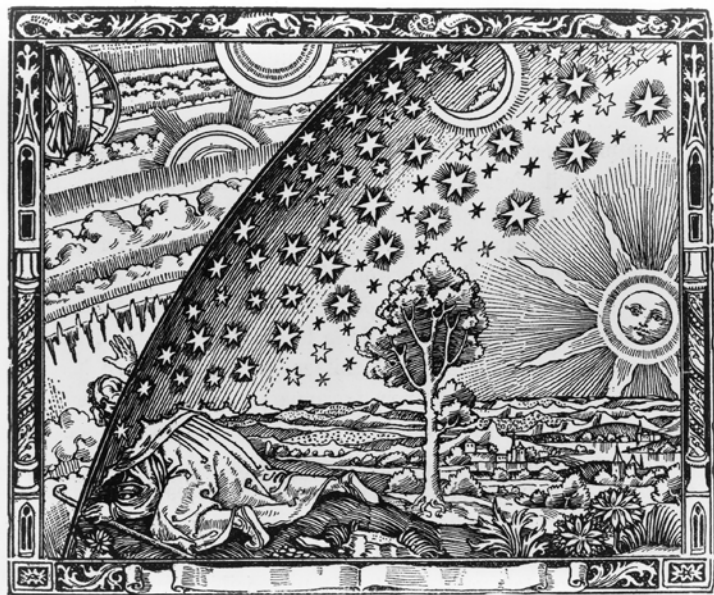


# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	13
Εισαγωγή	17
01 ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΦΩΤΑ	25
02 ΔΕΙΓΜΑΤΟΛΟΓΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ	39
Η δραστηριότητα του δειγματολήπτη	47
03 ΣΚΙΕΣ	53
Παλάτια του νου	53
Τα πειράματα με το φως και τη σκιά	58
04 ΟΙ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΕΣ ΤΗΣ ΥΛΗΣ	67
Οι δυνατότητες της ύλης και «η φτώχεια της εμπειρίας»	67
Πριν τα «Επεισόδια»: Κεραμίδια, τούβλα, ψηφιδωτά	70
Ο χειρισμός του χώρου και οι «εκλεκτικές συγγένειες»	74
Ενδείκτης και επισήμανση	75
Στίλπωνος 7: Επισήμανση - Χώρος προέλευσης - Αποτοίχιση	78
Αισθητική του κολάζ και Αυτοφωτοτυπίες	80
05 ΣΥΝΕΙΡΜΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ	85
«Εικόνες στην ύλη»: Μια εν εξελίξει ενόπτη	85
Γεωγραφίες - Εικόνες που αναδύονται	87
Μαγικά δωμάτια	92
Baalbeks	95
Συνειρμικές εικόνες	101

06 ΟΙ ΚΛΙΜΑΚΕΣ	107
Το πνεύμα της σκάλας	107
Αναβαθμοί: Η μη δυνατή σκάλα	111
Σχέδια-Εκμαγεία: Πέραν της ζωγραφικής	114
Κλίμακες: Οι αδιάβατες διαδρομές	116
Μάθημα ανατομίας: Αποτύπωμα και εκμαγείο	120
Το ανέβασμα της Κλίμακας: Μια συμφωνία αποτυπωμάτων	124
07 ΒΡΥΑΞΙΔΟΣ 11 ΚΑΙ ΑΣΠΑΣΙΑΣ: Η ΑΓΝΩΣΤΗ ΟΨΗ	125
Η μαγεμένη κλεψύδρα	125
Το μαγεμένο βλέμμα: Δουλεύοντας με το «τοιχαίο»	129
Συμπεράσματα	141
Σημειώσεις	147
Βιβλιογραφία	175
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: Εργοβιογραφία Ρένας Παπασπύρου	185

1. Camille Flammarion,  
*L'atmosphère: météorologie populaire.*



## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

The art historian thinks with the mind of a scholastic. Typologies. Recensions. The world seen through old men's eyes, looking with that fixedly backward stare that intends to find ladders of precedent, ladders by means of which to climb, slowly, painfully, into the experience of the present. Into a present that will already have been stabilized by already having been predicted.

— Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*<sup>1</sup>

Υπάρχει μια μυστηριακή εικόνα, γνωστή και ως «ξυλογραφία του Φλαμαριόν», που δείχνει έναν ταξιδιώτη του Μεσαίωνα να διαπερνά τον ουράνιο θόλο αντικρίζοντας μια άγνωστη, μηχανιστική όψη του σύμπαντος [Εικ. 1]. Η λεζάντα αυτού του χαρακτηριστικού, που αποδίδεται στον Γάλλο αστρονόμο Camille Flammarion και δημοσιεύεται στο βιβλίο του *L'atmosphère: météorologie populaire* (*Η ατμόσφαιρα: Εκλαϊκευμένη μετεωρολογία*, 1888), μας πληροφορεί ότι ο προσκυνητής έχει ανακαλύψει το σημείο επαφής ανάμεσα στον Ουρανό και τη Γη.<sup>2</sup> Μάλιστα ο συγγραφέας παρέχει στο κείμενό του επιπλέον πληροφορίες, αποσαφηνίζοντας ότι «ο αδαής ιεραπόστολος, σε ένα από τα ταξίδια του προς αναζήτηση του επίγειου παραδείσου, έφτασε στον ορίζοντα όπου η Γη και ο Ουρανός έρχονται σε επαφή, εντόπισε ένα ορισμένο σημείο όπου δεν ενώνονται, και εκεί, σκύβοντας τους ώμους του, πέρασε κάτω από το στερέωμα».<sup>3</sup>

Η αινιγματική ξυλογραφία του Φλαμαριόν ασκεί ιδιαίτερη έλξη σε όσους αναζητούν τα μυστικά του σύμπαντος και χρησιμοποιείται συχνά για να δηλώσει την επιστημονική επανάσταση που συντελέστηκε με τη θεμελίωση της Νευτώνειας μηχανικής, η οποία ήρθε να ανατρέψει την αριστοτελική κοσμολογία του Κέπλερ και του Γαλιλαίου. Πράγματι, η φιλοπερίεργη διάθεση του εικονιζόμενου ταξιδευτή και η αδιανόπη διάρρηξη του ουράνιου θόλου συμβολίζουν με πολύ παραστατικό τρόπο την εκάστοτε επιστημολογική τομή, μια αλλαγή παραδείγματος που έρχεται να ανατρέψει καθιερωμένες αντιλήψεις ή παραδόσεις και να δώσει μια νέα ερμηνεία για τα φαινόμενα που μας περιβάλλουν και καθορίζουν την ύπαρξή μας.

Όπως εμφατικά αποδείχτηκε στο ΣΤ΄ Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης που διοργάνωσε η Ένωση Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης το 2019, ο όρος «αλλαγή παραδείγματος», τον οποίο εισήγαγε ο Thomas Kuhn,<sup>4</sup> βρίσκει πλέον συχνή εφαρμογή και στην επιστήμη της ιστορίας της τέχνης.<sup>5</sup> Αξίζει επίσης να επισημανθεί ότι η αλλαγή παραδείγματος δεν αναφέρεται μόνο στις επιστημολογικές τομές που επιφέρουν τα έργα τέχνης και οι καλλιτέχνες, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο οι ιστορικοί της τέχνης προσεγγίζουν και μελετούν ένα έργο τέχνης ή το συνολικό έργο (oeuvre) ενός καλλιτέχνη. Σε πολλές περιπτώσεις, οι τομές στην τέχνη, οι αλλαγές που επιφέρει ένας καλλιτέχνης με το έργο του (μέσα από ρήξεις, καινοτομίες και λύσεις), είναι αδιαχώριστες από τις τομές στην ιστορία της τέχνης, από τη ρηξικέλευθη ανάγνωση του ίδιου του έργου. Έτσι, ο «πειραματικός» τρόπος με τον οποίο ο T.J. Clark γράφει για τη ζωγραφική του Nicolas Poussin ή η σχεδόν



μπορούμε να κατανοήσουμε την εικαστική χειρονομία της Παπασπύρου και να την εντάξουμε σε ένα ιστορικοτεχνικό πλαίσιο, εξηγώντας μεταξύ άλλων και την αίσθηση μελαγχολίας (ενός τέλους εποχής) που διαπνέει ένα μέρος της πρακτικής της.<sup>89</sup> Μολονότι η καλλιτέχνης δεν ενδιαφέρεται για το αρχιτεκτονικό ερείπιο καθεαυτό, ώστε να δικαιολογείται επαρκώς η χρήση του όρου «ερείπιοφιλία»,<sup>90</sup> η ερμηνευτική προσέγγιση του Τζιρτζιλάκη εισάγει νέες έννοιες, με κυριότερη αυτή της υπο-νεωτερικότητας, οι οποίες είναι ικανές να δια φωτίσουν πολλές πτυχές και περιόδους της αταξινόμητης δουλειάς της, όπως τα «εντροπικά» ψηφιδωτά από σπαράγματα υλών που φτιάχνει στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '60. Αρκεί να θυμίσουμε ότι το καλοκαίρι του 1964, όταν μαίνεται η διαμάχη ανάμεσα στον Βασιλείου και στους τρεις «εκπατρισμένους», η Παπασπύρου ετοιμάζει τις βαλίτσες της για το Παρίσι και βρίσκεται ένα βήμα πριν την αποειδίκευση και τη μετα-μεσική συνθήκη, έχοντας συνειδητοποιήσει ότι τόσο το αφήγημα της ελληνικότητας όσο και η «ιδιαιτερότητα του μέσου» δεν της ταιριάζουν. Στην περίπτωση της, μάλιστα, το άλμα ήταν αρκετά τολμηρό και ριψοκίνδυνο, δεδομένου ότι στα πρώτα της βήματα πειραματίστηκε με ένα καθαρά παραδοσιακό μέσο όπως είναι το ψηφιδωτό, άμεσα συνυφασμένο με τις διακοσμητικές ή εφαρμοσμένες τέχνες. Δεν είναι τυχαίο ότι ο ιστορικός τέχνης Στέλιος Λυδάκης, παρότι γνώριζε καλά τη δουλειά της και της είχε πάρει τηλεοπτική συνέντευξη για την ατομική της στην γκαλερί Άστορ το 1967, δεν την συμπεριέλαβε στο *Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών* των εκδόσεων «Μέλισσα» που κυκλοφόρησε το 1976.<sup>91</sup> Προφανώς, στα μάτια πολλών ιστορικών της τέχνης και συναδέλφων της, η Παπασπύρου δεν ήταν γνήσια ζωγράφος.<sup>92</sup>

Με αφορμή το τελευταίο της έργο, *Βρυάξιδος 11 και Ασπασίας: Η άγνωστη όψη* (2020–2021), ο Τζιρτζιλάκης θα μελετήσει εκτενέστερα την «αρχαιολογία της εικόνας» στο έργο της Παπασπύρου, εξάγοντας μια σειρά συμπεράσματα. Το πρώτο από αυτά είναι ότι «ολόκληρο το έργο της μπορεί να θεωρηθεί μια αστική ανθρωπολογία της εικόνας, ή μάλλον καλύτερα, μια ανθρωπολογία της ομοιότητας».<sup>93</sup> Ένα δεύτερο, εξίσου σημαντικό, συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει είναι ότι «θα ήταν λάθος να διαβάσουμε το έργο της γραμμικά και “εξελικτικά”: από τα “επεισόδια” στις “εικόνες” και από εκεί στην “άγνωστη όψη” (δηλαδή από τον μοντερνισμό στον μεταμοντερνισμό και τανάπαλιν). Αλλά να το αντιληφθούμε στη συνύπαρξη και στην αλληλεπίδραση των ετερογενών στοιχείων και των αναχρονισμών που το απαρτίζουν (οι οποίες έτσι κι αλλιώς χαρακτηρίζουν την ύλη)». Πράγματι, η ανθρωπολογική προσέγγιση των «εικόνων στην ύλη», η μη γραμμική ανάγνωση και η ανάδειξη του ρόλου του χρόνου και των αναχρονισμών είναι απαραίτητη προϋπόθεση για να κατανοήσουμε το έργο της Παπασπύρου. «Η εικόνα μπορεί να ζει σε ένα έργο τέχνης αλλά δεν ταυτίζεται μαζί του» μας υπενθυμίζει ο Hans Belting, υποδεικνύοντας έτσι έναν καινούργιο τύπο εικονολογίας που μοιάζει εδώ συμβατός.<sup>94</sup> Η συμβολή της Παπασπύρου σχετίζεται άμεσα με το ερώτημα «τι είναι ή τι κατασκευάζει μια εικόνα;» — και αυτό το ερώτημα, όπως θα δούμε στα επόμενα κεφάλαια, το έργο της το θέτει και, συγχρόνως, το απαντά. Για την Παπασπύρου, η ζωγραφική —και κατ' επέκταση η εικόνα— είναι *una cosa mentale* (ένα πράγμα



2. Αποτοίχιση στο πλαίσιο της δράσης Στίλπωνος 7, Παγκράτι, Αθήνα, 1979, φωτογραφία Γιάννης Μίχας.

