

THE SYMPTOM PROJECTS

THE SYMPTOM 6

ΠΑΡΥΦΕΣ ΚΑΙ ΜΕΘΟΡΙΟΙ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΛΕΔΑΚΗ

THE SYMPTOM PROJECTS

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.

Αποστόλης Αρτινός - Κώστας Χριστόπουλος

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 than 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.

Apostolis Artinos – Kostas Christopoulos

Στην έκθεση *Παρυφές και μεθόριοι* που παρουσιάζεται στο πλαίσιο του *The symptom projects* στην Άμφισσα, η μεθόριος γίνεται κατανοητή ως διαβλητό, συνεχώς μετατοπιζόμενο όριο: περίγραμμα ή περιφερειακή ζώνη, η οποία ορίζει το χώρο μέσα από μια διπλή διαδικασία περιλήψεων και αποκλεισμών. Μια μορφή γενίκευσης, αναγωγής, στερεοτυπικών αναγνωρίσεων και ετεροκαθορισμών. Η μεθόριος και η μεθοριακή συνθήκη που αναπαράγει, επισημαίνουν ένα πεδίο στο οποίο δεν εμφιλοχωρούν διακριτά τοπογραφικά σημεία, αντιθέτως συγκροτούν ένα νοητό χώρο του οποίου η κύρια λειτουργία είναι να καθιστά ορατό τον διαχωρισμό ανάμεσα στο γνωστό και το άγνωστο, το αποδεκτό και το μη αποδεκτό και κατ’ επέκταση το αναγνωρίσιμο και το μη αναγνωρίσιμο. Επομένως, η μεθοριακή συνθήκη υποδεικνύει τη διάσταση της διάκρισης και τα σημεία τομής που παρεμβάλλονται ώστε να καταστήσουν σαφείς τους νοητούς διαχωρισμούς.

Η Άμφισσα

Ιστορικά, στην αποικιοποίηση των νέων ηπείρων από τη Δύση, οι μεθοριακές γραμμές, τα λεγόμενα *frontiers*, λειτούργησαν ως αναγνώριση του πολιτισμένου κόσμου ορίζοντας την έκταση του εξευγενισμού. Πέρα από εκείνα εκτεινόταν ο άγριος κόσμος, το Άλλο. Με αυτή την έννοια το *frontier*, στην απόλυτη νοηματική του ελαχιστοποίηση, υποδηλώνει το όριο του συμβολικού, της οργανωτικής συγκρότησης του συνειδητού κόσμου. Σε αυτή την περιοχή διακρίνουμε μια τοπολογική αντιστοιχία με το στοιχείο που ο Sigmund Freud ονόμασε ομφαλό του ονείρου. Στην έκθεση *Παρυφές και μεθόριοι* που πραγματοποιείται παράλληλα στην Άμφισσα και τους Δελφούς, ο ομφαλός της γης, αυτό το αινιγματικό αντικείμενο που φυλάσσεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο των Δελφών –όπως και ο τόπος καθεαυτός που λειτουργεί ως όνομα/μεταφορά-, αναδεικνύονται ως εμβληματικό σημαίνον, σημείο ανάδυσης της μεθοριακής εκκρεμότητας και των σύγχρονων εκδοχών που λαμβάνει.

Η Άμφισσα

Οι Δελφοί αντηχούν μια ετεροτοπία. Στον ομφαλό της γης, ο οποίος εμφανίζεται ως υπόλειμμα, ως εκτός λειτουργίας συμβολισμός, αναδύονται προνομιακά τα χαρακτηριστικά της ταλαντευόμενης οριακής τοπολογίας των μεθορίων. Έκκεντρη και ταυτόχρονα ουσιοποιημένη, η περιοχή φωτίζει τη λειτουργία και την πολιτική σημασία των χωροθετκών και λογοθετικών υποστασιοποιήσεων, των άτοπων και μεταβλητών συνοριακών περιγραμμάτων, των αναγωγικών συλλογισμών που καταλήγουν σε μια μορφή αντίφασης και αποκλεισμού του Άλλου. Ως διαδικασία παραγωγής σημασίας η μεθόριος τείνει μεταφορικά στη μέθοδο της *εις άτοπον απαγωγής* (*reductio ad absurdum*) της αριστοτελικής και της ευκλείδειας λογικής, σύμφωνα με την οποία μπορούμε να δούμε υπό νέα προοπτική τα οριακά πεδία. Η απαγωγή εις άτοπο αφορμάται από τον τόπο του Άλλου, από μια άγνωστη περιοχή την οποία αρχικά δεχόμαστε ως αληθή, για να αποδείξουμε στη συνέχεια ότι πρόκειται για αποκλειόμενο σύνολο. Ο τόπος του Άλλου συνιστά το υλικό που απορρίπτεται ως ξένο, μια εκτροπή του συγκρουσιακού στοιχείου του Ίδιου, μια εκδοχή της απώθησης και της αμφιθυμίας. Η αρχή του αποκλειόμενου μέσου συγκροτεί τον πυρήνα της μεθορίου. Ο Άλλος είναι ψευδής εξ αρχής όμως καταφάσκουμε σε αυτόν, έστω και συμβατικά, για να αποδείξουμε εν τέλει πως παραμένει ανεδαφικός. Ανεδαφικός ο ίδιος, και ο τόπος του κενός, κηλίδα. Ο τόπος του αποτυπώνεται σχηματικά με τη μορφή ενός μη ερμηνεύσιμου διαγραμμένου γράμματος που επιτρέπει την επιστροφή στην αρχή του Ίδιου και στη διαπίστωση ότι ο Άλλος είναι εσφαλμένος.

Η Άμφισσα

Η μεθόριος αποτελεί μια συνθήκη που διαφεύγει από το λόγο. Δεν ορίζεται από τη γλώσσα, δεν οργανώνεται από το συμβολικό, από το Νόμο. Στην περιοχή της ισχύει

μόνο η παροντική ανομία του κυρίαρχου Ίδιου και το απόλυτα ακαταλόγιστο της κυριαρχίας. Ένα τυπικό *frontier* άλλωστε στη μακρά χρονικότητα των αποικιοποιήσεων ήταν πάντοτε ένα αόριστο γεωγραφικό σημείο, ένας τόπος καθοριζόμενος μόνο μέσα από τον αχνό ορίζοντά του που συνόψιζε την ασύντακτη εκβολή του κόσμου. Ο νοητός χώρος του αποτελεί μια μηχανική η οποία φανερώνει το όριο της σκέψης και της πρακτικής μας, ένα όριο αμφιταλαντευόμενο και μη ερμηνεύσιμο. Ο αρχαιολογικός χώρος των Δελφών συνιστά σήμερα ένα τέτοιο όριο και λειτουργεί ως παραδειγματική υλική εκδοχή της ετεροτοπίας. Σύμφωνα με τις αρχές που απαριθμεί ο Michel Foucault στο κείμενό του *Of other spaces: Utopias and heterotopias* (1984), η ετεροτοπία μεταξύ άλλων εκπληρώνεται στη συνύπαρξη στα όρια μιας ορισμένης έκτασης πολλαπλών χώρων οι οποίοι είναι μεταξύ τους ασύμβατοι. Οι Δελφοί, εκτός από αινιγματικό ορόσημο που ταυτίζει τον τόπο με το κέντρο του κόσμου, φέρουν και αυτή την πολλαπλή τοπολογία της συνύπαρξης. Ο αρχαίος λατρευτικός χώρος συνιστά μια πολυφωνική περιοχή θρησκευτικών αφιερώσεων που είναι διαστρωματωμένη με τη λογική της ετεροτοπικής συμπύκνωσης και της εκπροσώπησης. Δηλαδή κάθε διακριτή εξουσία, κάθε διοικητική οντότητα, διατηρεί το δικό της ιερό, το δικό της χώρο τελετουργικής σύνδεσης με το μεταφυσικό αναφερόμενο στο οποίο απευθύνει τις εκκλήσεις της. Αυτή η σύνθετη συγκρότηση αποτελεί μια τυπική φουκωική ετεροτοπία, η οποία διακρίνεται για την ιδιαίτερη χωρικότητα της θεατρικής σκηνής. Η διάταξη της αρχαιολογικής θέσης των Δελφών διαθέτει ακριβώς αυτήν την λειτουργία της διευρυμένης σκηνής όπου συμπεκνώνονται ετερογενείς οντότητες και όπου επιτελούνται σύνθετες χωροχρονικές ενθέσεις.

Η Άμφισσα

Πρόκειται για μια χωροχρονική ρήτρα που προσπαθεί να θέσει προϋποθέσεις σε ένα διασπασμένο ετεροχρονικό πεδίο, δηλαδή σε ένα σύστημα που αποικιοποιεί τον παρελθοντικό και τον παροντικό χρόνο, ιδρύοντας ένα χωροχρονικό πρωτόκολλο κυριαρχίας σύμφωνα με το οποίο το παρελθόν νομιμοποιείται από τη διακριτή εξουσία του γνωστικού αντικειμένου της αρχαιολογίας και τροφοδοτείται από το εθνικό φαντασιακό και το Δυτικό μοντέλο ηγεμονίας. Οι Δελφοί και ο ομφαλός της γης διαδραματίζουν το ρόλο ενός αινιγματικού αντικειμένου το οποίο περισσότερο απορροφά παρά εκπέμπει νοήματα: συγκροτούν μια συμβολικά φορτισμένη γεωγραφική σήμανση η οποία αποικιοποιεί νοηματικά το παρόν τελώντας μέσα από τη σαγήνη της απόμακρης χωροχρονικής της ίδρυσης, του πέπλου της αρχαιολογικής γνώσης και του απόκρυφου χαρακτήρα της μυθολογίας. Όπως ο ομφαλός του ονείρου, έτσι ο δελφικός ομφαλός αποτελεί μια μη ερμηνεύσιμη περιοχή της οποίας ο πραγματικός πυρήνας απουσιάζει από το συμβολικό πρόγραμμα που μας παραδίδεται σήμερα. Μεταφράζοντας τον Slavoj Zizek, θα λέγαμε ότι η φαλλική μορφή του ομφαλού της γης λειτουργεί ως απόλυτος κάτοχος της θέσης του κενού, ως υπέρτατη απόπειρα πλήρωσης του νοηματικού χάσματος του κόσμου και υπερβατικός εγγυητής της διαρραφής του. Οι Δελφοί μας αποκαλύπτουν ριζοσπαστικά την ίδια την κενότητα της συγκρότησης του κέντρου και της αδιάλειπτης εργασίας στην οποία επιδίδεται, παράγοντας διαφορικά (αφενός κεντρικά και αφετέρου έκκεντρα) υποκείμενα. Με αυτήν την έννοια θα λέγαμε, συνδέοντας τη συλλογιστική του Zizek με εκείνη του Foucault, ότι η ετεροτοπία των Δελφών συνίσταται ακριβώς σε αυτό το συμβολικό διαφορικό μηχανισμό.

