



Αιμιλία Παπαφιλίππου

Υπόμνημα Εργασίας

και το συνεκτικό νήμα που τη διατρέχει

Από το Είναι-μη Είναι στο Σκακιστικό Συνεχές

## Χαρακτηρισμός:

Πρόκειται, κατά κύριο λόγο, για **εγκαταστάσεις - περιβάλλοντα** όπου ο πραγματικός τόπος οργανώνεται ως χώρος του έργου· και τα οποία ο θεατής διερευνά όχι μόνο με το βλέμμα, αλλά και με την σωματική εμπλοκή του στο σύστημα που προτείνει το έργο.

Η έμφαση στην σύμ-πραξη του Θεατή (πράξη στα όρια ποιητικής τάξης) δεν αναζητά το έργο τέχνης/αντικείμενο, που κείται απέναντί του απομονωμένο, αλλά αναγνωρίζει την τέχνη ως ανοιχτό δυναμικό σύστημα ανάδρασης· όπου κάθε έργο ορίζεται, συστήνεται, από τον δημιουργό του και αναπροσδιορίζεται, ανασυστήνεται από τον ανα-γνώστη (και όχι παραλήπτη) που βλέπει, προβάλλει τα δικά του. Θεωρεί. Συγ-κινείται.

Μία θέση που αντιλαμβάνεται κάθε έργο τέχνης ως σύμβολο (εκ του συν-βάλλω) επικοινωνίας και αναγνώρισης που βρίσκεται συνεχώς εν ρευστώ. Αποδέχεται λοιπόν τον προσδιορισμό του χρόνου και το εφήμερο στη φύση των δράσεων παρ' ότι τα έργα έχουν μια συντακτική δομή που επιτρέπει να ανασυστηθούν και να ξαναπαρουσιαστούν εφόσον οι συνθήκες είναι κατάλληλες.

## Θέση:

Μετακίνηση από την έννοια των αντικειμένων στην έννοια των σχέσεων. Από το Καρτεσιανό διαχωρισμό ύλης-πνεύματος στη χωροχρονική σχετικότητα και το αδιαχώριστο ύλης/ενέργειας· όπου η κατά Χάϊζενμπεργκ θεωρία της απροσδιοριστίας δεν επιτρέπει τη διάκριση του παρατηρητή από το αντικείμενο της παρατήρησής του. Ο υπαρκτός χώρος δεν νοείται αντικειμενικά, αλλά φαινομενολογικά και η ύλη δεν είναι συμπαγής και συγκεκριμένη, αλλά υπόκειται στο βλέμμα. Το έργο τέχνης όχι ως αντικείμενο αλλά ως δυναμικό σύστημα.

## Θεματολογία:

Από το 1984 του **Είναι-μη Είναι** ως το **Σκακιστικό Συνεχές** του παρόντος εξετάζω την σχέση των Αντιθέτων. Δυνάμεις που αλληλοκαθορίζονται όσο και αλληλοαναιρούνται στην ποιητική του Λόγου-Έρωτα.



## Συνοπτική περιγραφή έργων. Μεταβάσεις

Στο πλαίσιο της Σχολής ακόμη, και με αφορμή το μοντέλο, προκύπτει μια σειρά έργων με έμφαση στη ροή της χειρονομίας.

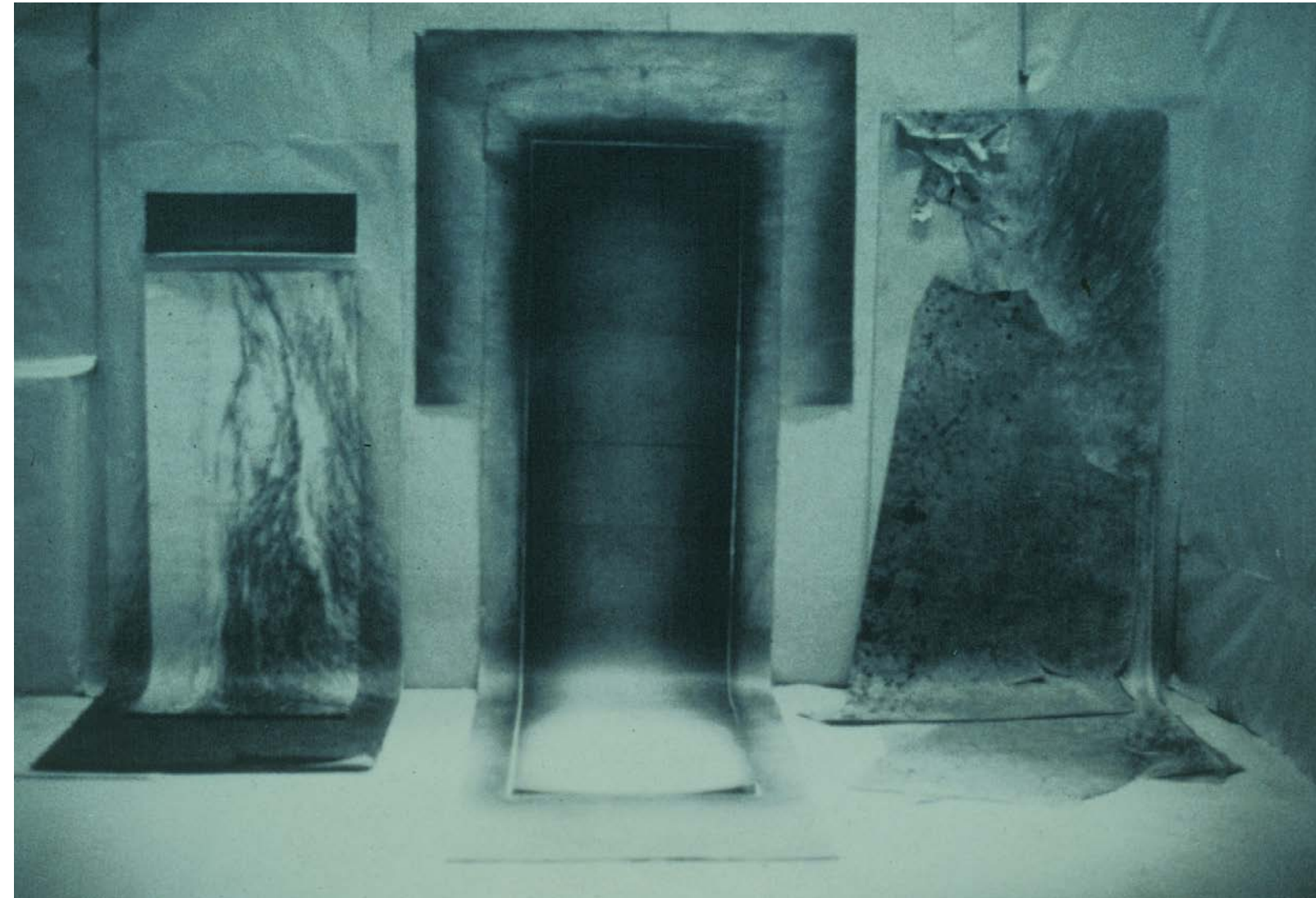
Δουλεύοντας το τελικό έργο αυτής της σειράς και με πρόθεση μια μακρόστενη σύνθεση ροής, αντιμετωπίζω τον εξής πρακτικό περιορισμό ο οποίος όμως γεννά λύση για το συγκεκριμένο έργο αλλά και τα επόμενα έργα: Ο τοίχος εργασίας, ταμπλό, έχει ύψος μόνο 2 μέτρα με αποτέλεσμα να εξαναγκάζομαι να δουλεύω το έργο σταδιακά και το κάτω μέρος του σχεδίου ακουμπάει στο πάτωμα. Στο πάτωμα του εργαστηρίου όμως έχουμε στρώσει, παράλληλα με τους τοίχους, χαρτί του μέτρου ώστε να καθαρίζεται ο χώρος ευκολότερα.

Παρατηρώντας τη σχέση του σχεδίου που στερεωμένο στο ταμπλό του τοίχου απλωνόταν πάνω στο βρώμικο στρατσόχαρτο που ήταν στο πάτωμα προέκυψε η τελική δομή του έργου:

Ένα έργο 2 εδρών (αριστερό έργο στην εικόνα της δεξιάς σελίδας) που εκτείνεται, ρέει από τον τοίχο στο πάτωμα (2x1m περίπου).

Το επόμενο έργο, δίδρο κι αυτό (δεξί έργο), παίρνει την αντίθετη κατεύθυνση, από το πάτωμα προς τον τοίχο με πρωταγωνιστικό αυτό το πατημένο στρατσόχαρτο, βρώμικο(;) και χαοτικό(;) που σκαρφαλώνει προς τα πάνω.

Οι παρατηρήσεις που προέκυψαν απ' αυτά τα έργα γέννησαν ουσιαστικά και τα έργα της σειράς «**Είναι-μη Είναι**» (με αρχικό το μεσαίο) και είναι οι εξής: τα έργα, δίδρα καθώς είναι, επιβάλλουν στον θεατή να εστιάσει το βλέμμα του είτε στον τοίχο είτε στο πάτωμα.



Αυτή η διακριτή μετακίνηση του βλέμματος είναι και μετακίνηση προτεραιότητας και σημασίας και παράγει 2 παράλληλες αντίθετες αλλά και αδιαχώριστες αναγνώσεις:

- του έργου ως δυσδιάστατου επιτοίχιου συστήματος που εκτείνεται εντός του πραγματικού χώρου προεκτείνοντας και τον ιδεατό/ζωγραφικό/πλασματικό χώρο στην τρίτη διάσταση
- του έργου ως αντικείμενο εντός του πραγματικού χώρου.

Η φωτογράφιση δεν αποδίδει επαρκώς τα έργα, γιατί η εμπειρία των έργων, (η σχέση του μεγέθους τους με το μέγεθος του ανθρώπου) είναι το απαραίτητο μέτρο, modulus για την ανάγνωσή τους καθώς κινητοποιεί τη γνώση του χώρου και της προοπτικής μέσα από το σώμα και σε σχέση με το σώμα.

Στα έργα της σειράς **Είναι-μη Είναι** η εγγενής αμφισημία του χώρου τους, η διφυής δηλαδή υπόστασή τους ως «γλυπτά» αλλά και ως «ζωγραφικά» έργα, οργανώνει έτσι το βλέμμα ώστε ο θεατής όταν εστιάζει στο πάτωμα (και βλέπει τα του τοίχου με την περιφερειακή όραση) να βλέπει μία παρουσία φωτός στο χώρο, ενώ όταν εστιάζει στον τοίχο (και βλέπει τα του πατώματος παραμορφωμένα και ασαφή) να βλέπει απουσία χώρου, ένα πέρασμα-διάδρομο μέσα από μία πύλη-πόρτα.

Πλαστικό ενδιαφέρον έχει ότι η παρουσία-απουσία των έργων αυτών δεν βιώνεται μονάχα στο αμφίσημο του χώρου τους αλλά και στη διαδικασία πλάσμου καθότι το «λευκό φως» είναι αυτό καθ' αυτό το υλικό του έργου, δηλαδή η αζωγράφιστη επιφάνεια του χαρτιού.





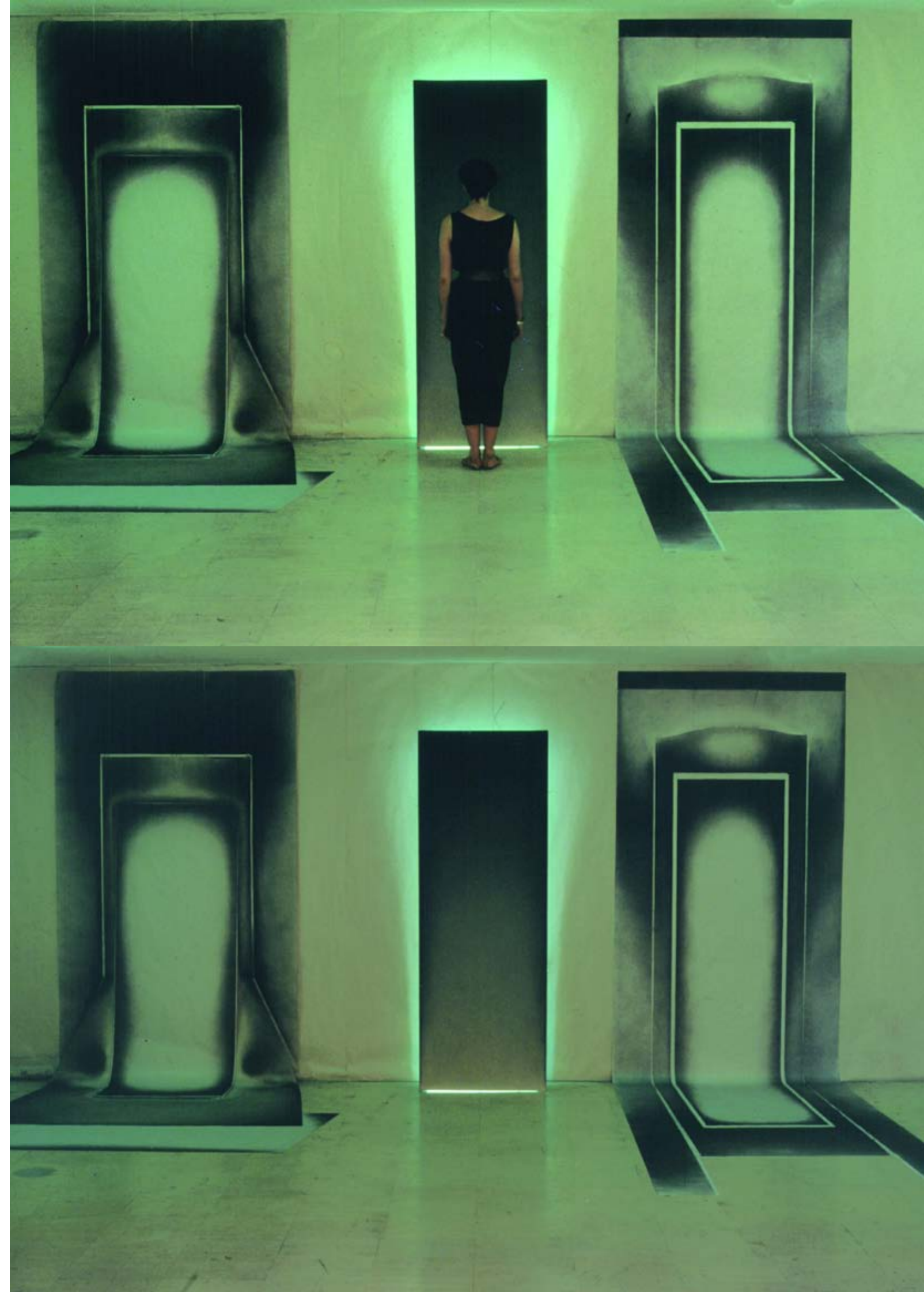
Όμως το ζήτημα του ορίου, ως πόρτα-πύλη που ορίζει το εδώ σε σχέση με το εκεί, το μέσα σε σχέση με το έξω, το εγώ σε σχέση με το άλλο είναι το ζήτημα και του κεντρικού έργου με τίτλο «**T'AYTON**». Πρόκειται για ένα κουτί με διαστάσεις τέτοιες 220x70x30cm, που να παραπέμπει στο άνοιγμα μιας πόρτας. Έχει διαβάθμιση από το έντονο μαύρο (στο πάνω μέρος) έως το αχνό γκριζο σχεδόν λευκό (στο κάτω μέρος)· προσαρμοσμένο στην πίσω επιφάνεια του κουτιού βρίσκεται ένα λευκό φως νέον σε σχήμα Π έτσι ώστε όταν το αντικείμενο στηθεί μπροστά σ' ένα τοίχο να δημιουργείται μια αύρα στα όρια του έργου.

Αυτά τα στοιχεία κάνουν και αυτό το έργο να λειτουργεί διφυώς:

- ως αντικείμενο, ερμητικής σημασίας στον υπαρκτό χώρο,
- αλλά και ψευδαισθησιακά ως πόρτα-άνοιγμα προς έναν άλλο, πλασματικό χώρο.

Όπως υποδηλώνει και ο τίτλος T'AYTON, το έργο ανιχνεύει το ζήτημα της ταυτότητας ως σχέσης του «εγώ» ως προς το «άλλο», το ξένο, το διαφορετικό και αναφέρεται στην αναπόφευκτη(;) ανά-γνωση μέσω της προβολής.

Θεωρώ λοιπόν το T'AYTON (και τη σειρά Είναι-μη Είναι) έναν αφηρημένο καθρέφτη όπου κανείς προβάλλει τον εαυτό του, την παρουσία του, το σώμα του, την συνείδησή του στην προσπάθεια να κατανοήσει τις αφηρημένες και απόλυτες οντότητες και μεγέθη εννοιών όπως λ.χ. το τετράγωνο. Μια προσπάθεια κατανόησης όπου η προβολή (κι αλίμονο η αναμέτρηση) είναι λογικά αδιέξοδα και μόνο μια α-νοντή μέθοδος υπάρχει: Το εγώ παύει να ισχύει ως τέτοιο· η αντίληψη ταυτότητας ξεπερνάει το δυιαδισμό αντικειμένου - υποκειμένου και επεκτείνεται πέρα από τα συμβατικά σύνορα του οργανισμού σε μία εμπειρία πλέον σωματικής και αδιαφοροποίητης ενότητας, που δεν συλλαμβάνεται ούτε κατανοείται, αλλά Είναι. (Εξ' ού και ο τίτλος «**Είναι-μη Είναι**»).



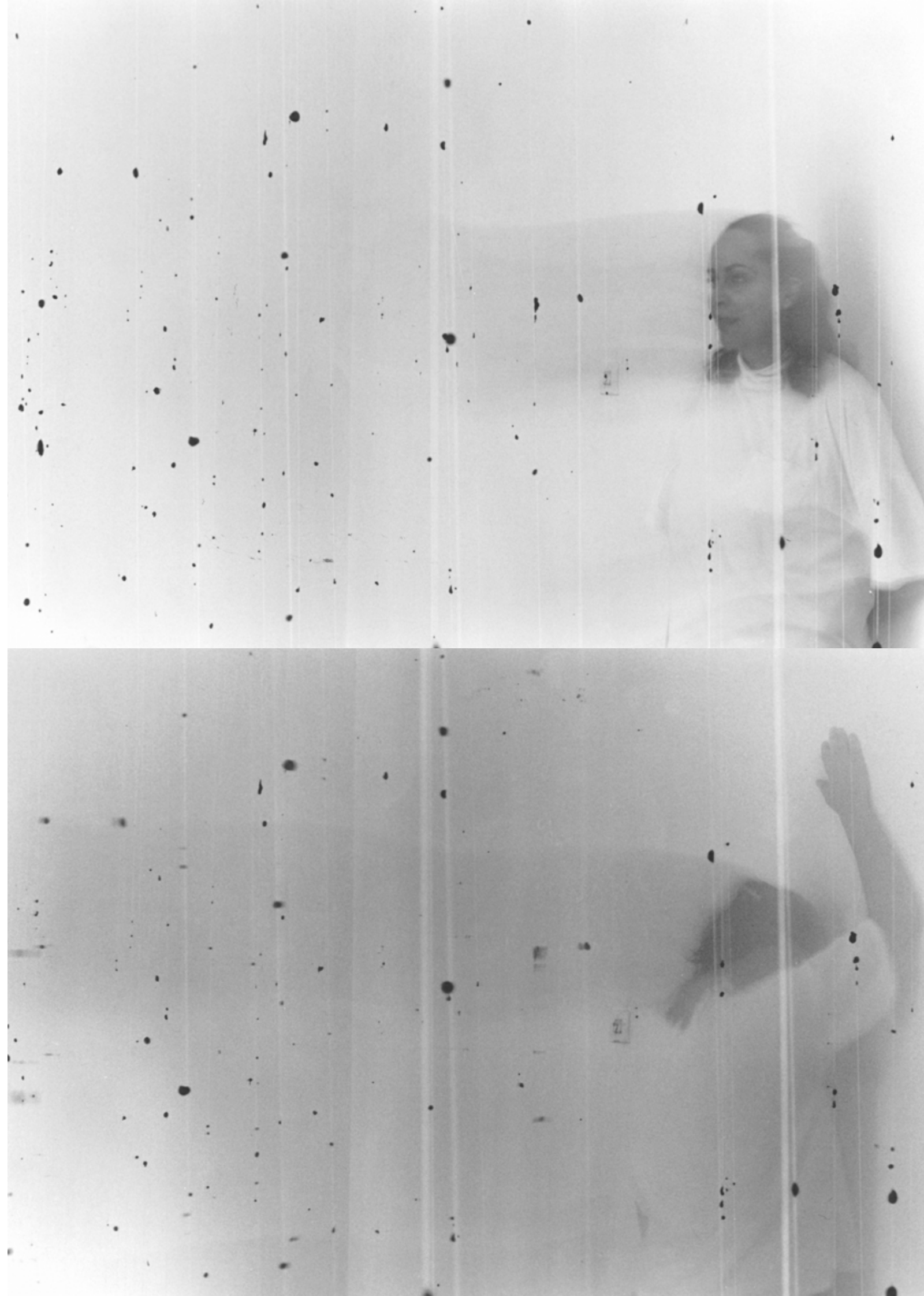
Το **Τ'ΑΥΤΟΝ** παρουσιάστηκε ως διπλωματική εργασία στην ΑΣΚΤ, αλλά και στο Μουσείο Γουλανδρή στην Άνδρο (1985), με πρόσθετα μορφικά στοιχεία μικρά στίγματα ύλης προσαρμοσμένα σε κλωστές κάθετες από το ταβάνι στο πάτωμα.





