

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

Τίτλος Εργασίας
In The Forest

Νίκος Τσικούρας
A.M. / R.N. : 1442

Επιβλέπων Καθηγητής/Supervisor Professor
Μαγδαλινή Ελένη (Μανταλίνα) Ψωμά

Αθήνα, Οκτώβριος, 2025

Τριμελής Εξεταστική-Συμβουλευτική Επιτροπή

1. Μαγδαλινή Ελένη (Μανταλίνα) Ψωμά

2. Κωστής Βελώνης

3. Μαρία Παπανικολάου

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.

Ευχαριστίες - Αφιερώσεις

Στην Άννα Μ.Κ., την οικογένεια μου και τους συμφοιτητές μου.

24/09/2025

Νίκος Τσικούρας

Περίληψη

Περίληψη (200-400 λέξεις).

Η ενότητα **“In The Forest”** παρουσιάζει μια εικαστική έρευνα γύρω από τη σχέση μικρόκοσμου και μακρόκοσμου, τάξης και χάους, φύσης και αστικού τοπίου. Μέσα από τη ζωγραφική, η δημιουργική διαδικασία αναδεικνύεται σημαντικότερη από το τελικό αποτέλεσμα, ενώ το «λάθος» και το τυχαίο επανερμηνεύονται ως δημιουργικά στοιχεία. Η σωματική συμμετοχή, η χειρονομία και η επανάληψη συνδέονται με τελετουργικές πρακτικές, οδηγώντας σε μια εικαστική «χορογραφία» που καταγράφει διαδρομές, αποκλίσεις και ρυθμούς.

Η πρακτική εμπνέεται από θεωρητικά πεδία όπως η κβαντική φυσική, η ανθρωπολογία και η θεωρία της τέχνης, αλλά και από καλλιτέχνες όπως οι John Cage, Lee Ufan, Roman Opalka, Barnett Newman και Sigmar Polke. Η έννοια του πλέγματος λειτουργεί ως σύμβολο τάξης, ελέγχου και τεχνολογικής προόδου, ενώ ταυτόχρονα επανερμηνεύεται δημιουργικά για να εκφράσει ρευστές κοινωνικές σχέσεις και την εμπειρία του αστικού περιβάλλοντος.

Η επιλογή των υλικών και των χρωμάτων επηρεάζεται από την τυπογραφία και την ψηφιακή εικόνα, με έμφαση στις κουκίδες και στην τυχειότητα της εφαρμογής. Παράλληλα, η πράξη της αφή και η χειρωνακτική διαδικασία αποκτούν κεντρική σημασία σε μια εποχή κυριαρχίας της τεχνητής νοημοσύνης και της μαζικής ψηφιακής παραγωγής.

Τέλος, το έργο αναστοχάζεται τη διαχρονική ανθρώπινη ανάγκη για επαφή, ταξίδι και κοινότητα, από τον παλαιολιθικό άνθρωπο έως τον σύγχρονο αστικό ιστό, προτείνοντας ότι η τέχνη μπορεί να γεφυρώσει αντιθέσεις —υλικού και άυλου, πραγματικού και ονειρικού— και να αναδείξει νέους τρόπους κατανόησης της σχέσης μας με τον κόσμο.

Λέξεις Κλειδιά: Αφή – Χειρωναξία -Δημιουργική διαδικασία – Τυχαίο – Λάθος

ABSTRACT

The section “**In The Forest**” presents an artistic inquiry into the relationship between microcosm and macrocosm, order and chaos, nature and the urban landscape. Through painting, the creative process emerges as more significant than the final outcome, while “error” and chance are reinterpreted as creative elements. Bodily engagement, gesture, and repetition are linked to ritual practices, leading to a visual “choreography” that records pathways, deviations, and rhythms.

The practice draws inspiration from theoretical fields such as quantum physics, anthropology, and art theory, as well as from artists like John Cage, Lee Ufan, Roman Opalka, Barnett Newman, and Sigmar Polke. The concept of the grid functions as a symbol of order, control, and technological progress, while simultaneously being creatively reinterpreted to express fluid social relations and the experience of the urban environment.

The choice of materials and colors is influenced by typography and the digital image, with emphasis on dots and the randomness of their application. At the same time, the act of touch and the manual process acquire central importance in an era dominated by artificial intelligence and mass digital production.

Ultimately, the work reflects on the timeless human need for connection, journey, and community, from Paleolithic man to the contemporary urban fabric, suggesting that art can bridge opposites—material and immaterial, real and dreamlike—and highlight new ways of understanding our relationship with the world.

Keywords: Touch - Labor – Creative process – Random – Mistake

Πίνακας Περιεχομένων

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ – ΑΦΙΕΡΩΣΕΙΣ	3
ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΣΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ	4
ABSTRACT.....	5
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ	6
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	7
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. LINE	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. DOT	15
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. GRID	21
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	31

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην ενότητα έργων του “In The Forest” επιχειρώ να διερευνήσω την αλληλεπίδραση ανάμεσα στον μικρόκοσμο και τον μακρόκοσμο, το ιδεατό και το πραγματικό, μέσα από το μέσο της ζωγραφικής. Παρατηρώντας το φυσικό περιβάλλον, προκύπτουν συνδυασμοί φαινομενικά τυχαίων στοιχείων, τα οποία βρίσκονται σε αντιπαράθεση με την αίσθηση αρμονίας που μας προκαλούν. Οι φυσικές μορφές που γεννιούνται συχνά υπερβαίνουν τα όρια της ανθρώπινης κατανόησης, ενώ ταυτόχρονα δημιουργούν χώρο για διάλογο μεταξύ δύο κεντρικών δυνάμεων: της τάξης και του χάους. Μέσα σε αυτή τη γκρίζα ζώνη τοποθετώ την εικαστική μου πρακτική· σε ένα πεδίο συγκρουόμενων δυνάμεων, όπου έννοιες όπως το σωστό και το λάθος, το όμορφο και το άσχημο, χάνουν τη σημασία τους. Η βαρύτητα δίνεται στην ολοκληρωτική αφοσίωση κατά τη δημιουργική διαδικασία.

Το ερώτημα που προκύπτει, συνεπώς, είναι τι προκύπτει όταν τα στοιχεία που συγκροτούν το ζωγραφικό έργο τεθούν στο «μικροσκόπιο»; Γραμμές, κουκίδες και πλέγμα απομονώνονται και επανανοηματοδοτούνται ως δομικά στοιχεία, τα οποία αξιοποιούνται για την περιγραφή της σχέσης ανάμεσα στο αστικό τοπίο και το φυσικό περιβάλλον. Ακολουθώντας το παράδειγμα του John Cage και του Iannis Xenakis στο πεδίο της μουσικής, η παύση (κενό), η αποδόμηση της κλασικής μορφής και η επαναδόμηση με όρους συστημάτων που προκύπτουν από μαθηματικά μοντέλα ή από τον βιορυθμό του καλλιτέχνη, με βοηθούν να απομακρυνθώ από την αναζήτηση της «εικόνας». Η πειραματική διάσταση της συγκεκριμένης εικαστικής ενότητας έγκειται στη μετατόπιση του ενδιαφέροντος από το τελικό αποτέλεσμα στη δημιουργική διαδικασία, η οποία αναδεικνύεται ως καθοριστικός παράγοντας της καλλιτεχνικής πράξης.¹

Ιστορικά, η χρήση του σώματος ως πρώτου πεδίου γραφής και αποτύπωσης προηγείται της εικαστικής αναπαράστασης. Από τα παλαιολιθικά αποτυπώματα

¹ Βακαλό, Ε. (1975). Η έννοια των μορφών: Ανάγνωση της τέχνης. Αθήνα: Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Όρα.

παλαμών έως τις τελετουργικές πρακτικές των πρωτόγονων κοινωνιών, η βαφή του σώματος και η κίνηση μέσω του χορού λειτούργησαν ως μέσα με τα οποία ο άνθρωπος επιχειρούσε να ασκήσει δύναμη στο περιβάλλον του. Η μιμητική πράξη δεν περιοριζόταν στην αναπαράσταση, αλλά ενείχε την αντίληψη της ταύτισης με το αντικείμενο του φόβου ή της επιθυμίας, ενσωματώνοντάς το στη σφαίρα της δικής του βούλησης. Δεν είναι, επομένως, απίθανο το σχέδιο να προέκυψε αρχικά ως αποτύπωμα σωματικής κίνησης, όπου η ίδια η πράξη της σχεδίασης υπερείχε της σημασίας της παραγόμενης εικόνας.

Στην ενότητα “In The Forest” επιχειρείται η αναζήτηση μιας χαμένης σχέσης με τον φυσικό ρυθμό, σε μια εποχή που χαρακτηρίζεται από ψηφιακή υπερπληροφόρηση και ριζικές τεχνολογικές μεταβολές. Η έννοια της διαδρομής, πραγματικής ή μεταφορικής, λειτουργεί ως κεντρικός άξονας στη σύγχρονη καλλιτεχνική πρακτική, καθώς συνδέει τη χειρονομία, την επανάληψη και το τυχαίο με τη διαδικασία παραγωγής νοήματος. Εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο η επαναληπτική γραφή, η σωματική συμμετοχή και η διασύνδεση με διαφορετικά θεωρητικά πεδία —από την κβαντική φυσική έως την ανθρωπολογία και τη θεωρία της τέχνης— συγκροτούν ένα προσωπικό μεθοδολογικό πλαίσιο. Η μελέτη του πλέγματος ως μορφής και συμβόλου αναδεικνύει τη δυναμική σχέση ανάμεσα στην υλικότητα, την τυχαιότητα, την επανάληψη και τον αστικό ιστό.