του νου), όπως μας θυμίζει ο Leonardo,<sup>95</sup> αλλά και ένα πράγμα του χρόνου, του δημιουργικού (επινοητικού) και απρόβλεπτου χρόνου, όπως διατείνεται ο Henri Bergson.<sup>96</sup>

«Πιστεύουμε ότι οι μεγάλοι δημιουργοί του κινηματογράφου μπορούν να συγκριθούν όχι μόνο με ζωγράφους, αρχιτέκτονες ή μουσικούς αλλά και με στοχαστές. Η σκέψη τους, αντί να βασίζεται σε έννοιες, βασίζεται σε εικόνες-κίνηση και σε χρονοεικόνες» γράφει ο φιλόσοφος Gilles Deleuze στον πρόλογο της ανατρεπτικής μελέτης του για τον κινηματογράφο, μια ταξινόμηση των εικόνων και των σημείων του κινηματογράφου (και όχι της ιστορίας του, όπως διευκρινίζει).<sup>97</sup> Παρομοίως, η σκέψη της Παπασπύρου (η «υφολογία» της, για να δανειστούμε έναν όρο του Deleuze)<sup>98</sup> βασίζεται σε εικόνες-στην-ύλη (σε μια ύλη-ροή), δηλαδή σε εικόνες που είναι και εικόνες-κίνηση και χρονοεικόνες. Η καλλιτέχνης δεν δίνει απλώς «νέες μορφές στον κόσμο, πραγματοποιώντας έτσι τη μοίρα της».<sup>99</sup> Όπως θα επιχειρήσουμε να καταδείξουμε, η βασική καινοτομία ή συμβολή (συνεκδοχή για τα «πρώτα φώτα») της Παπασπύρου στη σύγχρονη (ελληνική) τέχνη συνίσταται στην επινόηση<sup>100</sup> των «εικόνων στην ύλη», στον ερμηνευτικό πλούτο αυτής της εργασίας και εν εξελίξει ενότιπας, στις πολλές και πολλαπλές δυνατότητες ερμηνείας των έργων που την απαρτίζουν, καθώς και στον διαχρονικό χαρακτήρα των θεματικών με τις οποίες καταπιάστηκε η καλλιτέχνης. «Ο ιστορικός του μέλλοντος μπορεί και να 'χει την παρηγοσία να δει μία από τις σημαντικές περιπτώσεις της τέχνης του καιρού μας που μπορεί να αγκαλιάζει τον ευρύτερο χρόνο» γράφει η Μαρία Μαραγκού

8. Μικρό δειγματολόγιο από το τοπίο της πόλης, Χαρτί, λεπτομέρεια.



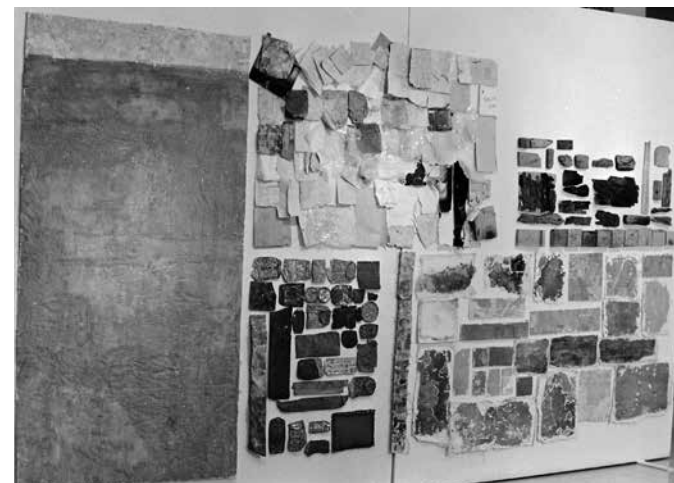
ματολόγιο από το τοπίο της πόλης – Εικόνες στην ύλη, που πραγματοποίησε στην Αίθουσα Τέχνης Δεσμός το 1982.

Αν ξεδιπλώσει κανείς το πολύπτυχο έντυπο αυτής της έκθεσης και «σκανάρει» με τα μάτια του τη δίμετρη φρίζα που συναπαρτίζονται οι δέκα ασπρόμαυρες φωτοτυπίες, αντιλαμβάνεται ότι κρατάει στα χέρια του ένα ακόμη δειγματολόγιο. Σε αυτόν τον κατάλογο περιλαμβάνεται ένα σύντομο κείμενο της Παπασπούρου, στο οποίο η καλλιτέχνης εξηγεί το θέμα της έκθεσής της και τη διαδικασία δημιουργίας των έργων. Αρχικά γίνεται σαφές (στον σημερινό αναγνώστη) ότι το Μικρό δειγματολόγιο πρωτοπαρουσιάστηκε σε αυτή την έκθεση (αν και σε διαφορετική μορφή και διάταξη) και ότι δεν ήταν το μόνο (πλαισιωνόταν από άλλα τέσσερα δειγματολόγια) [Εικ. 9]. Η Παπασπούρου γράφει:

Σε κάθε υλική επιφάνεια υπάρχουν «επεισόδια»· είναι τα μικρομορφολογικά στοιχεία του υλικού και τα τυχαία συμβάντα. Κάθε υλικό αντιδρά διαφορετικά στον χρόνο και στις αλλαγές θερμοκρασίας. Φέρει τα ίχνη της φθοράς, της χρήσης και του εργαλείου που το δούλεψε. Ξεκινώντας απ' αυτές τις οπτικές παρατηρήσεις μελέτησα τις υλικές επιφάνειες που αποτελούν το, διαφορετικό από άλλοτε, τοπίο/περιβάλλον της πόλης: τον τοίχο, το ξύλο, τη λαμαρίνα, τα πλαστικά υφάσματα, τα χαρτιά, κι έτσι καταρτίστηκαν πέντε Δειγματολόγια.<sup>118</sup>

Έπειτα, μας αποκαλύπτεται κάτι που δεν μπορούμε εύκολα να αντιληφθούμε κοιτώντας —ακόμα και σε καθημερινή βάση— το δειγματολόγιο του χαρτιού. Τα δείγματα είναι μεν ευρεθέντα, αλλά φέρουν διακριτικές σχεδιαστικές επεμβάσεις. Όπως διευκρινίζει η Παπασπούρου στο ίδιο κείμενο: «Σε μερικά από τα δείγματα απομονώθηκαν και τονίστηκαν με το μολύβι ορισμένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: τρύπες, σκισίματα, graffiti, βουρτσίες, ίχνη φωτιάς, ίχνη από το ανθρώπινο σώμα».<sup>119</sup>

Ο όρος «δείγμα», που χρησιμοποιεί εδώ η καλλιτέχνης για να περιγράψει τα αποτελέσματα της μελέτης της, προσδίδει στην εργασία της έναν ερευνητικό και επιστημονικό χαρακτήρα. Μάλιστα, έχει ενδιαφέρον ότι συνοδεύει το κείμενό της με δύο παραθέματα από τα σημειωματάρια του Leonardo da Vinci. Το πρώτο έχει



9. Δειγματολόγιο από το τοπίο της πόλης, Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1982.

τίτλο «Τρόπος να τονωθεί και να ζωντανέψει ο νους για διάφορα ευρήματα/επινοήματα» (A WAY OF DEVELOPING AND AROUSING THE MIND TO VARIOUS INVENTIONS) και πρόκειται ουσιαστικά για το χωρίο με αριθμό 508, το αμέσως επόμενο δηλαδή από όσα είχε παραθέσει η ίδια στις δύο κομμένες φωτοτυπίες που συναντάμε στο *Μικρό δειγματολόγιο* του χαρτιού. Οι σκέψεις που διατυπώνει ο da Vinci σε αυτό το χωρίο αποτελούν την κανονιστική κοιτίδα-μήτρα όλης της εργασίας της Παπασπούρου, σηματοδοτώντας τη ζωγραφική της και χαράσσοντας το πλαίσιο ανάγνωσής της. Δεν είναι τυχαίο ότι έκτοτε το συγκεκριμένο παράθεμα αναδημοσιεύεται, πολλές φορές αυτούσιο, στους περισσότερους καταλόγους των εκθέσεών της. Αξίζει, επομένως, να το επαναλάβουμε και εδώ (σε μετάφραση της καλλιτέχνης):

Δε θα παραλείψω διόλου να περιλάβω ανάμεσα σ' αυτούς τους κανόνες μια νέα δοκιμαστική ιδέα που κι αν ακόμα μοιάζει ευτελής και μπορεί σχεδόν να προκαλέσει το γέλιο, είναι ωστόσο πολύ χρήσιμη να διεγείρει το νου σε διάφορα ευρήματα.

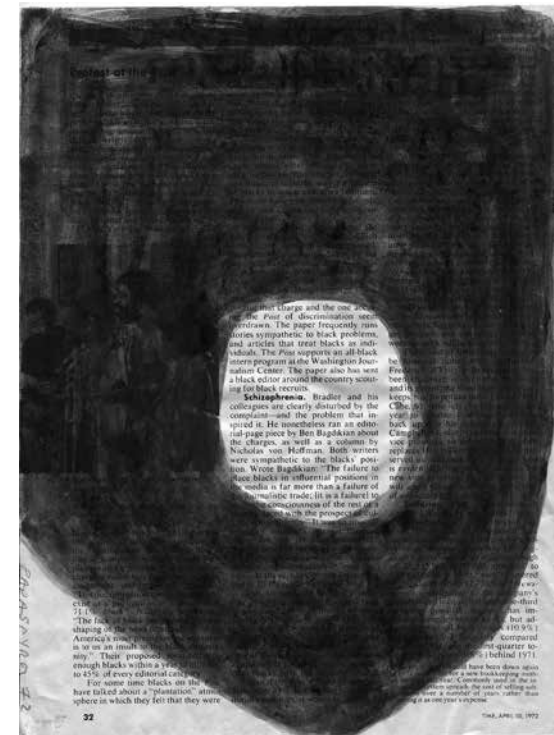
Αν κοιτάξεις λεκιασμένους τοίχους ή καμωμένους από διαφόρων ειδών πέτρες, και τύχει να χρειάζεται να φανταστείς κάποια σκηνή, θα δεις εκεί μέσα διάφορα τοπία, βουνά, ποταμούς, βράχους, δέντρα, κοιλάδες, μεγάλες πεδιάδες και συστάδες λόφων. Εκεί θ' ανακαλύψεις, ακόμα, μάχες και φιγούρες σε γρήγορη κίνηση, παράξενες εκφράσεις προσώπων και εξωτικά ρούχα και απειρία πραγμάτων, που θα μπορέσεις να αναγάγεις σε άρτιες και σωστές μορφές. Αυτοί οι τοίχοι και οι διάφορες λιθοδομές είναι σαν τον ήχο της καμπάνας που κάθε της χτύπημα σου θυμίζει το όνομα ή τη λέξη που φαντάζεσαι.<sup>120</sup>

Χωρίς να αναφέρει την πηγή, η Παπασπούρου παραθέτει ένα ακόμη χωρίο που έχει μεταφράσει η ίδια από τα σημειωματάρια του da Vinci και το οποίο λειτουργεί συμπληρωματικά: «...τη θράκα, τη φωτιά, τα σύννεφα, τη λάσπη ή άλλα ανάλογα

## ΠΑΛΑΤΙΑ ΤΟΥ ΝΟΥ

Μια σκούρα καφέ κηλίδα καλύπτει σαν σκιώδες πέπλο μια σελίδα του αμερικανικού εβδομαδιαίου περιοδικού *Time* [Εικ. 15]. Αυτή η παράξενη, μελετημένη σκιά μοιάζει με μελάνωμα που εμφανίζεται σε ένα άρρωστο σώμα, αλλά παραπέμπει και σε σελιδοδείκτη που υποδηλώνει την παύση ή τη στάση, παροτρύνοντας έτσι τον θεατή-αναγνώστη να σταθεί και να κοιτάξει πιο προσεκτικά το φόντο του έργου. Παρότι τα δύο τρίτα της σελίδας είναι καλυμμένα με σινική μελάνη σέπια (ανεξίτηλο χρώμα μεγάλης αντοχής στο φως με την πάροδο του χρόνου), η σκιασμένη επιφάνεια είναι κατά το ήμισυ αναγνώσιμη. Στο κάτω αριστερό μέρος της σελίδας διακρίνεται έντονα ο αριθμός της (32), ενώ στα δεξιά, με μικρότερα γράμματα, το όνομα του περιοδικού και η ημερομηνία έκδοσης (*Time*, April 10, 1972), που εδώ λειτουργεί και σαν χρονολογία του έργου.

Το χαρακτηριστικό αυτής της σκιάς πάνω στον Χρόνο, της σκιάς του Χρόνου—μια σκιά που, όπως θα δούμε στη συνέχεια, περισσότερο αποκαλύπτει παρά συσκοτίζει—είναι ότι είναι διάτρητη. Στο κέντρο της σελίδας ένας κύκλος αφήνει



15. Χωρίς τίτλο, 1972.  
Ιδιωτική συλλογή, Αθήνα.



20. Επέμβαση με μολύβι σε κομμάτι ασφάλτου, 1978.

21. Επέμβαση με κιμωλία σε λαμαρίνα, 1977. Ιδιωτική συλλογή, Αθήνα.

22. *Επεισόδια στην ύλη*, 1977, ξύλο, επέμβαση με μολύβι, 198 × 80 εκ. Συλλογή Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης Κρήτης, Ρέθυμνο.



