



ΑΣΤΙΚΑ ΑΜΠΑΡΙΑ
URBAN HOLDS



ΑΣΤΙΚΑ ΑΜΠΑΡΙΑ
URBAN HOLDS

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

ΑΣΤΙΚΑ ΑΜΠΑΡΙΑ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ 2024



ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ: ΜΠΟΛΙΑ ΜΑΡΙΑ
ΕΠΙΒΛΕΠΟΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΣΙΤΟΡΕΓΚΟ ΑΝΔΡΕΑΣ

UNIVERSITY OF WEST ATTICA
DEPARTMENT OF INTERIOR ARCHITECTURE

URBAN HOLDS

GRADUATION PROJECT 2024



STUDENT: MPOLIA MARIA
DIRECTOR OF STUDIES: ASSISTANT PROFESSOR SITOREGO ANDREAS

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Μπόλια Μαρία του Αλεξάνδρου, με αριθμό μητρώου 18675059 φοιτήτρια του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Εσωτερικής Αρχιτεκτονικής, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής/διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στη εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από εμένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος.

Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση της πτυχιακής μου».

Πνευματικά δικαιώματα Copyright © Μαρία Μπόλια, 2024

Η Δηλούσα
ΜΠΟΛΙΑ ΜΑΡΙΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ
Α. ΣΙΤΟΡΕΓΚΟ

ΜΕΛΟΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ
Δ. ΑΓΑΘΟΠΟΥΛΟΣ

ΜΕΛΟΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ
Α. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗΣ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέπον καθηγητή, Ανδρέα Σιτορέγκο, για την υποστήριξη και καθοδήγηση του. Ο ζήλος, οι γνώσεις, η υπομονή και ο ενθουσιασμός του με βοήθησε να ξεπεράσω τις δυσκολίες που συναντήσαμε στην πορεία αυτής της πανέμορφης και όλο ενδιαφέρον διαδικασίας.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους υπεύθυνους και τους υπαλλήλους του Πλωτού Μουσείου Hellas Liberty, για την φιλοξενία τους στον χώρο του αμπαριού, που χωρίς την άδεια τους δεν θα ήταν δυνατότητα η δημιουργία αυτής της εγκατάστασης.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια μου για την υποστήριξη τους και την αμέριστη υπομονή τους για την δημιουργία ενός έργου του οποίου είμαι υπερήφανη για αυτό.

Τέλος θα ήθελα να αφιερώσω αυτή την πτυχιακή εργασία στα «δυο μάτια» του κοριτσιού που συνάντησα εκείνο το βράδυ κατά την επίσκεψη μου στα πορνεία «αστικά αμπάρια-studios» και σε όλους εκείνους τους ανθρώπους που βιώνουν την ίδια κατάσταση. Το βίωμα μου εκείνης της επίσκεψης είναι η αφορμή αυτού του έργου.

ABSTRACT Η Ή Η Ν Υ Ι Ρ Ε Ψ

This thesis deals with the design of an Audiovisual Installation, in situ for the Public Space based on the concepts of 'hold', 'trafficking' and 'body'. The analysis of the above concepts, leads to the creation of a Art Installation, which will be created in the hold of the Hellas Liberty Floating Museum. The Design part consists of the process of constructing this installation through an analytical methodology. In the theoretical part, an analysis of the selected area and the location of the final Audiovisual Installation and the above concepts in a social and artistic context is carried out. In addition, an analysis is made of existing works by artists that touch upon the above concepts. Finally, it presents the selected concepts and how they are rendered in form, sound and image and the reasons for the choice of this space. The text was written in the context of the thesis of the Department of Interior Architecture of the University of West Attica.

KEY WORDS

Ship hold

«Urban holds-studios»

Slave trafficking

Trafficking

Boddy

Digital and analogue media

Hellas Liberty Floating Museum

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ

Αμπάρι

«Αστικά αμπάρια-studios»

Δουλεμπόριο

Trafficking

Σώμα

Ψηφιακά και αναλογικά μέσα

Πλωτό Μουσείο Liberty Hellas

Η παρούσα πτυχιακή εργασία πραγματεύεται τον σχεδιασμό Οπτικοακουστικής Εγκατάστασης, in situ για τον Δημόσιο Χώρο με βάση τις έννοιες 'αμπάρι', 'trafficking' και 'σώμα'. Η ανάλυση των παραπάνω εννοιών, οδηγεί στην δημιουργία Εικαστικής Εγκατάστασης, installation, η οποία θα δημιουργηθεί στο αμπάρι του Πλωτού Μουσείου Hellas Liberty. Το Σχεδιαστικό μέρος αποτελείται από την διαδικασία κατασκευής της εν λόγω εγκατάστασης μέσω αναλυτικής μεθοδολογίας. Στο θεωρητικό μέρος, γίνεται ανάλυση της επιλεγμένης περιοχής και του χώρου τοποθέτησης της τελικής Οπτικοακουστικής Εγκατάστασης και των παραπάνω εννοιών σε κοινωνικό και εικαστικό πλαίσιο. Επιπλέον γίνεται ανάλυση σε υπάρχοντα έργα καλλιτεχνών που θίγουν τις παραπάνω έννοιες. Τέλος, παρουσιάζει τις επιλεγμένες έννοιες και τον τρόπο απόδοσης τους σε μορφή, ήχο και εικόνα καθώς και τους λόγους επιλογής του χώρου αυτού. Το κείμενο συντάχθηκε στα πλαίσια της πτυχιακής εργασίας του του Τμήματος Εσωτερικής Αρχιτεκτονικής του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής.

01	ΠΛΟΙΑ LIBERTY	12
	1.1. Τα Ελληνικά πλοία Liberty	16
	1.2. Το πλοίο ARTHUR M. HUDDALL σε ΠΛΩΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ HELLAS LIBERTY	18
	1.3. Το Πλωτό Μουσείο Hellas Liberty	22
	1.3.1. Χώροι του πλοίου	24
02	ΑΜΠΑΡΙ ΚΑΙ «ΑΣΤΙΚΑ ΑΜΠΑΡΙΑ»	28
	2.1. Δουλεμπόριο	30
	2.1.1. Τριγωνικό εμπόριο και «Μεσαίο Πέρασμα»	32
	2.1.2. Τα δουλεμπορικά πλοία	34
	2.2. Πορνεία και διεθνική σωματεμπορία στην Ελλάδα- Trafficking	38
	2.2.1. “Παλαιά” πορνεία και νομικό πλαίσιο	40
	2.2.2. “Νέα” πορνεία	42
	2.2.3. Πορνεία και διεθνική σωματεμπορία και ο Πελάτης	44
03	ΑΝΑΦΟΡΕΣ	46
	3.1. Έργα με αναφορά στο αμπάρι	46
	3.1.1. Γιάννης Κουνέλλης	48
	3.1.2. Harmonia Rosales	54
	3.2. Έργα με αναφορά στο σώμα	60
	3.2.1. Anish Kapoor	62
	3.2.2. Lynda Benglis	70
	3.2.3. Louise Joséphine Bourgeois	78
04	LETTTRISM	84

05	ΣΑΛΠΙΓΓΑ	88
06	ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΙΔΕΑ	90
	6.1. Χώρος	92
	6.2. Μορφή	94
	7.3. Μεθοδολογία	96
07	ΨΗΦΙΑΚΑ ΜΕΣΑ	98
	7.1. Μηχανισμός	100
	7.2. Ηχητική Εγκατάσταση	116
	7.3. QR CODE	122
08	ΑΝΑΛΟΓΙΚΟ ΓΛΥΠΤΟ – ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ	128 150
09	ΠΕΙΝΑΚΑΣ ΕΙΚΟΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΠΑΡΑΠΟΜΠΗ	152 156 160

Η παρούσα πτυχιακή εργασία πραγματεύεται την δημιουργία και σχεδιασμό μιας διαδραστικής ηχητικής εγκατάστασης, in situ σε Δημόσιο Χώρο με βάση τις έννοιες ‘αμπάρι’, ‘trafficking’ και ‘σώμα’. Το κείμενο συντάχθηκε στα πλαίσια της πτυχιακής εργασίας του Τμήματος Εσωτερικής Αρχιτεκτονικής του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής. Κεντρική ιδέα είναι το αμπάρι με διττή προσέγγιση και πιο συγκεκριμένα ως αμπάρι - χώρος του πλοίου και ως «αστικά αμπάρια» - studios ερμητικοί χώροι της Αθήνας. Τα αμπάρια εκτός της αποθήκευσης και της μεταφοράς σιτηρών και εμπορευμάτων είναι σκοτεινοί χώροι που είναι πιθανό να έχουν «μεταφέρει» σκοτεινές ιστορίες, απάνθρωπα γεγονότα και κακοποιημένες ψυχές στο εσωτερικό τους. Σκοπός της εικαστικής, διαδραστικής ηχητικής εγκατάστασης είναι η έμμεση «φανέρωση» αυτών των «μυστικών» μέσω της εικόνας, του ήχου και της μορφής.

Η πρώτη ενότητα αποτελεί την ιστορική αναδρομή του Πλωτού Μουσείου Hellas Liberty επισημαίνοντας την αξία του για την Ελληνική ναυτιλία και συλλέγοντας στοιχεία χρήσιμα για το θεωρητικό πλαίσιο της εγκατάστασης.

Η δεύτερη ενότητα αναφέρεται στο αμπάρι το οποίο χωρίζεται στον κλειστό χώρο αποθήκευσης του πλοίου και τα «αστικά αμπάρια»-studios. Αποτελείται από την ιστορική αναδρομή των αμπαριών σε δουλεμπορικά πλοία και της σύγχρονης μορφής του εμπορίου λευκής σαρκός, trafficking. Ως προς το trafficking δίνεται έμφαση στο εγχώριο εμπόριο του 20^{ου} αιώνα.

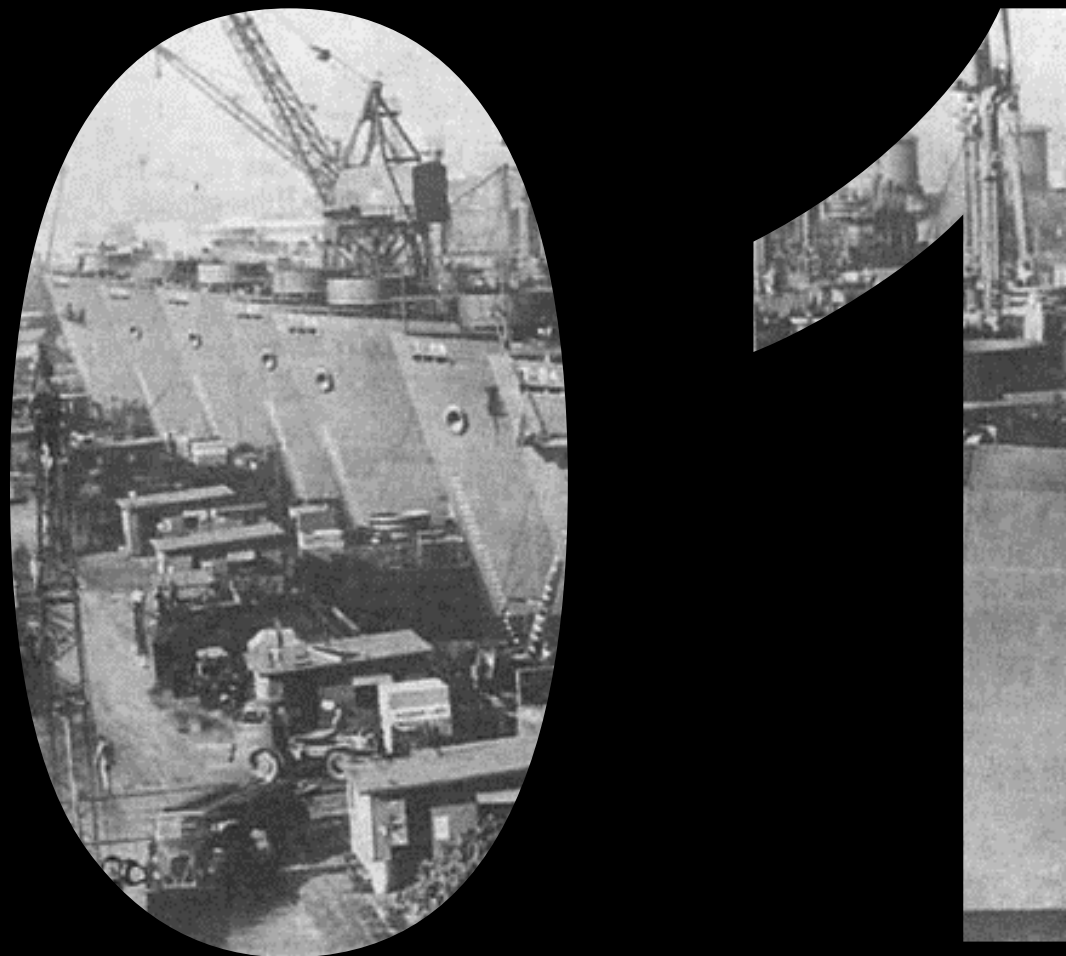
Τα τρία επόμενα κεφάλαια αναφέρονται σε υπάρχοντα έργα καλλιτεχνών, στο κίνημα του Λετρισμού και στις «Σάλπιγγες». Στα υπάρχοντα έργα καλλιτεχνών παρατίθενται παραδείγματα έργων καλλιτεχνών με αναφορά στο αμπάρι και στο σώμα. Η αναφορά στο κίνημα του Λετρισμού

απευθύνεται στον τρόπο επεξεργασίας του ήχου. Τέλος διατυπώνεται ο ορισμός και η σημασία της «Σάλπιγγας» η οποία αφορά την μορφή του τελικού έργου.

Τα τελευταία κεφάλαια αναπτύσσουν την κεντρική ιδέα, τα ψηφιακά μέσα και τον τρόπο κατασκευής της τελικής εγκατάστασης. Στην κεντρική ιδέα διατυπώνεται η αφορμή δημιουργίας του έργου, το θεωρητικό πλαίσιο και η μεταφορά τους σε μορφή μέσω της τελικής εγκατάστασης. Στα ψηφιακά μέσα και στον τρόπο κατασκευής αναφέρονται τα υλικά, οι μηχανισμοί και οι τεχνικές λεπτομέρειες που απαρτίζουν το τελικό έργο.

Το τελικό έργο αποτελεί μια διαδραστική ηχητική εγκατάσταση in situ με ρομποτικούς μηχανισμούς, αισθητήρες, arduinos και κώδικα. Μέσω των QR CODES το έργο αποκτά ψηφιακό και ταυτόχρονα αναλογικό περιβάλλον και

αντιπαραθέτει σε μια οξύμωρη ετεροτοπία στο μείζον θέμα του trafficking και του γυναικείου εγκλεισμού και με τον επισκέπτη να αποκτά ψηφιακή πρόσβαση με αυτό το μέσο.



ΠΛΟΙΑ LIBERTY

Στα μέσα του Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο εμφανίζονται τα φορτηγά πλοία τύπου Liberty (αμερικάνικα και καναδέζικα). Ναυπηγήθηκαν μεταξύ του 1941-1945, συνολικά 2.711 φορτηγά πλοία σε 18 ναυπηγεία των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής. Τα πλοία αυτά είχαν την ικανότητα μεταφοράς 10.000 τόννων περίπου με το κόστος τους να ανέρχεται σε 1.550.000 με 2.100.000 δολάρια το κάθε ένα, ανάλογα με το ναυπηγείο κατασκευής του.

Η αιτία κατασκευής τους ήταν η συνεχής απώλεια πλοίων των Συμμαχικών Δυνάμεων που συμμετείχαν σε ομαδικά ταξίδια με κοινό προορισμό, νηοπομπές, του Ατλαντικού με σκοπό την μεταφορά εφοδίων. Η ανάγκη για γρήγορη αντικατάσταση των χαμένων πλοίων οδήγησε στην χρήση της ηλεκτροσυγκόλλησης κατά την ναυπήγηση των νέων πλοίων. Η

μέθοδος της ηλεκτροσυγκόλλησης, στην κατασκευή των πλοίων, αποτελούσε καινοτομία της εποχής καθώς μέχρι τότε η ναυπήγησή τους γινόταν με τον παραδοσιακό τρόπο, του καρφώματος. Επιπλέον καινοτομία ήταν η αφαίρεση του μόνιμου έρμα και η προσθήκη επιπλέον δεξαμενών αποθήκευσης υγρών και καυσίμων. Το αποτέλεσμα ήταν η ελάφρυνση του βάρους κατασκευής του πλοίου, η απόδοση μεγαλύτερης ανοχής και ελαστικότητας του και η γρηγορότερη πλεύση του. Αρχικά το είδος αυτών των πλοίων χαρακτηρίστηκε ως “μίας χρήσης”, δηλαδή πως θα χρησιμοποιούνταν μόνο κατά την διάρκεια του Πολέμου. Εν τέλη όχι μόνο επιβίωσαν και μετά τον Πόλεμο αλλά έπαιξαν και σημαντικό ρόλο στις θαλάσσιες μεταφορές παγκοσμίως για πάνω από 25 χρόνια.

Το πρώτο πλοίο Liberty κατελκύστηκε στις 27 Σεπτεμβρίου 1941, δέκα μέρες πριν την επίθεση των Ιαπώνων στο Pearl Harbor. Το πλοίο ονομάστηκε PATRICK HENRY προς τιμήν ενός Αμερικανού πολίτη, ο οποίος είναι γνωστός για την φράση: "Give me liberty or give me death."(1775).

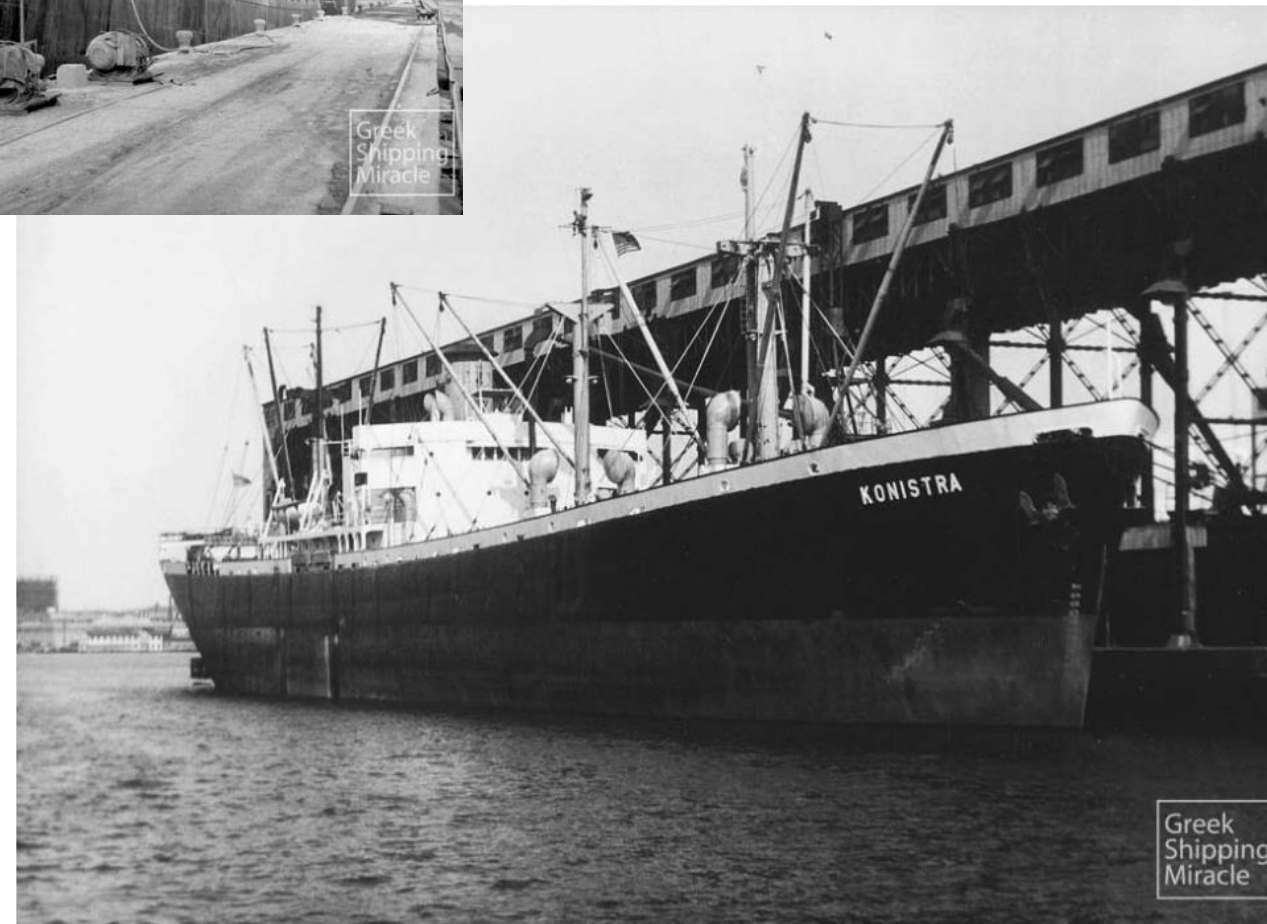
Κάποια από αυτά τα πλοία παραχωρήθηκαν από την αρχή υπό την διαχείριση Συμμαχικών Δυνάμεων, με 15 πλοία υπό της Ελλάδας. Κατά τον Πόλεμο, από τα Liberty που ταξίδεψαν, απωλέστηκαν λίγο περισσότερα από 200 πλοία, ενώ 50 από αυτά χάθηκαν στο πρώτο τους ταξίδι. Ένα από αυτά ήταν το ELEFThERIA, το οποίο ήταν υπό Ελληνική διαχείριση μετά την κατασκευή του τον Μάρτιο του 1945.

Μετά το τέλος του Πολέμου, οι ΗΠΑ αποφάσισαν να κρατήσουν εκτός αγοράς έναν μεγάλο αριθμό από τα πλοία που έμειναν, με την σκέψη πως σε περίπτωση πολέμου, το αμερικανικό κράτος θα τα ξανά χρησιμοποιήσει, για να καλύψει τις ανάγκες του, χωρίς να ξαναμπεί στην δαπανηρή διαδικασία ναυπήγησης νέων πλοίων. Επίσης με το νόμο Merchant Ship Sales Act of 1946, που συντάχτηκε ένα χρόνο μετά την λήξη του Πολέμου, δόθηκε το δικαίωμα πώλησης των πλοίων σε τρίτες χώρες με σκοπό την ναυτιλιακή ανασυγκρότησή τους.



Εικόνα 2 Πλοίο ASTERIS, ένα από τα εκατό πλοία που αγοράστηκαν από την Ελλάδα

Εικόνα 3 Πλοίο KONISTRA, ένα από τα εκατό πλοία που αγοράστηκαν από την Ελλάδα



Έτσι, 682 πλοία Liberty (συμπεριλαμβανομένων των πλοίων που βρίσκονταν υπό τη διαχείριση Συμμαχικών Δυνάμεων) πέρασαν στην ιδιοκτησία πλοιοκτητών των τρίτων χωρών και αξιοποιήθηκαν στο εμπόριο με 98 από αυτά να αγοράζονται από Έλληνες. Επίσης, μετά την πέραση του παραπάνω νόμου, ένας σημαντικός αριθμός πλοίων, ταξίδευε με ξένα συμφέροντα υπό σημαίες ευκαιρίας που έκαναν την εμφάνισή τους εκείνη την εποχή στην διεθνή ναυτιλιακή σκηνή. Τέλος, 261 πλοία Liberty παρέμειναν υπό την σημαία των ΗΠΑ και στην ιδιοκτησία των αμερικανικών εταιριών εκτελώντας δρομολόγια για εμπορικούς σκοπούς.

Αξίζει να αναφερθεί πως τα περισσότερα από τα 943 Liberty που προαναφέρθηκαν πραγματοποιούσαν εμπορικές θαλάσσιες μεταφορές παγκοσμίως μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1960, αλλάζοντας ιδιοκτησία και νηολόγιο. Περισσότερα από 600 πλοία ταξίδεψαν για εμπορικούς σκοπούς μετά την λήξη του Πολέμου, ικανοποιώντας ελληνικά συμφέροντα σε κάποια στιγμή στην ζωή τους επηρεάζοντας την πορεία και την εξέλιξη της εμπορικής μας ναυτιλίας.

1.1. Τα Ελληνικά πλοία Liberty



Εικόνα 4 Πλοίο HADIIOTIS, ένα από τα εκατό πλοία που αγοράστηκαν από την Ελλάδα

Μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, στο ελληνικό νηολόγιο γράφτηκαν 98 εμπορικά πλοία τύπου Liberty και αργότερα πωλήθηκαν, από το αμερικανικό δημόσιο, σε Έλληνες εφοπλιστές με σκοπό να βοηθήσει στη μεταπολεμική ναυτιλιακή ανάκαμψη.

Από τα παραπάνω πλοία τα 14 είχαν είδη Ελληνική σημαία, πριν από την λήξη του

Πολέμου και ταξίδευαν υπό ειδικούς όρους δανεισμού (Lend-Lease Agreement). Η αγορά των πλοίων κόστισε 600.000 δολάρια περίπου το καθένα με πληρωμή 25% του τμήματος και το υπόλοιπο με μακροχρόνιες δόσεις με χαμηλό επιτόκιο. Για την ολοκλήρωση αυτής της ειδικής συμφωνίας ζητήθηκε και η εγγύηση του Ελληνικού κράτους. Την εποχή εκείνη, ο ελληνικός στόλος των πλοίων αντιμετώπιζε πολλές δυσκολίες λόγω του μεγάλου κόστους λειτουργίας τους αλλά και της ανάστατης πολιτικής κατάστασης της χώρας. Παρόλες τις οικονομικές και πολιτικές δυσκολίες τα πλοία Liberty αποτέλεσαν ορόσημο της ναυτιλίας της χώρας μας, καθώς πρόσφεραν άμεσα περισσότερες από 4.000 θέσεις εργασίας σε Έλληνες ναυτικούς εξασφαλίζοντας την παραμονή τους στην χώρα, διατηρώντας το επάγγελμα ζωντανό εξελίσσοντάς το. Τα Liberty αποτέλεσαν αφετηρία της ναυτικής μας ανασυγκρότησης και ήταν υπεύθυνα για τις μετέπειτα διακρίσεις μας, ως χώρα, στο ναυτικό επάγγελμα.

Η διάθεση και πώληση των πλοίων Liberty, αλλά και άλλων αμερικανικών πλοίων πολεμικής κατασκευής, στην Ελλάδα είχε αναφερθεί σε άρθρα κατά την διάρκεια του πολέμου.¹

Η πιθανότητα αυτή γίνεται πραγματικότητα στα μέσα του 1946 από Έλληνες εφοπλιστές, που ζούσαν στην Νέα Υόρκη, ζητώντας την εγγύηση του ελληνικού κράτους για την απόκτηση των πλοίων (προϋπόθεση που είχε θέση η αμερικανική κυβέρνηση).

Μετά το τέλος του Πολέμου το 80% περίπου της εμπορικής ναυτιλίας είχε βυθιστεί και πάνω από 425 πλοία είχαν χαθεί. Έτσι το ελληνικό εμπορικό ναυτικό, συγκριτικά με τα υπόλοιπα Συμμαχικά κράτη, είχε υποστεί τις μεγαλύτερες απώλειες. Η Ελλάδα είχε βρεθεί στην ίδια κατάσταση και στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο αφού είχε απωλέσει ένα μεγάλο ποσοστό του εμπορικού στόλου.

Τα πλοία Liberty που ανήκαν σε Έλληνες, μεταφέρονταν σε ναυπηγία της Ιαπωνία στα οποία κόβονταν και πρόσθεταν ένα επιπλέον αμπάρι. Αυτές οι αλλαγές αλλά και άλλα ατυχήματα οδήγησαν στην απώλεια πλοίων και πληρώματος. Συγκεκριμένα από τα 98 πλοία Liberty τα 18 βυθίστηκαν ενώ τα 80 διαλύθηκαν σε ναυπηγία. Τουλάχιστον 14 από τα 80 πλοία είχαν αντιμετωπίσει διαρροές και διάφορες άλλες ζημιές με τρία από αυτά να θεωρηθούν «Τεκμαρτής ολικής απώλειας».

Τέλος βασικό πρόβλημα της Ελλάδας ήταν πως δεν είχε ναυπηγεία για την κατασκευή του δικού της στόλου, που θα την ανέκαμπτε καθώς και φυσικούς πόρους.



Εικόνα 5 Πλοίο MOUNT ATHOS, ένα από τα εκατό πλοία που αγοράστηκαν από την Ελλάδα

1.2. Το πλοίο ARTHUR M. HUDDLELL σε ΠΛΩΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ HELLAS LIBERTY

Τον Δεκέμβριο του 1943, το πλοίο ARTHUR M. HUDDLELL, κατασκευάστηκε στα ναυπηγεία St. Johns River Shipbuilding Company στο Jacksonville της Florida. Το ναυπηγείο αυτό είχε την δυνατότητα κατασκευής έξι πλοίων Liberty την ίδια στιγμή. Είχε κατασκευάσει ογδόντα δύο πλοία μέσα σε τρία χρόνια με το πλοίο ARTHUR M. HUDDLELL να είναι το εικοστό τρίτο στην σειρά παραγωγής.

Το 1944 διαμορφώθηκε με σκοπό να μεταφέρει εύκαμπτους σωλήνες για την επιχείρηση PLUTO (Pipe Line Under The Ocean). Σκοπός της επιχείρησης ήταν η εγκατάσταση υποβρύχιων σωληνώσεων κάτω από την Μάγχη, για την τροφοδότηση πετρελαίου των Συμμαχικών Δυνάμεων από το Ηνωμένο Βασίλειο στις Γαλλικές ακτές, μετά την απόβαση στη Νορμανδία (Ιούνιος 1944).

Στο τέλος του Πολέμου και αργότερα τέθηκε, για κάποιο διάστημα, στο εφεδρικό στόλο των ΗΠΑ ενώ συγχρόνως πραγματοποίησε διάφορα ταξίδια για την επίτευξη διαφορετικών σκοπών. Το 1984 παροπλίστηκε με άλλα πλοία του εφεδρικού στόλου των ΗΠΑ στο James River. Τελικός του προορισμός ήταν η μελλοντική βύθισή του στον ωκεανό με στόχο την δημιουργία τεχνητού καταφύγιου ψαριών.

Εικόνα 6 Σύνθεση φωτογραφιών από την κατάσταση παραλαβής του ARTHUR M. HUDDLELL

Συγκεκριμένα κάποια από τα ταξίδια του ήταν:

Το 1978, το πλοίο κατέπλευσε ρυμουλκούμενο στην Νέα Υόρκη, ενώ του είχε αφαιρεθεί μεγάλο ποσοστό του εξοπλισμού του, λόγω συμμετοχής του στην ειδικής αποστολής Military Sealift Command. Το 1980, φόρτωνε καλώδια στην προβλήτα Simplex Wire & Cable Company στο Newington, ενώ συνεργάστηκε στην μεταφορά καλωδίων με το καλωδιακό πλοίο LONG LINE της Βιρτζίνια. Το 1982 συμμετείχε στις εργασίες πόντισης καλωδίων στον Ειρηνικό Ωκεανό υπό την επίβλεψη του Πολεμικού Ναυτικού των ΗΠΑ.





Εικόνα 7 Σίλο και Πλωτό Μουσείο
Hellas Liberty, 2023

1.3. Το Πλωτό Μουσείο Hellas Liberty

Τα πλοία Liberty εκτός από τον σημαντικό ρόλο τους κατά την διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου αλλά και την συνεισφορά τους στην παγκόσμια οικονομία για 25 χρόνια, συνδέονται άρρηκτα με την ναυτική ανασυγκρότηση της Ελλάδας μετά τον πόλεμο.

Από τον μεγάλο αριθμό των πλοίων που ναυπηγήθηκαν, σε εξωφρενικά σύντομο χρόνο για την εποχή, η Αμερική έχει διασώσει δυο από αυτά στην αρχική τους μορφή (με όλον τον πολεμικό εξοπλισμό τους) και τα έχει κάνει μουσεία. Το πρώτο ονομάζεται JEREMIAH O'BRIEN και βρίσκεται στο Σαν Φρανσίσκο, το δεύτερο JOHN W. BROWN και βρίσκεται στην Βαλτιμόρη. Στην Ελλάδα, από το 2010, υπάρχει το μοναδικό πλωτό μουσείο πλοίου Liberty το οποίο βρίσκεται στην εμπορική του μορφή.

Το όραμα της απόκτησης ενός πλοίου τύπου Liberty και μετατροπής του σε πλωτό μουσείο, άρχισε να παίρνει μορφή από τις αρχές της νέας χιλιετίας και έγινε πραγματικότητα με την απόφαση της Κυβέρνησης των ΗΠΑ να δωρίσει στην Ελλάδα το παροπλισμένο Liberty ARTHUR M. HUDDLELL.

Η απόκτηση του πλοίου Liberty ARTHUR M. HUDDLELL έγινε μετά από νομοθετικές ρυθμίσεις του Κογκρέσου και αργότερα με ενέργειες Ελλήνων ομογενών, αναγνωρίζοντας την σημασία της απόκτησης ενός πλωτού μουσείου Liberty για την χώρα. Στις 30 Ιουνίου 2008 έγινε η μεταβίβαση και

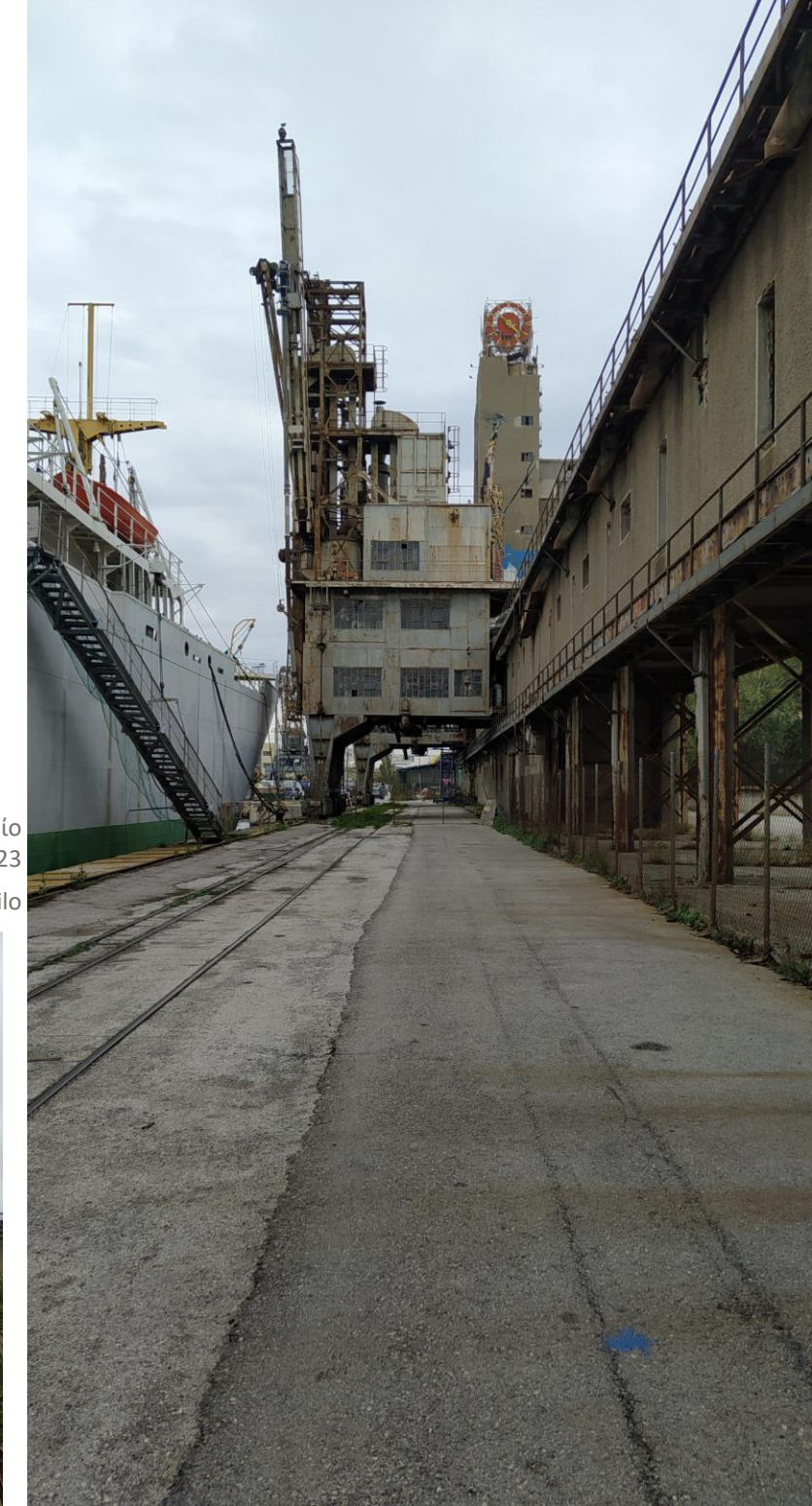
η παράδοση του πιστοποιητικού παραχώρησης του πλοίου στο ελληνικό κράτος από την αμερικανική κυβέρνηση, ενώ τον επόμενο μήνα το πλοίο ρυμουλκήθηκε στο Νόρφολκ με σκοπό να ελεγχθεί και να προετοιμαστεί για την ασφαλή ρυμούλκηση του στην Ελλάδα. Στις 6 Δεκεμβρίου του 2008, το πλοίο Liberty ξεκίνησε το ταξίδι του, ρυμουλκούμενο από το πολωνικό POSIDON. Στις 11 Ιανουαρίου 2009 πλαγιοδέτησε με ασφάλεια στον Πειραιά, μπροστά στο Υπουργείο Εμπορικής Ναυτιλίας. Μετά από δύο μήνες, μεταφέρθηκε σε επιβατική βάση του Περάματος με σκοπό την συντήρηση, επισκευή και ανακαίνισή του. Τον Ιούνιο του 2010, μεταφέρθηκε στη μεγάλη δεξαμενή του Περάματος για την βαφή του αλλά και την ολοκλήρωση των τελικών διαδικασιών ανακαίνισης του. Αφού ολοκληρώθηκαν όλες οι διαδικασίες, το πλέον Πλωτό Μουσείο Hellas Liberty πλαγιοδέτησε σε σημείο που του παραχώρησε ο Οργανισμός Λιμένος Πειραιώς για την μόνιμη εγκατάστασή του.

Η διαχείριση και λειτουργία του μουσείου έχει περάσει πλέον στον Όμιλο Φίλων Liberty, την οποία παραχώρησε το Υπουργείο Ναυτιλίας και Αιγαίου. Το Πλωτό Μουσείο βρίσκεται στην Πύλη Ε3, στην προβλήτα ΣΙΛΟ του κεντρικού λιμανιού στον Πειραιά. Στην ίδια περιοχή υπάρχουν παλαιοί γερανοί του 1950 και αποθήκες φορτίων που διαθέτουν αντιαεροπορικά καταφύγια. Το πλοίο, που λειτουργεί πλέον ως μουσείο, είναι επισκέψιμο

καθημερινά με το κοινό του να ποικίλοι. Κατά την επίσκεψη στο μουσείο, το κοινό, έχει την δυνατότητα να παρακολουθήσει την ιστορία του HELLAS LIBERTY μέσω προβολής βίντεο. Επιπλέον εκτός της ιστορίας, της οικονομικής και εξελικτικής τους συνεισφοράς, μπορεί να πληροφορηθεί για την διαδικασία ρυμούλκησης του πλοίου στην Ελλάδα αλλά και των εργασιών που δέχτηκε για την μετατροπή του σε μουσείο. Σκοπός του μουσείου είναι η ανάδειξη της ιστορίας των πλοίων και της συνεισφοράς τους στην Ελληνική αλλά και παγκόσμια ναυτιλία. Επιπλέον στοχεύει στην ανάπτυξη και προώθηση της σύγχρονης Ελληνικής ναυτιλίας καθώς και στην προσέγγιση νέων ανθρώπων που θα ασχοληθούν με τον κλάδο αυτό.

Εικόνα 8 Silo και Πλωτό Μουσείο Hellas Liberty, 2023

Εικόνα 9 Silo

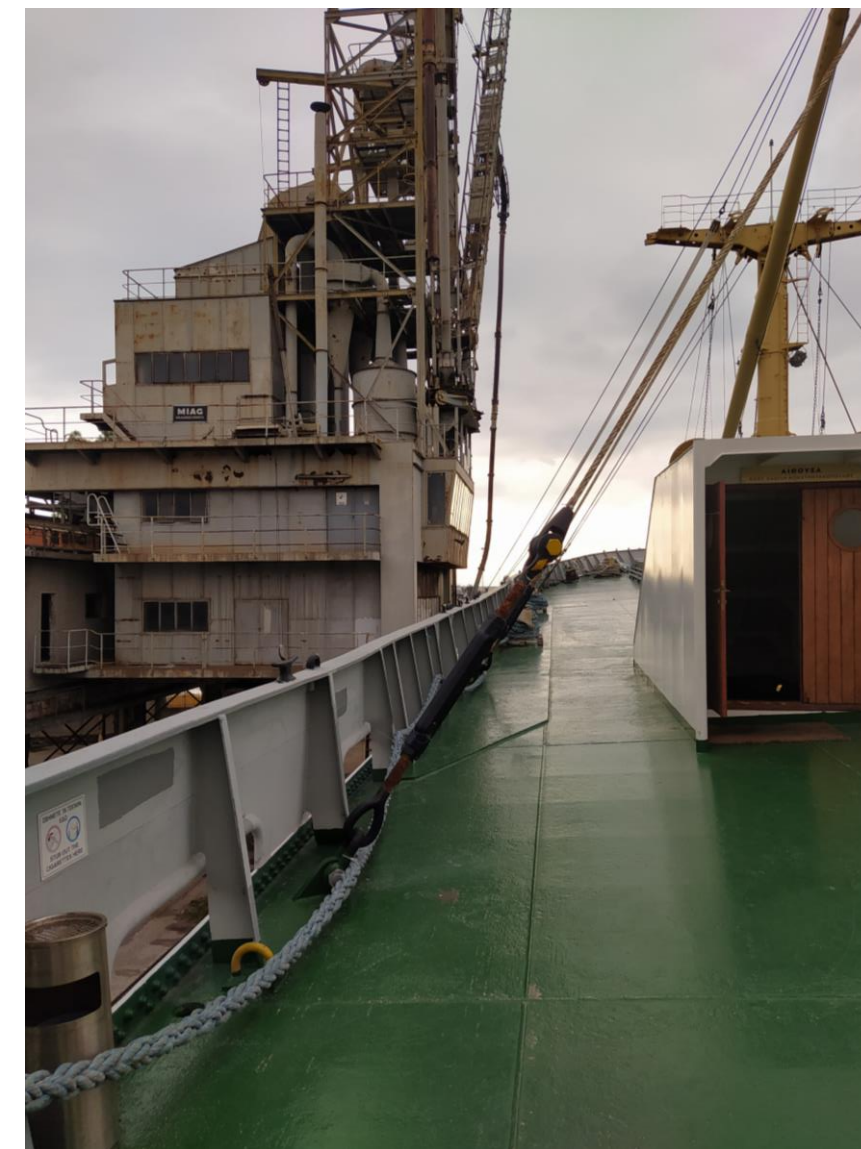


1.3.1. Το Πλωτό Μουσείο Hellas Liberty

Το πλοίο Hellas Liberty αποτελείται από τρία 'βασικά' καταστρώματα (Upper Deck, Second Deck, Inner Bottom) με αυτά να χωρίζονται σε επιμέρους (Carpenter Shop & Boatswain's Stores, Deep Tank Top). Συγκεκριμένα στο κατάστρωμα της γέφυρας υπάρχει η τιμονιέρα, διάφοροι χάρτες, τα δωμάτια στα οποία βρίσκονται ο πλοίαρχος και οι δόκιμοι του καταστρώματος αντίστοιχα, ένα δωμάτιο με εφεδρικό ρόλο, ο ασύρματος, το λεβητοστάσιο, ένα δωμάτιο γεννητριών και ένας αποθηκευτικός χώρος. Στο κατάστρωμα των λέμβων βρίσκονται τα δωμάτια και τα γραφεία των μηχανικών, των υποπλοιάρχων και των ανθυποπλοιάρχων και τα αποχωρητήρια. Στο ανώτερο κατάστρωμα βρίσκονται οι τραπεζαρίες (στις οποίες έτρωγαν οι αξιωματικοί και το πλήρωμα του πλοίου), η κουζίνα, το δωμάτιο του μάγειρα και του καμαρότου, οι χώροι της μηχανής και η αποθήκη χρωμάτων. Επιπλέον το ανώτερο κατάστρωμα διαθέτει το δωμάτιο της πρύμνης, των πυροβολητών, το νοσοκομείο και το φαρμακείο του πλοίου.²

Ως προς τον οπλισμό του γνωρίζουμε πως διαθέτετε ένα αυτόματο όπλο, αντιαεροπορικά όπλα των είκοσι χιλιοστών το καθένα και αντιαεροπορικά πυροβόλα των οποίων οι υποδοχές βρίσκονται στα καταστρώματα. Με την ανακαίνιση και συντήρηση του πλοίου, οι χώροι διαμορφώθηκαν κατάλληλα ώστε να μπορούν να στεγάσουν το μουσείο, του οποίου τα εκθέματα είναι κυρίως παλαιά ναυτικά όργανα, αλλά και την πραγματοποίηση εκδηλώσεων. Συγκεκριμένα οι χώροι έχουν διαμορφωθεί ως εξής: η αίθουσα 2, η μεγαλύτερη αίθουσα του πλοίου, είναι πλήρως εξοπλισμένη επιτρέποντας την πραγματοποίηση εκδηλώσεων, διαλέξεων, ομιλιών και παρουσιάσεων, έχοντας την δυνατότητα φιλοξενίας έως και 320 ατόμων. Η αίθουσα 4 είναι ο κύριος χώρος του μουσείου με την έκθεση των παλαιότερων αλλά και των σύγχρονων ναυτιλιακών οργάνων. Επιπλέον στην ίδια αίθουσα υπάρχουν και διάφορες μακέτες, μοντέλα από σύγχρονα είδη πλοίων.

