

Ανακαλύπτοντας Ίχνη στα Ερείπια

Νίκος Παπαστεργιάδης, καθηγητής *Media & Communication & Cultural Studies, University of Melbourne*
Ιούλιος 2012, Μελβούρνη

Ο Cesare Pietroiusti ρώτησε κάποτε: Γιατί οι καλλιτέχνες τείνουν να επιστρέφουν σε μέρη όπου ο πόνος είναι ακόμη εκεί; Συνοριακές Ζώνες. Πέτρες που κάποτε αποτελούσαν αρχαία ορόσημα, τώρα στέκονται τυλιγμένες με συρματοπλέγματα. Εγκαταλελειμμένα αεροδρόμια: αεροδιάδρομοι που καταπίνουν την αφετηρία τους στον ορίζοντα και επεκτείνονται προς ένα αδειανό άπειρο. Σπασμένα παράθυρα: τα περισσότερα από τα όποια είναι καλά κρυμμένα πίσω από σακιά γεμάτα άμμο. Ένας ακόμα τείχος από αμμοσακούλες κατά μήκος του οποίου το φως διαπερνά τις σχισμές, και που, στην συγκεκριμένη περίπτωση, έχει μετατραπεί σε σκοπευτήριο. Οδοφράγματα. Πινακίδες ξεθωριασμένες λόγω εγκατάλειψης, οι οποίες παραπέμπουν σε μέρη όπου κανένας πια δεν πηγαίνει και όπου τίποτα πια δεν συμβαίνει. Οστά, σκελετοί, και μη ταυτοποιημένα ανθρώπινα μέλη προσεκτικά απλωμένα, κατηγοριοποιημένα, συναρμολογημένα με μια σχεδόν κλινική απάθεια. Συντρίμμια εκσφενδονισμένα από εκρήξεις, και θραύσματα από αντικείμενα που αφέθηκαν πίσω λόγω βιασύνης και που τώρα παρακμάζουν σταδιακά ενόψει μιας επίλυσης που δεν έρχεται ποτέ. Η διάβρωση που μαρτύρα την απώλεια οποιασδήποτε φροντίδας. Στρατιώτες που ζουν μετέωροι στο κενό, την απάθεια και τη λήθη – φύλακες μιας κατάστασης για την όποια η άγνοιά τους σχετικά με τα γεγονότα που διαδραματίζονται γύρω τους, τους επιβάλει να φορούν μάσκες ώστε να κρύβετε το γεγονός ότι είναι και οι ίδιοι όμηροι. Πόλεις που από την «άλλη μεριά» φαντάζουν εξαιρετικά οικίες, και που υποδεικνύουν ότι υπάρχει ζωή πέρα από τον ορίζοντα. Ατενίζοντας από τη δική μας πλευρά στην «αντίπερα όχθη» – εκεί όπου μοιάζει να μην υπάρχει ίχνος ανθρώπου. Στοιχειωμένοι τόποι και φοβισμένοι άνθρωποι – παντού.

Η απάντηση στην ερώτηση του Pietroiusti δεν είναι ψυχολογικής φύσεως. Οι καλλιτέχνες δεν είναι απαραίτητα μαζοχιστές. Θα τολμούσα να πω ότι ο πόνος δεν αποτελεί τη μοναδική πηγή έμπνευσης για τον Σωκράτη Σωκράτους. Αυτός, όπως και πολλοί άλλοι καλλιτέχνες, συνεχίζουν να επιστρέφουν σε τέτοιου είδους καταστάσεις, καθώς γνωρίζουν ότι εκεί είναι που υπάρχει αγάπη, αγάπη η όποια όμως έχει κλαπεί. Σε τέτοια μέρη όπου κάποτε κατάφεραν να δουν «κάτι». Θραύσματα ελπίδας, ίχνη επιθυμίας τα όποια είναι ακόμη εκεί – αναπνέοντας. Ερείπια που καταρρίπτουν το κλισέ, ότι εδώ –επιτελούς– είναι ένα μέρος όπου χρόνος και πράγματα έχουν παγώσει. Τα ερείπια αυτά είναι σαν μικροί σταθμοί οι όποιοι έχουν απλά ένα πιο αργό και πιο αυστηρό πρόγραμμα αποχωρήσεων και αναχωρήσεων. Οι καλλιτέχνες συχνά επιστρέφουν στα ερείπια όχι για συνθηματικούς λόγους, αλλά ίσως διότι αντλούν έμπνευση από την πιθανότητα ότι λησμονημένες θεωρίες και διαφορετικοί τρόποι ύπαρξης μπορούν ακόμη να βρεθούν ανάμεσα στις αντιφάσεις αυτών των εγκαταλελειμμένων ζωνών. Υπάρχει επίσης η πιθανότητα οι ζώνες αυτές να προσφέρουν ένα είδος πιο γενικού «χώρου»: έναν τόπο στοχασμού και προβληματισμού. Φαντάζομαι ότι αυτοί οι χώροι ωθούν και ενισχύουν ένα εναλλακτικό είδος «ασυνείδητων συνδέσεων», επιτρέποντας στους καλλιτέχνες να στοχάζονται σκέψεις της εποχής μας που κανείς ακόμα δεν έχει συλλογιστεί. Αυτοί είναι χώροι που αναπνέουν και στους οποίους η προσοχή του πιθανού παρατηρητή δικαιούται να περιπλανάται.

Το να συλλογιστούμε τη σημασία των τόπων αυτών, δεν είναι ούτε μια ευκαιρία για να γίνουμε νοσταλγικοί ούτε μια αφορμή μοιρολογήματος λόγω της σκληρότητας που επιφυλάσσει η μοίρα. Στις μέρες μας, η οπτική δύναμη των ερειπίων διατρέχει σε μεγάλο βαθμό το ασυνείδητό μας. Δεν αποτελεί σύμπτωση το ότι ο Freud χρησιμοποιούσε συχνά αρχαιολογικού είδους μεταφορές ώστε να περιγράψει διάφορες νοητικές διεργασίες. Η εικόνα προγενέστερων πόλεων θαμμένων ανά επίπεδα κάτω από σχεδόν κάθε άλλη πόλη ήταν για τον Freud μια πολύ δυνατή μεταφορά. Μια μεταφορά η οποία περιγράφει με ιδανικό τρόπο τη δυναμική και διαλεκτική σχέση μεταξύ αλλαγής και επανάληψης, σπατάλης και συσσώρευσης, μνήμης και επιθυμίας – διεργασίες οι ποιες παρομοίως συμβαίνουν και στο ανθρώπινο μυαλό. Θεωρούσε επίσης ότι η γοητεία που ασκούν τα ερείπια αυτά είναι συνυφασμένη με την έλξη που ασκεί ο Θάνατος, καθώς και με την ορμή που αισθανόμαστε εμείς οδεύοντας κοντά του (death drive). Υποστήριξε ότι το ένστικτο αυτό είναι τόσο ισχυρό νοητικά διότι εμπεριέχει ένα είδος ακνής μνήμης που ταυτίζεται με την ανόργανη κατάσταση που προηγήθηκε κάθε είδους ζωής. Αυτό το σκοτεινό, χαώδες και άμορφο σημείο προέλευσης και αρχής,

το οποίο όλα τα ζωντανά όντα έχουν αφήσει πίσω τους, αποτελεί επίσης μια ακαταμάχητη πηγή την οποία όλοι επιθυμούμε και στην οποία συνεχώς προσπαθούμε να επιστέψουμε. Όπως παρατήρησε ο Hubert Damisch, ο Freud πάλευε διαρκώς με τη μεταφορά του αυτή. Για τον Freud, τα ίχνη τα οποία παρέμειναν στις πολυ-επίπεδες αυτές πόλεις δεν ήταν απλά μια αναλογία, με την οποία οι διάφορες νοητικές διεργασίες που λαμβάνουν χώρα στο ανθρώπινο μυαλό μπορούν να συγκριθούν, αλλά ένα είδος κοινού τόπου, μιας ταυτολογίας. Γνωρίζοντας ότι ο Freud αναγνώριζε τα όρια και του περιορισμούς της «αρχαιολογικής» αυτής μεταφοράς του, αλλά αρνούμενος να την εγκαταλείψει, ο Damisch πιθανολογεί: Γιατί να έκρινε απαραίτητο το να χρησιμοποιήσει τις συγκεκριμένες οπτικές εικόνες και αλληγορίες ώστε να προσεγγίσει τη «σύνδεση» αυτή, αν το ίδιο το ανθρώπινο μυαλό σε κάποια άλλη διαφορετική και απροσδιόριστη χρονική στιγμή δεν έχει ήδη διασταυρωθεί με αυτές με τρόπο παρόμοιο;

Ο ίδιος ο Freud αρεσκόταν στο να επισκέπτεται χώρους με ερείπια και χαλάσματα, και είναι πραγματικά λυπηρό το ότι δεν ανέπτυξε περαιτέρω την αναλογία του αυτή, μεταξύ του τρόπου λειτουργίας του ασυνείδητου και των ερειπίων των αρχαίων πόλεων που στοιβάζονται η μια πάνω στην άλλη. Αυτό πιθανό να μας βοηθούσε στο ριζούμε περισσότερο φως σε ένα άλλο διαφαινόμενο ερώτημα: ποιος είναι ο ρόλος της «μνήμης» και του «τραύματος» στην τέχνη; Ο Freud σχημάτισε μια υπόθεση σχετικά με το δυναμικό ρολό που παίζει η μνήμη όσον αφορά την ψυχολογική μας ανάπτυξη – αλλά πώς μπορούμε να ανασχηματίσουμε το συγκεκριμένο μοντέλο έτσι ώστε να είναι συμβατό με άλλες κοινωνικές και δημιουργικές διεργασίες και πράξεις.

Εξίσου γοητευτική ήταν και η αγάπη του Walter Benjamin για τα ερείπια. Ο Benjamin συνέκρινε την επίδραση της αλληγορίας στη σφαίρα της νόησης υπό την παρουσία ερειπίων. Και σε αυτή την περίπτωση η έννοια των ερειπίων προσεγγίζεται με τρόπο έμμεσο, δίνοντας όμως περιθώρια για κάτι το πιο «εσωτερικό». Ο Benjamin ισχυρίζεται ότι η δημιουργική δύναμη της αναπαράστασης –αλληγορία– έχει την εμφάνιση μιας κάποιας «καταστροφής». Αυτό δεν σημαίνει ότι η καταστροφή αυτή αναπαριστά το θάνατο. Δεν είναι ένα είδος «κενού». Η αλληγορία πάντα εμφανίζεται αλλοιωμένη, ατελής και βαριά, κουβαλώντας τα σημάδια της Ιστορίας. Μετά τον Benjamin ίσως και να μπορούμε να αναλογιστούμε και να συλλάβουμε τη «μορφή ζωής» της ίδιας της «καταστροφής», καθώς και την ισοπεδωμένη κατάσταση της ίδιας της Τέχνης. Μήπως όμως η Τέχνη προσθέτει στην Ιστορία περισσότερα συντρίμια; Η γλώσσα είναι πιθανό να γεμίσει ποτέ αυτό τον βαθύ κρατήρα που η βία άνοιξε; Αντηχεί ακόμα ο ήχος από τον κεραυνό του πόλεμου μέσα στη σιωπή των θυμάτων του; Μπορούν οι επιζώντες να καθαρίσουν τις σορούς που παραμένουν;

Όλα καταρρέουν. Ας τα ξανακτίσουμε απ' την αρχή. Για ακόμη μια φορά. Αυτή είναι η τεθλασμένη, λεπτή γραμμή την οποία εγώ εντοπίζω στο έργο του Σωκράτους. Ένα έργο που βασίζεται πάνω και κινείται ανάμεσα σε αγάπη και πόνο. Για να ακολουθήσει κανείς τη γραμμή αυτή πρέπει να εστιάσει στα πράγματα εκείνα τα οποία τράβηξαν το βλέμμα του καλλιτέχνη. Η σύντομη περιγραφή μου στην αρχή του άρθρου αυτού δίνει μια γενική εικόνα των καταστάσεων αυτών βγαλμένων από μια λίστα πόνου και ελπίδας. Ωστόσο, υπάρχει και ένα ακόμη στοιχείο που παραπέμπει σε αυτό το περίπλοκο και ανάμικτο αποτέλεσμα. Παραδόξως, αυτό το στοιχείο είναι φανερό στα χρώματα του ουρανού τα οποία κατάφερε να συλλάβει ο φωτογραφικός φακός του Σωκράτους. Ένα αμφίσημο χρώμα το οποίο παραπέμπει σε μια αβέβαιη χρονική στιγμή και σε μια απροσδιόριστη εποχή. Ούτε μεσημέρι, ούτε δειλινό – θα το τοποθετούσα κάπου ανάμεσα στις πρώτες βραδινές ώρες. Ούτε καλοκαίρι, ούτε χειμώνας – και πάλι δίχως κάτι απτό, αυτό που νιώθω με παραπέμπει σε φθινόπωρο. Μελαγχολικά χρονικά σημεία της ημέρας και του έτους. Όμως το μπλε του ουρανού κρατά μέσα του αποχρώσεις του μοβ και του γκρι ξυπνώντας επίσης μια νοσταλγία για κάτι περισσότερο. Περίοπτη θέση στις φωτογραφίες αυτές κατέχει ο μεγάλος μπλε ορίζοντας. Μας ωθεί ψηλά, δίχως να μας αποστασιοποιεί απ' τις σκηνές αυτές, αφήνοντας τα πράγματα να αναπνεύσουν μέσα στο χώρο ενός ακόμα μεγαλύτερου κόσμου, μιας υψηλότερης δημιουργίας.