μολύβι. Έτσι άρχισα να χρησιμοποιώ ξύλα, κομμάτια άσφαλτο, λαμαρίνα, τοίχο αποτοιχισμένο, πανί, νάιλον, τα υλικά/στοιχεία του τοπίου της πόλης [Εικ. 20, 21]. Δηλαδή το πραγματικό τοπίο το οποίο βλέπει καθημερινά ο κάτοικος της πόλης χωρίς να το παρατηρεί.<sup>158</sup> Αυτή η τελευταία διαπίστωση έχει μεγάλη σημασία και δεν πρέπει να περάσει ασχολίαστη. Την πρωτοσυναντάμε σε ένα κείμενο που είχε γράψει η ίδια το 1978, με τίτλο «Οι επιφάνειες της Ρένας Παπασπύρου», το οποίο αναφερόταν στα «Επεισόδια στην ύλη» και είχε δημοσιευτεί στο περιοδικό *Θέματα Χώρου και Τεχνών* το 1979. Σε μια από τις τελευταίες παραγράφους η καλλιτέχνης σημειώνει: «Μελετώ την ιδιομορφία της επιφάνειας κάθε υλικού, σαν να μελετούσα ένα ζωγραφικό θέμα, ένα τοπίο. Εξάλλου πιστεύω πως αποτελεί ένα μέρος από το τοπίο/περιβάλλον που βλέπει καθημερινά, και έχει πάψει να παρατηρεί, ο κάτοικος της πόλης».<sup>159</sup> Από εδώ προκύπτει ότι η Παπασπύρου επισημαίνει όχι μόνο σχεδιαστικά αλλά και κοινωνιολογικά. Εντοπίζει μια παθογένεια, ένα έλλειμμα γνώσης και αντιληπτικής ικανότητας (βλέπουμε χωρίς να παρατηρούμε) που χαρακτηρίζει την αστική εμπειρία. Και, ταυτόχρονα, παραλληλίζει την πρακτική της με μια τοπογραφία, η οποία, ομολογουμένως, δουλεύεται εγκεφαλικά και με ασυνήθιστο τρόπο.

Τα έργα που απαρτίζουν τα *Επεισόδια στην ύλη* είναι λανθάνουσες τοπογραφίες του διαφανούς. Κοιτώντας τις σχεδιαστικές επεμβάσεις στα μεταχειρισμένα ξύλα που παρουσίασε στην πρώτη ατομική της στον Δεσμό τον Απρίλιο του 1977, έχει κανείς την εντύπωση ότι επιθέτει ένα πέπλο επάνω τους [Εικ. 22].<sup>160</sup> Στο σύντομο κείμενο που συνόδευε την έκθεση —το πρώτο δημοσιευμένο κείμενο της Παπασπύρου για τη δουλειά της— η καλλιτέχνης αναφέρεται στην αφορμή δημιουργίας αυτών των έργων και στη σχέση τους με τις σκιές:

Η δουλειά αυτή ξεκίνησε από παρατηρήσεις των παραμορφώσεων που προκαλούν οι σκιές των αντικειμένων τη νύχτα, στην οροφή και στους τοίχους.

Οι εκφραστικές παραμορφώσεις των σκιών αλλοιώνουν τα αντικείμενα που προβάλλονται, τα μεταλλάσσουν και τα καθιστούν αγνώριστα. Συγχρόνως όμως διατηρούν έντονη τη ζωντάνια του υλικού τόσο στο φωτισμένο όσο και στο σκιασμένο μέρος.

Αυτή η τελευταία παρατήρηση συνδέεται με το ενδιαφέρον που είχα πάντα για το υλικό μέρος της δουλειάς και τη σημασία που έχει γενικότερα η εκφραστική ζωντάνια της ίδιας της ύλης.

Αυτή ακριβώς τη ζωντάνια του υλικού, την εκφραστική του πλαστικότητα προσπαθώ να καταγράψω, να επισημάνω και να τονίσω, μεγθύνοντας τις τυχαίες λεπτομέρειες της επιφάνειάς του, ενώ συγχρόνως επεξεργάζομαι το υλικό της.

Χρησιμοποιώ μεταχειρισμένα ξύλα, που υπήρξαν κάποτε αντικείμενα με καθορισμένη και οικεία λειτουργία.<sup>161</sup>

Κάτω από αυτές τις σκιές, πάνω σε χαρτί εφημερίδας, σε μεταχειρισμένα ξύλα, σε τσαλακωμένες λαμαρίνες και σε τοίχους, κρύβεται η πόλη της Αθήνας λίγο πριν και μετά τη μεταπολίτευση, «ο θάνατος και η ζωή των μορφών», όπως γράφει και



των καλλιτεχνών. «Με τον όρο ενδείκτης εννοώ εκείνο το είδος σημείου που προκύπτει ως η φυσική εκδήλωση μιας αιτίας, της οποίας τα ίχνη, τα αποτυπώματα και τα στοιχεία αποτελούν παραδείγματα» γράφει η Krauss και —βλέποντας τα έργα, κυρίως εγκαταστάσεις, των 75 καλλιτεχνών που συμμετέχουν στην έκθεση του PSI— συμπεραίνει ότι: «Κάθε μία από τις περιπτώσεις που έχω κατά νου ανήκει στο είδος της εγκατάστασης και κάθε μία εκμεταλλεύεται τη φθορά του κτιρίου καθαυτού: τα σαπισμένα πατώματα, την ξεφλουδισμένη μπογιά, τον θρυμματισμένο σοβά του».<sup>200</sup>

Ως αποτυπώσεις του ίχνους πάνω σε μια υλική επιφάνεια, τα έργα της Παπασπύρου φέρουν τα χαρακτηριστικά του ενδείκτη και μάλιστα με πολλούς τρόπους. Από τη μία, η σκιά, που θεωρείται χαρακτηριστικός ενδείκτης, την έμαθε να αναγνωρίζει το τι συμβαίνει στην επιφάνεια της ύλης. Από την άλλη, το σχέδιο, ως «επισήμανση» ενός αποτυπώματος, είναι φορέας μιας πλειάδας ενδεικτικών ιχνών πάνω στις επιφάνειες που επεξεργάζεται. Στο έργο της Παπασπύρου ο ενδείκτης είναι μέσο και θέμα, αιτία και αποτέλεσμα, χώρος προέλευσης αλλά και δημιουργία χώρου. Στα κείμενα που γράφει η ίδια, για να εξηγήσει στους θεατές των εκθέσεών της τι ακριβώς κάνει, συναντάμε πάντα τη λέξη «επισήμανση» (σημάδεμα, μαρκάρισμα, σταμπάρισμα). Όταν η Παπασπύρου «επισημαίνει» σημαίνει ότι σημαδεύει, ότι θέτει σήμα πάνω σε ένα αντικείμενο για αναγνώρισή του. Το σήμα, ως γνωστόν, είναι γνώρισμα, σημάδι, αποτύπωμα. Όμως, στην αρχαιότητα, σήμα ήταν και στήλη πάνω σε τάφο. Ίσως έτσι εξηγείται γιατί οι ξύλινες πόρτες που είχε διαφανώς «μαρκάρει» το 1977 θυμίζουν επιτύμβιες στήλες. Τα έργα αυτά έχουν μια πένθιμη αύρα, δεν είναι μόνο το σχήμα τους ή το τεχνητό «πέπλο» που προκαλεί αυτήν την εντύπωση.<sup>201</sup> Μέσω της σχεδιαστικής επέμβασης ενισχύεται η έννοια του κατωφλιού, του περάσματος σε έναν άλλο χώρο ή χρόνο.

Ο θεατής, που προσκαλείται να αναγνωρίσει τα σήματα που η Παπασπύρου αφήνει στις επιφάνειες, ουσιαστικά καλείται να γνωρίσει κάτι που είχε γνωρίσει παλαιότερα, να το ξαναφέρει στη μνήμη του. Άλλωστε αυτό σημαίνει αναγνώριση. Η ίδια η λέξη εμπεριέχει την έννοια του ίχνους. Το αναγνώρισμα, με άλλα λόγια, είναι κι αυτό ένας ενδείκτης. Και το «διάβασμα» των έργων της Παπασπύρου εξαρτάται από την αναγνωστική ικανότητα του θεατή. Είναι θέμα ανάγνωσης το να μπορέσει κανείς να αναγνωρίσει, να κατανοήσει και να αισθανθεί τα επεισόδια και τις εικόνες στην ύλη. Η ανάγνωση των έργων της Παπασπύρου προϋποθέτει επίσης μια εγγύτητα, αν όχι και απτική επαφή. Ο θεατής πρέπει να έρθει σε απόσταση αναπνοής από το έργο, να ρίξει κυριολεκτικά τη σκιά του πάνω στην επιφάνεια. Μόνο έτσι θα είναι σε θέση να αναγνωρίσει τα μαρκάρισμα και τις δικές του εικόνες.

Πώς λοιπόν να κρίνει κανείς τα έργα της Παπασπύρου από (χρονική) απόσταση; Οι αναπαραγωγές δεν αποτυπώνουν την αληθινή κατάσταση της εικόνας, τον πλούτο της χειρονομίας και τα συμφραζόμενα. Κοιτώντας ασπρόμαυρες φωτογραφίες από τις in situ επεμβάσεις της, μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε για την αποτελεσματικότητά τους. Στη Μόντενα, το 1978, θα κάνει την πρώτη της επέμβαση με μολύβι απευθείας πάνω σε έναν τοίχο του Museo Civico [Εικ. 30,



30. *Επεισόδια στην ύλη*, 1978, επέμβαση στον τοίχο, κομμάτια ασφάλτου, αποτοκισμένη επιφάνεια. Museo Civico, Μόντενα. Φωτογραφία Διοχάντη.

31. *Modena*, επέμβαση στον τοίχο, λεπτομέρεια.

32. *Επεισόδια στην ύλη*, 1977, αποτοκισμένη επιφάνεια, επέμβαση με μολύβι, 60 × 145 εκ. (εκτέθηκε στο Museo Civico, Μόντενα).

31, 32].<sup>202</sup> Μετά, σειρά έχει το δάπεδο των Magazzini del Sale στη Βενετία και την επόμενη χρονιά ένας τοίχος της γκαλερί Δεσμός, στο πλαίσιο της δράσης-έκθεσης *Στίλπωνος 7*. Αυτά τα site-specific έργα δεν υπάρχουν πια. Όταν τα βλέπεις σήμερα σε καταλόγους, έχεις την εντύπωση ότι οι φωτογραφίες —στα σημεία των επεμβάσεων— έχουν «ξεθωριάσει» με τον χρόνο. Αυτό όμως φανερώνει πόσο σωστή και επιτυχημένη ήταν τελικά η επέμβαση της Παπασπύρου. Η αλλοίωση φαίνεται απολύτως φυσική, ενσωματωμένη οργανικά τόσο στην ίδια την επιφάνεια όσο και στη φωτογραφία που την απαθανατίζει. Από την άλλη, αν φανταστείς τον εαυτό σου στον χώρο του Δεσμίου, υποψιάζεσαι ότι μια μεγάλη «μουντζούρα» στον «λευκό κύβο» πρέπει να λειτουργούσε παρασιτικά.<sup>203</sup> Κι όμως, την ίδια στιγμή, η ιδιότυπη τοιογραφία της Παπασπύρου ενισχύει τη στοχαστικότητα και την περισυλλογή, έννοιες συνυφασμένες με τον «λευκό κύβο».<sup>204</sup> Με το να επισημαίνει τα φυσικά χαρακτηριστικά του τοίχου (υγρασία, φθορές κτλ.), καλεί τον θεατή σε μια εσωτερική ενατένιση του χώρου. Κρίνοντας τη χειρονομία της από μια φαινομενολογική σκοπιά, είναι προφανές ότι η καλλιτέχνης μελετά το είναι μιας επιφάνειας.



Όπως φανερώνει το παραπάνω απόσπασμα, η Παπασπύρου προσεγγίζει τη δουλειά της με την αυστηρότητα και την αποστασιοποίηση του επιστήμονα, χωρίς όμως να αποκλείει τη συναισθηματική ταύτιση με το υλικό που μελετά — και μπορούμε να πούμε ότι αυτή η συνύπαρξη-εξισορρόπηση αντίρροπων δυνάμεων αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα και του εικαστικού της έργου. Οι παρατηρήσεις της για τις *Φωτοτυπίες* είναι καίριες και μας αποκαλύπτουν πτυχές που θα ήταν δύσκολο να διακρίνουμε με την πρώτη ματιά. Παραδείγματος χάριν, είναι χαρακτηριστική η αναφορά της στα πλάνα των film noirs, που βασίζονται στο κοντράστ άσπρο-μαύρο. Πράγματι, σε αυτές τις ταινίες ο κινηματογραφικός φακός αποτυπώνει το πρόσωπο των ηθοποιών — αλλά και τον χώρο — σαν έναν τόπο σμιλεμένο από το φως και τη σκιά. Το βλέμμα τους είναι σαγηνευτικό, μυστηριώδες και απόμακρο, όπως άλλωστε αρμόζει στους αντιήρωες και στις femme fatales. Παρομοίως οι *Αυτοφωτοτυπίες* της Παπασπύρου έχουν κάτι το φασματικό. Όπως και σε άλλα έργα της, έτσι και εδώ υπάρχει το στοιχείο της ενδεικτικότητας, της μεταβλητότητας και της πολλαπλότητας, εφόσον έχουμε πια να κάνουμε με μηχανικές αναπαραγωγές του εαυτού. Παρατηρώντας πιο προσεκτικά τις *Αυτοφωτοτυπίες* μπορεί να διακρίνει κανείς μια

ομοιότητα με το *With My Tongue in My Cheek* (1959) του Marcel Duchamp, το οποίο σχολιάζει η Krauss στο κείμενό της για τον ενδείκνυ ως παράδειγμα ρήξης μεταξύ εικόνας και γλώσσας. Αλλά η αυτοπροσωπογραφία της Παπασπύρου δεν έχει το στοιχείο της ειρωνείας που χαρακτηρίζει το έργο του Duchamp και, επιπλέον, παρουσιάζεται σε τέσσερις διαφορετικές εκδοχές, με τρόπο που θυμίζει filmstrip. Και μια τελευταία αλλά σημαντική λεπτομέρεια: η γυναίκα της φωτοτυπίας είναι βυθισμένη στην ονειροπόληση — ή έτσι τουλάχιστον φαίνεται. «Έκλεινα τα μάτια γιατί το φως ήταν ανυπόφορο» διευκρινίζει σήμερα η Παπασπύρου.<sup>214</sup>

Στις *Αυτοφωτοτυπίες* το κεφάλι της καλλιτέχνιδας αποτυπώνεται ως ενεργό στοιχείο του αστικού τοπίου, τόσο ως στοιχείο του τοπίου όσο και ως τοπίο καθεαυτό. Αφενός, το πρόσωπο εδώ είναι επιφάνεια, ένα υλικό ανάμεσα σε άλλα. Παράλληλα, όμως, αποτελεί και ένα τεκμήριο, όπως κάθε μία από τις φωτοτυπίες της. Εξού και το στοιχείο της αποδεικτικότητας έμοιαζε ως το πλέον κυρίαρχο στην έκθεση του ΕΜΣΤ.<sup>215</sup> Οι *Φωτοτυπίες απ' την ύλη*, με άλλα λόγια, είναι τεκμήρια μιας καλλιτεχνικής ανασκαφής η οποία είναι και προσωπική. Για να θυμηθούμε την παρατήρηση του Celant, φωτοτυπώντας το πρόσωπο και τα χέρια της η Παπασπύρου ανακάλυπτε επίσης «τον εαυτό της, το σώμα της, τη μνήμη της, τις χειρονομίες της».