Τίθεται, τέλος, το ερώτημα της σημασίας της χειρωνακτικής εργασίας και της αναλογικής μεθόδου παραγωγής εικόνας στη σύγχρονη συνθήκη. Σε μια εποχή όπου η τεχνητή νοημοσύνη δύναται να παράγει μαζικά και με εντυπωσιακή ταχύτητα εικαστικά αποτελέσματα, η αναδρομή στη χειροποίητη πράξη και στα αναλογικά μέσα καλεί σε θεωρητικό αναστοχασμό αναφορικά με την αξία της καλλιτεχνικής διαδικασίας, το ρόλο της σωματικής συμμετοχής και τη διατήρηση μιας άμεσης σχέσης με την υλικότητα της τέχνης.



Εικόνα 1. Προσωπικό Αρχείο, (2024, Φεβρουάριος 11), Εμφανισμένο φιλμ

2. LINE

Υπάρχει μια απλή και θεμελιώδης, ζωτική επιθυμία που χαρακτηρίζει τη ζωή του ανθρώπου: Να ταξιδέψει από το σημείο Α (αφετηρία) σε ένα σημείο Β (προορισμός), είτε εξωτερικής είτε εσωτερικής γεωγραφίας. Την επιθυμία αυτή ακολουθώ ως κανόνα στην πρακτική μου ξεκινώντας από το σημείο Α κινούμενος στο σημείο Β και μέσω επαναλαμβανόμενων γραφών καλύπτω την επιφάνεια του καμβά ή του χαρτιού. Παρόμοια με τη λειτουργία του ψηφιακού εκτυπωτή ο οποίος δέχεται την εντολή της εκτύπωσης και την εκτελεί γραμμικά, χωρίς επιστροφή, μέχρι να

ολοκληρώσει την εντολή που του έχει δοθεί. Θα μπορούσε να ονομασθεί απλοϊκά επανάληψη αλλά όπως και στο ταξίδι επιχειρώ να καταγράψω κάθε αναπάντεχη περιπλοκή ή περιπέτεια αυτής της διαδρομής, προσδιοριζόμενη από ακούσιες, ανεπιθύμητες, απρόοπτες αποκλίσεις του δρόμου.

Ενσωματώνοντας την έννοια της διαδρομής —από το σημείο Α στο σημείο Β— στην πρακτική μου, εστιάζω σε δύο βασικά στοιχεία. Πρώτο, η σωματική συμμετοχή· η ενεργός παρουσία που απαιτείται σε κάθε στάδιο της δημιουργικής πορείας. Η κίνηση, ο ρυθμός, η ένταση του σώματος αποτυπώνονται σε κάθε επιμέρους στοιχείο του έργου. Η επανάληψη της χειρονομίας επιβάλλει μια τελετουργική κινησιολογία, συγγενή με εκείνη που συναντά κανείς σε θρησκευτικές τελετές ή σε διαλογιστικές πρακτικές, ικανή να οδηγήσει το νου σε μια μεταβαλλόμενη κατάσταση συνείδησης. Ο συντονισμός του σώματος με τον παλμό του έργου είναι μια διαδικασία συγχρονισμού· παρατηρώ πως το ίδιο το έργο, κατά τη διάρκεια της δημιουργίας του, υπαγορεύει τον ρυθμό του, επηρεασμένο από την κλίμακα, το υλικό, την πυκνότητα της γραφής. Έτσι, σιγά σιγά, αναδύεται μια ιδιότυπη χορογραφία, που, όταν την ακολουθήσω πιστά, “υφαίνει” σταδιακά τη μορφή του έργου.

Το δεύτερο στοιχείο προκύπτει από το πεδίο της κβαντικής φυσικής: Οι κβαντικές περιπλανήσεις (quantum walks) είναι τα κβαντικά ανάλογα των κλασικών τυχαίων περιπλανήσεων. Σε αντίθεση με την κλασική τυχαία περιπλάνηση, όπου ο περιπατητής καταλαμβάνει καθορισμένες καταστάσεις και η τυχειότητα προκύπτει από στοχαστικές μεταβάσεις μεταξύ καταστάσεων· οι κβαντικές περιπλανήσεις αποτελούν μια τεχνική για την κατασκευή κβαντικών αλγορίθμων. Όπως και με τις κλασικές τυχαίες περιπλανήσεις, οι κβαντικές περιπλανήσεις επιδέχονται διατυπώσεις τόσο σε διακριτό όσο και σε συνεχές χρόνο.² Προσαρμόζοντας το θεώρημα αυτό στην πρακτική μου επιχειρώ να μετατρέψω κάθε παρεκκλίνουσα

² Αριστοτέλης Συμεωνάκης, "Κβαντικοί τυχαίοι περίπατοι: Μεταβολές κβαντικής- κλασικής φάσης", Διπλωματική Εργασία, Σχολή Ηλεκτρολόγων Μηχανικών και Μηχανικών Υπολογιστών, Πολυτεχνείο Κρήτης, Χανιά, Ελλάδα, 2022

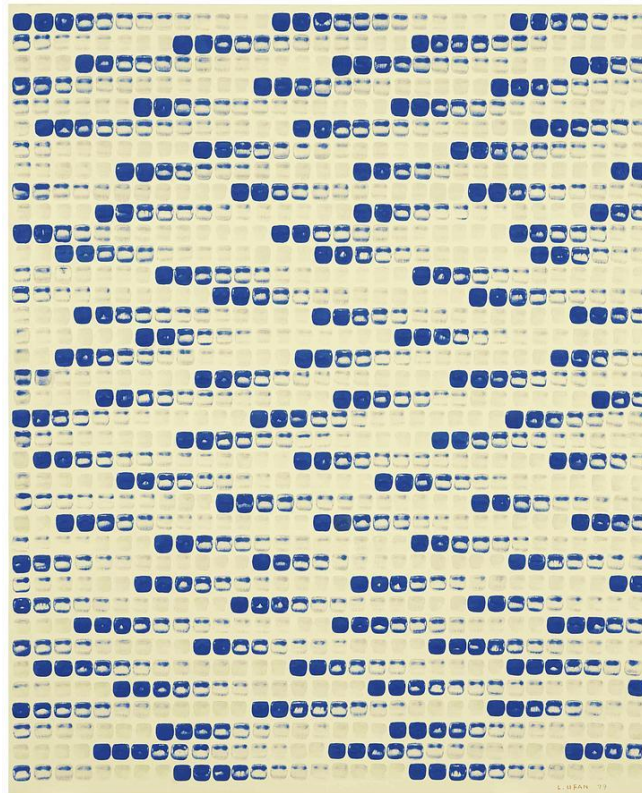
ευθεία, κάθε ατύχημα, κάθε στοιχείο το οποίο προκύπτει τυχαία κατά τη διάρκεια της δημιουργικής πρακτικής σε εικαστική ποιότητα. Αντιμετωπίζοντας έτσι την έννοια του "λάθους" ως ένα στοιχείο- ποιότητα που απλώς δεν είχε προμελετηθεί στον αρχικό σχεδιασμό του έργου.



Εικόνα 2. "Touch", σπρέι και λάδι σε καμβά, 200 x 160 εκ., 2025, Νίκος Τσικούρας

Μελετώντας το έργο και τη θεωρία των Lee Ufan και Roman Opalka, παρατηρούμε ότι παρόλο που τα έργα διαφέρουν σε δομή και εκτέλεση, ωστόσο και οι δύο καλλιτέχνες βασίζονται στην κλιμάκωση των τόνων μέσω εξάντλησης της ύλης και στη γραμμική επανάληψη. Όταν ο θεατής πλησιάζει ένα έργο του Ufan όπως το From Line του 1973, η απόλυτη κλίμακά του μεγεθύνεται, σε σημείο που η σχετική του

κλίμακα να υπερνικά εκείνη του θεατή. Τη στιγμή αυτή, ο θεατής αντιλαμβάνεται μόνο τα ίχνη (τις γραμμές και τα σημεία) και τα «κενά» διαστήματα (τον λευκό ή ιβουάρ καμβά). Ωστόσο, η αρχική αυτή συνάντηση μετατρέπεται σταδιακά σε μια εμπειρία διάρκειας. Το αρχικά έντονο και κορεσμένο σημείο επαφής, από το οποίο ξεκινά η γραμμή ή το σημείο, βαθμιαία εξασθενεί μέχρι σχεδόν να εξαφανιστεί. Η υψηλή πυκνότητα των ανόργανων σωματιδίων που περιέχονται στη χρωστική σταδιακά διαβρώνεται, καθώς η σταθερή πίεση που ασκείται κατά τη διάρκεια της καθοδικής κίνησης του πινέλου (στη σειρά From Line) ή η επανειλημμένη πίεση επί της επιφάνειας του καμβά (στη σειρά From Point) διαρρηγνύει τη συνοχή μεταξύ της ορατότητας των σημείων πάνω στον καμβά. Τελικά, το ίχνος απεικονίζει την εξάντληση της ύλης, της οποίας η γραμμικότητα παρακινεί το βλέμμα να επαναλάβει τη χειρονομία του καλλιτέχνη κατά την παραγωγή του.³



Εικόνα 3. Lee Ufan, 1976, "From Point"