Η Άμφισσα

Στην παραδειγματική τοπολογική σήμανση που συγκροτείται με ιδεολογικούς όρους και στη συνέχεια διαμορφώνει διαφορικές ταυτίσεις, αναγωγές και χωροχρονικές εκτροπές οι οποίες συντείνουν στην εγκαθίδρυση ενός κυρίαρχου συστήματος διακρίσεων και διαστρωμάτωσης, αναγνωρίζουμε μια αντιστοιχία της μορφής που ο Foucault ονομάζει *ετεροτοπία εκτροπής* και η οποία συνίσταται στον κατακερματισμό και στη

νομιμοποίηση ενός μοντέλου πολυθραυσματικής συνύπαρξης. Η ετεροτοπία, ορισμένη ως ένα σύστημα ανοίγματος-κλεισίματος που επιβάλλει τον αποκλεισμό ενώ ταυτόχρονα επιτρέπει τη λαθραία διάσχιση και κυκλοφορία, μπορεί να γίνει αντιληπτή εδώ ως κενό κυρίαρχο σημαίνον. Τέτοια είναι αναμφίβολα η περίπτωση των Δελφών. Το όνομα της περιοχής και μόνο σηματοδοτεί την έννοια της κεντρικότητας και εγκαθιστά την ιδέα ενός υποθετικού σημείου αναφοράς που συρράπτει το νόημα. Ο ομφαλός της γης (το αντικείμενο-σύμβολο) και το όνομα Δελφοί (η περιοχή-σύμβολο) αποτελούν τη μετωνυμική υλική εκδοχή μιας χωροχρονικής ιδεολογίας που αναγγέλλει τον πολλαπλά ιεραρχικό -ιστορικό, γεωγραφικό, κλπ-, ασύμμετρο επιμερισμό του κόσμου και επινοεί αδιάκοπα τρόπους νομιμοποίησης του συγκεκριμένου επιμερισμού. Βεβαίως, υπό αυτή την έννοια, ο ομφαλός της γης ακροβατεί συγκρουσιακά: από τη μια εκπροσωπεί την απόλυτη πολιτισμική επινόηση του Δυτικού κέντρου (και της έννοιας της κεντρικότητας εν γένει) και από την άλλη εξυπηρετεί την περιφερειακή ρομαντική ενατένιση του σύγχρονου υποκειμένου επισημαίνοντας τη χαώδη απόσταση που χωρίζει το σημερινό από τον αρχαίο κόσμο και τονίζοντας το μέγεθος της εν λόγω κατασκευής. Επομένως, το δελφικό σημαίνον συνιστά ένα αμφίσημο πεδίο, τοπικό και ταυτόχρονα καθολικό, επίκαιρο και παρωχημένο, επιδραστικό και αδρανές· ένα κυρίαρχο κενό σημαίνον το οποίο επιτελεί σε διαφορετικά συγκεκριμένα νομιμοποιώντας ανομοιογενείς σημασίες. Εδώ, το επαρχιακό αρχαιολογικό εύρημα ενός άλλοτε θρησκευτικού (και πολιτικού) επίκεντρου υπομνηματίζει έναν μυθολογικά αρθρωμένο κόσμο ο οποίος παρότι έχει παρέλθει οριστικά εξακολουθεί να μένει επίκαιρος ως προς τον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζε κυρίαρχα νοήματα.

Επανερχόμενοι στην έννοια της μεθορίου, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι σε αυτήν την οριακή τοπολογία ουσιαστικά αναδεικνύεται η διάσταση της αδιάκριτης κατάταξης στη γενική κατηγορία της μη αναγνωρισιμότητας. Οτιδήποτε εμπίπτει στη μεθοριακή συνθήκη αποβάλλει τον ιδιότυπό του και εντίθεται σε ένα άμορφο συνεχές καχυποψίας και εκθρότητας. Ένα συνεχές το οποίο συσκοτίζεται από το πέπλο της απάλειψης των ιδιοτήτων και της αφοριστικής ένταξης στην εξομοιωτική κατηγορία του απειλητικού. Η μεθόριος δε συνιστά σημείο του τόπου είτε γεωγραφική σήμανση, αντιθέτως συγκροτείται ως τοπολογικό σημαίνον σε μια σχηματική δομή που επισημαίνει τα όρια της συνάφειας και της διαχωρισμού. Η μεθόριος προοικονομεί ένα χώρο που αναδύεται ως σύλληψη παρά ως φυσική πραγματικότητα: συλλαμβάνεται νοητικά, *νοείται*, δεν υφίσταται ως φυσική οντότητα. Ακόμα και ως τέτοια όμως παραμένει διαφεύγουσα και αναφαίνεται μόνο τη στιγμή της εξάρθρωσής της. Όταν μέσα από μια διαδικασία συγκρούσεων, κοινωνικής ανησυχίας και πολιτικών τομών πραγματοποιούνται νοηματικές μετατοπίσεις που απαιτούν και παράγουν μεθοριακές συνθήκες ύπαρξης. Κατά αυτόν τον τρόπο η μεθοριακή προϋπόθεση αφήνει ένα ορατό ίχνος και έτσι γίνεται καταληπτή. Η συγκεκριμένη καταστατική συνθήκη, δηλαδή η αναγνώριση μέσα από την ανάδυση των αποκλεισμένων υποκειμένων (τα οποία διαιρούνται από το σώμα του Ίδιου), σηματοδοτεί τον οριακό χώρο. Τα εν λόγω υποκείμενα δε διέρχονται μέσα από μια φουκωική ετεροτοπία της κρίσης όπου επιτελείται μια διαστρωματωμένη διαβατήρια τελετή ενσωμάτωσης, αλλά συνεπάγεται ένα οριακό σημείο που ορθώνεται ως εμπόδιο και επιτελεί μια αδιάκοπη διαδικασία διάσπασης και αποχωρισμού. Ο ψυχαναλυτής Massimo Recalcati σημειώνει στο κείμενό του *Το πολιτικό ύφος της παράνοιας* (μτφ. Άκης Γαβριλίδης, Σύγχρονα Θέματα, 103, 2008), «[...] το παρανοϊκό μίσος είναι μία πολιτική αντιμετώπιση της αμφιθυμίας, η οποία επιδιώκει την χειρουργική εξάλειψή της. Για το λόγο αυτό, ο εχθρός πρέπει να προσλάβει τα χαρακτηριστικά του απολύτως διαφορετικού, του αλλοδαπού, του ξένου. [...] Αυτό στο οποίο τείνει το πολιτικό ύφος της παράνοιας είναι να ξεχωρίσει ριζικά το Ίδιο από το Άλλο μετατρέποντας το Άλλο σε τόπο μιας δυσοίωσης απόλαυσης από την οποία το Ίδιο καλείται να προστατευθεί.

Έτσι, το Ίδιο αμύνεται κάνοντας αδιαπέραστο το σύνορό του, ενώ η αμφιθυμία δείχνει αντίθετα ότι τα σύνορα (μεταξύ φίλου και εχθρού) είναι αναγκαίως διαπλεκόμενα.» Ο Γαβριλίδης αναφερόμενος στην εργασία του Carl Schmitt επεξηγεί στο περιθώριο της μετάφρασης του κειμένου του Recalcati, «Η μεθόριος είναι καθαυτό ένας αυστηρός ορισμός που του επιτρέπει να εντοπίσει τον εχθρό ως αλλοδαπό. Εδώ χάνεται το ζήτημα που εγείρει ο Fornari σχετικά με την παρανοϊκή λειτουργία της εκθρότητας ως ελλειμματικής εργασίας του πένθους. Υπό το φως της ψυχανάλυσης, ο εχθρός είναι πάνω απ’ όλα ένα όνομα του υποκειμένου, άρα ένας ξένος εντελώς εσωτερικός στο υποκείμενο. Δεν είναι τυχαίο που το *κράτος εν κράτει* ή το *εσωτερικό ξένο έδαφος* αποτελούν δύο από τους πιο εμπνευσμένους φροϋδικούς ορισμούς του ασυνειδήτου. Σε αυτή την προοπτική, η ηθική της ψυχανάλυσης επιβάλλει να δούμε το ζήτημα του εχθρού ως ένα ζήτημα όχι τόσο εξωτερικού καθορισμού, άρα ορίων, αλλά αμφιθυμίας.»

Ως εκ τούτου, η μεθόριος δομείται κατά αναλογία της *άλλης σκηνής* (Der andere Schauplatz) της πρώιμης ψυχαναλυτικής τοπολογίας του Freud, ως θεατρική ετεροτοπία, ως μετατόπιση η οποία υπηρετεί την εκδραμάτιση του πυρήνα που συγκροτεί τις σύγχρονες ταυτότητες, μια περιοχή όπου αναδύεται παραδειγματικά η αμφιθυμία του σύγχρονου πολιτισμικού νοήματος και των καταβολών του και η ανησυχία αναπλήρωσης του κενού που εμφανίζεται ριζοσπαστικά μέσα από τις ρωγμές της κυρίαρχης αφήγησης.

In the exhibition *Rims and Frontiers*, presented in the context of *The symptom projects* in Amfissa, the frontier is understood as a disputed, constantly shifting and displaceable limit; a circumscription or peripheral zone which defines space through a double process of inclusions and exclusions. A form of generalization, reduction, of stereotypical recognitions and hetero-determinations. The frontier and the borderline condition it reproduces highlight a field in which there are no distinct topographical points. The frontier constitutes a conceivable space whose primary function is to make visible the separation between the known and the unknown, the acceptable and the unacceptable, and therefore the recognizable and the unrecognizable. It solely emphasizes the dimension of distinction and the intersection points inserted in order to make clear the conceivable separations.

In a historical perspective, boundary lines, the so-called frontiers and the colonization of new continents by the West served as a recognition of the civilized world, defining the extent of legitimate humanity. Beyond that point lay the wild world, the Other. In this sense, the frontier, in an ultimate minimization of meaning, indicates the limit of the symbolic and the organizational constitution of the conscious world. Here we distinguish a topological equivalence with the element that Sigmund Freud called the navel (umbilicus) of the dream. In the exhibition *Rims and frontiers* which is held in Amfissa and Delphi, the navel of the earth, this enigmatic object kept in the Archaeological Museum of Delphi –just as the place itself that serves as a name/transference–, emerge as an iconic signifier, a point of emergence for the pending frontier and the current versions it is taking.

Delphi reflects a heterotopia. The navel of the earth which appears as a residue, as inoperative symbolism, acts as a privileged emergency point for characteristics of limit topology. At once ec-centric and substantialised, the area illuminates the operation and the political importance of spatial and discursive substantialisations, of their variable boundary circumscriptions, and of reductive reflections that result in a form of contradiction and exclusion of the Other. As a process, the frontier metaphorically tends towards the method of reductio ad absurdum of the Euclidean and Aristotelian logic, according to which we can see the borderline fields in a new perspective. The reductio ad absurdum commences from the place of the Other, from an unknown area which we initially accept as true, so as to subsequently prove that it is an excluded set. The place of the Other is the material which is negated as foreign; a diversion of the inner confrontational element of Sameself, a version of repulsion and ambivalence. The principle of the excluded middle forms the core of the frontier. The other is false from the outset, but we conventionally affirm to it in order finally to prove that it remains unattainable. He himself is unattainable, and his place is empty, a spot. His place is outlined in the form of an uninterpretable, crossed-out letter that allows a return to one's own origin, concluding that the other is wrong.

The frontier is a condition which escapes from discourse. It is neither defined by language nor organized by the symbolic, by the Law. Inside its own area only the present lawlessness of sovereignty applies and the utterly unaccountable domination. Furthermore, a typical frontier in the long temporality of colonization was always an indistinct geographical marker, a place defined only through the faint horizon that summarized the disorderly exit of the world. Its virtual space constitutes a mechanics which indicates the limit of our thinking and practice, an uninterpretable and uneven border. The archaeological site of Delphi constitutes such a limit today and acts as an exemplary physical version of heterotopia. According to the principles listed by Michel Foucault in his text *Of other spaces*:

Utopias and heterotopias (1984), the heterotopia is fulfilled, among other factors, by the coexistence within the limits of a certain area of multiple spaces which are incompatible. Delphi, besides the enigmatic landmark that identifies the location as the centre of the world, bears this manifold topology of coexistence. The ancient religious space constitutes a polyphonic region for dedications, layered with the logic of heterotopic condensation and representation. Hence each distinct power, each administrative entity, maintains its own sanctuary, its own ritual space connected to the metaphysical referential to which their pleas are addressed. This complex formation is a typical Foucauldian heterotopia, distinguished by the particular spatiality of the theatrical scene. The layout of the site of Delphi retains the exact function of the expanded scene where heterogeneous entities are condensed and where complex spatiotemporal insertions perform.

