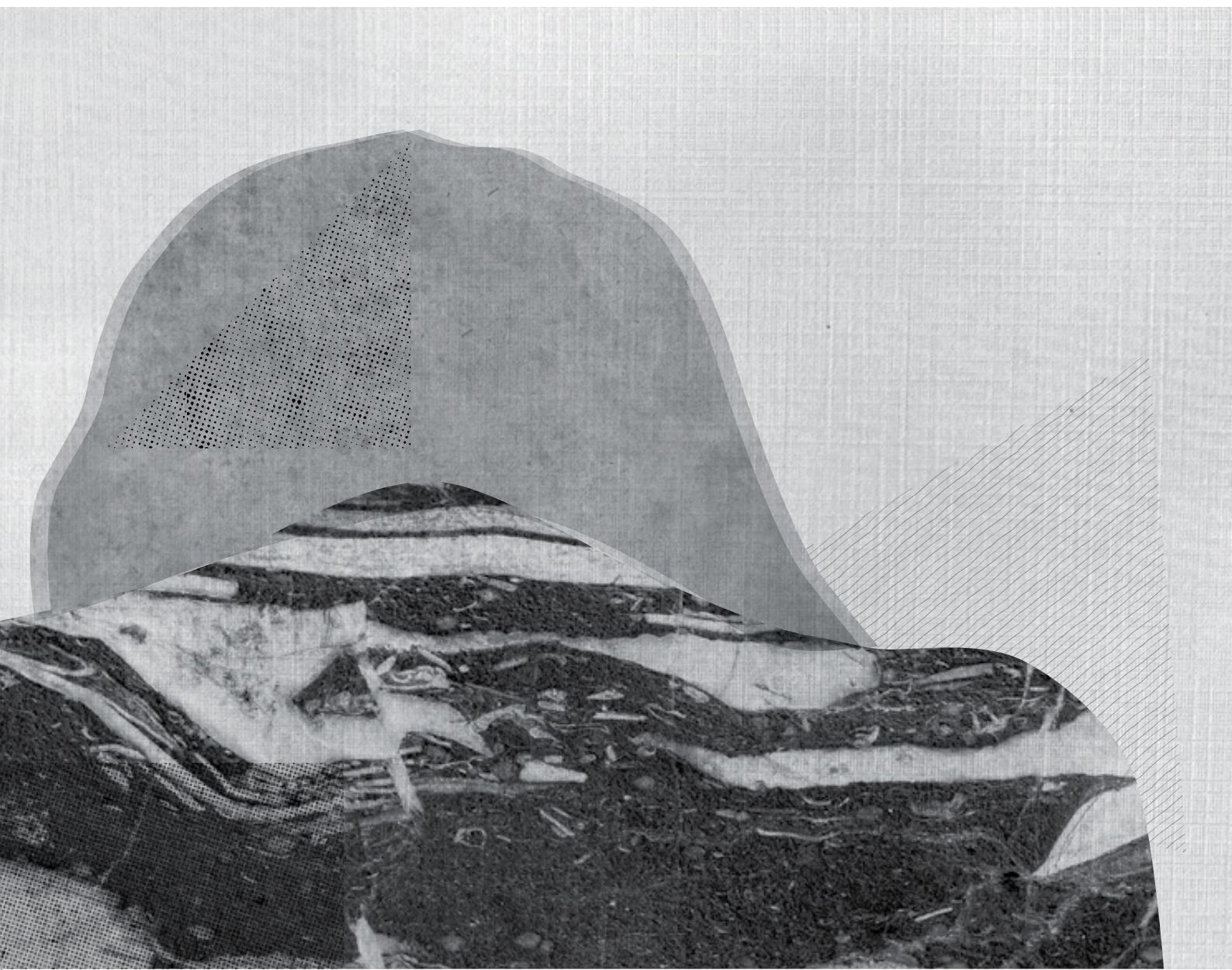


the
symptom
projects

the
symptom 07

/ Ταυτοποιώντας
την απώλεια



the
symptom
projects

Apostolis
Artinos

Kostas
Christopoulos

Το The Symptom Projects είναι μια πλατφόρμα που στοχεύει στη διερεύνηση του «συμπτώματος» στην τέχνη. Το «σύμπτωμα», αυτή η σκοτεινή εμπειρία της λακανικής ψυχανάλυσης, το γλωσσικό συμβάν που διαθέτει το αδιάθετο ίχνος του πραγματικού, το αφανέρωτο ίχνος του πράγματος.

Συνεργαζόμενο με καλλιτέχνες, επιμελητές, θεωρητικούς και λογοτέχνες το The Symptom Projects γίνεται έτσι ένας τόπος σκέψης αλλά μαζί και ένα πειραματικό φόρουμ που με εκθεσιακές δραστηριότητες, στρογγυλές τράπεζες και κειμενικές παραγωγές επιχειρεί να διερευνήσει αυτό το αχαρτογράφητο απόθεμα που είναι όμως και η καταγωγική αναφορά του οποιουδήποτε έργου.

Η εκθεσιακή δραστηριότητα του The Symptom Projects εξελίσσεται σε δύο εκθεσιακούς κύκλους. Τον κύκλο του The symptom που είναι κυρίως ετήσιες ομαδικές εκθέσεις σύγχρονης τέχνης και το κύκλο του Es-optron που είναι μια σειρά ετήσιων φωτογραφικών εκθέσεων.

Οι εκθέσεις πλαισιώνονται κάθε φορά από συναντήσεις συγγραφέων και από παραστάσεις πειραματικής μουσικής.

The Symptom Projects is a platform that seeks to explore “symptom” in art; the “symptom”, this dark experience of lacanian psychoanalysis, the linguistic event that disposes the non disposable trace of the real, the unrevealed trace of the thing.

In cooperation with artists, curators, theoreticians and litterateurs, The Symptom Projects becomes a place of thinking no less that an experimental forum, which attempts to explore this uncharted reserve that is also the original reference of any work, through exhibitions, round tables and textual productions.

The exhibiting activities of The Symptom Projects are carried out in two cycles: “The symptom”, which mainly includes annual group shows of contemporary art, and “Es-optron”, which is a series of annual photography exhibitions.

The exhibitions are accompanied by meetings of writers, and experimental music shows.

Επιμέλεια:
Νίκη Παπασπύρου
Κώστας Χριστόπουλος

Curators:
Niki Paparpirou
Kostas Christopoulos

8-23.10.2016

Παλαιό Νοσοκομείο
Άμφισσας

Είσοδος από:
Υπολοχαγού Γάτου 12

8-23.10.2016

Amfissa’s
Folklore Museum

Entrance:
Ipolochagou Gatou 12

/Ταυτοποιώντας την απώλεια

Κώστας
Χριστόπουλος

Πρέπει να ήμουν στην κορυφή ή στην πλαγιά κάποιου υψώματος, και μάλιστα όχι μικρού, αλλιώς πώς θα μπορούσα να έχω δει, τόσο μακριά, τόσο κοντά, τόσο κάτω χαμηλά, τόσα πολλά πράγματα, κινητά και ακίνητα; Αλλά τι γυρεύει ένα ύψωμα σε τούτο το πλάτωμα; Κι εγώ, τι γυρεύω εγώ εκεί πέρα; Αυτό πρέπει να προσπαθήσουμε να το μάθουμε¹.

Καθόλου μα και εξόχως παράδοξα, σε κείμενα που τα τελευταία χρόνια συνοδεύουν εκθέσεις σύγχρονης τέχνης δεν σπανίζουν οι παραθέσεις από τον Samuel Beckett. «Καθόλου παράδοξα» καθώς οι τουλάχιστον ασταθείς και πλάνητες ήρωες των έργων του όλο και περισσότερο φαίνεται πως προεκκινούν το μέλλον των σύγχρονων καλλιτεχνικών υποκειμένων. Ας δούμε λίγο προσεκτικότερα το εδώ εισαγωγικό απόσπασμα. Ο Μολλόυ δυσκολεύεται να εντοπίσει το σημείο στο οποίο βρίσκεται και, όταν κατορθώνει τελικά να περιγράψει κάποια από τα χαρακτηριστικά του, απορεί για την πραγματικότητα την οποία βιώνει, ενώ, πολύ περισσότερο, αδυνατεί να κατανοήσει το λόγο της παρουσίας του εκεί, στο εν λόγω σημείο.

Ας ανατρέξουμε, πάντοτε αποσπασματικά, στην ιστορία της τέχνης και στις εικόνες της. Ας θυμηθούμε ξανά, επί παραδείγματι, τον *Wanderer* του Caspar David Friedrich παροτρύνοντας τον αναγνώστη να ξαναδιαβάσει το παραπάνω απόσπασμα του Beckett διατηρώντας στο νου του το συγκεκριμένο έργο. Ενδεχομένως -αν όχι σίγουρα-, θα διαπιστώσει μια σημαντική απόκλιση στη στάση δύο διαφορετικών υποκειμένων: ο ευθυτενής περιηγητής και γεμάτος αυτοπεποίθηση αναζητητής του υψηλού του Friedrich αντικαθίσταται εδώ από τον ανέστιο και ασκόπως περιπλανώμενο πρωταγωνιστή του Beckett· ο πρώτος αντικρίζει ένα άξιο θαυμασμού τοπίο, προϊόν μιας φύσης που τον υπερβαίνει, ενδεχομένως δημιουργημένης από κάποια ανώτερη δύναμη, την ίδια στιγμή που ο δεύτερος διακρίνει απλά κάτι «μακριά» και «κοντά», κάποια πράγματα «κινητά» και κάποια άλλα «ακίνητα».

Ανάμεσα λοιπόν στα δύο αυτά υποκείμενα που ενδεικτικά αντιπαρά τίθενται εδώ υπάρχει κάτι που χάθηκε· διαπιστώνεται μια κάποια φθορά, μια κάποια απώλεια. Η απόσταση του δρόμου που οδηγεί από την κορυφή του πρώτου στο «ύψωμα» του δεύτερου μετρίεται με την κλίμακα εκείνη που αριθμεί τις αποκλίσεις από τη μαγεία στην πλήρη απομάγευση του κόσμου, στη στέρηση μιας απόλυτης, ολιστικής και ενοποιητικής αναφοράς, ικανής να εγγυηθεί μια κάποια συνέχεια αν όχι και κάποια «ουσία».

«Καθόλου παράδοξα», λοιπόν, οι ήρωες του Beckett τοποθετούνται εγγύτερα στο σύγχρονο καλλιτεχνικό υποκείμενο που μεταπλάθει τα θραύσματα ενός ασυνεχούς και δύστροπου να αναπαρασταθεί συνολικά κόσμου. «Εξόχως παράδοξα», ωστόσο, η επίγνωση αυτή τροφοδοτεί μιαν επιθυμία ανάσυρσης στοιχείων και εικόνων του, ικανών να τον ανασημασιοδοτήσουν, εκεί που οι μπεκετικοί πρωταγωνιστές μοιάζουν ανήμποροι ή και απαθείς απέναντι σε μία τέτοια προοπτική.

¹ Samuel Beckett, *Μολλόυ*, μτφρ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, εκδ. Ψυγιον, Αθήνα 1993, σ.16

/Identifying Loss

Kostas
Christopoulos

I must have been on the top, or on the slopes, of some considerable eminence, for otherwise how could I have seen, so far away, so near at hand, so far beneath, so many things, fixed and moving? But what was an eminence doing in this land with hardly a ripple? And I, what was I doing there, and why come? These are things that we shall try to discover¹.

In texts of recent years that accompany contemporary art exhibitions Samuel Beckett citations are not at all rare, and yet they are particularly paradoxical. “Not at all paradoxical” as what is becoming increasingly apparent is that the unstable - to say the least - and wandering heroes of his works seem to have prefigured the future of contemporary artistic subjects. Let’s take a more careful look at the introductory excerpt. Molloy struggles to identify the point where he is at, and when he finally manages to describe some of its characteristics he is left to wonder about the reality he is experiencing, and what’s more he struggles to grasp the reason of his being there, in the aforementioned point. Let us look back, albeit only selectively, to the history of art and its images. Let us remember for example *Wanderer* by Caspar David Friedrich and urge the reader to read the above excerpt from Becket one more time bearing this particular work in mind. Possibly - if not certainly - he will note a significant discrepancy between the poses of the two different subjects: Friedrich’s wanderer in his upright pose, the full of confidence seeker of the sublime, is substituted with the vagabond and aimlessly wandering protagonist of Becket; the first witnesses an awe inspiring landscape, a product of a nature that surpasses him, possibly the creation of a higher power, while the second simply makes out something “far away” and “near at hand”, some things that are “moving” and others that are “fixed”. Between these two different subjects then that are juxtaposed as examples here, there is something that was lost; there is a certain wear, a certain loss. The distance of the road that leads from the peak of the first to the “eminence” of the second is measured in the scale that tallies the disparity between magic and total demystification of the world, the deprivation of an absolute, holistic and unifying reference, able to guarantee some sort of continuity if not also a certain “substance”.

“Not at all paradoxically” then, we find Beckett’s heroes closer to the contemporary artistic subject, which recreates the fragments of a discontinued world that is hard to represent overall. “Particularly paradoxically” though, this realization also feeds a desire to retrieve clues and images of this world that can potentially re-assign meaning to it, where the Beckettian protagonists seem helpless and apathetic in the face of such a prospect.

¹ Beckett, S., (1955), *Molloy*, New York, NY: Grove, p.10

Χαρακτηριστική είναι εδώ μια νέα τοπιογραφία που έκανε την εμφάνισή της στην Ελλάδα από τα μέσα της δεκαετίας του 1980. Η νέα αυτή τοπιογραφία αναζητά κάποιο νόημα στην εντοπιότητα, στην επιστροφή σε έναν τόπο ενδεχομένως καταγωγής ή εκείνον των χρόνων της παιδικής ηλικίας, σε έναν τόπο μιας παρελθούσας οικειότητας, σε έναν τόπο συμβολικής σημασίας ή ανάλωσης κάποιου τελετουργικού, σε έναν τόπο της σιωπής ή του θανάτου, σε έναν τόπο οριστικά απολεσθέντα. Η ανασύσταση αυτή του τόπου φέρει την συνείδηση της μερικότητας και της αποσπασματικότητας, φέρει με άλλα λόγια την διαπίστωση πως κανένας τόπος δεν μπορεί να ανασυσταθεί στην ολότητά του. Και τούτο δεν θα μπορούσε να συμβαίνει αλλιώς μιας και το μέσο που επιστρατεύεται για τούτο το σκοπό είναι συχνά αυτό της μνήμης.

Καθόλου μα και εξόχως παράδοξα, ένας άλλος συγγραφέας, του οποίου το έργο χαίρει μεγάλης προσοχής στα περί τη σύγχρονη τέχνη κείμενα, είναι ο W.G. Sebald. Ανάμεσα στους πρωταγωνιστές του συγκαταλέγονται και δύο ζωγράφοι: ο Matthias Grünewald της γερμανικής αναγέννησης και ο φανταστικός Max Ferber των *Ξεριζωμένων*. Η «ανθεκτικότητα της μνήμης», ωστόσο, τίθεται στο έργο του Sebald υπό αμφισβήτηση. Σε πολλές περιπτώσεις, ο Sebald προσπαθεί να αναστήσει γεγονότα που ο ίδιος ουδέποτε βίωσε μέσα από τη μνήμη, δείχνοντας την ίδια στιγμή σίγουρος πως η τέχνη δεν μπορεί να υποκαταστήσει τα κενά της. Τα βιβλία του μοιάζουν με μακροσκελή αρχεία επιμερισμένων αναμνήσεων που είναι αδύνατον να ανασυγκροτήσουν ή να αποκαταστήσουν ένα υποκείμενο, εν τέλει μια ταυτότητα. Η σύγχρονη καλλιτεχνική πρακτική είναι έμφορτη από τη χρήση και τη δημιουργία παράδοξων μικροαρχείων. Ίσως ποτέ άλλοτε η τέχνη μιας εποχής δεν έστρεψε το βλέμμα περισσότερο στο παρελθόν, προσωπικό ή συλλογικό. Ίσως ποτέ άλλοτε το παρελθόν δεν χρησίμευσε τόσο την κατανόηση του δραματικά αποσταθεροποιημένου και αποτοπικοποιημένου παρόντος. Η μνημονική αυτή στροφή συμβαίνει την ίδια στιγμή που η τοπικότητα ως άλλοτε υπόδειγμα της κοινωνικής ζωής βρίσκεται τουλάχιστον υπό αναστολή. Συμπίπτει δε με την καθιέρωση των μεταποικιακών ή των πολιτισμικών σπουδών, με την εμφάνιση των σπουδών μνήμης και κοινωνικού φύλου, με την ερευνητική επικέντρωση και τη θεωρητική επανεξέταση της συγκρότησης των ταυτοτήτων, άρα με την εποχή που έγινε σαφές πως τα νεωτερικά εργαλεία της γνώσης και του ορθού λόγου αδυνατούν να τις περιγράψουν. Είναι η εποχή, επίσης, στην οποία αποτελεί έναν πολυσύχναστο κοινό τόπο η διαπίστωση πως η εκάστοτε ταυτότητα είναι εν πολλοίς πολιτικά και κοινωνικά κατασκευασμένη ή πως ανακατασκευάζεται διαρκώς. Είναι η εποχή δημιουργίας υπερεθνικών συγκλίσεων, καθορισμού νέων ταυτίσεων ή ενός νέου αισθήματος του συνανήκειν και μιας προσπάθειας κατασκευής νέων πολιτικών ταυτοτήτων, όπως η ευρωπαϊκή. Είναι, τέλος, η εποχή της σταθεροποίησης της ιδέας πως η ταυτότητα συνεπάγεται τον ετεροκαθορισμό από έναν κάθε φορά Άλλον, πως η ταυτότητα παίρνει μορφή μέσα από συγκεκριμένες διακρίσεις και διαφορές, πως στηρίζεται στη διαφορά.

