

ΚΟΚΟΡΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ

“ Πολιτορκία “



ΑΘΗΝΑ 2025

ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS
SCHOOL OF FINE ARTS
DEPARTMENT OF FINE ARTS



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ
POSTGRADUATE STUDIES PROGRAM
VISUAL ARTS

Μεταπτυχιακή Εργασία

Τίτλος Εργασίας

Πολιορκία

Δημήτριος Κόκορης
Α.Μ. 1442/MET2022-072

Επιβλέπων Καθηγητής
Βασίλης Βλασταράς

Τριμελής Εξεταστική-Συμβουλευτική Επιτροπή
Βασίλης Βλασταράς, Μαρία Βάρα, Μαρία Παπανικολάου

Αθήνα, Οκτώβριος, 2025

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

«Δηλώνω ότι είμαι ο/η αποκλειστικός/η δημιουργός της πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος/η κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια.

Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο.

Το τεκμήριο/α που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα.

Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις άδειες που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.

Η έγκριση της παρούσας εργασίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως την αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	4
ΤΟ ΣΧΕΔΙΟ.....	5
Η ΜΗ ΧΡΟΝΙΚΟΤΗΤΑ, ΜΑΧΗ ΤΟΥ ΣΑΝ ΡΟΜΑΝΟ.....	8
BALENCIAGA FALL 21	9
ΜΑΧΕΣ.....	12
ΠΛΟΥΡΑΛΙΣΜΟΣ - ΑΦΗΓΗΣΗ.....	14
Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΕΡΕΙΠΙΟΥ.....	15
HARD TO BE A GOD	19
ΕΣΩΣΤΡΕΦΗΣ ΕΞΩΤΙΣΜΟΣ	21
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	26

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία επιχειρεί να χαρτογραφήσει τις θεωρητικές και βιωματικές αναφορές που διαμορφώνουν, συνειδητά ή ασυνείδητα, τη ζωγραφική μου πρακτική. Μέσα από την αντιπαραβολή φαινομενικά αντιφατικών αισθητικών επιρροών – από τη δυτική ζωγραφική του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης έως τον σύγχρονο οπτικό πολιτισμό – αναζητείται μια εσωτερική συνοχή, η οποία συχνά αναδύεται μόνο μετά την ολοκλήρωση του έργου, ως απόσταγμα της ίδιας της δημιουργικής διαδικασίας.

Στο επίκεντρο τίθεται η έννοια της «μη χρονικότητας», ως αισθητικό και εννοιολογικό πεδίο, όπου συνυπάρχουν η ιστορική μνήμη, η φαντασιακή ανασύνθεση και η ενσώματη εμπειρία. Με αφετηρία χαρακτηριστικά έργα του Master of Saint John the Baptist και του Albrecht Dürer, καθώς και τη σύνθεση «Η Μάχη του Σαν Ρομάνο» του Paolo Uccello, διερευνάται η λειτουργία της γραμμής, της προοπτικής και της αφήγησης, ως δομικά εργαλεία στην απεικόνιση όχι μόνο του χώρου αλλά και της ψυχικής έντασης. Η οπτική αυτή συνομιλεί με σύγχρονα εννοιολογικά σχήματα, όπως το *horror vacui*, την αισθητική της παραμόρφωσης, τα μετα-ανθρωπομορφικά τοπία και την αισθητική του ερειπίου. Η εργασία συνδέεται με προσωπικά ζητήματα που ανακύπτουν κατά την ίδια την καλλιτεχνική διαδικασία: την ένταση ανάμεσα στο «τι θέλω» και το «τι μπορώ», την αποτυχία ή τη μετατόπιση του αρχικού κινήτρου, την απώθηση ή την οικειοποίηση ετερόκλητων κατευθύνσεων. Καθώς το έργο δεν μπορεί ποτέ να προβλεφθεί πλήρως, η θεωρητική του προσέγγισή δεν προηγείται αλλά ακολουθεί, προσπαθώντας να αποτυπώσει με λέξεις μια διαδικασία που είναι πρωτίστως σωματική, διαισθητική και ενίοτε χαοτική.

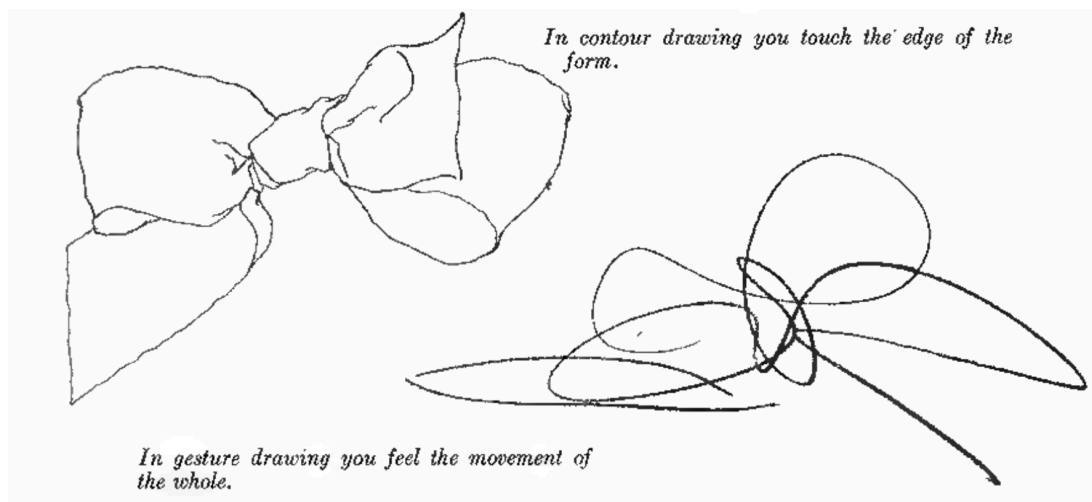
Τέλος, μέσα από αναφορές στο έργο του Ιερώνυμου Μπος «Ο Κήπος των Επίγειων Απολαύσεων», στον κινηματογράφο του Aleksei German και στην αισθητική της μόδας του Demna Gvasalia, συγκροτείται ένα προσωπικό εικαστικό σύμπαν. Πρόκειται για ένα σύμπαν «εσωστρεφούς εξωτισμού», στο οποίο η μορφή προκύπτει από τη συνύπαρξη ασυμβίβαστων μεταξύ τους επιρροών που ισορροπούν ανάμεσα στη λογική και το χάος, στη μνήμη και τη φαντασία.

“Το πρώτο και το κυριότερο πράγμα στη ζωγραφική είναι το περίγραμμα. Ακόμα και αν όλο το υπόλοιπο έργο παραμελούνταν, εαν υποθέσουμε πως υπάρχει περίγραμμα, ο πίνακας θα ήταν άρτιος και δυνατός”

Eugene Delacroix, Ημερολογιακή καταγραφή, 9 Απριλίου 1824, Παρίσι

ΤΟ ΣΧΕΔΙΟ

Σε μια παλαιότερη συνέντευξη του πρόσφατα αποβιώσαντα κορεάτη σχεδιαστή Kim Jung Gi (1975- 2022) αναφέρεται στο βιβλίο του ΕλληνοΑμερικανού δασκάλου ζωγραφικής Κίμων Νικολαΐδη πάνω στην εκμάθηση του σχεδίου. Πρόκειται για ένα από τα πιο κατατοπιστικά εγχειρίδια σχετικά με την εκμάθηση σχεδίου καθώς στην ουσία παρέχει ένα ολοκληρωμένο πρόγραμμα σπουδών πάνω στη κατανόηση και την εξάσκηση των πολλαπλών τρόπων είδωσης του πραγματικού. Ένας διαχωρισμός που γίνεται από τα πρώτα μόλις κεφάλαια του βιβλίου είναι αυτός μεταξύ του Περιγραμμικού-Contour και του Χειρονομιακού-Gesture σχεδίου. Στην ουσία το περιγραμμικό σχέδιο απαντά στην ερώτηση του τι είναι, πως φαίνεται ένα πράγμα και ο σχεδιαστής καλείτε να μιμηθεί πιστά την κάθε έκφραση της ύλης και των φαινομένων του φωτός. Από την άλλη, το χειρονομιακό σχέδιο απαντάει στην αίσθηση που έχει κάποιος για το αντικείμενο, τη δυναμική του, τη βαρύτητά του, την εσωτερική του κίνηση, μια διαδικασία που βασίζεται περισσότερο σε μια ενστικτώδη ενόραση παρά στην εξονυχιστική παρατήρηση.¹



Αυτή η πρόσβαση στην υλική υπόσταση των πραγμάτων μέσω του σχεδίου παίρνει μορφή αφήγησης και εξερεύνησης όταν μελετώ σχέδια και χαρακτηριστικά έργα του Ευρωπαϊκού Νότου (Ιταλία) και εκείνα του Βορρά (Φλάνδρα).