Αυτό το μορφικό στοιχείο της υλικής στιγμής στο χώρο παρουσιάστηκε στην πρώτη ατομική έκθεση στην Μέδουσα, γύρω από την κεντρική κολώνα της γκαλερί, αλλά και σε ανεξάρτητο έργο με τίτλο «**Α-πορ(ε)ίας σημείον**» στο πλαίσιο της έκθεσης *Τέχνη-Μήτις* που οργάνωσε η Adelina von Furstenberg στην Αθήνα και στην Κύπρο. Τα στίγματα αυτά, κόλλα UHU με μαύρη σκόνη, κολλούν και στερεοποιούνται σε λευκές κλωστές από το ταβάνι στο πάτωμα.

Καθώς είναι μικροδιάστατες κουκίδες δεν διευκολύνουν την στερεοσκοπική όραση και τελικά να δημιουργούν μια περίεργη εμπειρία χώρου αλλά και την παράλληλη αίσθηση του στιγμιαίου μα και διαρκούς χρόνου.



Όμως ας ξαναγυρίσουμε στην έννοια και εμπειρία του καθρεφτίσματος.

Οι «**Καθρέφτες**» είναι ξύλινα μακρόστενα κουτιά, με μεγέθη που παραπέμπουν σε πόρτες αλλά και σε κάσες. Έχουν μια επιφάνεια φωτοευαίσθητου καθρέφτη ο οποίος μεταβάλλεται περιοδικά σε διαφανές γυαλί καθώς εντός του κουτιού υπάρχει φως που αναβοσβήνει.

Κατ' αυτόν τον τρόπο ο θεατής βρίσκεται αντιμέτωπος, περιοδικά, είτε με την ανάκλαση του ειδώλου του πάνω στον καθρέφτη, είτε με την αυτοπροσωπογραφία μου, (σχέδιο με κάρβουνο), δια του διαφανούς πια γυαλιού μέσα στο κουτί.

Μια αναφορά στα Φαγιούμ, αλλά και ένας συλλογισμός πάνω στην αντίληψη της ταυτότητας του «Εγώ» σε σχέση με το «Άλλο».





Το ζήτημα των ορίων διακατέχει και την δεύτερη ατομική έκθεση του «**Μορφέα**». Ορίων συνειδητού-ασυνείδητου, υπαρκτού-πλασματικού κ.α.

Σ' αυτή τη δουλειά περιμετρικά της κεντρικής κολόνας της γκαλερί Μέδουσα αναπτύσσεται ένας ξύλινος υπερυψωμένος διάδρομος (από μπουκαπόρτες, ξυλεία καραβιών), που προσδιορίζει αφενός την πορεία του θεατή, και αφετέρου την τετράγωνη περιοχή γύρω από την κολώνα που υποδέχεται το καμμένο ορυκτέλαιο, τα λάδια αυτοκινήτου.

Τα λάδια ανακλούν κι αποκαλύπτουν, στο καθρέφτισμα της βαθμιδωτής κατασκευής που έχει προσαρμοστεί στο πάνω μέρος της κολόνας, την «ύπαρξη» μιας σκάλας που οδηγεί σε μια υπόγεια αίθουσα. Καθώς όμως είναι είδωλο δεν είναι προσβάσιμη. Έχουμε λοιπόν το εξής παράδοξο: η βαθμιδωτή κατασκευή ως υπαρκτή πραγματικότητα να μην έχει ιδιαίτερη σημασία, ενώ στο είδωλό της, η αντιστροφή της να αναγνωρίζεται και να διαβάζεται σαν σκάλα δημιουργώντας και την ψευδαίσθηση μιας υπόγειας αίθουσας, υπαρκτής μεν, πλασματικής δε.

Κρέμονται απ' το ταβάνι οι «ρομφαίες» και οι «αντιστάσεις». Πρόκειται για μεγεθύνσεις φελλών ψαρέματος (αντικείμενα που ισορροπούν στην επιφάνεια της θάλασσας με την πετονιά να βυθίζεται στο άπειρο). Οι αντιστάσεις. Πρόκειται για πυρακτωμένες αντιστάσεις σόμπας που προσαρμοσμένες, κρυμμένες σχεδόν στο ταβάνι, σε στενά περάσματα, αλλάζουν τη θερμοκρασία του περιβάλλοντος χώρου.

Ο «**Μορφέας**» αναζητά το όριο, τη γραμμή ισορροπίας που χωρίζει αλλά και ενώνει.



Στην ίδια νοηματική αρθρώνεται και το **Σκάκι** ή «**Playing in the fields of Time there is no winning ever**», «**Παίζοντας στα πεδία του Χρόνου δεν υπάρχει νίκη ποτέ**». Το έργο αυτό σχεδιάστηκε και εκτέθηκε στη Bienale στο Sao Paolo το 1991 όπου η καλλιτέχνης εκπροσωπούσε την Ελλάδα.

Πρόκειται για μια σκακιέρα έκτασης 64 τετραγωνικών μέτρων (8x8m) και ύψους 30 εκατοστών, όπου τα άσπρα είναι μάρμαρα και τα μαύρα είναι λάδια, με μαρμάρινο κυμάτιο που περιβάλλει το αντικείμενο καθ' ύψος.

Έχει τρεις καθρέπτες πλεξιγκλάς, δύο μαύρους αδιαφανείς και έναν λευκό διαπερατό αλλά και ανακλαστικό συνάμα, τοποθετημένους επί των διαγωνίων συμμετρίας. Με αποτέλεσμα τα τετράγωνα που ανακλούν οι καθρέφτες να ταυτίζονται με τα τετράγωνα που είναι πίσω τους δημιουργώντας έτσι μια ασάφεια διαπερατότητας για όλους.

Πάνω σε κάποιο από τα λευκά τετράγωνα υπάρχει ακουμπισμένος και ένας μετρονόμος.





Πρόκειται για μια εγκατάσταση-δράση των θεατών της, καθώς οι θεατές/παίκτες/αντίπαλοι συνειδητοποιούν την ανάγκη να αναγνωρίσουν ο ένας την ύπαρξη του άλλου και να σπάσουν την απομόνωση που χαρακτηρίζει συνήθως την εμπειρία της τέχνης.

Κι αυτό γιατί διεκδικώντας τις ασφαλείς πορείες επί των λευκών, παρ' ότι ξένοι μεταξύ τους, οφείλουν να υπολογίσουν, να σεβαστούν ο ένας τον άλλο αν δεν θέλουν να καταλήξουν αμφότεροι στα λάδια. Μέσα από την γλώσσα του σώματος (αλλά και σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως φάνηκε, με αλληλεπιδράσεις κάθε είδους, από λεκτικές έως χορευτικές!) έχουν να διαπραγματευθούν εκ νέου την θέση τους, όχι ως αυταπόδεικτη καθορισμένη αλλά ως συνισταμένη του περιβάλλοντος.

Ο μετρονόμος υποβάλλει την έννοια του χρόνου αλλά και τον ρυθμό στην περφόρμανς - δράση των θεατών.

Η συμμετρική θέση αλλά και η διαφάνεια/αδιαφάνεια των καθρεφτών (όπου οι θεατές/αντίπαλοι μπορούν να βρεθούν «πρόσωπο με πρόσωπο», και μέσα από το ίδιο τους το είδωλο στον διαφανή καθρέφτη να βλέπουν το πρόσωπο του άλλου θεατή) προτάσσουν την αναζήτηση του ορίου ταυτότητας του «εγώ» ως προς το «άλλο».

Το έργο λοιπόν υποβάλλει την σχέση των αντιθέτων ως σχέση αλληλεξάρτησης, τόσον αλληλοκαθορισμού όσο και αλληλοαναίρεσης. Σχέση συμπληρωματικότητας και ισορροπίας, ευθύνης προσωπικής και συλλογικής για μια αειφόρο ανάπτυξη μέσα στο χρονικό συνεχές. (Εξ' ου και έπονται έργα με τίτλο «σκακιστικό συνεχές ή «chess continuum»). Όπου ακόμη κι αυτές οι συγκρούσεις οικονομίας (πετρέλαιο) και πολιτισμού (μάρμαρα) έχουν να αναγνωρίζουν το ομοούσιο της ενέργειας.





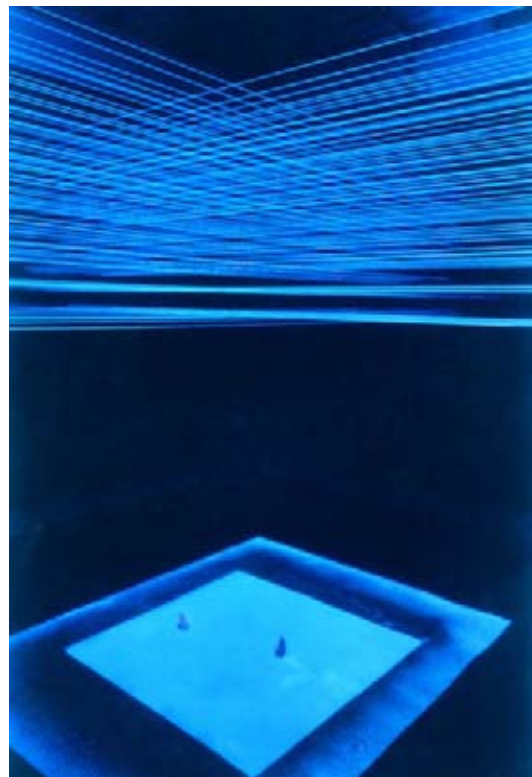




Το έργο «**Σχήμα Λόγου**» ή «**What a burden to travel light**» είναι το επόμενο έργο στην ακολουθία των συλλογισμών μου. Πρόκειται για ένα έργο που σχεδιάστηκε στο πλαίσιο της έκθεσης Sanat – Τέχνη. Η έκθεση αυτή Σύγχρονης Ελληνικής και Τουρκικής Τέχνης οργανώθηκε από τις Beral Madra (Τουρκία) και Έφη Στρούζα (Ελλάδα), εκτέθηκε στην Κωνσταντινούπολη στο MSÜ Museum of Modern Art το '92 και προγραμματικά ήταν να εκτεθεί και στην Αθήνα.

Το έργο σχεδιάστηκε ως εγκατάσταση – performance και εξελίχθηκε με απρόοπτο και ιδιαίτερα δημιουργικό τρόπο.

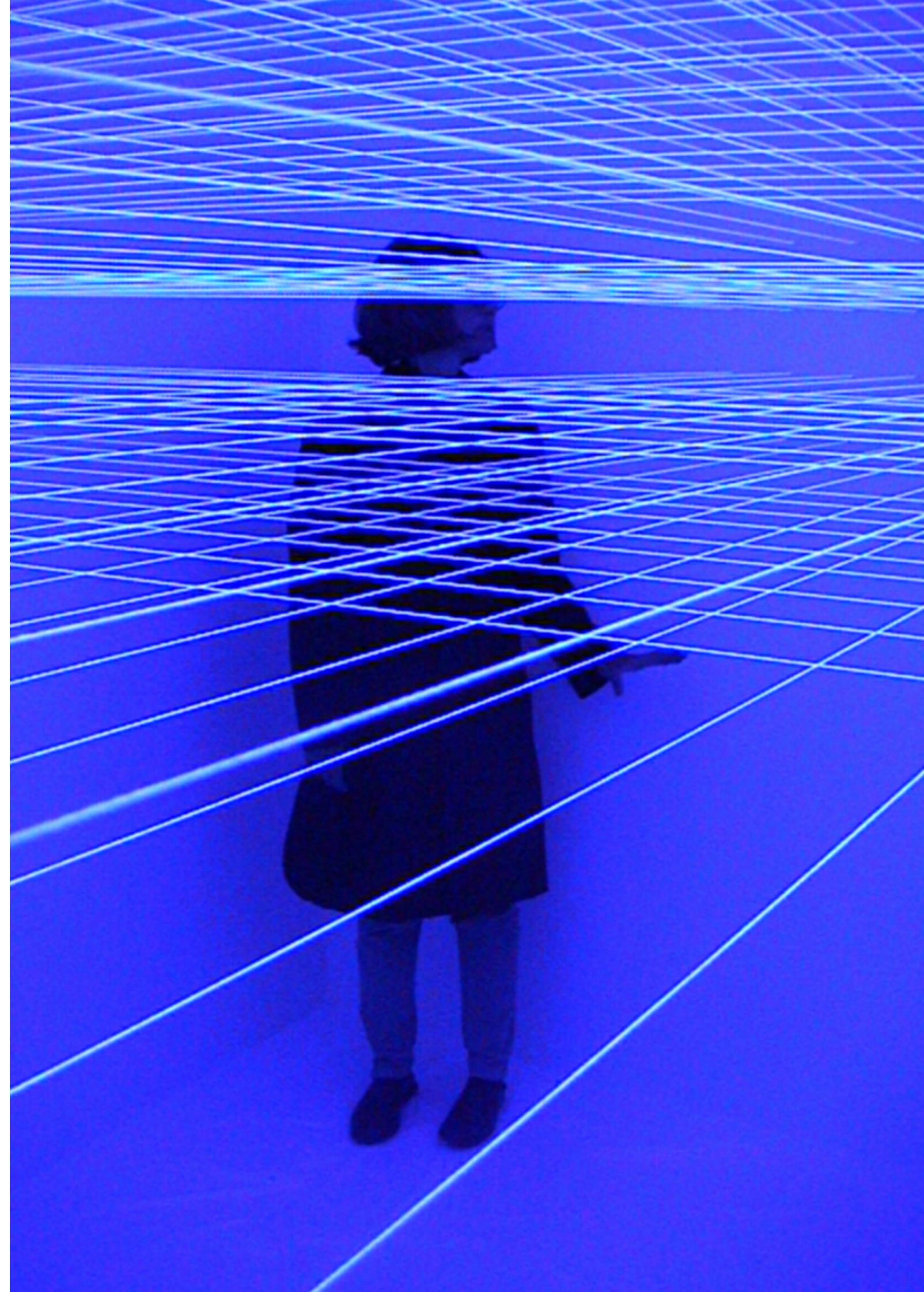
Η βασική συντακτική δομή του «Σχήματος Λόγου» είναι ένας σταυρός από νήματα που, χάρη στο black light φωσφορίζουν στο σκοτάδι· διασταυρώνονται δε στο χώρο παράλληλα του εδάφους και σε απόσταση 1.50m περίπου απ' αυτό, δημιουργώντας αρχικά την εντύπωση ακτίνων φωτός ως γεωγραφικών συντεταγμένων.





Στο επίπεδο του εδάφους και κάτω από το σημείο συμβολής των 2 καθέτων δοκών του σταυρού που βασίζονται στον χάρτη της σκακιέρας, εκτείνεται τετράγωνη επιφάνεια, *terain* απορρυπαντικής σκόνης (που επίσης φωσφορίζει) κουρδιστά παιγνίδια και ένας μετρονόμος που περιμένουν τον θεατή να «παίξει». Εφόσον βεβαίως πρώτα αποφασίσει να «μπει» στο περιβάλλον του έργου, το οποίο έχοντας χωρίσει το χώρο σε 4 τεταρτημόρια (με εμπόδιο την ύλη των νημάτων), εξαναγκάζει τον θεατή να σκύψει και να περάσει κάτω από τα νήματα για να προσεγγίσει το φωτεινό τετράγωνο με τα «παιγνίδια». Να «σταυροπροσκυνήσει».

Κατανοητό είναι λοιπόν, ότι η πλαστική του έργου που φωσφορίζει στο σκοτάδι, ενός σταυρού που μετεωρίζεται δημιουργώντας μια μεταφυσική ατμόσφαιρα, η υπό όρους προσέγγιση του έργου, ο τίτλος του αλλά και γενικότερα οι συνθήκες της έκθεσης να θεωρηθούν ως προκλητικά και ενδεχομένως να παραβλεφθεί ότι στις μέρες μας, των τηλεπικοινωνιακών δικτύων, τα παιγνίδια είναι δεινοσαυράκια και το φως άμεση επικοινωνία. Συνεπώς ο Λόγος του τίτλου «Σχήμα Λόγου» νοείται ως Διά-λογος και εξέλιξη μέσα στο χρόνο.