Όροι, λοιπόν, όπως «ρευστότητα», «κινητικότητα», «κατακερματισμός», «πολλαπλότητα» και «ποικιλομορφία», «ανεσιτότητα», «απεδαφικοποίηση», «εκτοπισμός», «ανοικείωση», «διαφοροποίηση» και «επικοινωνία», «αντίφαση» και «αντινομία», «αναστοχαστικότητα», «αποκέντρωση», «διεθνοποίηση» διανθίζουν εύλογα τις όποιες εννοιολογήσεις του σήμερα. Και μία ακόμη: η «επιτελεστικότητα». Κάθε ταυτότητα είναι ταυτόχρονα πολιτισμική και επιτελεστική. «Οι ταυτότητες- ατομικές και συλλογικές- αποτελούν συγκεκριμένες μορφές πολιτισμικών αφηγήσεων» σημείωνε εύστοχα η Nira Yuval-Davis². Ως αφηγήσεις ενέχουν την επιλογή ανάμεσα σε στοιχεία που εξιδανικεύονται και άλλα που λησμονούνται- αν όχι απωθούνται-, όπως επίσης κινητοποιούν και κάποιες κοινωνικές και συλλογικές διεργασίες, που με τη σειρά τους συντηρούν ορισμένα συστήματα αυτοαναγνώρισης μέσα στο περιβάλλον ασφάλειας και σταθερότητας που παρέχει η κοινότητα του συναισθήματος ή του χαρακτήρα.

Προϋποθέτουν δε κάποιες διυποκειμενικές ή και διασωματικές εμπειρίες, πολλές φορές κάποιες τελετουργίες, ενώ εξαρτώνται από καταστάσεις, που αυξάνουν την ένταση ανάμεσα στην αυτογνωσία και την αυτοπαρουσίαση. Τα έργα της σύγχρονης τέχνης διατηρούν κάτι από αυτήν την ένταση επαληθεύοντάς την. Καθόλου μα και εξόχως παράδοξα σε πολλές σύγχρονες εικαστικές πρακτικές θεματοποιείται ακριβώς αυτή η διαδρομή από την αυτοπαρουσίαση στην αυτογνωσία, δηλώνοντας πως η ίδια η αδιαμεσολάβητη έκθεσή του υποκειμένου είναι εκείνη που το καθορίζει ανεπίστροφα.

² Nira Yuval- Davis, *Κοινωνικό φύλο και έθνος*, μτφρ. Σοφία Τομαρά, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2013, σ.98

What is characteristic here is the new landscape genre that first appeared in Greece in the mid 1980's. This new genre seeks out meaning in locality, in the return to a place, potentially of origin or of childhood years, in a place of a long-gone familiarity, in a place of symbolic significance or the performing of a ritual, in a place of silence or of death, in a place that is forever lost. This reformulation of place carries the consciousness of parthood and of fragmentation, in other words it carries the realization that no place can be reconstituted in its entirety. And anyway, this couldn't be otherwise since the means mustered for this purpose is often that of memory.

Not at all but also particularly paradoxically, another writer, whose work also receives great attention in contemporary art texts, is W.G. Sebald. Among his protagonists we also find two painters: Matthias Grünewald of the German Renaissance and the amazing Max Ferber of *The Emigrants*. The "persistence of memory" however is in Sebald's work called into question. In many instances Sebald tries to resurrect facts that he has never experienced himself, though memory, seemingly certain at the same time that art cannot make up for its gaps. His books look like lengthy catalogues of re-distributed memories incapable to reconstitute or reinstate a subject, let alone an identity.

Contemporary artistic practice is laden with the use and creation of paradoxical micro-archives. Perhaps never before has the art of an era looked back to the past, personal or communal, more than the one of the present. Perhaps never before has the past been of as much use to the comprehension of the tragically destabilized and delocalized present. This mnemonic turn takes place at the same time that localization as a past paradigm of social life is, to put it mildly, suspended. It also coincides with the establishment of postcolonialism or cultural studies, with the appearance of memory and social gender studies, with a research focus on and theoretical re-examination of the formation of identities, identities that modernist tools of knowledge and reason are incapable of describing – as has consequently also become blatantly clear in this new era. It is the era where the realization that each identity is politically and socially constructed or that it is being constantly reconstructed has become commonplace. It is the era of creating supernational convergences, determining new identifications or the era of a fresh feeling of co-belonging and of an effort to construct new political identities, like the European one. Finally, it is also the era of the solidification of the idea that identity entails being extrinsically defined, each time by an Other, that identity is shaped through particular distinctions and differences, that it relies on difference.

Terms then like "fluidity", "mobility", "fragmentation", "multiplicity" and "diversity", "homelessness", "deterritorialization", "displacement", "uncanniness", "differentiation" and "communication", "contradiction" and "conflict", "reconsideration", "decentralization", "internationalization" reasonably embellish the conceptualizations of today. And one more: "performativity".

Every identity is at the same time cultural and performative. As Nira Yuval-Davis² aptly noted "Identities – personal and collective – are specific forms of cultural narratives" . As narratives they feature the option between elements that are idealized and others that are forgotten – if not pushed aside – and they also mobilize certain social and collective processes that in turn maintain certain systems of self-recognition within the secure and stable environment provided by the community of sentiment or of character. What's more they require certain intersubjective and intercorporeal experiences, oftentimes certain rituals also, while they depend on situations that increase the tension between self-awareness and self-presentation. Works of contemporary art maintain some of that tension, validating it at the same time. Not at all but particularly paradoxically, in many contemporary artistic practices it is exactly this trail between self-awareness and self-presentation that is thematized, declaring that this unmediated exposure of the subject is what irreversibly determines it.

² Yuval-Davis, N., (1997), *Gender and Nation* (Politics and Culture series), London: Sage Publications, p. 98

Σε κάποιες περιπτώσεις, καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες ταυτοποιούνται μέσα από την αλλοίωση της εικόνας τους και των χαρακτηριστικών τους όταν σε άλλες υποδύονται κάποια άλλη ή κάποιον άλλον, ενδεχομένως πρόσωπα οικεία ή συγγενή, ορισμένες φορές και κάποια ή κάποιον του αντίθετου φύλου, κάποια ή κάποιον που έχει αμετάκλητα χαθεί, ταυτοποιώντας μια απώλεια.

Καθόλου αλλά και εξόχως παράδοξα ένας τρίτος που χαίρει μεγάλου συγχρωτισμού στα περί τη σύγχρονη τέχνη κείμενα είναι ο Jacques Derrida. «Ωστόσο», απαντάει ο φιλόσοφος στην Anne Berger, «αν υπήρχε στην καρδιά όλων αυτών μια εμπειρία της απώλειας, τη μοναδική απώλεια για την οποία θα έμενα πάντα απαρνηγόρπητος και που συγκεντρώνει όλες τις άλλες, θα την ονόμαζα απώλεια της μνήμης. Η οδύνη που για μένα βρίσκεται στην απαρχή της γραφής, είναι η οδύνη της απώλειας της μνήμης, όχι μόνο της λήθης ή της αμνησίας, αλλά της εξάλειψης των ιχνών»³. Θα χαρακτηρίσει, επιπλέον, αυτήν την απώλεια της μνήμης ως «απώλεια χωρίς επιστροφή»⁴ και θα δηλώσει πως η πρωταρχική του επιθυμία δεν είναι να δημιουργήσει φιλοσοφικό έργο ή έργο τέχνης, αλλά να διαφυλάξει τη μνήμη⁵.

Την επιθυμία του αυτή μάλλον τη μοιράζεται με τον Sebald (σίγουρα όχι με τον Beckett). Παρ' όλα αυτά και οι δύο φαίνεται πως θρηνούν για την οριστική απώλεια της μνήμης και όλων εκείνων των συναισθημάτων, των μικροστιγμών, των «απειροελάχιστων σκέψεων», των «απειροελάχιστων κινήσεων του σώματος», των «απειροελάχιστων ιχνών επιθυμίας», των «αχτίδων του ήλιου», των «γνωριμιών με κάποιον», των «περαστικών φράσεων»⁶.

Μήπως, όμως, αυτή η απώλεια της μνήμης είναι ενδεχομένως εθελούσια και συνειδητή; Μήπως ακόμα και η πιθανότητα κατοχής μιας συμπαγούς και αμετάβλητης ταυτότητας δεν θα αποτελούσε ένα άλγος; «Η καλοραμμένη και ανθεκτική ταυτότητα δεν αποτελεί πια προσόν» γράφει ο Zygmunt Bauman (αυτός συναντάται μάλλον σπάνια στα σχετικά κείμενα). «Όλο και πιο πολύ, όλο και πιο γρήγορα, γίνεται εμπόδιο, άχθος. Το επίκεντρο της στρατηγικής στη μετανεωτερική, μεταμοντέρνα ζωή δεν είναι η συγκρότηση μιας ταυτότητας αλλά η αποφυγή της- η αποφυγή κάθε προσήλωσης»⁷. Πόσες φορές δεν μεταθέτουμε το βάρος της μνήμης σε κάτι έξω από εμάς, σε ένα μνημείο, για παράδειγμα; Αλλά τότε παύει το έργο τέχνης να είναι ένα αντικείμενο εξίσου «έξω», ένα τεχνούργημα φτιαγμένο από κάποια υλικά που με τον δικό του πάντοτε ιδιάζοντα και ιδιωματικό τρόπο διαφυλάσσει κάτι;

Η έκθεση *Ταυτοποιώντας την Απώλεια* είναι ένας ανολοκλήρωτος κατάλογος μιας σειράς προσπαθειών διαφύλαξης σημείων και ιχνών, τόπων και προσώπων από τη λήθη· μια ατελής σειρά καταφάσεων στην επιλεκτικότητα της μνήμης· μια μη πλήρης παράθεση έργων σύγχρονης τέχνης που αντιστέκονται στη φθορά και αντιμετωπίζουν την αστάθεια επισημαίνοντάς την· έργων τέχνης που διαβλέπουν τη συγκρότηση της ταυτότητας μέσα από την ίδια την απώλεια· έργων τέχνης που μοιάζουν ταυτόχρονα καθόλου μα και εξόχως παράδοξα.

³ Jacques Derrida, *Συνομιλίες*, μτφρ. Μαντλέν Ακτύπη- Δημήτρης Γκιντσάκης, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1995, σ.27-28

⁴ Ό.π., σ.29

⁵ Ό.π., σ.28

⁶ Σε εισαγωγικά όλα όσα αναφέρει ο ίδιος Derrida. Ό.π.

⁷ Zygmunt Bauman, *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, μτφρ. Γιώργος-Ίκαρος Μπαμπασάκης, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 2002, σ.172

In some cases, artists go through a process of identification through the alteration of their image and characteristics, while in others they pretend to be someone else, people familiar to them, relations, and in some cases someone of the opposite sex, someone that is forever lost, identifying a loss.

Not at all but particularly paradoxically, another figure who appears frequently in contemporary art texts is Jacques Derrida. “Nevertheless”, responds the philosopher to Anne Berger, “if there were an experience of loss at the heart of all this, the only loss for which I could never be consoled and that brings together all the others, I would call it loss of memory. The suffering at the origin of writing for me is the suffering from the loss of memory, not only forgetting or amnesia, but the effacement of traces”³. He would also characterize this loss of memory as a “loss with no return”⁴ and would declare that its primary desire is not to produce a work of philosophy or a work of art, but to preserve memory⁵.

This desire he most likely shares with Sebald (but definitely not with Beckett). Having said that, they both seem to mourn for the final loss of memory and for all those fleeting moments and feelings, “the smallest thoughts, the smallest movements of the body, the least traces of desire, the ray of sunlight, the encounter with someone, a phrase heard in passing...”⁶.

But, is there a chance perhaps that this loss of memory is conscious, done on purpose? Wouldn't maybe even the possibility of possession of a solid and consistent identity be a burden? “Having an identity solidly founded and resistant to cross waves, having it ‘for life’, proves a handicap rather than an asset...” writes Zygmunt Bauman, his own appearances in such texts being rather seldom. “Increasingly, at an accelerated pace, it becomes an obstacle, a burden. The hub of postmodern life strategy is not making identity stand but the avoidance of being fixed”⁷. Don't we often enough transfer the weight of memory to something outside of ourselves, to a monument for instance? But when exactly does the work of art cease to be an object equally “outside”, an artifact made of certain materials that in its own way - always peculiar and idiomatic - safeguards something?

The exhibition *Identifying Loss* is an incomplete catalogue documenting a series of efforts to protect from oblivion elements and traces, places and faces; an unfinished series of affirmations in the selectivity of memory; A not-yet-completed exposition of works of contemporary art that resist ware and come up against instability by drawing attention to it; works of art that discern the formation of identity through loss itself; works of art that at the same time seem not at all but also particularly paradoxical.

³ Derrida, J. & Kamuf, P. (1995), *Points...: Interviews, 1974-1994*, Louisville, KY, United States: Stanford University Press, p.143

⁴ *Ibid*, p.144

⁵ *Ibid*, p.143

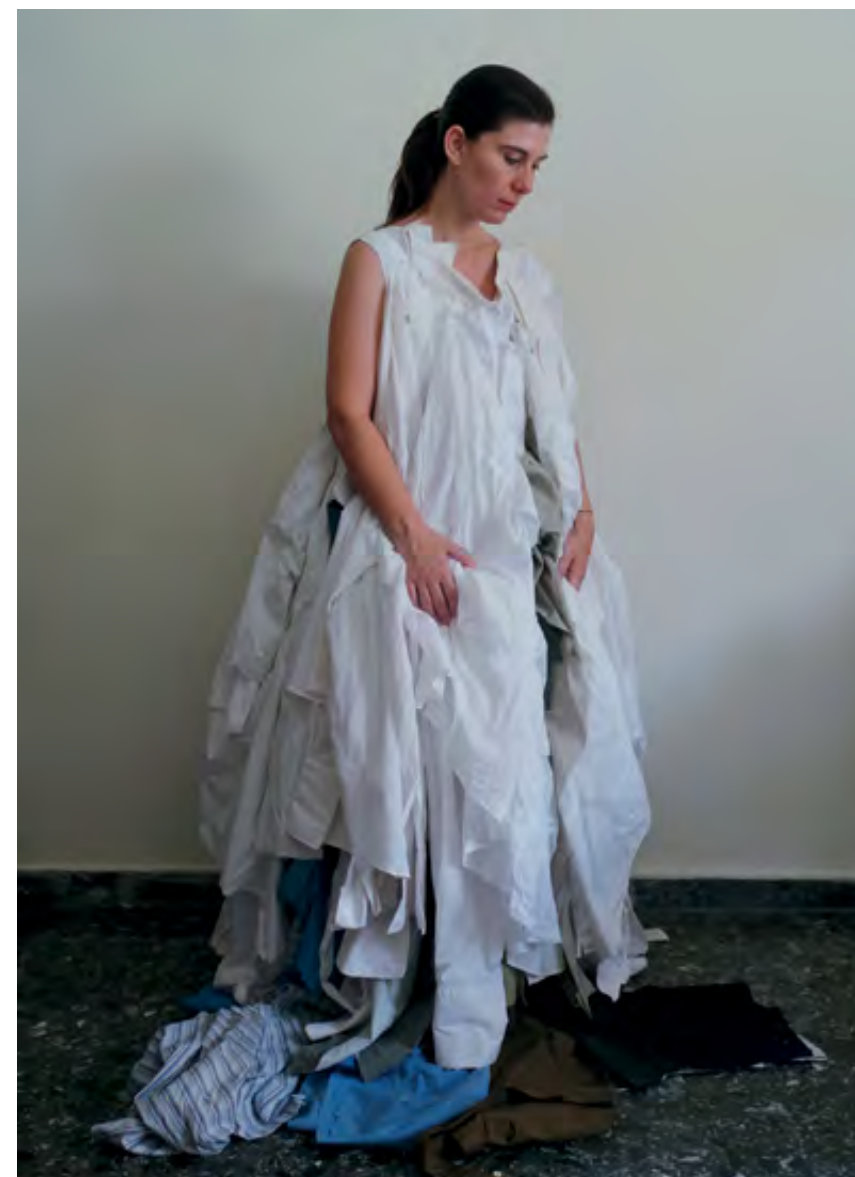
⁶ *Ibid*, p. 144 (excerpt in quotation marks also of Derrida's).