¹ The Natural Way To Draw, Κίμων Νικολαΐδης Section 1 & 2, Houghton Mifflin, Ιανουάριος, 1969



Master of Saint John the Baptist. St. John the Baptist in the Wilderness. 1445–1455



Durer, Saint Eustache, 1501

Τα δύο παραπάνω χαρακτηριστικά έχουν μεταξύ τους χρονική διαφορά δημιουργίας 50 χρόνια. Τα 500 χρόνια περίπου που μας χωρίζουν από αυτά δεν μας εμποδίζουν να δούμε εμφανείς διαφορές ανάμεσά τους και να αναγνωρίσουμε μια μετατόπιση στην κατανόηση της φύσης των εικόνων και του τι οι δημιουργοί τους και στις δύο περιπτώσεις καλούσαν να επιτύχουν. Οι τεχνικές προοπτικής του ενός σημείου όπως τις κατέγραψε ο Leon Battista Alberti στο βιβλίο του *De pictura*, το οποίο ολοκλήρωσε το 1435, επηρέασαν σημαντικά το μετέπειτα έργο καλλιτεχνών όπως και του Durer.² Εικάζουμε πως η συστηματοποίηση των θεωριών περί προοπτικής και των ανθρώπινων αναλογιών είχε τη κυριότερη επίδραση στις αλλαγές που παρατηρούμε να έχουν τα δύο αυτά έργα.

Αν προσέξουμε την απεικόνιση της βλάστησης στο έργο του Master of Saint John the Baptist, θα δούμε πως ο καλλιτέχνης στην προσπάθειά του να την αποδώσει έχει την τάση να απεικονίζει με παρόμοια προσοχή το κάθε φύλλο ή τον κάθε βολβό ξεχωριστά. Έτσι ένα δέντρο, για παράδειγμα, απαρτίζεται από το σύνολο των φύλλων του. Ο Durer βλέπουμε πως χειρίζεται συννεφοειδή περιγράμματα για να υποδηλώσει την πυκνότητα της φυλλωσιάς επιτυγχάνοντας τον πλουραλισμό μέσα από απλοποίηση μορφών. Έτσι ο θεατής μπορεί να δει περισσότερο γρασίδι ή φυλλωσιές ή σύννεφα από αυτά που θα μπορούσαν να

² The early Durer, Eser Thomas, Hess Daniel, Thames & Hudson, 2012

απεικονιστούν. Άλλο παράδειγμα το οποίο εξυπηρετεί και τη δική μου πρακτική σχεδίασης όσων αφορά το στήσιμο μιας σκηνής είναι η επιστράτευση της επικάλυψης ως μέσο για να διευκρινιστεί πότε ένα πράγμα (μοτίβο) βρίσκεται μπροστά ή πίσω από κάποιο άλλο. Η τεχνική αυτή είναι πλησιέστερη στα πρώιμα προσωπικά μου ερεθίσματα καθώς συναντάται τόσο στη Βυζαντινή ζωγραφική καθώς και σε αρκετά βιντεοπαιχνίδια των 90s.

Η επινοητική και εύστοχη χρήση της γραμμής αποτελούν αξιόπιστα ισοδύναμα του ορατού. Είναι τέτοια η λειτουργία του σχεδίου που επιστρατεύει κάθε φορά νέες εκφραστικές λύσεις ανάλογα με τις απαιτήσεις της εκάστοτε αφήγησης. Βρίσκεται έτσι στην ευχέρεια του θεατή αν θα εστιάσει στο σημαίνον ή στο σημαϊνόμενο μιας εικόνας. Προσωπικά επιλέγω, στα έργα που μελετώ, το σημαίνον, τον τρόπο κατασκευής της εικόνας, τα πλέγματα γραμμών εκείνα που μου δίνουν τη δυνατότητα μιας εκ νέου δημιουργίας μορφών σύμφωνες με προσωπικές αισθητικές κατευθύνσεις. Αντιλαμβάνομαι την πύκνωση και την αραίωση των γραμμών που δημιουργούν διαφορες τονικότητες, τις ρυθμικές τους αλληλουχίες και κατευθύνσεις σαν ένα είδος οπτικής παρτιτούρας, προβάλλοντας επάνω του προσωπικούς συμβολισμούς. Με αυτό τον τρόπο οι εικόνες εργαλιοποιούνται μέσω του βλέμματός μου προς ανάδειξη νέων υποσυνείδητων εικόνων. Έχοντας σαν πληροφορία τη φόρμα στο σχέδιο που παρατηρώ οδηγούμαι σε ένα σχεδιαστικό αυτοσχεδιασμό με τον ίδιο τρόπο που ένας μουσικός ξεκινάει να αυτοσχεδιάζει από την τελευταία νότα του προηγούμενου.



The Determinator, Κόκορης Δημήτρης, μελάνι σε χαρτί, 80 x 60cm, 2020



*Η μάχη του San Romano, (1438–1440),
150 x 250 cm, 2025
αυγοτέμπερα σε λεύκα, 182 x 320cm,
Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι Paolo Uccello*



Πολιορκία, Κόκορης Δημήτρης, λάδι σε καμβά,

Η ΜΗ ΧΡΟΝΙΚΟΤΗΤΑ - ΜΑΧΗ ΤΟΥ ΣΑΝ ΡΟΜΑΝΟ

Για αρχή θα αναφερθώ στην πρώτη εντύπωση που μου γέννησε ο πίνακας του Paolo Uccello και ήταν αυτή που συνετέλεσε στην ανάγκη περαιτέρω προσοχής και μελέτης του.

Εκ πρώτης όψεως το έργο που αντίκρισα κατάφερε να ξεφύγει της όποιας χρονολογικής κατάταξης και αυτό οφείλεται κατά κύριο λόγο στη μορφολογική του σύσταση, όπως διατηρείται μέχρι και σήμερα. Η βαρύτητα που του προσέδιδαν οι έξι αιώνες ύπαρξής του, έκαναν αισθητή τη φθορά των υλικών έτσι ώστε να με δυσκολεύουν στην ταυτοποίηση των εικονιζομένων θεμάτων. Με το πέρασμα του χρόνου, τα φύλλα ασημιού που είχαν προστεθεί για την αναπαράσταση των πανοπλιών, έχουν οξειδωθεί, δημιουργώντας μια άμορφη μάζα από μαύρες κηλίδες. Η τυχαία φθορά του χρόνου, η οποία βρισκόταν έξω από τις επιδιώξεις του καλλιτέχνη, έχει προσδώσει στο έργο την τυχαιότητα της όψης του. Έτσι οι φορεσιές των ιπποτών μοιάζουν περισσότερο με ρούχα υψηλής μεταποκαλυπτικής αισθητικής κάνοντάς τα να φαντάζουν απόκοσμα και γκροτέσκα. Δεν ήταν όμως μόνο η τυχαιότητα της φθοράς, που του προσέδιδε ο χρόνος, το μόνο που με τράβηξε σε αυτό, αλλά και το χρονικό σημείο που εξέφραζε στην ιστορία της τέχνης. Αν θεωρήσουμε τον Paolo Uccello ως έναν καλλιτέχνη της πρώιμης Αναγέννησης, έναν δημιουργό που έχει κατακτήσει με βεβαιότητα τις τεχνικές και αισθητικές τάσεις του Μεσαίωνα αλλά συγχρόνως βρίσκεται αντίκρου με την νεοαφιχθείσα γνώση της Νέας Εποχής που ανοιγόταν εμπρός του, μπορούμε να αναλογιστούμε τις προκλήσεις μέσα στις οποίες ο ίδιος δημιούργησε τα έργα του.

