

«Όταν τα σενάρια γίνονται μορφές»

Η πρακτική της Άρτεμις Ποταμιάνου<sup>1</sup> σταθερά διαπραγματεύεται δυο θεματικές: την κυριαρχία όπως αυτή διαγράφεται μέσα από τις πρακτικές των φορέων εξουσίας στην κοινωνία και το χώρο της τέχνης και το ίδιο το καλλιτεχνικό αντικείμενο μέσα από τις ιδιότητες που το καθορίζουν ως τέτοιο.

Από τους κλινικούς, λαμπερούς κι άδειους από εκθέματα χώρους των μουσείων τέχνης που διεκδικούν την προσοχή από τα έργα που θα έπρεπε να φιλοξενούν (WHITE CUBE, 2003-4), στο ρόλο των αντρών στην διαμόρφωση της τέχνης όπως την ξέρουμε μέσα από τα cabinets of curiosities (UTOPIA, YOU WERE ALWAYS ON MY MIND, 2010) και τη διαχείριση του εγκλεισμού μέσα από τα περίτεχνα χειροποίητα ξύλινα κλουβιά—τα cabinets of curiosities «για γυναίκες», στη λογική της δημιουργίας φωλιάς από τη μητέρα-τροφό— (WHICH SIDE ARE YOU ON?, 2019) η Ποταμιάνου ερευνά τους μηχανισμούς που διαιωνίζουν τα μοντέλα κυριαρχίας, αποκλείουν, αναθέτουν ρόλους και αποδεκτά πλαίσια συμπεριφοράς, καθορίζουν το σωστό και το λάθος, και εντέλει καθοδηγούν.

Ταυτόχρονα, είτε η προσέγγιση γίνεται με σεβασμό και υποδόριο δέος όπως σε ένα από τα πρώτα της «φανταστικά μουσεία» (SECOND PAPERS, 2006-2007) είτε με διάθεση αιρετική και παιχνιδιάρικη όπως στα αυθάδικα, ασεβή κολάζ των RE-VIEW SERIES (2008 – 2019) όπου έργα μεγάλων δασκάλων-αυθεντιών της ιστορίας της τέχνης εξαναγκάζονται σε γειτνίαση με ήρωες παιδικών κόμικ, η Ποταμιάνου αναμετράται με αυτό που ο Walter Benjamin όρισε ως «αύρα»<sup>2</sup> («αίγλη»<sup>3</sup>) του καλλιτεχνικού αντικειμένου. Αυτή την τόσο εύθραυστη ποιότητα που χάνεται, σβήνει, και για να μιλήσουμε με όρους οικονομικούς, υποτιμάται με την τεχνική αναπαραγωγή του υπονομεύοντας το «εδώ» και το «τώρα», την μαγεία και τελικά την γνησιότητα του έργου.

Κατά τη διάρκεια της πρακτικής της, η Ποταμιάνου ερευνά τις συνθήκες, τα ποσοστά αυτής της «υποτίμησης» αλλάζοντας τις παραμέτρους ανά περίπτωση. Μεταβάλλοντας τις μεταβλητές της εξίσωσης, μία προς μία, άλλοτε απειροελάχιστα κι άλλοτε σκανδαλωδώς πολύ πραγματοποιεί ένα «μάθημα ανατομίας» πάνω σε αυτό που τελικά είναι το μυστήριο και οι λειτουργίες της εικαστικής δημιουργίας.

Για παράδειγμα, στο *SECOND PAPERS* διαπραγματεύεται το απλησίαστο, την απόσταση από το έργο τέχνης ως «βασική ιδιότητα της λατρευτικής εικόνας»<sup>4</sup> και ερευνά τη λατρευτική του αξία διαφοροποιώντας τα χωροχρονικά δεδομένα, αφήνοντας στο θεατή τη δυνατότητα να αποτιμήσει την εμπειρία και να επιλέξει τα δικά του «αγαπημένα» από την ιστορία της τέχνης. Αντίθετα, στο *Which side you are on? \_Fences*, το πρώτο έργο που αντικρίζει ο θεατής στην παρούσα έκθεση, το συρματόπλεγμα δεν του αφήνει πολλά περιθώρια επιλογών. Το υλικό από μόνο του εγείρει δυνατούς συνειρμούς, η πορεία στο χώρο είναι προκαθορισμένη, οι σκιές του συρματόπλεγματος στους τοίχους και το πάτωμα μαζί με τα κόκκινα κεντημένα κείμενα δίνουν μια λαβυρινθώδη διάσταση—σε αναλογία με κάθε πρώτη επαφή με ένα έργο τέχνης—επιτείνοντας τον αποπροσανατολισμό σε ένα χώρο που είναι άδειος μπροστά και πίσω από το συρματόπλεγμα. Εμφανής αιτιολογία περίφραξης δεν υπάρχει αλλά παρόλα αυτά ο φράχτης καθοδηγεί το θεατή στη μοναδική δίοδο πρόσβασης της έκθεσης, θέτοντας όρια, όπως είναι και ο ρόλος κάθε καλής περίφραξης. Άλλωστε «οι καλοί φράχτες κάνουν τους καλούς γείτονες»<sup>5</sup>. Αλλά αν η θέαση είναι καθοδηγούμενη, τι άλλο είναι?