⁷ Bauman, Z. (1997), *Postmodernity and its discontents*, New York: New York University Press. p.160

/Καλλιτέχνες / Artists

Κείμενα:
Νίκη Παπασπύρου

Texts:
Niki Papaspirou



Figlia D'ANGELO, 2016, performance και εγκατάσταση, γυναικείο φόρεμα από αντρικά ρούχα, ξύλινη κρεμάστρα, διαστάσεις μεταβλητές

Figlia D'ANGELO, 2016, performance and installation, women's dress made from men's clothes and wooden hanger, dimensions variable

Ιάνθη Αγγελίoglου Ianthi Aggeloglou

Η σχέση λέξης και εικόνας και η σύνδεσή μεταξύ τους ορίζουν την δημιουργία του έργου *Figlia D'ANGELO*. Η Ι.Α. κατασκευάζει ένα γυναικείο φόρεμα από αντρικά ρούχα. Η διαδικασία της κατασκευής του φορέματος εμπεριέχει και περιγράφει την διαδικασία της δημιουργίας της υποκειμενικότητας της εικαστικού. Τα υλικά, προϊόντα της οικογενειακής βιοτεχνίας ρούχων, ως ίχνη του παρελθόντος που ενσωματώνουν το αρχειακό υλικό της ζωής της, γίνονται φορέας ταυτότητας. Ο τίτλος αποτελεί ένα λογοπαίγνιο και τονίζει το θέμα του έργου. Το πατρώνυμο Αγγελίoglou μεταφέρεται στα ελληνικά ως «ο υιός του Αγγέλου» και μεταφρασμένο στα ιταλικά δίνει την επωνυμία *Figlio D'ANGELO* στην οικογενειακή βιοτεχνία. Η εικαστικός αντικαθιστώντας το figlio με figlia, τοποθετεί στη θέση του υιού την κόρη. Είναι η θυγατέρα του Αγγέλου, η κόρη του πατέρα της. Η Ι.Α. ανασκευάζοντας το οικογενειακό της όνομα σχολιάζει δύο φαινόμενα: την κοινωνική δημιουργία του φύλου και τον κυρίαρχο ανδρικό ρόλο στην ιστορία της τέχνης.

Figlia D'ANGELO is born out the relationship between text and image. I.A. creates a women's dress out of men's clothes. Making the dress also entails the formation of the artist's objectivity, a process which it also describes. The materials employed, products of the clothing manufacturing family business, are traces of the past that incorporate the archival material of the artist's life; as such they also become carriers of identity. The wordplay in the title further emphasizes the theme that runs through the work: The name of the business derives from Aggeloglou's surname - which would translate as "the angel's son" in Greek - translated into Italian. By replacing figlio with figlia the artist substitutes the son with a daughter. She is the Angel's daughter; her father's daughter. Through the reconstruction of the family name I.A. comments on the social creation of gender and on the dominant male role throughout the history of art.

Χρύσα Βαλσαμάκη
Chrisa Valsamaki

Για την “πίστη” που χάνεται

Η απώλεια έχει 45 σκαλιά.
Έτσι από σκέρτσο.
Και από τότε πέρασαν 71 χρόνια .
Από εκείνο το δάκρυ όταν έπεφτε το σώμα του όπλου πάνω στην στοίβα.
71 χρόνια μετά, χέρια σπκώνονται για μια σακούλα φαί.
Απώλεια συλλογικού ονείρου.
Θα μείνουν μόνο, όσοι ορκίστηκαν σκληροί.
Κι ας μην ήταν ποτέ στην πραγματικότητα.
Είπαν θα ναι εκεί.
Και η ψυχούλα τους το ξέρει.

Ήταν παλιά ή μεγαλώνω;
Πού είναι εκείνη η ορμή που βγαίναμε στους δρόμους;
Οι μητροπόλεις του κόσμου.
Που νόμιζαν ότι θα γλυτώσουν.
Η ζυγαριά θα κλίνει.
Σε αυτήν εδώ την γη
όχι σε κάποια άλλη.
Οχι σε κάποιον ουρανό.
Καλημέρα.

X.B.

Απώλεια συλλογικού ονείρου, 2016,
γλυπτική εγκατάσταση, 0,70x0,60x1,15 εκ.



For “faith” that is disappearing

There are 45 steps to loss.
Just because, out of mischief.
And since then it’s been 71 years.
Since that tear shed when the weapon’s body hit the pile.
71 years later, arms extend for a bag of food.
Loss of a collective dream.
There will remain only the ones who swore to be tough.
Even though they never actually were.
They said they’ll be there.
And deep inside they know it.

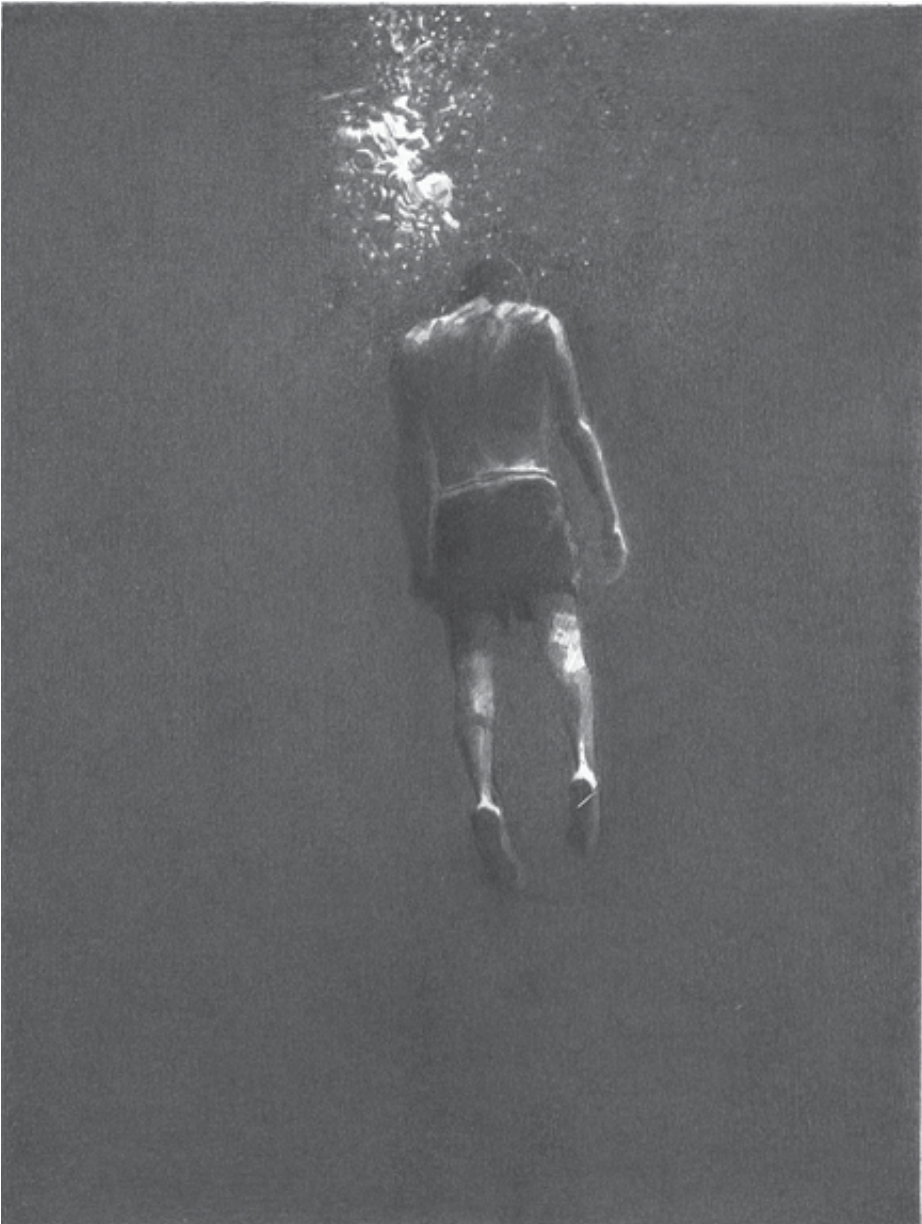
Was it a long time ago or am I growing old?
Where is that rage, that energy with which we took to the streets?
The world’s metropolises.
That thought they were going to escape.
The scales will be tipped.
In this land over here
and not another one.
Not in some sky.
Good day.

C.V.

Loss of a collective dream, 2016,
installation, 0,70x0,60x1,15 cm

Operation mincemeat asides,
2015, εγκατάσταση

Operation mincemeat asides,
2015, installation



Χρήστος Βενέτης
Christos Venetis

Ο Χ .Β επιλέγει από τα Εθνικά Αρχεία της Αγγλίας τον φάκελο με την κωδική ονομασία «Επιχείρηση κιμάς» για να στοχαστεί πάνω σε ερωτήματα όπως η διαδικασία κατασκευής ταυτότητας, η αντικειμενικότητα της ιστορίας, η σχέση αλήθειας και μυθοπλασίας, η παραγωγή συλλογικής μνήμης. Η εγκατάσταση «Παραλειπόμενα της επιχείρησης κιμάς» ανασύρει και παρουσιάζει εικαστικά μιαν επιτυχημένη επιχείρηση παραπλάνησης των ναζι από τις βρετανικές μυστικές υπηρεσίες στη διάρκεια του Β’ παγκοσμίου πολέμου. Ο σκοπός της επιχείρησης ήταν να τοποθετήσουν σ’ ένα πτώμα που θα ξεβραζόταν σε ακτή της Ισπανίας παραπλανητικά έγγραφα περί απόβασης στην Ελλάδα, ώστε να συγκαλυφθεί η πραγματική απόβαση στη Σικελία. Ο Χ.Β. μέσα από τα έργα του δίνει υπόσταση στους φανερούς αλλά και κρυφούς πρωταγωνιστές της ιστορίας. Στις ζωγραφικές του σημειώσεις ξανακατασκευάζει το αρχικό αφήγημα. Το παρελθόν σηματοδοτεί το παρόν και η επινοημένη ιστορία του νεκρού στρατιώτη παρακινεί τον κάθε θεατή να αναστοχαστεί για την σύσταση της προσωπικής του ταυτότητας.

C.V. delves into the UK National Archives and draws on “Operation Mincemeat” in order to ponder the creation of identity, the objectivity of history, the relationship between truth and fiction and the production of collective memory. “Operation Mincemeat Asides” – in the form of an installation - drags up a successful British Secret Services disinformation operation that took place during the Second World War. As part of the operation, the aim of which was to cover up an invasion of the Allies in Sicily, fabricated documents detailing an invasion in Greece were attached to a corpse deliberately left to wash up on a Spanish shore. In C.V.’s works history’s protagonists, even the silent ones, are brought to life. The original narrative is recreated in his painterly notes. The past marks the present and the made-up story of the dead soldier urges the viewer to once again contemplate the formation of their personal identity.



*Untitled, 2016, ζυγαριά,
cartes de visite, γύψος*

*Untitled, 2016, scales,
cartes de visite, plaster*

Λυδία Δαμπασίνη Lydia Dambassina

Η ζυγαριά ως αντικείμενο αποτελεί δομικό στοιχείο στην εικαστική γλώσσα της Λ.Δ. Επιλέγει ένα αρχαίο σύμβολο και το νοηματοδοτεί εκ νέου για να ορίσει τον κόσμο. Οι επαγγελματικές κάρτες δένονται όλες μαζί σε ένα πακέτο, καλουπώνονται σε γύψο και περνούν την κρίση της ζυγαριάς. Η κάθε κάρτα αντιπροσωπεύει και έναν άνθρωπο από το αρχείο της ζωής της. Είναι πρόσωπα που επιλέγει να χάσει για πάντα, καθώς τα κλείνει μέσα στο γύψο. Από τη μια μνημειοποιεί την απώλεια και από την άλλη μέσα από τη διαγραφή δοξάζει αυτούς που κρατά, τους συνοδοιπόρους της. Η εικαστικός γίνεται η ίδια ζυγαριά και κριτής της ζωής της. Δεν μετριέται πια η ακριβοδίκαιη ζωή του κάθε ένα ξεχωριστά αλλά ο κόσμος. Το έργο αποτελεί την καθημερινή ζυγοστάθμιση των πράξεων, κρίσεων και αποφάσεων, μεγάλων αλλά και μικρών, του κόσμου. Στην ερμηνεία του αποτελέσματος ορίζεται η ταυτότητα του κάθε ανθρώπου.

Scales are a structural element in L.D.'s vocabulary. The artist selects an ancient symbol and resignifies it in order to determine the world. Business cards that are all tied up, are molded in plaster and await judgment. Each card represents someone from the archive of the artist's life. People that she chooses to let go of forever as she embeds them in plaster. On the one hand she memorializes loss and on the other, through this effacement, she glorifies the ones that she keeps, her fellow travelers. The artist becomes herself the scales, the custodian of her life's course. It is not the fairness of the life of each one that is measured individually; instead it is the whole world. The work describes the everyday counterbalancing of actions, resolutions and decisions - small and big. The identity of each man is defined by the interpretation of the result.

Αναστασία Δούκα Anastasia Douka

Η Α.Δ. δημιουργεί το χάρτινο εκμαγείο ενός κεφαλιού. Στο κεφάλι υπάρχουν τα απαραίτητα χαρακτηριστικά ενός προσώπου. Ωστόσο, τα χαρακτηριστικά αυτά αποδίδονται τόσο έντονα και γενικά που αναιρούν την μοναδικότητα του, τις ιδιότητες που θα μπορούσε να έχει ένα αληθινό πρόσωπο. Τα χαρακτηριστικά του το κατηγοριοποιούν αλλά δεν το ταυτοποιούν. Το πρόσωπο γίνεται προσωπείο. Η απόδοση της εικόνας του κεφαλιού προέρχεται μέσα από μια διαδικασία επίμονης και επίπονης παρατηρητικότητας που οδηγεί τελικά στο θάμπωμα του βλέμματος. Στη μορφή του κεφαλιού η φαντασία, η μνήμη και η αντίληψη εμπλέκονται και ανταλλάσσουν λειτουργίες. Η εικόνα του δημιουργείται μέσω της συνέργειας πραγματικού και φαντασιακού. Είναι ένα πρόσωπο βγαλμένο από μια εξασθετισμένη μνήμη. Τα έντονα αναληθή χαρακτηριστικά του είναι που αποτυπώνονται στη μνήμη του θεατή. Το κεφάλι ενσωματώνει την ανυπαρξία του. Ένα μέσο/εργαλείο κατασκευής μιας υποτυπώδους ταυτότητας που δεν ανήκει όμως πουθενά. Το μέσο κεφάλι είναι αφήγημα χωρίς αφήγηση, μνημείο χωρίς μνημειακότητα, εικόνα χωρίς μορφή.

A.D. creates a paper mold of a head. On the head there exist features characteristic of a face. And yet, these features are rendered so boldly and with so little detail that they negate its uniqueness, the properties that a real face would have. These characteristics help to categorize it but not to identify it. The face becomes a mask. The rendering of the head's image derives from a process of persistence and strenuous observation that finally leads to blurring the gaze. Fantasy, memory and perception intertwine, their operations overlapping in the form of the head. Its image is created through the synergy between real and imaginary. It is a face born out of a worn out memory. It's the bold, untruthful characteristics that are imprinted on the viewer's memory. The head incorporates its non-existence. A means / tool to construct a rudimentary identity that does not belong anywhere. The mean head is a narration without a narrative, a monument without monumentality, an image without form.

*Το μέσο κεφάλι, 2010,
χάρτινο καλούπι, ευγενική
παραχώρηση της
καλλιτέχνιδας*

*The mean head, 2010,
paper mould, courtesy
of the artist*



Δημήτρης Εφέογλου Dimitris Efeoglou

Τα έργα του Δ. Ε. αποτελούν σπουδές πάνω στα όρια και στις ιδιότητες των υλικών. Στο *Sonance- from cycle to cycle* η λευκή επίπεδη επιφάνεια του χαρτιού καλύπτεται ολοκληρωτικά από μαύρο χρώμα. Στη συνέχεια, ο καλλιτέχνης, με μικρές ρυθμικές επαναληπτικές κινήσεις τρυπά το χαρτί, ώστε να αποδομηθεί σταδιακά η αρχική χρωματική περιοχή. Στην διάτρητη επιφάνεια που έχει προκύψει εμφανίζεται ως ίχνος η πρωταρχική κατάσταση του χαρτιού. Στα μικρά σκαψίματα ο θεατής διακρίνει πάλι το λευκό χρώμα και την υφή του χαρτιού πριν την επεξεργασία του. Η μέθοδος κατασκευής θυμίζει αρχαιολογική ανασκαφή. Στρώματα εδάφους που καθώς ανασκάπτονται φέρνουν στο φως ευρήματα- ίχνη μιας προγενέστερης συνθήκης. Στην τελική επιφάνεια διακρίνονται όλα τα στάδια δημιουργίας. Ο Δ. Ε δανείζεται τον όρο του «μετασχηματισμού» από τα μαθηματικά, δηλαδή την αλλαγή του συστήματος αναφοράς, ώστε να χαρακτηρίσει την δημιουργική του διαδικασία, επιθυμώντας την αλλαγή της αντίληψης των υλικών σωμάτων.

