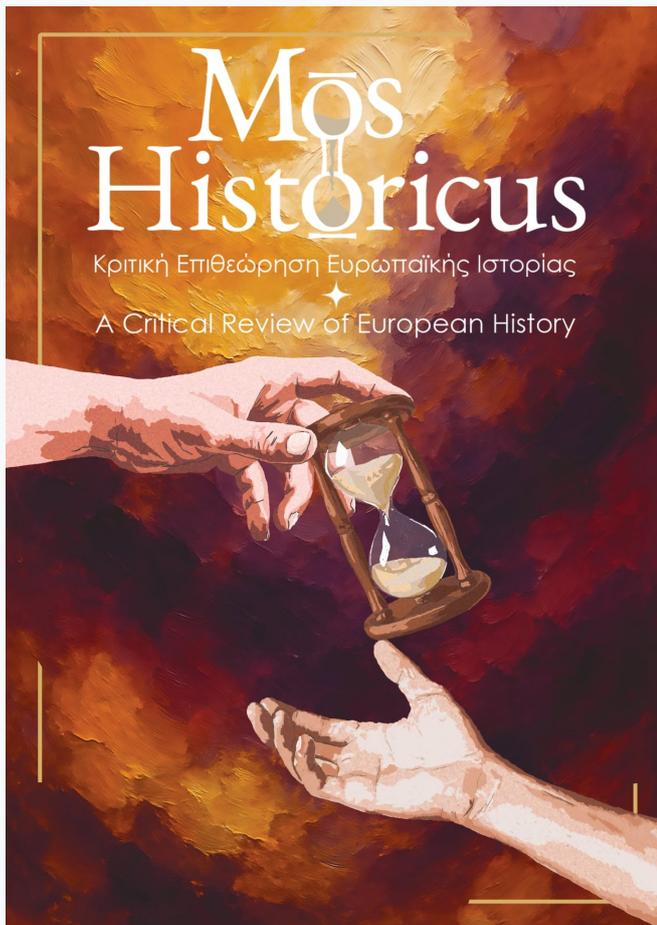


Mos Historicus: A Critical Review of European History

Vol 3, No 1 (2025)

Mos Historicus: A Critical Review of European History



Germany-Israel: Critical junctures of history and place in the work of Jannis Kounellis

Eleana Stoikou

doi: [10.12681/mh.40308](https://doi.org/10.12681/mh.40308)

Copyright © 2025, Mos Historicus: A Critical Review of European History



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

To cite this article:

Stoikou, E. (2025). Germany-Israel: Critical junctures of history and place in the work of Jannis Kounellis. *Mos Historicus: A Critical Review of European History*, 3(1), 160–190. <https://doi.org/10.12681/mh.40308>

Γερμανία-Ισραήλ: Οι τομές ιστορίας και τόπου στο έργο του Γιάννη Κουνέλλη

Germany-Israel: Critical Junctures of History and Place in the Work of Jannis Kounellis

Ελεάνα Στόικου*
Eleana Stoikou

ΠΕΡΙΛΗΨΗ: Η παρούσα μελέτη εξετάζει το έργο του Γιάννη Κουνέλλη (1936-2017) στο Ισραήλ και τη Γερμανία αναδεικνύοντας νέες πτυχές της δημιουργίας του.¹ Εστιάζει στον

* Η Ελεάνα Στόικου πρόσφατα ολοκλήρωσε τη μεταδιδακτορική της έρευνα στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του ΑΠΘ. Το 2020 υποστήριξε τη διδακτορική της διατριβή στο ίδιο Τμήμα, με θέμα την παρουσία των Ελλήνων καλλιτεχνών στο Ψυχροπολεμικό Βερολίνο. Το 2013 απέκτησε μεταπτυχιακό τίτλο στην Ιστορία της Τέχνης στο ΑΠΘ. Έχει σπουδάσει Ιστορία και Αρχαιολογία και ιστορίας της τέχνης με ειδίκευση στην Ιστορία, καθώς και ζωγραφική στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ. Κατά την ακαδημαϊκή και ερευνητική της πορεία, πραγματοποίησε έρευνα στη Γερμανία και στο Ισραήλ, με την υποστήριξη υποτροφιών της DAAD και του IKY, ενώ έχει λάβει διακρίσεις και υποτροφίες από το IKY, το ΕΛΙΔΕΚ, τον ΕΛΚΕ και άλλους φορείς. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στη μοντέρνα και σύγχρονη τέχνη και στη σχέση της τέχνης με την κοινωνική και πολιτική ιστορία. Οι δημοσιεύσεις της περιλαμβάνουν το πρόσφατο βιβλίο της *Έλληνες καλλιτέχνες στο Βερολίνο του '60 και '70* (Ψηφίδες, Θεσσαλονίκη, 2025), καθώς και άρθρα σε ελληνικά και διεθνή επιστημονικά περιοδικά, μεταξύ των οποίων: «Jannis Kounellis' installations from Germany to Israel: A continuous narrative», *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2024 και «Immigration ab den 1960er Jahren in der BRD im Spiegel der Kunst eingewandeter Künstler», *E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin*, 2021. Ζει και εργάζεται στο Βερολίνο, όπου αυτό το εξάμηνο διδάσκει μαθήματα ιστορίας της τέχνης στο Freie Universität Berlin. estoikou@gmail.com

Eleana Stoikou recently completed her postdoctoral research at the School of Architecture (AUPh). In 2020, she defended her doctoral dissertation at the same department, focusing on the presence of Greek artists in Cold War Berlin. She holds a master's degree in art history from AUPh (2013). She studied History and Archaeology and History of Art, with a specialization in History, as well as Painting at the Faculty of Fine Arts, School of Visual and Applied Arts, AUPh. During her academic and research career, she conducted research in Germany and Israel with the support of DAAD and IKY fellowships and has received numerous awards and scholarships from IKY, ELIDEK, ELKE, and other institutions. Her research interests focus on modern and contemporary art, as well as the relationship between art and social and political history. Her publications include the recent book *Greek Artists in Berlin in the 1960s and 1970s* (Psifides, Thessaloniki, 2025), as well as articles in Greek and international peer-reviewed journals, including: «Jannis Kounellis' installations from Germany to Israel: A continuous narrative», *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2024 and «Immigration from the 1960s in the FRG as Reflected in the Art of Immigrant Artists», *E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin*, 2021. She lives and works in Berlin, where she is currently teaching Art History courses at the Freie Universität Berlin.

¹ Μία πρώτη προσέγγιση του τρόπου με τον οποίο ο Γιάννης Κουνέλλης ενσωμάτωσε την ιστορία του τόπου και του χώρου στις καλλιτεχνικές του πρακτικές επιχειρήθηκε στο άρθρο μου «Jannis Kounellis' installations from Germany to Israel: A continuous narrative», *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2024. Το παρόν κείμενο αποτελεί μια ευρύτερη και θεωρητικά εμπλουτισμένη μελέτη του συνολικού έργου του Κουνέλλη στις δύο αυτές χώρες, μέσα από την εξέταση επιπλέον εγκαταστάσεων, όπως εκείνης στο Halle Kalk στην Κολωνία (1997), στην γκαλερί Har-El στη Γιάφο του Τελ Αβίβ (2000, 2003), στο Μουσείο Αραβικής Πολιτιστικής Κληρονομιάς στη Σαχνίν (2013) καθώς και στο Μουσείο Τέχνης της Νεγκέβ στην Μπερ Σεβά (2016). Η

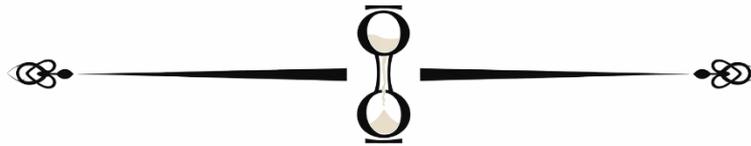
τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης ενσωματώνει την ιστορία του τόπου και του χώρου και εξετάζει τα αντικείμενα ως φορείς ιστορικών και πολιτισμικών αφηγήσεων. Με τη χρήση μεθοδολογικών εργαλείων από την ποιοτική έρευνα αναλύεται πώς ο Κουνέλλης συλλέγει πληροφορίες και συνδυάζει υλικά και αντικείμενα με την ιστορία, την πολιτισμική μνήμη και την κοινωνική πραγματικότητα μέσα από συμβολισμούς εκφράζοντας συγχρόνως την οδύνη, την απώλεια και τον θάνατο. Ως εκ τούτου, στις εγκαταστάσεις του Κουνέλλη, τα καθημερινά αντικείμενα μετασχηματίζονται σε μεταφορικά σχήματα που συνδέουν ατομικές και συλλογικές εμπειρίες με ευρύτερες ιστορικές και πολιτισμικές αφηγήσεις, καθιστώντας την αφήγηση του έργου ανοιχτή και ρευστή, καθώς μεταβάλλεται ανάλογα με τη θέση, τα βιώματα και τους συνειρμούς κάθε θεατή.

Λέξεις κλειδιά: Γιάννης Κουνέλλης, εγκαταστάσεις, ιστορία, πολιτισμική μνήμη, Μέση Ανατολή, Γερμανία

ABSTRACT: This study examines the work of Jannis Kounellis in Israel and Germany, highlighting new aspects of his artistic creation. It focuses on how the artist integrates the history of place and space, exploring objects as carriers of historical and cultural narratives. Using methodological tools from qualitative research, it analyzes how Kounellis gathers information and combines materials and objects with history, cultural memory, and social reality through symbolism, simultaneously expressing grief, loss, and death. Therefore, in Kounellis' installations, everyday objects are transformed into metaphorical forms that bridge personal and collective experiences with broader historical and cultural narratives. This process renders the narrative of the work open-ended and fluid, continually reshaped by the viewer's position, experiences, and associative interpretations.

Keywords: Jannis Kounellis, installations, history, cultural memory, Middle East, Germany

διεύρυνση αυτή επιτρέπει την ανάδειξη της συνεχούς αφηγηματικής και εννοιολογικής συνοχής του έργου του Κουνέλλη, όπως αυτή διαμορφώνεται μέσα από τον διάλογο με την τοπική ιστορία, τα ίχνη της μνήμης και τις πολιτισμικές συνδηλώσεις κάθε τόπου.



Οι περιπλανήσεις του Κουνέλλη σε Γερμανία και Ισραήλ

Η περιπλάνηση του Κουνέλλη σε διαφορετικούς τόπους ξεκίνησε από την πρώτη στιγμή της καλλιτεχνικής του πορείας, όταν σε ηλικία είκοσι ετών (1956) έφυγε από την Ελλάδα και εγκαταστάθηκε στην Ιταλία, όπου σπούδασε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών. Έκτοτε προσέγγιζε διαφορετικά μέρη και μεταμόρφωνε το περιβάλλον τους πάντα με άξονα την πολιτισμική μνήμη του κάθε τόπου χρησιμοποιώντας υλικά και αντικείμενα τα οποία κουβαλούν την ιστορία του εκάστοτε τόπου.² Αν και χρησιμοποιούσε συχνά κοινά αντικείμενα και μοτίβα στις εγκαταστάσεις του, σε κάθε περίπτωση έδινε διαφορετική έμφαση σε αυτά, τα τροποποιούσε και τα φόρτιζε με νοήματα που αντιστοιχούσαν στα ανάλογα συμφραζόμενα. Με αυτόν τον τρόπο επιχειρούσε να φέρει στην επιφάνεια εμπειρίες και αναμνήσεις που αντανακλούν ιστορίες πολιτισμών, διαφόρων φυλών και διαφορετικών περιόδων της Ιστορίας.

Για τον Κουνέλλη η τέχνη δεν μπορούσε να διαχωριστεί από τη ζωή ούτε από την πολιτική ή την Ιστορία. Όπως ανέφεραν ο εικαστικός καλλιτέχνης Urs Rausmüller και η ιστορικός της τέχνης Christel Rausmüller Sauer οι εκθέσεις αποτελούσαν για τον Κουνέλλη πάντα ένα ερέθισμα - μία αφορμή και ένα κίνητρο για δημιουργική δράση, η οποία είχε πάντα στενή σχέση με τον εκάστοτε χώρο και την ιστορία του.³ Ενδεικτικά, μπορεί κανείς να θυμηθεί τις εγκαταστάσεις του σε πρώην βιομηχανικά κτίρια, όπως στο Halle Kalk στην Κολωνία (1997) και στη βομβαρδισμένη Εθνική Βιβλιοθήκη στο Σεράγεβο (2004). Ο Κουνέλλης δημιουργούσε εγκαταστάσεις, οι οποίες συνέκλιναν με την πραγματικότητα του περιβάλλοντός τους. Πάντοτε είχε ως αφετηρία έναν συγκεκριμένο τόπο και την ιστορία του, σημειώνοντας χαρακτηριστικά ο ίδιος: «Δεν ξέρω γιατί, αλλά πάντα ήμουν περίεργος».⁴

Ένας παράγοντας που τον βοήθησε να “διαβάσει” τον κάθε τόπο με βάση το πολιτισμικό του σύστημα και την ιστορία του ήταν το γεγονός ότι ο ίδιος ο Κουνέλλης ακολούθησε μία

² «Kunst. ‘Arte povera’- Künstler Jannis Kounellis gestorben», <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kunst-arte-povera-kuenstler-jannis-kounellis-gestorben-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-170217-99-328937> (τελευταία πρόσβαση: 22.04.2023).

³ Urs and Christel Rausmüller, «Presence and Memory. Thoughts on Kounellis’s Work», <https://rausmueller-insights.org/en/presence-and-memory-thoughts-on-kounellis-work/>. (τελευταία πρόσβαση: 3.06.2023).

⁴ Martin Gayford, «Everything needs to be centred on humanity’: Jannis Kounellis, 1936–2017», <https://www.apollo-magazine.com/everything-needs-to-be-centred-on-humanity/> (τελευταία πρόσβαση: 8.09.2023).

σχεδόν νομαδική ζωή. Ο τεχνοκριτικός Germano Celant,⁵ ο οποίος σηματοδότησε την αρχή της Arte Povera και επιμελήθηκε μια σειρά εκθέσεων των καλλιτεχνών του κινήματος αυτού, αναφέρθηκε πρώτος στη νομαδικότητα του Κουνέλλη και το 1968 χαρακτήρισε όλους τους καλλιτέχνες της Arte Povera ως «νομάδες» και περιέγραψε τα έργα τους ως εικόνες του «νομάδα» (ή του περιηγητή).⁶ Ως νομάδες, αυτοί οι καλλιτέχνες αποκτούν μία ιδιαίτερη σχέση με το περιβάλλον, αξιοποιούν τοπικά υλικά και αντικείμενα τα οποία λειτουργούν ως φορείς νοημάτων.

Κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του διαδρομής, ο Γιάννης Κουνέλλης πραγματοποίησε στάσεις σε κομβικές πόλεις της Γερμανίας, όπως το Βερολίνο (1996, 2007, 2011, 2012, 2013), το Ντίσελντορφ (1993-2001), το Pulheim (1991) και το Μόναχο (1982). Παράλληλα, επισκέφθηκε επανειλημμένα περιοχές του Ισραήλ, περιλαμβανομένων του Τελ Αβίβ (2000, 2003, 2004, 2013), της Γιάφο (2007), της Σαχνίν (2010, 2013), της Μπερ Σεβά (2016), της ερήμου Νέγκεβ (2016) και της ερήμου της Ιουδαίας (2000). Σε αυτή τη διαδρομή, ο Κουνέλλης δεν έδρασε απλώς ως ταξιδιώτης ή καλλιτέχνης που διέσχισε τόπους, αλλά ανέλαβε τον ρόλο του περιπλανώμενου ιστορικού και ενεργού παρατηρητή, συλλέγοντας πληροφορίες, υλικά και αφηγήσεις που διαμορφώνουν τη βάση της καλλιτεχνικής του πράξης. Η έννοια του «περιπλανώμενου καλλιτέχνη» αποκτά ιδιαίτερο θεωρητικό βάθος στο πλαίσιο της σύγχρονης καλλιτεχνικής πρακτικής, όπου η μετατόπιση, η ρευστότητα και η εμπλοκή με διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα αναδεικνύονται σε κεντρικά χαρακτηριστικά της δημιουργικής διαδικασίας.⁷ Σε αυτό το σημείο, η πρακτική του Κουνέλλη μπορεί να αναγνωστεί υπό το πρίσμα της έννοιας του στοχαστικού πλάνητα (flâneur), όπως αυτή θεμελιώνεται από τον Walter Benjamin στο *The Arcades Project*.⁸ Ο flâneur, μακριά από την εικόνα του απλού περιπατητή, αναδεικνύεται σε κριτικό παρατηρητή της αστικής εμπειρίας, συλλέγοντας αποσπασματικά ίχνη του κοινωνικού και ιστορικού ιστού. Αντίστοιχα, ο Κουνέλλης, μέσα από την ενσώματη και βιωματική του περιπλάνηση σε τόπους φορτισμένους με ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα, υιοθέτησε μια πρακτική συλλογής και ανασύνθεσης ιστορικών αφηγήσεων, όπου η άμεση εμπειρία του χώρου μετασχηματίζεται σε κριτικό εργαλείο καλλιτεχνικής παραγωγής.

⁵ Germano Celant, «Mario Merz: The Artist as Nomad», *Artforum*, 18:4. (1979).

⁶ Nancy Spector, «Remembering Germano Celant, champion of Arte Povera and a noted curator, critic and historian on both sides of the Atlantic», <https://www.theartnewspaper.com/2020/05/29/remembering-germano-celant-champion-of-arte-povera-and-a-noted-curator-critic-and-historian-on-both-sides-of-the-atlantic> (τελευταία πρόσβαση: 13.06.2023).

⁷ Nicolas Bourriaud, *The Radicant*. Sternberg Press, Λονδίνο 2009, σ. 51-78.

⁸ Benjamin Walter, *The Arcades Project*, μτφρ. Howard Eiland και Kevin McLaughlin, Rolf Tiedemann (επιμ.), Harvard University Press, Κέμπριτζ 1999, σ. 416-423.

Σε αυτό το πλαίσιο, ο καλλιτέχνης παύει να είναι ένας απομονωμένος δημιουργός έργων και μετατρέπεται σε ενεργό ιστορικό-ερευνητή, ανιχνεύοντας κοινωνικά και ιστορικά ίχνη μέσα από την άμεση εμπειρία του τόπου. Η θεωρία του «καλλιτέχνη-ιστορικού», όπως την αναπτύσσει ο Hal Foster,⁹ υποστηρίζει ότι ο σύγχρονος καλλιτέχνης αντλεί υλικό από το παρελθόν όχι με στόχο την παθητική αναπαράσταση, αλλά την κριτική ανασύνθεση, προβάλλοντας αφανείς ή περιθωριοποιημένες ιστορικές αφηγήσεις. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, η καλλιτεχνική πράξη αποκτά διαλεκτική σχέση με τη συλλογική μνήμη και την ιστορική συνείδηση.

Ο Κουνέλλης, στενά συνδεδεμένος με το κίνημα της *Arte Povera*, ενσάρκωσε ιδανικά την έννοια του περιπλανώμενου καλλιτέχνη-ιστορικού.¹⁰ Κάθε τόπος που επισκεπτόταν δεν λειτουργούσε ως ουδέτερο σκηνικό, αλλά ως δυναμικό πεδίο συλλογής εμπειριών και πολιτισμικής αλληλεπίδρασης. Η καλλιτεχνική του πρακτική εστίαζε στη συλλογή τοπικών στοιχείων – υλικών, μύθων, αφηγήσεων – τα οποία μετέπλαθε σε έργα που ενεργοποιούσαν την ιστορική και κοινωνική διάσταση του χώρου. Στην προσέγγισή του, κομβικό ρόλο διαδραματίζει η έννοια της τοποειδικότητας (*site-specificity*), όπως έχει αναλυθεί από τη Miwon Kwon.¹¹ Η τοποειδικότητα προϋποθέτει τη δημιουργία έργων άρρηκτα συνδεδεμένων με το συγκεκριμένο ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο κάθε τόπου, διαφοροποιούμενα από την παραδοσιακή αντίληψη του «μεταφερόμενου» έργου τέχνης. Για τον Κουνέλλη, η τέχνη δεν υφίστατο ανεξάρτητα από τον τόπο, αλλά αναδύοταν και σημασιοδοτούνταν μέσα από αυτόν. Το έργο του εντάσσεται στον ευρύτερο προβληματισμό της τοποειδικής τέχνης (*site-specific art*), σύμφωνα με τον οποίο το έργο δεν μπορεί να αποκοπεί ή να μεταφερθεί από το χώρο του χωρίς να χάσει τη νοηματική και αισθητική του υπόσταση.¹² Οι τοποειδικές εγκαταστάσεις (*site-specific installations*) του Κουνέλλη αντλούσαν το περιεχόμενο και τη μορφή τους από το ιστορικό, κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο του κάθε τόπου, δημιουργώντας έτσι μια αδιάρρηκτη ενότητα έργου και τόπου, όπου η έννοια του χώρου και του έργου αλληλοσυμπληρώνονταν και αλληλοδιαμορφώνονταν.¹³ Κάθε εγκατάστασή του, ως τοποειδική (*site-specific*), δεν περιοριζόταν απλώς σε μια τοποθέτηση του έργου σε έναν χώρο, αλλά γινόταν αδιάσπαστο κομμάτι του, ενεργοποιώντας τον και

⁹ Hal Foster, «The Artist as Ethnographer», στο ίδιο *The Return of the Real*, MIT Press, Κέμπριτζ, Μασαχουσέτη 1996, σ. 171–204.

¹⁰ Germano Celant, *Arte Povera*. Mazzotta, Μιλάνο 1969, σ. 15-30.

¹¹ Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. MIT Press, Κέμπριτζ, Μασαχουσέτη 2002, σ. 1-38.

¹² Στο ίδιο, σ. 59-85

¹³ Στο ίδιο.

καθιστώντας τον αναπόσπαστο μέρος του καλλιτεχνικού νοήματος. Έτσι, ο τόπος δεν αποτελούσε απλώς το περιβάλλον, αλλά καθόριζε και διαμόρφωνε τη σημασία του έργου, ενώ το έργο, με τη σειρά του, επηρέαζε τον τρόπο με τον οποίο γινόταν η πρόσληψη και η ερμηνεία του χώρου.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της πρακτικής αποτέλεσε η περιήγησή του στις ερήμους της Νέγκεβ και της Ιουδαίας. Οι σιωπηλοί αυτοί χώροι, φορτισμένοι με μνήμες απώλειας, επιβίωσης και ιστορικού τραύματος, λειτούργησαν ως πεδία ενσώματης μνήμης, στα οποία το τοπίο καθίστατο φορέας πολιτισμικών και ιστορικών νοημάτων.¹⁴ Η επαφή του καλλιτέχνη με τέτοιους τόπους δεν οδηγούσε σε παθητική απεικόνιση, αλλά σε μια συνεχή διαδικασία ανακάλυψης, αποδόμησης και επανερμηνείας των ιστορικών και πολιτισμικών νοημάτων.

Μέσα από την αποσπασματική καταγραφή, την ανασύνθεση και τη βιωματική προσέγγιση, ο Κουνέλλης έφερνε το παρελθόν σε ενεργό διάλογο με το παρόν, αποκαλύπτοντας τις πολλαπλές και συχνά αντιφατικές αφηγήσεις που διαπερνούσαν κάθε τόπο.¹⁵ Η πρακτική του Κουνέλλη υπερβαίνει έτσι τις παραδοσιακές κατηγοριοποιήσεις, συνθέτοντας μια ενσώματη ιστορική γνώση, όπου η περιπλάνηση, η τοποειδικότητα και η συλλογική μνήμη συνενώνονται σε μια δυναμική διαδικασία παραγωγής νοήματος. Έτσι, το έργο του αναδεικνύει, τελικά, τη σημασία του τόπου όχι ως στατικού σκηνικού, αλλά ως ενεργού πεδίου ιστορικής εμπλοκής και καλλιτεχνικής αναδημιουργίας.

Στο πλαίσιο αυτής της πρακτικής, το εργαλείο που αξιοποίησε ο Κουνέλλης για τη συλλογή πληροφοριών και τη δόμηση του καλλιτεχνικού του υλικού μπορεί να συσχετιστεί και με τη μέθοδο της περιφερειακής συμμετοχικής παρατήρησης, όπως την ανέπτυξαν οι Peter και Patricia Adler. Σύμφωνα με αυτή τη μέθοδο, απαιτείται η ενσωμάτωση του παρατηρητή στον χώρο προκειμένου να συλλάβει εκ των έσω τις ενέργειες και τα νοήματα του χώρου που μελετά. Σε αυτή τη μέθοδο, ο παρατηρητής αφιερώνει χρόνο είτε στα καθημερινά δρώμενα μίας κοινότητας ανθρώπων είτε στο φυσικό και κοινωνικό τους περιβάλλον.¹⁶ Ακολουθώντας αυτή τη μέθοδο, ο Κουνέλλης, όπως και άλλοι καλλιτέχνες της *Arte Povera*, προσπαθούσε να συλλέξει εμπειρίες, πληροφορίες, ή ακόμη και να νιώσει τα συναισθήματα για τον αντίστοιχο πολιτισμό είτε για προγενέστερους που ζούσαν στους συγκεκριμένους τόπους προκειμένου να

¹⁴ Michael Kimmelman, «Jannis Kounellis, Creator of Dimensional Artworks, Dies at 80», *The New York Times*, 17.2.2017.

¹⁵ Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, Tate Publishing, Λονδίνο 2005, σ. 10-45.

¹⁶ Patricia A. Adler και Peter Adler, *Membership roles in field research*, SAGE, Καλιφόρνια, 1987· Adler και Adler, «Observational techniques», στο Norman K. Denzin και Yvonna S. Lincoln (επιμ.), *Handbook of qualitative research*, Sage, Καλιφόρνια 1994, σ. 377-392.

τα μορφοποιήσει στο έργο του.¹⁷ Ανάμεσα στα στοιχεία που συγκέντρωνε από την επιτόπια έρευνα προστίθεντο προσωπικές μνήμες και ιστορίες τόσο του ίδιου του καλλιτέχνη όσο και των θεατών που έρχονταν σε επαφή με τα έργα του, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται πολλαπλές και διαφορετικές αφηγήσεις και εικόνες που γέμιζαν τον εκθεσιακό χώρο.

Σε κάθε σταθμό του ταξιδιού του ο Κουνέλλης εξερευνούσε τον χώρο – γεωγραφικό, αρχιτεκτονικό, υλικό, ιστορικό – για να εντοπίσει τα στοιχεία που θα του επέτρεπαν να φέρει στην επιφάνεια ίχνη του παρελθόντος, αλλά και του παρόντος. Ο σύγχρονος Έλληνας καλλιτέχνης και φωτογράφος του Κουνέλλη Μανώλης Μπαμπούσης για περισσότερο από είκοσι χρόνια, περιγράφοντας τον τρόπο παραγωγής του έργου του Κουνέλλη, ανέφερε ότι:

«Τα ερεθίσματα του Κουνέλλη προέρχονται από βιώματα, την ιστορία, τη μνήμη, την επικαιρότητα, από προηγούμενα έργα, αφορούν τον άνθρωπο, την απώλεια, το δράμα, προέρχονται όμως και από μια βόλτα στην πόλη, από ένα ανάγνωσμα, μία εικόνα που μπορεί να δανείσει σ' ένα έργο μια μορφή.»¹⁸

Η διαδικασία αυτής της απορρόφησης και επεξεργασίας εμπειριών παραπέμπει στη φιγούρα του flâneur, όπως αυτή διατυπώνεται από τον Walter Benjamin, ως στοχαστικού παρατηρητή της αστικής ζωής.¹⁹ Ωστόσο, στον Κουνέλλη η περιπλάνηση υπερβαίνει το επίπεδο της απλής αισθητηριακής παρατήρησης και μετασχηματίζεται σε μια ενεργή μορφή ιστορικής και πολιτισμικής διερεύνησης. Μέσα από τη βιωματική του εμπλοκή με τον τόπο, ο καλλιτέχνης ανιχνεύει, συλλέγει και κριτικά ανασυνθέτει τα ίχνη του παρελθόντος, διαμορφώνοντας μια πρακτική όπου το παρελθόν, το παρόν και η μνήμη συνυφαίνονται σε μια διαδικασία αναστοχασμού και πολιτισμικής σημασιοδότησης.

Τα ετερόκλητα αυτά στοιχεία λειτουργούσαν για τον Κουνέλλη όπως τα κομμάτια ενός παζλ: μέσα από τη διαδικασία της σύνθεσης και της ανασύνθεσης, επιχειρούσε να τα ενώσει στις εγκαταστάσεις του, οι οποίες με τη σειρά τους αφηγούνταν μία ή περισσότερες ιστορίες. Συνεχίζοντας την περιγραφή της διαδικασίας αυτής, ο Μπαμπούσης θυμάται ότι ο Κουνέλλης:

«Όταν έφτανε πριν τα εγκαίνια για το στήσιμο της έκθεσης, ξυπνούσε πολύ νωρίς, περιπλανιόταν καθημερινά μόνος του για μια, δυο ή περισσότερες ώρες. Παρατηρούσε την πόλη. Με την άφιξη του στον κενό χώρο της έκθεσης άρχιζε η τελετή : πριν στηθεί το πρώτο, το επόμενο έργο, βημάτιζε

¹⁷ Βασιλική Πανταζή και Σοφία Πανταζή-Φρισύρα, «Η συμμετοχική παρατήρηση, εργαλείο διαπολιτισμικής έρευνας στη σχολική και πανεπιστημιακή εκπαίδευση» *Διεθνές Συνέδριο για την Ανοικτή & εξ Αποστάσεως Εκπαίδευση*, 6, 2011, σ. 733-734, 773· Adler Patricia A. και Adler Peter, «Stability and flexibility: Maintaining relations with organized and unorganized groups», στο William B. Shaffir & Robert A. Stebbins (επιμ.), *Experiencing fieldwork: An inside view of qualitative research*, Sage, Καλιφόρνια 1991, σ. 173-183· Barbara B. Kawulich, «Participant Observation as a Data Collection Method», *Forum: Qualitative Social Research*, 6: 2, Art. 43 (2005).

¹⁸ Μανώλης Μπαμπούσης, προσωπική συνομιλία, Αθήνα 3 Απρ. 2024.

¹⁹ Walter, *The Arcades Project*, ό.π.

