

12Η ΜΠΙΕΝΑΛΕ
ΚΑΪΡΟΥ

ΚΥΠΡΙΑΚΗ
ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ
ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2010–
ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2011

12TH CAIRO
BIENNALE

CYPRriot
PARTICIPATION
DECEMBER 2010–
FEBRUARY 2011



ΧΡΟΝΙΑ ΚΥΠΡΙΑΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
YIL KIBRIS CUMHURİYETİ

ΕΚΘΕΣΗ

Οργάνωση και χρηματοδότηση: Πολιτιστικές Υπηρεσίες του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού

Επίτροπος: Πέτρος Δυμιώτης

Σύμβουλοι Digitalis

- Yves Sabourin, Επιθεωρητής εικαστικής δημιουργίας, Γενική διεύθυνση, Υπουργείο Πολιτισμού και Επικοινωνίας της Γαλλίας
- Μαρία Παρασκευαΐδου, Σύμβουλος σε θέματα φυτολογίας

Ασφάλιση έργων: Παγκυπριακή Ασφαλιστική

Μεταφορά έργων: PPS

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

Σχεδιασμός: Άκης Ιωαννίδης

Φωτογραφίες: Μιχάλης Θεοχαρίδης, Florian Bong-Kil Grosse

Επιμέλεια ελληνικών κειμένων: Ειρήνη Μοδέστου

Επιμέλεια αγγλικών κειμένων: Elizabeth Elston

Μεταφράσεις: Antoinette Dheere, Ευθυμία Άλφα, Δέσποινα Πιρκεππί

© βιβλίου: 2010 Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Πολιτιστικές Υπηρεσίες

© έργων: οι καλλιτέχνες

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση ή αναπαραγωγή, ολική ή μερική, του περιεχομένου με οποιονδήποτε τρόπο, μηχανικό, ηλεκτρονικό, φωτοτυπικό, ηχογράφησης ή άλλο, χωρίς προηγούμενη γραπτή άδεια του εκδότη.

EXHIBITION

Organisation and funding: Cultural Services of the Ministry of Education and Culture

Commisioner: Petros Dymiotis

Digitalis Consultants

- Yves Sabourin, Inspector of Artistic Creation
General Management, French Ministry of Culture and Communication
- Maria Paraskevaidou, Consultant in Horticulture

Insurance of works: Pancyprian Insurance

Transportation of works: Pavlos Packing Services

CATALOGUE

Design: Akis Ioannides

Photography: Mihalīs Theocharides, Florian Bong-Kil Grosse

Editing of Greek text: Irini Modestou

Editing of English text: Elizabeth Elston

Translations: Antoinette Dheere, Efthymia Alphas, Despina Pirketti

© book: 2010 Ministry of Education and Culture, Cultural Services

© works: the artists

No part of this publication may be transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording, or any storage or retrieval system, without the prior permission in writing from the publisher.

ISBN 978-9963-0-0143-9

ΛΑΡΑ ΑΛΦΑ
ΜΑΡΙΑ ΛΟΪΖΙΔΟΥ
ΕΛΕΝΗ ΜΟΥΖΟΥΡΟΥ

LARA ALPHAS
MARIA LOIZIDOU
ELENI MOUZOUROU

DI GIT A L IS

ΕΠΙΤΡΟΠΟΣ
ΠΕΤΡΟΣ ΔΥΜΙΩΤΗΣ

COMMISSIONER
PETROS DYMOTIS

ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΕΣ ΥΠΗΡΕΣΙΕΣ
ΤΟΥ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΥ ΠΑΙΔΕΙΑΣ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

CULTURAL SERVICES
OF THE MINISTRY OF EDUCATION
AND CULTURE

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ / CONTENTS

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ / FOREWORD 7 / 9

ΠΡΟΛΟΓΟΣ / PREFACE

Αγγίζω θα πει παρατηρώ / To Touch is to Observe 11 / 13

Yves Sabourin

ΕΙΣΑΓΩΓΗ / INTRODUCTION

Digitalis 17 / 23

Λάρα Άλφα, Μαρία Λοϊζίδου, Ελένη Μούζουρου

Lara Alphas, Maria Loizidou, Eleni Mouzourou

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ / NOTES

1 **The Craftsman, 2008** 29 / 33

Richard Sennett

2 **Lines: A Brief History** 37 / 43

Tim Ingold

3 **L' Empreinte** 47 / 55

Georges Didi-Huberman

4 **Τι θα έβλεπε η Αλίκη στη χώρα των φυτών [What Alice
Would Have Seen in the Land of Plants]** 61 / 65

Γιάννης Μανέτας / Yiannis Manetas

5 **Μετάξι / Silk** 69 / 75

Αλεσσάντρο Μπαρίκκο / Alessandro Baricco

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ / BIOGRAPHIES 81

Η Κύπρος και η Αίγυπτος μοιράζονται πολλά κοινά στοιχεία: Η ιστορική πορεία των δυο λαών είναι αντιστρόφως ανάλογη της παρουσίας τους στη διεθνή σκηνή με τη μορφή ανεξαρτήτων κρατών. Πανάρχαιες κοπίδες πολιτισμού και οι δυο χώρες, αποτίναξαν, με διαφορά οκτώ μόλις χρόνων, τον ίδιο αποικιοκρατικό ζυγό τη δεκαετία του 1950–1960 (η Αίγυπτος το 1952 και η Κύπρος το 1960) και σφυρηλάτησαν, έκτοτε, τη συνεργασία τους, αρχικά στο πλαίσιο του Κινήματος των Αδελφειών, και στη συνέχεια ως δυο χώρες που τις συνδέουν στενές και άριστες σχέσεις γειτονίας.

Φυσική απόρροια των δεσμών αυτών είναι και η συστηματική παρουσία της Κύπρου στις διεθνείς Μπιενάλε που διοργανώνονται στην Αίγυπτο, αφού το Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού κρίνει ότι με τον τρόπο αυτό υλοποιεί έναν από τους βασικότερους στόχους της πολιτιστικής του πολιτικής την προβολή της σύγχρονης κυπριακής καλλιτεχνικής δημιουργίας στο εξωτερικό.

Η Μπιενάλε Καΐρου είναι ένας τέτοιος διεθνούς εμβέλειας θεσμός, στον οποίο η Κύπρος συμμετέχει ανελλιπώς από το 1986. Φέτος, στη 12η εκδοχή του θεσμού, την Κύπρο εκπροσωπούν η καλλιτεχνική ομάδα των Λάρας Άλφα, Μαρίας Λοϊζίδου και Ελένης Μούζουρου και η Γιούλα Χατζηγεωργίου.

Εμπλέκοντας έντεχνα τις έννοιες του Ψηφίου (digit), του κατ' εξοχήν μέσου ταξινόμησης της πληροφορίας στην ηλεκτρονική εποχή, και του Δακτύλου (digitus), του οργάνου της Αφής μέσω του οποίου οι Άνθρωποι ξεκινούμε να συλλαμβάνουμε τον κόσμο που μας περιβάλλει, η πρόταση με τον τίτλο «Digitalis» των Λάρας Άλφα, Μαρίας Λοϊζίδου και Ελένης Μούζουρου επαναδιαπραγματεύεται έννοιες όπως η Δημιουργία και η Τέχνη με διάθεση αρχειοθέτησης. Ενώ, όμως, το «φορητό μουσείο» του Duchamp, για παράδειγμα, στο *The Box in a Valise* επιστράτευε το μηχανισμό της αρχειοθέτησης για να ασκήσει την οξεία, ανατρεπτική κριτική του στο συνολικό σύστημα της σύγχρονης τέχνης, οι τρεις εικαστικοί καλλιτέχνες, εστιάζοντας, με εμφανή αγάπη, την έρευνά τους σε «ταπεινές» μορφές χειρωνακτικής ενασχόλησης, όπως το ράψιμο ή το κέντημα, κατορθώνουν να αναδείξουν τον ανθρώπινο μόχθο σε καλλιτεχνική δημιουργία.

Η Γιούλα Χατζηγεωργίου παρουσιάζει, για πρώτη φορά σε ολοκληρωμένη μορφή, την τριλογία βίντεο με το γενικό τίτλο «Οι Δρόμοι του Μετά» στην οποία εξερευνά το μύχιο ψυχισμό της Γυναίκας Φύσης. Τα πέντε, κατά την Elisabeth Kübler-Ross, στάδια της θλίψης συμπτύσσονται στις τρεις απεικονίσεις-στάσεις της Γυναίκας όπως τις αποδίδει η Χατζηγεωργίου. Τυφλωμένη από θυμό (Οργή) η ηρωίδα μαχαιρώνει μάταια το νερό («Μαχαίρι στο Νερό»). Μη αποδεχόμενη τη μοίρα της (Άρνηση/Διαπραγμάτευση) προσπαθεί να απαλλαγεί από το φορτίο του γεμάτου στάχτη σακακιού που της φόρεσαν ("The Calm"). Το αναπόδραστο, όμως, τέλος τη βρίσκει να επιδίδεται στον καθαρτήριο θρήνο (Αποδοχή) λούζοντας τα μαλλιά της με στάχτη («Άρνηση») σε μια ευθεία συνέχεια της αρχαιοελληνικής παράδοσης όπως μας την κληροδότησε η *Ιλιάδα* και ο θρήνος του Αχιλλέα.

Με τις σκέψεις αυτές, θέλω να συγχαρώ και τις τέσσερις εικαστικούς καλλιτέχνες για τη συμμετοχή τους στη 12η Μπιενάλε Καΐρου και να ευχαριστήσω όλους όσοι συνέβαλαν, ο καθένας με το δικό του τρόπο, στην επιτυχή εκηροσώπηση της Κύηρου.

Ανδρέας Δημητρίου
Υπουργός Παιδείας και Πολιτισμού

FOREWORD

Cyprus and Egypt have a lot in common. Both countries have nourished millennia-old civilizations yet their presence on the international scene as independent states dates back only a few decades. By a difference of only eight years (Egypt in 1952 and Cyprus in 1960) they both managed to shed the same colonial rule, forging since then a close cooperation, first as founding members of the Non-Aligned Movement and afterwards as two neighboring countries connected by deep friendly bonds.

The presence of Cyprus in the International Biennales hosted in Egypt stems naturally from these ties since the Ministry of Education and Culture views these events as an opportunity to materialize one of the most fundamental objectives of its cultural policy: showcasing the achievements of contemporary Cypriot art at an international level.

The Cairo Biennale is one such institution, in which Cyprus has participated since 1986. This year at the 12th Cairo Biennale Cyprus is represented by the artistic team of Lara Alphas, Maria Loizidou and Eleni Mouzourou, and Yioula Hadjigeorgiou.

By skillfully combining the concepts of the Digit, as the medium par excellence for classifying information in the electronic age, and the Digitus (the Finger), as the prime sense organ for touch, through which we begin to perceive the world that surrounds us, the work entitled “Digitalis” by Lara Alpha, Maria Loizidou and Eleni Mouzourou renegotiates such notions as Creativity and Art through an archiving process. But whereas Duchamp’s “portable museum” in *The Box in a Valise*, for example, employed the archiving mechanism in order to criticize the whole system built around modern art, the three visual artists lovingly focus their attention on “humble” manual activities like sewing and knitting, thus elevating human endeavor to an art form.

Yioula Hadjigeorgiou presents for the first time in its entirety the video trilogy entitled “The Roads of Hereafter”, in which she explores the most inner facets of the Female psyche.

Each one of these three renderings of Womanhood roughly corresponds to one of the five stages of grief, as described by Elisabeth Kübler-Ross. Driven by blind rage (Anger) the heroine stabs the water in vain ("Knife in the Water"). Refusing to accept her fate (Denial/Bargain) she struggles to rid herself from the burden of the ash-laden coat she wears ("The Calm"). Finally, she meets the inescapable end with a cathartic mourning by bathing her hair with ash (Acceptance), a direct reference to the traditions bequeathed by the *Iliad* and Achilles' grief.

With these thoughts in mind I wish to congratulate the four visual artists for their participation at the 12th Cairo Biennale and to thank everyone who contributed, each one in his or her way, in the successful presence of Cyprus at the Biennale.

Andreas Demetriou
Minister of Education and Culture

Αγγίζω θα πει παρατηρώ

Yves Sabourin

Το μυαλό μας μάς διατάζει να αγγίξουμε για να μπορέσουμε να προσδιορίσουμε αυτό το οποίο αρχίσαμε να παρατηρούμε. Συνεπώς, για να μπορέσουμε να αντιληφθούμε το νόημα και τη χειρονομία του αγγίγματος θα πρέπει να ανοικτούμε προς τα έξω, πράγμα που δημιουργεί την ανάγκη να χρησιμοποιήσουμε τα δάκτυλά μας για να χαϊδέψουμε περιοχές που παραμένουν άγνωστες σε μας.

Ο δακτυλίτης (digitalis), από τη λατινική λέξη digitus που σημαίνει δάκτυλο, είναι ένα πανέμορφο φυτό που υπάρχει τόσο σε ήμερη όσο και σε άγρια μορφή. Αποτελείται από ένα στέλεχος από το οποίο ξεπετάγονται άνθη που έχουν ένα μεγαλοπρεπές, ινδικό ροζ χρώμα, τόσο φωτεινό όσο ένα κομμάτι μεταξωτό ύφασμα. Οι μικρές αυτές χρωματιστές καμπανούλες θυμίζουν τα δάκτυλα γαντιού, δύο πράγματα (δάκτυλα και γάντι) που αφορούν ένα άγγιγμα άμεσο και ένα καλυμμένο.

Εάν επιλέξει κανείς τη χειρονομία του χαδιού, το γάντι, όσο όμορφο κι αν είναι, θα πρέπει να αφαιρεθεί από το χέρι για να μπορέσει να ολοκληρωθεί η πράξη την οποία έχει διατάξει ο εγκέφαλος: η εντολή δηλαδή να αναγνωριστεί το αντικείμενο ή το πράγμα το οποίο βρίσκεται υπό παρατήρηση. Πρόκειται για μια αρκετά φυσιολογική αντίδραση. Όλα αυτά τα νέα δεδομένα προστίθενται στην αισθητήρια και στην αισθησιακή μας κληρονομιά, η οποία με τον καιρό θα μας φανερίσει για να προσδιορίζουμε τη σχέση που έχουμε με την ανακάλυψη. Η συνείδησή μας ή το υποσυνείδητό μας θα βρουν τον τρόπο να επεξεργαστούν τις παρορμήσεις ή τις αποστροφές.

Αντίθετα, εάν το χέρι παραμείνει μέσα στο γάντι, είναι περισσότερο αισθητή η ανάγκη για προστασία, αφού έχουμε να αντιμετωπίσουμε μια άλλη όψη της προσωπικότητάς μας, η οποία γίνεται επιφυλακτική μπροστά στο άγνωστο. Σ' αυτό το στάδιο, ίσως να είναι προτιμότερο να το ανακαλύψουμε μόνοι, μέσα σε ένα δωμάτιο, ξαπλωμένοι σε ένα καναπέ και σκεπασμένοι με ένα αυστηρό, λιτό και τραχύ ύφασμα. Αλίμονο, κανένα όμορφο ύφασμα με λαμπερά, λουλουδένια μοτίβα δεν θα είναι εκεί για να μας βοηθήσει να χαλαρώσουμε.

Ο δακτυλίτης φέρει την ελεύθερή του ταυτότητα εφοδιασμένη με μια διπλή δυναμική, αφού παράγει αριθμό ιδιαίτερα τοξικών αλκαλοειδών, που όμως μπορούν να μετατραπούν σε προϋόντα που τονώνουν την καρδιά, φάρμακα δηλαδή για αδύναμες καρδιές. Και πάλι, βρισκόμαστε αντιμέτωποι με το εξής δίλημμα: παρόρμηση ή αποστροφή; Η φύση όμως, εκτός από έξυπνη είναι και μεγαλόδωρη, αφού δίνει στο λουλούδι δύο διαστάσεις και το ντύνει κομψά με ένα επίσημο φόρεμα σε ροζ, άσπρο και πράσινο.

Τα πάντα αφορούν αισθήματα που έχουμε νιώσει και αναμνήσεις που κουβαλάμε. Όπως όταν ακούμε τη φωνή μιας μητέρας που διατάσσει το παιδί της — το οποίο βρίσκεται στη μέση μιας μεγάλης ανακάλυψης — να αγγίξει με τα μάτια! Και το παιδί, εκ φύσεως περίεργο, περιμένει την κατάλληλη στιγμή και για ένα κλάσμα του δευτερολέπτου καταφέρνει να αγγίξει το δελεαστικό αντικείμενο.

Υ.Γ. Στη γλώσσα των λουλουδιών, ο δακτυλίτης συμβολίζει την αγάπη που δεν μπορούμε να κρύψουμε, όπως και το πάθος και το φόβο που νιώθουμε.

PREFACE

To Touch is to Observe

Yves Sabourin

Our brain commands us to touch so as to define what we have started to observe. Therefore, in order to grasp the sense and the gesture of touch we need to express an outward gesture, which makes the need to stroke objects with our fingers imperative in areas still unknown to us.