It is a space-time clause that attempts to set conditions in a split heterochronic field, i.e. a system that colonizes past and present time, founding a protocol of spatiotemporal sovereignty according to which the past is legitimized by the distinct power of the subject of archaeology and powered by the national imaginary and the Western model of hegemony. Delphi and the centre of the world animate an enigmatic object which absorbs rather than emits meaning; a symbolically charged geographical marking that conceptually colonises the present acting through the seduction of distant space-time constitution, through the veil of archaeological knowledge and the occult character of mythology. Just as the navel of the dream, the Delphic navel is an uninterpretable area whose real core is absent from the symbolic program as we know it today. Transcribing Slavoj Žižek, we would say that the phallic shape of the navel of the earth operates as the absolute holder of the position of the gap, a supreme attempt to fill in the gap of meaning as well as transcendental guarantor of the suture of the world. Delphi radically reveals the very emptiness of the constitution of the centre and its uninterrupted task of producing differential subjects (both central/major and peripheral/minor). In this sense we would say, connecting Žižek's reasoning to that of Foucault, that the Delphic heterotopia is precisely this kind of symbolic differential mechanism.

In the exemplary topological markings —which are formed in ideological terms and then configure reductive differential identifications and spatiotemporal aberrations which contribute to the establishment of a sovereign system of discrimination and stratification— we recognize an equivalence of form to what Foucault calls *heterotopia of deviation*, which fragments and legitimates a model of multi-fragmented coexistence. Heterotopia, defined as an opening and closing system that imposes exclusion while allowing clandestine crossings and movements, can be seen here as an empty master signifier. Such is undoubtedly the case of Delphi. The region's name alone signifies the concept of centrality and installs the idea of a hypothetical reference point that quilts the meaning. The navel of the earth (the object-symbol) and the name Delphi (the area-symbol) are the metonymic physical version of a spatiotemporal ideology that announces the variously hierarchical —in terms of history, geography, etc.— asymmetrical division of the world and incessantly invents ways of legitimising that division. Of course, in this sense, the navel of the earth attempts a precarious balance: on the one it represents the absolute Western cultural invention of the centre (and the concept of centrality in general), and on the other it promotes a romantic contemplation of the modern subject, highlighting the chaotic distance that divides the present from the ancient world and emphasizing the magnitude of this construction. Therefore, the Delphic signifier is an ambivalent field, both local and universal, timely and outdated, influential and inert; a sovereign empty signifier which performs in different contexts, legitimizing diverse meanings. Here, the

provincial archaeological find of a former religious (and political) epicentre corroborates a mythologically articulated world which, although definitively obsolete, still remains topical in terms of how it constructed dominant meanings.

Returning to the concept of the border, we must note that in this limit topology essentially highlights the dimension of indiscriminate classification in the general category of non-recognition. Everything that falls within the border condition sheds its specificity and goes into an amorphous continuum of suspicion and hostility: a continuum obscured under the veil that erases all qualities and arbitrarily classifies everything under the all-levelling category of ‘sinister’. The frontier is not a point in place or a geographical marker; instead, it is constituted as a topological signifier in a schematic structure that underscores the limits of relevance and separation. The frontier denotes a space that emerges as a concept rather than a physical reality: it is perceived intellectually—it does not exist as a physical entity. Even as such, it still remains latent and emerges only at the time of its abolition: when a process of conflicts, social unrest and political change generates conceptual shifts that require and produce border conditions of existence. It is in this way that the border condition leaves a visible trace and thus becomes comprehensible. This statutory condition, namely the emergence and recognition of excluded subjects (which are divided by the body itself), marks the boundary area. These subjects do not go through a Foucauldian *heterotopia of crisis* where a stratified rite of passage is performed; what is implied here is a breaking point which stands as an obstacle and performs a continuous process of breakdown and separation. The psychoanalyst Massimo Recalcati notes in his text *Lo stile politico della paranoia*: “[...] paranoid hatred is a political response to ambivalence, which seeks to eliminate it by surgery. For this reason, the enemy must take on the characteristics of something completely different, alien, foreign. [...] What the political tone of paranoia tends to do is to fundamentally distinguish the Same by the Other, turning the Other into a sinister pleasure against which the Self is called upon to seek protection. Thus the Self makes its boundary impenetrable, whereas ambivalence, on the contrary, shows that the borders (between friend and enemy) are necessarily interrelated.” Gavrielides, the Greek translator of Recalcati’s text, referring to the work of Carl Schmitt adds an explanatory note: ‘The frontier is in itself a strict definition that allows one to identify the enemy as a foreigner. What is lost here is the issue raised by Fornari on the paranoid mode of hostility as a deficient work of mourning. In the light of psychoanalysis, the enemy is above all a name of the subject, and thus a stranger totally internal to the subject. No wonder *the state within a state or the inner foreign territory* are two of the most inspired Freudian definitions of the unconscious. In this perspective, the ethics of psychoanalysis demands that we see the enemy not so much as a question of external determination, and hence of limits, but as a question of ambivalence.”

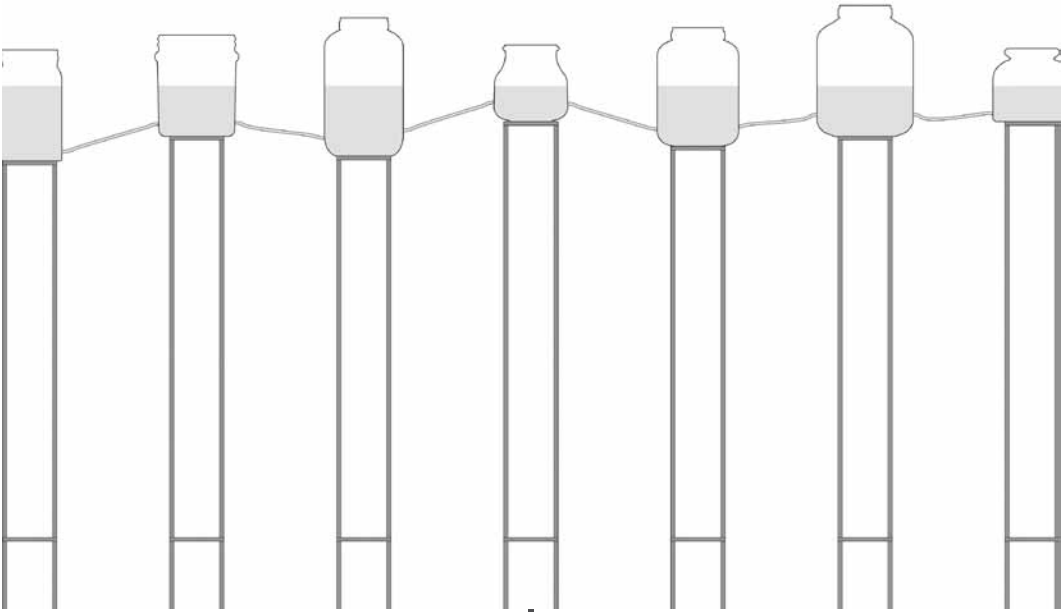
Therefore, the frontier is constructed similarly to *the other scene* (Der andere Schauplatz) of Freud’s early psychoanalytical topology, as a theatrical heterotopia, as a displacement which serves the acting out of the core that constitutes contemporary identities; a territory where the ambivalence of modern cultural meaning and its roots emerges in its most exemplary form, and the concern over filling the gap emerges through the ruptures of the dominant narrative.



Η δομή της παρατήρησης είναι μια σημείωση για την τοπολογία του βλέμματος, την αναγνώριση του Απέναντι και τη νοητική σύνδεση του χώρου, του χρόνου και των σκοπικών αντικειμένων που βρίσκονται μέσα σε αυτές τις διαστάσεις. Το τοπίο γύρω από το Μουσείο των Δελφών και το ερειπωμένο λιθόκτιστο *Παβίλλιον* λειτούργησε ως περίγραμμα για την κατασκευή ενός διάλογου για τη σχέση παρατηρητή και παρατηρούμενου, γεωγραφικών και οπτικών κλιμάκων, φυσικού και κτιστού περιβάλλοντος. Η γειτνίαση και η απόσταση, το οικείο και το Άλλο, η τοπική θέση αναφοράς και το σκοπικό πεδίο, σχετικοποιήθηκαν και διατάχθηκαν σε αναλογία με τη θεατρική σκηνή και σε συνάρτηση με τις προβληματικές που θέτει η ιστορική σημασία και η συγχρονική συνθήκη των Δελφών. Το βλέμμα επιτέλεσε σύμφωνα με δεδομένες παραμέτρους που οδήγησαν στη διαδικασία προσδιορισμού της εξωγενούς οντότητας μέσα από το πρωτόκολλο του αναφορικού πεδίου και της εποπτείας. Το έργο αναπτύχθηκε μέσα από τη σύνθεση μιας σειράς ετερογενών αντικειμένων: ψηφιακές απεικονίσεις της εφήμερης επέμβασης

στο ερειπωμένο περίπτερο, δορυφορικές καταγραφές από τμήματα της περιοχής, εκμαγεία που αποτυπώνουν στοιχεία του τοπίου, τεμάχια από γεωλογικό υλικό. Όλα αυτά εγκαθίστανται υπό την προϋπόθεση μιας σύνθετης διαδικασίας εκτοπισμού που λαμβάνει χώρα στο ιδρυματικό περιβάλλον του αρχαιολογικού θεσμού. Τα διάφορα στάδια αναγνώρισης του χώρου και των σημασιών του, όπως η διαδρομή που έκαναν οι δύο καλλιτέχνες και η επιμελήτρια με αφετηρία την Αθήνα και προορισμό τους Δελφούς, οι στάσεις και τα εμπόδια που παρεμβλήθηκαν και καθόρισαν τον ρυθμό, το εύρος της δραστηριότητας και των λόγων τους, αποτελούν αναπόφευκτο και αναπόσπαστο κομμάτι του έργου. Σημαίνουσα στιγμή αυτής της πορείας υπήρξε η αμχανία μπροστά στη συνθήκη επιτήρησης του μηχανισμού δασικής ασφάλειας που διατηρεί θέση δίπλα στο ερειπωμένο κτίσμα. Αυτή η πρισματική συνάρθρωση παρατίθεται τόσο στο σχετικό έκθεμα που παρουσιάζουν οι Αριστείδης Αντονάς και Πέτρος Μώρης στο Αρχαιολογικό Μουσείο των Δελφών όσο και στο οριακά ορατό ίχνος που άφησαν στο παρατηρητήριο.

Αριστείδης Αντονάς και Πέτρος Μώρης, Η Δομή της παρατήρησης, 2015
Κατασκευή νέου υλικού προς παρατήρηση από το ερειπωμένο περίπτερο και το μουσείο των Δελφών



Ο *Ορίζοντας* του Νίκου Αρβανίτη αποτελείται από επτά γυάλινα δοχεία τοποθετημένα πάνω σε ισάριθμα μεταλλικά υποστηρίγματα. Ανάμεσά τους υπάρχουν συνδέσεις από πλαστικό σωλήνα. Αυτό το κλειστό σύστημα συγκοινωνούντων δοχείων είναι σαν μια μακέτα που απεικονίζει τη μηχανική του υδροφόρου ορίζοντα. Σύμφωνα με την κατασκευή θα πρέπει να φανταστούμε τις γυάλες ως λίμνες και τους σωλήνες ως υπόγειες ροές και πηγές. Το σύστημα περιέχει νερό. Η στάθμη του νερού είναι σταθερή, διατρέχει το αντικείμενο σχηματίζοντας ένα φαινομενικά διακεκομμένο ορίζοντα. Οι τομές και τα στενά περάσματα δεν εμποδίζουν τη ροή. Παρότι τα δοχεία έχουν διαφορετικά σχήματα και μεγέθη, το υγρό στοιχείο δημιουργεί μια ευθεία γραμμή. Ο

Νίκος αντλεί την ισοσταθμική λογική από ένα παλαιότερο ομότιπλο έργο του Ευτύχη Πατσουράκη (2011) το οποίο αποτελούνταν από ευρεθείσες θαλασσογραφίες. Η μεταγραφή των θαλασσογραφιών σε δοχεία συνιστά μια ενδιαφέρουσα μετατόπιση: τα ζωγραφικά ready-made (οι ερασιτεχνικές ελαιογραφίες που συναρμολόγει ο Πατσουράκης στο *Horizon #6*) μετατρέπονται εδώ σε βιομηχανικά βάζα. Τα βάζα δημιουργούν ένα αυτοτελές σύστημα το οποίο διακρίνεται για τους ασυνεχείς συνειρμικούς μετασχηματισμούς, την περιχαράκωση του χώρου και την επαναληπτική δομή που παραπέμπει στη λογική της λακανικής τοπολογίας: την οριακότητα της διάσχισης, τη συνέχεια μέσα στην τομή, την επανάληψη, την επιστροφή.