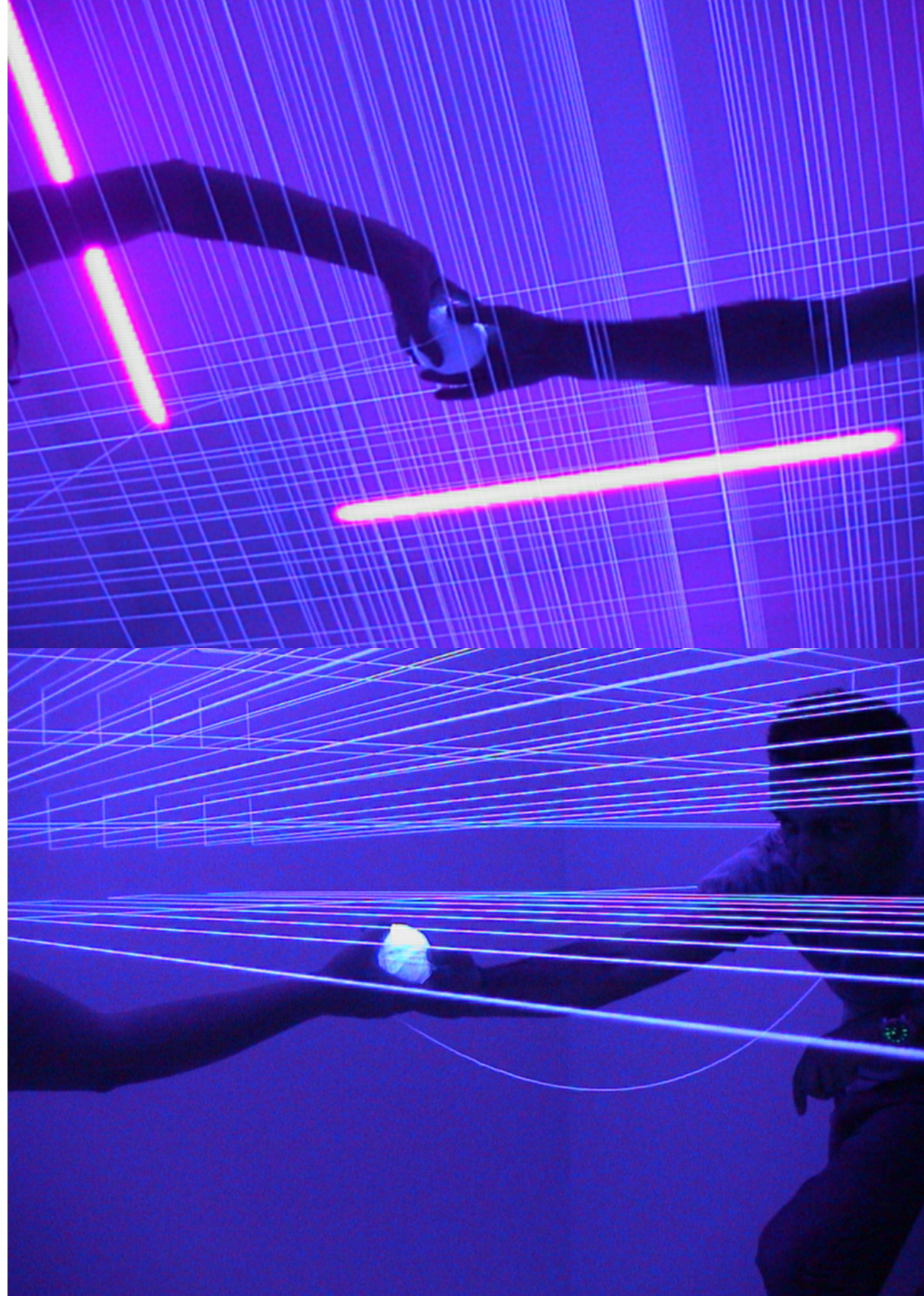




Δεδομένου ότι η εποχή και το κλίμα τότε (1992) ήταν άλλο από το σημερινό, ήταν αρκετά απρόβλεπτη η ιδιαίτερα θερμή ανταπόκριση του κοινού χωρίς βέβαια να λείπουν αντιδράσεις τύπου «γιατί αφήσατε να εκτεθούν χριστιανικοί σταυροί μέσα στο (ηρώην) παλάτι του σουλτάνου».

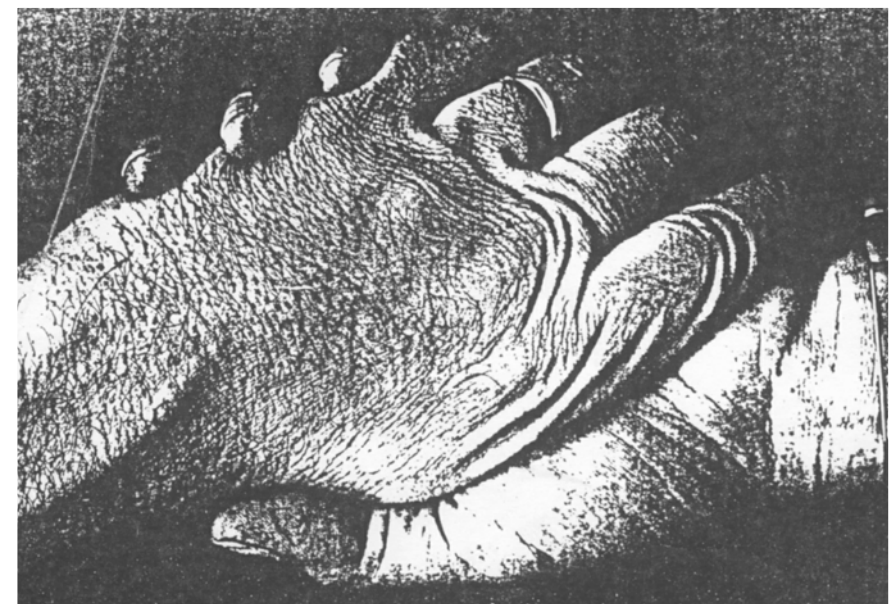
Έχοντας υπ' όψιν μου το δεύτερο σκέλος της έκθεσης (την έκθεση των Αθηνών) και θεωρώντας ότι αν οι Τούρκοι είχαν να αντιμετωπίσουν αυτή την πρόκληση θα πρέπει οι Έλληνες να 'χουν κάποια ανάλογη, προέκυψε η ιδέα της συνεργασίας (προκλητική για την εποχή) μ' έναν Τούρκο και συγκεκριμένα με τον βοηθό της Beral Madra, Esat C. Basak με τον οποίο είχαμε πολύ καλή επικοινωνία και συνεργασία.

Αξέχαστη θα μου μείνει η εικόνα του φωτεινού κουβαριού που περνούσε από το χέρι του ενός στο χέρι τού άλλου καθώς υφαίναμε το σταυρό αλλά και το έργο.



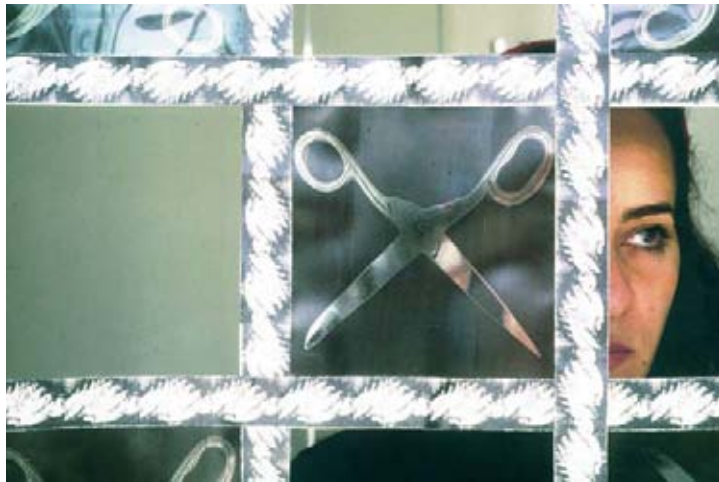


Για να καταγράψουμε λοιπόν την συνάντηση, αλλά και ως πρώτο βήμα συνεργασίας, φωτοτυπήσαμε την χειρονομία της χειραψίας μας στο φωτοτυπικό μηχάνημα. Σμικρύνοντας την φωτοτυπία της χειραψίας και παραθέτοντας την μία δίπλα στην άλλη είχα πάλι ένα «νήμα» στα χέρια μου για την έκθεση των Αθηνών ανάλογο του νήματος της Κωνσταντινούπολης. (Η έκθεση των Αθηνών δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ, αυτό όμως δεν σταμάτησε την πορεία της δουλειάς).

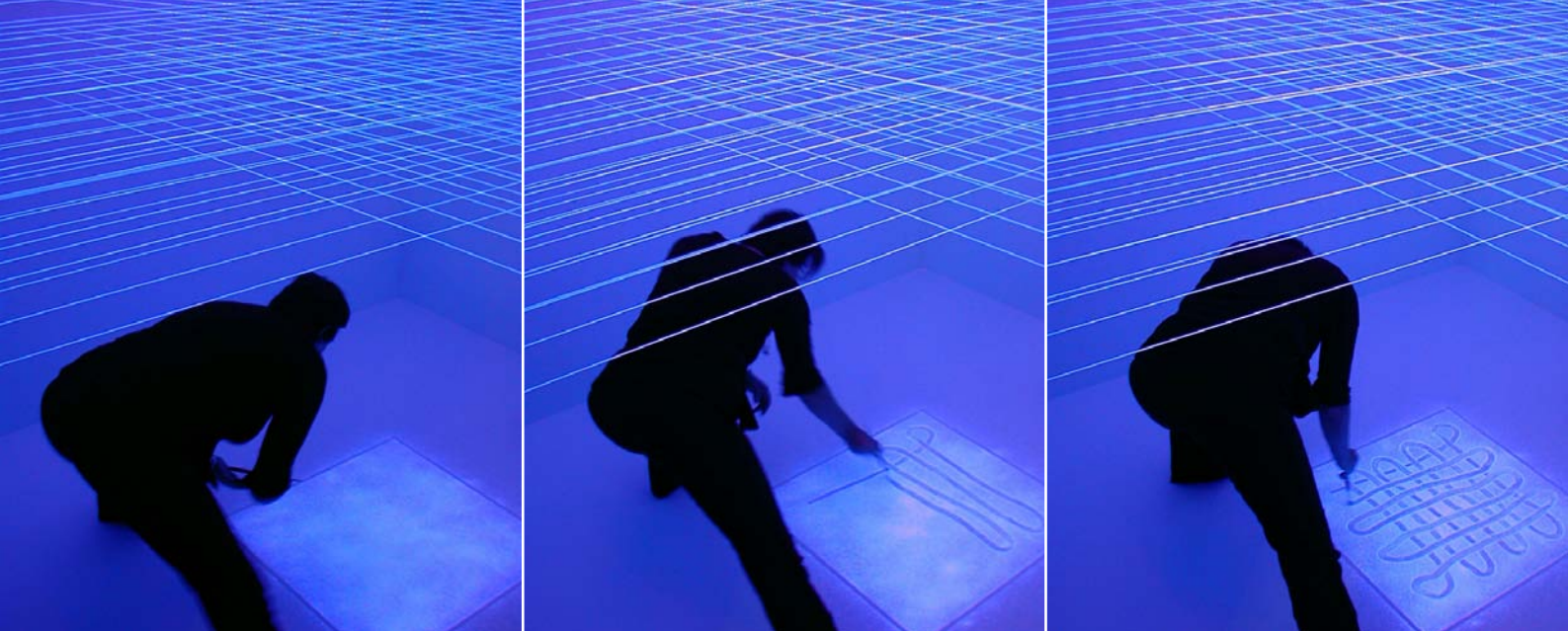




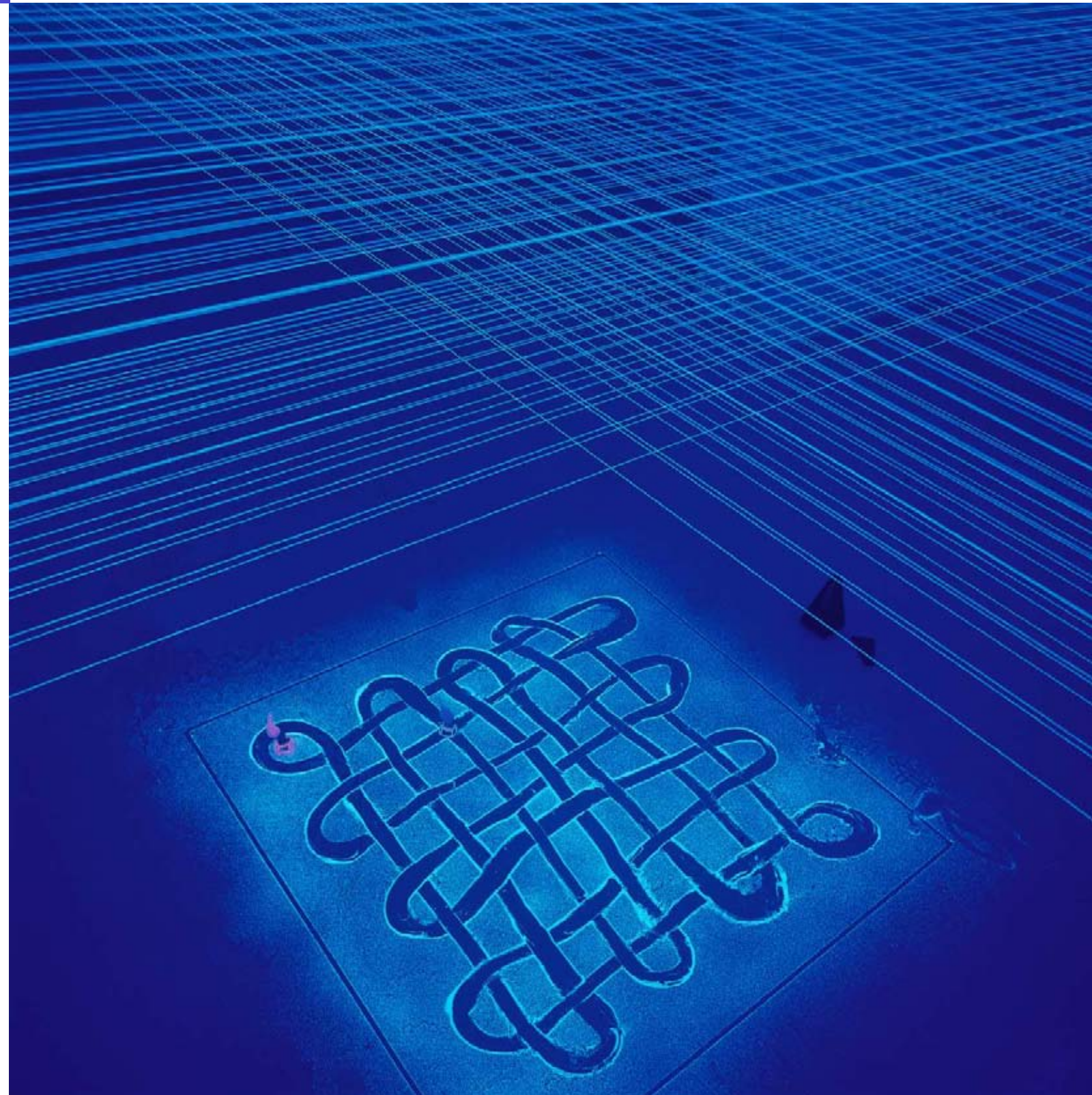
Η χειραψία ένα δομικά ανάλογη του δίκλωνου νήματος, καθώς 2 παράλληλα νήματα συνεστραμμένα κατ' ενάντια φορά παράγουν 1 νήμα και παρόμοια δομή παρατηρείται στη χειραψία καθώς χειραψία με τον εαυτό σου δεν γίνεται· θέλει 2 άτομα αντικριστά πρόσωπο με πρόσωπο. Γνωρίζοντας την κορδέλα του Μοebius (πρόκειται για ένα τοπολογικό μάρφωμα που εισήγαγε ο μαθηματικός Moebius όπου δεν υπάρχουν 2 πλευρές αλλά μόνο μία) προσάρμοσα την ακολουθία, το «νήμα» των χειραψιών στην κατά Moebius επιφάνεια.







Η σχέση των αντιθέτων όπως είχε αναπτυχθεί μέσα από την έννοια της συνεργασίας, αλλά κυρίως η ίδια η κατασκευαστική διαδικασία, όπου υφαίνεται ένας σταυρός στο χώρο με οδηγό τον χάρτη της σκακίερας, ήταν οι πράξεις-κινήσεις που γέννησαν το «**Σκακιστικό Συνεχές**».





Το «**Σκακιστικό Συνεχές**», είναι ένα ιδεόγραμμα, ένα εννοιολογικό εργαλείο που προτείνει το Σκάκι ως Μεταβολή και Ροή.

Με μια μονοκονδυλιά περιγράφει το σκάκι ως χάρτη της μάχης αλλά και της ενότητας των αντιθέτων όσο και συμπληρωματικών δυνάμεων στο ποιητικό δράμα της συνεχούς ροής της ζωής. Παλίνδρομα αλληλοπροσδιορίζονται το μαύρο και το λευκό, και αυτή η συνεχής μεταβολή από τη διαχωριστικότητα στην ενότητα προτάσσει αξεπέραστο το Εφήμερον, το Παιχνίδι. Ένα παιχνίδι που διαρκεί εδώ και καιρό, της μιας στιγμής που διαδέχεται την άλλη, μεταβάλλοντάς τα όλα, πάντα παραμένοντας το αυτό. Το παιχνίδι του Χρόνου, όπου ίσως κι ο ίδιος ο χρόνος να μην είναι παρά μια ακόμη παρτίδα κι όπου η ενέργεια πληροφορεί την ύλη και τ' ανάπαλιν. Το παιχνίδι της ροής που παίζει κανείς και παίζεται και ο ίδιος, ποιεί και ποιείται το Είναι εν τω Γίγνεσθαι.

Είναι φανερό νομίζω, ότι το ιδεόγραμμα του Σκακιστικού Συνεχούς είναι συνέχεια του προηγούμενου έργου. Στην έκθεση λοιπόν των Νέων Μορφών το 1997 με τίτλο πια «Σκακιστικό Συνεχές» το σχεδίασα στο σαπούνι αλλάζοντας τα κουρδιστά δεινοσαυράκια σε μωράκια που περπατούν.



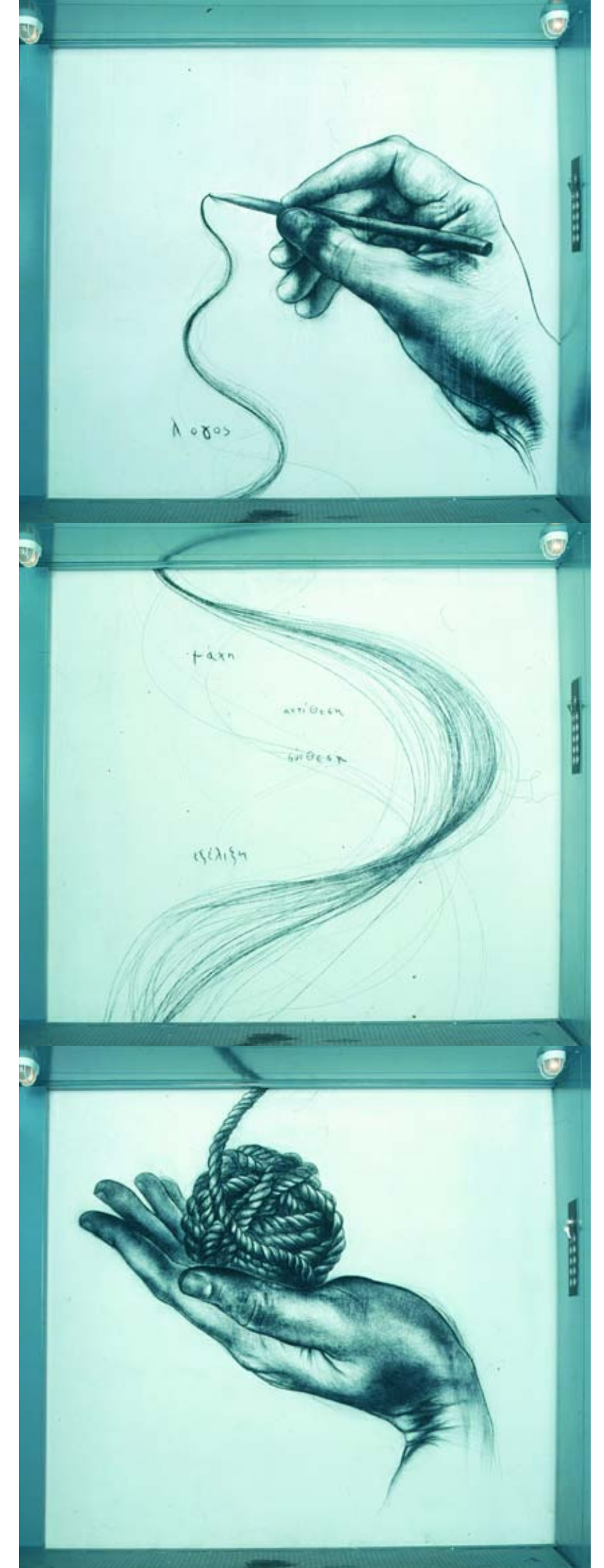


Στο πλαίσιο της έκθεσης «**Η Μετα-φορά της Βίδας**» το σκακιστικό συνεχές γίνεται με συρματόσχοινο και σφιγκτήρες.