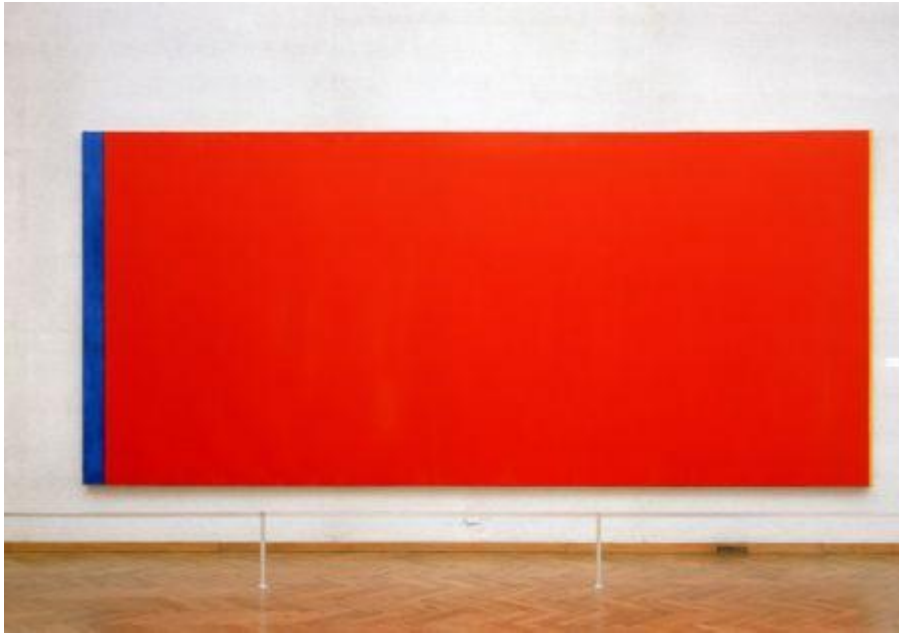
³ Kee, J. (2008). Points, Lines, Encounters: The World According to Lee Ufan. *Oxford Art Journal*, 31(3), 403–424. <http://www.jstor.org/stable/20542852>

Για την καλύτερη επεξήγηση του πλαισίου μέσα στο οποίο συμβαίνει η αναφερόμενη επαναληπτική διαδικασία, είναι απαραίτητη η αναφορά στο έργο των Barnett Newman και John Cage. Συγκεκριμένα η διατύπωση του Cage πάνω στους όρους «δομή» και «μέθοδος». Ο ίδιος αναφέρει: *Με τον όρο «δομή» εννοούσα τη διαίρεση ενός όλου σε μέρη· με τον όρο «μέθοδος» τη διαδικασία μετάβασης από νότα σε νότα. Τόσο η δομή όσο και η μέθοδος (καθώς και το «υλικό»- δηλαδή οι ήχοι και οι σιωπές μιας σύνθεσης) αποτελούσαν, όπως μου φαινόταν τότε, το πεδίο που αρμόζει στη νόηση (σε αντίθεση με το συναίσθημα)- τις ιδέες κάποιου για την τάξη, αντί για τις αυθόρμητες πράξεις του. Αντίθετα, τα δύο τελευταία, δηλαδή η μέθοδος και το υλικό, μαζί με τη μορφή (την «μορφολογία της συνέχειας»), ανήκαν εξίσου στο χώρο του συναισθήματος. Στα έργα *Sonatas and Interludes (1946-1948)*, *A Flower (1950)*, *Two Pastorales (1951)* και *Imaginary Landscape no. 4 (1951)*, οι παύσεις σιωπής γίνονταν ολοένα και πιο εκτεταμένες- μέχρι που, στο παρόν έργο, η σιωπή κυριαρχεί ολοκληρωτικά.*⁴

Όταν ένας καλλιτέχνης γράφει για το έργο του εκ των προτέρων, όπως παρατηρεί ο Pierre Schneider, «είναι απολύτως φυσικό -για να μην πούμε και δέον- ο κριτικός να τον διαβάσει πριν το δει». Ο Newman συχνά διατύπωνε τη θεωρία που στήριζε το έργο του πριν από την εκτέλεσή του. Αυτό μας δείχνει ότι, παρά τους ισχυρισμούς του πως ήταν ένας διαισθητικός ζωγράφος, ο Newman πιθανότατα προσάρμοζε το ολοκληρωμένο έργο του ώστε να εναρμονίζεται με ήδη διαμορφωμένες πνευματικές ανησυχίες. Όσο κι αν το αρνιόταν, δεν δημιουργούσε έργα τέχνης εκ του μηδενός, αλλά ορμώμενος από ένα σύνολο προκαθορισμένων αποφάσεων για το τι έπρεπε να πραγματευτεί η τέχνη του, πολύ πριν πιάσει το πινέλο⁵.

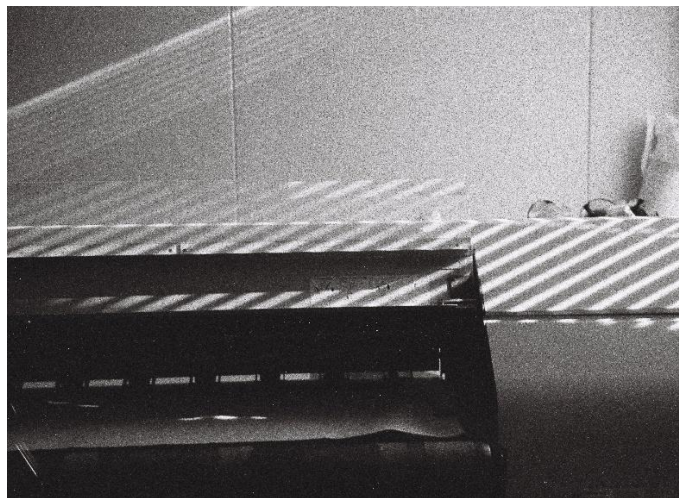
⁴ Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and writings*. Wesleyan University Press.

⁵ Cernuschi, C. (2012). *Barnett Newman and Heideggerian Philosophy*. Bloomsbury Publishing PLC.



Εικόνα 4. Barnett Newman, 1967, "Who's afraid of Red, Yellow and Blue III"

Έτσι και στη δική μου πρακτική κάθε έργο ξεκινά με τον δικό του "κώδικα". Μια σειρά εντολών που αποτελούν τα βήματα κατασκευής του έργου. Σε αυτό το σημείο προσπαθώ να μεταφέρω μια παρατήρηση ή συνθήκη του μακρόκοσμου στον μικρόκοσμο της ζωγραφικής επιφάνειας. Η επινόηση της δομής και της μεθόδου καθώς και η επιλογή και χρήση των υλικών, η επιλογή των χρωμάτων, τα στοιχεία και οι γραφές που αποτελούν το κάθε έργο συντίθενται εξ- αρχής σαν μουσική παρτιτούρα πριν εκτελεστεί.



Εικόνα 5. Προσωπικό Αρχείο, (2019, Μάρτιος 10), Εμφανισμένο φιλμ

3. DOT

Τη λογική του RGB (Red, Green, Blue) με την οποία λειτουργούν οι οθόνες αλλά και της τυπογραφίας (offset) ακολουθεί ένα μεγάλο μέρος της έρευνας όσον αφορά την επιλογή και την εφαρμογή των χρωμάτων. Η παλέτα επηρεασμένη από την τυπογραφική τετραχρωμία αποτελείται από κυανό, κίτρινο, ματζέντα και μαύρο. Όπως και στην τυπογραφία μέσα από τους συνδυασμούς των παραπάνω χρωμάτων προκύπτει ένα τεράστιο χρωματικό φάσμα που την εφαρμογή του βλέπουμε σε περιοδικά, συσκευασίες, αφίσες κ.α. Η ανάμειξή τους επιτυγχάνεται μέσω κουκίδων (raster) που εφαρμόζονται με την τεχνική halftone. Το halftone είναι η τεχνική αναπαραγωγής που προσομοιώνει εικόνες συνεχούς τόνου μέσω της χρήσης κουκκίδων, που ποικίλλουν είτε σε μέγεθος είτε σε απόσταση, δημιουργώντας έτσι ένα εφέ που μοιάζει με διαβάθμιση. Ο όρος "halftone" μπορεί επίσης να χρησιμοποιηθεί για να αναφερθεί συγκεκριμένα στην εικόνα που παράγεται από αυτήν τη διαδικασία. Όπου οι εικόνες συνεχούς τόνου περιέχουν μια άπειρη γκάμα χρωμάτων ή γκρι, η διαδικασία halftone μειώνει τις οπτικές αναπαραγωγές σε μια εικόνα που εκτυπώνεται με μόνο ένα χρώμα μελανιού, σε κουκκίδες διαφορετικού μεγέθους (διαμόρφωση πλάτους παλμού) ή απόστασης (διαμόρφωση συχνότητας) ή και των δύο. Αυτή η αναπαραγωγή βασίζεται σε μια βασική οπτική ψευδαίσθηση: όταν οι κουκκίδες halftone είναι μικρές, το ανθρώπινο μάτι ερμηνεύει τις περιοχές με μοτίβο σαν να ήταν ομαλοί τόνοι.

Στο μεγαλύτερο μέρος της πρακτικής μου ισχύει η ίδια λογική παραγωγής διακυμάνσεων πυκνότητας καθαρών χρωμάτων αλλά μέσα από το πρίσμα του τυχαίου. Χρησιμοποιώντας τα σπρέι σε χαμηλή πίεση ώστε να παράγουν ίχνος σε μορφή κουκκίδων επιλέγω να αφήνω ένα περιθώριο στις τελικές αποχρώσεις του έργου, χωρίς να τις ελέγχω απόλυτα. Παράλληλα, η αλληλουχία με την οποία

τοποθετούνται οι στρώσεις των χρωμάτων μεταβάλλει ριζικά το αποτέλεσμα, δημιουργώντας την αίσθηση ότι ακόμη κι αν επαναλάβω το έργο ακολουθώντας πιστά τα προκαθορισμένα βήματα, το τελικό αποτέλεσμα δεν θα είναι ποτέ το ίδιο.

