

ΛΙΖΗ ΚΑΛΛΙΓΑ

“Ο,τι ἔρχεται σὸ φῶς

ΕΞΙ ΕΡΓΑ

LIZZIE CALLIGAS

What Comes to Light

SIX WORKS

ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ «Λ. ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ»

“L. KANELLOPOULOS” MUNICIPAL ARTS CENTRE

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΓΡΑ / AGRA PUBLICATIONS

Ο,ΤΙ ΕΡΧΕΤΑΙ ΣΤΟ ΦΩΣ

ΕΞΙ ΕΡΓΑ

WHAT COMES TO LIGHT

SIX WORKS

ΛΙΖΗ ΚΑΛΛΙΓΑ

“Ο,τι ἔρχεται στὸ φῶς

ΕΞΙ ΕΡΓΑ

LIZZIE CALLIGAS

What Comes to Light

SIX WORKS

ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ «Λ. ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ»
“L. KANELLOPOULOS” MUNICIPAL ARTS CENTRE

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΓΡΑ / AGRA PUBLICATIONS

Έπιμελήτρια έκθεσης : ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΠΕΤΡΙΝΟΥ

Exhibition Curator : CHRISTINA PETRINOY

Οι μεταφράσεις στα αγγλικά έγιναν από τον Μιχάλη Έλευθερίου.

Translated into English by Michael Eleftheriou.

ISBN 978-960-325-771-4

© 2008, Οι συγγραφείς των κειμένων
και

για το βιβλίο

© 2008, Δημοτική Πινακοθήκη «Α. Κανελλόπουλος»

Δραγαύμη 37, 192 00 Έκλευσινα

Τηλ. 210.5344.325

e-mail: info@aiskyfia.gr

και

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΓΡΑ Α.Ε.

Ζωοδόχου Πηγής 99, 114 73 Αθήνα

Τηλ. 210.7011.461 – fax 210.7018.649

<http://www.agra.gr>, e-mail: info@agra.gr

Η ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ προσθέτει τη δική της ματιά στον κόσμο των εικόνων και της αισθητικής απόλαυσης.

Ένα ταξίδι περιπλάνησης που άλλοτε προκαλεί, άλλοτε έρευνά, άλλοτε προτείνει αποκαλύπτοντας σημεία της ανθρώπινης σκέψης και δημιουργίας που στο θολό φως της καθημερινότητας ο σημερινός άνθρωπος εύκολα μπορεί να προσπεράσει.

Τό πνεύμα, έλεγε ο Χέγκελ, φωλιάζει σε ανεξεχνίαστες μη αποκαλυφθείσες περιοχές και η Έλευσίνα για τους πνευματικούς δημιουργούς σε τέτοιες περιοχές ανήκει.

Έτσι και η Λίξη Καλλιγῶ στην πολύχρονη καλλιτεχνική της πορεία βρέθηκε στα βήματα του Πausανία, της Ίερᾶς Όδοῦ και των μυημένων, για να χαράξει με τό έργο της ένα ίχνος στην ιστορία αἵτου τοῦ τόπου, να αποκαλύψει ένα κομμάτι από τόν μύθο του.

Τόσο για τήν ιδιαίτερη σχέση της με τήν πόλη όσο και για τό σύνολο τοῦ έργου της που έχουμε τή χαρά να παρουσιάσουμε στην Πινακοθήκη «Λ. Κανελλόπουλος» τοῦ Δήμου μας, τήν εύχαριστούμε θερμά.

Ίδέες ανθρώπων που ενισχύουν τήν πολιτιστική αναβάθμιση τῆς πόλης, μᾶς είναι πάντα πολύτιμες.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΜΠΑΤΖΟΓΛΟΥ

Δήμαρχος Έλευσίνας

ART ADDS ITS OWN TAKE to the world of images and aesthetic pleasure.

Art is a meandering journey whose challenges, quests and proposals can reveal aspects of the human mind and human creativity that could otherwise easily be overlooked in the dim light of contemporary life.

The spirit, Hegel tells us, is at home in regions unfathomed and unrevealed; for our artists, Eleusina is just such a region.

Which is how Lizzie Calligas found herself following in the footsteps of Pausanias and the Eleusinian initiates along the Sacred Way, leaving a trace with her work on the history of this place and revealing a piece of its mythology.

We would like to thank her from the heart for this special relationship with our city and for her œuvre, which we have the honour of showing in its totality at our city's "L. Kanellopoulos" Municipal Arts Centre.

The ideas of people who hold dear our city's cultural life are truly precious.

GIORGOS ABATZOGLOU
Mayor of Eleusis

ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΝΟΗΜΑΤΑ ΥΠΙΑΡΞΗΣ θα διαβείς πολλά σταυροδρόμια. Τύχη καλή, αλλά και διάθεση αναζήτησης, κάποια στιγμή θα σε οδηγήσει στην Έλευσίνα.

Σήμερα ακόμη, αν αφεθείς ανοικτός στην αύρα μιας μακροχρόνιας ιστορίας και στο ενεργειακό τοπίο του Ιερού χώρου, θα νιώσεις ότι η αναζήτησή σου, το ταξίδι σου δεν είναι χωρίς νόημα.

Κανένας σύγχρονος κάτοικος της πόλης δεν μπορεί να είναι ο Ίεροφάντης της.

Όμως νιώθεις δέος και περίσσια πιά υποχρέωση να υπηρετήσεις αυτό τον τόπο, όταν πολλοί σημαντικοί άνθρωποι, ξανά και ξανά έρχονται εδώ για να νιώσουν και να σταχαστούν μ' έναν μοναδικό τρόπο, πάνω στο άρχεγονα έρωτήματα της ύπαρξής μας.

Όταν συναντήσεις κάποιον απ' αυτούς τους «μυημένους» μήν κάνεις το λάθος και τον θεωρείς ξένο. Γιατί αυτοί επέλεξαν να αγαπήσουν τον τόπο. Είναι φιλικά πρόσωπα και πρέπει να τα τιμούμε.

Κάπως έτσι έγινε η συνάντηση και με τη Λίτση Καλλιγά. Έκείνη περπάτησε την Ίερά Όδο καλλιτεχνικά και βιωματικά απ' το 1994, το ταξίδι της όμως τότε δεν ολοκληρώθηκε. Ή έκθεσή της που θα 'χουμε την τιμή να φιλοξενήσουμε στο Πολιτιστικό Κέντρο του Δήμου μας «Λεωνίδας Κανελλόπουλος» ως είναι ένας σημαντικός σταθμός για έναν προορισμό που της εύχασατε να είναι όσο γίνεται πιο μακρινός.

ΓΑΒΡΙΗΛ ΚΑΜΠΑΝΗΣ

Πρόεδρος Πολιτιστικού Όργανισμού Δήμου Έλεουσίνας

YOU'LL PASS MANY A CROSSROADS in your search for the meaning of life. But good fortune and a questing nature will one day lead you to Eleusina.

Open yourself up to the aura of millennia and the energy of this sacred landscape and, even today, you will not feel your quest – your journey – has been meaningless.

No contemporary inhabitant of our city can be its Hierophant.

Yet you feel awe-struck and powerfully obliged to serve this place when so many important people come here again and again to feel and to ponder on, like nowhere else, the immemorial questions of our existence.

When you meet one of these “initiates”, don't make the mistake of thinking them a stranger. Because they have chosen to love this place. They are our friends and we must honour them.

Which is pretty much how we came to meet Lizzie Calligas. She walked the Sacred Way artistically and experientially back in 1994, but her journey did not end back then. May her show – the show we have the honour of hosting here at the “L. Kanellopoulos” Municipal Arts Centre – prove to be a way-stage on a journey to a destination as far-reaching, we hope, as can be.

GAVRIIL KAMBANIS

Chairman of the Eleusis Municipal Culture Organization

Η ΙΕΡΑ ΟΔΟΣ ξαναφέρει τη Λιζη Καλλιγά στην Έλευσινα, αυτή την φορά στην Πανακοθήκη «Λ. Κανελλόπουλος» με άφορμή το ομότιτλο έργο που ή ίδια δημιούργησε το 1994.

Ήταν ή χρονιά που στίς άναζητήσεις της καλλιτεχνικής της δημιουργίας άποφασίζει νά βιώσει σωματικά την άπόσταση των 21 χλμ. άπό την Άθήνα στην Έλευσινα περπατώντας και φωτογραφίζοντας τά σημεία-στόσεις των μυημένων και ά,τι ή διαδρομή αυτή καταμαρτυρούσε σαν σύγχρονη πραγματικότητα τή χρονιά εκείνη.

Ένα έργο άποτυπωμένα πάνω στά ίχνη τής Ιστορίας, έργο που δέν μένει άμως καθηλωμένο στη στιγμή τής δημιουργίας του άλλα άρίζει την άρχή και τά στάδια των μεταμορφώσεων του για νά γίνει ένα συνεχές έργο σέ εξέλιξη.

Γιά την Καλλιγά ή Έερά Όδός είναι ένα άθροισμα πραγματικότητων, ά,τι δηλαδή συμβαίνει σήμερα σέ αυτό τό δρόμο, άπου άποκόμματα άπό έφημερίδες, φωτογραφίες, βίντεο και κυρίως περπάτημα δημιουργούν ένα χάρτη, γίνονται μαρτυρίες μιās διαδρομής που παραπέμπουν στη γυμνή πόλη και τούς ψυχογεωγραφικούς χάρτες του Γκυ Ντεμπόρ.

Ένα έργο μήκους 21 χιλιομέτρων, που ή άπεικόνιση τής συμπεριμένης μνήμης γίνεται μέ σύγχρονα όπτικοακουστικά μέσα, ένω ή καλλιτέχνης ταυτόχρονα μās παροτρύνει νά περπατήσουμε και συνάμα νά προσθέσουμε τις δικές μας εικόνες σ' αυτή τή διαδρομή.

Είναι ή δεύτερη φορά που ή καλλιτέχνης έκθέτει στην πόλη μας

σε διάστημα δέκα χρόνων και αυτή τη φορά με αποσπάσματα από το σύνολο του έργου της. Ένα έργο που η φωτογραφική μηχανή γίνεται αρχαιολογική σκαπάνη και διεισδύει στα θραύσματα της ύλης για να αποκαλύψει αφανέρωτες εικόνες ή να δημιουργήσει μικρά σύμπαντα.

Στην έκθεση αυτή εκτός από την ενότητα της Ήρας Όδου περιλαμβάνονται έργα, βίντεο, προβαλές και installations, που καλύπτουν χρονικά την περίοδο από το 1991 έως το 2008.

Είναι έργα από ένα σύνολο δουλειάς, της τελευταίας εικοσαετίας, που συμπυκνώνουν το όραμα της καλλιτέχνιδας στην ατέρμονη προσπάθειά της να παγιδεύσει στο μικρό κλικ του φωτογραφικού φακού τον απειροελάχιστο χρόνο που το απεικασμά του γίνεται μαρφή, εικόνα, ένα διαρκές τώρα για την κατανόηση της πραγματικότητας γύρω μας. «Σε ένα σύμπαν που αλλάζει συνεχώς προσπαθούμε», όπως λέει η ίδια, «να συλλάβουμε μόνο κάποιες πτυχές αυτής της εξέλιξης: όπως οι επιστήμονες που παρακολουθούν την κίνηση των κβάντων από τα ίχνη που αφήνουν στις ταχύτητες του χρόνου. Έτσι και εγώ σαν καλλιτέχνης προσπαθώ μέσα από τη δουλειά μου να δώσω την αίσθηση της συνεχούς ροής στη στιγμή του αντικειμενικού παρόντος».

Στην πόλη των Ήλευσινίων Μυστηρίων ή πράξη της εικαστικής δημιουργίας αποκτά τη διάσταση του άρχεγονου τελετουργικού της, και το έργο της Λίζης Καλλιγά απαιτεί τη συμμετοχή του θεατή στη μυητική διαδικασία πριν ακολουθήσουν τα στάδια των αποκαλύψεων.

Να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τη Λίζη Καλλιγά για τη συμμετοχή της σ' αυτή την έκθεση, όπως και την επιμελήτρια Χριστίνα Πετρηνοπούλου που διαθέσαν πολύ περισσότερο χρόνο απ' ό,τι απαιτούσε ή οργάνωση αυτής της έκθεσης και κυρίως γιατί άλλο αυτό το διάστη-

μα, φίλοι πλέον, μοιράστηκαν μαζί μας τις αγωνίες της πόλης και ενίσχυσαν τα όράματά μας.

Επίσης νά ευχαριστήσω τον ΠΟΔΕ και τους υπαλλήλους του Δήμου που σταθερά τα τελευταία χρόνια ενισχύουν με ανεξάντλητο μεράκι τη λειτουργία της πινακοθήκης.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΚΙΑΝΗΣ

Υπεύθυνος λειτουργίας Πινακοθήκης «Λ. Κανελλόπουλος»

LIZZIE CALLIGAS travels the Sacred Way back to Eleusina, this time to the "L. Kanellopoulos" Municipal Arts Centre with *Sacred Way* (1994).

"It was the year her artistic quests led her to physically experience the 21 kilometres from Athens to Eleusina, walking the sacred route walked in antiquity by those initiated into the Eleusinian mysteries, photographing the points where they would rest and where, as contemporary reality, the route was at odds with the year.

"A work rendered on the traces of history, but not fixated on the moment of its genesis; a work which prefers to define its beginning and the stages in its metamorphoses and so become a work forever in progress."

For Calligas, the Sacred Way is a summation of realities, meaning that everything happening today along this road mapped by newspaper clippings, photographs, video and above all walking, bear witness – referencing Guy Debord's naked city and psychogeographic maps – to a route.

A work 21 kilometres long in which condensed memory is depicted using contemporary audio-visual media, but in which the artist still calls on us to walk and, so doing, to add our own images to the route.

This is the second time in a decade the artist has exhibited in our city, this time with extracts from an oeuvre in which the camera becomes an archaeologist's pick and penetrates shards of matter to reveal unrevealed images or create mini-worlds.

The show includes the *Sacred Way* series along with works and installations from 1991-2008.

Pieces of a body of work created over the last 15 years which condense the artist's vision, her ceaseless capture within a single shutter click that infinitesimal which a shot becomes form, image, an everlasting now in which the reality around us can be understood. In a constantly changing universe, it's a struggle, the artist says, to conceive even some aspects of the change. Just like the scientists who trace quanta from the trails they leave behind in the gears of time, as an artist I strive through my work to convey the sense of eternal flow in the instant of the objective present. In the city of the Eleusinian mysteries, the act of artistic genesis acquires the depth of a primordial rite, and Lizzie Calligas' work insists that the viewer undergoes the initiation process before experiencing the stages of revelation.

I should like to express my especial thank to Lizzie Calligas for taking part in this show, to its curator, Christina Petrinou, whose dedication has far surpassed the call of duty, and to both, friends now, for shared with us over these months our city's trials and tribulations, and for adding their strength to our visions.

I should also like to thank the Municipality of Eleusis Culture Organization and the municipal employees who have for years run this gallery with such irrepressible enthusiasm,

GIORGOS SKIANIS

Director of the "L. Kanellopoulos" Municipal Arts Centre

Βίντεο ως πλαστική/ποιητική αισθητική

Για πρώτη φορά στην έκθεση *Ότι έρχεται στο φως στη Δηματική Πινακοθήκη Κανελλάπουλου* της Έλευσίνας έχουμε τη δυνατότητα να δούμε συγκεντρωμένα τα έως τώρα έργα της Λίζης Καλλιγᾶ που εμπλέκουν πολυμέσα, βίντεο και εγκαταστάσεις, διατρέχοντας τη δεκαετία τοῦ 1990 καὶ τοῦ 2000, τὰ ὅποια μέχρι σήμερα μόνο σποραδικὰ καὶ ἀσπασματικά ἔχουν ἐκτεθεῖ. Τὰ βίντεό της διακρίνονται γιὰ τὴν ὅπλῃ τεχνικὴ τους, ἀποφεύγοντας πολλαπλὲς ὀπτικές γωνίες ἢ ποικίλη ἐπεξεργασία στὸ μοντάζ, εἶναι χαμηλοῦ κόστους καὶ δὲν συναγωνίζονται τὴν κινηματογραφικὴ πολυπλοκότητα. Τὴν ἐποχὴ πού ἔχουν κυριστεῖ τὰ συγκεκριμένα βίντεο στὸ διεθνὲς εἰκαστικὸ προσκήνιο οἱ καλλιτέχνες ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ρίχνουν τὸ ἐνδιαφέρον τους σὲ ζητήματα ἀναζήτησης ταυτότητας (πολιτικῆς, πολιτιστικῆς, φύλου κλπ.) ὁλὰ καὶ μυστικισμοῦ, καθὼς καὶ σὲ θέματα μνήμης καὶ ἀπώλειας. Ἡ Καλλιγᾶ ἐπεξεργάζεται τὰ θέματα μνήμης, φωτός καὶ ἀναπαράστασης προσθέτοντας τὸ προσωπικὸ της στίγμα. Θὰ ἔλεγα πὺς ἡ καλλιτέχνης χρησιμοποιοῦντας μὲ καθαρὸ τρόπο τὸ μέσο αὐτὸ καταλήγει ν' ἀγγίζει τὸν θεατὴ μὲ ποιητικὸ τρόπο, χωρὶς λυρισμούς, μέσα ἀπὸ τὴν πλαστικότητα καὶ ποιητικότητα τῆς ψηφιακῆς εἰκόνας. Ἡ καλλιτέχνης, ἡ ὁποία ἔχει τὴ διπλὴ ιδιότητα τῆς ζωγράφου καὶ τῆς φωτογράφου, χειρίζεται τὴν κάμερα σὰν ἓνα ἄλλο πλαστικὸ μέσο. Χωρὶς νὰ θέτει περιορισμούς στὰ μέσα της, ἡ Καλλιγᾶ ἐπιλέγει κάθε φορά ἐκεῖνο πού ἐξυπηρετεῖ καλύτερα τὸν σκοπὸ τοῦ ἔργου της.

