



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

‘HUNTING NET IN THREE ACTS’

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΠΟΛΥΞΕΝΗ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ

Αθήνα 2020

Τριμελής Επιτροπή:

Ζήκα, Φαίη

Σπηλιόπουλος, Μάριος

Χριστόπουλος, Κώστας

Copyright © [Πολυξένη Παπαδοπούλου]

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αναδημοσίευση, μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της παρούσας διατριβής χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη άδεια του/της συγγραφέα/ως. Κατ' εξαίρεση, επιτρέπεται η μεμονωμένη αντιγραφή τμημάτων του περιεχομένου για εκπαιδευτικό σκοπό, χωρίς πρόθεση εμπορικής ή άλλης εκμετάλλευσης, και πάντα υπό την προϋπόθεση της αναγραφής της πηγής προέλευσής του, χωρίς αυτό να σημαίνει καθ' οποιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η έγκριση της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας / της διατριβής από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως.

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή.....	3
2. Το κυνήγι.....	5
2α. Το κυνήγι ως αφορμή.....	5
2β. Το κυνήγι σωματοποιημένο στην ποίησή μου.....	6
2γ. Το κυνήγι στο έργο σύγχρονων ελλήνων εικαστικών.....	6
3. Η μορφή του έργου και τα μέρη του.....	8
1 ^ο ΜΕΡΟΣ.....	8
3α. Η παγίδα ως κεντρικός άξονας της εγκατάστασης.....	8
3α.α. Το πλέξιμο της παγίδας ως χειρωνακτική εργασία και η λειτουργία της αφής.....	14
3α.β. Το πλέξιμο της παγίδας ως διαδικασία ύφανσης.....	15
3α.γ. Text –Textile: Η κοινή ρίζα του κειμένου (γραφής) και του υφάσματος (ύφανσης).....	22
3α.δ. Η χρονοβόρα υφαντική στο πλαίσιο μιας “γρήγορης εποχής”...23	
3α.ε. Το ημερολόγιο της παγίδας.....	24
2 ^ο ΜΕΡΟΣ.....	25
3β. Οι γύψινες πλάκες.....	25
4. Παράρτημα/Ημερολόγιο παγίδας.....	29
5. Βιβλιογραφία.....	33

1. Εισαγωγή

Κατά τη διάρκεια του Μεταπτυχιακού Εικαστικών Τεχνών ασχολήθηκα με διάφορα πρότζεκτ ενώ πειραματίστηκα με μια πληθώρα υλικών και εννοιών. Μέσα όμως σε οποιαδήποτε δημιουργική διαδικασία και αν βρέθηκα, δεν έπαψα να προβληματίζομαι πάνω στην έννοια και το νόημα της σύγχρονης τέχνης, την εξέλιξη και συγκρότηση του καλλιτεχνικού υποκειμένου, καθώς και της φράσης: “έχουν ειπωθεί τα πάντα”. Η εμμονή του σύγχρονου καλλιτέχνη για την εύρεση καινούριων υλικών και τεχνικών – που συχνά οδηγεί στον αποπροσανατολισμό της ανάδειξης της προσωπικής ταυτότητας, περιλαμβάνεται σε αυτήν την τελευταία κατηγορία. Η κουλτούρα της καινοτομίας μας ζητάει να είμαστε πάντα στην πρώτη γραμμή στο παιχνίδι της τέχνης, και να ωθούμαστε αενάως από μια πηγαία και αυθεντική δημιουργικότητα.

Κουβαλώντας αυτούς τους προβληματισμούς αποφάσισα να κάνω ένα πείραμα αυτογνωσίας. Να πάρω ένα κοινό υλικό, όπως το χάρτινο κορδόνι, και μια ακόμη πιο απλοϊκή και τετριμμένη, μα αρχετυπική κατασκευή, όπως το δίχτυ της παγίδας, και να ξεκινήσω μια διαδρομή στο άγνωστο και μια τέχνη για τη γνώση της τέχνης. Εμμένω στην έννοια του ‘εικαστικού υποκειμένου’ και στην επίμονη και επίπονη αναζήτηση αυτού. Θεωρώ ότι στις μέρες μας και ως εικαστικοί αποτελούμε μεμονωμένα υποκείμενα και όχι μέρη ρευμάτων. Εικαστικά υποκείμενα που επιδιώκουν να αναδειχθούν σε καιρούς ισοπεδωτικής ταχύτητας και πληθώρας αγαθών και για να το επιτύχουν αυτό θα πρέπει να βουτήξουν με τόλμη στα βάθη της ατομικότητάς τους. Αυτό ακούγεται ίσως αντιθετικό αν σκεφτεί κανείς τη ρήση του Samuel Beckett “Τι σημασία έχει ποιος μιλάει;”, ή τον Foucault ο οποίος πάνω στη ρήση του Beckett εικάζει τη δυνατότητα ενός μελλοντικού πολιτισμού στον οποίο η διακίνηση του λόγου δεν θα είχε ανάγκη εστίασης γύρω από έναν συγγραφέα (δημιουργό με τη γενικότερη σημασία του όρου στην περίπτωση του παρόντος κειμένου) αλλά θα χαρακτηριζόταν από μια “διάχυτη ανωνυμία”¹. Ο Foucault εδώ αναφέρεται κυρίως στην ψηφιακή τεχνολογία και στη διακίνηση καλλιτεχνικών έργων μέσω του διαδικτύου². Παρόλα αυτά όμως, και παρόλη την ανωνυμία των καιρών μας, δεν αποτελεί εκ των πραγμάτων εγγενή ανάγκη για τον κάθε δημιουργό η εύρεση της δικής του, προσωπικής ταυτότητας;

Επανέρχοντας στην παγίδα, αποφάσισα να ξεκινήσω μια ανάλυση αυτής με το να μεταφερθώ πίσω στο χρόνο και στην εποχή του κυνηγού θηρευτή. Η κύρια έννοια πάνω στην οποία βασίζεται το έργο της παρούσας εργασίας είναι αυτή του ‘κυνηγίου’. Ενός κυνηγιού που προσεγγίζεται από

¹ Ζήκα, Φ., (2018), *Απορία τέχνες και σκέψεις κατεργάζεται*, Άγρα, Αθήνα, σ.30

² *Ο.π.*

μια περισσότερο οντολογική οπτική της πράξης του θηρευτή. Πρόκειται για μια έννοια που με απασχολεί εδώ και χρόνια και όπως θα δούμε και παρακάτω, παίρνει πολλές μορφές ξεκινώντας από την κυριολεκτική έννοια του κυνηγού ως θηρευτή έως τη μεταφορική έννοια του κυνηγιού ως φιλοδοξία, αναζήτηση, κατάκτηση. Αφιετηρία αποτελούν κάποια προσωπικά βιώματα σε συνδυασμό με λογοτεχνικά διαβάσματα όπως *Η καρδιά του σκοτούς* του Joseph Conrad.

Τα σημεία που αυτή καθ'εαυτή η καλλιτεχνική πράξη της κατασκευής μιας παγίδας συνδέεται με την πράξη του κυνηγιού, είναι κατά πρώτον η εξερεύνηση της οντολογικής εξέλιξης του κυνηγού μέσα από την ενδοσκοπική διαδικασία της μονότονης και επαναληπτικής χειρωνακτικής εργασίας. Κατά δεύτερον, επιδιώκω να κάνω ένα σχόλιο πάνω σε μια χαμένη επαφή με τη φύση, τη μεταστροφή του σύγχρονου ανθρώπου από συμμετέχοντα σε θεατή, του κυνηγού σε αμέτοχο ον, δημιουργώντας μια παγίδα από χάρτινο κορδόνι που ουσιαστικά ακυρώνει την ίδια της τη χρησιμότητα και αποτελεσματικότητα. Κατά τρίτον, επιθυμώ να δοκιμάσω τα όρια της έννοιας της αισθητικής με πολύ μεγάλο κίνδυνο να πέσω η ίδια, άδοξα στα δίχτυα της. Δηλαδή, προκαλώ η ίδια την τύχη μου, και δεν είναι διόλου απίθανο να παγιδευτώ από/στο ίδιο το δημιούργημά μου. Με αυτό τον τρόπο επιδιώκω να εισαγάγω στο έργο μου τη σκέψη ενός δημιουργήματος που δεν ηθικολογεί και δεν παίρνει θέση, παρά μόνο μένει ανοιχτό σε ερμηνείες και βρίσκεται συνεχώς εν εξέλιξη.

Η μορφή που παίρνει το έργο είναι αυτή της εγκατάστασης, και αποτελείται από διαφορετικά στοιχεία γλυπτικής κυρίως διάστασης που καταλαμβάνουν το χώρο και συνομιλούν μεταξύ τους. Το έργο, καθώς και η εργασία, χωρίζονται σε δύο ενότητες όπου η δεύτερη αποτελεί εξέλιξη της πρώτης, ενώ η πρώτη θα μπορούσε να αποτελεί και ένα μεμονωμένο έργο. Στο πρώτο μέρος, κύριο στοιχείο είναι η χάρτινη παγίδα, μια κατασκευή που η δημιουργία της ακολουθεί έναν συνειρμικό και μη συμμετρικό τρόπο κατασκευής. Σε γενικές γραμμές πρόκειται για την ύφανση ενός 'εσωτερικού χάρτη'. Ενός εσωτερικού χάρτη που αποτελείται από επιλογές, αποφάσεις, επαναλήψεις, ρήξεις, αντιμετώπιση της συνείδησης και του ασυνείδητου. Θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε αυτήν την παγίδα ως ένα *Denkraum*, το χώρο σκέψης κατά τον Aby Warburg. Παράλληλα η διαδικασία ύφανσης καταγράφεται με τη μορφή ημερολογίου και ηχογραφείται, μια διαδικασία που τελικά οδηγεί στην εξέλιξη της γνώσης και της προσωπικής ενουναίωσης μέσα από το έργο.

Το δεύτερο μέρος της εγκατάστασης αποτελείται από 29 γύψινες, εξώγλυφες πλάκες που απεικονίζουν τμηματικά την παγίδα. Παράλληλα θίγουν τον αποσπασματικό χαρακτήρα της σύγχρονης τέχνης. Οι γύψινες πλάκες έχουν προέλθει από πήλινες μήτρες με τα αποτύπωμα τμημάτων της παγίδας. Θυμίζουν ίσως επιγραφές, επιτύμβιες ή φωτογραφικές πλάκες,

ή και άλλες, αποσπασματικές φόρμες όπως απολιθώματα. Μέσα από το στιγμιοτυπικό χαρακτήρα των πλακών γινόμαστε μάρτυρες του παρελθόντος της παγίδας. Την πράξη του κυνηγιού που έχει παρέλθει ενώ εμείς ως θεατές στεκόμαστε σε μια νεκρόπολη κυνηγών. Ανάμεσα στο μέσο δυτικό άνθρωπο και στη φύση παρεμβάλλονται ατελείωτα ενδιάμεσα δίκτυα. Ανάμεσα σε εμάς και την τροφή, την εργασία, τις ανθρώπινες σχέσεις. Τίποτα σχεδόν δεν είναι άμεσο και απτικό, οι ενορμήσεις μας βρίσκονται σε μια συνεχή κατάσταση αναχαίτισης και το μοναδικό παυσίπονο το βρίσκουμε πλέον στη γιόγκα, τους μαραθώνιους και φυσικά, στον ψυχολόγο μας.

2. Το κυνήγι

2α. Το κυνήγι ως αφορμή

Μεγάλωσα στη Δράμα, σε μια γειτονιά κυνηγών. Το πάρκο δίπλα στο σπίτι μου φιλοξενούσε ελάφια για πολλά χρόνια, ενώ τα βράδια ακούγαμε συχνά τους λύκους από μακριά. Επισκεπτόμουν συχνά το πάρκο με τα ελάφια και τα παρατηρούσα. Μια μέρα ένα από αυτά, κοίτωνταν νεκρό στο γρασίδι. Έμεινε εκεί ώσπου έγινε ένα με το περιβάλλον του. Χορτάριασε.

Ξαναδιαβάζοντας πρόσφατα την *Καρδιά του Σκότους* του Joseph Conrad, συνάντησα ένα απόσπασμα όπου ο Μάρλοου (κύριο πρόσωπο) περιγράφει τη στιγμή που αντίκρουσε ό,τι απέμεινε από το Δανό καπετάνιο Φρισλίβεν: *“Σαν βρέθηκε η ευκαιρία ν’αντικρύσω ό,τι απόμεινε απ’ τον προκάτοχό μου, τ’αγριόχορτα που φύτεωναν ανάμεσα από τα πλευρά του ήταν τόσο ψηλά που σκέπαζαν σχεδόν τα κόκκαλά του”*. Αυτή η εικόνα συνοψίζει μία από τις κύριες παραμέτρους του βιβλίου. Εδώ, τα λευκά οστά έρχονται σε αντίθεση με τη μαύρη και ερεβώδη ατμόσφαιρα που επικρατεί στα βάθη της Αφρικής, παρόλο που τελικά πρόκειται για το λευκό το οποίο καθ’όλη την πορεία της ιστορίας μπολιάζεται με μια ‘θανατερή’ χροιά. Ο Δανός Φρισλίβεν αποτελεί ψήγμα της αποικιοκρατικής διείσδυσης στην Αφρική που κυνηγώντας/αναζητώντας την περιπέτεια/το χρήμα/το ελεφαντόδοντο καταλήγει με ζοφερό τρόπο να γίνει ένα φωτεινό, οστέινο υπόμνημα της αποικιοκρατικής αυθαιρεσίας στην άγρια ζούγκλα. Πρόκειται για μια πολύ διαφορετική εικόνα από αυτήν του ελαφιού που συνάντησα ως παιδί, παρόλα αυτά τα εκτεθημένα οστά μέσα στη βιολογική φυσικότητά τους, εμπεριέχουν πάντα το στοιχείο μιας απαστράπτουσας και βάνουσης σκληρότητας. Έχει κανείς την αίσθηση ότι είναι ανορθόδοξο τα οστά να εκτίθενται και ότι πρέπει να περιβάλλονται είτε από σάρκα είτε από χρώμα. Οτιδήποτε έρχεται σε επαφή με τη γη θα πρέπει με κάποιον τρόπο να είναι ‘σαρκωμένο’, περιβεβλημένο από ύλη.