Όπως περιγράφηκε παραπάνω η σημασία του “λάθους”, έτσι και ο Polke ανακαλύπτει την εικόνα αφήνοντας τη διαμορφωτική διαδικασία του έργου να καθοδηγείται από την αβεβαιότητα του τυχαίου συμβάντος, μετατρέποντας το σφάλμα σε εύνοια και αφομοιώνοντας το ατύχημα ως δημιουργική σπίθα. Καθώς επιδίδεται στη δημιουργία εικόνων περισσότερο λειτουργεί ως εκκινητής χαοτικών και απρόβλεπτων διεργασιών, όπου συσσωρεύει, επικαλύπτει, αραιώνει, συμπυκνώνει, υπερθέτει, μεγεθύνει ή μειώνει, και όχι τόσο ως επιμελής δημιουργός που ενεργεί σύμφωνα με ένα ορθολογικό μηχανιστικό σύστημα. Υπό αυτό το πρίσμα, η παράδοση επεξεργασία στις φωτογραφικές του σειρές της δεκαετίας του 1970 αποτελεί σαφή ένδειξη της προτίμησής του προς το τυχαίο. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η δημιουργική του προσέγγιση απέχει από την αναζήτηση του πραγματικού· ούτε πως αποδίδει ιδιαίτερη αξία στο υποτιθέμενο αληθές, όχι όμως λόγω κάποιας εκ των προτέρων φιλοσοφικής δέσμευσης ή ακλόνητης πίστης, αλλά λόγω της βούλησής του να βυθιστεί σε φυσικές διεργασίες, οι οποίες διέπονται από τη συσσώρευση σφαλμάτων (υπό μηχανιστικούς όρους) και από την τύχη - σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό απ’ ό,τι είναι διατεθειμένη να αποδεχθεί η κοινή λογική, ικανοποιημένη καθώς τείνει να είναι με τη δική της αυτάρκη λογική.⁶

⁶ Moure, G. (Ed.). (2014). Sigmar Polke: Paintings, Photographs and Films (20_21 Collection, updated ed.). Barcelona: Ediciones Polígrafa.



Εικόνα 6. Sigmar Polke, 1970- 1980, "Untitled"

Εκτός από τη χρήση των κουκίδων σε περιοχές πυκνώσεων και αραιώσεων σε μορφή σταγονιδίων η τελεία εμφανίζεται και ως μορφή αποτυπώματος. Σε κοινή λογική με το έργο του Lee Ufan, "From Point" ακολουθώ ένα επαναλαμβανόμενο σύστημα με το οποίο βουτώντας το δάχτυλο (δείκτη) σε ύλη χρώματος μεταφέρω κουκίδες στην επιφάνεια του καμβά. Κάθε φορά που η ύλη εξαντλείται και παύει να παράγει αποτύπωμα ανανεώνω το χρώμα και συνεχίζω την εκτέλεση της διαδικασίας έως ότου καλυφθεί όλη η επιφάνεια του καμβά. Η συμβολική διάσταση που δίνω στη διαδικασία της τοποθέτησης κουκίδων μέσω αυτής της απτικής μεθόδου θα μπορούσε να μεταφραστεί ως αναζήτηση πάνω στην αίσθηση της επαφής. Το έργο του Artur Zmijewski, "Blindly" (2010)⁷, μελετά την αντίληψη και την ορθή έκφραση στο μέσο της ζωγραφικής καθώς θέτει προβληματισμούς για τις συνθήκες μέσω των οποίων το άτομο συμμετέχει στη διαδικασία αυτή. Καθοδηγούμενοι από τον Zmijewski, έξι τυφλοί άνθρωποι -δύο γυναίκες και τέσσερις άνδρες- κάποιοι εκ των οποίων εκ γενετής τυφλοί και κάποιοι όχι, καλούνται να ζωγραφίσουν ένα τοπίο, κάποιο ζώο, το σπίτι τους ή το αυτοπορτρέτο τους. Καθώς αντιδρούν με το χρώμα και

⁷ Zmijewski, A. (2010). Blindly [Video installation with soundtrack, 18 min]. Museum of Modern Art, New York, NY.

τη φυσιολογία της ζωγραφικής, περιγράφουν τι κάνουν και τον τύπο εικόνας που κατασκευάζουν. Ταυτόχρονα μιλούν για τη ζωή τους ως τυφλό άτομο και την αιτία της κατάστασής τους. Δουλεύοντας με χέρια και πόδια δημιουργούν εικόνες βαθιά εξπρεσιονιστικές και δυνατές. Παρατηρείται πώς οι άνθρωποι που τυφλώθηκαν κατά τη διάρκεια της ζωής τους έχουν την τάση να αναπαριστούν την ανάμνηση της εικόνας που έχουν για τη ζωγραφική, ενώ οι εκ γενετής τυφλοί δημιουργούν συστήματα με σημεία αναφοράς πάνω στο χαρτί και λειτουργούν πιο αυτόνομα καλύπτοντας χρωματικά πεδία. Σε αυτό το κομμάτι Zmijewski είναι απλά παρατηρητής: Στο ρόλο του ως οδηγός γίνεται μέρος της δράσης. Το φιλμ καταγράφει τους συμμετέχοντες να δοκιμάζουν να «οπτικοποιήσουν» ή να φανταστούν τι είναι αυτό που ζωγραφίζουν. Να συλλογιστούν τα χρώματα και μέσω της αίσθησης της αφής να εξωτερικεύσουν την κατασκευή των πράξεών τους και τον αποτυπωμάτων τους πάνω στο χαρτί.



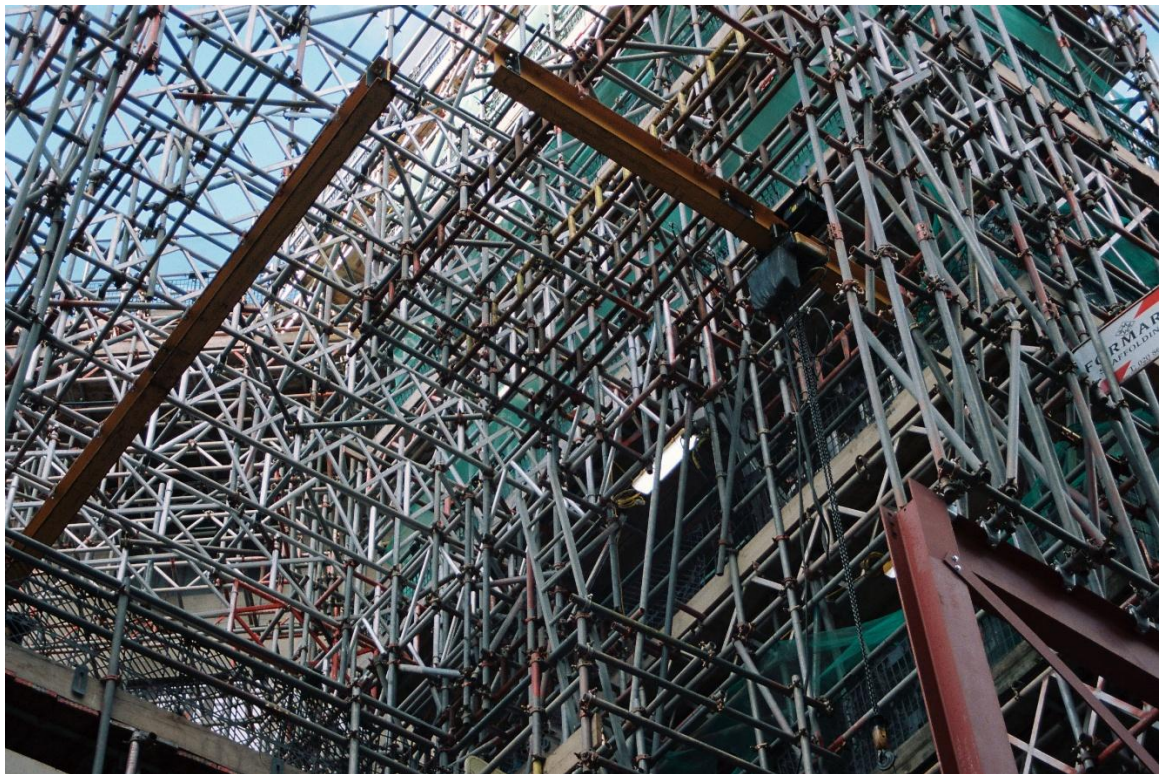
Εικόνα 7. Artur Zmijewski, 2010, Blindly [Video installation with soundtrack, 18 min]

Πίσω στον 17ο αιώνα ο William Shakespeare στο έργο του "The Tempest" αναφέρει: "είμαστε όλοι φτιαγμένοι από υλικά ονείρων"⁸. Το ρομαντικό στοιχείο που προσδίδει ο συγγραφέας στην ύλη μας, είναι κι αυτό που μας ενώνει. Στον κόσμο του ύπνου είμαστε όλοι φτιαγμένοι από υλικό ονείρων. Σε έναν κόσμο μαγείας είμαστε μέρος της μαγείας του κόσμου. Μεταφέρουμε έτσι την αισθητική της "επαφής" σε ένα ποιητικό πλαίσιο μέσω του οποίου δημιουργείται μια κοινότητα. Ο διάλογος που προκύπτει είναι μεταξύ του πραγματικού κόσμου (αφή - σωματική επαφή - λεκτική επαφή) και του μυθοπλαστικού κόσμου της "Τρικυμίας" (επαφή κοσμική, μαγική). Κατακερματίζοντας την ρεαλιστική υπόσταση της έννοιας, οι δυνατότητες συνδέσεων μεταξύ εαυτού και του κόσμου που μας περιβάλλει φαντάζουν άπειρες. Έτσι τα στοιχεία (εικόνες και κείμενο) εκπροσωπώντας διαφορετικές όψεις και δυναμικές της έννοιας δημιουργούν μεταξύ τους μια αισθητική κοινότητα. Από τον παλαιολιθικό άνθρωπο που εξερευνά τον κόσμο μέσω της αφής μέχρι το έργο του Zmijewski με το "Blindly" που μας προτείνει να ανακαλύψουμε τον κόσμο και την έκφραση αφήνοντας πίσω την αίσθηση της όρασης, η πρόταση του Shakespeare: "είμαστε όλοι φτιαγμένοι από υλικά ονείρων" λειτουργεί ως υπενθύμιση.