Σε αντίθεση με την εγκατάσταση που είχε κάνει στο εργαστήριό της, οι πράσινες μωσαϊκές πλάκες —που τώρα φτάνουν τα 240 εκατοστά ύψος— σταματούσαν περίπου 20 εκατοστά πιο χαμηλά απ' το ταβάνι, το οποίο έμενε ακάλυπτο. Και εδώ, ωστόσο, δεν είναι μόνο οι εικόνες στις πλάκες συνειρμικές. Η ίδια η εγκατάσταση, που μεταμορφώνει ριζικά τον χώρο της γκαλερί, δημιουργεί συνειρμούς. Έτσι, οι τέσσερις εσοχές μοιάζουν κατά κάποιον τρόπο με τις περιοχές ανάμεσα στα δάχτυλα του ανθρώπινου χεριού, κι αυτό γίνεται περισσότερο αντιληπτό αν δει κανείς το σχέδιο της εγκατάστασης. Τα τέσσερα θέματα δεν είναι μόνο γέννημα της φαντασίας της καλλιτέχνης αλλά και προϊόν της επεξεργασίας του χεριού της — και ίσως γι' αυτό η μορφή της εγκατάστασης καθρεφτίζει τον μηχανισμό (apparatus) που δημιούργησε τις συνειρμικές εικόνες. Μάλιστα, μπορούμε να προεκτείνουμε την αντιστοιχία που μόλις περιγράψαμε: υιοθετώντας την ορολογία των Deleuze και Guattari, θα λέγαμε πως ο θεατής καλείται να περιδιαβεί έναν χώρο «αυλακωμένο», έναν χώρο ο οποίος έχει το χαρακτηριστικό της πτύκωσης (ενδεικτικά, στην ανατομία οι κοιλότητες ανάμεσα στα δάχτυλα ονομάζονται *interdigital folds*). Επανερχόμαστε έτσι, από άλλη οδό, στο Μπαρόκ και στις αναδιπλώσεις της ύλης για τις οποίες γράφει ο Deleuze:

Το Μπαρόκ δεν παραπέμπει τόσο σε μια ουσία, όσο σε μια επιτελεστική λειτουργία, σε ένα χαρακτηριστικό. Φτιάχνει αδιάκοπα πτυχώσεις. Η πτύκωση πάντως δεν επινοήθηκε από το Μπαρόκ: υπάρχουν όλες αυτές οι πτυχώσεις που μας έρχονται από την Ανατολή, οι αρχαιοελληνικές πτυχώσεις, οι ρωμαϊκές, οι ρομανικές, οι γοθτικές, οι κλασικές... Όμως το Μπαρόκ κυρτώνει και ανακυρτώνει τις πτυχώσεις, ώσπου να φτάσουν στο άπειρο, πτύκωση επί πτύκωσης, πτύκωση κατά πτύκωση. Το χαρακτηριστικό του είναι η επ' άπειρον πτύκωση. Και, κατ' αρχάς, τις διαφοροποιεί προς δύο κατευθύνσεις, σε δύο άπειρα, λες και το άπειρο είχε δύο ορόφους: τις αναπτυκώσεις της ύλης και τις πτυχώσεις μέσα στην ψυχή.<sup>268</sup>

## 06 ΟΙ ΚΛΙΜΑΚΕΣ

### ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ ΤΗΣ ΣΚΑΛΑΣ

Το ν' ανέβεις μια σκάλα είναι δύσκολο και το να την κατέβεις, επικίνδυνο.  
— Michel Tournier<sup>269</sup>

Η σκάλα που άρχιζα να ανεβαίνω αποδεικνυόταν ότι ήταν το φρούριο ενός εφιάλτη που στην αρχή έκανε τα μέλη μου εντελώς βαριά και αδύναμα, για να με μαγεύσει στη συνέχεια και να με παραλύσει, ενώ λίγα βήματα μόνο με χώριζαν από το επιθυμητό κατώφλι.  
— Walter Benjamin<sup>270</sup>

Η σκάλα, ως θέμα ή μοτίβο, απαντάται συχνά στη ζωγραφική. Στη βυζαντινή τέχνη το πιο γνωστό παράδειγμα είναι η αναπαράσταση της Κλίμακας θείας ανόδου, γνωστή και ως *Ουρανοδρόμος Κλίμακα*. Βασίζεται στην ασκητική πραγματεία *Climax Paradisi* του οσίου Ιωάννου Σιναΐτου και δείχνει μοναχούς και λαϊκούς να ανέρχονται τις τριάντα βαθμίδες (συμβολίζουν ισάριθμες αρετές) μιας ανεμόσκαλας που οδηγεί στην αγκαλιά του Χριστού. Η παλαιότερη σωζόμενη εικόνα της Κλίμακας χρονολογείται στο τέλος του 12ου αιώνα και φυλάσσεται στην Ιερά Μονή Αγίας Αικατερίνης στο Όρος Σινά.<sup>271</sup> Παράλληλα, η απλή ξύλινη σκάλα εμφανίζεται σε απεικονίσεις της Αποκαθίλωσης και της Σταύρωσης. Τα συγκεκριμένα θέματα παραμένουν ιδιαίτερα δημοφιλή στην Αναγέννηση,<sup>272</sup> με τους ζωγράφους να μας δίνουν όλο και πιο εκλεπτυσμένες εκδοχές: η σκάλα γίνεται πλέον αναπόσπαστο στοιχείο της δραματικής σκηνής και αποτυπώνεται με ποικίλους τρόπους, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις πολλαπλασιάζεται (βλέπουμε δύο ή και τρεις σκάλες να στηρίζονται στον σταυρό).<sup>273</sup> Ωστόσο, την πιο εντυπωσιακή κλίμακα στην Αναγεννησιακή τέχνη δεν τη συναντάμε σε κάποιον πίνακα αλλά σε ένα μαρμάρινο ανάγλυφο του Michelangelo το οποίο σμιλεύει γύρω στο 1491, όταν ήταν μόλις δεκαεπτά ετών. Πρόκειται για την *Παναγία των Σκαλών* (*Madonna della Scala*), που βρίσκεται στην Casa Buonarroti στη Φλωρεντία.<sup>274</sup> Εκτός από τις εικόνες Αποκαθίλωσης και Σταύρωσης, η σκάλα εμφανίζεται συχνά σε πίνακες και νωπογραφίες που αναπαριστούν τα Εισόδια της Θεοτόκου, γνωστά στη Δύση και ως Παρουσίαση της Παρθένου Μαρίας στον Ναό της Ιερουσαλήμ.<sup>275</sup> Από αυτή την ανεξάντλητη λίστα δεν θα μπορούσε να λείπει ένας καλλιτέχνης όπως ο Jacopo Pontormo, ο οποίος δείχνει μια ιδιαίτερη προτίμηση στις κλίμακες, με αποκορύφωμα το έργο του *Ο Ιωσήφ στην Αίγυπτο* (1518, Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη).

Τους επόμενους αιώνες ο Rembrandt είναι αυτός που θα μας δώσει δύο ξεχωριστές αποδόσεις της συμβολικής και πνευματικής δύναμης της κλίμακας. Η πρώτη είναι η σπειροειδής εσωτερική σκάλα στον μικρό πίνακα *Φιλόσοφος σε*

καθαυτής, ως εμμένεια και γεγονός βιωμένο, κατανοητό κι αξιοθαύμαστο». <sup>330</sup> Αξίζει εδώ να ανασύρουμε μια φράση από την «υποβιογραφία» του Malraux, δηλαδή την «υποθετική βιογραφία» που έγραψε ο Lyotard για τον συγγραφέα του *Φανταστικού μουσείου*, που αναφέρεται στη δύναμη του δυνητικού την οποία εντοπίζουμε και στο κλιμακωτό έργο της Παπασπύρου: «Τελικά το θέμα είναι να επιβάλλει κανείς στην πραγματικότητα την άσκηση ενός πιθανού που αυτή καθιστά αδύνατον». <sup>331</sup>

## ΜΑΘΗΜΑ ΑΝΑΤΟΜΙΑΣ: ΑΠΟΤΥΠΩΜΑ ΚΑΙ ΕΚΜΑΓΕΙΟ

Η αποστολή της τέχνης δεν είναι ν' αντιγράψει τη φύση, αλλά να την εκφράζει! Δεν είσαι κανένας ασήμαντος αντιγραφέας εσύ! Εσύ είσαι ποιητής! Φώναξε με δύναμη ο γέρος διακόπτοντας τον Porbus με μια αυταρχική χειρονομία. Αν ήταν έτσι, τότε ένας γλύπτης θα έκλεινε όλους τους λογαριασμούς του με την τέχνη φτιάχνοντας το εκμαγείο μιας γυναίκας! Ε, λοιπόν, για προσπάθησε να φτιάξεις το εκμαγείο του χεριού της ερωμένης σου και μετά κοίταξέ το: θα 'χεις μπροστά σου ένα φρικαλέο πτώμα που δε θα μοιάζει με τίποτα, οπότε θ' αναγκαστείς να καταφύγεις στη σμίλη εκείνου που δε θα σου το αντιγράψει ακριβώς όπως είναι αλλά που θ' αποδώσει την κίνηση και τη ζωή αυτού του χεριού. Προορισμός είναι να συλλάβουμε το πνεύμα, την ψυχή, τη φυσιογνωμία των πραγμάτων και των ανθρώπων.

— Honoré de Balzac, *Το άγνωστο αριστούργημα* (1831) <sup>332</sup>

Όπως οι λερωμένοι τοίχοι που μαγνητίζουν το ενδιαφέρον και τη ματιά της Παπασπύρου, έτσι και οι *Κλίμακες* που δημιούργησε από τις σκάλες της πολυκατοικίας της, οι οποίες είναι όντως άσχημες, ψυχρές και βρώμικες, έχουν μέσα τους «κάτι το αιωνίως επίκαιρο». <sup>333</sup> «Ένα έργο τέχνης θα όφειλε πάντοτε να μας μαθαίνει πως δεν είχαμε δει αυτό που βλέπουμε» γράφει ο Paul Valéry στην *Εισαγωγή στη μέθοδο του Λεονάρντο ντα Βίντσι* (1894), <sup>334</sup> θυμίζοντας κάτι που τόνιζε στα κείμενά της και η Παπασπύρου, όταν αναφερόταν στο «τοπίο/περιβάλλον που βλέπει καθημερινά» ο κάτοικος της πόλης αλλά «έχει πάψει να παρατηρεί». Παρομοίως, για να κατανοήσουμε τη λειτουργία ενός έργου τέχνης είναι απαραίτητο να παρατηρήσουμε με προσοχή και να αναλύσουμε εξονυχιστικά το έργο καθεαυτό. Ποιες είναι ιδιότητες των *Κλιμάκων* της Παπασπύρου; Ποια είναι η μορφολογία τους; Τι ιστορίες έχουν να μας πουν; Για να απαντήσουμε σε αυτά τα ερωτήματα θα δοκιμάσουμε να εξετάσουμε πιο προσεκτικά μία από τις 12 *Κλίμακες* που έχει δημιουργήσει η καλλιτέχνις.