Επιστρέφοντας στο προσωπικό μου βίωμα, αργότερα και όταν ταξίδεψα στο δυτικό Τέξας, έζησα μαζί με κυνηγούς αλλά και κυνηγημένους³. Είχα προετοιμαστεί καλά (τουλάχιστον αυτή την ελπίδα έτρεφα) για μια πιθανή σύγκρουση με κάποιο πούμα ενώ στο μουσείο (πρώην οχυρό) φιλοξενούσαμε ένα μεγάλο κοπάδι από αντιλόπες. Μια μέρα μια από αυτές πληγώθηκε θανάσιμα στα πλευρά από κάποιο άλλο ζώο. Θυμάμαι πως προσπαθούσε να σταθεί στα πίσω πόδια ενώ τα πλευρά της έχασκαν κατακόκκινα κάτω από τον καυτό ήλιο της ερήμου. Έπειτα εξαφανίστηκε.

2β. Το κυνήγι σωματοποιημένο στην ποίησή μου

Το 2015 κυκλοφόρησε *Το κάλεσμα του φασιανού*⁴, ένα βιβλίο ποίησης για κυνηγούς και κυνηγημένους. “*Κυνηγός, έχεις λαβωθεί από το θήραμά σου αλλά δε σταματάς να το ταΐζεις*” και “*χορταριασμένο ζαρκάδι*” είναι στίχοι από δύο ποιήματα για την πράξη του κυνηγού με μια πιο ευρεία έννοια, την αναζήτηση, τη φιλοδοξία, την εθελούσια παγίδευση, την επιβίωση, τον έρωτα, το θάνατο. Όμως πάνω απ’ όλα για ένα αδιάσπαστο κομμάτι της ανθρώπινης φύσης, ένα όλον που αποτελείται από δύο μέρη: τη βαναυσότητα και το μεγαλείο, υπό την σκιά της ματαιότητας της ύπαρξης. Κυνηγάμε κάτι το οποίο μας λαβώνει/πληγώνει/βλάπτει αλλά δε σταματάμε να επιδιώκουμε αυτήν τη συνθήκη. Πρόκειται για τη διαδοχή των εννοιών *ἄτη* → *ὑβρις* → *νέμεσις* → *τίσις* των αρχαίων ελλήνων, όπως αναπτύσσεται διεξοδικά στη σελίδα 20. Και εν κατακλείδι, κάθε τέλος οδηγεί στην εικόνα ενός ‘χορταριασμένου ζαρκαδιού’ που έχει αφομοιωθεί από το περιβάλλον του, αλλά παράλληλα και σε μιαν επανεκκίνηση της ζωής – σε μια τροφική αλυσίδα, σε έναν κύκλο.

2γ. Το κυνήγι στο έργο σύγχρονων ελλήνων εικαστικών

Το κυνήγι ως έννοια αποτελεί προσφιλέθ θέμα στο έργο πολλών εικαστικών, ελλήνων και μη. Μεταξύ άλλων, έλληνες εικαστικοί που έχουν ασχοληθεί εκτεταμένα με τις έννοιες του κυνηγού/θηράματος είναι οι Κώστας Τσώλης και Νίκος Παπαδημητρίου.

³ Η Μάρφα του δυτικού Τέξας είναι μια πόλη μία ώρα από τα σύνορα με το Μεξικό. Στην περιοχή υπάρχουν πολλοί ραντοιέρηδες ενώ στην πόλη καταφεύγουν πολλοί Αμερικανοί στα πλαίσια μιας εσωτερικής αναζήτησης και απομόνωσης. Η περιοχή λόγω της εγκυτήτας της με τα σύνορα του Μεξικού αποτελεί την είσοδο παράνομων Μεξικανών και ουσιών στις Η.Π.Α. και έτσι η περιοχή ελέγχεται συστηματικά από τη συνοριοφυλακή. Η περιοχή φιλοξενεί επίσης μια άγρια πανίδα με πούμα, λύγγες, αγριόχοιρους, αντιλόπες, ρακούν, κροταλίες κ.α

⁴ Παπαδοπούλου, Ξένια. (2015). *Το κάλεσμα του φασιανού*, Ηριδανός, Αθήνα

Στο δελτίο τύπου της έκθεσης ΣΒΑΡΤΣΒΑΛΛΝΤ των Νίκου Παπαδημητρίου και Κώστα Τσώλη, αναφέρονται τα εξής:

“ Τα έργα επικεντρώνονται σε ένα πεδίο κυνηγιού με διαφορετικές εκφάνσεις. Οι δύο εικαστικοί παρουσιάζουν ζωγραφικές εικόνες, σχέδια, γλυπτά και εγκαταστάσεις τα οποία διαμορφώνουν έναν εικαστικό διάλογο επάνω στον άξονα, θύτης – θύμα – θήραμα – εξουσία – επικράτηση – κυριαρχία. Ο Νίκος Παπαδημητρίου έχει ως κεντρικό θεματικό άξονα την ανθρώπινη ανταγωνιστική φύση. Τα έργα του σχολιάζουν την έμφυτη ανάγκη του ανθρώπου για επικράτηση και κυριαρχία σε ατομικό ή συλλογικό επίπεδο. Ο Κώστας Τσώλης δουλεύει επάνω στην ιστορία, την συλλογική μνήμη, την πολιτική καθώς και τις σχέσεις εξουσίας. Και οι δυο έχουν κοινό τόπο εικόνες τροπαίων που έχουν διαφορετική αφετηρία αλλά τέμνονται σε κοινά σημεία. Η σχέση του Δυτικού / Λευκού ανθρώπου με την φύση γύρω του ήταν και είναι ανταγωνιστική. Η διαρκής προσπάθειά του να τιθασεύσει, δαμάσει αλλά και να αλλοιώσει την σοφή ισορροπία του φυσικού περιβάλλοντος τον οδηγεί σε μια οριακή κατάσταση σε σχέση με την ίδια του την ύπαρξη και εξέλιξη. Η αλαζονική, εγωκεντρική και αυτάρεσκη σχέση του με την χλωρίδα, την πανίδα τον φυσικό και ορυκτό πλούτο αυτού του πλανήτη μαθηματικά τον κατευθύνουν προς τη δική του εντέλει αναπόφευκτη εξαφάνιση”⁵.



1. Έργα του Κώστα Τσώλη από την έκθεση ΣΒΑΡΤΣΒΑΛΛΝΤ, (πηγή: <https://itsonlyarts.com/2018/06/blog-post-25/>).

Παρατηρούμε εδώ ότι πρόκειται για μια πολύ διαφορετική πρόσληψη του θέματος του κυνηγιού. Στα έργα των Τσώλη και Παπαδημητρίου το κυνήγι παίρνει τη μορφή της κατάχρησης εξουσίας οδηγώντας σε ερωτήματα σχετικά με την ανθρώπινη φύση και την οικολογία. Αντίθετα η ίδια, επικεντρώνομαι σε μια πολύ διαφορετική διάσταση της έννοιας του κυνηγιού. Θεωρώ ότι η έννοια του κυνηγιού στις μέρες μας και λόγω της οικολογικής κρίσης και της καταχρηστικής εξουσίας που επιβάλλει ο άνθρωπος στο περιβάλλον του, ακολουθεί ουσιαστικά έναν μονόδρομο ερμηνειών. Πιστεύω ότι ο κυνηγός είναι μια πολύ πιο πολύπλοκη έννοια με βαθύτατες ανθρωπολογικές διαστάσεις. Ανάλογα με

⁵ <https://itsonlyarts.com/2018/06/blog-post-25/>

την εποχή αλλά και την ερμηνεία της, μπορεί να λάβει αρνητικό αλλά ίσως και θετικό πρόσημο. Επιπλέον θεωρώ πως στοιχεία εγγενή στην ανθρώπινη φύση που αποτελούν κομμάτι όλων μας με περισσότερο άμεσο ή έμμεσο τρόπο, είναι ιδιαίτερα πολύπλοκο να αναλυθούν πόσο μάλλον να κριθούν, οπότε μια ερμηνεία που στοχεύει στην κατανόηση της φύσης του ανθρώπου και της ανθρωπολογικής διάστασης του κυνηγού είναι περισσότερο συμβατή με τον προσωπικό μου τρόπο σκέψης.

3. Η μορφή του έργου και τα μέρη του

Το έργο το οποίο το παρόν γραπτό υποστηρίζει, αποτελείται από δύο μέρη τα οποία και συνθέτουν μια ενότητα, μια εγκατάσταση. Το πρώτο μέρος του έργου αποτελείται από μια παγίδα σε μορφή διχτυού και αποτελεί τον κεντρικό άξονα, το σημείο αναφοράς. Κατά τη διάρκεια του πλεξίματος της παγίδας πραγματοποιήθηκε η καταγραφή της διαδικασίας και των διαφόρων παρατηρήσεων σχετικά με αυτή, υπό τη μορφή ημερολογίου. Έπειτα πραγματοποιήθηκε ανάγνωση και ηχογράφηση του ημερολογίου από εμένα την ίδια. Σκοπός της δεκάλεπτης ηχογράφησης που προέκυψε είναι να ενσωματωθεί στην εγκατάσταση και να παίζει συνεχόμενα και σε επανάληψη.

Το δεύτερο μέρος του έργου αποτελείται από 29 γύψινες πλάκες διαστάσεων 41x31x3 εκ. Οι γύψινες πλάκες έχουν προέλθει από τμηματικά αποτυπώματα της παγίδας σε πήλινες μήτρες. Οι πλάκες έχουν επεξεργαστεί περαιτέρω με μελάνια και ακρυλικά. Μερικές από αυτές φέρουν αποτυπώματα από οστά, φυτά και γλυπτικά εργαλεία.

1^ο ΜΕΡΟΣ

3α. Η παγίδα ως κεντρικός άξονας της εγκατάστασης.

Αντιπροσωπευτικό εργαλείο της πρακτικής του κυνηγού θα μπορούσε να είναι κάλλιστα ένα τουφέκι, μηχανισμός σύγχρονος και αποτελεσματικός. Επέλεξα όμως την αρχετυπική μορφικά παγίδα σε μορφή διχτυού. Την πιο απλή μορφή παγίδας, μια προϊστορική κατασκευή που έχει ως βάση της το δέσιμο δύο νημάτων και τη δημιουργία αλληπάλληλων κόμπων, με τελικό σκοπό τη δημιουργία ενός ελαστικού και παράλληλα ισχυρού πλέγματος. Έκρινα ως σημαντική την εμβάθυνση στον κόσμο των αρχετύπων, γιατί εκεί βρίσκουμε εικόνες από τα βαθύτερα επίπεδα του συλλογικού ασυνείδητου. Ο Aby Warburg υποστήριξε ότι τα αρχέτυπα επανέρχονται ασχέτως ιστορικής περιόδου. Γράφει λοιπόν ο Georges Didi-Huberman για τον Warburg: *“Για τον Warburg, οι προσωρινές (temporal) περιόδοι της*

ιστορίας δεν διαμορφώνονται πλέον ανάλογα με την ακαδημαϊκή μετάδοση της γνώσης, αλλά αντιθέτως εκφράζεται μέσα από στοιχειώσεις (*hauntings*), επιβιώσεις (*survivals*), *residues* (κατάλοιπα), και την επίμονη επιστροφή της φόρμας”⁶. Σε μια τελική ανάλυση, αυτό το φαντασματικό μοντέλο είναι ένα ψυχολογικό μοντέλο, με την έννοια ότι η ψυχολογική οπτική επιστρέφει όχι στην οπτική του ιδεατού αλλά στην δυνατότητα της θεωρητικής αποδόμησης αυτού⁷. Έτσι, αυτό που έχουμε εδώ, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα συμπτωματικό μοντέλο (*modèle symptomal*), στο οποίο η ανάδυση και μεταβολή της φόρμας μπορεί να αναλυθεί ως ένα σύνολο διαδικασιών που διέπονται από τάσεις/εντάσεις – για παράδειγμα, τάσεις μεταξύ της επιθυμίας για ταυτοποίηση και τον περιορισμό της μεταβολής, μεταξύ εξυγίανσης και υβριδισμού, το κανονικό και το παθολογικό, την τάξη και το χάος, καθώς και χαρακτηριστικών που μπορούν να ειπωθούν έναντι άλλων που μένουν ανείκουστα/πρωτόγνωρα⁸.

Όσον αφορά το υλικό που επέλεξα για τη δημιουργία της παγίδας, αυτό είναι χάρτινο κορδόνι, αντί για κάποιο ανθεκτικό σχοινί. Πρόκειται για μια επιλογή που ουσιαστικά αναιρεί την προσίδια λειτουργία της παγίδας. Θέλησα με αυτόν τον τρόπο να προσθέσω το στοιχείο του εμπαιγμού σχολιάζοντας το τι μπορεί να σημαίνει ‘κυνήγι’ στις μέρες μας αλλά και να αντιμετωπίσω με σχετικό χιούμορ και κυνισμό τη ματαιοδοξία του καλλιτέχνη ο οποίος και από κυνηγός/θύτης μπορεί να βρεθεί στη θέση του θηράματος/θύματος. Ο Alfred Gell γράφει πως *“Οι παγίδες είναι θανατηφόρες παρωδίες του Umwelt, του τρόπου με τον οποίο το ζώο αντιλαμβάνεται το περιβάλλον του”*⁹. Έτσι και εδώ, η παγίδα αυτή αποτελεί μοντέλο του δημιουργού της και μια ερμηνεία του πως αντιλαμβάνομαι η ίδια κάποιες παραμέτρους του κόσμου γύρω μας. Επιπλέον, οι παγίδες μεταδίδουν την ιδέα ενός πλέγματος προθετικότητας μεταξύ κυνηγών και θηραμάτων μέσα από υλικές μορφές και μηχανισμούς¹⁰. Και ακριβώς αυτό, σύμφωνα με τον Gell, αποτελεί τον ορισμό των έργων τέχνης. Δηλαδή, ότι αυτά ανακαλούν σύνθετες προθετικότητες και ότι θα μπορούσε κάποιος να κάνει τις παγίδες ζώων, ενταγμένες στο κατάλληλο πλαίσιο, να ανακαλέσουν διαισθητικές προσεγγίσεις της ύπαρξης, της ετερότητας, της συσχετικότητας¹¹. Πέρα από ένα ευρύ πλαίσιο προθετικότητας, τις οποίες και θα δούμε στη συνέχεια, ουσιώδους σημασίας για εμένα αποτελεί η

⁶ Didi-Huberman, Georges., (2017), *The surviving image: phantoms of time and time of phantoms : Aby Warburg's history of art*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, σ.13

⁷ Ο.π.