Traces Found in Ruins

Nikos Papastergiadis, *Professor of Media & Communication & Cultural Studies, University of Melbourne*
Melbourne, July 2012

The artist Cesare Pietroiusti once asked: why do artists keep returning to the place where there is pain? Border zones. Stones that were ancient markers now tangled in barbed wire. Abandoned airports: runways that consume the starting point in our midst and stretch to an empty infinity. Broken windows. More broken window covered with sand bags. Another wall of sand bags in which the light penetrates the gaps, and in this instance, a deadly turret has been carved. Check points. Signs faded from neglect, pointing to places where no one goes, or where nothing ever happens, anymore. Bones, skeletons, and unidentifiable human parts spread out with care, classified, assembled with clinical futility. Debris that is flung out from an explosion, or left behind in a rush, and slowly decaying ahead of any resolution. The corrosion that speaks of the loss of care. Soldiers living in limbo, serving as guards to a situation in which their ignorance of the surrounding events also requires them to paint a mask over their face that hides the fact they are hostages. Cities that look familiar, that suggest that there is life over the horizon, but from this side of the water, there is actually no sign of people. These are all haunted places and scared people.

The answer to Pietroiusti's question is not psychological. Artists are not necessarily masochists. I would dare to say that the pain is not the only source of motivation in Socratous' art. He and many other artists keep coming back to these scenes because they know that this is where the love is and it has been taken away. This is where they once found something, some fragments of hope, a glimpse of desire, and a trace of it is still there. Breathing. Ruins defy the cliché that, here at last, is a place where time and things have stood still. For ruins are like way stations, where convergence and departure operate according to a slower and rougher schedule. Artists often returned to ruins not for sentimental reasons, but perhaps because they took inspiration from the possibility that forgotten histories and alternative ways of being could still be found within the contradictions of these abandoned zones. There is also the possibility that these zones offered an even more general space: the location for contemplation and reflection. I imagine that these spaces prompted other unconscious connections, enabling artists to think through the un-thought thoughts of our time. These were breathing spaces in which attention was allowed to wander.

To contemplate the meaning of these places is neither an opportunity for nostalgia, nor an exercise in sighing at the cruelty of fate. The visual power of ruins runs deeper in our modern unconscious. It is no coincidence that Freud often used archaeological metaphors to depict the processes of the mind. The image of layers of earlier cities buried under every city was, for Freud, a powerful metaphor for describing the dynamic of change and repetition, waste and accumulation, desire and memory that also occurred in the mind. He also considered that the fascination with ruins was akin to the attraction to the death drive. He suggested that this instinct was so powerful in the mind because it contained a dim memory of the inorganic state that preceded all life. As if this dark, disordered and formless point of origin, from which living forms have departed, is also an irresistible source to which we strive to return. Hubert Damisch observed that Freud struggled with his own metaphor. For Freud, the traces left in cities were not just an analogy, with which the processes of the mind could be compared, but also a common place. Knowing that Freud recognised the limits of the archaeological metaphor but refused to renounce it, Damisch speculates: But why did he find it necessary to evoke visual images, figuration, in this connection if not because the mind itself must, at one time or another, have passed the same way, have found its place in them?

Freud himself was fond of visiting ruins, and it is a pity that he never elaborated further on the analogy he drew between the work of the unconscious and the ruins of ancient cities that rest upon each other. This might have helped us shed more light on another looming question: what is the role of memory and trauma in art? In relation to our psychic development, Freud presented a case about the dynamic role of memory – but how do we transpose this model to other social processes and

creative gestures? Walter Benjamin's fascination with ruins was equally alluring. He compared the effect of allegory in the realm of thought to the presence of ruins. Again the meaning of ruins is approached indirectly but also given an open field to resonate within. Benjamin suggests that the creative power of representation – allegory – has the appearance of a ruin. This is not to say that the ruin represents death. It is not a void. The allegory always appears damaged, incomplete and heavy with the marks of history. After Benjamin we can ponder the life form of the ruin as well as the bombed status of art. Does art only add more rubble to history? Does language ever fill the crater caused by violence? Does the thunder of war resonate in the silence of its victims? Can the survivors cleanse the pile that remains?

Things fall apart. Put them back together. Again. This is the jagged line I would trace in Socratus' work. The work proceeds between and across pain and love. To follow this line one could zoom in on the objects that have captured Socratus' attention. My brief list at the beginning of this essay clearly provides a cursory account of the items in this catalogue of pain and hope. However, there is another traceline that speak to this mixed effect. Paradoxically, this trace is evident in the colour of the sky that Socratus has captured in these photographs. It is a colour that suggests an uncertain time of the day and ambiguous season in the year. It is neither noon nor twilight. I suspect it is in the early evening. It is neither summer nor winter. Again, without any evidence, it feels to me that it is autumn. These are melancholic times in the day and year, but the blue, which holds shades of violet and grey, is also evoking a yearning for something more. The big blue horizon in these photographs is prominent. It draws us up, not away from the scenes, but it does let things breathe in the space of a bigger cosmos.

Σε Χρόνο Παρόντα

Παυλίνα Παρασκευαΐδου, επιμελήτρια/γράφει για την τέχνη
Αυγούστος 2012, Λονδίνο

«Έχει δύο ανταγωνιστές: ο πρώτος τον σπρώχνει από πίσω, από την αφετηρία. Ο δεύτερος εμποδίζει το δρόμο μπροστά. Αντιμάχεται και τους δύο. Χωρίς αμφιβολία, ο πρώτος τον στηρίζει στη μάχη του με το δεύτερο, επειδή θέλει να τον σπρώξει μπροστά, και με τον ίδιο τρόπο ο δεύτερος τον στηρίζει στη μάχη του με τον πρώτο, αφού τον οδηγεί πίσω. Αυτό όμως είναι μόνο στη θεωρία. Επειδή δεν είναι μόνο οι δύο ανταγωνιστές που είναι εκεί, αλλά επίσης και ο ίδιος, και ποιος ξέρει πραγματικά τις προθέσεις του... Ωστόσο, τ' όνειρό του είναι ότι κάποια στιγμή, σε ανυποψίαστο χρόνο -και γι' αυτό θα χρειαζόταν μια νύκτα σκοτεινότερη από κάθε άλλη νύκτα- θα ξεπηδήσει από τη γραμμή αντιπαράθεσης και θα προαχθεί λόγω της πείρας που απέκτησε στη μάχη στη θέση του επόπτη επί των ανταγωνιστών του στον αγώνα μεταξύ τους».¹

Η Χάνα Άρεντ χρησιμοποιεί την παραβολή του Φραντς Κάφκα για να περιγράψει την κατάσταση του σύγχρονου ανθρώπου, που βρίσκεται παγιδευμένος μεταξύ του παρελθόντος και του μέλλοντος. Στο κενό που δημιουργείται μεταξύ των δύο, η χρονική εισδοχή του ανθρώπου στο πλαίσιο του παρόντος διακόπτει τη συνοχή. Αυτό εξαναγκάζει τις δυνάμεις του παρελθόντος και του μέλλοντος να εξοστρακίζονται σε διαφορετικές κατευθύνσεις, διαθλώντας τη γραμμική ανάπτυξή τους.

Σε χρόνο παρόντα, ο Σωκράτης Σωκράτους ξεκινά ένα οδοιπορικό και επιστρέφει στο νησί που γεννήθηκε, την Κύπρο. Εκεί βρίσκεται αντιμέτωπος μ' ένα πανδαιμόνιο, καθώς η Κύπρος και ο κόσμος της προσπαθούν να συντονίσουν παρελθόν και μέλλον. Ο Σωκράτους έφυγε από την Κύπρο στις αρχές της δεκαετίας του '90, αμέσως μετά τη στρατιωτική του θητεία για σπουδές στην Αθήνα, όπου κατέληξε να έχει και την έδρα του. Οι επισκέψεις του στο νησί αυτή την περίοδο ήταν σπάνιες και σύντομες. Αυτό άλλαξε το 2003-4, όταν μια σειρά γεγονότων άλλαξαν δραματικά τη σύγχρονη κυπριακή ιστορία. Το 2003 εφαρμόστηκε η μερική άρση των περιορισμών στη διακίνηση κατά μήκος της Πράσινης Γραμμής που μοιράζει ολόκληρο το νησί από το 1974. Το 2004 διεξήχθησαν παράλληλα δημοψηφίσματα στην ελληνοκυπριακή και την τουρκοκυπριακή κοινότητα για το προτεινόμενο Σχέδιο Ανάν για την επανένωση του νησιού, ενώ στη συνέχεια η Δημοκρατία της Κύπρου εντάσσεται επίσημα ως μέλος της Ευρωπαϊκής Ένωσης.² Αυτή τη δεδομένη στιγμή, ο Σωκράτους αρχίζει να περνά όλο και περισσότερο χρόνο στο νησί, ξεκινώντας ένα ταξίδι αποκαλύψεων της προσωπικής ελευθερίας και της συλλογικής μνήμης. Στο δρόμο ξετυλίγει τις πολλαπλές στρώσεις της Ιστορίας, ειπωμένες και ανείπωτες.

«ΓΛΥΚΕΙΑ ΧΩΡΑ ΚΥΠΡΟΣ»

Ο Ηρόδοτος γράφει ότι η Ιστορία είναι τὰ γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων, η ενθύμηση αυτών που έχουν κάνει. Από πού ξεκινά κάποιος να διηγείται την ιστορία του νησιού; Μήπως έχει σημασία ποιος είναι ο αφηγητής και ποιες πράξεις των ανθρώπων μνημονεύονται και ποιες λησμονούνται;

Η φράση «Γλυκεία Χώρα Κύπρος» είναι παρμένη από τον τίτλο του έργου του μεσαιωνικού χρονογράφου Λεόντιου Μαχαιρά. Η προνομιούχα γεωπολιτική θέση της Κύπρου δικαιολογεί εν μέρει γιατί η διεκδίκηση κυριαρχίας ενός τόσο μικρού νησιού στη Μεσόγειο προκαλεί τόσο μεγάλες αναταραχές καθ'όλη την Ιστορία του.

1. Το απόσπασμα είναι από τη παραβολή του Franz Kafka στο οποίο αναφέρεται η Hannah Arendt, στο βιβλίο της *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*, Penguin Press, 1977, p7, (πρώτη έκδοση, Viking Press, ΗΠΑ, 1961).

2. Το Σχέδιο Ανάν απορρίφθηκε από την πλειοψηφία των Ελληνοκυπρίων (76%), ενώ η πλειοψηφία των Τουρκοκυπρίων το είχε αποδεχθεί (65%). Η Κύπρος εντάχθηκε στην ΕΕ μια εβδομάδα μετά το δημοψήφισμα.

Γεωγραφικά η Κύπρος βρίσκεται στην Ανατολική Μεσόγειο, περίπου 40 μίλια από τις ακτές της Τουρκίας και 270 μίλια από την Ελλάδα. Παλιά ήταν το σταυροδρόμι των εμπορικών οδών ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση, ενώ σήμερα αποτελεί τη δίοδο της Ευρώπης για τη Μέση Ανατολή.

Συμφωνα με το μύθο, η Αφροδίτη, η Ελληνίδα θεά του Ερωτα, γεννήθηκε στα δυτικά παράλια της Κύπρου, στην Πάφο. Τα αρχαιολογικά ευρήματα αποδεικνύουν ότι το νησί ήταν ήδη κατοικημένο το 7000 π.Χ. Οι πρώτοι Έλληνες άποικοι, οι Αχαιοί, έφθασαν στο νησί το 1200 π.Χ. Η Κύπρος είχε διαδοχικά κατακτηθεί από Μυκηναίους, Φοίνικες, Ασύριους, Αιγύπτιους, Πέρσες, Μακεδόνες, Ρωμαίους, Βυζαντινούς, Φράγκους, Ενετούς, Τούρκους και Αγγλους.