αδιάκοπα, διέσχισε πάνω κάτω την αίθουσα στην απόλυτη σιωπή, χανόταν στις σκέψεις του. Τοποθετούσε τα έργα του στους χώρους της έκθεσης με εργαλεία του τον ίδιο τον χώρο, ως επιφάνεια και όγκο, ως περίμετρο και ύψος, ως ανοίγματα και εσοχές, ως άξονες και προοπτική, ως σκηνή θέατρου με πρωταγωνιστές τα έργα, προσεκτικός στο χιλιοστό στις αναλογίες, το μέτρο, την κλίμακα, τη γεωμετρία, την κάθετο, την αιώρηση, την ευθεία, τον κύκλο, τη διαγώνιο, το δάπεδο, το βάρος κάθε αντικειμένου. Άπλωνε αποφασιστικά με τη μία, τη ζωγραφική του χειρονομία στις τρεις διαστάσεις, αλλά και στον χρόνο, την ιστορία. (...) Αφού τοποθετούσε τα έργα του στον χώρο, εν συνεχεία δεν τα μετακινούσε, σχεδόν ποτέ, ούτε ένα εκατοστό.»²⁰

Ο Κουνέλλης συνήθιζε να στήνει τις εγκαταστάσεις του σε χώρους που είχαν φιλοξενήσει ποικίλες και διαφορετικές λειτουργίες στο πέρασμα του χρόνου. Δεν είναι τυχαίο ότι επέλεγε συχνά βιομηχανικά κτίρια του 19ου και του 20ού αιώνα, αποθήκες λιμανιών ή θρησκευτικούς χώρους λατρείας. Οι χώροι αυτοί, ως φορείς πολλαπλών ιστορικών, κοινωνικών και πολιτισμικών στρωμάτων, λειτουργούσαν όχι απλώς ως σκηνικά για το έργο του, αλλά ως ενεργά πεδία μνήμης και αναστοχασμού, προσφέροντας ένα δυναμικό υπόβαθρο για τη διαπραγμάτευση της Ιστορίας και της συλλογικής εμπειρίας.

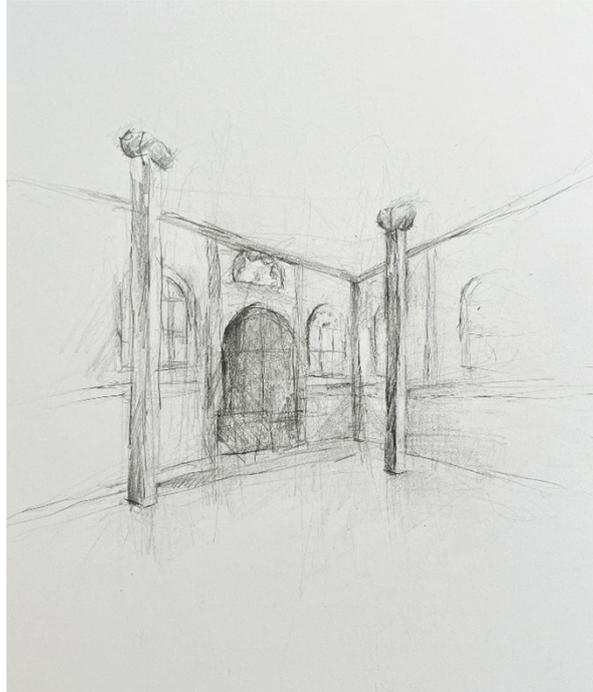
Γερμανία: συμβολισμοί και επιρροές

Στη Γερμανία και συγκεκριμένα στο Stommeln, μια συνοικία της πόλης Pulheim βορειοδυτικά της Κολωνίας, βλέπουμε ένα παράδειγμα της επιλογής του αυτής. Εκεί βρίσκεται μία από τις λίγες συναγωγές στη Γερμανία που διασώθηκε από τα πογκρόμ και τις βιαιότητες της «Νύχτας των Κρυστάλλων» στις 9-10 Νοεμβρίου 1938.²¹ Έπειτα από πρόσκληση το 1991, ο Κουνέλλης επισκέφτηκε αυτό το μέρος και επιχείρησε να αναπτύξει έναν διάλογο με την ιστορία του τόπου, την αρχιτεκτονική και τη λειτουργία του λατρευτικού χώρου. Εντός της συναγωγής έστησε την εγκατάσταση *Δύσκολο να θυμάσαι*, που αποτελούνταν από δώδεκα γάντζους, τρεις ξύλινες δοκούς τοποθετημένες κάθετα που σχηματίζουν ένα ισόπλευρο τρίγωνο στην κάτοψη. Στην κορυφή κάθε δοκού ήταν στερεωμένη με σύρμα μία πέτρα που στήριζε συμβολικά την

²⁰ Walter, *The Arcades Project*, ό.π.

²¹ Ο Γιάννης Κουνέλλης συμμετείχε το 1991 στο καλλιτεχνικό πρόγραμμα *The Synagogue Stommeln Art Project*, που πραγματοποιείται ετησίως από το 1991 έως σήμερα, προσκαλώντας σύγχρονους καλλιτέχνες να δημιουργήσουν έργα ειδικά για τον χώρο της ιστορικής Συναγωγής στο Stommeln της Γερμανίας. Synagoge Stommeln, *The Synagogue Stommeln Art Project*, Pulheim: Stadt Pulheim, <https://www.pulheim.de/kultur-freizeit-bildung/synagoge-stommeln/> (τελευταία πρόσβαση 12.10.2023). Το πρότζεκτ εγκαινιάστηκε το 1991 με την εγκατάσταση του Γιάννη Κουνέλλη, η οποία παρουσιάστηκε από την 1η Δεκεμβρίου 1991 έως τις 29 Φεβρουαρίου 1992, και στη συνέχεια φιλοξένησε σπουδαίους καλλιτέχνες μεταξύ των οποίων οι Richard Serra (1992), Georg Baselitz (1993), Carl Andre (1997), Rebecca Horn (1998), Giuseppe Penone (2000), Richard Long (2004), Sol LeWitt (2005), Maurizio Cattelan (2008) Alfredo Jaar (2019) κ.ά.

οροφή της συναγωγής (εικ.1), θέλοντας ο καλλιτέχνης να αναφερθεί στη διατήρηση της μνήμης και στην αντίσταση ενάντια στις ανθρώπινες αδυναμίες.



Εικόνα 1. Σχέδιο της συγγραφέα με μολύβι που απεικονίζει μέρος της εγκατάστασης του Κουνέλλι στο εσωτερικό της συναγωγής στο Stommeln, 2024.

Μέσα από την εγκατάσταση στη συναγωγή του Stommeln, ο Κουνέλλης παρήγαγε ένα εικαστικό σχόλιο για τη σύγχρονη και πολιτιστική ιστορία, χρησιμοποιώντας τις πέτρες που στηρίζουν συμβολικά την οροφή ως μεταφορά για τη διατήρηση της μνήμης και την αντίσταση στη λήθη. Οι πολιτικές και πολιτιστικές του πεποιθήσεις, που χαρακτήριζαν συνολικά το έργο του, εδώ μεταφράζονται σε μια ισχυρή συμβολική εικόνα, αναδεικνύοντας την εύθραυστη αλλά επίμονη σχέση του ανθρώπου με την ιστορική του κληρονομιά.²² Στην εγκατάσταση, οι δώδεκα γάντζοι παρέπεμπαν στις δώδεκα φυλές του Ισραήλ, ενώ το τρίγωνο που σχημάτιζαν στο πάτωμα τα τρία δοκάρια έμοιαζε με το μισό αστέρι του Δαβίδ. Σύμφωνα δε με την εβραϊκή παράδοση, οι πέτρες συμβολίζουν τις πέτρες που τοποθετούν οι Εβραίοι στους τάφους των οικείων τους για να τους αποτίσουν φόρο τιμής. Οι πέτρες επίσης ως σύμβολο συναντώνται συχνά στην Τορά και σε μεταγενέστερα θρησκευτικά κείμενα, όπως στη βιβλική ιστορία του Δαβίδ που για να πολεμήσει τον Γολιάθ διάλεξε πέντε πέτρες. Συνεπώς, οι πέτρες ως σύμβολο μνήμης συνδέονταν άμεσα με τον τίτλο του έργου και την ιδέα του “project Synagogue Stommeln” να διατηρηθεί η μνήμη του χώρου.

²² Urs και Christel Raussmüller, «Presence and Memory», *ό.π.*

Μερικά χρόνια αργότερα, το 1997, η εγκατάσταση αυτή μεταφέρθηκε τρόπον τινά σε μια αποθήκη ενός πρώην βιομηχανικού συγκροτήματος στο Halle Kalk στην Κολωνία.²³ Το κτίριο, χαρακτηριστικό δείγμα της βιομηχανικής αρχιτεκτονικής του τέλους του 19ου αιώνα, είχε χρησιμοποιηθεί αρχικά για παραγωγή και αποθήκευση, με έμφαση στη λειτουργικότητα και την ανθεκτικότητα των κατασκευών. Η επιλογή ενός τέτοιου χώρου συνάδει με τη συστηματική πρακτική του Κουνέλλη να εκθέτει τα έργα του σε πρώην βιομηχανικά κτίρια, τα οποία φέρουν ενσωματωμένα ίχνη ανθρώπινης εργασίας, φθοράς και ιστορικής μνήμης. Η προηγούμενη χρήση του χώρου αποτελεί ενεργό στοιχείο της εγκατάστασης, ενισχύοντας τα θέματα της μνήμης και της φθοράς που διατρέχουν το έργο του. Ο Κουνέλλης επενέβαινε διακριτικά αλλά αποφασιστικά στην αρχιτεκτονική του κτιρίου, αναδεικνύοντας το μεγάλο καθαρό ύψος, τον ανοιχτό και κενό χώρο, τον μεταλλικό φέροντα οργανισμό και τα μεγάλα παράθυρα τα οποία επιτρέπουν την είσοδο φυσικού φωτός. Το κτίριο δεν λειτουργούσε μόνο ως πλαίσιο παρουσίασης του έργου, αλλά ενσωματωνόταν ενεργά στη συνολική εικαστική εμπειρία, αποτελώντας αναπόσπαστο μέρος της εγκατάστασης.

Στο πλαίσιο αυτής της ενεργού συνομιλίας με τον χώρο, ο Κουνέλλης τοποθέτησε στο κέντρο της αίθουσας επτά τετράγωνες χαλύβδινες δοκούς, κατακόρυφα και σε ελεύθερη, ασύμμετρη διάταξη. Οι δοκοί διατρέχονταν καθ' όλο το μήκος τους από σπειροειδείς χαλύβδινους άξονες, ενισχύοντας την αίσθηση της υλικότητας και της βαρύτητας που χαρακτηρίζει την εγκατάσταση. Αναπτύσσονταν σε πλήρες ύψος, φτάνοντας μέχρι την οροφή του κτιρίου, και λειτουργούσαν ως προσωρινά υποστυλώματα, εδραιώνοντας την παρουσία τους μέσα στον κενό χώρο. Παράλληλα, μέσω της ασύμμετρης διάταξης και της έντασης της κατακόρυφης γραμμής, προσέδιδαν μια δυναμική αίσθηση κίνησης στον χώρο. Σιδερένιες δοκούς τοποθέτησε και στον χώρο μπροστά από τα παράθυρα, που ενώνονται διαγωνίως ανά δύο μεταξύ τους. Σε άλλο σημείο μπροστά από τα παράθυρα, υπήρχαν κάθετα τοποθετημένες τρεις χαλύβδινες δοκοί σε σχήμα σταυρού, συμβολικό στοιχείο, που συναντάται κυρίως σε πρώιμα έργα του καλλιτέχνη. Πάνω σε κάθε σιδερένια δοκό ήταν δεμένα με σχοινιά ξύλινα δοκάρια διαφορετικού μήκους και στην κορυφή κάθε δοκού υπήρχε μία πέτρα ακανόνιστου σχήματος θυμίζοντας τις αντίστοιχες ξύλινες δοκούς στην εγκατάστασή του στη συναγωγή του Stommeln. Βέβαια, αν και εντοπίζονται κοινά ή παρόμοια μορφολογικά στοιχεία στις δύο εγκαταστάσεις, ο συμβολισμός τους διαφοροποιείται, χωρίς ωστόσο να απομακρύνεται από

²³ Η έκθεση του Γιάννη Κουνέλλη με τίτλο *Die Front, das Denken, der Sturm* πραγματοποιήθηκε από τις 8 Ιουνίου έως τις 30 Νοεμβρίου 1997. Διοργανώθηκε από το Μουσείο Ludwig της Κολωνίας και παρουσιάστηκε στον χώρο Halle Kalk, έναν πρώην βιομηχανικό χώρο στην Κολωνία που χρησιμοποιείται για εκθέσεις σύγχρονης τέχνης.

τις θρησκευτικές αναφορές.²⁴

Στην εγκατάσταση στο Halle Kalk γινόταν πάλι αναφορά στη θρησκευτική εικονογραφία και, σύμφωνα με την επιμελήτρια Barbara Catoir, οι δοκοί παρέπεμπαν στο σημείο της σταύρωσης, τον Γολγοθά, και είναι συγκρίσιμες με τη *Σταύρωση* του Beuys.²⁵ Το θρησκευτικό στοιχείο εντοπίζεται και σε άλλα σημεία της εγκατάστασης, όπως στις σπειροειδείς δοκούς στον κεντρικό χώρο της αίθουσας και στο φυσικό φως που εισερχόταν από τα παράθυρα. Στην πρώτη περίπτωση, διακρίνεται η αναφορά του καλλιτέχνη στη βασιλική του Αγίου Πέτρου και στο Baldacchino του Bernini, το ιερό κουβούκλιο που βρίσκεται ακριβώς κάτω από τον τρούλο της βασιλικής, το οποίο στηρίζεται σε τέσσερις ελικοειδείς κίονες. Όσον αφορά το στοιχείο του φωτός, και σε αυτή την περίπτωση διακρίνεται το ενδιαφέρον του Κουνέλλη για την εκκλησιαστική αρχιτεκτονική, ιδίως τη βυζαντινή, όπου το φως συνδέεται άμεσα με την πνευματικότητα και το θείο στοιχείο. Παράλληλα, ανιχνεύεται αναφορά στη γοτθική αρχιτεκτονική, όπου το φως διαπερνά τα κίτρινα τζάμια και διαχέεται πάνω στις δοκούς, δημιουργώντας σκιές που ενισχύουν το δραματικό αποτέλεσμα του χώρου.

Το παιχνίδι ανάμεσα στο φως και τις σκιές συνεχιζόταν και στις επικαλυμμένες με μόλυβδο μπάλες, οι οποίες αντανakλούσαν το φως και αιωρούνταν στον χώρο, σχηματίζοντας μία σιδερένια κουρτίνα. Το ίδιο μοτίβο αξιοποίησε ο Κουνέλλης και σε άλλες εγκαταστάσεις του, όπως στη θεατρική παράσταση *Mauser* (1991) του Γερμανού θεατρικού συγγραφέα και δραματουργού Heiner Müller. Για τη δημιουργία των σκηνικών της παράστασης, ο Κουνέλλης αντικατέστησε τις χαλύβδινες μπάλες με αιωρούμενα βιβλία, διατηρώντας τη δυναμική της αιώρησης και το παιχνίδι φωτός και σκιάς ως βασικά μορφοπλαστικά στοιχεία.²⁶

Πέρα από τον 'ιερό' χαρακτήρα –που δεν παραπέμπει τόσο σε άμεσο θρησκευτικό περιεχόμενο, όσο σε μια αίσθηση πνευματικότητας που διαπερνά την εγκατάσταση–, η συμβολική γλώσσα του καλλιτέχνη μάς οδηγεί σε διάφορες ερμηνείες που σχετίζονται με τη στέρηση της ελευθερίας ή τη μεταφορά του κινδύνου, όπως αναφέρει η Barbara Catoir, αρκεί να θυμηθούμε το έργο του Barnett Newman, *Δαντελένια κουρτίνα* (1968), ένα έργο

²⁴ Barbara Catoir, «“Ich betrachte mich als seinen stummen Dichter...”», στο Marc Scheps (επιμ.), *Jannis Kounellis: Die Front, das Denken, der Sturm*, Oktagon Verlag, Κολωνία 1997, σ. 7-11.

