

WEATHER

0

0

WEATHER

AGROTES



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



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

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ
POSTGRADUATE STUDIES PROGRAM
VISUAL ARTS

Μεταπτυχιακή Εργασία
Postgraduate (Master) Thesis

WEATHER- Τζαιρός

Γεώργιος Γεωργίου
MET2023-083

Επιβλέπων Καθηγητής: Βασίλης Βλασταράς

Αθήνα, Οκτώβριος 2025
Athens, October, 2025

Τριμελής Εξεταστική-Συμβουλευτική Επιτροπή

1.Βασίλης Βλασταράς, Καθηγητής Διευθυντής ΙΑ' Εργαστηρίου

2. Κωνσταντίνος Χριστόπουλος, Αναπληρωτής καθηγητής

3.Βαρβάρα Ρούσσου, μέλος ΕΔΙΠ ΘΙΣΤΕ

Περιεχόμενα

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ	3
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ - ΑΦΙΕΡΩΣΕΙΣ	4
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	5
ABSTRACT	6
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	7
ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΟ ΣΧΗΜΑ	8
ΣΚΙΑΧΤΡΟ Ο Ο	9
ΥΠΑΡΞΙΑΚΗ ΑΣΑΦΕΙΑ ISUZU	11
ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΑΙ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΠΟΥ ΤΟ “ΠΕΡΒΟΛΙΝ”	12
ΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ – ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑ	14
ΨΥΧΙΚΗ ΧΑΡΤΟΓΡΑΦΗΣΗ ΟΥΛΟΝ ΙΣΙΑ.	15 16
ΕΞΟΜΟΛΟΓΗΣΗ I (ΚΥΠΡΙΑΚΗ ΔΙΑΛΕΚΤΟΣ) ΒΑΦΤΙΣΗ ΜΕ ΚΟΤΣΙΗΝΟΧΩΜΑΝ CONFESION II NOISE	17
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	18

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.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ:

Με την παρούσα διπλωματική εργασία ολοκληρώνονται οι σπουδές μου στο «Μεταπτυχιακό εικαστικών τεχνών Μ.Ε.Τ.» της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών. Ευχαριστίες οφείλω στην οικογένειά μου, για τη συμπαράσταση και την υπομονή τους. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στην Τριμελή Εξεταστική-Συμβουλευτική Επιτροπή, τον κ. Βασίλη Βλασταρά,, τον κ. Κωνσταντίνο Χριστόπουλο και τη κ. Βαρβάρα Ρούσου. Παράλληλα, εκφράζω τις ευχαριστίες μου σε όλους τους διδάσκοντες του μεταπτυχιακού προγράμματος για τις γνώσεις, τις εμπειρίες και την έμπνευση που πρόσφεραν, συμβάλλοντας καθοριστικά στην ακαδημαϊκή και προσωπική μου εξέλιξη. Τέλος, θα ήθελα να εκφράσω τις πιο θερμές μου ευχαριστίες στις συμφοιτήτριές μου και στους συμφοιτητές μου για τη συνύπαρξη, τη συνεργασία και τη στήριξη κατά τη διάρκεια αυτών των δύο ετών του μεταπτυχιακού προγράμματος.

Περίληψη

Με αφετηρία τη φράση στη κυπριακή διαλεκτό «που τζαιρός»¹, επανέρχεται στο παρόν η συνθήκη μιας παιδικής ανάμνησης, απλής στην καθημερινότητά της, αλλά ικανής, μέσα στη συνειδητοποίησή της, να ενεργοποιήσει ένα αισθητηριακό πεδίο επαναληπτικής κίνησης που επανασυνθέτει το «τότε» ως τωρινή εμπειρία, αρθρώνοντας ένα λεξιλόγιο καιρού που γεφυρώνει μνήμη και παρόν, οικειότητα και μεταβολή. Αισθητηριακά και γνωσιακά ερεθίσματα, διαλογικές διεργασίες, εμπειρίες απώλειας και ζώνες σύγχυσης συναρθρώνουν μια διαγενεακή συνομιλία, έναν συγκεκριμένο προορισμό και έναν διάλογο στο αγροτικό «μονοκάμπινο», καθ' οδόν προς το χωράφι. Η παρούσα πρακτική εστιάζει στην επανεγκατάσταση αναμνήσεων του παρελθόντος στο σήμερα: η επαναληπτική κίνηση εμπρός–πίσω λειτουργεί ως μεθοδολογικό σχήμα ανάκλησης, ώστε η παρατήρηση του «τότε» να επανέρχεται στο «τώρα» διαμεσολαβημένη από το σύνολο των ενδιάμεσων ερεθισμάτων και εμπειριών που την έχουν ήδη αναπλάσει, προσδίδοντάς της σχεδόν ψηφιακή υφή. Τι συμβαίνει όταν μια προσωπική ανάμνηση μετασχηματίζεται σε αντικείμενο έρευνας; «Καταστρέφεται» η αθωότητά της ή αναδεικνύεται το εννοιολογικό της δυναμικό; Το σώμα του έργου συγκροτείται από μια σειρά επιτοίχιων κατασκευών και μια εγκατάσταση που ανακαλεί μια παιδική αφήγηση πραγματικών αναμνήσεων και φαντασιακών αναφορών. Οι χειρονομίες αυτές δεν αναπαριστούν το «τότε» αλλά το υπαινίσσονται: διερευνούν τη ρωγμή ανάμεσα στη θολή ανάμνηση, την αμφισημία της γλώσσας και στην ενδοψυχική αποδόμηση της τότε εσωτερικής εικόνας. Η μνήμη γίνεται ενεργή χαρτογράφηση, επανατοποθέτηση, και αναδόμηση μιας εσωτερικής γεωγραφίας. Ο χρόνος, όπως και ο καιρός, βιώνεται ταυτόχρονα: παρόν και παρελθόν συνυπάρχουν στον χώρο και μέσα σε αυτό το πεδίο κυριαρχεί η διάσπαση ανάμεσα σε κατασκευή και καταστροφή, ανάδυση και εξαφάνιση ως δεικτικά ίχνη και υπαινιγμοί που γεφυρώνουν παρελθόν και παρόν, ιδιωτικό βίωμα και καλλιτεχνική σκέψη.

Με καταγωγή από την Κύπρο, σπουδές στη Ελλάδα και συχνές επισκέψεις στο Ηνωμένο Βασίλειο, διαχειρίζομαι ένα πολυεπίπεδο συναισθηματικό και πολιτισμικό τοπίο, διαμορφωμένο από την εμπειρία της απόστασης και της επιστροφής. Οι εμπειρίες της μετανάστευσης και της ψυχολογικής απόστασης από τους τόπους της μνήμης συμβάλλουν στην ανακατασκευή των τοπογραφικών χώρων ως φανταστικών και όχι κυριολεκτικών αναπαραστάσεων. Το παρελθόν λειτουργεί ως μεταβαλλόμενος χώρος που επανειλημμένα ανιχνεύεται και αναδομείται. Η «τοπογραφική επαναφορά» που διαπερνά την πρακτική μου είναι μια ψυχική χαρτογράφηση², ίσως μια προσπάθεια να αποτυπωθεί το εσωτερικό ανάγλυφο της εμπειρίας, εκεί όπου η μνήμη παύει να είναι αφήγηση και γίνεται χώρος, με στρώσεις, ρωγμές και σιωπηρές εντάσεις.

Λέξεις κλειδιά: Καιρός, Τόπος, Μνήμη, Χρόνος, Ήχος, Αθωότητα, Κατασκευή – καταστροφή

¹ Που Τζαιρός: χρησιμοποιείται για να δηλώσει την παρέλευση μεγάλου χρονικού διαστήματος από τότε που συνέβη ή επαναλήφθηκε κάτι. Αντίστοιχη σημασία στα νέα ελληνικά έχουν οι εκφράσεις «έχει καιρό», «εδώ και πολύ καιρό» ή «πόσος καιρός πάει από τότε». Συμεωνίδης, Χ. Π. (2006). Ιστορία της κυπριακής διαλέκτου. Λευκωσία: Κέντρο Μελετών Ι. Μ. Κύκκου.