² Κ. Κουλουκτσής, Γ. Λέτσος, 'Τα πλοία Liberty και η συμβολή τους στην ανάπτυξη της Ελληνικής Εμπορικής Ναυτιλίας', Ακαδημία Εμπορικού Ναυτικού Α.Ε.Ν. Μακεδονίας, 2 Μαΐου 2018, pp. 12-15, [pdf], <<https://maredu.hcg.gr>>, Πρόσβαση: 9 Ιουνίου 2023



Εικόνα 10,11,12 Πλοίο HADIOTIS, ένα από τα εκατό πλοία που αγοράστηκαν από την Ελλάδα



Εικόνα 13 – 19 Χώροι του πλοίου Hellas Liberty, αμπάρι No 1, αμπάρι No 2 (χώρος διαλέξεων, παρουσιάσεων), αμπάρι No 3, μηχανοστάσιο, αμπάρι No 4 (εκθεσιακός χώρος), αμπάρι No 5

Αξίζει να αναφερθεί πως τα πλοία τύπου Liberty ήταν τα πρώτα που πληρούσαν τις απαραίτητες συνθήκες για να ζουν και να εργάζονται αξιοπρεπώς τα πληρώματα αποκαλώντας τα «ευλογημένα». Επιπλέον ήταν τα πρώτα πλοία με ψυγεία.

Τα γενικά χαρακτηριστικά των πλοίων Liberty είναι: Εκτόπισμα 14.257 τόνοι, χωρητικότητα φορτίου 9.140 τόνοι, μήκος 135 μέτρα, πλάτος 17,3 μέτρα, βύθισμα 8,5 μέτρα, ταχύτητα 11-11,5 κόμβοι, αυτονομία ταξιδιού 19.000 ναυτικά μίλια και πλήρωμα 41 άτομα.



ΑΜΠΑΡΙ ΚΑΙ «ΑΣΤΙΚΑ ΑΜΠΑΡΙΑ»

Η λέξη αμπάρι προέρχεται από την Τούρκικη λέξη *ambar* (περσικής προέλευσης) και χρησιμοποιείται με την έννοια της αποθήκης κυρίως δημητριακών. Με τη σημασία αυτή χρησιμοποιήθηκε από τους ναυτικούς για τον χαρακτηρισμό των κυτών των πλοίων τα οποία μεταφέρουν χύδην φορτία. Ως συνέχεια επικράτησε το ρήμα αμπαριάζω που σημαίνει φόρτωση, τη διευθέτηση του φορτίου, (ευτρεπισμός φορτίου), μέσα στα κύτη των πλοίων, καθώς και την επιμελή ισοπέδωση, (χαπιάρισμα), του χύδην φορτίου και τη λήψη άλλων ασφαλών μέτρων στοίβαξης. Αργότερα τα πρώτα φορτηγά πλοία που εμφανίστηκαν κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο τα αποκαλούσαν "κινητά αμπάρια".³

³ Ν. Σαραντάκος, 'Το αμπάρι - ένα αντιδάνειο που δεν είναι αντιδάνειο', sarantakos.com, 1998 [website], <<https://www.sarantakos.com/antidaneia/gram.html>>, Πρόσβαση: 20 Απριλίου 2023

2.1. Δουλεμπόριο

Το δουλεμπόριο υπήρχε από αρχαιοτάτων χρόνων. Οι Έλληνες και οι Ρωμαίοι είχαν χιλιάδες δούλους τους οποίους τους αποκτούσαν μέσω αιχμαλωσίας από πολέμους ή με την πώληση και αγορά τους. Οι πρωτοπόροι στο δουλεμπόριο της Αφρικής ήταν οι Άραβες. Από τη Μομπάσα και την Κίλουα, δύο δουλεμπορικές βάσεις της ανατολικής Αφρικής, τους μετέφεραν σε όλες τις περιοχές του Κόλπου, της Ερυθράς Θάλασσας, της Εγγύς και Μέσης Ανατολής και στην Οθωμανική Αυτοκρατορία. Στις αραβικές (9ος-11ος αιώνες) ή οθωμανικές (13ος-18ος αιώνες) κοινωνίες οι δούλοι απασχολούνταν κυρίως σε οικιακές εργασίες και όχι σε παραγωγικές όπως στην αρχαιότητα. Δουλεμπορικά κέντρα υπήρχαν στην Κωνσταντινούπολη και στη Μαύρη Θάλασσα.

Οι Πορτογάλοι θαλασσοπόροι, την Εποχή των Ανακαλύψεων, εξερευνώντας τις παραλιακές ακτές της Αφρικής για νέους πόρους προς εκμετάλλευση, ανακάλυψαν και το εμπόριο ανθρώπων. Στην περιοχή του Κόλπου του Μπενίν, στην Ουάιντα, γινόταν δουλεμπόριο από τις τοπικές φυλές της Αφρικής. Συγκεκριμένα στις περιοχές που σήμερα είναι Γκάνα, Νιγηρία κ.λπ., υπήρχε παράδοση δουλεμπορίου με τις τοπικές φυλές να συλλαμβάνουν κατοίκους των άλλων φυλών και να τους πουλούν σε σκλαβοπάζαρα, με αγοραστές

Αφρικανούς. Έτσι οι Πορτογάλοι εκμεταλλεύτηκαν αυτό το είδος εμπορίου, και με την άδεια του Πάπα, μετέτρεψαν τις περιοχές σε κέντρο εντατικού δουλεμπορίου.

Το δουλεμπόριο χρονολογείται ότι άρχισε το 1420-1430 με τον επόμενο αιώνα να πραγματοποιείτε μετακίνηση των δούλων στις νέες ανακαλυφθείσες περιοχές, από Ισπανούς και Πορτογάλους, της Αμερικής. Ο λόγος μετακίνησης τους ήταν η ανάγκη δούλων, εργατών γης στις καλλιέργειες και φυτείες της Αμερικής και Καραϊβικής (φυτείες ζαχαροκάλαμων). Οι Αφρικανοί επίσης είχαν αντοχή στην ελονοσία και τον κίτρινο πυρετό σε σχέση με τους Ευρωπαίους.

Με τους Πορτογάλους ακολούθησαν στο δουλεμπόριο οι Ισπανοί, οι Γάλλοι, οι Άγγλοι και οι Ολλανδοί. Το δουλεμπόριο των Ευρωπαίων διήρκεσε πάνω από τριακόσια χρόνια και σταμάτησε στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα. Το αραβικό δουλεμπόριο συνεχιζόταν μέχρι τον 20^ο αιώνα. Η Βρετανία αναδείχθηκε ως η μεγαλύτερη δουλεμπορική δύναμη και σταμάτησε τις εμπορικές της δραστηριότητες το 1833. Οι ΗΠΑ είχαν δουλεμπόριο μέχρι το τέλος του εμφυλίου πολέμου το 1865.

Υπολογίζεται πως μεταξύ του 1526-1867, μεταφέρθηκαν περίπου 12,6 εκατομμύρια σκλάβοι με δουλεμπορικά πλοία από την Αφρική στην Αμερική (στην Κεντρική και Νότια Αμερική και στη συνέχεια στη Βόρεια Αμερική, όπου απασχολούσαν τους σκλάβους στα βαμβακοχώραφα των Βρετανών, στις αποικίες που βρίσκονταν στις ανατολικές ακτές). Όμως μόνο περίπου 10,7 εκατομμύρια σκλάβοι κατάφεραν να φτάσουν στην πραγματικότητα καθώς η θνησιμότητα κατά την διάρκεια των ταξιδιών ήταν μεγάλη. Πρόκειται για τη μεγαλύτερη βίαιη μετακίνηση στην ιστορία της ανθρωπότητας.

Οι μαύροι δούλοι που παρέμειναν στην Αμερική ευθύνονται για την αλλαγή της δημογραφίας της ηπείρου, η οποία απέκτησε κατοίκους της νεγροειδούς φυλής. Σήμερα, κυρίως στη Βραζιλία (Νότιο Αμερική), στις Ηνωμένες Πολιτείες και στον Καναδά (Βόρεια Αμερική), το ποσοστό των μαύρων φτάνει το 25% του πληθυσμού. Αυτοί προέρχονται από τις δουλεμπορικές πραγματικότητες των προηγούμενων αιώνων.⁴ Αυτή η μορφή του δουλεμπορίου των Αφρικανών αποτέλεσε ένα από τα πιο δραματικά κεφάλαια της ανθρώπινης ιστορίας και πρόδρομο της σύγχρονης μορφής δουλεμπορίου.

Το δουλεμπόριο της σύγχρονης εποχής επιβάλλεται σε εκατομμύρια ανθρώπους ανά τον κόσμο. Όμως πλέον δεν χρησιμοποιείται ο όρος “δουλεμπόριο” με αποτέλεσμα πολλοί άνθρωποι να μην γνωρίζουν ή να αγνοούν την ύπαρξη του. Το σύγχρονο δουλεμπόριο συναντάται σε διάφορες μορφές όπως: εμπόριο λευκής σάρκας, καταναγκαστική εργασία, δανειοληψία χρέους, παιδική δουλεία, παιδικός καταναγκαστικός γάμος, σκλαβιά με βάση την γενεά (η δουλεία που προκύπτει από την οικογενειακή γενεά), οικιακή δουλεία, δουλεία στις αλυσίδες εφοδιασμού (αγαθά της καθημερινότητας και μαζικής παραγωγής που παράγονται μέσω της δουλείας κακάο, βαμβάκι, κινητά τηλέφωνα κ.λ.π.).

⁴ Δανιήλ, ‘Η μεγαλύτερη βίαιη μετακίνηση στην ιστορία της ανθρωπότητας!’, *emprosnet*, 9 Δεκεμβρίου 2017, [website], <<https://www.emprosnet.gr/article/i-megalyteri-viaii-metakinisi-stin-istoria-tis-anthropotitas>>, Πρόσβαση 18 Ιουλίου 2023

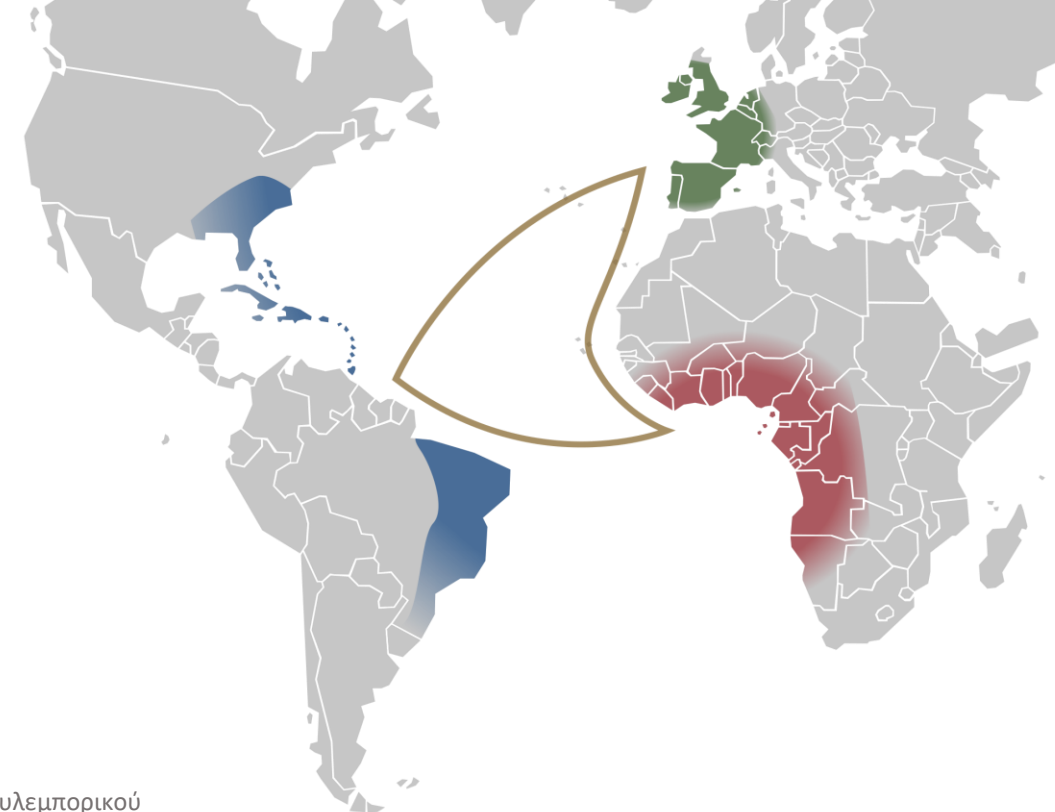
2.1.1. Τριγωνικό εμπόριο και «Μεσαίο Πέρασμα»

Το τριγωνικό εμπόριο, γνωστό και ως διατλαντικό εμπόριο ή δυτικό εμπόριο, είναι το δουλεμπόριο που λειτούργησε από τα τέλη του 16ου έως και τις αρχές του 19ου αιώνα μεταξύ της Ευρώπης, της Αφρικής και της Αμερικής για τον εκτοπισμό μαύρων σκλάβων. Κατά την διάρκεια της ιστορίας του δουλεμπορίου η Ευρώπη αντικαταστάθηκε από τις αποικίες της Βρετανίας και συγκεκριμένα της Νέας Αγγλίας η οποία και αναδείχτηκε στη συνέχεια, ως μεγάλη δουλεμπορική δύναμη.

Το πρώτο σκέλος του τριγώνου ήταν το ταξίδι από τα ευρωπαϊκά λιμάνια προς την Αφρική, με σκοπό την πώληση ή ανταλλαγή του εμπορεύματός τους (χαλκό, υφάσματα, μιχλιμπίδια, χάντρες, όπλα και πυρομαχικά) με σκλάβους. Το δεύτερο σκέλος, ονομαζόταν «Μεσαίο Πέρασμα», από την Αφρική προς τον Νέο Κόσμο. Σε αυτό το σκέλος του ταξιδιού πολλοί σκλάβοι έχασαν τη ζωή τους από αρρώστιες και τις κακές συνθήκες διαβίωσης στα αμπάρια των πλοίων. Με την άφιξη των πλοίων στο Νέο Κόσμο, οι επιζώντες σκλάβοι πωλούντο στην Καραϊβική ή τις αμερικανικές αποικίες. Το τρίτο σκέλος αποτελούνταν από τον καθαρισμό, αποστείρωση και φόρτωση των πλοίων με τα νέα αγαθά καθώς και το ταξίδι της επιστροφής. «Από τις Δυτικές Ινδίες τα

κύρια φορτία εξαγωγών ήταν η ζάχαρη, το ρούμι, και η μελάσα, από τη Βιρτζίνια, ο καπνός και η κάνναβη. Το πλοίο στη συνέχεια επέστρεφε στην Ευρώπη για να ολοκληρωθεί το τρίγωνο.»⁵

Το «Μεσαίο Πέρασμα» αποτελούσε ένα από τα στάδια του ταξιδιού, του δουλεμπορίου του Ατλαντικού, στο οποίο εκατομμύρια Αφρικανοί μεταφέρθηκαν βίαια με ευρωπαϊκά πλοία στην Αμερική για να εργαστούν ως σκλάβοι. Το «Πρώτο πέρασμα» ήταν η αιχμαλωσία και μεταφορά των μελλοντικών σκλάβων από τα τοπικά τους σπίτια και ιδιοκτησίες προς τα αφρικάνικα λιμάνια και αργότερα δουλεμπορικά πλοία. Το «Τελικό πέρασμα» ήταν η διαδρομή μετά την άφιξη τους στο λιμάνι, στη φυτεία ή σε κάποιον άλλον χώρο κράτησης ή εργασίας. Το «Μεσαίο Πέρασμα» ήταν το υπερατλαντικό ταξίδι, από την Αφρική στην Αμερική ενώνοντας τα δύο προηγούμενα περάσματα. Τα ταξίδια του «Μεσαίου Περάσματος» γινόντουσαν με την χρηματοδότηση επιχειρήσεων μέσω της οργάνωσης εταιριών ή ομαδικών επενδύσεων και όχι από ιδιώτες.⁶



Εικόνα 21 Χάρτης Δουλεμπορικού εμπορίου, Τριγωνικό εμπόριο

Οι συνθήκες στα πλοία των σκλάβων ήταν απάνθρωπες καθώς τεράστιοι αριθμοί ανθρώπων στριμώνονταν σε πολύ μικρούς χώρους. Άνδρες, γυναίκες και παιδιά χωρίστηκαν, οικογένειες διαλύθηκαν. Επίσης υπήρξαν ομαδικοί βιασμοί κοριτσιών και γυναικών, σφράγισμα δούλων με πυρακτωμένο σίδηρο, μαζικές εκτελέσεις δραπετών κτλ.

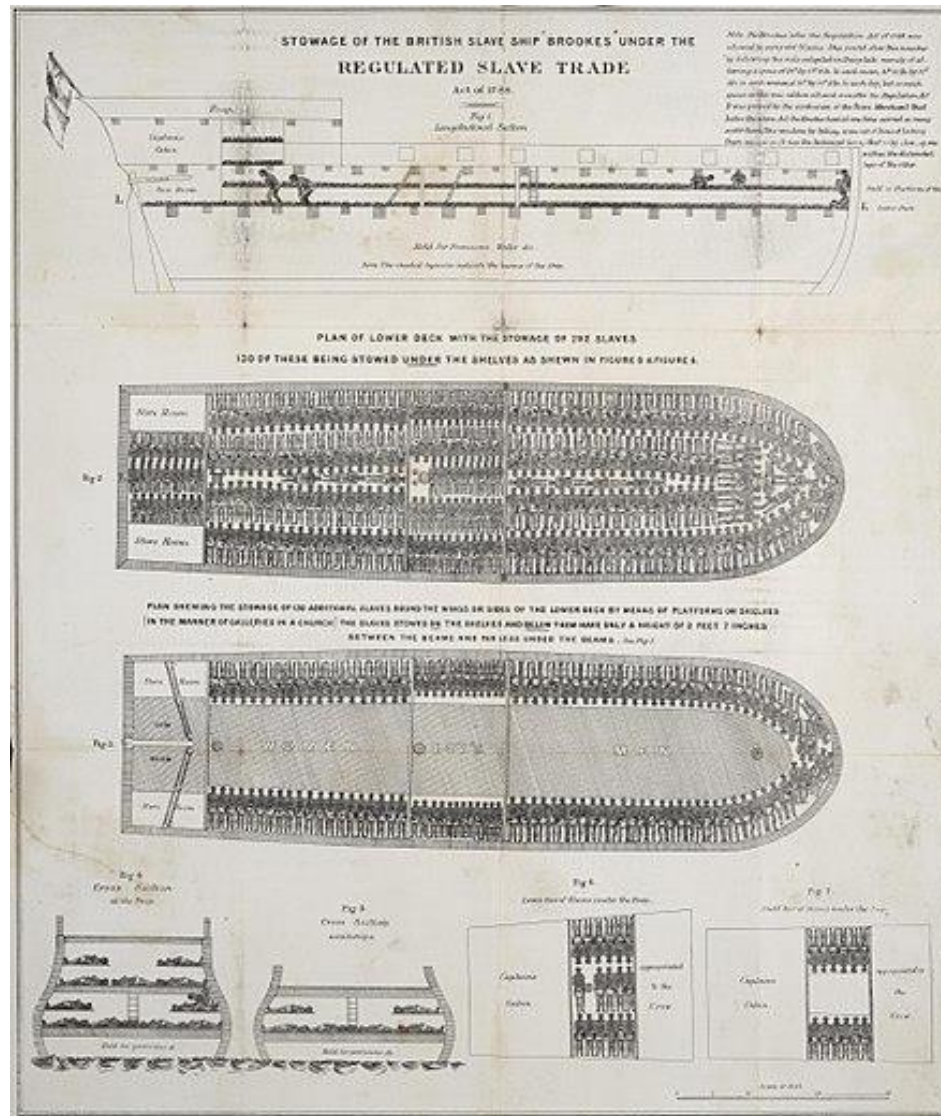
Ωστόσο, παρατηρείτε πως τα δουλεμπορικά πλοία αντιμετώπιζαν περισσότερα προβλήματα σε σχέση με άλλα εμπορικά πλοία, με αποτέλεσμα να επιστέφουν συχνά στο λιμάνι αφτηρίας τους με μικρή ποσότητα νέου εμπορεύματος. Άλλα μειονεκτήματα ήταν η άνηση φόρτωση των πλοίων, με όσο το δυνατόν περισσότερους σκλάβους, που όμως περιόριζε την

μεταφορά του μέγιστου όγκου προϊόντων. Επίσης οι καθυστερήσεις στη διάρκεια του ταξιδιού, προκαλούσαν προβλήματα στις συναλλαγές, πράγμα που σημαίνει ότι τα δουλεμπορικά πλοία συχνά έφταναν στην Αμερική εκτός εποχής σοδειάς. Περίπου το 15% έως 20% των πλοίων που έφευγαν από την Αφρική δεν έφτασαν ποτέ στην Αμερική. Σε πολλές περιπτώσεις το 'εμπόρευμα' επαναστατούσε με αποτέλεσμα το πλήρωμα να σκοτώνεται ή να αιχμαλωτίζεται και με τους σκλάβους να επιστρέφουν στην χώρα τους. Σε άλλες περιπτώσεις τα πλοία χάθηκαν στη θάλασσα.

⁵ Walk2geographies, Η δουλεία στην Νεότερη εποχή και το Τριγωνικό Εμπόριο, *Walk2geographies*, 10 Ιανουαρίου 2013, [website], <<https://walk2geographies.wordpress.com>>, Πρόσβαση: 19 Ιουλίου 2023

⁶ 'Μεσαίο Πέρασμα', *hmn.wiki*, n.d., [website], <https://hmn.wiki/el/Middle_Passage>, Πρόσβαση: 19 Ιουλίου 2023

2.1.2. Τα δουλεμπορικά πλοία



Εικόνα 22 Ταξινόμηση δούλων σε δουλεμπορικό πλοίο

Τα δουλεμπορικά πλοία ή πλοία των σκλάβων ήταν μεγάλα φορτηγά πλοία ειδικά κατασκευασμένα ή που είχαν μεταποιηθεί από τον 17^ο έως τον 19^ο αιώνα για την μεταφορά σκλάβων, κυρίως Αφρικανών, στην Αμερική. Αυτά τα πλοία ήταν επίσης γνωστά ως “Guineamen” επειδή είχαν σχέση με το εμπόριο ανθρώπων από και προς τις ακτές της Γουινέας στη Δυτική Αφρική.

Λόγο των μεγάλων κερδών που υπήρξαν μέσω του δουλεμπορίου, ειδικά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 18^{ου} αιώνα, και για την επιπλέον αύξηση του κέρδους τους, οι ιδιοκτήτες των πλοίων χώρισαν το κύτος σε μικρότερα αμπάρια κατά ύψος, για να μεταφέρουν όσο το δυνατόν περισσότερους σκλάβους. Μια άλλη τακτική ήταν η οργάνωση των σκλάβων στους χώρους μέσω του στριμώγματος, αλυσοδένοντας τους και ομαδοποιώντας τους επιλεκτικά. Συνήθως τα πλοία υπερέβαιναν την δυνατότητα τους σε αριθμό μεταφοράς σκλάβων δυσκολεύοντας ακόμα περισσότερο τις συνθήκες μεταφοράς και διαβίωσης. Το ταξίδι διαρκούσε από 60 έως 90 ημέρες.

Οι συνθήκες που επικρατούσαν μέσα στα πλοία ήταν άθλιες και απάνθρωπες καθώς οι σκλάβοι (άνδρες, γυναίκες, παιδιά) στριμώχνονταν ασφυχτικά στους χώρους, χωρίς να υπάρχει η δυνατότητα κίνησης και αναπνοής.

Στον χώρο στον οποίον βρίσκονταν, πραγματοποιούσαν όλες τους τις ανάγκες (ελάχιστο φαγητό και νερό, αφόδευση, ύπνος) με αποτέλεσμα ο χώρος να γίνεται φορέας ασθενειών και δύσοσμος. Η αφυδάτωση, η δυσεντερία και το σκορβούτο οδήγησαν σε θάνατο σκλάβους και πλήρωμα κατά την διάρκεια των ταξιδιών. Υπολογίζεται πως 450.000 από τα 3,4 εκατομμύρια Αφρικανοί, οι οποίοι μεταφέρθηκαν με βρετανικά πλοία, πέθαναν στο πέρασμα του Ατλαντικού.

Όμως υπήρξαν άνθρωποι οι οποίοι αντιστάθηκαν αρνούμενοι φαγητό και νερό που εξαναγκάστηκαν με την βία και ταΐστηκαν με το ζόρι. Άλλοι αυτοκτόνησαν κατά την διάρκεια του ταξιδιού, πηδώντας από το πλοίο στη θάλασσα, η μετά από αυτό. Κάποιες φορές, οι πτώσεις στη θάλασσα, οδηγούσε σε θάνατο περισσότερους από έναν σκλάβους καθώς ήταν δεμένοι μεταξύ τους. Επίσης υπήρξαν και οργανωμένες απόπειρες εξεγέρσεων οι οποίες ή τιμωρήθηκαν ή πέτυχαν τον σκοπό τους αιχμαλωτίζοντας πλήρωμα και πλοίο. Για την αποφυγή των παραπάνω οι καπετάνιοι ανέθεταν στους Slave Guardians την φύλαξη των σκλάβων.

Οι σκλάβοι, στα αμπάρια, ήταν γυμνοί και αλυσοδεμένοι με διάφορους τρόπους, μεταξύ τους, στις σανίδες δαπέδου, σε στοιβαγμένες

κουκέτες περιορίζοντας τις κινήσεις τους. Στην περίπτωση που ο σκλάβος ήταν ασθενής, ετοιμοθάνατος, νεκρός ή σε οποιαδήποτε άλλη κατάσταση που τον καθιστούσε ανίκανο για εργασία τότε τον πετούσαν στην θάλασσα. Υπήρχαν και περιπτώσεις στις οποίες το πλήρωμα πετούσε τους σκλάβους στην θάλασσα ως παραδειγματισμό, προειδοποίηση και συμμόρφωση των άλλων. Επίσης όταν το πλοίο ξέμενε από τρόφιμα και νερό, για να σωθεί το πλήρωμα, επίσης οι σκλάβοι θανατωνόταν.

Όμως ο Νόμος για το Εμπόριο Σκλάβων του 1788 (Ηνωμένο Βασίλειο), γνωστός και ως Νόμος του Ντόλμπεν, αλλάζει τα δεδομένα ρυθμίζοντας τις συνθήκες στα βρετανικά πλοία σκλάβων. Σύμφωνα με τον νόμο τίθενται όρια στον αριθμό των σκλάβων που μπορούσαν να μεταφερθούν. Για παράδειγμα, το δουλοπάροικο Brookes περιορίστηκε στη μεταφορά 454 ατόμων ενώ προηγουμένως είχε μεταφέρει έως και 609 σκλάβους.⁷

⁷ ‘Δουλεμπορικά πλοία’, [hmn.wiki \[website\]](https://hmn.wiki/el/Slave_ship#cite_note-11), <https://hmn.wiki/el/Slave_ship#cite_note-11>, Πρόσβαση: 19 Ιουλίου 2023

Σφαγή Zong

Τα δουλεμπορικά πλοία κάποιες φορές είχαν την δυνατότητα να ασφαλίσουν τα φορτία των δούλων τους. Οι όροι της ασφαλιστικής λειτουργούσαν ως εξής: αν οι σκλάβοι πέθαιναν στην στεριά, η ασφαλιστική εταιρία δεν ήταν υποχρεωμένη να καλύψει την ζημιά από τον χαμό. Αν οι σκλάβοι χάνονταν στην θάλασσα τότε οι ασφαλιστήρες θα έπρεπε να πληρώσουν 30 λίρες για τον καθέναν. Οι σκλάβοι για τις ασφαλιστικές εταιρίες αντιμετωπίζονταν ως φορτίο και όχι ως επιβάτες. Αν οι σκλάβοι πέθαιναν κατά την διάρκεια του ταξιδιού τότε επίσης η ασφαλιστική εταιρία δεν τους αποζημίωνε (αυτός ήταν ο ρόλος του πληρώματος, να φροντίζει στοιχειωδώς τις συνθήκες διαβίωσης του «φορτίου»). Ο «Φυσικός θάνατος» στη θάλασσα επίσης δεν αποζημιωνόταν. Στην περίπτωση που ο καπετάνιος κρίνει πως πρέπει να πετάξει μέρος του φορτίου για να σωθεί το υπόλοιπο τότε υπήρχε η πιθανότητα ασφαλιστικής αποζημίωσης (general average).

Το 1781 το δουλεμπορικό πλοίο Zong, το οποίο αρχικά ονομαζόταν Ζοργκ που σήμαινε «φροντίδα», ταξίδεψε από την Άκκρα (Γκάνα) προς την Τζαμάικα. Μετέφερε 442 σκλάβους, περισσότερους από το όριο ανεκτικότητας του πλοίου) και πάνω από 17 μέλη για πλήρωμα. Πολλοί άρχισαν να αρρωσταίνουν ενώ συγχρόνως το πλοίο είχε ξεφύγει από την πορεία του και καθυστέρουσε να φτάσει στον

προορισμό του. Κατά την επιστροφή προς την Τζαμάικα ο αντικαταστάτης του καπετάνιου συμπέρανε πως είχε πεθάνει αρκετό μέρος του «φορτίου» και του πληρώματος και πως ο αριθμός θα αυξανόταν. Υποστηρίζοντας πως το πόσιμο νερό δεν θα έφτανε μέχρι να φτάσουν στον προορισμό τους αποφάσισε να πετάξει στην θάλασσα πάνω από 130 σκλάβους στην θάλασσα για να σώσει το υπόλοιπο «φορτίο» και πλήρωμα. Οι σκλάβοι που πετάχτηκαν στην θάλασσα πετάχτηκαν σε τρεις ομάδες με την τρίτη ομάδα αλυσοδεμένη για τη σίγουρη εξόντωσή τους. Όταν προσπάθησαν να εισπράξουν την ασφάλεια, ο ασφαλιστής αρνήθηκε την απαίτηση. Το 1782 σε δικαστήριο της Τζαμάικα, αποφάνθηκε υπέρ των ιδιοκτητών. Η ασφαλιστική εταιρεία άσκησε έφεση κατά της απόφασης. Το γεγονός αυτό προκάλεσε μεγάλη δημόσια προσοχή. Άρχισε να αποκαλείται η σφαγή του Ζονγκ. Κανένα μέλος του πληρώματος ή οι ιδιοκτήτες δεν κατηγορήθηκαν ποτέ για φόνο.⁸

⁸ «Η "σφαγή του Ζονγκ": μαζική δολοφονία Αφρικανών δούλων το 1781 στο πλοίο Ζονγκ», *alfavita*, 12 Αυγούστου 2018, [website], <<https://www.alfavita.gr/kosmos/264529-i-sfagi-toy-zongk-maziki-dolofonia-afrikanon-doylon-1781-sto-plotio-zongk>>, Πρόσβαση: 20 Ιουλίου 2023



Εικόνα 23 J.M.W. Turner, The Slave Ship, λάδι σε μουσαμά, 1840

2.2. Πορνεία και διεθνική σωματεμπορία στην Ελλάδα- Trafficking

Σύμφωνα με την σύμβαση των Ηνωμένων Εθνών για το διεθνές οργανωμένο έγκλημα και το συνοδευτικό Πρωτόκολλο, trafficking είναι «η στρατολόγηση, μεταφορά, μεταβίβαση, απόκρυψη ή παραλαβή προσώπων με τη χρήση ή την απειλή χρήσης βίας ή άλλης μορφής εξαναγκασμού, την απαγωγή, την εξαπάτηση, το δόλο, την κατάχρηση ισχύος ή της θέσης τρωτότητας, τη δοσοληψία πληρωμών ή πλεονεκτημάτων για την εξασφάλιση της σύμφωνης γνώμης προσώπου που έχει τον έλεγχο πάνω σε άλλο πρόσωπο, με σκοπό την εκμετάλλευση. Η έννοια εκμετάλλευση περιλαμβάνει κατ' ελάχιστο, την εκμετάλλευση της πορνείας άλλων ή άλλη μορφή σεξουαλικής εκμετάλλευσης, την εξαναγκαστική εργασία ή υπηρεσίες, τη δουλεία ή πρακτικές παρόμοιες της δουλείας, τη δέσμευση ή την αφαίρεση οργάνων».⁹

Στην Ελλάδα, τα τελευταία είκοσι χρόνια του 20^{ου} αιώνα, παρουσιάζεται αύξηση των

εκδιδόμενων και των πορνοπελατών με ταυτόχρονη αύξηση των πορνικών μισθώσεων, μείωση των τιμών των πορνικών μισθώσεων και μεγάλη αύξηση του κέρδους και των επενδύσεων γύρο από αυτόν τον τομέα. Εξαιτίας των παραπάνω εξελίξεων η πορνεία διεκδίκησε από την κοινωνία χώρους για να στεγάσει τον νέο πορνικό πληθυσμό καθώς και τις δραστηριότητες τους.

Παράλληλα όμως παρατηρείται μείωση του κόστους της αξίας πορνικής μίσθωσης ή και ισοπέδωσή της. Η αυξημένη προσφορά εκδιδόμενων και η αποτελεσματική ζήτηση οδήγησε στην δημιουργία νέων τύπων και τρόπων παροχής υπηρεσιών. Δημιουργήθηκαν νέες μορφές πορνείας που προσέγγισαν νέα πορνοπελατεία. Οι μορφές αυτές στην συνέχεια αναμορφώθηκαν και συγκεκριμενοποιήθηκαν, απιστώντας νόημα και αξία. Όμως η ζωή στη πορνεία για τις εκδιδόμενες απέκτησε βία, φόβο, τρόπο, ψυχική και σωματική εξάντληση.

«Η πορνεία άλλαξε και ένα άλλο επίπεδο, την λεπτομέρεια και το βίωμα, η ζωή στο δευτερόλεπτο που συμπυκνώνει παρελθόν¹⁰, παρόν και μέλλον σε ενιαίο συναίσθημα.» Παρατηρείται αλλαγή σε πρωτεύοντα και δευτερεύοντα στοιχεία όπως: η μυρωδιά, η ατμόσφαιρα, το άκουσμα, οι κανονικές εικόνες, η αίσθηση που προσλαμβάνει κάποιος όταν απορροφάτε από το περιβάλλον, οι αξίες χρήσης, τα χρηστικά αντικείμενα, η διάταξή τους στον χώρο και τον χρόνο, η στάση και η πόζα της εκδιδόμενης γυναίκας και του πελάτη άνδρα.

Οι παραπάνω αλλαγές συνέβησαν λόγω της προώθησης των εκδιδόμενων γυναικών της Ανατολικής Ευρώπης και των Βαλκανίων μέσω των Δικτύων Διεθνικής Σωματεμπορίας (δίκτυα trafficking). Οι γυναίκες και τα ανήλικα που εξαναγκάστηκαν στην πορνική αγορά άλλαξαν το οικονομικό, κοινωνικό και

πολιτιστικό σκηνικό στην πορνεία. Η προώθησή τους ισοπέδωσε παραδώσεις, άτυπα δικαιώματα, αυτονόητα και δεδομένα, τα στοιχεία σεβασμού και αξιοπρέπειας που οργάνωναν τις σχέσεις και τις συμπεριφορές στην πορνεία.¹¹

Αφορμή για την πρώτη εξαναγκαστική εισχώρηση αλλοδαπών στην Ελλάδα (1980-1990 με αποκορύφωση το 1993-1997) ήταν η κρίση κυρίως των χωρών της Ανατολικής Ευρώπης και των Βαλκανίων. Η εκδιδόμενη σε καθεστώς δουλείας ή δεσποτείας αλλοδαπής αντικατέστησε την Ελληνίδα αυτοαπασχολούμενη εκδιδόμενη και το παραδοσιακό ζευγάρι εκδιδόμενης αγαπητικού. Γενικότερα συμπεραίνουμε πως η πορνεία του εξαναγκασμού κάνει πέρα τη παλαιά δημογραφικά προσανατολισμένη πορνεία.

⁹ Γρηγόρης Λ., 'Πορνεία και Διεθνική Σωματεμπορία στην Σύγχρονη Ελλάδα', Αθήνα, 2001, σελ. 210

¹⁰ Γρηγόρης Λ., 'Πορνεία και Διεθνική Σωματεμπορία στην Σύγχρονη Ελλάδα', Αθήνα, 2001, σελ. 210

¹¹ Ό.π. σελ. 16

2.2.1. “Παλαιά” πορνεία και νομικό πλαίσιο

Στην Ελλάδα από το 1836-1955 το διακανονιστικό σύστημα ήταν υπεύθυνο για τον έλεγχο της πορνείας. «*Το διακανονιστικό σύστημα είναι μια ηθικό-θεωρητική δέσμη ιδεών, αρχών και αντιλήψεων, με βάση την οποία γίνεται αντιληπτή η πορνεία, η θέση της στην κοινωνία και η σημασία της. Οι σκοποί του συστήματος συνοψίζονται στο τρίπτυχο «περιορισμός της πορνείας-περιφρούρησης της ηθικής-προστασία της δημόσιας υγείας».*¹²

Το κράτος περιόρισε τις εκδιδόμενες μέσα σε κρατικούς οίκους οι οποίοι ελέγχονταν από την Αστυνομία. Για να βγει η εκδιδόμενη εκτός του οίκου ανοχής έπρεπε να λάβει άδεια εξόδου από την Αστυνομία. Σκοπός του κράτους ήταν ο έλεγχος του αριθμού των εκδιδόμενων γυναικών, ο ελεγχόμενος αριθμός της πελατείας ανά εκδιδόμενη, ο περιορισμός των αφροδίσων νοσημάτων και ο περιορισμός μετακινήσεών τους εντός των κοινωνιών. Επίσης στην μείωση των προαγωγών, στη μείωση των βιασμών τίμιων γυναικών και στον περιορισμό της πορνείας μακριά από γειτονιές, σχολεία, πολιτιστικά κέντρα.

Οι εκδιδόμενες γυναίκες χωρίζονταν σε δύο κατηγορίες οι οποίες καθόριζαν και τα δικαιώματά τους, στις «κοινές» και στις «ελεύθερες» ή και «αιδούς».¹³ Οι «κοινές» ήταν οι εκδιδόμενες γυναίκες που βρίσκονταν περιορισμένες εντός των δημόσιων οίκων ανοχής. Οι «ελεύθερες» ή και «αιδούς» ήταν οι εκδιδόμενες γυναίκες οι οποίες βρισκότουσαν εκτός των δημόσιων οίκων ανοχής,

των πεζοδρομίων, μπαρ και άλλων χώρων. Οι «αιδοί» επίσης τραγουδούσαν σε μαγαζιά, μπαρ ή καμπαρέ. Η δεύτερη κατηγορία περνούσε από υγειονομικό έλεγχο δύο φορές την εβδομάδα, ενημερώνοντας το αντίστοιχο βιβλιάριο υγείας, ενώ για να προσφέρουν τις παροχές τους σε δωμάτιο ξενοδοχείου έπρεπε να πάρουν έγκριση από την τοπική Αστυνομία, το ξενοδοχείο.

Από το 1922 εκτός της αστυνομίας για τα ζητήματα των ηθών είχε λόγο και η ιατρική. Επιπλέον είχε δημιουργηθεί μια Επιτροπή ανά νομό για να διευθετεί θέματα λειτουργείας.

Κατά τον Μεσοπόλεμο το διακανονιστικό σύστημα δέχτηκε επίθεση από το καθεστώς του καταρρητισμού. Το καθεστώς αυτό δεν είχε στόχο την κατάργηση της πορνείας αλλά την κατάργηση του διακανονιστικού συστήματος και της εκμετάλλευσής της εκδιδόμενης από τρίτους. Οι καταρρητιστές υποστήριζαν πως οι εκδιδόμενες γυναίκες βρίσκονταν στην ίδια θέση με τους μαύρους σκλάβους. Για αυτό τον λόγο χρησιμοποίησαν την λέξη «κατάργηση», με σκοπό την κατάργηση της δουλείας. Αποποινικοποιεί την πορνεία και τους πελάτες της ενώ τιμωρεί τους προαγωγούς, προμηθευτές, διακινητές και εκμεταλλευτές. Το καταρρητιστικό σύστημα επέκρινε το διακανονιστικό σύστημα ως προς την αδυναμία του στον περιορισμό των αφροδίσων νοσημάτων, του περιορισμού της σωματεμπορίας και της κρυφής πορνείας.