Ἡ Λίζη Καλλιγᾶ δὲν χρησιμοποιεῖ τὴν ἠλεκτρονικὴ τεχνικὴ μὲ σύνθετο τρόπο. Μὲ αὐτὴ τὴν ἐφήμερὴ τέχνη τοῦ χρόνου ἡ καλλι-

τέχνης δημιουργεί ατμοσφαιρικές εικόνες αναμαγλεύοντας το μηχανισμό της μνήμης. Αύτες οι κινούμενες εικόνες δανείζονται από τη φωτογραφία τα αισθητικά του χρόνου και της μνήμης. Πιστεύω πως αξίζει κανείς να τοποθετηθεί ως θεατής απέναντι στα συγκεκριμένα έργα βρίσκοντας κοινούς άξονες με τις φωτογραφικές της ένότητες. Η καλλιτέχνης ξεδιπλώνει έναν έννοιολογικό ιστό με κοινό παρονομαστή ανάμεσα στο διαφορετικό μέσα που χρησιμοποιεί.

Στο Σπίγμα (1990), σύγχρονο των Μεταμορφώσεων : Το σώμα μου, το σώμα σου (1989), η Καλλιγά δημιουργεί μία αναπαράσταση έτσι όπως την έννοούμε στη ζωγραφική, με τη βοήθεια μιας φωτεινής ακτινοβολίας πάνω στη φωτογραφική εικόνα. Μία άκτινα φωτός έχοντας την επιθετικότητα ενός βέλους διαπερνά το χέρι που αγκαλιάζει μία κοιλιά, ή οποία μοιάζει να πλέει μέσα στον σκοτεινό χώρο. Στο έργο αυτό η Καλλιγά δημιουργεί έναν συναισθηματικό χώρο παίζοντας με τη δραματικότητα του φωτισμού. Μέσα σε αυτό το στενό κύκλωμα ο θεατής καταλαμβάνεται από μία μυσταγωγική ατμόσφαιρα. Στο συγκεκριμένο έργο η καλλιτέχνης εισάγει ένα θεατρικό πλάνο μέσα από την απόσταση που κρατά από την πραγματικότητα δημιουργώντας μία ακινοθετημένη εικόνα. Αυτή τη ακινοθετημένη αναπαράσταση συναντάμε και στις Μεταμορφώσεις, όπου εμπλέκοντας τη ζωγραφική με τη φωτογραφία ή καλλιτέχνης επαναπροσδιορίζει το γυναικείο γυμνό, προσδίδοντάς του τη διάσταση ενός ιματίου.

Στη έκταση πολυμέσων της Ήρας Όδοι (1997) η καλλιτέχνης χρησιμοποιεί τη φωτογραφική μηχανή και το βίντεο ως προέκταση του σώματός της. Ανατρέχει στη φωτογραφική μηχανή για να καταγράψει την προσωπική δράση που κάνει μέσα από την όδοιπορία της κατά μήκος της Ήρας Όδοι με κατεύθυνση την Έλευνα, απομονώνοντας στιγμιότυπα της Ήρας Όδοι με σκοπό να αναδείξει τη σύγχρονη ταυτότητά της. Με τη βιντεοκάμερα τρα-

βά τη διαδρομή του συγκεκριμένου δρόμου μέσα από ένα λεωφορείο. Στα καθημερινά φωτογραφικά και βιντεοσκοπημένα στιγμιότυπα απομεινάζει κάποιο παραδοσιακό editing. Με αυτή την απλότητα και άμεσότητα ή καλλιτέχνης συγκεντρώνει ένα βιντεοφωτογραφικό υλικό αφήνοντας τον φακό να καταγράφει χωρίς διαλογής. Ο Ιστορικός δρόμος μαιάζει να μη στέκεται σε μία διαρκή αναμέτρηση με το παρελθόν και την Ιστορία του, έχοντας κόψει τον όμφαλο λωρα με αυτή. Τη ροή της βιντεοκάμερας έρχεται να επικαλεσθεί το διαδραστικό στήσιμο των φωτογραφιών μέσα σε μία σκοτεινή αίθουσα που θυμίζει σκοτεινό φωτογραφικό θάλαμο. Ο θεατής με τη βοήθεια ενός φακού φωτίζει καθεμιά φωτογραφία της φωτογραφικής φρίξας ακολουθώντας τη διαδρομή που σηματοδοτείται από μικρά βέλη, διαγράφοντας τη δική του δράση-παρεία. Επίσης, υπό τη μορφή ενός ηλεκτρονικού αρχείου ή καλλιτέχνης έχει συλλέξει κάθε αναφορά που άφορα την αρχαία και τη σύγχρονη Ιστορία της Ήρας Όδοι όσο το δυνατόν πληρέστερα. Η εγκατάσταση Ήρα Όδος συγκροτείται από μία άλλη Αφροδίτη της Μήλου (1991), στρέφοντας το φακό όχι στον αρχαιολογικό χώρο αλλά στη σύγχρονη καταγραφή της Ήρας Όδοι. Αν στην Αφροδίτη της Μήλου την απασχολούσαν οι αντιδράσεις και η σχέση των θεατών που αντικρίζαν το άγαλμα όπου το έκθεμα αντάλλαζε το ρόλο του με αυτό των θεατών, στην Ήρα Όδοι επικεντρώνεται στη σύγχρονη εικόνα του δρόμου, ή οποία παρουσιάζεται ως το νέο έκθεμα έχοντας μόνο την όδική ταμπέλα να σηματοδοτεί αυτή την αρχαία διαδρομή.

Η Καλλιγιά στο Πρωινό φως (2004) διαλύει την αίσθηση της ωλίκότητας της εικόνας με μία δεξιοτεχνική καταγραφή της παρατήρησης της διεισδυτικότητας του φωτός μέσα σ' έναν εσωτερικό χώρο. Σε αυτή την εγκατάσταση παλυμένων ή καλλιτέχνης καταγράφει την απούληκοποίηση του συγκεκριμένου χώρου με τη χιμαρρώ-

δη δυναμική της φωτεινής ακτινοβολίας, ή οποία καταφέρει με αυτόν τον τρόπο να αποκτήσει μία αλληλεπίδραση, 'Ο χώρος βυθίζεται, βαυλιάζει κάτω από τις φωτεινές ακτίνες χάνοντας το καθοριστικό του όριο, όπως ακριβώς την ίδια εποχή στη φωτογραφία δημιουργεί τη σειρά των *Κολυμβητών* (2003), ή οποία αποτυπώνει ένα οπτικό φαινόμενο όπου η έντονη ακτινοβολία μ' έναν μεταμορφωτικό τρόπο επεκτείνει ως το άπειρο τον υγρό χώρο ενώνοντάς τον με το σύμπαν. Αυτή την ατέρμονη αίσθηση που μας μεταδίδει μέσα από τις φωτογραφίες των κολυμβητών και της εγκατάστασης του *Πρωινό φωτός* ή καλλιτέχνης την έντονη επιλέγοντας την κατάλληλη χρονική στιγμή όπου το φως στη μεγαλύτερη του ένταση καταφέρει να έχει αυτή τη μεταμορφωτική δύναμη πάνω στην ύλη. Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με ζητήματα φωτός-σκιάς, θέματα κατεξοχήν πλαστικά που τα συναντάμε από τη ζωγραφική ως τα ψηφιακά μέσα.

Στα βίντεο 6-8 π.μ., *Πάρκο Χουάνγκου* (2006), που το έχει γυρίσει ένα πρωινό στο πάρκο της Σανγκάης, καταγράφει υπό τη μορφή παρεπέντε πέντε Κινέζους τη στιγμή που κάνουν την πρωινή άσκηση τους στο τσίτσι, όπου συνυπάρχουν κινήσεις που έχουν ταυτόχρονα έναν χαρειακό και επιθετικό χαρακτήρα αλλά πάντα σε αρμονία με τη φύση. Το έργο αποτελείται από μια εγκατάσταση πέντε οθονών όπου προβάλλεται το ίδιο βίντεο με διαφορά εκκίνησης μερικώς δευτερολέπτων. Με αυτή τη χρονική ρευστότητα και μέσα από ένα διαδραστικό στήριμο ο θεατής έχει την ψευδαίσθηση ότι βρίσκεται εν μέσω του πάρκου και παρακολουθεί τους ασκούμενους. Το θέμα του χρόνου, τόσο άρρηκτα συνυφασμένο με την κινούμενη εικόνα, γίνεται εδώ μέσα για να ξεδιπλωθεί ένας οριζόντιος συγχρονισμός στα πλάνα. Οι οθόνες έτσι απλωμένες προβάλλουν μια αλληλεπικάλυψη κινήσεων. Με αυτή την επιλογή του στησίματος ο χρόνος οπτικοποιείται μέσα από διαφορετικά πλάνα των

μορφῶν ποιῶν κάνουν ταί ται, με ἀποτέλεσμα ὁ θεατὴς νὰ ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ πλοηγηθεῖ μέσα στὸ χῶρο καὶ τὸ χρόνο. Μία δεκαετία νωρίτερα, στὰ φωτογραφικὰ ἔργα *Ὁ ἥχος τοῦ χεριοῦ* (1996), ἡ Καλλιγὰ μέσα ἀπὸ μιὰ ἀλληλουχία φωτογραφιῶν κατέγραφε τὴ ροὴ τῆς κίνησης μιᾶς σφαίρας ἀπὸ τὸ ἓνα χερὶ στὸ ἄλλο.

Στὰ *Looking Glass* (2007), τὸ ὁποῖο πρόκειται γιὰ ἓνα ἔργο ὑπὸ τὴ μορφή προβαλῆς διαφανειῶν, ἡ Καλλιγὰ ἔχει φωτογραφίσει στὸ Παλαιὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκρόπολης τὶς Καρυάτιδες ποὺ βρίσκονταν μέσα σὲ μιὰ προστατευτικὴ βιτρίνα. Ἡ γυάλινη πραθὴκη μετὰ τὴ συμβολὴ τοῦ φωτισμοῦ μεταμορφώνεται σ' ἓνα κάτοπτρο καὶ γίνεται ἀφορμὴ γιὰ μιὰ σειρά ἀντικατοπτρισμῶν τόσο τῶν ἐκθέματων ὅσο καὶ τῶν θεατῶν. Ἀντιστρέφει διαρκῶς τοὺς ρόλους τοῦ ἐκθέματος καὶ τοῦ θεατῆ, ὁ ἀπαῖος ἔμμεσα παίξει τὸ ρόλο ἑνὸς περφόμερ μέσα ἀπὸ τὶς ἀντανακλῶμενες κινήσεις του στὸ χῶρο. Ὁ θεατὴς δὲν εἶναι ποτὲ σίγουρος τί εἶναι πραγματικὸ καὶ τί εἶναι εἰδωλὸ. Νομίζω πῶς τὸ ἔργο αὐτὸ εἶναι ἄμεσα συνδεδεμένο μετὰ τὴν ἀνέκδοτη καὶ ὑπὸ ἐπεξεργασία φωτογραφικὴ δουλειὰ τῆς ποὺ ἀφορὰ τὸ Παλαιὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκρόπολης λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ κλείσιμό του.

Τὸ ἔργο *Στὸ σπῆι τοῦ Καβάφη* (2008) εἶναι μιὰ βιντεοπροβολή. Ἡ Καλλιγὰ ἐπεξεργάστηκε τὸ βίντεο ποὺ γύρισε στὸ σπῆι τοῦ Καβάφη στὴν Ἀλεξάνδρεια μ' ἓναν τέτοιο τρόπο ποὺ νὰ διαφέρει ἀπὸ μιὰ καθαρὴ ντοκυμανταίριστική ταινία. Τὸ βίντεο αὐτὸ κάνει περισσότερο μιὰ ἀναφορὰ στὴν ποίηση τοῦ Καβάφη, καὶ συγκεκριμένα στὸ ποίημα « Τὰ παράθυρα ». Μιὰ κουρτίνα ἀνεμίζει πίσω ἀπὸ ἓνα ἀνοιχτὸ παράθυρο ὅπου τὸ φῶς ἔρχεται νὰ παίξει τὸ ρόλο ἑνὸς ὁδιόρατου ἐπισκέπτη σχεδὸν φαντασματικοῦ, ὅπου μόνον στὸ τέλος τοῦ βίντεο μετὰ τὴ σκιά ποὺ διαγράφεται πάνω στὸν καθρέφτη ἀποκτὰ ὑπόσταση. Στὴν ἐν λόγω βιντεοπροβολὴ ὁ κύριος πρωταγωνιστὴς εἶναι τὸ φῶς καὶ ἡ σκιά, ὅπου μέσα ἀπὸ αὐτὰ τὰ πλαστικά

μέσα ή καλλιτέχνης πετυχαίνει να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα απώλειας, μνήμης αλλά και ποιήσης. Το κύριο μοτίβο του έργου μαζί με τη φωτοσκίαση θα μπορούσε κανείς να το δει παράλληλα με την ανέκδοτη φωτογραφική δουλειά Άναπνας, όπου μια δαντελένια κουρτίνα προβάλλεται ως ένα διακοσμητικό διαχωριστικό όπου ο έσωτερικός με τόν εξωτερικό χώρο διαχέονται.

Πιστεύω πως μέσα από αυτό το corpus που σχηματίζει το σύνολο αυτό των κινούμενων εικόνων και πολυμέσων, ή Καλλιγᾶ χρησιμοποιώντας τη χρονική διάσταση άνοζητεί τις έκφραστικές δυνατότητές της. Ή καλλιτέχνης επιλέγει τη φυσική έγγυτητα που προσφέρει το μέσα του βίντεο και της φωτογραφίας για να καταγράψει άπευθείας μια πραγματικότητα έτσι όπως τη βιώνει. Μέσα από αυτή την άμεση σχέση με την πραγματικότητα υπάρχει μια παρουσία σε πραγματικό χρόνο από την οποία άποπνέει ένα συναίσθημα, μια κίνηση πολύ κοντά με την αίσθηση της ζωής. Τοποθετώντας πλαστικά ζητήματα φωτός και σκιάς στην καρδιά αυτών των έγκαταστάσεων, οι οποίες κάνουν χρήση πολυμέσων, ή Καλλιγᾶ διευρύνει τις άναζητήσεις αυτές πέρα του ζωγραφικού και φωτογραφικού χώρου προσθέτοντας στα νέα μέσα μια εύθραυστότητα και έναν αυθαρμητισμό.

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΠΕΤΡΗΝΟΥ

Έπιμελήτρια της έκθεσης

Video as a Plastic/Poetic Aesthetic

The *What Comes to Light* show at Eleusina's "L. Kanellopoulos" Municipal Arts Centre gives us a first opportunity to see Lizzie Calligas' multi-media, video and installation works together in one place. Dating from the Nineties and the Noughts, the works have only ever been exhibited sporadically and fragmentarily. Her video art stands out for its technical simplicity (there are no multiple viewpoints or digital processes at the filming and editing stages), its low cost, and its not setting out to compete with the cinema in complexity. The videos date from a period in which the international art scene has largely focused on the search for identity in all its forms (political, cultural, gender etc.), on mysticism, and on the themes of memory and of loss. Calligas takes on issues of memory, light and representation in her own singular way. She seems to be able to touch the viewer in a poetic manner devoid of lyricism through the plastic, poetic nature of the digital image thanks to the pure way in which she treats the medium. Calligas is a photographer and a painter, and it is this duality that allows her to use the camera as an additional plastic medium. Because she doesn't impose limits on her media, she is free to choose the medium which best serves the aims of each new work.

Lizzie Calligas does not use electronic techniques in any complex way. Rather, the atmospheric images she creates through this ephemeral art of time set the machinery of memory in motion. These moving images borrow time and memory from photography as components. Looking at these works, one can pick out axes

shared with her photographic series, and the various media she uses to weave her conceptual web do have a common denominator.

In *Stigma* (1990), a work contemporaneous with *Metamorphoses: My Body-Your Body* (1989), Calligas creates a representation (in the sense assigned to the term in painting) with the help of the luminosity upon her photographic image. A beam of light pierces the hand cupping a belly which seems to be floating in the dark space with the vehemence of an arrow. In this work, Calligas creates an emotional space by playing with the dramatic quality of light. In this narrow circle, the viewer is drawn into a ritualistic atmosphere. Calligas has introduced a theatrical shot through the distance she maintains from reality; the end result is a staged image. We find the same staged representation in *Metamorphoses*, in which the artist mixes painting with photography to redefine the female nude, giving it a cloak-like dimension.

In her multi-media installation *Sacred Way* (1997), Calligas uses the camera and video-camera as an extension of her body: with the camera, she records her personal action as she walks the length of the Sacred Way from Athens to Eleusis, framing snapshots to shed light on the contemporary identity of this ancient religious route; with the video-camera, she films the route from aboard a bus. Everyday moments are captured in stills and moving snapshots presented with an absence of traditional editing. Which is the same as saying the artist assembles her video material simply and directly, and lets her lens record without selection. And having cut the umbilical cord linking the historic route to its history, the two no longer seem to be confrontationally arraigned. The videoed flow evokes the interactive framing of photographic media in a darkened room reminiscent of a dark room. Using a torch, the viewer illuminates every photograph in the photographic frieze, following the

route marked by little arrows to trace their own action/route. The artist has also collected every reference to the history ancient and modern of the Sacred Way to form an electronic archive documenting the route as comprehensively as possible. *Sacred Way* is formed like another work – *Meeting with Venus of Milo* (1991) – out of recordings of the Sacred Way as it is today and not as an archaeological site. If the artist's focus in *Meeting with Venus of Milo* was the viewers' reactions to and relationship with the statue before them (the roles of viewer and exhibit interchange throughout), in *Sacred Way* it is the road's contemporary appearance, which is presented as the new exhibit with only road signs to mark the ancient route.

In *Morning Light* (2004), Calligas breaks down the sense of the image's materiality in a virtuosic record of the observing of light penetrating an interior space. In this multi-media installation, the artist records the dematerialization of the space in question with the torrential dynamic of the luminescence which acquires an immaterial materiality in this way. The space sinks beneath the beams of light, shedding its limits at the same time as she was creating her photographic series *Swimmers* (2003), which records an optical phenomenon in which intense radiance extends liquid space infinitely, making it one, metaphysically, with the universe. The artist highlights the sense of boundlessness she conveys both in her photographs of swimmers and in her *Morning Light* installation by selecting the moment at which the light, at its most intense, can exert this transformational power over matter. Both works engage with the essentially plastic issues of light and shade, which are of relevance to everything from painting to digital media.