Αναλυτικότερα: στους τοίχους βιομηχανικού ανελκυστήρα σχέδιο με κάρβουνο, αναπτύσσεται κινηματογραφικά (καρέ-καρέ) καθώς το κουβούκλιο του ανελκυστήρα μετακινείται (από όροφο σε όροφο) διανύοντας μία απόσταση 17 μέτρων από το ισόγειο στον τέταρτο.

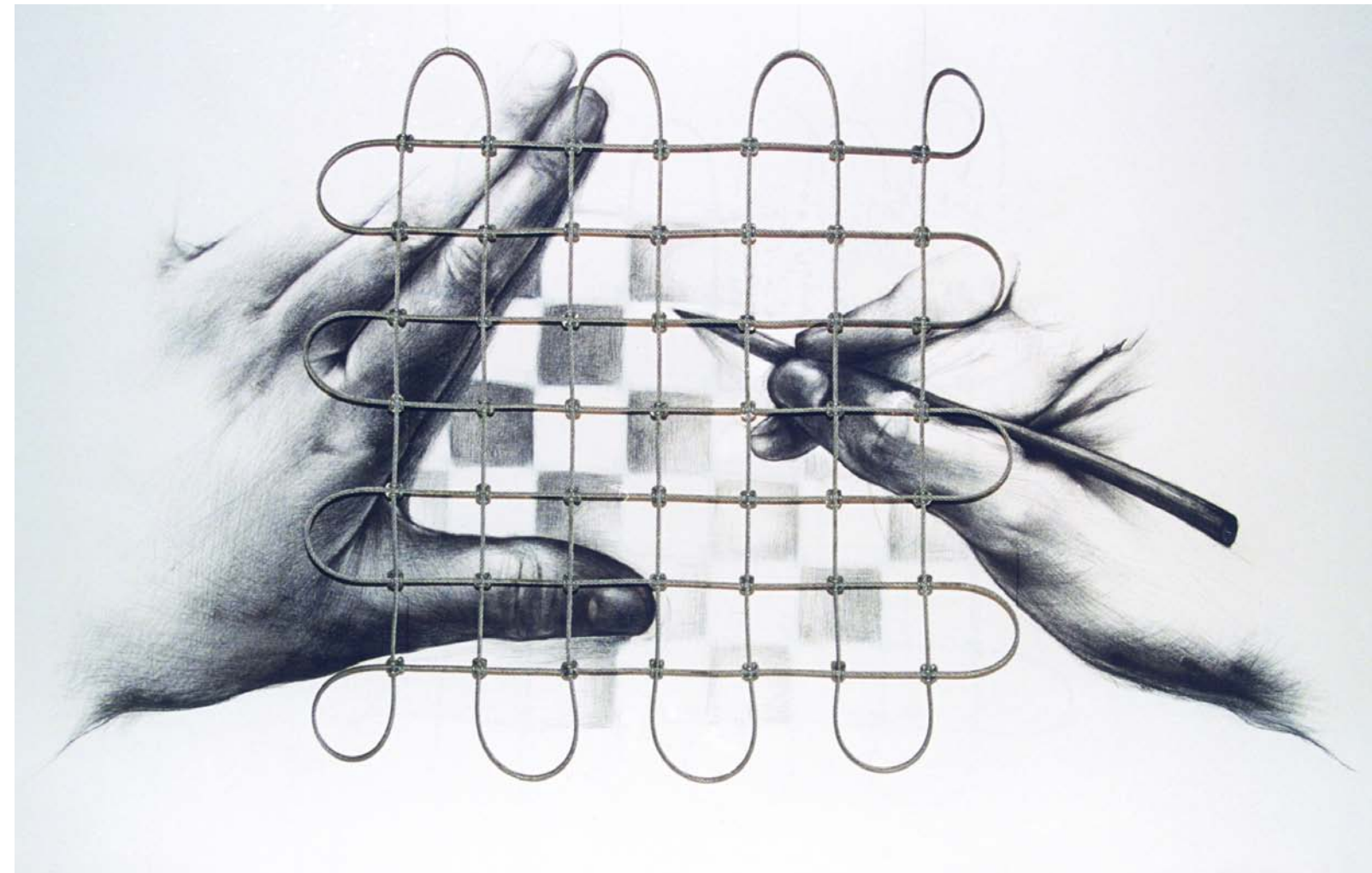
Συνεπώς ο επισκέπτης/θεατής κλεισμένος μέσα στο κουβούκλιο του ανελκυστήρα που μετακινείται, διαβάζει το σχέδιο στην εξέλιξή του, είτε από πάνω προς τα κάτω, είτε προς την αντίθετη κατεύθυνση, ενοποιώντας τις ακραίες θέσεις και το έργο μόνο στη μνήμη του.

Αυτό το «κινηματογραφικό» σχέδιο αντιπαράτίθεται στον απέναντι τοίχο (και σε διάρκεια χρονική όσο το «καρέ» ενός μόνο ορόφου) με το σχέδιο του «Σκακιστικού Συνεχούς» όπου συρματόσχοινο σφιγκτήρες και σχέδιο με κάρβουνο αναλαμβάνουν να επικοινωνήσουν και τον δεύτερο τίτλο του έργου «being the game and the game's game», «όντας το ίδιο το παιχνίδι και το παιγνιο-θήραμα του παιχνιδιού». Ο Λόγος ως Χρόνος και διά-λογος φανερώνεται δια του ενεργήματος· και συνεπώς κατά τη δημιουργική πράξη δίσταται σε υποκείμενο που ενεργεί και αντικείμενο που ενεργείται. Μια πράξη παγίδα που ενώ υπόσχεται απατηλά την ενότητα... διχάζει.





Με τη συντακτική αλλά και πλαστική δομή αυτού του έργου (σχέδιο με κάρβουνο στο τοίχο και στο χώρο, όπου ο χώρος αναπροσδιορίζει εν μέρει το έργο) συμμετείχα το 1998 στην έκθεση «**Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη - τρεις γενιές**» στο Tel Aviv Museum of Arts στο Ισραήλ και στην Εθνική Πινακοθήκη στην Αθήνα.

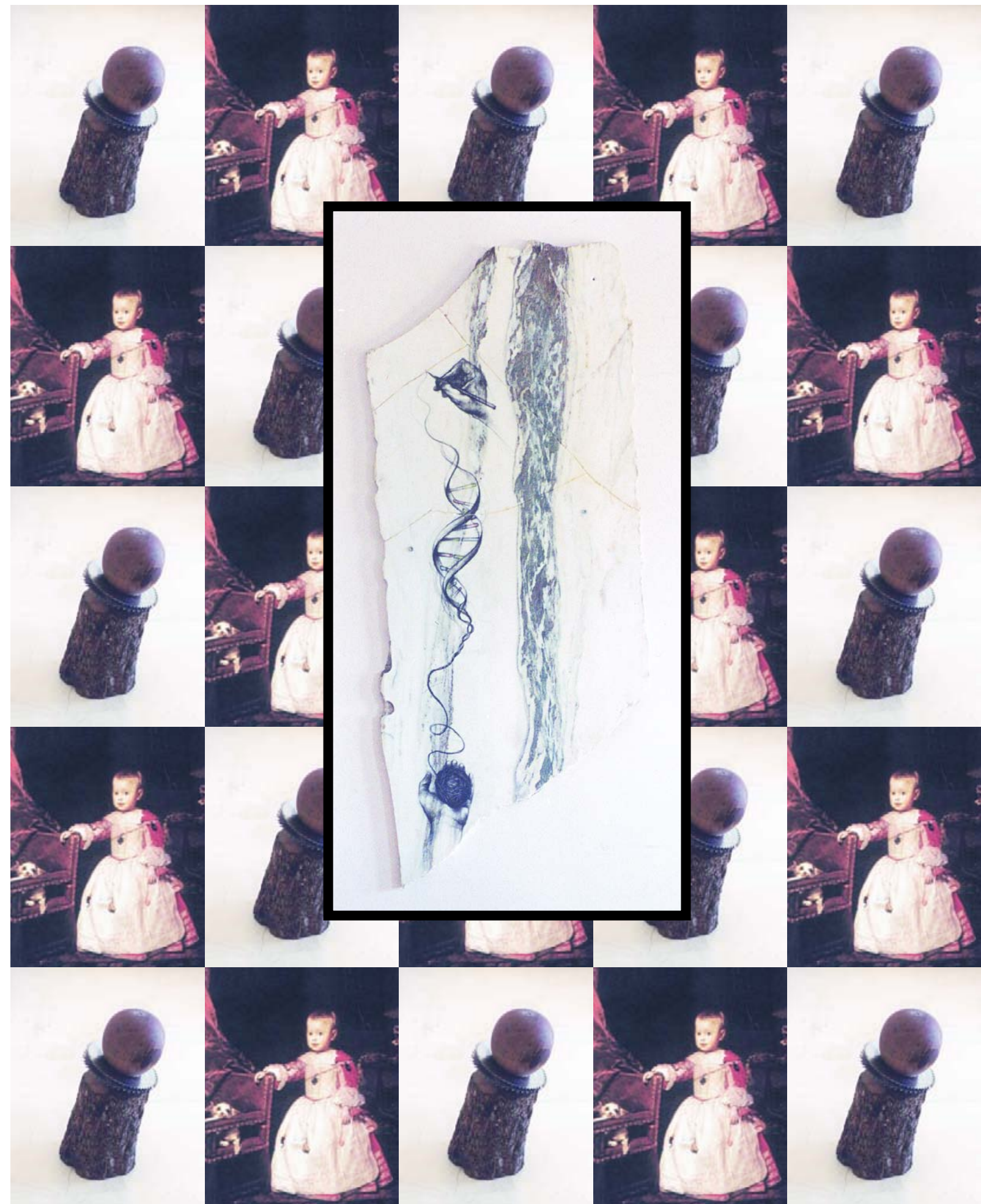




Ένα πρόσθετο στοιχείο, στην ίδια δομή, προκύπτει στην έκθεση «**Original Replica**» όπου κληθήκαμε να σχολιάσουμε έργα του παρελθόντος.

Με αφορμή τον «Πρίγκιπα Πρόσπερο» του Velasqueth (ο Πρόσπερο, ο Ευημερών, «γνήσιος» μεν διεκδικητής της εξουσίας των Αιθιοπώνων δεν επιβιώνει καθότι γόνος ενδογαμιών) αναφέρομαι στον γενετικό σχεδιασμό όπου η δίκλωνη κλωστή του κουβαριού γίνεται διπλή έλικα του DNA.

Ζωγραφίζεται πάνω σε μια μαρμάρινη πλάκα που επικρέμεται με συρματόσχοινα, σαν λαιμητόμος, πάνω στο «μικρό εστεμμένο»· έναν κορμό δέντρου με τραχηλιά τα ίδια τα εργαλεία της μορφοποίησής του.

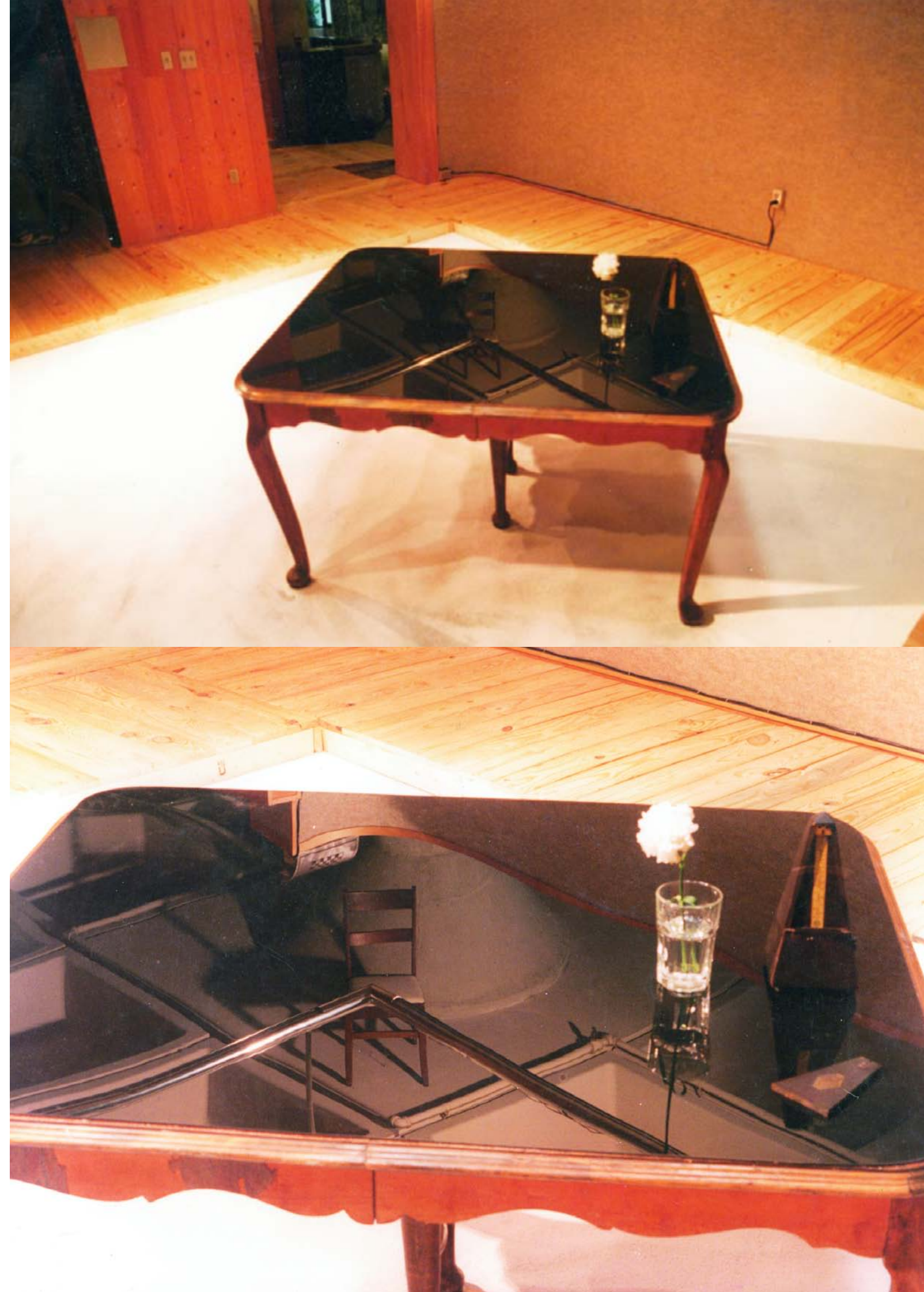




Το «σκακιστικό συνεχές» είναι ο πυρήνας και ο τίτλος της έκθεσης στο Duke University των ΗΠΑ, όπου κλήθηκα το 1997 να εκθέσω και να διδάξω ως visiting artist, επισκέπτης καλλιτέχνης.

Ο εκθεσιακός αυτό χώρος, απαρτίζεται από 2 αίθουσες ανάμεσα στις οποίες υπάρχει ξύλινο κουβούκλιο (που συνήθως έχει μέσα εργαλεία) με το εξής ιδιαίτερο χαρακτηριστικό: Καθώς βρίσκεται εντός του campus του Πανεπιστημίου και με πρόθεση υποθέτω την ενοποίηση και όχι την απομόνωση της γκαλερί από τις δραστηριότητες του Πανεπιστημίου οι τοίχοι των αιθουσών δεν φτάνουν μέχρι το ταβάνι. Το προφανές μειονέκτημα τέτοιων τοίχων, που είναι σχεδιασμένοι για επιτοίχια κυρίως έργα, θέλησα να μετατρέψω σε πλεονέκτημα με τον εξής τρόπο: Να φέρω τον έξω χώρο μέσα στη γκαλερί—όπως οι φυλακισμένοι με τα καθρεπτάκια τους—διά της ανάκλασης.

Προσάρμοσα λοιπόν μια καρέκλα στο ταβάνι, ανάποδα έξω από την γκαλερί (ερέθισμα αρκετό για κάποιους να επισκεφτούν την έκθεση), όπου στην ανάκλαση της, αναποδογυρισμένη άρα ορθή, ζευγαρώνει μ' ένα τραπέζι μέσα στη γκαλερί.





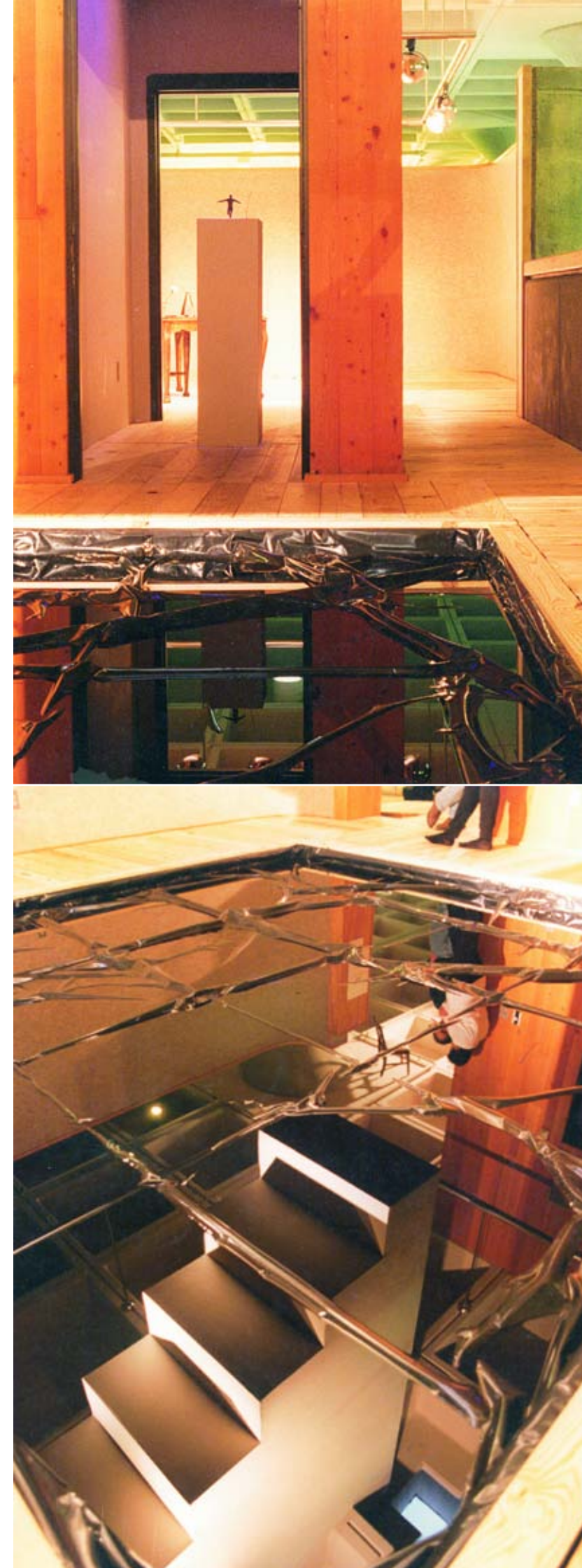
Όμως ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Ξύλινη διαδρομή ενοποιεί τις 2 αίθουσες και διαμέσου του κουβουκλίου που γίνεται κι αυτός εκθεσιακός χώρος –αφού έχουν αφαιρεθεί οι πόρτες και τα εργαλεία– μπορεί κανείς να έχει οπτική επαφή αίθουσα σε αίθουσα.

Αυτή η ξύλινη διαδρομή προσδιορίζει σε κάθε αίθουσα στο επίπεδο του πατώματος, 2 τετράγωνες περιοχές μέσα στις οποίες γίνονται τα δρώμενα.

