονότων μέχρι τις γαλλικές εκλογές, οι οποίες σηματοδοτούνται στην έκθεσή μας με μία κάλπη. Τα αποτελέσματα των γαλλικών εκλογών του Ιουνίου έδωσαν ένα τέλος σε αυτό που έμεινε γνωστό ως η μεγαλύτερη πολυμορφική εξέγερση στη νεότερη ιστορία της Ευρώπης, ανοίγοντας, παράλληλα, ένα νέο κεφάλαιο στον τρόπο ζωής των ανθρώπων και στο δικαίωμα της σκέψης και της έκφρασης. Και μπορεί ο μεγάλος αυτός ξεσηκωμός να κατευνάστηκε στο τέλος και πολλοί να θεώρησαν πως ο Μάης του '68 απέτυχε, οι ιδέες, όμως, και η δυναμική της γενικευμένης αυτής αντίδρασης έγιναν μέρος της συλλογικής μνήμης και συνεχίζουν να επηρεάζουν ποικιλοτρόπως τους ανθρώπους, εντός και εκτός γαλλικού εδάφους.

Τους τρόπους διαχείρισης της μνήμης αυτής θελήσαμε εξ αρχής να παρουσιάσουμε στο δεύτερο μισό του διαδρόμου, διαγράφοντας ένα μεγάλο άλμα στον χρόνο και φτάνοντας στο σήμερα. Κι αυτό, επειδή δεν επιθυμούσαμε να δημιουργήσουμε μία ακόμα έκθεση για τον Μάη του '68 που να δίνει την εντύπωση πως όλα όσα έγιναν στο παρελθόν, ανήκουν σε αυτό, προβάλλοντας, απλώς, μία παγωμένη στιγμή στον χρόνο. Κι ενώ, λοιπόν, είχαμε

ξεκινήσει τον σχεδιασμό του τελευταίου αυτού τμήματος, προέκυψαν νέα δεδομένα, με την προκήρυξη των ελληνικών Δημοτικών και Περιφερειακών εκλογών και των Ευρωεκλογών, η διεξαγωγή των οποίων ορίστηκε σε ημερομηνία λίγες μέρες πριν τα εγκαίνια της έκθεσής μας. Λίγο καιρό αργότερα, ανακοινώθηκαν, επιπλέον, και οι πρόωρες ελληνικές Βουλευτικές εκλογές, η διεξαγωγή των οποίων θα γινόταν λίγες ημέρες μετά την ολοκλήρωση της έκθε-



σης. Λαμβάνοντας υπόψη, συνεπώς, πως: α) το τέλος της εκθεσιακής μας αφήγησης, σε σχέση με τα γεγονότα του Μάη, οριζόταν με τις εκλογές του Ιουνίου του 1968, β) η ίδια η εξέγερση είχε έντονο πολιτικό και κοινωνικό χαρακτήρα και συνεχίζει να επηρεάζει σημαντική μερίδα ανθρώπων, ως προς την ιδεολογία και τις αξίες της, και γ) ένας από τους βασικούς πρωταγωνιστές της, ο D. Cohn-Bendit, συνέχισε την πορεία του στην πολιτική και κατέβαινε υποψήφιος για μία ακόμα φορά στις Ευρωβουλευτικές εκλογές του 2019, αποφασίσαμε πως οι σύγχρονες εκλογικές διαδικασίες θα αποτελούσαν το μέσο μετάβασης από το «τότε» στο «τώρα» και από τη γαλλική πρωτεύουσα, στην Ελλάδα.

Πάνω στις γκρίζες λωρίδες των τοίχων παίρνουν τη θέση τους, αυτή τη φορά, αφίσες που σχετίζονται με την προεκλογική περίοδο του 1968. Από τη μία πλευρά του δρόμου, αφίσες των Γάλλων υποψηφίων, όπως ο Rombidou και ο De Gaulle, υπόσχονται ένα αύριο για τη χώρα, στο οποίο δε θα κυριαρχεί η αναρχία, αλλά η τάξη και η ηρεμία. Ανάμεσά τους ξεπροβάλ-

λουν αφίσες των εξεγερμένων που συνεχίζουν τον αγώνα τους, παρά την φανερή μείωση στη μαζικότητα της συμμετοχής. Στο ύψος της κάλπης, που, όπως προαναφέρθηκε, σηματοδοτεί το άλμα στον χρόνο και τον χώρο, οι αφίσες των Γάλλων υποψηφίων του '68 μπλέκονται με εκείνες των Ελλήνων υποψηφίων των εκλογών του 2019. Ανάμεσά τους, συνθήματα, όπως, «Η ΕΞΟΥΣΙΑ ΕΙΝΑΙ ΣΤΟ ΔΡΟΜΟ, ΟΧΙ ΣΤΙΣ ΚΑΛΠΕΣ» και «ΤΟ ΚΡΑΤΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΚΑΘΕΝΑΣ ΜΑΣ» επιχειρούν από τη μία να εμπλουτίσουν αφηγηματικά τον **δρόμο**, αλλά και να προβληματίσουν τους επισκέπτες για τον ρόλο της εκλογικής διαδικασίας.

Τον προβληματισμό αυτό επιδιώκουν να επιτείνουν, στην απέναντι πλευρά του **δρόμου**, οι αφίσες που σχετίζονται, κυρίως, με τη συνέχιση των κινητοποιήσεων στα εργοστάσια και την προειδοποίηση των διαδηλωτών να μην εναποθέσει ο κόσμος τις ελπίδες του για αλλαγή στην εκλογική διαδικασία. Ενδεικτική είναι η αφίσα που παρουσιάζει τον υπερμεγέθη De Gaulle με γκλομπ πίσω από την πλάτη, να καθισυχάζει τη μικροσκοπική Γαλλία λέγοντας:

«Ψηφίζετε πάντα. Εγώ θα κάνω τα υπόλοιπα». Η αφίσα αυτή δίνει τατόχρονα και το στίγμα των βιαιοτήτων της αστυνομίας σε όσους εργάτες δεν επέστρεφαν στην εργασία τους, ακολουθώντας πιστά τις εντολές της Κυβέρνησης για καθολική παύση της απεργίας με κάθε τρόπο (Reynolds, 2007; Hewlett, 2018). Στον τοίχο αυτό, κυριαρχούν οι εφημερίδες τοίχου με νέα από τα υπό κατάληψη εργοστάσια, ενώ σαφώς λιγότερες είναι οι αφίσες του Atelier Populaire -προοιωνίζοντας, έτσι, την εκκένωσή του, στις 27 Ιουνίου (Esbaty, 2017)-, που, από τη μία, παρακινούν σε συνέχιση του αγώνα και, από την άλλη, προειδοποιούν για την επιστροφή στην «κανονικότητα».

## 2. Η ΚΑΛΠΗ

Οι δύο πλευρές του **δρόμου** συναντώνται στην **κάλη** που στήσαμε στη μέση του διαδρόμου. Στο εσωτερικό της τοποθετήσαμε ψηφοδέλτια από τον δεύτερο γύρο των Δημοτικών και Περιφερειακών εκλογών που διεξάγονταν στη Λέσβο, ενώ προετοιμάσαμε την έκθεση. Ψηφοδέλτια από όλες τις παρατάξεις του 2019 ανα-





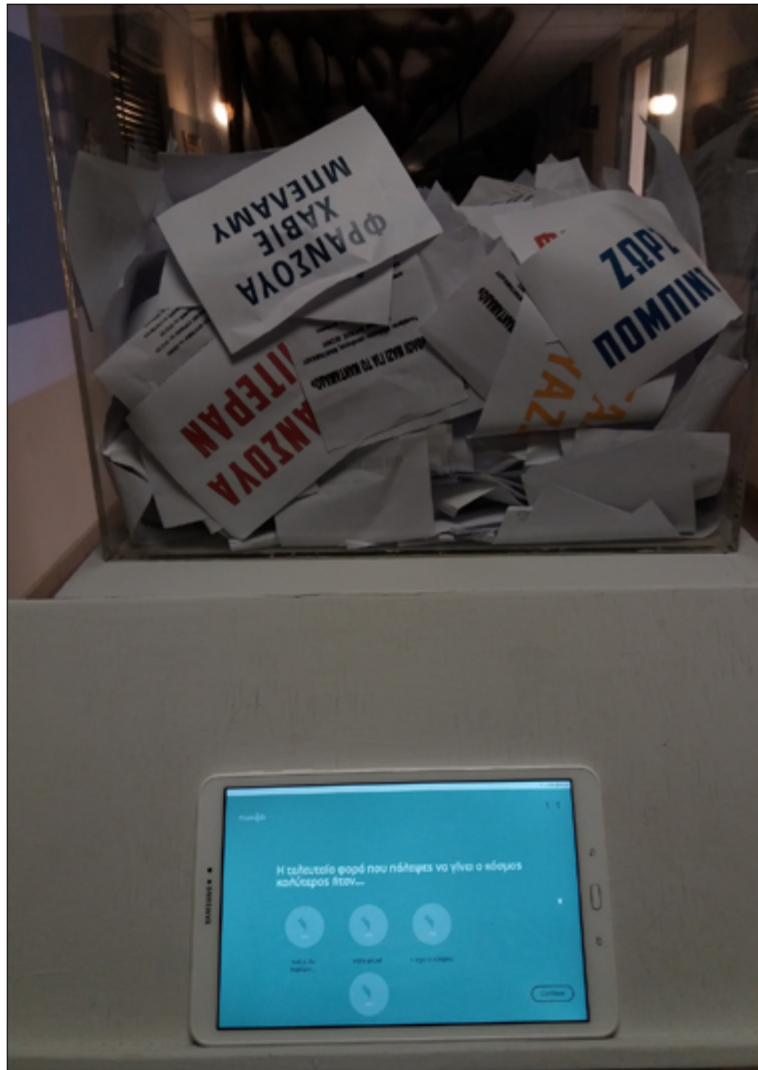
κατεύτηκαν με «ψηφοδέλτια» του 1968, με τα ονόματα των υποψηφίων της εποχής. Μέσα από τα διάφανα τοιχώματα της κάλπης, οι επισκέπτες μπορούν να αναγνωρίσουν στα τσαλακωμένα ψηφοδέλτια τα ονόματα των υποψηφίων του τότε και του τώρα. Η συνύπαρξή τους αποτελεί νύξη για τις σταθερές ιδεολογικές θέσεις των υποψηφίων στο πέρασμα των χρόνων -μέλη της Αριστεράς, Συντηρητικοί, κ.ο.κ. Τη στιγμή της σπουδαιότερης δημοκρατικής διαδικασίας, οι ψηφοφόροι καλούνται να επιλέξουν συνειδητά μέσα από αυτήν την πληθώρα υποψηφίων εκείνους που θα τους εκπροσωπήσουν για το κοινό καλό και όχι για το ατομικό συμφέρον.

Απέναντι σε αυτή τη συνειδητή επιλογή επιδιώξαμε να τοποθετήσουμε τους επισκέπτες με το **ψηφιακό ερωτηματολόγιο** που καλούνται να απαντήσουν σε τάμπλετ μπροστά από την κάλπη. Δεδομένου ότι η κάλπη και το ερωτηματολόγιο βρίσκονται λίγο πριν το τέλος της περιήγησης στην έκθεση, έπρεπε να λάβουμε υπόψη τόσο την πιθανή κούραση των συμμετεχόντων όσο και την έλλειψη χρόνου για τη

συμπλήρωση μεγαλύτερου αριθμού ερωτημάτων. Έτσι, αποφασίσαμε το ερωτηματολόγιο να αποτελείται από μία και μόνο ερώτηση και μάλιστα σε μορφή κατάφασης και με δεδομένες πολλαπλές απαντήσεις, προκειμένου να αυξηθούν οι πιθανότητες να συμμετέχουν οι επισκέπτες. Το περιεχόμενο της ερωτο-κατάφασης αυτής θα έπρεπε, επίσης, να είναι σύντομο και περιεκτικό και να αποδίδει σαφώς το νόημα του προβληματισμού που επιθυμούσαμε να πάρει μαζί του, ενδεχομένως, ο επισκέπτης, φεύγοντας από την έκθεση για τον Μάη του '68.

Φτάνοντας, λοιπόν, στο σημείο της κάλπης, ο επισκέπτης καλείται να συμπληρώσει την πρόταση «Η τελευταία φορά που πάλεψες για να γίνει ο κόσμος καλύτερος ήταν..», επιλέγοντας: α) παλιά, δε θυμάμαι.., β) κάθε μέρα!, γ) τι έχει ο κόσμος; και δ) δεν ξέρω/δεν απαντώ. Τα στατιστικά αποτελέσματα ανανεώνονται αυτόματα και προβάλλονται στον τοίχο αμέσως μετά την κάλπη και δίπλα από τη **στάση του Πανεπιστημίου της Βενσέν** (βλ. παρακάτω), η δημιουργία του οποίου αποτελεί ένα από τα θετικά

αποτελέσματα της πάλης όσων εξεγέρθηκαν κατά τον Μάη του '68. Τα τελικά αποτελέσματα της «έρευνας» δεν έχουν, στην πραγματικότητα, σημασία. Στόχος της διαδικασίας είναι να βρεθεί ο επισκέπτης αντιμέτωπος με τις προσωπικές του επιλογές σε επίπεδο λήψης αποφάσεων σε καθημερινό επίπεδο, αποφάσεων που δυνητικά μπορούν να επηρεάσουν τις ζωές κι άλλων ανθρώπων, όπως, για παράδειγμα, κατά τη διάρκεια μιας εκλογικής ψηφοφορίας. Η πρόσληψη του ερωτήματος από τους επισκέπτες δεν αποτυπώθηκε με κάποιον τρόπο, αφήνοντας εξίσου ανοιχτό το ενδεχόμενο να έγινε όντως αντιληπτή η αρχική μας πρόθεση όσο και να εξαντλήθηκε ο προβληματισμός των επισκεπτών στην επιλογή της απάντησης στην ηλεκτρονική μας ερώτηση. Παρ' όλα αυτά, ενδιαφέρον είχαν οι σχολιασμοί των αποτελεσμάτων ανάμεσα σε φίλους που επισκέπτονταν την έκθεση, σε σχέση με τα υψηλά ποσοστά της δεύτερης επιλογής και του τρόπου που αντιλαμβάνεται κανείς στην πράξη την πάλη για έναν καλύτερο κόσμο.



### 3. ΣΙΩΠΗΛΟΙ ΤΟΥ ΣΗΜΕΡΑ

Η προβολή των αποτελεσμάτων έγινε μέσα από παράθυρο που «βλέπει» στο αίθριο του κτιρίου της Γεωγραφίας και τους **σιωπηλούς του σήμερα**, δημιουργώντας, συμπτωματικά, μία επιπλέον σύνδεση με συμβολικό χαρακτήρα, αφού ένα μέρος των επισκεπτών της έκθεσης ανήκει σε αυτήν την κατηγορία των «σιωπηλών». Στην άλλη πλευρά του αιθρίου και έχοντας «πλάτη» στους **σιωπηλούς του χτες**, αναπτύσσεται η θεματική των **σιωπηλών του σήμερα**, ακολουθώντας όμοια διαμόρφωση.



Έτσι, ένα ακόμα ομοίωμα καναπέ καταλαμβάνει τον χώρο και παραπέμπει σε εκείνους που επιλέγουν να παρακολουθούν παθητικά τα πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα γύρω τους, δίχως να επιζητούν, απαραίτητα, την αντικειμενική παρουσίασή τους και χωρίς να επιθυμούν να πάρουν ενεργά θέση σε αυτά. Η οθόνη της τηλεόρασης αντικαθίσταται εδώ από έναν φορητό υπολογιστή στο ομοίωμα του τραπεζιού, στην οθόνη του οποίου βυθίζεται ο χρήστης χάνοντας, συχνά, την επαφή με τον έξω κόσμο και την επικοινωνία με τα υπόλοιπα μέλη του

περιβάλλοντός του. Τους σύγχρονους ρυθμούς της καθημερινότητας συμπληρώνουν τα κουτιά της πίτσας και της μπίρας, ενισχύοντας την εικόνα της καθιστικής ζωής που περιορίζει την κοινωνικοποίηση και την εξωστρέφεια του ατόμου. Στο βάθος του αιθρίου τοποθετήσαμε ένα υποτυπώδες ημερολόγιο τοίχου του 2018, χρονιάς που γιορτάστηκαν επετειακά τα 50 χρόνια από την εξέγερση του Μάη του '68, θέλοντας να δώσουμε τη χρονική διάσταση των **σιωπηλών του σήμερα**, αλλά κυρίως να κάνουμε ένα σχόλιο σε σχέση με την τρέχουσα



κατάσταση, στην οποία ο Μάης του '68 φαίνεται να αποτελεί μία μακρυνή ανάμνηση.

#### 4. ΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΤΗΣ ΒΕΝΣΕΝ

Ανεξάρτητα από τη γενική αντίληψη που υπάρχει σε σχέση με τα όσα πέτυχε τελικά ο Μάης του '68, βέβαιη είναι η ώθηση σε ευρείας κλίμακας μεταρρυθμίσεις στην ανωτάτη εκπαίδευση, που δρομολογήθηκαν ήδη από το καλοκαίρι του 1968. Αποτέλεσμα της εξέγερσης των φοιτητών και των αιτημάτων τους για αλλαγή στον τρόπο εισαγωγής στα πανεπιστήμια, τη διδασκαλία και τις εξετάσεις σε αυτά αποτελεί, για

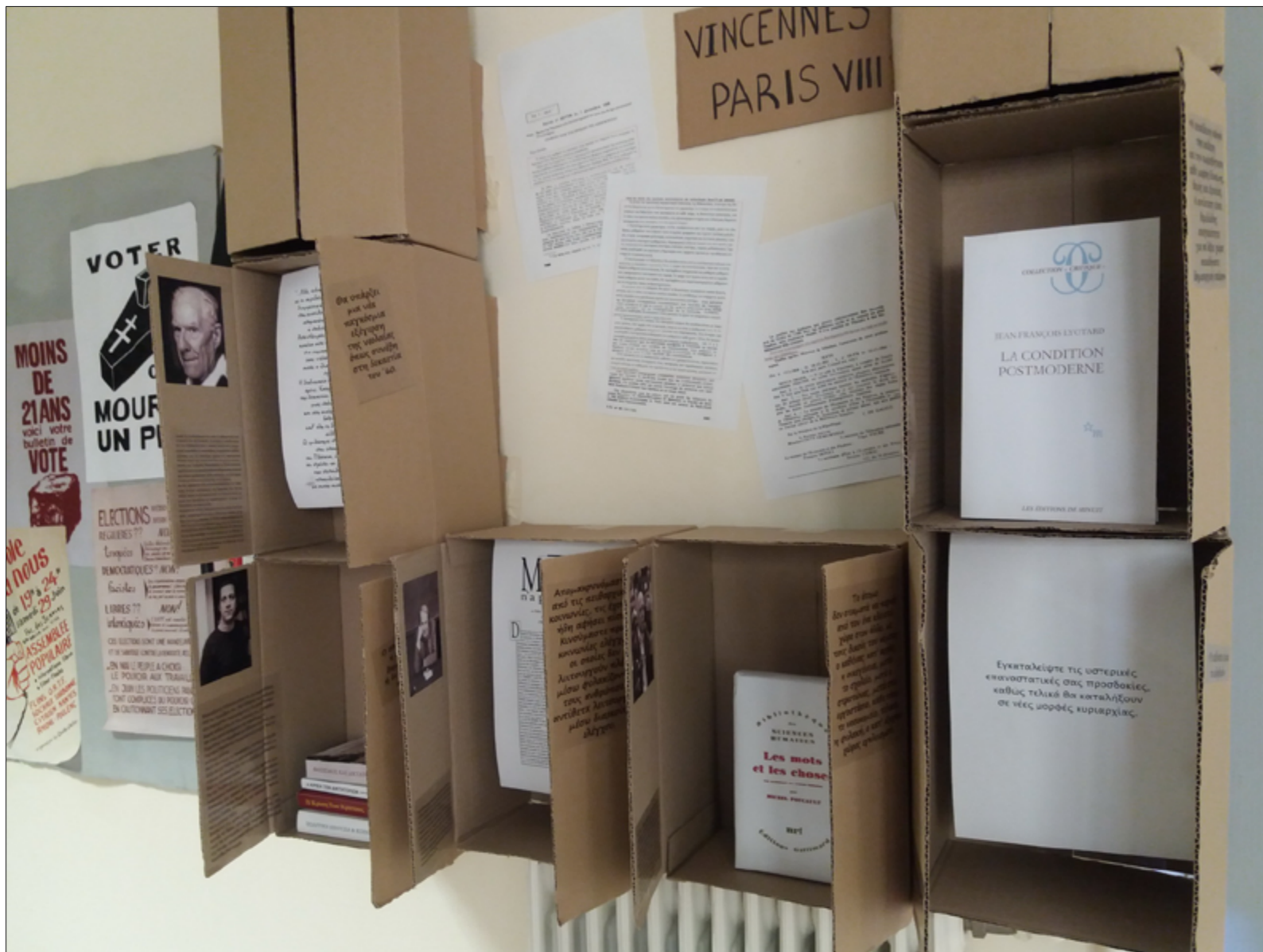
παράδειγμα, η ίδρυση του πειραματικού πανεπιστημίου της Βενσέν (Vincennes) (Horn, 2007, σσ 201-203; Dormoy-Rajramanan, 2011), έπειτα από σχετικό αίτημα που υποβλήθηκε στη νέα, πλέον, κυβέρνηση De Gaulle. Το πανεπιστήμιο της Βενσέν ήταν ένα από τα τρία πειραματικά ιδρύματα που ιδρύθηκαν ως απόρροια του Μάη του '68 -μαζί με τα Μαρσέιγ-Λουμινί (Marseille-Luminy) και Ντοφίν (Dauphine)-, εγχείρημα που είχε τόσο πολιτική στήριξη όσο και στήριξη από τις φοιτητικές ενώσεις. Τα κύρια χαρακτηριστικά τους ήταν η διεπιστημονικότητα του προγράμματος σπουδών τους, η δημιουργία μικρών ομάδων εργασίας, η διαρκής

αξιολόγηση και η προσπάθεια προετοιμασίας των φοιτητών για το πραγματικό εργασιακό περιβάλλον, πέραν της θεωρητικής διδασκαλίας. Η εισαγωγή στο Πανεπιστήμιο της Βενσέν γινόταν δίχως τις τυπικές, γαλλικές εξετάσεις baccalauréat, που αποτελούσε και το στοιχείο διαφοροποίησής του από τα άλλα δύο πειραματικά ιδρύματα. Τα ακαδημαϊκά του τμήματα περιστρέφονταν γύρω από τις ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες και τις τέχνες, με παράλληλο προσανατολισμό προς «τις διεθνείς» και «σύγχρονες σπουδές» -τις θετικές επιστήμες και τις οικονομικές σπουδές.