In *6-8 am Huangpu Park* (2006), which she filmed one morning in a Shanghai park, Calligas portrays five Chinese men doing their

morning Tai Chi, which contains movements which are simultaneously dance-like and martial but always in harmony with nature. The work consists of an installation in which the same video is screened on five screens at once, starting a few seconds later on each. The work's temporal fluidity and interactive lay-out gives the viewer the illusion of being in the park, watching the men taking their exercise. Here, time – an issue inextricably interwoven with the moving image – becomes a means of allowing the shots to be synchronized horizontally; positioned to present a sequence of movements, the screens render time visible through the differences in their depictions of the figures doing Tai Chi. They thus allow the viewer to navigate in time and in space. A decade earlier in *The Sound of One Hand* (1996), Calligas recorded the flow of the movement of a ball from one hand to the other in a sequence of photographs.

In *Looking Glass* (2007), a work in the form of a slide show, Calligas has shot the Caryatides behind glass in the old Acropolis Museum. With the complicity of the lighting, the glass display case is transformed into a mirror on which a series of reflections of viewers and exhibits plays out with constant reversals in the roles of exhibits and viewers, who indirectly play the role of performers through their reflected movements in space. As a result, the viewer is never sure what is real and what is a reflection. The work would seem to be closely linked to her unpublished photographic work-in-progress which trains its lens on the old Acropolis Museum shortly before its closure.

In Cavafy's House (2008) is a video projection. Calligas' processing of the video she made in Cavafy's house in Alexandria differentiates it from a pure documentary. The work is more a reference to Cavafy's work and to his poem "The Windows", in

particular. A curtain is blowing in the wind behind an open window through which the light comes to play the role of an invisible – almost spectral – visitor who only acquired substance at the end when his shadow is outlined on the mirror. The video's protagonists are light and shadow: plastic means the artist uses to create a sense of loss, memory and poetry. The work's main motif, light and shade apart, invites parallels with her unpublished photographic work *Breath*, in which a lace curtain becomes a decorative divide through which interior and exterior space interfuse.

It seems to me that in this, her multi-media/moving image corpus, Calligas has used time as a means of exploring her expressive potential. Opting for the natural immediacy provided by video and photography, she has recorded a reality directly, as we live it. And through this direct relationship with reality, she creates a presence in real time which gives off a feeling/movement which is very close to the sense of living. By privileging plastic issues of light and shade in her multi-media installations, Calligas has expanded her quest beyond the spheres of painting and photography and imbued art's new media with a hitherto unfamiliar sense of fragility and spontaneity.

CHRISTINA PETRINO

Exhibition Curator

SACRED WAY/IERA ODOS

STIGMA

MORNING LIGHT

6-8 A.M. HUANGPU PARK

IN THE OLD MUSEUM

IN THE HOUSE OF CAVAFY

ΙΕΡΑ ΟΔΟΣ

ΣΤΙΓΜΑ

ΠΡΩΙΝΟ ΦΩΣ

6-8 π.μ. ΠΑΡΚΟ ΧΟΥΑΝΓΚΠΟΥ

ΣΤΟ ΠΑΛΙΟ ΜΟΥΣΕΙΟ

ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΚΑΒΑΦΗ

“Ο,τι ἔρχεται στοῦ φῶς

Τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ φύση τοῦ τόπου, τοῦ χώρου, τοῦ χρόνου καθὼς καὶ γιὰ τὸ σῶμα φέρνει τὸν Ἑλληνα καλλιτέχνη ἀντιμέτωπο μὲ ἰδιαίτερα καὶ περίπλοκα ζητήματα. Ἡ Λίζη Καλλιγᾶ, τὸ ἔργο τῆς ὁποίας *Ἱερά Ὁδὸς* τεκμηριώνεται στὶς σελίδες ποὺ ἀκολουθοῦν, ἔχει μιλήσει γιὰ τὸ γρίφο νὰ δημιουργεῖ κανεὶς τέχνη σὲ μιὰ χώρα ὅπου ἀπὸ τὴ μιά, οἱ πρακτικὲς τοῦ ταξιδιοῦ, τῆς μετανάστευσης καὶ τοῦ θρησκευτικοῦ προσκυνήματος, ποὺ σημάδεψαν τὴν ἱστορία τῆς, ἔχουν ἔντονη παρουσία στὴν καθημερινὴ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἀπουσιάζουν σχεδὸν τελείως ἀπὸ τὴ σύγχρονη τέχνη τῆς. Ἐπιπλέον, ἡ Καλλιγᾶ ἔχει ἀναφερθεῖ στὴν ἀμηχανία ξένων ἐπιμελητῶν μπροστὰ σὲ ἔργα σὰν τὸ δικό τῆς, ποὺ δὲν μοιάζει γνήσια «ἐλληνικὸ» σύμφωνα μὲ τοὺς ζωγραφικοὺς καὶ τοὺς κλασικοὺς ὅρους μὲ τοὺς ὁποίους ἡ Δύση ἐξακολουθεῖ νὰ βλέπει τὴν Ἑλλάδα: σὰν ἡ «ἀρχαιότητα» καὶ τὸ ἄχρονο τοπίο τῆς νὰ παραμένουν οἱ γνωστὲς ἰδιότητες, ἐνῶ, ἀντίθετα, ἡ πρόσφατη ἱστορία τῆς χώρας καὶ ἡ σημερινὴ πραγματικότητά τῆς —οἱ βιομηχανίες, τὰ λιμάνια, οἱ πόλεις τῆς, οἱ φτωχογειτονίες, τὰ νοσοκομεῖα καὶ οἱ δρόμοι τῆς, ἡ ἀστικὴ κουλτούρα— νὰ εἶναι σχεδὸν ἀόρατα στοῦ μάτι. Ἡ ἑλληνικὴ κουλτούρα ἔχει ἀναλυθεῖ πολὺ λίγο μὲ μετανεωτερικοὺς —ἢ ἀκόμη ἴσως καὶ μετααποικιοκρατικούς— ὅρους οἱ ὁποῖοι θὰ μπορούσαν νὰ ἀντιτάξουν μιὰ διαφορετικὴ ἄποψη. Ὁ γρίφος γιὰ μιὰ καλλιτέχνηδα ὅπως ἡ Καλλιγᾶ εἶναι πῶς νὰ σχετιστεῖ μὲ τὶς συνέχειες καὶ τὶς ἀσυνέχειες τῆς ἑλληνικῆς ἱστορικῆς ταυτότητας μέσα ἀπὸ τὴ νεωτερικότητά τῆς, ἐπειδὴ μόνον μέσα ἀπὸ τὸ σύγχρονο, καὶ τὸ εὖρος τῶν ἐφαρμογῶν ποὺ ἔχει στὴ διάθεσή του ὁ

σύγχρονος καλλιτέχνης, μπορεί ή ίδια να σχετιστεί και με το παρελθόν.

Γνώρισα τη Λίζη Καλλιγᾶ τὸ 1989 στὴν ἔκθεση τῆς σειρᾶς φωτογραφιῶν της με τίτλο *Τὸ σῶμα μου, τὸ σῶμα σου* στὴν γκαλερί Cambridge Darkroom στὸ Cambridge τῆς Ἀγγλίας, ὅπου ἐπρόκειτο νὰ ἀναλάβω τὴ θέση τῆς καλλιτεχνικῆς διευθύντριας. Ἡ Καλλιγᾶ εἶχε κατασκευάσει εἰκόνες μεγάλης κλίμακας με προβολὴ διαφανειῶν καὶ χρῆση φωτογραφίας ὥστε νὰ δημιουργήσει εἰκαστικές μεταφορὲς ἑνὸς γυναικείου σώματος ποὺ ἀναδύεται ἀπὸ τὸ σκοτάδι στὸ φῶς. Οἱ εἰκόνες αὐτὲς ἔφερναν τὸν θεατὴ ἀπίστευτα κοντὰ στὴν αἴσθηση τῆς ἀφῆς καὶ ἀπέπνεαν ἕναν ἐρωτισμὸ ποὺ δημιουργοῦσε ἀμηχανία. Καθὼς σκέφτομαι ξανὰ τὴ δική μου ἀναρθη καὶ ἔντονα συναισθηματικὴ ἀντίδραση στὰ ἔργα, τὴ βλέπω τώρα σὰν τὴν ἀπάντηση στὸν τρόπο ποὺ βίωνα ὡς ξένη τὴν Ἑλλάδα – με κόρη κατὰ τὸ ἥμισυ Ἑλληνίδα, με δεσμοὺς ἐντὸς κι ὡστόσο ἐκτὸς ἑνὸς πολιτισμοῦ τὸν ὁποῖο ἔχω ἀρχίσει πιὸ πρόσφατα νὰ κατανοῶ μέσα ἀπὸ τὴν τέχνη, τοὺς καλλιτέχνες καὶ τοὺς συγγραφεῖς του. Οἱ εἰκόνες με συγκίνησαν ὅχι τόσο ἀπὸ συναισθηματισμὸ ὅσο ἀπὸ κάποιο πολὺ βαθύτερο, ἀκαθόριστο συναίσθημα ἀναγνώρισης.

Τὸ 1992 ἔγραψα ἕνα κείμενο γιὰ τὴν ἐγκατάσταση τῆς Καλλιγᾶ *Στίγμα*, μιὰ μεγάλης κλίμακας φωτογραφικὴ προβολὴ τοῦ γυναικείου σώματος πάνω στὸ ὁποῖο ἐμφανίζεται ἕνα μικροσκοπικὸ σημάδι – πάνω σ' ἕνα χέρι ποὺ μοιάζει νὰ προστατεύει ἕνα σῶμα ποὺ κυοφορεῖ. Τὰ νοήματα ποὺ συνδέονται με τὸ σημάδι ξυπνοῦν τὶς πολλαπλὲς σημασίες τῆς λέξης « στίγμα » στὰ ἑλληνικὰ καὶ στὰ ἀγγλικά. « Στίγμα » σημαίνει κηλίδα, ἐλάττωμα, ὄνειδος, ἀλλὰ καὶ τὸ σημεῖο ἀπ' ὅπου ἡ ὠθήκη ἐλευθερώνει τὸ ὥριο. Στὰ ἑλληνικὰ εἶναι ἐπίσης ὄρος ποὺ ἀφορᾷ τὴ γεωγραφικὴ θέση καὶ χρησιμοποιεῖται ἰδιαίτερα στὴ ναυσιπλοΐα. Ἡ ἔντονα συναισθηματικὴ ἀλλὰ

ἀφηρημένη φαντασία, τὸ παιχνίδι τῶν εἰκόνων καὶ τῶν λέξεων, συνδέουν τὴν ὀπτική εἰκόνα μὲ τὸ ἀφηγηματικὸ στοιχεῖο. Οἱ εἰκόνες τῆς Καλλιγᾶ εἶναι σὰν νὰ πλέουν σχεδὸν κυριολεκτικὰ κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τῶν λέξεων καὶ νὰ φέρνουν τὴ γλώσσα, μὲ ὅλους τοὺς ὄνειρικούς συνειρμούς της, στὸ φῶς.

Μὲ τὴ δημιουργία ἔργων ποὺ διαφέρουν πολὺ μεταξύ τους, καθὼς χρησιμοποιοῦν τὴ φωτογραφία, τὸ σχέδιο, τὸ βίντεο, τὴν ἐγκατάσταση, καὶ περιστασιακὰ τὴ γραφὴ καὶ τὴ ζωγραφικὴ, τὸ πεδίο τῆς ματιᾶς τῆς Καλλιγᾶ διευρύνεται μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε νὰ μπορεῖ ἐκείνη νὰ ρίξει φῶς στὴν περιπλοκότητα τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμικοῦ βιώματος, καὶ ἰδιαίτερα τοῦ πολιτισμικοῦ βιώματος τῶν γυναικῶν, τὸ ὁποῖο τρέφεται ἀκόμη ἀπὸ τὰ ὄνειρα ποὺ κατοικοῦν στὸ ἀσυνείδητο τοῦ εὐρωπαϊκοῦ νοῦ, δηλαδὴ ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ μυθολογία. Τὸ ἔργο της εἶναι διαρκὲς εἰκαστικὸς στοχασμὸς πάνω στὴ φύση τῆς γῆς, τοῦ σώματος, τῆς γλώσσας καὶ τῆς ἔννοιας « συμφραζόμενα ».

Ἡ δουλειὰ ποὺ κατατίθεται ἐδῶ ἄρχισε τὸ 1993. Εἶναι μιὰ διαρκὲς βιωματικὴ πορεία διερεύνησης τοῦ μύθου, τῆς ἱστορίας καὶ τῆς νεωτερικότητας βασισμένη στὴν ἰδέα νὰ διανύσει κανεὶς μὲ τὰ πόδια μιὰ ἀρχαία ἀθηναϊκὴ ὁδὸ – τὴν Ἱερὰ Ὁδὸ ποὺ ὀδηγοῦσε στὴν Ἑλευσίνα, τὸ μέρος ἀπ’ ὅπου ὁ Ἄδης ἀπήγαγε τὴν Κόρη, τὴ μεταγενέστερη Περσεφόνη, καὶ τὴν ὀδήγησε στὸν Τάρταρο, τὸν Κάτω Κόσμο. Αὐτὸ ἦταν ἐπίσης τὸ μέρος ὅπου ἡ μητέρα της, ἡ Δήμητρα, ἄρχισε νὰ τὴν ἀναζητεῖ. Σύμφωνα μὲ τὸ μῦθο, ἡ Κόρη ἐπιτρέπεται τελικὰ νὰ ἀνέβει ξανὰ στὴν ἐπιφάνεια, ἐπειδὴ ὅμως ἔχει φάει σπόρους ροδιοῦ, πρέπει νὰ ἐπιστρέφει στὸν Κάτω Κόσμο γιὰ τρεῖς μῆνες κάθε χρόνο, ὅποτε καὶ γίνεται ἡ Περσεφόνη ἡ Βασίλισσα τοῦ Τάρταρου. Ἀπὸ αὐτὸν τὸ μῦθο προῆλθε ἡ ἑλληνικὴ λατρεία τῶν Ἑλευσινίων Μυστηρίων, κατὰ τὴ διάρκεια τῶν ὁποίων χιλιάδες ἄνθρωποι κάθε χρόνο πήγαιναν μὲ τὰ πόδια ὡς τὴν

Ἑλευσίνα —τὴ μέρα τῆς φθινοπωρινῆς ἰσημερίας— γιὰ νὰ μνηθοῦν στὶς ἱεροπραξίες. Σύμφωνα μὲ τὰ στοιχεῖα ποὺ συγκέντρωσε ἡ Καλλιγᾶ, ἐπρόκειτο γιὰ μία ἀπὸ τὶς σπουδαιότερες καὶ πλέον διαδεδομένες λατρεῖς τῆς κλασικῆς ἐποχῆς καὶ λάβαινε χώρα κάθε χρόνο γιὰ περισσότερα ἀπὸ δύο χιλιάδες χρόνια, μὲ συμμετοχὴ ἀνθρώπων ἀπὸ ὁλόκληρο τὸν ἑλληνικὸ κόσμο, ἀνάμεσά τους γυναῖκες, δοῦλοι ἀλλὰ καὶ Ρωμαῖοι αὐτοκράτορες. Σύμφωνα μὲ τὸν Robert Graves, ἐδῶ ἔχουμε μιὰ προελληνικὴ ἀφήγηση θανάτου καὶ ἀναγέννησης, ἕναν μητριαρχικὸ ἀγροτικὸ μῦθο γιὰ τὴν ἐποχικὴ ἀνανέωση.

Ἡ Ἱερὰ Ὁδὸς ὑπάρχει ἀκόμη, διασχίζει τὴν Ἀθῆνα μὲ κατεύθυνση πρὸς τὰ νοτιοδυτικὰ καὶ καταλήγει σὲ μιὰ περιοχὴ ποὺ εἶναι τώρα ἀπὸ τὶς πιὸ φτωχές, βαριὰ ἐκβιομηχανισμένες καὶ μολυσμένες τῆς Ἀπικῆς. Ἄν ἡ Ἀθῆνα εἶναι πόλη δύσκολη γιὰ τοὺς Δυτικοευρωπαίους, αὐτὸ συμβαίνει γιὰτὶ συχνὰ τὸ εἶδος τῆς νεωτερικότητάς της ἀποτελεῖ γι' αὐτοὺς πολὺ μεγάλη πρόκληση. Νὰ βρῖσκεισαι σὲ μιὰ πόλη ποὺ ἐπιδεικνύει αὐτάρεσκα τὴ σχέση της μὲ τὴν ἀρχαιότητα στὰ μάτια τῶν ξένων, καὶ συγχρόνως νὰ ἔρχεσαι ἀντιμέτωπος μὲ τὴ χασομὴ σηματοδότηση τοῦ μοντερνισμοῦ, τὴν ἀναρχὴ ἐπεκτατικὴ δόμηση καὶ τὸ νέφος, τὸ ὁποῖο κυριολεκτικὰ δηλητηριάζει τὴν πόλη σὲ ὁρισμένα σημεῖα. Ὅλα αὐτὰ τὰ νιώθεις παράδοξα — ὅμως, ἡ Καλλιγᾶ ἀποφασίζοντας νὰ περπατήσει τὴν Ἱερὰ Ὁδό, νὰ τὴν περιγράψει ὀπτικά, νὰ συλλέξει εἰκόνες τῶν ἐπιγραφῶν της καὶ νὰ προσθέσει τὰ σχόλια καὶ τὶς ἱστορίες καὶ ἄλλων ἀνθρώπων ποὺ τὴν περπάτησαν, στὴν ἀρχαιότητα κυρίως, δημιουργεῖ μιὰ καλλιτεχνικὴ καὶ κοινωνικὴ πρακτικὴ ποὺ ἐπιτρέπει στὸ ἀρχαῖο καὶ στὸ σύγχρονο νὰ γίνουν μέρος τοῦ ἴδιου εἰκαστικοῦ καὶ ἀφηγηματικοῦ χώρου. Ἡ δουλειὰ αὐτὴ μᾶς καλεῖ νὰ πάρουμε θέση καὶ νὰ πάρουμε μέρος — ἡ Καλλιγᾶ μάλιστα ἐλπίζει νὰ κάνει ξανά τὴ διαδρομὴ, μαζί μὲ ἄλλους. Ἡ δουλειὰ γίνεται τὸ σημεῖο

ὅπου ὑπολογίζεται τὸ στίγμα, ἢ ἀλλιῶς γίνεται αὐτὴ ἡ ἴδια στίγμα, σὲ σχέση μετὰ τὸ ὁποῖο προκύπτουν τώρα ἄλλοι συνειρμοί, συζητήσεις, ἰδέες καὶ δυνατότητες, καὶ κυρίως ἡ σημασία τοῦ ἴδιου τοῦ σώματος τῆς δουλειᾶς τῆς Λίζης Καλλιγᾶ.