Η πρωτόγονη φύση της χειρονομίας, με την οποία η ύλη του χρώματος μεταφέρεται από το ανθρώπινο σώμα σε μια επιφάνεια, ενεργοποιεί τη σκέψη σχετικά με το πόσο κοντά παραμένουμε στον παλαιολιθικό άνθρωπο και ταυτόχρονα, με πόση ταχύτητα απομακρυνόμαστε από τη σχέση που εκείνος είχε δομήσει με τον χώρο που τον περιέβαλε. Παρά την εξέλιξη που μας χωρίζει, οι ισοροπίες της συλλογικής ζωής και η αρμονική σχέση με τη φύση φαίνονται πιο εύθραυστες από ότι πριν από δύο εκατομμύρια χρόνια. Σε αυτό το σημείο, καθίσταται σημαντικό να επισημανθούν οι αντίθετες δυναμικές που αναδύονται από την πρόταση «είμαστε όλοι φτιαγμένοι από υλικά ονείρων». Αρχικά, αναδεικνύεται ένα παράδοξο μεταξύ υλικότητας και άυλου στοιχείου («υλικά»- «όνειρα»), το οποίο μπορεί να αναγνωσθεί και ως χρονικό παράδοξο, ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον. Επιπλέον, εντοπίζεται ένα δεύτερο παράδοξο, που αφορά την έννοια της επαφής. Από τη μία πλευρά, η φράση αποδίδει

⁸ Shakespeare, W. (2008). The tempest (B. Orgel, Ed.). Oxford University Press.

στην ύλη μια ονειρική διάσταση, η οποία παραπέμπει κυρίως στην ατομική εμπειρία του ύπνου και της ονειρικής φαντασίας. Από την άλλη, υποδηλώνει ότι όλοι οι άνθρωποι αποτελούμαστε από το ίδιο «μαγικό» υλικό, στοιχείο που συγκροτεί μια μορφή κοινότητας. Πρόκειται για μια κοινότητα της οποίας το συνεκτικό στοιχείο είναι η εμπειρία του ονείρου, στην οποία όλοι έχουν πρόσβαση. Σύμφωνα με τον Γάλλο φιλόσοφο Jacques Rancière, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι μια τέτοια κοινότητα συγκροτείται ως κοινότητα «dissensus»⁹, δηλαδή μια κοινότητα που θεμελιώνεται πάνω στην ίδια την αποσύνδεση και τη διαφοροποίηση.



⁹ Rancière, J. (2010). *Dissensus: On politics and aesthetics* (S. Corcoran, Ed. & Trans.). Continuum.

4. GRID

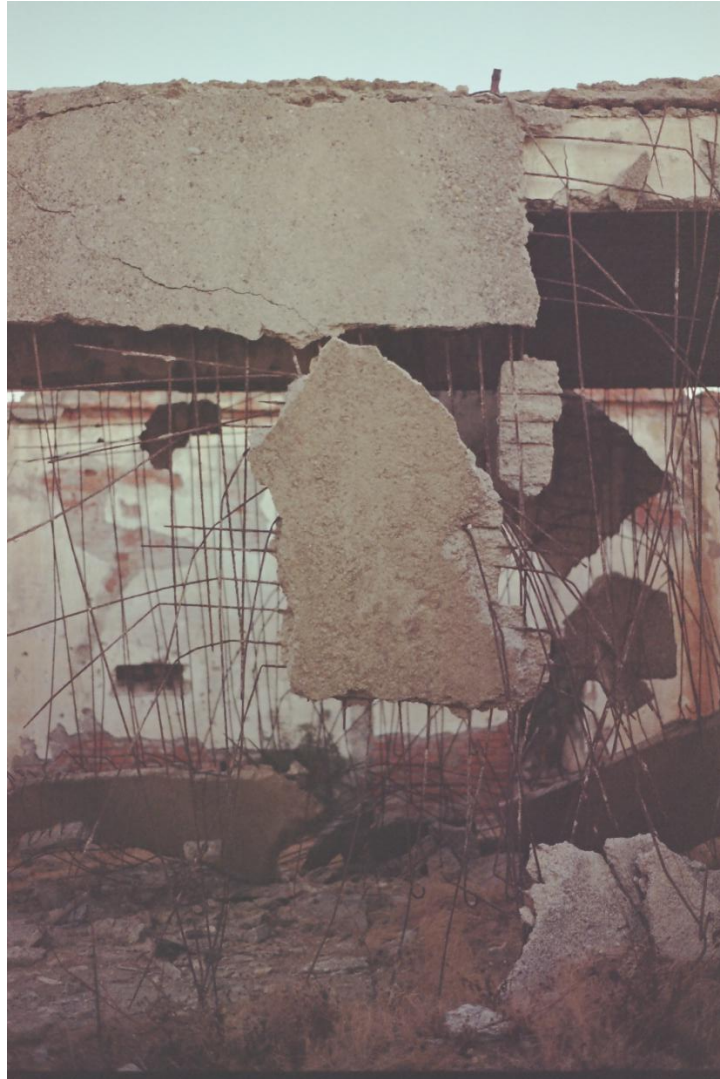
Το πλέγμα μπορεί να θεωρηθεί ως η κυρίαρχη μυθολογική μορφή της σύγχρονης ζωής – μια εννοιολογική αναπαράσταση της πίστης της νεωτερικότητας στον ορθολογισμό και την τεχνολογική πρόοδο. Η εικονιστική αυτή μορφή διαπερνά ποικίλες όψεις του σύγχρονου κόσμου: από τη δομή του αστικού τοπίου και τα δίκτυα ηλεκτρικής ενέργειας έως τη μοντερνιστική εικαστική παραγωγή και τις επιστημολογικές αρχές της σύγχρονης φυσικής. Το πλέγμα αντικατοπτρίζει διαδικασίες τυποποίησης, μαζικής παραγωγής και ομαλοποιημένων δικτύων μεταφοράς – χαρακτηριστικά εγγενή στη βιομηχανική και μεταβιομηχανική οργάνωση.¹⁰

Το σύγχρονο εργασιακό περιβάλλον συγκροτείται όλο και περισσότερο από τέτοιου τύπου δομικές ενότητες: κάθε μονάδα είναι τυποποιημένη και ισοδύναμη με τις υπόλοιπες, και καθεμία αποτελείται από μικρότερες υπομονάδες, ενταγμένες σε ένα ενιαίο, λειτουργικό σύνολο. Εφαρμοσμένο σύμφωνα με αυτήν την αρχή από αρχιτέκτονες, πολεοδόμους και σχεδιαστές, το πλέγμα έχει κατά καιρούς επικριθεί ως εργαλείο αποανθρωποποίησης, ενώ άλλες φορές έχει προταθεί ως η πλέον ενδεδειγμένη και αποτελεσματική λύση για τη διαχείριση του αστικού και τεχνολογικού χώρου.

Σε όλες τις εκδοχές του, το πλέγμα φαίνεται να υπερισχύει ως σύμβολο τάξης και ελέγχου, τοποθετούμενο σε φαινομενική αντίθεση με τη φύση – συμπεριλαμβανομένης της ανθρώπινης φύσης – της οποίας οι μορφές είναι συχνά ακανόνιστες, ανορθολογικές και από την οπτική του συστήματος, αναποτελεσματικές. Η θεώρηση του πλέγματος ως πλαισίου για κοινωνικοποίηση μεγάλης κλίμακας συνάδει με την ανάλυση του Γάλλου ανθρωπολόγου Claude Lévi-

¹⁰ Higgins, H. B. (2009). *The grid book*. MIT Press.

Strauss, ο οποίος προσδιορίζει τους μύθους ως έναν μορφικό μηχανισμό κοινωνικής συνοχής.



Εικόνα 8. Προσωπικό Αρχείο, (2025, Αύγουστος 10), Εμφανισμένο φιλμ

Σύμφωνα με τη θεωρητική του προσέγγιση, οι μύθοι λειτουργούν ως εργαλεία δομικής απλοποίησης της πολυπλοκότητας της εμπειρίας, επιτρέποντας την οργάνωση των εμπειρικών δεδομένων με τρόπο εύληπτο και ευπροσάρμοστο ως προς το εκάστοτε κοινωνικο-πολιτισμικό συγκείμενο. Σε αυτή τη συλλογιστική, οι μύθοι δεν νοούνται ως ψευδείς αφηγήσεις, αλλά ως συμβολικές δομές που διευκολύνουν τη συλλογική κατανόηση και διαχείριση του κόσμου.