Το 1955 καταργούνται οι δημόσιοι οίκοι και αντικαθίστανται από ιδιωτικούς. Απαγορεύεται ο ομαδικός εταιρισμός και ο εταιρισμός σε γυναίκες κάτω των 18 ετών, ενώ έπρεπε οι εκδιδόμενες να παρουσιάζονται κάθε εβδομάδα στην αρμόζουσα υγειονομική αρχή για έλεγχο του δελτίου υγείας που ήταν ενημερωμένο και υπογεγραμμένο από γιατρό.

Οι εκδιδόμενες επιπλέον δεν είχαν το δικαίωμα ενοικίασης δωματίου, διαμερίσματος ή δωματίου σε ξενοδοχείο πάρα μόνο με την άδεια της αστυνομίας. Στην περίπτωση που η εκδιδόμενη επιθυμούσε να αλλάξει τόπο διαμονής έπρεπε να λάβει άδεια από την αστυνομία και την υγειονομική αρχή.

Το 1981, για πρώτη φορά, η πορνεία αναγνωρίζεται ως κοινωνικό ζήτημα με κέντρο τα αφροδίσια νοσήματα με αποτέλεσμα την αλλαγή και διατύπωση νέων νόμων. Κάποιες από τις νέες αλλαγές ήταν η χορήγηση άδειας κάτω των 12 εκδιδόμενων γυναικών ανά αστυνομικό τμήμα, με χρόνο διαμονής λιγότερο των 2 χρόνων, οι εκδιδόμενες γυναίκες έπρεπε να έχουν συμπληρώσει τα 21 χρόνια της ηλικίας τους και να έχουν βιβλιάριο υγείας από την υγειονομική υπηρεσία. Επίσης μέσω του ίδιου νόμου καθορίζονταν τα μέτρα ιατρικού ελέγχου, ο τρόπος ανακλήσεως της άδειας σε περίπτωση καταγγελίας, ο αποχαρκτηρισμός των επ’ αμοιβή εκδιδόμενων γυναικών, η απαγόρευση

λειτουργείας οίκων ανοχής προς άσκηση επαγγελματικού ομαδικού εταιρισμού και εμμέσως η αναγνώριση του εταιρισμού των ανδρών.¹⁴

Παρόλα αυτά ο νόμος του 1981 δεν προβλέπει το φαινόμενο της μαστροπείας και δεν προστάτευε τις εκδιδόμενες γυναίκες καθώς δεν απευθυνόταν άμεσα σε αυτές. Συνδύαζε σκοπούς και επιδιώξεις, δεν διευκρίνιζε στόχους και μέσα, ενέτεινε την περιθωριοποίηση και τον στιγματισμό, καταργούσε το ιατρικό απόρρητο, τιμωρούσε την ασθενή που δεν υποβαλλόταν από το γιατρό στην ενδεδειγμένη θεραπεία, θεσμοθετούσε την εμπορία του γυναικείου σώματος και του ανθρώπινου σώματος γενικότερα.¹⁵ Έτσι ο νόμος θεωρήθηκε σχεδόν αμέσως ανεπαρκής για δύο κυρίως λόγους. Παρέχει στις εκδιδόμενες γυναίκες τη δυνατότητα να επισημάνουν τις παραλείψεις και να ζητήσουν διορθωτικές κινήσεις υπέρ τους και δεύτερον σχετίζεται με απροσδόκητες εξέλιξης της πορνείας. Επίσης την ίδια περίοδο το κλείσιμο της Τρούμπας, η αναδιάταξη της πορνικής πελατείας κ.α. οδήγησαν στη δημιουργία ενός νέου γκέτου, π.χ. Μεταξουργείο, στο κέντρο της Αθήνας.

¹²Γρηγόρης Λ., ‘Πορνεία και Διεθνική Σωματεμπορία στην Σύγχρονη Ελλάδα’, Αθήνα, 2001, σελ. 61

¹³Ο.π. σελ. 64

¹⁴Γρηγόρης Λ., ‘Πορνεία και Διεθνική Σωματεμπορία στην Σύγχρονη Ελλάδα’, Αθήνα, 2001, σελ. 73

¹⁵Ο.π. σελ. 74

2.2.2. “Νέα” πορνεία

Το 1999 το νέο σχέδιο νόμου είχε στόχο την κάλυψη των αδυναμιών και αστοχιών του προηγούμενου νόμου. Ο νέος νόμος αποφεύγει την χρήση του όρου «πορνεία» και αναφέρεται σε αυτά ως «*πρόσωπα που εκδίδονται με αμοιβή*». Επικεντρώνεται στην ποινικοποίηση της ειδικής πορνείας του πεζοδρομίου. Ως προς το αν η πορνεία είναι επάγγελμα η απάντηση που δόθηκε ήταν πως είναι βιοποριστική δραστηριότητα χωρίς να προσφέρει κάποιο όφελος στην κοινωνία. Επομένως δεν χαρακτηρίζεται ως επάγγελμα, δεν έχει συγκεκριμένο ωράριο¹⁶ και επέρχεται νέα αλλαγή στο όριο ηλικίας από το 21 στα 18 επικαλούμενη τα συνταγματικά δικαιώματα.

Τότε ψηφίστηκαν τα παραπάνω, την εποχή που η διεθνική σωματεμπορία και η εξαναγκαστική πορνεία αλλοδαπών γυναικών και παιδιών ήταν στο αποκορύφωμα, έχοντας γνωρίσει θεαματική άνοδο για μια δεκαετία.. Ο παραπάνω νόμος εστίαζε στην πορνεία των οίκων ανοχής και του

πεζοδρομίου, πορνεία των προηγούμενων χρόνων, παραβλέποντας τα κυρίαρχα είδη πορνείας όπως, ξενοδοχείων, κατ' οίκων μέσω αγγελίας, σε μπαρ, νυχτερινά κέντρα και μασαζάδικα, ενώ η εξαναγκαστική πορνεία αποτελούσε την κυρίαρχη μορφή πορνείας στην Ελλάδα. Δεν περιλάμβανε την παράνομη διακίνηση αλλοδαπών γυναικών και ανηλίκων, την εκμετάλλευση από τους διεθνικούς σωματέμπορες και τους ντόπιους εταίρους τους και συνεργάτες, τα δίκτυα διεθνικής σωματεμπορίας, την πορνεία παιδιών. Επιπλέον δεν εστίαζε στην εκδίωξη της πελατείας των εξαναγκαστικά εκδιδόμενων, την πορνική χρήση γυναικών και παιδιών σε καθεστώς δουλείας. Τέλος απουσιάζει και η αντιμετώπιση της διαφθοράς δημόσιων λειτουργών σε Αστυνομία, δήμους, προξενεία.

Η διαφορά μεταξύ των Βούρλων και της Τρούμπας, των δύο οίκων ανοχής, ήταν πως το

πρώτο ήταν κρατικό δημιούργημα ενώ το δεύτερο αποτέλεσε δημιούργημα σωματεμπόρων. Επίσης η Τρούμπα δημιουργήθηκε με σκοπό να καλύψει τις πορνικές ανάγκες των πληρωμάτων των караβιών και των ναυτικών. Με την Μικρασιατική καταστροφή και με την άφιξη των προσφύγων στην Ελλάδα, οι γυναίκες πρόσφυγες αποτέλεσαν το απαραίτητο πορνικό δυναμικό και ανάπτυξη της Τρούμπας.

Όμως στην Ελλάδα η πρόωθηση, εγκατάσταση και παραμονή αλλοδαπών γυναικών με την χρήση βίας ή και εξαναγκασμού στην πορνεία και με σκοπό την σεξουαλική και οικονομική εκμετάλλευση τους, διεθνική σωματεμπορία, εμφανίστηκε στην Ελλάδα αρχές του 1980. Η πορνεία των περιόδων 1980-1990 και 1990-2000 είναι διαφορετικές καθώς η μια είναι εξέλιξη της άλλης. Όμως παράλληλα παρουσιάζουν και κοινά χαρακτηριστικά όπως κοινά κίνητρα και

γενικότερα δυναμικές. Η σημαντική διαφορά τους είναι η ύπαρξη και ανάπτυξη, στην δεύτερη, της διεθνικής σωματεμπορίας και της μαζικής εξαναγκαστικής πορνείας των αλλοδαπών γυναικών.

Ο αριθμός των γυναικών και παιδιών που προωθούνται εξαναγκαστικά σε μια χώρα εξαρτάται από την ζήτηση, τον τύπο της πορνείας που επικρατεί και το νομικό πλαίσιο που αφορά την συγκεκριμένη χώρα. Οι παραπάνω παράγοντες επίσης ευθύνονται για τις γενικές συνθήκες και μορφές μετακίνησης, εγκατάστασης, εκπόρνευσης και εκμετάλλευσης. Επιπλέον κριτήρια και παράγοντες ήταν η κατάσταση και η φύση της κοινωνίας των πολιτών, η κατάσταση και η φάση του γυναικείου ζητήματος, οι προτεραιότητες των τομέων του κρατικού μηχανισμού και οι προτεραιότητες της εκάστοτε κυβέρνησης.

¹⁶ Γρηγόρης Λ., 'Πορνεία και Διεθνική Σωματεμπορία στην Σύγχρονη Ελλάδα', Αθήνα, 2001, σελ. 81

2.2.3. Πορνεία και διεθνική σωματεμπορία και ο Πελάτης

Η επιθυμία δημιουργίας μιας μαζικής πορνείας, που θα συνδύαζε ποικιλία, ποιότητα και χαμηλές τιμές, για όλους τους άνδρες και όχι μόνο για τους οικονομικά εύπορους, ήταν ο λόγος πορνολόγησης γυναικών από τις χώρες του δεύτερου και τρίτου κόσμου.¹⁷ Όμως οι γυναίκες αυτές έπρεπε να απορροφηθούν ή κρυφτούν από την τοπική κοινότητα ή κοινωνία με νόμιμο ή μη τρόπο. Η παραμονή τους στη χώρα γινόταν χωρίς την ενημέρωση των αρχών μέσω εικονικών γάμων, πλαστογράφιση αδειών εισόδου, ψεύτικα δικαιολογητικά και βεβαιώσεις.

Το εμπόριο πορνείας και διεθνικής σωματεμπορίας για την Ελλάδα πραγματοποιείται κυρίως από τέσσερα βασικά δίκτυα: το Ουκρανικό, το Ρωσικό, το Αλβανικό και των Βαλκανίων. Οι πρώτες εισαγωγές πορνείας και εξαναγκαστικής πορνείας είχαν γίνει από τροπικά και εξωτικά νησιά, τη Πολωνία, τη Ταϊλάνδη και τις Φιλιππίνες. Οι εκδιδόμενες γυναίκες αυτές έρχονταν στην χώρα οικειοθελώς ή υπό εξαναγκασμό με την ψευδαίσθηση μελλοντικού κέρδους και πολλών χρημάτων.

Όμως παρατηρήθηκε πως αυτή η πορνεία δεν είχε πέραση στην Ελληνική πελατεία καθώς θεωρούνταν ακριβές οι υπηρεσίες τους, δεν παρέπεμπαν εμφανισιακά στις χολιγουντιανές ταινίες και φαντασιώσεις και τέλος ήταν δύσκολη η διακίνηση τους. Για τους παραπάνω λόγους τα παραπάνω τέσσερα δίκτυα μπόρεσαν να εδραιωθούν στην Ελληνική πορνική ζήτηση.

Ως προς τα ανήλικα, η πορνική αγορά δεν συνεπάγεται με τα 18 χρόνια αλλά από τα 14 χρόνια μπορώντας να θεωρηθεί ως ενήλικη (άγραφος κανόνας). Γενικότερα, για την πορνεία, ένα παιδί θεωρείται ενήλικο και εν δυνάμει πορνικό δυναμικό, όταν η σωματική του διάπλαση θεωρηθεί ολοκληρωμένη. Άρα ένα παιδί μπορεί να θεωρηθεί ενήλικο λόγω της ολοκληρωμένης σωματικής του διάπλασης, ως προς την εμφάνιση. Ως προς την μίσθωση τους τα κέρδη τους περνούν στους σωματέμπορες ή στα τοπικά άτομα που τα διακινούν ενώ όταν μεγαλώσουν παίρνουν ποσοστά των εισπράξεών τους. Το 1990, 57 ανήλικες κοπέλες βρέθηκαν θύματα trafficking ενώ παρατηρείται αύξηση στα ποσά μέχρι το 1997.

Παρατηρείται πως οι κύριες εισαγωγές εξαναγκαστικής πορνείας και διεθνικής σωματεμπορίας προς την Ελλάδα γίνονται από το Αλβανικό δίκτυο. Από το 1991 το αλβανικό δίκτυο διακινούσε γυναίκες και ανήλικα στη Ελλάδα, με την παιδική πορνεία από το 1997 να βρίσκεται στην κορυφή. Η παιδική πορνεία, όπως και η κοινή, επηρεάζεται από την προβλεψιμότητα, την διάρκεια, την επαρκή κάλυψη της πορνικής ζήτησης, την μόνιμη σχέση πελατείας παιδο-σωματέμπορων. Αργότερα, η ζήτηση και αποδοχή της παιδικής πορνείας μειώθηκε λόγω θεμάτων ευαισθησίας, της εχθρότητας και της περιφρόνησής τους από τους άλλους σωματέμπορους αλλά και από τους οίκους ανοχής και εκδιδόμενες. Στη μείωση της ζήτησης αυτών των τύπων πορνείας ευθύνεται η εμφάνιση της πορνείας μέσω διαδικτύου και τηλεφώνου.

Ως προς την πορνική πελατεία, τα άτομα αυτά συνήθως χαρακτηρίζονται από ψυχικές, σωματικές ή ηθικές ιδιαιτερότητες, αδυναμίες, ιδιαίτερα γούστα και η ανάγκη εκτόνωσης της λίμπιντου. Η σχέση μεταξύ πελάτη και εκδιδόμενης ήταν πάντα η ικανοποίηση του πελάτη μέσω των παροχών της εκδιδόμενης, η οικονομική σχέση μέσω της μίσθωσης τη εκδιδόμενης και η φυλική σχέση. Πλέον λόγος προσέγγισης της πορνείας από τον πελάτη αποτελεί η ικανοποίηση και ψυχαγωγική του. Εν τέλει συμπεραίνουμε πως η

πορνεία του 1980 δημιούργησε ένα κλίμα αποδοχής της εξαναγκαστικής πορνείας, προετοίμασε την πορνική πελατεία, δημιουργήθηκαν νέες μορφές προσφοράς πορνικών υπηρεσιών, μερική άρνηση της πορνικής αγοράς από το ντόπιο στοιχείο και η οργάνωση και εξέλιξη του μέρους της αγοράς που στελεχωνόταν με γυναίκες που προωθούνταν πολύτροπα από δίκτυα της διεθνικής σωματεμπορίας. Αξίζει να αναφερθεί πως την περίοδο 1990-2000 η εξαναγκαστική πορνεία και διεθνική σωματεμπορία άγγιζε το 72% της μίσθωσης ενώ η Ελληνίδα εκδιδόμενη το 28% και το μικρότερο ποσοστό οι αλλοδαπές μη ελεγχόμενες το 0,1%.

¹⁷ Γρηγόρης Λ., 'Πορνεία και Διεθνική Σωματεμπορία στην Σύγχρονη Ελλάδα', Αθήνα, 2001, σελ. 129

03

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

3.1.

ΕΡΓΑ

ΜΕ

ΑΝΑΦΟΡΑ

ΣΤΟ

ΑΜΠΑΡΙ

3.1.1. Γιάννης Κουνέλλης



Εικόνα 24 “M/S IONION”, ΠΕΙΡΑΙΑΣ / 1994

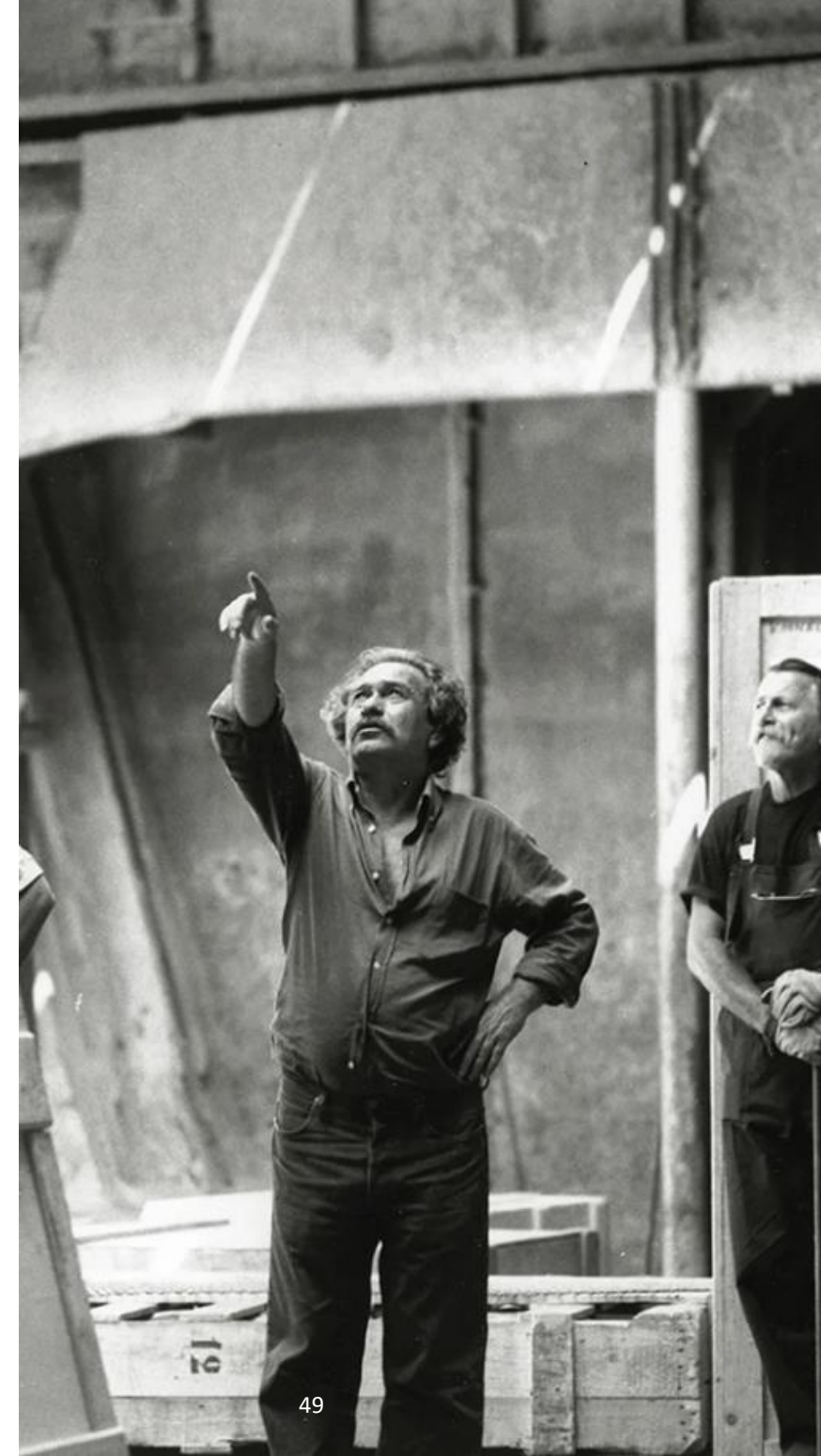
Ο Γιάννης Κουνέλλης (1936-2017) γεννήθηκε και έζησε στην Αθήνα μέχρι το 1956 όπου εγκαταστάθηκε στη Ρώμη και ξεκίνησε το καλλιτεχνικό του έργο. Ήταν σημαντικός εκπρόσωπος του κινήματος της Arte Povera, δημιουργώντας εννοιολογικά έργα με κύρια χαρακτηριστικά τους, την λιτότητα, την χρήση συμβόλων, επανάχρηση φθαρμένων ή

φυσικών υλικών σε διάφορους χώρους όπως: εργοστάσια, αποθήκες, αμπάρια πλοίων. Τα ζωγραφικά του έργα είναι αφαιρετικά, μονοχρωματικά, ενώ αργότερα περνά στην δημιουργία εγκαταστάσεων και δράσεων (performances) στις οποίες συμμετέχει και ο ίδιος. Στόχος των έργων του ήταν η σύνδεση της ζωής με την τέχνη, καθώς υποστήριζε πως αυτή είναι το μέσο της κοινωνικοποίησης του σύγχρονου ανθρώπου.

Το ‘ιδιότυπο λεξιλόγιο’ των έργων του στις αρχές τις δεκαετίας του 60’ αποτελείται από γράμματα και εξισώσεις. Τα έργα αυτά ήταν τα πρώτα της καριέρας του και ήταν βασισμένα σε δικά του κείμενα τα οποία αναφέρονταν στην εμπειρία του Κουνέλλη ως Έλληνα που ζει στην Ιταλία.¹⁸ Στην συνέχεια εγκαταλείπει αυτόν τον τρόπο έκφρασης και δημιουργεί έργα με την χρήση ευτελών υλικών (γυαλί, κάρβουνο, πέτρα, ξύλο κ.α.), δημιουργώντας το προσωπικό του ‘λεξιλόγιο των υλικών’. Οι εγκαταστάσεις και τα έργα του αναφέρονται σε γεγονότα της πολιτιστικής ιστορίας και καθορίζονται από το τρίπτυχο έννοια-πραγματικότητα-φυσικό (βασικός πυρήνας της Arte Povera).

Το κίνημα Arte Povera ξεκίνησε επίσημα το 1967. Το όνομα (παρωνύμιο) του επινοήθηκε από τον κριτικό τέχνης Germano Celant θέλοντας να περιγράψει την νέα γενιά καλλιτεχνών.¹⁹ Παρατηρείται πως κοινό χαρακτηριστικό των υποστηρικτών καλλιτεχνών, είναι η σύνδεση ενεργειών και γεγονότων της καθημερινότητας με την τέχνη.²⁰

Τα υλικά που χρησιμοποιούν (νεκρά, φθαρμένα, πρωτογενή) μέσο των έργων του επανανοηματοδοτούνται, αποκτούν νέα υλική υπόσταση ενώ παράλληλα ο χώρος αλλάζει αποκτώντας νέα χρήση και δυναμική. Ο θεατής συμμετέχει ενεργά στη δράση, αποκωδικοποιώντας την σημασία των έργων, ανακαλώντας στη μνήμη του εικόνες και βιώματα του παρελθόντος με σκοπό την αντίδραση και αναθεώρηση του ως προς στην απειλητική ισοπέδωση της εποχής από την τυποποίηση και τον μοντέρνο τεχνολογικό πολιτισμό.



Εικόνα 25 “M/S IONION”, ΠΕΙΡΑΙΑΣ / 1994

¹⁹ Farquharson, A, *Arte Povera*, 2001

²⁰ M. Holman, ‘The poor art that conquered the art world’, *The Florentine* 29 Μαρτίου 2012, [website], <<https://www.theflorentine.net/2012/03/29/the-poor-art-that-conquered-the-art-world/>>, Πρόσβαση: 20 Μαΐου 2023



Εικόνα 26 “M/S IONION”, ΠΕΙΡΑΙΑΣ / 1994

“M/S IONION”, ΠΕΙΡΑΙΑΣ / 1994

Το 1994 ο Γιάννης Κουνέλλης επιστρέφοντας στην Ελλάδα και συγκεκριμένα στην γενέτειρά του, τον Πειραιά, πραγματοποίησε την πρώτη του αναδρομική έκθεση η οποία οργανώθηκε από το Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστόπουλου. Ο χώρος που επέλεξε για την πραγματοποίηση της ήταν το αμπάρι του εμπορικού πλοίου Ιόνιον, στο οποίο έστησε ένα σύνολο από επιμέρους ενότητες, με την κάθε μια να αποτελεί ένα αυτοτελές έργο. Τα έργα που περιλαμβάνει η έκθεση είναι αποτέλεσμα 30 χρόνων. Η έκθεση αυτή ήταν μια προσπάθεια ώστε ο θεατής να κατανοήσει πως η γλώσσα της τέχνης επικοινωνεί με το κοινό του.

Το πλοίο βρισκόταν αγκυροβολημένο σε μια αποβάθρα του Πειραιά μπροστά από το ρολόι (σύμβολο συνάντησης στον Πειραιά), ακολουθώντας την κίνηση της θάλασσας. Ο ήχος του νερού, του τριξίματος του πλοίου αλλά και οι οσμές της υγρασίας, των αποθεμάτων αποθηκευμένου σταριού και των άλλων υλικών συνέβαλαν στην δημιουργία μιας ιδιαίτερης ατμόσφαιρας.

Η επιλογή του πλοίου και του τόπου ήταν μια ιδέα του ίδιου του καλλιτέχνη με διπλή συμβολική σημασία. Το πλοίο και ο τόπος είναι αναφορά ως προς την γενέτειρα πόλη του καλλιτέχνη αλλά και ένας επιπλέον σταθμός στο αέναο ταξίδι του. Επίσης αυτή η αναδρομική έκθεση συμβολίζει την «αναχώρηση-τον σταθμό και την επιστροφή» του καλλιτέχνη στον τόπο του, του γυρισμού όχι σαν γεγονός αλλά ως έννοια.²¹ Το στοιχείο της θάλασσας συνδέεται άρρηκτα με τον καλλιτέχνη. Η θάλασσα είναι στοιχείο επικοινωνίας, δημιουργεί και επηρεάζει τα ερεθίσματα και την φαντασία.²²

Ο καλλιτέχνης αντιμετωπίζει το αμπάρι του εμπορικού πλοίου σαν μήτρα η οποία στο εσωτερικό της φέρει και προστατεύει τα έργα, ενώ συγχρόνως δημιουργείται μια θεατρική ατμόσφαιρα αρνούμενη αυτής του μουσείου. Το εσωτερικό του πλοίου και τα εσωτερικά πλευρά του προσφέρονται στον καλλιτέχνη με σκοπό να οργανώσει και να συνδέσει τα έργα μεταξύ τους παλαιών και νέων. Με αυτόν τον τρόπο ένας απλός αποθηκευτικός χώρος πλοίου στον οποίο διάφορα εμπορεύματα και υλικά ταξίδευαν, άλλα διαβρώνονταν, άλλαζαν υφή και χρήση (καταστροφή, αποδόμηση, ευτελής αξία), μετατρέπεται σε χώρο ωρίμανσης ιδεών, εικόνων και εννοιών.²³

Η αρχέτυπη εικόνα του πλοίου μαζί με τον εξοπλισμό και τα υλικά των έργων (ατσάλι, σακιά λινάτσας, κιβώτια, πέτρες, κάρβουνα κ.α.) θύμιζαν εμπορικό πλοίο εν ενεργεία, εικόνες βιομηχανικής επανάστασης και των επιπτώσεών της. Συγχρόνως τα υλικά (γήινα, φυσικά χρώματα) παρουσιάζουν την κοινωνικό-οικονομική κατάσταση της εποχής αυτής.



Τα έργα φαινομενικά είναι άτακτα τοποθετημένα στον χώρο, παρόλα αυτά συνδέονται ποιητικά, ενώ το πλήρωμα έχει ενεργό ρόλο προσδίδοντας παραστατικότητα και ζωντάνια στον χώρο.

Σε μία πλευρά του αμπαριού είχαν τοποθετηθεί πέντε μεγάλες λαμαρίνες οι οποίες επάνω τους έφεραν σειρές από πέτρες. Το έργο αυτό συμβόλιζε την Επιστολή του καλλιτέχνη στην πόλη στην οποία είχε γεννηθεί.²⁴



Σε ένα σημείο του αμπαριού αιωρούνταν μόνο το κάτω μέρος του εσταυρωμένου ένα σύμβολο με συνειρμική σημασία. Πέρα από το θρησκευτικό συμβολισμό σήμαινε το μέτρο της ανθρώπινης ύπαρξης η οποία αναζητά την υπόλοιπη μισή μορφή.

Τα έργα και οι υλικότητες τους φέρνουν στο μυαλό και τα μάτια του θεατή μνήμες και εικόνες του παρελθόντος. Σκοπός των έργων του δεν είναι να δώσουν απαντήσεις αλλά να δημιουργήσουν ερωτήματα ως προς τον χώρο, τη βία, τη συμπεριφορά της μνήμης, τη μορφή, τις κοινωνικές σχέσεις και το ιστορικό περίγραμμα που τις καθορίζει.²⁵

Όλα οργανώθηκαν με σκοπό την ενεργοποίηση του χώρου. Τα έργα και τα αντικείμενα που τοποθετήθηκαν στον χώρο είχαν προϋπάρξει ως εμπορεύματα, ενώ παράλληλα αποτελούνταν ενιαίο έργο. Η όλη εγκατάσταση είναι in situ, καθώς δεν αναιρεί την ταυτότητα του χώρου. Το έργο ήταν προσωρινό, καθώς μετά το πέρας της έκθεσης έπαυε να υπάρχει, χαρακτηριστικό στοιχείο των έργων του καλλιτέχνη. Σημαντικό κομμάτι της έκθεσης αποτελούν τα μετέπειτα ίχνη που άφηναν τα έργα, οι επισκέπτες και γενικότερα οι παρεμβάσεις στον χώρο. Για αυτόν τον λόγο ο Κουνέλλης δίνει έμφαση στην καταγραφή όλης της δημιουργικής διαδικασίας μέσω των φωτογραφιών του Μανώλη Μπαμπούση.

Ο Αμερικανός κριτικός τέχνης και συγγραφέας Thomas McEvilley, είχε γράψει στο βιβλίο της έκθεσης πως το έργο του Κουνέλλη είναι «διαστρωματωμένο σαν αρχαιολογική τομή, που δείχνει τα διαφορετικά στρώματα της ιστορίας και τις διαφορετικές στάσεις που έχει ο ίδιος απέναντί τους». Τα χωρίζει σε τρία στρώματα (Σύγχρονος κόσμος, Αναγέννηση, αρχαία Ελλάδα) με τα ανώτερα στρώματα να παρουσιάζουν ερωτήματα και προβληματισμό ενώ τα κατώτερα αποτελούν την βάση, το ιδανικό, την αρτιότητα.²⁶

Εικόνα 29 “M/S IONION”, ΠΕΙΡΑΙΑΣ / 1994

²⁴ Ν. Αξάρλης, ‘Γιάννης Κουνέλλης Η επιστροφή στην Γενέθλια Πόλη’, σελ. 15, 2011

²⁵ Ιωακείμης, Χρήστος Μ., ΚΟΥΝΕΛΛΗΣ: ΕΝΑΣ ΠΟΙΗΤΙΚΟΣ ΟΡΑΜΑΤΙΣΤΗΣ, 1997

²⁶ Σ. Ξυγκάκη, ‘Γιάννης Κουνέλλης: Η Ιστορία ως πρώτη ύλη’, Η εποχή, 8 Μαρτίου 2017, [website], <<https://www.epohi.gr/article/12731/giannhs-kounellhs-h-istoria-ws-prwth-ylh>>, Πρόσβαση: 29 Μαΐου 2023

Εικόνα 27, 28 “M/S IONION”, ΠΕΙΡΑΙΑΣ / 1994

²¹ Σ. Ξυγκάκη, ‘Γιάννης Κουνέλλης: Η Ιστορία ως πρώτη ύλη’, Η εποχή, 8 Μαρτίου 2017, [website], <<https://www.epohi.gr/article/12731/giannhs-kounellhs-h-istoria-ws-prwth-ylh>>, Πρόσβαση: 29 Μαΐου 2023

²² Ιωακείμης, Χρήστος Μ., ΚΟΥΝΕΛΛΗΣ: ΕΝΑΣ ΠΟΙΗΤΙΚΟΣ ΟΡΑΜΑΤΙΣΤΗΣ, 1997

²³ Ζ. Κουτρούλης, ‘Γιάννης Κουνέλλης “M/S IONION”, ΠΕΙΡΑΙΑΣ / 1994’, *It’s Only Arts*, 10 Μαρτίου 2021, [website], <<https://itsonlyarts.com>>, Πρόσβαση: 26 Μαΐου 2023

3.1.2. Harmonia Rosales



Εικόνα 30 Beyond the Peonies, 2021, Λάδι σε ξύλο και καμβάς 91.44 x 121.92 cm

Η Harmonia Rosales μεγάλωσε στο Σικάγο, σε μια οικογένεια επηρεασμένη από την τέχνη. Από μικρή είχε γοητευτεί από την τεχνική και τα έργα της Αναγέννησης, όμως η απεικονίσει των ευρωκεντρικών πεποιθήσεων και προτύπων ομορφιάς (λευκής φυλής) την απώθησαν από αυτή. Οι πίνακές της δίνουν νέα πνοή στο αναγεννησιακό ύφος, επανασχεδιάζοντας τις

ηγεμονικές αφηγήσεις με θέματα Μαύρων και Λατίνων στην πρώτη γραμμή οικείων θρησκευτικών και ελληνορωμαϊκών ιστοριών. Στόχος των έργων της είναι η ενδυνάμωση των μαύρων γυναικών, απεικονίζοντας και τιμώντας την αφρικανική διασπορά. Με την σύνδεση της δυτικής Αναγεννησιακής τέχνης και των αφρικανικών στοιχείων στοχεύει στην αίσθηση αρμονίας μεταξύ των μαχόμενων διχογνωμιών. Με αφορμή τα γεγονότα της σύγχρονης κοινωνίας, του επαναπροσδιορισμού των προτύπων ομορφιάς και υποστήριξη της διαφορετικότητας, επιδιώκει να επαναπροσδιορίσει νέες μορφές αισθητικής ομορφιάς οι οποίες προσδιορίζονται από «αγάπη και την ιδεολογική αντι-ηγεμονία.»²⁷

Τα έργα της στοχεύουν στο να μεταφέρουν τον θεατή από την φυσική πραγματικότητα σε ένα περιβάλλον, υπερβατικό εκτός της δισδιάστατης επιφάνειας. Επίσης για την καλύτερη κατανόηση των έργων ζητά την παραμερίσει των θρησκευτικών συνειρμών και στόχευση στο ιστορικό τους περιεχόμενο. Για να πετύχει περαιτέρω την 'ονειρική' μετάβαση, στην επιδερμίδα των πορτρέτων τοποθετεί μπλε και ασημί αποχρώσεις σαν να φωτίζονται με αντίθετο φόντο.

«Ο πρωταρχικός σκοπός της τέχνης της είναι και θα είναι πάντα να ενθαρρύνει τη συμπάθεια, την ενσυναίσθηση και την ενδυνάμωση.»²⁸



Εικόνα 31 Ori, 2022, Λάδι και λινό σε ξύλινο πάνελ, 121.92 x 91.44 cm

²⁷ H. Rosales, 'BIOGRAPHY', 2017-2020, [website], <<https://www.harmoniarosales.art/theartist>>, Πρόσβαση: 27 Μαΐου 2023

²⁸ Ό.π.



Εικόνα 32 Garden of Eve

Garden of Eve

Garden of Eve



Εικόνα 33 Φωτογραφία εγκατάστασης με την βάρκα

Στις 28 Οκτωβρίου – 30 Νοεμβρίου του 2022 στο UTA Artist Space, στο Μπέβερλι Χιλς, η Harmonia Rosales δημιούργησε την δεύτερη ατομική της έκθεση με όνομα Garden of Eve. Βασισμένη σε προηγούμενες εκθέσεις, το Garden of Eve παρουσιάζει έργα της δημιουργού παλαιά και νέα τα οποία αφηγούνται την ιστορία της δημιουργίας από την πλευρά των γυναικών και των Orisha (θεοτήτων της Αφρικανικής Διασποράς) μέσω των Αναγεννησιακών έργων.

Σημαντικό μέρος της έκθεσης είναι η νέα απόδοση και σχεδιασμός της Καπέλα Σιστίνα του Μιχαήλ Άγγελου μέσα από τα μάτια της Ροζάλες. Για την ολοκλήρωση της εγκατάστασης η Ροζάλες χρειάστηκε πέντε χρόνια. Η εγκατάσταση αποτελείται από ένα αναποδογυρισμένο πλοίο το οποίο υψώνεται μέσα στη γκαλερί δίνοντας την δυνατότητα στους επισκέπτες να περνούν από κάτω. Στο εσωτερικό του πλοίου η καλλιτέχνης έχει σχεδιάσει την Καπέλα Σιστίνα με τον τρόπο που η ίδια οραματίζεται τη γένεση της Γης, τους ανθρώπους και τις ιστορίες της ζωής τους. Το πλοίο είναι περικυκλωμένο με φώτα δίνοντας την δυνατότητα στον θεατή να παρατηρήσει την λεπτομερή δουλειά της οροφωγραφίας αλλά και τους συμβολισμούς.

Η Ροζάλες επέλεξε να σχεδιάσει την 'δική της' Καπέλα Σιστίνα σε μορφή πλοίου αναφερόμενη στα πλοία που χρησιμοποιούνταν για το υπερατλαντικό δουλεμπόριο. Επέλεξε την μορφή πλοίου και όχι οροφής παρεκκλησιού θέλοντας να τονίσει πως μέσω του δουλεμπορίου ταξίδεψαν και οι ιστορίες των ίδιων των ανθρώπων.²⁹ Ο χώρος πλημμυρίζει από ήχους του πλοίου που τρίζει, που πλέει στον Ατλαντικό δημιουργώντας την ιδανική ατμόσφαιρα για την σύνδεση της εγκατάστασης με τα γύρο έργα.³⁰ Γνωστά Αναγεννησιακά έργα και μορφές αντικαθίστανται από γυναικείες, μορφές και θεότητες της αφρικανικής διασποράς (Orishas). Επιπλέον μέσω της εγκατάστασης υποστηρίζει πως της δίνεται η δυνατότητα να μεταφέρει τα μηνύματά της με μεγαλύτερη σαφήνεια ερμηνεύοντας και παλαιότερα έργα της.

Παλαιότερα έργα της που περιλαμβάνει η οροφωγραφία αποτελούν το "Birth of Eve" και το "Creation of God" του 2017, έργα τα οποία υπερασπίζουν τους αγώνες του Μαύρου φεμινισμού αλλά και γενικότερα της μαύρης φυλής. Απεικονίζει τις γυναίκες ως κάτι παραπάνω από την Παναγία και την Εύα, την μητέρα ή το ανυπάκουο αντικείμενο ικανοποίησης των αναγκών των ανδρών.³¹

Εικόνα 34 Creation of God, 2017



²⁹ G. Ebert, 'Artist Harmonia Rosales Reinterprets Genesis through a Stunning Subversion of the Sistine Chapel', *Colossal*, 21 Νοεμβρίου 2022, [website], <<https://www.thisiscoolossal.com/2022/11/harmonia-rosales-garden-of-eve/>>, Πρόσβαση: 30 Μαΐου 2023

³⁰ E. Moody, 'EXHIBITIONS', *UTA Artist Space*, 2022, [website], <<https://utaartistspace.com/exhibitions/garden-of-eve/>>, Πρόσβαση: 30 Μαΐου 2023

³¹ Idalis Love, BA Studio Arts & Art History, 'Harmonia Rosales: Black Feminine Empowerment in Paintings', *The collector*, 28 Μαρτίου 2021, [website], <<https://www.thecollector.com/harmonia-rosales-black-feminine-empowerment-in-paintings/>>, Πρόσβαση: 1 Ιουνίου 2023

03

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

3.2.

ΕΡΓΑ

ΜΕ

ΑΝΑΦΟΡΑ

ΣΤΟ

ΣΩΜΑ

3.2.1. Anish Kapoor



³²Lisson Gallery, 'Anish Kapoor', n.d., [website], <<https://www.lissongallery.com/artists/anish-kapoor>>, Πρόσβαση: 17 Ιουνίου 2023

Εικόνα 35 Installation view of 'my red homeland' at the Jewish Museum and Tolerance Center, Moscow

Ο Anish Kapoor γεννήθηκε στη Βομβάη της Ινδίας το 1954, σπούδασε, ζει και εργάζεται στο Λονδίνο. Είναι ένας από τους σημαντικότερους γλύπτες της γενιάς του, ενώ τα γλυπτά του αποτελούν τα πιο γνωστά κομμάτια της δουλειάς του.

Ο Kapoor δημιουργεί έργα πολύ διαφορετικών κλιμάκων και διαστάσεων, σε πολλές σειρές έργων. Επίσης τα έργα του δομούνται από ποικίλα υλικά όπως τεράστια δέρματα PVC, τεντωμένα ή ξεφουσκωμένα, κοίλα ή κυρτά κάτοπτρα, των οποίων οι αντανακλάσεις προσελκύουν και καταπίνουν τον θεατή, μεταλλικές επιφάνειες που υποκύπτουν στις καιρικές συνθήκες, εσοχές λαξευμένες στην πέτρα και κέρνα έργα τα οποία φέρουν κίνηση, διαμορφώνονται ανεξάρτητα³² και παραπέμπουν στην σάρκα. Επίσης μέσω της δουλειάς του θίγει τις έννοιες, δίπολα του κενού και του πλήρους, της παρουσίας και της απουσίας, της απόρριψης και της αποκάλυψης.

Οι φόρμες και οι μορφές τους είναι λυτές, απλές, βιομορφικές ή γεωμετρικές, γυρίζουν προς τα έξω, σαν μήτρα, και τα υλικά εμποτίζονται με χρώμα και με την υλικότητα αποτελούν ένα σώμα. Πολλές μορφές των έργων του επίσης αφορμώνται από τα ανδρικά και γυναικεία γενετικά όργανα. Τα αντιμετωπίζει πάντοτε αφαιρετικά και ως δίπολα θετικού-αρνητικού (αντίθετο-μη αντίθετο). Συγκεκριμένα ο ίδιος αναφέρει για ένα έργο του σε μορφή ημι-όρθιου βαθύ σωλήνα: «Είναι το αντίθετο. Ενδιαφέρομαι για το αντίθετο και για το όχι αντίθετο. Είναι και τα δύο. Θα έχει ένα πολύ, πολύ σκοτεινό εσωτερικό. Η ιδέα είναι ότι ένα άτομο θα είναι σε θέση να περπατήσει ...

Πάντα με ενδιέφερε η αντιφαλλική μορφή - το αντίθετο της οποίας, φυσικά, είναι βαθιά φαλλικό. Χαχαχαχα! Δεν είναι προς τα εμπρός και προς τα πάνω...»³³ Ως προς τα έργα του που παραπέμπουν στην γυναίκα, εξερευνά την θηλυκότητα και την μακάβρια γοητεία της ιδιαιτερότητας της γυναικείας μορφής. Στα έργα απεικονίζονται, πάντοτε αφαιρετικά, γυναικείες τρύπες, σχισμές, εισόδους, καθέτους. Έργα και συχνά γλυπτά χρώματος βαθύ κόκκινου που παραπέμπουν στην γυναικεία ανθρώπινη σάρκα, τον εμμηνορροϊκό αίμα, το αίμα του τοκετού. Επίσης αξίζει να αναφερθεί πως η κόκκινη σκόνη έχει ιδιαίτερη σημασία στην ινδική κουλτούρα: εμφανίζεται συνήθως στην παράσταση της αρχαίας τελετής του Φεστιβάλ Holi που απεικονίζει τιμωρία του κακού και προωθεί της καλοσύνης.