CLAIRE MacDONALD

Περιοδικὸ *Performance Research*, τεῦχος DEPARTURES,
τόμος 6, ἀρ. 1, Ὑνοξη 2001

Μετάφραση ἀπὸ τὰ ἀγγλικά: Κατερίνα Λογοθέτη



What Comes to Light

To be interested in the nature of site, space, time and the body is uniquely complex for a Greek artist. Lizzie Calligas, whose work *Iera Odos-Sacred Way* is documented on the following pages, has talked about the conundrum of making art in a country in which the practices of travel, migration and pilgrimage that have marked its history are powerfully present in the every-day life of its people, and yet equally almost absent from its contemporary art. She has talked as well of the unsettled reaction of foreign curators to work like hers which seems not to be authentically 'Greek' within the pictorial and classical terms in which the West still views Greece; as if its ancientness and its timeless landscape are known qualities, while its recent history and its present actuality – its factories, its ports, its cities, its slums, its hospitals, and roads, its urban culture – are all but invisible to the eye. There has been little analysis of Greek culture in the post-modern, or perhaps even post-colonial, terms which might provide a counter viewpoint. The conundrum for an artist like Calligas is how to engage with the continuities and disruptions of Greece's historical identity through its modernity, since it is only through the contemporary, and the range of practices open to the contemporary artist, that she can also engage with its past.

I first met Lizzie Calligas in 1989 at an exhibition of her photographic series *My Body, Your Body* at Cambridge Darkroom Gallery, where I was shortly to take over as artistic director. Large scale images had been constructed using slide projections and photogra-

phy to create visual metaphors of a female body emerging from darkness into light. They were immensely tactile and unsettlingly erotic. Looking back at my own inarticulate, highly emotional response, I see it now as a reaction to my experience of Greece as a foreigner with a half-Greek daughter, connected to in and yet outside a culture that I have more recently begin to understand through its art, artists and writers. The images moved me, less from sentiment than from some much deeper, inchoate feeling of recognition.

In 1992 I wrote about her installation *Stigma*, a large-scale photographic projection of the female body on which a tiny mark – on a hand that seems to be sheltering a pregnant body – appears. The meanings associated with the mark turn on the multiple meanings of “stigma” in Greek and English. They include a blemish, and also the point where the ovary discharges an egg, but also, in Greek, a stigma is a spatial term, a point of reckoning for ships at sea. The presence of highly emotive but abstract imagery, visual play and punning, connects the visual image to narrative. Her images seem almost literally to float below the level of words and to bring language, with all its dream associations, to light.

Through the production of highly varied works using photography, drawing, video, installation and occasionally writing and painting, her field of vision has enlarged to throw light on the complexities of Greek cultural experience, and centrally on the cultural experience of women, fed as that still is by those dreams lodged in the unconscious of the European mind – the Greek myths. Her work is a decades-long visual meditation on the nature of land, body, language and context.

The work which is documented here began in 1993. It is an ongoing, process-based investigation of myth, history and moder-

nity based on walking an ancient Athenian road – the Iera Odos or Sacred Way leading to Eleusina, the site where Kore, later called Persephone, was abducted by Hades and taken to Tartarus, the underworld, and also the site where her mother, Demeter, began to search for her. In the story, Kore is finally allowed above ground again, but because she has eaten the seeds of a pomegranate, has to return to the underworld for three months of the year, where she becomes Persephone Queen of Tartarus. The myth gave rise to the Hellenic cult of the Eleusinian mysteries in which thousands of people walked to Eleusina every year – at the autumn equinox – to be inducted into the rite. According to Calligas' research it was one of the most important and widespread cults of classical times, and took place every year for over two thousand years with participants from all over the Hellenic world, including women, slaves and Roman emperors. According to Robert Graves, the story is a pre-Hellenic narrative of death and regeneration, a matriarchal, agricultural myth of seasonal renewal.

The road remains, running through Athens and out to the south-west, ending in what is now one of the poorest, most industrial and most polluted parts of Athens. If Athens is a city that many western Europeans find difficult, it is often because its particular kind of modernity is so challenging. To be in a city which flaunts its ancientness to foreign eyes, and to be confronted with the chaotic signage of modernism, unplanned sprawling and the "nefos", the cloud of smog which is literally poisoning the city in places, feels paradoxical – but in walking the road, describing it visually, collecting images of its signs and adding in the comments and stories of other walkers, most of them ancient, Calligas creates an artistic and social practice which allows the ancient and the contemporary to be included in the same visual and narrative space.

The project invites both response and participation — in fact Calligas hopes to walk the road again with a group. The work has become a point of reckoning, or in Greek a “stigma”, in relation to which other associations, debates, ideas and possibilities emerge, not least, the significance of Lizzie Calligas’s own body of work.

CLAIRE MacDONALD

Performance Research, DEPARTURES,

Volume 6, no 1, Spring 2001





‘Ο δρόμος πρὸς τὴν Ἑλευσίνα

I

Στοὺς ἀρχαίους χρόνους Ἱερὰ Ὁδὸς λεγόταν ὁ δρόμος ποὺ ὀδηγοῦσε ἀπὸ τὴν Ἀθῆνα στὴν Ἑλευσίνα, τὸν τόπο ὅπου τελοῦνταν τὰ Μεγάλα Μυστήρια. Ὁ δρόμος αὐτὸς «ὀδηγοῦσε» ἐπίσης σὲ μιὰ μοναδικὴ ἐμπειρία: χιλιάδες ἄνθρωποι συμμετεῖχαν κάθε χρόνο στὴ μύηση καὶ τὶς ἱεροπραξίες τῶν Μυστηρίων, πρακτικὴ ποὺ διήρκεσε συνολικὰ 2.000 χρόνια περίπου, ἀπὸ τὸ 1500 π.Χ. ὡς τὸ 500 μ.Χ.

ὡς τρισόλβιοι

*κεῖνοι βροτῶν, οἱ ταῦτα δερχθέντες τέλη
μόλωσ' ἐς Ἀίδου· τοῖσδε γὰρ μόνοις ἐκεῖ
ζῆν ἔστι, τοῖς δ' ἄλλοισι πάντ' ἔχειν κακά.*

(γιατὶ) τρεῖς φορὲς εὐδαίμονες

*εἶναι ἐκεῖνοι ἀπ' τοὺς θνητοὺς ποὺ φτάνουν στὸν Ἀδη
ἔχοντας γνωρίσει τοῦτα τὰ μυστήρια· γιατί μόνον αὐτοὶ
ἔχουν ζωὴ ἐκεῖ κάτω, γιὰ τοὺς ὑπόλοιπους ὅλα στὸν Ἀδη
εἶναι κακά.*

Σοφοκλῆς, ἀπ. 753 Ν. (πιθανῶς ἀπὸ τὸν μὴ σωζόμενο *Τριπτόλεμο*)

Τὸ ὄνομα «Ἑλευσίς» ἀναφέρεται στὸν Κάτω Κόσμο καὶ σημαίνει «τόπος τῆς αἰσίας ἀφίξης». Γραμματικὰ διαφέρει ἀπὸ τὴ λέξη «ἔλευσις» (σὲ τονισμό καὶ κλίση), ὅμως καὶ τὰ δύο ἔχουν σχέση μὲ τὰ Ἡλύσια Πεδία, τὸν τόπο ὅπου κατοικοῦν οἱ εὐλογημένοι.

Διάλεξα νὰ κάνω μιὰ δουλειὰ μὲ θέμα τὴν Ἱερὰ Ὁδὸ γιὰτὶ θεωρῶ ὅτι αὕτὴ δὲν μοιάζει καθόλου μὲ ἄλλα σημεῖα τῆς ἐλληνικῆς ἀρχαιότητος. Γιὰ μένα ἔχει μεγάλη σημασία τὸ γεγονὸς ὅτι, σὲ ἀντίθεση μὲ ἄλλους κομβικοὺς χώρους, ὅπως οἱ Δελφοί, ἡ Ἐπί-
δαυρος ἢ ἡ ἀπομακρυσμένη Δῆλος, ἡ Ἐλευσίνα βρίσκεται ἐλάχιστα ἔξω ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, ἡ δὲ σημερινὴ Ἱερὰ Ὁδὸς χρησιμοποιεῖται καθημερινὰ ἀπὸ χιλιάδες ἀνθρώπους, καθὼς ἀποτελεῖ μία ἀπὸ τὶς κύριες εἰσόδους τῆς πόλης. Ἀξίζει νὰ σημειώσουμε ὅτι διατηρεῖ τὸ ὄνομα ποὺ εἶχε στοὺς ἀρχαίους χρόνους, ὁ δὲ ἄξονάς της συμπίπτει σχεδὸν ἀπόλυτα μὲ τὸν ἀρχαῖο.

Ἡ Ἱερὰ Ὁδὸς βρίσκεται σήμερα νοτιοδυτικὰ τῆς Ἀθήνας, δηλαδὴ σὲ μία ἀπὸ τὶς πιὸ προβληματικὲς ἀπὸ κάθε ἄποψη περιο-
χὲς τῆς πόλης, ἀπὸ ἄποψη —μεταξὺ ἄλλων— φτώχειας, βασικῶν ὑποδομῶν (ἀποχετευτικὸ καὶ ὁδικὸ δίκτυο), καθὼς καὶ ρύπανσης. Παρ' ὅλ' αὐτά, σὲ ὁρισμένα σημεῖα φαίνονται ἀκόμη καθαρὰ τὰ ἴχνη τῆς ἀρχαίας ὁδοῦ.

Καθὼς κοιτάζει κανεὶς μία ἀπὸ τὶς πολλὲς πινακίδες τῆς Ἱερᾶς Ὁδοῦ, τοῦ γεννιέται ἡ ἀπορία, γιὰτί « Ἱερὰ »;

Ὅταν ἀρχίσα νὰ ἐνδιαφέρομαι γι' αὐτὸν τὸ χῶρο, ἀποφάσισα νὰ ψάξω ὅτιδήποτε σχετικὸ —βιβλία, ἄρθρα, ἐφημερίδες—, καθετὶ ποὺ περιεῖχε πληροφορίες γιὰ τὸν ἀρχαῖο ἄξονα, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴ σημερινὴ ὁδό. Πάρα πολλὰ πράγματα συμβαίνουν τώρα ἐκεῖ, κι ἂν ρωτήσετε ὅποιονδήποτε στὴν Ἀθήνα νὰ σᾶς πεῖ γιὰ τὴν Ἐλευσίνα, ἢ ἄποψή του θὰ εἶναι ἀρνητικὴ, καθὼς ἡ βαριὰ ἐκβιομηχάνιση καὶ τὰ διυλιστήρια ἔχουν βλάψει τὴν περιοχὴ καὶ τὴν ἔχουν μολύνει ἀνεπανόρθωτα.

Ἐπισκέφτηκα τὴν Ἐλευσίνα πρώτη φορὰ ὅταν ἔκανα τὴν ἔρευνά μου.

Ἐντυπωσιάσθηκα βαθύτατα ἀπὸ τὴν ὁμορφιὰ τοῦ χώρου.

Τεράστια πέτρινα τείχη από τούς ρωμαϊκούς χρόνους, κολόνες, ερείπια, ἡ μεγάλη μαρμάρινη σκάλα ποῦ κάποτε ὀδηγοῦσε στοῦ κεντρικοῦ (τεράστιο) κτίριο, τὸ Τελεστήριον, ἓνα μικρὸ χαριτωμένο μουσεῖο καί, πάνω ἀπ' ὅλα, ἡ καταπληκτικὴ θέα πρὸς τὸν κόλπο τῆς Σαλαμίνας καὶ πρὸς ὅλα τὰ βουνὰ ποῦ ἀγκαλιάζουν τὴν Ἀθήνα.

II

Στὴ συνέχεια ἀποφάσισα ὅτι θέλω αὐτὸν τὸ δρόμο νὰ τὸν διανύσω μὲ τὰ πόδια. Διάλεξα τὴν ἡμερομηνία καὶ τὴν ὥρα ποῦ, σύμφωνα μὲ τούς ὑπολογισμούς μου, ἦταν ἀντίστοιχες μὲ ἐκεῖνες τῶν ἀρχαίων. Τὸ σωματικὸ βίωμα ἦταν αὐτὸ ποῦ εἶχε πρωταρχικὴ σημασία γιὰ μένα. Ἦθελα νὰ δημιουργήσω ὅσο τὸ δυνατόν πιστότερα τὶς συνθήκες μέσα στὶς ὁποῖες διήνυαν τὴν ἀπόσταση οἱ ταξιδιωτὲς-προσκυνητὲς τότε.

Τὸν Σεπτέμβριο κάνει ἀκόμα ζέστη κι ἔτσι το νὰ πηγαίνει κανεὶς κάπου μὲ τὰ πόδια τὸ καταμεσήμερο —μὲ τὸν δυνατό ἥλιο πάνω ἀπ' τὸ κεφάλι του, καὶ μαζί τὸ φῶς καὶ τὰ χρώματα τῆς γῆς— εἶναι ἐμπειρία ποῦ τοῦ προσφέρει ἄμεσες πληροφορίες μέσω τῶν αἰσθήσεων.

Βάδιζα μόνη τὴν Ἱερὰ Ὀδό. Δὲν μπορῶ νὰ φανταστῶ κὰν πῶς θὰ ἦταν νὰ βαδίζει κανεὶς μαζί μὲ ἄλλους 30.000 ἀνθρώπους — αὐτοὶ εἶναι οἱ ἀριθμοὶ ποῦ μάς εἶναι γνωστοί, τουλάχιστον ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν Περσικῶν πολέμων.

III

Στὶς 19 Σεπτεμβρίου 1994, μέρα μὲ πολλὴ ζέστη, ξεκίνησα κατὰ τὴ μία τὸ μεσημέρι ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς σημερινῆς ἀρτηρίας, στὴ συμβο-

λή της με την όδο Πειραιῶς, στο κέντρο τῆς Ἀθήνας, κοντά στο ἀρχαῖο νεκροταφεῖο τοῦ Κεραμεικοῦ.

Φορώντας σόρτς, ἀθλητικὰ παπούτσια κι ἓνα ἄσπρο καπελάκι, καὶ κρατώντας στο χέρι μιὰ μικρὴ φωτογραφικὴ μηχανὴ κι ἓνα μπουκάλι νερό, πέρασα μπροστὰ ἀπὸ διαφόρων εἰδῶν καταστήματα, ἀπὸ ἐμπορικὲς ἐκθέσεις, τὸν Βοτανικὸ Κήπο καὶ τὸ Ψυχιατρικὸ Νοσοκομεῖο Ἀπικῆς, κοινῶς γνωστὸ ὡς « Δαφνί ». Τὸ ψυχιατρεῖο αὐτό, στὸν ἀριθμ. 343 τῆς Ἱερᾶς Ὀδοῦ, εἶναι τὸ παλαιότερο στὴν Ἀπικὴ καὶ πολὺ γνωστὸ γιὰ τοὺς διάσημους καλλιτέχνες τροφίμους του —συγγραφεῖς, ποιητές, ζωγράφους, γλύπτες— ποὺ νοσηλεύτηκαν ἢ ἀκόμη καὶ πέθαναν ἐκεῖ· οἱ τάφοι τους ὑπάρχουν καὶ σήμερα, μέσα ἀπ' τοὺς ψηλοὺς πέτρινους τοίχους ποὺ περικλείουν τὰ νεοκλασικὰ κτίρια.

Τὸ ψυχιατρεῖο : ἓνα ἄλλο εἶδος ἀναχώρησης ἀπὸ τὸν κόσμο.

Γύρω στὶς 3 μ.μ. ἔφτασα στὸ Δαφνί, ἐκεῖ ὅπου βρίσκεται ὁ περὶφημος βυζαντινὸς ναός, ὁ ὁποῖος, ὅπως ἀνακάλυψα, πῆρε τὸ ὄνομά του ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο ναὸ τοῦ Δαφνίου Ἀπόλλωνος, τοῦ θεοῦ ποὺ εἶχε ὡς ἱερὸ φυτὸ του τὴ δάφνη.

Στὴ συνέχεια ἔφτασα στὸ χῶρο τοῦ ναοῦ τῆς Ἀφροδίτης, γιὰ τὸν ὁποῖο ὁ Πausanias ἀναφέρει : « μετὰ δὲ τοῦτο Ἀφροδίτης ναός ἐστι καὶ πρὸ αὐτοῦ τεῖχος ἀργῶν λίθων θέας ἄξιον ». Σήμερα μιὰ μεγάλη ἀρτηρία ταχείας κυκλοφορίας ἀπλώνεται στὸν ἀνοιχτὸ κάμπο (τὰ παλαιότερα χρόνια γνωστὸ ὡς Ράριον Πεδίον) καὶ περνáει ἀπὸ τὴ σημερινὴ « Λίμνη Κουμουνοῦρου ».