Sonance- from cycle to cycle, 2016, μελάνι, ακριλικό, χαρτί, μέταλλο, διαστάσεις μεταβλητές

The works of D.E. are studies on the limits and properties of materials. In *Sonance- from cycle to cycle*, the flat, white surface of the paper is completely covered in black colour. The artist then pokes holes on the paper with small, rhythmical movements in order to gradually deconstruct this coloured area. In the resulting perforated surface the original state of the paper appears as a trace only. Through the carvings the viewer can just about discern the white colour and the original texture of the paper prior to it being processed. His method is reminiscent of archaeological excavations; dug up layers of earth that bring to light finds, traces of a previous condition. In the resulting, and final, surface, all the layers of the work's production remain visible. In order to describe his creative process D.E. borrows the term "transformation" from mathematics, which describes the altering of the system of reference, in the hope of a change in the perception of physical bodies.

Sonance- from cycle to cycle, 2016, ink, acrylics, paper, metal, dimensions variable



Θεόδωρος Ζαφειρόπουλος Theodoros Zafeiropoulos

Η υλομορφική μετάπλαση των αντικειμένων, όρος του καλλιτέχνη, χαρακτηρίζει την εικαστική πρακτική του Θ.Ζ.. Οι θεωρητικές και εικαστικές έρευνες του καλλιτέχνη οδηγούν στην «μετά - χρήση», όρο που σημαίνει την εκ νέου χρήση του αρχικού έργου, για να παρουσιάσει ένα καινούριο, επαναθέτοντας με αυτό τον τρόπο σε διάλογο τις έννοιες και τα ζητήματα που φέρει το αρχικό έργο. Το έργο έχει ως πρώτη ύλη τον κορμό ενός κυπαρισσιού από την περιοχή Καλαμίταις στην Καρδαμύλη Μεσσηνίας. Το δέντρο είχε ξεραθεί από μια ασθένεια των κωνοφόρων και αποτελούσε απειλή για το οικοσύστημα της περιοχής. Για το λόγο αυτό το δέντρο κόπηκε με άδεια του ιδιοκτήτη του τοπικού δασυλλίου, του γνωστού Βρετανού συγγραφέα και περιηγητή Patrick Leigh Fermor. Τα τμήματα του τεμαχισμένου κορμού ξανασυνδέονται μηχανικά μεταξύ τους. Το ζήτημα της φυσικής φθοράς τίθεται στον θεατή, καθώς ο άλλοτε ζωντανός κορμός κείται μηχανικά συναρμολογημένος στο έδαφος, σε διάλογο με τα «ζωντανά» κυπαρίσσια του δελφικού τοπίου.

A formal-material transformation of objects - a term coined by T.Z. himself - is what best describes his artistic practice. His research, both theoretical and studio based, has led him to "post-use", a term that signifies the creation of a new work through the re-use of an existing one, bringing into dialogue the issues and notions accompanying the latter. Log In uses as its starting point the log of a cypress tree from the Kalamitsi area, in Kardamilli, Messinia. Having been infected with a disease common amongst conifer trees the cypress was potentially hazardous to the area's ecosystem. For this reason it was cut down. (Permission was given by Patrick Leah Fermor, the British writer who was also the owner of the forest area where the tree was located.) In the work different pieces of the cut up tree are mechanically reconnected to each other. As the once-alive log, which lies on the floor, comes into dialogue with the "living" cypresses of the Delphic landscape, the viewer is confronted with the issue of the natural process of decay.

Log in, 2010, εγκατάσταση, τεμαχισμένο κυπαρίσσι, μεταβλητές διαστάσεις. Με την ευγενική παραχώρηση της Nitra Gallery

Log in, 2010, installation, chopped cypress, dimensions variable. Courtesy of Nitra Gallery





Η μητέρα, 2011, inject print σε fine art paper, 70x60 εκ.

Mother, 2011, Inject print on fine art paper, 70x60 cm

Γιάννης Θεοδωρόπουλος Yiannis Theodoropoulos

Ο Γ.Θ. στις εικόνες του αναζητεί τους μηχανισμούς συγκρότησης του Εγώ μέσα από μικρές καθημερινές ιστορίες ταυτισμένες με τις ιδιαιτερότητες της οικογένειάς του. Οι στιγμές αυτές των οικείων ανθρώπων, αποτυπωμένες στις φωτογραφίες του, είναι τα ίχνη που έχουν αφήσει στο πέρασμα τους. Για τον φωτογράφο η αλήθεια βρίσκεται στην διατήρηση της στιγμής και όχι στην αποτύπωση μιας πιο καθολικής ιστορίας. Η φωτογραφική του μηχανή λειτουργεί ως καθρέπτης και το είδωλό του σε αυτόν συγκροτεί την αυτοπροσωπογραφία του. Το έργο *Η μητέρα* είναι μια μετωπική εικόνα του ιδίου καθισμένου στην άκρη ενός διαδρόμου ντυμένου με τα ρούχα της μητέρας του. Ντύνεται με τα ίχνη της ζωής της. Είναι μια προσπάθεια οικειοποίησης της μητέρας. Αποτυπώνει ένα στοιχείο της ταυτότητάς του καθορισμένο από τον ρόλο της μητέρας του στη ζωή του.

In his photographs, Y.T. investigates the ego constructing mechanisms of defense through everyday stories associated with the peculiarities of his family life. The moments captured in his images of people that were close to him are the traces that they have left behind. For the photographer the truth lies in preserving the moment rather than capturing a more universal narrative. The artist's camera acts as a mirror and his reflection in it becomes his self-portrait. *Mother* is a head-on shot of the artist sat on the one side of a corridor dressed in his mother's clothes. He is dressed in the traces of her life. In an effort to appropriate the mother, the work captures an element of the artist's identity that is determined by the role his mother played in his life.

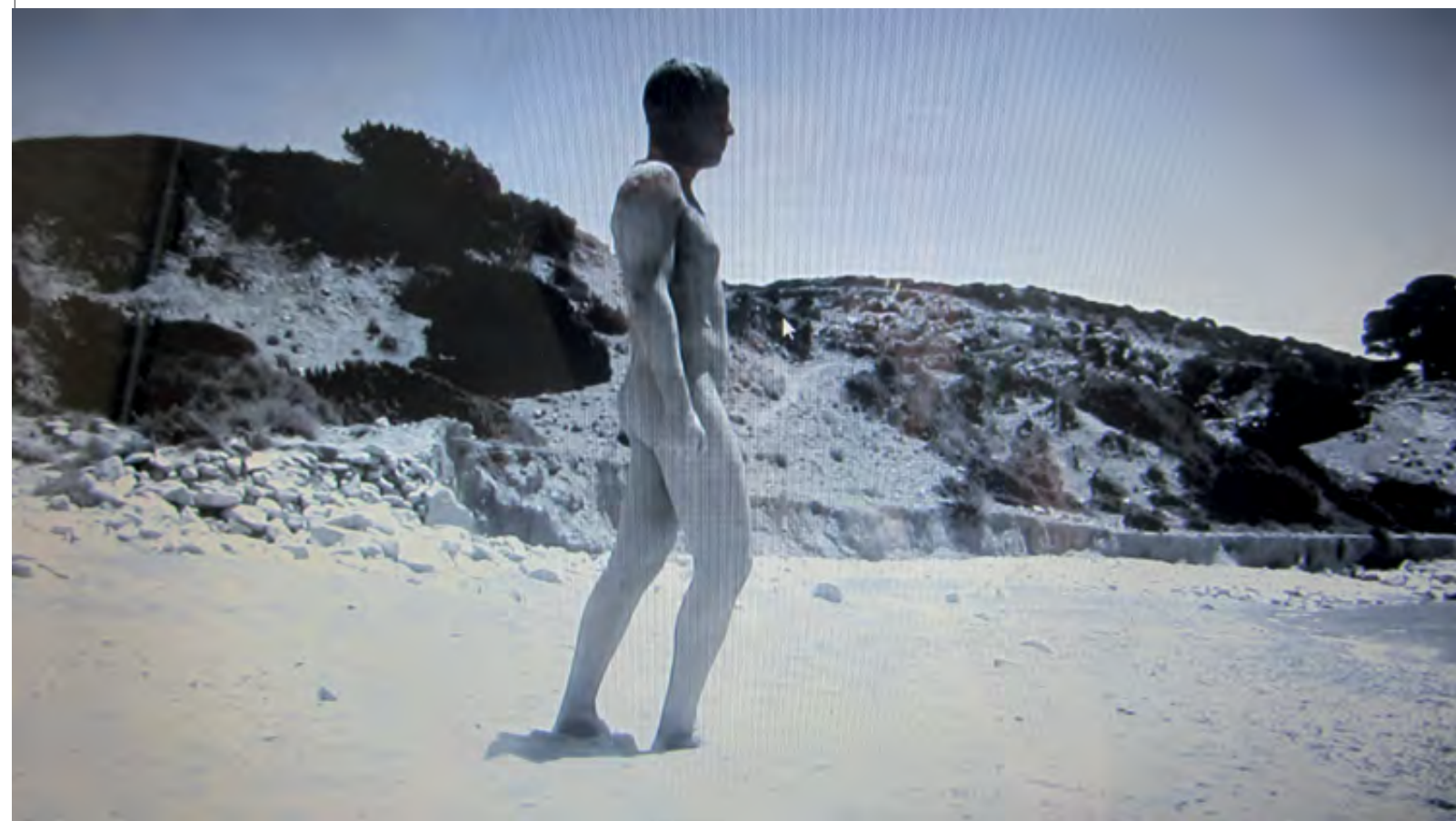
Αλέξανδρος Κακλαμάνος Alexandros Kaklamanos

Η βιντεοπροβολή *Skin shedding* εμπνέεται από την μορφολογική εξέλιξη του αρχαιοελληνικού Κούρου. Η λεγόμενη «προβολή του Κούρου», η ελαφρά μεταφορά του αριστερού ποδιού προς τα εμπρός, αποτέλεσμα της πνευματικής εξέλιξης του αρχαιοελληνικού πολιτισμού, γίνεται το σύμβολο για την εν γένει πορεία του πολιτισμού. Ο Α.Κ. χρησιμοποιεί μια στιγμή ορόσημο της ανθρώπινης σκέψης και έκφρασης για να θέσει τους στοχασμούς του για το παρόν. Ο τίτλος του έργου εμπνέεται από τον βιολογικό όρο της έκδυσης που σημαίνει την απόρριψη του καλύμματος, αλλά έχει και την έννοια της ανανέωσης και της ανάπτυξης. Στο έργο η έκδυση αποκτά την έννοια της αλλαγής, της μετάβασης από το ένα στάδιο στο άλλο, της φυσικής και πνευματικής εξέλιξης. Ο Α.Κ. προβάλλει μέσα από το έργο του την αλλαγή ως μια διαδικασία συγκρότησης της ταυτότητας. Το *Skin shedding* εγείρει ερωτήματα χωρίς να δίνει απαντήσεις ακολουθώντας την λειτουργία της τέχνης να μην προσφέρει άμεση γνώση αλλά να εμβαθύνει την αντιληπτική εμπειρία του ατόμου που την βιώνει.

Skin shedding was inspired by the formal evolution of the ancient Greek Kouros. The so called "projection of the Kouros", the slight forward movement of the left leg, a result of the intellectual evolution of Ancient Greek civilization, becomes in the work a symbol for the course of civilization in general. A.K. draws on a moment in time that was a landmark in the development of human thought and expression in order to ponder the present. The title of the work was inspired by the biological term exuvia used to describe the shedding of the skin, the cocoon, but also carries the meaning of evolution and renewal. In the work, exuvia carries this sense of change, representing the idea of transitioning from one place to another, of physical and intellectual progress. Change is put forward as a process of identity formation. *Skin shedding* opens up questions without offering answers; it follows the logic of works of art that rather than providing immediate knowledge penetrate the perceptual experience of the person experiencing them.

Skin shedding,
video performance

Skin shedding,
video performance



Σοφία Κανάκη Sophia Kanaki

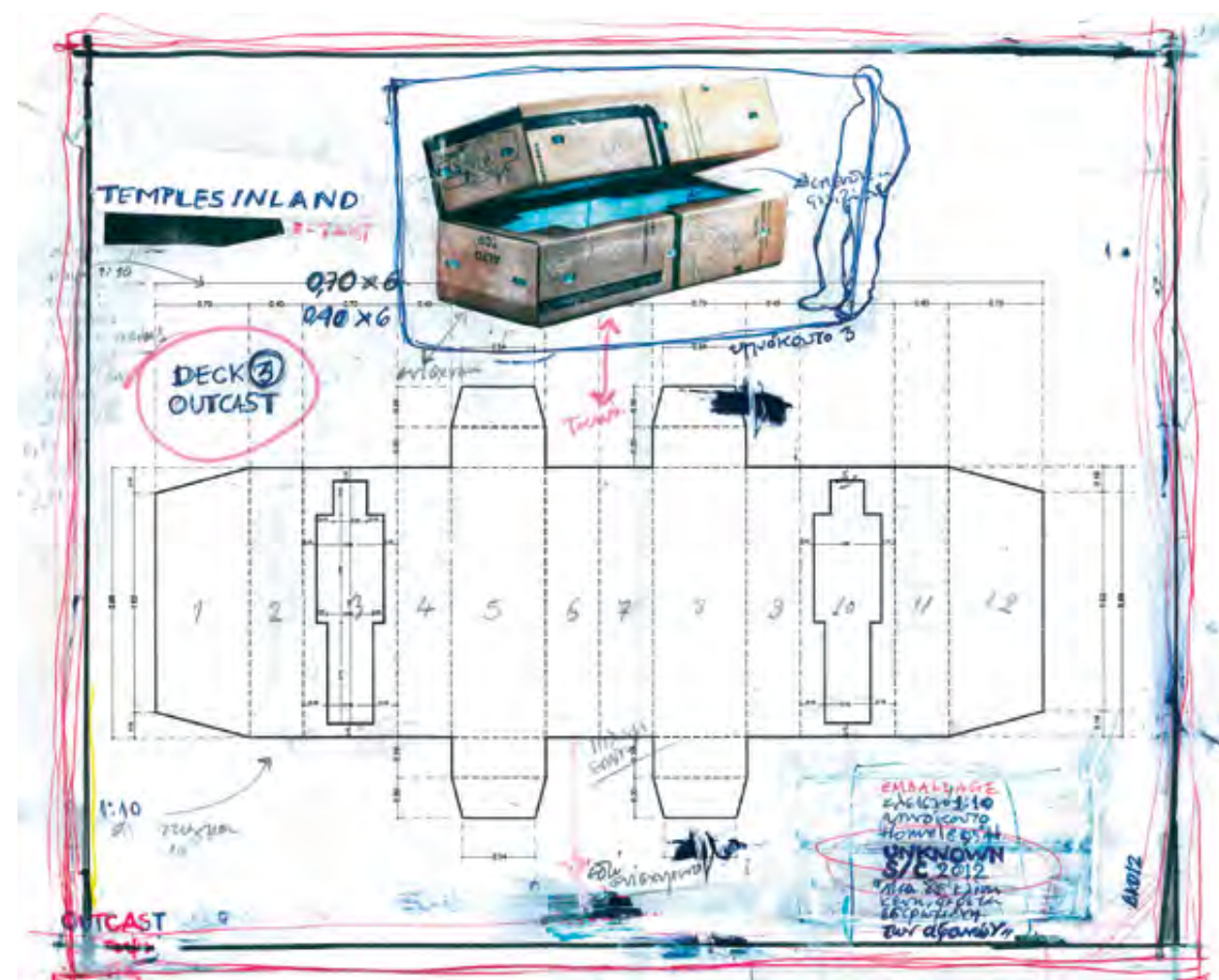
Το *Θερμοκήπιο* είναι ένα έργο εν προόδω. Στη συγκεκριμένη του εκδοχή που παρουσιάζεται εδώ αποτελείται από μια σειρά φωτογραφίες και ένα 'ζωντανό' γλυπτό, μέρη όλα του ίδιου αρχείου, στο οποίο καταγράφεται και αποτυπώνεται η αέναη εναλλαγή ζωής και θανάτου. Οι φωτογραφίες καταγράφουν πειράματα που πραγματοποιήθηκαν στο Μπενάκειο Φυτοπαθολογικό Ινστιτούτο και αποτυπώνουν το εσωτερικό ενός θερμοκηπίου την ώρα που νυχτώνει ενώ ανάβουν σιγά σιγά τα φώτα. Μέσα στον εργαστηριακό αυτόν χώρο επικρατεί η αντίθεση από την πραγματική συνθήκη στην εναλλαγή φωτός και σκοταδιού. Οι φωτογραφίες ως στιγμές αντιπαρίθενται με την χρονική ροή της ζωής των φυτών που αποτυπώνουν. Το στρώμα γλυπτό φέρει τις μνήμες της ζωής του κατόχου του, είναι ένα αντικείμενο-αρχείο που νοσηματοδοτείται ξανά με την μεταλλαγή του σε ζωντανό αρχείο άγριων φυτών. Μέσα του μεταφυτεύονται διάφορα είδη λουλουδιών, ζωντανοί οργανισμοί που διαγράφουν την δική τους φυσική πορεία. Ένα έργο παραδομένο με την σειρά του στην καταστροφή που θα απομείνει μόνο ως αρχείο, στις φωτογραφίες και στη μνήμη των θεατών του. Το αρχείο ως μνήμη, η μελέτη αυτού και η κατανόηση του δεν θα αποτελέσει μόνο τη σωτηρία του πολιτισμού αλλά και τη νίκη απέναντι στην αιώνια λήθη, τον θάνατο.