² Ψυχική χαρτογράφηση: Η «κατοίκηση» της μνήμης στα δωμάτια, «γωνιές», σοφίτες/υπόγεια, φωλιές· πώς ο οικείος χώρος οργανώνει εσωτερικές (ψυχικές) χαρτογραφήσεις. Μπασλάρ, Γκαστόν. Η ποιητική του χώρου. Αθήνα: Χατζηνικολή, 1992. ISBN 960-264-055-3

Abstract

Starting from the Cypriot dialect phrase «που τζαιρός» (“long time ago”), a childhood memory re-emerges in the present. Simple in its everydayness, yet potent in its recognition, this recollection activates a sensory field of repetitive motion that reconstructs the “past” as a present experience. It articulates a vocabulary of “Kairos” (time/weather) that bridges memory and presence, familiarity and transformation. Sensory and cognitive stimuli, dialogical processes, experiences of loss, and zones of confusion compose an intergenerational conversation, a specific destination, and a dialogue within the rural “monokampino” vehicle on the way to the fields. This practice focuses on reinstating memories of the past within the present: the repetitive back-and-forth movement operates as a methodological scheme of recall, allowing the observation of the “past” to return into the “present,” mediated by the totality of intervening stimuli and experiences that have already reshaped it, granting it an almost digital texture. What occurs when a personal memory is transformed into an object of research? Is its innocence “destroyed,” or is its conceptual potential revealed? The body of the work consists of a series of wall-mounted constructions and an installation that evokes a childhood narrative of both real recollections and imagined references. These gestures do not represent the “past” but rather allude to it: they probe the fissure between blurred memory, the ambiguity of language, and the intrapsychic deconstruction of the former inner image. Memory thus becomes an active cartography, repositioning and reconstructing an inner geography. Time, like weather, is experienced simultaneously: past and present co-exist within the space, where the tension between construction and destruction, emergence and disappearance prevails as indexical traces and allusions bridging past and present, private experience and artistic thought.

Born in Cyprus, studied in Greece, and having visited the UK frequently, I navigate a multi-layered emotional and cultural landscape shaped by the experience of distance and return. The experiences of migration and psychological distance from the places of memory contribute to the reconstruction of topographical spaces as imaginary rather than literal representations. The past functions as a shifting space that is repeatedly explored and reconstructed. The “topographical reset” that permeates my practice is a mental mapping², perhaps an attempt to capture the inner relief of experience, where memory ceases to be a narrative and becomes a space, with layers, cracks, and silent tensions.

Keywords: Time ,Place, Memory, Temporality, Sound, Innocence, Construction – Destruction

¹ Που τζαιρός [Long Time Ago]: used to indicate the passing of a long time since something last happened or was repeated. Its equivalent in Modern Greek includes expressions such as «έχει καιρό», «εδώ και πολύ καιρό», or «πόσος καιρός πάει από τότε». See: Symeonides, Ch. P. (2006). History of the Cypriot Dialect. Nicosia: Centre of Studies, I.M. Kykkos.

² Psychic cartography: the “dwelling” of memory in rooms, “corners,” attics/basements, nests; how intimate space organizes internal (psychic) mappings. See: Bachelard, Gaston (1992). The Poetics of Space. Athens: Chatzinioli. ISBN 960-264-055-3.

Εισαγωγή

Εσηκώστικες που τες πέντε τα χαράματα μες τα ρούχα τζαι άκουες τη μηχανή του μονοκάμπινου τζαι τους αλύσους που εκρεμμούνταν πας τη κάσια τζαι έξερες ότι εν ώρα να πάεις στο περβόλι, έπιαες το παουρούι, εγέμοσες το με νερό παωμένο τζαι έφκηκες της πόρτας. Σε τζίνο το νησί έσειε τζαι ήλιον τζαι ομίχλη έτσι ώρα, υγρασία πας τα τζάμια τζαι μυρωθιά που γιασεμίν τζαι κοτσιηνόχωμα.

- Γλήορα τζαι εννα κρούσαν οι πατάτες.

- Γεια σου α παππού!

Έκατσες πας τη μαξιλάρα, άβολα γιατί μες τα πόθκια σου είσιεν τζαι μια κάσια αγγούρκα τζαι άρκεψες τζαι μίλας για το τζαιρό.

- Ενταλως κρούζουν οι πατατες που το σιόνι αφου εν σιονίζει.

τζαι εθώρες πόξω πως τζαι καλά καταλάβεις ότι έρκετε βροσιή, ήσιεν ήλιο.

Ένα κάρτο διαδρομή ητουν τζαι κάπου στη μέση άρκεψε να πουμπουρίζει, είσιε δίκαιο. Ηξερεν να θκιαβάζει το τζαιρόν.

Τραβικέισιον για να κλώσει δεξιά, υστέρα αριστερά τζαι ήταν ευθεία.

Φτάνεις στο περβόλι. Ε μπήκες μες τη παράγκα τζαι άρκεψε να παίζει με κάτι παλλούτζια ξύλινα που τα σήριζεν για να βάλει μια κασια πάνω τους.

- εγεμώσαμε μούχλα, πρέπει να τα σηκώσουμε να μεν τζίζουν χαμέ.

Εν τζαι καταλάβεις τι λαλεί, αλλά κάπως ξέρεις γιατί.

- Γιατί έσειε μες το χωράφι πεθαμένη νυχτερίδα, πως ε βρέθηκε δαγκάνα που καβούρι 10 χιλιόμετρα μακριά που τη θάλασσα.

- Γιατί εν μου απαντά;

..

..

...

.

..

..

...

..

..

.....

Τζαι μετά μια φωτογραφία φιμ με εσένα μέστο τάσπι με το λουβί το ξερό.

·Συντεταγμένες: //Κάπου κοντά στα Στροβίλια μεταξύ Βρυσούλες τζαι Δερύνειας- πολλά κοντά στη πράσινη γραμμή.



Ερμηνευτικό σχήμα

Η ανάμνηση της παιδικής ηλικίας, όταν το παιδί των δώδεκα ετών συνομιλεί με τον παππού του για τη βροχή και τον καιρό, επανέρχεται ως ένα αμφίσημο δεδομένο: δεν είναι σαφές αν πρόκειται για γεγονός, ⁴μισή ψευδαίσθηση ή αφήγηση που διαστρωματώθηκε από τη μνήμη. Η εμπειρία αυτή, όσο απλή κι αν φαντάζει, μετατρέπεται σε ρητορική αφετηρία για την κατανόηση υπαρξιακών ερωτημάτων γύρω από τον κόσμο: πρόβλεψη του καιρού, βεβαιότητα της άγνοιας, η βροχή ως κρίκος σε έναν κοσμικό κύκλο ύλης που επανέρχεται μέσα από την εξάτμιση, την κατακρήμνιση και την απώλεια στο διάστημα. Η παιδική παρατήρηση ότι ο ήλιος μπορεί να συνυπάρχει με την υπόσχεση της βροχής γίνεται μια πρώιμη επαφή με την επιστημονική και φιλοσοφική συνθήκη της ασάφειας, όπου η γνώση συνυπάρχει με το κενό της. Η αφήγηση παραμένει στα κυπριακά γιατί είναι η ίδια η γλώσσα της μνήμης και της πράξης που περιγράφει: διασώζει τον ρυθμό της φωνής, τα ιδιώματα και τη χωρικότητα του τόπου, λειτουργώντας ως τεκμήριο ενσώματης, τοπικής γνώσης που δεν θα ήταν ειλικρινές αν εξομαλυνόταν πλήρως στην Κοινή Νεοελληνική. Το ταπεινό, καθημερινό, αγροτικό βίωμα εξετάζει ζητήματα για τη διαγενεακή μετάδοση της γνώσης και για τον ρόλο των αισθήσεων ως φορέων μνήμης: ο ήχος, η μυρωδιά και η υφή λειτουργούν ως αρχεία εμπειρίας. Η εγκατάσταση δεν περιορίζεται στην αναπαράσταση μιας ³αγροτικής σκηνής: αποτελεί συμπύκνωση εμπειριών που εκκινούν από την παιδική αθωότητα και επανέρχονται στο παρόν ως ενεργές μνήμες, μεταφραζόμενες σε αισθητηριακές χειρονομίες και εσωτερικούς πειραματισμούς που συνθέτουν έναν φαντασιακό χάρτη της μνήμης, πάνω στον οποίο ανασυντάσσεται η διαγενεακή μετάδοση της γνώσης. Ο καιρός, ως φυσικό φαινόμενο αλλά και ως χρόνος υπαρξιακός, φανερώνει τη διπλή του φύση: φθείρει και προστατεύει, καταλύει και αποκαλύπτει. Η ισορροπία ανάμεσα σε δημιουργία και καταστροφή είναι μια κυκλική κίνηση όπου ο άνθρωπος, ο καιρός και η ύλη συμπλέκονται, υπενθυμίζοντας ότι η απώλεια είναι και υπόσχεση ανασύνθεσης. Μέσα από αυτή τη θεωρία, η μνήμη δεν αντιμετωπίζεται ως στατική αποθήκη εικόνων, αλλά ως μια διαρκώς μεταβαλλόμενη ρητορική ερώτηση που απευθύνεται στον χώρο. Ο χώρος γίνεται το πεδίο όπου η ύπαρξη δεν διατυπώνεται ως απάντηση. Τα γεγονότα, πραγματικά ή ανακατασκευασμένα λειτουργούν σαν στρώματα που επανασυνδέουν το «εγώ» με την καταγωγή, φέρνοντας στην επιφάνεια ψευδαισθήσεις και ρωγμές που διαμορφώνουν την σήμερα ταυτότητά. Η επιστροφή της μνήμης ως εικόνας μέσα στην ίδια την πράξη της δημιουργίας αμφισβητεί το πλαίσιο της ύπαρξης και μετατρέπει την παρατήρηση σε μια διαρκή μετάβαση ανάμεσα στην πραγματικότητα, την ανάμνηση και την ψευδαίσθηση.