Ὁ Pausanias ἀναφέρεται σ' αὐτὴ τὴ λίμνη μὲ τὸ ὄνομα « Ρειτοί » (Ἱερὴ Λίμνη), ἐκεῖ ὅπου μόνο οἱ ἱερεῖς ἐπιτρεπόταν νὰ ψαρεύουν. Οἱ ὄχθες τῆς λίμνης ἀποτελοῦσαν τὰ ὅρια μεταξὺ τῆς γῆς τῶν Ἐλευσινίων καὶ τῶν Ἀθηναίων. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ὑπῆρχε γέφυρα, ἦταν ὅμως τόσο στενὴ ποὺ ἀπέκλειε τὴ συμμετοχὴ τροχοφόρων στὴν πομπὴ τῶν Μυστηρίων.

Ήταν πιά 5.30 μ.μ. καὶ εἶχα περπατήσει 14 χιλιόμετρα. Τότε ἄρχισε καὶ τὸ πιὸ δύσκολο μέρος τῆς διαδρομῆς μου, κατὰ μήκος τῆς ἀρτηρίας ταχείας κυκλοφορίας, μὲ πάρα πολλὴ κίνηση. Γύρω μου ὑπῆρχαν διυλιστήρια, τσιμεντοβιομηχανίες καὶ χαλυβουργίες, διάφορες ἄλλες βιομηχανίες καὶ ναυπηγεῖα. Μὲ τὴν ἀτμόσφαιρα πνιγερὴ ἀπὸ τὸ νέφος καὶ τὴ μόλυνση καὶ τὸν ἥλιο ἀκόμα δυνατὸ στὸ πρόσωπό μου, ἀγωνιζόμουν νὰ καλύψω τὴν ἀπόσταση βαδίζοντας στὴν ἄκρη τοῦ μεγάλου δρόμου. Τελικά, λίγο ἔξω ἀπὸ τὴν Ἑλευσίνα καὶ μετὰ ἀπὸ 19 χιλιόμετρα, κατὰ τὶς 7.30 μ.μ., ἔφτασα στὴν ἀρχαία γέφυρα τοῦ Ἑλευσινιακοῦ Κηφισοῦ, ἡ ὁποία εἶχε χτιστεῖ τὸν 2ο αἰῶνα μ.Χ. γιὰ τὸν Ρωμαῖο αὐτοκράτορα Ἀδριανό. Ὁ Ἀδριανὸς ἤθελε νὰ μνηθεῖ στὰ Μεγάλα Μυστήρια, ἀλλὰ δὲν μπορούσε νὰ διασχίσει τὸν ποταμό, ποὺ εἶχε πλημμυρίσει ἐκείνη τὴν ἐποχὴ. Διέταξε λοιπὸν νὰ χτιστεῖ μιὰ πολὺ μεγάλη καὶ τοξωτὴ πέτρινη γέφυρα (μήκους 30 καὶ πλάτους 5,30 μέτρων). Ἡ γέφυρα αὕτὴ ὑπάρχει ἀκόμη. Δυστυχῶς, ὅμως, ὁ αὐτοκινητόδρομος περνáει ἀκριβῶς ἀπὸ πάνω καὶ ἔτσι ἡ γέφυρα μόλις ποὺ διακρίνεται.

Στὶς 8 μ.μ. ὁ ἥλιος εἶχε δύσει πιά καὶ μιὰ ὑπέροχη πανσέληνος ἀνέτειλε καὶ μὲ ὑποδεχόταν στὴν Ἑλευσίνα. Φτάνοντας πῆγα ἀπευθείας στὸ ξενοδοχεῖο « Μέλισσα » στὴν ὁδὸ Περσεφόνης, ὅπου καὶ διανυκτέρευσα. Ἦμουν πολὺ κουρασμένη, ἀλλὰ καὶ ἐνθουσιασμένη μὲ τὴν ἐμπειρία μου. Τὰ πόδια μου πονοῦσαν καὶ εἶχα χάσει πολὺ ἰδρώτα, εἶχα ὅμως ἀνακαλύψει κάτι καινούργιο γιὰ τὸν ἑαυτό μου. Ἡ πορεία μὲ εἶχε κάνει νὰ νιώσω, σὲ σωματικὸ ἐπίπεδο, τὴν ἐπαφὴ μὲ ὅ,τι ἦταν στὴν ἀρχαιότητα ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα στὶς δύο πόλεις. Βαδίζοντας, τὸ σῶμα καταγράφει ἐσωτερικὰ καὶ ἰχνηλατεῖ τὴν πραγματικότητα αὐτῆς τῆς ἀπόστασης.

Τὴν ἐπόμενη μέρα ἐπισκέφθηκα τὸν ἀρχαιολογικὸ χῶρο.

Πρωί, 10.30. Κάθομαι στὸ Τελεστήριον, παρατηρῶ.

Τελεστήριον (τέλος-σκοπὸς-τελετή).

Βλέπω ἕναν ἄντρα νὰ διασχίζει πολὺ ἐπιφυλακτικά, ἀργά, τὸ δάπεδο τοῦ τεράστιου χώρου. Κάθε του κίνηση εἶναι τόσο προσεκτικὴ ποὺ νομίζω πὼς εἶναι τυφλός. Τοῦ παίρνει πάρα πολλὴ ὥρα νὰ καλύψει τὴ μεγάλη ἀπόσταση ἀνάμεσα στὰ δύο ἄκρα τοῦ δαπέδου. Ὅταν φτάνει τελικὰ στὴν ἄλλη πλευρά, βρίσκει τοὺς φίλους του καὶ γίνεται ἕνας ἀκόμη τουρίστας, καθόλου τυφλός. Προηγούμενως εἶχε «τυφλωθεῖ», νομίζω, προκειμένου νὰ προσφέρει στὸν ἑαυτὸ του μιὰ ἐμπειρία διαφορετικὴ.

Αὐτὸς ὁ χῶρος ἦταν τὸ μέρος ὅπου λάμβαναν χώρα οἱ μυστικὲς τελετουργίες τῶν Ἑλευσινίων, ἡ λεγόμενη «ἐποπτεία». Ὅ,τι συνέβαινε κατὰ τὴ διάρκεια τῆς «ἐποπτείας» κρατήθηκε μυστικὸ· μέχρι σήμερα τίποτα δὲν ἔχει ἔρθει στὸ φῶς ποὺ νὰ ἀποκαλύπτει κάτι. Ὅ,τι γνωρίζουμε προέρχεται ἀπὸ πηγὲς ποὺ ἀναφέρονται σὲ στοιχεῖα πρὶν καὶ μετὰ τὸ γεγονὸς καθαυτό. Δύο λέξεις εἶναι σημαντικές: *APPHTON* (αὐτὸ ποὺ δὲν εἶναι δυνατόν νὰ εἰπωθεῖ) καὶ *ΑΠΟΡΡΗΤΟΝ* (αὐτὸ ποὺ ὑπόκειται στὸ νόμο τῆς σιωπῆς).

Οἱ μύστες ἦταν ἄντρες, γυναῖκες καὶ δοῦλοι. Οἱ μόνοι ὅροι γιὰ νὰ συμμετάσχει κανεὶς στὰ Μυστήρια ἦταν νὰ μιλά τὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα καὶ νὰ μὴν εἶχε χυθεῖ ἐξαιτίας του αἷμα, δηλαδὴ νὰ μὴν εἶχε διαπράξει ἔγκλημα.

Μὲ τὴν ἔρευνά μου ἀνακάλυψα ὅτι τὰ Μεγάλια Μυστήρια ἦταν στὴν πραγματικότητα τὸ δεύτερο μέρος τῶν τελετουργιῶν. Τὸ πρῶτο μέρος λάβαινε χώρα στὸ κέντρο τῆς Ἀθήνας, ἐκεῖ ὅπου βρίσκονταν τὴν ἐποχὴ ἐκείνη οἱ ὄχθες τοῦ περίφημου ποταμοῦ Ἴλι-

σοῦ, ὅπου δίδασκαν ὁ Πλάτων καὶ οἱ ἄλλοι φιλόσοφοι. Γνωστὰ ὡς Μικρά, τὰ Μυστήρια αὐτὰ τελοῦνταν τὸ μήνα τῶν Ἀνθεστηρίων (τὸν Μάρτιο, νομίζω, κατὰ τὴν ἑαρινὴ ἰσημερίαν). Στους κλασικοὺς χρόνους ἡ λατρεία αὐτὴ σχετιζόταν μὲ τὰ Μυστήρια τῆς Περσεφόνης-Κόρης καὶ τῆς Δήμητρας-Μητέρας. Ἐκεῖ τότε ὑπῆρχε τὸ ἱερὸ τῆς Ἀρτέμιδος τῶν Ἀγρῶν (Ἀγροτέρα Ἀρτεμις). Στὴ σημερινὴ Ἀθήνα ὑπάρχει δρόμος στὴν ἴδια περιοχὴ ποὺ φέρει τὸ ὄνομα « Ἀγρα ».

Ὁ ποταμὸς Ἰλισὸς εἶναι σήμερα σχεδὸν τελείως καλυμμένος ἀπὸ δρόμους καὶ κτίρια. Ἐνα πολὺ μικρὸ τμήμα του, ὅμως, κάτω ἀπὸ μιὰ γέφυρα παραμένει ἐλεύθερο καὶ ἀξίζει νὰ τὸ ἐπισκεφθεῖ κανεὶς.

Ἡ θεὰ Δήμητρα καθιέρωσε τὰ Μικρὰ Μυστήρια πρὸς τιμὴν τοῦ Ἡρακλεῖ, μὲ σκοπὸ νὰ τὸν ἐξαγνίσει ἀπὸ τὴν ἐνοχὴ γιὰ τὴ σφαγὴ τῶν Κενταύρων ὥστε νὰ μπορέσει στὴ συνέχεια νὰ μυηθεῖ στὰ Μεγάλια Μυστήρια. Τὰ Μικρὰ Μυστήρια θεωροῦνταν ὅτι εἶχαν στενότερη σχέση μὲ τὸ « σῶμα », ἐνῶ τὰ Μεγάλια μὲ τὸ « πνεῦμα ». Οἱ μύστες δὲν μποροῦσαν νὰ πάρουν μέρος στὶς τελετὲς τῆς Ἐλευσίνας ἐὰν δὲν εἶχαν προηγουμένως ἐξαγνιστεῖ στὶς ὁχθες τοῦ Ἰλισοῦ κατὰ τὰ Μικρὰ Μυστήρια.

V

Γύρισα στὴν Ἀθήνα μὲ λεωφορεῖο.

Στὴ διάρκειά τῆς διαδρομῆς μου μὲ τὰ πόδια πῆρα περίπου ἑκατὸ φωτογραφίες πινακίδων μὲ τὸ ὄνομα « Ἱερὰ Ὁδός », ἀλλὰ καὶ ἄλλων σημείων, ἀρχαίων καὶ σημερινῶν. Καθὼς περπατοῦσα, τὰ διάφορα στρώματα τῆς ἱστορίας ἦταν παρόντα, μπροστὰ στὰ μάτια μου καί, κυριολεκτικά, κάτω ἀπὸ τὰ πόδια μου. Ἀργότερα οἱ φωτογραφίες αὐτὲς ἔγιναν ἡ βάση γιὰ τὴν ἐγκατάστασή μου.

Τὴν ἐπόμενη χρονιά (1995) ξανακάνω τὸν ἴδιο δρόμο, τὶς ἴδιες μέρες, αὐτὴ τὴ φορά μὲ τὸ λεωφορεῖο τῆς γραμμῆς, καταγράφοντας μὲ μία βιντεοκάμερα τὴ διαδρομὴ ἀπὸ τὴν Ἀθήνα στὴν Ἐλευσίνα καὶ ἀπὸ τὴν Ἐλευσίνα στὴν Ἀθήνα.

Ὅταν κατέληξα νὰ φτιάξω τὴν ἐγκατάσταση, ἡ ἰδέα ἦταν νὰ ὀδηγήσω τὸ κοινὸ νὰ ἀκολουθήσει τὴν Ἱερὰ Ὀδὸ κατασκευάζοντας ἓνα περιβάλλον ποὺ θὰ διεκόλυνε αὐτὸν τὸ στόχο. Τὸ δωμάτιο ὅπου θὰ ἔδειχνα τὶς φωτογραφίες ἔγινε ἓνας σχεδὸν ἀπόλυτα σκοτεινὸς χώρος. Τὸ μοναδικό του φῶς προερχόταν ἀπὸ τὶς δύο ὀθόνες ποὺ ἔδειχναν τὴ διαδρομὴ μὲ τὸ λεωφορεῖο πρὸς καὶ ἀπὸ τὴν Ἐλευσίνα. Οἱ φωτογραφίες ἦταν μικρὲς καὶ εἶχαν τοποθετηθεῖ ἡ μία δίπλα στὴν ἄλλη σὲ σειρὰ γύρω ἀπὸ τὸ δωμάτιο, μὲ μικρὰ βέλη ἀπὸ κάτω ποὺ ἔδειχναν τὴν κατεύθυνση τῆς διαδρομῆς, τὸν ἀριθμὸ τῶν χιλιομέτρων καὶ τὴν ὥρα σὲ δεδομένα σημεῖα.

Οἱ θεατὲς ἔπρεπε νὰ χρησιμοποιήσουν φακό, ποὺ ὑπῆρχε διαθέσιμος ἔξω ἀπὸ τὸ δωμάτιο. Ἐμπαιναν μέσα ἀπὸ μιὰ μαύρη κουρτίνα καὶ ἔβρισκαν τὸ δρόμο τους ἀργὰ μὲ τὴ βοήθεια τοῦ φακοῦ. Κοίταζαν λίγες φωτογραφίες τὴ φορά. Ἐτσι ἀκολουθοῦσαν τὴ διαδρομὴ τῆς Ἱερᾶς Ὀδοῦ καὶ ἐστίαζαν στὸ φωτογραφικὸ ὑλικὸ μὲ τρόπο ποὺ προκαλοῦσε τὴ συμμετοχὴ τους μέσα ἀπὸ τὸ σῶμα. Ἴσως πρέπει νὰ προσθέσω ἐδῶ ὅτι στοὺς ἀρχαίους χρόνους οἱ μύστες ἔφταναν στὴν Ἐλευσίνα ἀργὰ τὴ νύχτα, κρατώντας δάδες γιὰ νὰ φωτίζουν τὸ δρόμο τους.

ΛΙΖΗ ΚΑΛΛΙΓΑ

Περιοδικὸ *Performance Research*, τεῦχος DEPARTURES,

τόμος 6, ἀρ. 1, Ἀνοιξη 2001

Μετάφραση ἀπὸ τὰ ἀγγλικά: Κατερίνα Λογοθέτη





The Road to Eleusis

I

In Greek, “odos” can mean a road, a street, a way or a path. In ancient times the Iera Odos was the road to Eleusina, where the rites for the Great Mysteries took place. It was also the ‘way’ to a unique experience for the thousands of people who were initiated every year for about 2000 years between 1500 BC and 500 AD.

*Thrice happy are those of mortals, who having seen those rites
depart for Hades;*

For to them alone is it granted to have true life there;

(Sophocles, frag. 753 N, Dindorf.)

The name “Eleusis” refers to the underworld, and can be translated as “the place of the happy arrival”. Grammatically it is different, by accent and inflection, from “eleusis” (arrival) but both are related to “Elysion” the realm of the blessed.

I chose to make work about this road because it is so unlike other ancient sites in Greece. It makes a difference to me that, in contrast to other important sites like Delphi, Epidauros or remote islands like Delos, Eleusis is just outside Athens, and the road is travelled every day by thousands of people since it is one of the main entrances to the city. It is interesting that the road still bears the same name it had in ancient times, and coincides almost exactly with the ancient route.

The road is now in the southwest of Athens, one of the most

problematic areas of the city from every point of view, among them poverty, lack of basic infrastructures such as drainage and good roads, and heavy pollution. But in some parts there are clear traces of the ancient way still visible.

Looking at one of the many street signs for the Iera Odos, is enough to raise the question, why “iera” (sacred)?

When I began to be interested in this site I decided to start looking for anything that concerned the road – books, articles, newspapers – whatever I could find that gave information about the old path – but also about the road as it is today. Lots of things are happening there now, and if you ask anyone in Athens what they think of Eleusina they will react negatively, since heavy industrialization and the refineries have done so much damage and polluted the area.

I visited Eleusina for the first time while doing my research.

I was immensely surprised to see how beautiful the site was.

Massive stone walls from Roman times, columns, fragments, the large marble staircase that led to the main (huge) building, the Telestirion, a lovely small museum and, most of all, the breathtaking view towards the bay of Salamina and all the mountains that surround Athens.

II

Then I decided that I wanted to walk this road.

I chose to do this walk on the date and time which, according to my calculations, corresponded with the original ones. The physical experience was very important to me. I wanted to recreate for myself the closest conditions that I could to those of the original travellers.

September is still a hot month in Greece so that travelling on

foot in the middle of the day, having the strong sun above you, together with the light and the colours of the earth, gives you certain sensory information.

I was alone. I cannot even imagine what it would be like to walk with 30,000 people – these were the numbers known, at least during the Persian wars.

III

On 19 September 1994, a very hot day, I started my walk just after lunch, at 1 o'clock, at the beginning of the modern road, which is at the junction with Piraios St. in the centre of Athens, near the ancient cemetery of Keramikos.

Wearing shorts, my sports shoes, a little white hat and taking a small camera and a bottle of water, I passed modern shops, show-rooms, factories, a botanical garden and a psychiatric hospital. This psychiatric hospital, at Iera Odos 343, is the oldest in Athens and very well known for its famous in the arts artist inmates: writers, poets, painters, sculptors were hospitalized, some even died there and their tombs are still inside the high stone walls that surround the neoclassical buildings.

The psychiatric hospital: another kind of departure from this world.

About 3 pm I arrived in Dafni where the famous Byzantine church stands – which I discovered took its name from the temple of Daphnian Apollo, who's sacred plant is the laurel (daphne).

Then I arrived at the site of the temple of Aphrodite, which Pausanias describes as a "noteworthy wall of unwrought stones". Now a large motorway expands onto the plain (known as the Rarian plain in antiquity) passing what is now "Koumoundourou lake".

Pausanias refers to this lake as “Rhetoï”, the sacred lake, in which only the priests were allowed to fish, and which was the boundary between the land of the Eleusinians and the other Athenians. At that time, there was a bridge over the water so narrow that no vehicles could take part in the procession.