Στο τέλος της περιόδου ως επαρχία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, η Κύπρος προσαρτίζεται στη δυναστεία των Λουζινιανών της Ιερουσαλήμ που έφθασαν στο νησί την περίοδο των Σταυροφοριών (1191-1489). Στη συνέχεια το κατακτούν οι Ενετοί που παραμένουν για λιγότερο από 100 χρόνια, μέχρι το 1571, όταν οι Οθωμανοί καταφθάνουν ως κατακτητές στο απώγειο της επέκτασης της αυτοκρατορίας τους. Αν και οι ντόπιοι είχαν καλωσορίσει την άφιξή τους, η αρχική ευφορία σταδιακά εξαφανίστηκε καθώς η κυριαρχία τους αποδείχθηκε καταπιεστική, κάνοντας δυσμενή διάκριση έναντι των χριστιανών με αλληπάλληλες φορολογίες και απαγορευτικά μέτρα. Στην παρακμή της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, το 1878, το νησί ενοικιάζεται στους Βρετανούς, οι οποίοι το προσαρτίζουν ως βρετανική αποικία το 1914. Το 1923 η Τουρκία αποποιείται των δικαιωμάτων της στο νησί σύμφωνα με τη Συνθήκη της Λωζάνης. Το 1925 η Κύπρος ανακηρύσσεται επίσημα Αποικία του Στέμματος.³

Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '50 επικρατούσε γενικά ένα ειρηνικό κλίμα ανάμεσα στους Ελληνοκύπριους και τους Τουρκοκύπριους, χωρίς ιδιαίτερα περιστατικά διακοινοτικών αντιπαραθέσεων. Το 1955 η ΕΟΚΑ (Εθνική Οργάνωση Κυπρίων Αγωνιστών) ξεκίνησε ένοπλο αγώνα εναντίον των Άγγλων αποικιοκρατών με στόχο την ένωση με την Ελλάδα. Οι Τουρκοκύπριοι ήταν αντίθετοι με την ένωση και σε απάντηση ξεκίνησαν να διεκδικούν τη διχοτόμηση (*taksim*) και προχώρησαν στη δημιουργία των δικών τους ενόπλων ομάδων, της VOLCAN (μετ. Ηφαίστειο) και της TMT, (*Türk Mukavemet Teslikilati*, μετ. Τουρκική Αντιστασιακή Οργάνωση) «σε συνεργασία με το Ειδικό Τμήμα Πολέμου της Τουρκίας».⁴

Η ένταση άρχισε σταδιακά να κλιμακώνεται ανάμεσα στην ελληνοκυπριακή και την τουρκοκυπριακή κοινότητα, υπό τη σκιά της βρετανικής κυριαρχίας. Οι πρώτες διακοινοτικές διαταραχές ξέσπασαν με την έκρηξη βόμβας έξω από το Τουρκικό Γραφείο Πληροφοριών στη Λευκωσία, αν και αργότερα ο Τουρκοκύπριος ηγέτης Ραούφ Ντεκτάς παραδέχθηκε δημόσια ότι την είχαν τοποθετήσει Τούρκοι για να προκαλέσουν ένταση. Το ίδιο βράδυ διακόσιες χιλιάδες άτομα διαδήλωναν στην Κωνσταντινούπολη ζητώντας τη διχοτόμηση της Κύπρου. Ως αποτέλεσμα αυτών των επεισοδίων οι δύο κοινότητες διαχωρίστηκαν για πρώτη φορά το 1958 και στήθηκαν συρματοπλέγματα ανάμεσα στον τουρκικό και τον ελληνικό τομέα στη Λευκωσία, δημιουργώντας τη «Γραμμή Mason-Dixon», όπως ονομάστηκε τότε.⁵

Η Κύπρος διστακτικά ανακηρύχθηκε ανεξάρτητη με βάση τις συμφωνίες Ζυρίχης-Λονδίνου και το 1960 εγκαθιδρύθηκε η Δημοκρατία της Κύπρου με την Ελλάδα, την Τουρκία και τη Βρετανία ως εγγυήτριες δυνάμεις. Σύμφωνα με τα δημογραφικά στοιχεία της εποχής της ανεξαρτησίας, οι

3. Βαγγέλης Καλότυχος, 'Interdisciplinary Perspectives', *Cyprus and its People : Nation, Identity and Experience in an Unimaginable Community, 1955-1997*, Westview Press, 1998, σελ.5

4. Yael Navaro Yashin, " Confinement and the Imagination: Sovereignty and Subjectivity in a Quasi-State" in *Sovereign Bodies: Citizens, migrants and States in the Post-colonial World*, Princeton University Press, Princeton/Oxford, 2005, σελ.105

5. Diana Weston Markides, *Cyprus 1957-1963: From Colonial Conflict to Constitutional Crisis – The key role of the Municipal Issue*, Minnesota Mediterranean and East European Monographs, no 8, 2001 σελ.20-22

Ελληνοκύπριοι αποτελούσαν το 77% του πληθυσμού, 18,3% οι Τουρκοκύπριοι, 0,5% οι Μαρωνίτες και 0,6% οι Αρμένιοι.⁶ Το Σύνταγμα συντάχθηκε χωρίς τη συμμετοχή των Κυπρίων και επιβλήθηκε χωρίς δημοψήφισμα στη βάση τριών Συνθηκών Εγγύησης που συμπεριλάμβαναν την παραχώρηση κυρίαρχων βάσεων στη Βρετανία. Ο αρχιεπίσκοπος Μακάριος Γ', ο προκαθήμενος της Ορθόδοξης Εκκλησίας της Κύπρου, ανακηρύχθηκε πρόεδρος της Δημοκρατίας και ο Τουρκοκύπριος γιατρός Φαζίλ Κουτσιούκ αντιπρόεδρος, σύμφωνα με τις πρόνοιες του Συντάγματος.

Η δυσλειτουργικότητα του Συντάγματος οδήγησε τον Μακάριο να ζητήσει την αναθεώρηση 13 σημείων του. Ως αποτέλεσμα ξέσπασαν διακοινοτικές αναταραχές το Δεκέμβριο του 1963 στην εντός των τοιχών Λευκωσία και γρήγορα εξαπλώθηκαν σ' ολόκληρο το νησί. Σταδιακά μεγάλα τμήματα του τουρκοκυπριακού πληθυσμού κατέφυγαν σε θύλακες στις μεγαλύτερες πόλεις. Την περίοδο 1964-68 οι τουρκοκυπριακοί θύλακες ήταν απροσπέλαστοι. Οι Τουρκοκύπριοι, φοβούμενοι για ενδεχόμενες βιαιοπραγίες, εγκατέλειπαν τα χωριά τους και κατέλυαν στους θύλακες, συχνά σε στριμωγμένες συνθήκες και στερούμενοι βασικών εφοδίων.

Η Πράσινη Γραμμή χαρακτήθηκε λίγες μέρες μετά τα πρώτα επεισόδια. Το όνομά της το έχει πάρει από το χρώμα του μολυβιού που χρησιμοποίησε ο στρατηγός Γιανγκ των Βρετανικών Δυνάμεων από τις Βάσεις οι οποίοι κλήθηκαν πρώτοι μετά τις ταραχές:

«Για αρκετή ώρα η πράσινη γραφίδα που κρατούσε στο χέρι πηγαινοερχόταν, χαράζοντας, σβήνοντας και επαναχαράζοντας σ' άλλη κατεύθυνση τη γραμμή πάνω στο χάρτη του πεδίου, για να ικανοποιήσει τις ανάγκες της μιας ή της άλλης πλευράς. Κάποια στιγμή το μολύβι σταμάτησε να ταλαντεύεται και η Πράσινη Γραμμή είχε τελικά και αμετάκλητα χαρακτήρι. Ποιος εκείνο το βράδυ, σ' εκείνο το τραπέζι, θα μπορούσε να φανταστεί ότι η πράσινη κορδέλα που άφησε πίσω της η γραφίδα θα γινόταν η γραμμή διχοτόμησης μεταξύ Τούρκων και Ελλήνων Κυπρίων για πολλά χρόνια;».⁷

Αυτή την περίοδο ιδρύθηκε επίσης η παραστρατιωτική εθνικιστική οργάνωση ΕΟΚΑ Β, η οποία εξαπέλυσε εκστρατεία εκφοβισμού και υποστήριξε τη Χούντα στην Ελλάδα στο πραξικόπημα ενάντια στον Μακάριο τον Ιούλιο του 1974. Οι πραξικοπηματίες πήραν τον έλεγχο της κυβέρνησης για έξι μέρες, δίνοντας την ευκαιρία στην Τουρκία να πραγματοποιήσει στρατιωτική εισβολή στις 20 Ιουλίου, επικαλούμενη πρόνοια της Συνθήκης Εγγύησης, σύμφωνα με την οποία είχε το δικαίωμα μονομερούς επέμβασης για τη διασφάλιση των δικαιωμάτων της τουρκοκυπριακής μειονότητας. Παρά την αμφισβήτηση για την ερμηνεία της Συνθήκης, αν δηλαδή έδινε δικαίωμα «στρατιωτικής» επέμβασης, και ενόσω διεξάγονταν συνομιλίες στη Γενεύη μεταξύ των δύο πλευρών, η Τουρκία εξαπέλυσε δεύτερη επέμβαση στις 14 Αυγούστου που οδήγησε στη διαίρεση του νησιού. 180.000 Κύπριοι εκδιώχθηκαν και εγκατέλειψαν τα σπίτια τους στο βόρειο τμήμα του νησιού, ενώ στη συνέχεια 40.000 Τουρκοκύπριοι που διέμεναν στο νότιο τμήμα του νησιού αναγκάστηκαν να μεταβούν στο βορρά. Με τη συμφωνία για την κατάπαυση του πυρός για πρώτη φορά η Πράσινη Γραμμή επεκτάθηκε απ' ανατολή σε δύση. Σήμερα 37% του εδάφους της Κυπριακής Δημοκρατίας παραμένει υπό τουρκική κατοχή και περίπου 40.000 τουρκικά στρατεύματα βρίσκονται σταθμευμένα εκεί. Το 1983 η τουρκοκυπριακή διοίκηση ανακήρυξε την «Τουρκοκυπριακή Δημοκρατία της Βόρειας Κύπρου» (ΤΔΒΚ), ένα κράτος το οποίο αναγνωρίζεται μόνο από την Τουρκία. Το 2003 ήρθαν

6. Τα στοιχεία δημοσιεύτηκαν από το Τμήμα Στατιστικής και Έρευνας της Κυπριακής Δημοκρατίας, 1970 και στα οποία αναφέρεται ο Βαγγέλης Καλότυχος, στην έκδοση 'Interdisciplinary Perspectives', *Cyprus and its People : Nation, Identity and Experience in an Unimaginable Community, 1955-1997*, Westview Press, 1998 σελ. 6

7. Michael Harbottle, *The Impartial Soldier*, Oxford University Press, 1970, σελ.67.

εν μέρει κάποιοι από τους περιορισμούς στη διακίνηση κατα μήκος της Πράσινης Γραμμής και χιλιάδες Κύπριοι, ένθεν και ένθεν της διαχωριστικής γραμμής, προσήλθαν στα οδοφράγματα για να επισκεφθούν την «άλλη» πλευρά, για πρώτη φορά μετά από 29 χρόνια.

ΤΟ ΟΔΟΙΠΟΡΙΚΟ

Ο Σωκράτους άρχισε να επισκέπτεται συστηματικά την «άλλη» πλευρά του νησιού λίγο μετά το άνοιγμα του οδοφράγματος τον Απρίλιο του 2003. Όπως πολλοί άλλοι, είχε μεγαλώσει στη σκιά του πολέμου, μια περίοδο γεμάτη φόβο και ανασφάλεια. Στο σχολεία τα προσφυγόπουλα παραλάμβαναν καθημερινά συσσίτιο και εφοδιάζονταν με σχολικά ρούχα, ενώ οι τοίχοι των τάξεων ήταν γεμάτοι με σλόγκαν και φωτογραφίες από τα κατεχόμενα εδάφη. Λέξεις όπως «δεν ξεχνώ», «αγνοούμενοι» και «το Κυπριακό» μπήκαν στο καθημερινό λεξιλόγιο. Η εξαθλίωση σταδιακά υποχώρησε, καθώς ανέκαμπτε η κυπριακή οικονομία και ο τόπος ευημερούσε. Όμως ο φόβος και η ανασφάλεια παρέμεναν. Κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας, ο Σωκράτους, μόλις 18 χρονών, υπηρετούσε στα Κόκκινα, σ' ένα ακριτικό φυλάκιο στην Πράσινη Γραμμή. Εκεί, η «άλλη» πλευρά ήταν ασφυκτικά κοντά, ενώ το σήμα κινδύνου χτυπούσε πάντα μέσα στ' αφτιά του, για τον εχθρό στην άλλη άκρη του δρόμου. Δεκαπέντε χρόνια αργότερα, επιτέλους μπορεί να διασχίσει στην «άλλη» πλευρά.