---

1 Το «Άρτεμις» στο κείμενο αυτό θα χρησιμοποιείται άκλιτο όπως επιλέγει στην καθημερινότητά της η καλλιτέχνις.

2 WALTER BENJAMIN, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, translated by Harry Zohn, from the 1935 essay, New York: Schocken Books, 1969, σελ. 4.

3 WALTER BENJAMIN, ΔΟΚΙΜΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ, Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του, Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας, Εντ. Φουξ: ο συλλέκτης και ο ιστορικός, Μετάφραση Δημοσθένης Κούρτοβικ, Εκδ. Κάλβος 1978, σελ. 15

4 αυτόθι, σελ. 39

5 *Mending Wall*, Robert Frost, *Selected Poems by Robert Frost (Illustrated): Poetry from A Boy's Will, North of Boston and Mountain Interval*, 2022

Στην έκθεση αυτή η Ποταμιάνου συνεχίζει τη διαπραγμάτευση του εγκλεισμού που ξεκίνησε στην προηγούμενη της έκθεση (WHICH SIDE ARE YOU ON?, 2019)—που παρεμπιπτόντως έλαβε χώρα πριν την εκδήλωση της πανδημίας.

Με σημείο εκκίνησης το ότι «Η ατομική ελευθερία δεν είναι αγαθό του πολιτισμού» (“The liberty of the individual is no gift of civilization”<sup>6</sup>) —ο Freud είναι οικείος στην καλλιτέχνη από τη δουλειά της με το Uncanny—η Ποταμιάνου δεν επιχειρεί καν μια έρευνα πάνω στην ελευθερία. Γνωρίζει ότι είναι μάταιο. Η ψευδαισθητική ανάγκη της, η «αλογία της ανελευθερίας»,<sup>7</sup> η συμμόρφωση, τα χαραγμένα σύνορα αποτελούν την εισαγωγή στο πρώτο κεφάλαιο αυτής της έκθεσης.

Ταυτόχρονα, όπως συνηθίζει στη δουλειά της, με τρόπο που παραπέμπει στο world building των σύγχρονων μεθόδων αφήγησης αλλά και των βιντεοπαιχνιδιών, σε μια παραγωγική διαδικασία όπου layer-upon-layer διαπραγματεύεται το έργο τέχνης, αυτό το πρώτο έργο της έκθεσης αφιερώνεται στην Emily Dickinson. Η ιστορία της ποιήτριας είναι γνωστή: τα «ανοιχτά» ποιήματα της Dickinson λογοκρίθηκαν κατά την επιμέλειά τους από εκδότες και μεταφραστές. Η ιδιαίτερη χρήση των σημείων στίξης για χρόνια «διορθώθηκε», ό,τι πιο πρωτοποριακό, αυθεντικό, μοναδικό στη δουλειά της κακοποιήθηκε δίνοντας τη θέση του σε μια πιο συμβατική κι εύπεπτη φόρμα ποίησης που δεν θα ξένιζε τον αναγνώστη της εποχής. Είναι μία από τις πολλές περιπτώσεις γυναικών-δημιουργών που διεκδίκησαν αρχικά την ευκαιρία να ακουστεί η φωνή τους και στη συνέχεια τη διατήρηση της αυθεντικότητας αυτής της φωνής, χωρίς μεταφράσεις κι ερμηνείες με στόχο να κριθούν και πάρουν τη θέση που τους αξίζει ανάμεσα στους άντρες συναδέλφους τους.