A foxglove, from the Latin word: *digitus*, which means finger, is a beautiful wild or cultivated plant made of a stem with drooping flowers, in a sumptuous Indian pink as luminous as a piece of silk cloth.

These small coloured bells recall the fingers of a glove, two things which lead us to a protected and a direct touch. If one chooses the gesture to caress, the glove — as pretty as it may be — should be removed, in order to complete the action ordered by the brain, which is the command of recognising the object or the thing under observation. It is a quite natural action. All this new data is added to our sensitive and sensual heritage, which will become in time useful to us in determining our reaction on being faced with a discovery. Our conscious or our sub-conscious will find a way to elaborate on impulses or repulsions.

On the contrary, if the hand remains gloved, the need for protection is all the more present, as we have to deal with another aspect of one's personality, here reserved when faced with the unknown. At this stage, it may be preferable to discover it alone in a consultation room, lying on a couch covered with an ascetically plain and coarse fabric. No pretty material with shimmering flowery motives will be there to help us to relax!



The foxglove wears its free identity well-equipped with a double dynamic as it produces several very toxic alkaloids which, however, can be transformed into a remedy for a fragile heart. Again, we are faced with the dilemma of a choice: impulse or repulsion? But nature is clever as well as generous and gives two dimensions to the flower, elegantly dressed in a ball gown of pink, white and green hues.

Everything is a question of feelings and memories which we experience; it is just like when we hear the voice of a mother quickly disciplining her child who is in the middle of making a discovery — “look but don’t touch!” — and the child, naturally curious, waits for the moment where, during a fraction of a second, s/he manages to touch the object of temptation.

N.B. In the language of flowers, the foxglove not only symbolises the love we cannot hide but also the ardour and the fear we feel.

Digitalis, Διπλώνω, 2010
κεντήματα, παραδοσιακές στολές,
κατασκευές, ξύλο, γυαλί,
200 × 90 × 80 εκ.

Digitalis, Folding, 2010
embroidery, traditional costumes,
objects, wood, glass
200 × 90 × 80 cm

Digitalis

Λάρα Άλφα, Μαρία Λοϊζίδου, Ελένη Μούζουρου

ΤΟ ΑΓΑΛΜΑ ΠΟΥ ΑΙΣΘΑΝΕΤΑΙ

«Πρόκειται για ένα άγαλμα που αισθάνεται. Μοιάζει με το ανθρώπινο σώμα που το ενοικεί μια ψυχή, η οποία δεν είχε ποτέ αντιληφθεί ή διανοηθεί. Στην αρχή αποδίδεται στο άγαλμα μία και μόνη αίσθηση, ίσως η λιγότερο σύνθετη απ' όλες — η όσφρηση. Η βιογραφία του αγάλματος αρχίζει μ' ένα ελαφρύ άρωμα γιασεμιού. Για μια στιγμή, ολόκληρο το σύμπαν, δεν υπάρχει παρά μόνον αυτό το άρωμα ή, για να είμαστε πιο ακριβείς, το άρωμα αυτό είναι το σύμπαν, το οποίο, για μια στιγμή αργότερα θα είναι το άρωμα ενός ρόδου, ύστερα ενός γαρύφαλλου κ.ο.κ. Στη συνείδηση του αγάλματος, όταν υπάρχει μία και μόνη μυρωδιά, έχουμε προσοχή. Όταν η μυρωδιά διαρκεί μετά την παύση του ερεθίσματος, έχουμε μνήμη. Όταν μία παρούσα και μία παρελθούσα εντύπωση απασχολούν την προσοχή του αγάλματος, έχουμε ικανότητα σύγκρισης. Όταν το άγαλμα αντιλαμβάνεται ομοιότητες και ανομοιότητες, έχουμε κρίση. Όταν η ικανότητα σύγκρισης και η κρίση επαναλαμβάνονται, έχουμε στοχασμό. Όταν μια ευχάριστη ανάμνηση είναι πιο έντονη από μια δυσάρεστη εντύπωση, έχουμε φαντασία. Κι όταν αρχίσει η λειτουργία της κατανόησης, θα αρχίσει η λειτουργία της θέλησης: αγάπη και μίσος (έλξη και αποστροφή), ελπίδα και φόβος.

Η συνειδητοποίηση εκ μέρους του αγάλματος ότι έχει διέλθει από πολλές διανοητικές καταστάσεις, θα το οδηγήσει στην αφηρημένη έννοια των αριθμών. Η συνειδητοποίηση πως είναι το άρωμα του γαρύφαλλου και πως υπήρξε το άρωμα του γιασεμιού, στην έννοια του Εγώ. Τότε ο υποθετικός άνθρωπος θα προικιστεί με ακοή, γεύση, όραση και τέλος αφή. Η τελευταία αυτή αίσθηση θα του αποκαλύψει ότι υπάρχει χώρος και ότι εντός αυτού του χώρου υπάρχει



1. Βελονοειδές, μονόνευρο.
2. Γραμμοειδές, πεπλατυσμένο, οξύληκτο, βλεφαριδωτό.
3. Λογχοειδές.
4. Ωοειδές-λογχοειδές.
5. Ελλειψοειδές.
6. Ωοειδές.
- 6α. Αντωοειδές.
7. Σπατουλοειδές.
8. Ρομβοειδές, λεπτοφύλλο, οδοντωτό.
9. Σφρηνοειδές, ακρότομο.
10. Τριγωνικό, βελονοειδές.
11. Επίμηκες, βελονοειδές, με λοβούς απλωτούς.
12. Πλάγιως τριγωνικό, πριονωτό, δικτυόνευρο.
13. Νερροειδές, αβαθκυμάντο, πολύνευρο.
14. Δισκοειδές, οξείως οδοντωτό.
15. Στρογγυλό, ασιτισοειδές.
16. Καρδιοειδές ή καρδύσχημο.
- 16α. Αντικαρδιοειδές.
17. Επίμηκες, πετρίλοβο, πετρίονευρο.
18. Τρίλοβο.
19. Παλαιόλοβο.
20. Πλάγιως επίμηκες, ακρότομο.
21. Τρίφυλλο με αντικαρδιοειδή φυλλάρια.
- 21α. Σύνθετο, με ωοειδή οδοντωτά φυλλάρια και παράφυλλα.
22. Παλαμοσχιδές.
23. Παλαμοσχιδές με γραμμοειδή, οξύληκτα φυλλάρια.
24. Ημιστρόγγυλο, διλοβο-βαθίλοβο, αβαθκυμάντο, παραλλήλονευρο.
25. Αυροειδές, βαθυσχιδές.
26. Ελλειψοειδές, βαθύως κατεσχιμμένο, οξύληκτο.
27. Πλάγιως ωοειδές με λοξή βάση.
28. Βελονοειδές, γραμμοειδές.
29. Πλάτ, βαθύλοβο, αγκαθωτό.
30. Λεπτοειδές.
- 30α. Λείψο με μετέθνητο.
- 30β. Διάταξη των λεπίων.



31. Σύνθετο, αρτίληκτο, με έλικες και φυλλάρια αντίθετα.
32. Σύνθετο περιτόληκτο με φυλλάρια επαλλάσσοντα.
33. Φυλλάριο σπειροειδώς επαλλάσσοντα.
34. Διάταξη ελλειψοειδών, οξύληκτων, τριγώνων φυλαρίων σε ρόδακες κατά σπονδύλους.
35. Σύνθετο, δις πετρωτό.
36. Σύνθετο, δις πετρωσχιδές, με γραμμοειδή φυλλάρια.
37. Ριτιδοειδές.
38. Αμισχο, ακέραιο.
39. Μακρύμυχο, βαθύλοβο, πριονωτό.
40. Διάπειρα.
41. Περιβλαστο.
42. Βλαστοτενέ.
43. Βλαστοτενή, επιμήκη, σωληνοειδή, παραλλήλονευρα.
44. Έκφυση φύλλων κατά δέσμες από γόνατα.
45. Φύλλα σύνθετα, περιτόληκτα, με χείλη αγκαθωτά και φύλλα που έχουν μετατραπεί σε αγκάθια.
46. Το ζυγίμορφο άνθος του μενεξέ (*Ion το μέλαν*).
47. Το άνθος του σολανού των Σοδόμων (στενός *ο μανικός*) με στεφάνη τριχοειδή με πεντάλοβο ελασμα.
48. Ο καρπός (ράγα) του παραπάνω με τον μόνιμο αγκαθωτό κάλυκα του άνθους.
49. Έκφυση φύλλων σε παρέρρηχο ρόδακα, με φύλλα πλατείως ωοειδή, παραλλήλονευρα και άνθη σε στάχες του πεντάνευρου (*δερσόγλωσσον*).
50. Έκφυση στενώς γραμμοειδών φύλλων από βολβό κρόκου (*κρόκος ο είσομος*). (Α) Μεμβρανώδεις κελυφοί. (Β) Τμήμα περιγόνιου.
51. Κυπελλοειδές άνθος της κοιμεριάς (*κοιμεριάς*).
52. Σωληνοειδές άνθος με μόνιμο γλωσσόidio της *δριστολοχίας*.
53. Άνθος της κρεμμυδασκέλλας (*σουλλα*) με εξαμερές ακτινωτό περιγόνιο.
54. Ζυγίμορφο άνθος του *ακόνιτου* με άνω στέπαλο (54Α) που σχηματίζει «περικεφαλαία» πάνω από το άνθος.
55. Ανθίδιο του κακουλι (*καυράκιμμο*).
56. Άνθος του κρίνου της θάλασσας (*βολβός έριώδης*) με χροανούς εξαμερές περιγόνιο (Α) και κυλινδρική παραστεφάνη (Β).

και ο ίδιος, μέσα σε ένα σώμα. Πριν από αυτό το στάδιο δεν αντιλαμβανόταν τους ήχους, τις οσμές και τα χρώματα, παρά ως παραλλαγές ή μεταλλαγές της συνειδήσής του».

Traité des sensations, 1754

Η πρότασή μας βασίζεται στην ανάγκη μας να αντιληφθούμε τα χαρακτηριστικά, καθώς και τη φύση των πραγμάτων, για να μπορέσουμε να τα κατανοήσουμε και κατά συνέπεια να τα ονομάσουμε. Ένας τρόπος γνώριμος για μας είναι η ταξινόμηση και το σχέδιο. Μέσα από την ταξινόμηση, και αφού καταλήξαμε στο είδος που μας ενδιαφέρει, επιλέξαμε μορφές έκφρασης της καθημερινότητάς μας, μέσα από τις οποίες μπορούμε να κατανοήσουμε συμπεριφορές τόσο δικές μας όσο και άλλων. Αρχίζουμε με τη χειρωνακτική ενασχόληση, που φάνηκε μέσα από τα χρόνια ότι παρουσιάζει ένα κοινό ενδιαφέρον για την ομάδα. Σαν άλλο μέσο χειρωνακτικής ενασχόλησης προτείνουμε το σχέδιο, αντίστοιχο με το χάδι, που και στα δύο εμπεριέχονται τα χαρακτηριστικά της αφής. Κύρια προϋπόθεση στην έρευνά μας αποτελεί η έννοια της ευχαρίστησης κατά τη διάρκεια της μελέτης, της παρατήρησης και της κατασκευής, και θεωρείται απ' όλους μας απαραίτητη προϋπόθεση, καταρχάς μεταξύ μας και κατόπιν με τον κόσμο. Δουλεύουμε όπως παλαιότερα οι "painters of the work", που κάθε απόδοση εκτός από το ίδιο το αντικείμενο, συνοδευόταν και από ένα μαυρόασπρο σχέδιο.

«Δεν μπορούμε να περιγράψουμε τίποτα που δεν βλέπουμε με τα ίδια μας τα μάτια και που δεν εξετάζουμε εμπεριστατωμένα, μέσα και έξω», υποστήριζαν οι αρχαίοι φιλόσοφοι. Αναφερόμαστε σε στοιχεία της φύσης μέσα από την οποία μας υποδεικνύεται η αρμονία και μας φανερώνεται η τελειότητα των πραγμάτων. Θέτουμε ερωτήματα γύρω από τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος εξαρτάται από τις υποδείξεις τέτοιου είδους και από την ανάγκη του να τα κατανοήσει. Τέτοια ερωτήματα μας απασχολούν και υιοθετούμε τη μέθοδο «το μυαλό μας νομίζει ότι τίποτε δεν μπορεί να περιορίσει το να αποκτά γνώση, αλλά όταν αποσύρεται στην κατοικία του, είναι ανίκανο να αυτοπεριγραφεί και δεν έχει πια καμιά επίγνωση του εαυτού του».

Η πρόταση αναφέρεται στην ταξινόμηση πραγμάτων που παρήχθησαν με τον τρόπο με τον οποίο αξιολογείται πάνω απ' όλα η αίσθηση της αφής. Παραπέμπει στη λειτουργία της χειρο-

Θεόφραστος, Άπαντα 11, Φυτολογικό λεξικό
κατά Θεόφραστο

Theophrastus, Enquiry into plants, volume 11



τεχνίας και προσδιορίζεται σαν απαραίτητη γι' αυτούς που την επέλεξαν για να προσδιορίσουν τη σχέση τους με το χώρο γύρω τους και κατά συνέπεια να αντιληφθούν στη συνέχεια ήχους, οσμές και χρώματα. Στις ενασχολήσεις αυτές εμπίπτουν όλες οι χειρωνακτικές εργασίες που αφήνουν δείγματα γραφής με τη δυνατότητα αναγνωσιμότητας όχι μόνο από ανθρώπους που ανήκουν στον ίδιο πολιτισμικό χώρο, αλλά και από άτομα που προέρχονται από ένα ευρύ φάσμα διαφορετικών πολιτισμικών χώρων. Το κάθε είδος έχει τα χαρακτηριστικά του και τα μέρη του μεταλλάσσονται από άνθρωπο σε άνθρωπο, από εποχή σε εποχή, με τρόπο που η πραγματοποίησή τους να είναι δυνατή στο χώρο και το χρόνο που τους διατίθεται για να αναπτυχθούν. Έτσι το είδος μένει ακριβώς το ίδιο και τα μέρη του προσαρμόζονται στο εκάστοτε κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσονται. Η διαφορετικότητα κάθε φορά της τελικής τους μορφής, εξαρτάται από τον τρόπο αντιμετώπισης του κάθε ατόμου, από τη σχέση που έχει αυτός με τον κόσμο, η οποία θεωρείται μοναδική. Μοιάζουν μεταξύ τους όσο και ο αντίχειρας όλων των ανθρώπων στη γη και συγχρόνως διαφέρουν όπως το δακτυλικό αποτύπωμα που καθορίζει την αυθεντικότητα της ταυτότητάς μας. Γεμίζουν συνήθως ενδιάμεσους χρόνους και η διάρκειά τους δεν είναι ποτέ συγκεκριμένη ούτε εύκολα ορατή. Διαφέρουν από άτομο σε άτομο τόσο, όσο μπορεί να διαφέρει μια χειρονομία από μια άλλη, του ίδιου ατόμου, σε συνάρτηση με τη φυσική και ψυχολογική του κατάσταση.

Η χειρωνακτική ενασχόληση, που είναι κατά το πλείστον γυναικείο χαρακτηριστικό, αναπτύχθηκε μέσα από τους αιώνες για να στηρίξει βασικές καθημερινές ανάγκες και να συμπληρώσει «κενά χρόνου», σε κάποιες περιπτώσεις το ίδιο αναγκαία για τη στήριξη της ψυχικής ισορροπίας. Το αποτέλεσμα τέτοιων χειρονομιών από μόνο του έχει μικρό μέγεθος, με δυνατότητες ανάπτυξης τέτοιες, που συχνά μας ξαφνιάζουν και μας βοηθούν να επαναπροσδιορίσουμε τα όρια των χαρακτηριστικών που ο καθένας μας διαθέτει, δύσκολα κατά τα άλλα αντιληπτά. Πάνω απ' όλα όμως επαγρυπνεί στο να μας υπενθυμίζει τη σημασία της λειτουργίας όλων μας των αισθήσεων, για να μπορούμε να κατανοούμε και να απαντούμε με τη σειρά μας σε ερωτήματα που προκύπτουν από τις συνεχείς μετακινήσεις των ανθρώπων και από τις συναντήσεις μας με τους άλλους, και ενισχύει την ανάγκη για κατανόηση του διαφορετικού και την αγωνία μας να διατηρήσουμε το απόσταγμα των εμπειριών μας και να το αναπτύξουμε σε κάτι νέο. Μιλά

για τον άνθρωπο που το πεπρωμένο του είναι φτιαγμένο από τον ίδιο. Για το πλάσμα που καθορίζει σαν κυρίαρχη ανάγκη στη ζωή του το χάδι και που η φόρμα που παράγει καθορίζεται από το ίδιο το βάρος που κουβαλά και γίνεται ένα με αυτό. Για το πλάσμα που η πορεία του καταγράφεται σαν νέα κάθε φορά και αντιμετωπίζεται από τον ίδιο μοναδική. Έχει την καρδιά του ανθρώπου που ονομάζει μοίρα εκείνο μονάχα που τον συντρίβει. Η σύνεση με την οποία δέχεται τον κόπο του συμπληρώνει την ίδια στιγμή τη νίκη του.