Τα ταξίδια του Σωκράτους σε διάφορα μέρη της Κύπρου σηματοδοτούν και την αλλαγή κατεύθυνσης του εικαστικού του έργου, το οποίο αναπτύσσεται με κριτική διάθεση έχοντας ως κεντρικό άξονα τον άνθρωπο. Η παντελής έλλειψη αναφοράς στην ανθρώπινη ύπαρξη που χαρακτήριζε τις προηγούμενες δουλειές, ανακαλείται και υιοθετείται μια ανθρωποκεντρική περιέργεια. Αυτή ήταν μια φυσική εξέλιξη των φωτογραφικών ενοτήτων που παρουσίαζε στο περιοδικό *Symbol* αποτυπώνοντας την καθημερινότητα της Αθήνας.⁸ Ο καλλιτέχνης έβγαине στους δρόμους της πόλης και κατέγραφε με τη φωτογραφική του μηχανή τις περιθωριοποιημένες ομάδες, όπως τους Αλβανούς μετανάστες. Εστίαζε το φακό του στην άδοξη ανθρώπινη ύπαρξη του ξένου στην πόλη, του φτηνού εργατικού που καθιστούσε δυνατή τη διεκπεραίωση της αστικής ανάπλάσής της. Μια πρόσκληση για έκθεση στην Κύπρο έδωσε την αφορμή στον Σωκράτους να περάσει περισσότερο χρόνο στο νησί, σε μια κρίσιμη περίοδο στη σύγχρονη ιστορία του. Το ενδιαφέρον και ο προβληματισμός του καλλιτέχνη για τις εξελίξεις στο νησί αναπτύχθηκαν μέσα από μια σειρά νέων έργων που παρουσίασε τα τελευταία χρόνια. («Incarnation» (2004) και «Illegal Installation» (2005) στην Archimede Staffolini Gallery, «Σωκράτης Σωκράτους/Rumours» (2009), στο Κυπριακό Περίπτερο στη Μπιενάλε Βενετίας, «Inviolable Refuge» (2011), στην γκαλερί Omikron, «Blue Beret Camp» (2011), μέρος του προγράμματος UNCOVERED/οδό Λήδρας/Lokmaci και τέλος το «Page Range» (2012), στο The Breeder Project).

Σ' αυτά τα ταξίδια στην «άλλη» πλευρά ο Σωκράτους μάζεψε ένα ημερολόγιο με εικόνες, αποστασιοποιώντας εν μέρει τον εαυτό του, πίσω από το φακό της κάμερας από την άμεση συναισθηματική αντιμετώπιση. Διασχίζοντας το οδόφραγμα, η εμπειρία αυτού που ονομάζεται «Νεκρή Ζώνη», εκεί όπου ο χώρος και ο χρόνος έχουν παγώσει, αφήνει τον επισκέπτη αποπροσανατολισμένο και εκτεθειμένο. «Όπως ακριβώς τα σύνορα μπορούν να είναι ταυτόχρονα μια γέφυρα και ένα εμπόδιο μεταξύ δύο χώρων, έτσι και η διάσχισή τους μπορεί ταυτόχρονα να υποβοηθεί και να καταστέλλει, ν' ανοίγει και να κλείνει ευκαιρίες.»⁹ Για τον Σωκράτους αυτό ήταν σίγουρα μια ευκαιρία. Με δισταγμό

8. Το περιοδικό *Symbol* ήταν μια αβαν-γκαρντ εβδομαδιαία έκδοση για την τέχνη και τον πολιτισμό που κυκλοφορούσε στην Ελλάδα.

9. Donnan Hastings and Thomas M. Wilson, *Borders: Frontiers of Identity, Nation and State*, Berg, 1999, σελ.107

βγαίνει το διαβατήριο για έλεγχο από τις Αρχές, απλά για να προχωρήσει λίγα μέτρα, να διασπίσει στην άλλη πλευρά. Ο έλεγχος απλά υπενθυμίζει ότι ο κάτοχος του διαβατηρίου, δεν είναι παρά ένας επισκέπτης που δεν μπορεί να μείνει για πολύ. Με το διαβατήριο στο χέρι, διαβαίνει ο φίλος ή ο εχθρός;

«Στα σύνορα ή στο σημείο ελέγχου επιδεικνύω το διαβατήριο μου στην Αστυνομία για να δηλώσω ότι σύμφωνα με το νόμο είμαι ένας ξένος, ότι έρχομαι από συγκεκριμένο τόπο καταγωγής, ότι η προσχώρησή μου σ' ένα άλλο έδαφος είναι προσωρινή και ότι η απομάκρυνση δεν είναι μεταβλητή ούτε ενδέχεται να μετατραπεί σε μόνιμη κατάσταση».¹⁰

Ο Σωκράτους άρχισε να επισκέπτεται κάθε γωνιά του βόρειου τμήματος του νησιού. Από την ακτή της Μόρφου στη χερσόνησο της Καρπασίας, από το μαγαζί του κουρέα στην παλιά πόλη μέχρι το μοναστήρι του Αποστόλου Ανδρέα. Αντίκρισε το Βαρώσι πίσω απ' τα συρματοπλέγματα που περικλείουν την πόλη φάντασμα, και στους καφενέδες βρήκε τους Τούρκους έποικους να παίζουν χαρτιά κάτω απ' το βλέμμα του Κεμάλ Ατατούρκ σε μια ξεθωριασμένη εικόνα στον τοίχο. Συνάντησε παντού την εγκατάλειψη και την καταστροφή, σε ληληταμένες εκκλησιές και νεκροταφεία, στα χαλάσματα παλιών σπιτιών, δεν ένοιωσε όμως την αποξένωση. Οπου κι αν τον έβγαζε ο δρόμος υπήρχε το αίσθημα ότι βρισκόταν μπροστά στο αρχέγονο, σ' αυτό που φάνταζε ανοίκειο, ακουμπούσε το οικείο, εκεί που άκουγε γέρους Τουρκοκύπριους να μιλούν την κυπριακή διάλεκτο και εκεί που οι γυναίκες τον καλούσαν στα σπίτια τους για να πούνε τα δικά τους.

Ο Σωκράτους επέστρεφε επανειλημμένα στην άλλη πλευρά, στην αρχή με μεγάλο ενθουσιασμό που στη συνέχεια μετατράπηκε σε προβληματισμό. Κάποιες στιγμές υπήρχε η ενοχή και συχνά η αγανάκτηση. Ξαφνικά ο τόπος του ξεγυμνώθηκε και η δική του ιστορία ζητούσε ν' αποκαλυφθεί και ν' αναμετρηθεί μαζί της. Η μια αποκάλυψη οδηγούσε στην επόμενη και μάζευε τα κομμάτια για να συνταιριάσει το παρελθόν με το μέλλον μέσα στο παρόν. Υπήρχαν πράγματα που του ήταν γνώριμα, άλλα που νόμιζε ότι γνώριζε, ενώ άλλα του ήταν εντελώς άγνωστα. Η ανεξάντλητη περιέργειά του γι' αυτά που συναντούσε θα μπορούσε, σύμφωνα με τον Ρόμπερτ Γιανγκ, να χαρακτηριστεί ως «μια πράξη μνήμης και επι-μνημόνευσης» («an act of memory and rememoration»)¹¹, χωρίς όμως να επιβαρύνουν τον καλλιτέχνη με νοσταλγικές προθέσεις. Οπως σημειώνει η Ζέλια Γρηγορίου: «Οι πράξεις επιμνημόνευσης πρέπει να συνοδεύονται από πράξεις αποδόμησης, δηλαδή πράξεις που εκθέτουν τον ευάλωτο χαρακτήρα των αμιγών κατηγοριών και των αμιγών ιεραρχιών».¹² Αυτή η έκθεση αναγνωρίζει επίσης τους πλεονασμούς της συλλογικής μνήμης που μπορούν να χρησιμοποιηθούν επιλεκτικά «χειραγωγώντας συγκεκριμένα στοιχεία του εθνικού παρελθόντος, καταπιέζοντας άλλα, και ακόμη εξυψώνοντας άλλα με πρακτικές μεθοδεύσεις».¹³

Ο Σωκράτους αποδομεί και ξεετάζει τη συλλογική μνήμη και τα κατασκευάσματά της. Οι εικόνες του δεν επιδιώκουν «ν' απομνημονεύσουν» ούτε «ν' επιμνημονεύσουν» την Ιστορία, αλλά λειτουργούν κυρίως «διαλειπτικά» και σε κριτικό διάλογο μαζί της. Αναγνωρίζει τον κίνδυνο να γίνει αυτό που περιέγραψε ο Χαλ Φόστερ, «ο καλλιτέχνης ως εθνογράφος» μαζί με την «ιδεολογική κηδεμονία»¹⁴ και συνειδητά επιλέγει ν' αποστασιοποιείται από τη μνήμη. «Το να ξεχάσεις» όμως, επισημαίνει, «σ' επιβαρύνει τελικά περισσότερο».¹⁵

10. Gregg Lambert, "The Stranger Today", in *Cities without Citizens*, (Eduardo Cadava and Aaron Levy editors), Slought Books, Philadelphia with the Rosenbach Museum and Library, Theory Series, No. 1, 2001, σελ.14

11. Robert Young, *Postcolonialism: An Historical Introduction*, Blackwell, Oxford, 2001, p61

12. Zelia Gregoriou, 'De-scribing Hybridity in 'unspoiled Cyprus': postcolonial tasks for the theory of education, *Comparative Education*, vol.40, no2, May 2004, σελ.242

13. Edward Said, "Invention, Memory and Place", στο *Landscape and Power*, (W.J.T. Mitchell, εκδ.), University of Chicago, Chicago/London, 1994, (2nd ed), σελ.244

14. Foster, H., *The Return of the Real*, The MIT Press, 1996, σελ.173

15. Ο καλλιτέχνης σε συνομιλία με τη συγγραφέα, 18 Ιουλίου 2012.

Η Κύπρος πάντα και παντού ανακαλεί μνήμες. Κοιτάζοντας μέσα απ' το φακό της φωτογραφικής μηχανής τις τεράστιες σημαίες της Τουρκίας και της «ΤΔΒΚ» που χαρακώνουν τις πλαγιές του Πενταδακτύλου, το μνημειακό μετατρέπεται σε αντι-μνημειακό. Για να μην ξεχνούμε:

«Οι σημαίες μιλούν και ακούγονται μακρύτερα από τις φωνές. Αναγγέλουν μια παρουσία που μπορεί ακόμη να υποβόσκει κάτω από τους ακουόμενους ορίζοντες... Οι σημαίες είναι σαν οριοθέτες. Ξέροντας να διαβάσεις τη σημαία θα σ' επηρεάσει με τι προδιάθεση θα προχωρήσεις... Το μάθημα της σημαίας και η έννοια του συμβολισμού της είναι καλύτερα να μαθαίνονται πριν απ' το ταξίδι και με κάποια αργοπορία».¹⁶

Ο φακός του Σωκράτους στη συνέχεια συναντά τις γιγάντιες πινακίδες που ξεφύτρωσαν κατά μήκος των αυτοκινητοδρόμων στο νότο λίγο πριν το δημοψήφισμα για το Σχέδιο Ανάν, το 2004. Μονολεκτικά «ΟΧΙ» και «ΝΑΙ» σηματοδοτούν το τοπίο της υπαίθρου. Κουβαλώντας η κάθε εκστρατεία το μήνυμά της σε τρία γράμματα, στοχεύουν σε λαϊκή απήχηση για επίλυση μιας αδικίας 30 χρόνων, μέσα σε λίγες εβδομάδες.