²⁵ Στο ίδιο. Το έργο *Σταύρωση* (1962) του Joseph Beuys είναι μία εγκατάσταση μικρής κλίμακας, κατασκευασμένη από καθημερινά υλικά όπως βελόνες, καρφιά, φιάλες αίματος και αποκόμματα εφημερίδων. Εμπνεόμενος από την παραδοσιακή εικονογραφία της Σταύρωσης, ο Beuys μεταφέρει το γεγονός από το ιστορικό στο πνευματικό επίπεδο. Μέσω της χρήσης φθαρτών υλικών και της αναφοράς στον πόνο και το αίμα, αναδεικνύει τη βαθιά αλληλεξάρτηση ζωής και οδύνης, θέτοντας υπό αμφισβήτηση τις κατεστημένες κοινωνικές και θεσμικές δομές.

²⁶ Η παράσταση *Mauser* παρουσιάστηκε το 1991 στο Hebbel Theater του Βερολίνου, σε σκηνοθεσία του ίδιου του Müller, με σκηνικά και κοστούμια σχεδιασμένα από τον Κουνέλλη.

διαμαρτυρία κατά του πολέμου του Βιετνάμ.²⁷ Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ότι, αν και ο Αμερικανός καλλιτέχνης δεν ανήκε στους δημιουργούς της *Arte Povera*, αλλά υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του αφηρημένου εξπρεσιονισμού και συγκεκριμένα της ζωγραφικής του χρωματικού πεδίου (*color field painting*), χρησιμοποιούσε ήδη από τη δεκαετία του 1940 μια εκφραστική γλώσσα που, σε ορισμένα σημεία, θυμίζει εκείνη του Κουνέλλη και των καλλιτεχνών της *Arte Povera*. Μέσω αυτής της γλώσσας διαμαρτυρήθηκε για τη βίαιη μεταχείριση των διαδηλωτών κατά του πολέμου του Βιετνάμ από τις αστυνομικές αρχές, για την οποία θεωρήθηκε υπεύθυνος ο Richard J. Daley, τότε δήμαρχος του Σικάγο. Μεταπολεμικά η κουρτίνα ως συμβολικό στοιχείο εμφανίζεται ως μεταφορά του κινδύνου, της βίας και της διαμαρτυρίας και ιδίως στο έργο καλλιτεχνών που βίωσαν τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τις φοιτητικές εξεγέρσεις του '68 με τις επακόλουθες πολιτικές διαμαρτυρίες, ιδιαίτερα κατά του πολέμου του Βιετνάμ.

Σε άλλο σημείο της εγκατάστασης διακρίνονται περισσότερες ομοιότητες ανάμεσα στο έργο του Newman και σε αυτό του Κουνέλλη, όπως στο σημείο που καλύπτονται τα παράθυρα με πέτρες, ξύλα ή σίδερα και με μόνο ένα άνοιγμα, αποτελούμενο από σύρμα και ελατήρια. Αυτό το μοτίβο το συναντάμε και σε άλλες εγκαταστάσεις του, όπως στην έκθεση *Zeitgeist* στο Βερολίνο το 1982, όπου πέτρες, ξύλα και σπασμένα εκμαγεία κάλυπταν σχεδόν εξ ολοκλήρου δύο διαδοχικά παράθυρα, δημιουργώντας έναν άμεσο διάλογο με το Τείχος του Βερολίνου που βρισκόταν ακριβώς δίπλα προκειμένου να εκφράσει τη δική του διαμαρτυρία. Σε άλλες εγκαταστάσεις τα ανοίγματα, είτε πρόκειται για παράθυρα είτε για πόρτες, καλύπτονταν εντελώς, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την εγκατάστασή του στην Μπερ Σεβά, για την οποία θα γίνει λόγος παρακάτω.

Στην εγκατάστασή του στην Κολωνία, ο Κουνέλλης συνεχίζει τον διάλογο με την ιστορία του κτιρίου, όπως φαίνεται και από τους σάκους στην άκρη της αίθουσας. Εκεί κρέμασε από μία χαλύβδινη δοκό έναν σάκο δεμένο με σχοινί που μας φέρνει στο μυαλό τους γεραμούς που μετέφεραν εμπορεύματα εντός του κτιρίου. Σε άλλο σημείο δίπλα στα παράθυρα κρέμασε από μία σιδερένια κατασκευή σάκους γεμάτους με κάρβουνο και ακριβώς δίπλα στο πάτωμα έστησε μία κατασκευή με τέσσερα ανοίγματα που θυμίζουν φέρετρα. Μέσα σε αυτά τοποθέτησε παλιά εργαλεία, κάποια σκουριασμένα και κατεστραμμένα για να δηλώσει το πέρασμα του χρόνου και τη φθορά. Συνεπώς, αν και η εγκατάστασή του στη συναγωγή *Stommeln*, μεταφέρθηκε και ενσωματώθηκε στην αποθήκη στο *Halle Kalk* στην Κολωνία, κατάφερε να αποκτήσει νέα σημασία που βασίζεται στην ιστορία, την αρχιτεκτονική και τη

²⁷ Barbara Catoir, «“Ich betrachte mich...”», *ό.π.*, σ. 7-11.

λειτουργία του χώρου. Διατήρησε μόνο μερικά κοινά στοιχεία, όπως τη δύναμη της βαρύτητας που συνδέει τον άνθρωπο με τη γη και το ιερό στοιχείο καθότι έδωσε συγχρόνως στην αποθήκη στο Halle Kalk την αίσθηση ενός καθεδρικού ναού.

Αυτές οι δύο εγκαταστάσεις του Κουνέλλη μας μεταφέρουν συγχρόνως σε μία άλλη εγκατάσταση που έστησε δέκα χρόνια αργότερα στο Ισραήλ στο λιμάνι της Γιάφο. Το 2007, ο Κουνέλλης επισκέφθηκε το Ισραήλ, δίνοντας κάποιου είδους συνέχεια σε αυτά τα έργα, πράγμα που πέτυχε με δύο τρόπους. Ο ένας είναι ότι ακολούθησε χρονολογικά ιστορικά γεγονότα, όπως τη Νύχτα των Κρυστάλλων και τη μετανάστευση εκατοντάδων χιλιάδων Εβραίων από τη Γερμανία στην Παλαιστίνη, όπου το 1948 ιδρύθηκε το κράτος του Ισραήλ. Ο δεύτερος τρόπος είναι ότι επέλεξε έναν χώρο στη Γιάφο, μια αποθήκη, που φέρει παρόμοια μορφολογικά χαρακτηριστικά με αυτά του βιομηχανικού κτιρίου στο Halle Kalk στην Κολωνία, όπως οι σειρές παραθύρων, οι χαλύβδινες δοκοί στον εσωτερικό χώρο και κυρίως η μη ανακαινισμένη κατάσταση του κτιρίου, που επέτρεπε στον καλλιτέχνη τον διάλογο με το παρελθόν.

Ο Γιάννης Κουνέλλης στο Ισραήλ

Ο Κουνέλλης κατά την επιτόπια έρευνά του στο Ισραήλ, στην προσπάθειά του να αναπτύξει έναν διάλογο με την ιστορία του τόπου και τον πολιτισμό ανατρέχει σε γεγονότα-ορόσημα στην Ιστορία του εβραϊκού και του παλαιστινιακού λαού που σημάδεψαν την περιοχή της Παλαιστίνης από την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και της διάλυσής της κατά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, τη Διακήρυξη Μπάλφουρ το 1917 και έπειτα όταν ο τόπος αυτός θα βρεθεί υπό τη βρετανική Εντολή. Ο Κουνέλλης, ωστόσο, επικεντρώθηκε κυρίως στις επόμενες δεκαετίες κατά τις οποίες όλο και μεγαλύτερος αριθμός Εβραίων συνέρρεε στην Παλαιστίνη με αποκορύφωμα στο διάστημα παράλληλα με τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και μετά.²⁸

Στις εγκαταστάσεις που έστησε στο Ισραήλ είναι σαφείς οι αναφορές τόσο στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο όσο και στον πρώτο Αραβοϊσραηλινό πόλεμο του 1948 αλλά και της κατοχής και του ελληνικού εμφυλίου. Την περίοδο αυτή, ο νεαρός Κουνέλλης ζούσε στον Πειραιά, όπου αποτύπωσε εικόνες με καράβια γεμάτα με εβραίους μετανάστες που

²⁸ James Renton, «Flawed Foundations: The Balfour Declaration and the Palestine Mandate», στο Rory Miller, (επιμ.), *Britain, Palestine and Empire: The Mandate Years*, Routledge, Λονδίνο 2016, σ. 15-37. Το 1917 με τη Διακήρυξη Μπάλφουρ, ο τότε Βρετανός Υπουργός Εξωτερικών Άρθουρ Μπάλφουρ υποστήριξε τη δημιουργία μίας Εβραϊκής «Εθνικής Εστίας» στην Παλαιστίνη και μετά από τρία χρόνια, το 1920, η Παλαιστίνη θα περιέλθει υπό βρετανικό έλεγχο σύμφωνα με τη Συνθήκη των Βερσαλλιών (28 Ιουνίου 1919).

αποχωρούσαν από το λιμάνι του Πειραιά με προορισμό το Ισραήλ, όπως αναφέρει και η Ιταλίδα κριτικός και ιστορικός της τέχνης Adachiara Zevi.²⁹ Αυτή τη φορά, ο Κουνέλλης στράφηκε σε έναν τόπο που η ιστορία του έχει σημαδευτεί από πολλαπλές συγκρούσεις και τελικά βρήκε τον «Άλλο» στην Ανατολή, σε ένα συνονθύλευμα λαών με διαφορετικές εθνοτικές καταγωγές, τρόπο ζωής, θρησκείες και πολιτισμικές παραδόσεις.

Οι εγκαταστάσεις του Κουνέλλη στο λιμάνι της Γιάφο

Το 2007 έγινε μία από τις πρώτες επισκέψεις του Κουνέλλη στο Ισραήλ και συγκεκριμένα στο λιμάνι της Γιάφο στην κεντρική πύλη της Hangar I (εικ.2,3).



Εικόνα 2. Φωτογραφία της συγγραφέα από την παλιά πόλη και το λιμάνι της Γιάφο. Αριστερά από το λιμάνι διακρίνεται και η αποθήκη, όπου έστησε ο Κουνέλλης την εγκατάστασή του το 2007, 2021.



Εικόνα 3. φωτογραφία της συγγραφέα από το λιμάνι της Γιάφο, δίπλα από την κεντρική πύλη της Hangar, όπου έστησε ο Κουνέλλης την εγκατάστασή του το 2007, 2021.

²⁹ Adachiara Zevi, *Jannis Kounellis. The Negev Museum of Art*, Har-El, Τελ Αβίβ 2017, σ.75.

Πηγαίνοντας εκεί αναζήτησε την Ιστορία που φέρει αυτός ο τόπος, η οποία αφορά τη μετακίνηση των ανθρώπων από και προς τα εδάφη αυτά. Η ιστορία του τόπου ιδωμένη και από τις δύο διαφορετικές οπτικές γωνίες που έχουν να κάνουν με την Ιστορία του εβραϊκού και του παλαιστινιακού λαού σημάδεψε και τη λειτουργία του χώρου που έστησε τις εγκαταστάσεις του ο Κουνέλλης. Πρόκειται για το σημείο στο οποίο εκτυλίχθηκαν τα γεγονότα του 1948, χρονιά κατά την οποία ιδρύθηκε το κράτος του Ισραήλ, ενώ παράλληλα εκτοπίστηκαν πάνω από 700.000 Άραβες από τις εστίες τους, σηματοδοτώντας την “Ημέρα της καταστροφής”, τη λεγόμενη Νάκμπα. Ο εκθεσιακός αυτός χώρος λειτουργούσε μέχρι πριν από λίγα χρόνια στο λιμάνι της Γιάφο, σε παλιές αποθήκες που χρονολογούνταν από την ίδρυση του Ισραήλ.³⁰ Το 2019 ξεκίνησαν οι εργασίες ανακαίνισής τους, στο πλαίσιο ενός ευρύτερου σχεδίου ανάπλασης της περιοχής. Οι παλιές κατασκευές κατεδαφίστηκαν και στη θέση τους ανεγέρθηκαν νέα κτίρια, τα οποία, μετά την ολοκλήρωση των έργων, άνοιξαν ξανά για το κοινό το 2023.³¹

Σε αυτόν τον χώρο ο Κουνέλλης δημιούργησε μία μεγάλη εγκατάσταση που αποτελούνταν από μια σειρά μικρότερων εγκαταστάσεων. Σε μία από αυτές, στο κέντρο του κύκλου που σχηματίζουν οι καρέκλες, ήταν σχεδιασμένο με λευκή κιμωλία στο δάπεδο το περίγραμμα μιας νεκρής ανθρώπινης φιγούρας (εικ.4), ενώ στο κέντρο ενός άλλου κύκλου υπήρχε ένα μαύρο στίγμα που έμοιαζε με πηχτό αίμα.³² Και στις δύο εγκαταστάσεις διακρίνονται οι αναφορές του καλλιτέχνη σε ιστορικά γεγονότα που σημάδεψαν τον τόπο χωρίς όμως να είναι σαφές αν αναφέρεται και στις δύο πλευρές, δηλαδή στα θύματα του

³⁰ Adachiara Zevi, *Kounellis. Jaffa port*, Har-El, Τελ Αβίβ 2007, σ. 4-5· Η ομώνυμη Hagar Art Gallery, που βρίσκεται ακριβώς δίπλα, ιδρύθηκε το 2001 ως χώρος σύγχρονης τέχνης, με σκοπό την προβολή της σύγχρονης παλαιστινιακής καλλιτεχνικής δημιουργίας στη Δυτική Όχθη, τη Γάζα, το εσωτερικό του Ισραήλ, καθώς και στην παλαιστινιακή διασπορά, τον αραβικό κόσμο, την Ευρώπη και τις Ηνωμένες Πολιτείες. Κατά τα τρία πρώτα χρόνια λειτουργίας της, η Hagar Art Gallery παρουσίασε δεκαέξι ατομικές εκθέσεις, εκ των οποίων οι δέκα ήταν αφιερωμένες σε Παλαιστίνιους αποφοίτους σχολών καλών τεχνών στο Ισραήλ. Tal Ben Zvi, *Hagar - Contemporary Palestinian Art*, Hagar Association, Τελ Αβίβ - Γιάφο, 2006, 4-5.

³¹ Naama Riba, «Inside the colorful new transformation of Jaffa's Port», *HAARETZ*, <https://www.haaretz.com/israel-news/2023-06-04/ty-article-magazine/.premium/the-exciting-new-project-saturating-jaffas-port-with-color/00000188-76f0-d4df-a39c-f7fbc4e70000> (τελευταία πρόσβαση: 14.12.2023)

³² Adachiara Zevi, *Kounellis. Jaffa port*, ό.π., σ. 51, 53-55.