Το αποτέλεσμα της χειρονομίας προσφέρει όλες τις δυνατότητες και δεν πιστοποιεί καμία.

Η πρόταση αυτή αποτελεί συνέχεια πρόσφατων εμπειριών και βασίζεται σε συγκεκριμένα αντικείμενα που για πρώτη φορά παρουσιάζονται ως μία ενότητα. Αποτελεί την αρχή μιας έρευνας που βρίσκεται σε συνεχή εξέλιξη.

Σεπτέμβριος 2010

INTRODUCTION

Digitalis

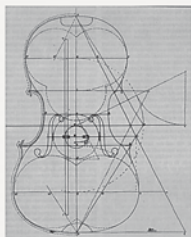
Lara Alphas, Maria Loizidou, Eleni Mouzourou

THE STATUE THAT FEELS

“This is a statue that can feel. It resembles a human body, inhabited by a soul that has never understood or thought. In the beginning, the statue has only been attributed with one sense, perhaps the least complex of them all — smell. The statue’s biography begins with a soft scent of jasmine. For just one moment only this scent exists in the whole universe, or to be more precise, this scent is the universe, which, later, for just one moment shall be the scent of a rose, later of a carnation and so on.

In the statue’s conscience, when we have only one smell, we have attention. When the smell continues, even after the stimulation has occurred, then we have memory. When a present and a past impression catches the statue’s attention, then we are speaking of the ability to compare. When the statue has recognised similarities and dissimilarities we have judgement. When the ability to compare and judgement repeat themselves, we have reflection. When a pleasant memory is stronger than an unpleasant impression, we have imagination. And when the process of comprehension begins, then intention occurs: love and hatred (attraction and revulsion), hope and fear.

When the statue realises that it has gone through numerous mental situations, it will reach the abstract concept of numbers. It will acknowledge that it is the scent of a carnation and that it used to be the scent of the jasmine, all included in the meaning of the Self. Then, the hypothetical person shall be endowed with hearing, taste, vision and finally, touch. This last



4.1



4.6



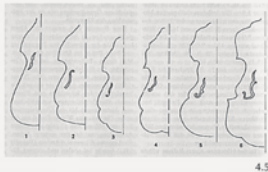
4.32.a



4.15



4.3



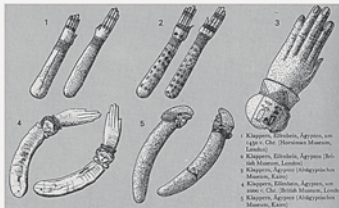
4.5



4.7



4.9



4.27



4.10



4.4



4.22

4.1. "Musikinstrumentenbau", HERBERT HEYDE, 1986. Violinkonstruktion nach Adolf Beck, Düsseldorf 1923. Eine Konstruktion, die die Klassische Cremoneser Form mit schulegeometrischen Mitteln nachzubilden versucht. (Nach Beck 1923) // **4.6.** "Musical instruments of the world", THE DIAGRAM GROUP, 1988. Instrumente des 16. Jahrhunderts nach einer französischen Illustration // **4.32.a.** "Beiträge zur Kenntnis der Steinzeitlichen Musikinstrumente Europas", OTTO SEEWALD, 1934. Tafel 1: Schrauer, Schwiirhölzer, Flöten, Phalangenpfeifen. // **4.15.** "Lautenbau in Südindien. M. Palaniappan Achari und seine Arbeit", NORBERT BEYER, 1999. The fine following of the body. The work is carried out over an iron weight, which is covered with a sack; the instrument is turned during the process. // **4.3.** "The Story of Art", E. H. GOMBRICH, 1995. ("Angel", Hans Memling, c. 1490. Detail of a panel from an altarpiece, oil on wood. Koninkrijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen) // **4.5.** "Musikinstrumentenbau", H. HEYDE, 1986. Entfaltung gewellter Umrissformen bei Violinen (2. Hälfte des 16. Jh bis zur 1. Hälfte des 18. Jh.). 2 und 3 hinterlassen einen ruhigen, frühbarocken Gesamteindruck, 4 dagegen einen bewegten, manieristischen. 5 und 6 sind hochbarocke süddeutsche Formen // **4.7.** "Musikinstrumentenbau", H. HEYDE, 1986. Kleines Waldhorn in G alto (hohe Stimmung), zugeschrieben Valentin Springer. Dresden um 1570, mit originale Trichtermondstück. // **4.9.** "Origins and development of musical instruments", JEREMY MONTAGU, 2007. Arched Harp. Saung Gauk, Myanmar (Burma), photo Tony Bingham, London. // **4.27.** "Musical instruments of the world", THE DIAGRAM GROUP, 1988. Ägyptische Klappen aus Holz oder Elfenbein. Viele sind in Form von menschlichen Händen geschnitten oder mit Menschenköpfen verziert. Die einzelne Hand (3) gehörte zu einem Paar. Klappen waren in der Antiken Welt sehr bekannt, und die Ägyptischen handförmigen beweisen, daß diese Instrumente als Ersatz für das Händeklatschen dienten. // **4.10.** "Origins and development of musical instruments", JEREMY MONTAGU, 2007. Neolithic Harp. From marble statuettes, c. 3000 BC, Cycladic Islands, Aegean Sea, drawn by Sarah Montagu. // **4.4.** "Musikinstrumentenbau", H. HEYDE, 1986. Gitarrenrosetten (Typ der Radrose); b: Vernichtete Form aus dem Anfang des 19. Jh. (Lyragitarre). c: Neugotische Rosette, wohl in Anlehnung an die Fensterrose von Notre Dame in Paris, Vogtland um 1930. // **4.22.** "Musical instruments of the world", THE DIAGRAM GROUP, 1988. Der Bläser unterstützt den Hornist, indem er seine rechte Hand in die Stütze steckt (a). Mit Lageveränderungen der Hand (b) verfeinert er den Klang und beseitigt Unreinheiten der Intonierung. Die Hand kann auch als Dämpfer wirken, eine Tonhöhe verschieben und verschiedene Klangfarbekte erzeugen.

sense will reveal the existence of space and that within this space, s/he exists inside a body. Prior to this stage s/he had only acknowledged the sounds, the smells and the colours as mere variations or changes of conscience”.

Traité des sensations, 1754

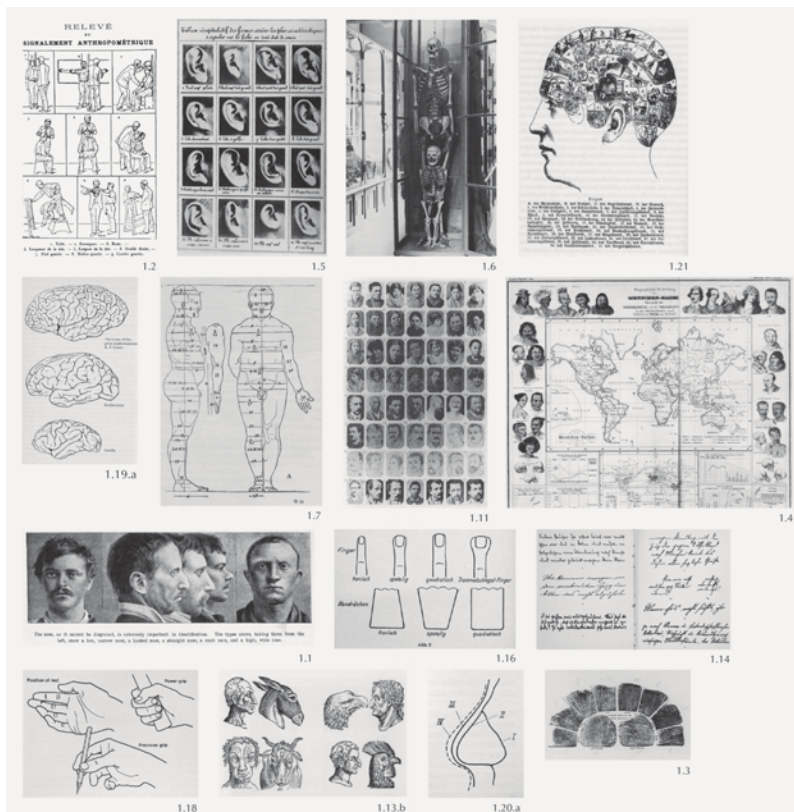
Our proposal builds on our need to recognise the characteristics as well as the nature of things, so that we are able to understand them and as a result, name them.

For us, a familiar method is classification and drawing. Through the method of classification which we have agreed on, we selected forms of expression from our everyday life through which we may understand both our own behaviours and the behaviours of others. We begin with manual activity, a theme which, over the years, seems to be of common interest to the group. As another medium, we suggest drawing, similar to the soft caress, which in both cases occurs in the things we are exploring. A basic precondition in our work is the sense of pleasure which is felt during research, observation and construction. This is considered as an essential requirement for our group work and as a result, for our communication with the public. We work in the fashion of the “Painters of the Work” of the past: every depiction, apart from the object itself, is accompanied by a black-and-white drawing.

The ancient philosophers maintained that: “We cannot describe anything which we cannot see with our own eyes and which we have not examined in depth, inside and out”. We refer to the elements of nature through which we acknowledge harmony and the perfection of things. We pose questions concerning the ways in which humans depend on this kind of evidence and the human need to comprehend such things. It is these questions that we are pre-occupied with and we adopt the following method: “Our mind thinks that nothing can set a limit to its knowledge, but when it withdraws to its own environment, it is unable to give a description of it, and no longer knows itself”.

Digitalis, Αρχείο 4, Μουσικά όργανα, 2010

Digitalis, Archive 4, Musical Instruments, 2010



1.2. "Identification anthropométrique; instructions signalétiques", ALPHONSE BERTILLON, 1893. Demonstration of the measurements one should take for Bertillon's anthropometric identification system. // 1.5. "Identification anthropométrique; instructions signalétiques", A. BERTILLON, 1893. // 1.6. "Leibesvisitation. Blicke auf den Körper in fünf Jahrhunderten", ROSEMARIE BEIER, MARTIN ROTH, 1990. Vitrine mit dem "Skelet eines Riesen" und dem "Skelet eines Zwergen". Um 1900. Berlin, Institut für Anatomie, Charité, Humboldt Universität, Berlin. // 1.21. "Der Geist bei der Arbeit. Historische Untersuchungen zur Hirnforschung", MICHAEL HAGNER, 2006. Ikonische Darstellung der phrenologischen Lokalisationstheorie. Archiv des Autors. // 1.19.a. "Der falsch vermessene Mensch", STEPHEN JAY GOULD, 1988. Spitzkas Entwicklungslinie nach Hirngröße (The brain of the great mathematician K. F. Gauss, Bushwoman, Gorilla). // 1.7. "Leibesvisitation. Blicke auf den Körper in fünf Jahrhunderten", R. BEIER, M. ROTH, 1990. Studien zur Proportion des menschlichen Körpers. Illustration in: Albrecht Dürer: De Symmetria partium in rectis formis hum/anorum corporum/ Libri in latinum conuersi. 1532; Holzschnitt. Berlin , Deutsches Historisches Museum. // 1.11. "Der falsche Körper", M. HAGNER, 1995. Photographien und Zeichnungen von Epileptikern, deren Identität sich nach Lombroso aufgrund ihrer physiognomischen Ähnlichkeit mit Verbrechern erschloß. Aus: Lombroso/1887. // 1.4. "Physikalischer Atlas", HEINRICH BERGHAUS, 1848. VII Abteilung: Anthropographie. Geografische Verbreitung der Menschen-Rassen; Übersicht der Nahrungsweise, und der Volksdichtigkeit in der Ackerbauländern; auch manches zur Physik des Menschen. // 1.1. "Pearson's Magazine, Vol XI", January to June, 1901. Illustration from The Speaking Portrait demonstrating the principles of Alphonse Bertillon's anthropometry. // 1.16. "Hand und Persönlichkeit. Eine Einführung in die Psychologie auf Grund der Hand", HUGO STEINDAMM und ELSBETH ACKERMANN, 1947. Finger. Handrücken. // 1.14. "Graphologie als Wissenschaft", ALOYS WENZL, 1937. Links: 3 Schwestern im Alter von 32, 31 und 25 Jahren, a und b für den Lehrberuf ausgebildet, c für Medizin. Rechts: Innerlich verwandte Schriften Nichtverwandter, a, 80 jährige Frau ohne höhere Schulbildung, b1, b2, b3, 58 jähriger Akademiker, c 17 jähriger Gymnasiast. // 1.18. "BodySpace. Anthropometry, Ergonomics and Design", STEPHEN PHEASANT, 1986. The position of rest, the power grip and the precision grip. // 1.13.b. "Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance", ULRICH REISSER, 1997. Mensch-Tier-Vergleiche. Giovanni Baptista della Porta. De humana physiognomica Libri quattuor, (Frankfurt, 1601). // 1.20.a. "Antropologičeskie tipy drevnego naselenija na territorii SSSR", ALEKSANDR ZUBOV, 1988. // 1.3. "Finger Prints", Francis Galton, 1892. The fingerprints of the author.

DIGITALIS_1_Human Measuring.....1

The proposal refers to the classification of things that were produced in ways through which above all, the sense of touch is assessed. It refers to the function of activities and it is determined as essential for those who have chosen touch in order to define their relationship with their surroundings and consequently for them to realise sounds, smells and colours. These activities include all manual work which leaves behind traces of writing, readable not only by people belonging to the same cultural sphere but also to those of a wider cultural spectrum. Each kind of work has its own characteristics and its separate parts may change from person to person, from time to time, in such a way that it may be performed only at the place and in the time provided for it to develop. Thus, the kind of work remains the same, but its separate parts adjust to the socio-political framework in which they develop. The special characteristics which each form develops depend on each person's attitude, and their relationship with the world, and they are considered to be unique. They resemble each other in the way that all people's thumbs look alike but are at the same time very different; just as the fingerprint confirms the authenticity of our identity. They normally fill gaps in our time and their duration can

ΑΡΙΣΤΕΡΑ, LEFT

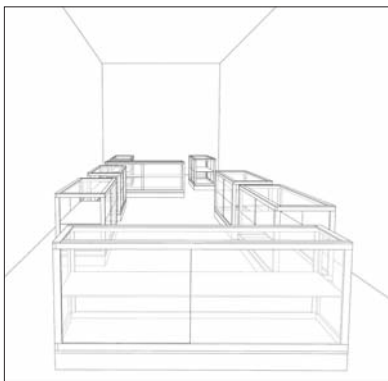
Digitalis, Αρχείο 1, Ανθρωπομετρήσεις, 2010

Digitalis, Archive 1, Human Measuring, 2010

ΔΕΞΙΑ, RIGHT

Προθήκες, Σχέδιο εγκατάστασης

Display cases, Installation plan



never be calculated or represented. It differs so much from person to person, in the same way that one specific gesture can be expressed differently by the same person, depending on his/her physical and psychological condition.

Our approach deals with activities, mainly associated with the female sphere, which have developed through the centuries in order to support basic everyday needs and to fill in 'time gaps' as well as, in some instances, to maintain a balance of the soul. The result of such gestures is in itself of small impact but with such possibilities of growth that, consequently, we are often surprised and become more able to redefine the meanings of our limits, in relation to characteristics that each one of us possesses, which are otherwise difficult to acknowledge. However, above all, it sees that we are reminded of the importance of our senses, so that we are able to understand, and therefore to respond, to the questions that arise from the continuous movement of people, and from our contact with others. It also underlines the importance of understanding the other and our struggle to maintain the essence of our memories and to

develop it into something new. It speaks about Man who shapes his own destiny. The being who considers a gentle caress as his/her life's most basic need; whose form is determined by the weight he carries and who becomes one with that weight, the individual, who each time he records his life's course anew he considers it unique. He has the heart of a person who calls fate only that which crushes fate, the prudence with which he acknowledges his effort at the same time as he complements his victory.

The result of the gesture offers all the possibilities but certifies none.

This proposal is a continuation of recent experiences and builds upon realised objects that have, however, never been presented together in this form. It is the beginning of a project which will be in constant motion.

September 2010

The Craftsman, 2008

Richard Sennett

ΤΟ ΧΕΡΙ

Η τεχνική έχει κακό όνομα· μπορεί να μοιάζει άψυχη. Δεν είναι αυτή την εικόνα όμως που έχουν για την τεχνική αυτοί των οποίων τα χέρια έχουν τύχει υψηλής εκπαίδευσης. Γι' αυτούς η τεχνική είναι άμεσα συνδεδεμένη με την έκφραση....