Στη «λευκή» αίθουσα όπου το τετράγωνο επιστρώνεται με σαπούνι πλυντηρίου (το οποίο μυρίζει χαρακτηριστικά) υπάρχει ένα τραπέζι με ανακλαστική την επιφάνεια εργασίας του, όπου ανακλάται η καρέκλα ορθή. Πάνω στο τραπέζι ένα λευκό γαρύφαλλο και μετρονόμος.

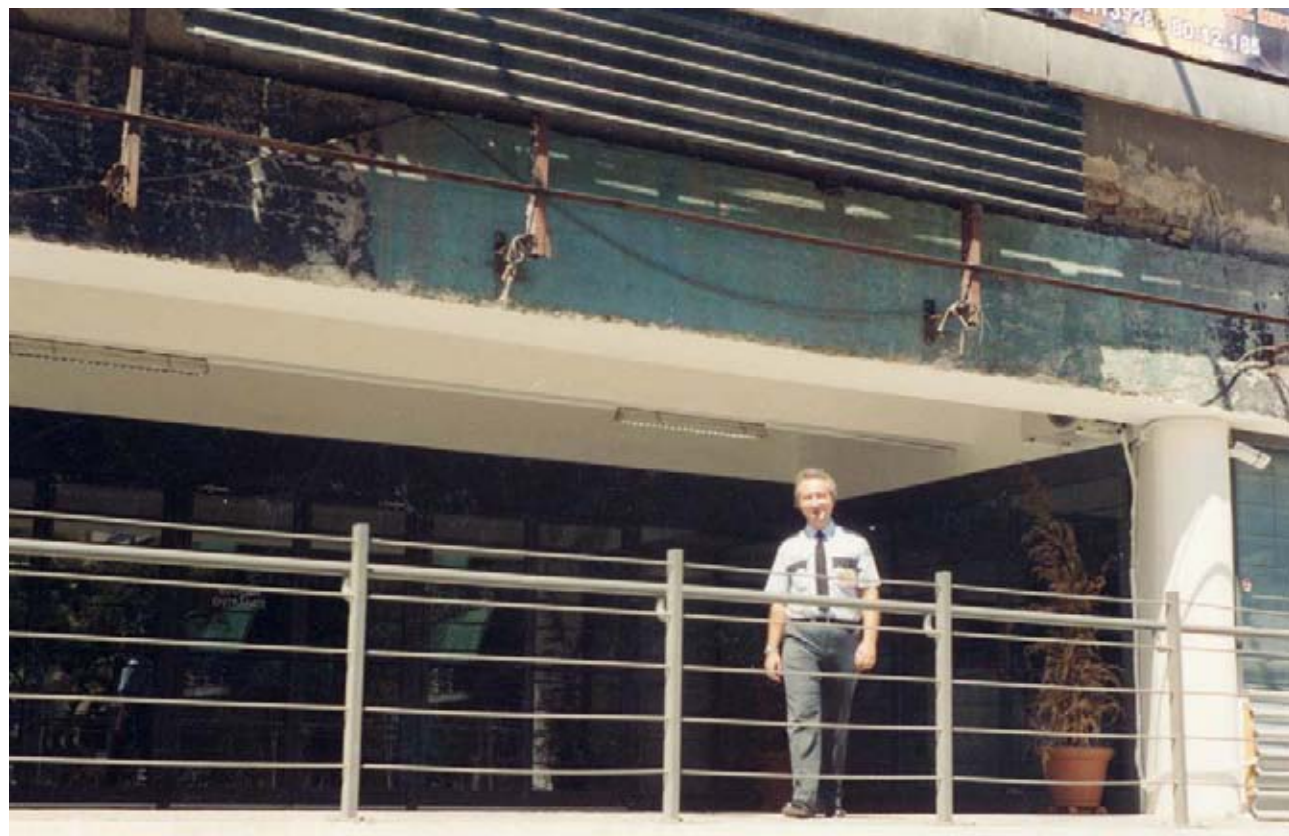
Στη «μαύρη» αίθουσα, το τετράγωνο υποδέχεται τα καμένα ορυκτέλαια (που επίσης μυρίζουν χαρακτηριστικά) στα οποία ανακλώνται κλιμακωτή κατασκευή αναρτημένη από το ταβάνι που διαβάζεται ως «σκάλα» και οι φεγγίτες του ταβανιού και ο ουρανός.

Στο χώρο του κουβουκλίου υπάρχει ο «χορευτής», γλυπτό από κερί, πάνω σε επιφάνεια σαπουνιού που φέρει το σκακιστικό συνεχές.



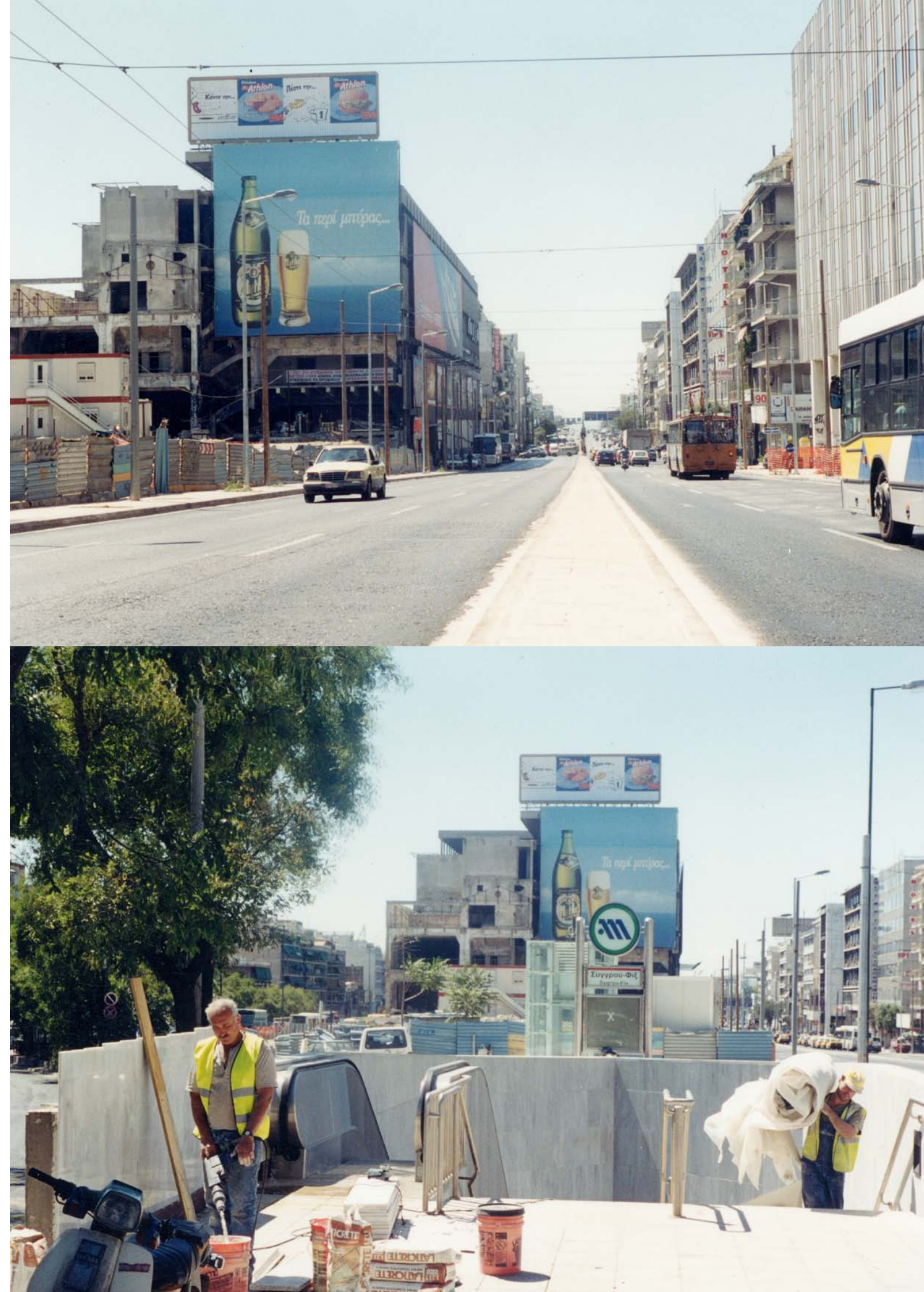


Το «σκακιστικό συνεχές» ως εννοιολογική θέση χαρακτηρίζει και την συμμετοχή μου στην εναρκτήρια έκθεση του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης με τίτλο «**Σύνοψις 1 - Επικοινωνίες**».

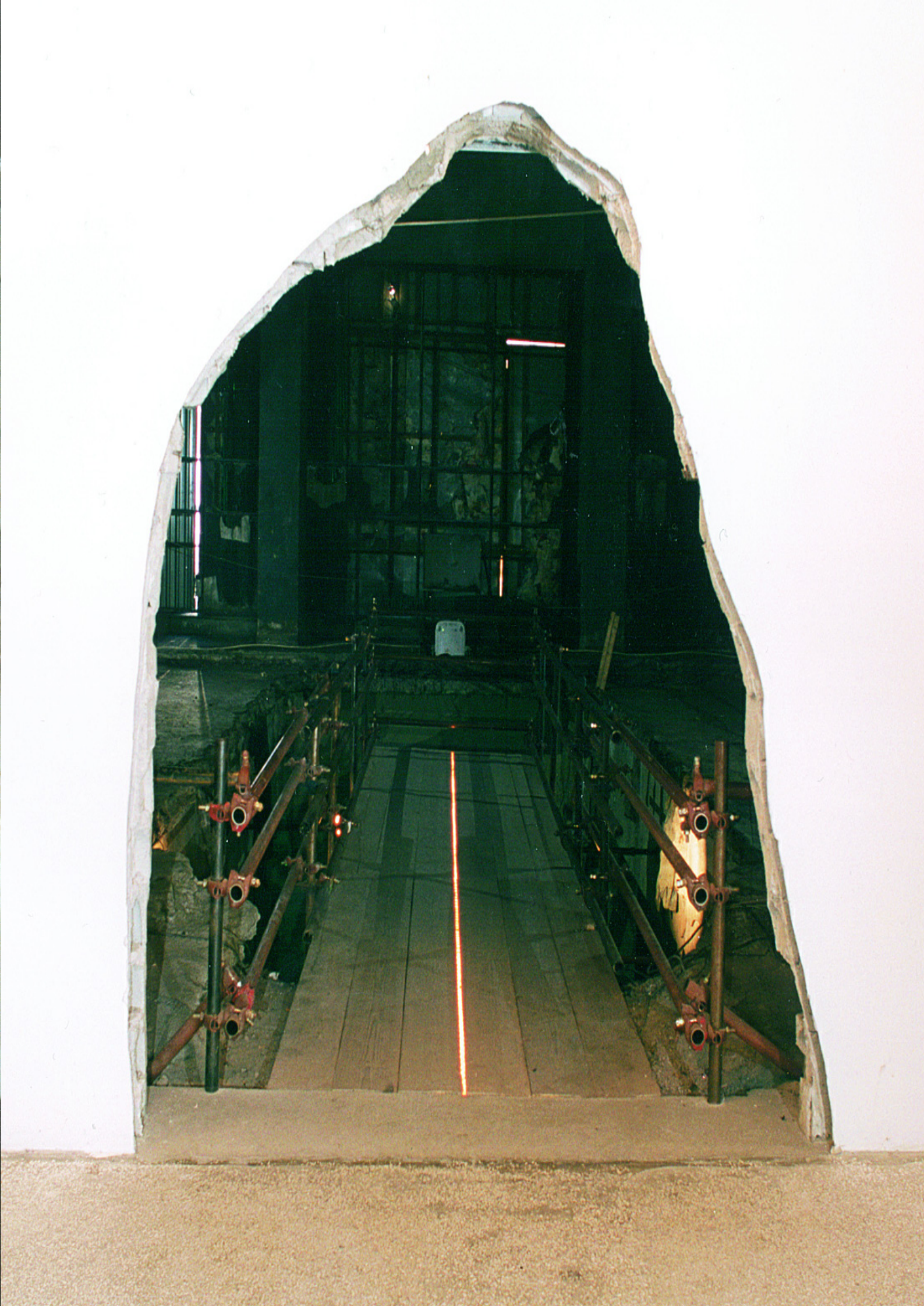




Θεωρώντας απαραίτητη την παραδοχή του παρόντος ως τη μόνη αφετηρία για το μέλλον και συνεπώς την παραδοχή της πραγματικής κατάστασης του μουσείου (ενός μουσείου που βρίσκεται εν ρευστώ και που στεγάζεται στο γιανί του Φιξ με διαφημιστικές αφίσες στην εξωτερική του όψη) πρότεινα το γκρέμισμα των διαχωριστικών ορίων μεταξύ Μουσείου και Φιξ . Επιχείρησα συνεπώς την μετάβαση από το διαμορφωμένο στην τάξη του μουσείου εκθεσιακό χώρο στο αδιαμόρφωτο, χαοτικό χώρο του Φιξ.









Η αποδοχή της αμοιβαιότητας μεταξύ τάξης και αταξίας ως δημιουργική συνθήκη γίνεται στο πλαίσιο του «σκακιστικού συνεχούς».

«**FIXed in Flux**» λοιπόν ο τίτλος αυτού του έργου, όπου μια οικοδομική σκαλωσιά ύψους 6 μέτρων βρίσκει τη θέση της στο ερείπιο του Φιξ (FIX) σ' ένα ρήγμα που προϋπήρχε, γεφυρώνοντας όχι μόνο το Μουσείο με το FIX αλλά και το παρελθόν του κτιρίου με το μέλλον του.

Ο θεατής αντικρίζοντας την τρύπα στο τοίχο του Μουσείου, σημείο διακλάδωσης τάξης - χάους έχει να αποφασίσει κατά πόσον θα «μπεί» στο γιαπί, στο χάος, αλλά και στο έργο.





Στο πάτωμα του υπογείου και σε βάθος 6 μέτρων, στα έγκατα του χώρου, προβάλεται το video του FIXED in Flux.





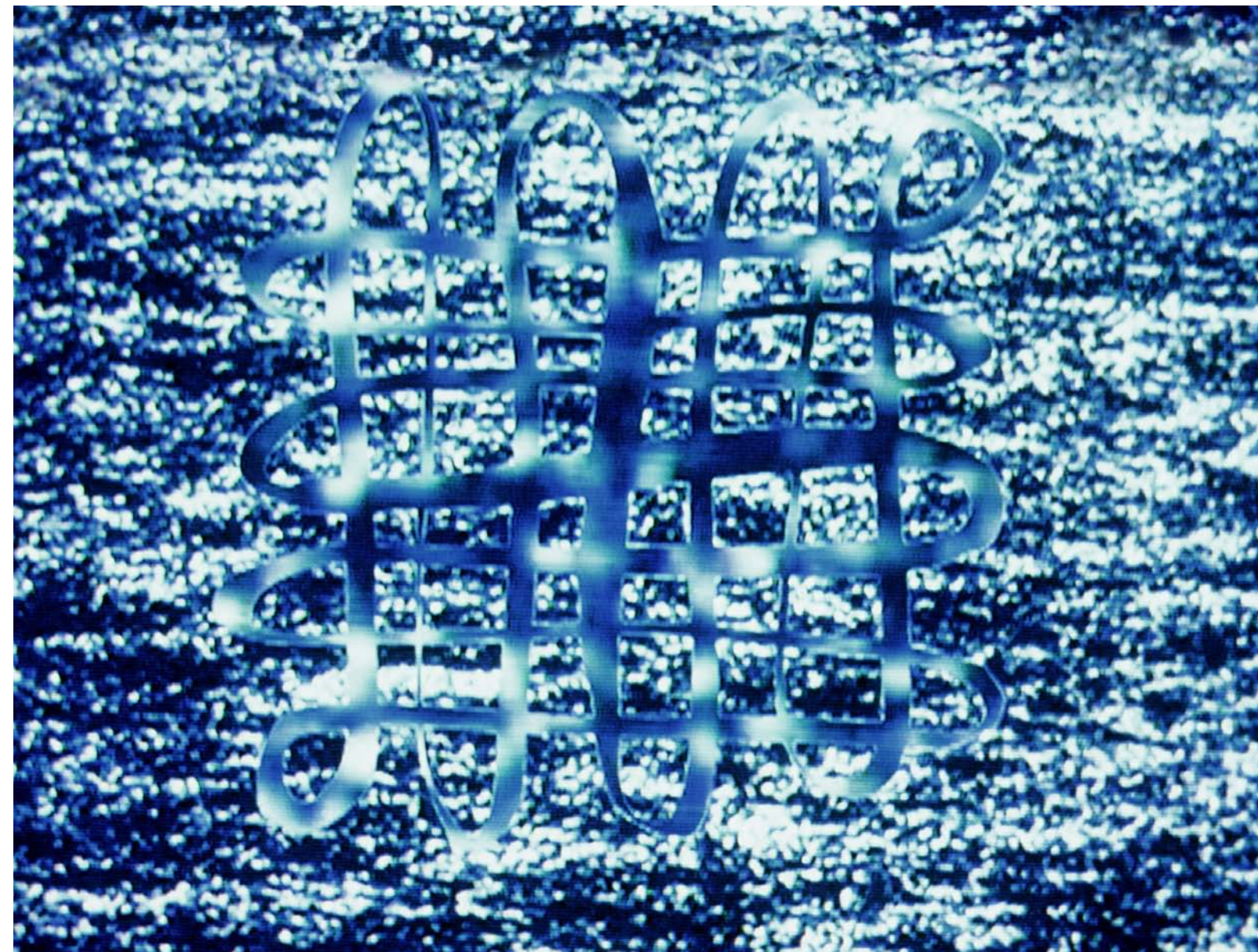
Η Video εικόνα αναλαμβάνει μέσω του «σκακιστικού συνεχούς» να αναδείξει την ομολογία και ομοιότητα της τάξης και του χάους με 2 ακραίες θέσεις:

- Το φως που στραφταλίζει στα κύματα της θάλασσας,
- με το «χιόνι» της τηλεόρασης.