Θερμοκήπιο, 2016, στρώμα ύπνου, καλλιέργεια αγριόχορτων, διαστάσεις μεταβλητές



Greenhouse is a work in progress. In its present version it is composed of a series of photographs and a 'living' sculpture, parts of an archive recording the perpetual alternation of life and death. The photographs capture experiments that were conducted in the Benakio Institute of Phytopathology and are shot inside a greenhouse at the time of the day when night falls and electrical lights gradually come on. This laboratory space is marked by this alternation between light and darkness that is antithetical to the real circumstances of outside space. The photographs are juxtaposed in accordance with the flow of life of the plants that they depict. The mattress-sculpture carries the memories of the life of its owner; it is an archive-object that is re-conceptualized through its transformation into a living archive of wild plants. The mattress acts as a host for a variety of flowers that are replanted in it, living organisms that follow their own natural course. *Greenhouse* is a work that in turn offers itself up to its eventual destruction; it will remain in the form of an archive only, recorded in photographs and in the memory of its public. The archive as memory, its study and comprehension will not only bring about the salvation of civilization but will also result in a victory over death's eternal oblivion.

Greenhouse, 2016, mattress, weed culture, dimensions variable



Temples inland/outcast, 2012, εγκατάσταση, διαστάσεις μεταβλητές

Temples inland/outcast, 2012, installation, dimensions variable

Δημήτρης Κατσούδας Dimitris Katsoudas

Το έργο του Δ.Κ. θίγει ένα καιρίο κοινωνικό φαινόμενο: την απώλεια της οικίας. Αποτελείται από ένα κιβώτιο με καπάκι, μια θήκη που συνοδεύεται από σχέδια που παρουσιάζουν την διαδικασία επεξεργασίας της ιδέας και μια βίντεοπροβολή που εξηγεί τη λειτουργία της θήκης. Με πρώτη ύλη τα χαρτόνια συσκευασίας ο εικαστικός επιδιώκει να ορίσει τον ελάχιστο ανθρώπινο χώρο επιβίωσης, κατασκευάζοντας ένα είδος εύκολα μεταφέρεσιμου υπνόσακου-καταφύγιου για τον ανέστιο πολίτη. Ενώ η χαρτονένια κατασκευή του Δ. Κ είναι σχεδόν ταυτόσημη μορφολογικά με το μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη στο Σύνταγμα, ένα κενοτάφιο και μια κενή κλίνη προς τιμή των αφανών πεσόντων στους πολέμους, λειτουργεί εννοιολογικά αντιστρόφως ανάλογα με αυτό, ως το ειρωνικό ισοδύναμό του. Κάτω από την πλατεία, σε μικρή απόσταση από αυτό, αλλά και σε δεκάδες σημεία της πόλης, άνθρωποι ζουν σε χαρτόκουτα. Τόσο στη φόρμα, όσο και στο περιεχόμενο το χαρτόκουτο αποτελεί για τον εικαστικό το δραματικό αντιμνημείο μιας ιστορίας που γράφεται ανεπίσημα στο παρόν.

The work of D.K. broaches a timely social phenomenon: the loss of home. It consists of a box with a separate top, a pocket complete with a set of drawings illustrating how the idea was elaborated, and a video-projection that further explains the operation of the pocket. Using cardboard packaging boxes as his basic material the artist sets out to define the smallest possible space that humans can survive in. He constructs a type of sleeping-bag/shelter for the homeless that is easy to carry around. Formally, the work is tantamount to the Tomb of the Unknown Soldier on Syntagma Square, a cenotaph in honour of the unsung heroes and unidentified soldiers killed at war. Conceptually however the work operates in exactly the opposite way, as the monument's ironic counterpart: In close proximity to it underneath the square, but also in dozens of other areas scattered around the city, people live in cardboard boxes. The box, both in terms of form and content, becomes for the artist the tragic counter-monument to a history that is unofficially being written in the present tense.

Visages effacés, 2013, εκτύπωση inject σε αρχειακό χαρτί, 100 x 60 εκ. Με την ευγενική παραχώρηση των Kalfayan Galleries, Αθήνα-Θεσσαλονίκη

Visages effacés, 2013, Inject print on archival paper, 100 x 60 cm, Courtesy of Kalfayan Galleries, Athens - Thessaloniki



Μαρία Λοϊζίδου
Maria Loizidou

Τα *Visages effacés* είναι μικρά χάρτινα ανθρωπόμορφα γλυπτά. Η Μ.Λ. χρησιμοποιεί περίτεχνα στο έργο της την ανθρώπινη μορφή για να εκφράσει τους στοχασμούς της πάνω σε πανανθρώπινες έννοιες. Στο πρώτο γλυπτό, ενώ αναγνωρίζεται η ανθρώπινη μορφή, απουσιάζουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά όπως τα μάτια, η μύτη και τα χείλη. Στο δεύτερο τα χαρακτηριστικά του προσώπου υπάρχουν, αποκτούν όμως περισσότερο συμβολικό χαρακτήρα. Η κατασκευή τους θυμίζει αρχαιολογικά ευρήματα: το ένα παρουσιάζεται ως προτομή και το άλλο ως αγγείο καθημερινής χρήσης. Οι αντιθέσεις ανάμεσα στην δομή τους και στην εικόνα τους όπως ανάμεσα στο εύθραυστο της ύλης τους και στο στερεό της αναπαράστασης είναι ένα παιχνίδι ανάμεσα στο φαίνεσθαι και στο είναι. Τα γλυπτά ως αντικείμενα μέσα από την φωτογραφική τους αναπαράσταση χάνουν την ιδιότητα τους ως έργα χώρου. Ταυτόχρονα όμως μέσα από την φωτογραφική τους καταγραφή αποκτούν μνημειακότητα. Η συνέργεια αρχαιολογίας και σύγχρονης τέχνης ορίζει την φιλοσοφική σκέψη και την εικαστική δράση της εικαστικού.

Visages effacés are small anthropomorphic sculptures made out of paper. In her work, M.L. intricately draws on the human form in order to contemplate notions that are pananthropic. In the first sculpture, while the human figure is clearly identifiable, features of the face such as the eyes, nose and lips are missing. In the second, these features do exist but they acquire a symbolic character. Their construction is reminiscent of archaeological finds: the one is presented as a bust and the other as an everyday use vessel. The contradictions between structure and image, between the frailty of the material and the solidity of representation become a game between being and seeming. As objects and through their photographic representation these sculptures lose their property as works in space. At the same time though, through this photographic recording they acquire a sense of monumentality. The synergy between archaeology and contemporary art is what defines the philosophical thought and artistic practice of the artist.

Δέσποινα Μείμαρογλου
Despina Meimaroglou

Το έργο της Δ.Μ. βασίζεται στις έννοιες της ύπαρξης, της απώλειας, της μνήμης και της ανασύνθεσης της ιστορίας. Η ανακατασκευή του παραδείσου είναι ένα έργο εν προόδω και συνδέεται με την παιδική της ηλικία στην πόλη Ελ Μίνια της Αιγύπτου. Το διαμέρισμα που η οικογένειά της κατοικούσε εκείνα τα χρόνια αποκτά τον συμβολικό χαρακτήρα του παραδείσου. Είναι ο προσωπικός της ειδυλλιακός τόπος, ο τόπος που θα ξαναγυρίσει η ψυχή της, ιδέα που περιέχεται στην πίστη των αρχαίων Αιγυπτίων για την μεταθανάτια ζωή. Στα ταφικά τους έθιμα συγκαταλεγόταν η εναπόθεση, μαζί με κτερίσματα και προσφορές, ξύλινων ή πήλινων ομοιωμάτων σπιτιών ως εξασφάλιση της παρουσίας του νεκρού στην μεταθανάτια ζωή. Μέσα από την διαδικασία παραγωγής του έργου η εικαστικός επιχειρεί να ανασυνθέσει το σύνολο της αρχικής της μνήμης ώστε να δημιουργήσει αυτόν τον νέο τόπο, την προσωπική της εκδοχή του παραδείσου. Η αρχική μνήμη όμως έχει κατακερματιστεί. Αυτές τις αποσπασματικές μνήμες, που βρίσκονται συχνά ανάμεσα στην φαντασία και στην πραγματικότητα ανακατασκευάζει στο έργο της. Στην προσπάθεια συγκρότησης του παρελθόντος καταλυτικό ρόλο έχει η συμβολή του καθηγητή Wael Sabour ο οποίος μετατρέπεται «στα μάτια» της γίνεται δηλαδή ο ιστορικός τεκμηριωτής της μνήμης της εικαστικού. Η Δ. Μ τον καθοδηγεί και αυτός αποτυπώνει την χαρτογράφηση του νέου τόπου.

The work of D.M. draws on notions of existence, loss, memory and the reconstruction of history. The Reconstruction of Paradise is a work in progress that is associated with a period in the artist's life spent in El Minya, Egypt. The apartment the family used to live in becomes in the work a symbolic paradise. It is the artist's personal space, an idyllic place, and at the same time, the place where her soul will return to, an idea that forms part of the ancient Egyptians' faith in the afterlife. In their burying rituals, along with offerings and gifts to accompany the dead, it was common for the ancient Egyptians to also place wooden or ceramic effigies of homes in the graves, in order to secure the presence of the dead in the afterlife. Through the process of the work's production the artist attempts to recompose her original memory in order to create this novel place, her personal version of paradise. And yet, this original memory is shattered. What she ends up recomposing in the work are the fragmented memories that often oscillate between fantasy and reality. In her effort to constitute the past, the input and contributions of professor Wael Sampur were paramount: The professor assumed the role of the historical validator, becoming "the eyes" of the artist. D.M. guides him and he maps out this novel place.

Η ανακατασκευή του παραδείσου, 1995 - έργο εν προόδω, εγκατάσταση, διαστάσεις μεταβλητές

The Reconstruction of Paradise, 1995 - work in progress, installation, dimensions variable





Σημάδια ανεξίτηλα στην άμμο και Σημάδια ανεξίτηλα στο χαρτί, 2016, ακρυλικό σε χαρτί, 160 x 80 εκ. (λεπτομέρεια)
Marks indelible on sand and Marks indelible on paper, 2016, acrylics on paper, 160 x 80 cm (detail)

Γιάννης Μιχαηλίδης
Yiannis Michailidis

Ο Γ.Μ δημιουργεί ένα βιβλίο μνημονικών τοπίων. Οι μνήμες του από τον γενέθλιο τόπο, τη Σκιάθο, καταγράφονται ζωγραφικά σε δύο ενότητες. Κάθε ενότητα αποτελείται από δώδεκα φύλλα χωρισμένα σε δυο σελίδες. Κάθε φύλλο είναι ένα τοπίο. Στο ερώτημα τι είναι μνήμη, η απάντησή του καταγράφεται στη διαδικασία παραγωγής του βιβλίου. Η έννοια της μνήμης και της απώλειας ταυτίζονται. Στην ενότητα «Σημάδια ανεξίτηλα στην άμμο» το αρχικό σώμα της μνήμης παραλληλίζεται με την άμμο. Ότι γράφεται στην άμμο σβήνεται. Όπως η μνήμη έτσι και η άμμος δεν έχει συγκεκριμένη αρχή και τέλος, τα όρια χάνονται στο άπειρο. Στην ενότητα «Σημάδια ανεξίτηλα στο χαρτί» το λευκό κυριαρχεί ως σύμβολο του κενού που παρατηρείται στην πορεία καταγραφής της προσωπικής μας μνήμης. Στις λευκές σελίδες κάνουν την εμφάνισή τους διάσπαρτα χρωματικές σημειώσεις, ως σημάδια μέσα στη θάλασσα της λησμοσύνης. Ο Γ.Μ με αυτόν τον τρόπο περιγράφει εικαστικά την «από μνήμης» λειτουργία, το πώς οι μνήμες αναδύονται από το πουθενά.

Y.M. creates a book of mnemonic landscapes. His memories from the island of Skiathos where he was born are recorded on a series of painting works divided in two units. Each unit is composed of twelve sheets of paper divided in two pages. Each sheet is a landscape. In the question of what life is, his answer is recorded in the process of the book's creation. The notion of memory is tantamount to the idea of loss. In the group titled "Permanent Marks on the Sand" a parallel is drawn between the original body of memory and sand. Similarly to memory, sand has neither set beginning nor end, its boundaries extending to infinity. In the "Permanent Marks on Paper" group white prevails as a symbol of the void that is identified in the course of recording our personal memory. Colourful notes that seem like signs in a sea of oblivion make scattered appearances on the white pages; in this way Y.M. describes this "from memory" operation, the way that memories creep up out of nowhere.

Βίκυ Μπέτσου
Vicky Betsou

Η αργή μηχανική κίνηση της κάμερας σαρώνει ένα δωμάτιο γραφείου και τα αντικείμενα μέσα σε αυτό. Τα αντικείμενα, ως σύμβολα και νοήματα του κατοικείν της καθημερινής ζωής, αντικατοπτρίζουν στοιχεία της προσωπικότητας του κατοίκου. Το δωμάτιο είναι ο χώρος δράσης του, ο χώρος της αντικειμενικής του πραγματικότητας. Τον ρόλο των ματιών- ως «μχανές του χρόνου» όπως τα ονομάζει ο Μαρσέλ Προυστ- τον αναλαμβάνει η κάμερα. Το περιβάλλον εμπεριέχει τα ίχνη της ανθρώπινης ζωής. Η εικαστικός μέσα από την καταγραφή, μια προσπάθεια οικειοποίησης του χώρου, ορίζει τον εαυτό της. Το δωμάτιο ως χώρος αναφοράς προσδιορίζει τη σχέση ανάμεσα στον απόντα κάτοικο και στον σαρωτή/θεατή. Το να δεις τον εαυτό σου σημαίνει να τον δεις σε σχέση με τον άλλον. Στον κόσμο των αντικειμένων του δωματίου είναι εμφανής η ανθρώπινη απουσία. Το έργο καθορίζεται από την απώλεια. Είναι ένα προσωπικό μνημείο θύμησης.

Τόποι - σάρωση5: το τέλος του συγγραφέα, 2011, βιντεοεγκατάσταση, διάρκεια 18 λεπτά
Topoi - scan space 5: the end of the writer, 2011. video installation, no sound, duration 18 min

The slow mechanic movement of the camera scans an office space and the objects inside it. These objects, as symbols and sings of everyday dwelling reflect elements of the occupant's personality. The room is its space of action, the space of its objective reality. The camera assumes the role of the eyes, "the machinery of memory" in the words of Marcel Proust. The surrounding space bears the traces of human life. Through this recording, an effort to appropriate the space, the artist defines herself. The room, as a space of reference defines the relationship between the missing occupant and the scanner / viewer. To see oneself means to see oneself in relation to another. In the world of this room's objects the human absence is conspicuous. The work is defined by loss. It is a personal monument to memory.



Φωτεινή Παπαχατζή Photini Papahatzi

Το *Home* είναι ένα οπτικό ημερολόγιο, με αρχεία, φωτογραφίες, βίντεο, συνεντεύξεις, προσωπικά και άλλα αντικείμενα και σημειώσεις, το οποίο περιγράφει το ταξίδι της Φ.Π. στην αναζήτηση της οικογενειακής της ιστορίας. Παρουσιάζει την πορεία προς την ανακάλυψη του σπιτιού της γιαγιάς της στην πόλη Burdur (αρχαίο Πολυδώριο) στην νοτιοδυτική Τουρκία. Η εικαστικός ικνηλατεί τη διαδρομή της αναγκαστικής μετανάστευσης της γιαγιάς της το 1922 από το Burdur στη Σμύρνη. Είναι ένα «self reflective» έργο, όπως το αποκαλεί η ίδια, μια ενδοσκόπηση του εαυτού της και των πιστεύω της. Μέσα από τις φωτογραφίες της αναπλάθει τις οικογενειακές μνήμες δημιουργώντας την δική μνήμη. Ξαναγράφει την ιστορία μέσα από τη δική της οπτική. Το τραύμα του παρελθόντος γίνεται η αφετηρία για να μιλήσει για το παρόν καθώς η μετανάστευση συνεχίζει να αποτελεί καθημερινή βίαιη συνθήκη. Οι φωτογραφίες της ξανά δομούν και ορίζουν τον χαμένο τόπο.

Home, 2015-2016, εγκατάσταση,
διαστάσεις μεταβλητές

Home, 2015-2016, installation,
dimensions variable



Το μόνον της ζωής μου ταξίδιον,
2015, μεταλλικό γλυπτό

The only trip of my life,
2015, metal sculpture



Φώτης Ραφτόπουλος Fotis Raftopoulos

Ο Φ.Ρ. δανείζεται τον τίτλο του έργου του από το ομότιτλο διήγημα του Γεωργίου Βιζυηνού, που περιγράφει τις διηγήσεις ενός παππού στον εγγονό του για τις περιπέτειες της ζωής του έως ότου αποκαλυφθεί ότι ήταν όλες φανταστικές. Ο παππούς δεν είχε ποτέ πραγματοποιήσει κανένα ταξίδι. Το μοναδικό της ζωής του ταξίδι είναι προς την αιωνιότητα μέσω του θανάτου του. Το μεταλλικό γλυπτό του Φ.Ρ. αναπαριστά ένα μικρό ομοίωμα καθιστού ανθρώπου στην άκρη ενός στύλου ο οποίος καταλήγει στη βάση του γλυπτού. Η βάση αποτελείται από δύο πέδιλα χαρίζοντάς του με αυτόν τον τρόπο κινητικότητα. Για τον Φ. Ρ η απώλεια σηματοδοτεί μια αναγκαστική μετακίνηση από την αρχική θέση.