Πριν από δύο αιώνες, ο Εμμανουήλ Καντ παρατήρησε με απλό τρόπο: «Το χέρι είναι το παράθυρο στο μυαλό». Η σύγχρονη επιστήμη έχει επιδιώξει να εκμεταλλευτεί την παρατήρηση αυτή. Από όλα τα ανθρώπινα μέλη, τα χέρια είναι αυτά που παρουσιάζουν τη μεγαλύτερη ποικιλία κινήσεων, οι οποίες κινήσεις ελέγχονται με τη σκέψη. Η επιστήμη έχει επιχειρήσει να δείξει πώς αυτές οι κινήσεις — μαζί με τους διάφορους τρόπους με τους οποίους το χέρι πιάνει, και με την αίσθηση της αφής — επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο σκεφτόμαστε. Τη σχέση αυτή, μεταξύ χεριού και κεφαλής, θα διερευνήσω, εξετάζοντας τρία είδη τεχνιτών, των οποίων τα χέρια έχουν εκπαιδευτεί σε ψηλό βαθμό: τους μουσικούς, τους μάγειρες και τους φυσητές γυαλιού. Η υψηλού επιπέδου τεχνική που έχουν αναπτύξει τα χέρια τους αποτελεί μια εξειδικευμένη ανθρώπινη κατάσταση, η οποία όμως επηρεάζει τις πιο καθημερινές εμπειρίες.

ΤΟ ΝΟΗΜΟΝ ΧΕΡΙ. ΠΩΣ ΤΟ ΧΕΡΙ ΕΓΙΝΕ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟ. ΠΙΑΝΩ ΚΑΙ ΑΓΓΙΖΩ

... Τέτοιου είδους δομική αλλαγή έχει επιτρέψει στο ανθρώπινο είδος τη χαρακτηριστική σωματική εμπειρία του να πιάνει. Το να πιάνει κανείς πρόκειται για εκούσια πράξη, για μια από-



φραση. Αντίθετα, υπάρχουν και οι ακούσιες κινήσεις, όπως το να ανοιγοκλείνει κανείς τα μάτια.

... Το άγγιγμα φέρνει στο προσκήνιο διάφορα ζητήματα σχετικά με το νοήμον χέρι. Στην ιστορία της ιατρικής, όπως και της φιλοσοφίας, έχει αναπτυχθεί μια μακρόχρονη συζήτηση γύρω από το κατά πόσο η αφή εφοδιάζει το μυαλό με διαφορετική αισθητική πληροφόρηση από αυτήν που παρέχει η όραση. Φαίνεται ότι μέσω του αγγίγματος παραδίδονται δεδομένα τα οποία ειςβάλλουν «χωρίς όρια», ενώ οι οφθαλμοί παρέχουν εικόνες που περιορίζονται σε ένα πλαίσιο. Εάν, για παράδειγμα, αγγίξεις έναν ζεστό φούρνο, το σώμα σου ξαφνικά συγκλονίζεται ολόκληρο, ενώ αντίθετα, μια επώδυνη εικόνα μπορεί αυτόματα να μειωθεί σε ένταση με το να κλείσεις τα μάτια. Πριν από έναν αιώνα, ο βιολόγος Charles Sherrington έθεσε τη συζήτηση αυτή σε νέα βάση. Διερεύνησε αυτό που ο ίδιος ονόμασε «ενεργό άγγιγμα» (active touch), το οποίο αναφέρεται στη συνειδητή πρόθεση που καθοδηγεί τα ακροδάχτυλά μας. Του φάνηκε ότι το άγγιγμα είναι και υπέρ μιας δράσης και συγχρόνως αντιδραστικό.

ΑΡΙΣΤΕΡΑ/LEFT
Φωτογραφίες χεριών κατά τη
διάρκεια εργασίας, Κύπρος, 2000

Photographs of hands at work,
Cyprus, 2000

ΔΕΞΙΑ/RIGHT
Digitalis, Αρχείο, λεπτομέρεια, 2010

Digitalis, Archive, detail, 2010



ΟΙ ΔΥΟ ΑΝΤΙΧΕΙΡΕΣ. ΑΠΟ ΤΟ ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΟ, ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ

... Η αυτονομία των χεριών παίζει μεγάλο ρόλο στο παίξιμο του πιάνου, όπως και η αυτονομία των δακτύλων. Για το απλό παίξιμο του πιάνου, συνήθως ορίζονται το τέταρτο και το πέμπτο δάκτυλο ως αυτά που θα ερμηνεύσουν τη βασική μελωδία, ενώ το δεξί χέρι θεωρείται το πιο αδύναμο. Η βασική αρμονία ανατίθεται στα εξίσου αδύναμα δύο δάκτυλα του αριστερού χεριού. Τα δάκτυλα αυτά πρέπει να δυναμώσουν και ο αντίχειρας, ως το πιο δυνατό δάκτυλο του κάθε χεριού, πρέπει να μάθει να δουλεύει μαζί τους με το να συγκρατεί τη δύναμη. Οι αρχάριοι πιθανότατα να δώσουν στο δεξί χέρι πιο σημαντικό ρόλο από ό,τι στο αριστερό. Έτσι, ήδη από το ξεκίνημα, ο μουσικός αντιμετωπίζει προβλήματα στο να επιτύχει το συντονισμό του χεριού του, αφού πρέπει πρώτα να διευθετήσει τις επικρατούσες ανισότητες.

Για να κατανοήσουμε την έννοια της ελάχιστης δύναμης, ας κοιτάξουμε ένα άλλο είδος εξειδικευμένης εργασίας: το χέρι του μάγειρα. Αρχαιολόγοι έχουν ανακαλύψει λίθινες λεπίδες που χρησιμοποιούνταν για κόψιμο, οι οποίες είναι 2.5 εκατομμυρίων ετών. Τα χάλκινα μαχαίρια εμφανίστηκαν πριν από τουλάχιστον 6,000 χρόνια, ενώ τα σφυρήλατα σιδερένια πριν από τουλάχιστον 3,500 χρόνια.... Η ιδέα της ελάχιστης δύναμης ως η βάση για να επιτυγχάνει κανείς τον αυτοέλεγχο εκφράζεται στις απόκρυφες, αλλά καθόλα λογικές συμβουλές που δίνει η αρχαία κινεζική μαγειρική: «Ο καλός μάγειρας πρέπει πρώτα να μάθει να τεμαχίζει έναν κόκκο βρασμένου ρυζιού».

ΧΕΡΙ ΚΑΙ ΟΦΘΑΛΜΟΣ. Ο ΡΥΘΜΟΣ ΤΗΣ ΣΥΓΚΕΝΤΡΩΣΗΣ

... Η ιδέα της ενότητας κεφαλιού και χεριού. Η ενότητα αυτή διαμόρφωσε τα ιδανικά του 18ου αιώνα, που υποστήριζαν τη χειρωνακτική εργασία. Σήμερα δεν ακολουθούμε ακριβώς τα βήματά αυτά, αφού έχουμε καθιερώσει συμβάσεις νοπτικές, που πηγάζουν από την ανάπτυξη εξειδικευμένων και σπάνιων χειρωνακτικών τεχνικών, είτε αυτές είναι το παίξιμο σε πλήρη αρμονία, ο τεμαχισμός ενός κόκκου ρυζιού ή το φύσημα του γυαλιού για την κατασκευή ενός δύσκολου ποτηριού. Ακόμη και αυτές όμως οι βιρτουόζικες τεχνικές στηρίζονται σε βασικά στοιχεία του ανθρώπινου σώματος.

... Οι χειρονομίες μπορούν να τύχουν περαιτέρω βελτίωσης και αναθεώρησης μέσα στα πλαίσια της ρυθμικής διαδικασίας που επέρχεται με την εξάσκηση και που τη διατηρεί. Η αντίληψη κατευθύνει κάθε βήμα τεχνικής και κάθε βήμα κουβαλά μια νητική σημασία.

NOTE 1

The Craftsman, 2008

Richard Sennett

THE HAND

Technique has a bad name; it can seem soulless. That's not how people whose hands become highly trained view technique. For them, technique will be intimately linked to expression...

Two centuries ago Immanuel Kant casually remarked, "The hand is the window on the mind". Modern science has sought to make good on this observation. Of all the human limbs, the hands make the most varied movements, movements that can be controlled at will. Science has sought to show how these motions, plus the hand's varied ways of gripping and the sense of touch, affect how we think. That link between hand and head I will explore among three sorts of craftsmen whose hands become highly trained: musicians, cooks, and glass-blowers. Advanced hand technique of their sort is a specialized human condition but has implications for more ordinary experience.

THE INTELLIGENT HAND. HOW THE HAND BECAME HUMAN. GRIP AND TOUCH

... Such structural change have allowed our species a distinctive physical experience of grip. Grips are voluntary actions; to grip is a decision, in contrast to involuntary motions like the blinking of the eyelids.



... Touch poses different issues about the intelligent hand. In the history of medicine, as in philosophy, there has been a long-standing debate about whether touch furnishes the brain with a different kind of sensate information than the eye. It has seemed that touch delivers invasive, “unbounded” data, whereas the eye supplies images that are contained in a frame. If you touch a hot stove, your whole body goes into sudden trauma, whereas a painful sight can be instantly diminished by shutting your eyes. A century ago, the biologist Charles Sherrington reformatted this discussion. He explored what he called “active touch”, which names the conscious intent guiding the fingertip; touch appeared to him proactive as well as reactive.

THE TWO THUMBS. FROM COORDINATION TO COOPERATION

... Independence of the hands is a big issue in piano playing, as is independence of the fingers. Simple piano music often assigns the starring melodic role to the fourth and fifth fingers, the

ΑΡΙΣΤΕΡΑ / LEFT
Φωτογραφίες χεριών κατά τη διάρκεια
εργασίας, Κύπρος, 2000

Photographs of hands at work
Cyprus, 2000

ΔΕΞΙΑ / RIGHT
Εργαστήριο μουσικών οργάνων
Λευκωσία, 2008

Musical instruments' workshop
Nicosia, 2008



weakest in the right hand, and the rock-bottom harmonic role to the equally weakest two fingers in the left hand. These digits must strengthen, and the thumb, the strongest finger in each hand, has to learn to work with them by holding back power. The music vouchsafed beginners will most likely give the right hand a more important role than the left. So, at the outset, the player's hand coordination encounters the problems of reconciling inequalities.

HAND-WRIST-FOREARM. THE LESSON OF MINIMUM FORCE

To make sense of minimum force, let's look into another kind of skilled hand work, the chef's hand.

Archaeologists have found sharpened stones used for cutting that are 2.5 million years old; bronze knives date back at least six thousand years, and hammered iron at least 3,500.

... the idea of minimum force as the base line of self-control is expressed in the apocryphal if perfectly logical advice given in ancient Chinese cooking: the good cook must learn first to cleave a grain of boiled rice.

HAND AND EYE. THE RHYTHM OF CONCENTRATION

...The idea of the unity of head and hand. Such unity shaped the ideals of the eighteenth-century defense of manual labor. We haven't followed quite in their path, for we've charted forms of mental understanding that emerge from developing specialized and rarified hand skills, whether these be playing perfectly in tune, cleaving a grain of rice, or blowing a difficult goblet. But even such virtuoso skills are based on fundamentals of the human body.

...The gestures can be further refined or revised within the rhythmic process that occurs in, and sustains, practicing. Prehension presides over each technical step, and each step is full of ethical implication.

Lines: A Brief History

Tim Ingold

2 ΙΧΝΗ, ΚΛΩΣΤΕΣ ΚΑΙ ΕΠΙΦΑΝΕΙΕΣ. ΤΑΞΙΝΟΜΗΣΗ ΓΡΑΜΜΩΝ

Η πρώτη διάκριση που θα επιχειρήσω να φέρω στο προσκήνιο είναι μεταξύ δύο βασικών κατηγοριών γραμμών, τις οποίες ονομάζω *κλωστές* και *ίχνη*. Δεν μπορούν να ενταχθούν φυσικά όλες οι γραμμές στις δύο αυτές κατηγορίες, ίσως όμως η πλειονότητα μπορεί, και αυτή θα παίξει καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη του επιχειρήματός μου. Μια κλωστή είναι μια μορφή νήματος, και μπορεί να πλεχθεί με άλλες κλωστές ή να αναρτηθεί μεταξύ σημείων στον τρισδιάστατο χώρο. Σε ένα σχετικά μικροσκοπικό επίπεδο, οι κλωστές έχουν επιφάνειες, όμως δε σχεδιάζονται πάνω σε επιφάνειες.

Παραθέτω κάποια κοινά παραδείγματα: ένα κουβάρι από μαλλί, ένα κουβάρι νήματος, ένα περιδέραιο, το στρώμα της γάτας, μια αιώρα, ένα δίχτυ ψαρέματος, η αρματωσιά του πλοίου, το σκοινί για το άπλωμα των ρούχων, το νήμα της στάθμης, ένα ηλεκτρικό κύκλωμα, οι τηλεφωνικές γραμμές, οι χορδές ενός βιολιού, το συρματοπλέγμα, το σκοινί ακροβασίας, μια κρεμαστή γέφυρα. Όλα τα πιο πάνω τα έχει σχεδιάσει, με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο, το ανθρώπινο χέρι. Εντούτοις, δεν είναι όλες οι κλωστές τεχνητές. Παρατηρώντας γύρω μας κατά τη διάρκεια ενός περιπάτου στην εξοχή, διαπιστώνουμε την ύπαρξη διαφόρων γραμμών που ομοιάζουν με κλωστές, παρόλο που το μεγαλύτερο μέρος των γραμμικών στοιχείων της φύσης βρίσκεται κρυμμένο κάτω από τη γη: ρίζες, ριζώματα και μυκητώδη μυκήλια. Τα φυτά στην επιφάνεια του εδάφους αναπτύσσουν στέλεχος και βλαστάρια. Τα φύλλα κάθε φυλλοβόλου δένδρου φέρουν ένα γραμμικό δίκτυο από νεύρα, ενώ κάθε πευκοβελόνα αποτελεί από μόνη της κλωστή-γραμμή (Kandinsky 1982:627–8).



Τα σώματα των ζώων επίσης, με το εξωτερικό τους τρίχωμα και τα φτερά τους, τις κεραίες και τα μουστάκια τους, αλλά και το εσωτερικό τους αγγειακό και νευρικό σύστημα, μπορούν να ειδωθούν ως περίπλοκα συνδεδεμένα κουβάρια κλωστών. Στο έργο του *Matter and Memory* (1896), ο φιλόσοφος Henri Bergson περιγράφει το νευρικό σύστημα και αναφέρει ότι «περιλαμβάνει έναν τεράστιο αριθμό κλωστών, οι οποίες τεντώνονται από την περιφέρεια και φτάνουν στο κέντρο και ακολούθως, από το κέντρο στην περιφέρεια» (Bergson 1991:45). Τα ζώα, όχι μόνο αποτελούνται από κλωστές, αλλά κάποια από αυτά τις παράγουν κιόλας, όπως η αράχνη και ο μεταξοσκώληκας. Όμως, το υλικό των κλωστών αυτών εκκρίνεται από το σώμα. Ως επί το πλείστον, η κατασκευή κλωστών αποτελεί ειδικότητα του ανθρώπου και βασίζεται σε κινήσεις δεξιότητας των χεριών, τα οποία κάποιες φορές εργάζονται σε συνεργασία με τα δόντια, όπως για παράδειγμα κατά την προετοιμασία της κλωστής για το ράψιμο. Τις περισσότερες φορές, η κλωστή βασίζεται πάνω στη χαρακτηριστική και ακριβή κίνηση του χεριού, η οποία επιτρέπει στην κλωστή να τοποθετηθεί μεταξύ αντίχειρα και δείκτη.

Σε ένα δοκίμιο που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1860, ο μεγάλος ιστορικός τέχνης και αρχιτεκτονικής Gottfried Semper υποστήριξε ότι το πλέξιμο, το στρίψιμο και το δέσιμο ινών αποτελούν τις πιο αρχαίες ανθρώπινες τεχνικές, από τις οποίες εξελίχθηκαν όλες οι υπόλοιπες, όπως για παράδειγμα η οικοδόμηση και η υφαντουργία (Semper 1989:254). Κατά τον Semper, προτού ο άνθρωπος αρχίσει να χτίζει τα σπίτια του με τοίχους, έπλεκε περιφράξεις — φράχτες και μάντρες — από ξύλα και κλαδιά. Επίσης, πριν ακόμη εξελιχθεί η υφαντουργία, ο άνθρωπος ήξερε να κεντά και να ράβει δίκτυα και θώρακες πανοπλίας (ό.π. 218–19, 231).

Παρόλο που τα επιχειρήματα του Semper δέχθηκαν σκληρή επίκριση από τους μεταγενέστερους θεωρητικούς της τέχνης, παραμένουν άξια λόγου. Πράγματι, τείνω να συμφωνήσω ότι η κατασκευή και η χρήση κλωστών θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια αξιόπιστη ένδειξη για την εμφάνιση χαρακτηριστικών δειγμάτων της ανθρώπινης δημιουργίας, η ανάπτυξη των οποίων οδήγησε σε ιδιαίτερα καθοριστικές καινοτομίες όπως το ρούχο, το δίκτυ και η σκηνή.

H Elizabeth Barber (1994:45) προχωρεί ένα βήμα παραπέρα με τον όρο «Επανάσταση του

Digitalis, Eucalyptus, 2010
Χειροποίητη επιφάνεια, σύρμα Ø 3 χιλ.
ανοξείδωτος χάλυβας, 400 × 1000 εκ.