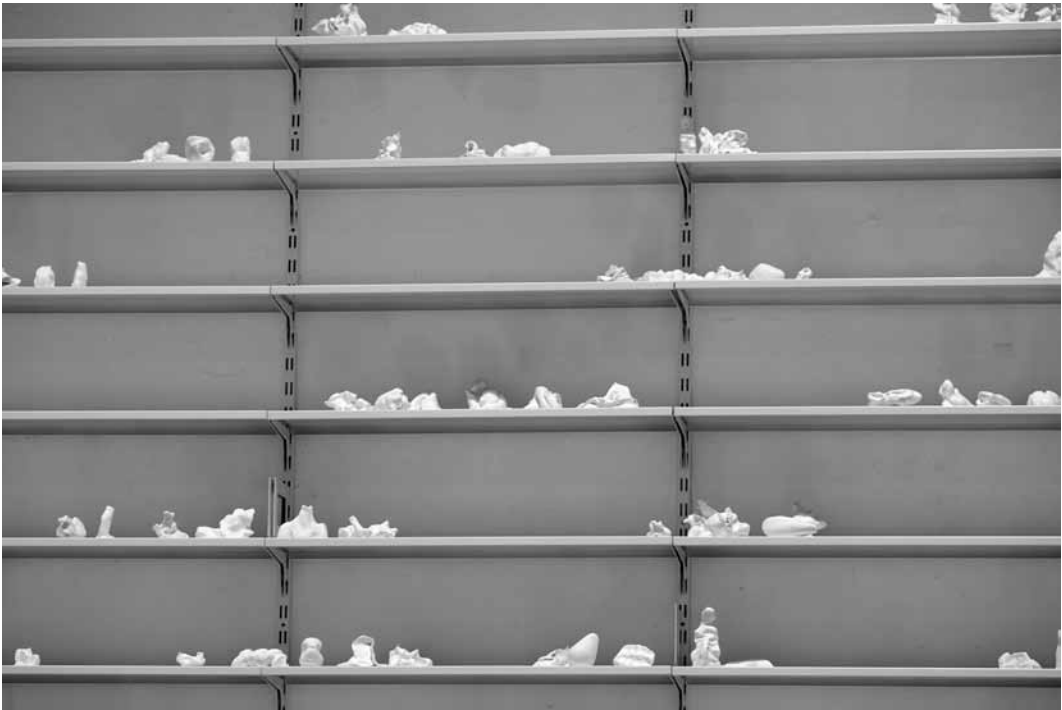
Νίκος Αρβανίτης, Ορίζοντας, 2015
Γυαλί, σίδηρο, λάστιχο, νερό



Η *γωνία των ομιλητών* είναι το σημείο στο οποίο μπορεί κανείς να μιλήσει ελεύθερα. Μπορεί να σταθεί όρθιος πάνω σε ένα μικρό βάθρο —μόνιμα τοποθετημένο εκεί— και να διατυπώσει έναν στοχασμό. Ο τοπικός προσδιορισμός στη συγκεκριμένη περίπτωση δε σηματοδοτεί τη συμβολή δυο τεμνόμενων συντεταγμένων, αλλά οποιαδήποτε περιοχή είναι αφιερωμένη στην ελεύθερη ομιλία. Η επισήμανση ενός τέτοιου χώρου δηλώνει ότι δεν υφίσταται ελευθερία λόγου υπό κανονικές συνθήκες γι’ αυτό και προϋποτίθεται μια ειδική δομή που θα επιτρέψει την άρθρωσή του. Διαμορφώνεται έτσι μια αναγνωρίσιμη αρχιτεκτονική τυπολογία στην οποία στο εξής θα συντελείται η πράξη της ελεύθερης ομιλίας. Η ελευθερία του λόγου γίνεται μια θεατρική μεταφορά της αλήθειας, ενώ ο τόπος όπου συμβαίνει όπως και η υποδομή που την δεξιώνεται συγκροτούν ένα σύστημα, μια χωροθετική σύμβαση σύμφωνα με την οποία

προχωρούμε σε αναγνώρισεις και διακρίσεις. Η επιτελεστική λειτουργία των υποδομών καθεαυτών με τη σειρά της υποβαστάζει την εκδραμάτιση της ομιλητικής πράξης και υποδέχεται μια σειρά από επιτονισμούς, χειρονομίες και προσωδιακές ιδιότητες. Το *Speakers’ corner* του Κωστή ανακαλεί την πολιτισμική στιγμή της διεκδίκησης του ελεύθερου λόγου όπως αυτή αναδύθηκε μέσα από τις συλλογικές διαμαρτυρίες στο Hyde Park του Λονδίνου το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Αυτή η στιγμή επανεξετάζεται εδώ ως εκδοχή υπεραπόλαυσης: μια εκδοχή που κατέλαβε την ομιλία δημιουργώντας ένα νέο τρόπο απεύθυνσης και κατασκεύασε την πεποίθηση της μεταβίβασης της αλήθειας στον ακροατή-Άλλο, ένα δικύβευμα που μένει πάντοτε εκκρεμές. Η γωνιά του ομιλητή συνιστά μια μεθοριακή τοπολογία της φωνής όπου ο πομπός απολαμβάνει την πράξη της ομιλίας και ο δέκτης δε διαθέτει τη δυνατότητα υποδοχής.

Κωστής Βελώνης, *Speakers’ corner*, 2015
Ξύλο, κύβοι γρανίτη, ορείχαλκος



Στο αρχείο του μέλλοντος δε θα έχει σημασία το ακριβές περιεχόμενο, το σχήμα, το χρώμα, ούτε ακόμα η αξία των φυλασσόμενων αντικειμένων. Θα είναι όλα άσπρα. Θα μπορούσε κανείς να πει πως το έργο της Πάκυς Βλασσοπούλου είναι μελλοντολογικό. Πρόκειται για μια αυτοτελή έκθεση μικρής κλίμακας. Τόσο το φορμάτ όσο και το περιεχόμενο παραπέμπουν σε μια ταξινομική λογική. Λεπτοκαμμένα γύψινα αντικείμενα είναι τοποθετημένα πάνω σε λευκά μεταλλικά ράφια. Τα ράφια στηρίζονται πάνω σε κάθετες ράγες. Θα μπορούσε να φανταστεί

κανείς αυτό το πλέγμα σαν έναν κάνναβο. Και πάνω στον κάνναβο βρίσκεται τοποθετημένη μια συλλογή. Με το *Είναι όλα άσπρα* η Πάκυ τονίζει την επιτέλεση του σημαίνοντος έκθεση και του σημαίνοντος αρχείο παρουσιάζοντας μια παράταξη από μη αναγνωρίσιμο υλικό. Η παράταξη καθεαυτή και η μηχανική της προθήκης, το παραλληλόγραμμο σχήμα της εγκατάστασης και η λευκότητά της, παραπέμπουν σε οθόνη. Τα άμορφα γύψινα που είναι διαταγμένα κατά μήκος των οριζόντιων επιφανειών λειτουργούν ως κηλίδες οι οποίες διάστικτες απλώνονται πάνω στο βλέμμα.

Πάκυ Βλασσοπούλου, *Όλα είναι άσπρα*, 2014
Ράφια, λευκός πηλός



Το βλέμμα παρακολουθεί τις δυο κατευθύνσεις —τα δυο άκρα του τραπεζιού— πραγματοποιώντας μια ελάχιστη κίνηση. Όλα βρίσκονται σε έναν ενιαίο χώρο όπου θα μπορούσε κανείς να κοιτάζει την Ζωή να παίζει ενώ ο ίδιος ετοιμάζει το βραδινό γεύμα. Τα μπαλάκια χοροπηδούν και κυλούν, φθάνουν στις άκρες του δωματίου. Το τραπέζι του ring pong είναι καλυμμένο από ένα στιλπνό μπλε υλικό. Η υφή είναι ευχάριστη και ακουμπούμε πάνω του τα πράγματά μας. Παίξαμε λίγες φορές -εγώ καμία- και το καλοκαίρι τελείωσε γρήγορα. Η Ζωή αποφάσισε να φτιά-

ξει ένα έργο που διατηρεί την αίσθηση του ring pong, την παρουσία του μεγάλου τραπεζιού μέσα στον ενιαίο χώρο. Βρήκε μερικά κομμάτια πολυαιθυλένιο σε μπλε χρώμα, παρόμοιο με εκείνο του τραπεζιού, χύτευσε κάτι ελαττωματικά πιάτα σε ορείχαλκο, παρόμοια με εκείνα που είχε βρει κάποτε σε μια αγορά, τα τοποθέτησε στις εγχοπές μιας αποτυχημένης κατασκευής κάποιου ακούραστου επινοητή. Το γλυπτό μοιάζει με τεχνολογικό τοπίο. Είναι ίσως ένα ίχνος, ό,τι απέμεινε από τα πρωινά μπροστά στην απέραντη θέα της θάλασσας.

Ζωή Γιαμπουλντάκη, Ping eyeball's pong, 2015
Ορείχαλκος, αλουμίνιο, σίδηρο, πολυαιθυλένιο



Το Nightly built I είναι μια σειρά από κομμάτια ελαφροσκυροδέματος, τμήματα σοβά που συγκρατούνται από μεταλλικά υποστηρίγματα -και χυτευμένοι γάντζοι που μοιάζουν με νύχια, μια κατασκευή που ο καλλιτέχνης επινόησε εκ των υστέρων. Πρώτα ήρθε η ξαφνική συνάντησή του με εκείνα τα μικρόσωμα κομμάτια. Βρέθηκε αντιμέτωπος με θραύσματα σκορπισμένα, κομμάτια της ίδιας της πόλης. Η ενέργειά τους ακτινοβολούσε σαν οθόνη. Μετέφερε αυτή την ενέργεια στο μεταλλικό υλικό στιλβώνοντάς το. Αποσπάσματα μιας συνεχόμενης ιστορίας που δε θέλησε να αφηγηθεί. Ήθελε μόνο να αφήσει τα υπολείμματα της υποδομής να υπαινιχθούν το αναφερόμενο σύνολο στο οποίο υπάγονταν. Το τσιμεντένιο φάσμα της πόλης άχνιζε και οι τοίχοι έλιωναν μέσα στη θερινή υγρασία. Καθώς περπατούσε κάτι ακούστηκε πίσω του. Δυο τρία τεμάχια είχαν αποσπαστεί από τον τοίχο του παρακείμενου κτίσματος. Ένα από

αυτά παραλίγο θα είχε βρεθεί στις μύτες των ποδιών του. Έσκυψε να το σηκώσει -ανησύχησε πως αν έπεφτε ένα ακόμα εκείνη τη στιγμή θα τον χτυπούσε στο κεφάλι. Κοίταξε το υλικό. Ήταν ελαφρύ και καλυπτόταν από ένα μαλακό στρώμα σκόνης. Έσυρε την παλάμη του διαμετρικά στην επιφάνεια. Ένωσε σαν να προσπαθούσε να ανοίξει κάποια μυστηριώδη πύλη. Το ένα αντί του όλου, σκέφτηκε. Μάζεψε τα τρία τεμάχια στην τσάντα του. Μετά βίαια χωρούσαν. Λίγο πιο κάτω σταμάτησε. Ένωθε κουρασμένος και ο όγκος τον εμπόδιζε να περπατήσει. Συνέχισε μέχρι που έφτασε στο κατώφλι του σπιτιού του. Και τέλος, έπειτα από πολλές εξηγήσεις, ο γλύπτης θα συμπλήρωνε: «Εμπρός μου στεκόταν σε πόζα ανάληπτη μια ιδέα ογκώδης και άχαρη. Δεν ξέρω ακριβώς τι ήταν, δεν μπορούσα να τη διακρίνω, ένα νέφος που άρχιζε απρόβλεπτα να χρωματίζεται (και ποιος είπε ότι η ιδέα δεν έχει χρώμα), τόσο με αναστάτωνε.»