It was now 5.30 and I had walked 14 kilometres. Then the most difficult part of my walk began, alongside the heavy traffic on the busy motorway. Around me were refineries, cement and steel factories, shipyards and other industrial plants. The air thick with smoke and pollution, with the sun still strong in my face, I struggled to cover the distance by the side of the highway.

Finally, just outside Eleusina after 19 km, at about 7.30, I arrived at the ancient bridge of the Eleusinian Cephissus, erected in the second century AD for the Roman emperor Hadrian. He wanted to be initiated into the Great Mysteries, but could not cross the river, which at that time was flooded. So he ordered a very big, arched, stone bridge (30 metres long and 5.30 metres wide) to be built. It is still there. Unfortunately the motorway now passes just above it so it is barely visible.

By 8 o'clock the sun had gone down and a glorious full moon was rising to welcome me to Eleusis. When I arrived I went straight to the hotel Melissa on Persephone St. where I settled down for the night. I was very tired but thrilled by the experience. My feet were hurting and I had sweated a lot, but I had discovered something new for myself. The walk made me feel a physical contact between what had been two cities in ancient times. Through walking, the body records internally and traces the actual distance.

IV

The next day I visited the archaeological site.

Morning 10.30 am. I am sitting at the Telestirion, watching.

Telestirion-(telos-goal-telete).

I see a man walking very cautiously, slowly, across the floor of the huge place. His every movement was so careful that I thought that he was blind.

It took him a very long time to cover the distance between the two sides of the floor. When he finally arrived at the other side, he joined his friends, and he became another tourist, not blind at all. He became “blind”, I think, to give himself another kind of experience, because this space was the place where the secret rites, the “epopteia” took place.

What happened during the “epopteia” initiation was kept secret, and up until now, nothing has come forward to reveal this secret. All that we know comes from sources that refer to the facts before and after the actual event. Two words are important: ARRHETON: the ineffable, and APORREHTON: subject to the law of silence.

The initiates were men, women and slaves. The only conditions were that they should speak the Greek language and that they had shed no blood, that is committed no crime.

I discovered during my research that the Great Mysteries were actually the second part of the rites. The first part took place in the middle of Athens by what were then the banks of the famous river Ilissos on which Plato and other philosophers used to teach. They are known as the Lesser Mysteries and took place in the month of Anthestirion (which, I think, is March at the spring equinox). In the

classical period the cult was regarded as the Mysteries of Persephone-Kore and Demeter-Mother. At that time there was a sanctuary of Artemis of the fields (Agrotera Artemis). In the modern city we have a street in the same area with the name "Agra".

The river Ilissos is almost completely covered by roads and buildings. But a very small part of it remains, under a bridge, and it is still very beautiful to visit.

The goddess Demeter instituted the Lesser Mysteries in honor of Heracles, so that she might purify him of the guilt he had incurred in the slaughter of the Centaurs and so he could be initiated at the Great Mysteries. The Lesser Mysteries were considered to be more "physical" and the Great Mysteries more "spiritual". People could not go to Eleusis without having first purified themselves on the banks of the Ilissos during the Lesser Mysteries.

V

I returned to Athens by bus.

During the walk I took about a hundred photographs of road-signs bearing the name "Iera Odos", and other sites both ancient and modern. As I walked, the layers of the history of the road were there in front of my eyes and, literally, under my feet. These photographs would later form the basis for my installation.

The following year (1995) I took the same road on, the same days.

This time by bus

There and back, I recorded the journey with a video camera from Athens to Eleusis and from Eleusis to Athens.

When I came to make the installation my idea was to lead the audience to follow the road and create an environment that would

help them do so. I made the room in which the photographs were shown in an almost completely dark space. The only light came from the two monitors showing the bus ride to and from Eleusis. The photographs were small and placed next to one another in a row around the room, with small arrows underneath showing the direction, the number of kilometers and the time at certain points.

The spectators had to use the light of a torch which they collected outside the room, entering through a black curtain and finding the way by torch-light slowly, looking at a few photographs at a time. In this way they followed the road, focusing on the photographs in a way that engaged them physically.

Perhaps I should add that in ancient times travellers arrived late at night holding torches to light their way.

LIZZIE CALLIGAS

Performance Research, DEPARTURES,

Volume 6, no 1, Spring 2001

ΤΟ ΣΤΙΓΜΑ – 1990

Φῶς ἐκ σαρκὸς

*Τὸ σῶμα παραμένει ὁ χάρτης ποὺ πάνω του
σημαδεύουμε τὰ νοήματά μας.¹*

I

Τὸ *Στίγμα* ὅπως καὶ οἱ *Μεταμορφώσεις* συγκεντρώνει καὶ διευκρινίζει νοήματα ποὺ δημιουργοῦνται μέσα ἀπ' τὴν ἀναπαράσταση τοῦ γυναικείου σώματος. Σ' αὐτὸ τὸ ἔργο, ἡ Λίτση Καλλιγὰ παρέχει σημεῖα ἀναφορᾶς – τὸ σημάδι στὸ χέρι, ἴχνη τριχωτοῦ τοῦ ἐφηβαίου στὸ κάτω μέρος τῆς φωτογραφίας, ἴχνη ὑφάσματος πάνω στὸ χέρι καὶ στὸ σῶμα. Τὸ ἔργο γίνεται χῶρος γιὰ συσχετισμοὺς ἀνάμεσα στὰ πολλαπλὰ ἐπίπεδα τῆς εἰκόνας, τὴ φύση τῆς φωτογραφίας, τὸ σῶμα ὡς ὑποκείμενο καὶ τὸ πολιτισμικὸ πλαίσιο τῆς ἀνάγνωσής μας. Τὸ πρωτογενὲς ὕλικό, μεταμορφωμένο πιά, ὁδηγεῖ τὸν θεατὴ σὲ ἓνα ταξίδι ἀνάμεσα στὸ ἔργο.

Ἡ λέξη στίγμα, ποὺ ἀρχικὰ σημαίνει σημάδι ἢ ἀτέλεια, εἶναι πλούσια σὲ συνειρμούς στὰ ἑλληνικὰ καὶ στὰ ἀγγλικά. Στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ σώματος, στίγμα εἶναι τὸ σημεῖο ὅπου γίνεται ἡ ρήξη τῆς ὠοθήκης γιὰ ν' ἀπελευθερωθεῖ τὸ ὠριμο ὠάριο. Στὴν ἐπιφάνεια τοῦ δέρματος εἶναι τὸ σημεῖο ποὺ αἱμορραγεῖ ἀπὸ μόνο του ἢ τὸ σημάδι ποὺ μένει ἀπὸ σκόπιμο κάψιμο (αὐτὲς οἱ δύο χρήσεις τῆς λέξης ἔχουν ἀντιθετικές διαστάσεις ἀπὸ ἀποψη ἠθικῆς). Ἐνῶ οἱ πληγὲς

I. Marina Warner, *Monuments and Maidens – The Allegory of the Female Form*, Picador, London 1985.

πού θυμίζουν εκείνες του Χριστού και με θαυματουργό τρόπο παρουσιάζονται σὲ ὀρισμένους ἁγίους, ἀποτελοῦν ἐνδείξεις τῆς θείας χάριτος, ἡ βούλα σηματοδοτεῖ ἀνηθικότητα. Μεταφορικὰ λοιπόν, τὸ στίγμα εἶναι δυνατόν νὰ ὑπονοεῖ ἀισχύρτητα, αὐτὴ πού συνοδεύει παράνομες πράξεις. Στὰ ἑλληνικὰ καὶ μόνο, στίγμα ἐπίσης σημαίνει χωρικὸ σημεῖο ἀναφορᾶς καὶ χρησιμοποιεῖται στὴ ναυσιπλοΐα σὲ σχέση μὲ τὸν ἐντοπισμὸ τῶν πλοίων στὴ θάλασσα. "Ἐτσι ἡ λέξη ἔχει νὰ κάνει μὲ τὸ ταξίδι καὶ ἄλλες χρήσεις τῆς καθημερινότητος, καθὼς καὶ μὲ ἔννοιες τῆς ἠθικῆς. Τὸ ὅτι παίρνουμε μιὰ μέτρηση ἀπὸ ἓνα συγκεκριμένο προοπτικὸ σημεῖο προκειμένου νὰ ἐντοπίσουμε ἓνα νόημα μέσα σὲ ἓναν ὠκεανὸ ἀπὸ συνειρμούς, συνδέει τὸν ὅρο στίγμα μὲ τὴν ἐμπειρία μας πού ἔχουμε γιὰ τὴν τέχνη.

II

"Ἄν καὶ τὸ ἔργο εἰκονογραφεῖ τὸ σῶμα, κι ἔτσι εἶναι μὲ μιὰ ἔννοια ἀπεικονιστικὸ (figurative), ἡ μέθοδος τῆς σύνθεσής του εἶναι πλησιέστερη μ' ἐκείνη τῆς ἐννοιολογικῆς τέχνης (conceptual art). "Ὅπως ἔχει διαπιστωθεῖ, ἀπὸ διαφόρους κριτικούς¹, σημαντικὰ ἐρωτήματα πού προέκυψαν ἀπ' τὴν ἄσκηση τῆς μινιμαλιστικῆς καὶ τῆς ἐννοιολογικῆς τέχνης τὴ δεκαετία τοῦ '60 καὶ τοῦ '70, ἀφοροῦν τὴ σχέση ἀνάμεσα στὸ ἔργο τέχνης καὶ τὸν θεατῆ. Ἡ Λίζη Καλλιγὰ συνδυάζει τὴν ἐννοιολογικὴ μέθοδο, ὅπου συνυπάρχουν ὑλικά καὶ ἰδέες, μὲ κάτι πού ἀπευθύνεται ἄμεσα στὴν ἐμπειρία τοῦ σώματος. Στὸ σῶμα πού βλέπουμε στὸ *Στίγμα* τὰ σημάδια του, τὰ σημεῖα ἀναφορᾶς του, εἶναι μετατοπισμένα ἔτσι ὥστε ὁ / ἡ θεατὴς νὰ

1. Γιὰ παράδειγμα, βλ. James Roberts, "The Installation Work of John Blake", *Kunst and Museum Journal*, 1 (6), 34-40, 1990.

όδηγεῖται μέσα ἀπὸ αὐτὰ στὶς προσωπικὲς του / τῆς ἐμπειρίες τοῦ γυναικείου σώματος, ὅπως δηλαδὴ τὸ ἔχει δεῖ, νιώσει, ἀγγίξει καὶ καταλάβει· μέσα στὴν καθημερινὴ ζωὴ καὶ μέσα ἀπ' τὴν ἀπόδοσή του στὴν τέχνη.

III

“Ἐνα σημάδι δὲν εἶναι εἰκόνα· συχνὰ εἶναι ἀπόδειξη ἑνὸς γεγονότος μέσα στοῦ χρόνου· μιὰ τρύπα ἀπὸ σφαῖρα, μιὰ πατημασιά, ἡ καμένη βούλα στοῦ σώματος ἑνὸς ζώου, ἡ γρατσουνιά, ἕνας λεκές, μιὰ πινελιά, ἕνα δακτυλικὸ ἀποτύπωμα, ὁ σταυρὸς γιὰ τὴν ἐπιλογὴ ἑνὸς ὑποψηφίου, ἡ ὥς ὑποκατάστατο μιᾶς ὑπογραφῆς. Τυχαῖο ἢ σκόπιμο, ἀνθρώπινο ἢ ὄχι, τὸ σημάδι εἶναι τὸ ἴχνος ποὺ παραμένει. Κάθε εἰκόνα ἀπαρτίζεται ἀπὸ σημάδια. “Ἐνα ἔργο τέχνης εἶναι συγχρόνως μιὰ ἐμπρόθετη διάταξη ὕλικου καί, πρωταρχικὰ ἴσως, ἀπόδειξη τῆς παρουσίας τοῦ καλλιτέχνη σὲ μιὰ συγκεκριμένη στιγμή μέσα στοῦ χρόνου. Τὸ σῶμα κουβαλάει κι αὐτὸ τὴ δική του ἱστορία σὲ σημάδια — οὐλές, ραγάδες, γραμμὲς ἀλλαγῶν καὶ αὔξεσης, ἴχνη ἀπὸ ἐγκυμοσύνες, ἐγχειρήσεις, ἀτυχήματα. Ἡ μνήμη τοῦ σώματος. Ἡ ἔννοια σημάδι τονίζεται στοῦ *Στίγμα*· τὸ κεντρικὸ μυστηριῶδες σημάδι πάντως στοῦ χέρι ἀπομονώνεται μὲ μιὰ δέσμη φωτός. Τὰ σημάδια του παραπεμπουν σὲ συνειρμούς ἄρρηκτους μὲ τὴ λέξη στίγμα-ἐγκυμοσύνη, σύλληψη, « στίγματα » ἁγίων, παραβάσεις τῆς σάρκας· σημάδια τοῦ σώματος ποὺ δείχνουν ὅτι εἴμαστε συνάμα ὄντα ἀνθρώπινα, δεμένα ἀπ' τὸ χρόνο τοῦ σώματος, καὶ ὄντα μεταφυσικά, δεμένα ἀπ' τὸ μῦθο. “Ὅλα αὐτὰ τὰ νοήματα εἶναι παρόντα στοῦ ταξίδι μέσα ἀπ' τὴν εἰκόνα. Τὸ μυθικὸ ταξίδι τοῦ ἀνθρώπου ποὺ ἀρχίζει μὲ τὴν πώση μέσα στοῦ χρόνου καὶ τὴ γυναικεῖα σάρκα. Αὐτὴ ἡ σάρκα, ἡ ἐξογκωμένη κοιλιά καὶ τὸ χρῶμα ποὺ θυμίζουν ἀναγεννησιακὴ ζωγραφικὴ, συνάμα Μαρία, μητέρα καὶ παρθένος, καὶ Εὐα, διωγμένη

ἀπὸ τὸν Κῆπο, γυμνὴ καὶ γνωρίζουσα, στιγματισμένη, πεπτωκυῖα, σεξουαλική, ἐπίγεια.

IV

Ἡ φωτογραφία ἔχει πλέον ἐνσωματωθεῖ στὸν τομέα τῆς τέχνης. Ὁ Γιάννης Σταθάτος σημειώνει ὅτι «γιὰ τὸν καλλιτέχνη ἡ ἀξία τῆς φωτογραφίας ἔγκειται στὸ ἀκατέργαστο ὕλικὸ τῶν μεταφορικῶν συνειρμῶν της».¹ Αὐτοὶ οἱ συνειρμοὶ συνδέουν τὸ μέσο μὲ τὶς μεταμορφώσεις τοῦ φωτὸς καὶ τῆς σύστασης τῶν ὑλικῶν, καθὼς καὶ μὲ συγκεκριμένα νοήματα τῶν ἐννοιῶν χρόνος καὶ βιωμένη ἐμπειρία. Οἱ συνειρμοὶ αὐτῶν ἀκριβῶς τῶν πτυχῶν, ποὺ συνειδητὰ κατοικοῦν τὸ ἔργο, ἐμπλουτίζουν τὸ νόημά του ἀκόμη περισσότερο. Ἡ φωτογραφία ἔχει συγκεκριμένη σχέση μὲ τὸ χρόνο. Ὅπως ὑποστήριξε ὁ Roland Barthes στὸν *Φωτεινὸ θάλαμο*, ἐκπορεύεται ἀπὸ μιὰ πραγματικότητα περασμένη, εἶναι ἀπόδειξη κάποιου χρόνου ποὺ ὑπῆρξε καὶ δὲν θὰ ὑπάρξει ποτὲ ξανά. Ἡ πρωταρχικὴ τῆς ἀναφορὰ δὲν ἔγκειται στὸ ἀντικείμενο ἀλλὰ στὸν ἴδιο τὸ χρόνο. Τὸ σῶμα αὐτὸ καθεαυτὸ εἶναι δεσμευμένο ἀπ' τὸ χρόνο, τὴ γέννηση καὶ τὸ θάνατο. Μέσα ἀπὸ «τὴν ἀνθεκτικὴ μαγεία της», ἡ φωτογραφία γίνεται μάρτυς μιᾶς πραγματικότητος περασμένης ποὺ ἔχει χαθεῖ.

Ὅτιδήποτε κάνει ἓνας καλλιτέχνης σὲ μιὰ φωτογραφία, αὐτὸ ἔχει πάντα μιὰ ἰδιαίτερη σχέση μὲ τὴν πραγματικότητα καί, στὴν προκειμένη περίπτωση, μὲ τὴν προσωπικὴ ἐμπειρία. Μιὰ φωτογραφία εἶναι πάντα συγκεκριμένη, καὶ ἐδῶ, αὐτὸ ποὺ βλέπουμε εἶναι τὸ σῶμα μιᾶς συγκεκριμένης γυναίκας καθὼς καὶ μιὰ συγκεκρι-

1. John Stathatos, "Representation and Metaphor – Photography in Britain during the 1980s", *European Photography*, 43, 24-26, 1990.

κριμένη στιγμή στο χρόνο αὐτοῦ τοῦ σώματος. Φαίνεται, ὅμως, νὰ ἐμπεριέχει καὶ κάποια ἀνεξήγητα σημάδια· εἶναι συγχρόνως ἀληθινὴ καὶ παραπλανητικὴ. Μιὰ αἴσθηση ἀπάτης τὴν κάνει νὰ συνδέεται μὲ ἀντιλήψεις οἱ ὁποῖες παρουσιάζουν τὴ φωτογραφία ὡς τέχνασμα ἢ μαγεία, ἢ ἀκόμα τὴ συσχετίζουν μὲ ἄλλα εἶδη μεταμορφώσεων ποὺ ἀποδίδονται σὲ πίστη ἢ θαῦμα. Ἔτσι, ἡ φωτογραφία ὡς διαδικασία καὶ ἀποτέλεσμα συνδέεται πλέον μ' ἐκεῖνες τὶς μορφές πολιτισμικῶν ἀποδείξεων, ὅπως, γιὰ παράδειγμα, τὰ κομμάτια ἀπὸ τίμιο ξύλο ἢ τὸ αἷμα ἀγίων, οἱ ὁποῖες, ἀπαλλαγμένες ἀπ' τὸ ἀρχικὸ τους νόημα καὶ σκοπὸ, ὑφίστανται μεταμορφώσεις μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου. Εἰσέρχεται σ' ἓνα χῶρο μυθικὸ, ἔξω ἀπ' τὴ λογικὴ, ὅπου τὰ ἀποδεικτικὰ στοιχεῖα χάνουν τὴν ἰσχὺ τους καὶ τὰ ἀντικείμενα αὐτὰ ἀποκτοῦν ἄλλο νόημα, γίνονται μαγικά, θαυματουργὰ καὶ «τυχερά».