“^{5,6} Μάχουμε να θυμηθώ τες εικόνες τότε για να τες φέρω τωρά.”

³ Αγροτική σκηνή-Αρχιτεκτονική ως μνήμη σε δράση (αισθητηριακά αρχεία) “A meaningful architectural experience is not simply a series of retinal images. The ‘elements’ of architecture are not visual units or gestalt; they are encounters, confrontations that interact with memory.” — Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, p. 61.

⁴ Αμφισημία της ανάμνησης (γεγονός/ψευδαίσθηση/αναδιήγηση) και στον ρόλο της αφήγησης/τόπου. «Memory is life... History, on the other hand, is the reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer. » Pierre Nora

⁵ Προσπαθώ να θυμηθώ τις εικόνες του τότε για να τις δημιουργήσω σήμερα: “I shall reconsider human knowledge by starting from the fact that we can know more than we can tell.” Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*

⁶ Μάχουμε: (γλωσσάρι: «μάχομαι: πασχίζω, προσπαθώ»). Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού Κύπρου. Κείμενα Κυπριακής Λογοτεχνίας, Τόμος Α΄. Λευκωσία, 2017

Σκιάχτρο ο ο

Το «σκιάχτρο» ταυτόχρονα αγροτικό εργαλείο και εννοιολογικό οριακό σώμα: ένα ανθρωπόμορφο ίχνος που φρουρεί το χωράφι, αποθαρρύνοντας τα πουλιά μέσω μιας πρόχειρης συναρμολόγησης ρούχων, άχυρου και στοιχείων που ενεργοποιεί ο άνεμος. Η ίδια η λέξη (scare + crow) αποτυπώνει την αποτρεπτική του λειτουργία και την έμφασή της στην πράξη. Σε ανθρωπολογικούς όρους, μπορεί να ιδωθεί ως «δείκτης» μεσολάβησης: αποκτά δρώσες ιδιότητες διαμέσου των σχέσεων που συνάπτει με τον τόπο, τους καλλιεργητές και τα ζώα, ένα υλικό είδωλο που οργανώνει την εμπειρία του αγρού. Στην παρούσα εγκατάσταση, το σκιάχτρο τοποθετείται κοντά στην είσοδο της πόρτας και αναστρέφει τον αγροτικό του κανόνα: αντί για ομοίωμα-ένδυμα, η μορφή συμπυκνώνεται σε κεφάλι. Η επιλογή «κεφάλι χωρίς σώμα» εντείνει την ελλειπτική οικονομία του φόβου: η έλλειψη (σώματος) και η υπερέκθεση (κεφαλής) συμπιπτουν σε δεικτικό σημάδι αγωνίας. Τα λευκά μάτια από χάντρες ενός άσπρου κομπολογιού «παγώνουν» και κατευθύνουν το βλέμμα, εγκαθιστώντας μια οπτική θέση παρόμοια με την κινηματογραφική γλώσσα του POV (point of view): το πλαίσιο/κατασκευή στρέφεται προς ένα απολίθωμα νυχτερίδας από κοκκινόχωμα, όπου αναδύεται μια αρχική σκηνή μνήμης, η εύρεση της νεκρής νυχτερίδας στο χωράφι, η πρώτη συνειδητοποίηση του θανάτου. Το POV στην κινηματογραφική θεωρία ταυτίζεται με την «υποκειμενική λήψη», αλλά και με μια διάταξη εστίασης που συνδυάζει οπτική γωνία, πληροφοριακό έλεγχο και σωματική τοποθέτηση του υποκειμένου μέσα στον χώρο της αφήγησης.⁷ Γίνεσαι μάρτυρας ενός βλέμματος που δεν σου ανήκει. Ως «εστίαση», στο σχήμα του Genette⁸, δεν περιγράφεται απλώς η οπτική γωνία αλλά το καθεστώς πληροφορίας που ρυθμίζει τη σχέση «ποιος βλέπει» έναντι του «ποιος μιλά»· γι' αυτό και διακρίνεται από τη φωνή της αφήγησης.



“Scare-Crow” 2025 Gypsum, Foam, Iron

Η εστίαση οργανώνει το εύρος (τι καθίσταται προσπελάσιμο), το βάθος (σε ποιο βαθμό είναι δυνατή η πρόσβαση σε σκέψη, αίσθηση, μνήμη) και τον ρυθμό πληροφόρησης. Στη μηδενική εστίαση (zero focalization) το αφηγηματικό σύστημα υπερβαίνει τη γνώση των επιμέρους φορέων στην εσωτερική (internal) η πληροφορία περιορίζεται στα γνωσιακά/αισθητηριακά όρια ενός υποκειμένου· ενώ στην εξωτερική (external) η αφήγηση υιοθετεί «συμπεριφοριστική» πρόσβαση, προκρίνοντας τα επιφανειακά ίχνη πράξης και έκφρασης. Η εστίαση ορίζει το γνωσιακό και αισθητηριακό προνόμιο του συστήματος: τι βλέπεται, από ποια θέση και με ποια ένταση πρόσβασης σε ενδοψυχικά περιεχόμενα. Αντίστοιχα, το «σημείο ακρόασης» στον Chion περιγράφει την τοποθέτηση της ακρόασης μέσα στον ηχητικό-αφηγηματικό κόσμο: το αν η ακρόαση είναι εγγύς/μακρινή, επιτόπια/εκτός πεδίου, εξωδιηγητική/ενδοδιηγητική ή ακόμα ενδοσωματική: παλμός, εσωτερική φωνή. Ο Chion δείχνει πως ο ήχος διαθέτει χωροποιητική δύναμη (anchoring of space) και αποδίδει «προστιθέμενη αξία» στην εικόνα, ενώ έννοιες όπως η ακουσματική πηγή (acousmètre) και η σύνχρησις (synchresis, η αυθόρμητη σύμφυση ήχου-εικόνας) εξηγούν γιατί η ακρόαση συγκροτεί υποκειμενικότητα και προσανατολισμό τόσο ισχυρά όσο και το οπτικό κάδρο.

⁷Γίνεσαι μάρτυρας ενός βλέμματος που δεν σου ανήκει;

Η εγκατάσταση μεταφράζει τη θεωρητική έννοια του POV σε χωρικό πρωτόκολλο προσοχής: η ατμόσφαιρα (φως, σκιά, υγρασία) διαμεσολαβεί την ορατότητα, ενώ η κατεύθυνση του βλέμματος πυροδοτεί ανάκληση μνήμης και ανασηματοδότηση του φόβου. Το POV, μέθοδος απεικόνισης αλλά τεχνική υποκειμενοποίησης που υφάινει καιρό, τόπο και μνημονικό τραύμα σε ένα ενιαίο αισθητηριακό καθεστώς. Όπως στον κινηματογράφο το POV ενεργοποιεί την ταύτιση και ανοίγει τον χώρο του υποκειμένου, έτσι κι εδώ το βλέμμα των ματιών δημιουργεί έναν χώρο εμπειρίας όπου η συνείδηση διασταυρώνεται με το βλέμμα μιας κατασκευασμένης, σχεδόν ονειρικής ύπαρξης. Το βλέμμα της μορφής, η στόχευση προς το «απολίθωμα», λειτουργεί σαν «μηχανισμός επιλογής» που προσωρινά οργανώνει το “χάος του τόπου”.

Η νυχτερίδα, άλλοτε απολίθωμα και άλλοτε σύμβολο θανάτου, μετατρέπεται σε φαντασιακό πρωταγωνιστή, ζωντανεύοντας μέσα από την προσθήκη πράσινων ματιών και την αιχμηρή παρουσία δύο σκαλισμένων ξύλων που προβάλλουν σαν δόντια. Είναι μαγνήτης σουβενίρ από αυτή τη ιστορία και στέκεται σε ένα μεταλλικό κομμάτι από αντανάκλασεις που θυμίζουν σκιές από δέντρα και είναι εκεί για να κοιτάξει αλλού από εκεί που κοιτάει το σκιάχτρο. Ως υλικό τεκμήριο: μια μνήμη αποτυπωμένη στο σώμα της ύλης, που ενώ δηλώνει κάτι οριστικά παρελθόν ζωντανεύει.⁸ Προσανατολίστηκε με ήχους αθέατους, και τώρα, μέσα από το απολίθωμα, γίνεται σιωπηλή υπενθύμιση της ισορροπίας ανάμεσα στη ζωή, την απώλεια και την επιβίωση της μνήμης. Το «απολίθωμα» της νυχτερίδας συγκροτείται εδώ ως τεχνητή ταφονομία: μια διαδικασία εσκεμμένης καθίζησης μνήμης όπου ο χρόνος, η ύλη και οι ατμοσφαιρικές συνθήκες λειτουργούν ως συν-δημιουργοί της μορφής. Η ετήσια ταφή του γλυπτού κεφαλιού σε βάθος ~1 m. με αλάτι, οξέα και νερό, πλησίον διαρκούς υγρασίας από λάστιχο, λειτούργησε ως «εργαστήριο στρωμάτωσης»: ιοντικές μετακινήσεις, τριχοειδής άνοδος, κοκκινόχρωμα ως συνδετικό υπόστρωμα και διαδοχικοί κύκλοι ύγρανσης-ξήρανσης παρήγαγαν μια θετική/αρνητική χύτευση της μνήμης. Θεωρητικά, το αποτέλεσμα δεν είναι απλώς μίμηση αλλά δεικτικό ίχνος: η μορφή φέρει αιτιακή γειννίαση με το πρωτότυπο γεγονός (την παιδική συνάντηση με το νεκρό ζώο) και ταυτόχρονα λειτουργεί ως εικονικό πρότυπο που αναγνωρίζεται ως «νυχτερίδα». Από οπτική «πρακτικής της ύλης» (material practice), η ανακατασκευή της παιδικής σκηνής αποτελεί μεταγραφή μνήμης σε στρώματα ύλης, όπου η καταστατική αστάθεια του «καιρού» λειτουργεί ως αλγόριθμος μορφογένεσης και ο τόπος καθίσταται συν-συγγραφέας του έργου.