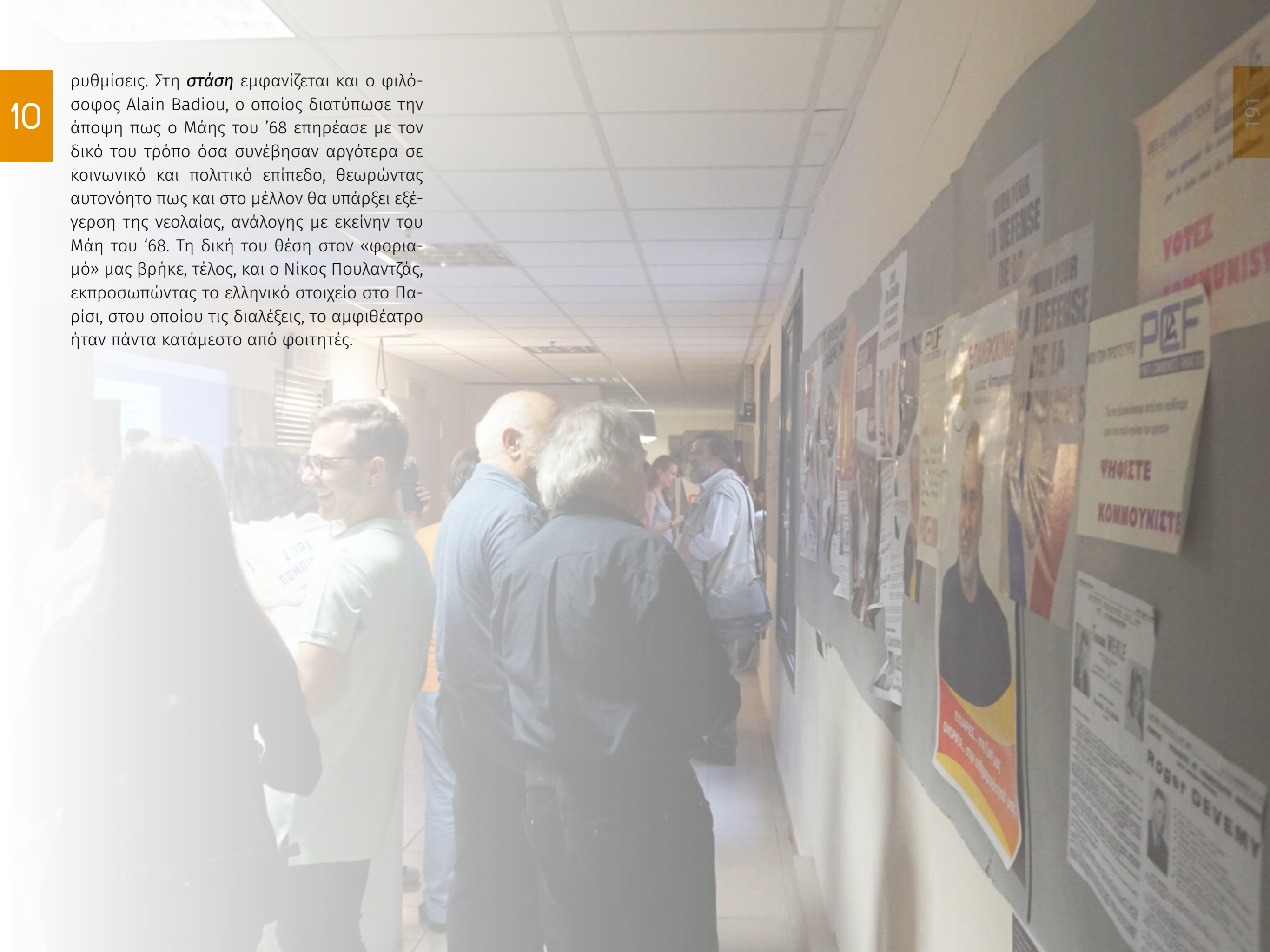
Η *στάση* του Πανεπιστημίου της Βενσέν, συνεπώς, στην έκθεση τοποθετήθηκε οριακά μετά την κάλπη και στη συνέχεια του τοίχου, του *δρόμου*, μιας και η ίδρυσή της ακολούθησε, χρονολογικά, τις εκλογές στη Γαλλία, αλλά και δεδομένου ότι η περίοδος της εξέγερσης του Μάη του '68 αποτέλεσε περίοδο ώσμωσης, που κατέληξε στο αίτημα για δημιουργία του ιδρύματος αυτού. Η *στάση* αποτελείται από ένα ομοίωμα φοριαμού για την αλληλογραφία των καθηγητών του πανεπιστημίου. Μέσα σε κάθε ντουλάπι, ο επισκέπτης μπορεί να βρει υλικό που σχετίζεται με έναν από τους καθηγητές που δίδαξαν στο πανεπιστήμιο και τις απόψεις που εξέφρασε ο καθένας σε σχέση με το τι ήταν ο Μάης του '68 και ποια τα αποτελέσματά του. Η επιλογή των καθηγητών που μπήκαν στην έκθεση έγινε με κριτήρια ανάλογα με εκείνα που επιλέξαμε τους διανοητές που σκορπίσαμε στην έκθεση (βλ. παραπάνω). Έγινε, δηλαδή, και πάλι προσπάθεια να περιλη-

φθούν προσωπικότητες που με τον τρόπο σκέψης τους και την πρωτοποριακή διδασκαλία τους επηρέασαν τόσο τους φοιτητές του ιδρύματος της Βενσέν όσο και μέρος της γαλλικής -και όχι μόνο- κοινωνίας την μετά τον Μάη του '68 περίοδο, επιλέγοντας αντιπροσώπους -κατά το δυνατόν- όλων των διαφορετικών στάσεων και απόψεων σε σχέση με το τι ήταν τελικά ο Μάης του '68.

Ενδεικτικά, αναφέρουμε τον Jacques Lacan, ψυχίατρο, για τον οποίο ο Μάης του '68 ήταν μια γιγαντιαία έκρηξη γνώσης, μια αλήθεια η οποία είχε την ευκαιρία να εκφραστεί, αλλά χάθηκε. Στο ίδιο μοτίβο και ο φιλόσοφος Gilles Deleuze, ο οποίος θεώρησε πως η Γαλλία δεν ήταν σε θέση να αντιληφθεί τα προτάγματα του Μάη του '68 και, συνεπώς, δε μπόρεσε να προβεί στις απαραίτητες κοινωνικές μεταρ-

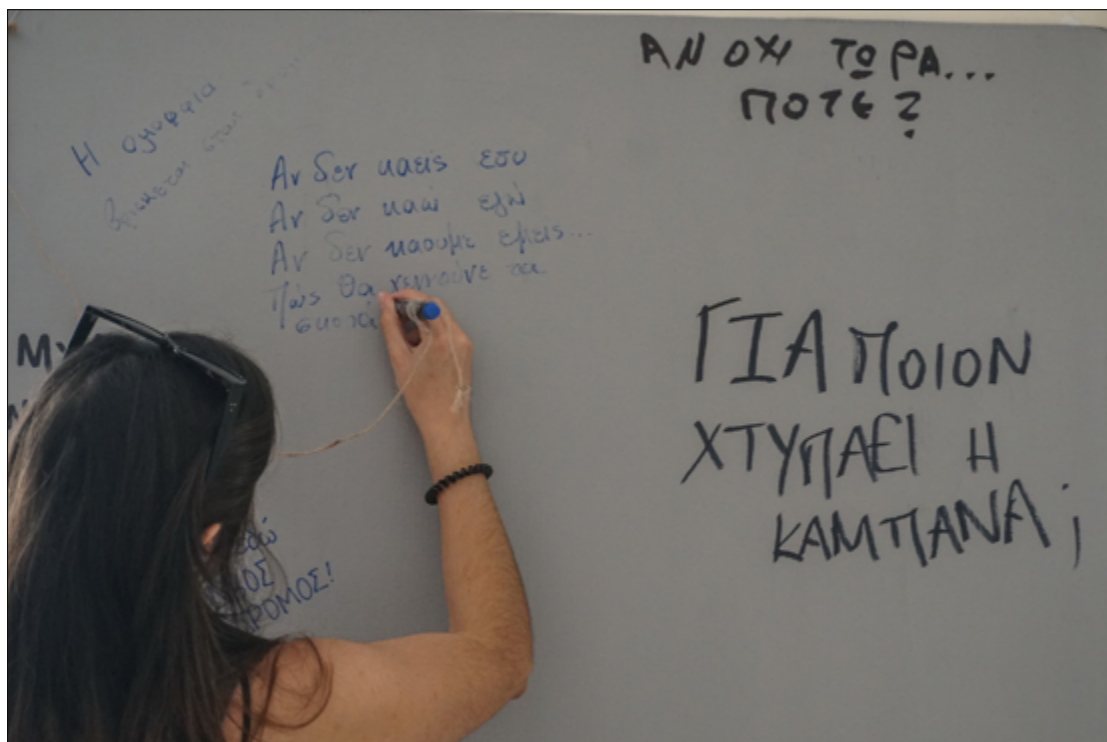


ρυθμίσεις. Στη **στάση** εμφανίζεται και ο φιλόσοφος Alain Badiou, ο οποίος διατύπωσε την άποψη πως ο Μάης του '68 επηρέασε με τον δικό του τρόπο όσα συνέβησαν αργότερα σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο, θεωρώντας αυτονόητο πως και στο μέλλον θα υπάρξει εξέγερση της νεολαίας, ανάλογης με εκείνην του Μάη του '68. Τη δική του θέση στον «φοριαμό» μας βρήκε, τέλος, και ο Νίκος Πουланτζάς, εκπροσωπώντας το ελληνικό στοιχείο στο Παρίσι, στους οποίου τις διαλέξεις, το αμφιθέατρο ήταν πάντα κατάμεστο από φοιτητές.



## 1. ΕΛΑΤΕ ΜΕ ΤΟΝ ΜΑΡΚΑΔΟΡΟ ΣΑΣ

Το δεύτερο μισό του διαδρόμου αφιερώνεται, όπως προαναφέρθηκε, στη διαχείριση της μνήμης του Μάη του '68 μέχρι σήμερα και στο πώς αντιμετωπίζει κανείς πλέον την περίφημη αυτή εξέγερση. Ξεκινώντας από τους επισκέπτες της ίδιας της έκθεσης, αφήσαμε ένα τμήμα της γνωστής γκριζας λωρίδας ελεύθερο από αφίσες και συνθήματα και δώσαμε τη δυνατότητα σε όποιον το επιθυμούσε να συμβάλει στη διαμόρφωση της έκθεσης με το δικό του μήνυμα. Προκαταβολικά, θεωρήσαμε πως οι επισκέπτες που θα ανταποκρίνονταν στο άτυ-



πο κάλεσμα απλώς ενός κρεμασμένου μαρκαδόρου, θα επέλεγαν λόγια στο πνεύμα της εξέγερσης του Μάη του '68, από την οποία, θεωρητικά, είχαν μόλις εξέλθει. Με τον τρόπο αυτόν, ο τοίχος θα διατηρούσε τον ρόλο του στην έκθεση και θα γινόταν περισσότερο σαφές σε εμάς, πόσο αποστασιωποιημένα αντιμετωπίσαν όσα είδαν κατά την περιήγηση, όσοι, τουλάχιστον, από τους επισκέπτες αποφάσιζαν να αφήσουν τη δική τους σημείωση στον τοίχο. Έτσι, η επιφάνεια αυτή δημιουργούσε μία ακόμα αντίστιξη στην έκθεση, αυτή τη φορά σε σχέση με τους **σιωπηλούς του σήμερα**, αφού όσοι θα αποφάσιζαν να γράψουν στον τοίχο μας, θα έπαιρναν μια υποτυπώδη θέση απέναντι σε όσα συνέβησαν και συμβαίνουν σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο, συμπληρώνοντας τα αποτελέσματα του ψηφιακού ερωτηματολογίου.

Πράγματι, οι επισκέπτες ανταποκρίθηκαν και, σε σύντομο διάστημα, ο τοίχος γέμισε με συνθήματα, κυρίως, πολιτικού χαρακτήρα, συχνά εφάμιλλων εκείνων της έκθεσης και του Μάη του '68, ενώ λιγότερα ήταν εκείνα με περισσότερο φιλοσοφικό ή καλλιτεχνικό περιεχόμενο. Η άμεση ανταπόκριση των επισκεπτών είχε ως αποτέλεσμα να γεμίσει σύντομα η επιφάνεια με συνθήμα-

τα, κάνοντας σαφές πως θα έπρεπε να έχουμε προβλέψει είτε μεγαλύτερη επιφάνεια για αυτή τη δραστηριότητα είτε να αντικαθιστούμε τη γκρι λωρίδα κατά διαστήματα, δίνοντας, έτσι, την ευκαιρία και σε άλλους επισκέπτες να εκφραστούν.

## 2. Η ΟΜΟΡΦΙΑ ΒΡΙΣΚΕΤΑΙ ΣΤΟΥΣ ΔΡΟΜΟΥΣ

Κατά τη διάρκεια της εξέγερσης του Μάη, πολλοί ήταν εκείνοι που συγκέντρωναν αντικείμενα που σχετίζονταν με όσα συνέβαιναν στο Παρίσι, αντιλαμβανόμενοι τη βαρύτητα των ιστορικών στιγμών, αλλά και επιδιώκοντας μια πιο άμεση σύνδεσή τους με αυτά. Προκηρύξεις, αφίσες και εφημερίδες τοίχου ήταν από τα βασικά αντικείμενα που μπορούσε κανείς εύκολα να συγκεντρώσει, καθώς βρισκόντουσαν κατά εκατοντάδες στους δρόμους της γαλλικής πρωτεύουσας. Δεκαετίες μετά τα γεγονότα, τα αντικείμενα που συνδέονται με την εξέγερση συνεχίζουν να μαγνητίζουν μερίδα όσων βίωσαν τα γεγονότα από κοντά, αλλά και πληθώρα άλλου κόσμου που συνεχίζει να δέχεται την επιρροή των γεγονότων και των προσώπων, που περιβάλλονται, πλέον, από ένα βαρύ πέπλο ρομαντισμού.

Γύρω από την επιθυμία απόκτησης ενός αυθεντικού αντικειμένου της εποχής έχει αναπτυχθεί εκτεταμένο εμπόριο, που, στοχεύοντας στο συναίσθημα, καταφέρνει και αποσπά μεγάλα ποσά για ευτελή, άνευ αξίας για την εποχή που παρήχθησαν, αντικείμενα, όπως, για παράδειγμα, μία αφίσα, που το '68 τυπώθηκε σε ανα-



ρίθμητα αντίγραφα και με πρώτες ύλες που δωρήθηκαν από επιχειρήσεις για την ενίσχυση της εξέγερσης (Gervereau, 1988). Η οικονομική εκμετάλλευση των αντικειμένων αυτών, που δεν έχει καμία σχέση με όσα η εξέγερση του Μάη του '68 κήρυττε και προσδοκούσε -τουναντίον, μάλιστα-, θίγεται στην έκθεση με την περίφημη αφίσα του Atelier Populaire, με το σύνθημα «La beauté est dans la rue», δηλαδή «Η ομορφιά βρίσκεται στους δρόμους». Η αφίσα βρίσκεται κρεμασμένη στον τοίχο, αλλά, αυτή τη φορά, σε χρυσή κορνίζα, σε αντίθεση με όλες τις υπόλοιπες αφίσες της έκθεσης, που κολλώνται, σε πολλαπλά αντίγραφα, απ' ευθείας στον τοίχο, καταλαμβάνοντας τη θέση που τους ταιριάζει. Σε αντίθεση με αυτές, η αφίσα της χρυσής κορνίζας έχει το ρόλο συλλεκτικού έργου προς πώληση σε γκαλερί έργων τέχνης -ρόλο για τον οποίο αρχικά τις προόριζαν πραγματικά οι καλλιτέχνες, με στόχο να συγκεντρώσουν χρήματα για την ενίσχυση του κινήματος (Considine, 2015). Για τον λόγο αυτόν είναι μόνη της και συνοδεύεται από λεζάντα όπου αναγράφονται τα τυπικά χαρακτηριστικά της, όπως συμβαίνει και σε κάθε έργο τέχνης προς πώληση.

Η επιλογή της αφίσας αυτής δεν ήταν τυχαία για τον ρόλο του συλλεκτικού αντικειμένου στη γκαλερί. Πρόκειται για μία από τις πιο δημοφιλείς αφίσες του Μάη του '68, της οποίας το σύνθημα ανήκει στη φιλοσοφία του καλλιτεχνικού κινήματος των Καταστασιακών και, ταυτόχρονα, συγκαταλέγεται στα πιο αγαπημένα συνθήματα της περιόδου. Σε αυτό, οι οπα-

δοί του κινήματος συνέπτυξαν την πεποίθησή τους που ήθελε την τέχνη να απομακρύνεται από μία περιορισμένη ελίτ ευκατάστατων φιλότεχνων και να διαχέεται γενναιόδωρα στους δρόμους, δηλαδή σε όλους όσοι ενδιαφέρονταν για αυτήν, χωρίς διακρίσεις (Begget, 2014, σσ 15-16). Το μέσο που επέλεξαν για να μεταδώσουν το μήνυμά αυτό -η αφίσα- ενισχύει ακόμα περισσότερο αυτήν τους την πεποίθηση, αφού οι αφίσες αποτελούσαν εφήμερα αντικείμενα που επεδίωκαν να ακυρώσουν τις όποιες κοινωνικές και χωρικές διαιρέσεις υφίσταντο ανάμεσα σε γκαλερί, εργαστήρια, εργοστάσια, πανεπιστήμια και δρόμους (Siegelbaum, 2011). Σύμφωνα με την Victoria Scott, φιλοτεχνήθηκε σε εργαστήριο στο Μονπελιέ και είχε ως πηγή έμπνευσης τον πίνακα του E. Delacroix «Η ελευθερία οδηγεί τον λαό». Η φιγούρα που πρωταγωνιστεί είναι ντυμένη στα μαύρα -χρώμα που παραπέμπει στον αναρχικό χώρο- και εκτοξεύει έναν κυβόλιθο κατά τη διάρκεια συμπλοκής με την αστυνομία, ανάμεσα σε σιδεριές του δρόμου, που χρησιμοποιήθηκαν ευρέως στα οδοφράγματα. Μέσω της επιρροής που δέχτηκε το απεικονιζόμενο θέμα της αφίσας και της χρυσής κορνίζας που την περιβάλλει, η εν λόγω θεματική επικοινωνεί εκθεσιακά με τη θεματική του **καλλιτεχνικού εργαστηρίου** και το αντίγραφο του πίνακα του E. Delacroix, που τοποθετήθηκε και εκεί σε χρυσή κορνίζα, παραπέμποντας στη μουσειοποίηση των αντικειμένων και την απόσπασή τους από την καθημερινότητα. Η δε τιμή που πωλείται η αφίσα, 4000 ευρώ, ανταποκρίνεται

σε πραγματική τιμή πώλησής της από γκαλερί έργων τέχνης, αποδεικνύοντας πως η τέχνη απευθύνεται, σε σημαντικό βαθμό ακόμα, στους λίγους. Η σύνθεση ολοκληρώνεται με μία λάμπα που αναδεικνύει με το φως της την αφίσα, στοιχείο που προστέθηκε εκ των υστέρων, όταν διαπιστώθηκε πως το τμήμα αυτό του διαδρόμου ήταν ιδιαίτερα σκοτεινό, μετά που έπεφτε ο ήλιος.

Την αφίσα αυτή επιλέξαμε, επιπλέον, ως μέσο προώθησης της έκθεσής μας στο Facebook,



σε παραλλαγές που αναρτήσαμε στο προφίλ του εργαστηρίου Museolab, σε μια προσπάθεια να προσελκύσουμε, αρχικά, το ενδιαφέρον του ψηφιακού κοινού μας. Τις παραλλαγές της αφίσας εμπλουτίσαμε με σύντομο κείμενο, με το οποίο σχολιάζαμε τρέχοντα γεγονότα της επικαιρότητας, κάνοντας συχνά αντιπαραβολή με τα όσα έλαβαν χώρα τις αντίστοιχες ημερομηνίες, το 1968.

6 Μαρτίου 2019. Η πρώτη, αινιγματική ανάρτηση, που υποδήλωνε πως κάτι ετοιμάζαμε:



«Και να σκεφτείς,  
έχουμε ακόμα 91 ημέρες μέχρι το Μάη...»

26 Μαρτίου 2019. Με αφορμή την εθνική επέτειο της 25ης Μαρτίου και ως σχόλιο για το θέμα της διαχείρισης της μνήμης με τη διοργάνωση τυπικών επετειακών εκδηλώσεων:

«Η ομορφιά βρίσκεται στην Άνοιξη.  
Αυτή που γέμισε χτες φτηνές σημαιούλες  
και απειλήθηκε από πολεμόχαρες απαγγελίες  
ανήλικων, ανυποψίαστων φουστανελοφόρων.

Επέτειοι καρναβάλια. Επέτειοι λεκέδες  
στο κατάλευκο σεντόνι της ιστορικής μας  
απάθειας.

Στις 25 Μαρτίου του 1968 η αστυνομία  
επιτίθεται στους φοιτητές του Καθολικού  
Πανεπιστημίου του Μιλάνου που τελεί υπό  
κατάληψη.

Ποιος θυμάται τους 60 τραυματίες;  
Ζήτω η πατρίς!»

6 Μαΐου 2019. Στις 6 Μαΐου του '68 ξεκίνησαν οι συμπλοκές στο Παρίσι και η ανάρτηση αφιερώνεται σε όλους όσοι συμμετείχαν στις διαδηλώσεις, κάνοντας, συνάμα, νύξη για έναν μεταχρονολογημένο Μάη που βρίσκεται στα σκαριά:

«Η ομορφιά βρίσκεται στους διαδηλωτές.  
Στους φοιτητές, τους εργάτες, τους μαθητές,  
τους καθηγητές, τους καλλιτέχνες, τους άνδρες,  
τις γυναίκες, τους ομοφυλόφιλους...  
Σε όλους εκείνους που από τις 6 Μαΐου του  
1968 και για δύο μήνες περίπου βγαίνουν

στους δρόμους του Παρισιού, με στόχο να απαιτήσουν και να δημιουργήσουν από κοινού καλύτερους όρους εργασίας, υγείας, παιδείας, κοινωνικής συνύπαρξης και σεβασμού.

«Και να σκεφτείς, πως μένουν ακόμα 30  
ημέρες για τον Μάη...»

21 Απριλίου 2019. Αφορμή η μαύρη επέτειος του Στρατιωτικού Πραξικοπήματος στην Ελλάδα, η αντίσταση στο οποίο βρήκε τη δική της θέση στον Παρισινό Μάη. Παράλληλα, η ανάρτησή μας περιείχε και νύξη για τη σταθερή παρουσία της Ακροδεξιάς στα σύγχρονα πολιτικοκοινωνικά τεκταινόμενα και την απάθεια των πολιτών απέναντι σε αυτά:

«Η ομορφιά είναι στη Δημοκρατία.  
Αυτή που καταλύθηκε με τη βία πριν από  
52 χρόνια από τη Χούντα των Συνταγματαρχών.

Αυτή που προσπάθησαν οι Έλληνες φοιτητές του Παρισιού, τον Μάη του '68, να αποκαταστήσουν συμβολικά, κηρύσσοντας το Ελληνικό Σπίτι της Γαλλικής Πανεπιστημιούπολης ως το «πρώτο ελεύθερο ελληνικό έδαφος».

Αυτή που ροκανίζουν λίγο λίγο οι φασίστες και ακροδεξιοί της διπλανής πόρτας, όσο εμείς σχολιάζουμε νωχελικά την πασχαλινή διαφήμιση του Jumbo.»