Με αντρικό ψευδώνυμο, ως Currer Bell, η Charlotte Brontë εξέδωσε την Τζέιν Έιρ, ένα βιβλίο που συναντάμε και αργότερα στην έκθεση κι ένα από τα πρώτα βιβλία που διάβασε η Emily Dickinson. Με απόσπασμα από αυτό το βιβλίο και μια διακήρυξη ελευθερίας που σχεδόν αυτοακυρώνεται από το περιβάλλον, η Ποταμιάνου χρησιμοποιεί στη συνέχεια στίχους από ποιήματα της Dickinson για να επιστρέψει στη διαλεκτική της διαχείρισης των φόβων, της διεκδίκησης ταυτότητας, της μοναξιάς της εικαστικής δημιουργίας—και την αμφισβήτησή της.

Το συρματόπλεγμα παραπέμπει σε ιδιοκτησία, σύνορο αλλά και περιορισμό, εμπόδιο στην ελεύθερη διέλευση. Είναι όμως διάτρητο. Οι ιδέες, η δημιουργικότητα δύσκολα τιθασεύονται όπως δείχνουν τα παραδείγματα των Brontë και Dickinson.

Η ματιά της Ποταμιάνου είναι εικαστική. Οι λογοτεχνική ανάλυση των ποιημάτων δεν είναι το ζητούμενο στην έρευνά της. Η δουλειά της Dickinson χρησιμοποιείται αρχικά για την αξία που έχει ως βιοματική εμπειρία από την εικαστικό, ως μηχανισμός εικαστικής αυτογνωσίας που παραπέμπει με τρόπο αντιστρόφως ανάλογο στο ποίημα *Why I Am Not a Painter* του Frank O'Hara, όπου ο ποιητής χρησιμοποιεί τη συγκριτική εμπειρία του με ένα ζωγράφο προς επίρρωση της ποιητικής του ταυτότητας. Σε δεύτερο επίπεδο, η χρήση του έργου της Dickinson αλλά και όλων των άλλων δημιουργών που περιλαμβάνονται στην έκθεση αποτελεί μια μεταπαραγωγική διαδικασία—η «τέχνη της ιδιοποίησης» διατρέχει τη δουλειά της Ποταμιάνου από την αρχή της καριέρας της—όπου το «μοιράζεσθαι» της κουλτούρας γίνεται πράξη. Πολύ συχνά η Άρτεμις αυτοχαρακτηρίζεται ως DJ. Εδώ, σε μια έκθεση που προσφέρει τόσες εναλλακτικές αφηγήσεις, ο τίτλος του σεναριογράφου είναι πιο δόκιμος.

«Όταν οι καλλιτέχνες βρίσκουν υλικό σε αντικείμενα που κυκλοφορούν ήδη στην πολιτισμική αγορά, τότε το έργο τέχνης σχεδόν προσλαμβάνει την αξία σεναρίου: «όταν τα σενάρια γίνονται μορφές», κατά μία έννοια.»<sup>8</sup>

Η ρήση του Duchamp ότι «Η δημιουργική πράξη δεν εκτελείται μόνο από τον καλλιτέχνη; ο θεατής φέρνει το έργο σε επαφή με τον εξωτερικό κόσμο αποκρυπτογραφώντας και ερμηνεύοντας τις εσωτερικές του ποιότητες προσθέτοντας έτσι τη συμβολή του στη δημιουργική πράξη»<sup>9</sup> αλλά και το «εδώ» και «τώρα» του

---

6 SIGMUND FREUD, *Civilization and Its Discontents*, translated from the German and edited by James Strachey, W. W. Norton & Company, Incorporated, 1963

7 ΧΕΡΜΠΕΡΤ ΜΑΡΚΟΥΖΕ, *ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ*, Μετάφραση ΛΑΜΠΡΟΥ Δ. ΗΡΩ, *Θεωρία των ορμών κι ελευθερία*, Εκδόσεις ΗΡΙΔΑΝΟΣ, Αθήνα 1971.

8 BOURRIAUD NICOLAS, *ΜΕΤΑΠΑΡΑΓΩΓΗ*, εκδ. ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ, 2015, σελ. 15)

9 Marcel Duchamp, *The Writings of Marcel Duchamp*, edited by Michel Sanouillet and Elmer Peterson, New York, 1973

πρωτοτύπου που κατά τον Benjamin καθορίζει την έννοια της γνησιότητάς του <sup>10</sup> βρίσκουν μοναδική εφαρμογή στο επόμενο έργο, *Which side you are on? Mirror*.