The work of F.R. borrows its title from the Georgios Viziinos famous short novel of the same title. The novel describes the story of a grandfather narrating his life's adventures to his grandson up until the point when it is revealed his stories were all made up. The grandfather hadn't travelled at all in his life. His only journey was that towards eternity through his death. F.R.'s metal sculpture represents a small effigy of a man seated on the end of a pole which extends down to the work's stand; a stand, which is constructed from two skis referencing mobility. For F.R, loss signals a compulsory movement away from the original position.



Αδύνατη τοπιογραφία, 1964 - έργο εν προόδω, εγκατάσταση

Impossible Landscape, 1964 - work in progress, installation

Κύριλλος Σαρρής Kyrillos Sarris

Η *Αδύνατη τοπιογραφία* ως μια εννοιολογική τοπιογραφία, αφορά τον κατεχόμενο τόπο, το κάστρο του Αγίου Ιλαρίωνα ή του Άη Λαρκού στην επαρχία Κερύνειας στην Κύπρο. Στην εγκατάσταση παρουσιάζεται αρχειακό υλικό της οικογένειας του καλλιτέχνη, το οποίο εμπλουτίστηκε με το σχετικό υλικό από το αρχείο του αρχαιολογικού Μουσείου της Λευκωσίας. Το έργο αποτελείται από 4 επιτοίχια έργα και τις αντίστοιχες προθήκες. Η αφήγηση ξεκινά στο πρώτο τετράπτυχο-επιτοίχιο με τις σκαναρισμένες φωτογραφίες της οικογένειας από την τελευταία εκδρομή της στον Άγιο Ιλαρίωνα το 1963 και ολοκληρώνεται με την παράθεση αρχειακού υλικού της Γεωγραφικής Υπηρεσίας της Κύπρου που απεικονίζει τον εν λόγω τόπο πριν κατακτηθεί από τον τουρκικό στρατό. Η Αδύνατη τοπιογραφία είναι η πολιτική θέση του Κ.Σ. απέναντι στην Ιστορία. Η μνημονική επιθυμία εμφανίζεται και δραστηριοποιείται στις στιγμές της έσχατης απειλής, γράφει ο Β. Η. D. Buchloh. Ο Κ.Σ. μέσα από το έργο του μετατοπίζει τον «θεατή» από μια αισθητική σε μια διανοητική εμπειρία.

As a conceptual landscape, *Impossible Landscape* is about the occupied space, the castle of Saint Hilarion or Saint Larkos in the Kyrenia vicinity of Cyprus. The installation brings together archival material belonging to the artist's family, enriched with relevant material from the archive of the Nicosia Archaeological Museum. The work consists of four wall based pieces and their display cases. The narrative starts at the first piece, which consists of four parts, with the scanned photographs of the family from their last excursion to Saint Hilarion in 1963 and concludes with the juxtaposition of archival material from the Geographical Service of Cyprus depicting the area before it was occupied by the Turkish army. *Impossible Landscape* presents K.S.'s political stance towards History. "Mnemonic desire," according to B. H. D. Buchloh, "is activated especially in those moments of extreme duress". Through his work, K.S. shifts the experience of the "viewer" from an aesthetic to a conceptual one.



Διευθέτηση στο χώρο, 2016, σειρά ζωγραφικών έργων και βίντεο μιας χορογραφίας με τα παπούτσια του πατέρα μου, εγκατάσταση

Arrangement in space, 2016, image-draft for an installation in two parts, series of paintings and video of a choreography including my father's shoes.

Σοφία Σιμάκη Sofia Simaki

«Μέσα από το χάδι οριοθετείται το σώμα. Ζωγραφίζω με πολύ μικρές κινήσεις. Δεν ζωγραφίζω κοιτάζοντας. Πάω ψηλαφιστά. Σου φέρνω κάθε φορά λίγα λουλούδια. Λίγα ή και ένα. Μόνο για να επαναλάβω τις ταπεινές κινήσεις των χεριών. Και ύστερα στα πόδια. Φορώ τα παπούτσια σου, το πέλμα μου εφάπτεται στο αποτύπωμα του δικού σου πέλματος. Όταν συναντιόμασταν και χωρίζαμε, σε παρακολουθούσα να μπερδεύεσαι και να χάνεσαι στο θόρυβο των κεντρικών δρόμων και το μικρό, κοφτό και σβέλτο σου βήμα μιλούσε. Νομίζω πως έλεγε "χορεύω".» Το κείμενο που έγραψε η καλλιτέχνης υπογραμμίζει με έμφαση το έργο. Η εγκατάσταση «Διευθέτηση στο χώρο» είναι ένα βιωματικό έργο. Εκφράζει εικαστικά τα ιδιαίτερα έντονα συναισθήματα που προκάλεσε στη δημιουργό η απώλεια του πατέρα της. Τα αντικείμενα επιτελούν μια λειτουργία μνήμης. Οι ζωγραφίες μα κυρίως τα παπούτσια, ως αγωγοί του χρόνου, αποκτούν ρόλο διαμεσολαβητή ανάμεσα στην εικαστική και στον πατέρα. Η επαφή της με τα υλικά είναι ο τρόπος να κρατήσει ζωντανή τηνθύμηση του.

"The body is marked out through touch. I paint in the slightest of movements. I don't paint through looking. I paint through touch, through feeling for something. Each time I bring you some flowers; just a few or even one. Only so I can repeat the modest movements of the hands. And then the feet. I put your shoes on. My foot touches the trace left by your own. When we met, and when we said goodbye and went our separate ways, I used to watch you get tangled and then lost in the noisy streets of the centre, and your short, sharp and swift step was speaking. "I'm dancing" is what I think it said." The text written by the artist emphatically underlines the work. The installation *Arrangement in space* is an experiential work. It expresses in the form of a work of art the particularly intense feelings triggered in the artist by the loss of her father. Objects perform a function of memory. The paintings, but mostly the shoes, as vehicles of time assume the role of the mediator between the artist and the father. Her contact with materials is the way to keep alive his memory alive.



The Box, 2004, έγχρωμο βίντεο, διάρκεια 11 λεπτά

The Box, 2004, video-installation, duration 11 min

Εύα Στεφανή Eva Stefani

Το *Κουτί* αρχίζει με μια ηλικιωμένη γυναίκα να αναστενάζει και να μονολογεί ότι είναι ο αναπόφευκτος χειμώνας της ζωής της. Η γιαγιά κινείται στο χώρο αργά και ο θεατής έχει την ευκαιρία να ανακαλύψει τον μικρόκοσμο της. Μελετά ένα βιβλίο εκμάθησης της γαλλικής γλώσσας, την οποία κάποτε γνώριζε καλά αλλά οι γνώσεις της έσβησαν με το πέρασμα του χρόνου. Της είναι δύσκολο επίσης να διαβάζει, το μυαλό της και τα μάτια της δεν την βοηθούν θεωρεί ανόητο από μέρους της να εξακολουθεί την προσπάθεια. Η μόνη της παρέα και η μονή της επικοινωνία με τον κόσμο είναι η τηλεόραση της. Αγαπά τον νέο παρουσιαστή ειδήσεων, τα λόγια του την μαγνητίζουν και κολλά το πρόσωπό της στην οθόνη. Τον αντιμετωπίζει σαν να ήταν συγγάτοικός της, φίλος της. Ο Νίκος (Χατζηνικολάου) δεν είναι πια ο διάσημος παρουσιαστής αλλά ο δικός της Νίκος. Το *Κουτί* είναι ένας συλλογισμός, σε μορφή μικρογραφίας, πάνω στην αναπόφευκτη ανθρώπινη φθορά, στο γήρας.

The Box begins with an old lady sighing, saying to herself this is the inevitable winter of her life. She moves about the space slowly, giving the viewer the opportunity to discover her micro-cosm. She is studying a French language book, a language she used to know well – a knowledge that has nevertheless been lost over time. She finds it hard to read, neither her mind nor her eyes are of much service anymore and she thinks it's silly to keep trying. Her only company and only communication with the outside world is her television. She loves the young news presenter. She finds his words mesmerizing and nears her face to the screen. She treats him like he was her roommate, like a friend. Nikos (Hatzinikolaou) is no longer the famous presenter but her own Nikos. *The Box* is a reflection, in the form of a micrograph, on the inevitable human degeneration, old age.



40 μέρες - 40 νύχτες, 2006, βίντεο χωρίς ήχο, διάρκεια 3:30 λεπτά

40 days - 40 nights, 2006, silent video, duration 3:30 min

Νίκος Τρανός Nikos Tranos

Το βίντεο *40 μέρες - 40 νύχτες* παρουσιάζει μια διπλή προσωπογραφία. Προβάλλει το πρόσωπο του εικαστικού με την κοινωνική του ταυτότητα ως άνδρα παράλληλα με την μεταμόρφωσή του σε γυναίκα. Είναι μια συζήτηση του εικαστικού πρόσωπο με πρόσωπο με τις δύο πλευρές του εαυτού του, μια επικοινωνία ανάμεσα στην αρσενική και στην θηλυκή του πλευρά. Ο υπαρξιακός αγώνας εμπεριέχει για τον Ν.Τ. δυσκολία και πόνο. Οι προσωπογραφίες προβάλλονται λυπημένες με δάκρυα να κυλούν στα μαγουλά τους καθ' όλη τη διάρκεια της προβολής. Στο βίντεο ο χρόνος καταγράφεται μέσα από τις αλλαγές στο πρόσωπο του εικαστικού- τα γένια του μεγαλώνουν σταδιακά. Ο χρόνος τονίζεται και στον τίτλο του έργου. 40 μέρες και 40 νύχτες χρειάζονται κατά τη λαϊκή παράδοση να παρέλθουν από τη γέννηση ενός μωρού έως ότου παρουσιαστεί στον κόσμο, όπως επίσης και για να βρει μετά τον θάνατο, η ψυχή την θέση της, είτε στον παράδεισο είτε στην κόλαση.

The video *40 days - 40 nights* presents a double portrait: the face of the artist with his social identity as a man, and at the same time, his metamorphosis into a woman. It's a face-to-face conversation of the artist with the two sides of himself, a communication between his male and female side. It's an existential struggle that is painful and difficult. The faces in the portraits appear to be sad, with tears running down their eyes throughout the duration of the projection. In the video, time is recorded through the changes on the artist's face – his beard in particular, which naturally grows over time. The work's title further emphasizes the notion of time. According to folk tradition a period of 40 days and 40 nights is the right amount of time after a baby's birth, before it can be presented to the world and also the right amount of time after one's death for the soul to find its resting place, either in heaven or in hell.

Πάνος Χαραλάμπους Panos Charalambous

Ο Πάνος Χαραλάμπους υπήρξε ο εισηγητής μιας νέας τοπιογραφίας στην Ελλάδα. Στο *AQUIS SUBMERSUS*, μέρος μιας μεγαλύτερης ομώνυμης εγκατάστασης, ένα κασετόφωνο με μπαταρία παίζει μέσα σε μια λεκάνη που επιπλέει. Μέσα στο έργο παρουσιάζονται υποδόρια τα βιογραφικά στοιχεία του δημιουργού. Στο έργο κυριαρχεί το υγρό στοιχείο ως αναφορά στον γενέθλιο αναντικατάστατο τόπο, την περιοχή της Αμβρακίας που κατέχει οντολογική σημασία στη συγκρότηση του εικαστικού. Το έργο αποτελεί μια τοπιογραφία-βιογραφία. Η κασέτα, φετίχ μιας ολόκληρης γενιάς, είναι το μέσο της καταγραφής του ηχητικού πολιτισμού που μέσα του μεγάλωσε και γαλουχήθηκε ο ίδιος. Ταυτόχρονα, το έργο καταδεικνύει την μετάλλαξη του τρόπου καταγραφής και πρόσληψης της πραγματικότητας. Στο έργο εμπεριέχεται μια καταστροφή, μια απώλεια, το τέλος του μέσου όπως και του ήχου, ίχνη και τα δυο ενός περασμένου πολιτισμού. Μετά την καταστροφή ο καλλιτέχνης διασώζει τον κόσμο του.

P. C. introduced a new genre of landscape in Greece. In *AQUIS SUBMERSUS*, which is part of a larger installation of the same title, a battery operated tape-recorder plays inside a floating bucket. The work is infused with elements of the artist's biography. The prevailing liquid element references the original irreplaceable place, the area of Amvrakia, which carries an ontological significance for the formation of the artist's identity. The tape – a fetish of a whole generation – becomes the means of recording the "sound" culture of the era that he grew up in, the culture that fostered him. At the same time, the work demonstrates the change in the ways of recording and perceiving reality. The work entails a disaster, a loss, the end of medium as well as sound, both traces of a past culture. In the aftermath of this disaster the artist salvages his world.

AQUIS SUBMERSUS, 2011,
βιντεοεγκατάσταση με ήχο

AQUIS SUBMERSUS, 2011,
video-installation with sound



Γιώργος Χαρβαλιάς George Harvalias

Το *Παράπλευρες απώλειες-παιδικό καρότσι περιπάτου* αποτελεί την μεταγραφή της τραγικής πραγματικότητας του πολέμου σε εικαστικό έργο. Τα τελευταία χρόνια οι θεμελιώδεις αρχές του διεθνούς δικαίου που αφορούν τη διεξαγωγή των πολέμων παραβιάζονται εσκεμμένα από τους εμπλεκόμενους ώστε να προκαλούν τη μεγαλύτερη δυνατή καταστροφή. Οι παράπλευρες απώλειες των σύγχρονων πολέμων εντείνουν τη φρίκη των αποτελεσμάτων τους και συντελούν στην κυριαρχία του διαρκούς αισθήματος της ανασφάλειας. Η αναφορά της UNICEF ότι περίπου 230 εκατομμύρια παιδιά ζουν σε χώρες και περιοχές όπου μαίνονται ένοπλες συγκρούσεις είναι ο φρικτός απολογισμός της σύγχρονης πραγματικότητας. Σε μια κοινωνία που χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία της εικόνας, το έργο λειτουργεί σαν μια εικόνα-αναπαράσταση των παράπλευρων απωλειών. Το παιδικό καρότσι σαν σύμβολο των αδύναμων άμαχων θυμάτων, παίρνει υπόσταση ως κριτικό εικαστικό σχόλιο του καλλιτέχνη και λειτουργεί ως εφελθτήριο για να αρχίσει ο προβληματισμός και ο στοχασμός για το ανθρώπινο μέτρο και το νόημά του στον σημερινό κόσμο.

Collateral losses - children's stroller is the transcription of the tragic reality of war into a work of art. In recent years the foundational principles of international law regarding the execution of wars are being intentionally violated by the parties involved in order to inflict the greatest damage possible. The collateral losses of contemporary warfare intensify the horror of its results and contribute to the reign of constant insecurity. UNICEF's report that approximately 230 million children live in countries or regions affected by armed conflict is the horrific toll of contemporary reality. In a society that is characterized by the dominance of the image, the work operates as an image-representation of these collateral losses. The children's stroller as a symbol of the powerless, non-combatant victims becomes the artist's critical comment in the form of an artwork. As such, it operates as a springboard to reflection and contemplation on human measure and its meaning in today's world.

Παράπλευρες απώλειες - παιδικό καρότσι περιπάτου,
καρότσι perego, γύψος, γραφίτης, διαστάσεις 1:1
(Γλυπτικά υποβοηθούμενο αντικείμενο)

Collateral losses - children's stroller,
perego pram, plaster, graphite, dimensions 1:1
(Sculpturally assisted object)



Γιώργος Χατζημιχάλης
George Hadjimichalis

Η εγκατάσταση του Γ.Χ. αποτελείται από μια προσωπογραφία που μπροστά της τοποθετείται και παρουσιάζεται ο τηλεφωνικός κατάλογος της πρωτεύουσας της Αρμενίας Γερεβάν. Το 2014 πέθανε σε ηλικία 106 χρονών η τελευταία επιζήσασα της πρώτης γενοκτονίας του 20ου αιώνα, η Αρμένισσα Οβσαννά Καλουσιτιάν. Ο Αγκόπ, ο οποίος απεικονίζεται στην προσωπογραφία, μπορεί να ήταν πατέρας της, αδελφός της ή θείος της, που χάθηκε εκείνον τον Απρίλιο του 1915, όντας ένας ανάμεσα στους 1,5 εκατομμύριο νεκρούς. Ο ζωγράφος αποδίδει τα χαρακτηριστικά του προσώπου με απλές και γρήγορες γραμμές, χωρίς λεπτομέρειες. Οι γραμμές του αρκούνται στα ίχνη ενός προσώπου, καθώς εδώ το υποκείμενο λειτουργεί ως συμβατική παράσταση του συνόλου. Ο τηλεφωνικός κατάλογος συμβολίζει τη λίστα των ανθρώπων που χάθηκαν αλλά στην πραγματικότητα αναγράφει τους επιζώντες, τους συνεχιστές της ζωής στην Αρμενία. Ο εικαστικός μέσω της γενοκτονίας των Αρμενίων μιλά για την ιστορία απώλειας της δικής του οικογένειας, θύμα της Μικρασιατικής καταστροφής.