Υπαρξιακή ασάφεια

Isuzu

Το αγροτικό αμάξι “μονοκάμπινο” σε κλίμακα 1:10 ένα εγκαταλελειμμένο παιχνίδι ένα αντικείμενο που έχει χάσει την πρακτική του λειτουργία όπως το χωράφι όταν δεν καλλιεργείται, παύει να παράγει και επιστρέφει στην αρχική του κατάσταση: ένα ακατέργαστο τοπίο καταλήγει στη καρότσα του συγκεκριμένου αγροτικού αμαξιού ISUZU με ένα διάφανο καλώδιο ήχου ¹³jack 6,3mm TS male που θυμίζει “ανθό” που περιμένει να συνδεθεί για να παράγει ξανά ήχο. ¹²Η μετάβαση από το καλλιεργημένο στο ακατέργαστο καταλήγει στην απώλεια ελέγχου, αλλά και αποκάλυψη μιας διαφορετικής διάστασης, το χωράφι δεν ανήκει σε κανέναν, όπως και το εγκαταλελειμμένο παιχνίδι ανήκει πλέον στη φαντασία. Το αγροτικό και το χωράφι λειτουργούν ως φορείς μιας διπλής εμπειρίας: κουβαλούν την ιστορία της χρήσης, της δουλειάς και της παραγωγής, στη στιγμή που εγκαταλείπονται, απελευθερώνονται από το καθήκον τους και μετατρέπονται σε φορείς μνήμης και φαντασιακής προβολής. Στην καρότσα το τεχνητό απόσπασμα του συγκεκριμένου χωραφιού, ως «φορητή τομή» εδάφους ένα ακατέργαστο μικρο-τοπίο που μετατοπίζει τον τόπο χωρίς να τον εξιδανικεύει., συνδέει σκόνη, υγρασία και κόκκινο χώμα με το μηχανικό υπόστρωμα του οχήματος, μετατρέποντας την καρότσα σε σκηνή μετεγκατάστασης μνήμης. Η παιδική φαντασία λειτουργεί εδώ ως μηχανισμός αναστολής της δυσπιστίας: επιτρέπει στο τεχνητό τμήμα να βιώνεται ως πραγματικό, να κατοικείται στιγμιαία ως «αληθινό» χωράφι. Γίνεται μίμηση και εγκαθιστά έναν ενδιάμεσο χώρο όπου η υλικότητα του τόπου και η εφεύρεση του παιχνιδιού συμπλέκονται ως υποκατάστατο μνήμης: όχι ως πιστή αντιγραφή ενός «τυπικού» μοντέλου, αλλά ως φάση στην «βιογραφία του αντικειμένου» όπου η απώλεια ενεργοποιεί διαδικασίες ανάκλησης και υλικής μεταγραφής. Η μετέπειτα συνειδητοποίηση ότι το αγορασμένο όχημα ήταν ήδη ένα DIY σύνολο, με προσθήκες, επιδιορθώσεις και αυτοσχέδιες λεπτομέρειες, αλλοιώνει την εμφάνιση του από τη βιομηχανική τυποποίηση στην καθημερινή τεχνουργία (vernacular engineering): το όχημα δεν «αναπαριστά» πλέον το εργοστασιακό πρωτότυπο, αλλά συμπυκνώνει ίχνη χρήσης, συντήρησης και επινόησης. Ως παλίμψηστο υλικότητας, φέρει ετερογενή εξαρτήματα, μετά την αγορά, παρεμβάσεις και τοπικές λύσεις που το «απο-εμπορευματοποιούν», το περνούν από την κατηγορία του τύπου στην ιδιαιτερότητα του μοναδικού. Έτσι, το αγροτικό λειτουργεί ως δεικτικός φορέας τόπου και καιρού: σκόνη, άλατα, υγρασία και φθορά εγγράφονται πάνω του ως αισθητηριακό αρχείο, ενώ η ανακατασκευή του μέσω μνήμης εκθέτει το χάσμα ανάμεσα σε βιομηχανική παραγωγή και βιωμένη μορφή, το αντικείμενο ως συναρμολόγηση σχέσεων, χρόνου και επιδιορθώσεων, όχι ως ουδέτερη εικόνα τύπου.



“Monocabino” 2025 Fiberglass, Resin, Plastic, Wood 1:10

Εικόνες και στοιχεία που το “περβόλιν”

Η ξύλινη διάταξη εντάσσεται στην τυπολογία των αμοιβαίων πλαισίων (reciprocal frames, RF) γνωστών και ως *nexorades*, δηλαδή συστημάτων αλληλοϋποστήριξης δοκών που σχηματίζουν κλειστό «δακτύλιο» και σταθεροποιούνται χωρίς κόλλες ή βίδες μέσω ανύψωσης του κέντρου, σφήνωσης και τριβής στους κόμβους. Ως κατασκευαστική λογική απαντά ήδη σε προνεωτερικά παραδείγματα, ενώ στη σύγχρονη βιβλιογραφία ο όρος *reciprocal frame* τυποποιείται στο τέλος του 20ού αιώνα και συστηματοποιείται από τη δομική μορφολογία. Η στατική της αρχή είναι κυκλική: κάθε μέλος εδράζεται στο επόμενο, οι κατακόρυφες αντιδράσεις αυξάνονται με τη σφήνωση, και η τριβή αποτρέπει την ολίσθηση, συγκροτώντας έναν λοξό «θόλο» στο κέντρο. Η ίδια αρχή τεκμηριώνει και πρόσκαιρες, αναστρέψιμες ανυψώσεις σε πεδία εκτός της αρχιτεκτονικής, για παράδειγμα, στην αγροτική πράξη όπου ένα πλέγμα αμοιβαίων δοκών λειτουργεί ως πρόχειρη βάση ώστε μια «κάσα» να μένει υπερυψωμένη από το έδαφος, να αερίζεται και να προστατεύεται από την υγρασία. Η παρούσα εφαρμογή μεταφέρει αυτή την επιτόπια τεχνογνωσία σε εικαστικό συμφραζόμενο, διαφυλάσσοντας την οικονομία μέσων, τη λύσιμη συναρμολόγηση και την έμφαση στις σχέσεις βάρους–τριβής που ορίζουν τη μορφή.