12 Απριλίου 2019. Αφορμή για την ανάρτηση υπήρξαν οι φοιτητικές εκλογές, που σημείωσαν για άλλη μια χρονιά χαμηλά ποσοστά συμμετοχής, είτε λόγω αδιαφορίας είτε λόγω συ-

νειδητής αποχής εξ αιτίας του προβληματικού προσανατολισμού και ρόλου των φοιτητικών παρατάξεων στο περιβάλλον του Πανεπιστημίου:

*«Η ομορφιά βρίσκεται στους φοιτητές. Όχι, δεν εννοώ αυτούς που χτες αγνόησαν θεαματικά τις φοιτητικές εκλογές. Όχι, δε μιλάω γι' αυτούς που χτες δήλωσαν ψηφίζοντας ή μη ψηφίζοντας, ότι αποφάσισαν να ανέχονται, να αποδέχονται, να καταδέχονται να αποφασίζουν άλλοι για λογαριασμό τους.*

*Μιλάω για τους άλλους, που βγήκαν στο δρόμο, όταν, σαν χτες, στις 11 Απριλίου 1968, ένας συνάδελφός τους, ο Rudi Dutschke, τραυματίστηκε σοβαρά, στο Δυτικό Βερολίνο, από έναν ακροδεξιό ελαιοχρωματιστή που «δεν άντεχε τους κομμουνιστές».*

Η αφίσα του Atelier Populaire αντικαταστάθηκε στις αναρτήσεις στο Facebook από εκείνη της έκθεσής μας, όταν ξεκίνησε η ολοκληρωμένη προώθησή της στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, τον τοπικό Τύπο και το ραδιόφωνο, και, έτσι, η «αυθεντική» αφίσα του '68 πήρε τη θέση της στη θεματική της διαχείρισης της μνήμης του Μάη του '68.

### 3. ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ ΚΑΙ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

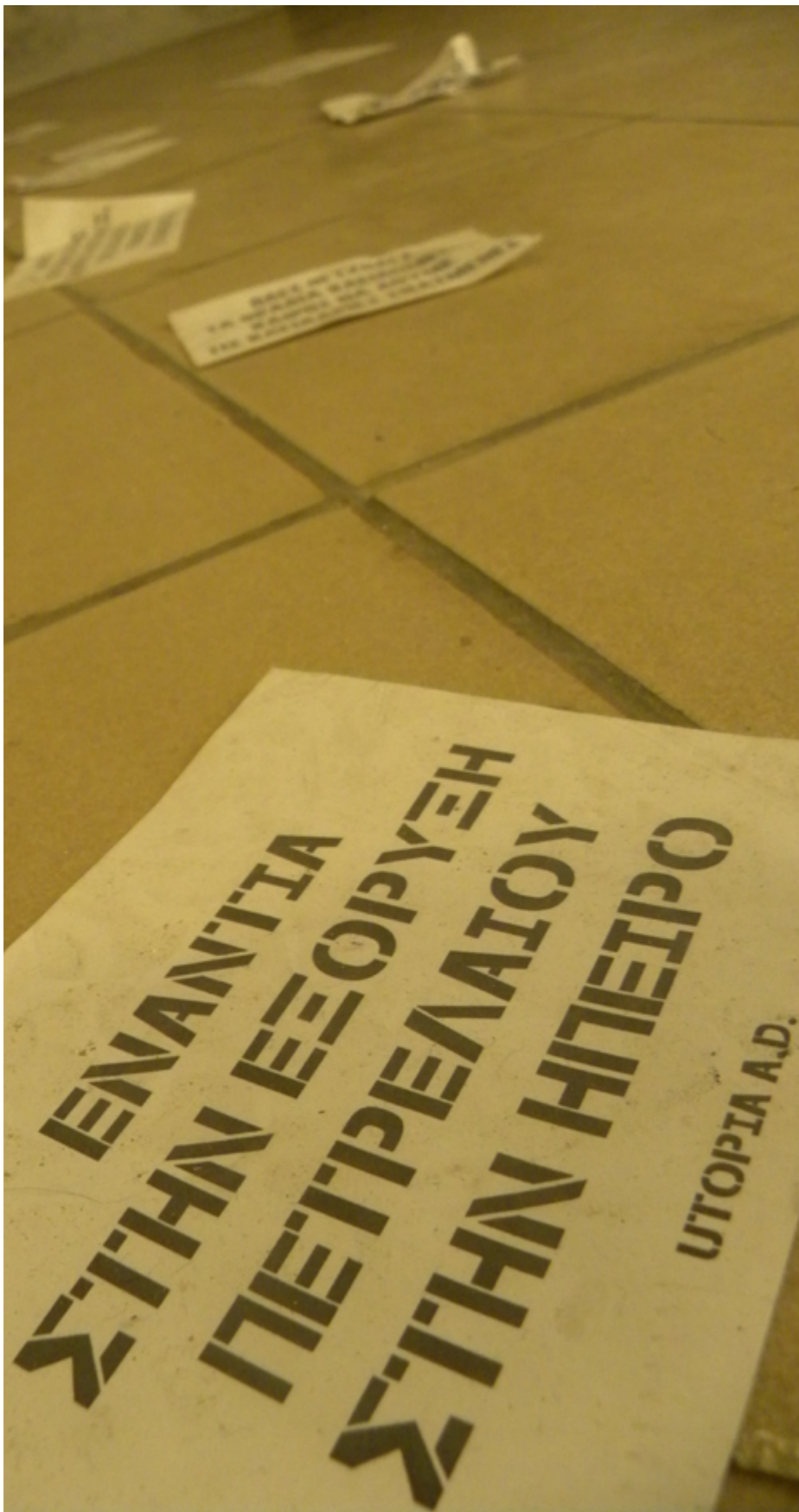
Στον όροφο που στήθηκε η έκθεση του Μάη του '68, στο κτίριο της Γεωγραφίας, και εκατέρωθεν της θέσης της αφίσας προς πώληση, υπήρχαν δύο μεταλλικές πόρτες. Η μία οδηγεί



σε χώρο αποθήκευσης και η άλλη στο μηχανοστάσιο του κτιρίου. Μολονότι προσπαθήσαμε να εκμεταλλευτούμε εξ αρχής την ύπαρξή τους, με τρόπο ανάλογο με τις πόρτες των γραφείων του προσωπικού του πανεπιστημίου, η μορφή τους και η θέση τους στη γραμμή αφήγησής μας δεν άφηναν πολλά περιθώρια για τον τρόπο ένταξής τους στην έκθεση. Έτσι, συγκαλέσαμε έκτακτη συνέλευση των μεταπτυχιακών φοιτητών και των μελών του Εργαστηρίου Μουσειολογίας, κατά τη διάρκεια του

στησίματος, και αποφασίσαμε από κοινού για την τύχη τους.

Οι περισσότερες απόψεις συνέκλιναν στο γεγονός ότι οι δύο μεγάλες ομάδες που προκάλεσαν και συμμετείχαν στα γεγονότα της εξέγερσης -οι εργάτες και οι φοιτητές- συνεχίζουν και σήμερα να βρίσκονται στην πρώτη γραμμή του αγώνα για καλύτερες συνθήκες ζωής, εργασίας και εκπαίδευσης. Και για τις δύο ομάδες, ο Μάης του '68 αποτελεί κομμάτι της μνήμης τους και παραμένει σημείο αναφοράς κι έμπνευσης, για τους τωρινούς αγώνες και



εκείνους που θα έρθουν. Για τον λόγο αυτόν, αποφασίσαμε να εντάξουμε στο σημείο αυτό της έκθεσης σύντομο σχόλιο για τη σημερινή κατάσταση στον χώρο της εργασίας και της εκπαίδευσης, αφιερώνοντας την πρώτη πόρτα στα Εργοστάσια και τη δεύτερη στο Πανεπιστήμιο.

Στην περίπτωση του **Εργοστασίου**, μία απλή πινακίδα με τη λέξη «ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ» προδίδει αμέσως την ταυτότητα της νέας **στάσης**, η εικόνα της οποίας ενισχύεται σκηνογραφικά από την ίδια τη μεταλλική πόρτα του κτιρίου. Έτσι, η δική μας επιπλέον «πινελιά» περιορίστηκε σε μία πρόχειρα κολλημένη στην πόρτα αγγελία, στην οποία ζητούνται υπάλληλοι. Τα τυπικά προσόντα του καθενός, η οικογενειακή κατάσταση, το ύψος της αμοιβής και η ηλικία που ζητείται να έχει ο κάθε υποψήφιος πλησιάζουν, ίσως, για κάποιους τα όρια της υπερβολής. Με τον τρόπο αυτόν θελήσαμε να σχολιάσουμε τις παράλογες, συχνά, απαιτήσεις των εργοδοτών, τους πολύ χαμηλούς μισθούς που είναι διατεθειμένοι να καταβάλλουν ως αντάλλαγμα για ένα πλήθος προσόντων, καθώς και το μεγάλο ποσοστό ανεργίας στους νέους, αφού σχεδόν πάντα βρίσκεται κάποιος να αποδεχτεί μία τόσο μη βιώσιμη συμφωνία. Σε αντιστοιχία με το **Εργοστάσιο**, πάνω από την πόρτα του μη-

χανοστασίου, τοποθετήσαμε μία πινακίδα, με τη λέξη «ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ». Πάνω στην πόρτα, υπάρχει ένα υποτυπώδες κείμενο προκήρυξης για θέση εργασίας στο Δημόσιο, «κατεβασμένο» -υποτίθεται- από τη σελίδα της ΔΙΑΥΓΕΙΑΣ. Και εδώ το πλήθος των προαπαιτούμενων προσόντων για μία ολιγόμηνη σύμβαση εργασίας με πενιχρή αμοιβή, καυτηριάζει το διαρκές κινήγι περγαμηνών στο οποίο υποβάλλονται οι υποψήφιοι, ώστε να είναι ανταγωνιστικοί, τη συνεχόμενη αγωνία που αντιμετωπίζουν στο πεδίο της αγοράς εργασίας ως αιώνιοι συμβασιούχοι και την απαξίωση που υφίστανται από το ίδιο το Κράτος με τις χαμηλές προβλεπόμενες αμοιβές. Πάνω στην «προκήρυξη», μικρή αφίσα καλεί στο πάρτι για τους πρωτοετείς φοιτητές που οργανώνει η φοιτητική παράταξη της Νέας Δημοκρατίας, πρώτη σε δύναμη φοιτητική παράταξη στο Πανεπιστήμιο Αιγαίου, που αντί να αγωνίζεται για τα προβλήματα των φοιτητών και των αποφοίτων των τμημάτων, αναλίσκεται στη διοργάνωση εύθυμων γιορτών. Η σύνθεση ολοκληρώνεται με μικρό αριθμό προκηρύξεων κολλημένων στο πάτωμα, με περιεχόμενο που σχολιάζει τον ρόλο των παρατάξεων και του φοιτητικού συλλόγου στο περιβάλλον του πανεπιστημίου. Οι επισκέπτες πατούν τις προκηρύξεις, αφήνοντας πάνω τους τα αποτυπώματα των παπουτσιών τους, όπως, δηλαδή, ακριβώς συμβαίνει και στα πανεπιστήμια με το πλήθος των προκηρύξεων που καλύπτουν, κατά καιρούς, τους διαδρόμους.



### ΜΑΙ 1968-BANKSY

Από την άλλη, οι εικόνες της εξέγερσης και όσοι κηρύχτηκαν πρωταγωνιστές της προβάλλονται πολύ συχνά με τρόπους που όχι μόνο δεν αρμόζουν στη φύση και τις αξίες του Μάη του '68, αλλά απλοποιούνται και γίνονται αντικείμενο εκτεταμένης εμπορικής και πολιτικής εκμετάλλευσης, φτάνοντας στα όρια του ξεπεσμού. Το γεγονός αυτό θέλησε να καυτηριάσει με το έργο του για τον Μάη του '68, ο δημοφιλής καλλιτέχνης του δρόμου, Banksy, το 2018, με αφορμή την επέτειο των 50 χρόνων. Σε αυτό, το νούμερο 8 της χρονολογίας 1968 μετατρέπεται σε αυτιά ποντικού με κόκκινο φιόγκο με λευκό πουά. Η εικόνα παραπέμπει, αυτομάτως, στο χαρακτήρα της Minnie Mouse του Disney και κατ' επέκταση στη σταδιακή μετατροπή -κατά τον καλλιτέχνη- της εξέγερσης σε Ντίσνεϋλαντ (Disneyfication), τη μετατροπή της, δηλαδή, από σύμβολο του αγώνα και της αντίστασης, σε ευτελές αντικείμενο της ποπ κουλτούρας. Ο καλλιτέχνης επέλεξε να φτιάξει το έργο του σε τοίχο κοντά στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης, στρατηγείο των φοιτητών τον Μάη του '68, με στόχο να δώσει ακόμα μεγαλύτερη έμφαση στο μήνυμά του. Το έργο του Banksy συγκέντρωσε πολύ γρήγορα, μεγάλο ενδιαφέρον, ίσως λόγω της ταύτισής του με τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη, τα έργα του οποίου, αν και με έντονο αριστερίζον, πολιτικό περιεχόμενο, συχνά συγκεντρώνουν υπέρογκα ποσά σε δημοπρασίες, θέτοντας, αναπόφευκτα, υπό αμφισβήτηση τα πραγματικά κίνητρα του δημιουργού.

Για όλα τα παραπάνω, αποφασίσαμε, λοιπόν, να δημιουργήσουμε μία αναπαραγωγή του εν λόγω έργου στην έκθεσή μας, που θα λειτουργούσε και πάλι ως σχόλιο σε σχέση με τη μνημονική διαχείριση του Μάη του '68, 50+1 χρόνια μετά τα γεγονότα. Το σχέδιο τοποθετήθηκε στο τέλος του **δρόμου** και της πορείας του επισκέπτη. Αναπτύχθηκε πάνω στην πίσω όψη του τεχνητού τοίχου που χρησιμοποιήσαμε για να δημιουργήσουμε οπτικό εμπόδιο προς τον διάδρομο, για τον επισκέπτη που εισέρχεται στην έκθεση, στην άλλη επιφάνεια του οποίου προβάλλεται τμήμα της εισαγωγικής προβολής του «Il est cinq heures, Paris, s'éveille». Μία επιπλέον λεπτομέρεια που προστέθηκε στο αντίγραφο του έργου του Banksy είναι το tag «FUCK MAI '68. FIGHT NOW», που απαντάται πολύ συχνά σε δρόμους διαφορετικών πόλεων, όπως της Αθήνας, κατά τη διάρκεια της οικονομικής κρίσης. Αυτό είναι και το σχόλιο-κατακλείδα της έκθεσης, που προσυπογράφεται και από τη συντονίστρια καθηγήτρια, Ν.Χ., αφού, τελικά, όσα συνέβησαν τον Μάη του '68 ήταν πράγματι πολύ σπουδαία και ο αντίκτυπός τους, ακόμα και εξασθενημένος, φτάνει μέχρι τις μέρες μας, αλλά πολύ πιο ουσιαστικό είναι το να αγωνίζεται κανείς καθημερινά ενάντια σε όσα τον καταπιέζουν, επιδιώκοντας μια καλύτερη ζωή για το σύνολο της κοινωνίας.

#### 4. SELFIE

Η έντονα ρομαντική διάθεση με την οποία αντιμετωπίζεται ο Μάης του '68 συχνά, σε συν-

δυασμό με την εμπορευματοποίηση που γνωρίζουν πολλά συνθήματα και εικόνες, που ενέπνεαν κάποτε τον αγώνα των εξεγερμένων, και την ανάγκη που αισθάνονται πολλοί να συνδεθούν έστω και επιφανειακά με αυτόν, μας οδήγησε στη δημιουργία του τελευταίου στοιχείου του «επιλόγου». Πρόκειται για μια σχηματοποιημένη ανθρώπινη φιγούρα, με smartphone τηλέφωνο στο χέρι, που ποζάρει για selfie φωτογραφία μπροστά στο έργο του Banksy. Η φιγούρα στέκεται έχοντας το έργο πίσω της, συνήθης εικόνα, πλέον, στα μουσεία και τις εκθέσεις με δημοφιλή έργα, μπροστά από τα οποία οι επισκέπτες σπεύδουν να απαθανατίσουν τους εαυτούς τους. Οι φωτογραφίες με διάσημα έργα τέχνης «ανεβαίνουν» άμεσα στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, αποτελώντας, έτσι, αδιάφυστους μάρτυρες -για τους ίδιους



τους επισκέπτες και για τους άλλους- πως ήταν και αυτοί εκεί. Έτσι, στην οθόνη του κινητού της φιγούρας μας αποτυπώνεται η ανθρώπινη και δίχως άλλα φυλετικά ή ηλικιακά χαρακτηριστικά μορφή, μπροστά από το έργο του Banksy που φιλοτεχνήσαμε.

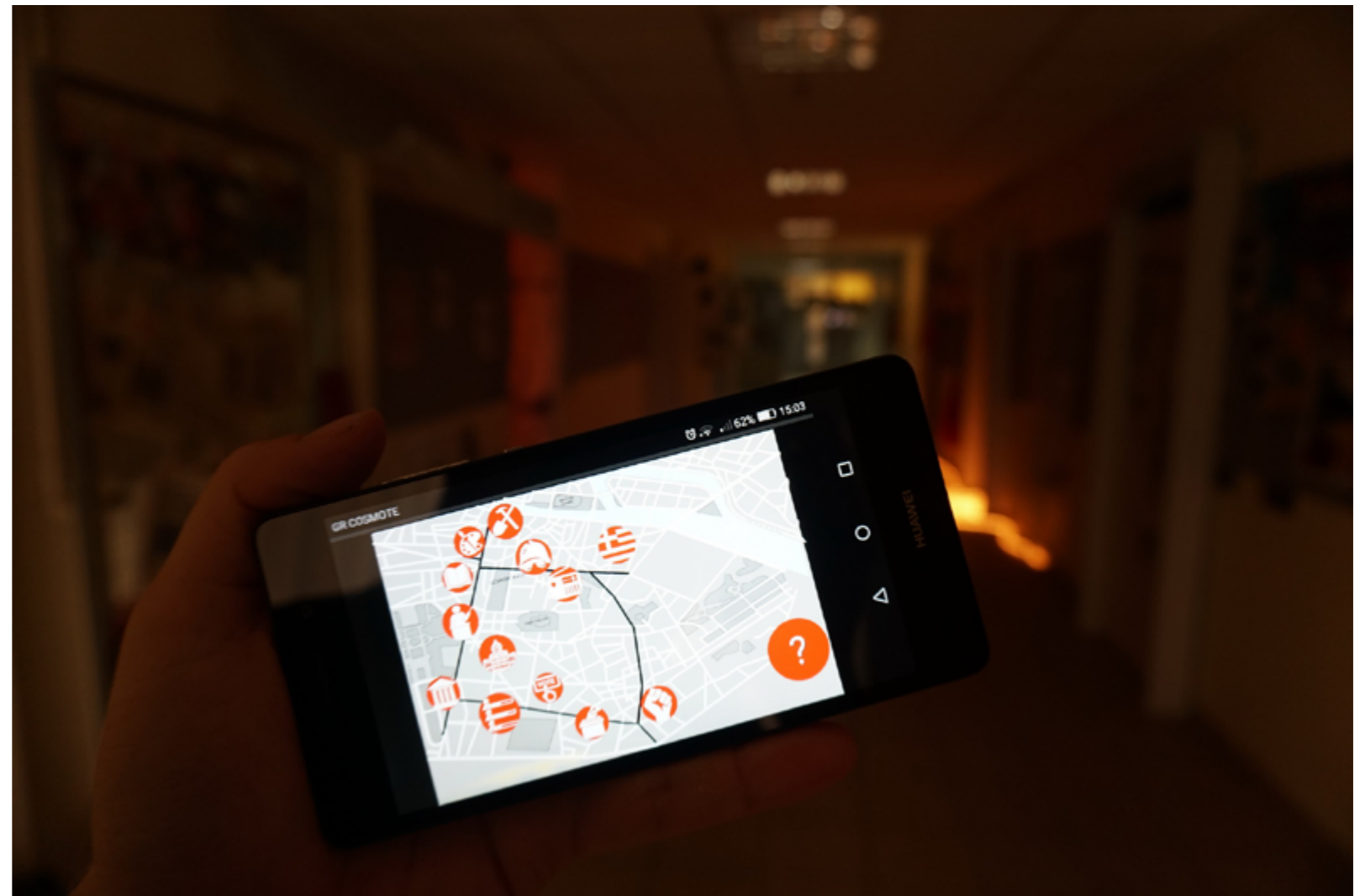
Ολόκληρη η φιγούρα αποτελείται από χωριστά κομμάτια, σε διαφορετικά γεωμετρικά σχήματα, έχοντας ως σημείο αναφοράς το «Cor-ten» του Γιώργου Ζογγολόπουλου, στην είσοδο της Διεθνούς Έκθεσης Θεσσαλονίκης<sup>84</sup>. Το έργο αναπαριστά αφαιρετικά τη Νίκη της Σαμοθράκης, ένα από τα πιο πολυφωτογραφημένα εκθέματα του Μουσείου του Λούβρου. Στη δική μας φιγούρα, πολλά από τα κομμάτια καλύπτονται από τμήμα των λογότυπων των περισσότερο δημοφιλών μέσων κοινωνικής δικτύωσης, με το κεφάλι να καταλαμβάνεται από

τον «βασιλιά», το Facebook. Σε αυτά γίνεται άμεσα η ανάρτηση των selfies, ανάρτηση, όμως, που μέσα σε πολύ σύντομο διάστημα αντικαθίσταται, απεγνωσμένα, από μία επόμενη, στέλνοντας την προηγούμενη στο παρελθόν και στη λήθη. Μέσα από αυτές τις αναρτήσεις ορίζεται η εικόνα που θέλει να προβάλλει καθένας για τον εαυτό του, δημιουργώντας, έτσι, μία ψηφιακή αυτοπροσωπογραφία, ένα παζλ, αντίστοιχο με εκείνο των γεωτρικών σχημάτων που συνδιαμορφώνουν τη φιγούρα της έκθεσής μας.

Πέρα από την ψηφιακή τεχνολογία που αξιοποιήθηκε, φυσικά, σε όλα σχεδόν τα κομμάτια της έκθεσης, μας απασχόλησε ιδιαίτερα η δημιουργία μίας εφαρμογής που θα ήταν ενσωματωμένη στην εκθεσιακή σκηνογραφία και θα μπορούσε να ενισχύσει την έκθεση. Η πλειονότητα των εφαρμογών που αξιοποιούνται σε εκθεσιακό περιβάλλον λειτουργούν σε δύο κατευθύνσεις: είτε στην επαύξηση της πληροφορίας είτε στον έλεγχο των γνώσεων που είναι δυνατόν να αποκομίσει ο επισκέπτης από την περιήγηση. Το δεύτερο ενδεχόμενο το αποκλείσαμε εξ αρχής, καθώς δεν είχε καμία σχέση με το ύφος και τους στόχους της έκθεσης. Το ζητούμενο ήταν να δώσουμε αφορμές για σκέψη και προβληματισμό και όχι να συγκροτήσουμε ένα σύνολο «γνώσεων» προς απομνημόνευση. Το πρώτο, όμως, φαινόταν μία προκλητική δυνατότητα, καθώς είχαμε από την αρχή διαπιστώσει ότι η έκθεση αναγκαστικά περιοριζόταν σε νύξεις, αφήνοντας απέξω ένα τεράστιο όγκο στοιχείων, πληροφοριών και λεπτομερειών που, οπωσδήποτε συμβάλλουν στην όσο το δυνατόν πιο ολοκληρωμένη εικόνα για την εξέγερση. Ακριβώς, όμως, αυτό το, σχεδόν, ατέρμονο βάθος της πληροφορίας μας έκανε να καταλήξουμε ότι ακόμη και η επαύξηση μέσω ψηφιακών εφαρμογών, δε θα εξαντλούσε το θέμα.