Θεόδωρος Γιαννάκης, Nightly built I, 2014
Ελαφροσκυρόδεμα, χυτευμένο αλουμίνιο, πλαστικό



Συλλέγει λεπταίσθητα αντικείμενα, το συνηθίζει. Καθώς διασχίζει την πόλη τυχαίνει συχνά να βρεθεί σε αγορές. Στην πραγματικότητα κάνει υπολογίσιμες παρακάμψεις για να περάσει μέσα από τα στενά δρομάκια και να κοιτάξει προσπερνώντας γρήγορα τους πάγκους. Αυτή η συνήθεια δεν της αποσπά πολύ χρόνο. Έχει την ικανότητα να διακρίνει τα μικρά πολύτιμα πράγματα δίχως να ψάξει. Κοιτάζει με ένταση βαδίζοντας, δίχως να σταματήσει. Τις περισσότερες φορές δε βλέπει τίποτα καινούργιο στις πυκνές παρατάξεις των πάγκων, των ραφιών και των πεζοδρομίων και συνεχίζει ακάθεκτη την πορεία της. Ωστόσο αν φανεί κάτι ιδιαίτερο, μια ξεχωριστή προσθήκη μέσα στο σωρό, το παρατηρεί αμέσως. Περνούν τα μάτια της πάνω από την επιφάνεια του πράγματος, υπολογίζει τον όγκο του, ακόμα και τις αθέατες πλευρές του, εκτιμά το ειδικό βάρος, αποτιμιά τις

αντανakλάσεις και υποθέτει την υφή. Τα ξεχωριστά αντικείμενα διακρίνονται ακόμα και κρυμμένα μέσα στη σκόνη. Έτσι και αυτή η ζυγαριά. Έτσι και η μικρή φραγκόκοτα. Η Λυδία τοποθέτησε πάνω στα δυο σκέλη της ζυγαριάς ένα αυγό και την ταριχευμένη κότα. Τα δυο αυτά αντιπροσωπεύουν ένα οποιοδήποτε ζεύγος όμοιων ή συνδεόμενων μορφών, κατά προέκταση και εννοιών. Η γραμμικότητα της σχέσης μεταξύ τους αμφισβητείται στον τίτλο του έργου, ο οποίος επιτονίζει την αστάθεια μεταξύ απαρχής και επιγονικότητας. Πρόκειται για μια μεταφορά σχετικά με τη ρευστότητα των νοηματικών αλληλουχιών, τις αλληλοεπικαλύψεις και τη θόλωση των ορίων, για το αδιέξοδο των ταξινομικών υποστασιοποιήσεων και την παροδικότητα των πολιτισμικών/οντολογικών καθορισμών.

Λυδία Δαμπασίνα, Η κότα έκανε το αυγό ή το αυγό την κότα;, 2013
Ζυγαριά, αυγό, ταριχευμένη κότα



Αυτές οι λεπτές μεταλλικές ράβδοι είναι πτυσσόμενες. Αναπτύσσονται και συμπύσσονται. Το κύριο όμως χαρακτηριστικό τους είναι πως μοιάζουν με τηλεσκόπια. Δυο αντικείμενα τα οποία διαθέτουν μια τηλεσκοπική διάσταση. Στην πραγματικότητα η μορφολογία τους μιλά μεταφορικά για την απόσταση και το βλέμμα. Η τηλεσκοπικότητα ετυμολογικά σημαίνει τη συνάρτηση των δύο —τη θέαση εξ αποστάσεως— και παραπέμπει στη λακανική τοπολογία και στη χωροθετική διάταξη της εξωτερικής οντότητας, του Άλλου. Το Άλλο είναι ένα αντικείμενο το οποίο αντιστοιχεί στην έλλειψη και στην εσωτερικευμένη διαφορά, στο έκκεντρο στοιχείου του ίδιου. Αυτό το

αντικείμενο βρίσκεται πάντα σε απόσταση μέσα στο σκοπικό πεδίο. Συνιστά ένα απομακρυσμένο σημείο το οποίο παρακολουθούμε σαν κουκκίδα μέσα στον οπτικό ορίζοντα. Η κουκκίδα μας καθηλώνει και ταυτόχρονα μας ενοχλεί, το βλέμμα δεν παύει να την ακολουθεί, η κουκκίδα βρίσκεται μέσα στο βλέμμα, σαν βλάβη του αμφιβληστροειδούς. Αυτήν παρατηρούμε και μας γίνεται έμμονη ιδέα. Ίσως αποτελεί μια οπή ανάδυσης των αδυνατοτήτων. Οι κατασκευές της Λητώς συνιστούν εκδοχές μιας τέτοιας λογικής. Άλλοτε παραπέμπουν σε διόπτρες και κεραίες, άλλοτε σε συστήματα παροχής ή εκβολής. Συγκροτούν έναν κόσμο από αινιγματικές μηχανικές διαμεσολαβήσεις.

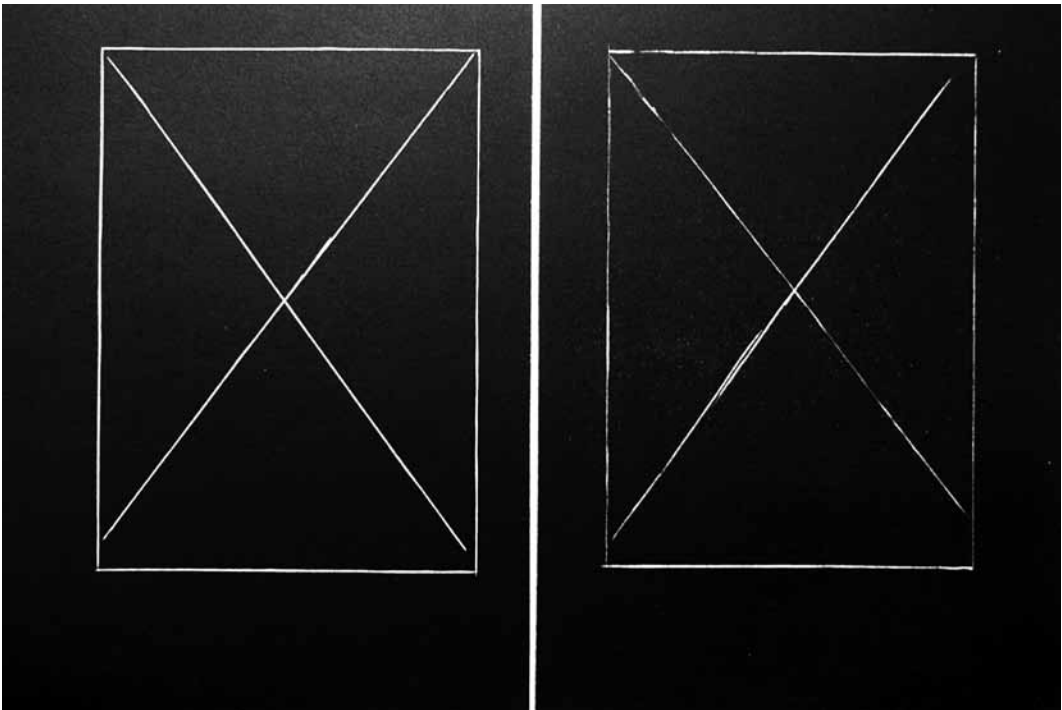
Λητώ Κάττου, Non verbal communication, 2015
Ατσάλι



Ο Μανώλης Μπαμπούσης στις αρχές της δεκαετίας του '00 ακολούθησε με ακρίβεια το έκρυθμο πνεύμα της εποχής. Με ειρωνική διάθεση και διατηρώντας την κριτική απόσταση που ήταν αναγκαία για να προσδώσει στο έργο το συστηματικό, παράδοξο ύφος που τον διακρίνει, παρακολούθησε στενά και από πολλαπλές σκοπιές εκείνη την περίοδο. Φωτογράφησε σκυλάδικα τακτοποιημένα και έτοιμα να υποδεχτούν τα πλήθη των διασκεδαστών, φωτογράφησε μηχανήματα αυτόματης ανάληψης, φωτογράφησε γραφεία, ομοίως και τραπεζικές θυρίδες. Μια τέτοια εικόνα είναι και αυτή που παρουσιάζεται εδώ. Ένας διάδρομος στρωμένος με πράσινο πλαστικό τάπητα και αμφίπλευρα περιβαλλόμενος από σειρές θυρίδων. Το ωχρό κίτρινο χρώμα των θυρίδων σε συνδυασμό με το μονότονο πράσινο δημιουργούν

μία αίσθηση ίκτερου. Πρόκειται για μια εξαιρετική απόδοση του γραφειοκρατικού μπανάλ, μια υπόκωφα εκρηκτική εκδοχή, η οποία αναδείχθηκε σε σημαίνουσα αισθητική της ελληνικής καθημερινότητας. Οι χώροι που αποτυπώνει ο Μανώλης είναι στιγμές, είναι ζωνρά κομμάτια της ιστορίας. Οι εικόνες του κατορθώνουν να εγκλωβίσουν την περιρρέουσα ατμόσφαιρα και φανερώνουν με ευχέρεια τη σκέψη του φωτογράφου. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο στιγμιαίος εγκλωβισμός μέσα από το φωτογραφικό κλείστρο τελείται υπό το μονίμως παρόν σαρδόνιο φλέγμα που διατρέχει την πρακτική του. Η τακτικότητα της αίθουσας, η αρχειακή τεκτονική του χώρου, είναι μια φάρσα: ένα διαρκές φάλτσο που σιγοτραγουδιέται κρατώντας το ίσο στο εμβατήριο της επιφανιόμενης νομιμότητας.