“Aggurka” 2025 Oil on Paper 50x65cm



Εικόνα ως τόπος

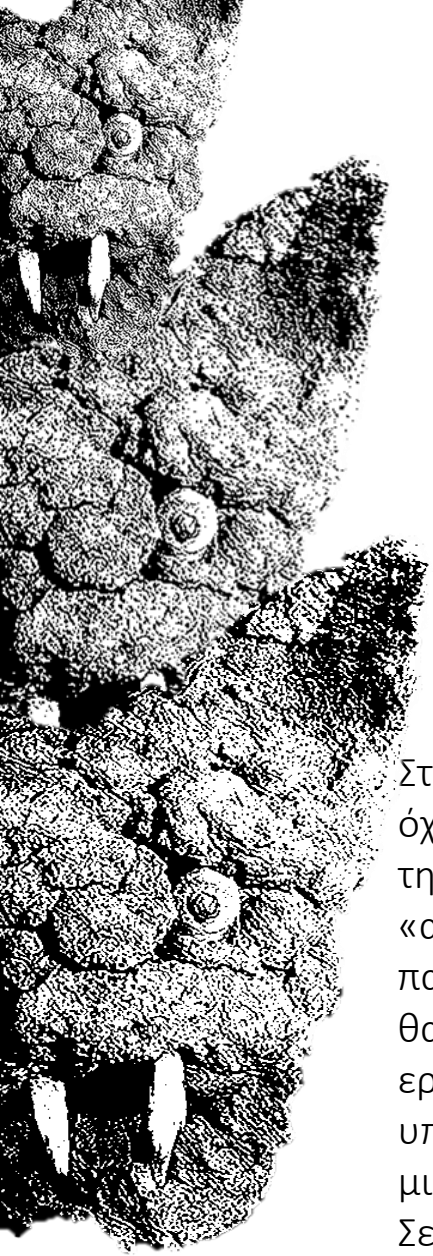
Η εικόνα νοείται ως τοπολογία επιφάνειας και όχι ως απλή αναπαράσταση: ένας υλικός «τόπος» όπου η υφή, οι διαβαθμίσεις τόνου και οι σκιές λειτουργούν δεικτικά, εγκαθιστώντας ίχνη παρουσίας και χρόνο πάνω στο υπόστρωμα. Η διαρκής μεσολάβηση της εικόνας «πίσω από τζάμι» ως προστατευτικός φραγμός αλλά και οθονή που επαν-ορίζει την ορατότητα μέσω ανακλάσεων, παράλλαξης και μικρο-λαμπυρισμών συμβαίνει για τη δημιουργία μιας «οπτικής επιδερμίδας» με δική της επιτελεστικότητα. Η ομοιότητα με ψηφιακές εκτυπώσεις δεν συνιστά μίμηση αλλά αποτέλεσμα διαδικασιών εξομάλυνσης και απο-χειρονομιακής υφής: η χημική αφαίρεση (λεύκανση, διάλυση, αποκόλληση χρωστικής) παράγει ισοτροπικά πέπλα και καθαρές μεταβάσεις, εγκαθιστώντας ένα φιλμ τόνου που προσεγγίζει την «τεχνική εικόνα» ως οθονική, λεία επιφάνεια, ενώ διατηρεί δεικτικά κατάλοιπα του υλικού χρόνου. Η ανάρτηση σε φορείς που προεξέχουν από τον τοίχο μετατοπίζει την εικόνα από το επίπεδο στο χωρικό: η «αίωρηση» απο-τοιχοποιεί το έργο, αναστέλλοντας την γραμμική ανάγνωση και καθιστώντας το ίδιο το περιθώριο (σκιά-κενό-πάχος) ενεργό συντελεστή νοήματος. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η εικόνα συγκροτείται ως τόπος όπου η ύλη, η επιφάνεια (υάλινη διαμεσολάβηση) και η εικονολογική λειτουργία (αναπαράσταση/αφαίρεση) συμπλέκονται σε ένα ενιαίο αισθητικό και εννοιολογικό καθεστώς.

Χρωμοτροπικές παγίδες

Στα δέντρα αναρτώνται κίτρινες ταινίες παγίδευσης εντόμων, ενώ οι σκιές ενεργοποιούν οπτικές μετατοπίσεις. Οι χρωμοτροπικές παγίδες αξιοποιούν μια πρωτογενή οικολογική σχέση: το έντονα κορεσμένο κίτρινο λειτουργεί ως «έλξη» για πολλά έντομα, επειδή μιμείται χρωματικές ενδείξεις πλούσιες σε νέκταρ/γύρη. Η παγίδα γίνεται ένα χρωματικό πεδίο δράσης που μετατρέπει την έλξη σε ίχνος: η κολλητική επιφάνεια αρχειοθετεί τον μηχανισμό της επιθυμίας. Η ίδια λογική ανακλαστικά αφορά και τον άνθρωπο: το κίτρινο, με υψηλή οπτική προβολή και ισχυρή αντίθεση, λειτουργεί ως «μαγνήτης προσοχής» (από τη σηματοδότηση κινδύνου έως τη διαφήμιση). Στο επίπεδο της εικαστικής ανάγνωσης, η παγίδα εγγράφεται ως μικρο-μονοχρωμία: ένα επίπεδο που θυμίζει εκτύπωση/οθονή, όπου το χρώμα δεν «εικονίζει» αλλά πράττει-παράγει προσκόλληση. Η σύλληψη των εντόμων γίνεται τότε ένα δεικτικό σχέδιο (indexical drawing): τυχαίες κουκκίδες, σμήνη και καμπύλες πτήσης που μεταγράφουν τον χρόνο και την πορεία της έλξης σε υλικό αποτύπωμα. Εννοιολογικά, η παγίδα αρθρώνει μια διπλή οικονομία: συγκόλληση της ύλης και συγκόλληση του βλέμματος. Όπως στις θεωρίες της χρωματικής αλληλεπίδρασης, το χρώμα δεν είναι σταθερό γνώρισμα αλλά σχέση δυναμικής που προκύπτει από γειτνιάσεις, αντιθέσεις, γυαλάδα και υφή. Η χρωμοτροπική επιφάνεια δρα ακριβώς πάνω σε αυτές τις σχέσεις: το υαλώδες, ομοιόμορφο στρώμα θυμίζει ψηφιακό εκτύπωμα, ενώ η κολλώδης υλικότητα το αντιστρέφει σε «αναλογικό καταγραφέα» κινήσεων. Έτσι, το έργο που χρησιμοποιεί ή παραλλάσσει χρωμοτροπικές παγίδες γεφυρώνει αγροτεχνική πρακτική και εικαστική θεωρία: η έλξη του χρώματος λειτουργεί ως κοινός μηχανισμός για έντομο και άνθρωπο, καθιστώντας ορατή την επιτελεστικότητα του χρώματος: καλεί, συλλαμβάνει, εγκαθιστά



Καταστάσεις -Μυθοπλασία



Στο έδαφος αναδύονται τα «νύχια» μιας φανταστικής νυχτερίδας, υπερμεγέθη σε σχέση με το αγροτικό όχημα, εισάγοντας κλίμακα υπερβολής. Τα «νύχια» από κοκκινόχωμα λειτουργούν ως χθόνια συνεκδοχή της νυχτερίδας: το μέρος υπερμεγεθυνύεται έως ότου γίνει σώμα-τόπος και αναδύεται στο χώρο για να «αρπάξει», αντιστρέφοντας την κανονική σχέση φορέα-εδάφους. Η υπερβολική κλίμακα μετατρέπει την παιδική ανάμνηση της νεκρής νυχτερίδας σε μυθοπλαστικό μηχανισμό ισχύος: η γη γίνεται πράξη θανάτου με βούληση και, μέσω της ύλης της ενεργοποιεί μια αφήγηση όπου το όχημα παύει να είναι εργαλείο μεταφοράς και καθίσταται λάφυρο. Υλικά και εννοιολογικά, το κοκκινόχωμα ως site-specific υπόστρωμα δίνει στο σύμβολο οργανική ρίζα στον τόπο, ενώ η υπερ-κλίμακα γεφυρώνει το ατομικό με μια «τοπική μυθολογία», η νυχτερίδα ως πνεύμα του χωραφιού που επιστρέφει από τον υπόγειο χρόνο. Σε σύνδεση με το κεφάλι της νυχτερίδας, τα νύχια δεν εικονογραφούν απλώς φόβο· συνθέτουν ένα ενιαίο μυθοποιητικό σχήμα όπου η μνήμη αποκτά σώμα και ο τόπος διεκδικεί: το έδαφος, μέσω του ζώου-ειδώλου, αναλαμβάνει ρόλο κριτή και φύλακα, κρατώντας το «βιομηχανικό τεχνούργημα» σταθερό. ¹⁴Ο όρος aftermath λειτουργεί εδώ ως χρονικός και εικονολογικός δείκτης υπολείμματος: δηλώνει «ό,τι απομένει» μετά από ένα συμβάν, ένα καθεστώς εικόνων που αναδύονται ως αποθέσεις χρόνου. Η ακολουθία μοτίβων, άλλοτε φυτική, άλλοτε «υποθαλάσσια», άλλοτε σωματοειδής ή δενδροειδής, συνιστά σύγχυση και πολυδιάστατη μορφολογία: ισομορφίες υφής και γραμμής επιτρέπουν στις εικόνες να μεταναστεύουν ανάμεσα σε οικοσυστήματα και κλίμακες, παράγοντας μια διπλή αναφορά (βλάστηση/ύφαλος, σώμα/δέντρο). Έτσι, το χωράφι συγκροτείται ως εικονο-γεωλογικό στρώμα: τόπος όπου η επιφάνεια φέρει μνήμες που δεν ανήκουν αποκλειστικά στο τοπικό βιότοπο, αλλά ανακαλούν «ξένες» αποθέσεις, ένα υλικό αρχείο που ενεργοποιεί φασματικές αναφορές και ετεροτοπίες.¹¹ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, οι δύο δαγκάνες καβουριού θεσπίζουν ένα βιωματικό παράδοξο: θαλάσσιο ίχνοσ σε χερσαία ενδοχώρα (10 χλμ. από τη θάλασσα). Το παράδοξο αίρεται ερμηνευτικά· γίνεται μηχανισμός νοήματος που μετατοπίζει το χωράφι από κλειστό αγρο-σύστημα σε κόμβο μεταφοράς μνήμης. Η πρώτη δαγκάνα, αλουμινένια, βαριά, ψυχρή, λειτουργεί δεικτικά τεκμήριο διάρκειας και φθοράς, ένα αντικείμενο που επιμένει. Η δεύτερη από αφρώδη πηλό, ελαφριά, εύθραυστη, είναι εικονική και δηλωτικά μιμητική: αναπαράγει την όψη χωρίς να μετέχει στην ίδια υλική αντοχή. Η αντίστιξη βάρους/ελαφρότητας ¹⁰ δεν είναι αισθητικό τέχνασμα αλλά γνωσιολογικό σχήμα της μνήμης: το «βαρύ» ενσαρκώνει το επιμένον αποτύπωμα, το «ελαφρύ» την αναπαραγωγή που δεν ταυτίζεται ποτέ με την πρωτογενή εμπειρία. Καθ' αυτόν τον τρόπο, το ζεύγος συγκροτεί ένα διπλό μοντέλο μαρτυρίας: υλικό τεκμήριο και μιμητική πρόζα, όπου το χωράφι θεσπίζεται ως τόπος απροσδόκητης συνάντησης, ένα ανοιχτό αρχείο στο οποίο το αλλότριο ίχνοσ δεν «εξηγείται» αλλά συνκατοικεί με το οικείο, μετατρέποντας την εμπειρία σε «μυθοπλαστική γεωγραφία». Παρεμβάσεις που διαθλούν την ίδια την πράξη της θέασης. Αναζητώντας πάντα εκείνο που συμβαίνει στο ενδιάμεσο: τη στιγμή που κάτι διαλύεται και τη στιγμή που κάτι αρχίζει να σχηματίζεται ξανά.