Ο Kapoor, όπως προαναφέρθηκε, ενδιαφέρεται πολύ για τον αρνητικό χώρο. «Αυτό είναι που με ενδιαφέρει: το κενό, η στιγμή που δεν είναι μια τρύπα, είναι ένας χώρος γεμάτος από αυτό που δεν υπάρχει»³⁴ Το κενό το αντιμετωπίζει ως δυναμικό χώρο και όχι ως μη-χώρο. Επίσης μέσω της εξερεύνησης του κενού προσεγγίζει την ψυχολογία, τον φόβο, τον θάνατο και την αγάπη με αμεσότητα αλλά χωρίς αναπαραστατικότητα και αφήγηση. Σκοπός του δεν είναι να περάσει μηνύματα στον θεατή αλλά το ίδιο το έργο να το γεννά.

Τα κόκκινα ογκώδη, σπλαχνικά, αιματοβαμμένα με βαζελίνη και κερί έργα του συνδέουν τις έννοιες της ακαταστασίας και του χάους. Είναι έργα που δομούνται ανεξάρτητα και συνεχώς. Ο ίδιος αναφέρει πως σε αυτά τα έργα «ασχολείται με την τραγωδία και το άγχος - με πράγματα που είναι κατακερματισμένα»³⁵.

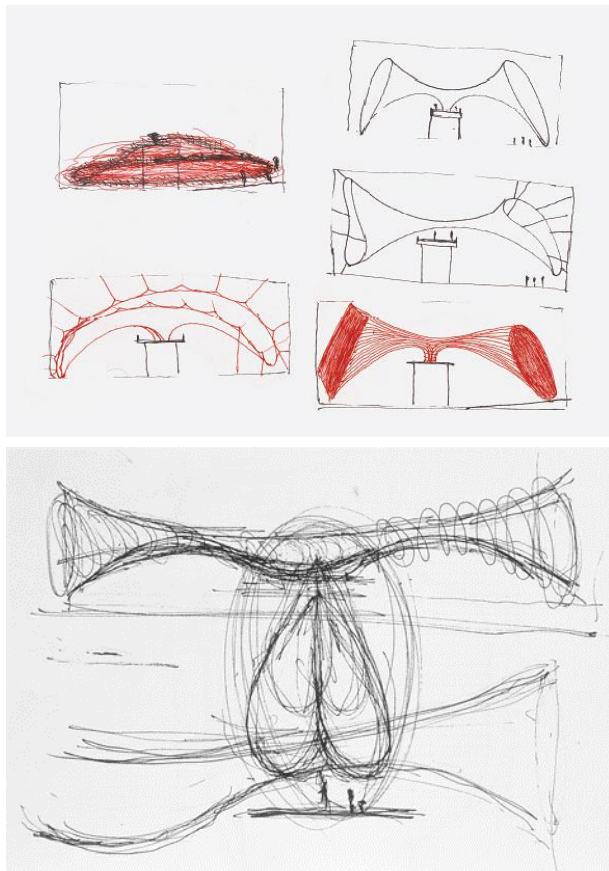


Εικόνα 36 Installation view of Anish Kapoor, *Sectional Body preparing for Monadic Singularity* (2015) at CAFA Art Museum, Beijing © Anish Kapoor, Courtesy CAFA

³³C. Higgins, 'Anish Kapoor, A life in art: Anish Kapoor', *The Guardian*, 8 Νοεμβρίου 2008, [website], <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/nov/08/anish-kapoor-interview>>, Πρόσβαση: 17 Ιουνίου 2023

³⁴Ο.π.

³⁵Z. Stanska, 'Anish Kapoor On The Scale Of The Sculpture', *Daily Art Magazine*, 14 Αυγούστου 2017, [website], <<https://www.dailyartmagazine.com/anish-kapoor-scale-sculpture/>>, Πρόσβαση: 17 Ιουνίου 2023



Επιπλέον δείχνει ενδιαφέρον και για την κλίμακα. Ένα από τα πιο γνωστά έργα του Kapoor είναι το Marsyas, η μορφή σε σχήμα τρομπέτας, σαν ένα ξεφλουδισμένο δέρμα τεντωμένο μεταξύ τριών πολύ μεγάλων χαλύβδινων δακτυλίων. Το 2002 κατέλαβε το Turbine Hall της Tate Modern. Ο ίδιος λέει: «Κάθε ιδέα έχει το μέγεθός της», «Ο Μαρσύας δεν θα ήταν αυτό που είναι αν ήταν το ένα τρίτο της κλίμακας. Οι πυραμίδες έχουν το μέγεθος που έχουν επειδή είναι. Η κλίμακα είναι ένα εργαλείο, ένα εργαλείο γλυπτικής». Το έργο Marsyas με το μέγεθός του στον χώρο τοποθέτησής του, στοχεύει στο να αποκαλύπτει επιμέρους κομμάτια του στον θεατή χωρίς να

αποκαλύπτεται ποτέ πλήρως σε αυτόν. Έτσι το έργο αποτελεί μυστήριο για τον θεατή. Όμως για τον Kapoor η κλίμακα δεν είναι μόνο θέμα μεγέθους, είναι θέμα περιεχομένου, δηλαδή η κλίμακα δεν σχετίζεται μόνο ως προς το πόσο μεγάλο είναι ένα πράγμα, αλλά με το μέγεθος της σημασίας του. Τέλος η λέξη Μαρσύας αποτελεί ελληνική λέξη, όπου στην αρχαία Ελλάδα ήταν Σάτυρος και δεξιότηχης στον αυλό, προκαλώντας τον θεό Απόλλωνα σε μουσικό διαγωνισμό. Ο Μαρσύας έχασε και γδάρθηκε ζωντανός, ως τιμωρία για την ύβρη απέναντι στον θεό. «Είναι ένας μύθος έπαρσης, η έπαρση της τέχνης» «Η έπαρση του καλλιτέχνη!»³⁶

Ο Marsyas όμως δεν αποτελεί το μεγαλύτερο του έργο. Ο Temenos (2010) αποτελεί έργο ύψους 50 μέτρα και μήκους 110, το πρώτο από τις πέντε εγκαταστάσεις γνωστά ως Tees Valley Giants, η μεγαλύτερη πρωτοβουλία δημόσιας τέχνης. Είναι

κατασκευασμένο από ασάλινο συρμάτινο πλέγμα τεντωμένο ανάμεσα σε δύο ασάλινους κρίκους. Η μακέτα του έργου έχει κατασκευαστεί από σύρμα και τεντωμένο καλσόν. Ο Τέμενος είναι ελληνική λέξη και σημαίνει το ιερό, ένα μέρος που ξεχωρίζει.



Εικόνα 40 Temenos 2010

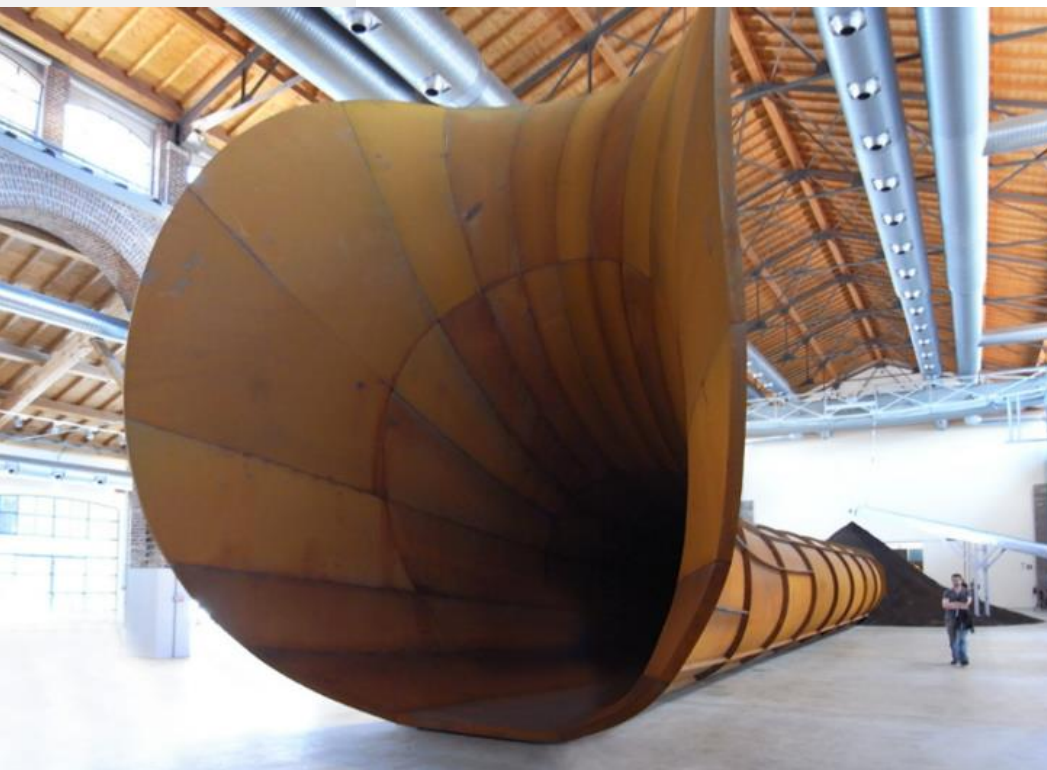
Εικόνα 41,42 Μακέτες, Temenos 2010

³⁶Z. Stanska, 'Anish Kapoor On The Scale Of The Sculpture', *Daily Art Magazine*, 14 Αυγούστου 2017, [website], <<https://www.dailyartmagazine.com/anish-kapoor-scale-sculpture/>>, Πρόσβαση: 17 Ιουνίου 2023



Εικόνα 43 Στο εσωτερικό
του Dirty Corner

Dirty Corner



Εικόνα 44 Dirty Corner

Το «Κοίλο» και το «κανάλι» είναι επίσης στοιχεία που εμφανίζονται στα έργα του Καροο, συμβολίζοντας την εξερεύνηση της προέλευσης της ζωής και τις επιπτώσεις των φύλων. Το έργο Dirty Corner, κατασκευάστηκε για την Fabbrica Del Vapore στο Μιλάνο το 2012. Η εγκατάσταση είχε μέγεθος 60 μέτρα μήκος και 8 μέτρα ύψος καταλαμβάνοντας όλο τον χώρο του «καθεδρικού ναού». Το έργο αποτελείται από ατσάλι και επιτρέπει την είσοδο των θεατών μέσα σε αυτό. Κατά την είσοδο του θεατή, η ορατότητα και το φως μειώνεται, χάνεται η

αντίληψη του χώρου και των διαστάσεων ενεργοποιώντας τις υπόλοιπες αισθήσεις. Κατά την διάρκεια της έκθεσης το έργο θα καλυφθεί σταδιακά από 160 κυβικά μέτρα κόκκινου χρώματος μέσω μιας μεγάλης μηχανικής συσκευής, δημιουργώντας ένα αιχμηρό χωμάτινο βουνό μέσα στο οποίο φαίνεται να διατρέχει το τούνελ.

Το 2015 εκτέθηκε στο Château de Versailles στο Παρίσι της Γαλλίας προκαλώντας εντάσεις και έντονο σχολιασμό. Το τεράστιο άνοιγμα της τρομπέτας βρίσκεται ενδιάμεσα σε κολοσιαίους ογκόλιθους, φυσικούς ή βαμμένους με κόκκινο χρώμα, στον κεντρικό άξονα των κήπων. Ο Καροο μίλησε για αυτό ως «ο κόλπος της βασίλισσας» ή «ο κόλπος στο γρασίδι»³⁷ προκαλώντας αντιδράσεις από συντηρητικούς, φεμινίστριες και άλλες ομάδες. Οι αντιδράσεις αυτές οδήγησαν σε βανδαλισμό του έργου όμως ο Καροο αρνήθηκε την αποκατάστασή του υποστηρίζοντας πως και αυτό αποτελεί μέρος του έργου. Το Dirty Corner είναι ένα έργο που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως πράξη καλλιτεχνικής βίας. Προσπαθεί να αποκαλύψει την τακτοποιημένη επιφάνεια των Βερσαλλιών του Le Notre ξεμυτώντας κάτω από το «Tapis Vert». Η μορφή του έρχεται σε κόντρα αλλά και σε συζήτηση με τη γεωμετρική ακαμψία των Βερσαλλιών.

Ο Καροο υποστηρίζει πως «ένα καλό έργο τέχνης δέχεται όλες τις ερμηνείες, αλλά δεν αρκείται σε καμία».³⁸ Ως προς τον βανδαλισμό του έργου, ο Καροο προβληματίστηκε για το αν θα έπρεπε να αφαιρέσει την μπογιά ή να παραμείνει ως κομμάτι του έργου. Τον βανδαλισμό αυτόν τον αποκαλεί «πολιτικό βανδαλισμό» και την μπογιά την θεωρεί

ως πραγματική βία παρομοιάζοντάς την με βόμβα ή μια κουκούλα απαγωγής. Διατυπώνει και άλλα ερωτήματα όπως: «Η πολιτική βία του βανδαλισμού κάνει το Dirty Corner πιο «βρώμικο»; Αντανακλά αυτή η βρώμικη πολιτική πράξη τη βρώμικη πολιτική του αποκλεισμού, της περιθωριοποίησης, του ελιτισμού, του ρατσισμού, της ισλαμοφοβίας κ.λπ.».³⁹ Μέσω του παραπάνω προβληματισμού αναζητά τρόπους ώστε να μετατρέψει την ωμή πράξη πολιτικού βανδαλισμού και βίας σε δημόσιο αισθητικό δημιούργημα.

Στις 6 Σεπτεμβρίου του ίδιου έτους το Dirty Corner δέχτηκε για δεύτερη φορά βανδαλισμό, κάνοντας το γλυπτό να θυμίζει νεκροταφείο του οποίου οι πέτρες είναι οι ταφόπλακες σηματοδοτώντας την καταστροφική πολιτική του φονταμενταλιστικού φανατισμού. Μέσω του βανδαλισμού του Dirty Corner φανερώνατε η βρώμικη πολιτική τους σε κοινή θέα. Το Dirty Corner έχει γίνει το σύμβολο έκφρασης ενώ παράλληλα επισημαίνεται ότι η Τέχνη είναι το επίκεντρο των βαθύτερων λαχτάρων και φόβων μας. Ο Καροο είναι κατά των ρατσιστικών και αντισημιτικών πεποιθήσεων. Επιζητά την συμπαράσταση και την αλληλεγγύη προς τους καταπιεσμένους και γενικότερα προς αυτούς που το έχουν ανάγκη. Ως προς τον δεύτερο βανδαλισμό του έργου του, ο καλλιτέχνης αποφάσισε να παραμείνουν και να γίνουν κομμάτι του έργου του. «Δεν θα επιτρέψω να διαγραφεί αυτή η πράξη βίας και μισαλλοδοξίας. Το Dirty Corner θα σημαδευτεί τώρα με μίσος και θα διατηρήσω αυτές τις ουλές ως ανάμνηση αυτής της οδυνηρής ιστορίας. Είμαι αποφασισμένος ότι η Τέχνη θα θριαμβεύσει.»⁴⁰

Όμως η πολιτική βία με την καλλιτεχνική βία διαφέρουν. Η καλλιτεχνική βία είναι γενεσιουργός, η πολιτική βία καταστροφική. Η καλλιτεχνική βία μπορεί να πηγαίνει κόντρα στην παράδοση των προηγούμενων γενεών και να επιβάλλεται βίαια σε αυτές, αλλά μέσω αυτής ακολουθεί μια μακρά παράδοση αναγέννησης. Αντίθετα η πολιτική βία, επιδιώκει τη διαγραφή αρνούμενη κάθε προσβλητική ιδέα, πρόσωπα, πρακτικές ή αντικείμενα.



³⁹ Anish Kapoor, 'Dirty Corner' [website], 19 Ιουνίου 2015, <<https://anishkapoor.com/1031/dirty-corner-19-06-2015>>, Πρόσβαση: 30 Ιουνίου 2023

⁴⁰ Anish Kapoor, 'Dirty Corner. Versailles' [website], 06 Σεπτεμβρίου 2015, <<https://anishkapoor.com/1046/dirty-corner-06-09-2015>>, Πρόσβαση: 30 Ιουνίου 2023

Εικόνα 45 Dirty Corner στις Βερσαλλίες

³⁷ Anish Kapoor, 'Dirty Corner', 19 Ιουνίου 2015, [website], <<https://anishkapoor.com/1031/dirty-corner-19-06-2015>>, Πρόσβαση: 30 Ιουνίου 2023

³⁸ Ο.π.

3.2.2. Lynda Benglis



Εικόνα 46 Illustration by
“CONTRABAND,” 1969

⁴¹ F. Bueti, ‘Lynda Benglis by Federica Bueti’, BOMB, 15 Δεκέμβρη 2016, [website], <<https://bombmagazine.org/articles/lynda-benglis/>>, Πρόσβαση: 20 Ιουλίου 2023

Η Lynda Benglis γεννήθηκε το 1941 στη Λίμνη Charles στη Λουιζιάνα. Σπούδασε το 1941, στο Newcomb College, ενώ δραστηριοποιείται μεταξύ Νέας Υόρκης, Σάντα Φε, Ελλάδας και Ινδίας. Τα έργα της εμπνέονται από σημαντικούς σταθμούς, τοποθεσίες της ζωής της και καλλιτεχνικά στυλ ενώ παράλληλα θίγει έννοιες όπως η γέννηση, η σεξουαλικότητα, ο φεμινισμός, η θνησιμότητα, ο μινιμαλισμός, ο μαξιμαλισμός. Επίσης μέσω της δουλειάς της δίνει απάντηση στην ανδροκρατούμενη συγχώνευση της ζωγραφικής και της γλυπτικής μέσω της Process Art και του Μινιμαλισμού. Οι μορφές των έργων της δομούνται από μεταφορικά και βιομορφικά σχήματα, σωματικότητα της φόρμας και τον τρόπο που αλληλοεπιδρούν με τον θεατή. Τέλος η επιλογή των υλικών γίνεται με σκοπό την απόδοση δυναμικής μάζας και επιφάνειας τις απολαύσεις της χειρονομίας και της υλικότητας, τις δυνάμεις της μνήμης, την ποιητική της βαρύτητας και την ίδια την ύλη της αίσθησης. Χρησιμοποιεί έντονα υλικά και οι μορφές τους διαφοροποιούνται της παραδοσιακής γλυπτικής.

Σε κάποια έργα, η διαδικασία

δημιουργίας τους, η μορφή και τα υλικά τους καταρρίπτουν τα όρια μεταξύ γλυπτικής και ζωγραφικής (χυμένες ζωγραφίες) ενώ διάφορες ενότητες της εμφανίζουν πειραματισμό σε σχέση με την χρήση, το είδος και τον συνδυασμό των υλικών (έργα από πολυχρωματικό λατέξ και πολυουρεθάνη, χρωματιστό κερί μέλισσας, βαμβάκι, γύψο, συρμάτινο πλέγμα επικαλυμμένα με ακριλικά χρώματα, χρυσόσκονη ή μέταλλο, φωσφορίζων υλικά κ. λ.).

Για τα υλικά η ίδια υποστηρίζει πως έχουν την δική τους ζωή και ευφυΐα. Συγκεκριμένα αναφέρει πως «Φτιάχνω τα κόκαλα. Το υλικό είναι η σάρκα. Ή θα μπορούσα να πω ότι φτιάχνω την επιφάνεια στην οποία στηρίζεται το δέρμα.»⁴¹ Οι φόρμες που δημιουργούνται εκμεταλλευόμενη την βαρύτητα ορίζουν την τελική μορφή και τοποθέτηση του έργου. Η χρήση του χρώματος, της χρυσόσκονης και γενικότερα των υλικών χειροτεχνίας την διαφοροποιεί και την διαχωρίζει από τα «σοβαρά», σκληρά υλικά που χρησιμοποιούνται από τους άλλους καλλιτέχνες αμφισβητώντας με αυτόν τον τρόπο τις παραδοσιακές έκφυλες διακρίσεις στην τέχνη.

Ο κριτικός και γκαλερίστας της νέας Υόρκης Klaus Kertess, το 1968, ανέφερε για τα έργα της Benglis, πως δομούνται με βάση το δέρμα, την έλξη και τον αισθησιασμό. Παρόλο που τα έργα της αλλάζουν συνεχώς, παρουσιάζουν έντονη σωματική χειρονομία και χαρακτηριστικά, κίνηση, στασιμότητα, τη φύση και τη σάρκα.

Τα έργα και ο χώρος συνδέονται άρρηκτα. Τα περισσότερα από αυτά είναι in situ, φτιαγμένα και δομημένα για τον συγκεκριμένο χώρο. Συγκεκριμένα για τα έργα της με χυτό λάστιχο αναφέρει «Πώς μπορώ να βάλω αυτή τη ζωγραφική δαπέδου στον τοίχο και να εκφράσω αυτό το πράγμα για το δέρμα—να πετάξω το σώμα σου έξω και μακριά σου και να δοκιμάζω τον εαυτό σου σωματικά, σαν λάστιχο; Πώς μπορώ να βάλω το δέρμα μου στην αρχιτεκτονική; Ήταν σαν να γεννούσα κατά μια έννοια όταν σήκωσα αυτά τα τεράστια κομμάτια από καουτσούκ από λάτεξ—σαράντα πόδια μήκος, εννιάμισι πόδια πλάτος.»⁴²

Η Benglis επίσης ασχολήθηκε με την δημιουργία βίντεο τα οποία «προβάλλουν και αποδοκιάζουν πολιτικά ζητήματα φύλου, ανισορροπίες εξουσίας, σχέση

σκηνοθέτη/ερμηνευτή και σεξουαλικές προκαταλήψεις».⁴³ Επίσης έκανε μια σειρά φωτογραφίσεων που σχεδιάστηκαν ως προσκλητήρια και διαφημίσεις. με στόχο την ανατροπή των τότε προτύπων που προβάλλονταν από τα μέσα ενημέρωσης ενώ υπερασπίζονταν την ισότητα των φύλων στον κόσμο της τέχνης και εστίαζαν στις σχέσεις φύλου και εξουσίας.



Εικόνα 47 Element from Adhesive Products, Walker Art Center, Minneapolis, 1971

⁴² F. Bueti, ‘Lynda Benglis by Federica Bueti’, BOMB, 15 Δεκέμβρη 2016, [website], <<https://bombmagazine.org/articles/lynda-benglis/>>, Πρόσβαση: 20 Ιουλίου 2023

⁴³ C. Hancock, ‘Lynda Benglis’, AWARE, 2013, [website], <<https://awarewomenartists.com/en/artiste/lynda-benglis/>>, Πρόσβαση: 20 Ιουλίου 2023



***Næuds et nus* (κόμποι και γυμνά)**

Τα έργα της Linda Benglis έχουν σχέση πάντα με την μεταμόρφωση. Τα συγκεκριμένα έργα της παίρνουν μορφή αφηρημένων ιδεών από την πρώτη ύλη μέχρι και την τελική μορφή ενώ δεν λείπει ο ερωτικός τους χαρακτήρας. Ο τίτλος της έκθεσης, *Næuds et nus* (κόμποι και γυμνά), αναφέρεται στην αφοσίωση της καλλιτέχνιδας, στην αφηρημένη, ερωτική απόδοση της φόρμας και της σάρκας. Στην ίδια έκθεση, εκτός από έργα του παρελθόντος (με λάτεξ, μουσελίνα, αλουμίνιο και γενικότερα έργα της δεκαετίας του 1970), παρουσιάζει και νεότερα έργα, για παράδειγμα τα χάρτινα καβούκια, τα οποία φαίνονται ευαίσθητα και εύθραυστα σε αντίθεση με τα παλαιότερα έργα της. Τα έργα από σύρμα και χαρτί συμπεριλαμβανομένων των *House of Cards* (2016), *Odalisque* (2016) και *Queen Bee* (2016), παρουσιάζουν «παγωμένες χειρονομίες», στον χρόνο και στον χώρο.⁴⁴

Εικόνα 48 'Odalisque' (detail), 2016, handmade paper over chicken wire, coal tempera, 130 × 71 × 46 cm. Photo: HV-studio. Courtesy the artist and Xavier Hufkens, Brussels

⁴⁴Jo Applin, 'Lynda Benglis: the Erotics of Artmaking', *ArtReview* 30 Σεπτεμβρίου 2021, [website], <<https://artreview.com/lynda-benglis-the-erotics-of-artmaking/>>, Πρόσβαση: 25 Ιουλίου 2023



Η ίδια τα συγκεκριμένα γλυπτά τα περιγράφει με σωματικούς όρους χρησιμοποιώντας τι λέξεις «σκελετός και δέρμα» αντί των «επιφάνεια και δομή», «σάρκα» αντί της «μορφής» ενώ το χαρτί το παρομοιάζει ως «πορώδη, σαν δέρμα». Τα έργα από χαρτί και κοτετσόσυρμα αφορούν τον «εσωτερικό χώρο και τη σχέση τους με τον τοίχο». Μοιάζουν με λευκά κόκαλα και στριμμένα κοχύλια που κατά την στρέψη τους φανερώνουν το εσωτερικό τους ενώ κάποια φέρουν πιτσιλιές χρώματος και χρυσόσκονης. Αυτά τα γλυπτά φαίνονται πιο οικία σε σχέση με τα προηγούμενα επιβλητικά, μνημειώδη έργα της καθώς η κατασκευή και τα χρώματά τους θυμίζουν τον σκελετό και τον χρωματισμό των αρλεκίνων των μεσαιωνικών ευρωπαϊκών καρναβαλιών.⁴⁶

Από την αρχή της καριέρας της τα έργα της μεταβαίνουν από το μαλακό και εύκαμπτο υλικό στο τελικό σκληρό φινίρισμα. Για εκείνη η τέχνη «είναι διανοητικό και αισθηματικό πράγμα» κάτι που διακρίνεται στα έργα της. Σκέψεις, συναισθήματα και αφηρημένες έννοιες αναμιγνύονται με τα υλικά και τις χειρονομίες. Τα γλυπτά της κινούνται μεταξύ του μνημειώδους και του εύθραυστου, είναι αφηρημένα ενώ φέρουν υπαινιγμούς του δέρματος, του σκελετού, της σάρκας, του σώματος και του ερωτισμού προκαλώντας συνειρμούς και ασάφειες στον θεατή. Παράλληλα φέρουν φανταχτερά, αρχετυπικά (γοργόνες και ελληνικά είδωλα) και αυτοβιογραφικά (ελληνική καταγωγή) στοιχεία ενώ δεν παραλείπονται και ειρωνικά χαρακτηριστικά.



Εικόνα 50 *Silver Stud*, 2015–16, handmade paper over chicken wire, acrylic, acrylic medium, sparkles, 140 × 36 × 43 cm

Εικόνα 49 *Noeuds et nus*, 2021 (installation view).

⁴⁵Jo Applin, 'Lynda Benglis: the Erotics of Artmaking', *ArtReview* 30 Σεπτεμβρίου 2021, [website], <<https://artreview.com/lynda-benglis-the-erotics-of-artmaking/>>, Πρόσβαση: 25 Ιουλίου 2023

⁴⁶D. Eric Bookhardt, 'Lynda Benglis: I Choose My Dreams', *Artsy*, 8 Μαΐου 2017, [website], <<https://www.artsy.net/article/international-sculpture-center-lynda-benglis-choose-dreams>>, Πρόσβαση: 25 Ιουλίου 2023

Τα πρώτα έργα από χαρτί της Benglis εμφανίζονται το 1978 με τελικό αποτέλεσμα την αφαίρεση του πλέγματος, ενώ το 2012 το σύρμα γίνεται κομμάτι του γλυπτού. Το χαρτί είναι χειροποίητο, το χειρίζεται σαν πηλό και στεγνώνει πάνω στο συρμάτινο σκελετό με το τελικό αποτέλεσμα να θυμίζει «θήκη από δέρμα φιδιού».⁴⁵



Swinburne Egg I, (2009)

Το Swinburne Egg I, (2009) είναι ένας αδιαφανής ροζ όγκος σύγχρονος «αποκρουστικά χυδαίο» «μεθυστικά επιθυμητό». Το έργο αυτό, που είναι σαν να θέλει να γλιστρήσει από τον τοίχο, μοιάζει απλησίαστο ενώ παράλληλα φέρει στοιχεία πάθους, σεξουαλικότητας, ρητορικά και μυθικά. Η υφή και το χρώμα του παραπέμπει στην γυναίκα, την εμμηνόρροϊκή διαδικασία ενώ το παρομοιάζει σαν «ένα γυναικείο ερωτικό μάτι χωρίς κόρη». Η μορφή και το σχήμα του παραπέμπει στην μητέρα, το wάριο σαν μια «κυκλική σάρκα».⁴⁷ Η σφαιρική σάρκα του προφέρει ένα απώτερο είδος συνέχειας του "Fuck You" στους αρνητές και τους υβριστές, τους επιχειρηματίες και τους μισητές.

Το 2017 δημιουργεί άλλα τρία επιτοίχια παρόμοια έργα ένα ροζ, ένα πράσινο και ένα κίτρινο. Παρομοιάζονται ως

Εικόνα 51 Swinburne Egg I, 2009. Tinted polyurethane, edition 1/3, 41 x 28 x 15 inches.

πυρακτωμένα, φαινομενικά εφήμερα ενώ δίνουν την αίσθηση της αιώρησης σε σχέση με τα γύρο γειωμένα χάλκινα γλυπτά. Γενικότερα η επιλογή του υλικού βρίσκεται σε κόντρα με την φύση του έργου, εύθραυστα υλικά σε έργα που εκφράζουν στιβαρότητα και το αντίθετο. Η εικόνα του αυγού μπορεί να παρομοιαστεί με το wάριο, την γονιμότητα, την άνοιξη και την εγκυμοσύνη ενώ παράλληλα θεωρείται πως είναι μια πρώιμη αναπαράσταση στην αρχαία μεσογειακή εικονογραφία. Επίσης τα έργα αυτά είναι επηρεασμένα από τις παρελάσεις του Mardi Gras, στην Λουιζιάνα, Μαΐου μια γιορτή που έχει ρίζες από τα Θεοφάνια, όταν ο νεογέννητος Ιησούς δέχεται επίσκεψη από τους τρεις μάγους, «απόδοση τιμής στην νέα ζωή».⁴⁸ Η ονομασία των τριών έργων προέρχεται από τις αρχαίες ελληνικές θεές Peitho, Luck, Thetis.

⁴⁷ C. Lauesen, 'Lynda Benglis, The Brooklyn Rail', Arts, 19 Μαΐου 2022, [website], <<https://brooklynrail.org/2022/07/artseen/Lynda-Benglis-Locks>>, Πρόσβαση: 25 Ιουλίου 2023

⁴⁸ TOMAS DANE GALLERY, 'LUNDA BENGLIS' [website], 03/03/2023, <<https://website-artlogicwebsite0087.artlogic.net/viewing-room/vip-d0055233fed14981afcc8edd-c822280b/>>, Πρόσβαση: 27 Ιουλίου 2023

3.2.3. Louise Joséphine Bourgeois



Εικόνα 52 Maman, Bronze, 1999

Η Louise Joséphine Bourgeois (25 Δεκεμβρίου 1911 – 31 Μαΐου 2010) ήταν Γαλλοαμερικανίδα καλλιτέχνης της οποίας η δουλειά θα αναγνωριστεί τα τελευταία χρόνια της ζωής της και θα επηρεάσει μια ολόκληρη γενιά καλλιτεχνών. Τα πιο γνωστά έργα της είναι τα γλυπτά μεγάλης κλίμακας και εγκαταστάσεις όμως η ίδια έχει ασχοληθεί και με την ζωγραφική, χαρακτηριστικά έργα υφασμάτων και ποίηση. Οι μορφές των έργων της είναι αφηρημένης γεωμετρίας, βιομορφικά και οργανικής πραγματικότητας. Τα έργα της αφορούν θέματα όπως η οικειότητα, η οικογένεια, η σεξουαλικότητα και το σώμα, ο θάνατος, το άγχος, το τραύμα, το υποσυνείδητο. Τα παραπάνω προκύπτουν μέσω προσωπικών βιωμάτων, αναμνήσεων και γεγονότων από την παιδική της ηλικία, η οποία τα χρησιμοποιεί ως θεραπευτική διαδικασία των ψυχικών 'τραυμάτων' της. Αν και εκθέτει με τους Αφηρημένους Εξπρεσιονιστές και φέρει σουρεαλιστικά και φεμινιστικά στοιχεία στα έργα της, δεν εντάσσεται επίσημα σε κάποιο καλλιτεχνικό κίνημα.

Η ασθένεια και θάνατος της μητέρας της αλλά και η απιστία και φιλαυτία

του πατέρα της ευθύνονται για τα στοιχεία του φόβου και της εγκατάλειψης στα έργα της. Ο ίδιος φόβος εμφανίστηκε και την περίοδο του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου με την μετακόμισή της από το Παρίσι στη Νέα Υόρκη. Αυτά τα έργα εκτός από «φόβο» και «φυγή» εκδηλώνουν επίσης «πτώση» και «σώμα». Ένα επιπλέον χαρακτηριστικό που εμφανίζεται σε κάποια από τα έργα της είναι τα δίπολα και οι αντίπαλες δυνάμεις. Οι αντίπαλες δυνάμεις επίσης ήταν στοιχείο που υπήρχε στην παιδική της ηλικία καθώς η μητέρα της περιγράφεται ως «λογική με διανοητική προσέγγιση για την ζωή» ενώ ο πατέρας της ως «συναισθηματικός και παιδιασμένος χαρακτήρας».⁴⁹ Οι δεξιότητές της στο σχέδιο εμφανίστηκαν όταν χρειάστηκε να εργαστεί στην επιχείρηση των γονιών της σχεδιάζοντας τα μοτίβα για ταπετσαρίες. Επίσης η ταπετσαρία, η κλωστή, ο κόμπος και η σπείρα εμφανίζονται στην δουλειά της συμβολίζοντας «μια προσπάθεια ελέγχου του χάους» αλλά και ως πράξη βίας. Τέλος σε κάποια από τα έργα της θίγει το θέμα της φιλίας με κύριο χαρακτηριστικό την χρήση των χεριών δημιουργώντας γλυπτά και σχέδια.

Η Bourgeois ποτέ δεν περιορίστηκε σε συγκεκριμένα υλικά. Δημιούργησε έργα από ύφασμα, ξύλο, μέταλλο, κερί αποδίδοντας υποβλητικές μορφές με την προσωπική της ταυτότητα και γλώσσα. Παρατηρείτε πως τα πρώτα έργα της, ζωγραφικά, γλυπτικά, χαρακτηριστικά, ίπτανται στον χώρο ενώ συνδέονται με πρωτόγονες σκηνές παιδικής ηλικίας, γέννηση και μητρότητα. Στην συνέχεια εμφανίζονται έργα εγκλωβισμού και παγίδευσης τα οποία απεικονίζουν σπίτια, γυναικεία σώματα και κελιά. Αργότερα οι δουλειές της γίνονται εύθραυστες, κάθετες καθώς υποκύπτουν στον φόβο της πτώσης. Δημιουργεί κάθετα έργα, στύλους, χωρίς κεφάλι και άκρα ενώ παράλληλα υπερέχει το χρώμα. Τα μονολιθικά έργα της προκαλούν έλξη και απώθηση. Η μετέπειτα χρήση υγρού γύψου και λάτεξ οδήγησαν στην δημιουργία βιομορφικών γλυπτών, γλυπτών με ανθρώπινα μέρη του σώματος με ερωτική υπόσταση. Τα έργα της επαναπροσδιορίζουν τα όρια μεταξύ ταυτοτήτων, φύλων με την πλαστική ασάφεια, την μετάβαση από τη μια μορφή στην άλλη και παράλληλα από την μια έννοια στην άλλη. Αυτή η συνεχόμενη μεταμόρφωση, μορφών και εννοιών, προβάλλουν σεξουαλικές αντιθέσεις, δυναμώνουν το ερωτικό στοιχείο και αποκτούν ψυχαναλυτική υπόσταση. Φυσικά παρατηρούμε στα έργα της ότι υπάρχει το

φεμινιστικό στοιχείο με την ίδια να λέει πως δεν είναι φεμινίστρια αλλά ότι «χρησιμοποιεί υλικά που συνήθως προορίζονται για άνδρες και καλύτερα από άντρες...».⁵⁰

Το σχέδιο για την Bourgeois δεν ήταν χρήσιμο μόνο για να βοηθήσει την οικογένειά της στην οικογενειακή επιχείρηση επισκευής ταπετσαριών. Ήταν ένας τρόπος έκφρασης αλλά και οργάνωσης των σκέψεων, συναισθημάτων και της ψυχής της. Συγκεκριμένα, όπως έχει πει και η ίδια, είχε τρία ημερολόγια τα οποία ενημέρωνε καθημερινά. «Το γραπτό, το προφορικό (σε μαγνητόφωνο) και το ημερολόγιο ζωγραφικής μου, που είναι το πιο σημαντικό. Το να έχω αυτά τα ημερολόγια σημαίνει ότι κρατάω το σπίτι μου σε τάξη.»⁵¹

«Πρέπει να φτιάξω πράγματα. Η φυσική αλληλεπίδραση με το μέσο έχει θεραπευτική δράση. Χρειάζομαι τη σωματική δράση. Πρέπει να έχω αυτά τα αντικείμενα να υπάρχουν σε σχέση με το σώμα μου.»

«Χρειάζεται τόση σωματική συμμετοχή που μπορείς να απαλλαγείς από τους δαίμονές σου μέσω της γλυπτικής»⁵²

Louise Bourgeois

⁵⁰Manu, 'Louise Bourgeois: sublimation d' une révolte! Partie 1, Wonderful-Art', 18 Σεπτεμβρίου 2015, [website], <<http://www.wonderful-art.fr/louise-bourgeois-sublimation-d-une-revolte-partie-1/>>, Πρόσβαση: 7 Ιουλίου 2023

⁵¹TATE, 'The Art of Louise Bourgeois', n.d., [website], <<https://www.tate.org.uk/art/artists/louise-bourgeois-2351/art-louise-bourgeois>>, Πρόσβαση: 15 Ιουλίου 2023

⁵²Institute of Contemporary Art / Boston, 'Untitled Louise Bourgeois 1948', Δεκέμβρης 2014, [website], <<https://www.icaboston.org/art/louise-bourgeois/janus-fleuri/>>, Πρόσβαση: 16 Ιουλίου 2023

⁴⁹ TATE, 'The Art of Louise Bourgeois', n.d., [website], <<https://www.tate.org.uk/art/artists/louise-bourgeois-2351/art-louise-bourgeois>>, Πρόσβαση: 15 Ιουλίου 2023



Janus Fleuri

Η Louise Bourgeois δημιουργεί έργα με γνώμονα τη σεξουαλικότητα, την ανθρώπινη μορφή και τα τραυματικά γεγονότα από την παιδική της ηλικία. Η ενότητα έργων Janus αποτελείται από έξι εκδόσεις του 1968, πέντε από μπρούτζο και ένα από πορσελάνη, ενώ το 1992 τα ξανά αναδιατύπωσε. Τα αντικείμενα φέρουν σωματικά, οργανικά, βιομορφικά χαρακτηριστικά και αιωρούνται στον χώρο από ένα σύρμα επιτρέποντας τους την περιστροφή γύρω από τον άξονά τους. Στην ίδια ενότητα αιωρούμενων έργων ανήκει το Fée Couturière (1963), το Tits (1967) και το φαλλικό Fillette (1968), με το οποίο η Bourgeois είχε φωτογραφηθεί από τον φωτογράφο Robert Mapplethorpe (1982).

Για το έργο Janus Fleuri, ο τίτλος έχει σχέση με τον Ρωμαϊκό θεό Ιανό, ο οποίος ήταν ο θεός των πυλών, των θυρών, της αρχής και

του τέλους, όπως ο πρώτος μήνας του χρόνου, ο οποίος συχνά απεικονίζεται με δύο κεφάλια στραμμένα προς αντίθετες κατευθύνσεις. Το έργο της παρουσιάζει μια δυαδικότητα ως προς το νόημα αλλά και την μορφή συνδυάζοντας το αρσενικό με το θηλυκό. Οι μορφές του είναι αφηρημένες και αναπαραστατικές, κατοπτρικές προς τον κεντρικό άξονα και γέρνουν σε αντίθετες κατευθύνσεις (μέλλον, παρελθόν). Οι δύο ακριανές μορφές παραπέμπουν στον φαλλό ενώ στο κέντρο η σχισμή και η σαρκώδης μορφή στο αιδοίο.

Στην περίπτωση του πορσελάνινου γλυπτού Janus, το υλικό προκαλεί την αίσθηση του εύθραυστου, της ευαισθησία και της αγνότητας με την λεία και καθαρή του επιφάνεια σε σχέση με τις μπρούτζινες εκδοχές.

Germinal (1967-92)

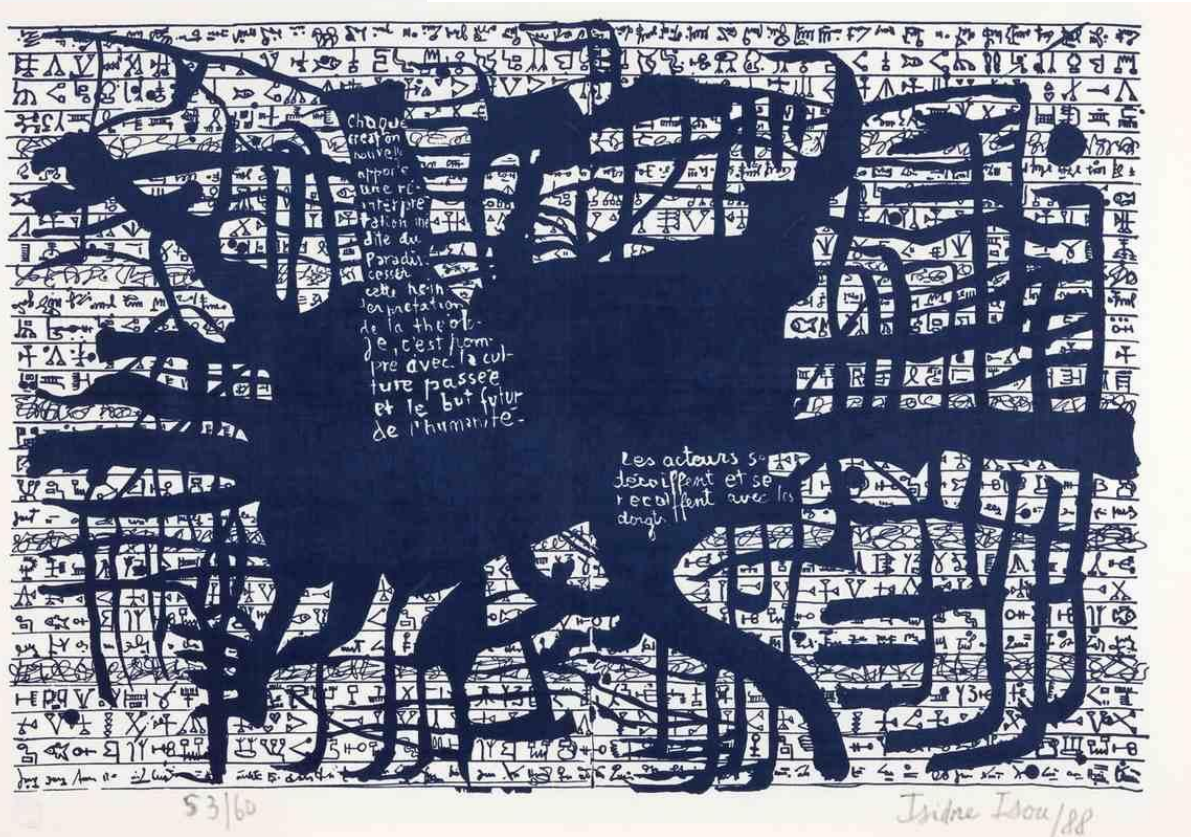


Το γλυπτό *Germinal* συνδυάζει επίσης το θηλυκό με το αρσενικό μέσω των συμβολισμών του στήθους και του φαλλού. Το έργο αυτό θεωρείται αυτοβιογραφικό καθώς αναφέρεται στην σχέση της με την οικογένεια της. Εμφανίζει έντονη σεξουαλικότητα ενώ η μορφή του παραπέμπει σε αρχαίες θρησκευτικές εικόνες. Οι θολωτές μορφές συνδυάζουν αφαιρετικά τον φαλλό και το στήθος αναδιατυπώνοντας τα όρια μεταξύ αρσενικού και θηλυκού. Το λεγόμενο «φαλλικό στήθος» έχει αναφορά από τα γλυπτά και τις απεικονίσεις της θεάς Ράτι στο Μπαλί, της οποίας το μακρύ στήθος προεξέχει σαν όρθιο.