Οι αδικίες όλων αυτών των χρόνων ξαναβγαίνουν στην επιφάνεια καθώς γνώριμες λέξεις αποκτούν νέες ερμηνείες. Ο «αγνοούμενος» δεν είναι πλέον μια ξεθωριασμένη μαυρόασπρη φωτογραφία που την κουβαλά η σύζυγος, η μητέρα, η αδελφή. Η έρευνα του Σωκράτους τον οδηγεί στο Εργαστήριο Ιατροδικαστικής Γενετικής στη Λευκωσία, εκεί που διεξάγονται οι οστεολογικές και DNA αναλύσεις στα οστά που έχουν εκταφεί από συγκεκριμένους τόπους ταφής που ενδέχεται να περιέχουν λείψανα αγνοουμένων. Είναι αυτή η αρχαιολογία του μέλλοντος για το νησί;

Οι εικόνες καταστροφής που αντίκρισε ο καλλιτέχνης στα χαλάσματα στο βορρά επαναλαμβάνονται τον Ιούλιο του 2011, όταν καταγράφει με το φακό του τα ερείπια που άφησε η έκρηξη στο Μαρί.¹⁷ Μια στοιβη παλιοσιδερικά μαρτυρεί την καταστροφή και πρόχειροι σταυροί με στεφάνια δάφνης στιγματίζουν την τραγική απώλεια της ανθρώπινης ζωής. Μια απόκοσμη σιωπή ξεχειλίζει απ' τις εικόνες, εκεί που το παρελθόν και το μέλλον καταρρέουν παταγωδώς στο παρόν.

Το έργο του Σωκράτους δεν επιδιώκει να μεταφέρει ένα συγκεκριμένο μήνυμα μέσα από ένα δεδομένο πολιτισμικό ή πολιτικό λόγο, αλλά καταπιάνεται με την ευρύτερη έννοια του *πολιτικού πλαισίου* (the political). Αυτό, σύμφωνα με τη Σαντάλ Μουφ, αναφέρεται στη διάσταση του ανταγωνισμού, στη διάκριση μεταξύ φίλου/εχθρού.¹⁸ Οι εικόνες του Σωκράτους συλλαμβάνουν την ένταση καθώς πραγματεύονται μεταξύ δύο ακρων και αποκαλύπτουν τις ιδιαιτερότητές τους. Ο καλλιτέχνης έρχεται αντιμέτωπος με τους ανταγωνιστές του από την παραβολή του Κάφκα, που δεν είναι άλλο παρά το παρελθόν και το μέλλον. Προς το παρόν ελπίζει ότι θα μπορέσει να τους υπερβεί έχοντας κερδίσει και μοιραστεί αυτά που γνώρισε.

*«Αυτό που αντιλήφθηκα στη δική μου ιστορία δεν είναι ο καθορισμένος αόριστος αυτού που ήταν, αφού δεν είναι πλέον, ούτε ακόμη ο παρακείμενος αυτού που έχει υπάρξει σ' αυτό που είμαι, αλλά ο συντελεσμένος μέλλοντας αυτού που θα έχω υπάρξει γι' αυτό που είμαι στη διαδικασία του γίγνεσθαι».*¹⁹

16. Nikos Papastergiadis, *Spatial Aesthetics*, Rivers Oram Press, 2006, σελ.112

17. Στις 11 Ιουλίου, 2011, προκλήθηκε μεγάλη έκρηξη στη Ναυτική Βάση Ευάγγελος Φλωράκης, στο Μαρί, σε 98 εμπορευματοκιβώτια με πυρίτιδα που είχαν κατασχεθεί στα ύδατα της Κύπρου και φυλλάσσονταν κάτω από ακατάλληλες συνθήκες εκτεθειμένα στον ήλιο. Η έκρηξη είχε ως αποτέλεσμα το θάνατο 13 ατόμων και προκάλεσε σοβαρότατες ζημιές στον ηλεκτροπαραγωγικό σταθμό δίπλα από τη βάση, σκορπίζοντας το σκοτάδι σ' ολόκληρο το νησί.

18. Chantal Mouffe σε διάλογο με τους Rosalyn Deutsche, Branden W. Joseph, Thomas Keenan, "Every Form of Art has a Political Dimension", Grey Room, no.2, Winter 2001, σελ.98

19. Jacques Lacan, "The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis", *Ecrits: A Selection*, (transl. Alan Sheridan), W.W. Norton & Co. New York, 1977, σελ.86

In Present Tense

Pavlina Paraskevoudou, *curator/writer*

London, August 2012

“He has two antagonists: the first presses him from behind, from the origin. The second blocks the road ahead. He gives battle to both. To be sure, the first supports him in his fight with the second, for he wants to push forward, and in the same way the second supports him in his fight with the first, since he drives him back. But it is only theoretically so. For it is not only the two antagonists who are there, but he himself, as well, and who really knows his intentions? His dream though, is that some time in an unguarded moment – and this would require a night darker than any night has ever been yet – he will jump out of the fighting line and be promoted, on account of his experience in fighting, to the position of umpire over his antagonists in their fight with each other.”¹

Hannah Arendt used Franz Kafka’s parable to describe the condition of the modern man, caught between past and future. In the gap between past and future, man’s temporal insertion in the present interrupts the continuum. This causes the forces of past and future to deflect in different directions, breaking up the linear sequence. The infinite past and the infinite future intersect in the present.

In present time, Socratis Socratous sets out on a road trip, returning to the island of his birth, Cyprus. There he finds himself caught up in a delirium as Cyprus and its people try to resonate between past and future. Socratous left Cyprus in the early 1990’s immediately after completing his military service to pursue his studies in Athens, a city which he now calls home. His visits to the island were few and far between. This changed in 2003-4, following a series of events that have left an indelible mark on Cyprus’ recent history. In 2003 there was the partial lifting on restrictions of movement across the Buffer Zone that has divided the island since 1974. In 2004 there were the simultaneous referenda on the proposed Annan Plan for the reunification of the island, followed by the accession of the Republic of Cyprus to the EU.² Socratous started spending more time in Cyprus, embarking on a journey of rediscovery of personal freedom and collective memory. There he gradually begins unravelling layers of histories, both told and untold.

“THE SWEET LAND OF CYPRUS”

Herodotus writes that history is about the remembrance of what men have done, τὰ γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων. Where should one begin telling the history of the island? Does it matter who is telling the story and what acts of men are being remembered and forgotten?

The much-quoted phrase “the Sweet Land of Cyprus” is taken from Leontios Makhairas, a mediaeval Cypriot chronicler. Cyprus’ privileged geopolitical position begins to explain its history and why the rule of such a small island in the Mediterranean has been the protagonist of so much unrest throughout its history.

Cyprus lies in the Eastern Mediterranean, approximately 40 miles from the shores of Turkey and some 270 miles from Greece. It is situated at the crossroads of trade routes of the past, between East and West, as well as today being Europe’s gateway to the Middle East.

According to legend, Aphrodite, the Greek Goddess of Love was born in the western shores of Cyprus, in Pafos. Archaeological finds provide evidence that the island was already inhabited by 7000 BC.

1. Kafka’s parable quoted in Hannah Arendt, *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*, Penguin Press, 1977, p7, (first published by the Viking Press, USA, 1961)

2. The Annan Plan was rejected by 76% of Greek Cypriots, while 65% of Turkish Cypriots accepted it. Cyprus became a full member of the EU a week after the referendum.

3. Vangelis Calotychos, ‘Interdisciplinary Perspectives’, *Cyprus and its People : Nation, Identity and Experience in an Unimaginable Community, 1955-1997*, Westview Press, 1998, p5

The first Greek settlers, the Achaeans arrived on the island in 1200 BC. Cyprus was successively ruled by Mycenaeans, Phoenicians, Assyrians, Egyptians, Persians, Macedonians, Romans, Byzantines, Franks from the Levant, Venetians, Turks and British.

Ending a period as a province of the Byzantine Empire, the island became part of the Lusignan dynasty of Jerusalem who arrived at the time of the Crusades (1191-1489). They were followed by the Venetians who ruled for less than a hundred years until 1571, when the Ottoman Turks conquered the island at the peak of the Empire's expansion. Although their arrival was initially welcomed, the euphoria gradually vanished as their rule became oppressive and resulted in discrimination against the Christian Orthodox through escalating taxation and other suppressive measures. In the declining years of the Ottoman Empire, in 1878 the island was rented to the British and was finally annexed in 1914 as their colony. By 1923 Turkey relinquished all rights to Cyprus under the Treaty of Lausanne and officially in 1925 it was declared a Crown Colony.³

Until the mid 1950s relations between Greek and Turkish Cypriots were, for the most, peaceful, with few incidents of inter-communal aggression. In 1955 EOKA (*Ethniki Organosi Kyprion Agoniston* - transl. National Organisation of Cypriot Fighters) began an armed struggle against the British colonisers in the hope of union, enosis, with Greece, although "for many people the wish to get the British out may have been sufficient motive. Turkish Cypriots opposed enosis and responded by seeking taksim, partition and formed their own armed resistance groups, VOLKAN (Volcano) and TMT (*Türk Mukavemet Teshkilati*, transl. Turkish Resistance Organisation) "in collaboration with Turkey's Special War Unit".⁴

Tension gradually started building up between the two communities in the shadow of British rule. The first inter-communal riots erupted when a bomb exploded outside the Turkish Information Office in Nicosia, though it was later publicly admitted by Rauf Denktash, the former Turkish Cypriot leader, to have been planted by Turks to incite violence. Also on the same night in Istanbul two hundred thousand people were out in the streets demonstrating for partition. Following these events the two communities in Nicosia were effectively segregated for the first time in 1958 and barbed wire separated the Turkish from the Greek sector, called at the time "the Mason-Dixon line".⁵

Cyprus was reluctantly granted its independence following the Zurich-London agreements, establishing the Republic of Cyprus in 1960, with Greece, Turkey and Britain as its guarantors. At the time of its independence the demographic constitution was 77% Greek, 18.3% Turk, 0.5% Maronite and 0.6% Armenian.⁶ A constitution was drafted without the contribution of the Cypriots and imposed without referendum on the basis of three guarantee treaties that included granting sovereign bases to Britain. Archbishop Makarios, head of the Orthodox Church in Cyprus, was made President of the Republic and the Turkish Cypriot doctor Fazil Kuçuk vice-president as provided in the constitution.

When Makarios called for thirteen amendments to the constitution that was proving unworkable, inter-communal violence erupted in December 1963 in the old city of Nicosia and quickly spread to the rest of the island. Gradually large segments of the Turkish Cypriot population withdrew to enclaves in the major cities. From 1964-68 the enclaves were impenetrable, no one was allowed in or out.

4. Yael Navaro Yashin, "Confinement and the Imagination: Sovereignty and Subjectivity in a Quasi-State" in *Sovereign Bodies: Citizens, migrants and States in the Post-colonial World*, Princeton University Press, Princeton/Oxford, 2005, p105

5. Diana Weston Markides, *Cyprus 1957-1963: From Colonial Conflict to Constitutional Crisis – The key role of the Municipal Issue*, Minnesota Mediterranean and East European Monographs, no 8, 2001 pp20-22

6. Statistics and Research Department, Republic of Cyprus Statistical Abstract, 1970, no.16, Nicosia, 1970, p24 (quoted by Vangelis Calotychos p6)

Turkish Cypriots fled their villages and made their way to the enclaves, where they lived in cramped conditions often deprived of essential necessities.

The Green Line was drawn a few days after the first outbreak of violence. It takes its name from the colour of the pencil used by General Young of the British Forces from the sovereign bases, who were first called in after the riots:

“Time and time again his green chinagraph pencil retraced the line across the talc of his field map, only to be rubbed out and changed in direction to suit the requirements of one side or the other. At last the pencil wavered no more – and the Green Line was finally and irrevocably drawn. Little did anyone at that table that night, least of all General Young, think that the green ribbon of chinagraph would become a dividing line between Turk and Greek Cypriot in years.”⁷

In the meantime a newly formed extreme Greek Cypriot nationalist group EOKA B waged a terrorist campaign and supported by the junta government in Greece, staged a coup against Makarios in July 1974. The paramilitaries took control for six days and this prompted Turkey to invade on July 20 citing the Treaty of Guarantee as affording it a unilateral right to intervene in the name of the security of its ethnic and religious minority. Despite the disputed interpretation of the Treaty and while negotiations were still unfolding in Geneva, Turkey launched a second invasion on August 14, leading to the division of the island. 180,000 Greek Cypriots fled to the south, while 40,000 Turkish Cypriots were later forced to settle in the north. A ceasefire was agreed upon and for the first time the Green Line extended from East to West. Today, 37% of the island remains under Turkish occupation and approximately 40,000 Turkish troops are stationed there. In 1983 the Turkish Cypriot administration declared the “Turkish Republic of Northern Cyprus”, a state which is only recognised by Turkey. In 2003 the restrictions on free movement across the Green Line were partially lifted and thousands of people from both sides of the divide rushed to cross to the “other” side, the first time in 29 years.