⁸ Ο.π.

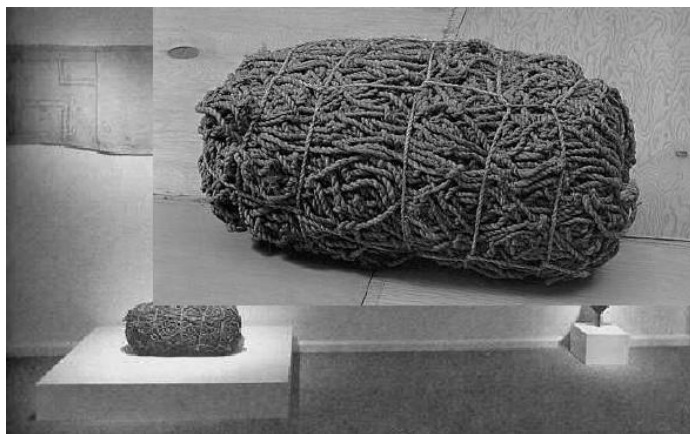
⁹ Gell, A., (2013), στο *Ανθρωπολογία και σύγχρονη τέχνη*, Ρίκου, Ε. (επιμ.), εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, σ.312

¹⁰ Ο.π., σ.316

¹¹ Ο.π.

κατασκευή μιας παγίδας η οποία μπορεί και να αποτελεί το κουκούλι της προσωπικής μου παγίδευσης. Δεν παγιδευόμαστε άραγε οι περισσότεροι, με κάποιον τρόπο σε κάποιο πλαίσιο; Η επιλογή ενός θέματος προς ανάλυση δεν δημιουργεί στην πορεία και εκ των πραγμάτων τρικλοποδιές, παγίδες, αδιέξοδα, όνειρα απόδρασης; Δεν αποτελεί η ίδια η τέχνη μια παγίδα την οποία επιμελούμαστε στοργικά για να αντιληφθούμε στο τέλος πως είμαστε δέσμοί της;

Μέσα από τη δημιουργία και έκθεση ενός τέτοιου αντικειμένου προκύπτουν διάφορα ερωτήματα. Μια παγίδα, παραδοσιακά και στα πλαίσια του κυνηγού θηρευτή, αποτελεί ένα καθαρά χρηστικό αντικείμενο. Από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και με τον Πριμιτιβισμό αναδύθηκαν κάποιες θεματικές και τεχνικές προσέγγισης στην τέχνη που εμφανίζονται στα έργα των καλλιτεχνών μέχρι τις μέρες μας. Πηγαίνοντας πίσω στο χρόνο και στο 1988, η ανθρωπολόγος Susan Vogel επιμελήθηκε στο Κέντρο Αφρικανικής Τέχνης (Center for African Art) της Νέας Υόρκης την έκθεση 'ART/ARTIFACT'. Αξιωματικό έργο αυτής της έκθεσης αποτέλεσε μια παγίδα σε δίχτυ, προερχόμενη από τη φυλή Αζάντε της Αφρικής¹². Η παγίδα ήταν τυλιγμένη και δεμένη, έτοιμη για μεταφορά. Έχει μείνει στην ιστορία της τέχνης με την ονομασία 'Vogel's net'. Η παγίδα της Vogel έθιξε κάποια πολύ σημαντικά και συγκεκριμένα ζητήματα σχετικά με το τι είναι τέχνη και τι αυτό που αποκαλούμε 'χειροτέχνημα'. Η παγίδα παρουσιάστηκε προσεκτικά τυλιγμένη υπό τη μορφή κυλινδρικού όγκου και τοποθετήθηκε σε χαμηλό βάθρο. Παρουσιάστηκε δηλαδή με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργείται μια γλυπτική φόρμα συγγενική με αυτήν την οποία είχε συνηθίσει ο μέσος θεατής να έρχεται σε επαφή σε μια γκαλερί ή ένα μουσείο. Δηλαδή, ενός γλυπτού επάνω σε βάθρο. Ο τρόπος στησίματος που επέλεξε η Vogel δεν αποσκοπούσε στην ευκολότερη κατανόηση του έργου από τους θεατές, αλλά σε κάτι πολύ πιο σύνθετο και συγκεκριμένο, όπως θα δούμε και στη συνέχεια.



2. Το δίχτυ της φυλής Αζάντε όπως παρουσιάστηκε από την Susan Vogel (Πηγή: <https://www.slideshare.net/nichsara/museum-upload>)

¹² Η φυλή των Αζάντε ή Ζάντε ή Σαντέ συναντάται στις περιοχές του Ν.Α. Σουδάν, Β.Α. της Λαϊκής Δημοκρατίας του Κονγκό και Ανατολικά της Κεντροαφρικανικής Δημοκρατίας.

Πριν από την έκθεση του 1988, είχε προηγηθεί μια άλλη το 1984, στο MoMA της Νέας Υόρκης και με τίτλο: *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. Η επιμελητές της έκθεσης δέχτηκαν σκληρή κριτική για την προώθηση έργων τέχνης που ενώ είχαν άμεσες επιρροές από πρωιμότερους πολιτισμούς, δεν ανέφεραν άμεσα τις καταβολές και επιρροές τους από συγκεκριμένους καλλιτέχνες και ομάδες¹³. Επιπλέον, τα ίδια τα πρότυπα/πρωτότυπα δεν αντιμετωπιζόνταν ως έργα τέχνης¹⁴. Έτσι αντιλαμβανόμαστε ότι η απόφαση της Vogel να εκθέσει την παγίδα με τον τρόπο που το έκανε, τέσσερα μόλις χρόνια μετά την έκθεση του MoMA, αποτελεί ένα έξοχο και ριζοσπαστικό παράδειγμα επιμέλειας έκθεσης. Αυτό στο οποίο αποσκοπούσε ουσιαστικά ήταν η ρήξη της σύνδεσης της Αφρικανικής τέχνης με τον Πριμιτιβισμό της Μοντέρνας τέχνης και να προτείνει την αξία της μελέτης των αφρικανικών αντικειμένων μέσω μιας περισσότερο διευρυμένης οπτικής¹⁵. Σε αυτήν τη λογική στηρίζεται και ο τρόπος στησίματος του έργου, ενός δηλαδή συγκεκριμένου όγκου πάνω σε βάθρο: Η Vogel θέλησε να τονίσει ότι και η ίδια η παγίδα των Αζάντε μπορεί να αποτελεί αντίστοιχα έργο τέχνης όπως και τα –κατά κύριο λόγο– έως τότε καθιερωμένα γλυπτά σε βάθρο¹⁶. Στην εποχή της η παγίδα με τον τρόπο που την έστησε η Vogel αποτέλεσε συνθήκη διαμάχης περί του τι είναι τέχνη και τι όχι. Σήμερα πλέον και σαράντα χρόνια μετά, δεν μας απασχολούν τέτοια ερωτήματα στη σύγχρονη τέχνη, παρόλα αυτά, τίθεται το ερώτημα στην παρούσα εργασία του ‘τι νόημα και μορφή θα μπορούσε να έχει μια αντίστοιχη παγίδα στις μέρες μας;’.

Συνοψίζοντας την εξέλιξη της χρήσης της παγίδας σε δίχτυ μέσα από την ιστορία τέχνης και την ιστορία γενικότερα, παρατηρούμε τα εξής: Στοιχεία της Αφρικανικής/Αμερικανικής/Ωκεανικής κουλτούρας και έκφρασης υιοθετήθηκαν από τη μοντέρνα τέχνη και τον Πριμιτιβισμό, για να εκφράσουν τις καινούριες για την εποχή φιλοσοφικές ανάγκες του καλλιτέχνη της δύσης. Σχεδόν έναν αιώνα μετά τον Πριμιτιβισμό, τα ίδια τα χρηστικά αντικείμενα και κατασκευές της Αφρικής – στη συγκεκριμένη περίπτωση της Vogel – παρουσιάστηκαν αυτούσια ως έργα τέχνης. Φυσικά είχε προηγηθεί ο Marcel Duchamp και η οπτική των πραγμάτων είχε αλλάξει έκτοτε ριζικά. Τι συμβαίνει όμως συγκεκριμένα με τη μετάβαση πρωτόγονων μορφών πολιτισμού μέσω της ιστορίας της τέχνης στο σήμερα; Οι καλλιτέχνες του τέλους του 19^{ου} αιώνα και των αρχών του 20^{ου}, έριξαν τη ματιά πίσω στο χρόνο και σε πρωιμότερες μορφές έκφρασης, σε μια στάση

¹³ <https://www.theartstory.org/movement/primitivism/history-and-concepts/#nav>

¹⁴ https://www.theartstory.org/movement/primitivism/history-and-concepts/#beginnings_header

¹⁵ Gell, A., (1999), *The art of Anthropology, Essays and Diagrams*, The Athlone Press, London, σ.190

¹⁶ Ο.π.

άμυνας απέναντι στη ραγδαία βιομηχανοποίηση και αστικοποίηση της εποχής τους¹⁷. Αυτό που είναι χαρακτηριστικό για τους Πριμιτιβιστές ήταν η ανάγκη και η νοσταλγία τους για μια πιο άμεση επαφή με τη φύση και μια βαθύτερη και πιο σύνθετη πνευματική κατάσταση¹⁸. Παρόλα αυτά, αν και πρωτοποριακός για την εποχή του ο Πριμιτιβισμός, αποτέλεσε μια ευρωκεντρική τάση με σχετικές προκαταλήψεις απέναντι στις εκφράσεις των πολιτισμών τις οποίες και υιοθέτησε¹⁹. Είναι χαρακτηριστικό ότι τα πολιτιστικά αντικείμενα των φυλών που μεταφέρθηκαν από τις αποικίες στην Ευρώπη κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, δεν ενέπιπταν στην κατηγορία της τέχνης²⁰. Οι Ευρωπαίοι καλλιτέχνες υιοθέτησαν σε γενικές γραμμές αποκλειστικά και μόνο τα μορφικά στοιχεία που τους ενδιέφεραν²¹. Από την πλευρά της ιστορίας της τέχνης, η διαμάχη για το αν τα παραπάνω αντικείμενα των διαφόρων φυλών αποτελούσαν έργα τέχνης, τεχνουργήματα ή κάτι άλλο, πήρε ιδιαίτερα μεγάλες διαστάσεις την εποχή της έκθεσης της Vogel. Συγκεκριμένα, ο Αμερικανός κριτικός και φιλόσοφος της τέχνης Arthur Danto, άσκησε δριμυεία κριτική με σκοπό να αποδείξει ότι το δίχτυ της Vogel είχε επιφανειακή μόνο συνάφεια με τη σύγχρονη εννοιολογική τέχνη²². Ουσιαστικά, δηλαδή, αμφισβήτησε την καλλιτεχνική υπόσταση του δικτύου των Αζάντε, τοποθετώντας το μάλλον στην συνομοταξία των 'τεχνουργημάτων'. Ο Danto, ήταν διχασμένος όχι μόνο ανάμεσα στο διαχωρισμό του έργου τέχνης και του τεχνουργήματος, αλλά και στον ευρωκεντρισμό του που διατείνεται ότι η ερμηνευτική του θεωρία της τέχνης οικοδομείται εντός του υπόρρητου ιστορικού πλαισίου της δυτικής τέχνης²³. Αναρωτόμαι όμως, η τέχνη των Αζάντε δεν είχε ήδη παρισφύσει στην δυτική ιστορία της τέχνης, ως έμμεσος αντιπρόσωπος των επιρροών των Πριμιτιβιστών; Από τη στιγμή που η δυτική τέχνη προσανατολίστηκε σε μια επικράτεια έξω από τα δικά της χωρικά πλαίσια, τα τελευταία δεν ξεκίνησαν πλέον να αποτελούν κομμάτι της διανοητικής σκέψης και έκφρασης της πρώτης; Επιπλέον, η αλληλεπίδραση με άλλους λαούς δεν αποτελούσε πλέον μια αναμενόμενη συνθήκη ακολουθούμενη από την αποικιοκρατία; Ή ακόμη, η στροφή των Πριμιτιβιστών σε 'κάτι' έξω από τα δικά τους πολιτιστικά δεδομένα δεν υποδηλώνει άμεσα το 'άνοιγμα' τις τέχνης σε μια περισσότερο διεθνή οπτική; Όσον αφορά την ανάλυση στην οποία και επιδόθηκε ο Danto, περί διαφοράς έργου τέχνης και

¹⁷ https://www.theartstory.org/movement/primitivism/history-and-concepts/#beginnings_header

¹⁸ *Ο.π.*

¹⁹ *Ο.π.*

²⁰ *Ο.π.*

²¹ *Ο.π.*

²² Gell (2013), σ.301

²³ *Ο.π., σ.303*

τεχνουργήματος, δεν αφορά άμεσα την παρούσα εργασία οπότε και δεν θα επεκταθώ περαιτέρω.