04

LETTTRISM

Ο Λετρισμός (Lettrism) ήταν ένα ριζοσπαστικό κίνημα της πρώιμης μεταπολεμικής περιόδου. Η αφετηρία του χρονολογείται το 1946 στο Παρίσι, από τον Ισίδωρο Ίσου, ως συνέχεια των πειραματισμών του Ντανταϊσμού και αργότερα του Σουρεαλισμού με την δραστηριότητα του να επηρεάζει και άλλες επιστήμες εκτός των τεχνών, τις κοινωνικές επιστήμες και τις φυσικές επιστήμες.



Εικόνα 55 Isidore Isou, 1988

Στον Λετερισμό, η γραφή και τα σύμβολα στα έργα αντιμετωπίζονται ως «τρίτο οπτικό υλικό», αντικείμενα τέχνης, δημιουργώντας αφηρημένες, μεταφορικές εικόνες, συνθέσεις χωρίς την μεταφορά μηνύματος. Οι πρώτοι πειραματισμοί του κινήματος εφαρμόζονται

στην ποίηση, καθώς θεωρήθηκε πως είχε έρθει σε κορεσμό ως καλλιτεχνικό μέσο έκφρασης.

Ο ποιητικός Λετρισμός αποτελεί και μουσική χωρίς την χρήση οργάνων και της έννοιας του τόνου. Μειώνεται η χρήση του λατινικού αλφαβήτου και εισάγονται «νέα γράμματα»,⁵³ τα οποία αντικαθίστανται με γράμματα άλλων γνωστών αλφαβήτων, συμβόλων και αριθμών (υπεργραφία). Στην μουσική-ποίηση, ενθαρρύνεται ο αυθορμητισμός με την χρήση ήχων που μπορεί να παράγει το ανθρώπινο σώμα («Νέοι» ήχοι ή γράμματα, παραμόρφωση φωνής, διαφορετικά είδη κραυγών) σε συνδυασμό με θορύβους καθορίζοντας την εξέλιξη της ηχητικής ποίησης και της περφόρμανς. Οι δημιουργοί εστιάζουν στον ήχο και στην «οπτική διάσταση» των λέξεων και των γραμμάτων. Ως αποτέλεσμα ο ποιητικός μουσικός ήχος χαρακτηρίζεται ως επίπεδος που συνδέει ήχους και θορύβους με μοναδικό τρόπο. Οι Lettrists με τον όρο *discrepant cinema* (le cinéma discrepant), εξηγούσαν την αυτόνομη λειτουργία της μουσικής, την δυνατότητα της ηχογράφησης να αφηγείται διαφορετικές

αφηγήσεις. Το 1950, γεννιέται η ποίηση της αναπνοής, *mégarpeumie* από τον Gil J Wolman. Αργότερα ο François Dufrêne μαγνητοφωνεί τα «Cri-Rythmes»⁵⁵ μορφή ηχητικής ποίησης, λεκτικά, ακραία εκτεταμένης φωνητικής τεχνικής, πρωτόγονες γαργάρες, χωρίς σημασιολογία.

Ο παραπάνω πειραματισμός στην δημιουργία της ηχητικής ποίησης (1959) με τις ποικίλες φωνές του Henri Chopin (1922-2008), Bernard Heidsieck (1928) και Brion Gysin (1916-1986). Το 1958 η κύρια ενασχόληση των δημιουργών του *Ultra-Lettrism* ήταν η υπεργραφική και η ηχογράφηση, σε συνέχεια των αρχικών πειραματισμών του Ίσου στις ηχητική ποίησης.

Ο Ίσου το 1951 δημιουργεί την πειραματική ταινία *Traité de Bave et d'éternité* (Δηλητήριο και Αιωνιότητα, 1951), στα πλαίσια του Λετριστικού κινήματος με σκοπό να εναντιωθεί στον συμβατικό κινηματογράφο μέσω των τεχνικών του: ξύσιμο, ζωγραφική, λεύκανση ή και διακοπή της ταινίας και εικόνας, αποσυγχρονισμός του soundtrack

και της οπτικής εικόνας, αποδόμηση της ιστορίας.⁵⁶

Ο Ίσου το 1958, χρησιμοποίησε την έννοια του “απειροελάχιστου”, από το έργο του Γερμανού φιλοσόφου Γκότφριντ Βίλχελμ Λάμπνιτς με σκοπό την δημιουργία φανταστικών έργων (ποιητικό, κινηματογραφικό, εικαστικό) με αφετηρία ένα συγκεκριμένο σημάδι. Η πρακτική αυτή ήταν ο πρόδρομος της εννοιολογικής τέχνης. Το 1960 εισάγει το θεατή ή ακροατή στη διαδικασία δημιουργίας του έργου, με σκοπό την συνεχόμενη αναδιαμόρφωση του έργου και παράτασης του χρόνου εξέλιξής του (υπερχονικό πλαίσιο).⁵⁷

⁵⁵ François Dufrêne – *Cri-rythme*, [online video], Film&Clips, 2014, <<https://www.youtube.com/watch?v=IJYkA-fPyJM>>, Πρόσβαση: 02 Φεβρουαρίου 2024

⁵⁶ *Traité de Bave et d'éternité* (by Jean-Isidore Isou), Marcel Achard - Original Trailer [online video], Film&Clips, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=hy7XrmOqgyc>, Πρόσβαση: 02 Φεβρουαρίου 2024

⁵⁷ T. Balasz, ‘How Lettrism Gave a New Definition of Visual Language’, *Widewalls*, 23 Δεκεμβρίου 2018, [website], <https://www.widewalls.ch/magazine/lettrism-art-movement>, Πρόσβαση: 02 Φεβρουαρίου 2024

05

ΣΑΛΠΙΓΓΑ

Ο όρος Σάλπιγγά έχει τριπλή σημασία. Πρώτον σάλπιγγα είναι πνευστό όργανο που μοιάζει με τρομπέτα χωρίς τρύπες. Παράγει μόνο ήχους σε αρμονική σειρά και χρησιμοποιείται κυρίως στο στρατό για την μετάδοση παραγγελμάτων. Επιπλέον χρησιμοποιούνταν ως μέσω προειδοποίησης, ενημέρωσης ή προαναγγελίας κάποιου γεγονότος ή προσώπου. Δεύτερον, στο σώμα, η σάλπιγγά (ευσταχιανή σάλπιγγα) είναι πόρος, σωλήνας οποίος συνδέει το μέσο αυτί με τον ρινοφάρυγγα. Λειτουργία του είναι η ισοστάθμιση της πίεσης του αέρα του μέσου αυτιού με την εξωτερική ατμόσφαιρα. Έτσι η σάλπιγγα ανοιγοκλείνει για να περάσει μικρή ποσότητα αέρα και επιτυγχάνεται η επικοινωνία του μέσου αυτιού με την ατμόσφαιρα με σκοπό την προστασία του τύμπανου. Τρίτον η σάλπιγγα είναι μέρος των γενετικών οργάνων τις γυναίκας που συνδέει τις ωοθήκες με την μήτρα. Αλλιώς ονομάζεται αγωγός καθώς βοηθά στην διαδικασία συνάντησης και γονιμοποίησης του ωαρίου με το σπερματοζώαριο.

Συμπεραίνουμε πως σκοπός της σάλπιγγας είναι η επικοινωνία μεταξύ δύο διαφορετικών πόλων. Επίσης στις δύο από τις τρεις παραπάνω περιπτώσεις λειτουργεί σαν συναγερμός και προστασία.

06

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΙΔΕΑ

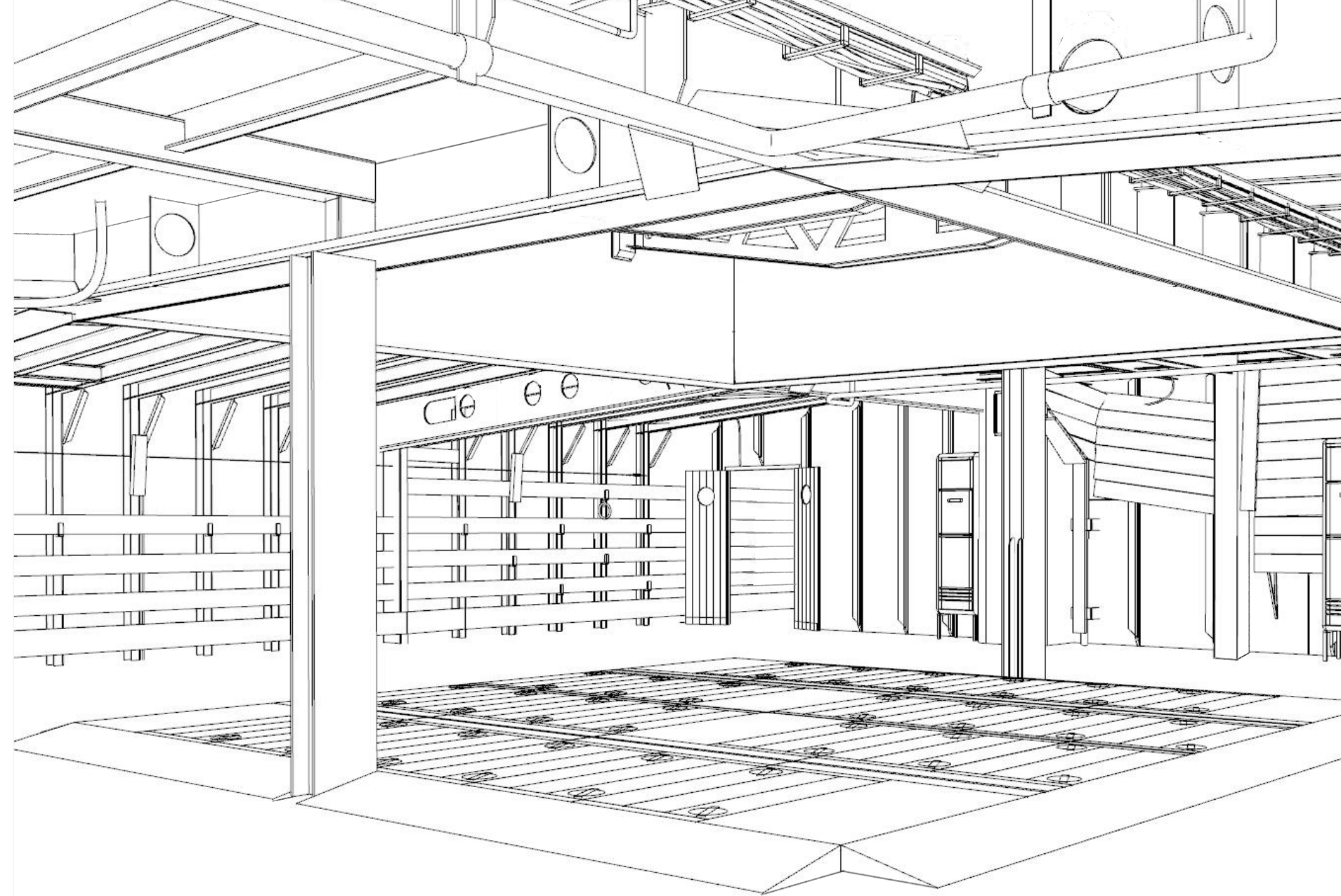
Το αμπάρι του Πλωτού Μουσείου Hellas Liberty επιλέχθηκε ως χώρος της in situ εγκατάστασης. Μέσω του έργου θίγονται οι έννοιες του ορίου, του χρόνου και του χώρου ως προς την σημασία του «αμπαριού» στην διάρκεια των αιώνων ενώ σύγχρονος μετουσιώνει και υλοποιεί συμπυκνώνει την επίσκεψη μου στους απροσπέλαστους χώρους οίκων ανοχής-studios. Στην σύγχρονη εποχή τα «Αστικά αμπάρια» κρύβουν θλιβερές ιστορίες λευκής σαρκός και σύγχρονου δουλεμπορίου (trafficking).

6.1. Χώρος

Ανεβαίνοντας την σκάλα του πλοίου, βρισκόμαστε στο κατάστρωμα, του οποίου το πάτωμα από λαμαρίνα ονομάζεται 'κουβέρτα'. Ενώ βρισκόμαστε στην επιφάνεια, το φως, το φανερό η 'κουβέρτα' μας διαχωρίζει από το υπόγειο, το σκοτάδι, το κρυφό. Όπως στο Dirty Corner των Βερσαλλιών του Καροογ, η εγκατάσταση ενώ βρίσκεται κάτω από την 'κουβέρτα' του πλοίου, στο αμπάρι, προσπαθεί να φανερώσει στον θεατό τα σκοτεινά του μυστικά.

Η επόμενη «στάση» είναι το αμπάρι (στην πραγματικότητα ο χώρος που αποκαλούμε «αμπάρι» ονομάζεται δίδυμο κατάστρωμα, κουραδόρος, Tween deck, με το αμπάρι να βρίσκεται ακριβώς από κάτω). Το αμπάρι εκτός της μεταφοράς χύδην αγαθών και προϊόντων, έχει υπάρξει μέσον μεταφοράς ιστοριών, γεγονότων, παραδόσεων και τεχνών. Όμως υπάρχει και η σκοτεινή πλευρά των αμπαριών μέσω της μεταφοράς εμπόριο παράνομων αγαθών, όπλων, εμπόριο λευκής σάρκας, του δουλεμπορίου και μεταφοράς παράνομων μεταναστών και λαθρεπιβατών. Επιπλέον εκτός των

αμπαριών των πλοίων αναφερθήκαμε και στην ύπαρξη των «Αστικών αμπαριών»- οίκους ανοχής/ studios. Τα «αστικά αμπάρια», ερμητικά κλειστά, σφραγισμένα από το φως, παρουσιάζουν μια αισχρή εξωραϊσμένη ανδρική εικόνα για την ηδονή και ικανοποίηση του ανδρικού φύλου χωρίς να αποκαλύπτουν για τη σκοτεινή πραγματικότητα μέσα και πίσω από αυτά. Η πρόσβαση στους δύο τύπος αμπαριών («Αστικά αμπάρια»-αμπάρια πλοίου) δίνεται σε συγκεκριμένα άτομα μετά από «έγκριση». Το αμπάρι στην συγκεκριμένη εγκατάσταση αντιμετωπίζεται και ως μήτρα που γεννά και «θρέφει» το έργο αλλά και τα συναισθήματα και τις εμπειρίες του θεατή.



Εικόνα 56 Αμπάρι Νο 3, Χώρος εγκατάστασης σχεδιασμένος στο Rhino 6

6.2. Μορφή

Στο αμπάρι του πλοίου Liberty (ελευθερία, σύμβολο ανάκαμψης του Ελληνικού και παγκόσμιου εμπορίου), κάτω από την μπουκαπόρτα και τα μπίμα αναπτύσσεται η διαδραστική ηχητική εγκατάσταση. Στο κέντρο της εγκατάστασης αιωρείται η «μήτρα» ενώ στηρίζεται από «μύες» και «συνδέσμους» (χωνί) επιτρέποντας της να κινείται και να ισορροπεί. Τοποθετείται στο κέντρο του αμπαριού με αναφορά στο γυναικείο σώμα (η μήτρα βρίσκεται στο κέντρο της κοιλότητας της λεκάνης και προστατεύεται από τον σκελετό).

Τα αόρατα τοιχώματα του παραλληλόγραμμου χώρου προστατεύουν τον εσωτερικό πυρήνα-μήτρα από τις εξωτερικές παρεμβολές. Τα στηρίγματα (μύες) λειτουργούν ως αισθητήρες οι οποίοι στέλνουν μηνύματα στο κεντρικό σώμα ανάλογα τις εξωτερικές επιρροές. Η μορφή των στηριγμάτων επίσης παραπέμπει στις γυναικείες σάλπιγγες-ωαγωγός (αναπαραγωγικό σύστημα της γυναίκας ο οποίος εξασφαλίζει την επικοινωνία μεταξύ της μήτρας και της κοιλιάς) αλλά και στην σάλπιγγα, ντουντούκα (μετάδοση παραγγέλματος, αναμετάδοση). Η δομή της μορφής του ωαγωγού συμβολίζει την αποκάλυψη των μυστικών του «κοινωνικού αμπαριού», στο άπλετο φως της δικαιοσύνης.

Η μορφή του ωαγωγού προσδιορίζει την σωματική υπόσταση της γυναίκας και εμμέσως του άνδρα. Παραπέμπει στο αναπαραγωγικό όργανο της γυναίκας αλλά ταυτόχρονα έχει αντι-φαλλική μορφή (έργο Karoor). Επίσης η «μήτρα» και το εσωτερικό της γλυπτό έχουν την ίδια αναφορά (γλυπτό Germinal, Bourgeois). Σωματικά αρσενικά και θηλυκά στοιχεία εμφανίζονται και συνυπάρχουν στο ίδιο έργο. Εμφανίζονται αφαιρετικά, ως δίπολα θετικού-αρνητικού και δυαδικότητας (έργο Janus Fleuri, Bourgeois). Οι σάλπιγγες είναι αφηρημένες, κατοπτρικές προς τον κεντρικό άξονα και γέρνουν σε αντίθετες

κατευθύνσεις (μέλλον, παρελθόν). Το σύρμα αποτελεί το σκελετό της εγκατάστασης και το ύφασμα παραπέμπει στην επιδερμίδα και στο καλσόν των γυναικών εντός και εκτός των studios (Næuds et nus , Benglis).

Όταν ο επισκέπτης πλησιάζει την εγκατάσταση, οι «σάλπιγγες» φέρουν μηχανισμό ο οποίος προκαλεί κίνηση παρόμοιο με σπασμούς. Κατά την διάρκεια των σπασμών επίσης ακούγονται ηχητικά τα οποία εναρμονίζονται με την τεμαχισμένη γραφή ενός κειμένου το ποιο γράφτηκε κατόπιν της πρώτης επίσκεψής μου σε οίκους «ανοχής –studios». Οι σπασμοί και τα ηχητικά ενσωματώνονται στην εγκατάσταση ενώ παράλληλα αποκαλύπτονται τα μυστικά των «αμπαριών». Ο επισκέπτης κινείται και προκαλεί συνεχόμενα τα όρια του έργου μπαίνοντας και βγαίνοντας μέσα σε αυτό. Στόχος του επισκέπτη είναι να βρεθεί στο κέντρο της εγκατάστασης, στο εσωτερικό της «μήτρας», μεταμορφώνοντας τον δυνητικά σε φαλό και με την παρουσία αισθητήρων να του αποκαλύπτεται ο απεγνωσμένος "ψίθυρος" από τον εγκλεισμό των εκδιδόμενων νέων γυναικών στο εσωτερικό της.

Οι σάλπιγγες σαλπίζουν την κραυγή εντός του «αστικού αμπαριού» και μια σάλπιγγα να αναπτύσσεται εκτός του πλοίου και να κρέμεται προς την επιφάνεια της θάλασσας με ένα QR CODE τυπωμένο στην κάθετη επιφάνεια της λαμαρίνας του πλοίου ώστε να αποκαλύπτει από μακριά την εγκατάσταση στα σωθικά του αμπαριού στον επισκέπτη - ταξιδευτή του λιμανιού. Παράλληλα την ίδια στιγμή η αποκάλυψη αυτή θα είναι εφικτή με QR CODE τυπωμένα στους τοίχους των οίκων ανοχής-studios του κέντρου της Αθήνας.



Εικόνα 57 Σκαναρισμένο μοντέλο από μακέτα

6.3. Μεθοδολογία

Αφετηρία για την υλοποίηση της συγκεκριμένης διαδραστικής ηχητικής εγκατάστασης με την χρήση αισθητηρίων προήλθε από βιωματική εμπειρία από τολμηρή επίσκεψή μου σε χώρους οίκων ανοχής-studio στο κέντρο της Αθήνας και υλοποιήθηκε στο αμπάρι του πλοίου Hellas Liberty.

Στην εγκατάσταση έχουν χρησιμοποιηθεί αισθητήρες απόστασης οι οποίοι συνδέονται με arduino τα οποία μέσω κώδικα δίνουν εντολές στους ρομποτικούς μηχανισμούς, τις ταινίες led και τα ηχεία. Οι αισθητήρες απόστασης ενεργοποιούνται μέσω της θέσης του επισκέπτη με αποτέλεσμα να ενεργοποιούνται οι αντίστοιχοι ρομποτικοί μηχανισμοί. Οι μηχανισμοί αυτοί αποτελούνται από servo και εξαρτήματα τα οποία έχουν σχεδιαστεί σε πρόγραμμα CAD (Rhino) και τυπωθεί σε 3d printer. Οι ήχοι που ακούγονται μέσω των ηχείων έχουν επεξεργαστεί σε πρόγραμμα επεξεργασίας ήχου (Audacity) με τα κομμάτια-λέξεις να παίζουν σε τυχαία σειρά μέσω του κώδικα.

Η φόρτιση που αισθάνθηκα μετά την επίσκεψη μου στους χώρους αυτούς πυροδότησε την ανάγκη να εκφραστώ για αυτό το βίωμα αυτό ως νέα γυναίκα. Σε μια από τις συχνές αναμονές μου στον Πειραιά, λόγο αναχώρησης ή άφιξης μου μεταξύ των δρομολογίων Πειραιά-Σύρου(τόπος καταγωγής) αντίκρισα τις Κτιστές-μόνιμες δεξαμενές Βασιλειάδη. Σε κοντινή απόσταση από τις δεξαμενές, βρίσκεται παροπλισμένο το Πλωτό μουσείο Hellas Liberty. Παρατηρώντας την διαδικασία

δεξαμενισμού και τη σχέση της με το παροπλισμένο πλοίο, πυροδότησε την ανάγκη να δημιουργήσω μια εικαστική διαδραστική ηχητική εγκατάσταση με την χρήση αισθητήρων σε σχέση με την ταύτιση μου με τις νέες αλλοδαπές έγκλειστες συνομήλικες εκδιδόμενες γυναίκες εντός των ερμητικά κλειστών χώρων στους οίκους ανοχής-studio. Τα θλιβερά «αστικά αμπάρια» «προβλήθηκαν» ακαριαία σαν όραμα πάνω στις λαμαρίνες του παροπλισμένου πλοίου το οποίο είχε κατά συνέπεια ως αποτέλεσμα την διέγερση του ενδιαφέροντος μου για το εσωτερικό του.

Ο χώρος του αμπαριού είναι αποπνικτικός και οι ήχοι απροσδιόριστοι. Είναι ένα χώρος δυνητικά παρόμοιος με τον χώρο των «αστικών αμπαριών»-STUDIOS που διεγείρει αποπνικτικά συναισθήματα .

Η επίσκεψή μου σε οίκο ανοχής, studios, έγινε με την συνοδεία έμπιστου ατόμου και κρυφά. Η παρουσία μου ως γυναίκα προκάλεσε αντιδράσεις. Η εμπειρία αυτή ήταν κινητήρια δύναμη αφύπνισής και εν μέρη κατανόησης του όλου φαινομένου. Μετά τα παραπάνω ο χώρος του αμπαριού και το έργο πήρε άλλη μορφή και διάσταση. Κομβική σημασία είχε η αποτύπωση των γεγονότων και των συναισθημάτων μου εκείνης της ημέρας.



Εικόνα 58 Μακέτα εγκατάστασης

07

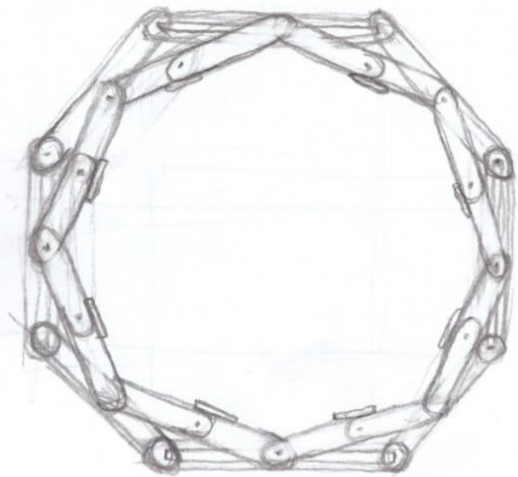
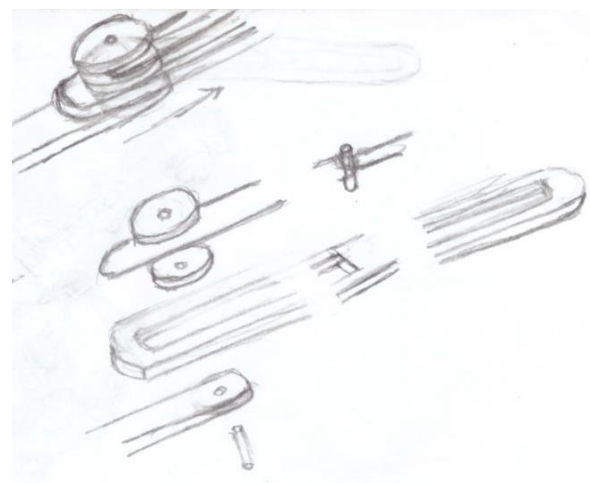
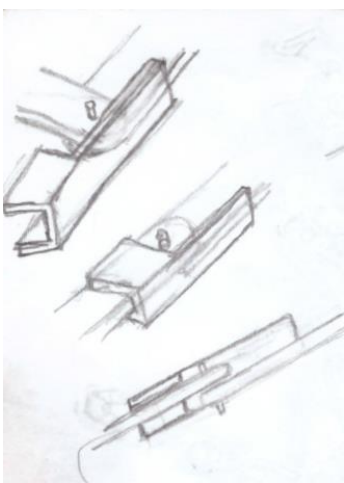
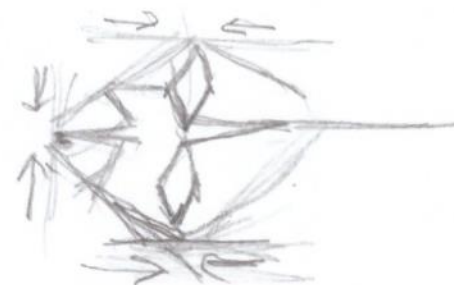
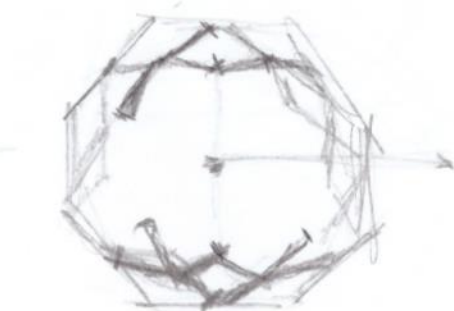
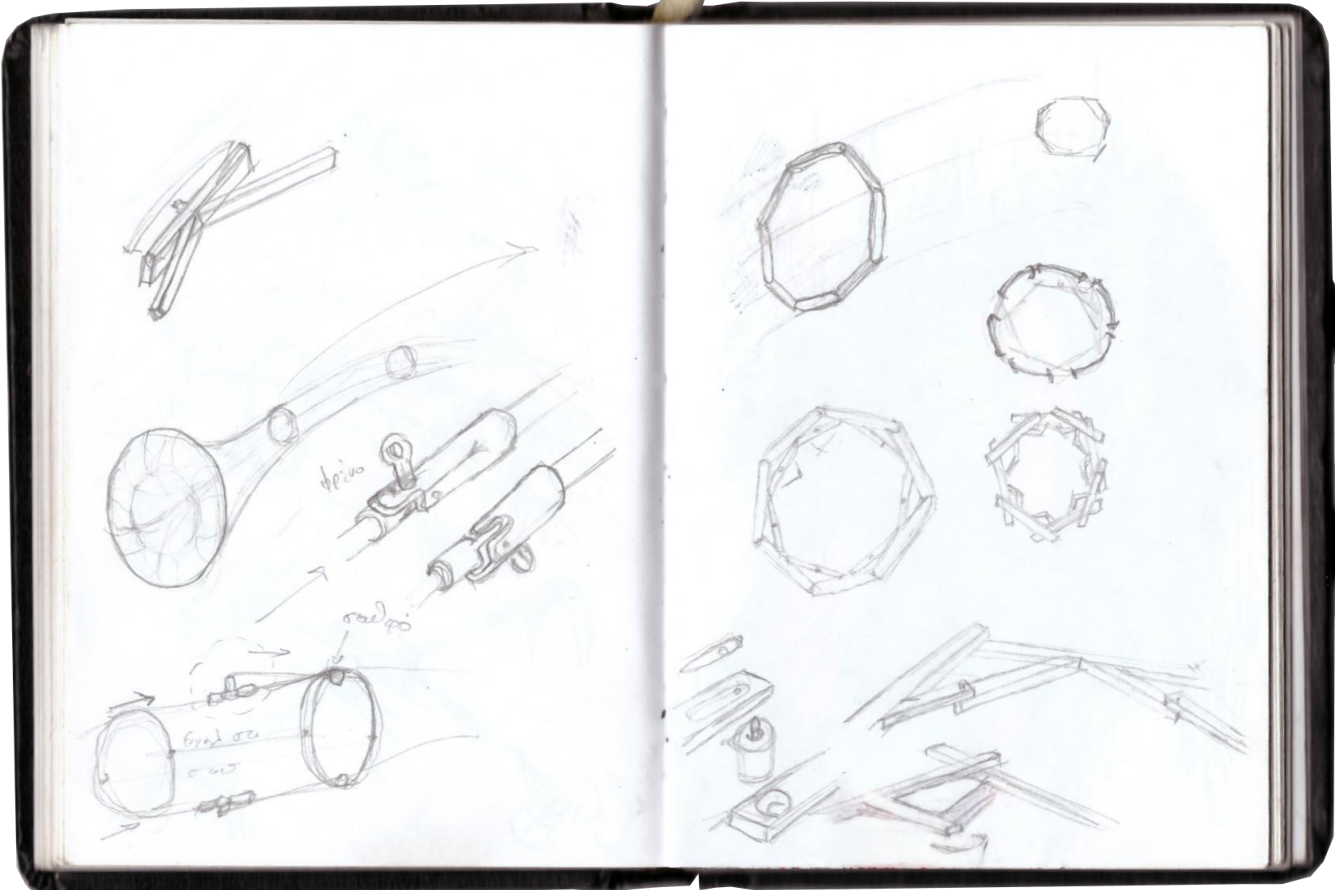
ΨΗΦΙΑΚΑ ΜΕΣΑ

7.1.

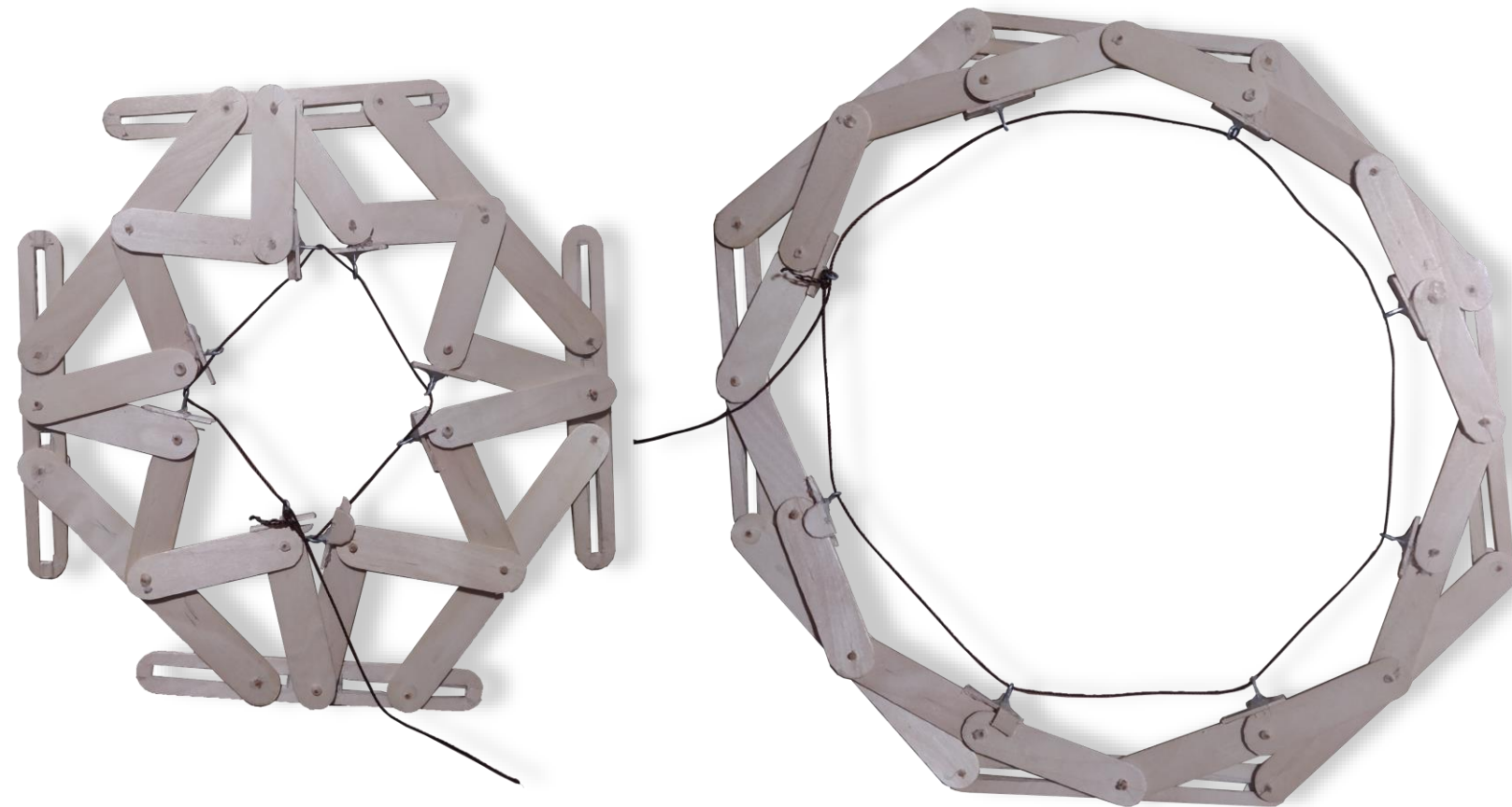
ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ

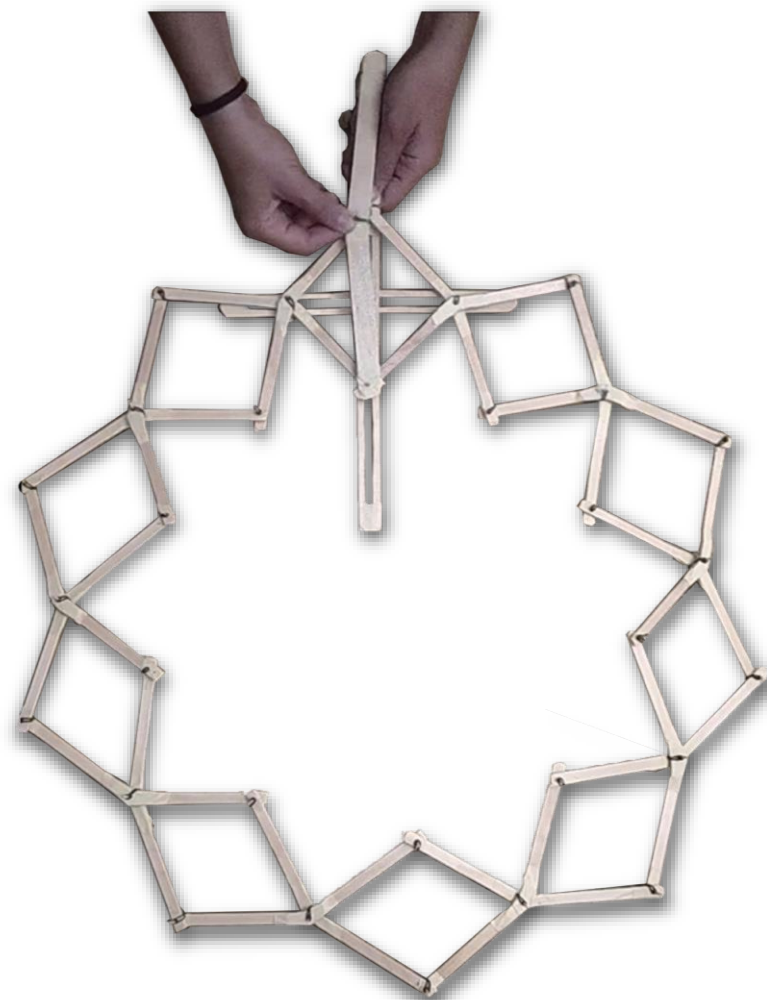
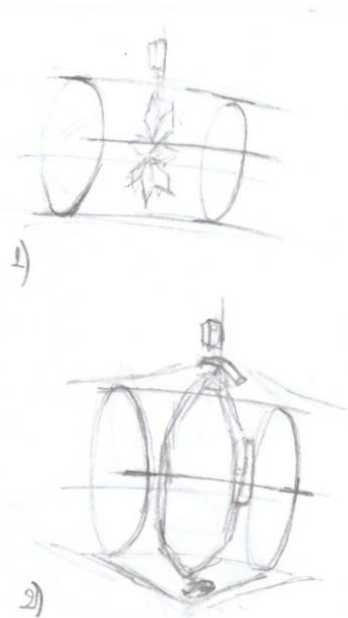
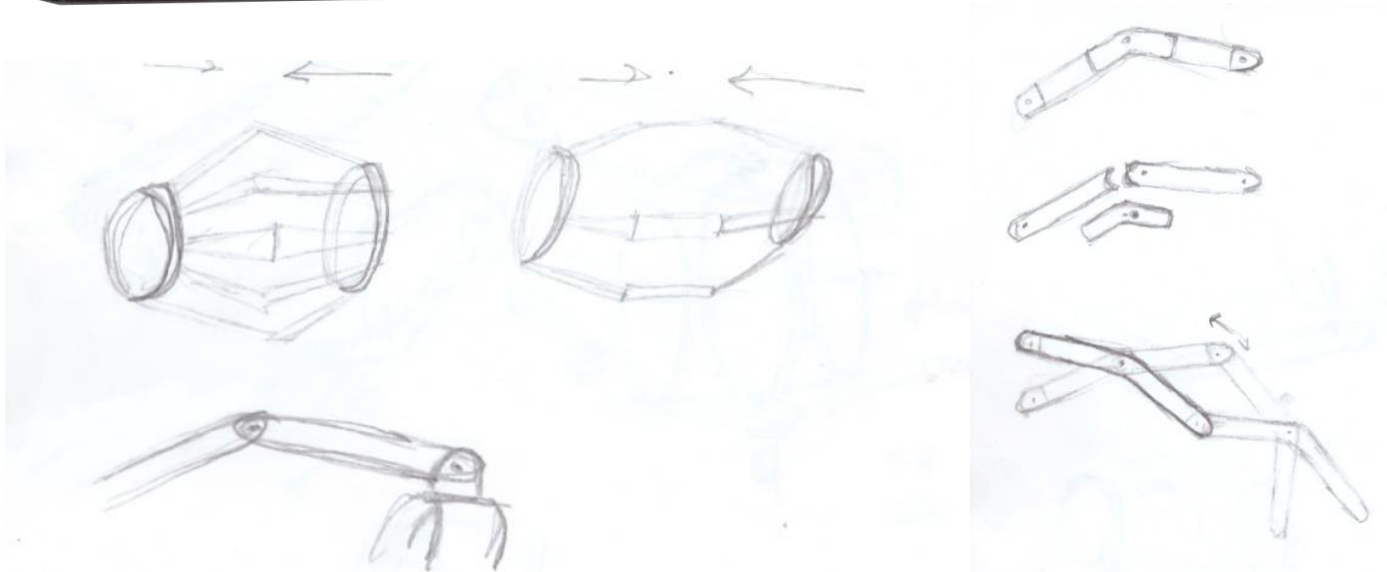
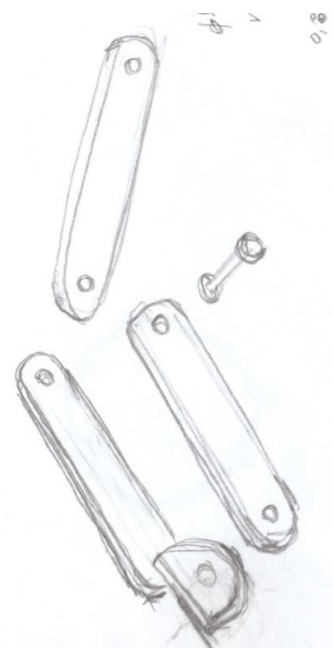
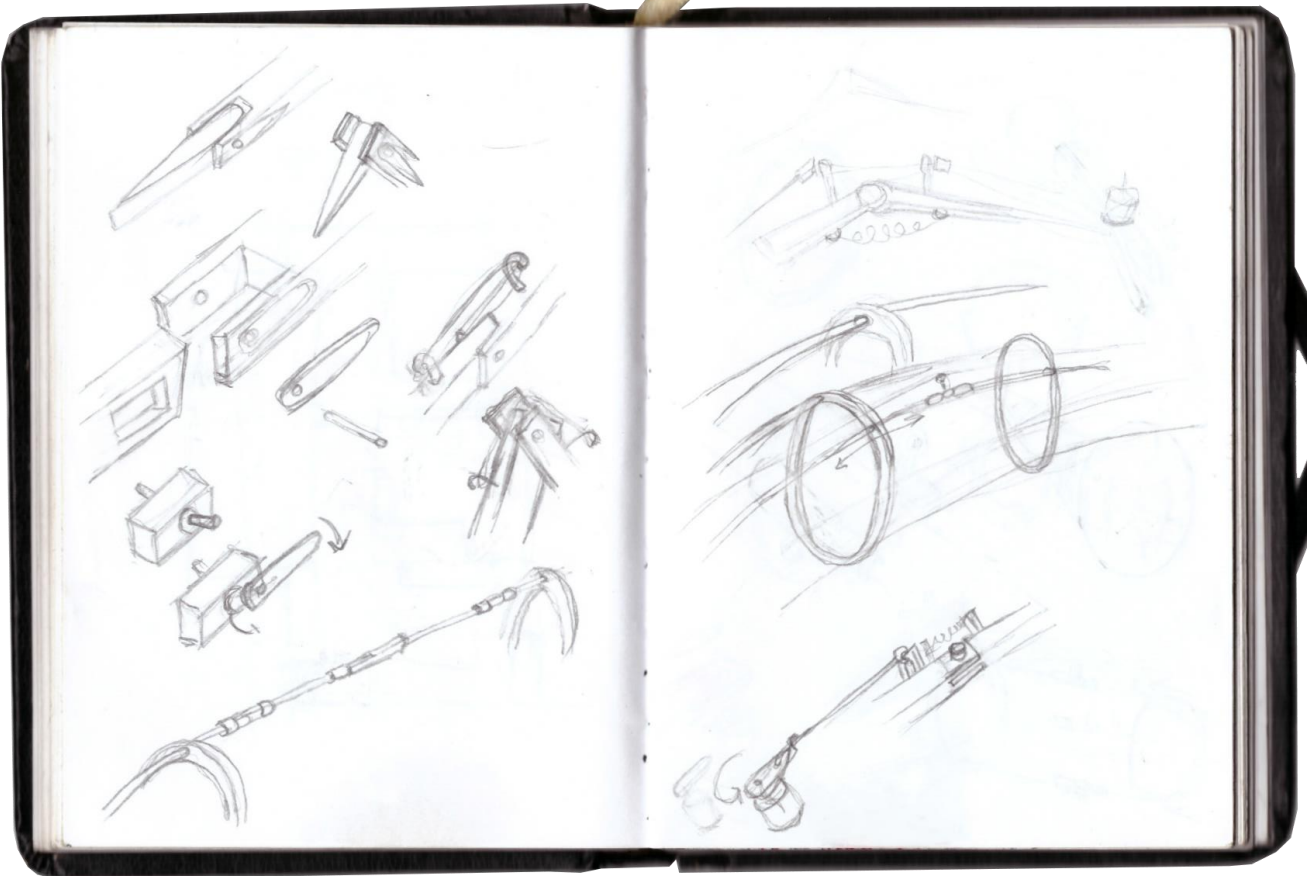
Οι αρχικές μακέτες του μηχανισμού ήταν αυτοσχέδιες, χειροποίητες από ξυλάκια. Ο τελικός μηχανισμός αποτελείται από εξαρτήματα τα οποία έχουν σχεδιαστεί στο Rhino 6 και τυπωθεί σε 3d printer. Π μηχανισμός τίθεται σε λειτουργία από ένα servo, το οποίο συνδέεται με Arduino και Ultrasonic Distance Sensor. Μέσο της ανίχνευσης της απόστασης του θεατή από το έργο, το Arduino θέτει σε κίνηση το servo και τον μηχανισμό με σκοπό την πρόκληση μικρής σπασμωδικής κίνησης στην σάλπιγγα. Ο αρχικός σχεδιασμός του βασίστηκε στον μηχανισμό του Hoberman, ενώ ο τελευταίος ως προς τον μηχανισμό της ομπρέλας και της ανέμης.