ON THE ROAD

Socratous started visiting frequently the “other” side of the island shortly after the opening of the checkpoints in April 2003. Like many, he grew up in the aftermath of the war in 1974, at a time when fear and insecurity prevailed, when refugee children were singled out at school for rations of food and clothing, when classrooms walls were filled with images of the occupied areas and words like *δεν ξεχνώ* (transl: I don’t forget), “the missing persons” and the “Cyprus Problem” entered the daily vocabulary. The destitution gradually subsided as the part controlled by the Republic of Cyprus began to prosper, yet the fear and insecurity persisted. During Socratous’ military service, at the tender age of 18 he was posted to Kokkina, at a remote sentry post along the Buffer Zone. There, the “other” side was uncomfortably too close, constantly ringing an alarm in his ears, about an imminent danger, an enemy down the road. Fifteen years on, he was finally able to cross to the “other” side.

Socratous’ travels around different parts of Cyprus also mark a shift in the direction of his visual art practice as it becomes more anthropocentric and critical in outlook. The complete lack of

7. Michael Harbottle, *The Impartial Soldier*, Oxford University Press, 1970, p67

8. *Symbol* was an avant-garde weekly magazine on art and culture, published in Greece

reference to a human presence that characterised his earlier installations is gradually replaced by an anthropocentric observation. This was a natural transition from the photo editorials he produced and had been published in *Symbol* that documented everyday life in Athens.⁸ The artist had taken to the streets of the city and was drawn to the marginalised groups, such as the migrant Albanian workers. His camera focused on the un-glorified human existence of the ξένος in the city, the cheap labour responsible for its regeneration. An invitation to show in Cyprus gave him the excuse to spend more time on the island that coincided with some of the most important historical moments in its modern history. His interest in the developments on the island is translated in a series of new work which he has developed in the last decade (“Incarnation” (2004) and “Illegal Installation” (2005) at Archimede Staffolini Gallery, “Rumours”, (2009), at the Cyprus Pavilion, Venice Biennale. “Inviolable Refuge” (2011), at Omikron Gallery, “Blue Beret Camp” (2011), as part of UNCOVERED/Ledra Street/Lokmaci and “Page Range”(2012), at The Breeder Project.)

On these journeys Socratous recorded a visual diary with his camera, in a sense distancing himself from the immediate emotional response. Crossing from one side to the other, the experience of the Buffer Zone, colloquially known as the “Dead Zone” (not without reason), where time and space stand still, can leave one feeling stranded and exposed. “Just as borders may be both a bridge and a barrier between these spaces, so their crossing can be both enabling and disabling, can create opportunities or close them off.”⁹ For Socratous this was definitely an opportunity. Reluctantly presenting a passport or ID, just to cross a few metres to the other side, a constant reminder that one is a visitor and cannot stay for too long. Documents in hand, is one a friend or a foe over there?

“At the border crossing or check point, I present my passport to the border police in order to declare that I am legally a stranger, that I come from a definite place of origin, that my encroachment into another territory is temporary, and that my estrangement is not volatile or likely to lapse into a permanent state.”¹⁰

Socratous started visiting every corner of the island in the north, from the Bay of Morfou, to the Karpass Peninsula, from the barber shops of old Nicosia to the monastery of Apostolos Andreas. He gazed across the barbed wire to the ghost town of Varosha and in coffee shops found Turkish settlers playing card games under the watchful eye of Kemal Attaturk hanging in a picture on the wall. Abandonment and destruction was everywhere, in desecrated churches and cemeteries, in the ruins of crumbling old houses, yet the feeling was not one of alienation. Wherever the road led him, there was primordial sense of belonging, hearing old Turkish Cypriot men speaking the Cypriot dialect and women opening up their homes to invite him in to share their stories.

Socratous kept going back to the other side, excited at first, then troubled. At times guilty and often frustrated. Suddenly his homeland was revealing itself and his own history begged to be discovered, challenged and confronted. One revelation led to another, as he tried to piece together past and future into the present. There were things he knew, some that he thought he knew, and others he was learning about for the very first time. In many ways his fascination could be seen as what Robert Young described, an “act of memory and remembrance”¹¹, but for the artist this was not weighted down with

9. Donnan Hastings and Thomas M. Wilson, *Borders: Frontiers of Identity, Nation and State*, Berg, 1999, p107

10. Gregg Lambert, “The Stranger Today”, in *Cities without Citizens*, (Eduardo Cadava and Aaron Levy editors), Slought Books, Philadelphia with the Rosenbach Museum and Library, Theory Series, No. 1, 2001, p14

nostalgic intentions. As Zelia Gregoriou notes: "Acts of remembrance should also combine acts of deconstruction, that is acts that expose the fragility of pure categories and pure hierarchies."¹² This exposure also acknowledges the trappings of collective memory which can be used selectively "by manipulating certain bits of the national past, suppressing other, elevating still others in an entirely functional way."¹³

Socratous deconstructs and scrutinises collective memory and its constructions. His images do not seek to "memorise" or "memorialise" history, but rather act as "interruption" and engage critically with it. He is aware of the danger which Hal Foster described of "the artist as ethnographer" and "ideological patronage"¹⁴ and consciously distances himself from memory. "Forgetting" though, the artist admits, "can sometimes be a bigger burden."¹⁵

Cyprus has always been about remembering. Looking through his camera lens at the giant flags of Turkey and the unrecognised "TRNC" emblazoned on the Pentadaktylos mountain range, the monumental is rendered anti-monumental. Lest we forget:

"Flags speak across distances that voices cannot reach. Announcing a presence that may still lurk below the audible horizons... Flags are like boundary markers. Knowing how to read the flag will influence the state of mind with which you will proceed... The lesson of the flag and the meaning of its symbol are best learnt in advance of the journey and belatedly."¹⁶

He then turns his camera to the giant billboards that cropped up along the busy motorways in the South in the build up to the 2004 referendum on the proposed Annan Plan. Single words *OXI* (transl. No) and *NAI* (transl. Yes) punctuate the rural landscapes. Carrying their message in three letters each campaign sought to gain support for the resolution of a grievance of 30 years, under pressure to be decided in a few weeks.

The grievances of all these years resurface as words re-enter the daily vocabulary with new meanings. The "missing person" is no longer a faded black and white picture carried around by the wife, mother or sister. Socratous' research leads him to the Laboratory of Forensic Genetics in Nicosia where osteological and DNA analyses are conducted on the exhumed bones from burial sites said to contain the remains of those missing. Is this the archaeology of the island's future?

His images of destruction from the north are replicated in July 2011 where he captures the remains of the explosion at Mari.¹⁷ A heap of scrap of metals bears witness to the disaster and crosses laden with wreaths of laurel leaves mark the tragic loss of human life. There's an eerie silence in these images as the past and future come crashing down into the present.

Socratous' work does not seek to promote a given cultural or political discourse, but rather engages with the political in the sense that Chantal Mouffe explained it as the dimension of the antagonism, the distinction between friend/enemy.¹⁸ His images capture a tension as they negotiate two extremes,

11. Robert Young, *Postcolonialism: An Historical Introduction*, Blackwell, Oxford, 2001, p61

12. Zelia Gregoriou, 'Describing Hybridity in 'unspoiled Cyprus': postcolonial tasks for the theory of education, *Comparative Education*, vol.40, no2, May 2004, p242

13. Edward Said, "Invention, Memory and Place", in *Landscape and Power*, (W.J.T. Mitchell, ed), University of Chicago, Chicago/London, 1994, (2nd ed), p244

14. Foster, H., *The Return of the Real*, The MIT Press, 1996, p173

15. The artist in conversation with the author, July 18, 2012.

exposing their distinctions. Ultimately, he confronts the antagonists in Kafkas' parable, hoping to be able to rise above them having gained and shared knowledge in the process.

*“What I realised in my history is not the past definite of what was, since it is no more, or even the present perfect of what has been in what I am, but the future anterior of what I shall have been for what I am in the process of becoming.”*¹⁹

16. Nikos Papastergiadis, *Spatial Aesthetics*, Rivers Oram Press, 2006, p112

17. In July 11, 2011, 98 containers of explosives that had been confiscated in the waters of Cyprus detonated accidentally as a result of being exposed in extreme heat in the naval basis Evangelos Florakis, in Mari, Cyprus. The blast killed 13 people and severely damaged the neighbouring power station, leading to blackouts across the island.

18. Chantal Mouffe in Conversation with Rosalyn Deutsche, Branden W. Joseph, Thomas Keenan, “Every Form of Art has a Political Dimension”, *Grey Room*, no.2, Winter 2001, p.98

19. Jacques Lacan, “The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis”, *Ecrits: A Selection*, (transl. Alan Sheridan), W.W. Norton & Co. New York, 1977, p86

Τέχνη και Πολιτική, Πολιτική Τέχνη, Τέχνη ή Πολιτική;

Μαρίνα Φωκίδη, επιμελήτρια/κριτικός τέχνης

Αύγουστος 2012, Αθήνα

Μια σειρά ερωτήσεων γύρω από τη σχέση της πολιτικής και της τέχνης απασχολεί τον κόσμο της διανόησης -εδώ και δεκαετίες- σχεδόν από τότε που η τέχνη έπαψε να είναι αποκλειστικά αναπαράσταση ή ιδίωμα μιας μικρής ελίτ. Από όποια μεριά όμως και να δει κανείς αυτή τη σχέση, είναι ταυτόχρονα σωστή και λανθασμένη. Δεν υπάρχει τέχνη χωρίς πολιτική συνείδηση, όπως δεν υπάρχει και καλλιτέχνης χωρίς πολιτική συνείδηση, ακόμη και εάν ο ίδιος επιλέγει να την εκφράζει αφηρημένα και συμβολικά. Υπάρχει στρατευμένη τέχνη και αυτή γίνεται κάτω από παραγγελία και για να εξυπηρετήσει προπαγανδιστικούς σκοπούς συγκεκριμένων κοινωνικοπολιτικών εποχών και στρατηγικών, αλλά μήπως και εκεί δεν εμπεριέχεται η πιθανότητα της επιλογής; Η επιλογή είναι πολιτική. Η επιλογή, όταν εκφράζεται εικαστικά, είναι τέχνη και αυτό κάνει κάποια έργα να ξεχωρίζουν από άλλα ή από τα ντοκουμέντα. Ακόμη και την οροφή του Αγίου Πέτρου να σκεφτεί κανείς -η οποία παραγγέλθηκε στον Μιχαήλ Άγγελο για να εξυπηρετήσει τη θεία λειτουργία και τον προσηλυτισμό των πιστών-, μπορεί να διακρίνει επιλογές που καθιστούν αυτό το φρέσκο, θείο και ταυτόχρονα ανθρώπινο, θρησκευτικό και ταυτόχρονα κριτικό προς την θρησκεία, καθολικό και ταυτόχρονα άκρα προσωπικό. Πέρα από την απaráμιλλη δεξιοτεχνία είναι τελικά η πράξη της προσωπικής επιλογής αυτή που το κάνει μοναδικό!

Ένας καλλιτέχνης όπως ο Σωκράτης Σωκράτους, ο οποίος ζει σε διαρκή κίνηση, ανάμεσα σε διαμελισμένους τόπους, σε διαφορετικές χώρες, σε διαφορετικά σπίτια, σε διαφορετικά περιβάλλοντα, καταγράφει τον γύρω κόσμο σε ρυθμό καθημερινής μάντρας αντικατοπτρίζοντας έτσι τον παλμό της «πόλης» – μιας οποιαδήποτε πόλης εκτεθειμένης στις πολιτικοκοινωνικές εξελίξεις. Τα έργα του, είτε στιγμιαίες φωτογραφίες, είτε εγκαταστάσεις, είτε αντικείμενα (γλυπτά), προσθέτουν ακόμη μια πτυχή μέσα σε αυτό το κοινωνικό μωσαϊκό που ζούμε: Την δαιμονοποίηση μιας φαινομενικά άυλης «εν τροπικής» ενέργειας που σχηματίζεται γύρω από τα γεγονότα και τους «συσχετισμούς». Στην περίπτωση του Σωκράτους η πρακτική της ασταμάτητης φωτογραφικής καταγραφής δεν πρόκειται για ρεπορτάζ: η ματιά του είναι τόσο προσωπική και διεισδυτική που γκρεμίζει κάθε όριο ανάμεσα στον φωτογράφο και το φωτογραφιζόμενο αντικείμενο. Αυτή ακριβώς η βιωματική σχέση του με τον «δρόμο» (δρόμος με την έννοια της αρχαίας αγοράς, όπου τα κοινά βρίσκονται υπό διαπραγμάτευση από τους πολίτες) και τα γεγονότα τα οποία συμβαίνουν σε αυτόν, μοιάζει να είναι το κεντρικό θέμα και το φλέγον ζήτημα στο μεγαλύτερο κομμάτι της δουλειάς του. Η αίσθηση μιας ακόμη διάστασης της πραγματικότητας όπως την βλέπει μόνο ο ίδιος και όχι όπως φαινομενικά μοιάζει να συμβαίνει, είναι αυτό που πιθανό να θέλει -περισσότερο από όλα- να επικοινωνήσει μαζί μας, αφήνοντας χώρο πάντα για μια σειρά διαφορετικών, ίσως και αντιφατικών μεταξύ τους ερμηνειών. Ο σκοπός είναι να τεθεί το ζήτημα, όχι όμως απογυμνωμένο από την προσωπική ματιά.