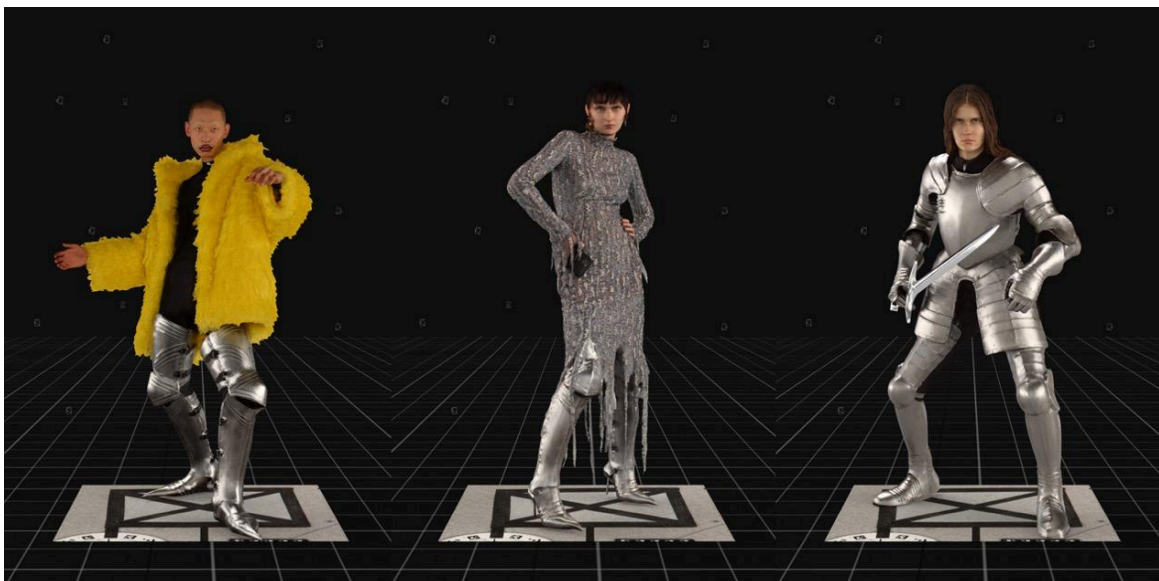
Ο Uccello συχνά χρησιμοποιούσε τις μεθόδους απεικόνισης της προοπτικής με τρόπο που δημιουργούσε έναν τεχνητό και δυσδιάστατο χώρο που θυμίζει περισσότερο ταπετσαρία παρά μια εντελώς πειστική ψευδαίσθηση βάθους.³ Σε πολλά σημεία της «Μάχης του San Romano», η προσπάθεια απεικόνισης της προοπτικής έχει γίνει με τέτοιο τρόπο που οι προγενέστεροι του καλλιτέχνες θα το έβρισκαν παρέκκλιση και οι μεταγενέστεροι θα το χαρακτήριζαν ως λάθος του καλλιτέχνη ή απειρία. Για παράδειγμα, ο Uccello τακτοποιεί τις φιγούρες και τα αντικείμενα με τέτοια γεωμετρική ακρίβεια που δίνει προτεραιότητα στο μοτίβο και τον ρυθμό σε σχέση με το νατουραλιστικό βάθος. Αυτό οδηγεί σε μια αίσθηση χωρικής αστάθειας, όπου τα στοιχεία φαίνονται να επιπλέουν ή να επικαλύπτονται με

³ Georg Pudelko, «The Early Works of Paolo Uccello». The Art Bulletin, 1934, (Sep., 1934), p. 241

τρόπους που αφηφούν τη λογική μιας μοναδικής οπτικής γωνίας. Το έργο έτσι βρίσκεται μετέωρο στο παλιό και στο νεοαφιχθέν χωρίς να μπορεί να προσδιορίσει το προσωπικό του παρόν. Ο αβέβαιος τρόπος με τον οποίο δρασκελίζει αλλά παράλληλα διατηρεί τα κεκτημένα της εποχής του στοχεύοντας προς την καινούργια γνώση, δημιουργεί, κατά τη γνώμη μου, έναν χώρο ο οποίος μπορεί να δώσει λύσεις ακόμα και σε σύγχρονα αισθητικά προβλήματα. Αυτά τα σημεία όπου συγκεράζεται το παλιό με το καινούργιο, προσδίδουν στο έργο μια μη χρονικότητα. Κάτι το οποίο βρίσκεται και στην προσωπική μου αναζήτηση μέσω της δουλειάς μου.

BALENCIAGA FALL 21

Τη δεκαετία του 1990 όπου και γεννήθηκα διαφαίνεται έντονα σαν αισθητική τάση η προσμονή του μέλλοντος. Ταινίες, μυθιστορήματα, μόδα, εσχατολογικές αφηγήσεις, τηλεοπτικές σειρές εξαντλούσαν κάθε όριο της φαντασίας τους στο να περιγράψουν τον ερχομό ενός επιφανειακά λαμπερού, τεχνολογικά παραδείσιου μέλλοντος. Τριάντα και επιπλέον χρόνια μετά, βρισκόμαστε ενώπιον της όποιας πολυαναμενόμενης αλλαγής θα έφερνε η αλλαγή της χιλιετίας και οι όπως φαίνεται αλλοτινές υποσχέσεις και προφητείες που δεν εκπληρώθηκαν. Αντ' αυτού, τα προβλήματα φαίνεται να οξύνονται σε παγκόσμιο επίπεδο και αν όχι το παρόν, τότε το μέλλον, σίγουρα μπορεί να χαρακτηριστεί δυστοπικό. Έτσι συνεχώς και ολοένα αυξάνεται η τάση για επιστροφή σε παλαιότερες αισθητικές τάσεις. Μέσω του ίντερνετ, της μόδας, της μουσικής φαίνεται να εκφράζεται έντονα η αναπόληση ενός αθώου, απλούστερου και αισιόδοξου κόσμου. Έτσι, η αισθητική του σήμερα οικειοποιείται μορφές των 60s έως και των 00s. Ο ενδιαμέσος χώρος μεταξύ της δυσφορίας του μέλλοντος και της νοσταλγίας του παρελθόντος είναι η εξίσωση μέσω της οποίας παράγεται ένα μέρος της σύγχρονης μαζικής αισθητικής τάσης. Ο ενδιαμέσος αυτός χώρος μοιάζει να είναι αυτός που παράγει χρονικότητες.



Demna Gvasalia, καμπάνια της Balenciaga fall 21, <https://videogame.balenciaga.com/en>

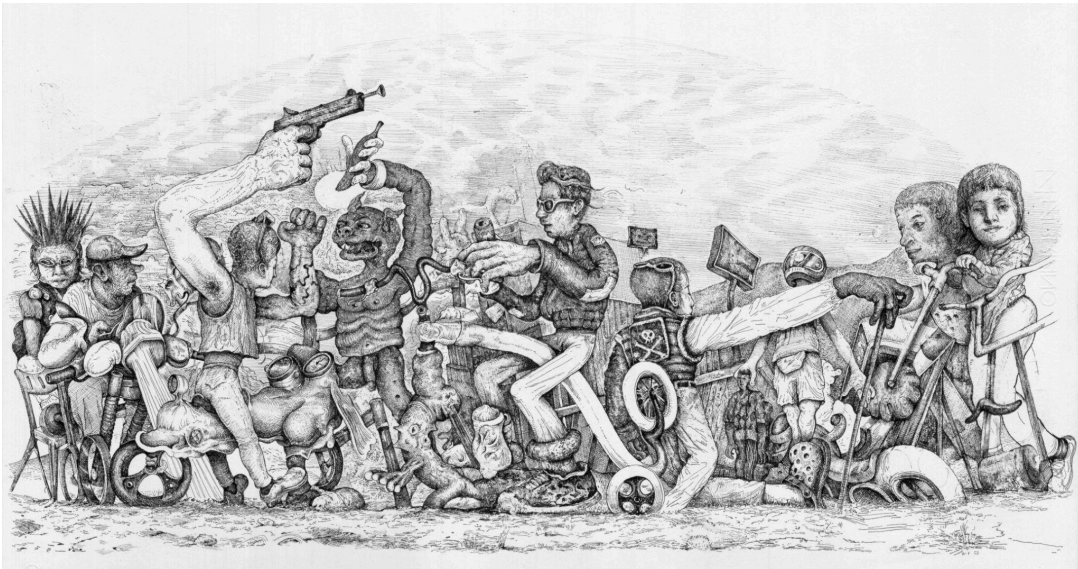
Ένα παράδειγμα των όσων ανέφερα θα μπορούσε να είναι ο σχεδιαστής μόδας Demna Gvasalia ο οποίος το 2021 επέλεξε να παρουσιάσει την συλλογή της Balenciaga μέσω ενός video game. Πρόκειται για τη φουτουριστική αφήγηση «Afterworld: The Age of Tomorrow», που διαδραματίζεται στο έτος 2031. Οι παίκτες πλοηγούνται σε διάφορες τοποθεσίες γύρω από ένα ερειπωμένο κατάστημα της Balenciaga -σε έναν κυβερνο-μεσαιωνικό κόσμο, όπου τα ρούχα λειτουργούν ως σύγχρονη πανοπλία.⁴ Οι υποθέσεις για τους λόγους επαναφοράς των Μεσαιωνικών προσεγγίσεων στο σήμερα, ποικίλουν. Θεωρούνται ως ένα σχόλιο στις νεοφεουδαρχικές πολιτικές, όπως αυτές διαμορφώνονται σήμερα μέσω της παγκόσμιας οικονομίας, καθώς και στην πανδημία ως υπενθύμιση του εσχατολογικού Τέλος του Κόσμου.