Ολοκαυτώματος και στα θύματα που είχαν και οι δύο πλευρές κατά τον πρώτο Αραβοϊσραηλινό πόλεμο ή μόνο σε μία από αυτές.



Εικόνα 4. Σχέδιο της συγγραφέα με μολύβι που απεικονίζει μία από τις εγκαταστάσεις του Κουνέλλη στο λιμάνι της Γιάφο, 2024.

Σε μία άλλη εγκατάσταση, που επίσης αποτελούνταν από κυκλικά διατεταγμένες καρέκλες, ένα λευκό σεντόνι σκέπαζε τις καρέκλες (εικ.5) παραπέμποντας σε νεκρική τελετουργία, ενώ υπενθύμιζε παράλληλα τη σχέση του Κουνέλλη με το θέατρο καθότι από τη δεκαετία του 1960 και μετά, ασχολήθηκε και με αυτό.³³ Δημιούργησε σκηνικά για σύγχρονα θεατρικά έργα και συνεργάστηκε με σκηνοθέτες και θεατρικούς συγγραφείς όπως οι Θεόδωρος Τερζόπουλος, Heiner Müller, Tadashi Suzuki, Anna Badora, Valery Fokin, Carlo Quartucci κ.ά. Η όλο και πιο εντατική συνεργασία του Κουνέλλη με επαγγελματίες του θεάτρου επηρέασε την αίσθηση του για τη σκηνή, τον χώρο αλλά και τον χρόνο, με αποτέλεσμα έκτοτε να στήνει μεγαλύτερης κλίμακας εγκαταστάσεις σε χώρους μεγάλων διαστάσεων. Ο Κουνέλλης αντιμετώπισε αυτούς τους χώρους ως σκηνές, στις οποίες εκτυλίσσεται ένα γεγονός με πραγματικά στοιχεία. Για αυτό άλλωστε επέλεγε να στήνει τις εγκαταστάσεις του σε χώρους εμποτισμένους με ιστορία. Έτσι, οι εφήμερες εγκαταστάσεις του έμοιαζαν με σκηνικά, που βρίσκονταν στη “σκηνή” όσο διαρκούσε η “παράσταση” ή αλλιώς η έκθεσή του στον συγκεκριμένο χώρο. Υπήρχε δηλαδή και χρονικός περιορισμός καθότι έστηνε τις εγκαταστάσεις του σε μία συγκεκριμένη χρονική στιγμή και για περιορισμένο χρονικό

³³ Zevi, Kounellis. *Jaffa port*, ό.π., σ. 4-12, 26-30.

διάστημα σε μία τοποθεσία που τον ενδιέφερε.³⁴ Ο ίδιος είχε αναφέρει επίσης ότι η Arte Povera γεννήθηκε στο θέατρο και επηρεάστηκε από την ιδέα του Jerzy Grotowski που εφήυρε το “Teatro Povero”, ένα θέατρο που βασιζόταν στην ικανότητα των ηθοποιών και απαιτούσε ελάχιστα σκηνικά.³⁵



Εικόνα 5. Σχέδιο της συγγραφέα με μολύβι που απεικονίζει μία από τις εγκαταστάσεις του Κουνέλλι στο λιμάνι της Γιάφο, 2024.

Επιστρέφοντας στα σκηνικά αυτού του χώρου, στο λιμάνι της Γιάφο, βλέπουμε ότι σε άλλο σημείο υπήρχαν καρέκλες, διατεταγμένες κυκλικά, πάνω στις οποίες είχε τοποθετήσει ραπτομηχανές για να αναφερθεί στη Βιομηχανική Επανάσταση, ενώ πάνω σε καρέκλες που βρίσκονταν σε διπλανό κύκλο υπάρχουν σάκοι. Αυτοί οι σάκοι, σε αντίθεση με τον μαύρο σάκο που ήταν πάνω στο τραπέζι, έχουν μπλε χρώμα, το μοναδικό χρώμα της ασπρόμαυρης εγκατάστασης. Ο Κουνέλλης επέλεξε αυτό το χρώμα, όταν είδε το φόρεμα του ίδιου χρώματος μιας Παλαιστίνιας γυναίκας να περπατά στην Ιερουσαλήμ, όπως αναφέρει η Adachiara Zevi.³⁶ Επίσης, στη θέση μίας καρέκλας που βρισκόταν σε άλλο κύκλο είχε τοποθετήσει έναν καλόγερο από τον οποίο κρεμόταν ένα μαύρο παλτό και ένα καπέλο. Ο καλόγερος λειτουργούσε ως σύμβολο που παραπέμπει στην αστική τάξη της κεντρικής Ευρώπης, στην

³⁴ Urs και Christel Raussmüller, «Presence and Memory», ό.π.

³⁵ Cardi Gallery (n.d.), «Azioni povere with Jannis Kounellis», <https://cardigallery.com/magazine/azioni-povere-with-jannis-kounellis/> (τελευταία πρόσβαση: 23.09.2023).

³⁶ Zevi, *Kounellis. Jaffa port*, ό.π., σ.10

οποία ανήκαν πολλοί Εβραίοι, ενώ το μαύρο καπέλο και το μαύρο παλτό αναφέρονται στην απουσία του ανθρώπου, στα θύματα του Ολοκαυτώματος.³⁷ Από την άλλη, καθότι ο καλόγερος βρισκόταν στον χώρο της εισόδου των σπιτιών (εικ.6), εκεί όπου κρεμούσαν τα ρούχα τους όσοι εισέρχονταν σε αυτό, θα μπορούσαμε να δούμε μέσα από αυτή την εγκατάσταση τον ερχομό των Εβραίων που μετοίκησαν σε αυτόν τον τόπο, στη Γιάφο.



Εικόνα 6. Σχέδιο της συγγραφέα με μολύβι που απεικονίζει μέρος από τις εγκαταστάσεις του Κουνέλλη στο λιμάνι της Γιάφο, 2024.

Τα παπούτσια ως σύμβολα

Στο κέντρο ενός άλλου κύκλου που σχημάτιζαν καρέκλες, υπήρχαν φθαρμένα παπούτσια που επίσης αποτυπώνουν την αίσθηση της απώλειας. Οι καρέκλες ήταν διαφορετικές μεταξύ τους και ανήκαν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, παραπέμποντας στα διαφορετικά γεγονότα που εκτυλίχθηκαν εκεί ή που σχετίζονται με αυτόν τον τόπο. Αντίστοιχα και τα παπούτσια αναφέρονταν σε γεγονότα που έλαβαν χώρα εκεί, στον τόπο προορισμού δεκάδων χιλιάδων Εβραίων επιζησάντων της τραγωδίας του Ολοκαυτώματος και συγχρόνως τον τόπο διαβίωσης

³⁷ Cathy Gelbin και Sander Gilman, *Cosmopolitanisms and the Jews*, University of Michigan Press, Μίσιγκαν 2017· Zevi, *Kounellis. Jaffa port*, ό.π., σ. 4-12, 48.

εκατοντάδων χιλιάδων Αράβων.³⁸ Τα παπούτσια παραπέμπουν σε μία σειρά εγκαταστάσεων που αναφέρονται στα θύματα του Ολοκαυτώματος, όπως μπορούμε να δούμε στο Μουσείο Μνήμης Yad Vashem στην Ιερουσαλήμ, στο πρώην στρατόπεδο συγκέντρωσης Άουσβιτς-Μπίρκεναου στην Πολωνία, στην εγκατάσταση *Παπούτσια στην όχθη του Δούναβη* του Ούγγρου γλύπτη Gyula Pauer (2005), στην εγκατάσταση *O my friends, there are no friends* (2011) της Ισραηλινής καλλιτέχνης Sigalit Landau και στην εγκατάσταση *Boots* (1969) των Ισραηλινών καλλιτεχνών Joshua Neustein, Georgette Battle και Gerard Marx στο Jerusalem Artists House, οι οποίοι έστησαν μία εγκατάσταση που αναφέρεται στις σωρούς παπουτσιών των Εβραίων στο Άουσβιτς, αλλά αντίστοιχα και στον Πόλεμο των Έξι Ημερών του 1967.

Από την άλλη πλευρά, λαμβάνοντας υπόψη την ιστορία του Παλαιστινιακού λαού, τα παπούτσια υπενθυμίζουν τον εκτοπισμό των Αράβων από τη Γιάφο.³⁹ Παρόμοια εγκατάσταση συναντάμε στο μουσείο του Γιασέρ Αραφάτ στη Ραμάλα, όπου αραδιασμένα και φθαρμένα παπούτσια ήταν εγκλωβισμένα μέσα σε μία μπρούντζινη εγκατάσταση που παρέπεμπε σε υγρή άμμο και αναφερόταν στους εκτοπισμένους Άραβες από τη Γιάφο το 1948, οι οποίοι προσπαθούσαν να σώσουν και να μεταφέρουν μέσα από τη θάλασσα τα υπάρχοντά τους που κατάφεραν να πάρουν μαζί τους (εικ.7).



Εικόνα 7. Φωτογραφία της συγγραφέα από τον εσωτερικό χώρο του μουσείου του Γιασέρ Αραφάτ στη Ραμάλα, Παλαιστίνη.

³⁸ Elihu Bergman, «Adversaries and Facilitators: The Unconventional Diplomacy of Illegal Immigration to Palestine 1945-1948», *Israel Affairs* 8:3, (2002), σ. 1-46.

³⁹ Adel Manna, «The Palestinian Nakba and Its Continuous Repercussions», *Israel Studies*, 18:2 (2013), σ. 86-99· Grace Wermemboi, *A Tale of Two Narratives: The Holocaust, the Nakba, and the Israeli-Palestinian Battle of Memories*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ 2013. Τότε, θα ξεσπάσει ο πρώτος αραβο-ισραηλινός πόλεμος, που θα αποτελέσει μία καταστροφή (Νάκμπα) για τους Άραβες της Παλαιστίνης και θα αναγκάσει χιλιάδες Παλαιστίνιους να εγκαταλείψουν τον τόπο τους και να κατευθυνθούν προς τη Δυτική Όχθη του Ιορδάνη, στη Γάζα, τη Συρία και τον Λίβανο.

Ο Κουνέλλης επιπλέον για να γεμίσει τον χώρο χρησιμοποίησε το φως που έβγαζαν εννιά παλιοί φανοστάτες τους οποίους είχε τοποθετήσει δίπλα σε κάθε κύκλο. Οι φανοστάτες αυτοί φώτιζαν με ψυχρό φως τα σημεία που βρίσκονταν οι εγκαταστάσεις, ενώ ο υπόλοιπος χώρος παρέμενε σκοτεινός, παραπέμποντας στους φανοστάτες που υπήρχαν περιμετρικά των στρατοπέδων συγκέντρωσης. Στο κέντρο ενός άλλου κύκλου υπήρχαν σιδερένιες δοκοί, τοποθετημένες η μία πάνω στην άλλη και θυμίζουν τους ηλεκτροφόρους φράχτες που επίσης υπήρχαν στα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Οι αναφορές στους εβραίους, όπως αναφέρει και ο Μανώλης Μπαμπούσης, είναι περισσότερο από εμφανείς. Άλλωστε και οι σχέσεις του ίδιου με την εβραϊκή κοινότητα χρονολογούνται από παλιά σε διαφορετικές χώρες, καθώς συνεργάστηκε με αρκετούς Εβραίους συλλέκτες, διευθυντές μουσείων και επιμελητές μεταξύ των οποίων η Adachiara Zevi.

Κατ' ουσίαν μέσα από αυτές τις εγκαταστάσεις ήθελε να εκφράσει την απώλεια της ανθρώπινης ζωής και του σπιτιού που συνεπάγεται την απώλεια της ταυτότητας και της αίσθησης του ανήκειν, που σημειώθηκαν στον εβραϊκό πληθυσμό αλλά πιθανόν και την απώλεια που υπέστησαν από τον ξεριζωμό τους οι Παλαιστίνιοι, τον θάνατο εκατομμυρίων Εβραίων από το ναζιστικό καθεστώς, το πέρασμα του χρόνου αλλά και την ανθρώπινη ανάγκη για ανασυγκρότηση, όπως φαίνεται για παράδειγμα από την προσπάθεια των επιζησάντων της τραγωδίας του Ολοκαυτώματος να προστατεύσουν την εβραϊκή τους ταυτότητα και κοινότητα μεταπολεμικά. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η αποθήκη του λιμανιού της Γιάφο, είναι ένα σκηνικό με το οποίο ήταν εξοικειωμένος καθώς μεγάλωσε σε αντίστοιχο περιβάλλον και αυτό του επέτρεψε να ξεδιπλώσει αυτές τις ιστορίες τις οποίες θα επενδύσει με δραματικά στοιχεία που δανείζεται από την αρχαία τραγωδία. Αυτά τα στοιχεία διακρίνονται στην κυκλική διάταξη των καθισμάτων που παραπέμπει στον χορό της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, στις σκιές που δημιουργούνται στον χώρο και εντείνουν τη δραματική ατμόσφαιρα, στα απλά αντικείμενα και στα υφάσματα που θυμίζουν το λιτό σκηνικό του αρχαίου δράματος.

Συμμετοχή του Κουνέλλη στη 2^η Μπιενάλε της Μεσογείου της Χάιφα στη Σαχνίν

Μερικά χρόνια αργότερα, το 2013, ο Κουνέλλης επέστρεψε στο Ισραήλ για να στήσει άλλη μία εγκατάσταση που με τη σειρά της ενσωματώνει τμήμα της εγκατάστασής του στη Γιάφο. Αυτή τη φορά κατευθύνθηκε στο βόρειο Ισραήλ, στην πόλη Σαχνίν, μια αραβική πόλη ανάμεσα στην Άκκο και τη Γαλιλαία, όπου έλαβε χώρα η Δεύτερη Μπιενάλε της Μεσογείου

της Χάιφα.

Ο Κουνέλλης συμμετείχε στη συγκεκριμένη Μπιενάλε με τίτλο *Re-Orientation*, η οποία είχε ως στόχο να λειτουργήσει ως γέφυρα τόσο μεταξύ των πολιτισμών στη Μέση Ανατολή όσο και μεταξύ των πολιτισμών της Ανατολής με αυτών της Δύσης.⁴⁰ Γι' αυτό οι δύο επιμελητές, Fainaru και Bar-Shay, τόσο με το θεσμό της Μπιενάλε της Μεσογείου στη Σαχνίν που ξεκίνησε το 2010 όσο και με το Αραβικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης και Κληρονομιάς (AMOCAN) που ίδρυσαν στη Σαχνίν αμέσως μετά τη 2^η Μπιενάλε της Μεσογείου της Χάιφα, επιχείρησαν να συνδυάσουν την τοπική με τη διεθνή σύγχρονη τέχνη, παρουσιάζοντας καλλιτέχνες από αραβικές και άλλες μεσογειακές χώρες. Οι επισκέπτες είχαν τη δυνατότητα να κυκλοφορήσουν μέσα στην αραβική πόλη, σε εστιατόρια, καταστήματα, τζαμιά, δημόσιους χώρους, μουσεία και σε γκαράζ αυτοκινήτων, όπου παρουσιάζονταν τα έργα των συμμετεχόντων καλλιτεχνών, ώστε να έρθουν σε άμεση επαφή με τους κατοίκους της πόλης και να γνωρίσουν καλύτερα τον αραβικό πολιτισμό, ώστε να γίνει αποδεκτή η διαφορετικότητα του άλλου.