Στο παρόν, προσωπικό μου έργο, παρατηρούμε ότι η επιστροφή σε μια παρελθούσα κατάσταση συναντάται και εδώ, όπως και στο έργο πολλών άλλων σύγχρονων καλλιτεχνών. Είναι προσωπική μου πεποίθηση ότι η επιστροφή σε παλαιότερες μορφές έκφρασης και η ανάγκη μιας πιο άμεσης επαφής με τη φύση, θα επανέρχονται αενάως στις ανθρώπινες εκφράσεις, με άμεσο ή έμμεσο τρόπο. Ο Pablo Picasso είχε πει στην εποχή του πως *“Η πρωτόγονη γλυπτική δεν έχει ξεπεραστεί”*²⁴. Περισσότερο από μισό αιώνα μετά και στο 2020, η πρωτόγονη γλυπτική έχει αλήθεια ξεπεραστεί; Η οπτική των Πριμιτιβιστών έχει σίγουρα ξεπεραστεί και πλέον υιοθετούμε στοιχεία άλλων πολιτισμών, απενοχοποιημένα και μέσω υβριδικών τρόπων. Επιπλέον, παρατηρείται μια χαρακτηριστική και επικρατούσα τάση σχετική με το εύρημα, είτε αυτό είναι αρχαιολογικό είτε παλαιοντολογικό, την τέχνη του αρχείου και την οικολογική συνείδηση. Έχει κανείς την εντύπωση ότι η απειλή της βιομηχανοποίησης και του αστικού τρόπου ζωής που ένιωσαν οι Πριμιτιβιστές, έχει πλέον μεγεθυνθεί και έχει φτάσει στα όρια όχι μόνο της ανάλυσης της ανθρώπινης δράσης αλλά της επιβίωσης του ίδιου μας του πλανήτη.

Εν κατακλείδι και στο έργο που παρουσιάζεται εδώ, επιδιώκω και εγώ η ίδια να αναζητήσω τη μορφή της παγίδας και του κυνηγού του σήμερα μέσα από την ενδοσκοπική διαδικασία της κατασκευής της παγίδας. Επιπλέον, οι πλάκες, αποτελούν στιγμιότυπα μιας αναζήτησης στα όρια κάποιου παρελθόντος και εικονοποιούν άμεσα τον κατακερματισμό και την αποδομητική συνθήκη που βιώνουμε. Άραγε πόσο έχουν αλλάξει οι καιροί από το 1922 όταν ο T. S. Elliot έγραψε:

*‘What are the roots that clutch, what branches grow
out of this stony rubbish; Son of man,
you cannot say, or guess, for you know only
a heap of broken images...’*²⁵

²⁴ https://www.theartstory.org/movement/primitivism/history-and-concepts/#beginnings_header

²⁵ T.S. Elliot, από την *‘Ερημη Γη’* και το πρώτο απόσπασμα: *Η ταφή των νεκρών*. Μετάφραση του Γιώργου Σεφέρη (1936), Εκδόσεις Ίκαρος, Αθήνα 1997: *‘Ποιες ρίζες απλώνονται γρυπές, ποιοι κλώνοι δυναμώνουν Μέσα στα πέτρινα τούτα σαρίδια; Για του ανθρώπου, Να πεις ή να μαντέψεις, δεν μπορείς, γιατί γνωρίζεις μόνο Μια στοίβα σπασμένες εικόνες...’*

3α.α. Το πλέξιμο της παγίδας ως χειρωνακτική εργασία και η λειτουργία της αφήs.

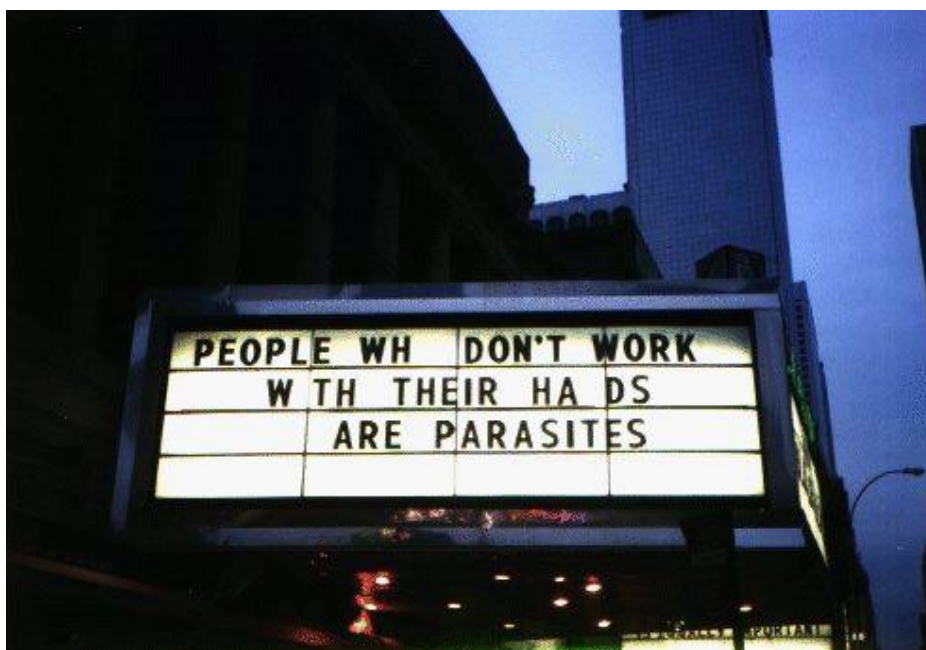
Είμαι υποστηρικτής της χειρωναξίας στην τέχνη και στην εργασία. Έτσι, δε θα μπορούσε παρά η εργασία των χεριών να αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ιδιοσυγκρασίας και της επιδιωκόμενης εικαστικής πρακτικής μου. Έχω αναφέρει παλαιότερα και μέσα από την οπτική του συντηρητή πως:

“Η ενασχόληση με τις αισθητικές, ιστορικές και λοιπές αξίες των έργων τέχνης, γίνεται μέσα από επεμβάσεις στην ύλη και μέσα από την εντατική εργασία των χεριών. Αυτή η άμεση επαφή με την υλική φύση των αντικειμένων αποτελεί για εμένα ένα υγιές αντίβαρο στη διανοητική εργασία, ένα στοιχείο που με γειώνει και μου προσφέρει προοπτική. Νιώθω σαν ένα μέρος του εγκεφάλου μου να απασχολείται σταθερά γύρω από τον κινητήρα τροφοδοσίας που προσφέρει η εργασία των χεριών και έτσι το υπόλοιπο του εγκεφάλου μου και οι σκέψεις μου να μπορούν να ταξιδέψουν χωρίς να χάνουν το σημείο αναφοράς τους που τελικά είναι η αγάπη για το ίδιο μου το σώμα”²⁶.

Επανερχόμενη στο *Κάλεσμα του φασιανού*, εκεί συναντάει κανείς το στίχο: *“Τα χέρια δεν παρασιτούν ποτέ”*. Πρόκειται για ένα στίχο εμπνευσμένο από μία από τις *Κοινοτυπίες*²⁷ της Jenny Holzer: *“People who do not work with their hands are parasites”*. Δηλαδή, *“Οι άνθρωποι που δε δουλεύουν με τα χέρια τους είναι παράσιτα”*. Η φράση της Holzer, θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχει σαρκαστικό χαρακτήρα. Πρόκειται για μια κοινοτυπία που έχει τις ρίζες της στην παράδοση της χειρωναξίας και σε μια αναχρονιστική οπτική των πραγμάτων βασισμένη σε παλαιότερες μεθόδους παραγωγής. Όσον αφορά στο δικό μου στίχο, αυτός έχει μια διαφορετική πρόθεση χωρίς όμως να έρχεται σε αντίθεση με τη φράση της Holzer – τουλάχιστον όσον αφορά τον τρόπο εργασίας ή την υπόνοια της ταξικότητας. Ο στίχος μου έχει περισσότερο τη μορφή μιας τελευταίας ελπίδας σε μια περιρρέουσα ατμόσφαιρα μελαγχολίας και απογοήτευσης. Τα χέρια εδώ αντιπροσωπεύουν τις έννοιες της αίσθησης και της πράξης. Και στις δύο περιπτώσεις πάντως, της Holzer και εμού, πρόκειται για δηλώσεις που σκοπό έχουν να κρίνουν την ανυπόσταση διάσταση του περιεχομένου το οποίο καταδεικνύουν, στο δικό της παρόν η κάθεμία. Η Holzer το απορρίπτει ενώ η ίδια το αντιμετωπίζω ως ευχή, ως την ύστατη ελπίδα πράξεων χειροπιαστών, βιώσιμων και ουσιαστικών, ό,τι και αν μπορεί να σημαίνει αυτό.

²⁶ <https://www.oanagnostis.gr/xenia-papadopoulou-anatrepontas-isorropies/>

²⁷ Jenny Holzer, *Truisms* (1978-1987)



3. Jenny Holzer, Truism: 'People who don't work with their hands are parasites'.
(Πηγή: <https://anothereyeopens.com>)

3α.β. Το πλέξιμο της παγίδας ως διαδικασία ύφανσης.

Το θεωρητικό αυτό κείμενο αφορά σε ένα εικαστικό έργο όπου έχει επέλθει μια διαδικασία ύφανσης που όμως δεν εμπίπτει σε αυτό που θα φέρναμε στο μυαλό μας ως υφαντό (όπως για παράδειγμα ένα ύφασμα ή ένα πλεκτό). Η τεχνική του είναι αυτή των κόμπων με σκοπό τη δημιουργία ενός διχτυού. Ενός διχτυού αρχετυπικού, από εκείνα που κατασκευάζονται από την προϊστορία μέχρι σήμερα και χρησιμοποιούνται για τη δημιουργία ενός ισχυρού, ελαστικού και ελαφρού πλέγματος. Η μορφή αυτού του πλέγματος συναντάται από παγίδες για πουλιά, ψάρια αλλά και μεγαλύτερα ζώα, ως υποστηρικτικό πλέγμα καλαθιών συλλογής καρπών (π.χ στους Ινδιάνους Πόμο), αλλά και ως αιώρα, δίχτυ μπασκέτας και πολλά άλλα αντικείμενα και κατασκευές.

Η τεχνική ενός διχτυού από κόμπους είναι ιδιαίτερα απλή, ενώ η επιλογή της συγκεκριμένης τεχνικής στηρίζεται ακριβώς σε αυτήν την απλότητα και αρχετυπικότητα της συνένωσης δύο νημάτων και της δημιουργίας μιας συντεθειμένης οντότητας. Δύο νήματα προερχόμενα από διαφορετικές κατευθύνσεις συνενώνονται μέσω ενός κόμπου ενώ τα δύο νήματα που εξέρχονται από τον κόμπο ακολουθούν αντιδιαμετρικές κατευθύνσεις με σκοπό τη συνένωσή τους με τα γειτονικά νήματα και τη συνέχιση της διαδικασίας ύφανσης του πλέγματος κατ' αυτόν τον τρόπο.

Όσον αφορά την επιλογή ενός, φαινομενικά τουλάχιστον, τετριμένου θέματος, σημειώνω και επαυξάνω αυτό που έχει γράψει ο ιστορικός τέχνης Henri Focillon: *“Η τέχνη η πιο ασκητική, αυτή που τείνει*

να αγγίζει με μέσα όσο πιο φτωχά και καθαρά τις πιο ανιδιοτελείς περιοχές της σκέψης και του συναισθήματος, δεν φέρεται μόνον από την ύλη από την οποία επιθυμεί να διαφύγει, αλλά τρέφεται από αυτήν”²⁸.



4. Η παγίδα σε αρχικό στάδιο. Φωτογραφία: Ξένια Παπαδοπούλου

Σε ένα πρώιμο και πειραματικό στάδιο δημιουργίας αυτών των κόμπων συνειδητοποίησα κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, μέσω της επανάληψης της διαδικασίας και σε συνδυασμό με το αποτέλεσμα που άρχισε να συντάσσεται. Περιληπτικά, αυτά είναι η μεταφορική για εμένα διάσταση της έννοιας του κόμπου ως ‘απόφαση’ ή ‘ολοκλήρωση’, ως μια επιλογή που αναιρείται δύσκολα (τουλάχιστον τυπικά) οπότε θα μπορούσαμε να τη χαρακτηρίσουμε ως ‘απόφαση’. Μέσα από αυτές τις μη αναστρέψιμες ‘αποφάσεις’ προέκυψε ένα πλέγμα το οποίο το αισθάνομαι ως την προσπάθεια άρθρωσης μιας γλώσσας και την ίδια στιγμή ως μια καταγραφή ενός εσωτερικού χαρτογράφηματος. Ένας χάρτης αποτελεί ένα παλίμψηστο γεωλογικών, γεωγραφικών, κλιματολογικών, οικιστικών και καλλιεργητικών μετατοπίσεων που περιλαμβάνει και όλες τις μεταβολές στη χλωρίδα και την πανίδα μιας περιοχής. Θα μπορούσα να ισχυριστώ επίσης ότι πρόκειται για μια πραγματική *working library* (βιβλιοθήκη του Αμβούργου του Aby Warburg) και για ένα χώρο ερωτημάτων, ένα χώρο καταγραφής προβλημάτων ως ένα πολυσύνθετο δίκτυο. Η εξέλιξη της δόμησης του πλέγματος της παγίδας παίρνει εδώ όπως και στην ταξινόμηση

²⁸ Focillon, H., (1982), *Η ζωή των μορφών*, Νεφέλη, Αθήνα, σ.18

της βιβλιοθήκης του Αμβούργου του Aby Warburg, τη μορφή μιας σειράς αντιμεταθέσεων μεταξύ των εννοιών της εικόνας (οπτικοποίηση της τέχνης), της λέξης (ημερολογιακή καταγραφή της καλλιτεχνικής πράξης), της δράσης/πράξης (δημιουργία κόμπων μέσα από μια επαναλαμβανόμενη επιτελεστική διαδικασία), και του προσανατολισμού (προσπάθεια διαμόρφωσης ενός χάρτη που όμως συνεχώς μεταβάλλεται)²⁹.