Παίρνουμε λοιπόν μία από τις μεσαίου μεγέθους *Κλίμακες* και την ξαπλώνουμε σε ένα χαμηλό τραπέζι. Η συγκεκριμένη *Κλίμακα* έχει ύψος 116 εκ., μέγιστο βάθος 9 εκ. και το πλάτος της κυμαίνεται από 5 έως 27 εκ. [Εικ. 63]. Είναι το εκμαγείο πέντε μαρμάρινων σκαλιών ηλικίας πενήντα ετών (το κλιμακοστάσιο στο σπίτι της Παπασπύρου κατασκευάστηκε στα τέλη της δεκαετίας του '60). Το πάνω μέ-

ρος της, εκεί απ' όπου είχε αναρτηθεί στο Σπίτι της Κύπρου, είναι λεπτό και όσο κατεβαίνεις προς τα κάτω τόσο περισσότερο φαρδαίνει. Η σκηνή έχει κάτι από το μάθημα ανατομίας του Δρ. Τουλπ, ο οποίος εξετάζει το πτώμα του Άρις Κιντ στον γνωστό πίνακα του Rembrandt, ένα από τα έργα που είχαν «παραμυθιάσει» την Παπασπύρου όταν το 1962 είχε την ευκαιρία να το δει στο Μάουριτσαχους της Χάγης. Η «ανατομή» (για την ακρίβεια, η «νεκροτομή») που αποφασίσαμε να διενεργήσουμε, μόνι, χωρίς την παρουσία άλλων συναδέλφων και κοινού, δεν έχει στόχο να «καταστήσει αόρατο το ένοχο σώμα». <sup>335</sup> Η *Κλίμακα*, ωστόσο, έτσι όπως είναι ξαπλωμένη, ακίνητη και άκαμπτη, μοιάζει όντως με νεκρό σώμα, με ένα σώμα αποστεωμένο και άψυχο. Η μορφή της παραπέμπει σε πλήθος άλλων μορφών και ειδών: σε κυκλαδικό ειδώλιο, σε σκελετό ή σε κόκαλο. Για να το θέσουμε διαφορετικά, μέσω της σκέψης του Merleau-Ponty, πρόκειται για μια «άμορφη» υλικότητα η οποία βρίθει μορφικών υπαινιγμών, καθοδηγητικών γι' αυτόν που είναι σε θέση να τους αφουγκραστεί». <sup>336</sup>

Η επιφάνεια της *Κλίμακας* είναι διάστικτη από ακανόνιστες και διακεκομμένες μολυβιές που ακολουθούν τις διαδρομές του χαρτιού, την ανάγλυφη όψη του υλικού. Μπορείς κάλλιστα να τις συγκρίνεις με τριχούλες. Αυτό το δασύτριχο «σώμα», που κείται μπροστά σου σαν «φρικαλέο πτώμα», είναι ένα σώμα ταριχευμένο, ένα σώμα αιώνιο. Με μια πιο προσεκτική ματιά, σε κάποια σημεία διακρίνεις κάτω από το χαρτί αφής άλλες γραμμές, μπλε απόχρωσης (προφανώς έχουν γίνει με στυλό),



63. *Κλίμακα* – *Κρησία 9*, 2017-2018.



- 39 Πιο αναλυτικά, μας ενδιαφέρει ο τρόπος που διαβάσει ο Georges Didi-Huberman τον *Bilderrails Mnemosyne* (1927–1929) του Aby Warburg και το γλυπτό *The Cube* (1934) του Alberto Giacometti, η ανάλυση του παρεκκλήσιου Κορνάρου από τον Νίκο Χατζηνικολάου (1984) και το παράδειγμα των *Ακολουθών* του Velasquez που αναλύει διεξοδικά ο Foucault. Βλ. Georges Didi-Huberman, *Atlas, or the Anxious Gay Science*, The University of Chicago Press, Σικάγο και Λονδίνο, 2018 και Georges Didi-Huberman, *The Cube and the Face: Around a Sculpture by Alberto Giacometti*, diaphanes, Ζυρίχη-Βερολίνο, 2015· Michel Foucault, *Οι λέξεις και τα πράγματα. Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 2008, σσ. 27–44· Νίκος Χατζηνικολάου, «Το παρεκκλήσιο Κορνάρου στη Σάντα Μαρία Ντέλλα Βιτόρια: Ανάλυση μιας αμφισβησίας», στο *Νοήματα της εικόνας: Μελέτες ιστορίας και θεωρίας της τέχνης*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2014, σσ. 137–184. Σε αυτές τις μελέτες θα προσθέταμε την ανάγνωση από τον Georges Perec του πίνακα *Ο Άγιος Ιερώνυμος στο σπουδαστήριό του* (1475) του Antonello da Messina (βλ. Georges Perec, *Χαρείες χώρων*, μτφρ. Αχιλλέας Κυριακίδης, εκδ. ύψιλον/βιβλία, Αθήνα, 2000, σσ. 121–122) και την ανάγνωση από τον Antonin Artaud του πίνακα *Οι θυγατέρες του Λορ* (1520) του Lucas Van Leyden (βλ. Antonin Artaud, *Το θέατρο και το είδωλό του*, μτφρ. Παύλος Μάτεσις, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα – Γιάννινα, 1992, σσ. 37–41). Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζει η σειρά «One Work» των Afterall Books, όπου ένας κριτικός ή ιστορικός της τέχνης αναλύει αποκλειστικά ένα έργο τέχνης το οποίο έχει «διαμορφώσει σημαντικά τον τρόπο που κατανοούμε την τέχνη και την ιστορία της». Παραδείγματος χάριν, ο Boris Groys γράφει για το *The Man Who Flew into Space from his Apartment* του Ilya Kabakov και ο Jan Verwoert για το *In Search of the Miraculous* του Bas Jan Ader. Από το 2006 μέχρι σήμερα έχουν κυκλοφορήσει 43 μελέτες. <https://www.afterall.org/publications/one.work/> (πρόσβαση: 5.5.2023)
- 40 Βλ. Johann Konrad Eberlein, «Περιεχόμενο και νόημα. Η εικονογραφική-εικονολογική μέθοδος», στο Hans Belting et al. (επιμ.), *Εισαγωγή στην ιστορία της τέχνης*, μτφρ. Λία Γυϊόκα, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 1995, σσ. 211–239.
- 41 Keith Moxey, *Visual Time: The Image in History*, Duke University Press, Ντάραμ και Λονδίνο, 2013· Keith Moxey – Dan Karholm (επιμ.), *Time in the History of Art: Temporality, Chronology and Anachrony*, Routledge, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 2018· Alexander Nagel – Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, Zone Books, Νέα Υόρκη, 2010· Alexander Nagel, *Medieval Modern: Art Out of Time*, Thames & Hudson, Νέα Υόρκη, 2012· Christine Ross, *The Past is the Present: It's the Future Too*, continuum, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 2012.
- 42 Βλ. Svetlana Alpers – Michael Baxandall, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο, 1994, σ. v.
- 43 «Οι ιδέες σχετίζονται με τα πράγματα όπως οι αστερισμοί με τα άστρα» γράφει ο Benjamin. Βλ. Walter Benjamin, «Γνωσικοκριτικός πρόλογος», στο *Η καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος*, εισ-μτφρ. Χρήστος Γεμελιάρης, εκδ. Ηριδανός, Αθήνα, 2017, σ. 27.
- 44 Βλ. Giorgio Agamben, «Archaeology of the Work of Art», σ. 12.
- 45 Οι *Βίοι* του Τζόρτζο Βαζάρι (1511–1574) εκδόθηκαν από τον Λορέντσο Τορεντίνο το 1550 στη Φλωρεντία, ενώ η δεύτερη, επαιζημένη έκδοση κυκλοφόρησε το 1568. Βλ. Τζόρτζο Βαζάρι, *Οι βίοι των πλέον εξαιρετών ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων. Οι δύο Αφιερώσεις και το Προοίμιο*, μτφρ. Κώστας Βαλάκας, Νίκος Σκουτέλης, Νίκος Χατζηνικολάου, εισ. Νίκος Χατζηνικολάου, εκδ. Πατάκη (Ιστορία της Τέχνης), Αθήνα, 1997.
- 46 Μετάφραση δική μου. Χρησιμοποίησα την κριτική έκδοση Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, επιμ. Luciano Bellosi και Aldo Rossi, Einaudi, Τορίνο, 1986, σ. 134. Συμβουλευτήκα επίσης τρεις διαφορετικές εκδοχές του συγκεκριμένου αποσπάσματος σε αγγλική μετάφραση: Giorgio Vasari, *Lives of the Artists*, μτφρ. George Bull, Penguin, Χάρμοντγουορθ, Μίντλεξ, 1984 (1η εκδ.: 1965), σ. 49· Erwin Panofsky, «I Primi Lumi: Italian Trecento Painting and Its Impact on the Rest of Europe», στο *Renaissance and Renascences in Western Art*, Harper & Row, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 1972, σσ. 114–161· Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists*, μτφρ. Julia Conaway Bondanella και Peter Bondanella, Oxford University Press, Οξφόρδη και Νέα Υόρκη, 1998 (1η εκδ.: 1991), σ. 7.
- 47 «Όλο δόξα και πείνα είσαι, κακομοίρα Ελλάδα. Από την φτέρνα ως την κορφή όλο ψυχή. Δεν πρέπει να χαθείς, όχι, δε θα σε αφήσουμε εμείς να χαθείς, μάνα!» Η ιστορία που περιγράφει ο συγγραφέας εκτυλίσσεται στα χρόνια του Εμφυλίου. Βλ. Νίκος Καζαντζάκης, *Οι αδερφοφάδες*, εκδ. Ελένη Καζαντζάκη, Αθήνα, 1965.
- 48 Βλ. Κωστής Παλαμάς, *Η φλογέρα του βασιλιά*, επιμ. Κωνσταντίνος Κασίνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 1989.
- 49 Χαρακτηριστικό της ελεύθερης απόδοσης της ορολογίας και του νοήματος των προτάσεων του Βαζάρι είναι ότι στις προαναφερθείσες αγγλικές μεταφράσεις η λέξη *misera* αποδίδεται κάθε φορά διαφορετικά. Ο George Bull επιλέγει το επίθετο *unhappy* (δυστυχής), ο Panofsky το *unfortunate* (κακόμοιρη), ενώ οι Bondanella το *wretched* (καταρρακωμένη). Προβληματική κρίνεται επίσης η απόδοση του όρου *artefici* (δημιουργοί, μάστορες, χειρωνακτές δεξιότητες τεχνίτες) με το πιο σύγχρονο *artists* (καλλιτέχνες) αντί του *artisans* ή του *craftsmen* και η μάλλον άστοχη απόδοση του *fabriche* (φάμπρικες, εγκαταστάσεις) με το *buildings* (κτίρια) ή το *edifices* (οικοδομήματα), επιλογές που αλλοιώνουν το νόημα της πρότασης του Βαζάρι, μη λαμβάνοντας υπόψη τα ιστορικά συμφραζόμενα.
- 50 Ο ιστορικός τέχνης Νίκος Δασκαλοθανάσης επισημαίνει ως προς αυτό το θέμα: «Η νοηματοδότηση αυτού που ονομάζουμε σήμερα καλλιτεχνική δραστηριότητα αλλά και τα ποιοτικά χαρακτηριστικά τα οποία αποδίδουμε στον “αυτουργό” της —τον καλλιτέχνη— δεν ταυτίζονται απαραίτητα με τους αντίστοιχους ορισμούς που υιοθετούν άλλες ιστορικές περιόδους». Βλ. Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, εκδ. Άγρα, Αθήνα, 2004, σσ. 10–11.
- 51 «Η έννοια “καλλιτέχνης”, ανεξαρτήτως των ειδικών χαρακτηριστικών με τα οποία φορτίζεται, δεν υπήρχε ανέκαθεν αλλά αναδύεται ιστορικά μόνο με την εκπονή των μεσαιωνικών χρόνων, όταν ακριβώς η “καλλιτεχνική” δραστηριότητα αλλάζει περιεχόμενο», σημειώνει ο Νίκος Δασκαλοθανάσης. Βλ. *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο...*, σ. 14.
- 52 Βλ. Γιάκομπ Μπούρκχαρτ, *Ο Πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, μτφρ. Μαρία Τοπάλη, Νεφέλη, Αθήνα 1997. Πρώτη έκδοση: *Die Cultur der Renaissance in Italien: ein Versuch*, Βασιλεία 1860. Ο όρος «αναγέννηση» έχει επίσης θεθεί υπό αμφισβήτηση. Ενδεικτικά, το θέμα των διαλέξεων του Πανόφκι στο Πανεπιστήμιο της Ουψάλας (Σουηδία) το 1952 ήταν «Το πρόβλημα της Αναγέννησης στην Ιστορία της Τέχνης».
- 53 Βλ. Αντώνης Λιάκος, *Ο ελληνικός 20ός αιώνας*, εκδ. Πόλις, Αθήνα, 2019, σσ. 337–407.
- 54 Βλ. Νικόλαος Κ. Αλβιζάτος, *Δύο βήματα μπρος, ένα πίσω: 8+1 πολυτάραχες δεκαετίες*, επιμ. Ελένη Μπούρα, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα, 2020.
- 55 Βλ. Αντώνης Λιάκος, *Ο ελληνικός 20ός αιώνας...*, σσ. 409–466.
- 56 Βλ. το άρθρο του ποιητή Θωμά Τσαλαπάτη — γραμμένο λίγο πριν την εξάπλωση της πανδημίας— με το οποίο συνοψίζει τη δεκαετία του 2010. Γράφει: «Βγαίνουμε από τη δεκαετία με μια αίσθηση παγωμένης ανασφάλειας. Με μια διαμοιρασμένη κοινή απαισιοδοξία εντός ενός κόσμου που όσο μικραίνει τόσο πιο καώδης μοιάζει. Με μια ταυτόχρονη συνομιλία με την καταστροφή και τη διεκδίκηση, με αυτά που ενώνουν και αυτά που χωρίζουν. Εμείς, πολλαπλά όντα εντός της ιδιωτικής μας μοναξιάς, διαρκώς έκθετα και περισσότερο μοναχικά και αυτάρκη. Με μόνη σταθερά πως ό,τι κι αν συμβεί, το μέλλον θα είναι πάντοτε μια δυνατότητα». Θωμάς Τσαλαπάτης, «Μια δεκαετία, μια ανασκόπηση», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 4.1.2020, [https://www.efsyn.gr/nisides/anochyroti-poli/225519\\_mia-dekaetia-mia-anaskopisi](https://www.efsyn.gr/nisides/anochyroti-poli/225519_mia-dekaetia-mia-anaskopisi).
- 57 Όπως αναφέρει ο ιστορικός Richard Clogg, μετά τη δεκαετία του 1950 «εξακολούθησε να υπάρχει μεγάλη απροθυμία για επενδύσεις σε οτιδήποτε άλλο εκτός από τούβλα και τσιμέντο —ιδίως στο τελευταίο— καθώς οι τα πολιτικοί από μπετόν παραμόρφωναν το περιβάλλον της Αθήνας, της Θεσσαλονίκης και σταδιακά πολλών επαρχιακών πόλεων, δίνοντας μερικές φορές την εντύπωση ότι η χώρα ήταν ένα τεράστιο γιαιπί». Richard Clogg, *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας, 1770–1990*, μτφρ. Λυδία Παπαδάκη, εκδ. Ιστορητίς, Αθήνα, 1995, σ. 157.
- 58 Σε δύο συνεντεύξεις της, το 2009, που έδωσε με αφορμή την έκθεση *Flashback* στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, η Παπασιπούρα σχολιάζει τα γεγονότα του Δεκέμβρη, τον δικαιολογημένο θυμό των νέων και τους πολιτικούς της Μεταπολίτευσης. Στην εφημερίδα *Καθημερινή*, ερωτώμενη για τη γνώμη της για την ελληνική κοινωνία, σχολιάζει: «Η πληθυσμιακή μετανάστευση από την Ασία αλλάζει δομές που θεωρούσαμε ασάλευτες. Όλα αλλάζουν, όπως είδαμε και από τα γεγονότα του Δεκεμβρίου. Όταν ένα παιδί έχει μεγαλώσει με τα πόδια του Κοσκωτά, τη βίλα της Εκάλης, το φαγοπότη των ευρωπαϊκών προγραμμάτων, τον Εφραίμ και το Βατοπέδι, είναι λογικό να βγει στους δρόμους. Όπως δεν μπορείς να ελέγξεις το κράτος, δεν μπορείς ν' ελέγξεις και τον πιστορικά». Βλ. Μαργαρίτα Πουρνάρα, «Η τέχνη απαιτεί εσωτερική περιπλάνηση», *Η Καθημερινή*, 5.4.2009. Ενώ, μία εβδομάδα αργότερα, δηλώνει στην εφημερίδα *Μακεδονία*: «Αυτή η γενιά των παιδιών μεγάλωσε ακούγοντας για σκάνδαλα. Πάμπερς, Κοσκωτάς, ροζ βίλες, Εφραίμ. Έπρεπε να βγούμε να τα σπάσουν; Όχι. Αλλά δεν ξέρεις ποτέ