Ανάμεσα σε αυτούς τους καλλιτέχνες, ο Κουνέλλης έστησε μία εγκατάσταση στο Μουσείο Αραβικής Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Σαχνίν. Στο κέντρο μίας αίθουσας που ήταν περιμετρικά γεμάτη με προθήκες με παραδοσιακές αραβικές γυναικείες στολές (8), τοποθέτησε κυκλικά παπούτσια και καρέκλες. Ουσιαστικά πρόκειται για μία από τις εγκαταστάσεις που είχε παρουσιάσει το 2007 στο λιμάνι της Γιάφο. Ωστόσο, η αφήγηση της διαφοροποιείται. Σε αυτή ο Κουνέλλης συνέδεσε την εγκατάσταση με τον τόπο της Σαχνίν και τους ανθρώπους της συγκεκριμένης πόλης στο βόρειο Ισραήλ, αναφέρεται δηλαδή στη διαφορετικότητα και τη συνύπαρξη διαφορετικών θρησκευτικών κοινοτήτων σε εκείνη την περιοχή, όπου ζουν ο ένας δίπλα στον άλλο εβραίοι, Άραβες μουσουλμάνοι, χριστιανοί και δρούζοι. Στην εγκατάσταση αυτή διακρίνονταν τρεις ομόκεντροι κύκλοι. Ο πρώτος αποτελούνταν από παπούτσια ανθρώπων που ζουν ο ένας δίπλα στον άλλο, ο δεύτερος σχηματιζόταν από τις καρέκλες και ο τρίτος περιέκλειε τους άλλους δύο και σχηματιζόταν από τις προθήκες με τις παραδοσιακές αραβικές στολές που περιέβαλλαν την εγκατάσταση. Με αυτή την εγκατάσταση γινόταν αναφορά τόσο στο παρελθόν, στην ιστορία του τόπου, όσο και στο παρόν, στους κατοίκους της περιοχής, η οποία στην πλειοψηφία της κατοικείται από μουσουλμάνους Άραβες, αλλά και στο μέλλον, καθότι προωθείται ο διάλογος, η επικοινωνία

⁴⁰ «The Mediterranean Biennale», <https://mediterraneanbiennale.com/en/> (Τελευταία πρόσβαση: 14.10.2023). Akin Ajayi, «Re-Orientation: Mediterranean Biennale Sakhnin, Midnight East», <https://www.midnighteast.com/mag/?p=26444> (τελευταία πρόσβαση: 14.10.2023).

και η ειρηνική συνύπαρξη των κοινοτήτων στη Μέση Ανατολή.⁴¹



Εικόνα 8. Πανοραμική φωτογραφία της συγγραφέα από την αίθουσα, στην οποία έστησε ο Κουνέλλης την εγκατάστασή του στο Μουσείο Αραβικής Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Σαχνίν, Ισραήλ, 2022.

Οι Βεδουίνοι, η πόλη Μπερ Σεβά και η έρημος Νέγκεβ στο έργο του Κουνέλλη.

Μερικά χρόνια αργότερα –το 2016– μετέβη ξανά στο Ισραήλ, όπου και δημιούργησε την τελευταία του εγκατάσταση, η οποία παρουσιάστηκε στο Μουσείο Τέχνης της Νέγκεβ από τις 15 Δεκεμβρίου 2016 έως τις 3 Μαρτίου 2017. Ο σταθμός του ταξιδιού του αυτή τη φορά ήταν η πόλη Μπερ Σεβά και η έρημος Νέγκεβ, όπου κατοικούν πολλοί Βεδουίνοι (εικ.9). Στην Μπερ Σεβά, ο Κουνέλλης έφτασε «με τα χέρια στις τσέπες» καθώς δεν είχε ιδέα τι θα έκανε εκεί, όπως ο ίδιος είχε πει σε συνέντευξή του στη Jerusalem Post.⁴² Ο Κουνέλλης ακολούθησε πάλι τη γνωστή μέθοδο. Έλαβε υπόψη την ιστορία του τόπου και του χώρου και τις συνέδεσε μεταξύ τους.⁴³

⁴¹ Shany Littman, «Meat and Greet: Art Festival Reaches the Arab Galilee», *HAARETZ*, <https://www.haaretz.com/2013-05-16/ty-article/.premium/a-galilee-biennale-shows-art-trumps-politics/0000017f-e130-d568-ad7f-f37bfa2b0000> (τελευταία πρόσβαση: 23.05.2022); Ines Ehrlich, «Artistic endeavor as bridge to coexistence», <https://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-4372985,00.html> (τελευταία πρόσβαση: 24.05.2022)

⁴² Barry Davis, «Getting stoned in the desert», <https://www.jpost.com/metro/getting-stoned-in-the-desert-478243> (τελευταία πρόσβαση: 2.11.2023).

⁴³ Marc Scheps, *Jannis Kounellis: XXII Stations on an Odyssey 1969-2010*, Prestel Verlag, Μόναχο, Βερολίνο, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2010, σ.7



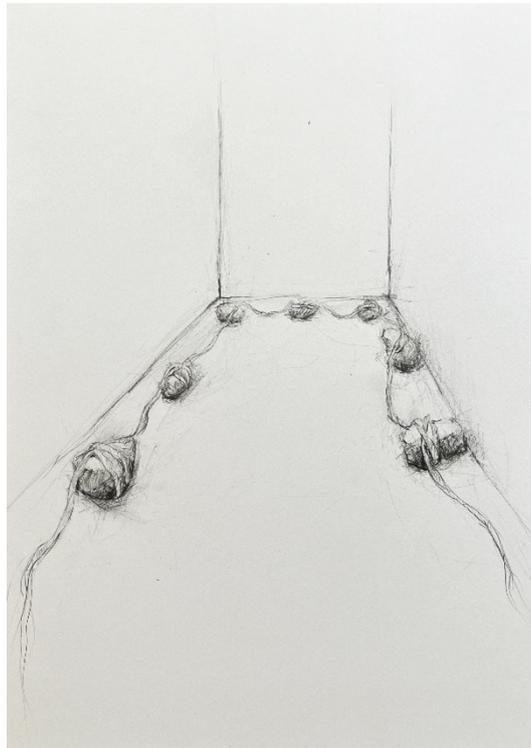
Εικόνα 9. Φωτογραφία της συγγραφέα από κατοικίες Βεδουίνων στην έρημο Νέγκεβ, Ισραήλ, 2022.

Η εγκατάσταση πραγματοποιήθηκε στο Μουσείο Τέχνης της Νέγκεβ, ένα διώροφο κτίριο, τυπικό οθωμανικό σπίτι ενός αξιωματούχου, το οποίο χτίστηκε το 1906 από τους Οθωμανούς. Κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου το κτίριο στέγασε στελέχη του Βρετανικού Επιτελείου και λίγο πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο έγινε σχολείο θηλέων Βεδουίνων. Δίπλα του βρίσκεται το Μεγάλο Τζαμί της Μπερ Σεβά και το Επιστημονικό Πάρκο Carasso, που χτίστηκε το 1914 και αρχικά λειτούργησε ως σχολείο για τους παιδιά των Βεδουίνων Σεΐχηδων. Ο Κουνέλλης, αφού είδε τον χώρο του μουσείου και τα κτίρια της γύρω περιοχής, επισκέφτηκε την έρημο Νέγκεβ, την οποία και επισκεπτόταν κάθε μέρα για περισσότερο από μία εβδομάδα, προκειμένου να παρατηρήσει το περιβάλλον (εικ.10). Ο ίδιος



Εικόνα 10. Φωτογραφία της συγγραφέα από την έρημο Νέγκεβ, Ισραήλ, 2021.

αναφέρει σχετικά: «Δεν με ενδιαφέρουν οι ουρανοξύστες που χτίζονται στην Μπερ Σεβά. Το πρωταρχικό χαρακτηριστικό αυτής της περιοχής, αλλά και η ταυτότητα του Ισραήλ, είναι η έρημος». ⁴⁴ Τότε ξεκίνησε να στήνει την εγκατάστασή του. Διάλεξε μερικές πέτρες από την έρημο και τις μετέφερε στον χώρο του μουσείου. Χρησιμοποίησε ένα χοντρό σχοινί, όπως αυτά που χρησιμοποιούσαν οι ναυτικοί, με το οποίο περιτύλιξε τις πέτρες, με αντίστοιχο τρόπο που ασφαλίζουν οι Βεδουίνοι τις σκηές τους στην έρημο. Έπειτα, τοποθέτησε σε κάθε δωμάτιο έπιπλα που βρήκε σε μια τοπική υπαίθρια αγορά, δώδεκα καρέκλες, ένα πλαίσιο κρεβατιού και μία ντουλάπα ως μέτρο της ανθρώπινης ύπαρξης. «Η ντουλάπα είναι φυσική, είναι ό,τι πιο κοντινό στον άνθρωπο, εξαιτίας αυτού που συντηρεί στο εσωτερικό της, διάφορα μοτίβα συνδεδεμένα με τη ζωή», εξήγησε ο Κουνέλλης. ⁴⁵ Όλα τα αντικείμενα που χρησιμοποιεί ο Κουνέλλης τόσο σε αυτή όσο και σε όλες τις εγκαταστάσεις του έχουν ως σημείο αναφοράς τον άνθρωπο. Ακόμη και η απόσταση ανάμεσα στους κόμπους του σχοινού είναι ίση με ένα ανθρώπινο βήμα. Έτσι, δημιούργησε μία αλυσίδα που διατρέχει όλο τον χώρο και ενώνει τους δύο ορόφους του μουσείου, ενώ με το σχοινί σχεδιάζεται η διαδρομή ενός ταξιδιού με αναφορές στον μίτο της Αριάδνης που οδηγεί στην έξοδο από τον λαβύρινθο (εικ.11).



Εικόνα 11. Σχέδιο της συγγραφέα με μολύβι που απεικονίζει μέρος της εγκατάστασης του Κουνέλλη στο Μουσείο Τέχνης της Νέγκεβ, 2024.

⁴⁴ Davis, «Getting stoned», ό.π.

⁴⁵ Elisabetta Povoledo, «The spirituality of Jannis Kounellis», *The New York Times*, 28.10.2016.

Το ταξίδι του Κουνέλλη σχετίζεται με την ανθρώπινη ύπαρξη και υποκαθιστά τα απόντα ανθρώπινα σώματα. Οι καρέκλες που η καθεμία κουβαλούσε τη δική της πέτρα και ήταν στραμμένες προς την πέτρα που βρισκόταν στο πάτωμα μπροστά τους στο κέντρο του κύκλου ήταν μία σκηνή που προκαλούσε την αίσθηση της κοινότητας, ενώ η κυκλική τους διάταξη που παρέπεμπε σε χορό της ελληνικής τραγωδίας ενέτεινε τη δραματικότητα.⁴⁶ Το ίδιο συμβαίνει με τις πέτρες που βρίσκονταν περιμετρικά του δωματίου. Αυτό το σενάριο ανατρεπόταν από το πλαίσιο του κρεβατιού που βρισκόταν στο διπλανό δωμάτιο, πάνω στο οποίο υπήρχαν πέτρες που παρέπεμπαν στην εικόνα του θανάτου. Ο Κουνέλλης μέσω αυτού του σκηنيκού, του κρεβατιού ενός χωρικού, όπως έλεγε, αναφερόταν στο χαμένο παρελθόν της προβιομηχανικής περιόδου και τον παραδοσιακό τρόπο ζωής, ενώ από την άλλη τόνιζε ότι:

Απλώς δέχομαι ό,τι προκύπτει, και από τη λογοτεχνία. Για παράδειγμα, αισθάνομαι μεγάλη συμπάθεια για τον Βίκτωρα Ουγκώ και την κατανόηση του υπόκοσμου του πόνου. Αυτή η κοινωνία του πόνου εξακολουθεί να είναι δική μου. Έχω χρησιμοποιήσει συχνά ένα σιδερένιο κρεβάτι, μήκους δύο μέτρων και πλάτους 82 εκατοστών, το οποίο έχει περίπου το μέγεθος του κρεβατιού ενός χωρικού. Είναι μία συνεχής υπενθύμιση της ανθρωπιάς.⁴⁷

Με άλλα λόγια ο Κουνέλλης “βλέπει την πραγματικότητα και την απογοήτευση της σύγχρονης κοινωνίας, ενώ, ταυτόχρονα, αντλεί από τις πρωτόγονες, θεμελιώδεις, ανθρώπινες αξίες και τα ανθρώπινα αντικείμενα που ενσωματώνουν, περιέχουν και μετρούν αυτές τις αξίες”.⁴⁸

Στη μέση του δωματίου στο ισόγειο βρισκόταν μια ντουλάπα με έναν καθρέφτη πάνω σε ένα ορθογώνιο που σχηματίζουν οι πέτρες. Η ντουλάπα ήταν σφιχτά περιτυλιγμένη με σχοινί, εικόνα που θα μπορούσε να παραπέμψει στο μαγκάνι ενός πηγαδιού που είναι τυλιγμένο πάνω του ένα σχοινί, όπως φαίνεται και σε άλλο σημείο της εγκατάστασης. Ο συμβολισμός αυτός αναφερόταν στα επτά πηγάδια της περιοχής, με πιο γνωστό αυτό του Αβραάμ σύμφωνα με την εβραϊκή Βίβλο, αλλά και στην ίδια την ονομασία της πόλης που στα εβραϊκά αλλά και στα αραβικά σημαίνει επτά πηγάδια. Το σχοινί συνέχιζε τη διαδρομή του στον χώρο και κατέληγε κάτω από μία άλλη πέτρα. Στο τέλος αυτού του ταξιδιού, υπήρχε μία πόρτα καλυμμένη με πέτρες, υποδηλώνοντας ότι οι πέτρες είχαν χρησιμεύσει στους Βεδουίνους κατοίκους της ερήμου για να χτίσουν τις κατοικίες τους.

⁴⁶ Μανώλης Μπαμπούσης, προσωπική συνομιλία, ό.π.

⁴⁷ Martin Gayford, «Everything needs to be centred», ό.π.

⁴⁸ Povoledo, «The spirituality», ό.π.

Οι πέτρες είναι ένα συμβολικό στοιχείο που χρησιμοποιούσε ξανά και ξανά στο έργο του, ενώ παράλληλα είναι φορτισμένες με την ιστορία του τόπου. Έτσι, ενώ από τη μία μπορούμε να εντοπίσουμε κοινούς συμβολισμούς με τις αντίστοιχες πέτρες που είχε ενσωματώσει σε εγκαταστάσεις του σε τόπους που συγκλίνει η ιστορία, σε άλλες εγκαταστάσεις παρατηρείται ότι άλλαζε αυτός ο συμβολισμός, όπως στην εγκατάσταση στην έκθεση *Zeitgeist* στο Βερολίνο ή ακόμη και σε αυτή στην Μπερ Σεβά. Από την πρώτη κιόλας στιγμή διακρίνονται οι αναφορές του Κουνέλλη τόσο στην ιστορία αυτού του τόπου όσο και του δικού του, την Ελλάδα, στον πρωτογονισμό των μεσογειακών κατοικιών και ειδικότερα των Βεδουίνων και κατ' επέκταση στην αντίθεση των συμβολισμών του αστικού και βιομηχανικού πολιτισμού με τις πρωτόγονες και ατομικές αξίες. Εξέταζε τους παραδοσιακούς τρόπους ζωής και τους αντιπαρέβαλλε με τα οράματα της σύγχρονης αστικής ζωής που έβλεπε να συμβαίνουν γύρω του.