Η μεταποκαλυπτική θεματολογία στην οποία παραπέμπει η αισθητική αυτή εμπεριέχει την μη χρονικότητα ως βασικό χαρακτηριστικό της. Μια προβιομηχανική αισθητική αναμειγμένη με στοιχεία φουτουρισμού καθιστούν άκαιρο το επίκαιρο με έναν τρόπο μετατόπισης και προβολής σύγχρονων προβληματισμών σε μελλοντικές μακρινές τοποθεσίες. Μέσω λοιπόν της μη χρονικότητας, αποφορτίζεται το βάρος της όποιας ευθύνης προσκομίζεται στο υποκείμενο, μετατρέποντας τον κεντρικό χαρακτήρα του έργου σε ένα avatar έτοιμο να συμπεριλάβει το προσωπικό αδιέξοδο του εκάστοτε θεατή. Με αυτόν τον τρόπο της απαλοιφής του ιστορικού χρόνου και τόπου οδηγούμαστε σε αφηρημένες έννοιες όπως είναι η βία, η μαζικότητα, η μοναχικότητα, η επιβίωση. Η συνταύτιση με τις έννοιες αυτές διευκολύνεται μέσα από την καταστροφή των όποιων αντιφατικών στοιχείων που προδίδουν στο έργο την αίσθηση ενός στιγμιότυπου παρά μιας συνεχούς διαδικασίας ανατροφοδότησης.



⁴ Demna Gvasalia debuts Balenciaga video game for FALL 2021
Fashion meets Fortnite. Dara Prant, Δεκέμβριος, 2020, περιοδικό Fashionista

Θα ήθελα να αναφέρω επίσης την πρόσφατη μετακίνηση του Demna Gvasalia από την Balenciaga στη Gucci τον Μάρτιο του 2025. Η μετακίνηση του αποτελεί ένα από τα πιο ηχηρά γεγονότα της σύγχρονης μόδας, όχι απλώς λόγω της εμπορικής του βαρύτητας, αλλά κυρίως λόγω της αισθητικής και φιλοσοφικής μετατόπισης που ενδέχεται να προκαλέσει. Ο Demna, μέσω της ωμής, μετα-αποκαλυπτικής και συχνά σκοτεινής αισθητικής του, μοιάζει να συνομιλεί με τα άγχη, την αλλοτρίωση και την ψηφιακή αποξένωση του 21ου αιώνα. Η δουλειά του στη Balenciaga εισήγαγε στη μόδα την έννοια του *disturbance as luxury*, όπου το "άσχημο", το τεχνητό ή το υπερβολικά λειτουργικό δεν απορρίπτονται αλλά μετασχηματίζονται σε πολιτισμικά αντικείμενα⁵. Από την άλλη, η Gucci υπήρξε σύμβολο ενός εκκεντρικού πλην όμως βαθιά ριζωμένου στο *luxury heritage* brand, γεμάτου αναφορές στο ρομαντισμό με baroque στοιχεία και μια σχεδόν παραμυθένια αντίληψη για το στυλ. Η έλευση του Demna σε έναν οίκο τόσο συνυφασμένο με την ιδέα του "πλούτου ως φαντασίωση" σηματοδοτεί ενδεχομένως μια στροφή προς έναν πιο σκοτεινό, πολιτικά φορτισμένο οπτικό κόσμο. Σε κοινωνιολογικό επίπεδο, η είσοδος του Demna στη Gucci μπορεί να ιδωθεί ως αντανάκλαση μιας ευρύτερης πολιτισμικής μεταστροφής: από την *απόλαυση της υπερβολής στη συνειδητοποίηση της αποσύνθεσης*. Στον μεταμοντέρνο κόσμο της αβεβαιότητας, της κλιματικής κρίσης, της πολιτικής πόλωσης και της υπαρξιακής εξάντλησης, η αισθητική του "όμορφου" μοιάζει να αδυνατεί να εκφράσει το υπαρξιακό βάρος της εποχής. Ο Demna, με τη ριζοσπαστική του προσέγγιση, δεν σχεδιάζει μόνο ρούχα — δημιουργεί ψυχικά τοπία, ενδύματα που φέρουν το άγχος, την ασάφεια και την αποδομημένη ταυτότητα του σύγχρονου ανθρώπου. Αν η Gucci υιοθετήσει αυτήν τη νέα αισθητική κατεύθυνση, τότε ίσως να γινόμαστε μάρτυρες μιας ιστορικής στιγμής όπου η υψηλή μόδα δεν επιβεβαιώνει πια την κοινωνική ανωτερότητα, αλλά αντίθετα αναμετρείται με την καθολική ευθραυστότητα του ανθρώπινου βιώματος στον 21ο αιώνα.



Tall bikes, Κόκορης Δημήτρης, ink on paper 30x 70 cm, 2023

⁵ The Cambridge Global History of Fashion - From the Nineteenth Century to the Present, σ. 1009-1010, 2023



ΜΑΧΕΣ

Ένα άλλο στοιχείο που κάνει το έργο του Uccello να αποτελεί κύρια έμπνευση του δικού μου έργου είναι η απεικόνιση ενός βίαιου και αιμοσταγούς θέματος όπως αυτό που αντικρίζουμε στη «Μάχη του San Romano», μέσω μιας καλαίσθητης και ιδανικής σύνθεσης, η οποία προσφέρει μία αρμονία που μοιάζει περισσότερο σε παιχνίδι, παρά σε πόλεμο. Ο Uccello δεν διστάζει να απεικονίσει με γλυκύτητα και ωραιότητα το ειδυλλιακό τοπίο της Τοσκάνης, να στολίσει τους μαχητές με διακοσμητικά στοιχεία, με κίτρινα ακόντια που θυμίζουν φαλικά σύμβολα, που σε συνδυασμό με το στολισμένο κοστούμι του αρχηγού της μάχης, Tolentino, δίνουν στον πίνακα μια γιορτινή ατμόσφαιρα. Η αντιμετώπιση ενός τραγικού γεγονότος με τέτοιο εορταστικό τρόπο, το αποφορτίζει από την όποια τραγικότητα και καθιστά τη βίαιη θεματολογία του, αφορμή για ονειρική ανάγνωση, μια διαδικασία που με ενδιαφέρει εις βάθος. Η έκφραση του τραύματος τόσο σε προσωπικό όσο και συλλογικό επίπεδο, μέσω μιας επιφανειακά παιδικής αφέλειας και απλότητας βρίσκεται στην πρώτη θέση των επιδιώξεών μου.

ΠΛΟΥΡΑΛΙΣΜΟΣ - ΑΦΗΓΗΣΗ

Επιστρέφοντας στο έργο του Paolo Uccello, ένας ισχυρός παραλληλισμός μεταξύ των πινάκων του και της πρακτικής μου είναι η τάση για *horror vacui* - τον φόβο του άδειου χώρου. Στα έργα του, καμία επιφάνεια δεν μένει ανενεργή κάτι που παραπέμπει στην υφασμάτινη ποιότητα των ταπισερί. Οι συνθέσεις του είναι συχνά πυκνές με φιγούρες, φυτά και έντονα περιγραφικά στοιχεία, κάνοντας το διακοσμητικό να ανταγωνίζεται με την αφηγηματική σαφήνεια. Αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές στη «Μάχη του San Romano», όπου το τοπίο, οι φιγούρες, ακόμη και τα σύννεφα φαίνονται προσεκτικά διατεταγμένα για να μεγιστοποιήσουν την δραστηριότητα κατα μήκος και πλάτος της εικόνας με τέτοιο τρόπο που να κατακλύζουν το βλέμμα του θεατή.⁶

Στην πρακτική μου αυτή, η μαξιμαλιστική προσέγγιση εκδηλώνεται ως συσσώρευση σχεδιασμένων στοιχείων που έχουν την τάση να ξεπεράσουν τα όρια της σύνθεσης. Κάθε εκατοστό της επιφάνειας ενεργοποιείται, αντικατοπτρίζοντας την αισθητηριακή και πληροφοριακή υπερφόρτωση της σύγχρονης ζωής. Οι περίπλοκες δομές που αναδύονται στο έργο μου λειτουργούν ως μια οπτική μορφή αφήγησης, όπου πολλαπλές ιστορίες εκτυλίσσονται ταυτόχρονα. Ο παραληρηματικός τρόπος σχεδίασης μοιάζει να είναι η εκτόνωση ενός καταϊγιστικού εσωτερικού μονολόγου ανάλογου εκείνου που συναντάει κανείς στο έργο των Γ. Πετζίκη και James Joyce. Μια βαθύτερη ανάγκη για επινόηση αφηγηματικών λύσεων με βρίσκει ευθυγραμμισμένο με την ανάγκη της Héléne Cixous να εγκαθιδρύσει μια νέα θηλυκή γλώσσα, μέσω των γραπτών της.⁷