Ο Lévi-Strauss υποστηρίζει ότι «η μυθική σκέψη πάντα προχωρά από την επίγνωση των αντιθέσεων προς την επίλυσή τους»,¹¹ διατυπώνοντας έτσι έναν κεντρικό μηχανισμό μέσω του οποίου η μυθοπλασία διαμορφώνει ένα συνεκτικό και συμβολικό κόσμο από φαινομενικά αλληλοσυγκρουόμενες έννοιες. Υπό αυτό το πρίσμα, το πλέγμα μπορεί να ερμηνευθεί ως ένα αφαιρετικό σχήμα που κωδικοποιεί αντιθέσεις – όπως αυτή μεταξύ του επιμέρους και του όλου, του χαοτικού και του ταξινομημένου, ή του ατομικού και του συλλογικού – σε γεωμετρικούς όρους, με τη μορφή της σχέσης μεταξύ του τετραγωνικού στοιχείου (ή του περιέχοντος) και του ευρύτερου πλαισίου του πλέγματος.

Αν ακολουθήσει κανείς τη λογική της ομογενοποιητικής λειτουργίας του πλέγματος μέχρι το έσχατο συμπέρασμά της, τότε ο "μύθος" του πλέγματος στο δυτικό πολιτισμό δύναται να κατανοηθεί ως ένας απρόσωπος και ενδεχομένως αποανθρωποποιητικός μηχανισμός κοινωνικού ελέγχου, ο οποίος ρυθμίζει τη συλλογική εμπειρία μέσα από δομές κανονιστικής τάξης.

Η ιστορία του πλέγματος, εν τέλει, συνιστά μια ιστορία κατασκευασμένων μορφών – από το χειροποίητο αντικείμενο έως τον παγκόσμιο ιστό – η οποία αποτυπώνει τη μετάβαση από την υλική κατασκευή στην ψηφιακή αρχιτεκτονική και τη ρυθμιστική της λειτουργία στο σύγχρονο κοινωνικό πεδίο.

Στο πεδίο της τέχνης και ιδιαίτερα στην περίοδο της μοντέρνας ζωγραφικής, το πλέγμα εκφράζεται με τη μορφή κανάβου όπως χαρακτηριστικά εμφανίζεται στα έργα των Kazimir Malevich, Pablo Picasso, Georges Braque και Piet Mondrian. Η Αμερικανίδα κρητικός τέχνης Rosalind Krauss υποστηρίζει ότι ο κάνναβος αποτέλεσε έμβλημα της μοντερνιστικής φιλοδοξίας στον χώρο των εικαστικών τεχνών, προσφέροντας, όπως σημειώνει: «έναν τρόπο ακύρωσης της αξίωσης των φυσικών αντικειμένων να διαθέτουν μια εγγενή τάξη». Ο κάνναβος, σύμφωνα με την ίδια, «ανακηρύσσει τον χώρο της τέχνης ταυτόχρονα ως αυτόνομο και αυτοτελή» ενώ εκφράζει επίσης «εχθρότητα απέναντι στη λογοτεχνία, στην αφήγηση και στο λόγο».

¹¹ Lévi-Strauss, C. (1987). *Anthropology and myth: Lectures 1951–1982* (R. Willis, Trans.). Blackwell.

Δεν είναι δύσκολο να κατανοήσει κανείς το συλλογισμό της Κράους. Ο κάνναβος φαντάζει ως υπερβολικά τεχνητή κατασκευή, ως επιβολή επάνω στο κόσμο που παρατηρούμε· λειτουργεί ως εργαλείο τοποθέτησης, οργάνωσης και ισοπέδωσης των αντικειμένων σε μία ευανάγνωστη αλλά απρόσωπη δομή. Ως εκ τούτου, η Κράους υποστηρίζει ότι ο κάνναβος ανθίσταται στην εξέλιξη και παραμένει «αδιάβλητος από την αλλαγή».¹²

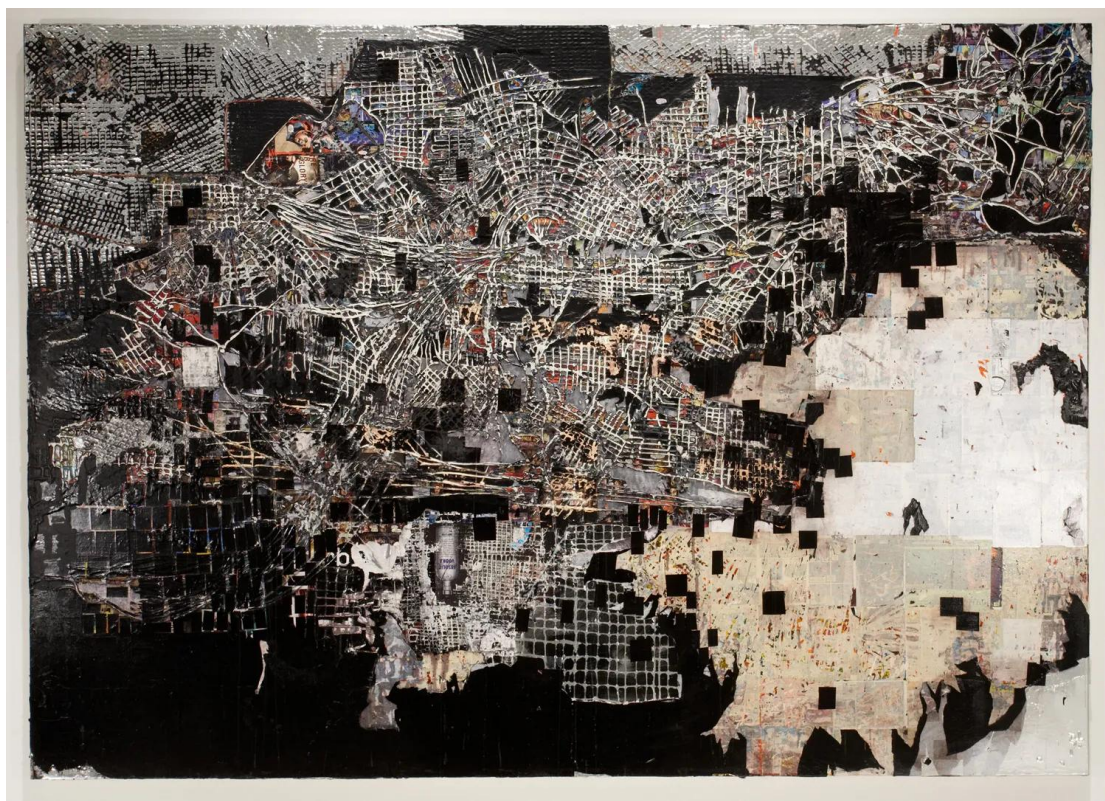


Εικόνα 9. Προσωπικό Αρχείο, (2023, Οκτώβριος 28), Εμφανισμένο φιλμ

Σήμερα, οι καλλιτέχνες Mark Bradford και Julie Mehretu απομακρύνονται από αυτή τη μοντερνιστική παράδοση. Αντί να αξιοποιούν τον κάνναβο για τη δημιουργία ενός απρόσωπου χώρου ή για να υποδηλώσουν την αυτονομία της τέχνης, οι δύο καλλιτέχνες επανερμηνεύουν τα εικονογραφικά και ερμηνευτικά συμφραζόμενα του κανάβου. Μέσα από το έργο τους, αναδεικνύουν τρόπους με τους οποίους ο σχηματικός αυτός χώρος μπορεί να καταστήσει ορατές τις ποικίλες σχέσεις ανάμεσα σε άτομα, κοινότητες και τον αστικό ιστό. Κατά συνέπεια, ο κάνναβος μετατρέπεται

¹² Krauss, R. (1979). Grids. *October*, 9, 51–64. <https://doi.org/10.2307/778321>

σε μια δυναμική δομή, ικανή να επικοινωνεί διαφορετικές υποκειμενικές εμπειρίες του αστικού περιβάλλοντος¹³.



Εικόνα 10. Mark Bradford, 2010, "Across 110th Street"

Ενώ ο κάνναβος, στην παραδοσιακή του χρήση, λειτουργούσε ως μέσο απομόνωσης της τέχνης και δημιουργίας ενός χώρου «επίπεδου», «γεωμετριοποιημένου» και «αντι-ρεαλιστικού», οι καλλιτέχνες του εικοστού πρώτου αιώνα αξιοποιούν την ίδια δομή προκειμένου να αποκαλύψουν και να αναπαραστήσουν συνδέσεις μεταξύ ανθρώπων και τόπων. Το επιτυγχάνουν αυτό αποσταθεροποιώντας τον κάνναβο ως επιβαλλόμενη οπτική τάξη και υιοθετώντας τεχνικές που υποδηλώνουν τη μεταφορική απορρόφηση της υποκειμενικής εμπειρίας μέσα στην αναπαράσταση. Συγκεκριμένα, ενσωματώνουν ευρήματα και απορριφθέντα υλικά στην επιφάνεια του πίνακα, απεικονίζουν κτήρια από μεταβαλλόμενες οπτικές γωνίες, και

¹³ Brown, K. (2010). The Artist as Urban Geographer
Mark Bradford and Julie Mehretu. *American Art*, 24(3), 100–113. <https://doi.org/10.1086/658211>

χρησιμοποιούν μεγάλων διαστάσεων καμβάδες που καλούν τον θεατή να στοχαστεί πάνω στη δική του σωματική σχέση με το εικονιζόμενο περιβάλλον.

Ωστόσο, κάθε καλλιτέχνης επανεφευρίσκει τη δομή και τις αναπαραστατικές δυνατότητες του κανάβου, προκειμένου να χαρτογραφήσει τον ρευστό χαρακτήρα των σύγχρονων κοινωνικών σχέσεων. Μέσα από την απορρόφηση των βιωμάτων του θεατή με τον δρόμο στον φαντασιακό χώρο των έργων, τα χαρτογραφικά πειράματα του Bradford και της Μερέτου λειτουργούν ως φαντασιακοί χάρτες, ικανοί να ενεργοποιούν μια ποικιλία οπτικών εμπειριών που σχετίζονται τόσο με την κατανόηση της ιστορίας της τέχνης όσο και με την αντίληψή μας για το αστικό περιβάλλον και τη θέση μας εντός αυτού.