Αγκόπ Καλουσιτιάν, 2000-2015, εγκατάσταση, διαστάσεις μεταβλητές

Agop Kaloustian, 2000-2015, installation, dimensions variable

G.H.'s installation consists of a portrait and a telephone book of the capital city of Armenia, Yerevan placed in front of it. 2014 marked the death the 106 year old Armenian Ovsanna Kaloustian, the last survivor of the first genocide of the 20th century. Agop, who is depicted in the portrait and could have been her father, brother or uncle, died in April of 1915 among another 1.5 million people. The artist renders the face's features in simple, quick lines, without much detail. His lines settle for the traces of a face, as in this case the subject operates as the conventional representation of the whole. The telephone directory symbolizes the list of people that lost their lives while in reality it is actually a record of the survivors, the ones who were left behind to continue life in Armenia. Through the Armenian genocide the artist speaks about the history of loss in his own family who were victims of the Asia Minor catastrophe.

Untitled (curtain), λάδι σε καμβά, 210 x 140 εκ.

Untitled (curtain), oil on canvas, 210 x 140 cm



Ζωή Χούντα
Zoe Hounta

Η Ζ.Χ. καταγράφει ρεαλιστικά μια οικεία και καθημερινή εικόνα, μια κουρτίνα που κρέμεται μπροστά σε ένα παράθυρο. Η εξερεύνηση των ορίων ανάμεσα σε μια βιωμένη πραγματικότητα και τη φαντασία είναι το χαρακτηριστικό γνώρισμα της ζωγραφικής της. Μεταφέρει στον καμβά την μυστηριώδη ποιότητα των αντικειμένων. Η απόδοση των λεπτομερειών δημιουργεί ένα αρχείο χαρακτηριστικών που όλα μαζί ορίζουν την ταυτότητα του αντικειμένου, εδώ της κουρτίνας. Οι λεπτομέρειες ορίζουν την εικόνα της που λειτουργεί όμως ως πρότυπο. Η αρχετυπική ιδέα μετουσιώνεται σε αντικείμενο. Γίνεται ο εικονικός ορισμός της έννοιας της κουρτίνας. Η κουρτίνα αποτελεί ένα σύνορο, ένα όριο ανάμεσα σε δύο χώρους. Παρόλο που η εικόνα η οποία αναδύεται στην τελική επιφάνεια του καμβά δίνει την εντύπωση μιας ακριβούς καταγραφής της παρατηρούμενης πραγματικότητας, με μια πιο προσεκτική ματιά, η αντιστοιχία με την πραγματική εμπειρία χάνεται. Είναι η ρωγμή που εμπεριέχει τη διαμεσολάβηση της ζωγράφου.

Z.H., in a realistic fashion, paints a familiar, everyday scene, a curtain hanging in front of a window. The exploration of boundaries between lived reality and fantasy is what most characterizes her practice. In her works the mysterious qualities of objects are transferred onto the canvas. An archive of characteristics is built up through the depiction of detail, and altogether they determine the object's identity – in this case the identity of the curtain. Although these details shape and ultimately define the image of the object, this also functions as a prototype. The archetypal image is substantiated into an object. It becomes the iconic definition of the idea of the curtain. The curtain is a boundary, a limit between two places. Despite the final image giving the impression of a precise record of observed reality, a closer look invalidates this analogy with the truth of experience. It is that crack which entails the mediation of the artist.

/Φα-ντα-σματογραφίες της απώλειας

Στο στάδιο του καθρέφτη, σ’ αυτή την γενέθλια εμπειρία του ψυχισμού, το υποκείμενο δεν αναλαμβάνει απλώς την εικόνα του, όπως αυτή αντανakλάται στη ηλαιοσίωση των αντικατοπτρισμών της, αλλά εκτρέπεται στο συμβάν μιας οριακής, ύστατης, εικόνας. Η εικόνα του καθρέφτη, δεν είναι η δική μου εικόνα, η εικόνα του κόσμου μου, αλλά το επέκεινα του κόσμου. Μια οριακή οντολογία που συγκλονίζει τη λιβιδινική μου φύση. Αυτό που αντανakλάται στον καθρέφτη είναι κι αυτό που αποκολλήθηκε οριστικά και ακαριαία απ’ το Είναι του καθρεπτιζόμενου υποκειμένου. Η εικόνα του, η εικόνα της μορφικής του πληρότητας, “διανοίγει” το σώμα, και ενθυλακώνει στη συνείδησή του, το καθεστώς μιας ασυνέχειας, μιας διχοτόμησης που το κεραυνοβολεί, αφιερώνοντάς το, στο εικονικό του διπλότυπο. Δεν ανήκω πια στο βιολογικό μου είναι-μέσα-στον-κόσμο, αλλά σε μια φαντασίωση θανάτου, στο θάμβος μιας ορατότητας που προεικονίζει την οριστική μου απώλεια στο ολόγραμμα μιας τελειωμένης μορφής. Και είναι αυτή ακριβώς η φαντασιακή εικόνα που θα εγγράψει ανεξίτηλα στο υποκείμενο και την αιτία της εκκίνησής της: το υπαρκτικό του έλλειμμα. Ένα έλλειμμα, που διανοίγει τον κύκλο των αέναων ναρκισσιστικών του πραγματώσεων, αλλά και τον ορίζοντα μαζί, μιας αναπόδραστης και ακατανίκητης, νοσταλγίας για το χαμένο του κέντρο. Το εκλιπόν μέρος απολύει την μερικότητα του και καθίσταται μια κεντρική, υπαρκτική, αναφορά. Είμαι το καθεστώς αυτής της απώλειας, αυτού του ολέθρου, αλλά κι η νοσταλγία μαζί της πλήρωσής της. Ο καθρέφτης εγείρει έτσι μια σκηνή του θανάτου, την εικόνα μιας βρυκολακιασμένης παραστατικότητας, που γίνεται και “το κατώφλι του ορατού κόσμου”, όπως θα σημειώσει ο Lacan, το κατώφλι της ίδιας της ορατότητας, μπροστά στην ενέδρα της δι-ορατότητας του αντικειμένου. Ο Lacan μιλά γι’ αυτή την παγίδευση, για την αμετάκλητη καθήλωσή μας μπροστά στην φαντασιωσική ολότητα της εικόνας που αναπληρώνει όλες τις χαίνουσες ελλείψεις μας. Μια “ορθοπεδική ολότητα”, όπως την χαρακτηρίζει, που συναρμόζει τον εσωτερικό κατακερματισμό μας, τις μερικές μας απώλειες, αυτό το ένδον τοπίο του θανάτου μας. Οι επανασυγκολλήσεις αυτού του κατακερματισμένου Εγώ, λαμβάνουν χώρα, σ’ ένα νοητό πεδίο που θεωρείται στην προοδευτική του μορφοποίηση. Οι οπές αυτών των ελλείψεων, που θα γίνουν και οι οπές μιας διεστραμμένης απόλαυσης, αποδίδουν μεν ένα ευνουχισμένο υποκείμενο, αλλά εκθέτουν και το είδωλο της φαντασιακής του υπεροχής. Ο αφανισμός του υποκειμένου, εγγράφεται στον Lacan, σ’ αυτή την τάξη του φαντασιακού, όταν η φαντασιακή εικόνα εγκαταλείπεται στον οίστρο της, σε μια τροχιά που αποκλείει το καταγωγικό της περιβάλλον. Ο καθρέφτης ενώπιον της έλλειψης του υποκειμένου, γίνεται για το φαντασιακό, η αρχιμήδειος έδρα της εκτόξευσής του. Σ’ αυτή τη διάκλειση του κόσμου, των ονομάτων και των σημαινόντων του, και σ’ ένα ναρκισσιστικό ντελίριο, η φαντασιακή εικόνα εξαντλεί την λιβιδινική ένταση του υποκειμένου, εξαντλεί το σώμα του στις εκχυμώσεις της, κι αφήνει πίσω της ένα αφυδατωμένο, απισχνασμένο ίχνος, ένα απολίθωμα μόνο του νοητού. Μια φαντασιακή έξαψη, κι ένα ναρκισσιστικό παραλήρημα, που εκκινούν βέβαια απ’ την αναγνώριση του Άλλου, απ’ την συμβολική του αληθοφάνεια που στερεώνει την καθρεπτική του προβολή κι αποξενώνει το υποκείμενο μας, το διχάζει, και το διαγράφει. Αναγνωρίζω την εικόνα μου, δηλαδή την έλλειψή μου, όταν εντοπίζω στη θέση του Άλλου, το ίχνος της διαφοράς μου. Μια θεμελιώδη διαφορά, καταστατική του ψυχισμού, που διεγείρει και την επιθυμία. Η εικόνα εγγράφει έτσι την απόλαυσή της, γίνεται η ίδια το Πραγματικό αυτής της απόλαυσης, η μετουσιωσική μας εκτροπή στη κλίμακα του φαντασιακού.

Η επιθυμία επιστρέφει, όταν ενοφθαλμίζουμε έτσι αυτή την εικόνα, την εικόνα του Άλλου. Μία εικόνα που δι-εγείρει την όρασή μας, την προκαλεί και την εκτρέπει. Μία προσήλωση που συγκροτεί και τον εσώτατο πυρήνα μας, την γλωσσική μας στέρηση, το πλήθος των ονοματοδοσιών μας, την αντοχή τους, καθώς δεξιώνονται αυτή την ενέργεια, την ενθηεύουν, στις πτυχώσεις του εαυτού, ενός διαρηγμένου όμως εαυτού, που ενσωματώνει στις ρηγματώσεις του, όλα τα θραύσματα του Άλλου.

του
Αποστόλη
Αρτινού

/Phantasmagoria-graphs of loss

by
Apostolis
Artinos

During the mirror stage, this coming-into-being experience of the psyche, the subject does not simply assume its image as this is mirrored in the framing of its reflections, but is deflected in the event of a liminal and ultimate image. The mirror image is not my image, the image of my world, but the image of the world beyond; a marginal ontology that shatters my libidinal nature. What is reflected in the mirror is also that which was permanently and instantaneously detached from the Being of the mirrored subject. Its image, the image of its formal wholeness, “opens up” the body and ingrains in its consciousness a state of a discontinuity, of a division that shatters it while it devotes it to its iconic duplicate. I no longer belong to my biological Being-in-the-world but to a fantasy of death instead, to the astonishment of a vision that prefigures my definitive loss in the hologram of a completed form. And it is precisely this image of the imaginary that will permanently mark the subject with the reason of its summoning: its existential deficiency. A deficiency that opens up the circle of its perpetual narcissistic becomings and at the same time the horizon of an inescapable and irresistible nostalgia for its lost centre. The defunct part dismisses its part-hood and establishes itself as a central, existential reference. While I am the status of this loss, this tragedy, I am also the nostalgia of its fulfillment. In this way, the mirror puts forward a scene of death, the image of a haunted representation, which also becomes, as Lacan would note, “the threshold of the visible world”, the threshold of visibility itself ambushed by the di-visibility of the object. Lacan talks about this entrapment, this irreversible imprisonment of ours by the imaginary unity of the specular image that makes up for all our gaping shortcomings. An “orthopaedic unity”, as he characterizes it, that puts together the pieces of our inner fragmentation, our partial losses, this internal landscape of our death. The re-weldings of this fragmented Ego take place in an imagined field that is validated in its progressive formulation. The gaps created by these shortcomings – that will also become the gaps of a perverse pleasure – result in a castrated subject but they also exhibit the reflection of its imaginary superiority. In Lacan’s discourse the disappearance of the subject is registered in this imaginary order, where the imaginary image is abandoned in its enthusiasm and vigor in an orbit that excludes its origins. The mirror before the subject’s lack becomes for the imaginary the Archimedean point of its launch. In this foreclosure of the world, of its names and signifiers, and amidst a delirium of narcissism, the imaginary image exhausts the libidinal tension of the subject, exhausts its body down to its blood and guts and leaves behind a dehydrated, emaciated trace, a fossilized version only of imagined. An imaginary excitement and a narcissistic delirium that have as their starting point the recognition of the Other, its symbolic truthfulness which solidifies its specular projection and alienates, divides and eliminates our subject. I recognize my own image, that is to say my own lack, when I identify in the place of the Other the trace of my difference; a fundamental difference that defines and determines the psyche and which also stimulates desire. The image registers in this way its own pleasure and becomes itself the Real of this pleasure, our sublimated deflection in the scale of the imaginary.

Desire returns when we inoculate this image, the image of the Other; an image that stimulates, challenges and deflects our vision; a devotion that also forms our most internal nucleus, our linguistic standing, the multitude of our namings and their durability as they play host to this energy, encasing it in the folds of the self, a self however that is deeply fragmented, incorporating in its cracks all the fragments of the Other.

Η επιθυμία, είναι αυτό που συγκροτεί το υποκείμενό μας, αλλά κι αυτό που το απολύει συγχρόνως, η μαύρη τρύπα του εαυτού, το έλλειμμά του, η διάνοιξή του, η εκζήτηση της πληρότητάς του, μιας ανεντόπιστης, και εν τέλει ανεκπλήρωτης πλήρωσης, καθώς ο Άλλος, αυτό το σημαίνον του Άλλου, είναι και το σημείο της περιπλάνησής μας, της υποχώρησής μας, σ' αυτό που φαντάζει, και δεν θα γίνει όμως ποτέ, και η εκπλήρωση του. Το έλλειμμα μας είναι αυτό που μας διανοίγει σ' ένα πέραν, στο πέραν της έλλειψής μας, αλλά και στο πέραν της επιθυμίας μας, σ' έναν ορίζοντα όπου το αντικείμενο της επιθυμίας, μας εκθέτει στο κενό σημείο της διαφυγής και διασποράς του, αλλά και στο σημείο των επιθυμητικών μας απευθύνσεων. Η θέση αυτού του αντικείμενου δεν εγγράφεται στο πεδίο μιας αντικειμενικότητας, σ' ένα προσδιορισμένο σημείο, αλλά στην πολυσημία μόνο της διασποράς του, που διανοίγει και τον ορίζοντα της μοναδικής μας περιπλάνησης. Το σχεδόν ανεντόπιστο ίχνος του, στο στερέωμα της επιθυμίας μας, εγείρει και την αδυνατότητά του. Όσο αστοχεί η επιθυμία μας, ιστορώντας το, τόσο ικνογραφεί και το αδύνατο της απόλαυσής του. Αυτό είναι και το α-τόπημα της επιθυμίας, η ανεντόπιστη, λόγω της υπερκινητικότητάς του, θέση του αντικειμένου της. Στον ορίζοντα αυτής της αδυνατότητας, κατά βάσιν μιας αδυνατότητας σεξουαλικής, σχεσιακής, η λακανική χειρονομία της διαγραφής του γραμματολογικού της σημείου, ικνογραφεί την αστοχία του ίδιου του Πράγματος, ενός Πράγματος που για τον Lacan, δεν μπορεί παρά μόνον να αστοχεί, αφήνοντας μας αποστερημένους, κι από-γοπτευμένους στο θάμβος της σκοτεινής του σαγήνης.