*I would like to write like a painter. I would like to write like painting.
The way I would like to live. Maybe the way I manage to live, sometimes.
Or rather: the way it is sometimes given to me to live,
in the present absolute. In the happening instant.
Just at the moment of the instant, in what unfurls it, I touch
down then let myself slip into the depth of the instant itself.
This is how I live, this is how I try to write. The best company for me is she or he who is in
touch with the instant, in writing.*⁸

Héléne Cixous

⁶ The Early Works of Paolo Uccello, Georg Pudelko, The Art Bulletin, Sep., 1934, σ 42- 46

⁷ The Laugh of the Medusa, Helene Cixous, 1976

⁸ Héléne Cixous, 'Le dernier tableau ou le portrait de Dieu', in Entre l'écriture, Paris: Des femmes, 1986,



Follies, 150 x 100cm triptych, acrylic on canvas, 2024

Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΕΡΕΙΠΙΟΥ

Η σειρά έργων μου με τίτλο 'Follies' η οποία παρουσιάστηκε στην ομώνυμη ατομική έκθεση στην γκαλερί Alma, τον Νοέμβριο του 2024, αποτελείται από ένα σύνολο 20 έργων που διαπραγματεύεται την αισθητική των ερειπίων. Τα έργα, τα οποία φιλοτεχνήθηκαν στον χώρο του MET, διαπραγματεύονται υβριδικά ερειπωμένα περιβάλλοντα στα οποία οι μορφές μοιάζουν να εξαυλώνονται και να υπονοούνται χωρίς σαφήνεια. Πρωταρχική έμπνευση υπήρξε για μένα η περιπλάνησή μου σε εγκαταλελειμμένους χώρους στη Σαλαμίνα όπου και διέμενα για τρία χρόνια. Μετέπειτα μου δόθηκε η ευκαιρία να δώσω θεωρητικό πλαίσιο σε αυτή μου την περιπλάνηση μέσω της μελέτης χαρακτηριστικών έργων του Ευρωπαϊκού Νότου (Ιταλία) και του Βορρά (Φλάνδρα) τα οποία ανθίζουν την εποχή της Αναγέννησης και είχαν ως κύρια θεματική τους την απεικόνιση αρχαίων ερειπίων.

Ένα από τα ομορφότερα και πιο μυστήρια πρωτοεμφανιζόμενα έντυπα κείμενα του 15ου αιώνα αποτελεί η *Hypnerotomachia*. Έργο αγνώστου συγγραφέα, το οποίο εκδόθηκε από τον Βενετό, *Aldus Manutius*, τον Δεκέμβρη του 1499 και περιέχει 172 εξέχουσες ξυλογραφίες οι οποίες πιθανολογούνται ότι ανήκουν στον *Benedetto Bordone*⁹. Το έργο αφηγείται την πορεία ενός ονείρου του πρωταγωνιστή Πολιρhilί, ο οποίος ακολουθεί την επιθυμία της καρδιάς του για τη Νύμφη Πολία όπου στο τέλος επιτυγχάνει μια ονειρική ένωση μαζί της. Σε πολλά σημεία του κειμένου ο ήρωας Πολιρhilί, συνεπαρμένος από τη δίψα του για έρωτα και εικόνες, στοχάζεται πάνω στην ομορφιά των ερειπίων που αντικρίζει στο τοπίο που τον περιβάλλει. Ανασυνθέτει στον νού του, την πρότερη συνολική όψη αυτών των χαλασμάτων. Η ατμόσφαιρα του ονείρου στο έργο υπογραμμίζεται μέσω ενός είδους Fisheye προοπτικής.

⁹ Susan Stewart - *The Ruins Lesson_ Meaning and Material in Western Culture* (2020)



Hypnerotomachia Poliphili

Η Ρώμη αποτελεί το μέρος όπου συχνάζουν πολυάριθμοι καλλιτέχνες με σκοπό να αναπαραστήσουν εκ του φυσικού τα απομεινάρια μιας πάλαι ποτέ ένδοξης περιόδου (Κολοσσαίο, Πάνθεον, Ρωμαϊκή αγορά). Η καταγραφή των μνημείων αυτών παίρνει μορφή χαρτογράφησης του χώρου, πιστής αντιγραφής των αρχιτεκτονικών διαστάσεων και μορφών. Οι προσκυνητές και ταξιδιώτες που επισκέπτονταν αυτούς τους χώρους τρέφουν μεγάλο ενδιαφέρον για τις εικόνες αυτές οι οποίες απεικονίζουν τη 'χαμένη δόξα' της Ρώμης. Ο Antonio Salamanca και ο Antoine Lafreri είναι μερικά παραδείγματα του σχεδιαστικού εκείνου ύφους που ως στόχο είχε την ρεαλιστική απεικόνιση και την ακριβέστερη καταγραφή της πραγματικότητας. Σε μερικά από αυτά τα έργα, έχει ενδιαφέρον η απεικόνιση διαφόρων ανθρωπινων μορφών που άλλοτε καταγράφουν, άλλοτε παρατηρούν, άλλοτε δείχνουν προς μια κατεύθυνση, άλλοτε περιπλανιούνται ανάμεσα στα ερείπια. Με αυτόν τον τρόπο, διαμορφώνεται ένας νέος τρόπος θέασης αυτών των εγκαταλελειμμένων χώρων. Η διάδραση των μορφών με τον περιβάλλοντά τους χώρο υποδεικνύει στον θεατή του χαρακτηριστικού τυπώματος τη σημασία με την οποία και ο ίδιος θα προσεγγίσει την ιστορικότητα των ερειπίων. Αυτή η δημιουργική επέμβαση και αυθαιρεσία σε εικόνες που απεικονίζουν τοπία, αρχαιολογικά κτίρια και ερείπια ορίζεται με τον όρο *Cariccios*.

Διαφορετική προσέγγιση σε αυτό το θέμα παρατηρούμε στο έργο των Φλαμανδών καλλιτεχνών του 15ου αιώνα. Δεν αρκούνται στη ρεαλιστική απεικόνιση των μνημείων ως απόδειξη του ρωμαϊκού μεγαλείου και αποδίδουν σε αυτήν δευτερεύοντα ρόλο, χρησιμοποιώντας τα ερείπια ως φόντο της κεντρικής θεματολογίας τους. Βιβλικές αναπαραστάσεις καταστροφών, θρησκευτικές διαμάχες ανάμεσα σε πίστη και αίρεση, καθώς και ηθογραφικά ζητήματα της εποχής είναι μερικά από τα κυριότερα ζητήματα που φαίνεται να απασχολούν τους καλλιτέχνες αυτής περιόδου.

Ένα από τα πιο γνωστά σήμερα έργα που εκπροσωπούν αυτή την περίοδο είναι του *Hermannus Posthumus, Tempus edax rerum, 1563*. Ο πίνακας δανείζεται στοιχεία από τις ταξιδιωτικές καταγραφές που έκανε ο Maerten van Heemskerck. Απεικονίζει έναν γενειοφόρο καλλιτέχνη να καταγράφει το μέγεθος των θραυσμάτων ενός κίονα, με απώτερο σκοπό τη διάσωσή τους. Ο πίνακας γίνεται μια άτυπη πρόσκληση καλλιτεχνών και

συλλεκτών στην από κοινού διάσωση των ερειπίων, ενάντια στην αργή φθορά που το πέρασμα του χρόνου τους επιφέρει.