Digitalis, Eucalyptus, 2010
Handmade surface, wire mesh Ø 3 mm
stainless steel, 400 × 1000 cm



σχοινιού». Το γεγονός ότι οι κλωστές δεν έχουν τραβήξει την απαιτούμενη προσοχή των ιστορικών και των αρχαιολόγων οφείλεται εν μέρει στο ότι τα υλικά αυτά είναι οργανικά και συνεπώς δε διατηρούνται εύκολα. Εντούτοις, όπως παρατηρεί η Barber, αυτό πιθανό να οφείλεται και στο συσχετισμό των κλωστών — τουλάχιστον από άνδρες επιστήμονες της προϊστορικής αρχαιολογίας — με καθαρά γυναικείες ασχολίες.

Ο πιο έντονος επικριτής του Semper υπήρξε ο Αυστριακός ιστορικός τέχνης Alois Riegl. Στο έργο του *Problems of Style* (1893), ο Riegl απέρριψε εξ ολοκλήρου το επιχείρημα ότι η τέχνη εξελίχθηκε από την κλωστή. Κατά τον Riegl, ο προϊστορικός άνθρωπος σχεδίαζε γραμμές πολύ πριν εξοικειωθεί με την υφαντουργία και τα υφαντά (Riegl 1992:32, σημ. 9). Η γραμμή, επέμενε ο Riegl, εφευρέθηκε όχι σε σχέση με υλικά και τεχνικές, αλλά «ως μια φυσική εξέλιξη μιας κατά βάση καλλιτεχνικής διαδικασίας». Η διαμάχη αυτή μας ενδιαφέρει όχι όσον αφορά στο ποια επιχειρήματα τελικά υπερίσχυσαν, αλλά επειδή βασίζεται πάνω σε εναλλακτικές αντιλήψεις γύρω από το τι είναι γραμμή. Για τον Semper, η αρχέτυπη γραμμή ήταν η κλωστή,

ΑΡΙΣΤΕΡΑ / LEFT

Digitalis, Μαρία Λοιζίδου

Ανάπτυγμα, 2010

μεταξωτό χαρτί, ξύλο, γυαλί

200 × 120 × 80 εκ.

Digitalis, Maria Loizidou

Unfolding, 2010

silk paper, wood, glass

200 × 120 × 80 cm

ΔΕΞΙΑ / RIGHT

Σχέδιο προθήκης, 2008

Display case drawing, 2008



ενώ για τον Riegl ήταν ένα ίχνος, «το βασικό στοιχείο όλων των διαδιάστατων σχεδίων και της διακόσμησης επιφανειών» (1992:32).

... Όμως, με τον ίδιο τρόπο που ο άνθρωπος είναι ο κατεξοχήν κατασκευαστής και χρήστης κλωστών, δημιουργεί επίσης ίχνη με τα χέρια του. Είναι ενδεικτικό το γεγονός ότι χρησιμοποιούμε το ρήμα «τραβώ» (αγγλ. draw) για να περιγράψουμε τις κινήσεις του χεριού τόσο όταν χειρίζεται κλωστές («τραβώ» κλωστή) αλλά και όταν χαράσσει ίχνη («τραβώ» γραμμή). Όπως θα δούμε παρακάτω, οι δύο αυτές πράξεις είναι πολύ περισσότερο συνδεδεμένες από ό,τι θα μπορούσαμε να φανταστούμε.

Ο άνθρωπος μπορεί να δημιουργήσει απλοποιημένα ίχνη χωρίς τη χρήση εργαλείων ή άλλων υλικών: στην άμμο για παράδειγμα, με τα δάκτυλά του. Χρησιμοποιώντας ένα εργαλείο χάραξης, όπως μια λεπίδα ή μια σμίλη, ο άνθρωπος μπορεί να σχηματίσει ίχνη πάνω σε πολύ σκληρότερες επιφάνειες, όπως πάνω σε ξύλο, οστό ή πέτρα. Η λέξη «γραφή» (αγγλ. writing) αρχικά

σήμαινε τη δημιουργία αυτού του είδους εγχάραξης ιχνών. Στην αρχαία αγγλική γλώσσα ο όρος *writan* είχε συγκεκριμένη ερμηνεία: «η εγχάραξη ανάγλυφων χαρακτήρων σε λίθο» (Howe 1992:61). Έτσι, μια γραμμή θα γραφόταν (*write*) με το να τραβηχτεί (*draw*) μια αιχμηρή μύτη πάνω σε μια επιφάνεια. Εδώ, η σύνδεση του «τραβώ» και του «γράφω» βρίσκεται στη σχέση μεταξύ της χειρονομίας — του να τραβώ ή να σύρω το εργαλείο — και του ίχνους που δημιουργείται, και όχι, όπως σήμερα ερμηνεύεται, μεταξύ γραμμών που κουβαλούν διαφορετικές λογικές και νοήματα....

Lines: A Brief History

Tim Ingold

2 TRACES, THREADS AND SURFACES. A TAXONOMY OF LINES

The first distinction I would make is between two major classes of line, which I shall call *threads* and *traces*. By no means all lines fall into either category, but perhaps the majority do, and they will be of most importance for my argument. A thread is a filament of some kind, which may be entangled with other threads or suspended between points in three dimensional space. At a relatively microscopic level threads have surfaces; however, they are not drawn *on* surfaces. Here are some common examples: a ball of wool, a skein of yarn, a necklace, a cat's cradle, a hammock, a fishing-net, a ship's rigging, a washing line, a plumb-line, an electrical circuit, telephone lines, violin strings, the barbed wire fence, the tightrope, the suspension bridge. These are all fashioned in one way or another by human hands. Not all threads, however, are artificial. An observant walk through the countryside will reveal any number of thread-like lines, although much of the linear order of nature is hidden underground in the form of roots, rhizomes and fungal mycelia. Above ground plants sprout stems and shoots. The leaf of every deciduous tree has its linear network of veins, while every needle of the conifer is a thread-line in itself (Kandinsky 1982:627–8).

The bodies of animals, too, with their external hairs and feathers, antennae and whiskers, and their internal vascular and nervous systems, can be understood as complexly connected bundles of threads. In his *Matter and Memory*, dating from 1896, the philosopher Henri Bergson described the nervous system as 'composed of an enormous number of threads which stretch from the periphery to the centre, and from the centre to the periphery' (Bergson 1991:



45). If animals are made of threads, some make them too: most notoriously the spider, but also the silkworm. The material for these threads, however, is exuded from the body. For the most part the *making* of threads is a human speciality, depending as it does on dextrous movements of the hands, sometimes working in conjunction with the teeth — as in the preparation of sinews for sewing. In most of its uses, too, the thread depends on the human hand's distinctive precision grip, which allows it to be held and manipulated between the thumb and the forefinger.

In an essay first published in 1860, the great historian of art and architecture Gottfried Semper argued that the threading, twisting and knotting of fibres were among the most ancient of human arts, from which all else was derived, including both building and textiles (Semper 1989:254). Even before they were building houses with walls, Semper maintained, humans were weaving enclosures — fences and pens — from sticks and branches; and even before they were weaving cloth they were sewing and stitching nets and corselets (ibid.: 218–19,

ΑΡΙΣΤΕΡΑ / LEFT

Digitalis, Διπλώνω, 2010

κενήματα, παραδοσιακές στολές
κατασκευές, ξύλο, γυαλί, 200 × 90 × 80 εκ.

Digitalis, Folding, 2010

embroidery, traditional costumes
objects, wood, glass, 200 × 90 × 80 cm

ΔΕΞΙΑ / RIGHT

Digitalis, Αρχείο, Μαρία Λοιζίδου

Self other, 2008

Digitalis, Archive, Maria Loizidou

Self other, 2008



231). Though subsequently reviled by the art historical establishment, Semper's arguments have much to commend them. Indeed I am inclined to agree that the making and use of threads could be a good index of the emergence of characteristically human forms of life, which would have brought such critical innovations in their wake as the garment, the net and the tent. Elizabeth Barber (1994:45) goes so far as to call it the 'String Revolution'. If threads have not received the attention they deserve from historians and archeologists, this is undoubtedly in part because they are typically made from organic materials that do not preserve well. But, as Barber suggests, it may also have something to do with the association of the manipulation of threads, at least in the minds of many male prehistorians, with women's work.

Semper's most vociferous opponent was the Austrian art historian Alois Riegl. In his *Problems of Style* of 1893, Riegl rejected out of hand the idea that the line of art originated with the thread. Prehistoric people, he argued, were drawing lines long before they became familiar with weaving and textiles (Riegl 1992:32, fn.9). The line was invented, Riegl insisted, not on

the back of materials and technique, but it is the 'natural course of an essentially artistic process'. This dispute is of interest for our present purposes not for which side might have won the argument but because it hinged on alternative notions of the line. For Semper the prototypical line was a thread; for Riegl it was a trace, 'the basic component of all two-dimensional drawing and surface decoration' (1992:32).

... But just as humans are, *par excellence*, makers and users of threads, so have they also come into their own as makers of traces with the hands. It is revealing that we use the same verb to *draw*, to refer to the activity of the hand both in the manipulation of threads and in the inscription of traces. As we shall see, the two are more intimately linked than we might have supposed. Unaided by any tool or material, humans can make reductive traces — for example in the sand — with their fingers. With an inscribing implement such as a burin or chisel, they can produce traces in much harder material such as wood, bone or stone. The word *writing* originally referred to incisive trace-making of this kind. In Old English the term *writan* carried the specific meaning 'to incise runic letters in stone' (Howe 1992:61). Thus one would *write* a line by *drawing* a sharp point over a surface: the relation between drawing and writing is here between the gesture — of pulling or dragging the implement — and the line traced by it, rather than, as it is conventionally understood today, between lines of fundamentally different sense and meaning....

L' Empreinte

Georges Didi-Huberman

I. ΤΟ (ΑΠΟ)ΤΥΠΩΜΑ ΩΣ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ: Η ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΟΜΟΙΟΤΗΤΑΣ

Τεχνικές φόρμες: Το αποτύπωμα ως χειρονομία

Απο/τυπώνω: παράγω σημάδι/αποτύπωμα/στάμπα/καλούπι, πιέζοντας ένα σώμα πάνω σε μια επιφάνεια. Το ρήμα «αποτυπώνω» χρησιμοποιείται για να εξηγήσει ότι μια φόρμα έχει παραχθεί μέσω της άσκησης πίεσης πάνω ή μέσα σε κάτι. Μερικοί λένε ότι κάτι είναι «σημαδεμένο από κάτι» (για παράδειγμα: «ένα πρόσωπο σημαδεμένο από τη βαρύτητά του»). Μια συχνή συσχέτιση που γίνεται με το τύπωμα — ως κάτι που διαφέρει από το ίχνος, το οποίο μπορεί να εξεταστεί αργότερα με περισσότερη λεπτομέρεια — είναι ότι έχει αποτέλεσμα που διαρκεί, ότι η χειρονομία του αποτυπώματος παράγει ένα «σημάδι που αντέχει στο χρόνο».

Όπως και να περιγραφεί, το απο-τύπωμα προϋποθέτει κάποιο μέσο ή στήριγμα, μια χειρονομία που να το πραγματοποιεί (γενικώς μέσω μιας χειρονομίας που παράγεται ως αποτέλεσμα πίεσης ή τουλάχιστον κάποιας μορφής επαφής) και ένα μηχανικό αποτέλεσμα, το οποίο είναι η ίδια η εκτύπωση, αποδομένη κοίλα ή έκτυπα. Έχουμε έτσι έναν ολοκληρωμένο τεχνικό μηχανισμό.

Κάποιοι μπορεί να πουν ότι είναι στοιχειώδες. Όταν γίνεται αναφορά, από ιστορική σκοπιά, στη σχέση μεταξύ τέχνης και τεχνικής, συνήθως υπογραμμίζεται αυτό που στην τέχνη μιας περιόδου «αναφέρεται» — συνήθως κατά κοινή ομολογία — στις τεχνικές ανακαλύψεις εκείνης της περιόδου: έτσι οι άνθρωποι, ειδικά στο τέλος του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα, επιστρέφουν φυσιολογικά στην εξέλιξη της μηχανοποίησης ή στην ανακάλυψη της φωτογραφίας. Το



ότι η γλυπτική θα πρέπει να περιλαμβάνει ηλεκτρισμό, ρομπότ ή ολογράμματα είναι εύκολα κατανητό. Όμως τι συμβαίνει με το αποτύπωμα; Είναι στοιχειώδες, παμπάλαιο και αναχρονιστικό.

Στην πραγματικότητα, δεν είναι εφεύρεση — η «εφεύρεση» εδώ χάνεται στα βάθη της ιστορίας και δεν θα έπρεπε να διερευνάται ως τέτοια — αλλά πρόκειται μάλλον για μια εξαιρετικά πρωτόγονη τεχνική, η οποία έχει επιβιώσει μέχρι τις μέρες μας.

Γιατί λοιπόν τόσοι καλλιτέχνες, της ηλεκτρικής ή της ηλεκτρονικής εποχής, έχουν μείνει ικανοποιημένοι με την απόδοση της υφής ενός ξύλινου πατώματος με *frottage* ή διασκεδάζουν σαν παιδάκια με *decal*; Ή γιατί αφήνουν τα αποτυπώματα του σώματός τους μεθοδικά στο έδαφος, σε γύψο ή σε τοιμέντο, και γιατί χρησιμοποιούν μελάνι για να αφήσουν τα δακτυλικά τους αποτυπώματα σε φύλλα χαρτιού;

Διατηρώντας ένα όραμα που ονομάζω «εύχρονο», όπως θα έλεγε κανείς εύρυθμο ή εύμορφο,

ΑΡΙΣΤΕΡΑ / LEFT

Digitalis, Ελένη Μούζουρου

Die ganze Welt und Ihre Ausschnitte 1, 2009

Τυπώματα σε χαρτί, ξύλο, 68 × 70 × 38 εκ.

Digitalis, Eleni Mouzourou

Die ganze Welt und Ihre Ausschnitte 1, 2009

Prints on paper, wood, 68 × 70 × 38 cm

ΔΕΞΙΑ / RIGHT

Digitalis, Ελένη Μούζουρου

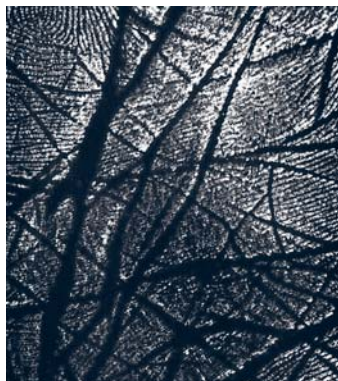
Die ganze Welt und Ihre Ausschnitte 1, 2009

Τύπωμα σε χαρτί, 130 × 150 εκ.

Digitalis, Eleni Mouzourou,

Die ganze Welt und Ihre Ausschnitte 1, 2009

Print on paper, 130 × 150 cm



οι ιστορικοί των τεχνικών θα τείνουν να τα θεωρούν όλα αυτά, στην καλύτερη περίπτωση, γελοία και στη χειρότερη ως παρακμή, αν και με τίποτα δεν θα ήταν διατεθειμένοι να τα προσεγγίσουν ως μια ένδειξη μοντέρνας «τεχνικότητας».

Το πρώτο ερώτημα που προκύπτει δηλαδή μέσα από τον αναχρονιστικό χαρακτήρα του αποτυπώματος είναι το ζήτημα της σχέσης του με την τεχνική και το χρόνο. Ο Bernard Stiegler έδειξε ότι πέραν των συνθησικόμενων σκέψεων για την εξέλιξη της τεχνικής, αυτές οι σχέσεις ήταν, στην πραγματικότητα, κυριαρχημένες από έναν θεμελιώδη αποπροσανατολισμό και μια πρωτόγονη διάσπαση. Λαμβάνοντας υπόψη τη διστακτικότητα του Walter Benjamin να διαπιστώσει εάν η αύρα της εικόνας «εξαφανίζεται» ή εάν «επιβιώνει» στην τεχνική δυνατότητα της αναπαραγωγής, πιστεύω ότι θα πρέπει κανείς να ξεκινήσει με το να αμφισβητήσει το περιεχόμενο της πρώτης πρότασης του άρθρου του, που χρονολογείται στο 1936 και αναφέρει:

Ως γενική του αρχή, το έργο τέχνης λειτουργούσε πάντοτε ως κάτι που είναι δυνατόν να ανα-



παραχθεί. Αυτό που ο άνθρωπος έχει φτιάξει μια φορά, θα πρέπει οι άλλοι να μπορούν να το ξαναφτιάξουν.

Το αποτύπωμα δεν κουβαλά ποτέ το ίδιο τεχνικό ή συμβολικό νόημα, είτε πραγματοποιείται στην εποχή της «μηχανικής αναπαραγωγής» ή και νωρίτερα. Ακόμη και μετά την έλευση αυτής της εποχής όμως (που ούτως ή άλλως δεν είναι τόσο εύκολο να χρονολογηθεί όσο φαίνεται), το αποτύπωμα παραμένει προβληματικό όσον αφορά στο «πάντοτε» που αναφέρει πιο πάνω ο Benjamin. Συγκεκριμένα, ο αναχρονιστικός του χαρακτήρας διαπιστώνεται στην πρόσκρουση αυτού του «πάντοτε» με το χρόνο «μετά» όταν παράγει, τολμώ να πω, το άνοιγμά του: ανακατεμένα το ξεσκέπασμα και η παραμόρφωση. Συνεπώς, ο αναχρονιστικός χαρακτήρας είναι πάντα αναμενόμενος (*Nachträglichkeit*), και θα ήταν ένας άλλος τρόπος για να γίνεται αναφορά στο κατάλοιπο Warburg (*Nachleben*).