Κατά τις περιπλανήσεις μου στον αστικό ιστό, καταγράφω, συνήθως φωτογραφίζοντας, ίχνη του χρόνου και εγκατάλειψης σε δομές φτιαγμένες από το ανθρώπινο χέρι. Συρματοπλέγματα παρεμβάλλονται απρόσμενα ανάμεσα στον παρατηρητή και στο αντικείμενο παρατήρησης, άλλοτε ως φράγματα που εμποδίζουν τη διέλευση, άλλοτε ως στοιχεία που επεμβαίνουν στη προοπτική του τοπίου. Πρέπει κανείς να ανατρέξει στον δέκατο πέμπτο και δέκατο έκτο αιώνα, στις έρευνες για την προοπτική και σε εκείνες τις εξαιρετικές μελέτες του Uccello ή του Leonardo ή του Durer, όπου το προοπτικό πλέγμα εγγράφεται στον απεικονιζόμενο κόσμο ως ο «οπλισμός της οργάνωσής του». Αλλά οι προοπτικές μελέτες δεν είναι πραγματικά πρώιμες περιπτώσεις πλεγμάτων. Η προοπτική ήταν, άλλωστε, η επιστήμη του πραγματικού, όχι ο τρόπος «απόσυρσης από αυτό». Όλα όσα αφορούν το πλέγμα αντιτίθενται σε αυτή τη σχέση, την αποκόπτουν από την αρχή.¹⁴

Σε αντίθεση με την προοπτική, το πλέγμα δεν χαρτογραφεί το χώρο ενός δωματίου ή ενός τοπίου ή μιας ομάδας μορφών στην επιφάνεια ενός πίνακα. Στην πραγματικότητα χαρτογραφεί την επιφάνεια του ίδιου του πίνακα. Είναι μια μεταφορά στην οποία τίποτα δεν αλλάζει θέση. Κτήρια και δομές, που κάποτε έφεραν τον αυστηρό ορθοκανονικό χαρακτήρα της ανθρώπινης κατασκευής,

¹⁴ Krauss, R. (1979). Grids. October, 9, 51–64. <https://doi.org/10.2307/778321>

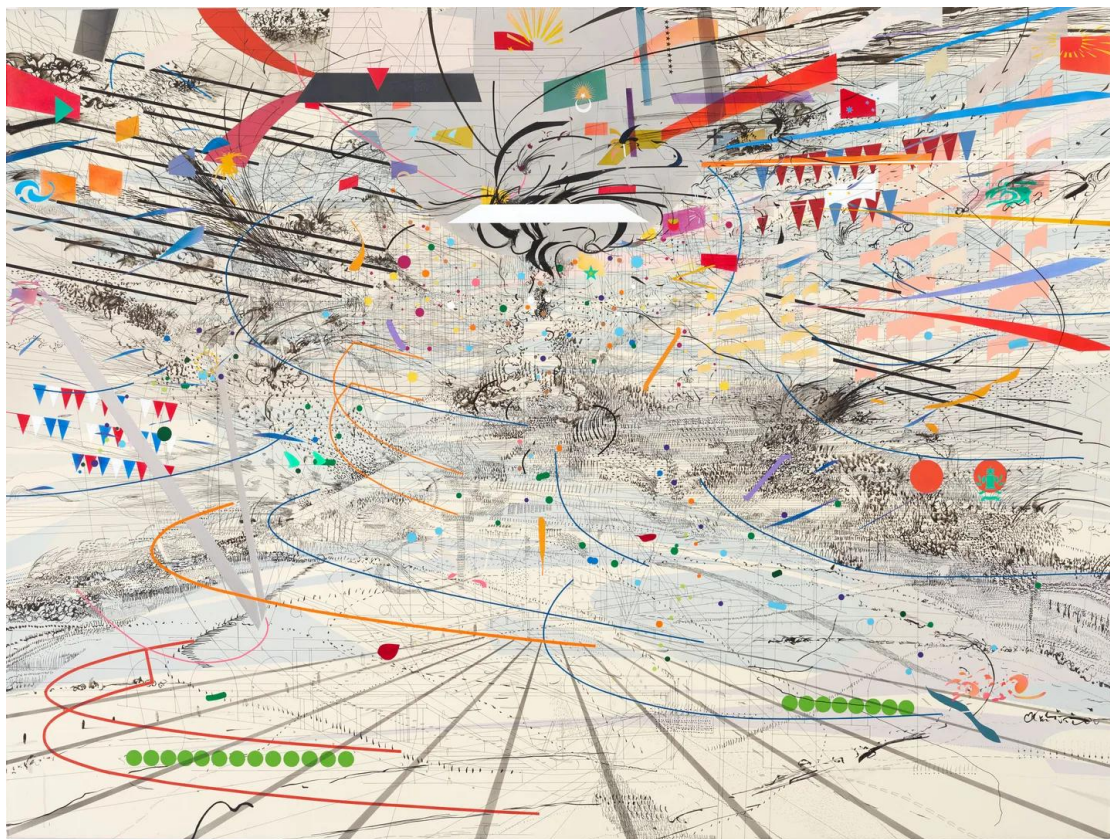
στέκονται τώρα αλλοιωμένα. Σε αυτήν την αφήγηση, το παλαιολιθικό τούβλο της αρχαίας Μεσοποταμίας, η πρώτη ενότητα πλέγματος, κατασκευάζεται κατά χιλιάδες φορές και στοιβάζεται για να δημιουργήσει κτήρια και πόλεις. Αυτά τα πλέγματα πόλεων με τη σειρά τους προβάλλονται στο τοπίο ως χάρτες και συστήματα συντεταγμένων, των οποίων το μέτρο υπαινίσσεται το μέτρο του χρόνου που είναι θεμελιώδες για τη μουσική σύνθεση. Όπως βλέπουμε και στο έργο του Cage: *“Η σιωπή δεν μπορεί να ακουστεί με όρους τόνου ή αρμονίας: μπορεί να ακουστεί με όρους διάρκειας”*¹⁵. Μέσα από το πέρασμα του χρόνου οι δυνάμεις της φύσης έχουν εισχωρήσει στους πόρους τους, έχουν φθείρει τις επιφάνειες και έχουν καταργήσει τη λειτουργικότητά τους.¹⁶

Αυτά τα απομεινάρια, εκτεθειμένα στις καιρικές συνθήκες, μοιάζουν να έχουν παραδοθεί σε ένα νέο, οργανικό ρυθμό· έναν ρυθμό που δεν υπακούει πλέον σε σχέδια ή μετρήσεις, αλλά ακολουθεί την αργή, φθορά και την κυριαρχία της φύσης επί αυτών. Το πλέγμα μπορεί να εμφανίζεται ως αχνό αποτύπωμα σκουριάς πάνω στην επιφάνεια ενός τοίχου, ως θεμέλια ξεγυμνωμένα στο χώρο ή σε μορφή διάτρητης δομής που στέκεται μόνη της στον χώρο, σαν ένας φράχτης που παρεμβάλει στο οπτικό πεδίο. Τα στοιχεία δεν είναι απλώς τεκμήρια μιας παρελθοντικής λειτουργίας· είναι ζωντανές αποδείξεις της αλληλεπίδρασης ανθρώπου και φύσης, της σύγκρουσης και της σύμπνοιάς τους. Στις γραμμές του πλέγματος, στις ατέλειες των επιφανειών και στα σπασμένα περιγράμματα, αναγνωρίζω μια γλώσσα που αφηγείται ιστορίες χωρίς λέξεις – μια γλώσσα αφηρημένη και ταυτόχρονα ρεαλιστική που με καλεί να την καταγράψω πριν χαθεί. Η αποσταθεροποίηση μιας σταθερής οπτικής προοπτικής και η επακόλουθη απεικόνιση μέσω της επαναληπτικής κίνησης ανασυνθέτουν την αίσθηση της παρουσίας μέσα στους χώρους που αποτελούν το θέμα του έργου. Ο δυναμισμός του υποκείμενου κίναβου αντανακλά, κατ’ αυτόν τον τρόπο, την κίνηση του ανήσυχου βλέμματος που επιδιώκει να συλλάβει το ευρύτερο δυνατό φάσμα όψεων του

¹⁵ John Cage: Silence and Silencing. The Musical Quarterly, 81(4), 556–598.
<http://www.jstor.org/stable/742286>

¹⁶ Higgins, H. B. (2009). The grid book. MIT Press.