Hermannus Posthumus, Tempus edax rerum, 1563

Το λιμάνι της Αμβέρσας αποτελεί σταθμό μιας ακμάζουσας δραστηριότητας γύρω από την τυπογραφία και πολλοί είναι οι καλλιτέχνες που συνεισέφεραν στη διαμόρφωση ενός πρωτότυπου και ιδιαίτερου εικαστικού ύφους. Ο Ιερώνυμος Κόκ αποτελεί εξέχον παράδειγμα αυτής της εποχής. Ζωγράφος, χαρακτήρας και διευθυντής εκδόσεων (*Aux Quatre Vents*), εκτυπωμένων χαρακτικών, παλαιότερων και συγχρόνων του καλλιτεχνών (Bruegel, Heemskerck, Hieronymus Bosch, Jan Van Eyck). Σε μερικά από τα έργα γίνεται εμφανής η καταγραφή των τότε επίκαιρων ζητημάτων γύρω από τον κοινωνικό, πολιτικό και θρησκευτικό χώρο. Για παράδειγμα, από το 1565 μέχρι το 1569, ο Κόκ εκδίδει σειρά χαρακτικών του Maerten van Heemskerck, τα οποία απεικονίζουν την καταστροφή των ειδώλων, θέματα παρμένα από τις Εβραϊκές γραφές. Ο Heemskerck χρησιμοποιεί σε αυτά τα έργα εικόνες εμπνευσμένες από τις μελέτες του πάνω στις ρωμαϊκές αρχιτεκτονικές μορφές καθώς και από τα ξύλινα κτίρια που αποτελούσαν το τοπίο της εποχής του. Απεικονίζοντας το θέμα της εικονομαχίας μέσω των Βιβλικών γραφών, επιτυγχάνονταν η νομιμοποίηση της καταστροφής των λατρευτικών συμβόλων, ευνοώντας έτσι τη συσχέτιση με την τότε εποχή της Μεταρρύθμισης και των προτεσταντικών παρεισφρήσεων στο καθολικό δόγμα τον 16ο αι.



Hieronymus Cock after Maarten van Heemskerck, The Destruction of the Houses of Ashtaroth and Chemosh, p. 5 of the series The History of Josiah, 1569, engraving

Την περίοδο εκείνη, στην Αμβέρσα, συμβαίνουν τραγικά και καταστροφικά γεγονότα. Η πόλη λεηλατείται από Ισπανούς στρατιώτες το 1567, η καθολική πίστη αλλάζει μορφή μέσω της Μεταρρυθμίσης, η Ιερά Εξέταση καταδικάζει πολλούς άπιστους σε θάνατο, ενώ η πολυπολιτισμικότητα δυσχεραίνει την επικοινωνία των κατοίκων. Παρόμοια θέματα δεν ήταν δυνατόν να μην αντικατοπτριστούν και στα έργα της εποχής.

Ο Πύργος της Βαβέλ εξυπηρετούσε την αφήγηση της χαοτικής ταραχής στην οποία βρισκόταν η Αμβέρσα. Καλλιτέχνες όπως ο Cornelis Anthonisz, ο Hendrick van Cleve, οι Lucas και Marten van Valckenborch καθώς και Pieter Bruegel απεικονίζουν τον Πύργο της Βαβέλ με άμεση αναφορά την δομή του Κολοσσαίου. Όλα αυτά τα έργα απεικονίζουν τον πύργο σε μια πόλη δίπλα σε λιμάνι στο οποίο δραστηριοποιούνται εργάτες με σύγχρονες για την εποχή ενδυμασίες, κάτι που μας παραπέμπει περισσότερο σε μια εικόνα της Αμβέρσας παρά σε βιβλική τοποθεσία.

Συνοψίζοντας σε αυτό το σημείο, μπορούμε να αναγνωρίσουμε την τάση των Κάτω Χωρών, του Νότου για αρχαιολογική και αρχιτεκτονική καταγραφή των ερείπιων εν αντιθέσει με τις χώρες του Βορρά και πιο συγκεκριμένα με την περιοχή της Φλάνδρας, όπου τα ερείπια παρουσιάστηκαν ως περιβάλλοντες χώροι μιας αλληγορικής θεματολογίας. Η οικειοποίηση ιστορικών στοιχείων στο έργο των Φλαμανδών προς ανάδειξη προβληματισμών της εποχής τους, με μια δόση σχολιασμού εξυπηρετεί και ενημερώνει το σύνολο της πρακτικής μου σε μεγάλο βαθμό.



Laugh Now Cry Later, ink on paper, 50 x 70 cm, 2024

HARD TO BE A GOD

Τον τελευταίο χρόνο ανακάλυψα την τρίωρη ταινία *Hard to Be a God* του Ρώσου κινηματογραφιστή Aleksei German στην οποία ο αυτοσχεδιαστικός της ρυθμός, η απουσία γραμμικής αφήγησης και η βαριά σκοτεινή της αισθητική με συγκινούν και ενημερώνουν το έργο μου. Ενώ στα περισσότερα έργα επιστημονικής φαντασίας το μέλλον χαρακτηρίζεται από τη λάμψη της τεχνολογικής προόδου στο έργο του German χαρακτηρίζεται από λάσπη, αίμα, σήψη και χάος. Το έργο διαδραματίζεται στο Arkanar, έναν πλανήτη όμοιο με τη Γη όπου η πρόοδος της εκεί κοινωνίας έχει σταματήσει σε μια βίαιη μεσαιωνική φάση. Ο κόσμος του φιλμ μοιάζει να αποδίδει πιστά έργα των Brueghel, Bosh και Grunewald. Είναι εμφανής η διάθεση απόδοσης του μέλλοντος μέσω παρελθοντικών αισθητικών δομών, σε ένα κόσμο όπου η πρόοδος δεν έρχεται ποτέ και ο πολιτισμός βρίσκεται κολλημένος σε μια μόνιμη σήψη.



Σκηνή από την ταινία *Hard to be a God*, Aleksei German, 2013

Ο γκροτέσκος ρεαλισμός, ο αισθητικός μαξιμαλισμός, το ανοίκειο και η έκφραση βασικών ενστίκτων σαν κύρια χαρακτηριστικά του φιλμ ταυτίζονται με προσωπικούς μου προβληματισμούς οι οποίοι ενημερώνουν αισθητά την εικαστική πρακτική μου. Η δυστοπική εντροπία που δημιουργεί σαν αίσθηση το φιλμ, η αποπνικτική του ατμόσφαιρα, το *horror vacui* και η έλλειψη νοήματος αντικατοπτρίζει μια μεταμοντέρνα συνθήκη ιδεολογικής αποσύνθεσης και σύγχυσης. Η όποια προσπάθεια για αφήγηση και γραμμικότητα μοιάζει να στέκεται ανίσχυρο εμπόδιο απέναντι στην ορμητικότητα ενός ποταμού αισθητικών συγκινήσεων και βίαιων ενστίκτων. Σε έναν κόσμο που έχει καταρρεύσει η όποια αφήγηση μοιάζει αδύνατη.

Ομοίως, η δική μου δουλειά αποφεύγει τα παραδοσιακά συστήματα προοπτικής υπέρ μιας συνθετικής προσέγγισης που δίνει έμφαση στην υπερφόρτωση της εικόνας από πληροφορίες επιτυγχάνοντας μια οπτική πολυπλοκότητα. Αντί να οργανώνω τον χώρο μέσω ενός κεντρικού σημείου φυγής, οι συνθέσεις μου δομούνται γύρω από μια συμπλεγματική σύνθεση, δημιουργώντας ένα πυκνό, πολυεπίπεδο αποτέλεσμα όπου πολλαπλές αφηγήσεις συνυπάρχουν ταυτόχρονα. Αυτή η απουσία αυστηρής προοπτικής χρησιμεύει ως σχολιασμός των σύγχρονων συνθηκών -ιδιαίτερα της χαοτικής εισροής πληροφοριών στην ψηφιακή εποχή- όπου πολλαπλές πραγματικότητες, ιστορίες και ερμηνείες συγκρούονται σε ένα μόνο πλαίσιο, αυτό της οθόνης. Ο κριτικός κινηματογράφου Peter Bradshaw χαρακτηρίζει πολύ εύστοχα την ταινία ως ένα φιλμ *take-it-or-leave-it* όπου ο θεατής ή θα απορρίψει εξ αρχής τη υπερφορτωμένη αισθητική που αποπνέει, ή θα βυθιστεί μέσα στο χάος της.¹⁰ Πρόκειται για έναν χαρακτηρισμό που άνετα θα μπορούσε να δοθεί και στο έργο μου. Ταυτίζομαι επίσης θεωρητικά καθώς πιστεύω ότι ο σύγχρονος άνθρωπος βιώνει μια παρόμοια εμπειρία μεταπήδησης από τον 20ο στον 21ο αιώνα, γεγονός που έχει σημαδέψει πολλές πλευρές της όποιας αντίληψης έχει οικοδομήσει για την αξιολόγηση προσωπικών και συλλογικών βιωμάτων. Η επιθυμία του ατόμου είναι να συμβαδίσει με τα τρέχοντα επιτεύγματα της εποχής του και αισθητικά, να καταφέρει να απεικονίσει το μέλλον, του οποίου τη γεύση έχει την τύχη να γεύεται. Παρασύρεται από την ταχύτητα των αλλαγών και παρακολουθεί την ιστορία να παίζει το παιχνίδι της με ανοιχτά χαρτιά πλέον.