Πιο συγκεκριμένα για τους κόμπους: ο κάθε κόμπος αποτελεί μια απόφαση, μια βεβαιότητα η οποία έχει προέλθει από τη σύνδεση δύο μερών (από μια ώθηση και από μια αμφιβολία πάνω σε αυτήν, από ένα ναι και ένα όχι, κάθε απόφαση κρύβει και μια απόρριψη, κάθε κατάφαση και μια άρνηση). Για τον Gottfried Semper, ο κόμπος είναι το πιο παλιό τεχνικό σύμβολο και η έκφραση των πιο πρώιμων κοσμογονικών αρχών³⁰. Στο έργο μου, ξεκινώντας από μια οριζόντια ευθεία και κατευθυνόμενη καθέτως με μια πορεία που ομοιάζει της γραφής από αριστερά προς τα δεξιά, αρχίζω και δημιουργώ τους κόμπους. Οι κόμποι δεν είναι ομοιογενείς και από ένα σημείο και μετά παρατηρούμε ότι το μέγεθος και οι αποστάσεις των κόμπων συμπαρασέρνουν τους μετέπειτα κόμπους σε παραμορφώσεις του ιδεατά επαναλαμβανόμενου και ομοιόμορφου μοτίβου των ρόμβων της παγίδας. Οι ρόμβοι αλλάζουν μέγεθος και σχήμα σε βαθμό που παύουν να είναι πλέον ρόμβοι. Αυτό συμβαίνει γιατί κάθε απόφαση (κόμπος) έχει προέλθει και βασιστεί σε προηγούμενες επιλογές (στην τοποθέτηση των προηγούμενων κόμπων). Κάθε απόφαση επίσης, επηρεάζει τις επόμενες μας επιλογές. Πού και πού επέρχεται ρήξη, η πλέξη παραμορφώνεται τόσο που η παγίδα διαστρεβλώνεται δημιουργώντας τεράστια ασύμμετρα κενά. Αλλού οι κόμποι έρχονται πολύ κοντά ο ένας στον άλλο και συνωστίζονται. Αλλού τμήματα αποκόβονται και οι αποφάσεις απομακρύνονται και αυτοφυσούν σαν παραφυάδες, σαν ζιζάνια. Αυτή είναι και η ανθρώπινη φύση κατά την Hannah Higgins, ακανόνιστη και ανεπαρκής (όπως και η φύση γενικότερα), και αντίθετη στο τετραγωνισμένο πολεοδομικό δίκτυο των σύγχρονων πόλεων, ως εκφραστών του μοντερνισμού³¹. Η Higgins συνεχίζει ως εξής: “θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι το πλέγμα αποτελεί την επικρατούσα μυθολογική φόρμα της μοντέρνας ζωής – μια απεικόνιση της πίστης του μοντερνισμού στην ορθολογιστική σκέψη και τη βιομηχανική πρόοδο, και που περιλαμβάνει τα πάντα από το αστικό τοπίο στη μοντέρνα τέχνη και σε κάποιες μορφές της επιστήμης της φυσικής”³². Επιπλέον, η Rosalind Krauss, και σε σχέση με τον κνάβο, έγραψε το 1979 σε ένα δοκίμιο με τον

²⁹ Η εξέλιξη της ταξινόμησης παίρνει τη μορφή μιας σειράς αντιμεταθέσεων μεταξύ των εννοιών της εικόνας (Bild), λέξης (Wort), δράσης/πράξης (Handlung), και προσανατολισμού (Orientierung). Settis, (1985)

³⁰ Voreakou, Myrto-Maria, (2017), ‘Weaving Places. From Knots to Plots. Στο: *Weaving Culture in Europe*, Επιμέλεια: Efi Kyprianidou, Nissos Publications, Κύπρος, σ.109

³¹ Higgins (2009), σ. 6

³² *Ο.π.*

τίτλο 'Grids' πως: "Η χρήση του κανάβου αποτελεί έναν τρόπο εκτοπισμού των διαστάσεων του πραγματικού που αντικαθίστανται από ένα είδος αισθητικής συναίνεσης"³³. Παρόλα αυτά, ο κανάβος και η παραλληλόγραμμη φόρμα υπήρχαν πολύ πριν τη δόμηση της σύγχρονης μητρόπολης. Μουσικά κομμάτια, εφημερίδες, αλλά ακόμη και το κάθε μεμονωμένο τούβλο ενός κτιρίου που φέρει παράθυρα σε συγκεκριμένους άξονες, όλα υποδηλώνουν την βαθιά κυριαρχία του παραλληλόγραμμου και του κανάβου στη ζωή μας³⁴. Στον ελληνικό χώρο, ένας εικαστικός που ασχολήθηκε εκτεταμένα με τη χρήση του κανάβου, ενώ τα έργα του χαρακτηρίζονται από την τάξη, την επανάληψη, και τη χειρωναξία, είναι ο Νίκος Αλεξίου. Ο Νίκος Αλεξίου



5. Νίκος Αλεξίου, Χωρίς Τίτλο, 1991, καλάμια, χρυσή και ασημένια κλωστή, σύρμα. (πηγή: <https://www.culturenow.gr/mia-ekdoxi-ekthesi-toy-nikoy-alexioy-stin-gkaleri-zoympoylaki/>)



6. Νίκος Αλεξίου, άποψη εγκατάστασης. (πηγή: <https://www.culturenow.gr/mia-ekdoxi-ekthesi-toy-nikoy-alexioy-stin-gkaleri-zoympoylaki/>)

³³ Ο.Π.

³⁴ Ο.Π.

δημιούργησε συμπλέγματα αιωρούμενων έργων, φτιαγμένα από κομμένα χαρτιά, σπάγκο, κλωστή, καλάμια, κ.α. Τα έργα του σχηματίζουν αφαιρετικά γεωμετρικά μοτίβα μέσα από λεπτομερείς και εύθραυστες κατασκευές που υποδηλώνουν χαρακτηριστικά την εμμονική διαδικασία και την ασκητική αντιμετώπιση της τέχνης εκ μέρους του εικαστικού³⁵. Σε αντίθεση με τα απίστευτης λεπτομέρειας, σχεδόν ‘αχειροποίητα’ θα λέγαμε έργα του Νίκου Αλεξίου, που εκτός των άλλων χαρακτηρίζονται από απόλυτη τάξη και συγκεκριμένες φόρμες, το παρόν πλέγμα χαρακτηρίζεται από τάξη και αταξία μαζί, συμμετρία που ανταγωνίζεται την ασυμμετρία και ακανονιστία. Παρόλα αυτά, η επανάληψη και η εμμονική αντιμετώπιση είναι έκδηλες και εδώ με μόνη διαφορά ότι ο ασκητισμός του Αλεξίου και λόγω της απόλυτα προγραμματισμένης και οριοθετημένης πρακτικής του συγκρούεται εννοιολογικά με την δική μου πρακτική. Τα στοιχεία του τυχαίου, του συνειρμικού, του αβέβαιου και του αενάως εν εξελίξει είναι σημαντικά στοιχεία του παρόντος έργου μου. Τα στοιχεία αυτά, επιδιώκουν να κάνουν ένα σχόλιο πάνω σε μια επαναληπτική διαδικασία η οποία όμως μεταβάλλεται σταδιακά και σχεδόν ανεπαίσθητα και καθρεφτίζει τη φύση του ανθρώπου από βιολογική άποψη και όχι μόνο. Όπως αναφέρω και παραπάνω, το πλέγμα της παγίδας αποτελεί ένα δίκτυο ως αποτέλεσμα του συνδυασμού του τυχαίου με τις συνειδητές αποφάσεις μας, δηλαδή τη φύση της ανθρώπινης ζωής. Παρόλα αυτά, η ενδοσκοπική διαδικασία που στον Αλεξίου πήρε μια χαρακτηριστικά ασκητική μορφή, ενυπάρχει έντονα και στην παρούσα δουλειά. Μέσω της συνεχούς επανάληψης ο χώρος και ο χρόνος ακυρώνονται κατά κάποιον τρόπο και έτσι μπορεί κανείς να εστιάσει σε σκέψεις εγκαθιδρυμένες και βαθιά ριζωμένες μέσα του. Αντίστοιχα, ο θεατής ενός τέτοιου έργου και σύμφωνα με τον Aby Warburg, στέκεται μπροστά από μια εικόνα όπως θα στεκόταν μπροστά από έναν πολυσύνθετο χρόνο, δηλαδή τον προσωρινό, δυναμικό χρόνο των κινήσεων αυτών καθ’εαυτών³⁶.

Μια παγίδα αποτελεί μοντέλο του δημιουργού της, του κυνηγού, καθώς και μοντέλο του θηράματος, όμως πάνω απ’όλα ενορακώνει ένα σενάριο το οποίο αποτελεί το δραματικό σύμπλεγμα που συνδέει αυτούς τους δύο πρωταγωνιστές μεταξύ τους και τους ευθυγραμμίζει στο χρόνο και το χώρο³⁷. Οι περισσότερες απεικονίσεις δεν μπορούν να το δηλώσουν αυτό γιατί δείχνουν είτε παγίδες που περιμένουν το θύμα τους, είτε παγίδες που το έχουν ήδη εγκλωβίσει: δεν μπορούν να καταδείξουν το ‘χρόνο

³⁵ https://www.efsyn.gr/tehnas/eikastika/82837_aylo-sympan-toy-nikoy-alexioy

³⁶ Weigel, S., *Epistemology of Wandering, Tree and Taxonomy, The system figuré in Warburg’s Mnemosyne project within the history of cartographic and encyclopaedic knowledge*, στο <https://journals.openedition.org/imagesrevues/2934>, σ.4

³⁷ Gell (1999), σ.202

κατασκευής' της παγίδας. Αυτός ο χρόνος κατασκευής αντιτάσσεται στο χρόνο της αναστολής, τον κενό χρόνο της 'αναμονής' έως την επικείμενη και ακαριαία καταστροφή που επέρχεται με το κλείσιμο της παγίδας³⁸. Ο χρόνος κατασκευής διαφέρει ανάλογα με τον τύπο της παγίδας που επιστρατεύεται/χρησιμοποιείται, παρόλα αυτά δεν είναι δύσκολο να δούμε στο δράμα της παγίδευσης μία αναλογία με την τραγική διαδοχή *ἄτη* → *ὑβρις* → *νέμεσις* → *τίσις* των αρχαίων ελλήνων³⁹. Πόσοι τραγικοί ήρωες έχουν υποφέρει από τις ίδιες υβριστικές ψευδαισθήσεις και έχουν προκαλέσει το ίδιο πεπρωμένο; Το γεγονός ότι τα ζώα που πέφτουν σε παγίδα έχουν τα ίδια προκαλέσει την πτώση τους από τις δικές τους πράξεις, την προσίδια εφηουχασμένη αυτοπεποίθησή τους, διαβεβαιώνει ότι η παγίδευση είναι ένας πολύ περισσότερο ποιητικός και τραγικός τρόπος κυνηγιού από την απλή καταδίωξη⁴⁰. Η απλή καταδίωξη εξισώνει τον κυνηγό και το θύμα του, συντονισμένους σε μια αυθόρμητη δράση και αντίδραση, ενώ αντιθέτως η παγίδευση ιεραρχεί καθοριστικά τον κυνηγό και το θύμα: Ο 'παγιδευτής' είναι ο Θεός, ή το πεπρωμένο, και το παγιδευμένο ζώο είναι ο άνθρωπος μέσα στην τραγική του ενσάρκωση⁴¹. Όσον αφορά τη μορφή της παγίδας, ο Alfred Gell γράφει πως "Από τη μορφή της παγίδας μπορούν να εισαχθούν οι προδιαθέσεις του θύματος για το οποίο προορίζεται"⁴². Με την έννοια αυτή, οι παγίδες μπορούν να θεωρηθούν κείμενα για τη συμπεριφορά των ζώων⁴³.

Επιστρέφοντας στην καθ'εαυτή διαδικασία της ύφανσης, από τους πρώτους που αναφέρθηκαν σε αυτήν ήταν ο Πλάτωνας, ο οποίος σε πολλούς από τους διαλόγους του αναφέρεται στην χειροτεχνικότητα της ύφανσης ως μια οντολογική μεταφορά, όπως επίσης τη χρησιμοποιεί για την ανάλυση της ίδιας της γνώσης⁴⁴. Για τον Πλάτωνα, η σημασία της ύφανσης βασίζεται στη διασταύρωση δύο νημάτων (στημόνι και υφάδι) τα οποία ερχόμενα από διαφορετικές κατευθύνσεις διασταυρώνονται και συνδέονται δημιουργώντας ένα θεμελιώδες και ευέλικτο όλον⁴⁵, πριν κατευθυνθούν στην πορεία και πάλι προς διαφορετικές κατευθύνσεις. Επιπλέον, η αρχή της ύφανσης των υφασμάτων μπορούμε να πούμε ότι εντοπίζεται στις απαρχές του πολιτισμού (μαζί με την αγγειοπλαστική και τη μεταλλοτεχνία), καθώς εγγυάται την παραγωγή αντικειμένων που παρέχουν κάλυψη για το δέρμα

³⁸ *Ο.Π.*

³⁹ *Ο.Π.*

⁴⁰ *Ο.Π.*

⁴¹ *Ο.Π.*

⁴² Gell (2013), σ. 313

⁴³ *Ο.Π.*

⁴⁴ Lehmann, U., (2012), -Making is knowing: Epistemology and Technique in Craft, The Journal of Modern Craft, Volume 5, 2012, Issue 2, σ.58

⁴⁵ *Ο.Π.*

και καταφύγιο για το σώμα⁴⁶. Για τον αρχιτέκτονα Gottfried Semper, η αρχιτεκτονική εντοπίζει τις καταβολές της στην ύφανση. Από τα διαπλεκόμενα κλαδιά για τη δημιουργία καλυβιών έως τις σημερινές τούβλινες κατασκευές, η κατασκευαστική και απεικονιστική αρχή της ύφανσης διατηρεί μια σταθερή κατασκευαστική και απεικονιστική παρουσία⁴⁷. Για τον Πλάτωνα, τον Semper, και άλλους, η ενδελεχής γνώση του υλικού είναι προπαρασκευαστική για την εξέλιξη μιας τέχνης σε επιστήμη, πιο συγκεκριμένα σε ένα επιστημολογικό σύστημα στο οποίο οι υλιστικές μεταφορές εισάγονται ως θεωρήματα της κοινωνικής και πολιτισμικής ύπαρξης⁴⁸. Αντιλαμβανόμαστε έτσι ότι πέρα από τις παραδοσιακές φιλοσοφικές πραγματείες, η πράξη της ύφανσης εμπεριέχει τις εγγενείς εκείνες ιδιότητες για τη σύνταξη εννοιολογικών συστημάτων και διαδικασιών. Μια τέτοια στάση έχω κρατήσει και εγώ αντίστοιχα σχετικά με το υλικό μου και την πράξη της ύφανσης. Σκοπός μου είναι να επικεντρωθώ και να εμβαθύνω εννοιολογικά στο έργο μου, ξεκινώντας από τις προϋποθέσεις του υλικού μου (σχήμα, φόρμα, ποιότητα, υφή, χρώμα, κτλ) και προχωρώντας σταδιακά στη χρήση του υλικού και στη δημιουργία μιας σύνθεσης που βασίζεται κυρίως σε μια πιο ενστικτώδη και παρορμητική χρήση του υλικού.