Αποφασίσαμε, λοιπόν, να κινηθούμε σε μία άλλη κατεύθυνση, εκείνη της εμπλοκής του επισκέπτη στο θέμα που πραγματευόμασταν. Θα πρέπει εδώ να σημειώσουμε ότι ο σχεδιασμός της εφαρμογής άρχισε αφού η γενική αφηγηματική λογική της έκθεσης είχε ήδη αποφασιστεί. Αυτό, αν και αφαιρέσε τη δυνατότητα σχεδιαστικής αλληλεπίδρασης ανάμεσα στη φυσική έκθεση και την ψηφιακή εφαρμογή, συνιστά και τη συνήθη πρακτική στα μουσεία: οι εφαρμογές καλούνται να προσαρμοστούν στις ειλημμένες εκθεσιακές επιλογές

και όχι το αντίθετο. Στην έκθεση για το Μάη του '68, το αποτέλεσμα ήταν μία εφαρμογή για κινητό τηλέφωνο που ο επισκέπτης μπορεί να κατεβάσει στην είσοδο της έκθεσης. Στη συνέχεια, κατά τη διάρκεια της περιήγησής του, σαρώνοντας τα QR codes που συναντά σε διάφορα σημεία της έκθεσης, ενεργοποιείται ένα κομμάτι της εφαρμογής, η οποία εξελίσσεται παράλληλα με την εκθεσιακή αφήγηση, ενισχύοντας τον προβληματισμό που αυτή φιλοδοξεί να προκαλέσει.



Το σενάριο είναι απλό: ο επισκέπτης, περιηγητής στους δρόμους του Παρισιού, κατά την εξέλιξη των γεγονότων, συναντά σε διάφορα σημεία δικούς του ανθρώπους, τη μητέρα του, τα αδέρφια του, και άλλους συγγενείς. Καθένας από αυτούς εμπλέκεται με διαφορετικό τρόπο σε ό,τι συμβαίνει. Συμμετέχει από άλλη σκοπιά, με άλλο ρόλο, άμεσα ή έμμεσα, ενεργά ή απέχοντας παθητικά. Η επιλογή αυτή βασίζεται στη διαπίστωση ότι θα ήταν πολύ επιφανειακό να αντιμετωπίσουμε την εξέγερση του Μάη του '68 ως τη σύγκρουση δύο διακριτών αντίπαλων στρατοπέδων. Αντίθετα, όσο βαθύτερα μελετούσαμε τα στοιχεία που είχαμε στη διάθεσή μας, συνειδητοποιούσαμε ότι οι προθέσεις, οι αφετηρίες, οι στρατηγικές και οι πρακτικές των εμπλεκομένων, όπως και οι μεταξύ τους σχέσεις, αποτελούν ένα πολύπλοκο πλέγμα που επηρεάζεται από ένα πλήθος παραγόντων. Θα μπορούσαμε, επομένως, να πούμε ότι ο καθένας θα μπορούσε να βρεθεί σε μία θέση που δεν θα ήταν προκαθορισμένη από μία ξεκάθαρη και θεωρητική ιδεολογική ή πολιτική τοποθέτηση.

Έτσι, στο δικό μας σενάριο η μητέρα είναι υπάλληλος στην Πρυτανεία του πανεπιστημίου και ζει από πρώτο χέρι το τι συμβαίνει στην ακαδημαϊκή κοινότητα. Η αδελφή σπουδάζει στη Σχολή Καλών Τεχνών και συμπαρασύρεται με ενθουσιασμό από το αγωνιστικό κλίμα που επικρατεί εκεί. Ο πατέρας είναι εργάτης σε μία βιομηχανία και αντιμετωπίζει τα προβλήματα της επιβίωσης. Ο αδελφός, που ανήκει στις δυνάμεις καταστολής, βρίσκεται μπροστά

σε ηθικά διλήμματα, όταν καλείται να «βάλει σε τάξη» τον ίδιο του τον πατέρα και τους συντρόφους του. Η θεία, από την άλλη, που δεν είναι Γαλλίδα, βρίσκεται εκεί για σπουδές και προσπαθεί να κρατήσει μια κάποια απόσταση και να συνεχίσει την κανονικότητα της εύθραυστης ζωής της. Κανένας από όλους αυτούς δεν είναι εξ ορισμού «καλός» ή «κακός». Είναι, απλώς, διαφορετικά συγκοινωνούντα ενδεχόμενα του εαυτού μας.

Κάθε στάδιο της εφαρμογής, προκαλεί μία συνάντηση του επισκέπτη με έναν από αυτούς ανθρώπους. Στη «συζήτηση» που προκύπτει, ο ψηφιακός συγγενής αποκαλύπτει με δυο φράσεις τη σχέση του με τα τεκταινόμενα και θέτει άμεσα ή έμμεσα το πρόβλημα του ποιο θα είναι το επόμενο βήμα του επισκέπτη: θα καλέσει την αστυνομία για να σβήσει τη φωτιά που προκάλεσε μία βόμβα μολότοφ ή θα φύγει για να μην τραυματιστεί, θα αναζητήσει τα αποτελέσματα των εξετάσεων ή θα ακολουθήσει τον καθηγητή στη συνέλευση κ.ο.κ. Τα ενδεχόμενα, ανάμεσα στα οποία καλείται να επιλέξει ο επισκέπτης δεν είναι αντιθετικά και δεν έχουν προφανή σχέση με κάποιους «καλούς» ή «κακούς». Στο «κρυφό» μέρος της εφαρμογής, εμείς συσχέτισαμε τις επιλογές με τρεις βασικές κατηγορίες στάσης: αυτούς που έχουν τη διάθεση να εξεγερθούν, τους υπερασπιστές της καθεστηκυίας τάξης και αυτούς που προτιμούν να μην εμπλακούν με κανέναν τρόπο. Η συσχέτιση αυτή δεν γίνεται ορατή. Στο τέλος, μόνο, της περιήγησης, με βάση τις επιλογές που έκανε, ο επισκέπτης έρχεται αντιμέτωπος

με τη «βαθμολογία» του που τον κατατάσσει σε μία από αυτές τις τρεις κατηγορίες. Για να του επισημανθεί, συμπερασματικά, ότι ανεξάρτητα από το τι θεωρητικά πιστεύει και πού ισχυρίζεται ότι τοποθετείται πολιτικά και ιδεολογικά, η καθημερινή του συμπεριφορά και η επιλογή που κάνει απέναντι σε μικρά διλήμματα, μερικές φορές φαινομενικά «αθώα», είναι εκείνα που στην πράξη προσδιορίζουν την πολιτική στάση του καθενός από μας.



Μία έκθεση, τελικά, είναι οι άνθρωποι. Οι άνθρωποι που πρωταγωνιστούν στις ιστορίες που αφηγούμαστε. Και, κυρίως, οι άνθρωποι που τη δημιουργούν, εκθέτουν τις ιδέες και τις αγωνίες τους και, ταυτόχρονα, εκτίθενται.

Ότι περιγράψαμε στις προηγούμενες σελίδες αποτέλεσε μία εξάμηνη ενδιαφέρουσα και κοπιαστική περιπέτεια. Τα πρώτα βήματα έγιναν στα θρανία, όπου μια ομάδα δεκαεννέα μεταπτυχιακών φοιτητών κλήθηκε να διαχειριστεί ένα θέμα που χρειαζόταν πολύ περισσότερο χρόνο, υψηλά εξειδικευμένους συνεργάτες, τεχνική υποστήριξη και παχύλο προϋπολογισμό. Δεν διαθέταμε τίποτε από όλα αυτά.

Μέσα σε αυτούς τους λίγους μήνες, πείστηκαν, νομίζω, ότι με επιμονή, εξαντλητική δουλειά, φαντασία και μερικά φύλλα φελιζόλ μπορείς φυτέψεις ένα μαχόμενο Παρίσι σε ένα άχαρο κτίριο της Λέσβου.

Το μισό περίπου βάρος της έκθεσης, ανέλαβε το Museolab. Πιο έμπειρες από τους μεταπτυχιακούς φοιτητές, οι έξι που επωμίστηκαν, τελικά, το έργο, ήξεραν πώς να κινηθούν, μέσα στο χάος των αφηγηματικών προθέσεων, στο χάος των υλικών, με το ρολόι να μετράει απειλητικά αντίστροφα.

Ειρήνη Αναγνωστοπούλου  
Νίκος Ανδρουλιδάκης  
Ηλέκτρα Γεωργούση  
Νίνα Γρηγοριάδου  
Μαρία Δεσποτέλλη  
Ηρακλής Ηρακλέους  
Ειρήνη Καλομοίρη  
Ηρακλής Κορδατζάκης  
Αθηνά Λιόλιου  
Δέσποινα Μαζαράκη  
Ελεάννα Μολόζη  
Ειρήνη Μοσχόβου  
Κωνσταντίνα Μουλά  
Παναγιώτης Μπαλάσκας  
Μαρίλη Παπαδοπούλου  
Στάθης Πατρούμπας  
Γιώργος Τόγιας  
Χριστίνα Τσάμη  
Βάσια Χαμάλη

Ελένη Γαλάνη  
Βίκυ Κατσαμάκα  
Σύλβια Λαϊνά  
Κωνσταντίνα Νικολοπούλου  
Άννα Παπαθεοδώρου  
Ερασμία Τζανάκη

Κορίνα Ζησοπούλου  
Δευκαλίων  
Άγγελος  
Μαρία  
Σοφία  
Κώστας  
Βάγια Μπουφέτη  
Χριστίνα

Μέσα σε αυτούς τους λίγους μήνες, επανεπιβεβαίωσαν, νομίζω, ότι με ένα στιβαρό θεωρητικό πλαίσιο, οργάνωση και πάθος μπορείς να ξανακάνεις αιχμηρή μια κακομεταχειρισμένη παλιά εξέγερση.

Βουτώντας στα βαθιά, μια ομάδα φοιτητών αποφάσισε να δοκιμάσει τις δυνάμεις της και να επιχειρήσει αυτό που μοιάζει να δυσκολεύει, συχνά, μεγαλόσχημα επιτελεία μουσειακών κολοσσών: μια απλή και φρέσκια ψηφιακή εφαρμογή που να εντάσσεται σε μια έκθεση και να μη λειτουργεί ως ένα εντυπωσιακό τεχνικά σχολικό εγχειρίδιο.

Μέσα σε αυτούς τους λίγους μήνες, κατάλαβαν, νομίζω, ότι όλα τα θεωρητικά σχήματα με τα οποία βομβαρδίζονται στις πανεπιστημιακές αίθουσες, μπορούν να γίνουν πράξη.

Μέσα σε αυτούς του λίγους μήνες, ξαναθυμήθηκα κι εγώ ότι η δουλειά ενός πανεπιστημιακού δασκάλου δεν είναι τα ΕΣΠΑ, τα συνέδρια, οι γραμμές που προσθέτεις κάθε χρόνο στο βιογραφικό. Είναι οι άνθρωποι.



# ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

### ΜΕΡΟΣ 1

1. Για μια συνοπτική αναφορά στη σχέση μνήμης και ιστορίας βλ. (Misztal, 2003, σσ 103–108).
2. Βλ. ενδεικτικά (Λε Γκοφ, 1998; Λιάκος, 2005; Connerton, 2009).
3. Για μια συνοπτική παρουσίαση της αξιοποίησης της προφορικής ιστορίας στην Ελλάδα βλ. (Μπουτζουβή και Θανοπούλου, 2002).
4. Πρόκειται για το Πολεμικό Μουσείο της Αθήνας με τα παραρτήματά του, το Μουσείο της Αεροπορίας και το Ναυτικά Μουσεία με τα αντίστοιχα παραρτήματα.
5. Για μια ξενάγηση στην έκθεση <https://vimeo.com/338837128>
6. Στην Ελλάδα η αριθμητική δυσαναλογία εμφανίζεται και απέναντι στα μουσεία τέχνης ή επιστήμης.
7. Από τις εκατοντάδες σχετικές εκδόσεις, βλ. ενδεικτικά (Schnapp και Vidal-Naquet, 1969; Ross, 2002b; Jackson, Milne και Williams, 2011; Reynolds, 2011)
8. Πρόκειται για τα τριάντα χρόνια μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, από 1945 έως το 1975. Ονομάστηκαν έτσι, επειδή θεωρήθηκαν χρόνια οικονομικής άνθισης συνδυασμένα με υψηλή παραγωγικότητα και υψηλή κατανάλωση, που σχετίζονται με άνοδο του βιοτικού επιπέδου και αύξηση των κοινωνικών παροχών.
9. Θα μπορούσαμε εδώ να αναφέρουμε ενδεικτικά τις κινητοποιήσεις στις ΗΠΑ και τη Βρετανία ενάντια στον πόλεμο του Βιετνάμ, τις έντονες φοιτητικές κινητοποιήσεις που ακολούθησαν την εξέγερση στο πανεπιστήμιο του Berkeley (1965), στις ΗΠΑ, την εξέγερση των Βέλγων φοιτητών ενάντια στις γλωσσικές διακρίσεις (Affaire de Louvain, Υπόθεση της Louvain) που οδήγησε στην πτώση της κυβέρνησης, την παράλυση σχεδόν της ανώτατης εκπαίδευσης της Ιταλίας που ξεκίνησαν με τη δολοφονία του ακτιβιστή φοιτητή Paolo Rossi, το 1966, κλιμακώθηκαν με καταλήψεις σε όλα τα πανεπιστήμια της χώρας και κορυφώθηκαν την άνοιξη του 1968 με μάχες με την αστυνομία, όπως αυτή στη Valle Giulia, τον αγώνα των φοιτητών στο Μεξικό, τις παραμονές της Ολυμπιάδας, κ.ά.
10. Γνωστός πολέμιος του μαρξισμού -τον οποίο είχε αποκαλέσει «όπιο των διανοουμένων», κατά τη διάρκεια των γεγονότων τάχθηκε σαφώς με το μέρος των υπερασπιστών του De Gaulle, συμμετείχε στη γκολική διαδήλωση της 30ης Μαΐου, στις 11 Ιουνίου 1968 απηύθυνε δημόσια έκκληση από τις στήλες της εφημερίδας Le Figaro, για τον τερματισμό των απεργιών και των εκπαιδευτικών κινητοποιήσεων, ενώ τον Αύγουστο είδε το φως το βιβλίο του στο οποίο αποκαλούσε την εξέγερση ταυτόχρονα, φουτουριστική, αλλά και οπισθοδρομική.
11. Αναφερόμαστε στο άρθρο του L. Althusser που δημοσιεύτηκε στις 15 Μαρτίου 1969 και δημοσιεύτηκε στο περιοδικό Pensee (τεύχος 145, Ιούνιος 1969). Εδώ χρησιμοποιήθηκε η δημοσίευσή του στα ελληνικά, σε μετάφραση Άγγελου Ελεφάντη (2008).
12. Θα πρέπει να τονιστεί ότι τα κείμενα αυτά αναφέρονται μόνο ενδεικτικά, καθώς η πλήρης μελέτη και επεξεργασία του συνόλου της τεράστιας σχετικής βιβλιογραφίας ούτε ήταν δυνατόν να γίνει στο πλαίσιο του εκθεσιακού μας εγχειρήματος ούτε είναι μέσα στις προθέσεις και τις προτεραιότητες αυτού εδώ του κειμένου.
13. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του τότε καθηγητή ιστορίας Pierre Vidal-Naquet, που συγκροτεί τις πρώτες μέρες του Μαΐου μία ομάδα με στόχο τη συστηματική συλλογή έντυπου υλικού. Αφισών, άρθρων, προκηρύξεων κ.τ.λ. με στόχο τη δημιουργία ενός όσο γίνεται πιο περιεκτικού αρχείου. Η πλούσια αυτή συλλογή των 362 ντοκουμέντων δημοσιεύεται με υποδειγματικό τρόπο από τον P. Vidal-Naquet σε συνεργασία με τον τότε φοιτητή του Alain Schnapp μόνο ένα χρόνο μετά τα γεγονότα σε ένα τόμο 900 περίπου σελίδων (Schnapp και Vidal-Naquet, 1969). Βλ. επίσης και τη συλλογή αρχείων που παρουσιάζεται στον συλλογικό τόμο «Mémoire de 68. Guide des sources d'une histoire a faire» (Perrot, 1990).
14. Αξίζει να υπογραμμιστεί, μάλιστα, ότι έχουν πάρα πολλά να πουν. Σχολιάζοντας ακριβώς αυτό, η σημαντική μελετήτρια των γεγονότων του Μάη του 68, Christine Ross (Ross, 2002b) αναφέρει ότι «Η τεράστια ποσότητα αφηγήσεων και όχι σιωπή είναι αυτή που εξασφάλισε να ξεχαστούν τα γεγονότα του Μάη».
15. Ο Xavier Vigna (2008) καταγράφει περίπου χίλιες εκδόσεις μέχρι το 2008 που, κατά την άποψή, του μάλλον συσκοτίζουν παρά διευκολύνουν την ανάλυση και την κατανόηση των γεγονότων.
16. Αξίζει να υπογραμμιστεί ότι στο επίπεδο της επιστημονικής βιβλιογραφίας δεν εντοπίζονται, γενικά, τα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά (είναι χαρακτηριστικό, για παράδειγμα, προτιμάται η έκφραση «τα γεγονότα του Μαΐου – Ιουνίου 1968»). Αρκετές μελέτες ξεκινούν την συζήτηση από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, σχολιάζουν την γαλλική σχετική παράδοση που έρχεται από την Κομμούνα τους Παρισίου ή ακόμη και τη Γαλλική Επανάσταση, επισημαίνεται ο ρόλος των μεταναστών και η σχέση με τη γαλλική αποικιοκρατική παράδοση και τον πόλεμο στην Αλγερία, κ.ο.κ. (Krawatzek, 2017; Reynolds, 2018 κ.ά.)
17. Για τη συγκεκριμένη περίπτωση υπογραμμίζει την προσωπική εμπλοκή -άμεση ή έμμεση μέσα από γονείς συγγενείς, δασκάλους κ.τ.λ.- των Γάλλων στα γεγονότων που συνειδητά ή ασυνείδητα έρχεται σε αντιπαράθεση με την εικόνα που προβάλλουν τα ΜΜΕ και οι άλλοι επίσημοι μνημονικοί μηχανισμοί. Επίσης, υπογραμμίζει το ρόλο που παίζουν τα μη επίσημα μνημονικά οχήματα, όπως η λαϊκή κουλτούρα, η λογοτεχνία ο κινηματογράφος κ.τ.λ. (Neveu, 2014).

18. Με τον όρο «διακριτή» εννοώ ότι πρόκειται για ένα γεγονός ή ένα πλέγμα γεγονότων για το οποίο, έστω και για μεθοδολογικούς λόγους, μπορούμε να πούμε τότε «άρχισε» και τότε «τελείωσε» και να περιγράψουμε το τι ακριβώς συνέβη. Και αυτό επισημαίνεται, επειδή είναι προφανές ότι μία κοινωνική σύγκρουση αναπτύσσεται, κατά κανόνα, σε βάθος χρόνου, με τρόπους που δεν είναι πάντα ορατοί, υποφώσκει, και κατά καιρούς εκδηλώνεται με πιο σαφή και βίαιο τρόπο.

19. Η S. Macdonald (2013, σσ 34–37) εντοπίζει μία προσπάθεια κατασκευής της «ευρωπαϊκής ταυτότητας» από τους μηχανισμούς της Ευρωπαϊκής Ένωσης, ανάλογη με αυτή των εθνικών κρατών. Σε αυτή τη διαδικασία και πάλι επιλέγονται στοιχεία του παρελθόντος από τα κράτη μέλη που θα μπορούσαν να «τεκμηριώσουν» μία κοινή ιστορική «κοιτίδα» μιας οικονομικής και πολιτικής σύμπραξης, ξεπερνώντας τις πολλές διαφορές και τις εκκολλαπτόμενες συγκρούσεις ανάμεσα στα συμμετέχοντα κράτη.

20. Ο όρος μέσα στα εισαγωγικά αναφέρεται, αφενός στους επαγγελματίες και αναγνωρισμένους από το κράτος διαχειριστές της αρχαιότητας, και αφετέρου, στους ερασιτέχνες αρχαιοδίφες. Τόσο οι πρώτοι όσο και οι δεύτεροι, αν και διαφέρουν ως προς τα τυπικά τους προσόντα και τη θεσμική κατοχύρωση, επικαλούνται την ενδελεχή μελέτη και τις αποθησαυρισμένες γνώσεις που τους ξεχωρίζουν από τους υπόλοιπους πολίτες που οι γνώσεις τους για την αρχαιότητα περιορίζονται στις θολές αναμνήσεις των όσων διδάχθηκαν στο σχολείο.

21. Το Imperial War Museum ιδρύθηκε το 1917 με στόχο τη συλλογή και τη διατήρηση για τις επόμενες γενιές, όλων των αντικειμένων που σχετίζονται με τον πόλεμο, από όπλα και στολές μέχρι της προσωπική αλληλογραφίας των στρατιωτών (Kavanagh, 1988). [<https://www.iwm.org.uk/corporate/IWM-history>]

22. Ν. 4622/2019, Άρθρο 113.

23. Επικεφαλής της επιτροπής που ανέλαβε τη διοργάνωση τέθηκε η κ. Γιάννα Αγγελοπούλου, λόγω της θητείας της στη διοργάνωση της Ολυμπιάδας 2004.

24. Εδώ μπορεί κανείς να αντιπαραθέσει την εικαστική πρόταση του Α. Βλάχου με εκείνη του Δημήτρη Αρμακόλα στο μνημείο του καπνεργάτη, ο οποίος αν και πάλι εμπνέεται από την ίδια φωτογραφία, αποδίδει τη μορφή της μάνας ολόγλυφη και το τελικό αποτέλεσμα των τριών μορφών λειτουργεί σαφέστατα και στις τρεις διαστάσεις.

25. Η διαφοροποιημένη μνημονική δυνατότητα δεν αφορά μόνο διαφορετικές κοινωνικές ομάδες, αλλά και ολόκληρες κοινωνίες, οπότε αυτό επηρεάζει το πώς περνάει στη μνήμη ένα γεγονός με υπερεθνικές διαστάσεις (Armstrong και Crage, 2006).

26. Ο χαρακτηρισμός «επίσημο» δε σχετίζεται μόνο με το ότι συμπεριλαμβάνεται στον κατάλογο του Υπουργείου Πολιτισμού, αλλά και με το ότι χρηματοδοτήθηκε από κονδύλια του Γ' Κ.Π.Σ. Το έργο ανέλαβε η Διεύθυνση Αναστήλωσης Νεότερων και Σύγχρονων Μνημείων του Υπουργείου Πολιτισμού και Τουρισμού, σε συνεργασία με τις Διευθύνσεις Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς και Συντήρησης Αρχαίων και Νεότερων Μνημείων.

27. Λόγω της έλλειψης ενός επίσημου καταλόγου, αναφέρω αυτά που έχω υπόψη χωρίς να είμαι βέβαιη ότι δεν παραλείπω κάποιο. Συγκεκριμένα υπάρχουν Μουσεία Εθνικής Αντίστασης στη Νίκαια, την Ηλιούπολη, την Καισαριανή, το Περιστέρι, και, εκτός Αττικής, στη Λάρισα, τη Λαμία, τα Ιωάννινα, το Ηράκλειο, τη Βίνιανη και τους Κορυσχάδες. Τα δύο τελευταία, το 2018, υιοθετήθηκαν από τη Βουλή, για να ενισχυθούν οικονομικά, να εμπλουτισθεί η δράση τους και να εξασφαλιστεί η επιβίωσή τους

28. Η Ε.Δ.Ι.Α. ιδρύθηκε το 1992 από τον Βαρδή Βαρδινογιάννη με σκοπό τη συγκέντρωση, διάσωση και αξιοποίηση του ιστορικού υλικού της περιόδου 1940-1974 και διοργανώνει εκθέσεις, άλλες εκδηλώσεις, υποστηρίζει μουσεία και εκδίδει σχετικά βιβλία.

29. Βλ. (Tunbridge και Ashworth, 1996; Lennon και Foley, 1999) και Β. Mistral (2003, σσ 139–145), για μια συνοπτική παρουσίαση του θέματος, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Βλ. επίσης την εξαιρετική ανάλυση της Sharon Macdonald (2008) για τη διαχείριση της «δύσκολης κληρονομιάς» των Ναζί.