Εδώ, στην εξίσωση της γνησιότητας αναγκαστικά περιλαμβάνεται λόγω του καθρέφτη ο θεατής και το συγκεκριμένο περιβάλλον στο οποίο βρίσκεται το έργο. Η αναπαραγωγή του έργου τεχνικά είναι—φυσικά—εφικτή. Αυτό που είναι μοναδικό κι ανεπανάληπτο είναι η στιγμή που αιχμαλωτίζει. Αλλάζοντας το συνήθη ρόλο του θεατή σε αυτόν του συμμετέχοντα, η Ποταμιάνου αιχμαλωτίζει το χρόνο. Κάθε θέαση δημιουργεί ένα νέο έργο, διαφορετικό από το προηγούμενο. Επομένως, ποιο από όλα αντιγράφεται; Κάθε ελαφρά παραμορφωμένο κατοπτρικό είδωλο αιχμαλωτίζεται πίσω από το συρμάτινο πλέγμα της κατασκευής παίζοντας με τον καθρέφτη—σύμβολο ματαιοδοξίας στην ιστορία της τέχνης, απενοχοποιώντας την. Ποιος φυλακίζεται πίσω από το πλέγμα; Ο χρόνος; Ο θεατής; Ο αντικατοπτρισμός; Οι σίχτοι της Dickinson πολλαπλασιάζονται στις αλλεπάλληλες αντανάκλασεις τους, οι αναρωτήσεις της για την ψυχή, οι αγωνίες της για την ύπαρξη μεγεθύνονται, τα κόκκινα ξέφτια των κλωστών κλονίζουν τη νοικοκυρεμένη τάξη των πραγμάτων, τον εαυτό ως κέντρο του κόσμου προκαλώντας μια εμπειρία βιωματική, σχεδόν μυστηριακή που κάνει δύσκολο να αποστρέψεις το βλέμμα.

Από την πρώτη λειτουργία του έργου τέχνης ως «όργανο μαγείας»<sup>11</sup> ως το «Οι θεατές φτιάχνουν τους πινάκες» του Duchamp, στο *Which side you are on? Mirror* ο θεατής, εγκλωβισμένος ή όχι, είναι ο μόνος που μπορεί να μας σώσει από την αυθεντία.

Ένα μονοπάτι μακριά από αυθεντίες στρώνεται πλακάκι-πλακάκι το επόμενο έργο, *Silent Revolt*. Σε αυτά τα δομικά υλικά/πορτραίτα τα προσωπικά αντικείμενα τσιμεντώνονται αρθρώνοντας μια σειρά εναλλακτικών αφηγήσεων από ιστορίες σιωπηρής καθημερινότητας, ένα μοτίβο από ίχνη γυναικών—αληθινών γυναικών—που έζησαν στο παρελθόν ή ζουν ανάμεσά μας, διεκδικώντας το χώρο και το ρόλο τους στην δομή των πραγμάτων. Εδώ, το πλέγμα είναι εσωτερικό στο τσιμέντο, στοιχείο που συγκρατεί και κάνει την κατασκευή στερηρή όπως και οι γυναίκες αυτές. Στο *Silent Revolt* συναντάμε ξανά την *Τζέιν Έιρ*. Η Charlotte Brontë έχει δεχτεί πολύ κριτική, αρχικά για τον τρόπο που παρουσιάζει την Κρεολή, άσωτη σύζυγο του ήρωα αλλά και το πως γαλούχησε γενιές γυναικών σε συγκεκριμένα μοντέλα ευτυχίας. Τα επιχειρήματα που είναι κατανοητά για τα δεδομένα της Βικτωριανής εποχής ακούγονται πλέον αδύναμα όταν οι μηχανισμοί που τελικά εξυπηρετούν είναι γνωστοί.

«Η καταπίεση των ορμών—γιατί και η «εξιδανίκευση» καταπίεση είναι—γίνεται βασικός όρος του βίου μέσα στην πολιτιστική κοινωνία».<sup>12</sup> Ο Marcuse μιλάει για την «εξαύλωση» της αφροδίσιας ορμής και του αφροδισιακού αντικειμένου στην «αγάπη»—την ηθική καταδάμαση και περιχαράκωση του Έρωτα. Αυτή είναι μία από τις μεγαλύτερες κατακτήσεις της πολιτιστικής κοινωνίας—και μια από τις πιο όψιμες. Αυτή πρώτη εγκαθιδρύει την πατριαρχική μονογαμική οικογένεια, σαν εύρωστο «κύτταρο» της κοινωνίας.»<sup>13</sup>

Η Ποταμιάνου σε αυτό δεν προτάσσει το «κάψιμο των βιβλίων». Αναγνωρίζει ότι οι σπόροι της πατριαρχικής ρητορικής είναι πια μέσα μας. Το πιο παραγωγικό που μπορούμε να κάνουμε είναι να τους αναγνωρίσουμε ως τέτοιους και να τους εξετάσουμε πριν τους αφήσουμε πίσω.