Η σύνδεση του στημονιού με το υφάδι ως αντιθετικές διευθύνσεις των νημάτων (της σκέψης) με σκοπό να δημιουργήσουν το όλον μπορεί να συνδεθεί με τα μοντέλα λόγου (discursive models)⁴⁹. Η ένταση που δημιουργείται από τις αντίθετες οπτικές είναι παραγωγική στο να δημιουργήσει μια δομή ελαστική αλλά και με συνοχή. Αυτό που προκύπτει είναι μεν μια ενότητα που λειτουργεί μέσα από τη δύναμη της ύφανσης καθώς τα επιμέρους συστατικά διατηρούν τον αυτοτέλειά τους⁵⁰. Το στημόνι και το υφάδι παραμένουν διαχωρισμένα και διακριτά αλλά δεν μπορούν να λυθούν χωρίς να καταστραφεί η μεταξύ τους σύζευξη. Έτσι ξεκινώντας από τους Πλατωνικούς διαλόγους, οι οποίοι επιστημολογικά υπογραμμίζουν την ύπαρξη διαφόρων επιχειρημάτων και μοντέλων με σκοπό τη δημιουργία μιας τελικής συνδιάλεξης, στην Εγγελιανή και τη Μαρξιστική διαλεκτική η σύνθεση εμπεριέχει τα αντιθετικά στοιχεία ως μια δομική αρχή, τονίζοντας ότι η συνδιάλεξη λειτουργεί μόνο μέσω της ευθυγράμμισης της θέσης με την αντίθεση⁵¹. Αυτό συνεπάγεται ότι η αμοιβαία εξάρτηση μεταξύ του στημονιού και του υφιδιού απαιτείται έτσι ώστε να αντισταθούν στην αποσταθεροποίησή τους. Λόγω των αντιθετικών δυνάμεων των νημάτων λόγω διαφορετικής διεύθυνσης, η τάση που ασκείται στο νήμα στη μια

⁴⁶ *Ο.π.*

⁴⁷ *Ο.π.*

⁴⁸ *Ο.π., σ.59*

⁴⁹ *Ο.π.*

⁵⁰ *Ο.π.*

⁵¹ *Ο.π.*

κατεύθυνση αντισταθμίζεται από την ισχύ που επεκτείνεται σε ορθή γωνία σε αυτό. Ειδικά αν επέλθει ρήξη στην κλίση των νημάτων, το νήμα διατηρεί την απαραίτητη ισχύ της υφασμένης δομής του και μπορεί να επέλθει δημιουργική δυνατότητα από αυτό⁵².

3α.γ. *Text –Textile:*

Η κοινή ρίζα του κειμένου (γραφής) και του υφάσματος (ύφανσης)

Η αγγλική λέξη *text* εξ'αρχής σηματοδοτούσε αυτό που είναι υφασμένο. Όταν γράφουμε, υφαίνουμε, όταν διαβάζουμε, υφαίνουμε και "αντι-υφαίνουμε"⁵³. Η έννοια της ύφανσης λειτουργεί από παλιά ως μεταφορά για τη δημιουργία κάτι άλλου εκτός από ρουχισμό, υπό τη μορφή κάποιας ιστορίας, πλοκής, ή κόσμου: υφαίνουμε μια πλοκή⁵⁴. Έτσι συνεπάγεται ότι η έννοια του υφαντή/της υφάντρας αποτελεί μια αρμόζουσα μεταφορά της έννοιας του Δημιουργού⁵⁵. Μια αρχαία μεταφορά: η σκέψη είναι νήμα, και ο αφηγητής είναι η κλωστική μηχανή του νήματος- αλλά ο πραγματικός δημιουργός είναι ο υφαντής. Έχουμε ένα νήμα και έναν συλλογισμό – το κείμενο του υφαντή. Στην αρχαία ελληνική γραμματεία συχνά αναφέρεται το πως ένα υφασμένο αντικείμενο ενσωματώνει την ψυχολογία του υφαντή του και πως η ύφανση μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως μεταφορά για τη συλλογιστική διαδικασία του υφαντή.

Για τον Walter Benjamin, η πράξη της ύφανσης δεν είναι απλά μια μεταφορά για ένα μοτίβο σκέψης, αλλά αποτελεί μια δεξιότητα που έχει συγχρόνως υλικότητα και μεταφορικότητα και που μέσω αυτής ο εκπεφρασμός μιας ιστορίας καθίσταται εφικτός⁵⁶. Υπάρχει μια χειρονομία, μία εκφορά μέσω της οποίας η δομή της ιστορίας ξετυλίγεται⁵⁷. Και είναι συγχρόνως πολύ παλιά αλλά και πολύ νέα: είναι ο τρόπος με τον οποίο αρχίζουμε να μιλάμε⁵⁸. Για τον Ντεριντά, η γλώσσα, δανειζόμενη στοιχεία από την αμφισημία της γλώσσας των γυναικών, βρίσκεται στη συνύφανση αυτού που είναι παρόν με αυτό που απουσιάζει⁵⁹. Κατ'αυτόν τον τρόπο η

⁵² Ο.Π.

⁵³ Kruger, Sullivan, K., (2008). Clues and Cloth: Seeing Ourselves in "The Fabric of Myth". In "The Fabric of Myth" exhibition catalogue, 10-34. UK: Compton Verney, Exhibition 21 June – 7 September 2008

⁵⁴ Kruger, Sullivan, K., (2001). *Weaving the World. The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, Selinsgrove, PA, United States, σ.23

⁵⁵ Ο.Π.

⁵⁶ Jefferies, J., (2017), *Weaving Culture in Europe*, Επιμέλεια: Efi Kyprianidou, Nissos Publications, Athens, σ.71

⁵⁷ Ο.Π.

⁵⁸ Ο.Π.

⁵⁹ Ο.Π.

γλώσσα μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια συνύφανση ή ένα υφαντό (ύφασμα)⁶⁰.

Κατά τη δημιουργία της συγκεκριμένης παγίδας άρχισα να την αντιμετωπίζω ως κείμενο. Ένα κείμενο το οποίο είναι ‘γραμμένο’ σε μια γλώσσα που μπορεί να μιλήσει σε όλους μας. Ένα κείμενο με σημεία, παύσεις, κενά, ρυθμό. Ο θεατής μπορεί να περιηγηθεί σε αυτό το κείμενο διαβάζοντάς το, ενώ παράλληλα μπορεί να επιλέξει τη φορά της ανάγνωσης. Αυτή μπορεί να πάρει οποιαδήποτε διεύθυνση ή κατεύθυνση επιλέξει ο θεατής. Στην πορεία κατασκευής της η παγίδα χρωματίστηκε στη μεγαλύτερη επιφάνειά της με μαύρη σινική μελάνη. Με αυτό τον τρόπο θέλησα να τονίσω τη σημειολογική υπόσταση των κόμπων, καθώς και να κάνω ένα πιο άμεσο σχόλιο στη γραφή. Επιπλέον, προστέθηκαν επιμέρους το λευκό και το κόκκινο.

3 α.δ. Η χρονοβόρα υφαντική στο πλαίσιο μιας “γρήγορης εποχής”

Η επιλογή της δημιουργίας μιας υφασμένης κατασκευής όπως η συγκεκριμένη παγίδα, ήταν μια δύσκολη απόφαση που με προβλημάτισε καθ’όλη τη διάρκεια της δημιουργίας της. Αναρωτήθηκα πολλές φορές, ειδικά στην αρχή γιατί ήταν τόσο δύσκολο να επενδύσω χρόνο και ενέργεια στη δημιουργία του συγκεκριμένου έργου. Δεν ήταν λίγες οι φορές που σαμποτάρισα εσκεμμένα τον εαυτό μου με σκοπό να αποφύγω ή να καθυστερήσω τη δημιουργία της παγίδας. Αυτό που με προβλημάτιζε πιο πολύ όμως δεν ήταν το ρίσκο μπροστά στον άγνωστο –μέχρις ενός σημείου– τρόπο με τον οποίο μπορεί να εξελιχθεί ένα έργο τέχνης, ούτε η επίμονη διαδικασία ύφανσης που θα απαιτούσε πολλή υπομονή. Σταδιακά και μέσα στα πλαίσια της καραντίνας του Κορωνοϊού άρχισα να αντιλαμβάνομαι πως ένιωθα ότι έκανα κάτι παρά φύσιν από αυτό που θα έπρεπε να κάνω. Κάτι το οποίο ερχόταν σε αντίθεση με τις επιταγές όχι μόνο των ημερών μας αλλά πιο συγκεκριμένα της ίδιας της σύγχρονης τέχνης. Καθόμουν για βδομάδες ολόκληρες και έπλεκα ατελείωτους κόμπους σε ένα υφαντό με αβέβαιη εξέλιξη. Αλήθεια, ποιος θα επέλεγε να επενδύσει τόσο χρόνο και δουλειά για την κατασκευή ενός αντικειμένου που τελικά θέλει να θίξει την ίδια την έννοια του χρόνου; Να παγιδεύσει με άλλα λόγια το χρόνο και να τον παγώσει ενώ ο περίγυρός μας μας υποδουκνύει αυστηρά και με το δείκτη του χεριού του πως ο χρόνος παραγωγής πρέπει να είναι γρήγορος. Ο χρόνος της τέχνης, όπως άλλωστε και το ‘κυνήγι’ των ημερών μας – μαζικό ψάρεμα με παραγάδι.

Η Leire Vergara γράφει πως “*Ένα υφαντό σκιαγραφεί επίσης μια συγκεκριμένη χρονικότητα. Μια χρονοβόρα διαδικασία, μια παρατεταμένη*

⁶⁰ Ο.Π.

*χρονικότητα που χαρακτηρίζει την ύφανση και που δεν αρμόζει με τον καπιταλιστικό τρόπο ζωής, που αντιστέκεται στην πίεση του προϊόντος ή σε αυτήν της ολοκλήρωσης-αποπεράτωσης. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι η επίκληση της απορριφθείσας χρονικότητας της υφαντικής είναι συνώνυμη με το χρόνο που ξεκλύβεται από τα χέρια του τεχνίτη από την παγκόσμια οικονομία*⁶¹.

3α.ε. Το ημερολόγιο της παγίδας

Η δημιουργία της παγίδας αποτέλεσε μια διαδικασία αργή και εσωτερική. Κατά τη διάρκεια του 'πλεξίματος' δημιουργείται ένας ρυθμός και σταδιακά τα χέρια απασχολούνται μηχανικά και το μυαλό ξεφεύγει από την προσύλωση στην τεχνική διαδικασία και ταξιδεύει. Έτσι, μετά από μερικές ώρες δεσίματος κόμπων, συνειδητοποίησα τις δημιουργικές σκέψεις που άρχισαν να αναδύονται πηγαία και αποφάσισα να ξεκινήσω ένα ημερολόγιο της παγίδας. Ο Γάλλος ιστορικός τέχνης Henri Focillon στο κείμενό του *In Praise of Hands*, επισημαίνει την ικανότητα των χεριών να φέρουν μέσω της χειρωναξίας ζωή στις φόρμες, χαρακτηρίζοντάς τα ως 'σκεπτόμενα εργαλεία', ως κατασκευαστές με μια ιδιαίτερη αίσθηση ανεξαρτησίας: *Μέσω των χεριών, ο άνθρωπος εγκαθιδρύει μία σχέση με την αυστηρότητα της σκέψης... Τα χέρια είναι σχεδόν ζωντανά όντα. Υπηρέτες; Ίσως. Όμως υπηρέτες προικισμένοι με ένα δραστήριο και ελεύθερο πνεύμα. Πρόσωπα χωρίς μάτια και φωνή που όμως βλέπουν και μιλούν*⁶².

Στην πορεία και θέλοντας να δώσω περισσότερη εικαστική δύναμη στο γραπτό αυτό λόγο που παράχθηκε, ηχογράφησα την ανάγνωση του ημερολογίου που έγινα από εμένα την ίδια. Θέλησα παρόλα αυτά η ανάγνωση να σχετίζεται με κάποιον τρόπο με την ασύμμετρη και αποδομημένη μορφή της παγίδας. Θέλησα η ανάγνωση να έχει διακυμάνσεις, μακρά και βραχέα φωνήεντα. Όπως η παγίδα μοιάζει με μία σύνθεση σημείων, έτσι και η ανάγνωση βασίζεται σε μια ηχητικά ρυθμική σύνθεση. Εδώ ο ήχος των λέξεων βασίζεται πολλές φορές στο νόημά τους, τα φωνήεντα γίνονται μακρά και βραχέα και ο τόνος ταλαντώνεται σε ένα μεγάλο εύρος ηχητικών συναισθηματικών εκφάνσεων.