⁷ Γίνεσαι μάρτυρας ενός βλέμματος που δεν σου ανήκει: Branigan, Edward. Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. Berlin: Mouton, 1984.

Bordwell, David. Narration in the Fiction Film. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

- Η έννοια της εστίασης (focalization) στη αφηγηματολογία του Gérard Genette ορίζει τον περιορισμό ή την επιλογή της αφηγηματικής πληροφορίας μέσα από την οπτική ενός συγκεκριμένου προσώπου, φορέα ή και υποθετικού παρατηρητή, διακριτού από τον αφηγητή που μιλά. Η θεωρία του Genette διακρίνει ανάμεσα στο «ποιος βλέπει» (εστίαση) και στο «ποιος μιλά» (αφήγηση), χρησιμοποιώντας όρους όπως μηδενική εστίαση (παντογνωστική οπτική), εσωτερική εστίαση (μέσα από την αντίληψη ενός συγκεκριμένου προσώπου) και εξωτερική εστίαση (περιορισμένη σε ό,τι μπορεί να δει ένας εξωτερικός παρατηρητής).

⁸ «προσανατολίστηκε με ήχους αθέατους»: Chion, Michel. Audio-Vision: Sound on Screen. Trans. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994

⁹ «πρώτη συνειδητοποίηση του θανάτου»: The Spirit of the Beehive (1973, Erice)

¹⁰ Η αντίστιξη βάρους και ελαφρότητας ανακαλεί τη διπλή εμπειρία του χωραφιού: Architecture and the Senses. Chichester: Wiley, 2012/2024. (Για την αισθητηριακή «βαρύτητα»/ελαφρότητα της ύλης.) Pallasmaa, Juhani. The Eyes of the Skin

¹¹ Βιωματικό παράδοξο: Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives directed by Apichatpong Weerasethakul.

¹² «καλλιεργημένο → ακατέργαστο»: Edensor, Tim. Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality. Oxford: Berg, 2005

¹³ «ανθός» jack 6,3 mm: Sterne, Jonathan. The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction. Durham, NC: Duke University Press, 2003

¹⁴ «aftermath»: «μετά-θέρος»Bachelard, Gaston. The Psychoanalysis of Fire. Trans. Alan C. M. Ross. Boston: Beacon Press, 1964

Ψυχική χαρτογράφηση

Ο χώρος δεν νοείται ως στατικό πεδίο, αλλά ως τοπίο φαντασίας και εσωτερικών αποτυπώσεων. Οι χώροι που κατοικούμε εγγράφονται μέσα μας σε μορφή «μνημονικών τοπίων», καθώς «το σπίτι είναι το όχημα που μας μεταφέρει στο όνειρο». Η κατοίκηση ως διαδικασία συναισθηματικής και φαντασιακής εγγραφής στο χωράφι ως τόπος καταγωγής και ταυτόχρονα θραύσης αποκτά τις ιδιότητες ενός αρχέτυπου χώρου που διαρκώς αναδομεί την ταυτότητα, όπως η κατοίκηση αναδομεί το εσωτερικό ανάγλυφο της μνήμης. Τόπος που δεν ορίζεται μόνο από τοίχους και όρια, η κατοίκηση γίνεται υπαρξιακή και ποιητική εμπειρία: κάθε χώρος γίνεται πυκνωτής συναισθημάτων, αναμνήσεων και φαντασιών. Η εμπειρία της διαδρομής προς το χωράφι: ο παππούς στο τιμόνι, η μυρωδιά του κόκκινου χώματος, οι καυτές δερμάτινες μαξιλάρες, το φως της καμπίνας διαρκώς αναμμένο, οι δείκτες να αναβοσβήνουν χωρίς ποτέ να προδίδουν πραγματική στροφή (ολόισια). Συνιστούν μικρολεπτομέρειες στο «εσωτερικό σπίτι» της μνήμης, μια «κινητή φωλιά» που δεν είναι, ούτε ήταν ποτέ καινούργια. Η προτεινόμενη προσέγγιση αναδεικνύει μια ιεραρχία αισθήσεων που αποτυπώνει εμπειρίες πέρα από τη γλώσσα, εστιάζοντας στην απροσδιοριστία της εικόνας και στην εύθραυστη ισορροπία του ανήκειν. Ο χώρος προσεγγίζεται ως πεδίο διαρκούς διαπραγμάτευσης, ταυτόχρονα κατοικήσιμο και ξένο, ενώ η θλίψη νοείται όχι ως εμπόδιο προς υπέρβαση αλλά ως συνθήκη συνύπαρξης. Σε αυτό το πλαίσιο συγκροτείται τόπος όπου το άμορφο, το ατελές και το ανοιχτό μπορούν να υφίστανται χωρίς απαίτηση ολοκλήρωσης, συνθέτοντας ένα πλέγμα «υποσυνείδητων τελετουργιών».

επανάληψη,
αναμονή, σφάλμα

Εσωτερικές
Κάνει ζέστη, κλείσε τη πόρτα
Εν
Εσκει τζαι κουνούπια.

σφάλμα,

επανάληψη,

ανατροπή,

τοπογραφίες

πυρά

αντικείμενα καταδικασμένα σε συνεχείς αλληπάλληλους εκτοπισμούς.

Η μνήμη ανοίγει νέες αισθητικές και εννοιολογικές δυνατότητες· διερευνά την ένταση ανάμεσα στον έλεγχο και την τύχη, την ψηφιοποίηση και την αφή, τη μυθοπλασία και την αντίληψη. Το ξερό χώμα μετατρέπεται σε μίξη πραγματικότητας και ανάμνησης.

Αυτός ο χώρος υπήρξε κάποτε παιδική χαρά, σήμερα αποξηραμένο έδαφος. Δεν υπάρχει φανερός λόγος να τον επισκεφθεί κανείς σε αυτή τη στιγμή της ημέρας. Δεν «εξιστορεί» αλλά «συμβαίνει».

¹⁵ Ο Connerton (1989) τονίζει ότι η μνήμη των κοινωνιών εγγράφεται μέσα από επαναλαμβανόμενες πρακτικές και σωματικές τελετουργίες· εδώ, η πράξη του alarm φωτός που αναβοσβήνει γίνεται μια τέτοια επανάληψη, ένα σιωπηλό μοτίβο που διαστρέφει το νόημα της κίνησης. Το σώμα θυμάται όχι μόνο τον δρόμο προς το χωράφι, αλλά και αυτή τη συνεχή διάψευση του σήματος, την αίσθηση πως πίσω από εμάς «λεγόταν» ένα ψέμα. Το βίωμα αυτό χαράσσει μια μνήμη αβεβαιότητας, μια διπλή πραγματικότητα: η διαδρομή όδευε πάντοτε ευθεία, όμως το βλέμμα πίσω λάμβανε μήνυμα διαρκούς στροφής. Μέσα σε αυτή την ένταση, η αλήθεια του χώρου διαπραγματεύεται με την ανακρίβεια του σημείου, και το προσωπικό βίωμα γίνεται καλλιτεχνικό πεδίο, όπου η επανάληψη ενός ψεύδους εγγράφεται ως μνημονικό ίχνος.

¹⁵Ενσώματη/τελετουργική μνήμη, την επαναληπτική σήμανση (το «αναβοσβήσιμο» ως ψευδές μήνυμα), και τη διαπραγμάτευση αλήθειας του χώρου vs ανακρίβειας του σημείου. Connerton, Paul. How Societies Remember. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Ούλον ίσια.

.<<<<

.>>>>

¹⁶«Ο Μορελ οδήγησε τον άντρα σε ένα παγκάκι. Μίλησαν»
οδήγησε το παιδί στο χωράφι. Μίλησαν;»

«Ο παππούς

“You speak with your grandfather about the weather; it is the only language you can share.”
It is a dialogue with origins. The grandfather becomes a bridge, between yourself and the world that first gave you meaning. The “language of the weather” is both a form of traditional knowledge and an existential attunement. It is like speaking of the world not in terms of science or art, but of experience and foreboding.