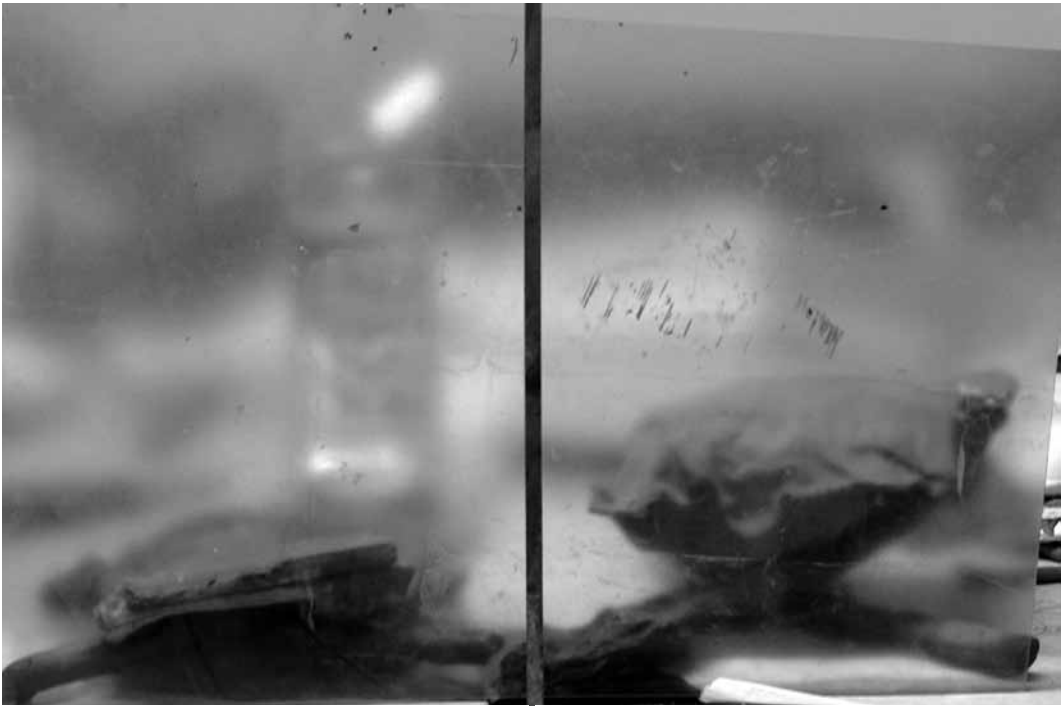
Μανώλης Μπαμπούσης, Χωρίς τίτλο, 2001
Εκτύπωση lambda



Οι *Σελίδες (ΑΡ-ΔΕ)* είναι ένας αναστοχασμός για τον χώρο της ανάγνωσης που προκύπτει από την αντιπαραβολή της σχεδιαστικής λογικής του Γερμανού μοντερνιστή τυπογράφου Jan Tschichold και των αφηγηματικών διερωτήσεων του μεταδομισμού στη λογοτεχνία. Με το συγκεκριμένο έργο ο Γιάννης αναλογίζεται το χώρο της σελίδας σε συνάρτηση με το χώρο της λογοτεχνίας. Ο Maurice Blanchot υπό την επήρεια του οποίου δημιουργήθηκε αυτό το έργο, ασχολήθηκε με τη λειτουργία των λέξεων στη γλώσσα και ανέδειξε τη σημασία του κορμού του κειμένου —έναντι των επιμέρους γλωσσικών στοιχείων— στη διαμόρφωση του νοήματος. Τα όρια της σελίδας,

η τοπολογία της ανάγνωσης και της γραφής και η συσχέτιση του κειμένου, του πλαισίου και του περιθωρίου που το περιβάλλουν, γίνονται μια μεταφορά για τον τρόπο με τον οποίο εγκαθίσταται, γράφεται και επανεγγράφεται το νόημα στον κόσμο. Η σελίδα εδώ αναδύεται ως πεδίο δοκιμών και υλική υποδοχή που δημιουργεί πολλαπλές επιφάνειες αποθήκευσης και συνεπαγόμενες ιστορικές διαστρωματώσεις. Τα υποκείμενα της γραφής, της αφήγησης και της ανάγνωσης ακροβατούν στη μεθόριο αυτού του κομματιού από χαρτί, στο παρασκήνιο της σελίδας ή στην αόρατη σκηνογραφική μηχανική των παραγράφων και των διαστημάτων.

Γιάννης Παπαδόπουλος, Σελίδες (ΑΡ-ΔΕ), 2013
Υψιτυπία



Το *Νούμερο 5* υπήρξε το πιο πετυχημένο από όλους τους κωδικούς γι’ αυτό και επικράτησε. Τα τελευταία χρόνια παράγεται στην Ινδοκίνα. Τα πέντε πρώτα όμως έβγαине στη Δυτική Γερμανία και όσα κομμάτια έχουν μείνει από τότε είναι σήμερα συλλεκτικά και η αξία τους ανεκτίμητη. Ο μεταλλικός σκελετός, το δι-άτρητο περίβλημα, το βαμμένο κίτρινο κάλυμμα, όλα συντείνουν στην αξεπέραστη φινέτσα και τη διαχρο-νικότητά του. Σύμβολο καθιερωμένο στη συνείδηση του σύγχρονου ανθρώπου, το *Νούμερο 5* είναι φυ-σική υπόσταση, γεγονός ανεξίτηλο, εντυπωμένο για πάντα μέσα στο βλέμμα. Στην αυθεντική του εκδοχή το 5 συνοδευόταν από καθρέπτη μεσαίου μεγέθους. Επρόκειτο για καθρέπτη διπλής όψεως: διαπερα-τός από τη μία πλευρά, χωρίς επίστρωση αργύρου, σαν κοινό τζάμι, ενώ από την άλλη λειτουργούσε ως κάτοπτρο. Οι καθρέπτες διπλής όψεως είχαν μόλις κυκλοφορήσει αλλά είχαν διαδοθεί πολύ γρήγορα. Χρησιμοποιούνταν κυρίως σε χώρους όπου υπήρχε

ανάγκη για αθέατη παρατήρηση, επίβλεψη ή μελέτη οποιουδήποτε αντικειμένου. Ωστόσο το *Νούμερο 5* τον περιείχε στη συσκευασία για λόγο φαινομενικά ανεξήγητο. Με τον καιρό ασφαλώς έγινε κατανοη-τό ότι αυτό το πρόσθετο ήταν το πραγματικό πλεο-νέκτημα του προϊόντος. Ο καθρέπτης διπλής όψης προκαλεί το λεγόμενο ghosting, μια αχνή αντανά-κλαση που δημιουργεί την εντύπωση της σκιάς του ανακλώμενου αντικειμένου. Δηλαδή μια φασματική εικόνα που παρεμβάλλεται ανάμεσα στον καθρέφτη και στο είδωλο. Σήμερα, που οι καθρέπτες επίστρω-σης αργύρου καταργούνται για λόγους δημόσιας υγείας, το 5 κυκλοφορεί στην αγορά με το βοηθητικό είδωλό του, ένα αντικείμενο όμοιο ή συναφές του πρωτότυπου. Το 5 *είδωλο*, εμπορική ονομασία που έχει καθιερωθεί πια, είναι το απόλυτο εξάρτημα της πολυμορφικής σχέσης. Και το κυριότερο, διατηρεί το ίδιο κίτρινο χρώμα με το Νούμερο 5 του εργοστασίου της Δυτικής Γερμανίας.

Κώστας Σαχπάζης, Ghosting number 5, 2015
Ξύλο, ύφασμα, πλαστική μεμβράνη, πίσσα, χρώμα, ρητίνη



Οι *Ονειροπωλήσεις ενός μοναχικού περιπατητή* είναι μια σειρά δράσεων και ένα αρχείο που ασχολούνται με τους σύγχρονους τρόπους και την ιστορικότητα της περιπλάνησης. Πρόκειται για μια αναστοχαστι-κή πρακτική που θέτει ως κύριο διακύβευμά της τη διερεύνηση του νοήματος και των καταβολών που τη συγκροτούν. Η συγκεκριμένη διερεύνηση ξεκι-νά με έρευνα πηγών και ανάκληση διαδρομών που πραγματοποιήσαν στην Ελλάδα οι Λόρδος Byron, Gustave Flaubert, Hugo von Hofmannsthal και Martin Heidegger και εξερευνά πιθανά ίχνη που άφησαν πίσω τους σε περιοχές όπως οι Δελφοί, η Αθήνα, το Κωρύκειο Άντρο, ο Ακροκόρινθος. Το έργο είναι οργανωμένο σε ενότητες οι οποίες αντιστοιχούν σε κεφάλαια του βιβλίου του Jean- Jacques Rousseau *Ονειροπωλήσεις ενός μοναχικού περιπατητή*. Κάθε κεφάλαιο αφορά μια διαδρομή και σχετίζεται με μια συγκεκριμένη αναζήτηση. Πρόκει-

ται για μια συνθήκη κατά την οποία το υποκείμενο της αφήγησης συνδέεται με το τοπίο και πραγματο-ποιεί μια διαδικασία αναγνώρισης και ταύτισης. Αυτή η συνθήκη οντολογικής μετατόπισης προξενεί ένα άνοιγμα της ανθρώπινης κατανόησης και της εμπει-ρίας, δηλαδή ένα άνοιγμα στον τρόπο τέλεσης της ζωής. Οι τοποθεσίες που επιλέγονται είναι είτε αρ-χαιολογικοί χώροι είτε σημεία της καθημερινότητας σε επαρχιακές περιοχές ή στην πόλη. Άλλοτε μπο-ρεί να είναι ακόμα και μια περιορισμένη γεωγραφική θέση, όπως ένα βράχος ή μια σπηλιά. Η αισθητηριακή αντίληψη του τοπίου σε συνδυασμό με τη μελέτη και την περιήγηση, συνιστούν τον πυρήνα της πρακτικής. Η ερευνήτρια εστιάζει στην ανάδυση του βλέμματος και την απόκριση του σώματος κατά τη διάσχιση χω-ρικών εκτάσεων και στη συνέχεια επιτελεί δράσεις επί τόπου και συγγράφει ένα κείμενο σύνθετο το οποίο διατηρεί ζωννή τη σωματική μνήμη.

Χαρίκλεια Χάρη, Ονειροπωλήσεις ενός μοναχικού περιπατητή: Δελφοί, 2009-2015
Φωτογραφία, σχέδια, επιτόπιες δράσεις, αρχειακό υλικό



Σε ένα κείμενο για το λακανικό βλέμμα, ο Jacques Alain Miller σχολιάζοντας τη φαινομενολογία της αντίληψης του Merleau-Ponty, σημειώνει: «*Αυτό που είναι φως με κοιτάει, αλλά είναι ακριβώς αυτό που είναι φως που με βλέπει, και για αυτό, για να με κοιτάει ο Άλλος, χωρίς να με βλέπει μέσω ενός ματιού, αρκεί το φως να χάσει τη διαφάνειά του, αρκεί να ακτινοβολεί, αρκεί να καθρεφτίζει, αρκεί μια αντανάκλαση, αρκεί να δώσει γέννηση, στο βάθος, σε μια αδιαφάνεια και σε μια κηλίδα προκειμένου ο Άλλος να με κοιτάει.*» Ενώ αλλού συμπληρώνει, «Αλλά κάτι αλλάζει όταν, μέσα στο πεδίο του Άλλου ως φωτός, εμφανίζεται η κηλίδα που, στο βάθος, έχει αξία βλέμματος που φέρεται πάνω στο υποκείμενο. [...] Και είναι για αυτό που ο Λακάν μπορεί να πει: ο πίνακας είναι μέσα στο μάτι, αλλά εγώ είμαι μέσα στον πίνακα. [...] Η ίδια η λειτουργία της κηλίδας είναι να

εισάγει το υποκείμενο μέσα στο θέαμα του κόσμου, να το εισάγει μέσα στον πίνακα, και, οριακά, να το κάνει να γίνει κηλίδα.» Ο Κωνσταντίνος Χατζηνικολάου με το φιλμ *EX* παρακολουθεί την πορεία του φωτός μέσα σε μια αίθουσα. Το φως περνάει από τα παράθυρα και διαγράφει μια απόσταση πάνω στο δάπεδο, περιλούζει τα πλακίδια, το πλαίσιο του παραθύρου. Αυτό το φως, της σύντομης μα πυκνής ταινίας του Κωνσταντίνου, είναι από εκείνα που μας κοιτούν και μας περιέχουν. Από εκείνα που σαν κηλίδα ορθώνονται μέσα στην κόρη του ματιού και μας μετατοπίζουν σε έναν νέο χώρο, σε ένα διεσταλμένο όριο· μας εγχέουν στην τοπολογία ενός πεδίου εξωτερικού που κατά τρόπο ριζοσπαστικό μας εσωτερικεύει, μας εγκολπώνει, μας παγιδεύει μέσα στην εκτυφλωτική λάμψη ενός σκοπικού σημείου που δεν έχει θέμα, διατηρεί μόνο την υπνωτική ισχύ του πολωμένου φωτός.