30. Ο F. Lyotard (1984), για παράδειγμα, υποστήριξε ότι το ναζιστικό στρατόπεδο συγκέντρωσης Auschwitz συμβολίζει την αρχή των «μικρών αφηγήσεων» και το τέλος της ιδέας του Διαφωτισμού για τη συνεχή πρόοδο. Υποστηρίζει ότι το Εβραϊκό Ολοκαύτωμα σηματοδοτεί το τέλος της ιστοριογραφίας, καθώς απαιτεί την άρση της διάκρισης μνήμης και ιστορίας, προκειμένου να αφηγηθούμε αυτό που δεν μπορεί να παρουσιαστεί μέσα από την παραδοσιακή ιστορική προσέγγιση.

31. Και πάλι αξίζει να σημειωθεί ότι στην Ελλάδα, αν εξαιρέσει κανείς τα εβραϊκά μουσεία το θέμα της μνημονικής διαχείρισης του Ολοκαυτώματος παρουσιάζει μια σημαντική καθυστέρηση συγκριτικά με άλλες χώρες. Μόλις, το 2019, η Ελλάδα αποφάσισε να αξιοποιήσει τη δυνατότητα διαμόρφωσης ενός εκθεσιακού χώρου στο μουσείο του Auschwitz, και άρχισε να συζητά τη δημιουργία ενός Μουσείου Ολοκαυτώματος. Οι λόγοι αυτής της καθυστέρησης είναι, πιστεύω, αρκετά πολύπλοκοι και θα είχε εξαιρετικό ενδιαφέρον να μελετηθούν.

32. Τα αποκαλυπτήρια του γλυπτού γίνονται τον ίδιο χρόνο που με ψήφιση νόμου μπαίνει επίσημα τέλος στον Εμφύλιο Πόλεμο. Το γλυπτό είναι ένα σύμπλεγμα τριών ορειχάλκινων μορφών, ύψους 8 μέτρων, που αγκαλιάζονται με το ένα χέρι ενώ εκτείνουν το ελεύθερο στον ουρανό σε μία κοινή πυγμή. Το γλυπτό φιλοτεχνήθηκε από τον γλύπτη Βασίλη Δωρόπουλο, το 1987.

33. Έχει σημασία να αναφερθεί ότι ο σχετικός νόμος ψηφίστηκε από τη βραχύβια κυβέρνηση Νέας Δημοκρατίας και Συνασπισμού, το 1989. Ακριβώς την παραμονή της έναρξης της μετα-ψυχροπολεμικής εποχής, αυτή η κίνηση έχει προφανώς ιδιαίτερο συμβολικό νόημα.

34. Μπορούμε ενδεικτικά να αναφέρουμε τα μνημεία στο Καζανάκι (2001), στη Λυκόρραχη (2006), στη Λαμία (2008), στην Κρυσταλλοπηγή (2012), στο Μαϊναλο (2013), στην Τρίπολη (2015), στη Φλώρινα (2016), στο Τρίκερι (2016), και το πολυδιαφημισμένο μνημείο για το Δημοκρατικό Στρατό της Ελλάδας στην «καρδιά του Γράμμου», που εγκαινιάστηκε το 2017.

35. <https://dse.kke.gr/mnimia>

36. <https://www.grammos-pes.gr/>

37. Ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε το θόρυβο που ξέσπασε σχετικά με τα όσα περιλάμβανε το Βλαχογιάννειο Μουσείο Μακεδονικού Αγώνα, στη Βέροια. Σύμφωνα με καταγγελία που απηύθυνε προς τους Υπουργούς Πολιτισμού και Παιδείας, ο Σύλλογος Φυλακισθέντων και Εξορισθέντων Αντιστασιακών της περιόδου 1967-1974, το μουσείο περιλαμβάνει εκθέματα που «εκπέμπουν διχαστικά μηνύματα για την εποχή του Εμφυλίου Πολέμου και άλλα μέσω των οποίων εξυμνούνται βασανιστές της χούντας». Τις καταγγελίες ακολούθησαν επιθετικές αναρτήσεις στο διαδίκτυο -κυρίως στην ιστοσελίδα της Χρυσής Αυγής-, εναντίον όσων ζητούν το κλείσιμο του μουσείου και τη διακοπή σχολικών επισκέψεων σ' αυτό. Ως αποτέλεσμα αυτού του θερμού κλίματος, η Ιερά Μητρόπολη Βεροίας, Ναούσης και Καμpanίας, στην αρμοδιότητα της οποίας ανήκει το συγκεκριμένο Μουσείο, αποφάσισε την άμεση αναστολή της λειτουργίας του, τον Ιούλιο του 2018. Παρόλα αυτά, ο Μητροπολίτης, λίγους μήνες μετά, τον Δεκέμβριο του 2018, αποφάσισε την επανέναρξη της λειτουργίας του μουσείου, χωρίς να ληφθεί κάποιο μέτρο για τις αρχικές καταγγελίες. Σε αυτή την κίνηση της Μητρόπολης, αντέδρασαν βουλευτές του Κ.Κ.Ε., με επερώτηση που κατέθεσαν στους Υπουργούς Πολιτισμού και Παιδείας, το Ιανουάριο 2019. Η απάντηση ήταν ότι, από τη στιγμή που δεν πρόκειται για ένα αναγνωρισμένο από το Υπουργείο Πολιτισμού Μουσείο, δεν μπορεί να παρέμβει το κράτος.

38. Η εξέγερση του Πολυτεχνείου, μέσα στο πλαίσιο των νεολαιίστικων κινητοποιήσεων από τα μέσα της

δεκαετίας του 1960 έως και τα μέσα του 1970 σε όλο τον κόσμο έθεσαν για πρώτη φορά το ζήτημα του ρόλου της νεολαίας στα κοινωνικά κινήματα. Μέχρι τότε, τη βάση των σχετικών θεωρητικών αναλύσεων αποτελούσαν ταξικά, εθνοτικά, θρησκευτικά και σίγουρα όχι ηλικιακά χαρακτηριστικά.

39. Πρόκειται για την εργάτρια Σταματίνα Κανελλοπούλου και τον φοιτητή Νομικής Ιάκωβο Κουμή.

40. Ο περιορισμός των πολιτικών αντιπάλων, συνδικαλιστών και προσωπικοτήτων της Αριστεράς σε απομονωμένα και δυσπρόσιτα μέρη, όπως τα μικρά νησιά του Αιγαίου, ήταν μια πολύ συνηθισμένη πρακτική στην Ελλάδα του 20ου αιώνα. Μετά το 1980, μια σειρά τόπων εξορίας αναγνωρίστηκαν επίσημα από το κράτος ως ιστορικοί, όπως η Μακρόνησος και το Τρίκερι (Close, 2004). Συγκεκριμένα στον Άγιο Ευστράτιο, από τη δεκαετία του 1920 και για τα επόμενα 45 χρόνια, εξορίστηκαν περίπου 10.000 άνδρες και γυναίκες, που παρέμειναν στο νησί για λίγους μήνες έως και πάνω από είκοσι χρόνια.

41. Για το θέμα της συλλογής των τεκμηρίων έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η παρουσίαση της μεθοδολογίας από τη Ν. Πάντζου (Pantzu, 2011). Η προσέγγισή της έχει αρχαιολογική αφετηρία και είναι πειστική, όσο αφορά την ταξινόμηση, τη μελέτη και την ερμηνεία των καταλοίπων που σχετίζονται με το φαινόμενο των πολιτικών εξοριστών. Το πρόβλημα, κατά την άποψή μου, βρίσκεται στο γεγονός ότι μία μουσειακή έκθεση οφείλει να αναπτύξει μια άλλου τύπου μεθοδολογική προσέγγιση, όσο αφορά το υλικό αυτό.

42. Βλέπε σχετικά και την ανάλυση για το προσκύνημα των επισκεπτών σε έναν άλλο τόπο εξορίας, την Ικαρία, που κάνει η Έλενα Μαμουλάκη (Mamoulaki, 2016).

43. Αυτή η οπτική προς τα πίσω, πιστεύω ότι είναι και η βασική αιτία που το Μουσείο των Πολιτικών Εξοριστών Αη-Στράτη, στην Αθήνα, όπως αναφέρει η Νότα Πάντζου φυτοζωεί, καθώς ένας μετά τον άλλο οι επιζήσαντες εξόριστοι φεύγουν από τη ζωή και οι εθελοντές

υποστηρικτές του μουσείου αποσύρονται (Pantzu, 2015).

44. People's History Museum [<https://phm.org.uk/>].

45. Οι επεμβάσεις σε ένα βιομηχανικό κτίριο της πόλης για να μπορέσει να στεγάσει το μουσείο, στοίχισαν 1.400.000 GBP, το 1994.

46. <http://worklab.info/>.

47. Αφορά την κατάληψη μιας πλατείας έξω από τον καθεδρικό του Αγίου Παύλου που διήρκεσε από τις 15 Οκτωβρίου 2011 έως τις 14 Ιουνίου 2012. Οι καταληψίες, ακολουθώντας το παράδειγμα ανάλογων καταλήψεων στη Wall Street στη Νέα Υόρκη, στις πλατείες της Ισπανίας στην πλατεία Ταχρίρ του Καΐρου και αλλού, επέλεξαν αυτόν τον τρόπο για να διεκδικήσουν ουσιαστικότερη δημοκρατία και να διαμαρτυρηθούν για την κοινωνική αδικία. Τα αρχικά LSX, παραπέμπουν στο χρηματιστήριο του Λονδίνου, έξω από το οποίο ήθελαν αρχικά να κατασκηνώσουν, λόγω της σύνδεσης των αιτημάτων τους με την οικονομία.

48. Γενικότερα, τα Occupy movements συγκέντρωσαν το ενδιαφέρον των συλλεκτικών οργανισμών. Στο Βανκούβερ τη συλλογή ανέλαβε το Simon Fraser University, το Smithsonian και άλλοι φορείς συνέλεξαν υλικό από το Occupy Wall Street.

49. 'Η, ακόμη χειρότερα, την οικονομική εκμετάλλευση αυτού του αρχείου. Μου προκαλεί έντονο προβληματισμό το πόσο είναι θεμιτό και πολιτικά ηθικό να πωλούνται από μουσεία αφίσες ή φωτογραφίες που απεικονίζουν εικόνες κινηματικών δράσεων.

50. [http://www3.kumagaku.ac.jp/minamata/english/shiryo/data/tenji\\_02/](http://www3.kumagaku.ac.jp/minamata/english/shiryo/data/tenji_02/)

51. <https://www.minamatadiseasemuseum.net/>

52. <http://www.thepaper.gr/%CE%AD%CE%BA%CE%B8%CE%B5%CF%83%CE%B7-%CF%86%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1%CF%82-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CF%85%CF%84%CE%B>

5%CF%87%CE%BD%CE%B5%CE%AF%CE%BF-%CE%BC%CE%B5%CF%8A%CE%BC/

## ΜΕΡΟΣ 2

53. Βλ. Η ΜΝΗΜΟΝΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΟΥ ΜΑΗ

54. Αν και οι αρχές του Επικού Θεάτρου διατυπώθηκαν αρχικά από τον Erwin Piscator (1893–1966), αυτό ταυτίστηκε με τον Bertolt Brecht (1898–1956). Αποτελεί ένα θεατρικό είδος που συνδυάζει εξπρεσιονιστικά και ρεαλιστικά στοιχεία, προκειμένου να παρουσιάσει γεγονότα και να οδηγήσει στην πολιτική αφύπνιση των θεατών. Για τον B. Brecht, το θέατρο οφείλει να είναι ριζωμένο στα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα του καιρού του και να κινητοποιεί την διανοήση του θεατή, αντί για το συναίσθημα. Ο ιδανικός θεατής δεν είναι ένας θεατής συνένοχος, με ανεπτυγμένη ενσυναίσθηση. Απεναντίας το ζητούμενο για τον Γερμανό μαρξιστή δραματουργό είναι ένας θεατής που θα στέκεται με κριτική ματιά απέναντι στο θέαμα που παρακολουθεί, με απώτερο στόχο να αναγνωρίσει την κοινωνική αδικία και την εκμετάλλευση και μετά το θέατρο να αναζητήσει να αλλάξει τις υπάρχουσες δομές και νόρμες μιας τέτοιας κοινωνίας (Βαλαβάνη, 2004).

55. Ο A. Artaud μέλος του κινήματος του υπερρεαλισμού, απορρίπτει την παθητική θέαση μιας παράστασης και προσπαθεί, με την αγριότητα των εικόνων του, να «επιτεθεί» στις αισθήσεις του θεατή, εγείροντας αισθήματα του υποσυνειδήτου που μέχρι τότε παρέμεναν σε λανθάνουσα κατάσταση. Σκληρότητα, για τον A. Artaud, είναι η ανυποχώρητη οργή και απογοήτευση απέναντι στις δοσμένες κοινωνικές συνθήκες, απέναντι σε μία ζωή που έχει καταντήσει στάσιμη, παθητική και στερείται έμπνευσης (Αϊναλής, Chailly και Παπαδοπούλου, 2010).

56. Η αποστασιοποίηση αυτή επιτυγχάνεται με την ρήξη του τέταρτου τοίχου. Η άμεση απεύθυνση του ηθοποιού, που βγαίνει για λίγο από τον ρόλο του για να μιλήσει απευθείας στο κοινό, είναι ένας από τους τρόπους για να σπάσει αυτός ο «τέταρτος τοίχος» της ψευδαίσθησης και της πρόσληψης του θεά-

τρου απλώς ως ένα είδος αφηγηματικής διασκέδασης, ενώ συχνά ένας ηθοποιός παίζει πολλαπλούς ρόλους μέσα στην ίδια παράσταση (Βαλαβάνη, 2004).

57. Ο Roland Barthes στο βιβλίο του «Camera Lucida» (1981), επιχειρεί μία φαινομενολογική προσέγγιση της φωτογραφίας. Μεταξύ άλλων, επισημαίνει την ταυτόχρονη παρουσία δύο ανεξάρτητων, ασυνεχών και ετερογενών στοιχείων, τα οποία ονομάζει *studium* και *punctum*. Το πρώτο αναφέρεται σε μια γενική παρατήρηση της φωτογραφίας που μένει σε αυτό που απεικονίζει, χωρίς κάποια ιδιαίτερη μελέτη του περιεχομένου, σε βάθος. Το δεύτερο, αντίθετα, είναι αυτό που φεύγει από τη σκηνή, σαν βέλος που έρχεται να διαπεράσει τον θεατή, είναι το τυχαίο που, από μόνο του, «με κεντά (αλλά και με μελανιάζει, με πονά)», δεν είναι παρά μια λεπτομέρεια που αποσπά από την γενική ανάγνωση, μετατοπίζει το ενδιαφέρον του παρατηρητή και αλλάζει τον τρόπο με τον οποίο αυτός αντιλαμβάνεται τη φωτογραφία.

58. Ο αρχιτέκτονας Daniel Libeskind, που ανέλαβε την μετατροπή του κτιρίου σε μουσείο, αγνόησε εντελώς το κτιριακό κέλυφος και δημιούργησε μία ιδιότυπη αρχιτεκτονική σύνθεση που «από την άποψη της φόρμας, της δομής και του χειρισμού του φωτός, συμβολίζει το «mitzvah» που σημαίνει «εμπλοκή», «υποχρέωση», «καλή πράξη» και αναφέρεται στο γεγονός ότι, κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, πολλοί από τους Εβραίους της Δανίας σώθηκαν από τους συμπατριώτες τους [<https://jewmus.dk/en/architecture/>].

59. Φαινόμενο εξαιρετικά συνηθισμένο, από τη στιγμή που τα διατηρητέα κτιριακά κελύφη θεωρούνται κατάλληλα για τη στέγαση παντός είδους μουσείων.

60. Το Ιλίου Μέλαθρον σχεδιάστηκε από τον μεγάλο Γερμανό αρχιτέκτονα Ernst Ziller, για να χρησιμοποιηθεί ως κατοικία του επίσης Γερμανού εμπόρου Heinrich Schliemann, γνωστού για τις ανασκαφές του στην Τροία και τις Μυκήνες, στα τέλη του 19ου αιώνα. Το κτίριο έχει εντυπωσιακό εσωτερικό διάκοσμο, που

συγκρούεται, έντονα, με τα εκτιθέμενα νομίσματα -και μάλλον σε βάρος τους. Επιπλέον, θα μπορούσαμε να πούμε ότι σε σύγκρουση βρίσκεται και η ενδιαφέρουσα ιστορία του ίδιου του κτιρίου με το ιστορικό περιεχόμενο της έκθεσης [<http://www.nummus.gr>].

61. Φυσικά οι άλλες δύο είσοδοι ήταν προσβάσιμες σε περίπτωση ανάγκης.

62. Για μια συνοπτική παρουσίαση των σταδίων εξέλιξης της σκηνογραφίας βλ. (Di Benedetto, 2012).

63. Ο όρος «σκηνογραφία» στη σύγχρονη σχετική συζήτηση συμπεριλαμβάνει όχι μόνο τα εικαστικά στοιχεία και τα αντικείμενα που διαμορφώνουν το χώρο της σκηνής, αλλά και τον φωτισμό, τα κοστούμια, τους ήχους και τις προβολές.

64. Για παράδειγμα, το επικό θέατρο του B. Brecht, αντί να αξιοποιεί το νατουραλιστικό αστικό τοπίο, ως σκηνικό πλαίσιο, χρησιμοποιεί ένα είδος χάρτη που εντάσσει την πόλη στο γεωπολιτικό της πλαίσιο. Αξιοποιεί επίσης, προβολές και μηχανές που λειτουργούν επί σκηνής. Το φως και η σκιά αξιοποιούνται για να δημιουργήσουν συγκεκριμένες διαθέσεις, να επισημάνουν τον χρόνο και τον τόπο και να εστιάσουν την προσοχή σε συγκεκριμένα σημεία της σκηνής (Di Benedetto, 2012, σσ 39–40).

65. Μια βαθύτερη μελέτη των προϊόντων όλων αυτών των εργαστηρίων φυσικά αναδεικνύει διαφορές στο ιδιαίτερο στυλ του καθενός, αλλά και κάποιες μικρές ή μεγάλες αντιπαραθέσεις ως προς το περιεχόμενο και τη λογική των αφισών (Gervereau, 1988).

66. Σε πολύ ελεύθερη μετάφραση «ναι στη μεταρρύθμιση, όχι στα κοπρόσκυλα».

67. «Αυτός είναι το κοπρόσκυλο».

68. Πυρήνας της πρωτοβουλίας δημιουργίας αυτών των εργαστηρίων ήταν οι ομάδες Salon de la Jeune Peinture και Figuration Narrative (Siegelbaum, 2012).

69. Αυτό προκύπτει από τις τεχνικές που συνήθως εφαρμόζονται, με την τοποθέτηση του πρωτότυπου επάνω και της μετάφρασης κάτω, τη χρήση μικρότε-

ρων γραμμάτων ή τον περιορισμό της έκτασης του μεταφρασμένου κειμένου.

70. Ορισμένοι επισκέπτες, μάλιστα, που ήξεραν γαλλικά, μας είπαν ότι από ένα σημείο και μετά δε συνειδητοποιούσαν την αλλαγή γλώσσας.

71. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι συνιστούν τον πρόδρομο του φαινομένου που είχε ιδιαίτερη άνθιση στη διαδικτυακή διάχυση ψηφιακών βίντεο που αξιοποιήθηκε κατά κόρον, πολλές δεκαετίες αργότερα σε εξεγέρσεις, όπως η Άνοιξη της Αιγύπτου.

72. Θα πρέπει να ομολογήσουμε ότι στο τραπέζι έπεσαν και άλλες προτάσεις προβολής με πιο αυξημένες προσδοκίες που, όμως απορρίφθηκαν λόγω των περιορισμών στον τεχνικό εξοπλισμό που διαθέταμε. Είναι γεγονός ότι αυτό το κομμάτι είναι ιδιαίτερα απαιτητικό τεχνικά και δεν μπορεί εύκολα να καλυφθεί με εναλλακτικές φτηνές λύσεις και «πατέντες».

### ΜΕΡΟΣ 3

73. Ιδιαίτερη αναφορά αξίζει να γίνει στο μοναδικό τεύχος του περιοδικού «Socialisme ou Barbarie», η παρουσία του οποίου στην έκθεση προκάλεσε μεγάλη έκπληξη σε ειδικούς που την επισκέφτηκαν, αφού πρόκειται για το μοναδικό τεύχος του περιοδικού που κυκλοφορεί διαδικτυακά και εντοπίστηκε έπειτα από εξαντλητική αναζήτηση.

74. Βλ. ενδεικτικά: <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/1550140/Sarkozy-attacks-immoral-heritage-of-1968.html> [τελευταία επίσκεψη 06/11/2019].

75. Αντίστοιχα εργαστήρια δημιουργήθηκαν στην Ιατρική Σχολή, στα εργοστάσια που απεργούσαν, όπως στο Φλεν ή το Σοσό, αλλά επίσης στην Τουλούζη, το Μπορντό, την Καέν, το Μονπελιέ, τη Μασσαλία κ.τ.λ. Ειδικά για τα εργοστάσια, οι καλλιτέχνες είχαν δώσει στους απεργούς αναλυτικές οδηγίες για τον τρόπο αναπαραγωγής των αφισών.

76. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι το περίφημο δι-άγγελμα του De Gaulle, στα τέλη Μαΐου, γίνεται από ραδιόφωνο.

77. Καμία αφίσα δεν έχει υπογραφή, αφού το μόνο που αποδεχόταν το Atelier Populaire ήταν μια σφραγίδα του εργαστηρίου στη γωνία.

78. Αρχικά η αφίσα σχεδιάστηκε για παρουσιαστεί σε μια γκαλερί και να πωληθεί, ώστε με τα έσοδα να ενισχυθεί ο αγώνας. Τελικά, όπως αφηγείται ο Gérard Fromanger «είχαμε κάνει ούτε δέκα μέτρα, όταν οι φοιτητές μας άρπαξαν τις αφίσες από τα χέρια και τις κόλλησαν στους τοίχους της οδού Jean-Jacques Lebel», αλλάζοντας συνολικά τον προσανατολισμό του εργαστηρίου (Considine, 2015; Schira, 2018).

79. Η «μεταστροφή» αποτελεί μία καλλιτεχνική πρακτική που συνέλαβαν οι καταστασιακοί που συνίσταται στη δημιουργική παρέμβαση πάνω σε έργα τέχνης με σκοπό, αφενός, να αποτελέσει ένα καυστικό σχόλιο για το ιδεολογικό πλαίσιο παραγωγής της τέχνης που την μετατρέπει τελικά σε εμπόρευμα, και, αφετέρου, να παράξει κάτι με πολιτικό νόημα. Η παρέμβαση μπορεί να σημαίνει προσθήκη νέων στοιχείων σε ένα έργο τέχνης ή την απρόβλεπτη σύνθεση ενός νέου έργου από κομμάτια άλλων.

80. <https://www.ert.gr/arxeio-afierwmata/50-chronia-apo-to-mai-toy-68/> [τελευταία επίσκεψη, 10/9/2019].

81. Κυρίως τα Action, Barricades, L'Avant Garde Jeunesse, Servir Le Peuple, Le Monde Libertaire, and Lutte Socialiste.

82. <https://left.gr/news/i-dolofonia-toy-giorgi-tsaroyha-1968-apo-ti-hoynta-0> [τελευταία επίσκεψη 06/11/2019].