- ζητά μέσα σε αυτή τη δυναμική δομή, δηλαδή μέσα στη ζωή του, το δρόμο που θα τον οδηγήσει στον ορίζοντά του». Βλ. Vilém Flusser, *Οι χειρονομίες*, μτφρ. Έλλη Τσιφόρου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2007, σ. 86.
- 401 Ρένα Παπασπύρου, *Θέματα Χώρου και Τεχνών* 24, 1993.
- 402 Αυτό υποστηρίζει ο Arthur C. Danto, άποψη την οποία παραθέτει ο Κύριλλος Σαρρής στο κείμενό του «Οι προοπτικές της ελληνικής τέχνης στο τέλος του 20ού αιώνα», *Επίλογος*, 1998, σσ. 405–406.
- 403 Στο κείμενό του «Συγχρονικότητα και ιστορική συνείδηση», ο ανθρωπολόγος Marc Augé επιχειρεί να ορίσει την επαρκή αντιπροσωπευτικότητα του έργου τέχνης, σε σχέση με την εποχή του και σε σχέση με την ιστορία της τέχνης. Όπως γράφει: «Αυτοί [οι καλλιτέχνες] που καινοτομούν και ενδεχομένως εκπλίσσουν ή παρεκκλίνουν είναι αυτοί που, αναδρομικά, θα εμφανισθούν ως οι κύριοι εκπρόσωποι του καιρού τους. Για να είναι κάποιος σύγχρονος έχει ανάγκη το παρελθόν και το μέλλον». Βλ. Marc Augé, *Πού χάθηκε το μέλλον*, μτφρ. Ξανθίππη Τσελέντη, εκδ. Πολύτροπον, Αθήνα, 2008, σ. 53.
- 404 Η δημοσιογράφος Φωτεινή Μπάρκα ρωτάει την Παπασπύρου: «Τι σας τράβηξε στην τέχνη; Θυμάστε τι σας καθόρισε ώστε να γίνετε καλλιτέχνες;» Και η τελευταία απαντά: «Η πολυτιμότητά της... Ειδικά για ένα παιδί όπως ήμουν εγώ στην μετεμφυλιακή Ελλάδα. Σήμερα έχετε έναν υπέροχο πλούτο οπτικής πληροφορίας. Σε μας όμως τα πάντα ήταν ασπρόμαυρα και μικρά. Έβλεπα εικόνες ζωγραφικής στην εγκυκλοπαίδεια του Πυρσού που είχε ο μπαμπάς μου. Την άνοιγα και έβλεπα την Σχολή των Αθηνών του Ραφαήλ μια σταλίτσα, τόση δα. Αυτό που με γοήτευσε ήταν ότι η τέχνη η ίδια ήταν κάτι πολύτιμο, υπέροχο και συγχρόνως πραγματικό, εφικτό. Και ήθελα λίγο απ' αυτό... Δεν ξέρω πόσο πήρα...» Βλ. Φωτεινή Μπάρκα, «Ρένα Παπασπύρου: Προσπάθησα να αναδείξω τη δυνατότητα των υλικών να είναι φορείς οπτικών πληροφοριών», *Η Αυγή*, 14.5.2018.
- 405 Giorgio Agamben, «Archaeology of the Work of Art», σ. 16.
- 406 David Kishik, *The Power of Life: Agamben and the Coming Politics (To Imagine a Form of Life, II)*, Stanford University Press, Στάνφορντ, Καλιφόρνια, 2012, σ. 3.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Adams, William Y. – Adams, Ernest W., *Archaeological typology and practical reality: A dialectical approach to artifact classification and sorting*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ, 1991.
- Agamben, Giorgio. *Βεβηλώσεις*, μτφρ. Παναγιώτης Τσιαμούρας, Άγρα, Αθήνα, 2006.
- . *Infancy and History. The Destruction of Experience*, Verso, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 1993.
- . «Ωραιότητα που πέφτει» (για τον Σάι Τουόμπλυ), μτφρ. Άκης Γαβριηλίδης, *αληθεια* 10, Φθινόπωρο 2019. Αναδημοσίευση στο *Nomadic universality*, 18 Φεβρουαρίου 2020. <https://nomadicuniversality.com/2020/02/18/ωραιότητα-που-πέφτει-ο-αγκάμπεν-για-το/> (πρόσβαση: 5.5.2023)
- . *Χρόνος και ιστορία. Κριτική του σηγμιαίου και του συνεχούς*, μτφρ. Δημήτρης Αρμάος, Ίνδικτος, Αθήνα, 2003.
- . *Nudities*, μτφρ. David Kishik και Stefan Pedatella, Stanford University Press (Meridian: crossing aesthetics), Στάνφορντ, Καλιφόρνια, 2011.
- . *The Use of Bodies: Homo Sacer IV, 2*, μτφρ. Adam Kotsko, Stanford University Press (Meridian: crossing aesthetics), Στάνφορντ, Καλιφόρνια, 2016.
- . *Creation and Anarchy: The Work of Art and the Religion of Capitalism*, μτφρ. Adam Kotsko, Stanford University Press (Meridian: crossing aesthetics), Στάνφορντ, Καλιφόρνια, 2019.
- . *The Fire and the Tale*, μτφρ. Lorenzo Chiesa, Stanford University Press (Meridian: crossing aesthetics), Στάνφορντ, Καλιφόρνια, 2017.
- . *The Signature of All Things. On Method*, μτφρ. Luca D'Isanto με τον Kevin Attell, Zone Books, Νέα Υόρκη, 2009.
- . *The Man Without Content*, μτφρ. Georgia Albert, Stanford University Press, Στάνφορντ, Καλιφόρνια, 1999 (1994).
- . «Nymphs», στο Jacques Khalip – Robert Mitchell (επιμ.), *Releasing the Image. From Literature to New Media*, Stanford University Press, Στάνφορντ, 2011.
- Arnheim, Rudolf. *Εντροπία και τέχνη*, μτφρ. Ιάκωβος Ποταμιάνος, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2003 (1971).
- . *Art and Visual Perception, A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Μπέρκλεϊ, Λος Άντζελες, Λονδίνο, 1974 (1954). *Τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*, μτφρ. Ιάκωβος Ποταμιάνος, Θεμέλιο, Αθήνα, 1999.
- Augé, Marc. *Πού χάθηκε το μέλλον*, μτφρ. Ξανθίππη Τσελέντη, επιμ. Σουλβί Ρηγοπούλου, Πολύτροπον, Αθήνα, 2008.
- Bachelard, Gaston. *Η ποιητική του χώρου*, μτφρ. Ελένη Βέλτσου, Ιωάννα Χατζηνικολί, Χατζηνικολί, Αθήνα, 1982.
- . *Η ψυχανάλυση της φωτιάς*, μτφρ. Γιάννης Εμίρης, Ερατώ, Αθήνα, 2007.
- Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, The University of Chicago Press, Σικάγο και Λονδίνο, 1999.
- Balzac, Honoré de. *Σαραζίν*, πρόλ.-μτφρ.-επίμετρο-χρονολόγιο: Κώστας Κατσουλάρης, Στερέωμα, Αθήνα, 2016.
- Basualdo, Carlos (επιμ.), *Giuseppe Penone: The Inner Life of Forms*, Rizzoli International Publications, Νέα Υόρκη, 2018.
- Batuman, Elif. «The Myth of the Megalith», *The New Yorker*, 18.12.2014, ηλεκτρονικά διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://www.newyorker.com/tech/elements/balbek-myth-megalith> (πρόσβαση: 5.5.2023).

- Παυλίδης, Μάνος. *Δεσμός 5 χρόνια*, ντοσιέ με κείμενα των Αλέξανδρου Ξύδη, Charles Spencer, Γιάννη Παπαϊωάννου και Μάνου Παυλίδη, Αθήνα, 1976.
- . *Το σοκ του '70*, κείμενα: Θανάσης Μουτσόπουλος, Μάνος Στεφανίδης, Τεχνχώρος Το Μήλο, Αθήνα, 2002.
- Σαββόπουλος, Χάρης. *Εκτός τίτλου*, Δήμος Θεσσαλονίκης / Μύλος, Θεσσαλονίκη, 1991.
- Στρούζα, Έφη. *Εικόνες που αναδύονται*, Hotel Athenaeum Intercontinental, Αθήνα, 1983.
- Τζιρτζιλάκης, Γιώργος (επιμ.). *Π+Π=Δ. Νέα τέχνη από τις δεκαετίες του '70 και του '80. Επιλογές από το «Δεσμό»*, Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ / futura, Αθήνα, 1999.

## ΕΡΓΟΒΙΟΓΡΑΦΙΑ ΡΕΝΑΣ ΠΑΠΑΣΠΥΡΟΥ

Σημείωση: Για τη σύνταξη της εργοβιογραφίας χρησιμοποιήθηκαν πληροφορίες που άντλησα από προσωπικές συνεντεύξεις με την καλλιτέχνη. Το μεγαλύτερο μέρος της έρευνας στο αρχείο της Παπασπύρου πραγματοποιήθηκε το 2018, από τον Μάρτιο έως τον Ιούλιο, μέσα από τακτικές επισκέψεις και συνεντεύξεις με την καλλιτέχνη. Αναλυτικά: 21 Μαρτίου, 8, 23 και 30 Μαΐου, 8, 13, 18, 23, 25, 26, 27, 29 και 30 Ιουνίου, 17 Ιουλίου 2018. Οι συνεντεύξεις συνεχίστηκαν το 2019 (21 και 24 Νοεμβρίου), το 2020 (24 Νοεμβρίου και 2 Δεκεμβρίου) και, τέλος, το 2021 (4 Ιανουαρίου, 7, 13, 14, 22 και 26 Φεβρουαρίου, 4, 12 και 17 Μαρτίου).



Στις 16 Μαρτίου εγκαινιάζεται η πρώτη ατομική έκθεση του Μόραλη στην Αίθουσα «Αρμός». Επισκέπτεται την έκθεση, όπως και τις περισσότερες ατομικές παρουσιάσεις που γίνονται εκεί και συνοδεύονται με έκθεση και ομιλία για τον καλλιτέχνη.

Με τη φίλη της και συμφοιτήτρια, Σίλεια Δασκοπούλου, πραγματοποιούν ένα δήμενο επιμορφωτικό ταξίδι στην Ιταλία προκειμένου να επισκεφτούν τα μεγάλα μουσεία και να γνωρίσουν διά ζώσης –και όχι μέσα από αναπαραγωγές– ένα μεγάλο μέρος της ιστορίας της τέχνης, από τη ρωμαϊκή μέχρι εκείνη του Μεσαίωνα, της Αναγέννησης, του Μπαρόκ, αλλά και τις σύγχρονες αφαιρετικές τάσεις. Τις συνοδεύει η μητέρα της Δασκοπούλου. Ξεκινούν στις 26 Ιουλίου από το Μπρίντζι και επιστρέφουν στην Αθήνα στις 24 Σεπτεμβρίου. Πρώτος σταθμός είναι η Νάπολη και στη συνέχεια η Πομπηία. Κατά την παραμονή τους στην Ιταλία επισκέπτονται τις πόλεις: Ρώμη, Ορβιέτο, Σιένα, Φλωρεντία, Λούκα, Πίζα, Αρέτσο, Ουρμπίνο, Περούτζα, Ασίζη, Ραβέννα, Μπολόνια, Μιλάνο, Κρεμόνα, Μάντοβα, Βερόνα, Πάντοβα και Βενετία.



Στο πλοίο για την Ιταλία, 1959.



Στο Βατικανό, με τη Σίλεια Δασκοπούλου και την Εύα Μυλωνά, 1959.