Κωνσταντίνος Χατζηνικολάου, *EX*, 2013
Ψηφιοποιημένο φιλμ σούπερ 8



Τα κεριά, η ελάχιστη υλική μορφή αφιερώματος, έχουν επιτελέσει για εκατοντάδες χρόνια σε συμβολικό επίπεδο: το λεπτοκαμωμένο κερί στέκει ως κατάλοιπο, αρχέγονο apparatus που λειτουργεί αντί της καθιερωμένης θυσίας. Το επεξεργασμένο προϊόν της μέλισσας, με τη χαρακτηριστική ζεστή, ζωική οσμή, μπορεί να θεωρηθεί μετωνυμική μορφή ή μετεξέλιξη της ανθρωποθυσίας και της θυσίας του ζώου. Τα κεριά στο θρησκευτικό συγκείμενο υποστηρίζουν τελετουργικά την προσευχή, της δίνουν υλικό αποτύπωμα. Ένα αποτύπωμα που στο τέλος του εκκλησιάσματος μένει ως εναπόθεση και συσσωρευμένο ίχνος της μεταφυσικής σκέψης. Αυτό το ίχνος περισυλλέγει ο Κώστας και το μεταπλάθει εντάσσοντάς το σε μια νέα πλαστικότητα και κυρίως σε μια ανανεωμένη εννοιολόγηση. Οι διαφορετικές συναρμογές κεριών που έχει κατά καιρούς δημιουργήσει συγκροτούν μια διαδικασία αναστοχασμού πάνω στο σύγχρονο νόημα της εκκοσμίκευσης. Εκείνο το οποίο θέλει να κάνει εμφανές η συγκεκριμένη εργασία είναι το πέρασμα από τη θεογονία και τη

θρησκευτική μηχανική, στη νεωτερική δομή και τη λογική του μοντερνισμού. Σύμφωνα με τον ίδιο, «Η νεωτερικότητα, όπως και η πολιτισμική της έκφανση, ο μοντερνισμός, είναι έμφορτοι προσπαθειών ανασύστασης κάποιας ολότητας, άλλοτε μέσα από τα μεγάλα ιδεολογικά αφηγήματα και άλλοτε από τις συνεχείς παλινδρομήσεις και τα δάνεια από το παρελθόν. Ωστόσο, μια τέτοια ολότητα είναι πλέον αδύνατο να ανασυγκροτηθεί. Εύλογα, οι καλλιτεχνικές απόπειρες του μοντερνισμού δεν κατόρθωσαν παρά να επανασυνδέσουν τον κόσμο στην ολότητά του, αλλά με εμφανείς αυτή τη φορά τις συρραφές, τα σημεία τις επανασυγκόλλησης ή της κάπως άσπαστης επανατακτοποίησής του.» Μια τέτοια εμφανή επανατακτοποίηση επιχειρεί εδώ ο Κώστας, για μια ακόμη φορά, σε μια ακόμα διαφορετική αλλά παρεμφερή εκδοχή. Μια εκδοχή τακτοποίησης θρησκευτικών υπολειμμάτων και εισαγωγής τους σε μια πάντοτε ατελή μετάβαση, σε μια συνθήκη ακατάστατης μεθοριακότητας.

Κώστας Χριστόπουλος, *Χωρίς τίτλο*, 2015
Χρησιμοποιημένα κεριά, σίδερο

Aristide Antonas and Petros Moris, The structure of observation, 2015

Construction of new material for observation from the ruined pavilion and the museum of Delphi

The structure of observation is a note on the topology of the gaze, the recognition of the one across and the mental connection of space, time and the scopic objects within these dimensions. The landscape around the Museum of Delphi and the ruins of the stone-built *Pavilion* served as the outline for constructing a dialogue about the relation between observer and observed, geographic and visual scales, natural and manmade environment. Proximity and distance, the familiar and the Other, the local point of reference and the scopic field were all relativised and arranged in proportion to the theatrical stage and in conjunction with the questions posed by the historical significance and the synchronic condition of Delphi. The gaze performed according to set parameters which led to the process of defining the extraneous entity through the protocol of supervision of the referential field. The project evolved through the synthesis of a series of disparate objects: digital images from the ephemeral work on the ruined pavilion, satellite records from parts of the region, casts taken from elements of the landscape, samples of geological material. All these are installed under the condition of a complex process of displacement which takes place in the institutionalised context of the archaeological site. The various stages of exploration of the site and its meanings, just as the journey made by the two artists and the curator from Athens to Delphi, the stopovers and the obstacles that occurred and determined the pace and the span of their discourse and activities — all these constitute an inevitable and integral part of the project. A key moment in this course was the awkwardness before the condition of surveillance of the forest security unit which keeps an observation point next to the ruined building. This prismatic assemblage is shown both in the exhibit presented by Aristide Antonas and Petros Moris at the Archaeological Museum of Delphi and in the marginally visible trace they left on the observatory.

Nikos Arvanitis, Horizon, 2015

Glass, iron, rubber, water

The *Horizon* of Nikos Arvanitis comprises seven glass containers mounted each on a metal stand and interconnected by plastic tubes. This closed system of communicating vessels is like a model that shows the mechanics of aquifers. According to this structure, we must picture the jars as lakes and the tubes as underground flows and springs. The system contains water. The level of water is the same everywhere, running across the entire system and forming a seemingly broken horizon. The cuts and narrow passages do not hinder the flow. Although the vessels are of different sizes and shapes, the fluid forms a straight line. Nikos borrows this equilevel logic from an earlier work of Eftychis Patsourakis with the same title (2011), which was made using pre-existing seascape paintings. The transcription of seascapes into vessels represents an interesting shift: here the painted ready-mades (the amateur seascapes assembled by Patsourakis in *Horizon #6*) are turned into industrial containers. The containers make up a self-contained system characterised by discontinuous associative transmutations, the delineation of space and a repetitive structure that references the logic of Lacanian topology: the liminality of traversing, continuity through the cut, repetition, return.

Kostis Velonis, Speakers' corner, 2015

Wood, blocks of granite, bronze

A *speakers' corner* is a spot where one can talk freely. One can step onto a small pedestal permanently set there and present a thought. The spatial designation in the case in hand does not point to a specific set of coordinates but to any site dedicated to free speech. The demarcation of such a site suggests that freedom of speech does not exist under normal conditions, hence a special structure is provided to allow free speech to be articulated. Thus arises a recognizable architectural typology where free speech can henceforth be performed. Freedom of speech becomes a theatrical metaphor of the truth, while the site where it occurs and the infrastructure that hosts it comprise a system, a spatial contract through which we proceed to acknowledgements and distinctions. In its turn, the performative aspect of the infrastructure itself supports the dramatisation of speaking and receives a series of intonations, gestures and prosodic qualities. The *Speakers' corner* of Kostis recalls the cultural moment of the struggle for free speech as it arose from the public demonstrations at London's Hyde Park in the second half of the 19th century. This moment is re-examined here as a version of *surplus-jouissance*: a version which took over speech by devising a new type of address and promoted the conviction of conveying the truth to the listener-Other — a claim that always remains irresolute. The speakers' corner constitutes a liminal topology of the voice, whereby the transmitter enjoys the act of speaking while the recipient is unable to receive it.

Paky Vlassopoulou, It is all white, 2014

Shelves, white clay

In the archive of the future the exact contents will not matter, and nor will the shape, the colour or even the value of the archived items. Everything will be white. One could say that the work of Paky Vlassopoulou is futurological. It is a self-contained, small-scale display whose format and content reflect a logic of classification. Delicate plaster objects are placed on white metal shelves mounted on vertical rails, in a pattern that could be imagined as a grid on which a collection is arranged. In *It is all white* Paky emphasises the performance of the signifier *exhibition* and the signifier archive by presenting an array of non-recognisable material. The layout itself and the mechanics of the showcase, the rectangular shape of the installation and its whiteness — all these elements suggest a screen. The shapeless plaster casts arranged along the horizontal surfaces function like blots scattered on the gaze.

Zoe Giabouldaki, Pink eyeball's pong, 2015

Bronze, aluminium, iron, polyethylene

The gaze moves only minimally as it follows the two directions, towards the table's both ends. Every-thing is in a single space, where one could watch Zoe playing as one prepares dinner. The balls bounce and roll away to the ends of the room. The ping pong table is covered with a shiny blue material. The texture is pleasant, and we leave our stuff on it. We played a few times —not me— and the summer ended quickly. Zoe decided to create a work to preserve the feeling of ping pong, the presence of the large table in the open-plan space. She found some pieces of blue polythene similar to that on the table, cast some defective brass plates like the ones she had once found in an open market, and fitted them into the slots of some tireless inventor's failed construction. The sculpture looks like a technological landscape. It may be a trace, what is left from the mornings before the vast view of the sea.

Theodoros Giannakis, Nightly built I, 2014

Lightweight concrete, cast aluminium, plastic

Nightly built I is a series of pieces of lightweight concrete, chunks of plaster held together by metal supports and cast hooks that look like claws — a construction that the artist devised at a later stage. First came his sudden encounter with those small pieces. He came across these scattered fragments, pieces of the city itself. Their energy radiated like a monitor. He transferred this energy to the metal by polishing it. Excerpts from an ongoing story he did not want to tell; he only wanted to let these remnants of infrastructure to hint at the whole of which they were part. The concrete spectrum of the city was steaming and the walls melted in the summer dampness. As he walked, he heard a noise behind him. Two or three pieces had fallen off the wall of the building, one of them almost in front of his toes. He bent down to pick it up, worrying that if one more piece were to fall right then it could hit his head. He looked at the material. It was soft and covered with a soft layer of powder. He ran his palm diagonally across the surface. He felt as if he was trying to open some mysterious gate. The part instead of the whole, he thought. He put the three pieces in his bag; they barely fitted in it. After a while he stopped. He felt tired, and the bulk made walking difficult. He went on until he reached the door to his house. Finally, after many explanations the sculptor would add: "There was this bulky and ungainly idea standing before my in an insolent pose. I didn't know what it was exactly, I couldn't make it out; it was a cloud that suddenly started to acquire colour (and who says that ideas have no colour), and it upset me so much."

Lydia Dambassina, Which came first, the chicken or the egg?, 2013

Scale, egg, stuffed chicken

She has this habit of collecting fine, delicate objects. As she walks in the city she often chances upon open markets. In fact, she makes deliberate detours through the narrow lanes to take a quick look at the stalls as she walks by. It's not a time-consuming habit; she has this ability to discern small, valuable things without searching. She just looks intently as she walks, without stopping. Most times she sees nothing new in the packed displays on stalls, shelves and pavements so she walks on. Yet if something special should appear, an outstanding new addition to the heap, she notices at once. As her gaze scans the surface of the object she calculates its volume, even its invisible sides, estimates the specific gravity, evaluates the reflections and imagines the texture. Special objects stand out, even when covered with dust. So it was with this balance scale, and so it was with the little guinea fowl. Lydia placed an egg on one side of the scale and the stuffed fowl on the other. These two objects represent any pair of identical or linked forms — or, by extension, concepts. The linearity of the relation between the two is questioned by the title of the work which points to the irresolution between origin and descent. It is a metaphor about the fluidity of conceptual sequences, about overlaps and blurred boundaries, about the impasse of taxonomical precepts and the transience of cultural/ontological pronouncements.

Lito Kattou, Non verbal communication, 2015
Steel

These thin metal rods are collapsible. They can be lengthened and shortened. Yet their main feature is that they look like telescopes: two objects with a telescopic dimension. In effect their morphology speaks metaphorically about distance and the gaze. The etymology of telescopic, looking from a distance, points to Lacanian topology and the position of the external entity — the Other. The Other is an object which corresponds to lack and internalised difference, to the eccentric element of the self. This object is always at a distance within the scopic field, constituting a remote point that we see as a dot within the visual horizon. This dot is at once arresting and annoying, and the gaze never stops following it; the dot is in the gaze, like a blemish on the retina. We keep watching it and it becomes an obsession. It may constitute an opening for the emergence of impossibilities. The constructions of Lito are versions of such a logic, alluding sometimes to telescopes and antennas and sometimes to sys-tems of supply or expulsion. They make up a world of enigmatic mechanical mediations.