Η μεταφορά τοποθετεί την υλικότητα σε διαφορετικά συγκείμενα και δημιουργεί χώρο για (ανα)κατασκευές που λειτουργούν ως μοχλοί αναμόρφωσης και επαναδιαπραγμάτευσης των ιστοριών. Όπως στον κόσμο της Εφεύρεσης του Μορέλ, όπου τα σώματα των επισκεπτών του νησιού επανεμφανίζονται αδιάκοπα μέσα από τη μηχανή, εγκλωβισμένα σε έναν φαύλο κύκλο επανάληψης, έτσι και εδώ τα αντικείμενα είναι καταδικασμένα σε συνεχείς αλλεπάλληλους εκτοπισμούς. Η επώδυνη αυτή συνθήκη, η αδυναμία να υπάρξουν σταθερά, η μοίρα να μετακινούνται από ένα πλαίσιο σε άλλο, ενεργοποιείται από την ανθρώπινη τάση της συσχέτισης μαζί τους: εμείς οι ίδιοι τους αποδίδουμε μνήμη, ρόλο και συνέχεια, όπως ο αφηγητής προσκολλάται στις άυλες μορφές που γνωρίζει πως δεν είναι «ζωντανές». Η αφήγηση του προσωπικού βιώματος, η διαδρομή προς το χωράφι με τον παππού, η αισθητηριακή πυκνότητα της εμπειρίας συγκροτεί ένα πεδίο μνήμης που υπερβαίνει την απλή αναπόληση. Μια ενσώματη μνήμη, όπου το σώμα γίνεται φορέας πρακτικών και αισθήσεων που επανέρχονται με σχεδόν τελετουργική επαναληπτικότητα. Η σύνδεση με την Εφεύρεση του Μορέλ του Casares εντοπίζεται ακριβώς σε αυτή τη μετατροπή του βιώματος σε μηχανισμό επανάληψης. Στο μυθιστόρημα, η εφεύρεση παγιδεύει μορφές και ήχους σε έναν αέναο βρόχο, ακυρώνοντας τη διάκριση ανάμεσα στο ζωντανό και το φαντασματικό. Ο χώρος του νησιού μετατρέπεται σε πεδίο μνημονικής αιχμαλωσίας, όπου η εμπειρία δεν βιώνεται απλώς εκ νέου, αλλά «προβάλλεται» ως διαρκής αναπαράσταση. Αντίστοιχα, το χωράφι ως προορισμός εγγράφεται στη μνήμη όχι μόνο ως τόπος, αλλά ως σκηνή που επανενεργοποιείται μέσω της ανάκλησης των αισθήσεων. Η φωτογραφία με το ξερό λουβί αποτελεί την υλική συμπύκνωση αυτής της διαδικασίας. Όπως οι φιγούρες του Μορέλ υπάρχουν ως εικόνες χωρίς απτική παρουσία, έτσι και η φωτογραφία λειτουργεί ως αντιφατικός δείκτης: διατηρεί την εμπειρία ως ίχνος, ενώ ταυτόχρονα επιβεβαιώνει την απώλεια του πραγματικού γεγονότος. Στο πεδίο αυτό, το προσωπικό βίωμα παύει να ανήκει αποκλειστικά στο άτομο, μετασχηματίζεται σε καλλιτεχνικό και συλλογικό τόπο μνήμης, η ανάκληση δεν είναι νοσταλγική αλλά οντολογική διερώτηση για τη σχέση ανάμεσα στην αλήθεια της εμπειρίας και τη φαντασματική συνθήκη της αναπαράστασης. Η ιστορία του χωραφιού συναντά τη φαινομενολογική διάσταση της μνήμης στον Casares: δεν σταθεροποιείται στο παρελθόν, αλλά επανέρχεται ως παράδοξο πεδίο – ταυτόχρονα πραγματικό και φαντασιακό, προσωπικό και συλλογικό, βιωμένο και αναπαριστώμενο. Το ατομικό, το οικογενειακό και το πολιτισμικό συνυφαίνονται, συγκροτώντας ένα πεδίο που, ενώ φαίνεται οικείο, λειτουργεί ως μνημονικό αρχείο ανοιχτό σε συνεχή ανασηματοδότηση.

¹⁶«Ο Μορελ οδήγησε τον άντρα σε ένα παγκάκι. Μίλησαν»: Bioy Casares, Adolfo. Η εφεύρεση του Μορέλ. Μτφρ. Αχιλλέας Κυριακίδης. Αθήνα: Πατάκης, 2006.

Που οικογένεια παραγωγών, που εμεγαλώσαν μες τη φύσην, μες τα χωράφκια, μες την δύσκολην απλότητα. Μικρός ήθελα τζαι γω να γευτώ λλίον που τούτον.

Εμεγάλωσα ίσως για να συνειδητοποιήσω την καταγωγήν μου.

Εν το λαλείς χωρκόν, μα σίουρα εν είναι ούτε καν κοντά στην έννοιαν της πόλης.

Πεδιάδα με κότσηνο, πράσινο, μπεζ, καφέ, τζαι λλίον μπλε δίπλα στον ορίζονταν

πίσω που τον ορίζονταν εν

ήξερα ίντα που είσιεν.

Θέλω να φέρω λλίον χώμαν που τζείνην την απλότητα. Θαυμάζω την αλλαγήν.

Καταδικάζω εμένα που έφθα που τζείνην, μα

Βαρκούμαι εύκολα ίσως τον τόπον μου. κολλατσαρίες.

Τζιαμαί που έπεσα τζαι έφα τα μούτρα μου...

τζείνου του εδάφους.

Τζαι γι' αυτόν, ίσως, ψάχνω να έβρω εμένα μες τες δονήσεις

Κλατς

Πρώτην,

Δευτέραν, Τρίτην,

Τετάρτην, Πέμπτην, Πισινή.

Επιάνναμεν τότε μόνο τούρτσηκους σταθμούς στο χωράφι, τότε ήταν ξεκούρντιστα, σήμερα απολαμβάνω το (KGLZ)

Εχάθηκα μες τους καλαμιώνες, που είσιεν άμμον που την θάλασσαν, σε χωρκόν μακρυά που τζείνην.

CONFESION II

NOISE

There's something about that noise of a memory, maybe the vibrations. Explaining it is one thing, but deconstructing it feels almost violent, like tearing apart something once simple and pure, only to uncover a narrative that resists being told.

Memory here isn't a clear picture or story, but something embodied: a sensation, a resonance that lives more in the body than in language. The "noise" suggests something raw, not yet ordered, while "vibrations" point to the affective, almost physical pulse of remembering. When we talk about a memory, we simplify it, give it a surface-level account. Explanation flattens the experience into something communicable. Breaking down the memory into parts, causes, symbols-risks destroying its original wholeness. It's like taking apart a delicate mechanism that only "works" in its intact form. Memory, in its raw state, feels direct and innocent. Analysis imposes complexity, perhaps alienating us from what was once immediate.

Even after we dissect a memory, what emerges is not a neat story but something elusive, fragmented, and resistant to narration.

To preserve its purity, we shouldn't touch it, but to understand it, we must handle it and in doing so, we risk dismantling what makes it alive.

Βιβλιογραφία

Μπασλάρ, Γκαστόν. 1992. Η ποιητική του χώρου. Αθήνα: Χατζηνικολή.

Bioy Casares, Adolfo. 2006. Η εφεύρεση του Μορέλ. Μτφρ. Αχιλλέας Κυριακίδης. Αθήνα: Πατάκης.

Connerton, Paul. 1989. How Societies Remember. Cambridge: Cambridge University Press.

Ingold, Tim. 2007. "Earth, Sky, Wind, and Weather." *Journal of the Royal Anthropological Institute* 13 (S1): S19–S38.

Lynch, Kevin. 1960. *The Image of the City*. Cambridge, MA: MIT Press.

Merleau-Ponty, Maurice. 2012. *Phenomenology of Perception*. Translated by Donald A. Landes. London: Routledge.

Pallasmaa, Juhani. 2012. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. 3rd ed. Chichester: Wiley.

Πορονιό Larsen, O. 2008. *Reciprocal Frame Architecture*. Routledge

Baverel, O., Nooshin, H., Kuroiwa, Y., & Routledge, G. A. R. (2000). Nexorades. *International Journal of Space Structures*, 15(4), 277–284.

Barnes, C. F., Jr. (Ed.). (2009). *The portfolio of Villard de Honnecourt* (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fr. 19093). Ashgate.

Da Vinci, L. (ca. 1485–1490). Self-supporting bridge [Drawing]. *Codex Atlanticus*, Biblioteca Ambrosiana, Milan, Italy.

Tuan, Yi-Fu. 1974. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press.

Χαραλαμπίδης, Κυριάκος. 2003. *Αχαιών ακτή*. Β' έκδ. Αθήνα: Άγρα.

Χαραλαμπίδης, Κυριάκος. 2019. *Ποιήματα 1961–2017*. Αθήνα: Ίκαρος.