... Ο Gilbert Simondon έδειξε ξεκάθαρα πως η πραγματική βελτίωση ενός τεχνικού αντικειμένου δεν έγκειται στο επίπεδο της αυτοματοποίησής του — η οποία μπορεί να χαρακτηριστεί ως κάποιου είδους εσωτερική τελειοποίηση της μηχανής — αλλά αντίθετα, στο περιθώριο της απροσδιόριστής του διάστασης: δηλαδή, στην ικανότητά του να παραμένει «ανοικτό».

Στην περίπτωση του αποτυπώματος, το περιθώριο αυτό, του απροσδιόριστου, βρίσκεται παντού: το εντοπίζει κανείς σε εκείνο το μέσο, του οποίου οι ελάχιστες τροποποιήσεις στη σύσταση θα μπορούσαν να μεταμορφώσουν πλήρως το αποτέλεσμα. Υπάρχει στη χειρονομία της πίεσης, στο βαθμό της δύναμης, στη γωνία της πρόσπτωσης κ.λπ. Βρίσκεται στην ανικανότητα του καλλιτέχνη: σε μια δεδομένη στιγμή δεν κατευθύνει ο ίδιος τη διαδικασία. Όπως το εκφράζει ο Simondon, το δέσιμο της φόρμας φεύγει από τον έλεγχο του διαχειριστή, αφού πρόκειται για ένα αόρατο φαινόμενο, βρίσκεται εσωτερικά του τεχνικού «συστήματος» που περιλαμβάνεται στο παράδειγμα που μας δίνει: την επαφή δηλαδή του καλουπιού με το υλικό:

Η άποψη του ανθρώπου που εργάζεται είναι ακόμη πολύ άσχετη όσον αφορά στο δέσιμο της φόρμας, που είναι από μόνη της τεχνική πράξη. Θα πρέπει να υπάρχει κάποιος τρόπος με τον

In twos, Ελένη Μούζουρου,
Μολύβι σε χαρτί, 130 × 150 εκ., 2007

In twos, Eleni Mouzourou,
Pencil on paper, 130 × 150 cm, 2007



οποίο να μπαίνει κανείς μέσα στο καλούπι με τον πηλό, να γίνεται ταυτόχρονα και καλούπι και πηλός, να μπορεί να ζήσει και να νιώσει την κοινή τους λειτουργία για να είναι σε θέση να σκεφτεί το δέσιμο της φόρμας καθεαυτό. Ο εργάτης ασχολείται με δύο τεχνικές, σαν μισές-αλυσίδες, οι οποίες προετοιμάζουν την τεχνική εργασία: πρώτα, προετοιμάζει τον πηλό, τον καθιστά πλαστικό, εξαφανίζει τα κουβάρια ή τις φυσαλίδες και ταυτόχρονα, προετοιμάζει το καλούπι. Δίνει ύλη στη φόρμα μέσω του ξύλινου καλουπιού και κάνει το υλικό εύκαμπτο, άμορφο. Στη συνέχεια τοποθετεί τον πηλό στο καλούπι και τον συμπιέζει. Εντούτοις, είναι το σύστημα καθαυτό, το οποίο αποτελείται από το καλούπι και τον συμπιεσμένο πηλό, που αποτελεί την προϋπόθεση για να δέσει η φόρμα, αφού είναι ο πηλός που παίρνει μορφή ανάλογα με το καλούπι, δεν είναι ο εργάτης που του δίνει το σχήμα του. Είναι γεγονός ότι ο εργάτης προετοιμάζει τη διαμεσολάβηση, όμως δεν την επιτυγχάνει ο ίδιος. Η μεσολάβηση επιτυγχάνεται από μόνη της ανάλογα με τις συνθήκες που επικρατούν. Έτσι, παρόλο που ο εργάτης επιβλέπει την εργασία, δεν τη γνωρίζει. Το σώμα του κοπιάζει, ο ίδιος όμως απλά επιτρέπει την εξέλιξη και η αναπαράσταση της τεχνικής εργασίας δεν φαίνεται στο έργο. Αυτό που λείπει είναι απαραίτητο: αυτό που παραμένει κρυμμένο είναι το ενεργό επίκεντρο της εργασίας.

... Όταν, στην αρχή του τόμου *La Mémoire et les Rythmes*, ο *Leroi-Gourhan* εισάγει την ιδέα της τεχνολογικής αλυσίδας (*chaîne opératoire*), το κάνει σε ένα καθαρά ανθρωπολογικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο διερευνάται η διαδικασία της εξέλιξης του ανθρώπινου είδους μέσω της τεχνικής ανάμνησης. Η τεχνολογική αλυσίδα αναφέρεται εδώ στο δυναμικό σύστημα συνέργειας μεταξύ ύλης, εργαλείου, χειρονομίας, μνήμης και γλώσσας· σε τίποτε περισσότερο. Είναι δηλαδή όλα αυτά μαζί που απαρτίζουν το είδος που ονομάζεται «ανθρωποειδές».

Δεν μπορεί να υπάρξει ανθρωπότητα χωρίς την τεχνική, ούτε τεχνική χωρίς μνήμη, ούτε μνήμη χωρίς γλώσσα, ούτε εργαλείο χωρίς χειρονομία, ούτε χειρονομία χωρίς τη σχέση σώματος και ύλης. Το αποτύπωμα θα επέστρεφε, όπως θα περίμενε κανείς, σε αυτές τις «τεχνολογικές αλυσίδες».

Εάν το αποτύπωμα δεν είναι «πρωταρχικό», με την έννοια που δόθηκε πιο πάνω, δεν είναι λιγότερο «πρωτόγονο» στα μάτια ενός παλαιοντολόγου ή ανθρωπολόγου. Όμως δεν ήταν ο Αυ-

Digitalis, Ελένη Μούζουρου
Hand over, 2010
Τυπώματα σε χαρτί, λεπτομέρεια

Digitalis, Eleni Mouzourou
Hand over, 2010
Prints on paper, detail

στραλοπιθήκος που θεωρήθηκε κατώτερος από τον άνθρωπο; Η ανακάλυψη των εργαλείων του και των αποτυπωμάτων του τον έφεραν ξαφνικά πιο κοντά στη δική μας «ανθρώπινη» φύση. Με τον ίδιο τρόπο, η τεχνική συμπεριφορά καθαυτή θα πήγαινε πίσω στη «φυλογένεση» και ακόμη πιο πίσω, στην ιδέα των «τεχνικών τάσεων». Ο Leroi-Gourhan επέμενε στις δομικές και τις λειτουργικές σχέσεις — συγκεκριμένα στις νευρολογικές σχέσεις — οι οποίες, με ιδιαίτερα δυναμικό τρόπο, συνδέουν το εργαλείο με τη γλώσσα, το χέρι με το πρόσωπο, τη χειρονομία με τη λέξη.

Σ' αυτή τη φυλογενετική εξέλιξη, η τεχνική θα πρέπει να φάνηκε στον Leroi-Gourhan ως μια θεμελιώδης «ζωολογική ιδιαιτερότητα του ανθρώπου», συνδεδεμένη με την εξέλιξη του χεριού — δηλαδή με τις συνέπειες της όρθιας, κάθετης στάσης του Αυστραλοπίθηκου — και λιγότερο με τη νοημοσύνη καθαυτή.

Σ' αυτό το σημείο θα πρέπει να θυμηθεί κανείς τα καταπληκτικά γραφόμενα του Leroi-Gourhan σε σχέση με την αφή, την αντίληψη — όπου χέρι και πρόσωπο συνδυάζονται σε μια κυρίαρχη «τεχνική χειρονομία» — και με το «στοιχειώδες μέσο του να δρα κανείς πάνω σε ύλη», που πέρα από την αντίληψη, αντιπροσωπεύει την κρούση. Όλες αυτές οι σελίδες μπορούν να ερμηνευθούν ως το εναρκτήριο κεφάλαιο της *ανθρωπολογίας της επαφής*, όπου το αποτύπωμα — και σε αυτή την περίπτωση δεν θα μας εξέπληττε — παρεμβαίνει σε μεγάλο βαθμό σε ένα πολύ σημαντικό στάδιο. Ή μάλλον, σε δύο «σημαντικά στάδια» πολύ καλά προσδιορισμένα (το κενό αυτό όμως μας ενδιαφέρει άμεσα σε αυτό το σημείο): το πρώτο στάδιο είναι η βία, όπου ο Leroi-Gourhan επιμένει στον ουσιαστικό ρόλο αυτών των «βίαιων χειρονομιών οι οποίες αποτυπώνουν μια καθορισμένη φόρμα πάνω στην ύλη». Το δεύτερο στάδιο είναι η δημιουργία, και είναι σε αυτό που έχουμε να κάνουμε με «τεχνικές κατασκευής», όπου το καλούπι όντως παρουσιάζεται ως η τεχνική των «ημι-πλαστικών στερεών».

Εδώ το θέμα, εάν το δούμε αισθητικά, αποκτά όλη του τη σημασία: βρίσκεται μεταξύ της βίας που ασκείται πάνω στην ύλη και στη δημιουργία φορμών σε σχέση με την τεχνική χειρονομία. Ο Leroi-Gourhan συνεχίζει, προσφέροντας μια πιθανή παλαιοντολογική βάση στη διαίσθηση, πράγμα που είχαν εισηγηθεί τότε οι Semper και Riegl για τη διαμόρφωση στυλ μέσα στα πλαίσια του *Kunstgewerbe* ή του *Kunstindustrie*. Μάλιστα, ο Leroi-Gourhan θεωρεί ότι η τεχνική, η γλώσσα και η αισθητική μαζί σχηματίζουν τρεις σκοπιές του ίδιου φαινομένου, δηλαδή του όντος που εξελίσσεται σε ανθρωποειδές. Έτσι, εμφανίζεται μια «παλαιοντολογία της εικονικής συμπεριφοράς», η οποία επιχειρεί να ανασυγκροτήσει την αλυσίδα που ενώνει τη βία του σοκ — η εργασία αυτού που κρούει και αυτού που κατασκευάζει αμφίπλευρα λίθινα εργαλεία από πυριτόλιθο — με την εφεύρεση του ρυθμού, και στη συνέχεια τη γέννηση της «παραστατικής γλώσσας».

L' Empreinte

Georges Didi-Huberman

I. THE (IM)PRINT AS A PARADIGM: ARCHAEOLOGY OF RESEMBLANCE

Technical Forms: The Imprint as a Gesture

To im/print: is to produce a mark/print/stamp/cast by pressing a body onto a surface. To im/print is the verb used to say that a form is obtained by applying pressure onto or into something. People also say “marked by something” (for instance: “a face marked by gravity”). A frequent connotation of print — as differing from trace which may be studied later in more detail — is that its result is a lasting one, that the gesture of the imprint yields a “durable mark”.

Whatever it may be, the im/print implies a medium or support, a gesture which gets at it (generally through a gesture produced from pressure, or resulting from a contact; at the very least), and a mechanical result which is the print itself, rendered in recess or relief. So, we have got therefore a complete technical device.

People might say that it is elementary. When one wishes to talk historically about the relations between art and technique, one rather tends to underline what, in the art of a period, “refers” — generally speaking homologically — to the technical inventions of that period: thus people, especially at the turn of the 19th to the 20th century, will naturally revert to the development of mechanization or to the invention of photography. Now, that sculpture should use electricity, robots or holography, this can be easily understood. But what is it with the print? It is too elementary, too immemorial, and *anachronistic*.

In fact, it is not an invention — the “invention” here, is lost in the beginning of times, and should not even be examined as such —, but rather as an extremely primitive technique which has survived up to this day.

So why have so many artists, in the electric or electronic era, been satisfied with obtaining the texture of a wooden floor through frottage, or having fun like children with decal? Or methodically printing their bodies in the ground, in plaster or cement, or applying their fingers tinted with ink on sheets of paper?

When maintaining a vision I call “euchronistic”, as one would say eurhythmic or even euphoric — the historians of techniques will have the tendency of considering all this, at its best, as laughable matter, and at its worst as regression, but in no way would they be prepared to consider it as an indication of modern “technicity”.

[Digitalis, Αpxείο, 2010](#)

[Digitalis, Archive, 2010](#)



The first question put by the anachronistic character of the imprint is therefore the issue of its relation between technique and time. Bernard Stiegler showed that beyond the usual concepts of the evolution of the technique these relations were, in reality, dominated by a fundamental disorientation and “originary”. Considering the hesitations of Walter Benjamin as to whether the aura of the image “disappears” or “survives” in the technical possibility of reproduction, one should, I believe, start with questioning the very first sentences of his essay dating 1936 where it says:

In its principle, the work of art has always existed as being possible to be reproduced. What men have made once, others would always be able to re-make it.

The imprint never bears the same technical or symbolic meaning — whether it is practised in the era of “mechanized reproduction” or earlier. But even after the advent of this era (which anyway is not generally as easy to date as it seems), the imprint still is problematic as to the

question of “always” referred to here by Benjamin. More precisely, its anachronistic character consists in the collision of this “always” with the time “after” when it produces, I dare say, its opening: being the uncovering and the disfiguration mixed together. The anachronistic character is therefore always subsequent (*Nachträglichkeit*), which would be another way of referring to the Warburg survival (*Nachleben*).

... Gilbert Simondon clearly showed how the real improvement of a technical object is not at all to be found at the level of its automation — which is a kind of internal perfection of the machine - but on the contrary, in its *margin of un-determination*: that is, in its capacity of staying “open”.

In the case of the imprint, this margin of un-determination is found everywhere: it lies in the medium whose least modifications of texture may altogether transform the result; it lies in the gesture of the pressure, its degree of strength, its angle of incidence, etc: it lies in the inca-

Digitalis, Αpxείο, 2010

Digitalis, Archive, 2010



capacity of the artist: at a given time, he is not in command of the process. As Simondon expresses it, the setting of the form escapes the operator because it is an invisible phenomenon, internal to the technical “system” consisting in the example he gives, the contact of the mould and the material:

The point of view of a man working is still too external to the setting of the form which is purely technical in itself. There should be a way to get into the matrix with the clay, becoming at the same time mould and clay, being able to live and feel their common operation in order to be able to think the setting of the form in itself. For the worker elaborates two technical half-chains which prepare the technical operation: first, he prepares the clay, renders it plastic, devoid of lumps or bubbles and in parallel, prepares the mould: he materialises the form in making it a wooden mould and renders the material supple, shapeless: then he puts the clay in the mould and compresses it: but it is the system itself made of the mould and the pressed clay which is the condition for form setting since it is the clay that takes shape according to



the mould, it is not the worker who gives it its shape. Indeed, the man who works prepares the mediation, but he does not achieve it himself: it is the mediation which accomplishes itself according to the created conditions: so although the man stands by the operation, he does not know it cognitively: his body strives to accomplish it, man allows it to happen, but the representation of the technical operation does not appear in the work. What is missing is essential: it is the active centre of the operation which will remain concealed.

... When, in the beginning of his volume on *La Mémoire et les Rythmes*, Leroi-Gourhan, introduces the notion of the operating chain, it is done so in the strictly anthropological context of an investigation on the process of getting more and more hominid, through the means of technical memory. The operating chain refers to, here, to the dynamic system of synergy between matter, tool, gesture, memory and language — nothing less. For it is all this put together which will yield as such, a species which has become “hominid”.

ΑΡΙΣΤΕΡΑ / LEFT
Digitalis, Αρχείο
λεπτομέρεια, 2010

Digitalis, Archive
detail, 2010

ΔΕΞΙΑ / RIGHT
Digitalis, Αρχείο
τετράδιο, αποξηραμένο λουλούδι
vignonia, 2010

Digitalis, Archive
notebook, dried flower
vignonia, 2010



There is no humankind without technique, no technique without memory, no memory without language, no tool without gesture, no gesture without a relation of body and matter. The imprint would be reverting, as one could imagine, to these “operational chains”.

If the imprint is not “elementary” in the sense I have referred to here above, it is not less “originary” in the eyes of a palaeontologist or of an anthropologist. But was it not the *Australopithecus* considered as infra human? The discovery of his tools and those of his imprints have suddenly brought him closer to our own mankind. Reciprocally, the technical behaviour, itself, would have gone back to phylogenesis, and even further back to the notion of “technical tendencies”.

Leroi-Gourhan insisted on the constitutional and functional relations — in particular on the neurological relations — which very powerfully link the tool to language, the hand to the face, the gesture to the word.

In this phylogenetic development, the technique must have appeared to Leroi-Gourhan as a fundamental “zoological particularity of man” linked to the development of the hand — that is to say to the consequences of the upright vertical position of the *Australopithecus* — and less connected to intelligence itself.