Κοιτώντας το συνολικό έργο του Σωκράτους θα μπορούσε να τολμήσει κανείς να γράψει ότι αναφέρεται σε μια μοναδική διαδρομή η οποία καθώς εκτυλίσσεται δημιουργεί καινούργια ερωτηματικά και ανοίγεται σε μια σειρά αναπάντεχων παραδρομών. Μοιάζει το ένα έργο, ή καλύτερα η έρευνα για ένα έργο, να οδηγεί σε άλλο, γεννώντας στον ενδιάμεσο χρόνο διαφορετικές στάσεις έκφρασης και επικοινωνίας. Η φωτογραφική κάμερα ίσως να είναι το όχημα και συγχρόνως η πιξίδα που οδηγεί εκεί που χρειάζεται κάθε φορά, ακόμη και εάν το «τελικό» αποτέλεσμα δεν είναι φωτογραφικό αλλά κάτι άλλο. Οι εγκαταστάσεις του είναι συχνά η σύνθεση μιας σειράς φωτογραφιών και των ζητημάτων που προκύπτουν από αυτές, μαζί με αντικείμενα της καθημερινότητας ready mades, ενώ τα γλυπτά του μοιάζει να αναφέρονται σε μια «παραβιασμένη» εντύπωση της πραγματικότητας, γεγονός που γίνεται αντιληπτό μέσα από την φόρμα τους, που όσο αφηρημένη και εάν είναι, κανείς αντιλαμβάνεται τις ρίζες της σε εικόνες που μας περιβάλουν.

Κάτω από αυτή τη ματιά έχει μεγάλο ενδιαφέρον να υπάρχει η δυνατότητα, όπως σε αυτό το βιβλίο, να παρουσιάζονται οι φωτογραφίες και κυρίως οι φωτογραφίες έρευνας μαζί με κάποιες από τις

άλλες δουλείες του Σωκράτους. Μοιάζει σαν ο αναγνώστης να αποκτά ελεύθερη είσοδο στα άδυτα της σκέψης τού καλλιτέχνη και στη λεπτή αυτή διαδικασία που καθιστά ένα γεγονός την πλατφόρμα πολιτικής και συναισθηματικής διαδικασίας, κατά την οποία προσπαθούμε να αντιληφθούμε τον αυθαίρετο τελικά κόσμο που μας περιβάλλει. Στην περίπτωση του Σωκράτους η διαδικασία αυτή παίρνει σάρκα και οστά γίνεται Τέχνη.

Ποιος να είναι ο λόγος για αυτή τη διαρκή περιπλάνηση;

«Το 2003, όταν ανοίξαμε τα σύνορα και επισκέφτηκα και το υπόλοιπο μέρος του νησιού, ήταν φοβερή εμπειρία, καθώς εκεί έλυσα και πολλά προσωπικά μου θέματα. Ωστόσο δεν νομίζω πως ευθύνεται η πολιτική κατάσταση του νησιού για το ότι έγινα καλλιτέχνης», δηλώνει ο ίδιος ο Σωκράτους σε μια πρόσφατη συνέντευξή του στο Τύπο, απαντώντας στην ερώτηση αν το ιδιαίτερα πλούσιο πολιτικά και βεβαρημένο πολιτικά πεδίο της γενέτειράς του ήταν η αιτία για το ότι έγινε καλλιτέχνης.

Το βίωμα, είτε συνειδητό είτε και ασυνειδητό, είναι πολλές φορές αυτό που «ευαισθητοποιεί» και «καθαρίζει» την οπτική. Εδώ ερχόμαστε πάλι στο θέμα της επιλογής. Ο Σωκράτους επιλέγει τι να κάνει με αυτό το βίωμα -τελικά-και αυτό είναι ενός είδους πολιτική, με την πιο υγιή έννοιά της. Το συνολικό έργο του Σωκράτους αναφέρεται σε μια όσμωση της πολιτικής και της Τέχνης, η οποία έτσι όπως εκφράζεται αβίαστα -αν και πολλές φορές έχει και κυριολεκτικές πολιτικές προεκτάσεις, πέρα από την επιρροή που ασκεί στο προσωπικό πολιτικό φάσμα των θεατών του-, ενώ ταυτόχρονα καθρεφτίζει και τα όρια που φτάνει ο ίδιος ο καλλιτέχνης, ο οποίος εκτίθεται στενά και ουσιαστικά στο καθημερινό πολιτικό ζην, χωρίς φραγμούς και παρωπίδες. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός της πρόσκλησης της συμμετοχής του στην Μπιενάλε της Βενετίας εκπροσωπώντας την Κύπρο, η οποία απεικόνιζε μια αμυντική τουρκική φρεγάτα αραγμένη στην Κερήνεια. Αυτό δημιούργησε μια διαφωνία μεταξύ των υπουργών Αμύνης, Εξωτερικών και Πολιτισμού, και έκαναν τη συμμετοχή να γίνει πρώτη είδηση στις εφημερίδες και στην τηλεόραση, φέρνοντας στην επιφάνεια άλυτα ζητήματα και ευαισθησίες αλλά και την τελική κατανόηση. Άραγε αυτός δεν είναι και ο «πολιτικός» ρόλος της Τέχνης;

Το έργο Σωκράτης Σωκράτους/Φήμες, Κυπριακό Περίπτερο για τη 53η Μπιενάλε Βενετίας, 2009, επιμέλεια Sophie Duplaix, είναι ένα από τα σημαντικότερα έργα του ως τώρα. Ο Σωκράτους δανείζεται μια ιστορία από τις εφημερίδες της Κύπρου, κατά την οποία η ελληνοκυπριακή κυβέρνηση ζητά από την τουρκική πλευρά να ξηλωθούν κάποιοι φοίνικες, επειδή έχουν στις ρίζες τους αβγά από κόμπρες και κατηγορούν τον εισαγωγέα. Εμπνέεται επίσης από το ποίημα του Σεφέρη «Οι Γάτες του Άι Νικόλα» (1969) και φυσικά από τα βιώματά του και τη σύγχρονη ιστορία ενός νησιού που διατηρεί ακόμη διαχωριστική γραμμή, τη μοναδική στην Ευρώπη. Πάνω σε όλη αυτή την ιστορία ο Σωκράτους βάζει ακόμη ένα επίπεδο. Καλεί δύο γητευτές φιδιών -οι οποίοι είναι ακτιβιστές και θέλουν να διαμαρτυρηθούν για τις ενστάσεις των οικολογικών κινημάτων και για την απαγόρευση του επαγγέλματος των γητευτών την Ινδία, γεγονός που άφησε μια ολόκληρη κάστα άνεργη- να ζήσουν για έξι μήνες στο Περίπτερο της Κύπρου στη Βενετία και να κάνουν το αγώνα τους να ακουστεί.

Εδώ ο Σωκράτους μάς φέρνει αντιμέτωπους με το ουσιαστικό νόημα της συνύπαρξης και της διαφορετικότητας. Τα ζητήματα έχουν πάντα δύο η περισσότερες πλευρές, εξαρτάται από πια μεριά τα αντικρίζεις. Με την παραβολή των φιδιών και των φοινίκων, που ο ίδιος ο καλλιτέχνης πια εισαγάγει στην Βενετία, δημιουργεί ένα καινούργιο γεγονός, μια δράση, ένα έργο που δεν καταγράφει το απλά το ιστορικό παρελθόν αλλά αντικατοπτρίζει κάτι πιο καθολικό, τις αδυναμίες της ανθρώπινης φύσης.

Οι εισαγόμενοι φοίνικες τριγύριζαν στα κανάλια της Βενετίας «άστεγοι» όπως και οι μετανάστες στην Κύπρο, από όπου διώχτηκαν, μαζί και οι γητευτές, έπαιζαν μουσική στους δρόμους προσπαθώντας να ξυπνήσουν τα φίδια. Στο περίπτερο της Κύπρου, μέσα σε ένα τυπικό παλάτι της Βενετίας, ο Σωκράτους δημιούργησε ένα ταπεινό περιβάλλον, σαν ένα κουτί, ένα ξύλινο κιβώτιο που ακούμπησε στο κτήριο, απομονώνοντας τις πολιτικές αφηγήσεις από τα δομικά χαρακτηριστικά της Αναγέννησης. Εκεί κανείς μπορούσε να δει μια συνέντευξη με τον εισαγωγέα φοινίκων που κατηγορήθηκε για την εισαγωγή τους στα κατεχόμενα της Κύπρου, τους φοίνικες, του Ινδού γητευτές στο διαμέρισμά τους, τις ιστορίες τους από το χωριό τους αλλά και μια σειρά απαγορεύσεις, συμπεριλαμβανόμενης και της απαγόρευσης να φυτευτεί ένας φοίνικας στη Βενετία παρά την έκκληση του καλλιτέχνη. Όλες οι απαγορεύσεις

εκτίθενται ως μέρος του project με σαφείς αναφορές στις δυσκολίες που διαφαίνονται όταν υπάρχουν διλήμματα οποιαδήποτε τύπου, περισσότερο ή λιγότερο σοβαρά.

Το έργο αυτό φυσικά είναι το αποτέλεσμα μιας μακράς έρευνας και πορείας δουλειάς στην Κύπρο πάνω σε παρόμοια θέματα. Στην Παράνομη Εγκατάσταση, 2005, ο Σωκράτους «ανάγκασε» τους θεατές να περπατήσουν επάνω σε ένα καμένο κατάμαυρο ξύλινο πάτωμα σε μια καμμένη γη, μέσα στην γκαλερί Archimede Staffolini στη Λευκωσία και να κοιτούν από πάνω τους τα ομοιώματα δύο γλάρων να προσπαθούν να σκοτώσουν ο ένας τον άλλο, ως το μοναδικό εναπομείναν δείγμα ζωής. Το 2003 απάντησε στην πρόσκληση σε μια έκθεση που είχε ως κεντρικό θέμα τη βίαιη μετατόπιση και διωγμό ανθρώπων και πληθυσμών από την πατρίδα τους με το έργο «Οι Δικοί μου Ξένοι», που τον καθιστούσε και τον ίδιο πρόσφυγα. Ένα ξύλινο καράβι έπλεε σε μια θάλασσα από κάρβουνα! Τώρα δουλεύει με τα Ηνωμένα Έθνη σε ένα project στην Πράσινη Γραμμή της Κύπρου για μια έκθεση που θα κρατήσει μέχρι το 2013. Κομμάτι της έρευνας εστιάζει και στη συλλογή του DNA για την αναγνώριση των αγνοούμενων, τόσα χρόνια μετά από τα θερμά επεισόδια. Φέτος επίσης παρουσίασε σε μια ομαδική έκθεση «The Newspaper Show» στην γκαλερί The Breeder στην Αθήνα την εγκατάσταση «Page Range» η οποία απορρέει από αυτήν την έρευνα. Πρόκειται για πρωτοσέλιδα εφημερίδων του '60, που ανακάλυψε τυχαία σε ένα φυλάκιο στην Πράσινη Γραμμή. Μπήκε λοιπόν στη διαδικασία να πάρει τις εφημερίδες, να τις συντηρήσει και να τις εγκαταστήσει έτσι ώστε να είναι τα πρωτοσέλιδο τους ευανάγνωστο. Αυτό που καταλαβαίνει κανείς διαβάζοντας τα πρωτοσέλιδα αυτών των εφημερίδων, είναι ότι οι ειδήσεις τους δεν διέφεραν και πολύ από αυτές που ακούμε σήμερα!