83. <https://www.youtube.com/watch?v=fU6qDeJPT-w&t=2s> (τελευταία επίσκεψη 05/09/2019)

84. Το έργο στήθηκε, ύστερα από διαγωνισμό, το 1966. Αναλυτικά για το γλυπτό και την πρόσληψή του από το κοινό της πόλης βλ. <https://parallaximag.gr/>

[thessaloniki/anakalypse-ta-glypta-tis-polis-cor-ten-niki-tis-samothrakis-tou-giorgou-zongolopoulou](https://www.thessaloniki.gr/Anakalypse-ta-glypta-tis-polis-cor-ten-niki-tis-samothrakis-tou-giorgou-zongolopoulou) [τελευταία επίσκεψη 06/11/2019].



LE CAPITAL  
LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE

# ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abel, O. (2017) 'La place de Paul Ricoeur dans la philosophie contemporaine', *Revue des Deux Mondes*, (Octobre), σσ 34–43.
- Abidor, M. (2018) *May made me : an oral history of the 1968 uprising in France*. London: Pluto Press.
- Ahmed, S. (2004) 'Affective Economies', *Social Text*, 22(2), σσ 117–139.
- Althusser, L. (2008) 'Μάης 'φοιτητικός' ή 'εργατικός', *Ο Πολίτης*, (164), σσ 21–28.
- Anderson, B. (1983) *Imagined communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Armstrong, E. A. και Crag, S. M. (2006) 'Movements and Memory: The Making of the Stonewall Myth', *American Sociological Review*, 71, σσ 724–751.
- Aron, R. (1968) *La Révolution introuvable. Réflexions sur les événements de mai*. Paris: Fayard.
- Aronsson, P. και Elgenius, G. (επιμ.) (2015) *National Museums and Nation-Building in Europe 1750-2010. Mobilization and Legitimacy, Continuity and Change*. London: Routledge.
- Arnold-de-Simine, S. (2013) *Mediating Memory in the Museum. Trauma, Empathy, Nostalgia*. London: Palgrave Macmillan.
- Artières, P. και Zancarini-fournel, M. (2008) 'De mai, souviens-toi de ce qu'il te plaît : mémoire des années 68', στο Blanchard, P. (επιμ.) *Les guerres de mémoires*. Paris: La Découverte « Cahiers libres », σσ 128–136.
- Auge, M. (1995) *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, *The Journal of the Royal Anthropological Institute*. London: Verso. doi: 10.2307/3034109.
- Baltz, L. (2009) 'Sous les pavés de la capitale, la plage de la croisette L'interruption du Festival de Cannes en Mai 68', *Sens Public*, 02(May 1968).
- Bardgett, S. (2012) 'The Material Culture of Persecution: Collecting for the Holocaust Exhibition at the Imperial War Museum', στο Were, G. και King, J. C. H. (επιμ.) *Extreme Collecting. Challenging Practices for 21st Century Museums*. New York - Oxford: Berghahn, σσ 19–36.
- Barthes, R. (1981) *Camera Lucida*. Επιμέλεια R. Howard. New York: Hill and Wang.
- Baugh, C. (2006) 'Brecht and stage design: the Bühnenbildner and the Bühnenbauer', στο Thomson, P. και Sacks, G. (επιμ.) *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge Univ Press, σσ 259–277.
- Begget, J. (2014) *'L'héritage' Is In the Streets: The Text, Images and Legacy of May 1968*. University of Southern Mississippi in.
- Benjamin, W. (1940) 'On the concept of History', στο Eiland, H. και Jennings, M. (επιμ.) *Walter Benjamin. Selected writings 1938-1940*. London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1968) 'The work of art in the age of mechanical reproduction', στο Arendt, H. (επιμ.) *Illuminations*. New York: Schocken Books, σσ 217–252. doi: 10.1525/rep.1999.66.1.01p0039u.
- Bernbeck, R. (2012) 'The Political Dimension of Archaeological Practices', στο Potts, D. T. (επιμ.) *A Companion to the Archaeology of the Ancient Near East*. Oxford: Blackwell Publishing, σσ 87–105. doi: 10.1002/9781444360790.ch5.
- Birch, A. και Tompkins, J. (επιμ.) (2012) *Performing site-specific theatre*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bishop, C. (2012) *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Borio, G. (2013) 'Music as plea for political action: the presence of musicians in Italian protest movements around 1968', στο Kutschke, B. και Norton, B. (επιμ.) *Music and Protest in 1968*. Cambridge: Cambridge University Press, σσ 29–45.
- Bourdieu, P. και Darbel, A. (1991) *The Love of Art: European Art Museums and their Public, Museum Anthropology*. Cambridge: Polity Press. Διαθέσιμο στο: <http://www3.interscience.wiley.com/journal/120179517/abstract> (Ημερομηνία πρόσβασης: 2 Αύγουστος 2010).
- Bubaris, N. (2014) 'Sound in museums - museums in sound', *Museum Management and Curatorship*, 29(4), σσ 391–402.
- Burgess, C. (2009) 'The Development of Labor History in UK Museums and the People's History Museum', *International Labor and Working-Class History*, 76, σσ 26–35.
- Calvet, L. (2014) 'Mai 1968 au filtre de la chanson. La chanson au filtre de Mai 68', *Hermès, La Revue*, 70(3), σσ 181–184.
- Carlson, M. (2012) 'The Theatre ici', στο Fischer-Lichte, E. και Wihstutz, B. (επιμ.) *Performance and the politics of space. Theatre and Topology*. London: Routledge, σσ 15–30.
- de Certeau, M. (1968) 'Pour une nouvelle culture. Le pouvoir de parler', *Études*.
- Cheval, J.-J. (2009) 'Mai 68, un entre deux dans l'histoire des médias et de la radio en France', *GRER*. Διαθέσιμο στο: <http://www.grer.fr>.
- Chourmouziadi, A. (2017) 'The Deadlock of Museums and Multisensoriality', *Punctum*, 3(1), σσ 45–56.

- Close, D. (2004) 'The Road to Reconciliation? The Greek Civil War and the Politics of Memory in the 1980s', στο Carabott, P. και Sfikas, T. (επιμ.) *The Greek Civil War: Essays on a Conflict of Exceptionalism and Silences*. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd., σσ 252–278.
- Connerton, P. (2009) *How Modernity Forgets*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Considine, L. (2015) 'Screen Politics: Pop Art and the Atelier Populaire', *Tate Papers*, 24.
- Conway, B. (2003) 'Active Remembering, Selective Forgetting, and Collective Identity: The Case of Bloody Sunday', *Identity: An International Journal of theory and Research*, 3(4), σσ 305–323. doi: 10.1207/S1532706X-ID0304.
- Corney, F. C. (1998) 'Rethinking a Great Event: The October Revolution as Memory Project', *Social Science History*, 22(4), σσ 389–414. doi: 10.1215/9780822384687-002.
- Corney, F. C. (2004) *Telling October: Memory and the Making of the Bolshevik Revolution*. Ithaca: Cornell University Press.
- Cowie, E. (2009) 'On documentary sounds and images in the gallery', *Screen*, 50(1), σσ 124–134.
- Cromer, G. και Wagner-pacifici, R. (2001) 'Introduction to the Special Issue on Narratives of Violence', *Qualitative Sociology*, 24(2), σσ 163–168.
- Crooke, E. (2001) 'Confronting a troubled history: Which past in Northern Ireland's museums?', *International Journal of Heritage Studies*, 7(2), σσ 119–136. doi: 10.1080/13527250120060169.
- Cuno, J. (2008) *Who Owns Antiquity. Museums and the Battle over our Ancient Heritage*. Princeton: Princeton University Press.
- Davis, O. (2018) 'The anti-police of Mai '68 fifty years on', *Modern and Contemporary France*. Routledge, 26(2), σσ 107–114. doi: 10.1080/09639489.2018.1440198.
- Demertzis, N. (2011) 'The Drama of the Greek Civil War Traume', στο Eyerman, R., Alexander, J. C., και Butler Breeze, E. (επιμ.) *Narrating Trauma. On the impact of collective suffering*. Boulder, CO, CO: Paradigm Publishers, σσ 133–162.
- DeNora, T. (2004) *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeRoo, R. J. (2004) 'Christian Boltanski's Memory Images: Remaking French Museums in the Aftermath of '68', *Oxford Art Journal*, 27(2), σσ 221–238.
- Diaz-Andreu, M. (2007) *A world history of nineteenth-century archaeology: nationalism, colonialism, and the past*. Oxford: Oxford University Press.
- Di Benedetto, S. (2012) *An Introduction to Theatre Design*. London: Routledge.
- Doerr, N. (2014) 'Memory and Culture in Social Movements', στο Baumgarten, B., Daphi, P., και Ullrich, P. (επιμ.) *Conceptualising culture in social movement research*. New York: Palgrave Macmillan, σσ 206–226.
- Dormoy-Rajramanan, C. (2011) 'From dream to reality. The birth of 'Vincennes'', στο Jackson, J., Milne, S., και Williams, J. (επιμ.) *May 68. Rethinking France's Last Revolution*. London: Palgrave Macmillan, σσ 245–262.
- Dorrian, M. (2014) 'Museum atmospheres: Notes on aura, distance and affect', *Journal of Architecture*, 19(2), σσ 187–201. doi: 10.1080/13602365.2014.913257.
- Drott, E. (2011) *Music and the Elusive Revolution. Cultural Politics and Political Culture in France, 1968–1981*. Berkeley: University of California Press.
- Drott, E. (2013) 'Music and may 1968 in France: practices, roles, representations', στο Kutschke, B. και Nor-ton, B. (επιμ.) *Music and Protest in 1968*. Cambridge: Cambridge University Press, σσ 255–272.
- Edge, K. (1998) 'Music in the Museum: Some Problems in Collecting & Interpreting the Technologies of Pop Kevin Edge', *Popular Musicology Online*.
- Elwes, C. (2015) *Installation and the Moving Image*. London: Wallflower Press.
- Esbati, A. (2017) 'The Student movement of May 1968 and the fine art students', *artmargins*, 6(3), σσ 122–131. doi: 10.1162/ARTM.
- Eyerman, R. (2006) 'Performing opposition or, how social movements move', στο Alexander, J. C., Giesen, B., και Mast, J. L. (επιμ.) *Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, σσ 193–217.
- Favre, P. (2016) 'Les manifestations de rue entre espace privé et espaces publics', *Espaces publics mosaïques*, σσ 135–152. doi: 10.4000/books.pur.24683.
- Feenberg, A. και Freedman, J. (2001) *When poetry ruled the streets*. New York: State University of New York Press.
- Foote, K. E. (1997) *Shadowed Ground. America's Landscapes of Violence and Tragedy*. Austin: University of Texas Press.
- Forrest, R. (2013) 'Museum atmospherics: The role of the exhibition environment in the visitor experience', *Visitor Studies*, 16(2), σσ 201–216. doi: 10.1080/10645578.2013.827023.
- Foucault, M. (1977) *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*. Επιμέλεια D. Bouchard. Ithaca: Cornell University Press.
- Friedberg, A. (2009) *The virtual window. from Alberti to Microsoft*. Cambridge MA: MIT Press.
- Gasquet, V. (2007) *500 Affiches de Mai 68*. Brussels: Aden.

Gazi, A. (2011) 'National museums in Greece: History, Ideology, Narratives', στο Aronsson, P. και Elgenius, G. (επιμ.) *Building National Museums in Europe 1750-2010*. Linköping: Linköping University Electronic Press, σσ 363-400.

Gefou-Madianou, D. (2017) "'Eyes Shut, Muted Voices": Narrating and Temporalizing the Post-Civil War Era through a Monument', *Social Analysis*, 61(1), σσ 115-128. doi: 10.3167/sa.2017.610108.

Georgi, F. (1995) "'Le pouvoir est dans la rue'. La 'Manifestation gaulliste' des Champs-Élysées (30 mai 1968)", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 48, σσ 46-60.

Gervereau, L. (1988) 'Les affiches de 'mai 68'', *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 11-13(Mai 68: Les mouvements étudiants en France et dans le monde), σσ 160-171.

Gledhill, J. (2012) 'Collecting Occupy London: Public Collecting Institutions and Social Protest Movements in the 21st Century', *Social Movement Studies: Journal of Social, Cultural and Political Protest*, 11(3-4), σσ 342-348. doi: 10.1080/14742837.2012.704357.

Gobille, B. (2011) 'Exploitation, Alienation and the Social Division of Labour in the May-June Movement in France', στο Jackson, J., Milne, A.-L., και Williams, J. S. (επιμ.) *May 68. Rethinking France's Last Revolution*. New York: Palgrave Macmillan, σσ 34-46.

Le Goff, J.-P. (1998) *Mai 1968. l'héritage impossible*. Paris: La Découverte « Cahiers libres ».

Gregoire, R. και Perlman, F. (1970) *Worker-Student Action Committees. France May '68*. Detroit: Black & Red.

Gregory, K. και Witcomb, A. (2007) 'Beyond Nostalgia: the role of affect in generating historical understanding at heritage sites', στο Knell, S., MacLeod, S., και Watson, S. (επιμ.) *Museum Revolutions: How Museums change and are changed*. London: Routledge, σσ 263-275.

de Groot, J. (2016) *Consuming History. Historians and heritage in contemporary popular culture*. London: Routledge.

Guilhaumou, J. (2010) 'Mémoires d'un étudiant en mai 1968: Le flux des manifestations et le protagoniste de l'événement', *Mouvement Social*, 4(233), σσ 165-181.

Guillot, M.-N. (2014) 'Cross-Cultural Pragmatics and Translation: The Case of Museum Texts as Interlingual Representation', στο House, J. (επιμ.) *Translation: A Multidisciplinary Approach*. London: Palgrave Macmillan, σσ 73-95.

Haiven, M. (2011) 'Are your children Old Enough to Learn about May '68? Recalling the Radical Event. Refracting Utopia and Commoning Memory', *Cultural Critique*, 78, σσ 60-87. doi: Trending: The Promises and the Challenges of Big Social Data.

Haiven, M. και Khasnabish, A. (2010) 'What is the radical imagination? A Special Issue', *Affinities: A Journal of Radical Theory, Culture, and Action*, 4(2), σσ i-xxxvii. Διαθέσιμο στο: <http://journals.sfu.ca/affinities/index.php/affinities/article/view/70>.

Hamilakis, Y. (2002) "'The other Parthenon': Antiquity and national memory at Makronisos', *Journal of Modern Greek Studies*, 20, σσ 307-338.

Hamilakis, Y. (2007) *The Nation and its Ruins. Antiquity, Archaeology and National Imagination in Greece*. Oxford: Oxford University Press.

Hamilakis, Y. και Yalouri, E. (1996) 'Antiquities as symbolic capital in modern Greek society', *Antiquity*, 70(267), σσ 117-129.

Herman, D., Jahn, M. και Ryan, M.-L. (επιμ.) (2005) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge.

Hewlett, N. (2018) 'Disorder, les forces de l'ordre and the re-ordering of capitalism in May-June 1968', *Mod-*

*ern and Contemporary France*, 26(2), σσ 115-128. doi: 10.1080/09639489.2018.1437128.

Hillier, B. και Tzortzi, K. (2006) 'Space Syntax: The Language of Museum Space', στο Macdonald, S. (επιμ.) *A Companion to Museum Studies*. Oxford: Blackwell Publishing, σσ 282-301.

Hobsbawm, E. και Ranger, T. O. (1992) *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Horn, G.-R. (2007) *The Spirit of '68. Rebellion in Western Europe and North America, 1956-1976*. Oxford: Oxford University Press.

Hosack, I. (2003) 'Of the people? For the people?: ethnic minorities at the People's History Museum', *History*.

Hoskins, A. (2003) 'Signs of the Holocaust: exhibiting memory in a mediated age', *Media, Culture & Society*, 25(1), σσ 7-22. doi: 10.1177/0163443703025001631.

Houlihan, M. (2006) 'City Museum, Society and Conflict: the Belfast experience', *Museum International*, 58(3), σσ 64-70. doi: 10.1111/j.1468-0033.2006.00569.x.

Huysen, A. (1995) *Twilight Memories*. London: Routledge.

Huysen, A. (2003) *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.

Ingold, T. (2011) *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge.

Jackson, J., Milne, A.-L. και Williams, J. S. (επιμ.) (2011) *May 68. Rethinking France's Last Revolution*. London: Palgrave Macmillan UK. doi: 10.1057/9780230319561.

Jameson, F. (2005) *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso.

- Jones, C. A. (1991) 'Andy warhol's "factory": The production site, its context and its impact on the work of art', *Science in Context*. University of the Aegean, 4(1), σσ 101–132. doi: 10.1017/S026988970000017X.
- Jurts, J. S. (2014) 'Embodying Protest: Culture and Performance within Social Movements', στο Baumgarten, B., Daphi, P., και Ullrich, P. (επιμ.) *Conceptualizing Culture in Social Movement Research*. New York: Palgrave Macmillan, σσ 227–247.
- Kavanagh, G. (1988) 'Museum as Memorial: The Origins of the Imperial War Museum', *Journal of Contemporary History*, 23(1), σσ 77–97.
- Kelleher, M. (2004) 'Images of the Past: Historical Authenticity and Inauthenticity from Disney to Times Square', *CRM Journal*, σσ 6–19.
- Kelly-Holmes, H. και Pietikäinen, S. (2016) 'Language: A Challenging Resource in a Museum of Sámi Culture', *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism*. Taylor & Francis, 16(1), σσ 24–41. doi: 10.1080/15022250.2015.1058186.
- Khazanov, A. M. (2000) 'Selecting the Past: The Politics of Memory in Moscow's History Museums', *City and Society*, 12(2), σσ 35–62. doi: 10.1525/city.2000.12.2.35.
- Kift, D. (2011) 'Heritage and history: Germany's industrial museums and the (re-) presentation of labour', *International Journal of Heritage Studies*, 17(4), σσ 380–389.
- Kletter, R. (2006) *Just Past? The Making of Israeli Archaeology*. London: Routledge.
- Klimke, M. και Nolan, M. (2018) 'The globalization of the sixties', στο Jian, C. κ.ά. (επιμ.) *The Routledge Handbook of the global sixties. Between protest and nation-building*. London: Routledge, σσ 1–10.
- Kotsakis, K. (1998) 'The Past is Ours: images of Greek Macedonia', στο Meskell, L. (επιμ.) *Archaeology Under Fire*. London: Routledge, σσ 44–67.
- Koufou, A. (2018) 'The discourse on Hellenicity, historical continuity and the Greek Left', *Μουσείο Μπενάκη*, (2008), σ 299. doi: 10.12681/benaki.18052.
- Kramer-Mallordy, A. (2018) 'Le Mai des critiques d'art : une question de perspective', *Critique d'art*, (51), σσ 176–194. doi: 10.4000/critiquedart.37268.
- Krawatzek, F. (2017) 'Made in France? The (re-)invention of 'Mai 68'', *European Review of History*. Routledge, 24(4), σσ 578–605. doi: 10.1080/13507486.2017.1307809.
- Kubal, T. και Becerra, R. (2014) 'Social Movements and Collective Memory', *Sociology Compass*, 8(6), σσ 865–875. doi: 10.1111/soc4.12166.
- Lakshmi, R. (2012) 'Curating a Bhopal People's Movement: An Opportunity for Indian Museums', *Curator: The Museum Journal*, 55(1), σσ 35–50.
- Leblanc, A. (2009) 'L'iconographie de Mai 68: un usage intentionnel du photoreportage en noir et blanc ou couleur. L' exemple de Paris-Match (mai-juin 1968)', *Sens Public*, 2. Διαθέσιμο στο: [http://www.sens-public.org/article.php?id\\_article=628%0A](http://www.sens-public.org/article.php?id_article=628%0A).
- Leblanc, A. (2017) 'Devenir la "Marianne de Mai 68". Processus d'iconisation et histoire par le photojournalisme', στο Pina, C. και Savarese, E. (επιμ.) *La politique par l'image. Iconographie politique et sciences sociales*. Paris: L'Harmattan, σσ 145–167.
- Lefebvre, H. (1968) 'L'irruption de Nanterre au sommet.', *L'Homme et la société*, 8, σσ 49–99.
- Lehmann, H.-T. (2006) *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.
- Lennon, J. J. και Foley, M. (1999) 'Interpretation of the Unimaginable: The U.S. Holocaust Memorial Museum, Washington, D.C., and 'Dark Tourism'', *Journal of Travel Research*, 38(1), σσ 46–50. doi: 10.1177/004728759903800110.
- Leonard, M. (2007) 'Constructing histories through material culture: Popular Music, Museums and Collecting', *Popular Music History*, 2(2), σσ 147–167. doi: 10.1558/pomh.v2i2.147.
- Leonard, M. (2014) 'Staging the Beatles: Ephemerality, materiality and the production of authenticity in the museum', *International Journal of Heritage Studies*, 20(4), σσ 357–375. doi: 10.1080/13527258.2012.754367.
- Levy, D. και Sznajder, N. (2002) 'Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory', *European Journal of Social Theory*, 5(1), σσ 87–106. doi: 10.1177/1368431002005001002.
- Liakos, A. (2008) 'Contentious Historisation. The Conference on '1968, Forty Years Later'', *Historein*, 9, σσ 149–154.
- Lowenthal, D. (1985) *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Liotard, J.-F. (1984) *The Postmodern Condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Macdonald, S. (2008) *Difficult Heritage. negotiating the Nazi Past in Nuremberg and beyond*. London: Routledge.
- Macdonald, S. (2013) *Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today*. London: Routledge.
- Mamoulaki, E. (2016) 'In search of the exile past: pilgrims and visitors to the island of Ikaria and their bearing on the historical past', *International Journal of Tourism Anthropology*, 5(3–4), σσ 204–220.
- Marshall, P. (2013) *CINÉTRACTEZ! Le cinéma au service de la révolution*. Neo Avant Wave.
- Mason, R. (2013) 'National Museums, Globalization, and Postnationalism: Imagining a Cosmopolitan Museology', *Museum Worlds*. Berghahn Journals, 1(1), σσ 40–64. doi: 10.3167/armw.2013.010104.