One must recall here the magnificent pages written by Leroi-Gourhan referring to touch, to *apprehension* — where hand and face combine into a paramount “technical gesture” —, and to this “elementary medium of acting on matter”, which represents beyond prehension, percussion. All these pages may be read as the inaugurating chapter of the *anthropology of contact* where the imprint, and here it would not come as a surprise, intervenes greatly in one important stage. Or rather in two “important stages”, well defined (but this gap is exactly what we are interested in here): the first stage being *violence*, when Leroi-Gourhan insists on the genuinely basic role of these “violent gestures which print a valid form onto matter”. The second stage, being *creation*, is when we are dealing with “making techniques”, where the matrix appears as indeed the technique of “semi-plastic solids”.

Here the issue in its aesthetic dimension acquires all its importance: it is found between the violence exerted on matter and creation of forms, in its relation to the technical gesture. And Leroi-Gourhan goes on giving something as a possible the palaeontology foundation to intuition, suggested at the time by Semper or Riegl, on the style formation within the context of *Kunstgewerbe* or of *Kunstindustrie*. In fact, Leroi-Gourhan considers that technique, language and aesthetics together form three aspects of the same phenomenon of the being made homonid. A “palaeontology of figurative behaviour” therefore emerges, trying to reconstruct the chain which unites the violence of the shock — the industry of the chopper and the “elementary chopper” of flint — to the invention of rhythm, and from it, to the birth of “figurative language”.

Τι θα έβλεπε η Αλίκη στη χώρα των φυτών

Γιάννης Μανέτας

ΚΙΝΟΥΜΕΝΑ ΦΥΤΑ

... Η *Mimosa publica* (γνωστή και ως *μη μου άπτου*) είναι πολύ γνωστή για την κίνηση των φύλλων της ως αντίδραση στο άγγιγμα. Τα χαρακτηριστικά της κίνησης είναι όμοια με αυτά της παγίδας του φυτού *Dionaea*: μεταγωγή ηλεκτρικού σήματος από το σημείο επαφής στη βάση του φύλλου, ενεργοποίηση αντλών καλίου σε ορισμένα κύτταρα της άρθρωσης, απώλεια νερού και οσμωτική παραμόρφωσή τους, με αποτέλεσμα ακαριαία κίνηση προς τα κάτω όλου του φύλλου. Αν και ο μηχανισμός είναι όμοιος, η προσαρμοστική αξία της κίνησης είναι διαφορετική.

... Οι ταχείες κινήσεις των φυτών είναι εντυπωσιακές, πέφτουν εύκολα στην αντίληψή μας και εμπίπτουν στη λογική αιτίου-αιτιατού, προκαλούνται δηλαδή από κάποιον εξωτερικό παράγοντα και έχουν συγκεκριμένο αποτέλεσμα. Υπάρχουν όμως κι άλλες κινήσεις των φυτών, όχι τόσο γρήγορες, που γίνονται αυτόνομα και χωρίς εμφανές εξωτερικό ερέθισμα. Συνήθως είναι κινήσεις αύξησης, δηλαδή το όργανο που κινείται αυξάνει συγχρόνως το μέγεθός του. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η κίνηση των ελίκων των αναρριχώμενων φυτών. Φαίνονται ακίνητες, αλλά κινούνται συνεχώς, η δε κίνησή τους δεν είναι καθόλου τυχαία. Ψάχνουν το στόχο, το στερεό αντικείμενο στο οποίο θα τυλιχτούν σφιχτά, στηρίζοντας το υπόλοιπο φυτά. Πώς γίνεται αυτό; Οι έλικες είναι τροποποιημένα φύλλα ή βλαστοί, επιμήκεις και με κυκλική διατομή. Η κινηματογράφησή τους και η προβολή σε αργή κίνηση αποκαλύπτει ότι το άκρο τους επιδιώκεται σε κυκλική κίνηση. Ωστόσο, η έλικα συγχρόνως αυξάνεται σε μήκος, οπότε το προωθούμενο άκρο εκτελεί κατ' ουσίαν σπειροειδή κίνηση, σαν να βιδώνεται στον αέρα....



Η μετατροπή της κυκλικής κίνησης σε κατευθυνόμενη δεν συντελείται παρά μόνο αφού η έλικα χτυπήσει το στήριγμα επανειλημμένα. Αν το στήριγμα απομακρυνθεί τεχνητά, η κίνηση εξακολουθεί να είναι κυκλική. Η έλικα δεν μπορεί να εξαπατηθεί, απαιτεί εγγυήσεις ότι το στήριγμα είναι μόνιμο, και δεν αλλάζει συμπεριφορά αν δεν λάβει τις εγγυήσεις αυτές....

ΕΝΑΣ ΦΟΡΟΣ ΤΙΜΗΣ ΣΤΟ ΔΑΡΒΙΝΟ

Ο συγγραφέας θα ήταν ευχαριστημένος αν κατάφερνε να δει ο αναγνώστης τα φυτά με άλλο μάτι. Αν τον έπειθε ότι τα φυτά δεν είναι λιγότερο περίπλοκοι οργανισμοί από τα ζώα και τον άνθρωπο. Ή καλύτερα ότι είναι οργανισμοί τόσο περίπλοκοι όσο απαιτεί ο τρόπος ζωής τους και ότι ο τρόπος αυτός είναι εντελώς διαφορετικός από τον δικό μας: Χαρακτηρίζεται από αργές κινήσεις των μερών ενός ακίνητου οργανισμού, που παράγει μόνος του την τροφή του χρησιμοποιώντας πολύ απλές και άφθονες στη φύση πρώτες ύλες, ενός οργανισμού που ακόμη και τα απόβλητά του όχι μόνο δεν δημιουργούν πρόβλημα, αλλά αντίθετα συνεισφέρουν στη δημιουργία του εδάφους και τη διατήρηση της ατμόσφαιρας στη σημερινή, οξειδωτική της κατάσταση.

... ο κατάλογος με τα βιβλία του που αναφέρονται στη συμπεριφορά των φυτών είναι προϊόν της δεύτερης περιόδου της επιστημονικής του σταδιοδρομίας, εκείνης που χαρακτηρίστηκε από τη μελέτη των λειτουργιών και σφραγίστηκε από τον πειραματισμό. Η πρώτη, που κατέληξε στην καταγωγή των Ειδών και, αργότερα, στην καταγωγή του Ανθρώπου, το 1871, βασίστηκε στην προσεκτική παρατήρηση της φύσης και των οργανισμών. Αυτή την παρατήρηση, αυτή τη στενή και γεμάτη απορία και θαυμασμό σχέση με τον κόσμο που τον περιέβαλλε δεν την εγκατέλειψε ποτέ. Η καταγραφή των πραγμάτων και η εκτίμηση της κατάστασής τους ήταν στάση ζωής, την οποία τήρησε με πίστη και ευλάβεια στη δεύτερη περίοδο, που χαρακτηρίζεται από την αυξημένη ενασχόληση με ζητήματα φυσιολογίας των οργανισμών. Τα θέματα της έρευνάς του πήγαιναν πάντοτε από τη γεμάτη απορία παρατήρηση του πραγματικού κόσμου. Τον κόσμο αυτό δεν τον προσπερνούσε αδιάφορα, τον διαπερνούσε με τη σκέψη. Στο σπίτι του στο Κεντ

Digitalis, Λάρα Άλφα, Φυτογραφία, 2010
σχέδια σε χαρτί, ξύλο, plexiglass

Digitalis, Lara Alphas, Phytography, 2010
drawings on paper, wood, plexiglass

υπάρχει ακόμη το μονοπάτι, γνωστό και ως “thinking path”(«μονοπάτι των σκέψεων»), όπου συνήθιζε να περπατά ανασυντάσσοντας, υποθέτω, τις σκέψεις του και παρατηρώντας τον κόσμο. Παρατηρούσε ζώα, ανθρώπους στα ταξίδια του, ακόμη και τα παιδιά του σε διάφορες ηλικίες, καταγράφοντας συμπεριφορές και εκφράσεις που κατέληξαν, το 1872, στη δημοσίευση ενός διδακτικότατου αλλά και διασκεδαστικού, ακόμα και στο ξεφύλλισμα, βιβλίου με τίτλο *Η έκφραση των συναισθημάτων στον άνθρωπο και στα ζώα*.

Τι θα έβλεπε η Αλίκη στη χώρα των φυτών [What Alice Would Have Seen in the Land of Plants]

Yiannis Manetas

PLANTS IN MOTION

... *Mimosa publica* (also known as the *Touch Me Not*), is widely known for the movement of its leaves when they are touched. Their movement is very similar to that of the trap of the *Dionaea* plant: an electric signal is transmitted from the contact point to the leaf's base, potassium pumps are activated within certain cells of the joint, water loss occurs, as well as osmotic deformation, all resulting in the entire leaf's instantaneous downward motion. Although the mechanism is similar, the movement's adaptational value is different.

... The rapid movement of plants is fascinating; it is easily noticeable and it works under the logic of cause and effect. It is therefore caused by some external factor and it has a specific result. However, other kinds of movements also take place, which are not so fast, they occur autonomously and they are not related to any evident external stimulus. They are normally movements of growth: the moving organ constantly increases in size. One such example is the movement of the tendrils on creeper (climbing) plants. These tendrils, whilst seemingly motionless, are actually in constant motion and their movement is by no means random. They search for a target, a solid, immovable object, around which they will tightly wrap themselves, and thus succeed in securing the entire plant. How does this occur? The tendrils are actually modified leaves or shoots, elongated and with a circular cross-section. If one records them and then examines the image in slow motion, it will be revealed that their tip moves in a circular motion. However, the tendril continually increases in length and therefore, the extending tip is essentially performing a spiral-like movement as if it is screwing itself in the air...



The transformation of this circular movement into a directed one only occurs when the tendril hits the support repetitively. If the support is suddenly removed, the motion continues to be circular... the tendril cannot be deceived, it demands guarantees that will ensure that its support will be permanent, and it does not change its behaviour unless these guarantees are secured...

A TRIBUTE TO DARWIN

The author would be pleased if the reader was able to look at plants from a new perspective; if he could convince him/her that plants are complex organisms, no less so than animals and humans. Or even better, that they are as complex as required by their own way of life and that their way is completely different from ours. It is based on the slow movements of the parts of an immobile organism which produces its own food by using raw materials that are very simple and abundant in nature, an organism which not even its waste could ever cause a problem to the environment; on the contrary, they contribute to the making of the ground and the preservation of the atmosphere to its current oxidation state.

... the list of his books which discuss the behavior of plants is a product of the second period of his scientific career, during which he delved into the study of functions and sealed it with experimentation. The first period was concluded with the Origin of Species. Later, in 1871, the Descent of Man was based on thorough observation of nature and organisms. Observation was something he never gave up, as he experienced it through a close and curious relation to the surrounding world, endowed with his admiration. Recording things and evaluating their state was his own attitude in life and he faithfully and reverently pursued it in the second period, which was marked by his increasing endeavors into the physiology of organisms. His research topics invariably stemmed from his inquisitive observation of the real world, the world he never overtook nonchalantly; the world he penetrated with his thinking. At his home in Kent, the "thinking path" is still there, invoking his steps as he strolled down, presumably regrouping his

ΠΑΝΩ/ TOP

Digitalis, Λάρα Άλφα, Τριανταφυλιά, 2010
τετράδια, σχέδια σε χαρτί

Digitalis, Lara Alphas, Rose bush, 2010
note books, drawings on paper

ΚΑΤΩ/ BOTTOM

Digitalis, Λάρα Άλφα, Νυχτολούλουδο, 2010
τετράδια, σχέδια σε χαρτί

Digitalis, Lara Alphas, Night bloom, 2010
note books, drawings on paper

thoughts and observing the world. He watched animals, people on his travels, even his own children at various ages. Noting their behaviors and expressions, he compiled in 1872 a highly enlightening yet entertaining book (even to leaf through) entitled “The expression of emotions in man and animals”.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ 5

Μετάξι

Αλεσσάντρο Μπαρίκκο, εκδόσεις Πατάκη

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

... μ' ένα ασυνήθιστο επάγγελμα, από το οποίο δεν έλειπε, κατά παράδοση ειρωνεία, μια τόσο ευχάριστη διάσταση, ώστε πρόδιδε μια αόριστα θηλυκή χροιά.

Για να ζήσει ο Ερβέ Ζονκούρ αγόραζε και πουλούσε μεταξοσκώληκες....

Ταξίδευε στην Ιαπωνία για να αγοράσει τα αγνά αυγά τους. Μεταξύ των βουνών του Βιβάρε και της Ιαπωνίας, είναι το σοκ των δύο κόσμων. Μια ιστορία αγάπης και πολέμου, μια εξαιρετική αλχημεία που υφαίνει την ιστορία άπιαστων νημάτων. Ταξίδια μακρινά και επικίνδυνα, έρωτες αδύνατοι που φουντώνουν χωρίς να έχουν ποτέ ξεκινήσει, ανθρώπων με πάθος, μιας βελούδινης φωνής, της μυθοποίησης ενός μαγικού αισθησιακού υφάσματος, η βραδύτητα των εποχών και του αλυσμόνιου χρόνου....

... μόνο στην παλάμη του ενός χεριού μπορούσες να κρατήσεις χιλιάδες [αυγά μεταξοσκώληκα]. Αυτό θα πει να κρατάς στη χούφτα σου μια περιουσία.

Στις αρχές Μαΐου τα αυγά άνοιγαν, απελευθερώνοντας μια νύμφη που, ύστερα από τριάντα μέρες καταναγκαστικής διατροφής με φύλλα μουριάς, φρόντιζε να κλειστεί ξανά σ' ένα κουκούλι, για να βγει οριστικά απ' εκεί δυο βδομάδες αργότερα, αφήνοντας πίσω της μια περιουσία που σε μετάξι σήμαινε χίλια μέτρα ακατέργαστου νήματος και σε χρήματα ένα σεβαστό ποσό γαλλικών φράγκων. Με την προϋπόθεση ότι όλα αυτά θα συνέβαιναν σύμφωνα με τους κανόνες....



Κάθε χρόνο, στις αρχές Ιανουαρίου, αναχωρούσε. Διέσχιζε χίλια εξακόσια μίλια θάλασσας και οκτακόσια χιλιόμετρα γης. Επέλεγε τα αυγά, διαπραγματευόταν την τιμή και τα αγόραζε. Έπειτα έκανε στροφή, διέσχιζε οκτακόσια χιλιόμετρα γης και χίλια εξακόσια μίλια θάλασσας και επέστρεφε ..., συνήθως εγκαίρως για τη θεία λειτουργία.

Εργαζόταν δυο βδομάδες ακόμα για να συσκευάσει τα αυγά και να τα πουλήσει.
Το υπόλοιπο της χρονιάς ξεκουραζόταν....

Μια φορά είχε πιάσει στα χέρια του ένα πέπλο φτιαγμένο από γιανωνέζικο μετάξι: Ήταν σαν να κρατούσε ανάμεσα στα δάχτυλά του το τίποτα....

Ήταν το 1861. Ο Φλομπέρ έγραφε το Σαλαμπό, ο ηλεκτροφωτισμός ήταν μια εικασία και ο Αβραάμ Λίνκολν, από την άλλη πλευρά του ωκεανού, διεξήγαγε έναν πόλεμο του οποίου το τέλος δε θα έβλεπε ποτέ....

Ο Ερβέ Ζονκούρ ξεκίνησε με ογδόντα χιλιάδες φράγκα σε χρυσό.... Πέρασε τα σύνορα κοντά στο Μετς, διέσχισε τη Βυρτεμβέργη και τη Βαυαρία, μπήκε στην Αυστρία, έφτασε με το τρένο στη Βιέννη και στη Βουδαπέστη, για να συνεχίσει μετά μέχρι το Κίεβο. Διέτρεξε πάνω σε άλογο δύο χιλιάδες χιλιόμετρα ρωσικής στέπας, πέρασε τα Ουράλια, μπήκε στη Σιβηρία, ταξίδεψε επί σαράντα μέρες μέχρι να φτάσει στη Λίμνη Βαϊκάλη, την οποία οι ντόπιοι ονόμαζαν: η θάλασσα. Ξανακατέβηκε τον Ποταμό Αμούρ, ακολουθώντας τα κινέζικα σύνορα μέχρι τον ωκεανό, και όταν έφτασε στον ωκεανό, σταμάτησε στο λιμάνι του Σαμπίρκ για έντεκα μέρες, μέχρις ότου ένα πλοίο Ολλανδών λαθρεμπόρων τον πέρασε στο Ακρωτήριο Τεράγια, στη δυτική ακτή της Ιαπωνίας. Με τα πόδια ακολουθώντας δευτερεύοντες δρόμους, διέσχισε τις επαρχίες Ισικάβα, Τογιάμα, Νιγκάτα, μπήκε σ' εκείνη της Φουκουσίμα και έφτασε στην πόλη Σιρακάβα. Περιπλανήθηκε στην ανατολική πλευρά της, περίμενε δυο μέρες ένα μαυροντυμένο άντρα που του έδωσε τα μάτια και τον πήγε σ' ένα χωριό στους λόφους όπου πέρασε μια νύχτα και το άλλο πρωί διαπραγματεύτηκε την αγορά των αυγών με έναν άντρα που δε μιλούσε και του οποίου το πρόσωπο ήταν καλυμμένο από ένα μεταξωτό πέπλο: μαύρο....