Στη Νάπολη, εκτός από το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, έχουν την ευκαιρία να δουν την περίφημη Συλλογή Farnese στο Museo di Capodimonte. Στη Ρώμη, στο Palazzo Barberini, επισκέπτονται την έκθεση *Il Futurismo*, με 150 πίνακες και 250 σχέδια φουτουριστών καλλιτεχνών. Στην ιταλική πρωτεύουσα συναντούν τον Πάνο Σαραφιανό και τη γυναίκα του, την ποιήτρια Εύα Μυλωνά (μετέπειτα σύζυγος του ζωγράφου Αντώνη Κεπετζή) και τη Βάσω Κυριάκη, φοιτήτρια τότε στην ΑΣΚΤ.

Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλούν στην Παπασπύρου οι τοιχογραφίες του Piero della Francesca στη Βασιλική του Αγίου Φραγκίσκου στο Αρέτσο, του Raolo Uccello στη Santa Maria Novella στη Φλωρεντία, του Andrea Mantegna στην Camera degli Sposi (Αίθουσα των Συζύγων) του Palazzo Ducale στη Μάντοβα, αλλά και τα ψηφιδωτά στη Βασιλική του San Vitale στη Ραβέννα.

Στη Βενετία επισκέπτονται το Palazzo Venier dei Leoni όπου στεγάζεται η Συλλογή της Peggy Guggenheim. Εκεί βλέπει πολλά έργα του Pollock. Επισκέπτονται επίσης τη Sala Napoleonica του Museo Correr, όπου βλέπουν μια ομαδική έκθεση με σύγχρονους Πολωνούς ζωγράφους, σε επιμέλεια του Ryszard Stanislawski και του Guido Perocco (στον ίδιο χώρο, το 1950, η Guggenheim είχε παρουσιάσει την πρώτη έκθεση του Pollock στην Ευρώπη). Και στο Centro Internazionale delle Arti e del Costume (CIAC), στο Palazzo Grassi, βλέπουν την ομαδική έκθεση *Vitalità*



Η Παπασπύρου φωτογραφημένη από τον Σπύρη Σόρογκα, 1959-1960.

*nell'arte* (Ζωτικότητα στην τέχνη), που επιμελήθηκαν ο διευθυντής του ιδρύματος Raolo Marinotti και ο Ολλανδός Willem Sandberg, σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα Carlo Scarpa (αμέσως μετά, η έκθεση ταξίδεψε στη Kunsthalle Recklinghausen στη Γερμανία, στο Μουσείο Stedelijk του Άμστερνταμ και στο Μουσείο Louisiana της Κοπεγχάγης). Συμμετείχαν 33 καλλιτέχνες της μη γεωμετρικής αφαίρεσης, όπως οι P. Alechinsky, K. Appel, A. Burri, César, Wde Kooning, Asger Jorn, J. Lipchitz, M. Marini, E. Paolozzi, Jackson Pollock, Emilio Vedova.

Τα χρόνια της Σχολής ζωγραφίζει στη σοφίτα της φίλης της, Ντέπης Μέγα (Νικολοπούλου) στην οδό Κεφαλληνίας. Κάνει μια σειρά από σχέδια, κυρίως πορτρέτα και γυμνά, με κάρβουνο σε χαρτί.

## 1960

Από τη βεράντα του σπιτιού της ζωγραφίζει εκ του φυσικού νυχτερινά αστικά τοπία (τις προσόψεις των απέναντι σπιτιών και τα φυτά στο μπαλκόνι της). Χρησιμοποιεί χειροποίητο μουσαμά και συχνά αναμειγνύει στο χρώμα στάχτη και άμμο.

Στις 27 Σεπτεμβρίου αναχωρεί με τρένο για το Μόναχο (μέσω Γιουγκοσλαβίας). Τη φιλοξενεί ο αδερφός της, ο οποίος βρίσκεται εκεί για διδακτορικές σπουδές (από το 1959 έως το τέλος Αυγούστου 1963). Επισκέπτεται την Κολωνία και το Ντίσελντορφ για να δει τα μουσεία. Ταξιδεύει στην Ελβετία (Βασιλεία, Γενεύη, Λωζάνη). Στις 23 Οκτωβρίου επιστρέφει στην Αθήνα μέσω Ιταλίας. Σταματά πρώτα στο Μιλάνο και εν συνεχεία στη Φλωρεντία, απ' όπου αγοράζει μια πολυτελή έκδοση για τη σειρά τοιχογραφιών *Ο θρύλος του Τιμίου Σταυρού* του Piero della Francesca στη Βασιλική του Αγίου Φραγκίσκου στο Αρέτσο. Ταξιδεύει μάλιστα για δεύτερη φορά στο Αρέτσο για να δει τις νωπογραφίες του Piero, ενώ περνά και από το χωριουδάκι Μοντέρκι για να δει από κοντά άλλη μια φημισμένη τοιχογραφία του, την *Εγκυμονούσα Παναγία* (*Madonna del Parto*, 1460).



Με τον Στέλιο Τριάντη σε πάρτι στους Δελφούς, 1959-1960.



Βακαλό *Η φυσιогνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα* (εκδόσεις Κέδρος). Ανάμεσα στους 22 καλλιτέχνες που συμμετέχουν είναι οι Αλθεινός, Βαλαβανίδης, Βαρώτσος, Ηλίας Δεκουλάκος, Λευτέρης Κανακάκης, Κυριάκος Κατζουράκης, Λίδα Παπακωνσταντίνου και Θανάσης Τότσικας. Η Παπασπύρου εκφράζει στην τεχνοκριτικό τη διαφωνία της για το σκεπτικό της, που αναμειγνύει παραστατικά έργα σύγχρονου ρεαλισμού και επεμβάσεις-διαμορφώσεις στον χώρο.

Τον ίδιο μήνα συμμετέχει στην έκθεση *Μνήμες-Αναπλάσεις-Αναζητήσεις*. Ζωγραφική, Γλυπτική, Χαρακτική, που πραγματοποιείται στην Εθνική Πινακοθήκη και στο Ωδείο Αθηνών, στο πλαίσιο των εκδηλώσεων «Αθήνα - Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 1985». Την επιμέλεια της έκθεσης, που διαρκεί από 23 Ιουνίου έως 31 Ιουλίου, υπογράφουν οι Χάρης Καμπουρίδης και Νέλλη Μισιρλή. Συμμετέχουν συνολικά 135 ζωγράφοι, γλύπτες και χαράκτες.

Λίγες μέρες αργότερα συμμετέχει στην έκθεση *Σημεία αλλαγής '80 - Νέοι διάλογοι*, που επιμελείται ο φιλόσοφος και τεχνοκριτικός René Denzot στο Dracos Art Center (27 Ιουνίου - 30 Ιουλίου). Παρουσιάζεται το έργο εννέα Ελλήνων καλλιτεχνών (Αλθεινός, Απέργης, Βαρώτσος, Διοχάντη, Μπουτέας, Ντάβου, Παπακωνσταντίνου, Παπασπύρου, Τότσικας), όλοι τους συνεργάτες της Έφης Στρούζα, και εννέα ξένων (Benglis, Boetti, Chia, Daphnis, Sol LeWitt, Paolini, Raouschenberg, Tremlett, Warhol).



Εικόνες στην ύλη, 1985, ΣυλλογήAlpha Bank.

Στις 2 Σεπτεμβρίου παίρνει μέρος στην έκθεση *Αθήνα - τόπος δημιουργίας / δημιουργία τόπου*, που επιμελήθηκε ο René Denzot στο Dracos Art Center και στην οποία συμμετείχαν επίσης η Διοχάντη, ο Γιάννης Μπουτέας και δέκα ευρωπαίοι καλλιτέχνες (Kate Blacker, Stanley Brown, Daniel Buren, Giulio Paolini, Claude Rutault, Niels Toroni και Didier Vermeiren). Όπως όλοι οι καλλιτέχνες, παρουσιάζει ένα μεγάλο έργο (*Εικόνα στην ύλη*, 312 x 144-165 εκ.) ειδικά φτιαγμένο για τον χώρο της γκαλερί. Η προέλευση του υλικού αποτοίχισης ήταν το σπίτι του συγγραφέα Γρηγόριου Ξενόπουλου στην οδό Ευριπίδου, το οποίο ανατινάχθηκε στα Δεκεμβριανά και σήμερα ανήκει στο Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Στις 3 Οκτωβρίου ταξιδεύει στο Παρίσι για τη συμμετοχή της στη FIAC 85 στο Grand Palais (5-13 Οκτωβρίου) ως καλλιτέχνης του Dracos Art Center. Μαζί της εκθέτουν οι Αλθεινός, Beuys, Boetti, Borofsky, Διοχάντη, Paolini, Λ. Παπακωνσταντίνου.

Παρουσιάζει έργο της στο Κέντρο Γραμμάτων και Τεχνών «Αποψη» (Δεινοκράτους 35), σε μια ομαδική με θέμα *Αφιέρωμα III στην ΑΣΚΤ*. Συμμετείχαν καλλιτέχνες που ήταν τότε επίκουροι καθηγητές και λέκτορες της Σχολής. Είχαν προηγηθεί δύο



Μαγικά δωμάτια, Dracos Art Center, 1985

εκθέσεις-αφιέρωματα, η πρώτη με καλλιτέχνες που υπήρξαν καθηγητές της ΑΣΚΤ στο παρελθόν και η δεύτερη με καθηγητές που δίδασκαν εκείνη την εποχή.

Στις 2 Δεκεμβρίου εγκαινιάζεται στο Dracos Art Center (Ηροδότου 2) η ατομική της έκθεση *Μαγικά δωμάτια* (2 Δεκεμβρίου 1985 - 15 Ιανουαρίου 1986). Η έκθεση έλαβε μεγάλη δημοσιότητα και είχε εμπορική επιτυχία - τα περισσότερα έργα πωλούνται.

## 1986

Εκλέγεται Επίκουρη καθηγήτρια στην ΑΣΚΤ.

Συμμετέχει στην ομαδική έκθεση *Πέντε Ελλαδίτες καλλιτέχνες* στο Diaspro Art Center στην Λευκωσία. Συνεκθέτει με τον Αλθεινός, τη Διοχάντη, τη Ντάβου και την Παπακωνσταντίνου.

Συμμετέχει σε ομαδική έκθεση στο Dracos Art Center.

Φτιάχνει ένα μεγάλο έργο για ιδιωτική κατοικία στην Αθήνα. Το διαμέρισμα ανήκει στον Στάθη και στην Εύη Μηναιΐδη. Το 2017 το έργο τεμαχίστηκε.

Το καλοκαίρι βλέπει στο περιοδικό *Time* μια έγχρωμη φωτογραφία του ναού του Βααλбек. Αποτοίχιζει τους ρόδιους τοίχους ενός καμένου σπιτιού στα Μελίσσια. Από αυτές τις αποτοίχισμένες επιφάνειες θα προκύψει το πρώτο έργο της σειράς *Baalbeks* (1986-1988).



Έργο στην κατοικία Μηναιΐδη, 1986.



Στον χώρο αποτοίχισης, Μελίσσια Αττικής, Ιούλιος 1986. Φωτογραφίες: Κατερίνα Βαρδάκη-Παπασπύρου.



Συμμετέχει στην ομαδική έκθεση *Σχέδια – Μικρά έργα* στον Χώρο Τέχνης Θέμα, στο Κολωνάκι (15 Δεκεμβρίου – 11 Ιανουαρίου 1995).

**1995** Τον Μάιο συμμετέχει με την γκαλερί Κρεωνίδης στην 3η Art Athina, στο Εκθεσιακό Κέντρο Αθηνών, Λεωφ. Κηφισίας 124 (9–14 Μαΐου).



Άποψη της εγκατάστασης, Palazzo delle Esposizioni, Ρώμη, 1995.  
Φωτογραφία Α. Idini.



Τα εφήμερα, ΜΜΣΤ, Θεσσαλονίκη, 1995.

Συμμετέχει στην έκθεση *Configura 2: Dialogue of Cultures*, στην Ερφούρτη (Erfurt) της Γερμανίας (17 Ιουνίου – 10 Σεπτεμβρίου). Παρουσιάζονται καλλιτέχνες από εννέα χώρες (Βραζιλία, Κίνα, Αίγυπτος, Ελλάδα, Ινδία, Μεξικό, Νιγηρία, Ρωσία και ΗΠΑ). Το έργο της εντάσσεται στην έκτη θεματική της έκθεσης (*Η μαγεία του αντικειμένου*) και παρουσιάζεται σε ένα μεσαιωνικό δώροφο κτίριο. Επιμελήτρια της ελληνικής συμμετοχής ήταν η Κατερίνα Κοσκινά.

Η έκθεση *Εφήμερα*, σε επιμέλεια της Μαρίας Μαραγκού, μεταφέρεται στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (29 Μαρτίου – 30 Απριλίου, πρώην περίπτερο ΔΕΗ, ΔΕΘ) και στο Κέντρο Σύγχρονης Εικαστικής Δημιουργίας, στο Ρέθυμνο (19 Σεπτεμβρίου – 28 Οκτωβρίου).

Τον Δεκέμβριο η Αφροδίτη Κούρια γράφει το λήμμα για την Παπασπύρου για το *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών των εκδόσεων Μέλισσα*.

**1996** Αγοράζει ένα ημιυπόγειο στην Κρησίλα 17. Εκεί θα δουλέψει τις *Μικρές αυτοτελείς ιστορίες*.

Συμμετέχει στην έκθεση *Messaggeri degli Dei (Οι αγγελιαφόροι των Θεών)*, στο Palazzo delle Esposizioni, στη Ρώμη (8 Μαρτίου – 22 Απριλίου). Επιμέλεια έκθεσης: Έμμου Βαρουζάκη και Μαρία Grazia Tolomeo.