- Mattoni, A. και Teune, S. (2014) 'Visions of protests. A media-historic perspective on images in social movements', *Sociology Compass*, 8(6), σσ 876–887.
- McDowell, S. (2008) 'Selling conflict heritage through tourism in peacetime Northern Ireland: Transforming conflict or exacerbating difference?', *International Journal of Heritage Studies*, 14(5), σσ 405–421. doi: 10.1080/13527250802284859.
- McKinney, J. (2008) *The nature of communication between scenography and its audiences*. University of Leeds.
- McKinney, J. (2013) 'Scenography, spectacle and the body of the spectator', *Performance Research*, 18(3), σσ 63–74. doi: 10.1080/13528165.2013.818316.
- McKinney, J. (2018) 'Seeing scenography: scopic regimes and the body of the spectator', στο Aronson, A. (επιμ.) *The Routledge Companion to Scenography*. Abingdon, Oxon, UK, Oxon, UK: Routledge, σσ 102–118.
- Memou, A. (2011) 'Photography and Memory: Rethinking May '68', *Philosophy of Photography*, 2(1), σσ 83–96. doi: 10.1386/pop.2.1.83\_1.
- Memou, A. (2014) 'Revolt in Photos. The French May '68 in the Student and mainstream Press', στο Fahlenbrach, K., Sivertsen, E., και Werenskjold, R. (επιμ.) *Media and Revolt. Strategies and Performances from the 1960 to the Present*. New York - Oxford: Berghahn, σσ 147–164.
- Mendel, Y. και Steinberg, A. R. (2011) 'The Museological Side of the Conflict: Israeli Exhibition of Terror and the Palestinian Museum of Prisoners', *Museum and Society*, 9(3), σσ 190–213.
- Merleau-Ponty, M. (1991) *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*. Μετάφραση Α. Μουρίκη. Αθήνα: Νεφέλη.
- Meskel, L. (επιμ.) (1998) *Archaeology under fire. Nationalism, politics and Heritage in the Eastern Mediterranean and Middle East*. London: Routledge.
- Misztal, B. (2003) *Theories of Social Remembering*. Maidenhead: Open Editions.
- Morin, E., Lefort, C. και Castoriadis, C. (2008) *Mai 68 La Brèche: Suivi de Vingt ans après*. Paris: Foyard.
- Mortensen, C. H. και Madsen, J. W. (2015) 'The sound of yesteryear on display: A rethinking of nostalgia as a strategy for exhibiting pop/rock heritage', *International Journal of Heritage Studies*. Routledge, 21(3), σσ 250–263. doi: 10.1080/13527258.2014.938765.
- Neveu, E. (2014) 'Memory Battles over Mai 68: Interpretative Struggles as a Cultural Re-Play of Social Movements', στο Baumgarten, B., Daphi, P., και Ullrich, P. (επιμ.) *Conceptualizing Culture in Social Movement Research*. New York: Palgrave Macmillan, σσ 275–299.
- Ng, J. (2014) 'Surface , Display , Life : Re-thinking the Screen from Projection to Video Mapping', *Archives of Design Research*, 27(1).
- Nora, P. (επιμ.) (1997) *Les Lieux de mémoire*. Paris: Galimard.
- O'Doherty, B. (1976) *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica: The Lapis Press.
- Olick, J. K. (1999) 'Collective Memory: The Two Cultures', *Sociological theory*, 17(3), σσ 333–348.
- Pantzou, N. (2011) 'Materialities and Traumatic Memories of a Twentieth-Century Greek Exile Island', στο Myers, A. και Moshenska, G. (επιμ.) *Archaeologies of Internment*. New York: Springer, σσ 191–206.
- Pantzou, N. (2015) 'By the People, for the People. The Case of a Community Museum of Traumatic Greek Heritage', *Conservation and Management of Archaeological Sites*, 17(1), σσ 22–37. doi: 10.1126/science.337.6091.173.
- Passos Sachs, I. (2015) *Curating Intangible Heritage Popular Music in Museums. The Case of Brazilian Museum Cais do Sertão*. Διαθέσιμο στο: <https://curatingthecontemporary.org/2015/05/11/curating-intangible-heritage-popular-music-in-museums-the-case-of-brazilian-museum-cais-do-sertao>.
- Pearson, M. και Shanks, M. (2001) *Theatre/Archaeology*. London: Routledge.
- Pelak, C. F. (2015) 'Institutionalizing Counter-Memories of the U.S. Civil Rights Movement: The National Civil Rights Museum and an Application of the Interest-Convergence Principle', *Sociological Forum*, 30(2), σσ 305–327. doi: 10.1111/socf.12164.
- Perrot, M. (1990) *Mémoires de 68 : guide des sources d'une histoire à faire*. Paris: Verdier.
- Pigenet, M. και Tartakowsky, D. (2003) 'Les marches en France aux XIXe et XXe siècles: Réurrence et métamorphose d'une démonstration collective', *La Découverte*, 1(202), σσ 69–94.
- Polletta, F. (1998a) 'Contending Stories: Narrative in Social Movements', *Qualitative Sociology*, 21(4), σσ 419–446.
- Polletta, F. (1998b) 'Legacies and Liabilities of an Insurgent past: Remembering Martin Luther King, Jr., on the House and Senate Floor', *Social Science History*, 22(4), σσ 479–512. doi: 10.1215/9780822384687-008.
- Polletta, F. (1999) "'Free Spaces' in Collective Action", *Theory and Society*, 28, σσ 1–38.
- Ranciere, J. (2008) *Ο αδαής δάσκαλος, Πέντε μαθήματα πνευματικής χειραφέτησης*. Επιμέλεια Δ. Μπουνάνου. Αθήνα: Νήσος.
- Ranciere, J. (2015) *Ο χειραφετημένος θεατής*. Επιμέλεια Α. Κιουπκιολής. Αθήνα: Εκκρεμές.

- Ravelli, L. J. (1996) 'Making Language Accessible: Successful Text Writing for Museum Visitors', *Linguistics and Education*. doi: 10.1016/S0898-5898(96)90017-0.
- Reader, K. A. και Wadia, K. (1993) *The May 1968 Events in France. Reproductions and Interpretations*. London: Macmillan.
- Reich, S. (1974) 'Pendulum Music', στο Reich, S. (επιμ.) *Writings about music*. New York: The Press of Nova Scotia College of Art and Design & New York University Press, σσ 12–13.
- Reynolds, C. (2007) 'May '68: a contested history', *Sens Public*, 10, σσ 1–16.
- Reynolds, C. (2011) *Memories of May '68. France's convenient consensus*. University of Wales Press.
- Reynolds, C. (2018) 'État présent: Mai 68 at 50: Beyond the doxa', *Bulletin of Francophone Postcolonial Studies*, 9(2), σ 10=16.
- Rice, T. (2014) *Ethnomusicology. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Rioux, J.-P. (1989) 'À Propos Des Célébrations Décennales Du Mai Français', *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, 23(1), σσ 49–58. doi: 10.3406/xxs.1989.2834.
- Robertson, K. (2019) *Tear Gas Epiphanies: Protest, Culture, Museums*. Montreal: McGill - Queen's University Press.
- Ross, K. (2002a) 'Establishing Consensus: May '68 in France as Seen from the 1980s', *Critical Inquiry*, 28(3), σσ 650–676.
- Ross, K. (2002b) *May 68 and its afterlives*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ryan, M.-L. (1999) 'Immersion vs Interactivity: virtual reality and literary theory', *SubStance*, 28/2(89), σσ 110–137.
- Schira, E. (2018) 'L'iconographie 68 au travers des affiches: La valeur de l'image face aux artistes et à la critique', στο *1968: La critique d'art, la politique et le pouvoir*. Rennes: Université Rennes, σσ 75–88.
- Schnapp, A. και Vidal-Naquet, P. (1969) *Journal de la commune étudiante. Textes et documents. Novembre 1967-juin 1968*. Paris: Éditions du Seuil.
- Sellie, A. κ.ά. (2015) 'Interference Archive: a free space for social movement culture', *Archival Science*. Springer Netherlands, 15(4), σσ 453–472. doi: 10.1007/s10502-015-9245-5.
- Shackel, P. A., Smith, L. και Campbell, G. (2011) 'Labour's heritage', *International Journal of Heritage Studies*, 17(4), σσ 291–300.
- Shearing, D. R. (2015) *Audience Immersion and the Experience of Scenography*. University of Leeds.
- Seale, P. και McConville, M. (1971) *Η Γαλλική Επανάσταση του 1968*. Επιμέλεια Β. Αϊβαλιώτης. Αθήνα: Νέοι Στόχοι.
- Serrell, B. (1996) 'The question of visitor styles', *Visitor studies: Theory, research, and practice*, 7(1), σσ 48–53.
- Siegelbaum, S. (2011) 'Authentic mediation. Art, media, and public space in May '68', *Kunstlicht*, 32(3), σσ 38–49.
- Siegelbaum, S. (2012) 'The riddle of May '68: Collectivity and Protest in the Salon de la Jeune Peinture', *Oxford Art Journal*, 35(1), σσ 53–73.
- Singer, D. (1970) *Prelude to Revolution. France in May 1968*. Chicago: Haymarket Books.
- Smith, L. (2014) 'Visitor Emotion, Affect and Registers of Engagement At Museums and Heritage Sites', *Conservation Science in Cultural Heritage*, 14(2), σσ 125–132.
- Smith, L. και Campbell, G. (2017) "Nostalgia for the future": memory, nostalgia and the politics of class', *International Journal of Heritage Studies*, 23(7), σσ 612–627. doi: 10.1080/13527258.2017.1321034.
- Soutrenon, E. (1998) 'Le corps manifestant. La manifestation entre expression et représentation', *Sociétés contemporaines*, 31(1), σσ 37–58. doi: 10.3406/soc-co.1998.1770.
- Tillier, B. (2008) 'Migrations de Mai-68: de l'affiche à la bande dessinée', *Sociétés & Représentations*, 26(2), σ 239. doi: 10.3917/sr.026.0239.
- Tilly, C. (1986) 'European violence and collective action since 1700', *Social Research*, 53, σσ 159–184.
- Touillier Feyrabend, H. (1983) 'Un discours d'agitation par l'Image: Les affiches de Mai 68', *Ethnologie française*, 13(3), σσ 251–264.
- Traugott, M. (1995) 'Barricades as repertoire: continuities and discontinuities in the history of French contention', στο Traugott, M. (επιμ.) *Repertoires and Cycles of Collective Action*. Durham and London: Duke University Press, σσ 43–56.
- Tunbridge, J. E. και Ashworth, J. (1996) *Dissonant Heritage. The Management of the Past as a Resource in Conflict*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Vigna, X. (2008) 'Clio contre Carvalho. L' historiographie de 68', *Revue internationale des livres et des idées*, 5, σσ 17–22.
- Vigna, X. (2011) 'Beyond Tradition: The Strikes of May–June 1968', στο Jackson, J., Milne, A. L., και Williams, James S. (επιμ.) *May 68. Rethinking France's Last Revolution*. New York: Palgrave Macmillan, σσ 47–57.
- Vigna, X. και Zancarini-Fournel, M. (2008) 'Les rencontres improbables dans « les années 68 »', *Vingtième Siècle: Revue d'Histoire*, 101(1), σσ 163–177. doi: 10.3917/ving.101.0163.

Vigreux, J. (2008) 'La direction et les députés du PCF à l'épreuve de Mai-Juin 68', *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, 9(1), σσ 80–95.

Vinitzky-Seroussi, V. (2002) 'Commemorating a Difficult past: Yitzhak Rabin's Memorials', *American Sociological Review*, 67(1), σσ 30–51.

Violeau, J.-L. (2011) 'Artists and Architects in May 1968', στο Jackson, J., Milne, A., και Williams, J. S. (επιμ.) *May 68*. London: Palgrave Macmillan, σ 263. doi: 10.1057/9780230319561.0027.

Wagner-Pacifici, R. (1996) 'Memories in the Making: The Shapes of Things That Went', *Qualitative Sociology*, 19(3), σσ 301–321.

Wagner-Pacifici, R. και Schwartz, B. (1991) 'The Vietnam Veterans Memorial: Commemorating a Difficult Past', *American Journal of Sociology*, 97(2), σσ 376–420. doi: 10.1086/229783.

Wahl, A. (1990) 'Le Mai 1968 des footballeurs français', *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 26, σσ 73–82.

Waterton, E. (2011) 'In the Spirit of Self-Mockery? Labour Heritage and Identity in the Potteries', *International Journal of Heritage Studies*, 17, σ 344.

van Wert, W. (1995) 'Disney World and Posthistory', *Cultural Critique*, 32, σσ 187–214.

Witcomb, A. (2013) 'Understanding the role of affect in producing a critical pedagogy for history museums', *Museum Management and Curatorship*. Taylor & Francis Group, 28(3), σσ 255–271.

Wrigley, C. και Walsh, M. (2005) 'A Widening Embrace: The Pump House: People's History Museum, Manchester', *Labour History Review*, 70(3), σσ 346–350. doi: 10.1179/096156505x75704.

Young, K. (2009) 'Auschwitz-Birkenau. The challenges of Heritage Management following the Cold War', στο Logan, W. και Reeves, K. (επιμ.) *Places of Pain and*

*Shame. Dealing with 'Difficult Heritage'*. Abington: Routledge, σσ 50–67.

Zamponi, L. (2018) *Social Movements, Memory and media. Narrative in Action in the Italian and Spanish Student Movements*. Cham: Palgrave Macmillan.

Zancarini-Fournel, M. (1995) '1968: histoire, mémoire et commémoration', στο *Espaces Temps*, 59-61. *Le temps réfléchi. L'histoire au risque des historiens*. Paris, σσ 146–156.

Zancarini-Fournel, M. (2011) 'The Local, Regional and National in May–June 1968', στο Jackson, J., Milne, A.-L., και Williams, J. S. (επιμ.) *May 68. Rethinking France's Last Revolution*. New York: Palgrave Macmillan, σσ 178–187.

Zelizer, B. (1995) 'Reading the Past against the Grain: The Shape of Memory Studies', *Critical Studies in Mass Communication*, σσ 214–216. doi: Article.

Zerubavel, E. (1997) *Social Mindscape: An invitation to Cognitive Sociology*. Cambridge, MA, MA: Harvard University Press.

Zisiou, M. (2011) 'Towards a Theory of Museological Soundscape Design: Museology as a "listening Path"', *The Journal of Acoustic Ecology*, 11(1), σσ 36–38.

Żychlińska, M. και Fontana, E. (2016) 'Museal Games and Emotional Truths: Creating Polish National Identity at the Warsaw Rising Museum', *East European Politics and Societies and Cultures*, 30(2), σσ 235–269.

Αϊναλής, Ζ. Δ., Chailly, H. και Παπαδοπούλου, Ε. (2010) 'Antonin Artaud, «Εξέγερση και Ουτοπία»', *Πλανόδιον*, 49.

Βαλαβάνη, Ν. (επιμ.) (2004) *Μπέρτολτ Μπρεχτ, κριτικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Πολύτροπον.

Βαν Μπούσχοτεν, Ρ. κ.ά. (επιμ.) (2008) *Μνήμες και λήθη του ελληνικού εμφύλιου πολέμου*. Αθήνα: Επίκεντρο.

Βασιλείου, Θ. (2016) 'Το 'κεφάλι' και η 'πύλη' - Ειδωλολατρίες;', *Εφημερίδα των Συντακτών*, 18 Νοέμβριος. Διαθέσιμο στο: [https://www.efsyn.gr/stiles/apopseis/90331\\_kefali-kai-i-pyli-eidololatries](https://www.efsyn.gr/stiles/apopseis/90331_kefali-kai-i-pyli-eidololatries).

Βόγλης, Π. (2008) 'Ερμηνεύοντας την Αντίσταση μέσα από τον Εμφύλιο Πόλεμο: Το Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας και η κληρονομιά της Αντίστασης στα χρόνια του Εμφυλίου Πολέμου', *Byzantina et Neogreca Vin-dobonensia*, 25, σσ 319–334.

Γιαλούρη, Ε. (2010) 'Η δυναμική των μνημείων: αναζητήσεις στο πεδίο της μνήμης και της λήθης', στο Γιαννακόπουλος, Κ. και Γιαννιτσιώτης, Γ. (επιμ.) *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη. Χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, σσ 349–380.

Δρουμπούκη, Α.-Μ. (2014) *Μνημονικοί τόποι και δημόσια ιστορία του Β' Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα. Μια συγκριτική προσέγγιση*. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Καλύβας, Σ. Ν. (2015) 'Εμφύλιος Πόλεμος (1943-1949): Το τέλος των μύθων και η στροφή προς το μαζικό επίπεδο', *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 11, σσ 37–70.

Κορνέτης, Κ. (2013) 'Κώστας Αξελός: «Για μας δεν υπήρχε ιερό και όσιο»', *Χρόνος*, Οκτώβριος. Διαθέσιμο στο: <http://www.chronosmag.eu/index.php/xls-g-e-p-s.html>.

Λε Γκοφ, Ζ. (1998) *Ιστορία και Μνήμη*. Αθήνα: Νεφέλη.

Λιάκος, Α. (1999) 'Η Νεοελληνική Ιστοριογραφία Κατά Το Τελευταίο Τέταρτο Του Εικοστού Αιώνα', *Σύγχρονα Θέματα*, 76–77(1), σσ 72–91.

Λιάκος, Α. (2005) *Πώς στοχάστηκαν το έθνος αυτοί που ήθελαν να αλλάξουν τον κόσμο*. Αθήνα: Πόλις.

Μαργαρίτης, Γ. (1984) 'Πολιτικές προοπτικές και δυνατότητες κατά την απελευθέρωση', *Μνήμων*, 9, σσ 174–193.

Μπουτζουβή, Α. και Θανοπούλου, Μ. (2002) 'Η προφορική ιστορία στην Ελλάδα. Οι εμπειρίες μιας δύσκολης πορείας', *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 107(107), σσ 3–21.

Πασχαλούδη, Ε. (2016) 'Η Εθνική Αντίσταση στον επετειακό χάρτη της μεταπολεμικής Ελλάδας', στο Δορδανάς, Σ. κ.ά. (επιμ.) *Κατοχική Βία, 1939-1945. Η Ελληνική και ευρωπαϊκή εμπειρία*. Αθήνα: Ασίνη, σσ 415–416.

Σεβαστίδου, Ό. (2005) *Πολυτεχνείο '73. Συγκρότηση και αντιθέσεις των μεταπολιτευτικών μνημονικών αφηγήσεων*. Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.

Φίλη, Ε. (2007) *Το Ελληνικό Ίδρυμα στη Διεθνή Πανεπιστημιούπολη στο Παρίσι. Τόπος ζωής-Τόπος μνήμης: μαρτυρίες φοιτητικών χρόνων*. Paris: Fondation Hellénique.

Χατζηνικολάου, Τ. (2010) 'Ιστορικά τεκμήρια και προσωπικά βιώματα. Η πρόκληση των μουσείων συγχρονης ιστορίας', *Τετράδια Μουσειολογίας*, 7, σσ 44–45.

Χουρμουζιάδη, Α. (2009) 'Το σινεμά στο μουσείο', στο *Το Μουσείο Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*. ΜΚΘ. Θεσσαλονίκη.

Χουρμουζιάδη, Α. (2010) 'Από το εύρημα στο έκθεμα', *Ανάσκαμμα*, (4), σσ 109–140.

Χουρμουζιάδη, Α. (2015) 'Η Παιδαγωγική του Μουσειακού Χώρου', στο Νικονάνου, Ν. κ.ά. (επιμ.) *Μουσειακή μάθηση και εμπειρία στον 21ο αιώνα*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.

Χουρμουζιάδη, Α. (2016) *'Ο άνθρωπος παιδί μου είναι σαν το νερό. Δεν το σταματάει τίποτε...! Εκθέτοντας την προσφυγική κρίση*. Μυτιλήνη: Museolab.

Χουρμουζιάδη, Α. (2017) *1+5 μουσειακές εικόνες και εικονικότητες*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Ψημίτης, Μ. (2011) *Εισαγωγή στα Σύγχρονα Κοινωνικά Κινήματα*. Ζεφύρι: Διάδραση.



A blue-tinted photograph of a hospital hallway. In the distance, a person with a cane stands near a bright doorway, while others are seated on the floor. The scene is overlaid with a film strip graphic on the left and a large, faint eye graphic on the right. The text 'ΕΙΚΟΝΕΣ - ΗΧΟΙ - ΒΙΝΤΕΟ' is centered at the bottom in white.

**ΕΙΚΟΝΕΣ - ΗΧΟΙ - ΒΙΝΤΕΟ**

## ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

Οι φωτογραφίες από την έκθεση είναι των μελών της ομάδας.

Οι υπόλοιπες φωτογραφίες είναι των συγγραφέων, εκτός και αν αναφέρεται κάποια άλλη πηγή, στον πίνακα που ακολουθεί. Η βασική μας πηγή ήταν το διαδίκτυο και οι σύνδεσμοι που αναφέρονται παρακάτω ήταν ενεργοί όταν τους επισκεφθήκαμε για τελευταία φορά στις 15/09/2019.

### 1. ΛΙΓΗ ΘΕΩΡΙΑ

#### 1.1. Η ΕΝΑΣΧΟΛΗΣΗ ΜΕ ΤΟ ΠΡΟΣΦΑΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ

<sup>5</sup> Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων/Ελευθερίου Αλική / <https://www.tovima.gr/2018/10/03/politics/parousia-tsipra-eginan-ta-egkainiatis-ekthesis-tis-voulis-gia-ton-ploumpidi>

#### 1.2. Ο ΜΑΗΣ ΤΟΥ '68

<sup>1</sup> Κατά τη διάρκεια μιας φοιτητικής διαδήλωσης, Place Denfert-Rochereau στο Παρίσι, 7 Μαΐου 1968 (AFP / <https://www.observatoire33.fr/rubriques/c-%C3%A9tait-en-mai-1968>).

<sup>2</sup> Εργατικές κινητοποιήσεις στο εργοστάσιο αυτοκινήτων της Citroën, Hauts-de-Seine. Boulogne-Billancourt, 1968 (Martine Franck / Magnum / <http://www.socialistparty.org.uk/issue/994/27321/09-05-2018/france-68-historys-greatest-general-strike-erupts>).

<sup>3</sup> Εργαζόμενοι σε απεργία στις 2 Ιουνίου 1968 (Georges Garrigues / <http://www.monsieurvintage.com/a-la-une/2018/03/les-50-ans-de-mai-68-31077>).

<sup>4</sup> Στις 6 Μαΐου 1968, φοιτητές και διαδηλωτές αντιμετωπίζουν την αστυνομία μπροστά από το βιβλιοπωλείο Joseph Gibert, Boulevard Saint Michel, στο Παρίσι (AFP / Jacques-Marie / [https://www.independent.co.uk/news/long\\_reads/florida-shooting-parkland-school-student-protest-movement-trump-emma-gonzalez-a8225181.html](https://www.independent.co.uk/news/long_reads/florida-shooting-parkland-school-student-protest-movement-trump-emma-gonzalez-a8225181.html)).

<sup>5</sup> Δρόμος στο Καρτιέ Λατέν του Παρισιού, μετά τη νύχτα των οδοφραγμάτων (Bruno Barbey / MAGNUM / <https://pro.magnumphotos.com/image/PAR128674.html>).

<sup>6</sup> Ο Στρατηγός Charles de Gaulle στη γαλλική τηλεόραση, στις 19 Μαρτίου 1962 (AFP / <https://www.rtl.fr/actu/politique/election-presidentielle-2017-quels-sont-les-pouvoirs-du-president-de-la-republique-7788438589>).

<sup>7</sup> Εργατική και φοιτητική διαδήλωση στο Παρίσι, από την Place de la Republique στο Denfert-Rochereau, 13 Μαΐου 1968 (Bruno Barbey/ Magnum / <https://pro.magnumphotos.com/image/PAR105212.html>).

#### 1.3. Η ΜΝΗΜΟΝΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΟΥ ΜΑΗ ΤΟΥ '68

<sup>1</sup> Stephane Mahe /Reuters / <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/may1968-revolts-france-180430081219318.html>.

<sup>2</sup> Διαδηλώσεις της C.G.T. στην Place de la Republique, Παρίσι 29 Μαΐου 1968 (Fondation Gilles Caron / [https://redflag.org.au/node/6146?\\_\\_cf\\_chl\\_jschl\\_tk\\_\\_=c7031eb507dc997c8c350cbaf700e8ab1d86fd80-1575366667-0-AR7ORgn2pwEw7WSRA65pL6AfTIL-uOYRxIj167uCOAVCXNWw9AGmIF7eiHJAmQ84\\_Kf72e3y-73N\\_h1QRcxMfLjVhl5oCChpxKxdVkI3ZD0kjQBElANQ\\_LUVj96IKGwvdgqL98JW4aQkAu93sFv03WgfW5vBU43LV4kPvujOwC\\_osT2NNbb9hrrX4-sq7waf9Kfsh2x8GUVxYN8sf0eFQO-egBTUpaiG7u67FEZUR2EdGWOonwU1pE3zs\\_8rtUZohWuAxL687xbN9n-0pnhBjBe8](https://redflag.org.au/node/6146?__cf_chl_jschl_tk__=c7031eb507dc997c8c350cbaf700e8ab1d86fd80-1575366667-0-AR7ORgn2pwEw7WSRA65pL6AfTIL-uOYRxIj167uCOAVCXNWw9AGmIF7eiHJAmQ84_Kf72e3y-73N_h1QRcxMfLjVhl5oCChpxKxdVkI3ZD0kjQBElANQ_LUVj96IKGwvdgqL98JW4aQkAu93sFv03WgfW5vBU43LV4kPvujOwC_osT2NNbb9hrrX4-sq7waf9Kfsh2x8GUVxYN8sf0eFQO-egBTUpaiG7u67FEZUR2EdGWOonwU1pE3zs_8rtUZohWuAxL687xbN9n-0pnhBjBe8)).