Manolis Baboussis, Untitled, 2001
Lambda print

In the early '00s Manolis Baboussis followed closely the irregular spirit of that time. In an ironic mood, and keeping the critical distance necessary for his work to have his typically systematic and paradoxical style, he monitored that period closely and from multiple viewpoints. He photographed popular-music night clubs all tidied up and ready to receive the throngs of revellers; he photographed ATMs and offices; and he photographed bank vaults like the one we see here: a corridor lined with green vinyl and framed by rows of vaults on both sides. The pale yellow of the vaults combines with the dull green to create an impression of jaundice. This is a masterly rendering of bureaucratic banality, a subtly explosive version of what became the prevalent aesthetic of Greek everyday reality. The spaces snapped by Baboussis are moments, vivid parts of history. His images manage to capture the am-bience and clearly reveal the photographer's thoughts. In the case in hand the momentary capture through the shutter takes place under the artist's ever-present sardonic phlegm. The neatness of the room and the archival layout of the space are a farce: a permanently out-of-tune accompaniment which is sang sotto voce to the march of superficial legality.

Yannis Papadopoulos, Pages (L-R), 2013
Relief print

Pages (L-R) is a reflection on the reading space that results from a juxtaposition of the design approach of the German modernist typographer Jan Tschichold and the narrative quests of post-structuralism in literature. In this work Yannis reflects on the space of the page in relation to the space of literature. Maurice Blanchot, under whose influence this word was made, looked into the function of words in the language and highlighted the importance of the corpus of the text —as opposed to individual linguistic elements— in the formulation of meaning. The boundaries of the page, the topology of reading and writing and the correlation of the text, the boundaries and the margins around it become a metaphor for the way in which the meaning is established, written and rewritten in the world. The page here emerges as a testing field and a receptor that creates multiple storage surfaces and the resultant historical layers. The subjects who write, narrate and read are balanced on the border of this piece of paper, behind the stage of the page or in the invisible mechanics of the stage-set of par-agraphs and spaces.

Kostas Sahpazis, Ghosting number 5, 2015
Wood, fabric, film, pitch, paint, resin

Number 5 was the most successful of all models and so it prevailed. In recent years it is made in Indochina. Originally, however, it was made in West Germany and any examples surviving from that time are now priceless collector's items. The metal frame, the perforated shell, the yellow cover, all these contribute to its unique finesse and timelessness. Established as a symbol in the conscience of today's man, *Number 5* is a tangible presence, an indelible event forever imprinted onto the gaze. In its original version, Number 5 came with a medium-sized mirror. It was a one-way mirror, transparent on the one side, like plain glass without a silver coating, and reflective on the other. One-way mirrors had just been introduced, but caught on quickly. They were used mainly where there was a need for unseen observation, surveillance or study of something. Yet it was included in the packaging of *Number 5* for some seemingly inexplicable reason. Of course, over time it was realised that this extra item was in fact the true advantage of the product. An one-way mirror produces the so-called ghosting, a faint reflection that gives the impression of a shadow of the reflected object — a spectral image that comes between the mirror and the object. Now that silver-coated mirrors are phased out on health grounds, *number 5* is sold with its auxiliary reflection, an object identical or similar to the original. *5 reflection*, as per its established trade name, is

the absolute accoutrement of polymporphic fission. Above all, it still comes in the same yellow colour as the old Number 5 from the West-German factory.

Hariklia Hari, Rêveries du promeneur solitaire: Delphi, 2009-2015
Photography, drawings, performance, archival material

The *Reveries of a solitary walker* is a series of actions and an archive about the contemporary ways and the historicity of wandering. It is a reflective exercise whose main objective is to explore the meaning and the roots that make it up. This specific exploration begins by going back to the sources and recalling the journeys made in Greece by Lord Byron, Gustave Flaubert, Hugo von Hofmannsthal and Martin Heidegger and looking for any traces they may have left behind in places like Delphi, Athens, the Korykian Cave or Acrocorinth. The project is divided into units that correspond to the chapters in Jean-Jacques Rousseau's *Rêveries du promeneur solitaire*. Each chapter is about a specific journey and a specific quest whereby the narrator becomes associated with the landscape and carries out a process of recognition and identification. This condition of ontological shifting helps to open up human understanding and experience, i.e. open up the way in which life is lived. The selected places are either archaeological sites or everyday locations in the countryside or the city. Sometimes it can be a specific geographical position such as rock or a cave. The sensory perception of the landscape in combination with studying and touring make up the core of the practice. The researcher focuses on the gaze and the response of the body as it crosses an expanse of space, after which she performs actions in situ and writes a complex text which preserves the bodily memory intact.

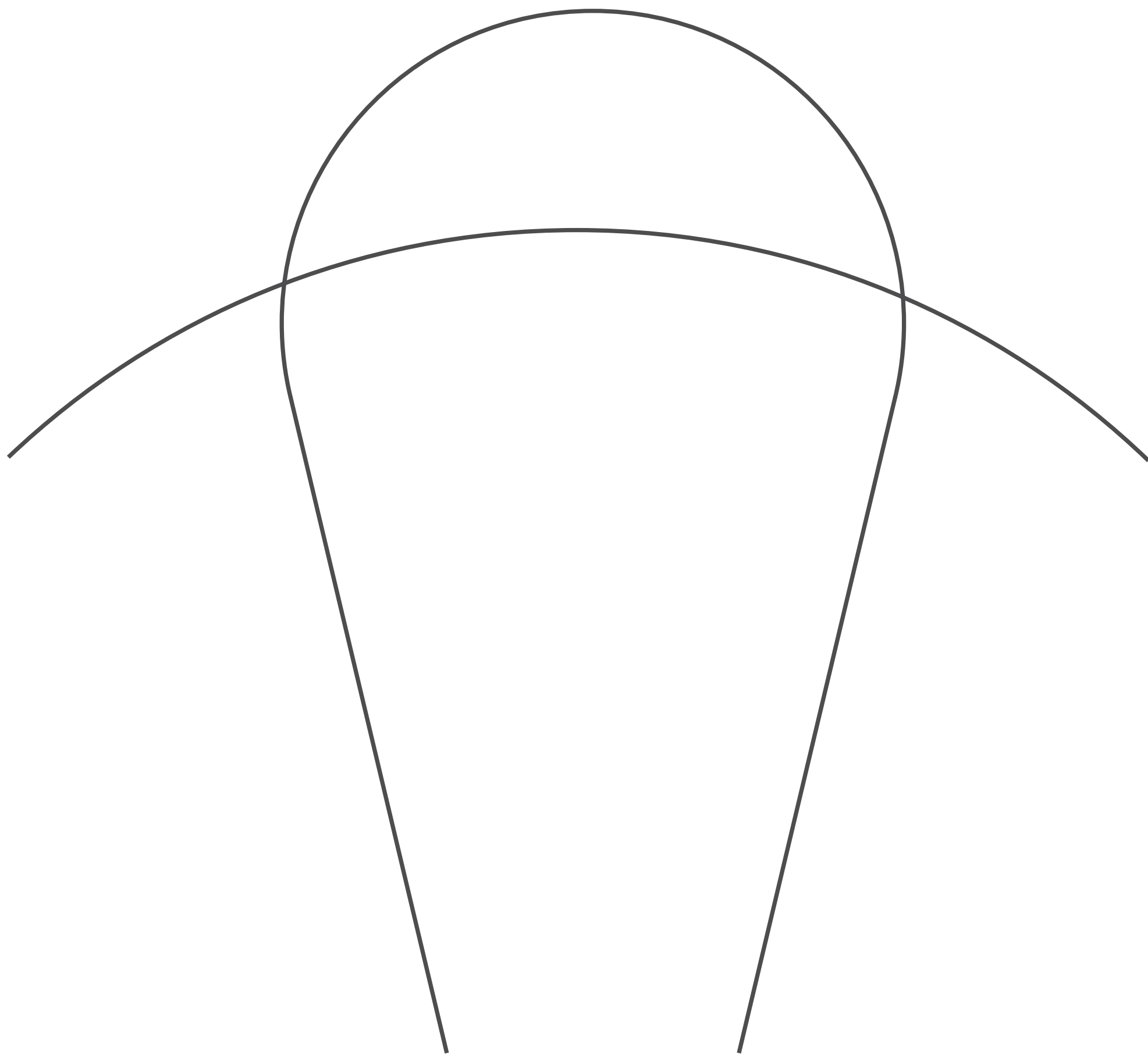
Constantinos Hadzinikolaou, EX, 2013
Digitized super 8 film

In a text about the Lacanian gaze, Jacques Alain Miller, commenting on Merleau-Ponty's phenomenology of perception, notes: “*That which is light sees me*. [...] It is not just that that which is light sees me but it is precisely that which is light looks at me, so for the Other to look at me without seeing through an eye it suffices that light sheds its translucence, that it radiates, that it mirrors, that it gives birth, deep down, to an opacity and a stain so that the Other can look at me.” And elsewhere he adds, “something changes when, in the field of the Other as light, a stain appears which has the value of a gaze directed at the subject. [...] And this is why Lacan can say: the painting is in the eye, but I am in the painting. [...] the operation proper to this stain, is to bring the subject himself into the spectacle of the world, to bring him into the picture, and at the limit, to turn him into a stain.” In his film *EX* Constantinos Hadzinikolaou follows the course of light in a room. The light comes in through the windows and traces a distance on the floor, drenching the floor tiles and the frame of the window. This light in the short but densely packed film of Constantinos is of the kind that looks at us and contains us; of the kind that rises like a stain in our retina and moves us to a new space, an expanded frontier; it brings us into the topology of an external field that internalises us in a radical way, engulfs and traps us in the dazzle of a viewpoint that has no subject, only retaining the hypnotic pow-er of polarised light.

Kostas Christopoulos, Untitled, 2015
Used candles, iron

Candles, the minimum tangible form of votive offering, have performed on a symbolic level for hundreds of years: the slender candle stands as a relic, a primordial apparatus that takes the place of the usual sacrifice. This processed product of bees with its characteristic warm, animal smell can be seen as a metonymic form or an evolution of the sacrifice of humans or animals. In a religious context candles offer ritualistic support to prayer, giving it a tangible imprint. At the end of Mass this imprint remains as residue, as the accumulated trace of metaphysical thought. It is this trace that Kostas collects and remoulds into a new form and, above all, a new conceptualisation. The various assemblages of candles he has made over time constitute a process of reflection on the current meaning of secularisation. What this project wishes to demonstrate is the passage from theogony and religious mechanics to the modernist structure and the logic of modernism. As he says, “Modernity and its cultural manifestation, modernism, are full of attempts at restoring some totality, sometimes through major ideological narratives and sometimes through constant regressions and loans from the past. Yet such a totality can no longer be restored. Not surprisingly, when modernism's artistic attempts did manage to reassemble the world in its entirety, this time the seams were obvious — the joints were it was patched back together, the traces of its somewhat clumsy tidy-up.”

It is such an obvious tidy-up that Kostas attempts here once again, in yet another different but similar version. A tidy-up of religious remnants and their introduction into an always imperfect transition, a condition of untidy liminality.



Στηρίζουμε την δημιουργία

NEON

Η έκθεση πραγματοποιείται σε συνεργασία με την Εφορεία Αρχαιοτήτων Φωκίδος και το Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών και με την υποστήριξη της Σχολής Καλών Τεχνών και του Δήμου Δελφών.



Χορηγός επικοινωνίας



Κείμενα: Ευαγγελία Λεδάκη

Μετάφραση κειμένων: Τώνης Μόζερ

Εκτύπωση-τυπογραφική επιμέλεια: Κώστας Κωστόπουλος

Σχεδιασμός καταλόγου και οπτικής ταυτότητας: Χρήστος Κωτσίνης

Ευχαριστούμε την Δέσποινα Γκαβογιάννη, την Μαρία Δήμου, τον Ηλία Πότσιο και τον Ματθαίο Χριστόπουλο.