Ωστόσο, υπήρξαν ποικίλες ερμηνείες από τους επισκέπτες, καθώς ο Κουνέλλης, όπως και οι άλλοι καλλιτέχνες της *Arte Povera*, επιθυμούσαν να αφυπνίσουν τη μνήμη και για αυτό χρησιμοποιούσαν κοινά υλικά και αντικείμενα. Συνεπώς, ακόμη και όταν ο Κουνέλλης χρησιμοποιούσε παρόμοια υλικά και αντικείμενα στις εγκαταστάσεις του, η αρχική αφήγηση του έργου άλλαζε ανάλογα με τη θέση του, τα βιώματα, τους συνειρμούς του κάθε θεατή. Οι επισκέπτες μέσω των αντικειμένων που ήταν οικεία για αυτούς αναγνώριζαν το έργο του ως μέρος της ζωής τους και έτσι ανακαλούνταν μνήμες και στους ίδιους. Η ερμηνεία του έργου του συχνά εξαρτάται από τους συμβολισμούς των αντικειμένων για διαφορετικούς πολιτισμούς και στη συγκεκριμένη περίπτωση τα σύμβολα του Ισραήλ και της Παλαιστίνης αφθονούσαν.⁴⁹ Για παράδειγμα, η αλυσίδα που σχηματιζόταν συμβόλιζε για τον ίδιο την ενότητα, τον διάλογο, την αλληλεγγύη. Για τον εβραϊκό πολιτισμό, η αλυσίδα και οι κόμποι αναφέρονται στο Κεσέρ, τη φυσική σύνδεση και τις ανθρώπινες σχέσεις. Οι πέτρες από την άλλη ως σύμβολο συναντώνται πολύ συχνά στην Τορά και σε μεταγενέστερα θρησκευτικά κείμενα, όπως στη βιβλική ιστορία του Δαβίδ που για να πολεμήσει τον Γολιάθ διάλεξε πέντε πέτρες. Από την άλλη οι πέτρες για τους Βεδουίνους συμβολίζουν το σπίτι τους και τον τόπο τους, το βραχώδες έδαφος της ερήμου, καθώς τα σπίτια τους, τα “*bayt hajar*”, όπως οι ίδιοι τα ονομάζουν, πέρα από τις τέντες αποτελούνται και από πέτρες, όπως άλλωστε και το περιβάλλον τους, το βραχώδες έδαφος της ερήμου που περιβάλλεται από βουνά. Εμφανίζονται δε συχνά και στην παλαιστινιακή λογοτεχνία με μεταφορική και κυριολεκτική σημασία, αφού επίσης συμβολίζουν τα αρχέγονα πέτρινα σπίτια τους.

⁴⁹ Μανώλης Μπαμπούσης, προσωπική συνομιλία, ό.π.

Πέρα από τις διαφορετικές αναγνώσεις που βασίζονται στους συμβολισμούς και στην πολιτισμική μνήμη, σε αυτό το σημείο θα μπορούσε να αναρωτηθεί κανείς αν η εγκατάσταση που έστησε στην Μπερ Σεβά είναι οριενταλιστική και αναφέρεται στην αντίθεση μεταξύ Δύσης και Ανατολής και τις αφηγήσεις των δυτικών περιηγητών που διαμόρφωναν την εικόνα της Ανατολής στη Δύση. Ο Κουνέλλης πράγματι αυτή τη φορά έστρεψε το ενδιαφέρον του στη Μέση Ανατολή και βρήκε τον ξένο ή τον «Άλλο», όπως ο ίδιος έλεγε, σε λαούς της μη δυτικής Ευρώπης. Επιπλέον, δεν ασχολήθηκε απλά με πολιτισμούς της Ανατολής, αλλά όπως ο Said, εστίασε μεταξύ άλλων σε ομάδες που βρίσκονταν σε χαμηλή κοινωνική θέση, και συγκεκριμένα στους Άραβες Βεδουίνους της Νέγκεβ, μία υποδεέστερη ομάδα μέσα στο ισραηλινό κράτος. Σύμφωνα δε με την Κεντρική Στατιστική Υπηρεσία του Ισραήλ, οι Βεδουίνοι της Νέγκεβ είναι η φτωχότερη και πιο περιθωριοποιημένη κοινότητα στο Ισραήλ. Παρόλο αυτά, ο Κουνέλλης δεν τους παρουσίασε ως μία περιθωριοποιημένη κοινότητα ούτε έδειξε ότι αποτελούσαν κάποιου είδους απειλή. Αντίθετα, είδε τους Άραβες Βεδουίνους ως κάτι το διαφορετικό, έναν διαφορετικό πολιτισμό με «πρωτόγονα» χαρακτηριστικά. Από την άλλη πλευρά, αυτά τα πρωτόγονα χαρακτηριστικά χαρακτηρίζουν τη σχέση του καλλιτέχνη, όπως και των υπόλοιπων καλλιτεχνών της *Arte Povera*, με υλικά που σχετίζονται με το φυσικό περιβάλλον, προσπαθώντας έτσι να ανατρέψουν τα δεδομένα μιας τέχνης που είχε επηρεαστεί από τον καταναλωτισμό και την εμπορευματοποίηση του έργου τέχνης. Ο Κουνέλλης επέκρινε την ισχυρή Δύση και τη Βιομηχανική Επανάσταση που μετέτρεψε απότομα περιοχές από αγροτικά σε βιομηχανικά κέντρα. Εδώ, ο προβιομηχανικός αυτός κόσμος εντοπίζεται στην παραδοσιακή κοινωνία των Βεδουίνων, όπου έχουν αλλάξει οι ρυθμοί ανάπτυξης της τεχνολογίας, η οικονομία και κυβερνητικοί περιορισμοί με μια σχεδόν βάρβαρη μετάβαση στον σύγχρονο κόσμο. Συγχρόνως, ο Κουνέλλης αναφέρεται και στα φυσικά στοιχεία, όπως οι πέτρες, ως απομεινάρια του δυτικού πολιτισμού που υποδηλώνουν το πλήγμα που έχει δεχθεί ο δυτικός πολιτισμός από την αμερικανική πολιτιστική επίδραση.

Άρα, στο έργο του η Ανατολή δεν εμφανίζεται ως ένας χώρος εξωτικός ή παθητικός και υποδεέστερος ούτε δείχνει στοιχεία βαρβαρότητας, σύμφωνα με την οριενταλιστική φαντασίωση της Ανατολής. Αντίθετα, η στερεοτυπική αφήγηση της Ανατολής ανατρέπεται και τελικά αποδίδονται κάποια βίαια χαρακτηριστικά των βαρβάρων στον σύγχρονο δυτικό πολιτισμό. Ο Κουνέλλης πίστευε στην αξία της διαφορετικότητας, της ταυτότητας και των πολιτιστικών διαφορών.

Τυπώματα στη Γιάφο

Ο Κουνέλλης εκτός από τις εγκαταστάσεις που έστησε στο Ισραήλ, δημιούργησε μία σειρά τυπωμάτων στον εκθεσιακό χώρο Har-El στη Γιάφο στο Τελ Αβίβ, όπου και τα παρουσίασε σε περισσότερες από οχτώ εκθέσεις. Από τα πρώτα τυπώματα ήταν η σειρά *The Gospel According to Thomas* το 2000. Συγκεκριμένα, ο Κουνέλλης αποδέχτηκε την πρόσκληση των ιδιοκτητών της γκαλερί Har-El, για την παραγωγή δώδεκα τυπώματα σε χαρτί που εικονογραφούν το Απόκρυφο Ευαγγέλιο του Θωμά, τα οποία παρουσίασε αργότερα, το 2008, και σε ομώνυμη έκθεση στην γκαλερί Kewenig στην Κολωνία. Για τη δημιουργία αυτών των τυπωμάτων που είναι γεμάτα σύμβολα, ο Κουνέλλης χρησιμοποίησε μια τεχνική που είχαν αναπτύξει στο συγκεκριμένο τυπογραφείο, τη λεγόμενη Terragraph, η οποία βασίζεται στον συνδυασμό άμμου και συνδετικών υλικών. Η άμμος που επέλεξε να χρησιμοποιήσει ο Κουνέλλης ήταν από την έρημο της Ιουδαίας, ένα κοινό υλικό που ωστόσο διαθέτει τεράστια συμβολική σημασία. Η έρημος της Ιουδαίας, το μεγαλύτερο μέρος της οποίας βρίσκεται στα παλαιστινιακά εδάφη ανατολικά της Ιερουσαλήμ και εκτείνεται κατά μήκος της Νεκράς Θάλασσας, είναι μείζονος σημασίας για πολλές θρησκείες (εικ.12).⁵⁰



Εικόνα 12. Φωτογραφία της συγγραφέα από την έρημο της Ιουδαίας, Δυτική Όχθη, 2022.

⁵⁰ Σε αυτόν τον τόπο βρέθηκαν μία σειρά από αρχαία εβραϊκά θρησκευτικά χειρόγραφα που χρονολογούνται από τον 3ο αιώνα π.Χ. έως τον 1ο αιώνα μ.Χ., τα λεγόμενα χειρόγραφα της Νεκράς Θάλασσας, που περιλαμβάνουν τα παλαιότερα σωζόμενα χειρόγραφα βιβλίων που συμπεριλήφθηκαν αργότερα στους εβραϊκούς βιβλικούς κανόνες, πολυάριθμες επιστολές της ρωμαϊκής περιόδου και ευρήματα από τη Νεολιθική εποχή.

Ο τόπος αυτός που ενσωμάτωσε ο Κουνέλλης στο έργο του είναι γεμάτος με βιβλικές και μεταβιβλικές ιστορίες. Συνεπώς, και σε αυτή την περίπτωση αν και επέλεξε ο Κουνέλλης τη δισδιάστατη επιφάνεια, χρησιμοποίησε ένα υλικό που είναι εμποτισμένο με τη δική του ιστορία ή μάλλον με πολλές ιστορίες. Συνδύασε ξανά πτυχές της Ιστορίας, της θρησκευτικής κυρίως Ιστορίας, για να δημιουργήσει δώδεκα συμβολικές εικόνες, αριθμός που πάλι συνάδει με τον αρχικό αριθμό των μελών του χορού στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Ο Κουνέλλης σύμφωνα και με τον Μανώλη Μπαμπούση:⁵¹

Είχε μια ιδιαίτερη ικανότητα και ευκολία να βλέπει, σε ένα δευτερόλεπτο, να συλλαμβάνει ιδέες, να εντοπίζει την ολότητα, τη δομή, το σύνολο και τη λεπτομέρεια. Έπαιρνε από οπουδήποτε τα αντικείμενα, τα θραύσματα, τα σύμβολα που έλειπαν για να ολοκληρωθεί το έργο του. Επεδίωκε την ενότητα. Το καθοριστικό ήταν ο ανατρεπτικός και ευρηματικός τρόπος που τα ενσωμάτωνε όλα στη γλώσσα, που ο ίδιος είχε επινοήσει για να εκφράσει την οδύνη και απώλεια της ανθρώπινης συνθήκης.

Στην ίδια γκαλερί δημιούργησε το 2003 μια άλλη σειρά τυπωμάτων με τον τίτλο *Ο Μινώταυρος*. Αποτελείται από οχτώ ασπρόμαυρες μεταξοτυπίες που απεικονίζουν τον λαβύρινθο μέσα στον οποίο ζούσε το μυθολογικό τέρας, ένα θέμα με το οποίο ασχολήθηκε και κατ' επανάληψη στο Παρίσι το 1998, στη Ρώμη το 2002, στο Μιλάνο το 2006 και στο Βερολίνο το 2007. Έναν χρόνο αργότερα, το 2004, τύπωσε τέσσερις μεταξοτυπίες σε χαρτί με τίτλο *Hommage to Munch*, που καλύπτονται από πρόσωπα που θυμίζουν την *Κραυγή* του Munch, και τα αντίστοιχα από τη σειρά *The Gospel According to Thomas*, αλλά αυτή τη φορά το άσπρο περίγραμμα αντικαθίσταται από μαύρα περιγράμματα. Ανάμεσα στα τυπώματα που φιλοτέχνησε στη γκαλερί είναι και οι είκοσι τέσσερις από τις σαράντα εφτά ασπρόμαυρες μεταξοτυπίες σε χαρτί με λάδι της συλλογής *Opus I*, που αφηγούνται την καλλιτεχνική διαδρομή του. Αποτυπώνουν διάφορα στάδια από το έργο του Κουνέλλη, μερικές από τις εγκαταστάσεις και δράσεις του, που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην έκθεσή του στο Μουσείο Albertina στη Βιέννη. Σε αυτή τη σειρά ο Κουνέλλης πραγματεύτηκε αφενός τον χρόνο και την παροδικότητα των εγκαταστάσεών του και αφετέρου την εξέλιξη της δημιουργικής του διαδικασίας, καθιστώντας σαφές ότι ο καλλιτέχνης είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με το έργο του.⁵² Στις είκοσι τέσσερις μεταξοτυπίες μπορούμε να διακρίνουμε φωτογραφίες του Claudio Abate με δύο πορτρέτα του καλλιτέχνη, μία φωτογραφία από την εγκατάσταση με τις σιδερένιες ζυγαριές και τον αλεσμένο καφέ, την εγκατάσταση με την

⁵¹ Μανώλης Μπαμπούσης, προσωπική συνομιλία, ό.π.

⁵² Marc Scheps, «Kounellis oder die Geburt einer Vision», *Der Standard*, 20.01.2006· Markus Mittringer, «Jannis Kounellis erinnert sich», *Der Standard*, 20.01.2006.

αγχόνη και τον σάκο γεμάτο με έπιπλα της μεσαιάς τάξης, δίπλα στο Heilig-Kreuz-Münster, την εκκλησία του Τιμίου Σταυρού στην πόλη Schwäbisch Gmünd. Υπάρχουν επίσης εικόνες που προέρχονται από τις εγκαταστάσεις με τα ματωμένα κομμάτια κρέατος από το σφαγείο κρεμασμένα από γάντζους και εκείνη με το μαχαίρι και τα χρυσόψαρα σε ένα μπολ στο MONA - Museum of Old and New Art στο Hobart στην Αυστραλία, από την εγκατάστασή του με τις δοκούς και τις πέτρες στην συναγωγή στο Stommeln στη Γερμανία, την εγκατάσταση με τον παπαγάλο πάνω σε μία βάση τοποθετημένη κάθετα σε μία ορθογώνια χαλύβδινη πλάκα στη Galleria L'Attico στη Ρώμη και από τη φωτογραφία του που κουβαλάει στην πλάτη του έναν σάκο γεμάτο πράγματα.

Συμπεράσματα

Αν και συνήθως αντιλαμβανόμαστε τα έργα τέχνης και τους εκθεσιακούς χώρους ως δύο ξεχωριστά πράγματα, στην περίπτωση του Κουνέλλη η διάκριση αυτή καταργείται. Ο τόπος δεν είναι απλώς το περιβάλλον όπου τοποθετούνται τα έργα του, αλλά καθορίζει την ίδια την ταυτότητα του έργου, δημιουργώντας μια αδιάσπαστη σύνδεση μεταξύ έργου και χώρου. Αυτή η ενότητα αντικατοπτρίζει την έννοια της τοποειδικότητας (site-specificity), όπως την έχει διατυπώσει η Miwon Kwon, σύμφωνα με την οποία το έργο δεν μπορεί να αποκοπεί από τον χώρο του χωρίς να χάσει τη νοηματική του αξία. Οι εγκαταστάσεις του Κουνέλλη, ως site-specific installations, αντλούν τη μορφή και το περιεχόμενό τους από το ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο του κάθε τόπου, καθιστώντας τον τόπο και το έργο αλληλοσυνδεόμενα συστατικά της συνολικής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Αυτή η πρακτική δεν περιορίζεται στην παρουσίαση ενός έργου σε έναν χώρο, αλλά αναδεικνύει τον ίδιο τον χώρο ως ενεργό συστατικό της καλλιτεχνικής εμπειρίας.