¹⁰ *The films that made me*, Peter Bradshaw, (σ 530-32), 2020 by Bloomsbury Caravel

ΕΣΩΣΤΡΕΦΗΣ ΕΞΩΤΙΣΜΟΣ

Με τον όρο *Εσωστρεφής Εξωτισμός* θα επιδιώξω να ορίσω έναν τοπο δημιουργίας στον οποίο συγκεράζονται αντιφατικά στοιχεία και όψεις του πραγματικού και φανταστικού κόσμου, όπως τον αντιλαμβανόμαστε και όπως προσπαθώ να τον εντυπώσω στο έργο μου. Η έννοια του εσωστρεφής εξωτισμού μοιάζει εκ πρώτης όψεως αντιφατική λόγω της ασυνδετότητας των εννοιών. Το εσωστρεφές, εξ ορισμού ενεργοποιεί την κίνηση προς τα έσω ενώ ο όρος εξωτισμός θέτει την κίνηση προς έναν τόπο μακρινό, εξιδανικευμένο.

Ο Μισέλ Φουκώ, στο κείμενό του με τίτλο *Ετεροτοπίες* χαρακτηρίζει τη σύγχρονη εποχή ως την εποχή του ταυτόχρονου, του κοντινού και του απόμακρου, του παρακειμένου και του διάσπαρτου. Μια εποχή του χώρου όπως αναφέρει.¹¹ Στο πλαίσιο της δυτικής εμπειρίας, όπως σημειώνει ο Φουκώ ο χρόνος και ο χώρος διαπλέκονται. Την περίοδο του Μεσαίωνα, ο τόπος αποτελούσε ιεραρχημένο σύνολο. Όσον αφορά την κοσμολογική θεωρία υπήρχαν οι υπερουράνιοι τόποι εν αντιθέσει προς τον επουράνιο τόπο, ο δε επουράνιος τόπος ερχόταν σε αντίθεση με τον επίγειο τόπο. Ο Φουκώ ονομάζει αυτή τη διαπλοκή ως *χώρο εντόπισης*.

Όπως και στις Ετεροτοπίες του Φουκώ, ο χώρος αυτός έχει τα χαρακτηριστικά μιας εποχής του ταυτόχρονου, του κοντινού και του απόμακρου, του παρακειμένου και του διάσπαρτου.¹² Στην προκειμένη περίπτωση λειτουργεί σαν τόπος συνάντησης μιας προσωπικής ιδιοσυγκρασιακής αντίληψης της φύσης και μιας ρεαλιστικής πιστής καταγραφής της μέσω θεσμοθετημένων κανόνων. Είναι το σημείο όπου ο φανταστικός χώρος δέχεται την πρόκληση του εμπειρικού χώρου. Στιβαρό παράδειγμα σε αυτή την περίπτωση αποτελεί κατά τη γνώμη μου το έργο του Ιερώνυμου Μπος *Ο κήπος των απολαύσεων*. Το έργο έχει θέμα πνευματικής προέλευσης καθώς απεικονίζει σκηνές από τη Γένεση και έχει αποδοθεί με τρόπο αυθαίρετο για την εποχή, μέσω της χρήσης φαντασιακών απεικονίσεων ενός εξιδανικευμένου τόπου, του Παραδείσου. Η απεικόνιση θρησκευτικών θεμάτων εκείνη την εποχή είχε απώτερο σκοπό την έκφραση μιας θρησκοκεντρικής συνείδησης η οποία διέπονταν από κανόνες και οριοθετημένα νοήματα.

Ο Μπος καταφέρνει να ξεφύγει από αυτά τα όρια. Αυθαιρετώντας πάνω στην έννοια του ουτοπικού παραδείσου, μέσω της χρήσης εξωτικών στοιχείων και άλλων επινοήσεων, καταφέρνει να δημιουργήσει μια εικόνα αντιφατική για την εποχή του. Οικειοποιείται γνωστά αντικείμενα με ορισμένη χρηστική αξία, παραθέτοντάς τα με τέτοιο τρόπο που η ασύνδετη τοποθέτηση αναγκάζει τον θεατή να ερμηνεύσει εκ νέου κάτι ήδη δογματικά γνώριμο σε αυτόν. Ακυρώνοντας τη χρηστικότητα των αντικειμένων αναγκάζει τον θεατή να ερμηνεύσει την εικόνα με έννοιες πιο εσωστρεφείς.

¹¹ (M.Foucault, *Ετεροτοπίες, Dits Et écrits*, 360, *Des Espaces Autres. Διάλεξη στον κύκλο Αρχιτεκτονικών Ερευνών*, 14 Μαρτίου 1967, *Architecture, Mouvement, Continuite*, τχ. 5, Οκτωβρίου 1984, σσ 46-490),)

¹² (M.Foucault, *Ετεροτοπίες, Dits Et écrits*, 360, *Des Espaces Autres. Διάλεξη στον κύκλο Αρχιτεκτονικών Ερευνών*, 14 Μαρτίου 1967, *Architecture, Mouvement, Continuite*, τχ. 5, Οκτωβρίου 1984, σσ 46-490),)



Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights Triptych. 1490 - 1500. Grisaille, Oil on oak panel.

Ο φανταστικός κήπος της Εδέμ, ένας τόπος που ο κάθε πιστός έβλεπε συμβολικά, γίνεται ένας υπαρκτός μακρινός τόπος που βρίσκεται υπό εξερεύνηση. Το τοπίο μέσω του οποίου ο καλλιτέχνης εκφράζει εσωτερικές έννοιες συντίθεται μέσω εξωτικών μορφών. Στο έργο του εκτονώνεται η λαχτάρα για μακρινούς τόπους. Μια τέτοια αντιμετώπιση σχοινοβατεί ανάμεσα στο υπαρκτό, στο πιθανόν υπαρκτό και το επινοημένο. Το ανικανοποίητο της παραδοσιακής αναπαράστασης του τότε κόσμου ώθησε τους καλλιτέχνες να εκφράσουν την περιέργειά τους μέσω εξωτικών στοιχείων.¹³

Ενδιαφέρον στο κομμάτι της αντίληψης μιας επουράνιας ουτοπίας έχει η απεικόνιση του παραδείσου ως κήπου, καθώς και ετυμολογικά, η λέξη Παράδεισος προέρχεται από την περσική λέξη *Pairīdāeza* η οποία σημαίνει έναν περικλειστο κήπο με ζώα. Ο κήπος είναι ένας χώρος όπου ολόκληρος ο κόσμος επιτυγχάνει τη συμβολική του τελειότητα. Αντιπροσωπεύει ένα μικρό κομμάτι του κόσμου και συγχρόνως εκφράζει την ολότητα του. Ο κήπος είναι ένα είδος ευτυχούς και καθόλικευτικής ετεροτοπίας, όπως αναφέρει ο Φουκώ¹⁴.

Η απόδοση ενός τέτοιου τόπου από τον Ιερώνυμο Μπος, θα ερχόταν σε αντίθεση με την προσέγγιση του λίγο μεταγενέστερου του, Αλμπρεχτ Ντύρερ, καθώς ο ίδιος πίστευε πως η τέχνη σκοπό είχε την εξιδανίκευση της φύσης και όχι τη φαντασίωσή της. Ο ίδιος είχε μεγάλο ενδιαφέρον για εξωτικές μορφές. Μελετά εξωτικά ζώα κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του στη Γκεντ και τις Βρυξέλλες, με σκοπό τη μελλοντική τους χρήση στα έργα του. Απαθανατίζει αυτό που του φαίνονται ανοίκεια και μακρινά για να τα συμπεριλάβει στο ρεπερτόριό του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το σχέδιο ενός ρινόκερου, δημιουργημένο με πένακι το οποίο αντέγραψε από ταξιδιωτικό ημερολόγιο κάποιου ταξιδευτή. Το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό σε ξύλο, αναπαριστά με ρεαλιστικό τρόπο ένα πλάσμα που ο Durer μπορούσε μόνο μέσω της φαντασίας του να προσεγγίσει, καθώς η εικόνα τού ζώου φτάνει σε αυτόν μέσω σχεδίου. Αυτό δεν τον περιορίσε να το αναπαραστήσει σαν εκ του φυσικού, φτάνοντας σε έναν εξιδανικευμένο ρεαλισμό.