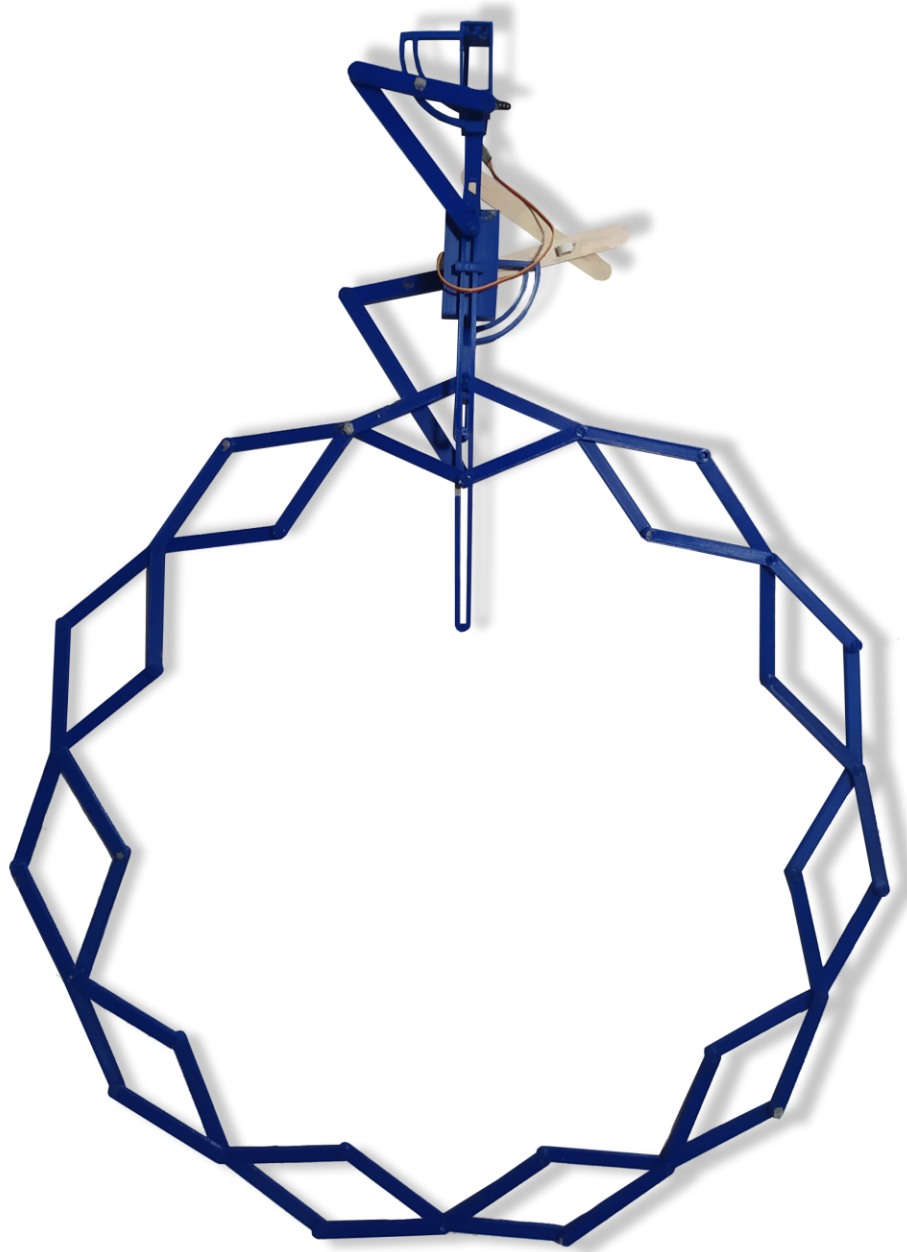


Εικόνα 60 Πρώτος σχεδιασμός μηχανισμού, σκίτσα, μακέτα



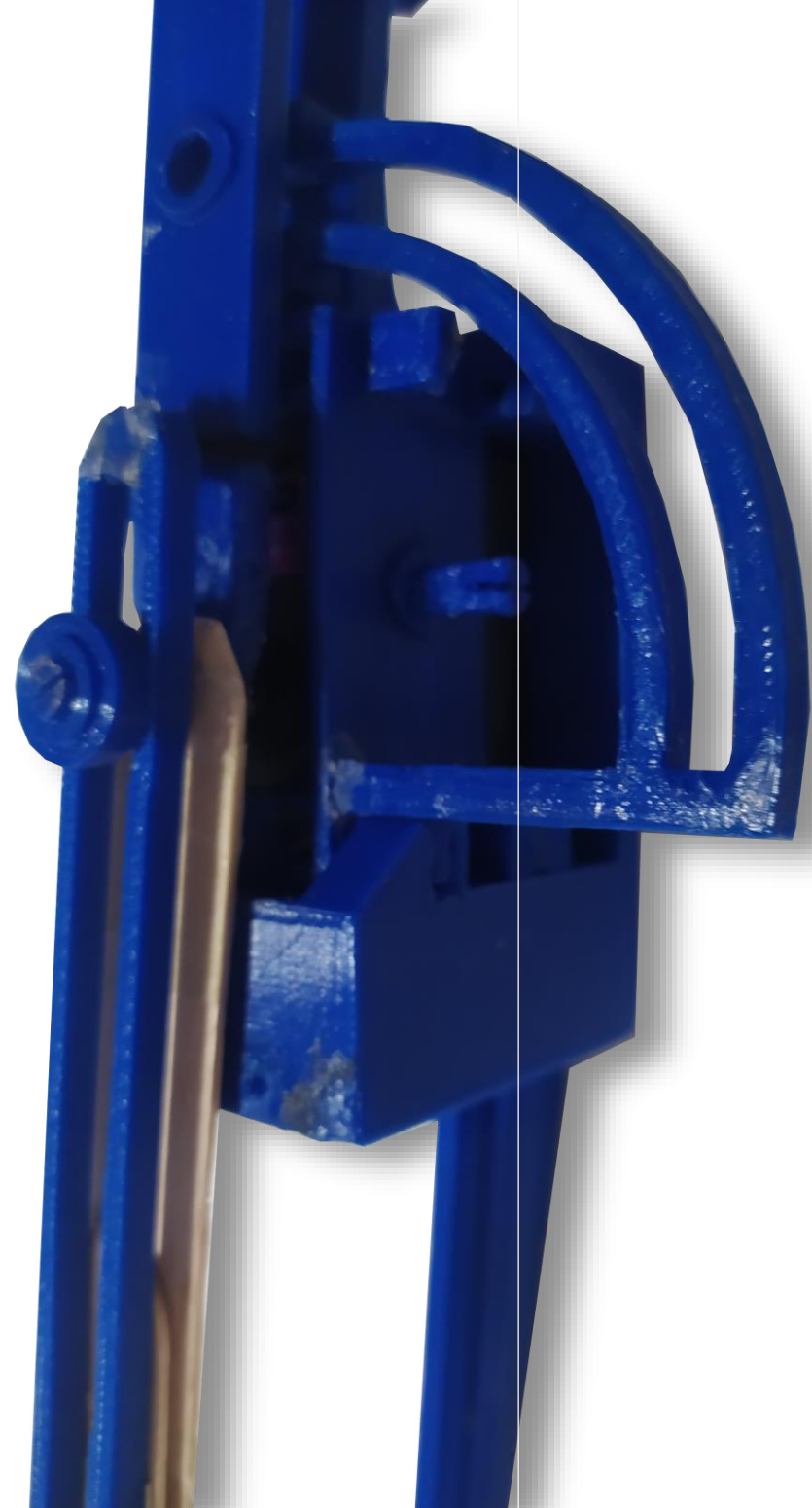


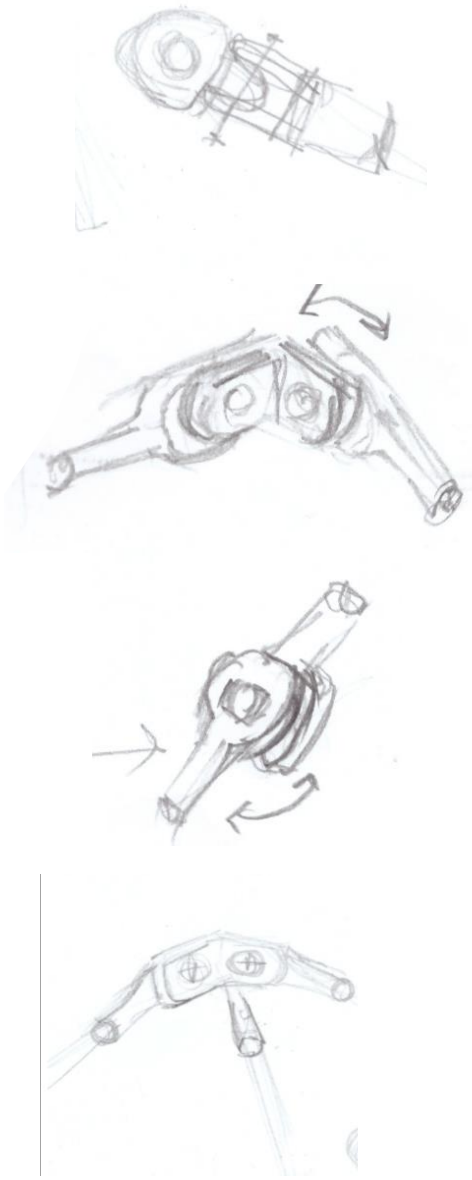
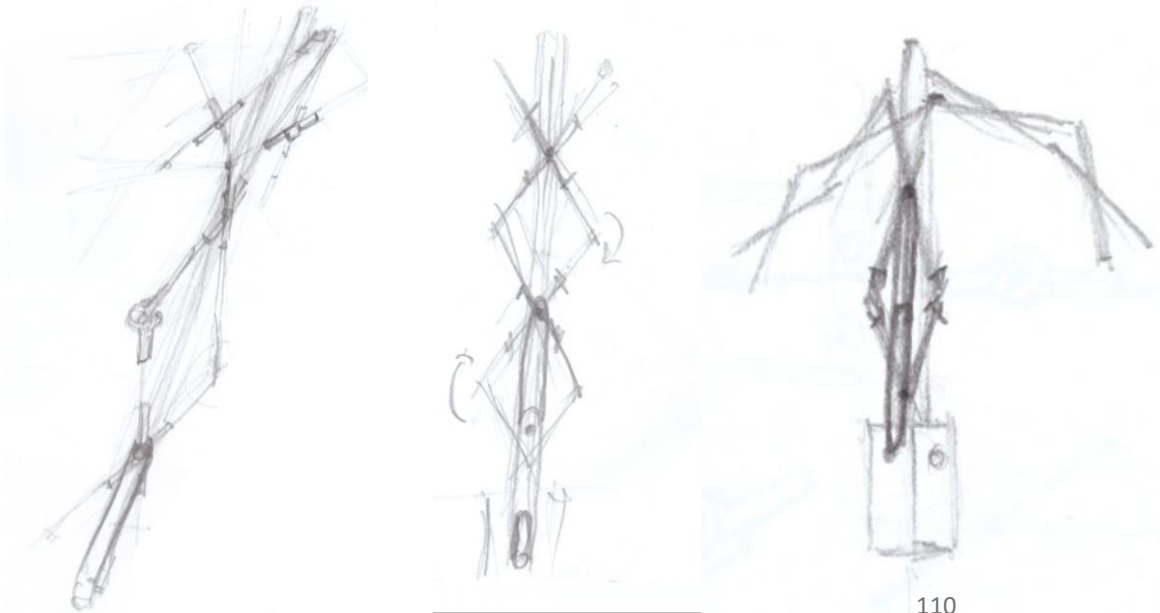
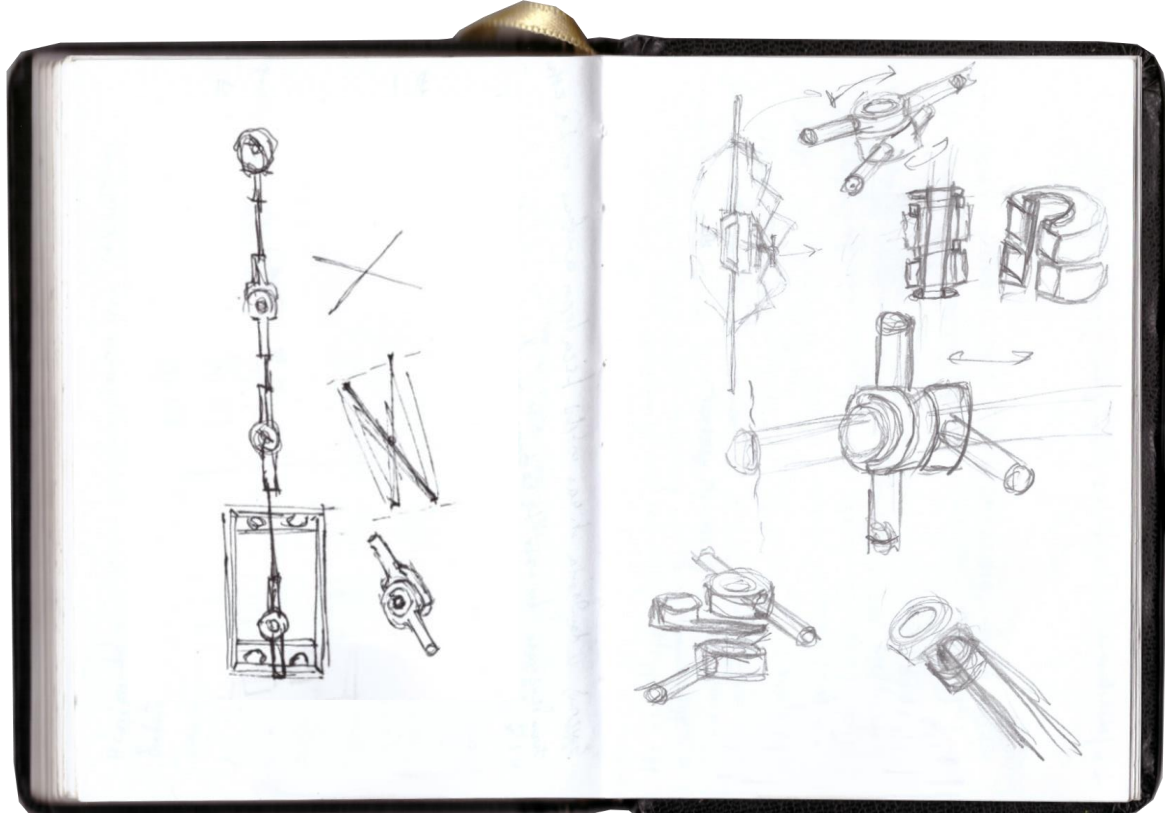
Εικόνα 61 Δεύτερος σχεδιασμός μηχανισμού, σκίτσα, μακέτα



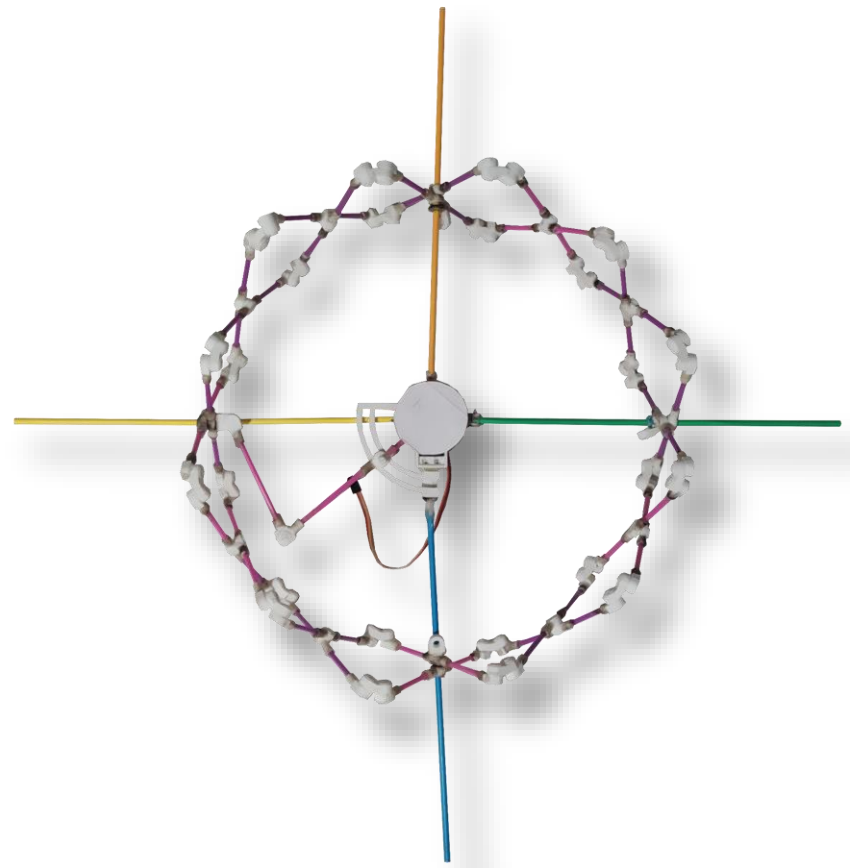
Εικόνα 62 Τρίτος σχεδιασμός μηχανισμού, σκίτσα, μακέτα

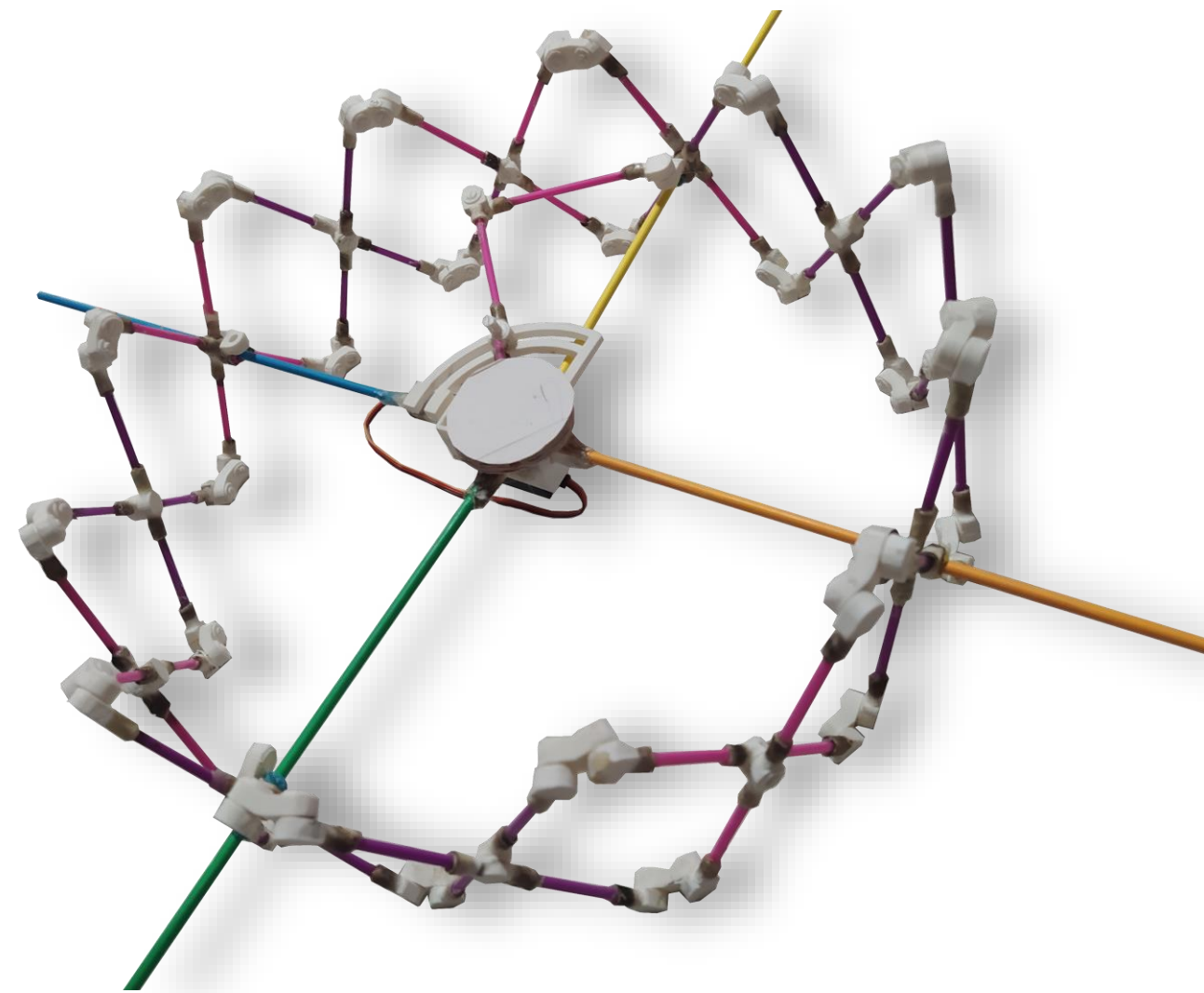
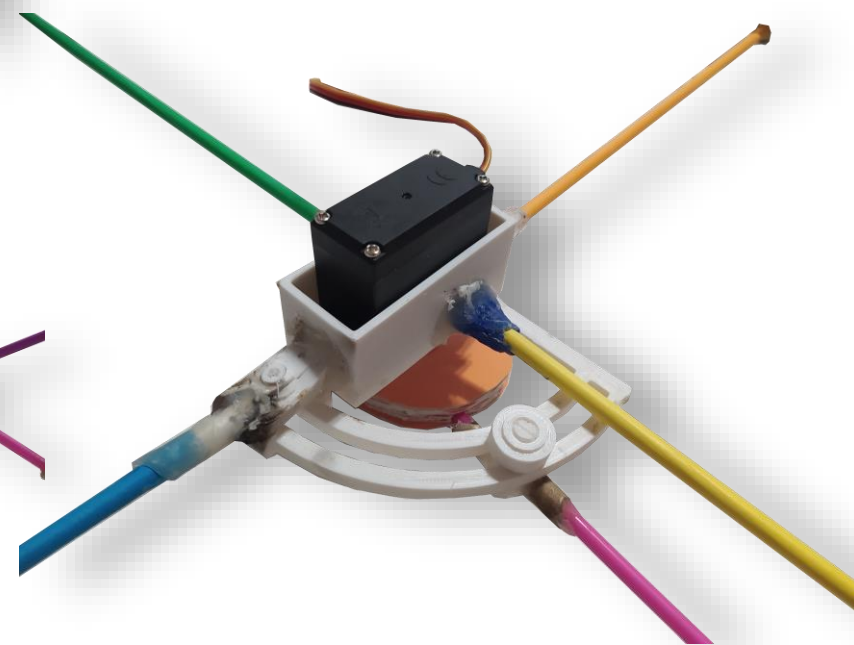
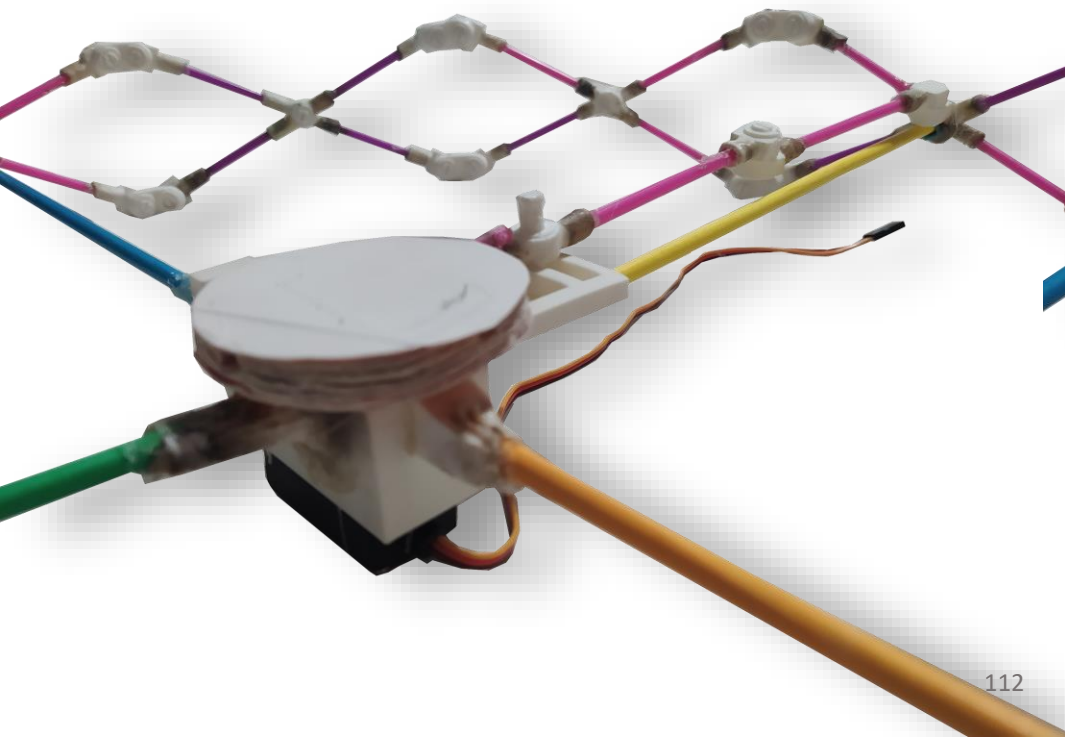
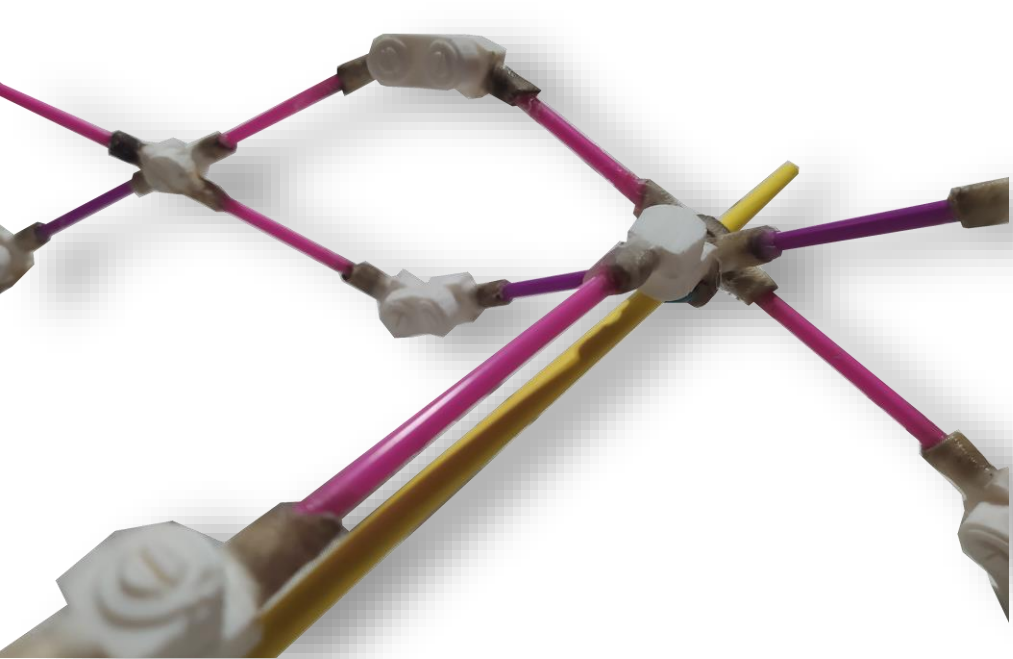


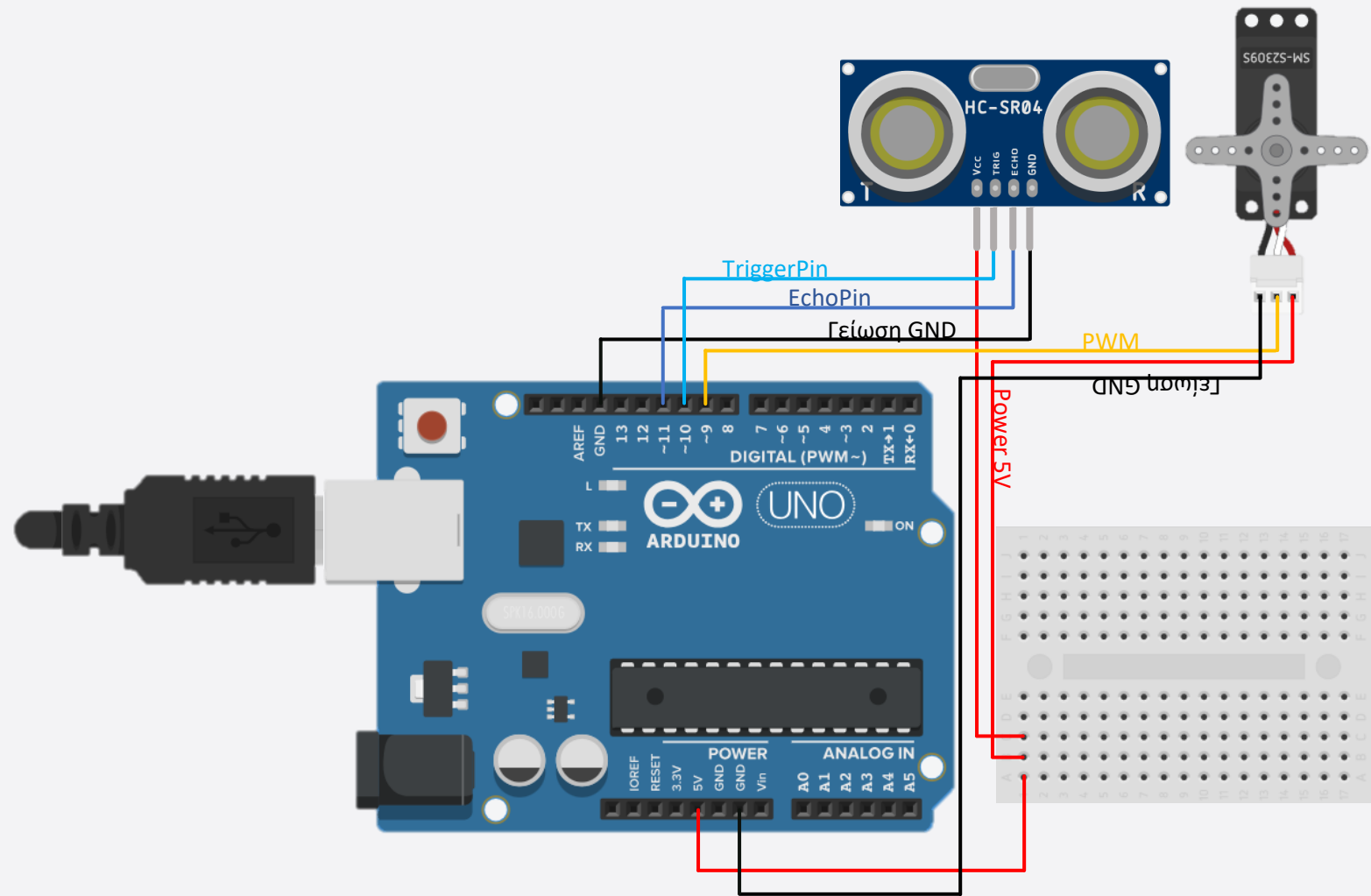




Εικόνα 63 Τέτατος σχεδιασμός μηχανισμού, σκίτσα, μακέτα







// C++ code

```
#include <Servo.h>
```

```
int apostash = 0;
```

```
long readUltrasonicDistance(int triggerPin, int echoPin)
```

```
{
    pinMode(triggerPin, OUTPUT); // Clear the trigger
    digitalWrite(triggerPin, LOW);
    delayMicroseconds(2);
    // Sets the trigger pin to HIGH state for 10 microseconds
    digitalWrite(triggerPin, HIGH);
    delayMicroseconds(10);
    digitalWrite(triggerPin, LOW);
    pinMode(echoPin, INPUT);
    // Reads the echo pin, and returns the sound wave travel time in microseconds
    return pulseIn(echoPin, HIGH);
}
```

```
Servo servo1_9, servo2_9 ;
```

```
void setup()
```

```
{
    Serial.begin(9600);

    pinMode(12, OUTPUT);
    pinMode(13, OUTPUT);
    servo1_9.attach(9, 500, 2500);
    servo2_9.attach(8, 500, 2500);
}
```

```
void loop()
```

```
{
    apostash = 0.01723 * readUltrasonicDistance(10, 11);
    Serial.println(apostash);
    if (apostash < 50) {
        servo1_9.write(0);
        servo2_9.write(95);
    } else {
        servo1_9.write(95);
        servo2_9.write(0);
    }
    delay(100); // Delay a little bit to improve simulation performance
}
```



1.



2.



3.

Εικόνα 62 Συνδεσμολογία και κώδικας για την λειτουργία του μηχανισμού

1. Arduino
2. Servo Motor 360°
3. Ultrasonic Distance Sensor

07

ΨΗΦΙΑΚΑ ΜΕΣΑ

7.2.

ΗΧΗΤΙΚΗ
ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ

Η ηχητική εγκατάσταση αποτελείται από Arduino, DF Player Mini Troubleshooting, SD card, Ultrasonic Distance Sensor και ηχεία. Στο ηχητικό κομμάτι ακούγεται το κείμενο που είχα γράψει μετά την επίσκεψη μου στα «αστικά αμπάρια» - studios. Το κείμενο είναι τεμαχισμένο σε λέξεις και φράσεις που ακούγονται κανονικά ή ανάποδα. Η σειρά των κομματιών (συνολικά 1.017 κομμάτια) είναι τυχαία και ορίζεται από τον κώδικα. Επιπλέον ο ήχος αυξομειώνεται σύμφωνα με την απόσταση του θεατή από το σημείο των αισθητήρων. Ο ήχος ηχογραφήθηκε, τεμαχίστηκε και επεξεργάστηκε στο πρόγραμμα ήχου Audacity. (παραπομπή σελ. 160)

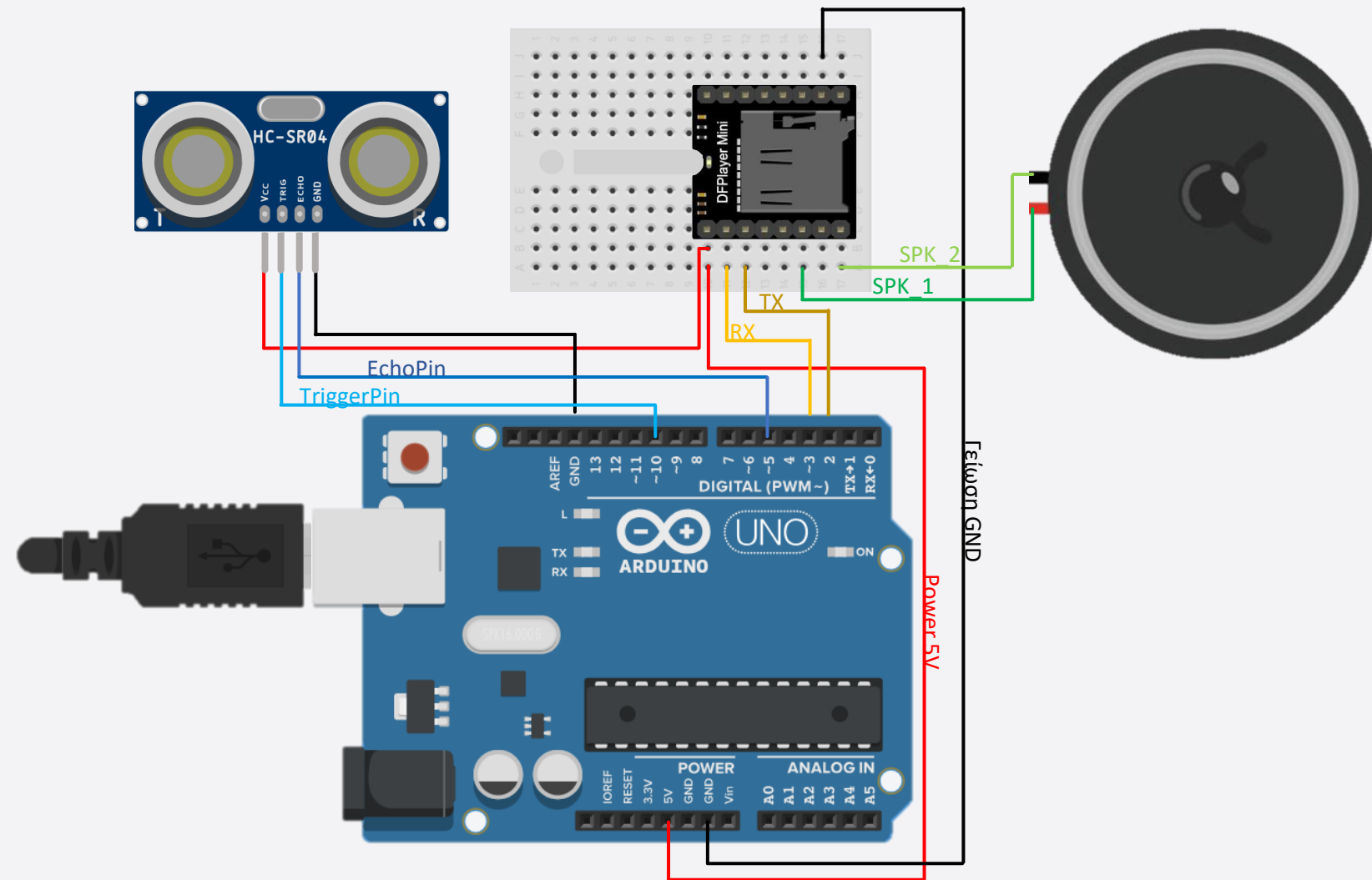
```
#include "mp3tf16p.h"
MP3Player mp3(2,3);
long randomNumber;
int volume = volume;
const int TRIGGER_PIN = 10;
const int ECHO_PIN = 5;

unsigned long lastWaveTime = 0;
const unsigned long waveDelay = 400; // Minimum
delay between wave detections
float lastDistance = 0.0;
const float waveThreshold = 10.0; // Change in cm
to detect a wave
byte currentVolume = 30;
const byte volumeChangeStep = 2; // Amount of
volume change per loop iteration

void setup() {
  Serial.begin(9600);
  Serial.println("Start a new sequence");
  mp3.initialize();
  randomSeed( analogRead(A0) );
  pinMode(randomNumber, OUTPUT);
  pinMode(TRIGGER_PIN, OUTPUT);
  pinMode(ECHO_PIN, INPUT);
}

void loop() {
  digitalWrite(TRIGGER_PIN, LOW);
  delayMicroseconds(2);
  digitalWrite(TRIGGER_PIN, HIGH);
  delayMicroseconds(10);
  digitalWrite(TRIGGER_PIN, LOW);
  long duration = pulseIn(ECHO_PIN, HIGH);
  float distance = duration * 0.034 / 2; //
```

```
Convert duration to distance in cm
  // Check for a rapid change in distance for
hand swipe
  if (distance <= 4.0 && abs(distance -
lastDistance) > waveThreshold && millis() -
lastWaveTime > waveDelay) {
    lastWaveTime = millis();
    delay(0); // 1 second delay after changing
the track
  }
  lastDistance = distance;
  // Map distance to desired volume range and
apply gradual volume change
  int volume = map(distance, 0, 200, 0, 254);
  if (distance > 200) { // If out of range, set
volume to 10
    volume = 10;
  }
  // Gradually change the volume
  if (currentVolume < volume) {
    currentVolume += volumeChangeStep;
  }
  if (currentVolume > volume) currentVolume =
volume;
  } else if (currentVolume > volume) {
    currentVolume -= volumeChangeStep;
  }
  if (currentVolume < volume) currentVolume =
volume;
  }
  randomNumber = random(1017);
  Serial.print("The Random Number is= ");
  Serial.println(randomNumber);
  Serial.print("The volume is= ");
  Serial.println(volume);
  mp3.playTrackNumber(randomNumber, volume);
}
```



```
#include "mp3tf16p.h"
MP3Player mp3(2,3);
long volume = 10;
long randomNumber;
int apostash = 0;

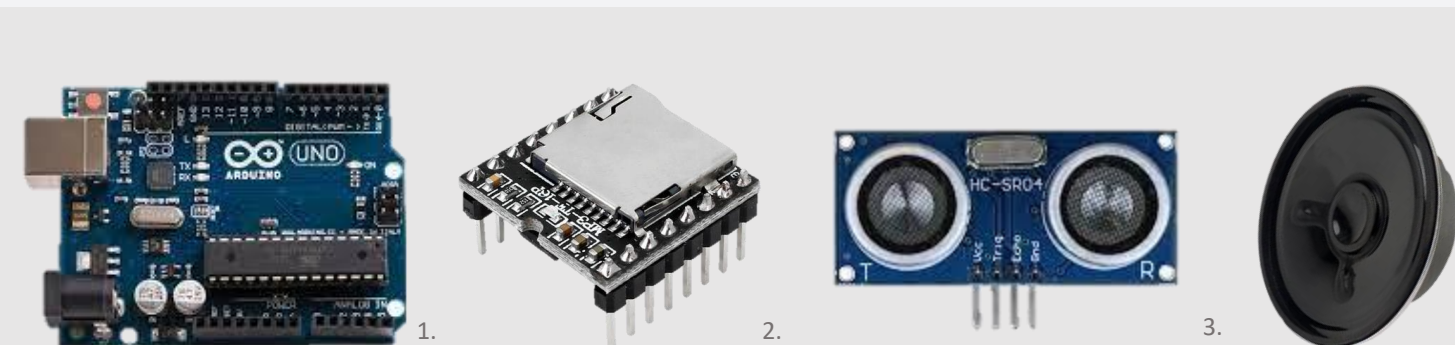
long readUltrasonicDistance(int triggerPin, int
echoPin)
{
  pinMode(triggerPin, OUTPUT); // Clear the
trigger
  digitalWrite(triggerPin, LOW);
  delayMicroseconds(2);
  // Sets the trigger pin to HIGH state for 10
microseconds
  digitalWrite(triggerPin, HIGH);
  delayMicroseconds(10);
  digitalWrite(triggerPin, LOW);
  pinMode(echoPin, INPUT);
  // Reads the echo pin, and returns the sound
wave travel time in microseconds
  return pulseIn(echoPin, HIGH);
}

void setup() {
  Serial.begin(9600);
  Serial.println("Start a new sequence");
  mp3.initialize();
  randomSeed( analogRead(A0) );
  pinMode(randomNumber, OUTPUT);
}
```

```
void loop() {
  apostash = 0.01723 * readUltrasonicDistance
(10, 5);
  Serial.println(apostash);
  if (apostash < 10) {
    Serial.println("a");
    volume = 30;
  } else if (apostash >=10 && apostash <=20){
    volume = 20;
    Serial.println("b");
  } else {
    volume = 10;
    Serial.println("c");
  }
  randomNumber = random(1017);
  Serial.print("The Random Number is= ");
  Serial.println(randomNumber);
  mp3.playTrackNumber(randomNumber, volume);
  delay(0);
}
```