⁶¹ Vergara, L., (2016). 'Reading Textiles from the South: A Detour from the Background to the Foreground'. In *Textiles Open Letter*. An anthology, edited by Rike Frank and Grant Watson, 252-262. Museum Abteiberg and Sternberg Press, Berlin, σ. 252

⁶² Focillon (1989), σ.11

2ο ΜΕΡΟΣ

3β. Οι γύψινες πλάκες

Φωτογραφικά στιγμιότυπα;
Επιγραφές;

Απολιθώματα;

Επιτύμβιες πλάκες;

Ο Carl Jung (ο οποίος πρέπει να αναφέρουμε ότι δεν εκτιμούσε τη μοντέρνα τέχνη της εποχής του), περιγράφει ένα όνειρό του ως εξής: *“Οδηγήθηκα προς τα κάτω προσπερνώντας το ένα στρώμα μετά το άλλο (και τη μία ιστορική περίοδο μετά την άλλη) σε ένα σπίτι. Τελικά, κατέληξα σε μια χαμηλή σπηλιά λαξευμένη μέσα σε ένα βράχο. Στο έδαφος υπήρχε παχιά σκόνη και ενδιάμεσα διάσπαρτα κόκαλα και όστρακα κεραμικών, που θύμιζαν απομεινάρια ενός παρελθόντος πολιτισμού. Ανακάλυψα δύο κρανία, πολύ παλιά και μερικώς αποσυντεθειμένα. Τότε ξύπνησα”*.⁶³



7. Γύψινη πλάκα. Διαστάσεις: 41x31. Υλικά: Γύψος, σιλική μελάνη. (Φωτογραφία: Ξένια Παπαδοπούλου)

Αυτό που το όνειρο αποκάλυψε στον Jung ήταν στρώματα του ψυχισμού του. Σημαντική αρχή του Jung ήταν το να γνωρίσει κανείς τον εαυτό του σε βάθος, όπως και η σύγχρονη τέχνη μας ζητά να διεισδύσουμε στο βάθος των πραγμάτων και να δημιουργήσουμε φανταστικούς τόπους και συμβολικές συνδέσεις για να επιτύχουμε την αυτογνωσία. Αυτό το πλαίσιο σκέψης προτείνει πως πίσω από την περσόνα που ο καθένας μας υιοθετεί για να έρθει σε συμμόρφωση με τις επιταγές της κοινωνίας, ο πραγματικός μας εαυτός θα έπρεπε να στραφεί προς την εξέλιξη, μέσα από την αποδοχή

⁶³ Tucker, M., (1992). *Dreaming with Open Eyes: The Shamanic Spirit in Twentieth Century Art and Culture*, Aquarian/HarperSanFrancisco, London, σ.58

της σκοτεινής πλευράς του ψυχισμού μας που καταπιέζουμε. Αυτή η κατάσταση μας θυμίζει το ρόλο του γελωτοποιού, του τζόκερ και αυτού που διαρυγγεί τα ταμπού και που λειτουργεί ως βαλβίδα ασφαλείας για τον πολιτισμό⁶⁴.

Ο Jung, θέλησε να μεταφέρει την εικόνα του καταρρέοντος πολιτισμού και της θραυσματοποιημένης τέχνης της εποχής του σύμφωνα με τη δική του πρόσληψη των πραγμάτων. Το σκηνικό που μας περιγράφει είναι μετά-αποκαλυπτικό και μακάβριο, ένα σκηνικό με σπασμένα τεκμήρια πολιτισμού και τσακισμένα ανθρώπινα οστά. Θραύσματα. Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να σχολιάσω την έννοια του θραύσματος καθώς και αυτήν του σπαράγματος, παρόλα αυτά δεν σκοπεύω να επεκταθώ ιδιαίτερα. Η λέξη 'θραύσμα' όπως προσωπικά την αντιλαμβάνομαι, μας μιλάει για ένα μέρος ενός όλου, που έχει σπάσει, ενώ μπορούμε σχεδόν να ακούσουμε τον στυγνό και ακαριαίο ήχο του σπασίματος. Στη λέξη 'θραύσμα' ελλοχεύει η βία. Θεωρώ ότι αυτή η βία υπάρχει στον καταποντισμό της κουλτούρας έτσι όπως την περιγράφει ο Jung. Το 'θραύσμα' διαφέρει από το 'σπάραγμα', στο ότι το σπάραγμα μέσα στη θραυσματική του φύση αποτελεί ένα καινούριο όλον. Επίσης σχετικά με το σπάραγμα δεν γνωρίζουμε τον τρόπο που αυτό έχει αποσπαστεί από το όλον. Ο λόγος που γίνεται αυτός ο διαχωρισμός είναι ότι στην περίπτωση του σπαράγματος, αυτό αποτελεί αρχαιολογικό όρο και ένα σπάραγμα μπορεί να έχει αποκολληθεί από το όλον κατά την παραμονή του στο έδαφος. Κατά τη γνώμη μου το σπάραγμα αποτελεί μια εντελώς διαφορετική οντότητα από αυτήν του θραύσματος. Παρόλα αυτά οι γύψινες πλάκες του συγκεκριμένου έργου δεν αποτελούν κατά τη γνώμη μου ούτε θραύσματα μα ούτε και σπαράγματα, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

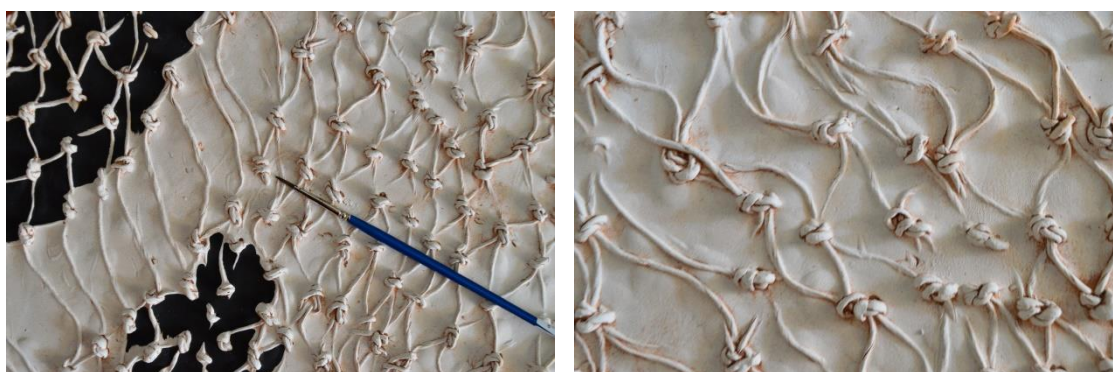
Οι γύψινες πλάκες που προήλθαν από καλούπια της παγίδας έχουν πάρει μια μορφή η οποία είναι μάλλον σύνθετη και εξαρτάται άμεσα από τη διευθέτηση των πλακών στο χώρο καθώς και από την προσωπική ερμηνεία του καθενός. Οι πλάκες παρουσιάζονται τοποθετημένες θα έλεγε κανείς τυχαία στη μια πλευρά του εργαστηρίου μου στο MET, επικλινείς και στηριζόμενες στον τοίχο. Προσωπικά, αντιλαμβάνομαι τις γύψινες πλάκες περισσότερο ως στιγμιότυπα, ως εικόνες που έχουν προέλθει από μια camera obscura που έχει ρίξει το φως της μέσα από ένα καρέ, στο βάθος πεδίου του φακού της. Κατ' αυτόν τον τρόπο οι πλάκες αποτελούν φωτογραφικά στιγμιότυπα. Παρελθοντικές στιγμές, διάσπαρτες στο χωροχρόνο. Πρόκειται για ένα αποσιντεθειμένο μοντάζ οπτικών στιγμών της παγίδας. Ταυτοχρόνως, η προσωπική μου σχέση με τη γλώσσα και με τις αρχαίες επιγραφές που συνήρησα στο παρελθόν, με ώθησαν εξ' αρχής στην πρόσληψη των κόμπων και του γραμμικού τρόπου επανάληψης αυτών με σημεία, συνεπώς με ένα είδος γραφής.

⁶⁴ *Ο.π., σ.59*



8. Δύο από τις γύψινες πλάκες, (Φωτογραφία: Ξένια Παπαδοπούλου).

Οι επιγραφές, τα παρελθόντα σπαράγματα παλαιότερων οντοτήτων, η εξορισμού απαθανάτιση της στιγμής σε μια φωτογραφία, καθώς και η διάσπαρτη τοποθέτηση πλακών με μαύρο χρώμα, τοποθετούν μοιραία το θεατή στη νεκρόπολη της Παγίδας. Είναι ευτελή αποσπάσματα που έχουν τοποθετηθεί με αυτόν τον τρόπο γιατί δεν χωρούν πουθενά, όπως σε ένα μουσείο σε κάποια χώρα της Μεσογείου όπου το παρελθόν είναι 'πολύ' (βλ. εικ.10). Οι αρχαιολογικοί χώροι είναι γεμάτοι από στοιβαγμένες και παρατημένες αρχαιότητες.



9. Λεπτομέρειες από την κατασκευή των πλακών

Συγχρόνως, οι πλάκες αυτές αποτελούν μάρτυρες και παρατηρητές του παρελθόντος. Του παγωμένου και αποσπασματικού παρελθόντος, χαμένο κάπου στο χώρο σκέψης της συλλογικής μας μνήμης. Απολιθώματα της εποχής του κυνηγού θηρευτή, του ίδιου κυνηγού που απεικονίζεται στις σπηλαιογραφίες του Lascaux. Ενός κυνηγού που είχε κάποτε επαφή με το Cosmos, με τη φύση.



10. Εσωτερικός, ανοιχτός χώρος του İsa Bey Camii, στο Seljuk της Τουρκίας. Στο κάτω μέρος βλέπουμε μαρμάρινες επιγραφές. Ο τοίχος πάνω στον οποίο και στηρίζονται οι επιγραφές αποτελείται από πλίνθους εκ των οποίων πολλοί προέρχονται από το ναό του Αρτεμισίου. (Φωτογραφία: Ξένια Παπαδοπούλου, 2016).

Τέλος, θα ήθελα να αναφερθώ και στην έννοια του απολιθώματος, κυρίως με το σημασιολογικό περιεχόμενο με το οποίο έχει επιφορτίσει αυτήν την έννοια ο Aby Warburg. Ο Warburg εισήγαγε τον όρο *leitfossil*. Στο *leitfossil*, κυρίαρχη είναι η έννοια του *Nachleben*, που αφορά στην επίμονη επιστροφή, την επιβίωση και τη μεταφορά της μορφής από τα βάθη των αιώνων στο σήμερα. Οι γύψινες πλάκες δεν σχετίζονται με τη μορφή του απολιθώματος, παρόλα αυτά εντοπίζω μια έμμεση συνάφεια μεταξύ του τελευταίου και της παγίδας ως αρχέτυπο. Ένα αρχέτυπο που αναδύεται από το συλλογικό ασυνείδητο.

Εκτός από τα καλούπια των μερών της παγίδας, χρησιμοποιήθηκαν σε μικρότερο βαθμό και επιλεκτικά, τα αποτυπώματα διαφόρων στοιχείων όπως οστά, φυτικά μέρη (φύλλα, κλαδιά) και γλυπτικά μικροεργαλεία. Αυτά τα στοιχεία χρησιμοποιήθηκαν μεμονωμένα και σε συνδυασμό με τους έντονους χρωματικούς και ρομβοειδείς υπαινιγμούς της αμφίεσης του γελωτοποιού. Της ύβρεως (*ἄτη* → *ὄβρις* → *νέμεσις* → *τίσις*) του παγιδευμένου αλλά και της διάρρηξης των ταμπού από τον γελωτοποιό, ως υπενθύμιση της παρωδίας μέσα στην τραγωδία του παροδικού.

4. Παράρτημα/Ημερολόγιο παγίδας

Ημέρα 10^η, 17.03.2020

Σήμερα έφτασα μέχρι την άλλη άκρη και κάλυψα με κόμπους όλο το πάνω μέρος της παγίδας. Το πάνω μέρος, περιμετρικά έχει μια κανονικότητα, συμμετρία, είναι φροντισμένο και έχει σαφή όρια. Κατά την πλέξη και λόγω του μεγάλου φάρδους της παγίδας, οι ρόμβοι που δημιουργούνται από τους κόμπους παραμορφώνονται. Ένας μη συμμετρικός κόμπος παρασύρει τον επόμενο και έτσι δημιουργείται ένα ντόμινο παραμόρφωσης. Την παραμόρφωση αυτή την υποστηρίζω μέχρι να αφομιώσω το σχήμα που θα πάρει, και το έσχατο σημείο, μετά το οποίο η πλέξη της παγίδας θα έχει ιδιαίτερα αμφίβολο μορφικό χαρακτήρα. Αυτό το σημείο θα επέλθει στο μέλλον. Δεν είναι αυτοσκοπός, απλά κάθε μέρα συνειδητοποιώ ότι είναι μια φυσική εξέλιξη της ίδιας της εξέλιξης. Και έχει ως κύριο της άξονα την πράξη της δημιουργίας αυτή καθ' εαυτή. Το σημείο "τομής", δηλαδή το σημείο που βάζω φρένο στην παραμόρφωση και επιστρέφω στην κανονικότητα ή αλλάζω πορεία πλεύσης το καθορίζω η ίδια, συναισθησιακά. Μέχρι τώρα, νιώθω πως παρόλο τον συνειδητό σκοπό μου για τη δημιουργία ενός έργου "ακανόνιστου" χωρίς προϋπάρχον σχέδιο, ενστικτώδους, που επιχειρεί να αποκτήσει υπόσταση μέσα από μια τυχαιότητα και που επιδιώκει να πάει κόντρα στα κριτήρια του ωραίου, του όμορφου, του συμμετρικού (είναι ψεύτης όποιος υποστηρίζει ότι η αισθητική δεν παίζει ρόλο στη δουλειά του και η λέξη "αισθητική" το μεγάλο ταμπού του σύγχρονου καλλιτέχνη) πέφτω η ίδια στην παγίδα του αισθητικού. Τη στιγμή που γράφω αυτές τις γραμμές είμαι εγκλωβισμένη στην παγίδα, χτίζω το κουκούλι μου, ένα κουκούλι δυνατό με ελαστικότητα. Αρκετά μεγάλο για να χωρέσω μέσα, αρκετά ελαστικό για να καλύψει τις καμπυλότητες του σώματός μου απ' άκρη σ' άκρη. Κάθε παραστράτημα παραμόρφωσης το φρενάρω έγκαιρα, πριν πάρει τροπή που θα ξεφύγει από τον έλεγχό μου. Σήμερα παρατήρησα και κάτι καινούριο. Μια καινούρια αίσθηση. Στα σημεία που γίνονται οι παραμορφώσεις από το τεντωμένο σχοινί δημιουργούνται μακριές χορδές που πάλλονται, άλλωτε τεντωμένες, άλλωτε χαλαρωμένες. Είναι περιοχές όπου μέσω της αντίστασης, μέσω της βίας που έχει ασκηθεί από την εμπλοκή του "ζώου" και την προσπάθεια απελευθέρωσής του, έχει δημιουργηθεί ένας παλμός, μια κραυγή ή μια γλώσσα που προσπαθεί να αρθρωθεί. Δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια ανοιχτή πληγή που χάσκει. Τα πληγωμένα πλευρά ενός ζώου. Παράλληλα κυρτά οστά που από πίσω τους κρύβεται η αναπνοή και ο καρδιακός παλμός. Κάπου εκεί κατοικεί και η ψυχή σαν πλαισιωμένη από δύο άρπες. Σκέφτομαι ότι αν κάποιος, ο οποιοσδήποτε, γνωστός ή ξένος, μας αγγίξει στον ώμο έχει κάτι έντιμο, σαν να πρόκειται για μια αμοιβαία κατανόηση.