Σε τι βαθμό μπορεί κανείς όμως να διαφυλάξει «απαράβατο» το ατομικό του άσυλο στην εποχή που κάθε προσπάθεια ασύλου και κοινής λογικής υπερνικάται από αλόγιστες και ατεκμηρίωτες πολλές φορές πολιτικές αποφάσεις; Πόση επιρροή έχει η στενή απασχόληση και ανάλυση τέτοιων ζητημάτων, ακόμη και στο ίδιο τον δημιουργό, που πολλές φορές γίνεται ο διαμεσολαβητής κουκουλωμένων νοημάτων και διεξόδων προς το κοινό;

Σε ένα από τα τελευταία του project του με τίτλο «Απαράβατο Άσυλο», το οποίο παρουσιάστηκε τον Μάιο του 2011 στην γκαλερί Omikron στη Λευκωσία, ο Σωκράτους μας έφερε αντιμέτωπους με τη λεπτή γραμμή αυτού του ορίου. Ο ανθρώπινος θυμός και η εκδήλωσή του, η διαμαρτυρία προς ένα διαχειριστικό σύστημα λειτουργίας και αξιών που επιβάλλεται αυθαίρετα στο άτομο, σχολιάστηκε συμβολικά μέσα από μια σειρά σκηνοθετημένων -αυτή τη φορά- φωτογραφιών και γλυπτικών εγκαταστάσεων. Μια πληθώρα εικόνων ρεαλιστικής και συμβολικής «καταστροφής» του αστικού περιβάλλοντος που εκτυλίσσεται τα τελευταία χρόνια στην Αθήνα και συλλέγεται από το φακό του, καταφέρνει, τελικά, ή όχι να «παραβιάσει» το προσωπικό άσυλο του καλλιτέχνη, το δωματάκι στο οποίο διαφυλάσσει την απαράβατη συνειδητός της ατομικότητας του;

Οι ξεριζωμένες μεταλλικές σκάλες, τα κομμάτια από κουφώματα, τα σκόρπια δομικά υλικά, τα αποκομμένα σιδερένια εξαρτήματα, παύουν να είναι, στην προκειμένη περίπτωση, απλά μέρος του θεματικού υλικού φωτογραφικής καταγραφής και μετουσιώνονται εκ νέου σε γλυπτικές συνθέσεις που σχολιάζουν τη σχέση της «αυτοκαταστροφής» -τελικά- με το ανθρωπινό είδος. Μέσα από εικόνες στις οποίες τα υλικά αυτά χάνουν τη βαρύτητά τους εφόσον φωτογραφίζονται, ενώ εκσφενδονίζονται σε ύψος είκοσι μέτρων από ένα ειδικό μηχάνημα, αλλά και μέσα από σκηνοθετημένα περιβάλλοντα τα οποία φέρνουν το θεατή αντιμέτωπο με τη σχηματική φυλάκισή του, και μαζί τα απομεινάρια μιας τέλει αποδήμησης, ο Σωκράτους κατάφερε να αγγίξει την έννοια της παραβίασης ενός απαράβατου τόπου. Αυτού της κοινής λογικής και των πηγαίων συναισθημάτων! Άραγε τι είναι αυτό που καταφέρνει να εισχωρήσει στα βαθύτερα στρώματα της ατομικότητας αν όχι ένα παράλογο και εξουσιαστικό σύστημα διακυβέρνησης σε όφελος πάντα ενός μικρού ποσοστού του κοινωνικού συνόλου;

Μέσα από την αισθητική της «μολυσμένης» φόρμας το έργο του διαμορφώνει ένα δυνατό πολιτικό σχόλιο και μια εικαστική κίνηση ακτιβισμού απέναντι στη χειραγώγηση της προσωπικότητας σε όφελος ενός συστήματος που ευνοεί τους λίγους και ενίοτε κανέναν τελικά.

Σε εμάς παραμένει η επιλογή εάν θα δούμε την πραγματικότητα από την «παραβιασμένη» η την «απαράβατη» τελικά πλευρά!

Art and Politics, Political Art, Art or Politics?

Marina Fokidis, *curator/art critic*
Athens, August 2012

For decades now, almost from when art ceased to be exclusively the representation or the idiom of a small elite, a series of questions about the relationship between politics and art has troubled the intellectual world. From whichever angle one looks at this relationship, it is both right and wrong. There is no art without a political awareness, just as there is no artist who is not politically aware, even if he chooses to express it in an abstract and symbolic way. There is partisan art, which is commissioned in order to serve the propaganda purposes of specific socio-political eras and strategies. But is there also a possibility of choice? Choice is political. Choice when expressed artistically is art and this makes some works of art stand apart from others, or from documented facts. Even in the ceiling of St Peter's, which Michelangelo was commissioned to carry out in order to serve religious services and sway the faithful, one can distinguish those choices which make this fresco divine and human at the same time, religious but also critical of religion, all-embracing but at the same time extremely personal. Further than the unparalleled artistry, it is finally the act of personal choice which makes this work unique.

An artist like Socratis Socratous, who lives in a state of constant motion, dismembered locations, different countries, different houses, different environments, records the world around him as the rhythm of a daily mantra, thus reflecting the pulse of a "polis" - of any city exposed to political and social developments. His works, whether momentary photographs or installations or objects (sculptures) add another aspect to this social mosaic in which we live: The demonisation of an apparent immaterial "entropic" force which is created around events and associations. In Socratous' case, the practice of ceaseless photographic recording is not simply a report: his eye is so personal and penetrating that it dismantles any barrier between the photographer and the object being photographed. This precise living relationship that he has with the "street" (street in the sense of the ancient "agora" where issues of common interest are the subject of discussion by citizens) and the events which occur to him, appear to be the central theme and the prominent issue in most parts of his work. The feeling of another dimension to reality, as only he sees it and not as it appears to exist, is what above all he may wish to communicate to us, always leaving room for a series of different, perhaps even contradictory interpretations. The aim is for the issue to be raised, but not stripped of the personal point of view.

Looking at Socratous' work as a whole, one could say that it refers to a unique course which, as it develops, raises new questions, and ventures into a series of unexpected diversions. It is as if one work, or better still the research for one work, leads to another, giving birth to different stages of expression and communication in the meantime. The camera may be the vehicle and at the same time a compass which leads where necessary each time, even if the final result is not photographic but something else. His installations are often the composition of a series of photographs and the issues which arise from them, together with objects of the daily routine, while his sculptures appear to refer to a "violated" sense of reality, a fact which is perceived through their form. However abstract this may be, one can be aware of its roots in the images that surround us.

Within this context, it is of great interest to be able to present the photographs, particularly the research photographs and some other works by Socratous in this book. It is as if the reader is given a free entrance into the depth of the artist's thoughts. This delicate process makes an event a platform for a political and sentimental process, during which we try to understand the arbitrary world which surrounds us. In Socratous' case, this process takes flesh and bones and becomes art.

What is the reason for this continuous wandering?

"In 2002 when the borders were opened and I visited the rest of the island it was a tremendous

experience, since I also resolved many personal issues there. However I do not think that I became an artist because of the political situation on the island,” Socratous stated in a recent interview with the press, in reply to a question whether it was because of the particularly rich and burdened political landscape of his birthplace that he became an artist.

Life experiences whether consciously or unconsciously often “heighten” and “clarify” the perspective. Here we once again return to the issue of choice. Socratous chooses what to do with this experience and this is a kind of politics, in the healthiest sense of the word. The whole work of Socratous refers to the osmosis of freely expressed politics and art - even though it often has actual political ramifications beyond the influence that it has on the personal political opinions of his viewers. At the same time, it mirrors the limits reached by the artist, who is exposed closely and substantially to daily political life, without obstacles or blinkers. Characteristic is his invitation to represent Cyprus in the Venice Biennale where he exhibited a Turkish frigate anchored in Kyrenia. This stirred disagreement between the ministries of defence, foreign affairs and culture and made front-page news in the newspapers and on television, bringing to the surface unresolved issues and sensitivities as well, finally an understanding. Is this not perhaps the “political” role of art?

Socratis Socratous/Rumours, Cyprus Pavilion for the 53rd Venice Biennale in 2009, curated by Sophie Duplaix, is one of his most important works to date. Socratous borrows a story from the newspapers of Cyprus, in which the Cyprus government asks the Turkish side to uproot some palm trees because they have cobra eggs in their roots and accuse the importer. He is also inspired by the poem of Seferis “The Cats of St Nicholas” (1969) and naturally by his personal experience and the modern history of an island that still has a dividing line, the only one in Europe. To this story, Socratous adds another level. He invites two snake charmers to live at the Cyprus pavilion in Venice for six months to make their case heard. The two are activists and want to protest against the objections of the ecologist movement and against a ban on their profession in India which has left a whole caste unemployed.

Here Socratous brings us face-to-face with the essential meaning of co-existence and diversity. Issues always have two or more sides, depending from which angle you look at them. The allegory of the snakes and the palm trees that the artist introduces to Venice, creates a new event, an action, a work which does not just record the historic past but reflects something more all embracing, the weaknesses of human nature.

The imported palm trees wander the canals of Venice, “homeless” like the refugees of Cyprus, from where they were driven away, along with the charmers who played music on the streets trying to wake up the snakes. In the pavilion of Cyprus, in a representative palace of Venice, Socratous created a humble environment, like a box, a wooden crate that leant on the building, isolating political accounts from the built characteristics of the Renaissance. On location, one could watch an interview with the palm tree importer who was accused of importing them into occupied Cyprus, the palm trees, the Indian snake charmers in their apartments, their stories from their village but also a series of prohibitions, including banning the planting of a palm tree in Venice despite the appeals of the artist. All the prohibitions are exhibited as part of the project with clear references to the difficulties that arise when there are dilemmas of any kind, serious or less so.

This work is naturally the result of lengthy research and application in Cyprus on similar issues. In “Illegal Installation”, 2005 Socratous “obliged” viewers to walk on a burnt black wooden floor in a wasteland in the Archimede Staffolini gallery in Nicosia and to look above them at the replicas of two gulls trying to kill each other, the last remaining signs of life. In 2003 he responded to an invitation to an exhibition which had as its central theme the violent displacement and eviction of people and populations from their countries with the work “My Strangers” which made him a refugee too. A wooden boat sailed on a sea of charcoal. Now he is working with the United Nations on a project on the green line of Cyprus for an exhibition which will continue until 2013. Part of the research focuses on collecting DNA to identify the missing, so many years after the tragic incidents. This year, he also took part in a group exhibition “The Newspaper Show” at The Breeder gallery in Athens with the installation “Page Range” which resulted from this research. It involves front pages of newspapers

from 1960 that he discovered by accident in a sentry post on the green line. He collected the newspapers, preserved them and installed them so that their front pages would be readable. It is clear on reading these front pages that their news did not differ much from those we hear today.

To what extent however, can one preserve his individual asylum “inviolable” in an era where every effort of asylum and common sense is defeated by often unreasonable and unfounded political decisions? How much influence does a narrow preoccupation and analysis of such issues have, even on the creator himself who often becomes the mediator of camouflaged meanings and outlets towards the public?

In one of his last projects entitled “Inviolable Refuge” which was presented in May 2011 at Omikron gallery in Nicosia, Socratous brought us face-to-face with the fine line of this limit. Human anger and its expression, the protest against a routine system of operation and values which are unilaterally imposed on the individual is discussed in a symbolic way through a series of photographs and structural installations which in this case are stage-managed. A multitude of pictures of realistic and symbolic “destruction” of the urban environment which has unfolded in Athens during the past years is collected by his lens and in the end manages or not to “violate” the personal asylum of the artist, the small room in which he preserves the inviolable conscience of his individuality.

The uprooted metal stairs, the pieces and hollows, the scattered building materials, the cut off iron spare parts cease, in this particular case, simply to be part of the thematic material registered by the camera and are transformed again into sculptural compositions which comment on the relationship of “self destruction” with mankind. Through pictures in which these materials lose their gravity since they are photographed as they are catapulted to a height of twenty metres by a special machine, but also through the stage-managed environments which bring the viewer face-to-face with his schematic imprisonment and with that the remnants of a perfect, smooth transition, Socratous manages to touch the meaning of the violation of an inviolable place. That of common sense and deep sentiments! What is it that manages to penetrate into the deepest layers of individuality if not an irrational and authoritative system of government always working to benefit a small percentage of the social whole?

Through the aesthetics of a “polluted” form, his work formulates a strong political comment and an artistic activism against the manipulation of the personality to the benefit of a system that favours the few and effectively, no one in the end.

In the end we are left with the choice of whether we will see reality from the “violated” or “inviolable” side.