ΑΡΙΣΤΕΡΑ / LEFT
Dantelière, Μαρία Λοϊζίδου,
2008, χαρτί μεταξωτό, δαντέλα
λεπτομέρεια

Dantelière, Μαρία Λοϊζίδου,
2008, silk paper, embroidery
detail

ΚΑΤΩ ΔΕΞΙΑ / BOTTOM RIGHT
Σχέδιο, 2004

Drawing, 2004

ΠΑΝΩ ΔΕΞΙΑ / TOP RIGHT
Dantelière-Metissage,
Μαρία Λοϊζίδου, 2009,
χαρτί μεταξωτό, δαντέλα
(παραγωγή Conservatoire de la
dantelle de Bayeux,
κατασκευή Mylène Salvator-Ros)
45 x 80 x 45 εκ.

Dantelière-Metissage
Maria Loizidou, 2009,
silk paper, embroidery
(production Conservatoire de la
dantelle de Bayeux,
fabrication Mylène Salvator-Ros)
45 x 80 x 45 cm



Στη γυναίκα του Ελέν έφερε δώρο ένα μεταξωτό χιτώνα, τον οποίο εκείνη, από σεμνότητα, δε φόρεσε ποτέ. Αν τον κρατούσες ανάμεσα στα δάχτυλά σου, ήταν σαν να 'σφιγγες το τίποτα....

... έγινε τριάντα τριών χρονών στις 4 Σεπτεμβρίου 1862. Άφηνε τη ζωή του να πέφτει σαν βροχή μπροστά στα μάτια του: ήρεμο θέαμα....

Το σπίτι... έμοιαζε βυθισμένο σε μια λίμνη σιωπής.... Δεν υπήρχαν πόρτες και πάνω στους τοίχους από χαρτί εμφανίζονταν και εξαφανίζονταν σκιές που δεν έσπερναν κανένα θόρυβο. Δε θύμιζε ζωή. Αν υπήρχε ένα όνομα για όλα αυτά, ήταν θέατρο.... Όσο χρόνο κι αν παραχώρησε στη μοίρα, μόνο σκιές και σιωπές άφηνε αυτό το παράδοξο παλκοσένικο να φιλτράρονται....

Όταν εκείνη άνοιξε τα μάτια της, εκείνος άκουσε την ίδια του τη φωνή να λέει σιγανά: θα σ' αγαπώ για πάντα....

Μέσα στο χωρίς φως δωμάτιο, ένωσε την ομορφιά του κορμιού της και γνώρισε τα χέρια και το στόμα της. Την αγάπησε επί ώρες, με κινήσεις που δεν είχε ξανακάνει ποτέ του, αφήνοντας τον εαυτό του να μάθει μια βραδύτητα που δε γνώριζε. Στο σκοτάδι, δεν ήταν τίποτα να την αγαπήσει και να μην αγαπήσει εκείνη....

Ένα σκούρο σμήνος στον ουρανό, χωρίς άλλο στόχο από το ίδιο του το σάσπισμα....

Τι είναι;

Ένα κλουβί.

Κλουβί;

Και σε τι χρησιμεύει;

Το γεμίζεις με πουλιά, όσα μπορείς περισσότερα, μετά, μια μέρα που θα σου συμβεί κάτι όμορφο, το ανοίγεις και τα βλέπεις να πετούν μακριά....

... επειδή η απόγνωση ήταν μια υπερβολή που δεν του ταίριαζε, έσκυψε πάνω απ' ό,τι είχε απομείνει στη ζωή του και ξανάρχισε να το φροντίζει με την ακλόνητη επιμονή ενός κηπουρού το πρωί μετά την καταιγίδα....

... τον υπόλοιπο καιρό του τον περνούσε μ' ένα τελετουργικό συνηθειών που κατάφερναν να τον προστατέψουν από τη δυστυχία....

NOTE 5

Silk

Alessandro Baricco

NOTES

Hervé Joncour bought and sold silkworms for a living, “a rather unusual profession, from which, ironically, a pleasant dimension was not absent, reflecting a vaguely feminine tone....

He used to travel to Japan to buy their pure eggs. Between the Vivarais Mountains and Japan, the two worlds collide. It is a story of love and war, a perfect alchemy that weaves the narrative of furtive threads. A long and dangerous journey, weak passions that flare up without ever having started; passionate people; a velvet voice; the mythicization of a magical sensual cloth; the tardiness of the seasons and of time unforgettable....

... in the palm of just one hand, you could hold thousands (of silkworms). That’s what it means to hold a fortune. In the beginning of May the eggs hatched, releasing a bride who, after thirty days of forcefully being fed mulberry leaves, made sure that she then closed herself in a cocoon and finally reappeared, two weeks later, leaving behind her a fortune, which in silk meant one thousand meters of unrefined yarn and in money translated into a respectable sum of French francs....

Each year, at the beginning of January, he used to set off. He used to cross one thousand six hundred miles of sea and eight hundred miles of land. He selected the eggs, bargained for a good price and bought them. He then turned around, crossed eight hundred miles of land and one thousand six hundred miles of sea and returned ..., usually in time for Mass.



He worked for two more weeks packing the eggs and then selling them. He then rested for the rest of the year....

One day he held in his hands a veil made of Japanese silk: it felt as though he was holding nothingness in his fingers....

It was 1861. Flaubert was writing Salammbô, electricity was just a speculation and Abraham Lincoln, on the other side of the ocean, was conducting a war, the end of which he would never witness....

Hervé Joncour began with eighty thousand francs in gold... He crossed the border close to Metz, passed through Württemberg and Bavaria, entered Austria, reached Vienna and Budapest by train and then continued towards Kiev. For two thousand kilometres of Russian steppe he rode on horseback, he passed the Urals, reached Siberia, travelled for forty days

ΑΡΙΣΤΕΡΑ / LEFT

Digitalis, Ελένη Μούζουρου
Hand over, 2010

Τυπώματα σε χαρτί, μέταλλο
30 x 145 x 170 εκ.

Digitalis, Eleni Mouzourou

Hand over, 2010
Prints on paper, metal
30 x 145 x 170 cm

ΔΕΞΙΑ / RIGHT

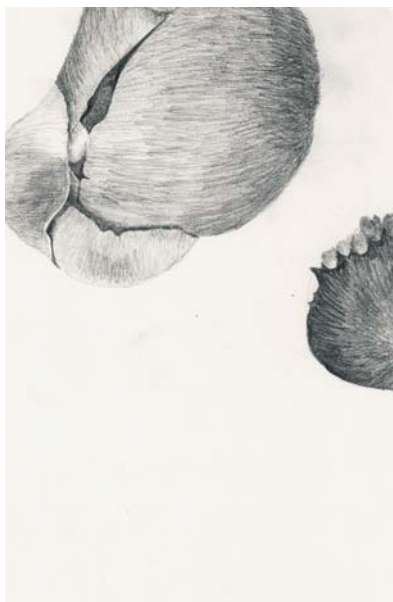
Digitalis, Αρχείο, 2010

Digitalis, Archive, 2010



until he got to Lake Baikal, known to the locals as: The Sea. He went down River Amour again, following the Chinese border until the ocean, and when he reached the ocean, he stopped at Sabirk Port for eleven days until a ship full of Dutch smugglers sailed him to Cape Teraya, on the west coast of Japan. On foot, he followed secondary roads and crossed the districts of Ishikawa, Toyama and Niigata. He entered the district of Foukoushima and reached the city of Shirikawa. He wandered around its eastern side and for two days he waited for a black-clothed man, who blindfolded him and took him to a village in the hills, where he spent the night and the next morning he negotiated the price of the eggs with a man who wouldn't talk and whose face was covered with a silk veil: a black one....

He brought his wife Helene a present, a silk robe which she, out of shyness, never wore. If you held it between your fingers, it was as if you were holding nothingness....



... on the 4th September 1862 he became thirty years old. He let his life fall like rain before his eyes: a tranquil sight....

The house... seemed as though it had sunk into a lake of silence.... There were no doors and on the paper walls, shadows appeared and disappeared without causing any fear, It didn't resemble life. If there were a name for all this it would be theatre... As much time as he had given to fate, these strange boards only let shadows and silences filter through....

When she opened her eyes, he heard his own voice whisper: I will love you forever....

In the dark room he felt the beauty of her body and got to know her hands and mouth. He loved her for hours, with movements that he had never made before, allowing himself to feel a slowness he had never felt before. In the darkness it was nothing to love her and not love her....

A dark swarm in the sky, with no other target than his own bewilderment....

What is it?

A cage.

A cage?

And of what use is it?

You fill it with birds, as many as you can and then, on a day when something beautiful happens to you, you open it and watch them fly away....

... Since despair was an exaggeration that didn't suit him, he bent over all that was left in his life and began to take care of it with the unflinching persistence of a gardener in the morning after the storm....

... he spent the rest of his time following a ritual of habits that managed to protect him from unhappiness"....

Digitalis, Λάρα Άλφα
Σε μεγέθυνση, 2009
μολύβι σε χαρτί, λεπτομέρεια

Digitalis, Lara Alphas
In focus, 2009
pencil on paper, detail

Λάρα Άλφα / Lara Alphas

Η Λάρα Άλφα γεννήθηκε το 1981 στη Λευκωσία. Είναι σχεδιάστρια και εικονογράφος. Σπούδασε Τέχνη και Σχεδιασμό στο Camberwell College of Arts του Λονδίνου. Συνέχισε τις σπουδές της στο Σχεδιασμό Προϊόντων στο Central Saint Martins στο Λονδίνο. Σήμερα ζει στην Κύπρο και εργάζεται ως ελεύθερη επαγγελματίας, σχεδιάζοντας έπιπλα και εσωτερικούς χώρους. Το μέσο που την ενδιαφέρει περισσότερο είναι η εικονογράφηση, μέσω της οποίας δημιουργεί σχέδια και τρισδιάστατα αντικείμενα. Με τα έργα της επιχειρεί να μεταφράσει την καθημερινή ρουτίνα σε τέχνη, πλάθοντας χαρακτήρες που δρουν σε ένα μυθοπλαστικό περιβάλλον. Έχει συμμετάσχει σε διάφορες ομαδικές εκθέσεις στην Κύπρο και άλλες χώρες.

Lara Alphas was born in Nicosia, in 1981. She is a designer and illustration artist. She studied Art and Design at Camberwell College of Arts, London and went on to complete a degree in Product Design at Central Saint Martin's, London. Since returning to Cyprus in 2003, she has set up her own workshop, working on a freelance basis, designing furniture and interior spaces. Her main medium of interest is illustration, through which she creates drawings and three dimensional fabric figures. Through this work she attempts to translate everyday routines into an artistic context by creating characters in a fictional setting. She has participated in several group exhibitions both in Cyprus and abroad.

Μαρία Λοϊζίδου / Maria Loizidou

Η Μαρία Λοϊζίδου γεννήθηκε στη Λεμεσό το 1958. Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών της Λυών, 1976-1981. Το 1980 της απονεμήθηκε το βραβείο "Hélène Linossier" ενώ το 1981 πήρε το βραβείο "Prix de Paris, Villa Peyzieux στο Παρίσι. Το 1986 αντιπροσώπευσε την Κύπρο στην Μπιενάλε της Βενετίας με την εγκατάσταση-βίντεο "Ο μύθος της Αριάδνης σε τρεις πράξεις".

Οι πιο πρόσφατες της εκθέσεις είναι: “Προθήκες θαυμάτων”, Zone D, Αθήνα 2010, “Η Τέχνη στα χρόνια της κατάρρευσης”, γκαλερί ΑΔ, Αθήνα 2010, “Métissage” musée de l’Art et de l’histoire, Rochefort 2010, “Cartographies”, γκαλερί ΑΔ, Αθήνα 2009, “Et si la girlande de Julie était en laine...”, Chateau National, Rambouillet 2010, “Islands never found”, Palazzo Ducale, Γένοβα, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκη 2010, 2η Μπιενάλε Θεσσαλονίκης 2009, 15η Διεθνής Μπιενάλε Κεραμικής, Châteauroux (“Prix de la Biennale”) 2009, “Living small”, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, “Porus Borders”, 10th international architectural exhibition “La Biennale di Venezia”, Βενετία 2006. Το 2007, το έργο της “L’apparition des anges” εγκαταστάθηκε μόνιμα στο Ναό της Αγίας Τριάδας της Φάτιμα στην Πορτογαλία.

Maria Loizidou was born in Limassol in 1958. She studied at the School of Fine Arts in Lyon, 1976-81. She received the award “Hélène Linossier”, 1980 and the “Prix de Paris, Villa Peyzieux in Paris, 1981. She represented Cyprus at the Venice Biennale with the video installation “The myth of Ariadne in three acts”, 1986. Her recent exhibitions are: “Cabinets of Miracles”, Zone D, Athens 2010; “Art in the time of collapse”, Gallery AD, Athens 2010; “Métissage” musée de l’Art et de l’histoire, Rochefort, 2010; Cartographies, AD gallery, Athens 2009; “Et si la girlande de Julie était en laine...”, Chateau National, Rambouillet 2010; “Islands never found”, Palazzo Ducale, Genoa, National Museum of Contemporary Art, Thessalonika 2010; 2nd Biennale Thessalonika, 2009; 15th Biennale International of Ceramics, Châteauroux (“Prix de la Biennale”) 2009; “Living small”, Benaki Museum, Athens 2008; “Porus Borders”, 10th international architectural exhibition “La Biennale di Venezia”, Venice 2006. In 2007, her work “L’apparition des anges” was permanently installed at the Church of Saint Trinity of Fatima in Portugal.

Ελένη Μούζουρου / Eleni Mouzourou

Η Ελένη Μούζουρου είναι εικαστικός. Γεννήθηκε το 1983 στη Λευκωσία. Σπούδασε Καλές Τέχνες στο Ecole Nationale des Beaux Arts de Lyon, 2002-2005, και στο Hochschule für Bildende Künste, Αμβούργο. Έχει συμμετάσχει σε εκθέσεις στη Γερμανία, 2006-2009, και σε άλλες χώρες. Τα έργα της έχουν πρόσφατα επιλεγεί για την τελική έκθεση του “Enovos Prize for Young Art”, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, Γερμανία και στην Gallery Schlassgoart, Λουξεμβούργο. Ζει και εργάζεται στο Βερολίνο.

Eleni Mouzourou is a visual artist. She was born in 1983 in Nicosia. She studied Fine Arts at the Ecole Nationale des Beaux Arts de Lyon, 2002-2005, and at the Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, 2006-2009. She has participated in exhibitions in Germany and other countries. Her work was recently shown at the final selection show for the “Enovos Prize for Young Art”, in Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein and in Gallery Schlassgoart, Luxembourg. She currently lives and works in Berlin.

Επιθεωρητής καλλιτεχνικής δημιουργίας στη Γενική Διεύθυνση του Υπουργείου Πολιτισμού και Επικοινωνίας στη Γαλλία. Η πρότασή του βασίζεται στο «να συσχετίσει τον καλλιτέχνη με τον τεχνίτη ή τον τεχνικό υφασμάτων, με αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός έργου που να ξεκινά από τον καλλιτέχνη και να ερμηνεύεται από τον ειδικό». Το έργο που παράγεται κυκλοφορεί σε οκτώ μόνο αντίτυπα. Ένα αντίτυπο δίνεται στο Centre National des Arts Plastiques και ένα στον ίδιο τον καλλιτέχνη. Το κάθε έργο υποστηρίζεται με την παρουσίασή του στην έκθεση *Metissage* και τη δημοσίευσή του στον κατάλογο της έκθεσης. Η πρότασή του περιστρέφεται γύρω από τέσσερις βασικούς άξονες: την ευαισθητοποίηση, τη μύηση, την οργάνωση και τη διαχείριση. Με δύο λόγια στην περιέργεια και την έκπληξη.

Inspector of Artistic Creation at the General Management of the Ministry of Culture and Communication, France. His project is based on «associating the artist to the craftsman or the textile technician which results in the creation of a work, conceived by the artist and interpreted by the specialist». This work is released in eight copies only. A copy goes to the collection of the Centre National des Arts Plastiques and one is acquired by the artist. Each work is supported by being displayed at the exhibition *Métissage* and its publication in the exhibition's catalogue. His proposal revolves around four issues: awareness, initiation, organisation and management. In two words: curiosity and amazement.

Μαρία Παρασκευαΐδου / Maria Paraskevaidou

Η Μαρία Παρασκευαΐδου γεννήθηκε στη Λευκωσία το 1963. Σπούδασε Οικονομικά στο Πανεπιστήμιο του Έσσεξ και Διοίκηση Επιχειρήσεων στο Πανεπιστήμιο του Κεντ. Είναι μέλος του Royal Horticultural Society και του Mediterranean Garden Society. Ζει στην Κύπρο και εργάζεται πάντα με φιλικές προς το περιβάλλον μεθόδους.

Maria Paraskevaidou was born in Nicosia, Cyprus in 1963. She studied Economics at the University of Essex UK and Management at the University of Kent. She's a member of the Royal Horticultural Society in UK and The Mediterranean Garden Society. She lives in Cyprus and works on the principle of eco friendly methods.

**DI
GIT
A
L
IS**