¹³ (Hieronymus Bosch : Garden of Earthly Delights / Hans Belting)

¹⁴ (M.Foucault, Ετεροτοπίες, *Dits Et écrits*, 360, *Des Espaces Autres*. Διάλεξη στον κύκλο Αρχιτεκτονικών Ερευνών, 14 Μαρτίου 1967, *Architecture, Mouvement, Continuïte*, τχ. 5, Οκτωβρίου 1984, σσ 46-490),)



Amiri A Μουγκου, Κόκορης Δημήτρης, 50 x 70 cm, watercolor and ink on paper, 2024

Μια σημαντική συνθήκη η οποία ενέτεινε την αντίφαση μεταξύ εσωστρεφούς και εξωτικού δεν θα μπορούσε να είναι άλλη από αυτήν της αποικιοκρατίας. Η αποικιοκρατία σήμαινε την εξαφάνιση εκείνων των φανταστικών τοπίων που εικάζονταν ότι υπήρχαν στο άγνωστο μέρος του μέχρι τότε κόσμου. Η αποικία για αυτόν που μένει πίσω λειτουργεί ως ένας ψευδαισθησιακός χώρος εξιδανίκευσης και τελειότητας. Ο εσωστρεφής εξωτισμός λειτουργεί σαν τόπος συνάντησης μιας προσωπικής ιδιοσυγκρασιακής αντίληψης της φύσης και μιας ρεαλιστικής απεικόνισης ενός μακρινού υπαρκτού εξωτικού κόσμου. Είναι το σημείο όπου ο φανταστικός χώρος δέχεται την πρόκληση του εμπειρικού χώρου.

Οι *ετεροτοπίες* του Φουκώ, σε μια πλευρά των οποίων αναγνωρίζω τον *Εσωστρεφή Εξωτισμό*, έχουν την ικανότητα να συμπαραθέτουν σε έναν μόνο πραγματικό τόπο περισσότερους χώρους και περισσότερες χωροθεσίες, οι οποίες είναι μεταξύ τους ασύμβατες. Ζωντανό είναι επίσης το παράδειγμα του μεταγενέστερου Rousseau, ο οποίος προσεγγίζει ένα εξωτικό θέμα, αυτό της ζούγκλας, με εσωστρεφή ναίει διαχείριση, δεδομένο που του προσδίδει αμφισημία και αντίθεση. Γεγονός είναι εξάλλου ότι ποτέ δεν είδε από κοντά πραγματική ζούγκλα, παρά εμπνεόταν από εικονογραφίες καταλόγων βοτανικών κήπων.¹⁵ Η Naίει τέχνη είναι καθ' ορισμού εσωστρεφής καθώς υπολείπεται της όποις τεχνικής γνώσης πάνω στη ρεαλιστική απεικόνιση. Η ρεαλιστική απεικόνιση προϋποθέτει την επαφή του ζωγράφου με τα πράγματα, με τον φυσικό κόσμο και με τα φυσικά φαινόμενα όπως αποκαλύπτονται πάνω σε αυτά (το φως, η υφή, η θερμοκρασία). Ο Naίει ζωγράφος ακολουθεί μια ενστικτώδη αθώα απεικονιστική γραμμή.

¹⁵ (Henri Rousseau: *Dreams of the Jungle*, Werner Schmalenbach, Prestel, n.d., #)



Henri Rousseau, Tiger in a Tropical Storm (Surprised!), 1891,
Oil on canvas, 130×162 cm National Gallery, London

Μεσω των παραπάνω ελαχίστων παραδειγμάτων, θέλω να τοποθετήσω την έννοια του *Εσωστρεφούς Εξωτισμού*, στον χάρτη της οπτικής σύνθεσης. Καθώς ο καθε δημιουργός καλείται να επιλέξει τα υλικά και τις αναφορές του, είναι σημαντικό να οριστεί ένας τόπος συμπερίληψης του οικείου και προσωπικού, με το ανοίκειο και το ξένο. Κάποτε, ήταν η φαντασία που έφερνε την έννοια του ξένου και απρόσιτου στο επίκεντρο. Πλέον, ο άνθρωπος βρίσκεται στην αναζήτηση του οικείου και του προσωπικού καθώς κολυμπάει στα νερά του ανοίκειου, του μακρινού, καθημερινά. Συζητήσεις γύρω από την μετοίκηση άλλων πλανητών και εφαρμογή νέων συνθηκών διαβίωσης γίνονται ο φανταστικός μακρινός Παράδεισος του σήμερα. Μόνο που αυτός ο Παράδεισος περιέχει την αρνητική όψη του εξωτικού. Την επικινδυνότητα, τη βιαιότητα, το ιστοπεδωτικό μέγεθος της φύσης, τον δηλητηριασμό και την καταστροφή που δεν υπολογίζει τη διατήρηση της ζωής.

Και αν αυτή είναι η συνθήκη που επικρατεί στο πνευματικό (εσωστρεφές) πεδίο, κατανοούμε γιατί η αισθητική έκφραση της δυστοπίας γίνεται τόσο αισθητή στις μέρες μας όπως ανέφερα και σε προηγούμενο κεφάλαιο. Ισως βρισκόμαστε σε ένα σημείο που μακρινές εποχές όπως αυτή του Μεσαίωνα θα μας φαίνεται εξωτικός τόπος. Εξαντλήσαμε σε σημείο ενοχής τον πόθο μας για μακρινές εξιδανικευμένες ουτοπίες. Πλέον, τα τρόπαια της αποικιοκρατίας θεωρούνται κλεμμένα αγαθά. Γυρνώντας την προσοχή μας προς μεσαιωνικές αισθητικές, στην ουσία επιστρέφουμε στον τόπο που βρισκόμασταν πριν επιθυμήσουμε διακαώς, μακρινούς Παραδείσους.

Το ερώτημα παραμένει σε κάθε περίπτωση το ίδιο. Τι ζητάει ο πολιτισμένος άνθρωπος να εκφράσει μέσω της οικειοποίησης μακρινών τόπων; Την απάντηση τη δίνει πολύ εύστοχα ο Φουκώ.

“Οι μακρινοί εξωτικοί τόποι μοιάζουν κατά κάποιο τρόπο με τις βιβλιοθήκες και τα μουσεία, διότι ξαναβρίσκοντας την μακρινή εξωτική ζωή καταργούμε τον χρόνο ενώ παράλληλα τον ξαναβρίσκουμε καθώς ολόκληρη η ιστορία της ανθρωπότητας επιστρέφει τρόπον τινά στην πηγή της, με ένα είδος μεγάλης άμεσης γνώσης.”¹⁶

¹⁶(M.Foucault, *Ετεροτοπίες, Dits Et écrits*, 360, *Des Espaces Autres*. Διάλεξη στον κύκλο Αρχιτεκτονικών Ερευνών, 14 Μαρτίου 1967, *Architecture, Mouvement, Continuite*, τχ. 5, Οκτωβρίου 1984, σσ 46-490))

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bradshaw Peter, *The films that made me*, (σ. 530–32), 2020, Bloomsbury Caravel.
- Cixous Helene, *The Laugh of the Medusa*, 1976.
- Cixous Helene, *Writing the Feminine*, University of Nebraska Press, February 1991.
- Eser Thomas & Hess, Daniel. *The Early Dürer*, Thames & Hudson, 2012.
- Foucault Michel. *Ετεροτοπίες*, *Dits et écrits*, Διάλεξη στον κύκλο Αρχιτεκτονικών Ερευνών, Μαρτίου 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité* τχ. 5, Οκτώβριος 1984.
- Lavalleye, Lucas Van Leyden – Peter Bruegel l'Ancien, *Arts et Métiers Graphiques*, 1966.
- Νικολαΐδης Κίμων, *The Natural Way To Draw*, Section 1 & 2, Houghton Mifflin, Ιανουάριος 1969.
- Paccagnini, Giovanni, Pisanello, London, Phaidon, 1973.
- Πεντζίκης Νίκος, *Ο πεθαμένος και η ανάσταση*, ΑΓΡΑ, 1999.
- Roberts-Jones Philippe et Françoise, *Pierre Bruegel l'ancien*, Flammarion, 1997.
- Rousseau Henri, *Henri Rousseau: Dreams of the Jungle*, Werner Schmalenbach, Prestel, 2000.
- Stewart Susan, *The Ruins Lesson: Meaning and Material in Western Culture*, 2020.
- Uccello Paolo *Les Batailles*, Pietro Roccasacca, Gallimard-Electa, 1997.
- The Cambridge Global History of Fashion – From the Nineteenth Century to the Present*, σ. 1009–1010, 2023.

Πηγές

<https://www.dazeddigital.com/fashion/article/54678/1/how-medieval-fashion-took-over-the-runway-and-our-instagram-feeds>

<https://www.ft.com/content/02a84976-12ba-11e0-b4c8-00144feabdc0>

Traumacore- <https://aesthetics.fandom.com/wiki/Traumacore>