Αν όμως κάποιος μας αγγίζει στα πλευρά; Η αίσθηση είναι πάντα αυτή ενός ύπουλου χτυπήματος –εκτός βέβαια από το μητρικό ή το ερωτικό άγγιγμα, δυο συνθήκες που ανήκουν σε ένα πολύ διαφορετικό αφήγημα και όχι σε αυτό εδώ. Θα βάψω κάποιες από αυτές τις πληγωμένες άρπες ερυθρές.

Ημέρα 11^η, 19.03.20

Νιώθω πως βρίσκομαι μπροστά σε κάτι μεγάλης έκτασης, μη ελεγχόμενο, δεν μπορώ να προγραμματίσω τίποτα. Η πορεία της δουλειάς θα δείξει πόσο μπορώ να υποστηρίξω τον αυτοσχεδιασμό ή πόσο ξεγελάω τον εαυτό μου με επαναλαμβανόμενα τετράγωνα και κανάβους, μεταμφιεσμένα ως επαναστάτες ρόμβους.

Λόγω εγκλεισμού στο σπίτι από τον κορωνοϊό έχει περιοριστεί και ο χώρος μου. Στο εργαστήριο του μεταπτυχιακού προγράμματος της σχολής έχω έναν πολύ μεγάλο χώρο και αυτό το έργο έχει τις προϋποθέσεις κατασκευής σε μεγάλο χώρο αλλά και ανάλογες προϋποθέσεις έκθεσης. Ο χρόνος διαρκεί όσο και ο χώρος. Αλλά σε περιπτώσεις εγκλεισμού ισχύει το ακριβώς αντίθετο. Εδώ ο χώρος έχει συσταλεί και διαστέλλει το χρόνο. Ο κάθε μεμονωμένος κόμπος εγκλωβίζει μέσα του όχι μόνο τη σκέψη και τις έννοιες πάνω στις οποίες βασίζεται ένα εικαστικό έργο αλλά το ίδιο το κλάσμα του μοναχικού χρόνου. Είναι το ρολόι στο κομοδίνο που γυρίζει τους δείκτες του ακούραστα αλλά δεν κάνει τη φωνή του ακουστή –ή εμείς θεωρούμε το τικ τακ του χρόνου της δεδομένο– ενώ άξαφνα και από το πουθενά αρχίζουμε να ακούμε αυτό το συρτό τρίζιμο του δείκτη που άγεται με το ηχώχρωμα της πιο σίγουρης ψαλιδιάς στον κόσμο. Είναι η ψαλιδιά του μοναχικού χρόνου, η ενσυναίσθηση της ύπαρξης που βαραίνει, συνειδητοποιεί, μελαγχολεί.

Ημέρα 12^η, 20.03.20

Κάπου κάπου οι κόμποι λύνονται αλλά τους ξανασυνδέω, αν και εφ'όσον το σχοινί δεν έχει ακόμη πλεχτεί. Ακόμη όμως και αν λυθούν στην πορεία οι κόμποι, δεν πειράζει. Το όλον θα κρατήσει τη σημειακή κοπή του νήματος, τα ενδιάμεσα κενά χάσκοντος χώρου. Ένα κενό μνήμης;

Ημέρα 13^η, 21.03.20

Σε σημεία η ρήξη που έχει επέλθει είναι τόσο έντονη που παρόλες τις προσπάθειές μου δεν ξέρω πως θα καλύψω το κενά. Το μέλλον είναι άγνωστο. Φοβάμαι ότι μπορεί να φανώ στα μάτια μου γελιοποιημένη.

Ημέρα 14^η, 23.03.20

Όταν αφήνω σημεία πλεξίματος “στη μέση” και προχωρώ σε άλλες περιοχές, μετά, όταν επιστρέφω στα αρχικά σημεία νιώθω σα να βρίσκομαι μπροστά σε μια άγνωστη διαστάυρωση δρόμων. Πρέπει να πιάσω τα νήματα πάλι από την αρχή –αφού αποφασίσω σε ποιο νήμα θα δώσω προτεραιότητα και να αποφασίσω αν θα συνεχιστεί ο δρόμος τους ή αν θα αλλάξω πορεία. Πρέπει να παρθούν αποφάσεις ή παρατηρήσεις. Πρέπει να εθελουφλήσω ή να ξεβολευτώ. Αυτό όμως που μου κάνει περισσότερη εντύπωση είναι το ότι όταν γυρίζω πίσω νιώθω σαν να έχουν περάσει αιώνες ή σα να πρόκειται για τις επιλογές κάποιου άλλου στις οποίες εγώ τώρα πρέπει να αποφασίσω τον τρόπο που θα χτίσω. Θυμάμαι το ποίημα του Ρόμπερτ Φροστ “Ο δρόμος που δεν πάρθηκε” και ότι η επιλογή του ενός ή του άλλου μονοπατιού δεν έχει σημασία. Οποιαδήποτε επιλογή και να κάνουμε εμείς οι άνθρωποι θα αμφιβάλλουμε για το εάν είναι η σωστή. Αυτό που έχει όμως σημασία είναι ότι πρόκειται για μια απόφαση που πήραμε μια δεδομένη στιγμή και που έχουμε χρέος να αποδεχτούμε και να βαδίσουμε πάνω της. Ο δρόμος δεν μπορεί να αλλάξει μιας και πάρθηκε αλλά μπορεί να διακλαδωθεί κατά βούληση.

Ημέρα 15^η, 24. 03.20

Σήμερα θέλω μόνο να υπάρχω μέσα στην τέλεια συμμετρία των κόμπων μου. Έχω ανάγκη την πολυτέλεια μιας σύντομης παραίτησης στην ευκολία της συμμετρίας.

Ημέρα 16^η, 26.03.20

Οι κόμποι δημιουργούνται όπως η γραφή, από πάνω προς τα κάτω και από αριστερά προς τα δεξιά. Κάπου κάπου προχωρούν από τα δεξιά προς τα αριστερά αλλά για λίγο, για μια απόσταση αναπνοής θα έλεγα, ίσα ίσα για να πάω προς τα πίσω και να αλλάξω μια λέξη ή να διορθώσω ένα ορθογραφικό λάθος. Έπειτα επιστρέφω σε μια βουστροφηδόν φόρμα. Στα ελληνικά ονομάζουμε “κείμενο” μια γραπτή οντότητα και “υφαντό” μια υφασμένη. Στα αγγλικά όμως λέμε “text” για το κείμενο και “textile” για το υφαντό.

Αλήθεια, μήπως η γραφή και η ύφανση έχουν πιο πολλά κοινά από όσα νομίζουμε; Λέμε ακόμη: η πλοκή υφαίνεται. Παρόλα αυτά και λόγω του μεγάλου φάρδους της παγίδας, το πλέξιμο των κόμπων δεν μπορεί να ακολουθήσει μια σταθερή πορεία βουστροφηδόν απ'άκρη σ'άκρη αλλά αυτό που συμβαίνει είναι τελικά σαν να υπάρχουν μικρότερα τέτοια κείμενα, αυτοτελή και "ραμμένα" μεταξύ τους έτσι ώστε να αποτελούν στο τέλος ένα ενιαίο σύνολο.

Ημέρα 17^η, 28.03.20

Σήμερα, σε μια ενορατική ενδοσκοπήση αντιλήφθηκα το εξής: Δημιουργώ ένα αντικείμενο σε μια ύστερη φάση της υλικής του υπόστασης όπου αυτό έχει φθαρεί, ενδεχομένως από τη χρήση του. Αυτό σημαίνει ότι η πραγματική στιγμή δημιουργίας του έχει επέλθει μονάχα ως υπόνοια και μάλιστα μια υπόνοια στο φαντασιακό μου. Δημιουργώ ένα αντικείμενο που για να φτάσει στη μορφική κατάσταση που είναι σήμερα έχει απορροφήσει τη δική μου ιδιοσυγκρασία. Δημιουργώ ένα αντικείμενο που έχει ηλικία, φθορά, παραμορφώσεις, αμφισημίες, γρίφους, ματαιοδοξία, βόλεμα, ξεβόλεμα, βία και τόσα άλλα στοιχεία. Πρόκειται περισσότερο για ένα έργο ως "αρχαιολογικό" αντικείμενο, έναν παλιό χάρτη, παρά για ένα νεοσύστατο έργο τέχνης που ασχέτως υλικού και τεχνικής λέει "είμαι εδώ από το τώρα ως ο καθρέπτης του δημιουργού μου".

Ημέρα 18^η, 29.03.20

Την παγίδα αυτή τη δουλεύω στο υπνοδωμάτιό μου, τώρα που δεν έχω πρόσβαση στο εργαστήριό μου λόγω του κορονοϊού. Στα σύντομα διαστήματα ξυπνήματος στη μέση της νύχτας κοιτάω ολόγυρα και βλέπω μια σκιά απαλή σαν πέπλο που εξέχει από τον τοίχο. Είναι περίεργο πως αυτή η σκληρή και ρομβοειδής μορφή με τις ακατάπαυστες διατρήσεις παίρνει αυτή τη μαλακή και αέρινη μορφή μέσα στο σκοτάδι. Φασματική, φαντασματική.

5. Βιβλιογραφία

- Ζήκα, Φ., (2018), *Απορία τέχνες και σκέψεις κατεργάζεται*, Άγρα, Αθήνα
- Didi-Huberman, Georges., (2017), *The surviving image: phantoms of time and time of phantoms : Aby Warburg's history of art*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania
- Elliot, T.S., (1997), *Ερημη Γη*, Μετάφραση του Γιώργου Σεφέρη (1936), Εκδόσεις Ίκαρος, Αθήνα
- Focillon, H., (1982), *Η ζωή των μορφών*, Νεφέλη, Αθήνα
- Gell, A., (2013), στο *Ανθρωπολογία και σύγχρονη τέχνη*, Ρίκου, Ε. (επιμ.), εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα
- Gell, A., (1999), *The art of Anthropology, Essays and Diagrams*, The Athlone Press: London
- Higgins, H., (2009), *The grid book*, The MIT press, Cambridge
- Jefferies, J., (2017), *Weaving Culture in Europe*, Επιμέλεια: Efi Kyprianidou, Nissos Publications, Athens
- Kruger, Sullivan, K., (2001). *Weaving the World. The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, Selinsgrove, PA, United States
- Settis, S., 1996 (1985), *Warburg continuatus: Description d'une bibliothèque. In Le pouvoir des bibliothèques: La mémoire des livres en Occident*, edited by Marc Baratin and Christian Jacob, Albin Michel, Paris
- Tucker, M., (1992). *Dreaming with Open Eyes: The Shamanic Spirit in Twentieth Century Art and Culture*, Aquarian/HarperSanFrancisco, London
- Vergara, L., (2016). 'Reading Textiles from the South: A Detour from the Background to the Foreground'. In *Textiles Open Letter. An anthology*, edited by Rike Frank and Grant Watson, 252-262. Museum Abteiberg and Sternberg Press, Berlin
- Voreakou, Myrto-Maria, (2017), 'Weaving Places. From Knots to Plots. Στο: *Weaving Culture in Europe*, Επιμέλεια: Efi Kyprianidou, Nissos Publications, Κύπρος

Περιοδικά και κατάλογοι

Kruger, Sullivan, K., (2008). Clues and Cloth: Seeing Ourselves in “The Fabric of Myth”. In “The Fabric of Myth” exhibition catalogue, 10-34. UK: Compton Verney, Exhibition 21 June – 7 September 2008

Lehmann, U., (2012), -Making is knowing: Epistemology and Technique in Craft, The Journal of Modern Craft, Volume 5, 2012, Issue 2

Weigel, S., Epistemology of Wandering, Tree and Taxonomy, The system figuré in Warburg’s Mnemosyne project within the history of cartographic and encyclopaedic knowledge, στο <https://journals.openedition.org/imagesrevues/2934>

Διαδικτυακές Πηγές

https://www.theartstory.org/movement/primitivism/history-and-concepts/#beginnings_header

<https://www.oanagnostis.gr/xenia-papadopoulou-anatrepontas-isorropies/>

<https://www.guggenheim.org/artwork/movement/process-art>

<https://itsonlyarts.com/2018/06/blog-post-25/>