Συμμετέχει στην έκθεση *Δάσκαλοι και μαθητές. Μαθητές και δάσκαλοι*, στην Αίθουσα Τέχνης Αστρολάβος, στην Αθήνα. Την έκθεση επιμελείται ο Μάνος Στεφανίδης.

Με τη βοήθεια του Γιάννη Σταμούλη, που εργάζεται στο 3ο Εργαστήριο της ΑΣΚΤ, δημιουργεί το ψηφιακά επεξεργασμένο βίντεο *Ο πραγματικός χρόνος*, το οποίο δείχνει τη μεθοδολογία των εικόνων στην ύλη. Πάνω στην ίδια μωσαϊκή πλάκα χτίζονται διαδοχικά γραμμί-γραμμή οι πάμπολλες εικόνες που μπορεί να δει κανείς πάνω στην επιφάνεια.

Μια φωτογραφία ενός έργου της με μωσαϊκές πλάκες περιλαμβάνεται στο ημερολόγιο *Μελλοντική Ευρώπη (Future Europe)* που σχεδίασε ο Helmut Langers και εξέδωσε το Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο, Βόννη. Η φωτογραφία είναι του Δημήτρη Καλαποδά.

**1997** Αγοράζει ένα μεγαλύτερο εργαστήριο στην περιοχή του Γκύζη (οδός Πάλλη και Κοντογιανναίων).

Συμμετέχει στην ομαδική έκθεση *Ad hoc και/and in situ*, που επιμελείται ο Εμμανουήλ Μαυρομάτης στο Κέντρο Σύγχρονης Εικαστικής Δημιουργίας Ρεθύμνης (24 Μαΐου – 31 Αυγούστου). Στην έκθεση συμμετέχουν και μαθητές της, όπως ο Ζάφος Ξαγοράρης, ο Ηλίας Παπλιάκης και η Νίνα Παππά.

Συμμετέχει στην έκθεση *42e Salon de Montrouge*, στο Δημαρχείο της πόλης Montrouge της Γαλλίας. Την έκθεση επιμελείται η Nicole Ginoux.

**1998** Τον Ιανουάριο πραγματοποιεί ατομική έκθεση με τίτλο *Μικρές αυτοτελείς ιστορίες*, στην Gallery 7, στην Αθήνα (8 Ιανουαρίου – 6 Φεβρουαρίου). Παρουσιάζει, μεταξύ άλλων, το ψηφιακό έργο *Ο πραγματικός χρόνος*, με το οποίο επιχειρήσε να διερευνήσει πόσες εικόνες μπορούν να προκύψουν πάνω στην ίδια επιφάνεια με διαφορετική σύνδεση σημείων. Δωρίζει ένα έργο της έκθεσης (επτά μωσαϊκές πλάκες *-Εικόνες στην ύλη-* με σπασμένη χώρα και σκούρα στίγματα) στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.



Μικρές αυτοτελείς ιστορίες, Γκαλερί 7, 1998.

Συμμετέχει σε μια διαρκή έκθεση 42 σύγχρονων καλλιτεχνών στο ξενοδοχείο Hilton. Την έκθεση, με τίτλο *Non Stop Art*, διοργανώνει η Βίκυ Δράκου. Παρουσιάζει ένα έργο από τη σειρά *Baalbeks (Baalbeks III, 1987)*.

Συμμετέχει στις εκθέσεις *Νέα Αποκτήματα. Από τη μόνιμη συλλογή του Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης* (3 Ιουνίου – 5 Ιουλίου) και *Νέα Αποκτήματα II*, που διοργανώνει το ΜΜΣΤ στη Θεσσαλονίκη (3–31 Οκτωβρίου). Επιμέλεια: Κατερίνα Καμάρα, Μάρω Λάγια, Ματούλα Σκαλτσά, Ξανθήνη Χόιελ.

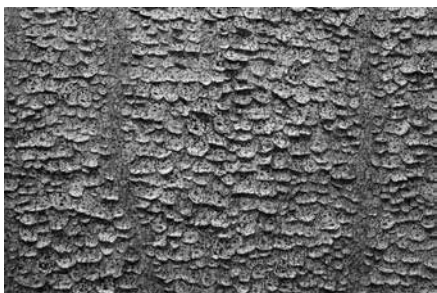
Συμμετέχει με την γκαλερί 7 στην 6η Art Athina, που διεξάγεται στο Εκθεσιακό Κέντρο Αθηνών (30 Οκτωβρίου – 3 Νοεμβρίου).

Στις 18 Δεκεμβρίου συμμετέχει στην έκθεση *Α. Κανακάκης – Στη διάσταση του χρόνου. Έλληνες καλλιτέχνες – Αναζητήσεις 1950–2000*, που επιμελείται η Μαρία Μαραγκού στο Κέντρο Σύγχρονης Εικαστικής Δημιουργίας Ρεθύμνης.

**1999** Ατομική έκθεση με τίτλο *Εικόνες στην ύλη, Επιλογές 1985–1999* στην γκαλερί EL-ES στο ξενοδοχείο PORTO ELOYNTA MARE (29 Μαΐου – 18 Ιουνίου).

Συμμετέχει στην έκθεση *Π+Π=Δ. Νέα τέχνη από τις δεκαετίες του '70 και του '80*, με επιλογές από τις δραστηριότητες της γκαλερί Δεσμός, που διοργανώνει το Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ, στην Αθήνα (31 Μαρτίου – 30 Μαΐου). Την έκθεση επιμελείται ο Γιώργος Τζιτζιλιάκης σε συνεργασία με την Έπη Πρωτονατορίου.





Η απόλυτη ορατότητα με τυφλώνει, γκαλερί Gazou Rouge, Αθήνα, 2006.

Στις 31 Μαΐου, στο πλαίσιο των Ποσειδωνίων 2006, συμμετέχει στην έκθεση *Νέα σύγχρονα έργα από τη Συλλογή της Alpha Bank* (επιμ. Ειρήνη Οράτη) στο Μουσείο Γουλανδρή Φυσικής Ιστορίας στην Κηφισιά.

Συμμετέχει στην ομαδική έκθεση *Ανατομία ενός ονείρου*, που επιμελείται η Βίκη Πολίτη στην γκαλερί Καλφαγιάν στη Θεσσαλονίκη (15 Ιουνίου - 16 Σεπτεμβρίου).

Συμμετέχει με ένα έργο από τη σειρά *Μαγικά δωμάτια* στην έκθεση *Η Συλλογή της Alpha Bank. Ελληνική τέχνη από το 1920 έως σήμερα* (επιμ. Ειρήνη Οράτη, Ντένης Ζαχαρόπουλος) στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (9 Νοεμβρίου 2006 - 14 Ιανουαρίου 2007).

Συμμετέχει με ένα έργο της (*Επεισόδια στην ύλη*) στην έκθεση *Αναφορά στον Δεσμό - Επιλογές από το ντεπό του Δεσμού*, που διοργανώνει ο Τεχνοχώρος Το Μήλο, στο Παγκράτι (13 Δεκεμβρίου - 6 Ιανουαρίου 2007).

**2007** Στην απονομή του Βραβείου της Ένωσης Κριτικών Τέχνης AICA ΕΛΛΑΣ, που πραγματοποιείται στις 2 Μαΐου στο Μουσείο Μπενάκη της οδού Πειραιώς, της απονέμεται Έπαινος για την έκθεση *Η απόλυτη ορατότητα με τυφλώνει*.

Συμμετοχή στην έκθεση *Τόποι: Μια έκθεση, μια προσέγγιση, ένα μουσείο, μια ιστορία. Απόψεις της τέχνης μέσα από τις συλλογές του Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης* (επιμ. Ντένης Ζαχαρόπουλος σε συνεργασία με τη Θούλη Μισιρλόγλου) που παρουσιάστηκε στο Μουσείο Μπενάκη (Κτίριο οδού Πειραιώς και Κτίριο οδού Κουμπάρη), στο Ζάππειο Μέγαρο, στην ΑΣΚΤ και στο Μουσείο Άλεξ Μυλωνά (26 Σεπτεμβρίου - 25 Νοεμβρίου). Τον επόμενο χρόνο η έκθεση, με ελαφρώς παραλλαγμένο τίτλο (*Ο τόπος: Μια έκθεση, μια προσέγγιση, ένα μουσείο, μια ιστορία. Η σύγχρονη τέχνη στην Ελλάδα μέσα από τις συλλογές του ΜΜΣΤ*) παρουσιάστηκε στο ΜΜΣΤ (5 Μαρτίου - 31 Αυγούστου 2008).

Πραγματοποιεί ατομική έκθεση-εγκατάσταση με τίτλο *Η απόλυτη ορατότητα με τυφλώνει* στην γκαλερί Artis Causa στη Θεσσαλονίκη (7 Νοεμβρίου - 10 Δεκεμβρίου). Επιμέλεια έκθεσης: Σόνια Παπά. Παρουσιάζει έναν χάρτινο τοίχο (7 x 2,80 μ.), ο οποίος εκτείνεται διαγώνια μέσα στο χώρο της γκαλερί. Ο τοίχος αποτελείται από επαναλαμβανόμενα φωτοτυπημένα χαρτάκια που εικονίζουν μικρά κεφάλια σε κυμαινόμενες διαστάσεις.

**2008** Τον Αύγουστο συμμετέχει στην έκθεση *Από την Αρχαία Ολυμπία στο Πεκίνο: Έλληνες και Κινέζοι καλλιτέχνες συζητούν για την εκεχειρία και το ευ αγωνίζεσθαι, για τον πόλεμο και την ειρήνη*, που διοργανώνει το Υπουργείο Πολιτισμού και το Διεθνές Κέντρο Ολυμπιακής Εκεχειρίας στο Ελληνικό Σπίτι στο Πεκίνο. Την επιλογή

των καλλιτεχνών είχε κάνει ο ιστορικός της τέχνης Χρυσάνθος Χρήστου.

Ζητά από τον Ντένη Ζαχαρόπουλο, καλλιτεχνικό διευθυντή του ΜΜΣΤ, να καταστρέψει τα σχέδια που είχε δωρίσει στο Μουσείο ο Αλέξανδρος Ξύδης (επειδή αυτά βρίσκονταν σε πολύ κακή κατάσταση) και να τα αντικαταστήσει με μια μεγάλη σειρά σχεδίων από την ενότητα *Φωπιές στην πόλη*.

Δωρίζει έργα της στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (ΕΜΣΤ). Ανάμεσα σε αυτά περιλαμβάνονται και οι *Σημειώσεις πάνω στα «Μαγικά δωμάτια»* (1985), σειρά 17 σχεδίων που αναφέρονται στην ομότιπλη ενότητα.

**2009** Αρχίζει να επεξεργάζεται το έργο για το σταθμό του Μετρό στο Χαλάνδρι. Φωτογραφίζει τους χώρους και σχεδιάζει ψηφιακές μακέτες.

Τον Φεβρουάριο συμμετέχει στην ομαδική έκθεση *Οι Δελφοί είναι το μέρος να ανταμώνει κανείς: 12 καλλιτέχνες για τον Joseph Beuys*, στην γκαλερί της Ελληνοαμερικανικής Ένωσης (2 Φεβρουαρίου - 2 Απριλίου). Την έκθεση επιμελούνται η Άρτεμις Ποταμιάνου, η Ρέα Thönges-Στριγγάρη και ο Γιάννης Μελανίτης.

Αναδρομική έκθεση με τίτλο *Flashback* στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στη Θεσσαλονίκη (3 Απριλίου - 10 Μαΐου). Επιμέλεια έκθεσης: Ντένης Ζαχαρόπουλος. Την έκθεση συνοδεύει ομότιπλη μονογραφία (εκδόσεις futura) που συγκεντρώνει το έργο της από το 1974 μέχρι το 2007.

Τον Μάρτιο συμμετέχει στην έκθεση που διοργανώνει το Διεθνές Κέντρο Ολυμπιακής Εκεχειρίας στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών με έργα 29 καλλιτεχνών που είχαν λάβει μέρος στην έκθεση του Πεκίνου (5-12 Μαρτίου).

Στις 15 Μαΐου συμμετέχει στην έκθεση *Στο κατώφλι δύο αιώνων - Έργα από τη Μόνιμη Συλλογή* (επιμ. Μαρία Μαραγκού) στη Δημοτική Πινακοθήκη «Λ. Κανακάκης», Ρέθυμνο.

Συμμετέχει στο *ReMap 2: Ένα διεθνές πρόγραμμα σύγχρονης τέχνης παράλληλο με τη 2η Μπιενάλε της Αθήνας* που πραγματοποιείται στην περιοχή του Κεραμεικού και Μεταξουργείου (16 Ιουνίου - 4 Οκτωβρίου).

Τον Ιούλιο συμμετέχει στην έκθεση *35 εικαστικοί καλλιτέχνες για τη δημοκρατία* (επιμ. Τάκης Μαυρωτάς) στο Ζάππειο Μέγαρο (23 Ιουλίου - 10 Αυγούστου). Παρουσιάζει έναν μικρό τοίχο από την ενότητα *Η απόλυτη ορατότητα με τυφλώνει*.

Συμμετέχει στην έκθεση *Τιμή στον Γιάννη Μόραλη: δάσκαλος και μαθητές - καθηγητές της ΑΣΚΤ* στον εκθεσιακό χώρο «Νίκος Κεσσανλής» της ΑΣΚΤ (21 Νοεμβρίου - 4 Δεκεμβρίου).

**2010** Τον Μάιο, στο πλαίσιο αισθητικής πλαισίωσης της Αττικό Μετρό, τοποθετείται στο Σταθμό Χαλάνδρι ένα μεγάλο έργο της με τίτλο *Εικόνες στην ύλη* (2010), διαστάσε-



Έργο στο Μετρό, Σταθμός Χαλάνδρι, 2010.