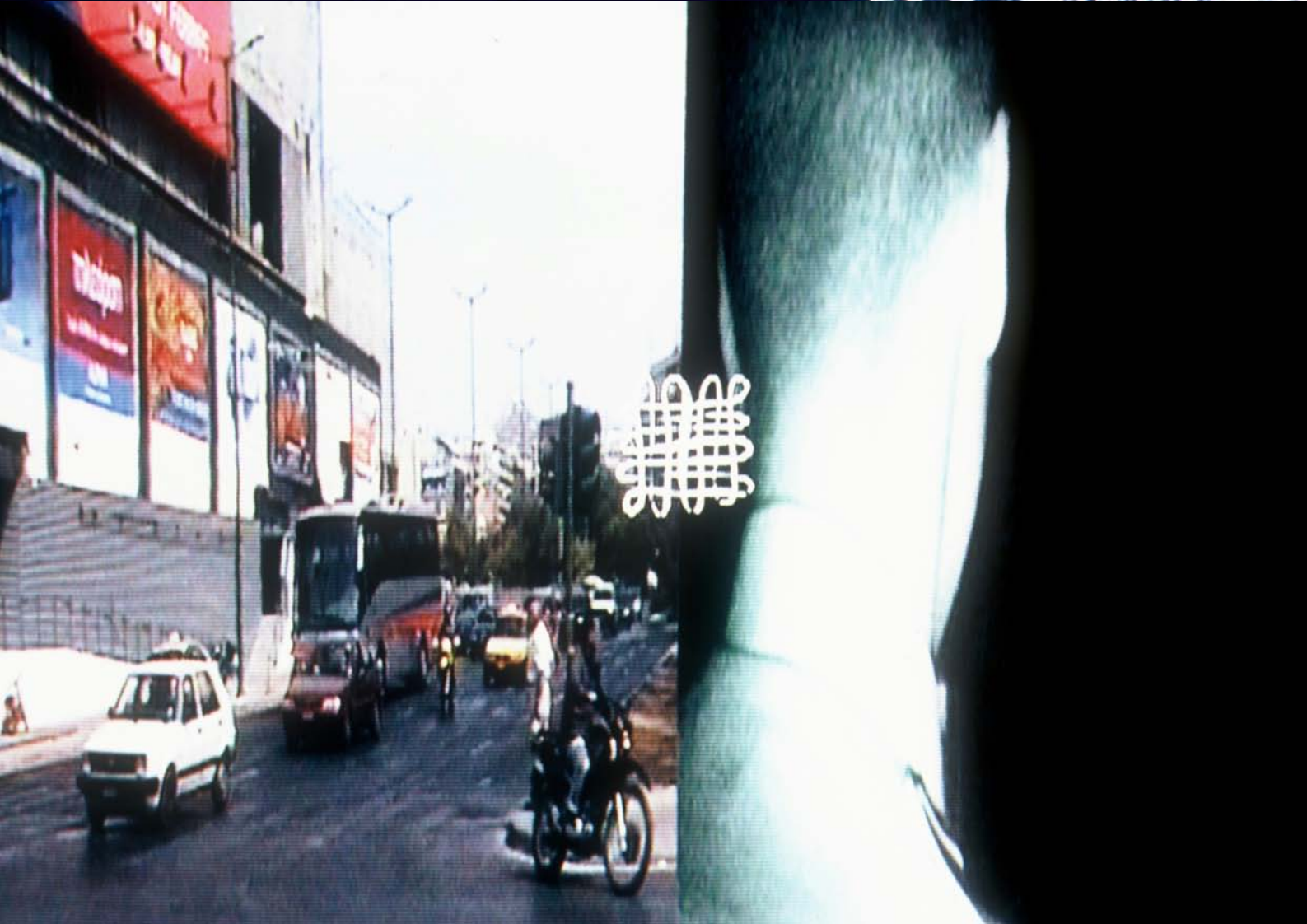
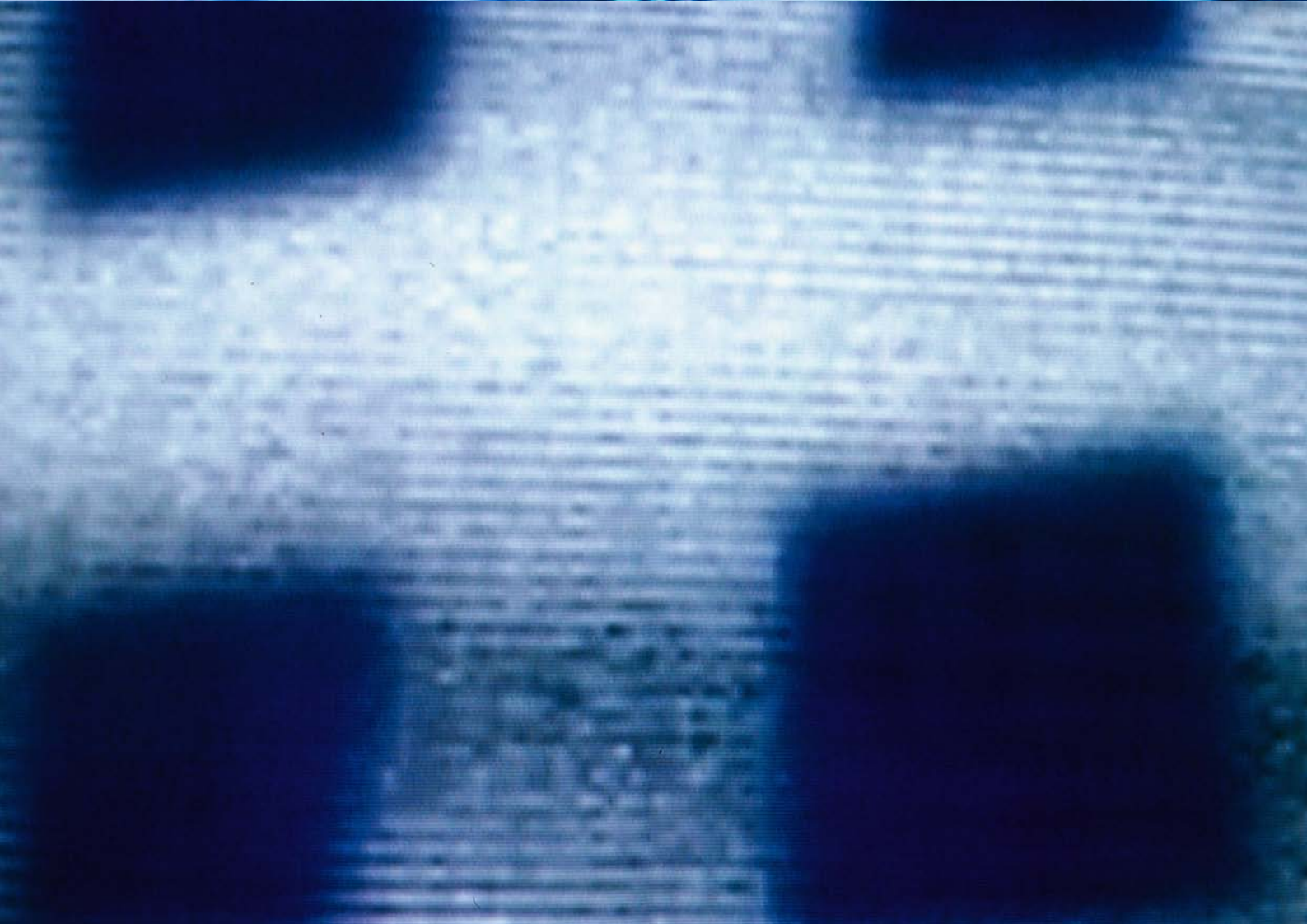
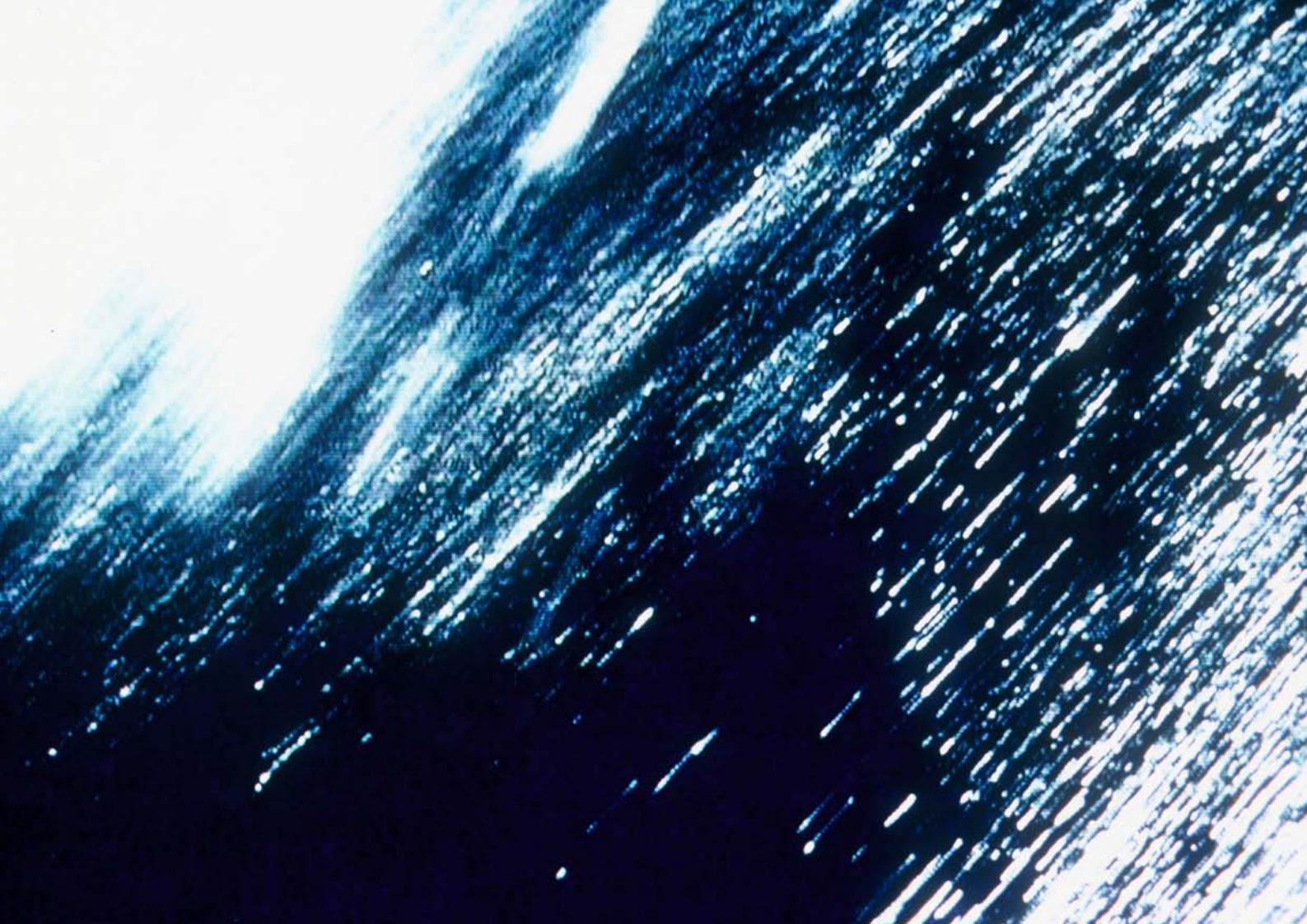
Από τη μία μία εικόνα γνωστή και οικεία, στην τάξη της περιγραφής και από την άλλη μια εικόνα εντροπίας, ένα χαοτικό φαινόμενο της τεχνολογίας, ένας επικοινωνιακός θόρυβος.

Στοχεύοντας εν' τέλει στη φύση του φωτός αυτή καθ'αυτή, ως ενίαία και αδιαχώριστη ουσία των πραγμάτων. Την αρχική και τελική ορίζουσα πληροφορία που παράλληλα, αν και αντιφατικά, ως σωματίδιο (fixed) και ως κύμα/παλμός (flux) πληροφορεί, πλήρως φέρει, σχεδιάζει και υφαίνει το Είναι εν τω Γίγνεσθαι. FIXed in Flux και Chess Continuum. Η αέναν παρτίδα...

Το Σκακιστικό Συνεχές λοιπόν σε πλήρη εξέλιξη. Το παιχνίδι της ροής και συνεχούς μεταβολής όπου παίζει κανείς και παίζεται και ο ίδιος, στην εποχή της παγκοσμιοποίησης, της πλανητικής δικτύωσης και της διαπολιτισμικής αλληλοδιαμόρφωσης...









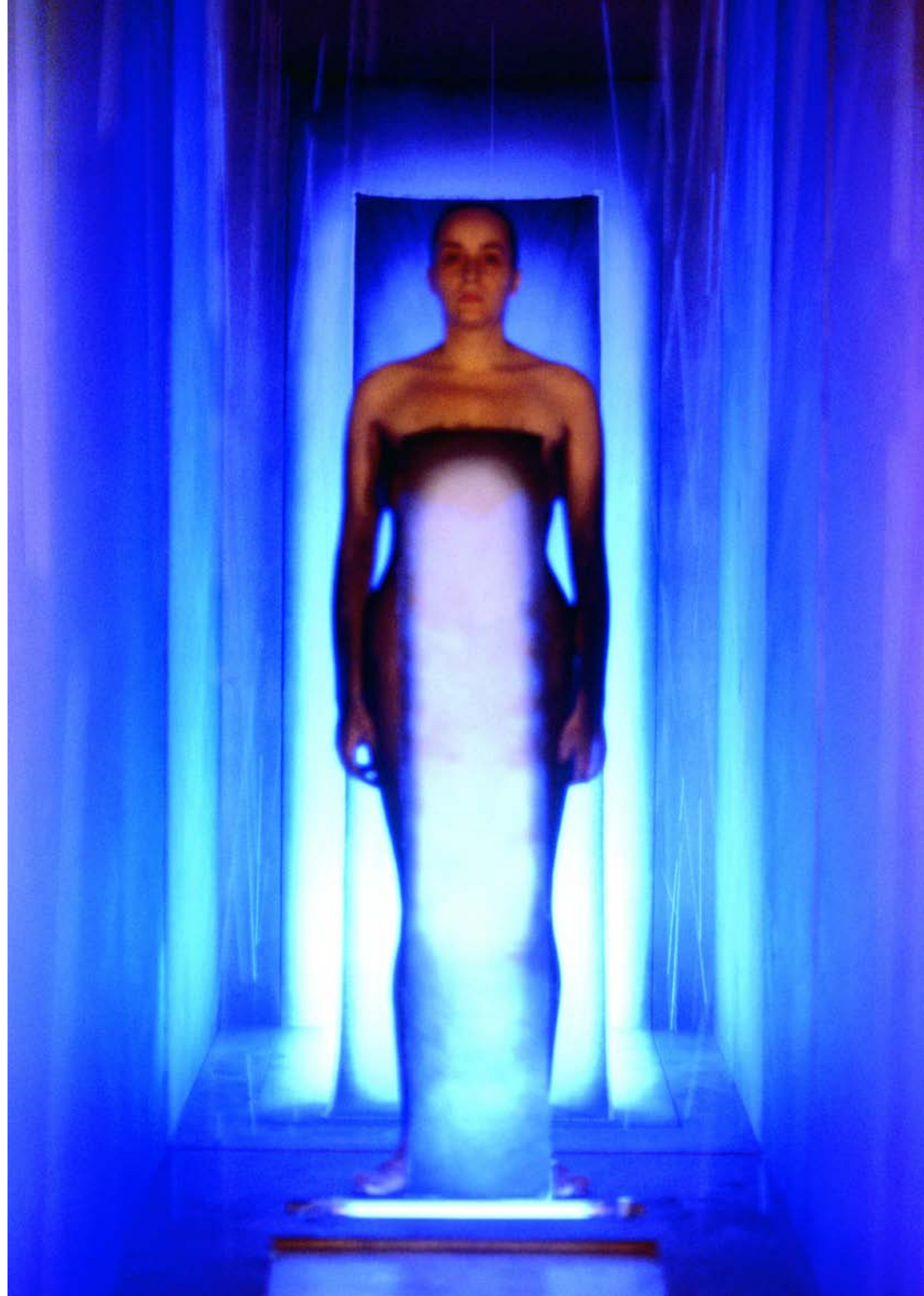
Άλλωστε, το ζήτημα της ενέργειας ως πρωτογενούς ύλης που μεταπλάθεται σε πληροφορία-εικόνα είναι η έρευνα που μορφοποιεί και την video εγκατάσταση του «**Salt Testament**». Τύμβος αλατιού φέρει μισοθαμμένο ένα μόνιτορ που εγκυμονεί σπέρμα φωτός, και από το χάος του «χιονιού» ανασκευάζεται μέσω αναπνοών και αυτοψηλάφησης σε κραυγή αυτοσυνειδησίας.





Γενικότερα η δουλειά αντιλαμβάνεται τη μετάπλαση της ενέργειας σε ύλη ως πληροφορία (είτε ηλεκτρονική είτε σ' άλλη μορφή) που είναι «ζήτημα φωτός».

Από το «**Είναι-μη Είναι**» των αντιθέτων στην ρέουσα ολότητα του «**Σκακιστικού Συνεχούς**» και του «**Fixed in Flux**» διαγράφεται ένα νήμα που μοιάζει φανερό κοιτώντας προς τα πίσω αλλά δυσδιάκριτο στην κατεύθυνση του μέλλοντος.





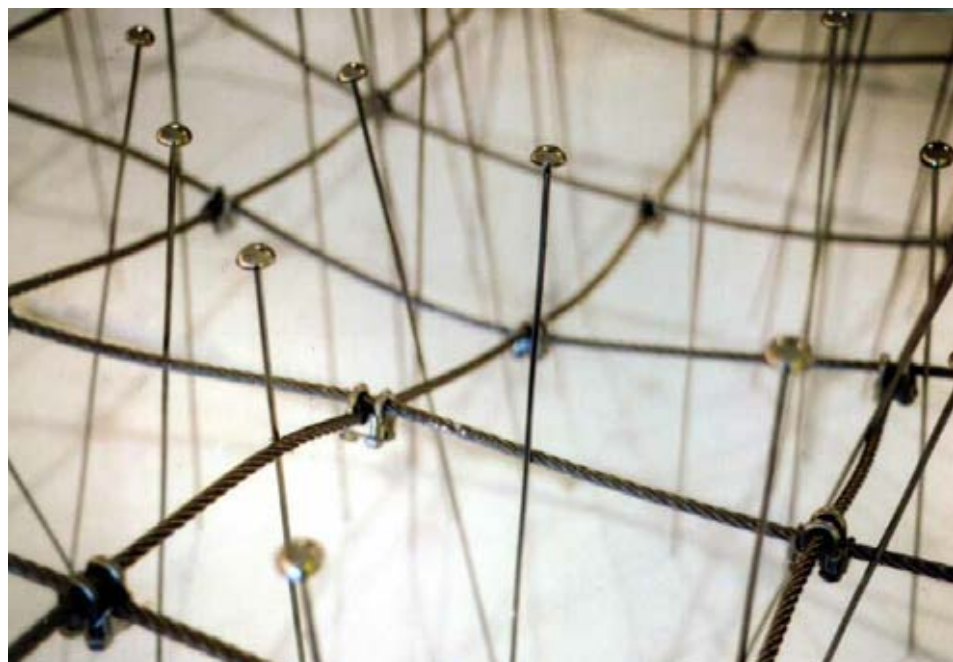




«Ακίδες Φωτός» /  
«Light Pins», 2002  
Ανοξείδωτο ατσάλι,  
350x350x250cm

«OPEN 2002».  
5η Διεθνής έκθεση γλυπτικής  
και εγκαταστάσεων, Βενετία, Λίντο.  
Εκπροσωπώντας την Ελλάδα.  
Επιμέλεια Λίνα Τσίκουτα.

«Far Near Center», 2004.  
Ευρωπαϊκό Γραφείο Πατεντών,  
Μόναχο, Γερμανία.  
Επιμέλεια Monica Poalas,  
Francoise Heitsch.