Η επιθυμία εκ-τίθεται λοιπόν σ' αυτά τα σινιάλα του Άλλου, αληθεύει τους αντικατοπτρισμούς του, πάνω στο σώμα της ηδονής, στο κατάδικό μας σώμα, που ο Lacan, θα αναγνωρίσει κι εδώ, στην ύστατη βεβαίωσή μας, τον τόπο του Άλλου. Αφοσιωμένοι στην επιθυμία, αφοσιωνόμαστε και στο αδύνατο της εκπλήρωσής της. Το υποκείμενο της επιθυμίας δεν ανήκει στο παρόν της πλήρωσής του αλλά στο χρόνο της φαντασιακής του εκ-φοράς. Μια συνειρμική καθήλωση σ' έναν πρωθύστερο χρόνο που εντοπίζει και τα απολεσθέντα του σημεία. Η παροντική εκδήλωση είναι μια αδύνατη διάρκεια εκτεθειμένη στην φαντασιωσική της υπόσχεση, καθώς απαιτεί από το υποκείμενο μια συνείδηση που δεν ανήκει επί του παρόντος. Μία αδύνατη λοιπόν συνείδηση, αυτή η συνείδηση του είναι, η απολεσμένη συνείδηση μιας ενεργού παρουσίας μέσα στο είμαι της απόλαυσης. Ένα είμαι, που όπως θα επισημάνει κι ο Jacques-Alain Miller, είναι ένα έλλειμμα του Είναι, η ίδια η έκπτωση του Dasein. Κι έχει ενδιαφέρον εδώ, σ' αυτό το σημείο, η αντίδραση του υποκειμένου, όταν επιχειρεί να διαστρέψει αυτήν την αλήθεια, να εκτρέψει τα σημεία του Άλλου, σε μια αντίστροφη προοπτική, να τα αντικατοπτρίσει, όχι στην γυμνότητά του, όπως συμβαίνει στο υποκείμενο της επιθυμίας, αλλά στη διασπορά της κοσμικής τους εκτόξευσης. Η χειραφέτηση του νευρωτικού υποκειμένου, για παράδειγμα, η αναγνώριση της αντικειμενοποιημένης του θέσης, όπως και η αυτοερωτική καθήλωση του ψυχωσικού στο σημείο του σώματός του, ή του ιδεοψυχαναγκαστιού στην πολλαπλότητα των ιχνών και στην αδυναμία της εκ-κέντρωσής του στον τόπο του Άλλου, όλα μαρτυρούν μια αμυντική περιχαράκωση. Και θα ναι βεβαίως στο "Kant avec Sade", όπου ο Lacan, θα εκθέσει, σε μια σκέψη αποκαλυπτικής διαύγειας, την ακρότητα αυτής της απούποκειμενοποίησης: τα σαδικά ανδρείκελα του Sade. Υπάρξεις που παγιώνουν τον εσωτερικό τους δικασμό στην εκτροπή μιας εξ ολοκλήρου αντικειμενοποίησης, όταν δεν αναστοχάζονται τις πράξεις τους, δεν υποχωρούν, αλλά εγκαταλείπονται στην πραγμαϊδή φύση της ωμότητάς τους. Μια έκλειψη που εντοπίζεται και στο είναι των θυμάτων τους, καθώς υπομένουν αυτά, την αποξένωσή τους απ' το σώμα, κι απ' τις φρικώδεις αναπαραστάσεις του, αυτή η σημαίνουσα λειτουργία του Πράγματος. Σε όλα τα παραπάνω, περιοριστικά κατά φύσιν, παραδείγματα, ο Άλλος, γίνεται ένα διαχειρίσιμο αντικείμενο, τα σημεία του διαφαίνονται, και σ' αυτή του την εργαλειοποίηση εγείρει και τη φαντασίωση της εκ-πλήρωσής του.

Απέναντι, ή καλύτερα μέσα, σ' αυτή τη δυσθυμία, ο Lacan, καταδεικνύει την ανισορροπία μιας υπόσχεσης, την αδυνατότητά της, το αδύνατο μιας σχεσιακής ακολουθίας που υπαγορεύει το ανακλόουθό της. Η πραγματικότητα έτσι, ανιχνεύεται στο μελαγχολικό σύμπτωμα της αλήθειάς της, σ' ένα αρχιγλωσσικό από-τύπωμα, που εσωτερικεύει την από-γοήτευσή μας. Μία ενδόμυχη συγκίνηση, που θα ναι για τον Lacan, και ο ύστατος βαθμός της απόλαυσης.

Desire is what forms our subject, but it is also what keeps letting it go, the black hole of the self, its lack, its opening up, the quest for its wholeness, an untraceable and ultimately unfulfilled completion, as the Other, this signifier of the Other, is also the point of our wandering, of our surrender to what only appears to be and will never actually become its realization. Our lack is what opens us up to a beyond, the beyond of our deficit but also the beyond of our desire, in a horizon where the object of desire lays us bare to the point of its escape as well as its dispersion but also to the point of the addresses of our desiring power. The location of this object is not registered in the field of an objectivity, in a well-defined point, but only in the polysemy of its dispersion, which at the same time transcends the horizon of our unique wandering. Its almost indiscernible trace in the universe of our desire also gives rise to its impossibility. The more our desire misses the mark through its narration, the more it traces the impossibility of its enjoyment. This is precisely the impropriety of desire; the untraceable location of its object due to its hyperactivity. In the horizon of this impossibility, that is in fact a sexual, relational impossibility, the Lacanian gesture of eliminating its linguistic point, traces the misfire of the Thing itself, a Thing that for Lacan cannot do anything but miss, leaving us deprived and disappointed in the glimmer of its dark attraction.

Desire is exposed then in these signals of the Other, substantiating its reflections in the body of pleasure, in our very own body, our ultimate confirmation, where Lacan will once more recognize the locale of the Other. Devoted to desire, we also devote ourselves to the impossibility of its fulfillment. The subject of desire does not belong to the present of its realization, but to the time of its imaginary articulation; an associative fixation with an earlier time that also pinpoints its lost parts. The present event is an impossible duration exposed to its imaginary promise as it requires of the subject a consciousness that does not belong to the present. This consciousness of being then is an impossible consciousness, the lost consciousness of an active presence within the I am of pleasure. An I am, that as Jacques-Alain Miller will also point out, is a deficit of Being, the very concession of Dasein. What is interesting at this point is the reaction of the subject as it attempts to overturn this truth, to divert the points of the Other to a reversed perspective, to reflect them not in its bareness, as is the case with the subject of desire, but in the dispersion of its cosmic explosion. The emancipation of the neurotic subject for instance, the recognition of its objectified position, as well as the autoerotic fixation of the psychotic with the part of his body, or of the obsessive-compulsive disorder sufferer with the multiplicity of traces and with the failure of its decentralization to the space of the Other, all attest to a defensive entrenchment. And it is of course in "Kant avec Sade" that Lacan will put forward, in a thought of revealing clarity, the exorbitance of this desubjectification: the sadic humanoids of Sade. Beings that consolidate their inner sense of division in the diversion of a total objectification, when they do not reconsider their actions and when they do not stand down, but are instead abandoned in the thingly nature of their rawness; an epiphany that is also identified in the being of their victims, as they endure their alienation from the body and its horrific representations, this signifying function of the Thing. In all the examples discussed above that are by nature limited, the Other becomes a manageable object, its parts foreshadowed, and in its instrumentalization it also raises the fantasy of its fulfillment.

In this gloominess, or better still within it, Lacan demonstrates the imbalance of a promise, its impossibility, the impossible of a relational sequence that dictates its inconsistency. As a result, reality is traced to the melancholic symptom of its truth, to a beginning-of-language imprint that internalizes our disappointment; an innermost emotional thrill that for Lacan will also be the ultimate degree of pleasure.

Η απόλαυση χρειάζεται αυτή την εγκατάλειψη, τον αποχωρισμό, τη σκηνή του θανάτου. Γιατί για να είναι η απόλαυση μία απόλαυση ζωής, πρέπει να διέλθει μέσα από ένα ένστικτο θανάτου. Εκεί που εντοπίζεται κι ένα μοναδικό, υπαρκτικό είδος: το λακανικό ομιλ-όν, ένα ον απόλυτα παραδομένο στην γλωσσική του εκ-φορά. Όταν ο άνθρωπος εκστομίζει τις λέξεις, τότε αυτόματα κάτι απολύει, αλλά και κάτι ευθύς αναλαμβάνει, απολαμβάνει, θα 'λεγε ο Lacan. Κι αυτό γιατί το ασυνείδητο, όταν εκφέρεται, διαστρέφεται σε μια αντικειμενικότητα που το αποκρύπτει και μαζί μ' αυτό αποκρύπτει και το πραγματικό της απώλειάς μας. Το ομιλών υποκείμενο είναι ένα "πάσχον υποκείμενο", ένα υποκείμενο που πάσχει την ομιλία του Άλλου, που συντονίζεται, αποσυντονιζόμενο, στην ακοή της, και κατόπιν στην ακοή των δικών του λέξεων, της δικής του, αδύνατης, φωνής, που κάποιες φορές φαντάζει και να ναι η φωνή του Άλλου. Οι λέξεις εκ-φέρουν έτσι την αποτυχία τους, μια αποτυχία που αφορά το ίδιο το Είναι, τον οντο-λογικό του διχασμό. Αλλά και πάλι, είναι, μέσω αυτής της αποτυχίας, που η γλώσσα συγκροτεί και συγκρατεί, στην ευθραυστότητα των στιγμών της, τη δυνατότητα ενός νοήματος, ενός αδύνατου νοήματος. Μια γλωσσική (α)δυνατότητα, που ανά-θεωρεί συνεχώς τα ίχνη του Πραγματικού, ενός Πραγματικού, που πάντα θα μας διαφεύγει. Η απόλαυση διασώζεται σ' αυτά τα ίχνη της διαφυγής, είναι εν τέλει, μία απόλαυση γλωσσική, όπερ σημαίνει, μία απόλαυση της απώλειας, του διασυρόμενου σημείου, που δεν το μαθηματικοποιεί καμιά συνέχεια, παρά μόνον η ασυνέχεια του επιθυμητικού του αδιεξόδου.

Υπάρχει λοιπόν η εικόνα, η εικόνα του Άλλου, πάντα, του Άλλου, ακόμη κι όταν αυτός ο Άλλος αναλαμβάνει το ίχνος μου, και γίνεται η προσίδια ανοικειότητα μου, όπως θα πει ο Esa Kirkkopelto, μία εικόνα που μπορεί να αναπαραστήσει τα πάντα, ακόμη κι έναν εξαρνημένο εαυτό. Το ανοίκειο, που φέρω εντός μου, είναι αυτός ο Άλλος που με διεγείρει, με καθ-ορίζει, με καθιστά ορατό. Είναι εκεί, σχεδόν, πριν από μένα, μου διανοίγει τον χώρο, μου προσμετρά τον χρόνο, μου επιβάλλει τις παραστάσεις μου, τις αντιλήψεις μου, τις αγωνίες μου, τα άγχη μου, κι αυτόν, εν τέλει, τον μοναδικό μου θάνατο. Ο Άλλος που με κατέχει είναι αυτό το κάτι που εκλείπει εντός μου, και δεν επουλώνεται, παρά μόνον ενσαρκώνει την απώλειά του, και την καθιστά ορατή στο δικό του σκοτάδι. Μια σκοτεινότητα που διαγράφει όλους τους όρους της ορατότητας, όλα τα πεδία του νοητού. Ο οφθαλμός μου, ένα όργανο ανυπεράσπιστο, ένα αδύναμο βλέμμα, που δεν εγγράφει τον άλλον, δεν τον εντοπίζει στο πεδίο της εμβέλειάς του. Αυτή η σαγηνευτική φράση του Lacan: "Δεν σε βλέπω ποτέ από εκεί που με κοιτάξεις". Η κοινωνία λοιπόν μαζί σου είναι αδύνατη, και μένει πάντα ένα έλλειμμα διπλό. Η σαγήνη του βλέμματος, δεν είναι του δικού μου βλέμματος αλλά του βλέμματος του Άλλου. Όταν αυτό το βλέμμα με κατοπτεύει, με συρρικνώνει στο φως του. Είμαι το ενσαρκωμένο φάντασμα αυτού του βλέμματος, το ανοίκειο της ίδιας μου της ύπαρξης, το δικό της βάρος, όπως θα έλεγε κι ο Emmanuel Levinas.

Η φαντασίωση μας εγγράφει στον Άλλον, μας ταυτίζει στο ίχνος του. Είναι ένας τόπος απόλαυσης και μετοχής, που εντοπίζεται στη σκηνή του θανάτου, στη δραματικότητα που αυτός μας διανοίγει. Ένα διάκενο που μετατοπίζει το ίχνος της ζωής στο συμβολικό του εδραίωμα. Είναι η γλώσσα που καταυγάζει το πράγμα, που το προκαλεί και το διαστρέφει. Ένα ιδίωμα που μετουσιώνει την απόλαυση του Άλλου και την καθιστά δυνατή, μέσα στη λήθη και την απόσυρση της ζωής. Είμαστε ήδη όμως μέσα σ' έναν λόγο περί τέχνης. Μιας τέχνης που μπορεί να μετουσιώνει, αλλά γιατί όχι; και να υποψιάζει, να εκθέτει το αφανέρωτο του πράγματος, τη σκοτεινή πλευρά της επιθυμίας. Στην εικονοποιία της σύγχρονης τέχνης, σ' έναν κατάλογο της οποίας εντάσσεται το παρόν κείμενο, η εικόνα του Άλλου, η εικόνα της έλλειψής μας, του ευνουχισμού μας, ανακτά όλη την αποσιωπημένη ωμότητα της προγενέστερης ιστορίας της. Ο Άλλος δεν εκτίθεται στη σαγήνη του ονόματός του, αλλά στην αμετάφραστη και αδιάθετη εκδοχή του. Η έκλειψη του Άλλου, γίνεται στο εικαστικό έργο, η καταστατική του συνθήκη. Μία οπή, όπως χαρακτηριστικά λέει ο Lacan, στο 11ο σεμινάριο του, που διαγράφει το έργο κι απ' όπου το βλέμμα κοιτάζει. Ένα ακόμη συμβάν της επιθυμίας.

Pleasure needs this abandonment, this separation, the scene of death. Because in order for pleasure to be pleasure for life it needs to go through a death drive; where we also identify a unique, existential species: the Lacanian speaking being, a being completely submitted to its linguistic articulation. When man utters words he automatically lets go of something but also he takes charge of something, takes pleasure in something as Lacan would probably put it. And that is because when the subconscious is articulated it is distorted in an objectivity that conceals it, and along with it also conceals the truth of our loss. The speaking subject is a "suffering subject", a subject that suffers the speech of the Other, that tunes in and at the same time goes out of focus, upon hearing this speech and upon hearing its own words, its own weak voice that sometimes also gives the impression of being the voice of the Other. In this way words articulate their failure, a failure that concerns Being itself, its ontological division. But then again, it is through this failure that language constructs and constrains in the fragility of its moments the possibility of a meaning, of a weak meaning. A linguistic (im) possibility, which constantly revises the traces of the Real, of a Real that will always escape us. Pleasure is preserved in these traces of escape and it is ultimately a linguistic pleasure, which also means that it is a pleasure of loss, of a defamated point that is not mathematicized by any continuity, but only by the discontinuity of its desiring deadlock.

So there is an image, the image of the Other, even when this Other assumes my own trace and becomes as Esa Kirkkopelto would put it, my congenial uncanny, an image that can represent everything, even a negated self. The uncanny that I carry within me is this Other that stimulates me, that determines me, that renders me visible. He is there almost before me, opening up space and keeping time for me, forcing upon me what will become my own convictions, beliefs, worries, anxieties, and ultimately this: my only death. The Other that has taken hold of me is this something that was lacking within me, a wound that does not heal but only embodies its loss and renders it visible within its own darkness; a darkness that wipes out all terms of visibility, all plains of the imaginable. My eye, a defenseless organ, a weak gaze which does not record the Other, does not identify him within the field of its range. "You never look at me from the place from which I see you", this alluring phrase of Lacan's. Therefore, communion with you is impossible and will forever remain a double deficit. The fascination of the gaze does not belong to my own gaze but to the gaze of the Other. When this gaze falls down upon me and examines me it shrinks me in its light. I am the embodied ghost of this gaze, the uncanny of my own being, her counterweight, as Emmanuel Levinas would say.

Our fantasy registers us to the Other and assimilates us into its trace. It is a place of pleasure and participation that is identified in the scene of death, in the drama that it opens up; an interstice that shifts the trace of life to its symbolic ground. It is language that illuminates the object, that challenges it and distorts it. An idiom that transfigures the pleasure of the Other making it possible within the oblivion and withdrawal of life. But we already find ourselves within a discourse on art. An art that can transfigure, and why not also raise in us suspicions and expose what is undisclosed, the dark side of pleasure. In the imagery of contemporary art, in a catalogue that the present text forms part of, the image of the Other, the image of our lack, of our castration, regains all the concealed rawness of its earlier history. The Other is not exposed to the allure of its name but to its untranslatable and indisposed version. The extinction of the Other becomes in the work of art its statutory condition. A gap, as Lacan characteristically noted in his 11th seminar, that delineates the work, a gap from where the gaze looks; yet another event of pleasure.

Στηρίζουμε τη Δημιουργία
Supporting Creativity

NEON

Χορηγός
Sponsor



Οι εκθέσεις πραγματοποιούνται σε συνεργασία με την Εφορεία Αρχαιοτήτων Φωκίδος, το Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών, την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών και το Δήμο Δελφών.

The exhibition programme is presented in collaboration with the Ephorate of Antiquities of Phocis, the Archaeological Museum of Delphi, the Athens School of Fine Arts and the Municipality of Delphi

ΕΝΘΘΙΣΑΥΤΟΝ
ΗΤΤΩΥΠΟΔΙΚΑΙ
ΟΥΜΗΔΕΝΑΓΑΝ
ΕΝΔΕΛΦΟΙΣ
ΕΣΟΦΟΙΣΧΡΩ
ΑΡΧΕΣΕΑΥΤΟΥ
ΦΡΟΝΗΣΙΝΑΣΚ
ΕΙΠΑΣΙΔΙΑΛΕΓΟΥ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ
ΜΟΥΣΕΙΟ
ΚΑΙΧΩΡΟΣ
ΔΕΛΦΩΝ



Φιλοξενία
Hospitality



Χορηγοί Εγκαινίων
Grand Opening Sponsors



Χορηγοί Επικοινωνίας
Media Sponsors



Μετάφραση:
Ειρήνη Μπαχλιτζανάκη

Translation:
Iriní Bachlitzanaki

Σχεδιασμός Καταλόγου:



Catalogue Design:



Εκτύπωση:
όνομα

Print:
Name here

Ευχαριστούμε θερμά όλους όσους βοήθησαν να πραγματοποιηθεί αυτή η έκθεση.

We warmly thank all those who have helped to make this exhibition possible.

**the
symptom
projects**

thesymptomprojects.gr