Τὸ θνητὸ τοῦ ἀνθρώπου εἶναι ἓνα ταξίδι μέσα ἀπὸ τὸ χρόνο. Ὁ χρόνος τῆς Ἀγίας Γραφῆς ἀρχίζει μὲ τὴ γνώση τῆς γέννησης καὶ τοῦ θανάτου. Εἶναι ἡ σάρκα, καὶ πιὸ συγκεκριμένα, οἱ ἡδονὲς τῆς σάρκας, ποὺ σημαδεύουν τὴν ἀνθρωπότητα μέσα στοῦ χρόνου. Ἡ σάρκα, πάντα στιγματισμένη μὲ καὶ ἀπὸ τὸ φύλο, ὀργιαστικὴ, ἐπιρρεπὴς στὸν πειρασμό, ὠραία, χαραγμένη μὲ ταμποῦ καὶ αἰσθησιακότητα. Τὸ σῶμα παραμένει ὁ χάρτης ποὺ πάνω του σημαδεύουμε τὰ νοήματά μας. Τὸ σῶμα ποὺ βλέπουμε στὸ *Στίγμα* συνδέεται ποιητικὰ μὲ ἰδέες καὶ νοήματα ποὺ δὲν εἶχε ὡς ζῶσα, θνητὴ ὑπαρξη.

Ἡ διαδικασία μὲ τὴν ὁποία τὸ φῶς μεταμορφώνει καὶ μεταμορφώνεται, διαδικασία ἄρρηκτα δεμένη μὲ τὴ φωτογραφία, καθιστᾷ κάτι τέτοιο δυνατό. Τὸ *Στίγμα* μέσα ἀπ' τὴν ἐπιφάνειά του περιέχει ἀναφορὲς στὸ φῶς, ἀναφορὲς στὴ σάρκα καὶ τὸν ὄγκο τῆς, καθὼς αὕτῃ γίνεται ὁρατὴ σὲ μᾶς μέσω τοῦ φωτός, καθὼς χάνει τὴ βαρύτητά της, σχεδὸν σὰν νὰ ἀπελευθερώνεται, μέσα ἀπ' τὴν καλ-

λιτεχνική θεώρηση. Ἡ σάρκα γίνεται ἑλαφριά καὶ διαπερατή. Βαριὰ βέβαια σὲ συνειρμούς, εἶναι συγχρόνως διαυγῆς καὶ διαφωτιστική, εἶναι σάρκα ποὺ γίνεται φῶς. Φῶς ἐκ σαρκός.

CLAIRE MacDONALD σὲ συνεργασία μὲ τὴν KATEPINA ΛΟΓΟΘΕΤΗ

Cambridge 1990

Ἀναδημοσίευση ἀπὸ τὸν κατάλογο τῆς ἔκθεσης
Μεταμορφώσεις: Τὸ Σῶμα μου, τὸ Σῶμα σου
σὸ Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Ἰλεάνα Τούντα, 1990.



STIGMA – 1990
Flesh Made Light

The body is still the map on which we mark our meanings.¹

I

Stigma, like *Metamorphoses*, focuses meanings generated through the representation of the female body. Within the piece, Lizzie Calligas sets up points of reference – the mark on the hand, traces of pubic hair at the bottom of the picture, traces of clothing over the hand and the body. The work becomes a site for connections between the multiple layers of the image, the nature of photography, the body as subject, and the cultural context of its reading. The original material, somehow magically transformed, becomes the means which takes the viewer on a narrative through the layers of the work.

A stigma, a mark or blemish, is rich in metaphorical associations in both Greek and English. Within the body the stigma is the point where the ovary ruptures to discharge the ripened egg. On the skin it is a spot which bleeds spontaneously, or a mark induced by branding, two uses with contrary moral connotations. Wounds resembling Christ's miraculously experienced by certain saints, indicate divine grace whilst the stigma of the brand signals infamy. Metaphorically, therefore, stigma can suggest the disgrace which

1. Marina Warner, *Monuments and Maidens – The Allegory of the Female Form*, Picador, London 1985.

follows transgression. In Greek alone stigma also refers to a spatial point in navigation concerning the location of ships at sea. It therefore suggests journeying and everyday reckoning as well as morality. So, taking readings from a specific viewpoint to fix a meaning in a sea of associations relates this term to our experience of art.

II

Although the work depicts the body, so in a sense is figurative, its compositional strategies are closer to those of conceptual art. As has been pointed out by various critics,¹ one of the most significant questions raised by minimal and conceptual art practice in the sixties and seventies concerns the relationship between artwork and viewer. Lizzie Calligas combines conceptual strategies to do with the juxtaposition of materials and ideas with a direct concern with the lived sense of the body. The body we see in *Stigma* has its marks, its reference points, displaced so that the viewer is led back to her/his own experience of the female body, seen, felt, touched and understood, both in everyday life and through its representations in art.

III

A mark is not an image; often it is evidence of an event in time, a bullet hole, a footprint, a brand, a scratch, a stain, a brush stroke, a fingerprint, the cross which elects a candidate, or which passes as a signature. Either accidental or deliberate, human or non human, the mark is the remaining trace.

1. For instance see, James Roberts, "The Installation Work of John Blake", *Kunst and Museum Journal* 1 (6), 34-40, 1990.

Any image is composed of marks. A work of art is both an intentional ordering of material and also, possibly primarily, evidence of the artist's presence at a particular point in time. The body too bears its own history of marks-scars, stretch marks, lines of change and growth, evidence of pregnancies, operations, accidents. Bodily memory. In *Stigma* the idea of the mark is emphasised; the central mysterious mark on the hand picked out by a beam of light. Its marks indicate the associations inherent in the word stigma-pregnancy, stigmata, conception, the transgression of the flesh, marks of the body which show that we are both human, so bound by body time, and metaphysical, so bound by myth. All these meanings are present in the journey across the image. The human journey from conception towards birth, the first journey towards time. The mythical journey beginning with the fall into time and the female flesh. That flesh, the enlarged belly and colour reminiscent of renaissance painting, both Mary mother and virgin and Eve expelled from the garden. Female flesh naked and knowing stigmatised fallen sexual earthly.

IV

Photography has now become integrated into art practice. John Stathatos has observed that "the value of a photograph to an artist resides in the raw material of its metaphorical associations".¹ These include the associations of the medium with transformation through light and chemistry, and a particular relationship to concepts of time and lived experience. The associations of these dimen-

1. John Stathatos, "Representation and Metaphor – Photography in Britain during the 1980s", *European Photography*, 43, 24-26, 1990.

sions, with which we consciously imbue the work further enrich its meaning.

Photography has a particular relationship to time. As Roland Barthes has pointed out in *Camera Lucida*, it is always an emanation of past reality, evidence of a time which has been and will never be again. Its principle reference is not to the object but to time itself. The body itself is bound by time, birth and death. Through its "residual magic" the photograph gives witness to a past reality which has been lost.

Whatever an artist does to a photograph it always has a specific relationship to reality, and in this case to lived experience. A photograph is always particular, and here it is an individual woman's body we see and a specific moment in the time of that body. This photograph, though, appears to contain inexplicable marks, it is both very real and deceiving. Its sense of fakery connects it to idea about photography as trickery and magic and to other forms of transformation which occur through belief. It links photography to the kinds of cultural evidence, fragments of the cross, or the blood of saints, which are relieved of their original meaning and purpose and transformed across time. These enter a mythic space outside logic where the power of evidence is suspended and the objects receive another meaning as magical, potent and talismanic.

Mortality is a journey through time. Biblical time begins with the knowledge of birth and death. It is the flesh, and more particularly, the pleasures of the flesh, which mark humanity within time, ever gendered, lush, frail, beautiful, inscribed with taboo and sensuousness. The body is still the map on which we mark our meanings. The body which we see in *Stigma* has become poetically connected to ideas and meanings which it did not have as living, mortal being.

It is the transformative process of light which photography carries with it that makes this possible. *Stigma* contains references to light within its surface, to solid flesh made visible to us through light, and lightened, almost as if it is opened, through the process of artistic investigation. It is made light and permeable. Heavy with associations, it is also both lucid and illuminating, flesh made light.

CLAIRE MacDONALD with KATERINA LOGOTHETI

Cambridge 1990

The text was published in the catalogue of the exhibition
Metamorphoses: My Body, Your Body,
Ileana Tounta Contemporary Art Centre, 1990.

Στὸ *Πρωινὸ φῶς*, ἀλλὰ καὶ γενικότερα στὴ δημιουργικὴ τῆς πορείας, ἡ Λίζη Καλλιγᾶ μελετᾷ τὸ ρόλο τοῦ φωτὸς στὴν εἰκόνα, στὸ χῶρο, τὴ σχέση του μὲ τὸ σκοτάδι. Ἐπανερχεται, στὴν οὐσία, μὲ νεωτερικὰ μέσα, στὴ γνωστὴ ἐπίμονη ἀναζήτησι τῶν καλλιτεχνῶν νὰ ἀναμετρηθοῦν μὲ τὸ σκοτάδι, νὰ κτίσουν μὲ τὸ φῶς. Ἡ κινούμενη εἰκόνα, τὸ βίντεο, καταγράφει, στὸ συγκεκριμένο ἔργο, ἓνα φυσικὸ φαινόμενο: τὸ δυνατό πρωινὸ φῶς τῶν καλοκαιρινῶν μηνῶν, τὸ ὁποῖο καθὼς ἀντανακλᾷ στὴ θάλασσα εἰσέρχεται στὸ ἐσωτερικὸ ἑνὸς σπιτιοῦ, μέσα ἀπὸ τὶς γρίλιες τῶν κλειστῶν παραθυρόφυλλων, δημιουργώντας τὴν εἰκόνα ἑνὸς «φωτεινοῦ καταρράκτη» ποὺ κυλᾷ ἀπὸ τὴν ὀροφὴ στοὺς τοίχους τοῦ σπιτιοῦ. Ἀπλὰ ἀλλὰ οὐσιαστικὰ ἡ Λίζη Καλλιγᾶ μᾶς ζητᾷ νὰ δοῦμε, νὰ ἐπιμείνουμε, νὰ ἐμπιστευτοῦμε τὸ βλέμμα μας σὲ κάτι πολὺ καθημερινὸ ἀλλὰ ξεχωριστό. Σὲ ἐποχές ποὺ ὅλοι «τρέχουμε» καὶ ἡ εἰκόνα τῆς τηλεόρασης, τοῦ κινηματογράφου, τοῦ ὑπολογιστῆ τρέχει, κυριολεκτικὰ, μπροστὰ στὰ μάτια μας, μὲ μιὰ ἀπίστευτὴ –ἐξοντωτικὴ– ροὴ ὀπτικῆς πληροφόρησης, ἡ Καλλιγᾶ, μὲ ἡρεμία καὶ ἐπιδεξιότητα, ἀξιοποιεῖ τὰ ἴδια αὐτὰ μέσα –τὴν κινούμενη εἰκόνα–, αὐτὴ τὴ φορὰ μὲ τρόπο λιτὸ καὶ ρυθμὸ «ἀνθρώπινο», ἀντιστρέφοντας τὸν ἀναμενόμενα ἀγχωτικὸ ρόλο τῆς στὴν καθημερινότητα μας.

Τὸ ἔργο, κλειστοφοβικὸ καὶ λυτρωτικὸ ταυτόχρονα, ἀναφέρεται σὲ ὅσα μποροῦν νὰ μᾶς ἐγκλωβίζουν, τὰ ὁποῖα ταυτόχρονα μποροῦν νὰ μᾶς ἀπελευθερώνουν. Ὁ προσωπικὸς χῶρος-σπίτι, τὸ παρελθὸν –ἐκφρασμένο ἐδῶ, μέσα ἀπὸ τὴ διακοσμημένη ὀροφὴ τῆς οἰκίας τοῦ 19ου αἰῶνα ποὺ πρωταγωνιστεῖ στὸ ἔργο–, τὰ νέα

μέσα, ἡ ἴδια ἡ φύση καὶ τὰ φυσικὰ φαινόμενα μποροῦν νὰ ὀδηγήσουν στὴν ἐσωστρέφεια καὶ τὴν ἐσωτερικὴ ἀναζήτηση ἀλλὰ καὶ στὴν ἡρεμία, τὴν ἀσφάλεια, τὴν ἀπελευθέρωση τῆς ψυχῆς. Μὲ τὸν τρόπο αὐτό, μὲ τὴν ἀπαιτούμενη, δηλαδή, σύμπραξη γιὰ τὴ δημιουργία τοῦ ἔργου τῶν ἐννοιῶν: κλειστό, ἐλεύθερο, στατικό, παλιό, ἀέναα κινούμενο, ὀρισμένο καὶ ἀνεξέλεγκτο, αἱρονται ἀντὶ νὰ ἐνισχύονται τὰ φαινομενικὰ ἀντίθετα ζεύγη. Ἡ καθημερινότητά μας, ἄλλωστε, δὲν ἀποτελεῖται ἔτσι ἀπλὰ ἀπὸ σκοτάδι-φῶς, ἐσωτερικὸ-ἀνοικτό, κλειστό-ἐλεύθερο, καλὸ-κακό, σωστὸ-λάθος, σίγουρα εἶναι πολὺ πιὸ πολὺπλοκη, ὅπως καὶ οἱ διαδρομὲς τοῦ ἀνθρώπινου νοῦ καὶ τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς, ἀλλὰ καὶ οἱ διαδρομὲς τοῦ φωτός. Ἐξάλλου, ὅπως σχολιάζει ὁ Γιώργος Γραμματικάκης στὴν *Αὐτοβιογραφία τοῦ Φωτός* (Ἡράκλειο 2005): «... παρὰ τὴν ἐξαντλητικὴν τοῦ διερεῦνῆσης, τὸ φῶς ἀνθίσταται ἀκόμη στὸν ἐπακριβὴ καθορισμὸ τῆς φύσης του».

Μάιος 2008

ΔΡ ΕΥΓΕΝΙΑ ΑΛΕΞΑΚΗ

Ἱστορικὸς Τέχνης





MORNING LIGHT – 2005

In *Morning Light*, as she has done throughout her career, Lizzie Calligas studies the role light plays in an image, in space, in relation to darkness.

In essence, her quest is a return, using contemporary media, to artists' familiar obsession with taking on darkness and building in light. In *Morning Light* the moving image – video – records a natural phenomenon: the powerful light of a summer morning reflected off the sea, penetrating deep into a home through the shutter slats to create the image of “a luminous cascade” flowing off the ceiling and onto the walls. Simply but essentially, Lizzie Calligas is asking us to train, to focus, to entrust our gaze on something as mundane as it is unique. In an age when everyone is in a hurry and the television/cinematic/computer image rushes – literally – before our eyes in an unbelievable – and exhausting – flow of visual data, Calligas calmly and skilfully puts this same medium – the moving image – to her own rhythmic, ‘human’, stripped-down use. And in so doing, she subverts the – stress-inducing – role we customarily ascribe to the medium in our everyday lives.

The work, claustrophobic and liberating at one and the same time, references everything that can box us in but which can also set us free. Personal space – home and the past, expressed here using the painted ceiling of the 19th-century house that takes the lead role in the work – new media, nature and natural phenomena can all lead to introspection and inner searching, but can also

impart tranquillity and security or set free our soul. Which is how the artist gets the seemingly mutually contradictory concepts – enclosed, free, static, old, eternally moving, constrained and out-of-control – to back up rather than cancel out and, together, bring the work into being. And, anyhow, our everyday does not consist of simple dichotomies, of light/dark, open/closed, good/bad, wrong/right. No, things are a lot more complex than that: for the paths of light are like to the paths of the mind and the human soul. As Giorgos Grammatikakis notes in his *Autobiography of Light* (Heraikleion 2005): “...despite having been exhaustively researched, light still resists any precise definition of its nature”.

May 2008

DR EUGENIA ALEXAKI
Art Historian

‘Ο χρόνος στην τέχνη τοῦ βίντεο ἔχει διττὴ σημασία. Ἀφενὸς ξε-
τυλίζει τὸ μῦθο καὶ ἀφετέρου προάγει τὸ περιεχόμενό του. Σημασία
ποὺ ἀξιολογεῖ τὸ δευτερόλεπτο καὶ συμμαζεῦει τὶς ἔννοιες.

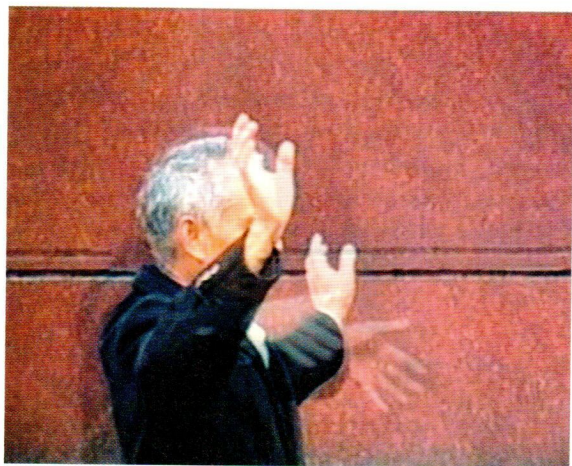
Ἡ κίνηση στὸ τὰί τσί εἶναι ἀπὸ μόνη της ποίηση. Περιέχει τὸ
διάλογο καὶ τὰ νοήματα, ξυπνᾷ μὲ ἀκριβὴ τρόπο τὶς αἰσθήσεις καὶ
ἐκπνέει σὲ συναισθήματα.