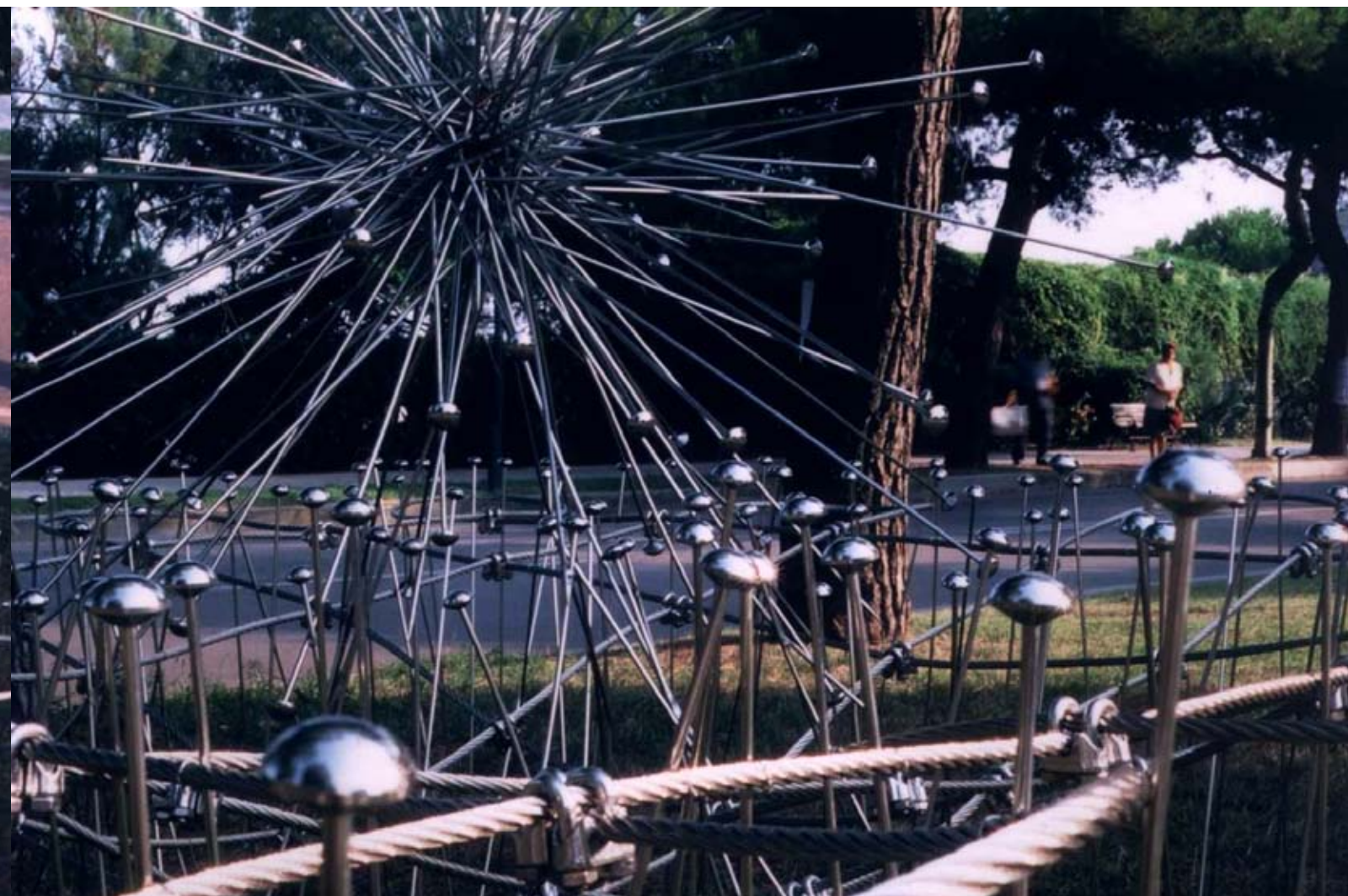












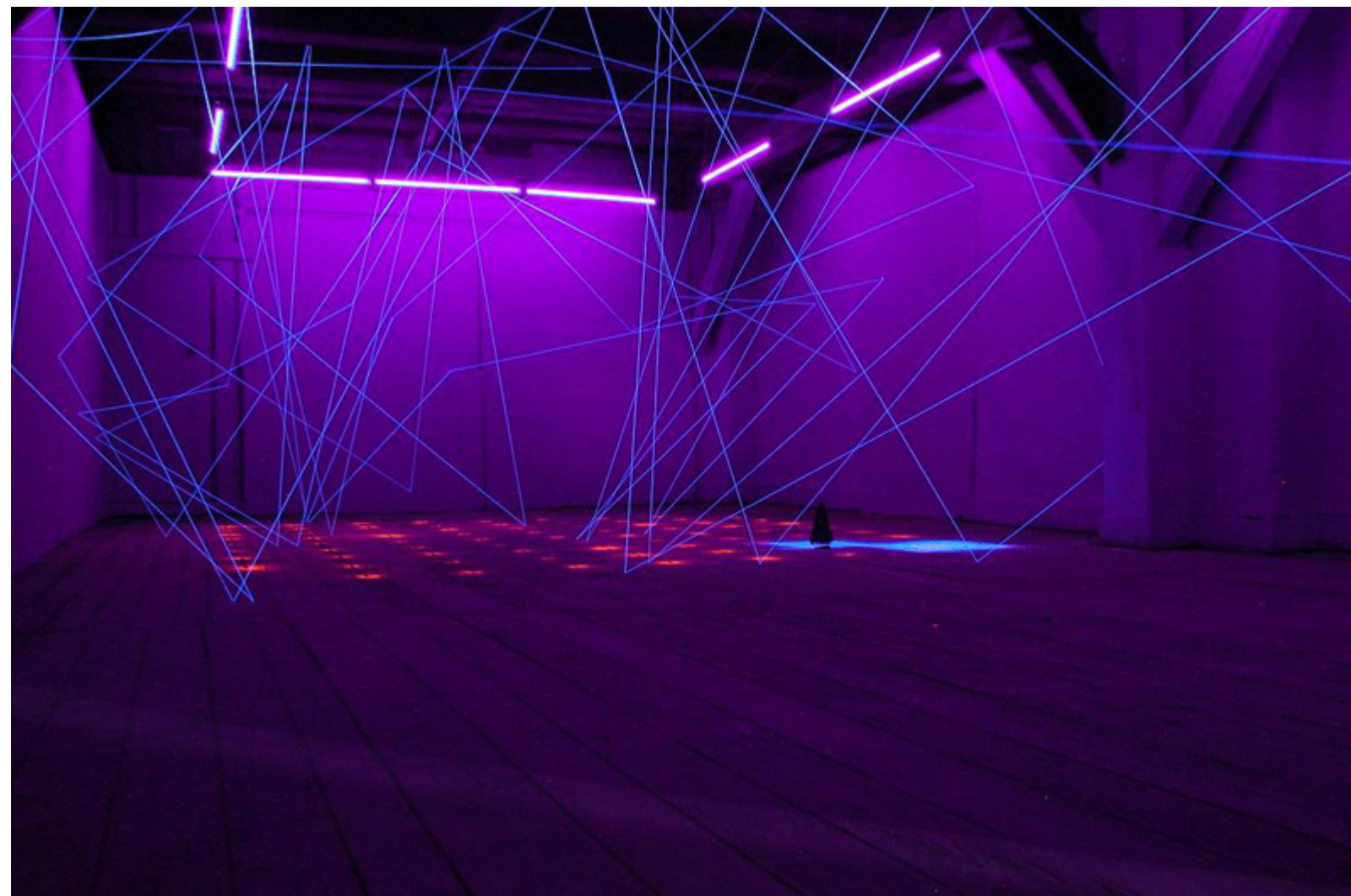


**«Σκακιστικό Συνεχές-Μήτρα Διασποράς» /  
«Chess Continuum-Scattering Matrix», 2003**

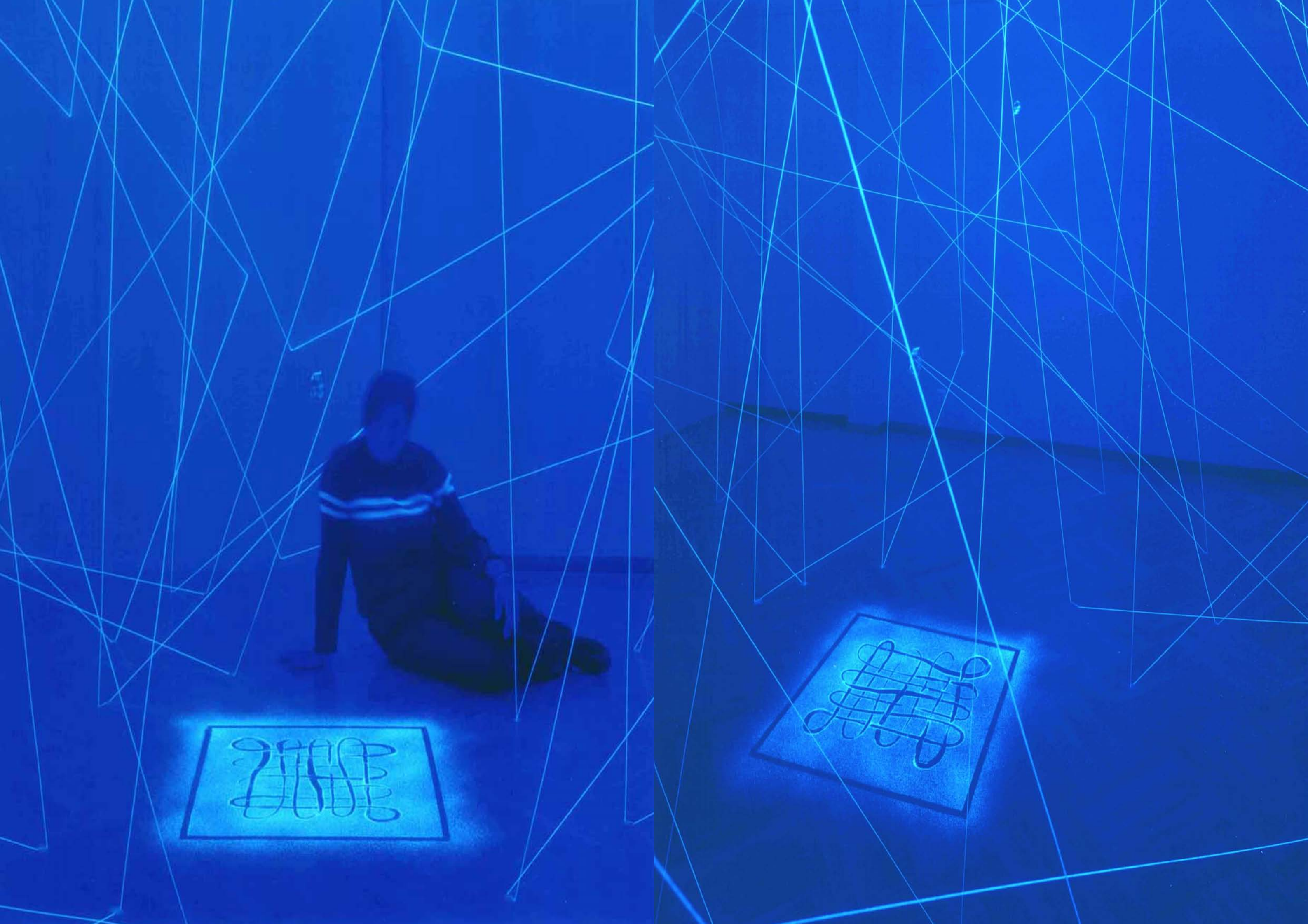
«©Europe Exists», 2003.  
Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονων Τέχνων, Θεσσαλονίκη.  
Επιμέλεια Harald Szeemann και Rosa Martinez.

«Values», 2004.  
Pancevo International Biennale, Σερβία, Πάντσεβο.  
Επιμέλεια Svetlana Mladenov και Igor Antic.

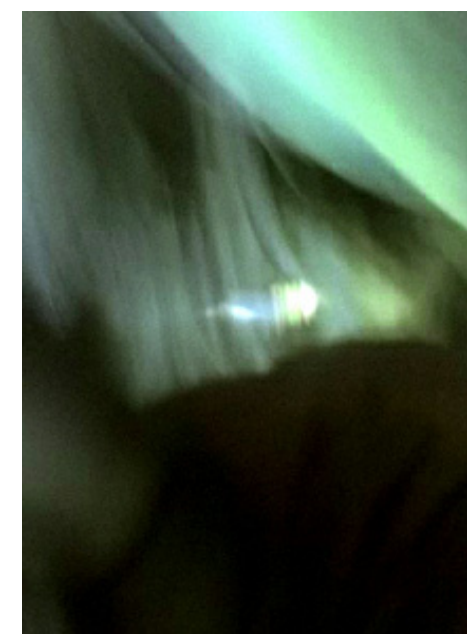
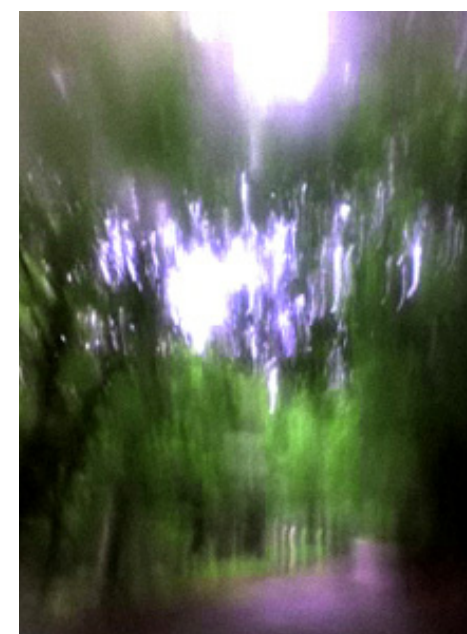
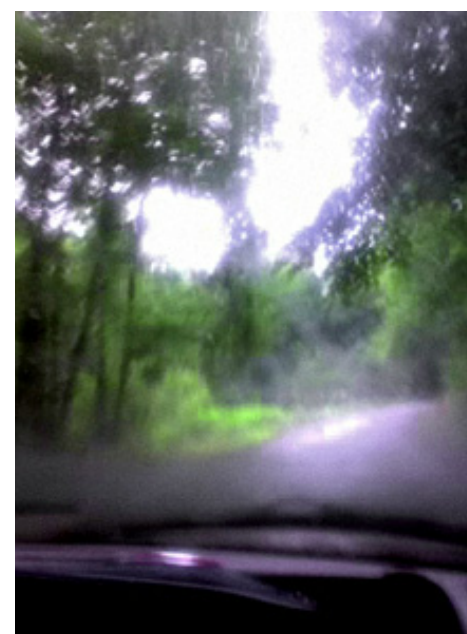
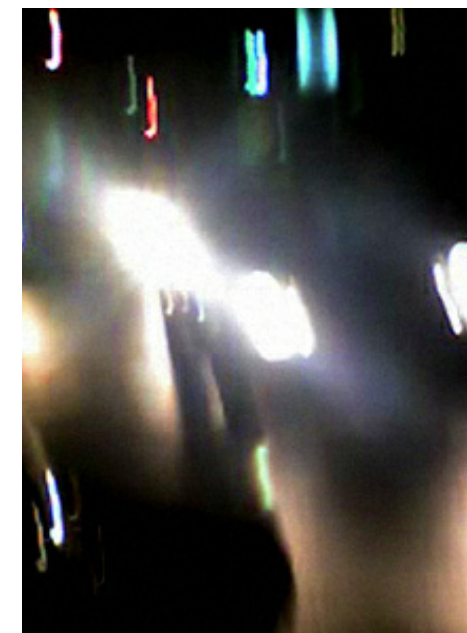
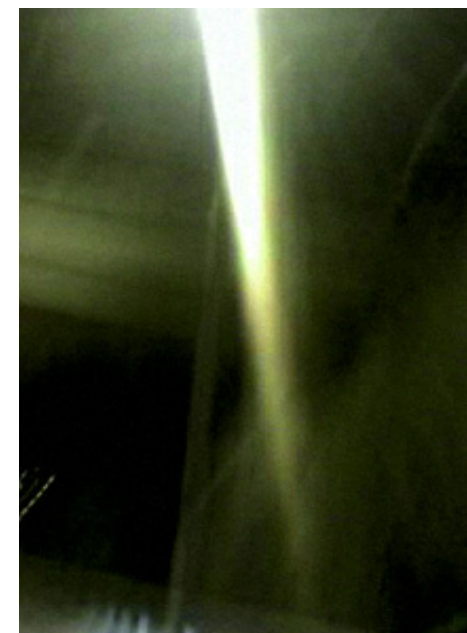
«Επιπλέον», 2004.  
Δημοτική Πινακοθήκη Ψυχικού.  
Επιμέλεια Ευγενία Αλεξάκη.











«Φάος» ή «τράπουλα Ταρώ» /  
«Faos» or «Tarot deck», 2006-2007  
Φωτογραφική εκτύπωση σε ανακλαστική επιφάνεια.  
7.5x15cm κάθε εικόνα.

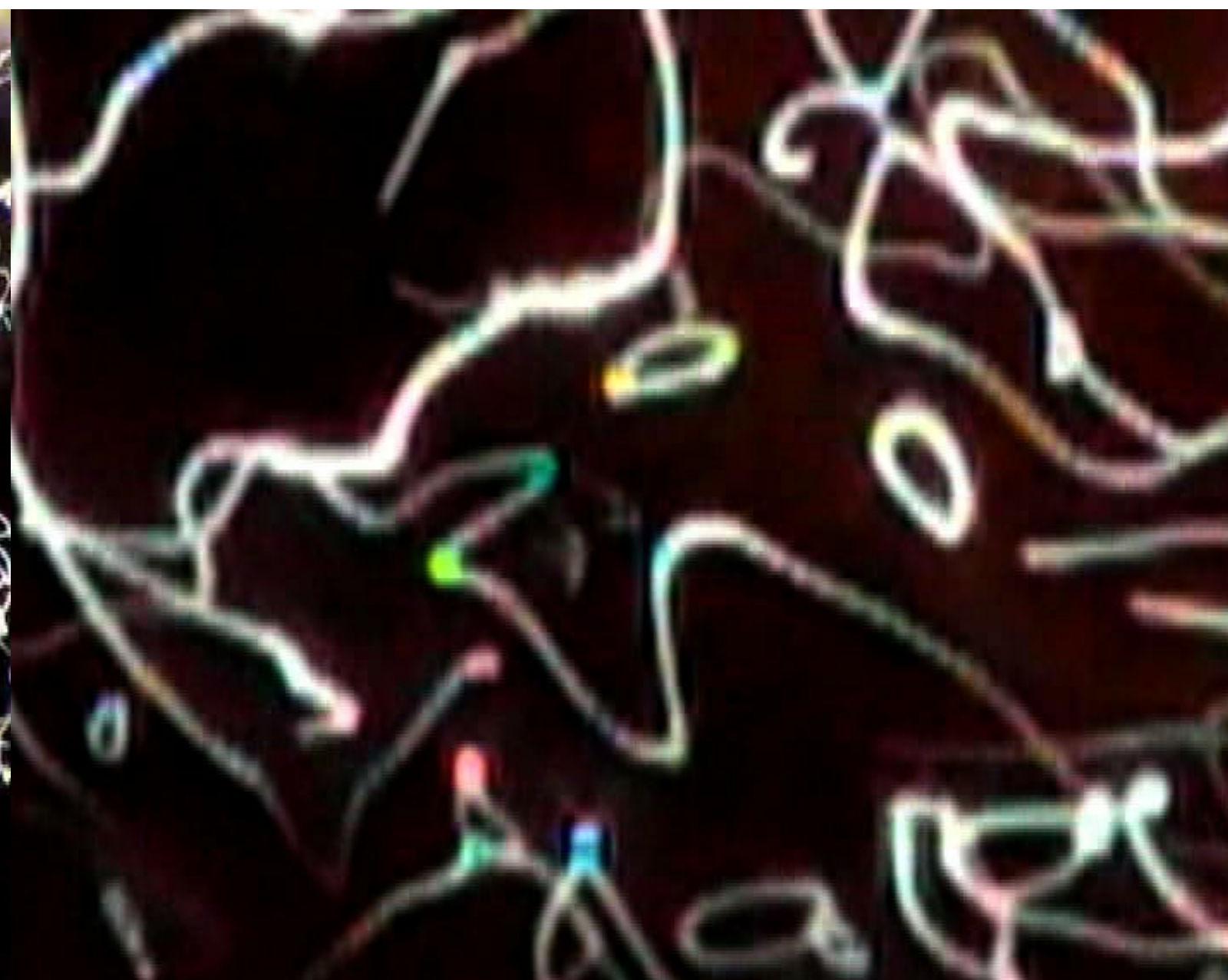
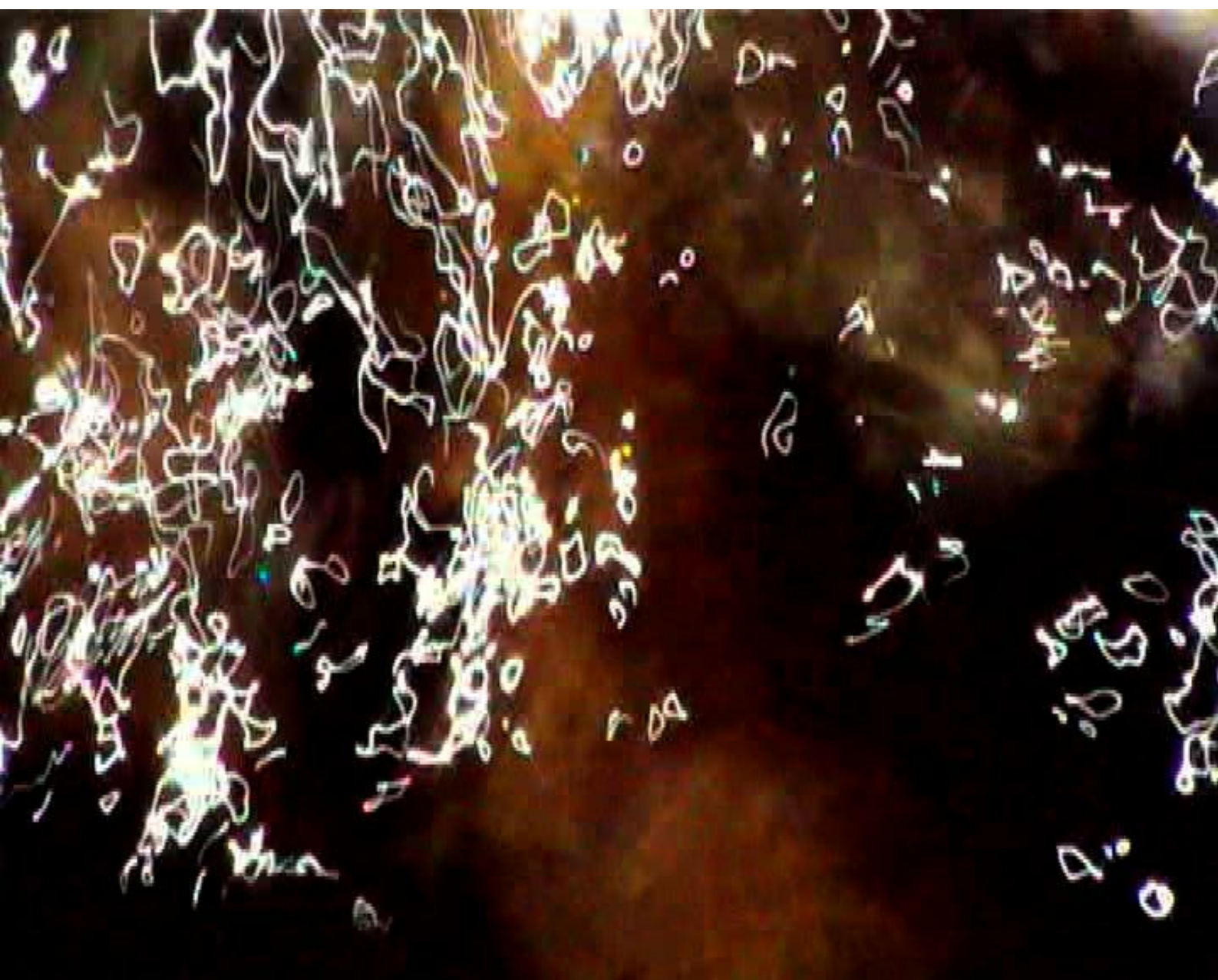
International Art Residency, Skopje, FYROM (κατάλογος)  
Επιμέλεια Ana Frangovska.