Λεξικά / Γλωσσικές πηγές

Κλεάνθης Κωτσιόφιδης, Γ. 2023. *Λεξικό της Κυπριακής Διαλέκτου*. Λονδίνο.

Οπτικοακουστικό υλικό (Ταινίες)

Weerasethakul, Apichatpong, dir. 2021. *Memoria*.
2010. *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*

Tarkovsky, Andrei, dir. 1975. *Mirror*.

Erice, Víctor, dir. 1973. *The Spirit of the Beehive*.

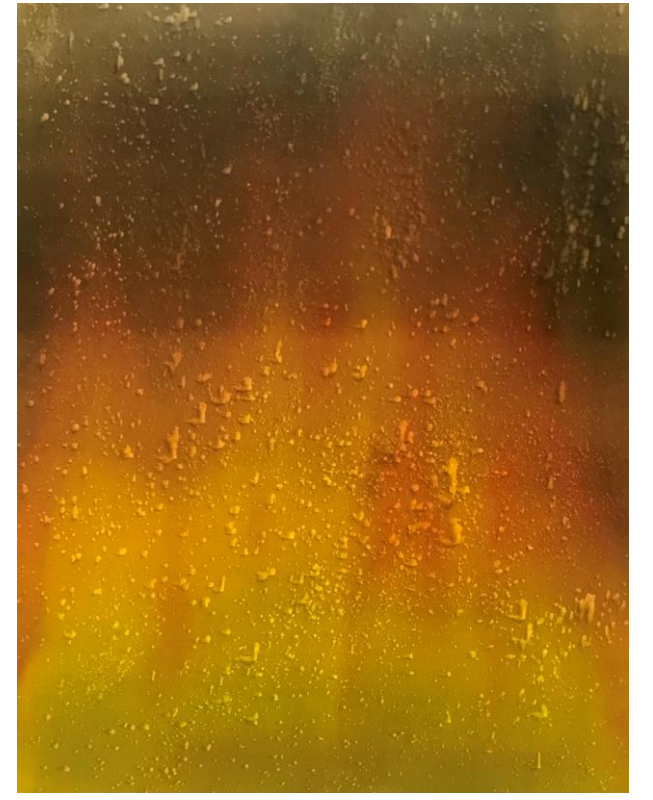
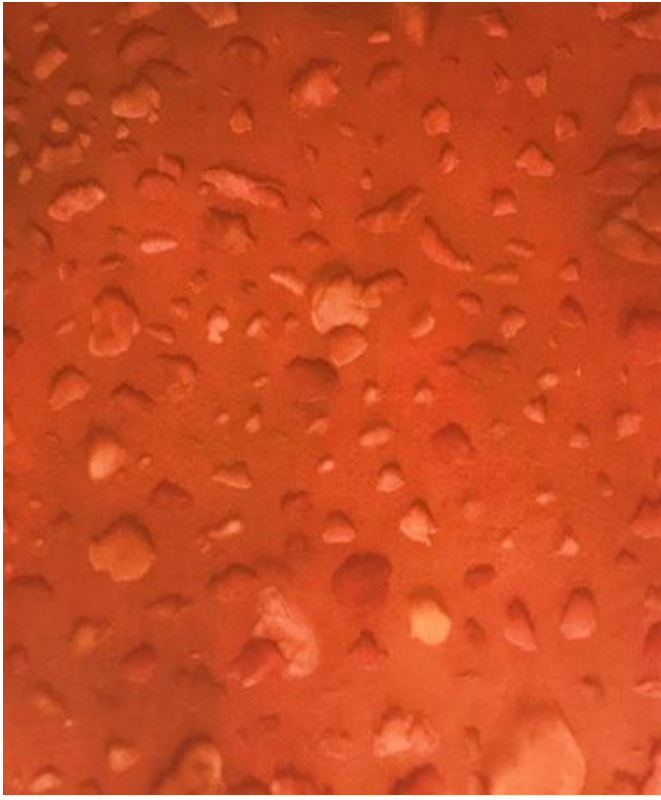
Μουσική (Ηχογραφήσεις)

Glass, Philip. 1982. *Glassworks*. New York: CBS Masterworks. Album

King Gizzard & the Lizard Wizard. 2017. *Flying Microtonal Banana*. Melbourne/New York/London: Flightless / ATO / Heavenly. Album.

Μουσικά έργα (Σύνθεση / Παρτιτούρα)

Rachmaninoff, Sergei. 1892. *Prelude in C-sharp Minor, Op. 3, No. 2*. In *Morceaux de fantaisie, Op. 3*. Moscow: A. Gutheil. (Musical score)



1. "Kotshinochoma" 2025 Oil on Panel 50x65cm
2. "Anaolos" 2025 Oil on Panel 50x65cm
3. "Labron" 2025 Oil on Panel 50x65cm
4. "Sticky Shadows" 2024 Oil on Panel 40x30cm
5. "aftermath" 2025 Oil on Panel 40x30cm
6. "Fuel" 2025 Oil on Panel 40x30cm

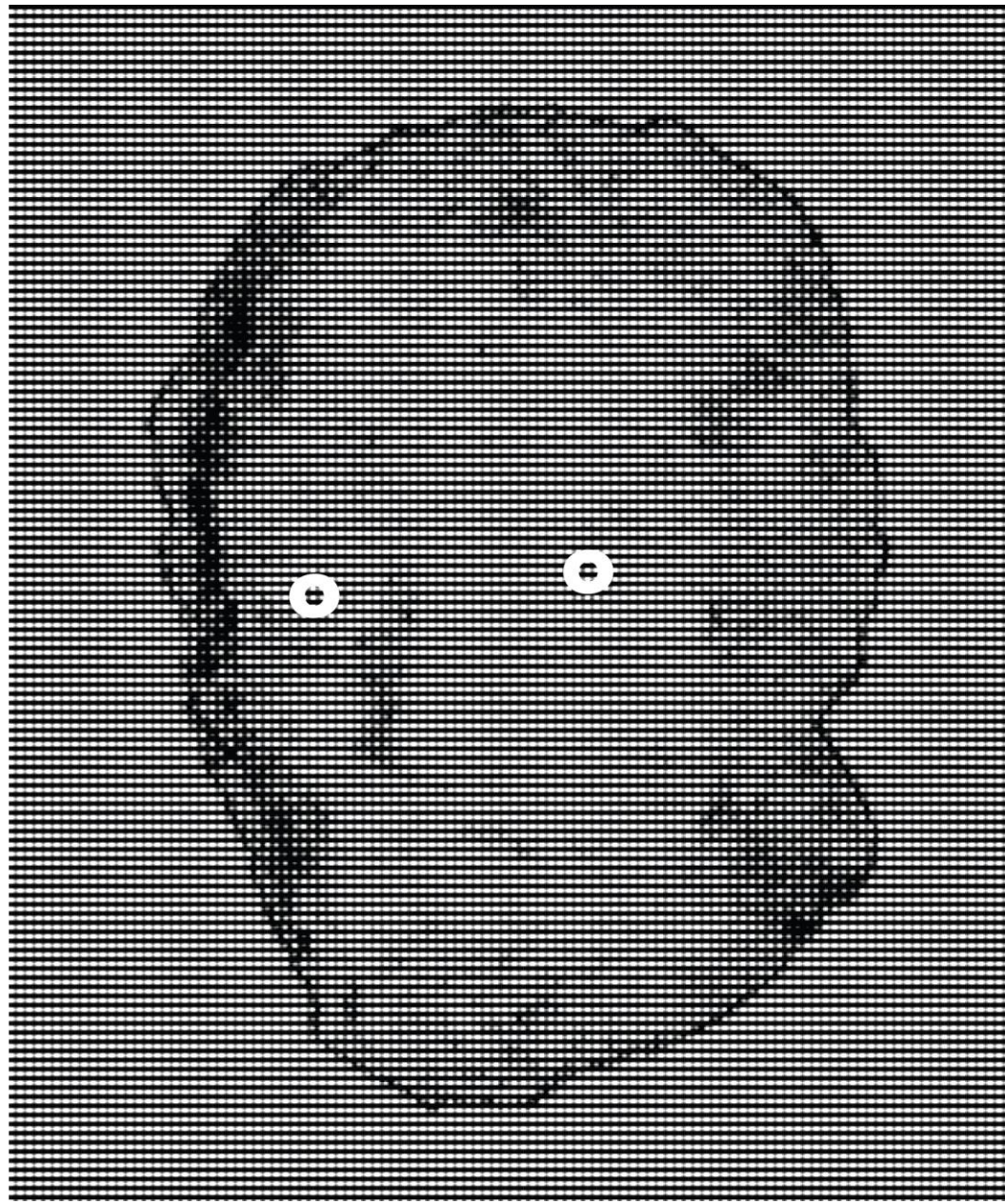
Email: giorgosgeorgiougv@gmail.com

Website: <https://yorgosagrotos.wixsite.com/agrotos>

IG: [yorgos.agrotos](https://www.instagram.com/yorgos.agrotos)



WEATHER



AGROTES