Η διαδικασία του Κουνέλλη περιλαμβάνει τη συλλογή τοπικών στοιχείων – υλικών, μύθων, αφηγήσεων – τα οποία επαναπροσδιορίζονται και μεταπλάθονται σε έργα που αναδεικνύουν τη μνήμη, την ιστορία και τις κοινωνικές δυναμικές του τόπου. Στην ουσία, κάθε έργο του είναι μια ενεργή διαδικασία αναστήλωσης και αναδημιουργίας του χώρου, μέσα από την οποία το έργο και ο θεατής εισέρχονται σε ένα διάλογο. Ο Κουνέλλης, από περιηγητής, μετατρέπεται σε αφηγητή ιστοριών που ζητούν από τον θεατή να συμμετάσχει ενεργά, εμπλουτίζοντας την εμπειρία του έργου με τις δικές του εμπειρίες και ερμηνείες. Τα έργα του, επομένως, δεν είναι απλώς έργα τοποθετημένα στον χώρο, αλλά γίνονται φορείς μιας δυναμικής αλληλεπίδρασης μεταξύ του τόπου, του έργου και του κοινού.

Εφαρμόζοντας την έννοια της τοποειδικότητας, ο Κουνέλλης αναδεικνύει τη σημασία του χώρου όχι μόνο ως τοποθεσίας, αλλά ως ενεργού συντελεστή στην καλλιτεχνική διαδικασία. Στον εκθεσιακό χώρο, το έργο του γίνεται ένα πεδίο διαρκούς διαλόγου, στο οποίο το έργο, ο χώρος και ο θεατής συνδιαμορφώνουν την εμπειρία και την ερμηνεία του έργου. Με αυτόν τον τρόπο, η τέχνη του Κουνέλλη μέσω των *site-specific installations* δεν περιορίζεται στη φυσική διάσταση του χώρου, αλλά ενσωματώνει τις ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές συνιστώσες του, αποκαλύπτοντας τις πολλαπλές διαστάσεις του τόπου και της μνήμης που φιλοξενεί.

Επίσης, οι ιστορίες που ενσωματώνονται στα υλικά και τα αντικείμενα που χρησιμοποιεί ο Κουνέλλης, του επιτρέπουν να παράγει εικόνες στον χώρο που, αφενός φέρουν τη δική τους ιστορία, αφετέρου είναι γεμάτες με προσωπικές αφηγήσεις. Το έργο του, έτσι, αποκτά πολυδιάστατο χαρακτήρα, καθώς συνδυάζει τη συλλογική μνήμη του τόπου με τις προσωπικές του εμπειρίες. Ενδεικτικό παράδειγμα αυτής της διαδικασίας αποτελεί η έκθεσή του στο λιμάνι της Γιάφο. Παρόλο που το λιμάνι βρίσκεται στη Μέση Ανατολή, ο Κουνέλλης φαίνεται να είναι ιδιαίτερα εξοικειωμένος με τον χώρο, κάτι που οφείλεται στην καταγωγή και τα βιώματά του στον Πειραιά, ένα λιμάνι που επίσης υπήρξε στρατηγικής σημασίας και επλήγη κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και της Κατοχής. Ο χώρος του λιμανιού και της θάλασσας, που φέρει το βάρος της ιστορίας, γίνεται για τον Κουνέλλη ένας χώρος συμβολισμού του κλασικού πολιτισμού και των αρχαίων πολιτισμών της Μεσογείου, με τους οποίους αισθανόταν έντονα συνδεδεμένος, όπως και άλλοι καλλιτέχνες της *Arte Povera*. Αυτή η σύνδεση μεταξύ προσωπικής και συλλογικής ιστορίας αποκαλύπτει τη διαρκή αλληλεπίδραση του έργου του με τον χώρο, καθιστώντας τον χώρο και το έργο άρρηκτα συνδεδεμένα.

Συγχρόνως, από τις ιστορίες που αφηγούνται τα έργα του, διακρίνεται η σχέση ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση, οι διαφορές και οι ομοιότητες ως στοιχεία μιας ταυτότητας που συνδέει τους πολιτισμούς της Μεσογείου, όπως είδαμε στην εγκατάστασή του στην Μπερ Σεβά, στην οποία πρωταγωνιστικό ρόλο είχαν οι Βεδουίνοι. Την ίδια στιγμή, ο καλλιτέχνης προσπαθεί να ανακαλέσει αρχέγονα συναισθήματα και να αναδείξει τη σχέση μεταξύ ανθρώπου και φύσης, γι' αυτό συνδυάζει φυσικά και πολιτισμικά υλικά, όπως πέτρες, άμμο, χώμα, σχοινιά κ.ά.

Ο Κουνέλλης δεν προσπαθεί να πρωτοτυπήσει, αλλά επαναλαμβάνει κάποιες εγκαταστάσεις του. Χρησιμοποιεί τα ίδια ή παρόμοια υλικά ή αντικείμενα, στα οποία προσδίδει συμβολισμούς που σχετίζονται με τον εκάστοτε χώρο και τόπο και εν τέλει εκφράζει μέσω αυτών προσωπικές του σκέψεις και προβληματισμούς. Από τη μία επιδιώκει να κάνει

μερικές προσωπικές δηλώσεις και από την άλλη αφήνει τους επισκέπτες να δώσουν τη δική τους ερμηνεία. Έτσι, για ακόμη μία φορά παρατηρούμε ότι σε κάθε έναν από αυτούς τους σταθμούς, ο Κουνέλλης δημιούργησε ένα έργο που από τη μία μπορούμε να το θεωρήσουμε ως μία ξεχωριστή ολότητα αλλά, την ίδια στιγμή, μπορούμε να εντοπίσουμε στοιχεία που κάποιες φορές δείχνουν μία συνέχεια, δημιουργούν μία αφήγηση που προκύπτει από διάφορους συνδέσμους, όπως η εγκατάσταση στη συναγωγή Stommeln και αυτή στο λιμάνι της Γιάφο.⁵³

Ωστόσο, αν και η ιστορία του τόπου αποτελεί την «πρώτη ύλη» για τη δημιουργία των έργων του Κουνέλλη και παρά την προσπάθεια που έγινε στην παρούσα μελέτη να εξεταστεί το έργο του στο Ισραήλ υπό το πρίσμα της ιστορίας του Ισραήλ και της Παλαιστίνης, ο καλλιτέχνης αφήνει εκτός του ερευνητικού του πεδίου γεγονότα της σύγχρονης ιστορίας του τόπου αυτού. Αν και επισκέπτεται το Ισραήλ το 2000, το 2003, το 2004, το 2007, το 2013 και την έρημο της Ιουδαίας το 2000, φαίνεται να μην επηρεάζεται από τα γεγονότα της Δεύτερης Ιντιφάντα το 2000, τη μετέπειτα απομάκρυνση των Ισραηλινών εποίκων και στρατιωτικών δυνάμεων από τη Λωρίδα της Γάζας το 2005, τον ναυτικό αποκλεισμό που επέβαλε το Ισραήλ στη Λωρίδα της Γάζας το 2007 καθώς και από τις δύο μεγάλες συγκρούσεις μεταξύ Ισραήλ και Χαμάς το 2008 και το 2014. Η εν λόγω επιλογή ή η ακούσια παράλειψη του Κουνέλλη δημιουργεί ερωτήματα σχετικά με τα ερεθίσματα που έχει για τη διαμόρφωση του έργου του και ενδεχομένως για την προσωπική του θέση απέναντι στα τρέχοντα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα που αφορούν στη συγκεκριμένη περιοχή. Η ιστορία του τόπου για τον Κουνέλλη φαίνεται ότι σταματάει λίγο μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, στα τέλη της δεκαετίας του '40 και τη δεκαετία του '50, δηλαδή την περίοδο αμέσως μετά την ίδρυση του κράτους του Ισραήλ, κατά την οποία εντατικοποιείται η μετανάστευση των Εβραίων στο Ισραήλ.

⁵³ Stoikou Eleana, «Jannis Kounellis' installations from Germany to Israel: A continuous narrative», *ό.π.*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
BIBLIOGRAPHY

- Adler, Patricia A. και Adler, Peter, «Observational techniques», στο Denzin Norman K. και Lincoln Yvonna S. (επιμ.), *Handbook of qualitative research*, Sage, Καλιφόρνια 1994, σ. 377-392.
- , «Stability and flexibility: Maintaining relations with organized and unorganized groups», στο Shaffir William B. & Stebbins Robert A. (επιμ.), *Experiencing fieldwork: An inside view of qualitative research*, Sage, Καλιφόρνια 1991, σ. 173-183.
- , *Membership roles in field research*, SAGE, Καλιφόρνια, 1987.
- Akin, Ajayi, «Re-Orientation: Mediterranean Biennale Sakhnin, Midnight East», <https://www.midnighteast.com/mag/?p=26444> (τελευταία πρόσβαση: 14.10.2023).
- Walter, Benjamin, *The Arcades Project*, μτφρ. Eiland Howard και McLaughlin Kevin, Rolf Tiedemann (επιμ.), Harvard University Press, Κέμπριτζ 1999.
- Bergman, Elihu, «Adversaries and Facilitators: The Unconventional Diplomacy of Illegal Immigration to Palestine 1945-1948», *Israel Affairs* 8:3 (2002), σ. 1-46.
- Bourriaud, Nicolas, *The Radicant*, Sternberg Press, Λονδίνο 2009.
- Bishop, Claire, *Installation Art: A Critical History*, Tate Publishing, Λονδίνο 2005.
- Cardi Gallery (n.d.), «Azioni povere with Jannis Kounellis», στο <https://cardigallery.com/magazine/azioni-povere-with-jannis-kounellis/> (τελευταία πρόσβαση: 23.09.2023).
- Catoir, Barbara, «“Ich betrachte mich als seinen stummen Dichter...”», στο Scheps Marc (επιμ.), *Jannis Kounellis: Die Front, das Denken, der Sturm*, Oktagon Verlag, Κολωνία 1997.
- Celant, Germano, «Mario Merz: The Artist as Nomad», *Artforum*, 18:4 (1979).
- Davis, Barry, «Getting stoned in the desert», <https://www.jpost.com/metro/getting-stoned-in-the-desert-478243> (τελευταία πρόσβαση: 2.11.2023).

- Ehrlich, Ines, «Artistic endeavor as bridge to coexistence», <https://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-4372985,00.html> (τελευταία πρόσβαση: 24.05.2022)
- Foster, Hal, «The Artist as Ethnographer», στο *The Return of the Real*, MIT Press, Κέιμπριτζ, Μασαχουσέτη 1996.
- Gayford, Martin, «Everything needs to be centred on humanity’: Jannis Kounellis, 1936–2017», <https://www.apollo-magazine.com/everything-needs-to-be-centred-on-humanity/> (τελευταία πρόσβαση: 8.09.2023).
- Gelbin, Cathy και Gilman, Sander, *Cosmopolitanisms and the Jews*, University of Michigan Press, Μίσιγκαν 2017.
- Kawulich, Barbara B., «Participant Observation as a Data Collection Method», *Forum: Qualitative Social Research*, 6:2, Art. 43 (2005).
- Kimmelman, Michael, «Jannis Kounellis, Creator of Dimensional Artworks, Dies at 80», *The New York Times*, 17.02.2017.
- «Kunst. ‘Arte povera’- Künstler Jannis Kounellis gestorben», <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kunst-arte-povera-kuenstler-jannis-kounellis-gestorben-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-170217-99-328937> (τελευταία πρόσβαση: 22.04.2023).
- Kwon, Miwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. MIT Press, Κέιμπριτζ και Μασαχουσέτη 2002.
- Littman, Shany, «Meat and Greet: Art Festival Reaches the Arab Galilee», *HAARETZ*, <https://www.haaretz.com/2013-05-16/ty-article/.premium/a-galilee-biennale-shows-art-trumps-politics/0000017f-e130-d568-ad7f-f37bfa2b0000> (Τελευταία πρόσβαση: 23.05.2022);
- Manna, Adel, «The Palestinian Nakba and Its Continuous Repercussions», *Israel Studies*, 18:2 (2013), σ. 86-99;
- Mittringer, Markus, «Jannis Kounellis erinnert sich», *Der Standard*, 20.01.2006.

Povoledo, Elisabetta, «The spirituality of Jannis Kounellis», *The New York Times*, 28.10.2016.

Raussmüller, Urs και Christel, «Presence and Memory. Thoughts on Kounellis's Work», <https://raussmueller-insights.org/en/presence-and-memory-thoughts-on-kounellis-work/>. (τελευταία πρόσβαση: 3.06.2023).

Renton, James, «Flawed Foundations: The Balfour Declaration and the Palestine Mandate», στο Miller Rory, (επιμ.), *Britain, Palestine and Empire: The Mandate Years*, Routledge, Λονδίνο 2016, σ. 15-37.

Riba, Naama, «Inside the colorful new transformation of Jaffa's Port», *HAARETZ*, στο: <https://www.haaretz.com/israel-news/2023-06-04/ty-article-magazine/.premium/the-exciting-new-project-saturating-jaffas-port-with-color/00000188-76f0-d4df-a39c-f7fbc4e70000> (τελευταία πρόσβαση: 14.12.2023)

Scheps, Marc, *Jannis Kounellis: XXII Stations on an Odyssey 1969-2010*, Prestel Verlag, Μόναχο, Βερολίνο, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2010, σ.7

Scheps, Marc, «Kounellis oder die Geburt einer Vision», *Der Standard*, 20.01.2006.

Spector, Nancy, «Remembering Germano Celant, champion of Arte Povera and a noted curator, critic and historian on both sides of the Atlantic», <https://www.theartnewspaper.com/2020/05/29/remembering-germano-celant-champion-of-arte-povera-and-a-noted-curator-critic-and-historian-on-both-sides-of-the-atlantic> (τελευταία πρόσβαση: 13.06.2023).

Stoikou, Eleana, «Jannis Kounellis' installations from Germany to Israel: A continuous narrative», *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2024.

«The Mediterranean Biennale», <https://mediterraneanbiennale.com/en/> (τελευταία πρόσβαση: 14.10.2023).

Wermenbol, Grace, *A Tale of Two Narratives: The Holocaust, the Nakba, and the Israeli-Palestinian Battle of Memories*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ 2013.

Zevi, Adachiara, *Jannis Kounellis. The Negev Museum of Art*, Har-El, Τελ Αβίβ 2017, σ.75.

—, *Kounellis. Jaffa port*, Har-El, Τελ Αβίβ 2007, σ. 4–5.

Πανταζή, Βασιλική και Πανταζή-Φρισύρα, Σοφία, «Η συμμετοχική παρατήρηση, εργαλείο διαπολιτισμικής έρευνας στη σχολική και πανεπιστημιακή εκπαίδευση» *Διεθνές Συνέδριο για την Ανοικτή & εξ Αποστάσεως Εκπαίδευση*, 6, 2011.