εκτεινόμενου χώρου. Η εναλλαγή των στοιχείων που γίνονται αντιληπτά μπορεί να διαφέρουν ανάλογα με τη σωματική σχέση μεταξύ θεατή και καμβά. Η Julie Mehretu εξηγεί: «Ήθελα να υπάρχει μια σωματική σχέση ανάμεσα στο σώμα και τον πίνακα, έτσι ώστε να μπορείς να τον δεις από απόσταση και να έχεις μια αίσθηση του συνόλου, αλλά καθώς πλησιάζεις όλο και περισσότερο, η συνολική εικόνα να διαλυόταν, να εκρήγνυτο. Να μπορούσες να εμπλακείς μόνο με ένα σημείο στο οποίο κοιτούσες, να αποκτούσες μια αίσθηση αυτού του τόπου, αλλά να ήξερες ότι αυτό πολλαπλασιαζόταν γύρω σου και ότι συνέβαιναν πολλά ακόμη γεγονότα».¹⁷



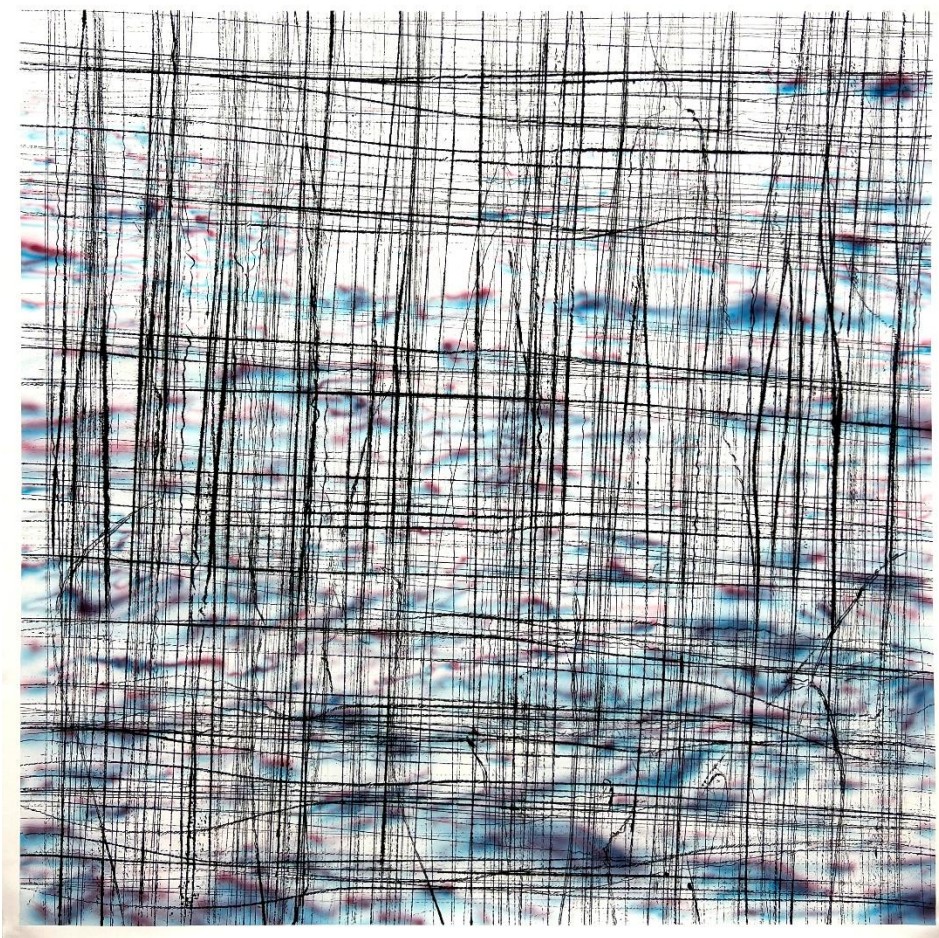
Εικόνα 11. Julie Mehretu, 2003, "Congress"

Η χρήση του υλικού που συλλέγω από το δρόμο μεταφέρει στο έργο την ίδια την αίσθηση του αστικού τοπίου. Όπως και στα έργα του Bradford, ενσωματώνει

¹⁷ Chua, L., & Mehretu, J. (2005). Julie Mehretu. BOMB, 91, 24–31.
<http://www.jstor.org/stable/40427192>

μεταφορικά τόσο την οπτική από ψηλά όσο και εκείνη εκ των έσω της απεικονιζόμενης σκηνής. Επιπλέον, η χρήση υλικών που προέρχονται από τον δρόμο στα έργα του έχει περαιτέρω επιπτώσεις στον τρόπο με τον οποίο ο θεατής βιώνει το έργο τέχνης, ενεργοποιώντας μια πιο βιωματική και πολυαισθητηριακή εμπλοκή με το εικαστικό αντικείμενο. Ένα αφαιρετικό σχήμα αναδύεται, κωδικοποιώντας αντιθέσεις: φύση και κατασκευή, τάξη και άναρχη δομή, μόνιμο και εφήμερο. Μέσα από αυτές τις διεργασίες, εξερευνώ την αντίληψή μας για το αστικό τοπίο και την επιρροή που ασκούμε στη διαμόρφωση του.

Εμβαθύνοντας, τα στοιχεία που αντλώ μέσα από το περιβάλλον της πόλης ξεφεύγουν από την οπτική απεικόνιση των δομών του και επικεντρώνονται στις ίδιες τις χειρονομίες και διαδικασίες που το δημιουργούν ή το διαμορφώνουν. Η επαφή με τις οικοδομικές εργασίες ή την street art δημιουργούν ένα είδος μυϊκής μνήμης η οποία ανακαλείται στα έργα εντός του ατελιέ. Σε αυτή τη μορφή καθιστούν καθοριστική τη σημασία της χειρονομίας, της κινησιολογίας που εγγράφει το προσωπικό ίχνος στη ζωγραφική επιφάνεια, ενώ ο επαναληπτικός χαρακτήρας της γραφής παραπέμπει σε παραδοσιακές μορφές σωματικής εργασίας, όπως η ύφανση, το σκούπισμα, η καλλιέργεια της γης κ.α.. Το τίναγμα της κλωστής, εμποτισμένης με χρώμα, λειτουργεί ως αναφορά στο οικοδομικό νήμα σημαδέματος και αντίστοιχα, η κίνηση της σπάτουλας πάνω στον καμβά επαναφέρει τη μνήμη του επιχρίσματος. Παράλληλα, από την κουλτούρα της street art ενσωματώνω το σπρέι, τις ανεξίτηλες μελάνες, την τεχνική των μαρκαδόρων και την εξοικείωση με την μεγάλη κλίμακα του τοίχου. Η χρήση γυαλόχαρτων, πλαστικών πλεγμάτων και άλλων εργαλείων δεν αποτελεί τεχνική διευκόλυνση, αλλά είναι πράξη ενσωμάτωσης βιωματικών ιχνών. Το ίχνος που αναδύεται από την εφαρμογή τους συνιστά αποτύπωμα ενός κόσμου τον οποίο επιχειρώ να αποδημήσω και να επανασυνδέσω, προσδίδοντάς του νέα σημασιολογική και αισθητική διάσταση.



Εικόνα 12. "Over the Edge", μελάνι σε χαρτί, 150 x 150εκ., 2025, Νίκος Τσικούρας

Η δημιουργική διαδικασία, επομένως, συγκροτείται ως μια πράξη «κατασκευής» εντός της ζωγραφικής. Πρόκειται για μια προσωπική γλώσσα, οικοδομημένη με υλικά και μεθοδολογίες του αστικού χώρου, η οποία ωστόσο αποδεσμεύεται από τη λειτουργική τους χρήση και υπακούει σε εσωτερικές, βιωματικές και αισθητικές ανάγκες. Τα ίχνη που εγγράφονται στον καμβά λειτουργούν ταυτόχρονα ως αποσπάσματα του αστικού τοπίου και ως νέοι συμβολισμοί που τροφοδοτούν μια προσωπική εικαστική αφήγηση. Μέσω αυτής της διαδικασίας επιχειρώ την ανασύνθεση ενός παζλ του αστικού τοπίου, όπως αυτό βιώνεται και ερμηνεύεται στον 21ο αιώνα. Το αποτέλεσμα συγκροτείται ως ένα πεδίο δυναμικών και αντιπαραθέσεων: μεταξύ του μοντέρνου και της παράδοσης, της τεχνολογίας και της φύσης, της συλλογικότητας και της ατομικής απομόνωσης.

Βιβλιογραφία

- Βακαλό, Ε. (1975). Η έννοια των μορφών: Ανάγνωση της τέχνης. Αθήνα: Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Ώρα.
- Kee, J. (2008). Points, lines, encounters: The world according to Lee Ufan. *Oxford Art Journal*, 31(3), 403–424. <https://www.jstor.org/stable/20542852>
- Cage, J. (1961). Silence: Lectures and writings. Wesleyan University Press.
- Cernuschi, C. (2012). Barnett Newman and Heideggerian Philosophy. Bloomsbury Publishing PLC.
- Moure, G. (Ed.). (2014). Sigmar Polke: Paintings, Photographs and Films (20_21 Collection, updated ed.). Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Żmijewski, A. (2010). Blindly [Video installation with soundtrack, 18 min]. Museum of Modern Art, New York, NY.
- Shakespeare, W. (2008). The tempest (B. Orgel, Ed.). Oxford University Press.
- Rancière, J. (2010). Dissensus: On politics and aesthetics (S. Corcoran, Ed. & Trans.). Continuum.
- Higgins, H. B. (2009). The grid book. MIT Press.
- Lévi-Strauss, C. (1987). Anthropology and myth: Lectures 1951–1982 (R. Willis, Trans.). Blackwell.
- Krauss, R. (1979). Grids. *October*, 9, 51–64. <https://doi.org/10.2307/778321>
- Brown, K. (2010). The artist as urban geographer: Mark Bradford and Julie Mehretu. *American Art*, 24(3), 100–113. <https://doi.org/10.1086/658211>
- Author Unknown. (1997). John Cage: Silence and silencing. *The Musical Quarterly*, 81(4), 556–598. <http://www.jstor.org/stable/742286>
- Chua, L., & Mehretu, J. (2005). Julie Mehretu. *BOMB*, 91, 24–31. <http://www.jstor.org/stable/40427192>
- Han, B. (2020). The disappearance of rituals: A topology of the present (D. Steuer, Trans.). Polity Press.
- Bridle, J. (2018). *New dark age: Technology and the end of the future*. Verso.