«Faos-the journey», 2007

Video stills

International Art Residency, Skopje, FYROM





**«Faos-the laundry», 2007**

Video stills

International Art Residency, Skopje, FYROM





«Faos-the horse», 2007

Video stills

International Art Residency, Skopje, Fyrom

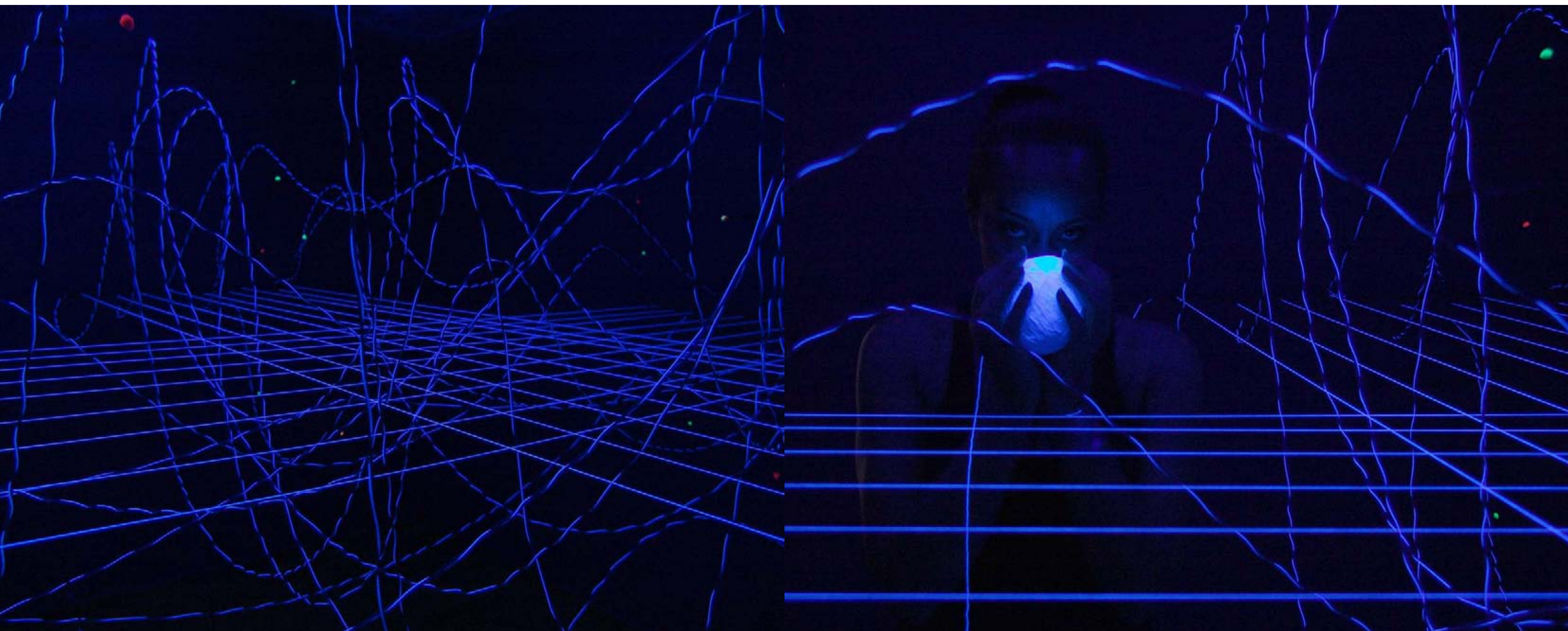




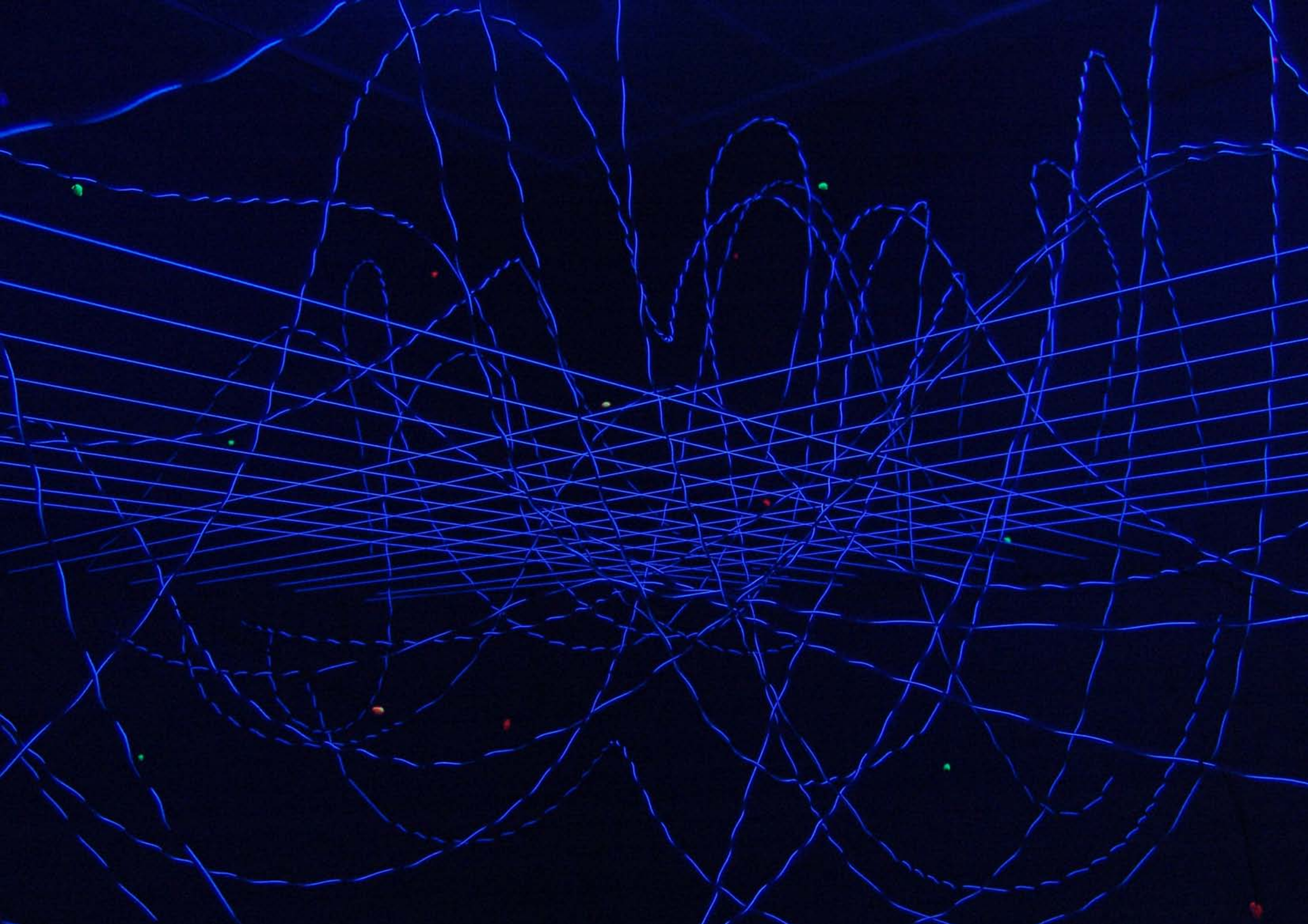
«Σκακιστικό Συνεχές-Χορός» /  
«Chess Continuum- Dance», 2007

Νήματα, συρματόσχοινα, black light,  
απορυπαντική σκόνη, μετρονόμος.  
Διαστάσεις μεταβλητές.

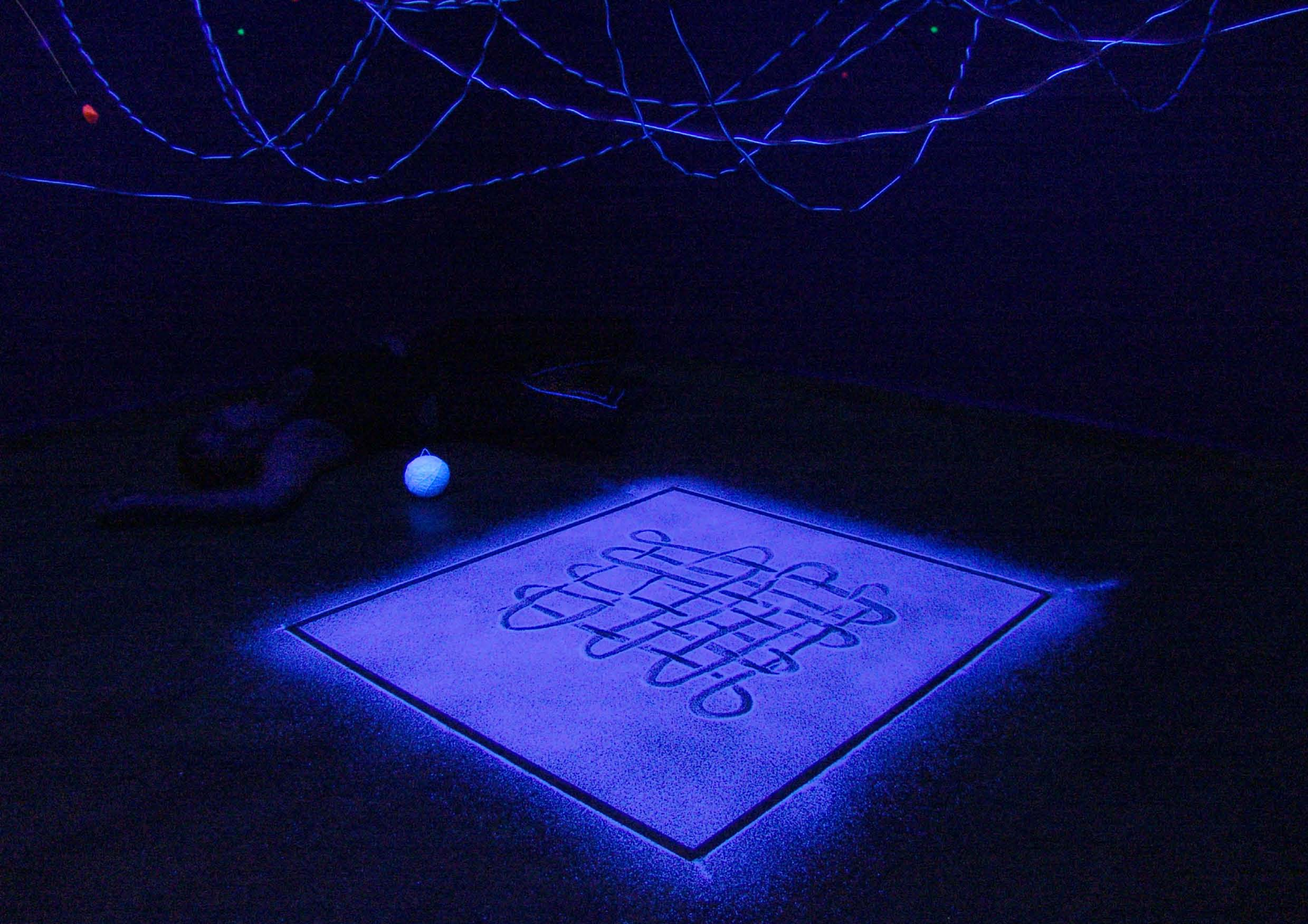
«Εν-Καταστάσεις, In-situations»,  
Δημοτική Πινακοθήκη Καλαμάτας.  
Επιμέλεια Μεγακλής Ρογκάκος (κατάλογος)













**«Shredded text», 2007**

Έργο από χορτάρι και κόλλα που αποσυντίθεται με το χρόνο και τις κλιματολογικές συνθήκες στον τόπο/τοπίο της έκθεσης.

90x150cm

«Uncommon Ground», International Art Residency, Wales, UK.









**«Hidden», 2007**

Έργο από μούσκλη, καρπούς και νήματα που αποσυντίθεται με το χρόνο και τις κλιματολογικές συνθήκες στον τόπο/τοπίο της έκθεσης.  
90x60cm

«Uncommon Ground», International Art Residency, Wales, UK.





**«Φως» ή «λαμπτήρας», 2007**  
Φωτογραφική εκτύπωση σε ανακλαστική επιφάνεια.  
25x25cm





**«Infinity», 2000-2007**

Ψηφιοποιημένο αρχείο σχεδίου με σινική,  
εκτύπωση σε διάφορες εκδοχές.  
Διαστάσεις μεταβλητές.





Ενδεικτική βιβλιογραφία

«©EUROPE EXISTS», 2004, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονος Τέχνης, επιμέλεια των Harald Szeemann και Rosa Martinez.

«Cosmopolis 1 – microcosmos x macrocosmos», Κρατικό Μουσείο Σύγχρονος Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2004, επιμέλεια Magda Carneci.

«11th Pancevo International Biennial, Values», 2004, Serbia, curators Svetlana Mladenov και Igor Antic.

«Far Near Center – 12 Positions in Greek contemporary art», 2004, European Patent Office, curators Monica Poalas και Francoise Heitsch.

«Emilija Papafilippou, chess continuum, continuum saha», 2002, Kulturni Center Beograda, Serbia.

«Εν-καταστάσεις, In-situations», 2007, Δημοτική Πινακοθήκη Καλαμάτας, επιμέλεια Μεγακλής Ρογκάκος.

«Σύνοψις 1 – Επικοινωνίες», 2000, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονος Τέχνης, Υπουργείο Πολιτισμού, επιμέλεια Άννα Καφέτση.

«Αιμιλία Παπαφιλίππου, Open 2002, Ελλάς», Υπουργείο Πολιτισμού, επιμέλεια Λίνα Τσίκουτα.

«Ιερή και Βέβηλη, Όψεις της Γυναίκας στη Σύγχρονη Ελληνική Ζωγραφική», Αρχείο Νεοελληνικής Τέχνης, Εταιρεία εικαστικών Μελετών, Δημοτική Πινακοθήκη Χανίων, επιμέλεια Χάρης Καμπουρίδης.

«Ο Μύθος της γυναίκας στην σύγχρονη ελληνική τέχνη», 2001, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης Βασιλή και Ελίζας Γουλανδρή, Άνδρος, επιμέλεια Χάρης Καμπουρίδης.

«Δεσμοί Τέχνης», 1999, Σύνδεσμος Υποτρόφων, Κοινωφελές Ίδρυμα “Αλέξανδρος Σ. Ωνάσσης”, Κέντρο Τεχνών, Αθήνα, επιμέλεια Γιάννης Ρούσσος.

«Greece – contemporary Greek Art three generations», 1998, Tel Aviv Museum of Art, National Gallery of Greece, curators Mordechai Omer, Marina Lambraki Plaka.

«Dialogue der Kulturen», 1995, Erfurt, Germany, curator Katerina Koskina.

«21st Bienal Internacional de Sao Paulo», 1991, General Catalogue, general curator Joao Candido Calvao, curator Maria Maragou.

«Αιμιλία Παπαφιλίππου, Ελλάς, XXI Μπιενάλε του Σάο Πάολο», 1991, Υπουργείο Πολιτισμού, επιμέλεια Μαρία Μαραγκού.

«Sanat-Τέχνη», 1992, Μουσείο Ζωγραφικής και Γλυπτικής του Πανεπιστημίου Μιμάρ Σινάν, (Mimar Sinan University Painting and Sculpture Museum), Κωνσταντινούπολη, επιμέλεια Έφης Στρούζα και Beral Madra.

«Μπιεννάλε Νέων Καλλιτεχνών Ευρωπαϊκών Χωρών της Μεσογείου», 1990, Μασσαλία, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς.

«Eighty – Painters of Europe», 1987, European Community, Council of Europe, City of Strassbourg, curators Marina Lambraki Plaka, Haris Kambouridis.

Είπες εδώ και χρόνια:  
«κατά βάθος είμαι ζήτημα φωτός»  
και τώρα ακόμη σαν ακουμπάς  
στις φαρδιές ωμοπλάτες του ύπνου  
ακόμη κι όταν σε ποντίζουν  
στο ναρκωμένο στήθος του πελάγου  
ψάχνεις γωνιές όπου το μαύρο  
έχει τριφτεί και δεν αντέχει  
αναζητάς ψηλαφητά τη λόγχη  
την ορισμένη να τρυπήσει τη καρδιά σου  
για να την ανοίξει στο φως.

Γιώργος Σεφέρης