Καθόλου τυχαῖο ποὺ ἡ Καλλιγᾶ ἀναγνώρισε σὲ αὐτὴν τὴν ὁμα-
δικὴ ἄσκηση τὴν τελετουργία ἐνὸς ὕμνου στὴ φύση. Στὴ Σανγκάη
αὕτὴ ἡ τελετὴ εἶναι μέρος τῆς ἐνσυνείδητης καθημερινότητος. Καὶ
ὅτι τὸ συγκεκριμένο πάρκο εἶχε καταληφθεῖ ἀπὸ τοὺς Ἑγγλέζους
καὶ ἔχει ἀπαγορευτεῖ στοὺς Κινέζους πολίτες ἔχει τὴν ἐξίσου σοβα-
ρὴ παράπλευρὴ σημασία του.

Περιγράφει λοιπὸν μὲ τὸ ἁρμόζον μέτρο τοῦ βίντεο αὐτὸν τὸ
διάλογο τοῦ σώματος καὶ τῆς φύσης. Ἀρχικὰ καταγράφει τὸ γεγο-
νὸς καὶ ἔπειτα τὸ ἀπομονώνει σὲ πέντε ρυθμικὲς σχέσεις, δηλαδὴ
προβολές, δημιουργώντας ἓνα χορὸ μὲ τὸ σύνολο τῶν κινήσεων.
‘Ο χρόνος τῆς κάθε προβολῆς εἶναι μετρημένος καὶ μελετημένος μὲ
καθαρὰ εἰκαστικὸ τρόπο, ὥστε οἱ κινήσεις νὰ σχεδιάζουν μόνον τὴν
κατάσταση τῶν ἀνθρώπων ποὺ μιλοῦν μὲ τὴν ψυχὴ τους στὸ φυ-
σικὸ τους περιβάλλον. Ἡ συνομιλία εἶναι ἡ ἄσκηση τῆς ἐπικοινων-
νίας. Τὸ θέμα εἶναι ἡ ἁρμονία καὶ τὸ ἀποτέλεσμα τῆς σύνθεσης τῶν
εἰκόνων τοῦ ἔργου τῆς Καλλιγᾶ δείχνει νὰ εἶναι ἡ προβολὴ τῆς
προσωπικῆς ἐμπειρίας στὸν κόσμο. Στὸν κόσμο αὐτὸν ὅπου ὅσο
περισσότερο κατανοοῦμε τόσο λιγότερο θὰ καταστρέψουμε.

ΟΛΓΑ ΔΑΝΙΗΛΟΠΟΥΛΟΥ

Ἱστορικὸς Τέχνης







6-8 am. HUANGPU PARK, SHANGHAI – 2006

Time has a dual meaning in video art. It unfolds the myth, and it enhances its content; meanings that assign worth to the second and whip concepts into shape.

Tai Chi is poetry in motion. Its moves circumscribe its dialogue and meanings, awaken the senses with precision and breath life into feelings. So it comes as no surprise that Calligas should have identified in this group exercise the ritual of a hymn to nature. In Shanghai, this ritual is part of the conscious everyday. That the park in question was once in British hands and out of bounds to Chinese has a contiguous and equally significant meaning of its own.

So she describes this dialogue between the body and Nature using video's most suitable tempo. Recording the event first, she then segregates it into five rhythmic relations – or projections – to choreograph the sum total of the moves. Each projection has been timed and worked in a purely artistic way so its movements trace the condition of the people conversing with their natural environment through their souls; that alone. The dialogue is the exercising of communication. The subject is harmony, and the result of the work's image-combination seems to be the projection of personal experience onto the world. On that world in which the more we understand the less we will destroy.

OLGA DANILOPOULOU

Art Historian

Λίγους μήνες πρὶν κλείσει ὀριστικά τὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκρόπολης ἡ Λίζη Καλλιγᾶ τὸ ἐπισκέπτεται γιὰ νὰ φωτογραφίσει τὴν ἰδιαίτερη ἀτμόσφαιρά του. Στὸ συγκεκριμένο ἔργο *Looking Glass* (2007) φωτογραφίζει τὶς τέσσερις Καρυάτιδες ποὺ βρίσκονται τοποθετημένες μέσα σὲ μιὰ γυάλινη προθήκη καὶ δημιουργεῖ ἓνα slide-show μὲ 57 διαφάνειες. Ἀνάμεσα στὶς Καρυάτιδες, τὸν ἐκθεσιακὸ χῶρο καὶ τοὺς θεατὲς προκύπτει μιὰ ροὴ τὴν ὁποία ἀνακαλύπτει καὶ ἐξερευνᾷ ὁ φακὸς τῆς. Ἡ μορφή τοῦ ἔργου, ποὺ εἶναι μιὰ προβολὴ διαφανειῶν, ταυτίζεται μὲ τὴ σύλληψή του, δηλαδή τὴ ροὴ καὶ ἀποτύπωση τῶν ἀνακλάσεων πάνω στὴν προθήκη-κάτοπτρο. Ἡ γυάλινη προθήκη μεταμορφώνεται σ' ἓνα κάτοπτρο (*looking glass*) ποὺ δέχεται τὶς ἀντανakλάσεις τοῦ φωτός, τῶν ἐπισκεπτῶν, τοῦ μουσειακοῦ χώρου. Αὐτὲς οἱ ἀνακλώμενες ὀψεις μᾶς μετατοπίζουν γύρω ἀπὸ τὰ πρωτότυπα ἔργα. Οἱ πρισματικὲς λήψεις μειώνουν τὴν ἀπόσταση ἀπὸ τὶς Καρυάτιδες, ἔτσι ὥστε ὁ θεατὴς νὰ ἔρθει σὲ μιὰ πολυδιάσταση συνάντηση μὲ αὐτές. Μέσα ἀπὸ αὐτὸ τὸ ἀτέλειωτο εἰδωλοποιητικὸ παιχνίδι οἱ Καρυάτιδες μᾶς « κοιτάζουν » ὅσο τὶς κοιτᾶμε. Οἱ Καρυάτιδες, χάρις σ' αὐτὴ τὴν εὐμετάβλητη σχέση μὲ τὸ περιβάλλον τους, στήνονται σχεδὸν ὡς ὑποκείμενα ἀποκτώντας « παρουσία ». Ὁ ρόλος ἀνάμεσα στὸν θεατὴ καὶ τὸ ἐκθεσιακὸ ἔργο ἀλλάζει, μὲ ἀποτέλεσμα μέσα ἀπὸ τὶς ἀντανakλάσεις μας νὰ μετατρεπόμαστε μὲ τὴ σειρά μας σὲ ἀντικείμενο πρὸς παρατήρηση. Οἱ Καρυάτιδες κοιτάζουν πρὸς τὸν ἐκθεσιακὸ χῶρο σὰν σὲ μιὰ ἄλλη σκηνὴ γιὰ τὸν ὁποῖο μετατρέπονται μὲ τὴ σειρά τους σὲ σκηνικό. Μέσα ἀπὸ αὐτὴ τὴν καθαρὴ σχέση ἀμοιβαιότητος ποὺ ἀναπτύσσεται

χάρη στὸ κάτοπτρο-προθήκη ὅ,τι συμβαίνει γύρω ἀπὸ τὶς Καρυάτιδες προβάλλεται μέσα σὲ αὐτές. Οἱ διαφάνειες προτείνουν μιὰ ἐπαφή ἐξ ἀποστάσεως μὲ τὰ γλυπτά. Ἡ φωτογραφικὴ λήψη σὰν μιὰ ἄλλη « κόρη » ἀποκτᾷ τὴν ἱκανότητα τῆς ἀπικτῆς αἴσθησης ἢ ὅποια εἶναι καὶ ἡ μόνη ἐμπειρία τῆς ὄρασης. Οἱ φωτογραφικὲς ὀψεις ποὺ ἀπαρτίζουν τὸ ἔργο *Looking Glass* εἶναι μιὰ κατάβαση σ' ἓναν κόσμο σκιῶν καὶ καθρεπτισμῶν, ὅπου τὸ φαντασματικὸ σὰν μιὰ ἄλλη ἡχὼ ἐναλλάσσεται μὲ τὴν πραγματικότητα τῶν Καρυάτιδων, ἀφήνοντας νὰ ἀναδυθοῦν στὴν ἐπιφάνεια οἱ διαφορετικὲς ταυτότητες τοῦ ἐκτεθειμένου ἔργου. Ἡ Καλλιγᾶ μᾶς βυθίζει σὲ αὐτὸ τὸν κόσμο τῶν ἀντανακλάσεων, ὁ ὁποῖος θεωρεῖται ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα γυναικεῖο προνόμιο, καὶ αὐτὴ ἡ δυαδικὴ καὶ περικλειστὴ σχέση ἐκφράζει μέσα ἀπὸ αὐτὸ τὸ « στάδιο τοῦ καθρέφτη » τὴν ἐναλλασσόμενη ἀναζήτησὶς τῆς ταυτότητας ἀνάμεσα στὶς Καρυάτιδες καὶ τοὺς θεατές. Τὸ *Looking Glass* ἐκφράζει μέσα ἀπὸ τοὺς ἀντικατοπτρισμοὺς ἓνα χῶρο οὐτοπικὸ καὶ ταυτοχρόνως μιὰ ἑτεροτοπία μέσα ἀπὸ τὴν ἀντιπαράθεση καὶ τὴ συνεύρεση ἑτερογενῶν χώρων.

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΠΕΤΡΗΝΟΥ

Ἱστορικὸς Τέχνης





IN THE OLD MUSEUM – 2007

LOOKING GLASS

Just months before the old Acropolis Museum closed for good, Lizzie Calligas visited it to photograph its singular atmosphere. For *Looking Glass* (2007), she photographed the four caryatids standing in a glass display case to create a 57-slide show. Her camera reveals and explores the flow which emerges between the caryatids, the exhibition space and the viewers. The form of the work – a slide show – matches its concept: the flow and recording of reflections on the display case/mirror. The glass case is transformed into a looking glass on which light, the visitors and the museum space are reflected. These reflected views shift us laterally around the original works. The prismatic shots bring the caryatids closer and allow the viewer to engage with them on multiple levels, while the playful construction of infinite reflections allows the caryatids to look at us as we look at them. In fact, viewer and work exchange roles: while the caryatids' flexible relationship with their environment allows them to acquire "presence" and be framed as near-subjects, we in turn are transformed, via our reflections, into objects on display. The caryatids look towards the exhibition space as though at another stage whose set they become. And given the reflexivization created by the mirror/display case, everything that happens *around* the caryatids is projected *onto* them. The slides allow the viewer to make contact with the statues from a distance. Like another *kore*, the sight of the photograph acquires the power to touch. The photographs of which *Looking Glass* is composed comprise a descent into a world of shadows and

mirror images in which the reality and Echo-like illusion of the caryatids alternate, allowing the exhibited work's different identities to rise to the surface. Calligas submerges us in this world of reflections which has been considered a female preserve since antiquity, while the enclosed binary relationship expresses through this "mirror stage" the caryatids and the viewers' alternating search for identity. Through the juxtaposition and coupling of disparate spaces, its reflections allow *Looking Glass* to express a space that is simultaneously a utopia and a heterotopia.

CHRISTINA PETRINOU
Art Historian

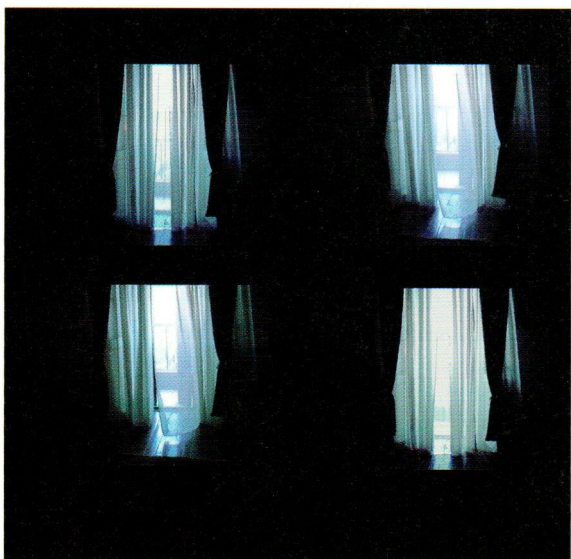
ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΚΑΒΑΦΗ – 2008

Τὰ παράθυρα

Σ' αὐτὲς τὲς σκοτεινὲς κάμαρες, ποὺ περνῶ
μέρες βαρυές, ἐπάνω κάτω τριγυρνῶ
γιὰ ν'ἄβρω τὰ παράθυρα. – "Ὅταν ἀνοίξει
ἓνα παράθυρο θ'ἄναι παρηγορία. –
Μὰ τὰ παράθυρα δὲν βρίσκονται, ἢ δὲν μπορῶ
νὰ τ'ἄβρω. Καὶ καλλίτερα ἴσως νὰ μὴν τὰ βρῶ.
Ἴσως τὸ φῶς θ'ἄναι μιὰ νέα τυραννία.
Ποιὸς ξέρει τί καινούρια πράγματα θὰ δεῖξει.

Κ. Π. ΚΑΒΑΦΗΣ





IN THE HOUSE OF CAVAFY – 2008

Windows

In the twilight of these dreary rooms
where I drag out my vacuous life
I stagger around trying to unblind some windows.
I only require one window to help me see –
there must be one, surely!
My hands encounter nothing but bare blank wall.
Perhaps the darkness is best.
Light may bring a deeper disappointment.
Seeing might be fresh grief.

C. P. CAVAFY

Translated from the Greek by Charles Bryant

Ἡ ΛΙΖΗ ΚΑΛΛΙΓΑ (1943) εἶναι γνωστή γιὰ τὸ πολυσχιδὲς ἔργο της, τὸ ὁποῖο περιλαμβάνει φωτογραφικὲς ἐνότητες, ξεκινώντας ἀπὸ τὸ *Χῶρος καὶ Ματιά* (1989) καὶ τὶς *Μεταμορφώσεις* (1991), περνώντας ἀπὸ τὴ *Συνάντηση μὲ τὴν Ἀφροδίτη τῆς Μήλου* (1991), τὴν *Ἱερὰ Ὅδο* (1997) ὡς τοὺς *Κολυμβητὲς* (1997-2007) καὶ τὰ *Sea Pastels* (2008), ἀλλὰ καὶ σχέδια σὲ χαρτὶ καθὼς καὶ βίντεο, ὅπως τὸ *Πρωινὸ φῶς* (2005), τὸ 6-8 π.μ. *Πάρκο Χουάνγκπου, Σανγκάη* (2006), τὸ *Στὸ παλιὸ μουσεῖο – Looking Glass* (2007), κ.ἄ. Παράλληλα ἔχει δημιουργήσει χαρακτηριστικὰ τὰ ὁποῖα συμπληρῶνουν τὸ ἔργο της. Ἔχει λάβει μέρος σὲ διεθνεῖς ἐκθέσεις ὅπως στοὺς *Ἑλληνικοὺς Ὅριζοντες - Ἀγγλία* (1998), στὴν Μπιεννάλε τῆς Ἀλεξάνδρειας (2005), στὸ διεθνὲς Φεστιβάλ τοῦ Σεράγεβο (2006), στὴν Μπιεννάλε τῆς Ἀρμενίας (2006, 2008), στὴν Μπιεννάλε τῆς Τασκένδης (2007) κ.ἄ.

LIZZIE CALLIGAS (1943) is known for her multifarious work which includes photograph series beginning with *Space and Glance* (1989) and *Metamorphoses* (1991) continuing with the *Meeting with Venus of Milos* (1991), the *Sacred Way* (1997) up to *Swimmers* (1997-2007) and *Sea Pastels* (2008) but also drawings on paper and video such as *Morning Light* (2005), *6-8 am. Huangpu Park, Shanghai* (2006), *In the Old Museum – Looking Glass* (2007), etc. At the same time she has created etchings that complement her work. She has participated in international exhibitions such as *Greek Horizons - England* (1998), the Biennale of Alexandria (2005), the international Festival of Sarajevo (2006), the Biennale of Armenia (2006, 2008), the Biennale of Tashkent (2007) and others.

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΗΣ ΛΙΖΗΣ ΚΑΛΛΙΓΑ «Ο,ΤΙ ΕΡΧΕ
ΤΑΙ ΣΤΟ ΦΩΣ – ΕΞΙ ΕΡΓΑ / WHAT COMES TO
LIGHT – SIX WORKS» ΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΤΗΘΗΚΕ
ΣΤΟ «ΑΝΑΓΡΑΜΜΑ». ΟΙ ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΔΙΟΡ
ΘΩΣΕΙΣ ΕΙΝΑΙ ΤΟΥ ΠΑΝΤΕΛΗ ΜΠΟΥΚΑΛΑ ΚΑΙ
ΤΟΥ MICHAEL ELEFTHERIOY. Η ΕΚΤΥΠΩΣΗ
ΕΓΙΝΕ ΣΤΟ ΛΙΘΟΓΡΑΦΕΙΟ ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΗ ΔΕ
ΣΠΟΤΟΠΟΥΛΟΥ ΣΕ ΧΑΡΤΙ ΤΑΤΑΜΙ IVORY 115
ΓΡΑΜΜΑΡΙΩΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ. Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ Ε
ΓΙΝΕ ΣΤΟΥ ΘΟΔΩΡΟΥ ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ
ΠΑΝΤΕΛΗ ΡΟΔΟΠΟΥΛΟΥ ΤΟΝ ΟΚΤΩΒΡΙΟ
ΤΟΥ 2008 ΣΕ 1.500 ΑΝΤΙΤΥΠΑ. ΤΗΝ ΕΚΔΟΣΗ
ΣΧΕΔΙΑΣΕ ΚΑΙ ΕΠΙΜΕΛΗΘΗΚΕ Ο ΣΤΑΥΡΟΣ
ΠΕΤΣΟΠΟΥΛΟΣ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ «ΑΓΡΑ»

Ἀριθμὸς ἔκδοσης

873

Edited and printed in Athens, Greece

ISBN 978-960-325-771-4



9 789603 257714