Εικόνα 63 Συνδεσμολογία και κώδικας για την ηχητική εγκατάσταση

1. Arduino
2. DF Player Mini Troubleshooting, SD card
3. Ultrasonic Distance Sensor
4. Speaker

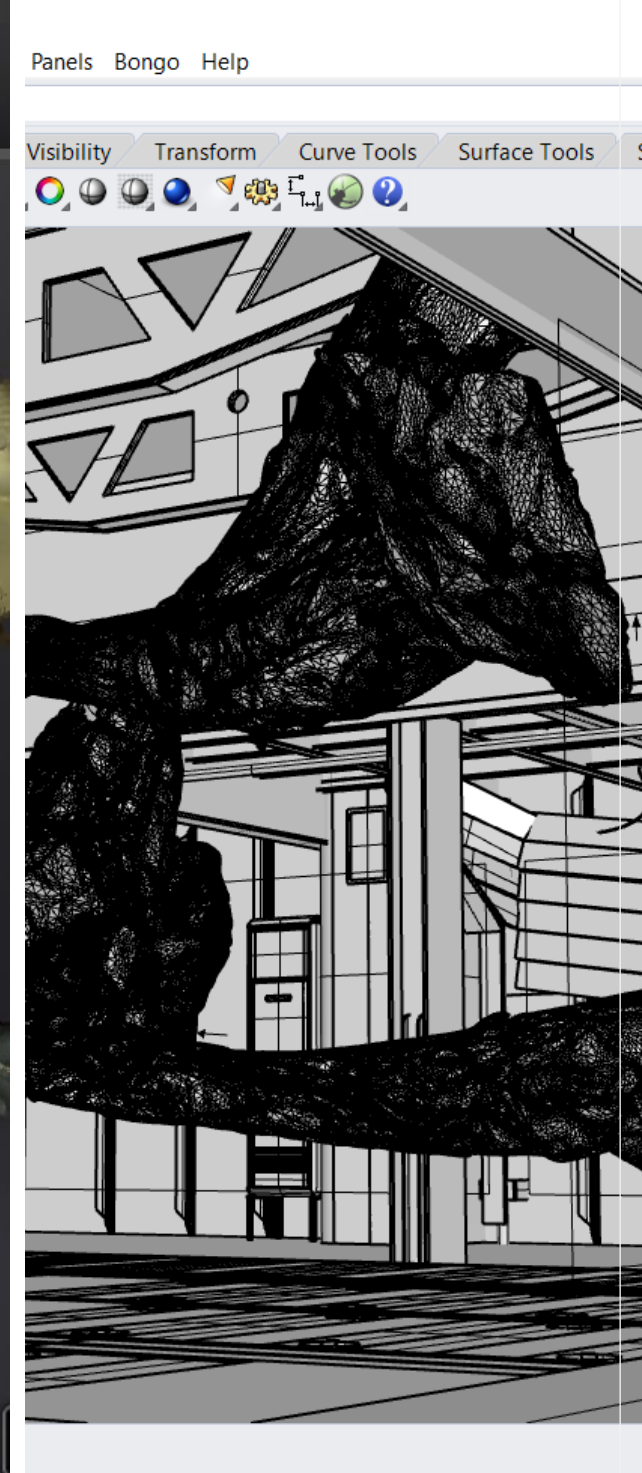
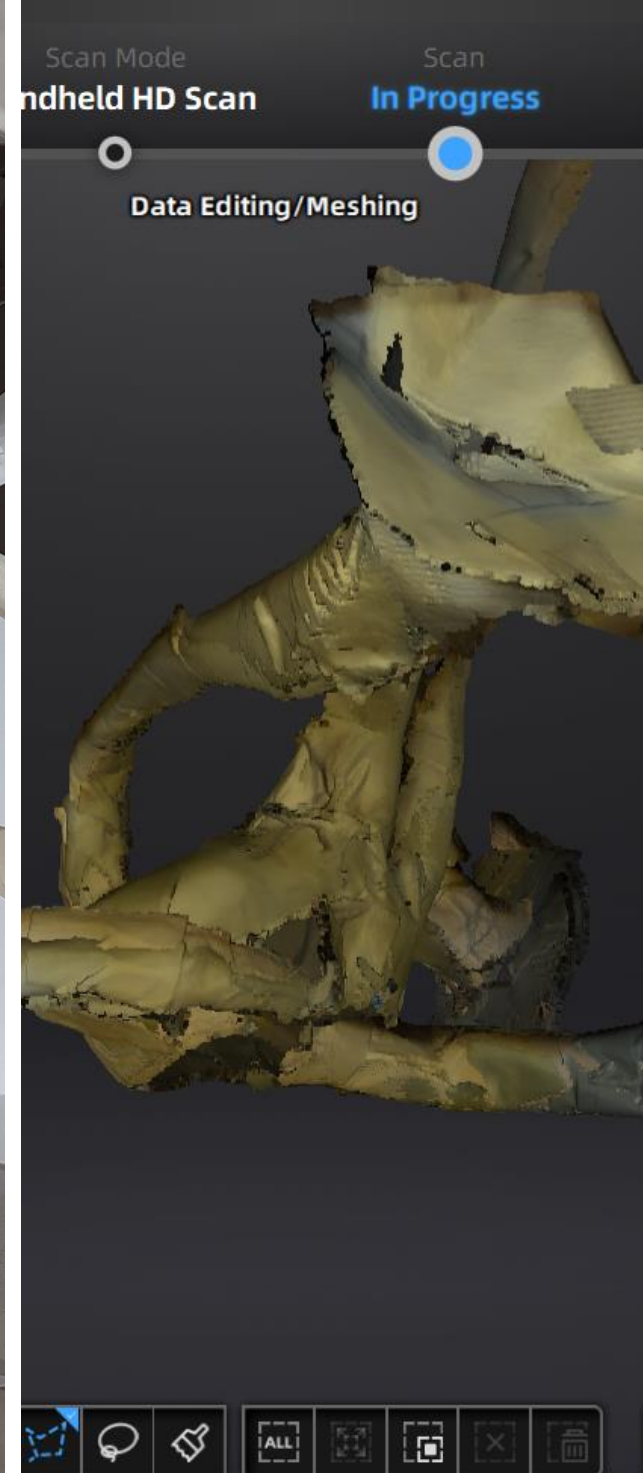


07

ΨΗΦΙΑΚΑ ΜΕΣΑ

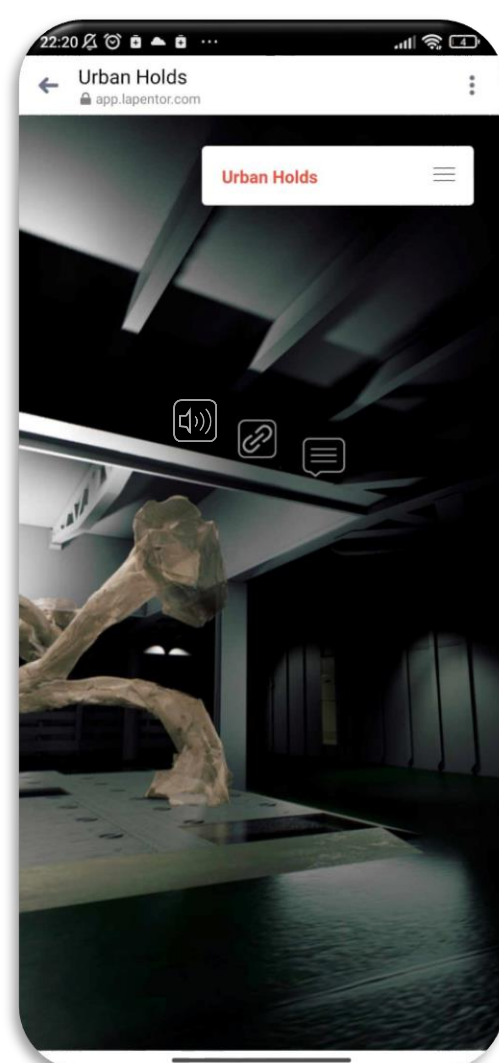
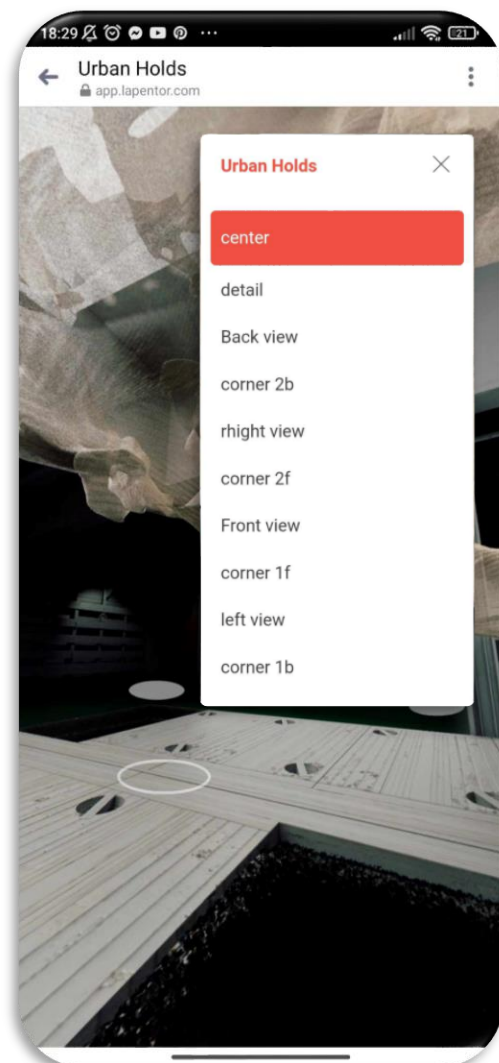
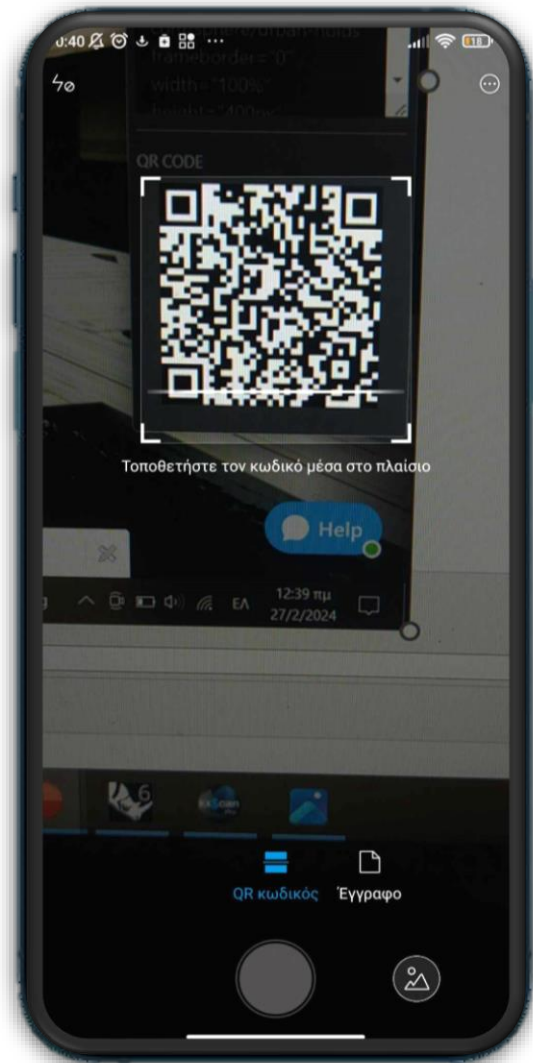
7.2.





QR CODE



Εικόνα 64-68 Φωτογραφίες της διαδικασίας από την αναλογική στην ψηφιακή μορφή σε σειρά: αναλογική μακέτα, 3d scanning workspace, Rhino 6 workspace, Enscape workspace, Lapentor web workspace

Με το QR code η αναλογική διάσταση της γλυπτικής εγκατάστασης γίνεται και ψηφιακή. Ο χώρος του Αμπαριού 3, του Πλωτού Μουσείου Hellas Liberty, στον οποίο και βρίσκεται η γλυπτική εγκατάσταση, σχεδιάστηκε σε 3d πρόγραμμα (Rhino 6). Η μορφή της γλυπτικής εγκατάστασης αφού οριστικοποιήθηκε και κατασκευάστηκε σε αναλογική μακέτα, σκαναρίστηκε και μετά την εξαγωγή του αρχείου σε OBG περάστηκε στο 3d μοντέλο του αμπαριού. Η δημιουργία των 360 πανοραμικών φωτογραφιών-φωτορεαλιστικών έγινε μέσω του προγράμματος Enscape. Η δημιουργία της VR ξενάγησης και του τελικού QR code έγινε μέσω της εφαρμογής Lapentor.

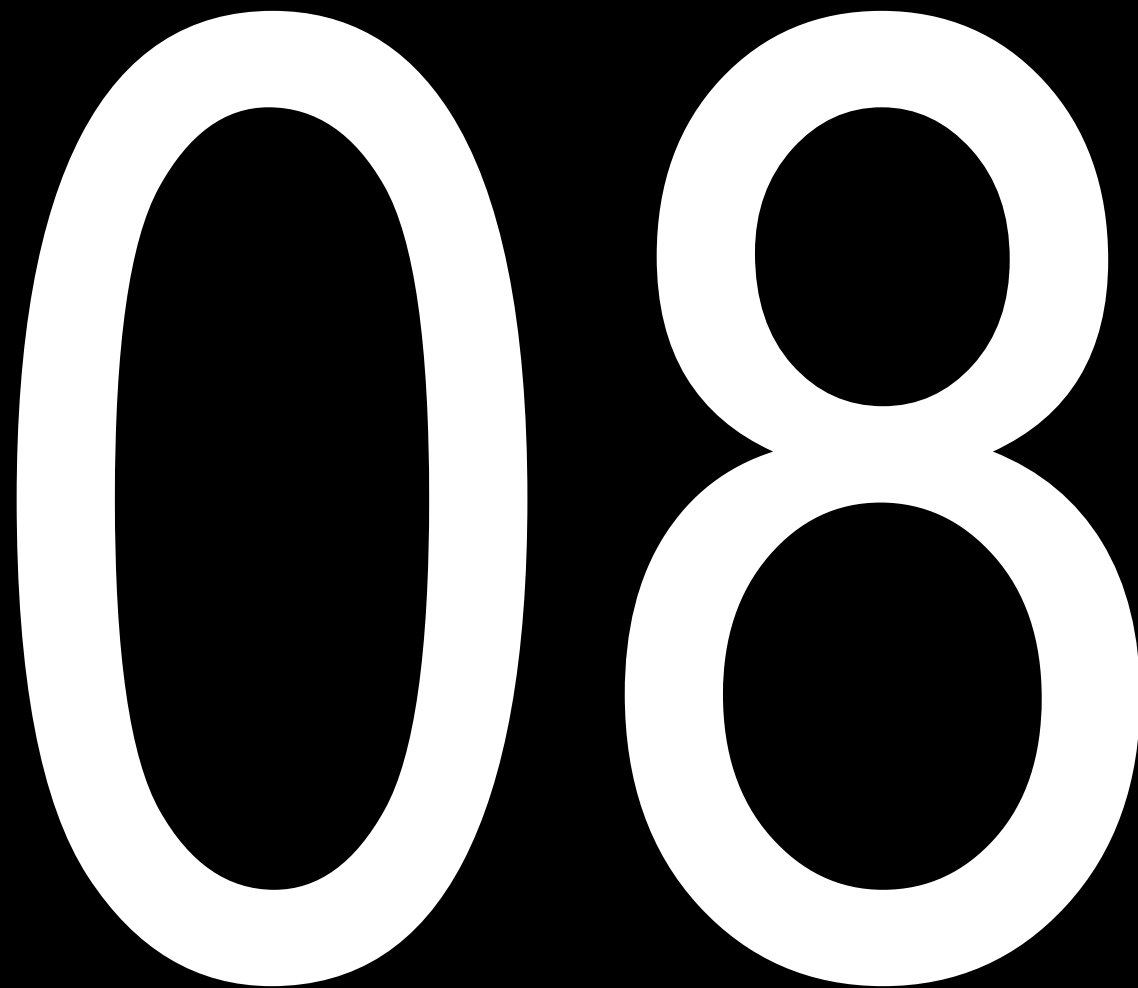


-  Hotspot
-  Κεντρικό hotspot. Και λεπτομέρειες
-  Hotspot συνδέσμου ηλεκτρονικής διεύθυνσης τεύχους
-  Hotspot ηχητικού
-  Hotspot σύντομου κειμένου περιγραφής



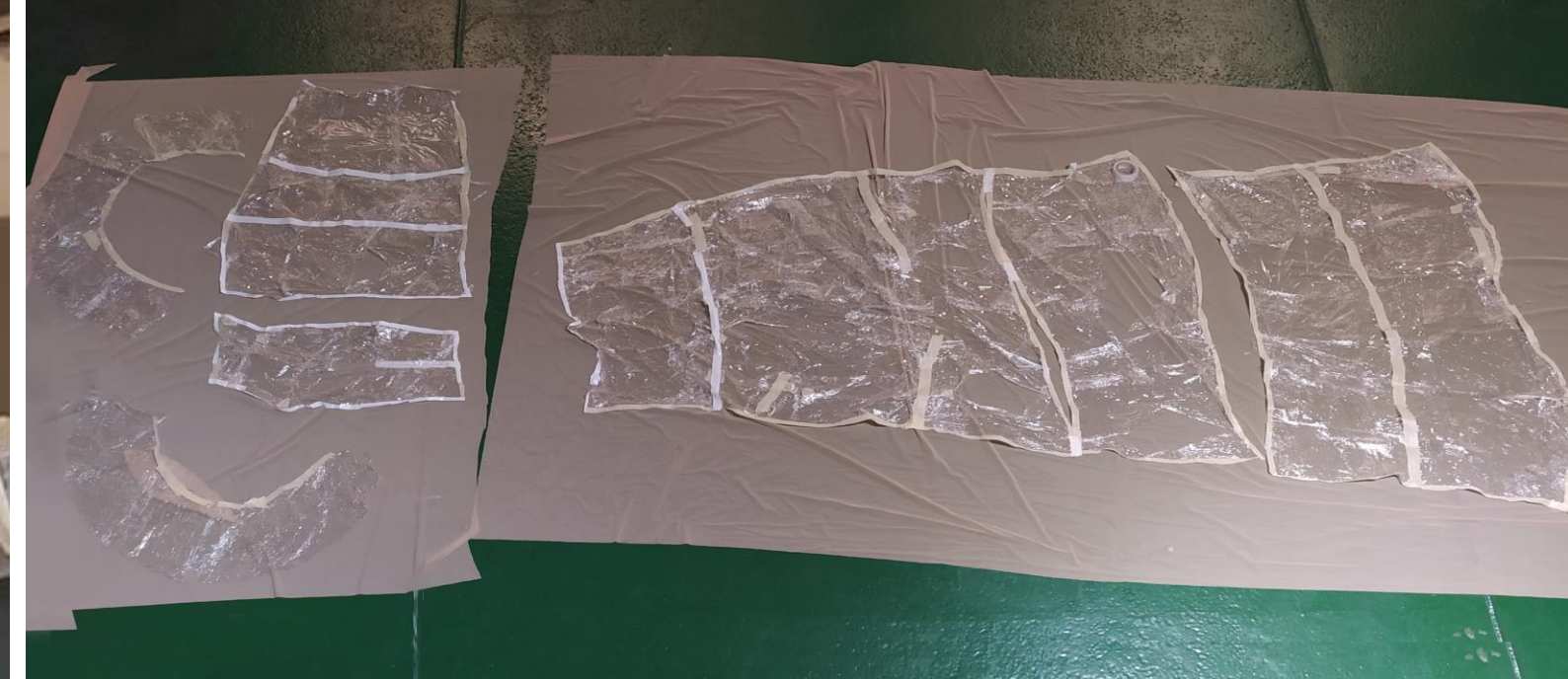
Εικόνα 69-73 Screenshots μετά το σκανάρισμα του QR code
 Link: <https://app.lapentor.com/sphere/urban-holds>

Η VR ξενάγηση αποτελείται από δέκα 360 πανοραμικά σημεία γύρο και μέσα από την ψηφιακή γλυπτική εγκατάσταση ενώ συγχρόνως ακούγεται δείγμα των ηχητικών της. Εκτός των “hotspots-σημείων” που αφορούν την ξενάγηση δίνεται στον χριστή η δυνατότητα ανάγνωσης μιας περίληψης του έργου και σύνδεσμο για την πρόσβαση του στο τεύχος της πτυχιακής εργασίας.

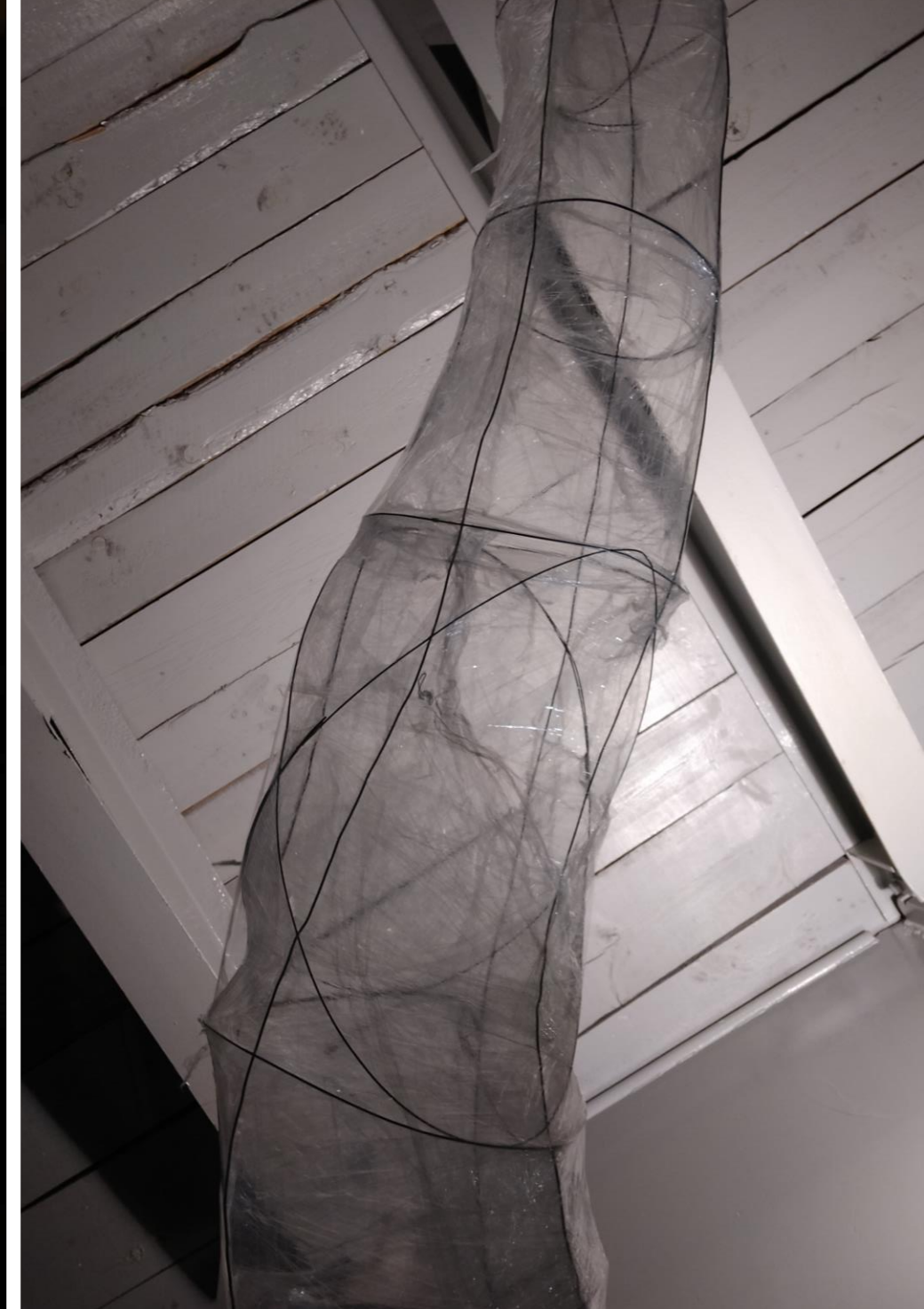


ΑΝΑΛΟΓΙΚΟ ΓΛΥΠΤΟ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ

Το αμπάρι του πλοίου γίνεται εργαστήριο στο οποίο δημιουργείται η γλυπτική εγκατάσταση. Στην αρχή δημιουργήθηκε η μορφή από σύρμα με τα επιμέρους τμήματά της να σταθεροποιούνται και να ενώνονται με χαρτοταινία και τρίχα ψαρέματος. Ο σκελετός επενδύθηκε με μαγειρική μεμβράνη η οποία στην συνέχεια αφαιρέθηκε και χρησιμοποιήθηκε ως πατρόν για το τελικό ύφασμα επένδυσης του. Το ύφασμα που επιλέχθηκε παραπέμπει στο καλσόν (ελαστικό τούλι στο χρώμα του δέρματος), ως αναφορά στο καλσόν το οποίο φορούν οι γυναίκες, αλλά και λόγω της ελαστικότητας του. Το ύφασμα σταθεροποιήθηκε πάνω στον σκελετό με καρφίτσες και τοπικό ράψιμο με τρίχα ψαρέματος.









136

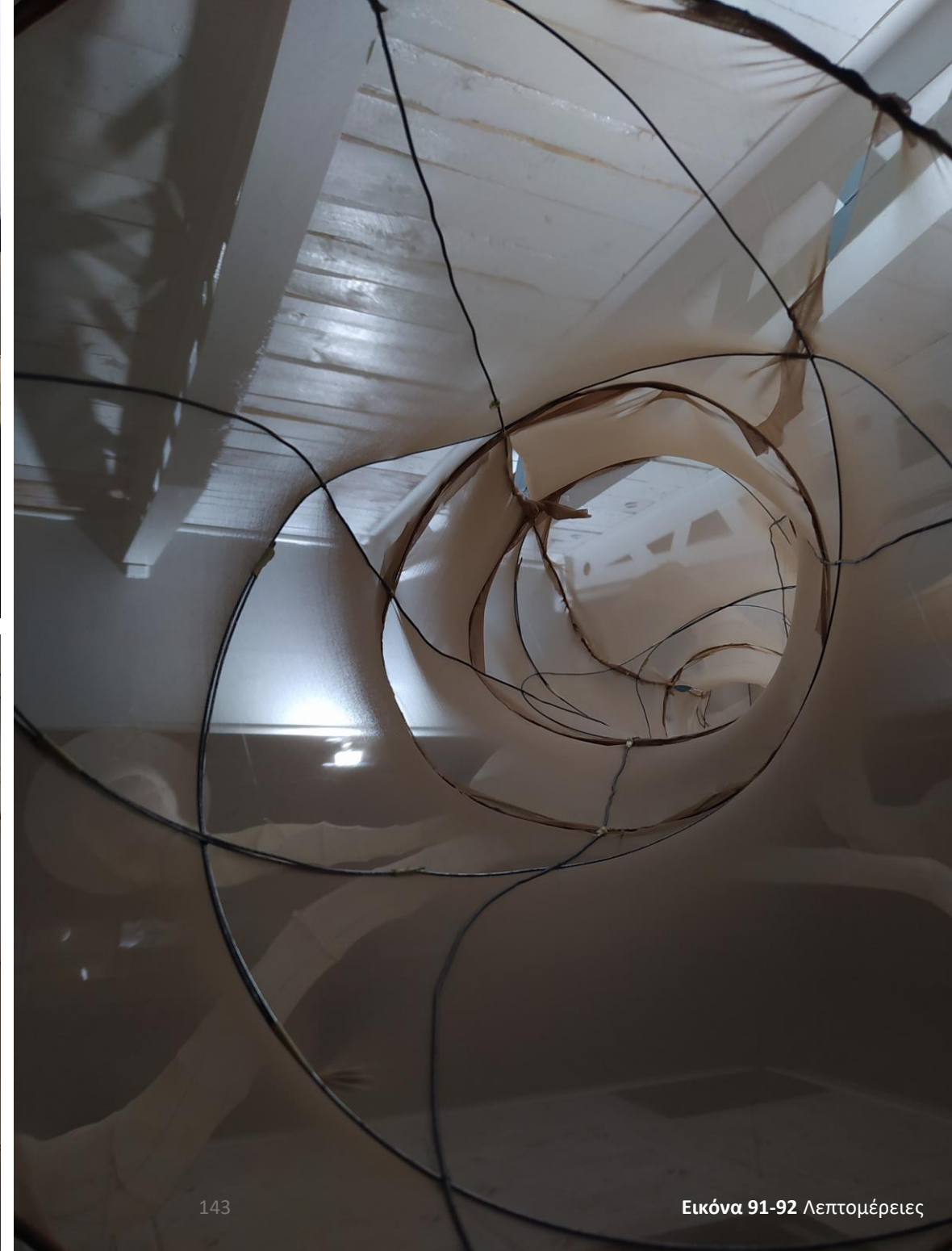
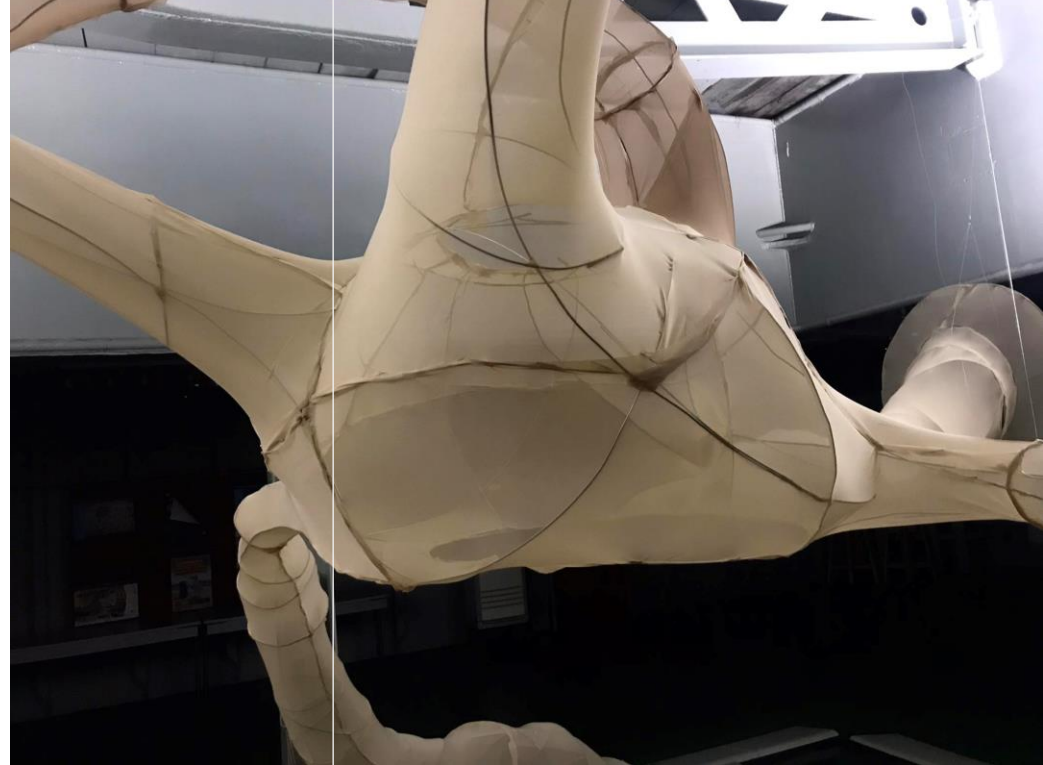


137

Εικόνα 85,86 Φωτογραφίες
ολοκληρωμένου έργου





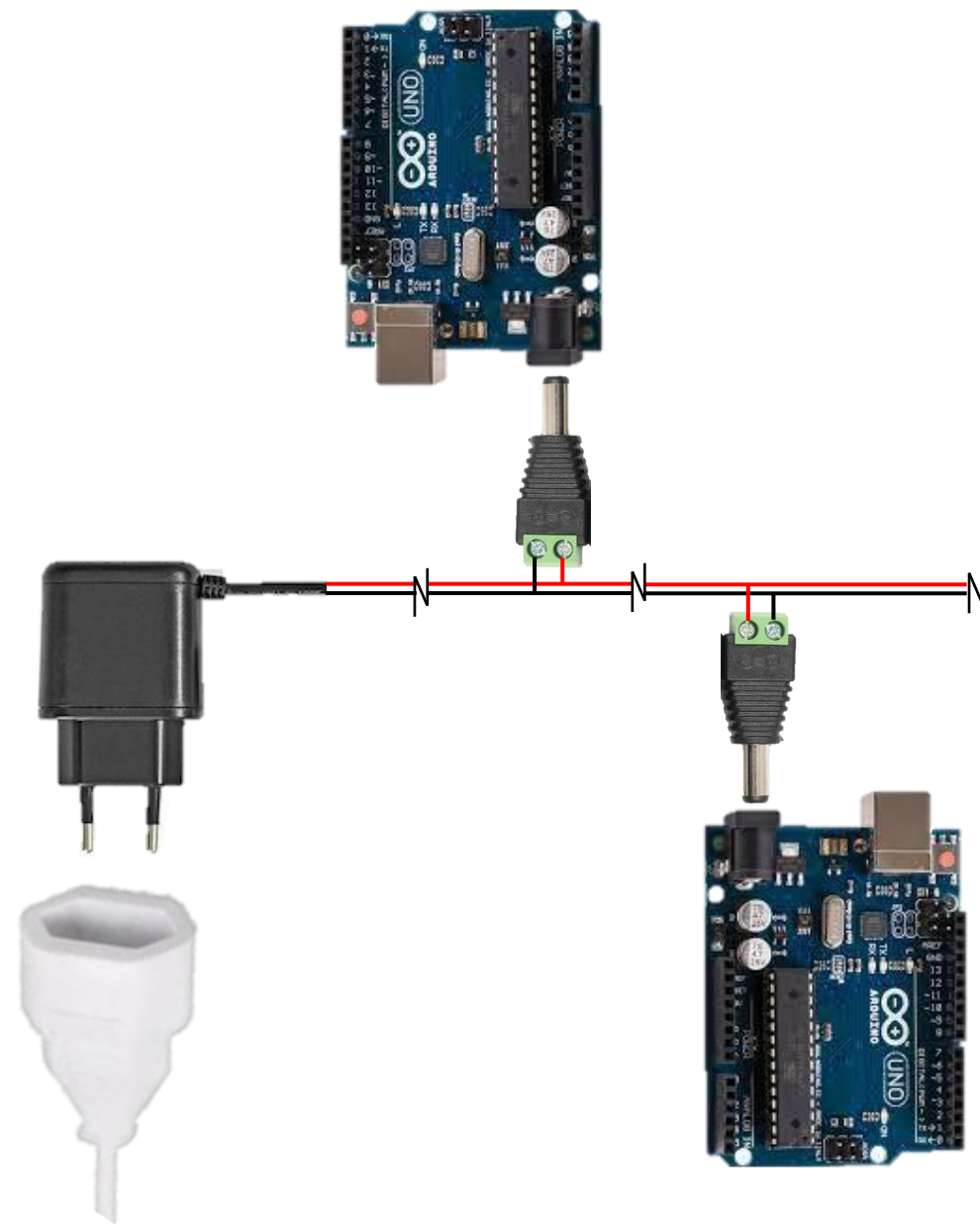
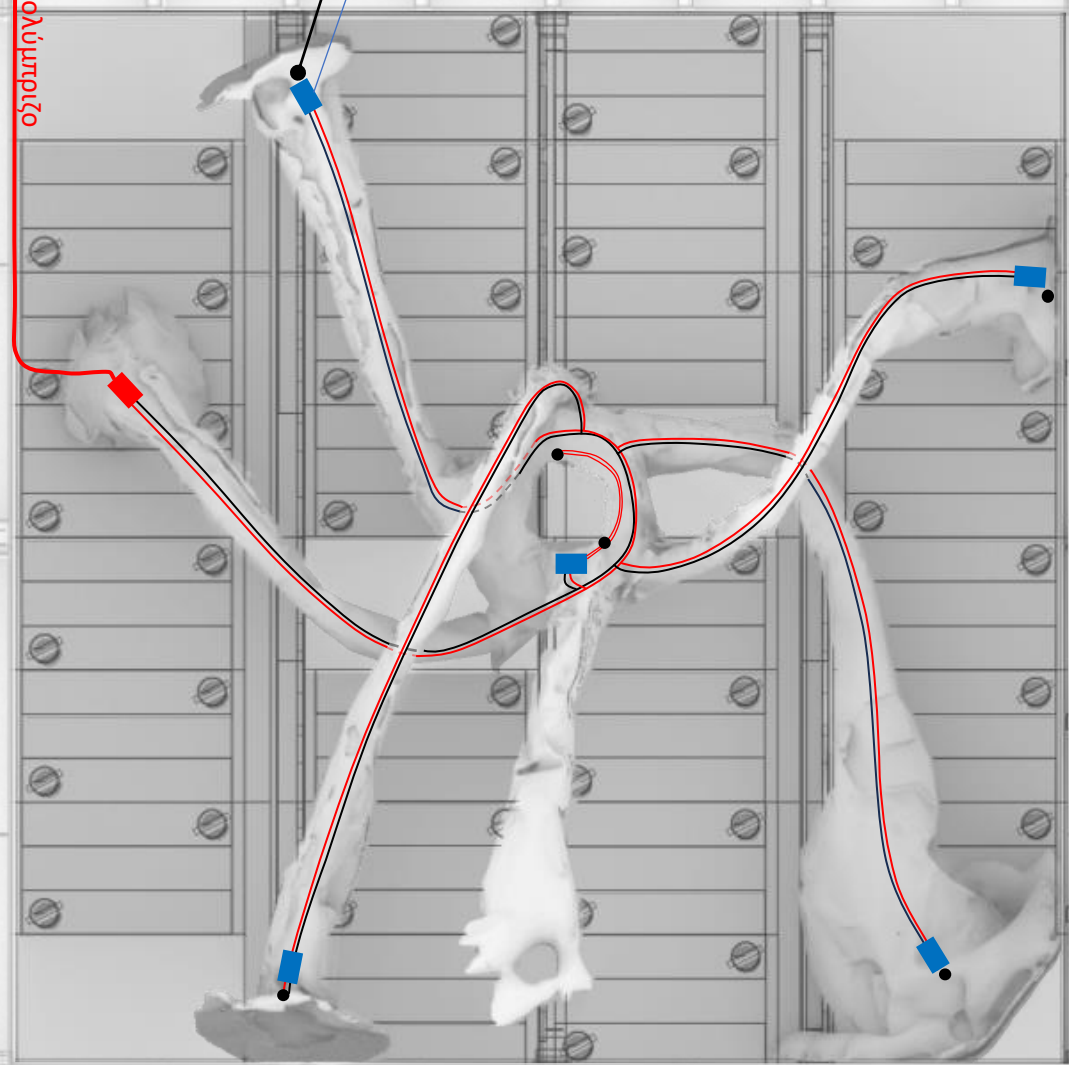




Εικόνα 93 Απεικόνιση της επέκτασης του γλυπτού απ' έξω από το πλοίο και το QR code

Τροφοδοσία προλήμμιον

Ηχείο
Arduino



Μπαλαντέζα με μια θέση Σούκο



Τροφοδοτικό 5V

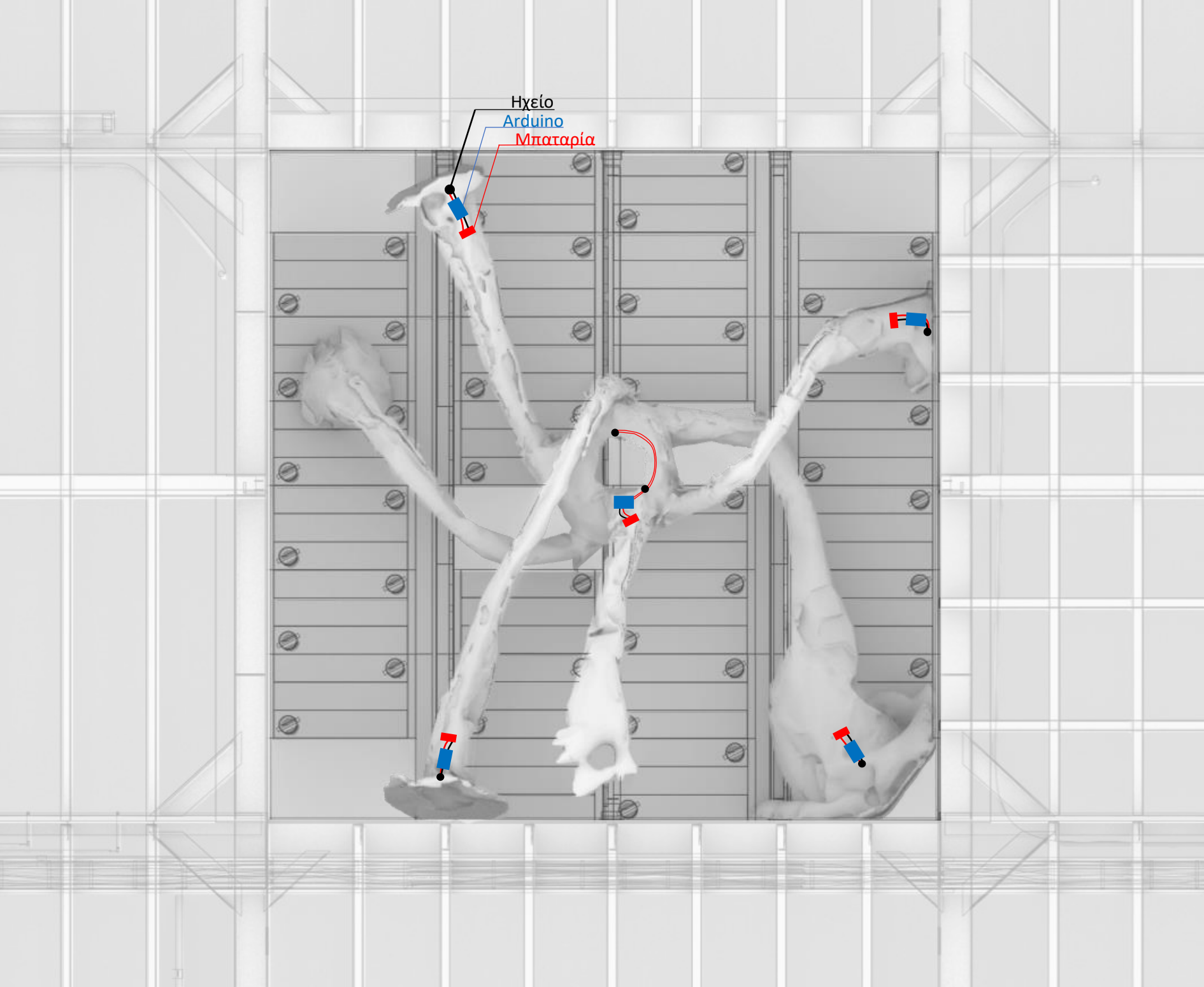


Dc Power Plug Barrel -
Plugable Screw Terminal



Wire

Εικόνα 94 Κύκλωμα τροφοδοσίας με
ρεύμα και συνδεσμολογία



6V Power Box 4xAA Battery Holder Case with DC 5.5x2.1 Connector Mate with Barrel Jack Connector on Arduino

Εικόνα 95 Τροφοδοσία με μπαταρία

Στην παρούσα πτυχιακή εργασία αναλύσαμε την διαδικασία δημιουργίας μιας γλυπτικής εγκατάστασης με ήχο με αφετηρία το προσωπικό βίωμα ενός απρόσιτου χώρου και την παρουσία μιας νέας εκδιδόμενης γυναίκας μέσα σε αυτόν. Η ατμόσφαιρα, οι συνθήκες, η αίσθηση και τα συναισθήματα μετατρέπονται σε εικόνα, ήχο και μορφή. Ο χώρος, το αμπάρι του Πλωτού Μουσείου Hellas Liberty, αποκτά διπλή σημασία, ως αμπάρι πλοίου αλλά και ως οίκος ανοχής, «αστικό αμπάρι – studio». Οι δύο αυτοί χώροι αν και διαφορετικοί παρουσιάζουν ομοιότητες ως προς τα χαρακτηριστικά τους (σκοτεινοί χώροι, ερμητικά κλειστοί, κρυφοί στον εξωτερικό κόσμο), αλλά και ταυτίζονται ως προς την απάνθρωπη ιστορία τους. Η πορνεία και το trafficking αποτελεί την σύγχρονη μορφή του δουλεμπορίου, το οποίο τον 17ο μέχρι και τον 19ο αιώνα πραγματοποιούνταν με ειδικά διαμορφωμένα εμπορικά πλοία, αμπάρια με σκοπό την μεταφορά και πώληση τους.