<sup>3</sup> Ο Daniel Cohn-Bendit, ένας από τους ηγέτες των φοιτητών, 18 Μαΐου 1968 (AFP / <https://www.humanite.fr/contre-feux-mai-68-est-mort-mon-oeil-649406>).

<sup>4</sup> Στιγμιότυπο από τις διαδηλώσεις, 6 Μαΐου 1968 (Manuel Bidermanas / AKG IMAGES / <https://www.akg-images.co.uk/archive/-2UMDHUZPK105.html>).

<sup>5</sup> Ludovic MARIN / AFP / <https://bibliobs.nouvelobs.com/idees/20180313.OBS3546/nous-sommes-tous-indesirables-que-s-est-il-vraiment-passe-aux-beaux-arts-en-68.html>.

<sup>6</sup> Anne Chepeau / RADIO FRANCE / [https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/icones-de-mai-68-les-images-ont-une-histoire-les-cles-pour-decoder-des-photos-devenues-mythiques\\_2710116.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/icones-de-mai-68-les-images-ont-une-histoire-les-cles-pour-decoder-des-photos-devenues-mythiques_2710116.html).

<sup>7</sup> Michel Racine / [http://voyage.alpviv.org/france/paris/sa\\_paris\\_nanterre](http://voyage.alpviv.org/france/paris/sa_paris_nanterre).

<sup>8</sup> Michel Racine / <http://laurencelebris.fr/944-2>.  
<sup>9</sup> [www.pointdefuite.fr](http://www.pointdefuite.fr)

<sup>10</sup> <https://www.sorbonne.fr/la-chancellerie-des-universites-de-paris/les-archives-de-la-chancellerie/exposition-68-universite-paris-detruire-pour-mieux-reconstruire>.

- 11 <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/exposition/mai-68-larchitecture-aussi>.  
Denis Charlet / AFP. / [https://www.challenges.fr/societe/mai-68-le-role-des-ouvriers-au-coeur-d-une-exposition-a-roubaix\\_588122](https://www.challenges.fr/societe/mai-68-le-role-des-ouvriers-au-coeur-d-une-exposition-a-roubaix_588122).

## 1.4. Η ΜΝΗΜΟΝΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΗΣ ΣΥΓΚΡΟΥΣΗΣ

- <https://aj-museum.alquds.edu/en/component/fwgallery/gallery/16-museum-photos.html?Itemid=470#fwgallertop>.
- 4 <https://www.terrorism-info.org.il/en/virtual-tour-2>.  
Φωτογραφία του Απόστολου Βερβέρη από το εξώφυλλο προπαγανδιστικού φυλλαδίου με  
5 τίτλο «A great work of civic readaptation in Greece» (1949), Βιβλιοθήκη ΑΣΚΙ (<http://www.greekhistoryrepository.gr/archive/item/6133>).
- <https://www.southernliving.com/travel/best-things-to-do-in-south?iid=newsletter-sl-01262016&slide=199909#199909>.
- 17 Εφημερίδα «Ριζοσπάστης», 10 Μαΐου 1936 (<https://www.rizospastis.gr/story.do?id=1759059>).
- 25 Corbis (<http://imagine.orange.com/en/ideas/safe-world-for-women/idea/show/2435>).
- <https://news.harvard.edu/gazette/story/2019/06/harvard-scholars-reflect-on-the-history-and-legacy-of-the-steinwall-riots>.
- 26 <https://www.vimaonline.gr/20/article/25045/i-giorti-tis-dimokratias-sto-proedriko-megaro-foto>.
- 52 Τέλης Σαρρηκώστας / ΑΠΕ (<http://www.avgi.gr/article/10842/5728159/-tous-phasistes-tha-tous-polemame-panta->).
- 53 Έκθεση φωτογραφίας στην πρώτη επέτειο της εξέγερσης του Πολυτεχνείου 1973 ([www.metapolitefsi.com](http://www.metapolitefsi.com)).
- 57

- <https://www.in.gr/2007/11/30/culture/egkainia-toy-moyseioy-dimokratias-ston-ai-strati-apo-ton-prwthypoyrgo>.  
64 Εξώφυλλο του βιβλίου «The road to '37: an exhibition of books, posters, cartoons, showing the struggle of six generations of workers for  
73 peace, freedom and democracy» / G.D.H. Cole (1937).  
<https://inhabitat.com/banksys-giant-monopoly-set-joins-occupy-london-movement>.  
77

## 1.5. Η ΕΚΘΕΣΗ ΤΩΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΩΝ

- Ιατρική Σχολή, Παρίσι Μάιος 1968 (Bruno Barbey  
2 / MAGNUM / <https://pro.magnumphotos.com/image/PAR144680.html>).

## 2. Η ΕΚΘΕΣΙΑΚΗ ΙΔΕΑ

### 2.1. ΓΕΝΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ - ΣΤΟΧΟΙ

- Societe Generale De Film/ Gaumont / M.G.M  
3 / <http://cargocollective.com/itdoesnotfollow/following/itdoesnotfollow/The-Nerve-Meter>.  
4 [www.anstendig.com/theatre/brecht\\_theatre.html](http://www.anstendig.com/theatre/brecht_theatre.html).

### 2.2. Η ΑΦΗΓΗΣΗ

### 2.3. Ο ΧΩΡΟΣ

- 3 DAC exhibition / [www.arcspace.com/feature/danish-jewish-museum](http://www.arcspace.com/feature/danish-jewish-museum).

### 2.4. ΟΙ ΚΑΤΑΣΚΕΥΕΣ

### 2.5. ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ

- 1 Φωτογραφία από το Atelier populaire.

### 2.6. ΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

### 2.7. ΤΟ ΒΙΝΤΕΟ

## 2.1. Ο ΗΧΟΣ

## 3. Η ΕΚΘΕΣΗ

### 3.1. ΓΕΝΙΚΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΕΚΘΕΣΗ

### 3.2. Ο ΠΡΟΛΟΓΟΣ

### 3.3. ΤΟ ΚΥΒΕΡΝΗΤΙΚΟ ΓΡΑΦΕΙΟ

### 3.4. ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΣΗΜΑΔΙΑ

- 57 Daniel Buren, «Affichage sauvage», rue Jacob, Παρίσι, Απρίλιος 1968. (Bernard Boyer. / ADAGP).  
Το Πανεπιστήμιο της Σορβόνης υπό κατάληψη, Μάιος 1968 (Bruno Barbey / MAGNUM / <https://pro.magnumphotos.com/image/PAR128726.html>).
- 67

### 3.5. ΤΟ ΦΟΙΤΗΤΙΚΟ ΑΜΦΙΘΕΑΤΡΟ

- Σορβόνη, Μάιος; 1968 (Bruno Barbey / MAGNUM  
5 / <https://pro.magnumphotos.com/image/PAR341602.html>).

- 15 Μαΐου 1968 στο αμφιθέατρο της κατειλημμένης Σορβόνης (Anonymous / AFP / <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/1968-2018-debloquer-luniversite-avec-christophe-charle-et-olivier-charle>).
- 7

### 3.6. ΤΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ

- Απεργία στο Εργοστάσιο της «Sud Aviation» στη Νάντη, Γαλλία, τον Μάιο του 1968 (DR / <https://www.breizh-info.com/2018/05/25/96336/mai-68-fougeres-avant-sud-aviation>).
- 4

### 3.7. ΤΟ ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ

- La Marianne de Mai 68 (Jean-Pierre Rey / <https://medium.com/@Mos/mai-68-re%CC%81volution-imaginaire-art-film-4e58a4312c1c>).
- 6

Στο Atelier populaire το 1968 (Philippe Vermes. Συλλογή της. Εθνικής Σχολής Καλών Τεχνών του Παρισιού / <https://www.formes-vives.org/blog/index.php?2013/11/22/658-workshop-aux-beaux-arts-de-clermont-ferrand>).

### 3.8. ΟΙ ΣΥΓΚΡΟΥΣΕΙΣ

<sup>1</sup> <https://drpop.org/the-university-as-place-of-revolt>.

<sup>2</sup> Νύχτα των οδοφραγμάτων 1968 (Armand Bachelier / [https://www.rtf.be/lapremiere/article/detail\\_mai-68-sous-les-paves-la-plage?id=8991791](https://www.rtf.be/lapremiere/article/detail_mai-68-sous-les-paves-la-plage?id=8991791)).

<sup>3</sup> 14 Μαΐου 1968, τα CRS κελίνουν το δρόμο στους διαμαρτυρόμενους φοιτητές.(Reg Lancaster / Express <https://chantiersdeculture.com/2018/06/15/mai-68-maurice-grimaud-un-prefet-de-police-en-alerte/>).

<sup>114</sup> Το θέατρο της Odeon κατειλημένο (Eric Koch / Anefo / [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Stakingen\\_in\\_Frankrijk,\\_Bestanddeelnr\\_921-3744.jpg](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Stakingen_in_Frankrijk,_Bestanddeelnr_921-3744.jpg)).

<sup>121</sup> <http://www.thepaper.gr/%CE%BB%CE%B1%CE%BC%CF%80%CF%81%CE%AC%CE%BA%CE%B7%CF%82-%CF%84%CF%83%CE%B1%CF%81%CE%BF%CF%85%CF%87%CE%AC%CF%82>.

<sup>165</sup> Οι μαθητές τραγουδούν τη Διεθνή μπροστά στο Μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη, Μάιος 1968 (AFP / <https://www.francebleu.fr/infos/societe/mai-68-a-paris-le-6-mai-1523280018>).

<sup>168</sup> Rue Saint Jacques, Παρίσι, Μάιος 1968 (Ίδρυμα Gilles Caron / <http://www.terra-ignota.fr/blog/citations/lecon-d-elegance-la-chemise.html>).

### 3.9. Ο ΘΑΛΑΜΟΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ

<sup>2</sup> Ο θάλαμος των επιχειρήσεων της Γαλλικής Αστυνομίας, Μάιος 1968 (<https://www.20minutes.fr/paris/diaporama-339-photo-305421-mai-68-vu-par-la-prefecture-de-police-de-paris>).

### 3.10. ΠΡΟΣ ΤΙΣ ΕΚΛΟΓΕΣ

### 3.11. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

## ΗΧΟΙ

Σε όλη την έκταση της έκθεσης ακούγονται οι αμιγώς ηχητικές συνθέσεις που περιλαμβάνουν ηχητικό υλικό, όπως αναλύεται στον πίνακα που ακολουθεί. Οι συνθέσεις σχεδιάστηκαν και πραγματοποιήθηκαν από τα μέλη της ομάδας.

### 3.3. ΤΟ ΚΥΒΕΡΝΗΤΙΚΟ ΓΡΑΦΕΙΟ

- Τηλεφωνική συσκευή πάνω στο Κυβερνητικό Γραφείο:

### 3.6. ΤΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ

- Ακουστικά πάνω στην πόρτα της C.G.T.:

### 3.7. ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ

- «Ραδιόφωνο» μέσα στο Καλλιτεχνικό Εργαστήριο:

### 3.8. ΟΙ ΣΥΓΚΡΟΥΣΕΙΣ

- Γενικό ηχοτοπίο:
- Ακουστικά στο Ελληνικό Σπίτι:

### 3.9. Ο ΘΑΛΑΜΟΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ

- Μέσα από το παράθυρο του «κρατητηρίου», μέσα στο Θάλαμο Επιχειρήσεων:
- Τηλεφωνική συσκευή πάνω στο τραπέζι του Θαλάμου Επιχειρήσεων:

Σε όλη την έκταση της έκθεσης προβάλλονται βίντεο που περιλαμβάνουν οπτικοακουστικό υλικό, όπως αναλύεται στον πίνακα που ακολουθεί. Ο σχεδιασμός των βίντεο έγινε από τα μέλη της ομάδας.

### 3.2. Ο ΠΡΟΛΟΓΟΣ

- Προβολή πάνω στον τοίχο:

### 3.5. ΤΟ ΦΟΙΤΗΤΙΚΟ ΑΜΦΙΘΕΑΤΡΟ

- Προβολή πίσω από την έδρα:

### 3.6. ΤΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ

- Προβολές μέσα από τα «παράθυρα του εργοστασίου»:

### 3.7. ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ

- Προβολή πάνω στον τοίχο:

### 3.8. ΟΙ ΣΥΓΚΡΟΥΣΕΙΣ

- Προβολή μέσα από το παραβάν του Νοσοκομείου:
- Προβολή μέσα στο θέατρο του ODEON:
- Προβολή μέσα στην O.R.T.F.
- Προβολή στο δρόμο:
- Το διάγγελμα του De Gaulle:

### 3.9. Ο ΘΑΛΑΜΟΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ

- Προβολές στον τοίχο του Θαλάμου Επιχειρήσεων:

## ΒΙΝΤΕΟ

Σε όλη την έκταση της έκθεσης προβάλλονται βίντεο που περιλαμβάνουν οπτικοακουστικό υλικό, όπως αναλύεται στον πίνακα που ακολουθεί. Ο σχεδιασμός των βίντεο έγινε από τα μέλη της ομάδας.

### 3.2. Ο ΠΡΟΛΟΓΟΣ

- Προβολή πάνω στον τοίχο: τη βάση αποτελεί το βίντεο-κλιπ για το τραγούδι «Il est cinq heures, Paris s'éveille (Live)», ερμηνευτής ο Jacques Dutronc και δημιουργοί οι Anne Ségalen, Jacques Lanzmann και Jacques Dutronc [[https://www.youtube.com/watch?v=7whXkifG\\_ms](https://www.youtube.com/watch?v=7whXkifG_ms)] πάνω στην οποία προστέθηκαν μερικές λέξεις στα ελληνικά για να είναι κατανοητό το περιεχόμενο από τους μη γαλλόφωνους επισκέπτες.

### 3.5. ΤΟ ΦΟΙΤΗΤΙΚΟ ΑΜΦΙΘΕΑΤΡΟ

- Προβολή πίσω από την έδρα: το βίντεο δημιουργήθηκε από τα μέλη της ομάδας αξιοποιώντας υλικό από τις ακόλουθες πηγές:
  - i. Δημοσιογραφικές λήψεις με θέμα «Riots In Paris», British Pathé (1968) Film ID: 3375.14 [<https://youtu.be/yYdge-KRELY?t=348>].
  - ii. Διαφήμιση της Air France Sud SE-210 Caravelle III & Les Parisiennes – 1964, όπως παρουσιάζεται στο «Classic Airliners & Vintage Pop Culture» (2016).
  - iii. Ντοκιμαντέρ «Confrontation: Paris, 1968» του Seymour Drescher και Eugene McCreary στο πλαίσιο του πρότζεκτ Mosse Program

(1968;) [<https://www.youtube.com/channel/UCNFaCnxbsJUbbHpcgQ2ozYg>].

- iv. Κινηματογραφική ταινία με υπόθεση «La chinoise» του Jean-Luc Godard / Anouchka Films - Les Productions de la Guéville - Athos Films - Parc Films - Simar Films (1967) [<https://www.youtube.com/watch?v=t6tMeUmpTWS>].
- v. Κινηματογραφική ταινία με υπόθεση «The Dreamers» του Bernardo Bertolucci / Recorded Picture Company - Peninsula Films - Fox Searchlight Pictures (2003) [[https://www.youtube.com/watch?v=K7yj\\_bPwtbA](https://www.youtube.com/watch?v=K7yj_bPwtbA)].
- vi. Αποσπάσματα από το βίντεο κλιπ του τραγουδιού «Il fait trop beau pour travailler» των Les Parisiennes (1964) [<https://www.youtube.com/watch?v=LwHdvcjVtu0>].
- vii. Ακούγεται το τραγούδι «Paint It, Black» των The Rolling Stones (δημιουργοί: Mick Jagger, Keith Richards, Album: «Aftermath», 1966) [<https://youtu.be/04irXQhgMqg?t=3>].

### 3.6. ΤΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ

- Προβολές μέσα από τα «παράθυρα του εργοστασίου»: πρόκειται για μονταρισμένα από τα μέλη της ομάδας πλάνα χωρίς ήχο, από το ντοκιμαντέρ «Oser lutter oser vaincre» (Δημιουργός: Jean- Pierre Thorn / Ligne Rouge, 1968) [<https://www.youtube.com/watch?v=t0HaLDk0Me8&t=642s>].

### 3.7. ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ

- Προβολή πάνω στον τοίχο: πρόκειται για σύνθεση που έγινε από τα μέλη της ομάδας με αποσπάσματα από:
  - i. το Générique που προβάλλεται πριν από κάθε ταινία στο Φεστιβάλ των Καννών [[https://www.youtube.com/watch?v=z\\_0Asm73Tys](https://www.youtube.com/watch?v=z_0Asm73Tys)].
  - ii. την ταινία με υπόθεση «Gone with the wind» (σκηνοθεσία: Victor Fleming / Selznick International Pictures - Metro-Goldwyn-Mayer, 1939) [<https://www.youtube.com/watch?v=qF6wjF40DOo>].

- iii. πλάνα ανταποκριτή τηλεόρασης RTBF, 1968 [<https://www.youtube.com/watch?v=b8kZM0rxkwl&t=297s>].
- iv. τα Cinétracts 020 και 106 (δημιουργοί: Jean-Denis Bonan, Philippe Garrel, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Resnais / SLON Iskra, 1968) [<https://www.youtube.com/watch?v=m12TB0cICec&t=1735s>].
- v. το προβαλλόμενο μήνυμα κατά την αλλαγή μπουμπινάς σε κινηματογράφο, τη δεκαετία του '70 [<https://www.youtube.com/watch?v=votBFcMGZCE>].
- vi. την ταινία με υπόθεση «Peppermint Frappé» (σκηνοθεσία: Carlos Saura / Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., 1968).

### 3.8. ΟΙ ΣΥΓΚΡΟΥΣΕΙΣ

- Προβολή μέσα από το παραβάν του Νοσοκομείου: χρησιμοποιούνται αποσπάσματα από την τηλεοπτική εκπομπή της ΕΡΤ για την 20η επέτειο του Μάη του '68 «Έλληνες στο Μάη του 1968» (Σκηνοθεσία: Παύλος Τάσιος / Τομέας Ενημέρωσης ET 2, 1988) [[https://www.ert.gr/arxeio-afierwmata/50-chronia-apo-to-mai-toy-68/?fbclid=IwAR3u9Pfc-11Yk\\_QSnxCwVxPZOeKh\\_hI7Q843SyJjTsPZ79jx9KgEmqMgy7s](https://www.ert.gr/arxeio-afierwmata/50-chronia-apo-to-mai-toy-68/?fbclid=IwAR3u9Pfc-11Yk_QSnxCwVxPZOeKh_hI7Q843SyJjTsPZ79jx9KgEmqMgy7s)].
- Προβολή μέσα στο θέατρο του ΟΔΕΟΝ: πρόκειται για σύνθεση που έγινε από τα μέλη της ομάδας με αποσπάσματα από:
  - i. ρεπορτάζ «Odéon Théâtre de France, 16 mai 1968», προβολή JT 20H (Παραγωγή: Office national de radiodiffusion télévision française) [<https://www.youtube.com/watch?v=VU9sOPS1KjY>].
  - ii. επιτέλεση «Paradise Now» του Living Theater στο θεατρικό Φεστιβάλ της Avignon, 25 Ιουλίου 1968 (Provence Actualités, Παραγωγή: Office national de radiodiffusion télévision française Marseille) [[ina.fr/video/RAF03028194](http://ina.fr/video/RAF03028194)].
  - iii. ντοκιμαντέρ «Confrontation: Paris, 1968» του Seymour Drescher και Eugene McCreary

στο πλαίσιο του πρότζεκτ Mosse Program (1968;) [<https://www.youtube.com/channel/UCNFaCnxbsJUbbHpcgQ2ozYg>].

- Προβολή μέσα στην O.R.T.F.
  - i. διαφήμιση εταιρείας καλσόν DIM-SLIPS COORDONNÉS (1974) [<https://youtu.be/-VLzidmb2YQ>].
  - ii. διαφήμιση σοκολάτας Lanvin (1968) [<https://www.youtube.com/watch?v=o50hpFWHu38&feature=youtu.be>].
  - iii. διαφήμιση παγωτών MIKO (1968) [<https://www.youtube.com/watch?v=o50hpFWHu38&feature=youtu.be>].
  - iv. το générique της O.R.T.F. [<https://youtu.be/K0R-tb0jyDE>].
  - v. το générique της τηλεοπτικής εκπομπής «Panorama» (ORTF) – 1963 [<https://youtu.be/eJ68S1Mp03Q>].
  - vi. La vie est un spectacle
- Προβολή στο δεύτερο μέρος του δρόμου των συγκρούσεων: ντοκιμαντέρ μικρού μήκους, «La reprise du travail aux usines Wonder (ξαναπιάνοντας δουλειά στο εργοστάσιο Wonder)» (με αγγλικούς υπότιτλους) (δημιουργός: Jacques Willemont και οι φοιτητές της Ανώτατης Σχολής Κινηματογράφου -IDHEC, 1968) [<https://youtu.be/LQdby-9ihFk?t=1>].
- Το διάγγελμα του De Gaulle: στην ουσία πρόκειται για την επένδυση του ραδιοφωνικού διαγγέλματος της 30ης Μαΐου 1968 με μία στατική εικόνα του στρατηγού De Gaulle, προκειμένου να είναι δυνατή η ένταξη υποτίτλων [<https://youtu.be/mfSN462bKMc?t=1>]. Στο τέλος της ομιλίας, προστέθηκε ένα μικρό στιγμιότυπο με τον De Gaulle να τραγουδά τη «Μασαλιώτιδα» σε κάποια συγκέντρωση (2 Φεβρουαρίου 1969, εκπομπή: JT 13H, παραγωγή: Office national de

radiodiffusion télévision française) [<https://www.ina.fr/video/I00012916/?fbclid=IwAR0-RkAziMwv0Tu8wqjnAaydA4kjGYzgRUh23p1mOoD1hhXkcRoollzohyA>].

### 3.9. Ο ΘΑΛΑΜΟΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ

- Προβολές στον τοίχο του Θαλάμου Επιχειρήσεων: πρόκειται την αρθρωτή προβολή αποσπασμάτων από:
  - vii. το ντοκιμαντέρ «Mai 68, la belle ouvrage» (δημιουργός: Jean-Luc Magneron / Wide Management, 1969) [<https://www.youtube.com/watch?v=Ay2y5g0J9bU>].
  - viii. το ηχητικό ντοκουμέντο «Λόγος Γεωργίου Παπαδόπουλου», στο «Made In Greece / Political songs and sound documents / Recordings 1967-1974» (Hellenicrecord, 2005).
  - ix. κινηματογραφημένα ντοκουμέντα της περιόδου του Μάη του '68 από την BRITISH PATHÉ (FILM ID:2061.12) [<https://www.youtube.com/watch?v=BjyKJQ-oD5I&t=262s>].
  - x. κινηματογραφημένο ντοκουμέντο «στιγμιότυπα από επεισόδια στη διαδήλωση φοιτητών, μαθητών, εργαζομένων» στον ειδησεογραφικό ιστότοπο [www.902.gr](http://www.902.gr), [[https://www.youtube.com/watch?v=Xk\\_FayiO6ws](https://www.youtube.com/watch?v=Xk_FayiO6ws)].