Η μορφή του έργου έχει προκύψει μετά από έρευνα σύγχρονων έργων με αναφορά στο αμπάρι, το δουλεμπόριο και το σώμα. Τα έργα αυτά καθώς και οι καλλιτέχνες μελετήθηκαν για την ορθή εικαστική αντιμετώπιση των παραπάνω θεμάτων και τον τρόπο απόδοσης τους σε εικόνα, ήχο και μορφή. Η τελική μορφή της εγκατάστασης είναι διττή καθώς παραπέμπει έμμεσα στο δίπολο αρσενικό-θηλυκό. Η μορφή του έργου ως σάλπιγγα και μήτρα αναφέρεται στην γυναίκα ενώ συγχρόνως το σχήμα της σάλπιγγας ως αντιφαλλική κραυγή. Ο επισκέπτης «εισβάλλει» μέσα στη μήτρα με το κεφάλι του και δυνητικά ως φαλλός ταυτίζεται με την ανδρική παρουσία ώστε να ακούσει τον ήχο του έργου. Τέλος η εγκατάσταση εκτός της αναλογικής της μορφής, μέσω του QR CODE, αποκτά ψηφιακή διάσταση, μια ετεροτοπία μεταξύ των δύο περιβαλλόντων.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1	Τα πλοία τύπου Liberty δεμένα σε λιμάνι	https://www.mixanitouxronou.gr/i-apolies-rekor-tou-elliniku-stolou-sto-v-pagkosmio-polemo-pos-apoktithikan-100-apo-ta-thrilika-plia-liberty-pou-apotelesan-ta-themelia-tou-metapolemiku-emporiku-stolou-tis-elladas/	12
Εικόνα 2	Πλοίο ASTERIS, ένα από τα εκατό πλοία που αγοράστηκαν από την Ελλάδα	https://greekshippingmiracle.org/special-sections/ploia-liberty/first-greek-liberty-ships/	14-15
Εικόνα 3	Πλοίο KONISTRA, ένα από τα εκατό πλοία που αγοράστηκαν από την Ελλάδα	https://greekshippingmiracle.org/special-sections/ploia-liberty/first-greek-liberty-ships/	14-15
Εικόνα 4	Πλοίο HADIIOTIS, ένα από τα εκατό πλοία που αγοράστηκαν από την Ελλάδα	https://greekshippingmiracle.org/special-sections/ploia-liberty/first-greek-liberty-ships/	16
Εικόνα 5	Πλοίο MOUNT ATHO, ένα από τα εκατό πλοία που αγοράστηκαν από την Ελλάδα	https://greekshippingmiracle.org/special-sections/ploia-liberty/first-greek-liberty-ships/	17
Εικόνα 6	Σύνθεση φωτογραφιών από την κατάσταση παραλαβής του ARTHUR M. HUDDLELL	https://greekshippingmiracle.org/special-sections/ploia-liberty/first-greek-liberty-ships/	18-19
Εικόνα 7, 8	Silo και Πλωτό Μουσείο Hellas Liberty, 2023	Προσωπικές φωτογραφίες	20-21
Εικόνα 9	Silo	Προσωπικές φωτογραφίες	23
Εικόνα 10-12	Πλοίο HADIIOTIS, ένα από τα εκατό πλοία που αγοράστηκαν από την Ελλάδα	Προσωπικές φωτογραφίες	25
Εικόνα 13-19	Χώροι του πλοίου Hellas Liberty, αμπάρι Νο 1, αμπάρι Νο 2 (χώρος διαλέξεων, παρουσιάσεων), αμπάρι Νο 3, μηχανοστάσιο, αμπάρι Νο 4 (εκθεσιακός χώρος), αμπάρι Νο 5	Προσωπικές φωτογραφίες	26-27
Εικόνα 20	Αμπάρι πλοίου	https://captain-christos.blogspot.com/2013/01/blog-post_20.html	28
Εικόνα 21	Χάρτης Δουλεμπορικού εμπορίου, Τριγωνικό εμπόριο	https://walk2geographies.wordpress.com/tag/traite-transatlantique-des-esclaves/	33
Εικόνα 22	Ταξινόμηση δούλων σε δουλεμπορικό πλοίο	https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Slaveshipposter.jpg	34
Εικόνα 23	J.M.W. Turner, The Slave Ship, λάδι σε μουσαμά, 1840	https://terrapapers.com/to-vary-pronomio-tis-dysis/	37
Εικόνα 24-29	“M/S IONION”, ΠΕΙΡΑΙΑΣ / 1994	https://itonlyarts.com/%ce%b9%cf%83%cf%84%ce%bf%cf%81%ce%af%ce%b1-%cf%84%ce%ad%cf%87%ce%bd%ce%b7%cf%82/	48-53

Εικόνα 30	Beyond the Peonies, 2021, Λάδι σε ξύλο και καμβάς 91.44 x 121.92 cm	https://www.harmoniarosales.art/catalogue	54
Εικόνα 31	Ori, Λάδι και λινό σε ξύλινο πάνελ, 2022, 121.92 x 91.44 cm	https://www.harmoniarosales.art/catalogue	55
Εικόνα 32	Garden of Eve, Λεπτομέρεια θόλου	https://www.harmoniarosales.art/catalogue	56-57
Εικόνα 33	Φωτογραφία εγκατάστασης με την βάρκα	https://www.thisiscolossal.com/2022/11/harmonia-rosales-garden-of-eve/	58
Εικόνα 34	Creation of God, 2017	https://www.thisiscolossal.com/2022/11/harmonia-rosales-garden-of-eve/	59
Εικόνα 35	Installation view of ‘my red homeland’ at the jewish museum and tolerance center, moscow	https://www.designboom.com/art/anish-kaoor-my-red-homeland-at-jewish-museum-and-tolerance-center-09-23-2015/	62
Εικόνα 36	Installation view of Anish Kapoor, <i>Sectional Body preparing for Monadic Singularity</i> (2015) at CAFA Art Museum, Beijing © Anish Kapoor, Courtesy CAFA	https://www.lissongallery.com/news/anish-kaoor-opens-show-across-two-major-sites-in-beijing-central-academy-of-fine-arts-imperial-ancestral-temple	63
Εικόνα 37	Marsyas, 2002	https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series/unilever-series-anish-kaoor-marsyas	64
Εικόνα 38, 39	Σχέδια του Marsyas, 2002	https://anish Kapoor.com/156/marsyas-3	64
Εικόνα 40	Temenos 2010	https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/10/anish-kaoor-sculpture-net-butterfly	65
Εικόνα 41,42	Μακέτες, Temenos 2010	https://anish Kapoor.com/157/temenos-2	65
Εικόνα 43	Στο εσωτερικό του Dirty Corner	https://www.designboom.com/art/anish-kaoor-dirty-corner/	66-67
Εικόνα 44	Dirty Corner	https://www.designboom.com/art/anish-kaoor-dirty-corner/	68
Εικόνα 45	Dirty Corner στις Βερσαλλίες	https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/18/vandal-attack-queens-vagina-at-palace-of-versailles	69
Εικόνα 46	Illustration by “CONTRABAND”, 1969	https://www.newyorker.com/magazine/2011/02/28/making-a-splash	70
Εικόνα 47	Element from Adhesive Products, Walker Art Center, Minneapolis, 1971	https://walkerart.org/collections/artworks/element-from-adhesive-products	71

Εικόνα 48	'Odalisque' (detail), 2016, handmade paper over chicken wire, coal tempera, 130 × 71 × 46 cm. Photo: HV-studio. Courtesy the artist and Xavier Hufkens, Brussels	https://artreview.com/lynda-benglis-the-erotics-of-artmaking/	72-73
Εικόνα 49	<i>Noeuds et nus</i> , 2021 (installation view).	https://artreview.com/lynda-benglis-the-erotics-of-artmaking/	74
Εικόνα 50	<i>Silver Stud</i> , 2015–16, handmade paper over chicken wire, acrylic, acrylic medium, sparkles, 140 × 36 × 43 cm	https://artreview.com/lynda-benglis-the-erotics-of-artmaking/	75
Εικόνα 51	Swinburne Egg I, 2009. Tinted polyurethane, edition 1/3, 41 x 28 x 15 inches.	https://brooklynrail.org/2022/07/artseen/Lynda-Benglis-Locks	76
Εικόνα 52	Maman, Bronze, 1999	https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/3826/	78
Εικόνα 53	Janus Fleuri (1968)	https://www.tate.org.uk/art/artists/louise-bourgeois-2351/art-louise-bourgeois	80
Εικόνα 54	Germinal 1967–92	https://www.icaboston.org/art/louise-bourgeois/germinal/	82
Εικόνα 55	Isidore Isou, 1988	https://www.widewalls.ch/magazine/lettrism-art-movement	86
Εικόνα 56	Αμπάρι No 3, Χώρος εγκατάστασης σχεδιασμένος στο Rhino 6	Render Rhino 6	93
Εικόνα 57	Σκαναρισμένο μοντέλο από μακέτα	Render Rhino 6	95
Εικόνα 58	Μακέτα εγκατάστασης	Φωτογραφεία μακέτας	97
Εικόνα 59	Από τον σχεδιασμό σε 3D πρόγραμμα στην διαδικασία τύπωσης και συναρμολόγησης	Προσωπικές φωτογραφίες	101
Εικόνα 60	Πρώτος σχεδιασμός μηχανισμού, σκίτσα, μακέτα	Προσωπικές φωτογραφίες	102-103
Εικόνα 61	Δεύτερος σχεδιασμός μηχανισμού, σκίτσα, μακέτα	Προσωπικές φωτογραφίες	104-105
Εικόνα 60	Τρίτος σχεδιασμός μηχανισμού, σκίτσα, μακέτα	Προσωπικές φωτογραφίες	106-109
Εικόνα 61	Τέταρτος σχεδιασμός μηχανισμού, σκίτσα, μακέτα	Προσωπικές φωτογραφίες	110-113
Εικόνα 62	Συνδεσμολογία και κώδικας για την λειτουργία του μηχανισμού	Κολάζ συνδεσμολογίας του μηχανισμού	114
Εικόνα 63	Συνδεσμολογία και κώδικας για την ηχητική εγκατάσταση	Κολάζ συνδεσμολογίας της ηχητικής εγκατάστασης	120
Εικόνα 64-68	Φυτογραφίες της διαδικασίας από την αναλογική στην ψηφιακή μορφή σε σειρά: αναλογική μακέτα, 3d scanning workspace, Rhino 6 workspace, Enscape workspace, Lapentor web workspace	Προσωπικές φωτογραφίες	124-125

Εικόνα 69-73	Screenshots μετά το σκανάρισμα του QR code	Προσωπικές φωτογραφίες	126-127
Εικόνα 74-78	Πατρόν και διαδικασία ντυσίματος	Προσωπικές φωτογραφίες	130-131
Εικόνα 79-82	Διαδικασία κατασκευής	Προσωπικές φωτογραφίες	132-133
Εικόνα 83,84	Πορεία κατασκευής	Προσωπικές φωτογραφίες	134-135
Εικόνα 85,86	Φωτογραφίες ολοκληρωμένου έργου	Προσωπικές φωτογραφίες	136-137
Εικόνα 87,88	Φωτογραφίες ολοκληρωμένου έργου	Προσωπικές φωτογραφίες	138-139
Εικόνα 89,90	Φωτογραφίες ολοκληρωμένου έργου	Προσωπικές φωτογραφίες	140-141
Εικόνα 91-92	Λεπτομέρειες	Προσωπικές φωτογραφίες	142-143
Εικόνα 93	Απεικόνιση της επέκτασης του γλυπτού απ' έξω από το πλοίο και το QR code	Προσωπικές φωτογραφίες	144-145
Εικόνα 94	Κύκλωμα τροφοδοσίας με ρεύμα και συνδεσμολογία	Προσωπικές φωτογραφίες	146-147
Εικόνα 95	Τροφοδοσία με μπαταρία	Προσωπικές φωτογραφίες	148-149

9. Βιβλιογραφία

Ελληνική βιβλιογραφία

Βιβλία

Αξάρλης Ν., ‘Γιάννης Κουνέλλης Η επιστροφή στην Γενέθλια Πόλη’, σελ. 15, 2011

Ιωακειμίδης, Μ. Χρήστος, ΚΟΥΝΕΛΛΗΣ: ΕΝΑΣ ΠΟΙΗΤΙΚΟΣ ΟΡΑΜΑΤΙΣΤΗΣ, 1997

Λάζος, Γρηγόρης, ‘Πορνεία και Διεθνική Σωματεμπορία στην Σύγχρονη Ελλάδα’, Αθήνα, 2001, σελ. 210

Website

Αργώ Εκδοτική-Διαφημιστική ΜΕΠΕ, ‘Τα πρώτα Ελληνικά πλοία Liberty’, Greek Shipping Miracle, n.d., [website], <<https://greekshippingmiracle.org/special-sections/ploia-liberty/first-greek-liberty-ships/>>, Πρόσβαση: 9 Ιουνίου 2023

Δανήλ, ‘Η μεγαλύτερη βίαιη μετακίνηση στην ιστορία της ανθρωπότητας!’, emprosnet, 9 Δεκεμβρίου 2017, [website], <<https://www.emprosnet.gr/article/i-megalyteri-viaii-metakinisi-stin-istoria-tis-anthropotitas>> , Πρόσβαση 18 Ιουλίου 2023

‘Δουλεμπορικά πλοία’, hmn.wiki [website], <https://hmn.wiki/el/Slave_ship#cite_note-11>, Πρόσβαση: 19 Ιουλίου 2023

‘Η "σφαγή του Ζονγκ": μαζική δολοφονία Αφρικανών δούλων το 1781 στο πλοίο Ζονγκ’, alfavita, 12 Αυγούστου 2018, [website], <https://www.alfavita.gr/kosmos/264529_i-sfagi-toy-zongk-maziki-dolofonia-afrikanon-doylon-1781-sto-ploio-zongk> , Πρόσβαση: 20 Ιουλίου 2023

Κουλουκτσής Κ., Λέτσος Γ., ‘Τα πλοία Liberty και η συμβολή τους στην ανάπτυξη της Ελληνικής Εμπορικής Ναυτιλίας’, Ακαδημία Εμπορικού Ναυτικού Α.Ε.Ν. Μακεδονίας, 2 Μαΐου 2018, pp. 12-15, [pdf], <<https://maredu.hcg.gr>>, Πρόσβαση: 9 Ιουνίου 2023

Κουτρούλης Ζ., ‘Γιάννης Κουνέλλης “M/S IONION”, ΠΕΙΡΑΙΑΣ / 1994’, It’s Only Arts, 10 Μαρτίου 2021, [website], <<https://itsonlyarts.com>>, Πρόσβαση: 26 Μαΐου 2023

‘Μεσαίο Πέρασμα’, hmn.wiki, n.d., [website], <https://hmn.wiki/el/Middle_Passage>, Πρόσβαση: 19 Ιουλίου 2023

Ευγκάκη Σ., ‘Γιάννης Κουνέλλης: Η Ιστορία ως πρώτη ύλη’, Η εποχή, 8 Μαρτίου 2017, [website], <<https://www.epohi.gr/article/12731/giannhs-kounellhs-h-istoria-ws-prwth-ylh>>, Πρόσβαση: 29 Μαΐου 2023

Σαραντάκος Ν., ‘Το αμπάρι - ένα αντιδάνειο που δεν είναι αντιδάνειο’, sarantakos.com, 1998 [website], <<https://www.sarantakos.com/antidaneaia/gram.html>>, Πρόσβαση: 20 Απριλίου 2023

Protagon Team, ‘Η Αμερική τιμά την τέχνη του Γιάννη Κουνέλλη’, Protagon, 27 Ιανουαρίου 2023, [website], <<https://www.protagon.gr/epikairota/i-ameriki-tima-tin-texni-tou-gianni-kounelli-44342655741>>, Πρόσβαση: 15 Μάϊου 2023

Walk2geographies, Η δουλεία στην Νεότερη εποχή και το Τριγωνικό Εμπόριο, Walk2geographies, 10 Ιανουαρίου 2013, [website], <<https://walk2geographies.wordpress.com>> , Πρόσβαση: 19 Ιουλίου 2023

Αγγλική βιβλιογραφία

Website

Anish Kapoor, ‘Dirty Corner’, 19 Ιουνίου 2015, [website], <<https://anishkapoor.com/1031/dirty-corner-19-06-2015>>, Πρόσβαση: 30 Ιουνίου 2023

Anish Kapoor, ‘Dirty Corner. Versailles’ [website], 06 Σεπτεμβρίου 2015, <<https://anishkapoor.com/1046/dirty-corner-06-09-2015>>, Πρόσβαση: 30 Ιουνίου 2023

Applin Jo, ‘Lynda Benglis: the Erotics of Artmaking’, *ArtReview* 30 Σεπτεμβρίου 2021, [website], <<https://artreview.com/lynda-benglis-the-erotics-of-artmaking/>>, Πρόσβαση: 25 Ιουλίου 2023

Balasz T., ‘How Lettrism Gave a New Definition of Visual Language’, *Widewalls*, 23 Δεκεμβρίου 2018, [website], <https://www.widewalls.ch/magazine/lettrism-art-movement>, Πρόσβαση: 02 Φεβρουαρίου 2024

Bookhardt D. Eric, ‘Lynda Benglis: I Choose My Dreams’, *Artsy*, 8 Μαΐου 2017, [website], <<https://www.artsy.net/article/international-sculpture-center-lynda-benglis-choose-dreams>>, Πρόσβαση: 25 Ιουλίου 2023

Bueti F. , ‘Lynda Benglis by Federica Bueti’, BOMB, 15 Δεκέμβρη 2016, [website], <<https://bombmagazine.org/articles/lynda-benglis/>>, Πρόσβαση: 20 Ιουλίου 2023

Ebert G., ‘Artist Harmonia Rosales Reinterprets Genesis through a Stunning Subversion of the Sistine Chapel’, *Colossal*, 21 Νοεμβρίου 2022, [website], <<https://www.thisiscolossal.com/2022/11/harmonia-rosales-garden-of-eve/>>, Πρόσβαση: 30 Μαΐου 2023

Farquharson, A, *Arte Povera*, 2001

Hancock C. , ‘Lynda Benglis’, AWARE, 2013, [website], <<https://awarewomenartists.com/en/artiste/lynda-benglis/>>, Πρόσβαση: 20 Ιουλίου 2023

Higgins C., ‘Anish Kapoor, A life in art: Anish Kapoor’, *The Guardian*, 8 Νοεμβρίου 2008, [website], <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/nov/08/anish-kapoor-interview>>, Πρόσβαση: 17 Ιουνίου 2023

Holman M., ‘The poor art that conquered the art world’, *The Florentine* 29 Μαρτίου 2012, [website], <<https://www.theflorentine.net/2012/03/29/the-poor-art-that-conquered-the-art-world/>>, Πρόσβαση: 20 Μαΐου 2023

Idalis Love , BA Studio Arts & Art History, ‘Harmonia Rosales: Black Feminine Empowerment in Paintings’, *The collector*, 28 Μαρτίου 2021, [website], <<https://www.thecollector.com/harmonia-rosales-black-feminine-empowerment-in-paintings/>>, Πρόσβαση: 1 Ιουνίου 2023

Institute of Contemporary Art / Boston, ‘Untitled Louise Bourgeois 1948’, Δεκέμβρης 2014, [website], <<https://www.icaboston.org/art/louise-bourgeois/janus-fleuri/>>, Πρόσβαση: 16 Ιουλίου 2023

Lauesen C., ‘Lynda Benglis, The Brooklyn Rail’, *Arts*, 19 Μαΐου 2022, [website], <<https://brooklynrail.org/2022/07/artseen/Lynda-Benglis-Locks>>, Πρόσβαση: 25 Ιουλίου 2023

Lisson Gallery, ‘Anish Kapoor’, n.d., [website], <<https://www.lissongallery.com/artists/anish-kapoor>>, Πρόσβαση: 17 Ιουνίου 2023

Manu, ‘Louise Bourgeois: sublimation d’ une révolte! Partie 1, Wonderful-Art’, 18 Σεπτεμβρίου 2015, [website], <<http://www.wonderful-art.fr/louise-bourgeois-sublimation-d-une-revolte-partie-1/>>, Πρόσβαση: 7 Ιουλίου 2023

Moody E., ‘EXHIBITIONS’, UTA Artist Space, 2022, [website], <<https://utaartistspace.com/exhibitions/garden-of-eve/>>, Πρόσβαση: 30 Μαΐου 2023

Rosales H., ‘BIOGRAPHY’, 2017-2020,[website], <<https://www.harmoniarosales.art/theartist>> ,Πρόσβαση: 27 Μαΐου 2023

Stanska Z., ‘Anish Kapoor On The Scale Of The Sculpture’, Daily Art Magazine, 14 Αυγούστου 2017, [website], <<https://www.dailyartmagazine.com/anish-kapoor-scale-sculpture/>>, Πρόσβαση: 17 Ιουνίου 2023

TATE, ‘The Art of Louise Bourgeois’, n.d., [website], <<https://www.tate.org.uk/art/artists/louise-bourgeois-2351/art-louise-bourgeois>>, Πρόσβαση: 15 Ιουλίου 2023

‘Thematic II Beyond Bel Canto: the Extended Voice’, n.d., [website], <<https://www.researchcatalogue.net/view/1436711/1495939#1530282>>, Πρόσβαση: 02 Φεβρουαρίου 2024

TOMAS DANE GALLERY, ‘LUNDA BENGLIS’ [website], 03/03/2023, <<https://onlineexhibition.thomasdanegallery.com/viewing-room/42-lynda-benglis/>>, Πρόσβαση: 27 Ιουλίου 2023

‘What is Lettrism?’, maurice Lemaitre, n.d., [website], <<https://www.mauricelemaitre.org/what-is-lettrism/>>, Πρόσβαση: 02 Φεβρουαρίου 2024

Video

François Dufrêne – Crirythme, [online video], Film&Clips,2014, <<https://www.youtube.com/watch?v=IJYkA-fPyJM>>, Πρόσβαση: 02 Φεβρουαρίου 2024

Make Your Own Motion Activated Arduino Music Player With The Sparkfun MP3 Player Shield, [online video], Bmonster Laboratory, 2023, <<https://youtu.be/zamlAniU2nQ?list=PL1ocGrTUs8wwXExtlodc6vzwhgpQ4tc3f>>, Πρόσβαση: 29 Φεβρουαρίου 2024

How to play audio with Arduino by using MP3 TF module, [online video], Fair Electro, 2024, <<https://youtu.be/gX2AppFiyIlg?list=PL1ocGrTUs8wwXExtlodc6vzwhgpQ4tc3f>>, Πρόσβαση: 29 Φεβρουαρίου 2024

Master the MP3-TF-16P (DF Player Mini) on Arduino: Seamless Sound Integration & Easy Setup! 🎧, [online video], The Last Outpost Workshop, 2023, <https://youtu.be/PBdqgHj_AkU>, Πρόσβαση: 29 Φεβρουαρίου 2024

Traité de Bave et d'éternité (by Jean-Isidore Isou), Marcel Achard - Original Trailer [online video], Film&Clips,2014, <<https://www.youtube.com/watch?v=hy7XrmOqgyc>>, Πρόσβαση: 02 Φεβρουαρίου 2024

Προγράμματα

Rhino 6, Enscape

Arduino

Audacity

Lapentor, <https://app.lapentor.com/>

Link VR: <https://app.lapentor.com/sphere/urban-holds>

Παραπομπή

Κείμενο μετά την επίσκεψή μου στους οίκους ανοχής - Αστικά αμπάρια 22/07/23

Ενώ συζητάμε ξαφνικά μου προτείνει να επισκεφτούμε τα studio τα αλλιώς αποκαλούμενα κοινωνικά αμπάρια. Αρχικά προβληματίστηκα καθώς μέσα μου ένοιωθα αμήχανα αλλά και φόβο για το τι θα συναντήσω (αποκρούστηκες εικόνες, ήχους, περιβάλλοντα). Εν τέλη του είπα ναι αλλά ακόμα δεν είχα συνειδητοποιήσει ότι θα πηγαίναμε. Ένοιωθα πως η διαδρομή προς τον προορισμό μας θα ήταν μακρύτες ως προς την πορεία αλλά και ως προς το τώρα (μακρινό μέλλον). Το πρώτο studio που συναντήσαμε βρισκόταν στο Γκάζι. Ξαφνιάστηκε ως προς την τοποθεσία αλλά και για το ότι δίπλα στα διάφορα studios υπήρχαν εστιατόρια και ταβερνάκια. Δύο διαφορετικοί κόσμοι στο ίδιο σημείο. Το μόνο που τα ξεχώριζαν ήταν οι βαριά ερμητικά κλειστές πόρτες, τα κόκκινο φωτάκια νέον και τα πρόσωπα των ανθρώπων που τα πλησίαζαν. Τα άτομα που προσέγγιζαν τα studios ήταν νευρικοί ενώ μπαινόβγαιναν από το ένα στο άλλο για να ικανοποιήσουν τις ορμές τους. Στην περίπτωση που το studio δεν ήταν ανοιχτό προσπαθούσαν με μανία να βρουν την είσοδο ή κάποιον τρόπο που θα τους επιβεβαίωνε πως ήταν κλειστά για να προσεγγίσουν το επόμενο. Τα πρόσωπά τους και οι κινήσεις τους νευρικές. Πέρασε μια παρέα με νεαρά αγόρια και κορίτσια τα οποία ήταν υπερκινητικά, φώναζαν και κινούνταν σαν «κάγκουρες», «μάγκες». Κατά την διάρκεια των παραπάνω εμείς ψάχναμε το πρώτο studio που θα επισκεπτόμασταν. Συγχρόνως υπήρχε ο φόβος να μη μας δει κάποιος γνωστός αλλά και μόνο με την

υπαρξή μου σαν γυναίκα μέσα σε όλη αυτή την «μαύρη ζώνη» δυσκόλευε την κατάσταση ως προς το να μην μας παρατηρήσουν.

Μπαίνουμε στο πρώτο studio. Η είσοδος μας γίνεται μέσω ενός μεγάλου λευκού διαδρόμου ο οποίος στους τοίχους είχε αυτοκόλλητα που σε οδηγούσαν στον χώρο της ηδονής και απόληψης. Στεκόμαστε μπροστά από την πόρτα η οποία είναι κλειστή, με ματάκι, και χτυπάμε το κουδούνι. Τότε πραγματικά συνειδητοποίησα την κατάσταση και σκεφτόμουν, το πως θα έπρεπε να συμπεριφερθώ όταν θα άνοιγε η πόρτα. Δεν θα έπρεπε να συμπεριφερθώ όπως συνήθως, να χαιρετήσω με χαμόγελο και γνεύσω με τα χέρια. Επιπλέον σκέφτηκα να μην σταθώ δίπλα του έτσι ώστε όταν έβλεπε η γυναίκα που θα άνοιγε την πόρτα από το ματάκι, να μην μπορούσε να με δει και να απορρίψει απευθείας. Ανοίγει η πόρτα και εμφανίζεται μια ξένη γυναίκα μεγάλης ηλικίας, ντυμένη σεμνά και μας κοιτά. Όταν με είδε η γυναίκα φάνηκε να προβληματίστηκε και δίστασε να μας βάλει μέσα. Εκείνος το περιέγραψε το βλέμμα της σαν «να είδε την δική της ζωή μπροστά της». Εν τέλη μας έβαλε μέσα ενώ ακόμα φαινόταν σασιτισμένη. Συστηθήκαμε σαν ζευγάρι και καθίσαμε στον καναπέ της υποδοχής. Η γυναίκα με ρώτησε αν είχα ξανά πάει γιατί κάποια της θύμιζε. Εγώ κόμπλαρα και δεν ήξερα τι να πω. Έχω μια υποψία πως προσπάθησε να με ψαρέψει για να δει αν έχω ξανά βρεθεί σε τέτοιο χώρο και ποιες ήταν οι προθέσεις μου.

Ο χώρος ήταν σχετικά σκοτεινός με μπλε, κόκκινο, ροζ, μωβ φωτισμό. Ήταν λιτός σύγχρονος χωρίς κίτς στοιχεία δίνοντας σου την εντύπωση πολυτελούς διασκέδασης. Στον χώρο υποδοχής εκτός από τον καναπέ και το χαλί υπήρχε τηλεόραση με «διαφημιστικό περιεχόμενο» και μια κολόνα pull dance. Ενώ καθόμαστε η γυναίκα της υποδοχής φώναξε την κοπέλα, η οποία βγήκε από ένα άλλο δωμάτιο, και μας την διαφήμιζε σαν «σπουδαίο αντικείμενο ηδονής» επαινώντας την για τις παροχές της. Η κοπέλα όταν βγήκε επίσης σάστισε που με είδε, σταμάτησε στιγμιαία και κοίταξε την άλλη γυναίκα, πλησίασε την κολόνα και έκανε μια στροφή δείχνοντάς μας τα προσόντα της. Όταν είδα την κοπέλα πάγωσα. Η κοπέλα ήταν στην ηλικία μου ή και πιο μικρή, όμορφη στο πρόσωπο και το σώμα ενώ η συνολική της εικόνα θύμιζε πολλές από τις κοπέλες που συναντώ στην καθημερινή μου ζωή, στον δρόμο, στην παραλία. Όταν η κοπέλα επέστρεψε στο δωματιάκι από όπου και βγήκε η άλλη γυναίκα μας είπε τις τιμές, τον χρόνο και τις παροχές της αντίστοιχα. 50 ευρώ ανά άτομο, για 15 λεπτά για τα βασικά. Κάποια στιγμή χτύπησε το κουδούνι και η κοπέλα βγήκε από το δωματιάκι ρωτώντας αν μπορεί να ανοίξει. Οι γυναίκα απότομα και επιτακτικά της είπε όχι και της έκανε νεύμα να πάει μέσα. Πιστεύω πως η γυναίκα αρνήθηκε να ανοίξει την πόρτα διότι ήμουν εγώ μέσα στον χώρο ενώ αν βρισκόντουσαν μόνο άντρες τότε θα άνοιγε. Η γυναίκα όλη την διάρκεια της «επίσκεψης» μας, προσπαθούσε

να μας ψαρέψει για τους σκοπούς μας και όταν της αρνηθήκαμε την προσφορά της φάνηκε πως ήθελε βιαστικά να μας διώξει. Όταν ανοίξαμε την πόρτα υπήρχαν απέξω δύο άνδρες. Κατά την έξοδο μας και είσοδό τους δεν κοιταχτήκαμε. Μπήκαν στον χώρο με το «κεφάλι» σαν τους ναρκομανής που αναζητούν την δόση τους. Όταν βγήκαμε και κατά την πορεία μας προς το επόμενο studio ένιωθα οργή, θυμό, απογοήτευση και αηδία. Οργή και θυμό ως προς την όλη κατάσταση, κορίτσια της ηλικίας μου να βγάζουν λεφτά πουλώντας το σώμα τους υπό τις διαταγές γηραιότερων και όχι μόνο. Θυμό και απογοήτευση προς τον ανδρικό πληθυσμό ο οποίος υποστηρίζει, επισκέπτεται και προωθεί τέτοιες καταστάσεις καταστρέφοντας την ποιότητα μιας τέτοιας πράξης, διαδικασίας.

Τα επόμενα δύο studio που επισκεφτήκαμε βρισκότουσαν πάνω στην οδό Λιοσίων. Μια τελείως διαφορετική εικόνα από τα studios του Γκάζι. Μέσα σε νεοκλασικά και παλιές μονοκατοικίες με στενές πόρτες όλα έδειχναν σε μια πιο πρόχειρη και φτωχή ηδονή. Έξω από τα studios άλλος κόσμος, 15χρονα που συμπεριφέρονται αλήτικα, «καγκούρικα» κάνοντας διάφορες άσεμνες χειρονομίες, πιο απλά ντυμένοι άνθρωποι ενώ κάποιοι ήταν κακοντυμένοι, ρακένδυτοι, βρώμικοι και σε άθλια κατάσταση. Στο πρώτο studio που πήγαμε συναντήσαμε μια ξένη γυναίκα μεγάλης ηλικίας με ροζ εσώρουχα η οποία μας ξεκαθάρισε με πολύ λίγες κουβέντες τις παροχές της. Οι τιμές της ήταν 20 ευρώ το άτομα για όση ώρα χρειαστεί. Η εξωτερική εικόνα του κτιρίου, του εσωτερικού χώρου αντικατοπτρίζεται στις τιμές της. Ο εσωτερικός χώρος ήταν πολύ σκοτεινός, μικρός με πολλά πολύχρωμά κινούμενα φωτάκια. Η ατμόσφαιρα ήταν σκοτεινή και παραπέμπει σε μία άλλη δεκαετία. Ένας επιπλέον παράγοντας, για το κόστος, πιστεύω πως ήταν η ηλικία της και οι περιορισμοί που έβαζε στις παροχές της. Επίσης δεν μπορώ να παραλείψω το σάστισμα της όταν με είδε το οποίο δεν ήταν τόσο έντονο όπως της γυναίκας του πρώτου studio. Τέλος αυτό που μου έκανε εντύπωση ήταν πως κατά την έξοδο μας ήταν πολύ ευγενική λέγοντας μας «σας ευχαριστώ πολύ, καλά να περνάτε», με ίσως λίγο πονηρή χροιά.

Στο δεύτερο studio, της ίδιας περιοχής, η επίσκεψη μας είχε άλλη τροπή. Στην είσοδο μας στο σκοτεινό

διάδρομο προς την πόρτα συναντήσαμε να βγαίνει ένας άνδρας ο οποίος είχε μπει μόλις εμείς είχαμε φτάσει στην περιοχή. Κοιτώντας στον χρόνο ηχογράφησής μου συνειδητοποίησα πως μέσα βρισκόταν το λιγότερο 7 με 10 λεπτά, που σημαίνει πως έφυγε χωρίς να εξυπηρετηθεί ή ήταν σύντομη η διαδικασία. Φυσικά η είσοδος και έξοδος του έγινε γρήγορα, με ταχύτητα, σκυμμένο το κεφάλι και χωρίς οπτική επαφή.

Όση ώρα βρισκόμασταν έξω από την πόρτα περιμένοντας να μας ανοίξουν, παρατήρησα πως υπήρχε κάμερα παρακολουθήσεις εκτός από το ματάκι της πόρτας. Ανοίγει η πόρτα και εμφανίζεται επίσης μια μεγάλη σε ηλικία, κοντή γυναίκα, σεμνά ντυμένη και πιθανότατα της υποδοχής. Όταν την ρωτήσαμε αν μπορούμε να μπούμε εκείνη μας κοιτούσε ερευνητικά. Τότε το βλέμμα της αγρίεψε και λέγοντας μας με θυμό «όχι» έκλεισε με δύναμη την πόρτα. Η πρώτη μου αντίδραση ήταν να φύγω γελώντας λόγω της απόρριψης. Η πρώτη μου σκέψη ήταν πως μας πέρασε για το Ηθών ή την αστυνομία και για αυτό μας απέρριψαν. Όμως σε δεύτερη σκέψη προβληματίστηκα πολύ. Σκέφτηκα μήπως υπάρχουν ηθικοί φραγμοί ακόμα και σε αυτούς τους χώρους. Υπάρχουν όρια τα οποία τα ορίζουν οι ίδιοι σαν άγραφο νόμο; Μήπως με πέρασε για ανήλικο λόγω εμφάνισης; Σίγουρα ένας παράγοντας είναι η εμφάνιση καθώς δεν παραπέμπω στις γυναίκες αυτού του περιβάλλοντος. Επίσης η ενδυμασία μου δεν ήταν η κατάλληλη.

Συμπεράσματα

Ως προς τα studios των δύο περιοχών παρατηρώ πως υπάρχουν ομοιότητες και διαφορές. Ως προς τις ομοιότητες, όλα τα studios είναι ερμητικά κλειστά για να μην φαίνεται τι κρύβεται στο εσωτερικό τους κρυφό κόσμο. Ως προς την χωρική τους διάταξη, έχουν ένα ασφυκτικό διάδρομο ο οποίος οδηγεί στην πόρτα, ένα χώρο υποδοχής και στις κρεβατοκάμαρες. Υπήρχε ένα άτομο μεγάλο σε ηλικία το οποίο εκτελούσε χρέη υποδοχής.

Ως προς τους ανθρώπους που κινούνταν γύρο και μεταξύ των studios, όλοι κινούνται αμήχανα, βιαστικά με αμήχανες και σπαστικές κινήσεις. Κινούνται σαν θηράματα που ψάχνουν την λεία τους, σαν ναρκομανείς που ψάχνουν την δόση τους. Δεν κοιτιούνται μεταξύ τους, έχουν σκυμμένο το κεφάλι προσπαθώντας να κινηθούν απαρατήρητοι και αόρατοι. Όμως υπάρχουν και αυτοί που είναι επιδεικτικοί θέλοντας με την κίνηση και τη συμπεριφορά τους να δείξουν την δύναμη και τον ανδρισμό τους.

Η διαφορά τους πάλι έχει σχέση με την περιοχή όπου βρίσκεται το studio. Μόνο που έχει σχέση με την εμφάνιση και την σωματική ακεραιότητα του πελάτη.

Ως προς την αίσθηση τα studios ανεξάρτητα της περιοχής που βρίσκονται εκπέμπουν την ίδια αρνητική, καταπιεστική αύρα και ατμόσφαιρα. Είναι «κοινωνικά αμπάρια», αυστηρά, ασφυκτικά κλεισμένα τα οποία δεν θέλουν να φανερώσουν τι κρύβουν στο εσωτερικό τους. Υπαινίσσεσαι τι γίνεται στο εσωτερικό του αλλά δεν γνωρίζεις μέχρι να βρεθείς στο εσωτερικό του. Όπως και

στα αμπάρια των δουλεμπορικών πλοίων, επιβιώνει ο πιο δυνατός ενώ πουλιέται σάρκα σαν αντικείμενο και όχι σαν άνθρωπος. Ένας χώρος με έντονες μυρωδιές, αποπνικτική ατμόσφαιρα, οργανωμένος και με τον απαραίτητο εξοπλισμό.

Δεν μπορώ όμως να μην σχολιάσω και τον τρόπο αντιμετώπισης τους ως προς την γυναίκα ως πελάτισσα. Δεν περίμενα πως θα ξαφνιαζόντουσαν τόσο πολύ στην είσοδο μιας γυναίκας σε έναν τέτοιο χώρο. Σίγουρα έχει σημασία η εμφάνιση, η ενδυμασία και η φυσιογνωμία του γυναικείου προσώπου. Επίσης μεγάλο ρόλο έχει ότι ήμουν συνοδευόμενη από τον υποτιθέμενο σύντροφό μου και ζητούσαμε και οι δύο ταυτόχρονη ικανοποίηση. Όλα τα παραπάνω γενούν ερωτήματα όπως: Μήπως σε έναν τέτοιο χώρο η γυναίκα αντιμετωπίζεται ανταγωνιστικά και για αυτό δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί σαν πελάτισσα; Η γυναίκα αντιμετωπίζεται σε αυτούς τους χώρους μόνο ως αντικείμενο για κέρδος; Υπάρχουν ηθικοί φραγμοί ή όρια ή άγραφοι νόμοι ως προς το ποιος μπαίνει μέσα;

Επίσης δεν μπορώ να παραβλέψω τα συναισθήματα που ένοιωσα την στιγμή που αντίκρισα την κοπέλα του πρώτου studio. Ένα κορίτσι της ίδιας ηλικίας ή και μικρότερης. Μια φυσιογνωμία που συναντάς παντού στην καθημερινότητά σου, στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Άραγε γιατί το κάνει; Το κάνει γιατί δεν είχε την ευκαιρία στην ζωή της να κάνει κάτι άλλο; Αναγκάστηκε; Από τι ηλικία το κάνει; Εκείνη τι να σκέφτηκε όταν με είδε στον χώρο;