Άλλωστε η ίδια η Brontë, μέσω της ηρωίδας της λίγο πριν το γνωστό απόσπασμα που καταδικάζει τη στενομουαλιά των αντρών που περιορίζουν τις γυναίκες στο να πλέκουν κάλτσες και να κεντούν τσάντες, μιλά γενικότερα: «Εκατομμύρια άνθρωποι είναι καταδικασμένοι σε μια πιο στάσιμη μοίρα από τη δική μου και εκατομμύρια εξεγείρονται καθημερινά σιωπηρά (*Silent Revolt*) ενάντια στο πεπρωμένο τους. Κανείς δεν ξέρει πόσες εξεγέρσεις, εκτός από τις πολιτικές, ζυμώνονται καθημερινά στις τόσες ζωές που οι άνθρωποι βιώνουν.»<sup>14</sup>

Αυτό το «κανείς δεν ξέρει» απεικονίζεται στο *Silent Revolt*. Η φωνή των αφανών γυναικών είναι εκεί, αρκεί κανείς να έχει αυτιά να την ακούσει, ή μάτια να τη «διαβάσει».

Στη μεταπαραγωγική διαδικασία παραγωγής του έργου αυτή τη φορά δεν χρησιμοποιούνται έργα διάσημων δημιουργών. Ο θεατής-συμμετέχων του *Which side you are on? Mirror*, γίνεται θεατής-πρωταγωνιστής αλλά

---

10 WALTER BENJAMIN, *ΔΟΚΙΜΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ*, Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του, Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας, Εντ. Φουξ: ο συλλέκτης και ο ιστορικός, Μετάφραση Δημοσθένης Κούρτοβικ, Εκδ. Κάλβος 1978, σελ. 14

11 αυτόθι, σελ. 20

12 ΧΕΡΜΠΕΡΤ ΜΑΡΚΟΥΖΕ, *ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ*, Μετάφραση ΛΑΜΠΡΟΥ Δ. ΗΡΩ, *Θεωρία των ορμών κι ελευθερία*, Εκδόσεις ΗΡΙΔΑΝΟΣ, Αθήνα 1971

13 αυτόθι

14 ΜΠΡΟΝΤΕ ΣΑΡΛΟΤ, *Τζέιν Έιρ*, Μετάφραση ΜΑΝΤΟΓΛΟΥ ΑΡΓΥΡΩ, Κλασική σειρά Μίνωας, σελ. 154

και δημιουργός στο *Silent Revolt*. Οι σχέσεις ανάμεσα στη θέαση και τη δημιουργία μπλέκονται ακόμα περισσότερο ενώ δημιουργείται ένα κολάζ που απεικονίζει διαφορετικές ιστορικές εποχές καταγράφοντας την ιστορία. Τα τσιμεντένια πορτραίτα της Ποταμιάνου δίνουν ίσο χώρο σε κάθε γυναίκα—την ισοτιμία που δεν έχουν στην καθημερινή ζωή—παραθέτουν χωρίς ενοχές αντικείμενα μόδας και ομορφιάς δίπλα σε αγαπημένα έργα τέχνης, εργαλεία εργασίας και χρηστικά αντικείμενα που τις συντροφεύουν αναδεικνύοντας τις ομοιότητες αλλά και τη διαφορετικότητα τους.

Μια διαφορετική περίπτωση γυναικείας φωνής και δημιουργικότητας χρησιμοποιεί η Άρτεμις ως σημείο εκκίνησης για το έργο της *May*.

Στη σύγχρονη κουλτούρα η *May Morris* θα ήταν αυτό που κάποιοι δεικτικά ονομάζουν *nepo baby*<sup>15</sup>. Παιδί δύο ταλαντούχων, *larger-than-life* γονιών, του *William Morris* και της *Jane Morris*, το έργο της *May* επισκιάστηκε από αυτό των γονιών της. Η Άρτεμις ξεκινά από την εγκλωβισμένη στο οικογενειακό της όνομα *May* κι επιστρέφει με αναφορές στα ξύλινα κλουβιά της προηγούμενης έκθεσής της. Εδώ το κλουβί μετατρέπεται σε ξύλινη κατασκευή—ένα επιπλέον πλέγμα—που, όπως και η οικογένεια *Morris*, παρέχει στήριξη στα έργα για να γίνει η έκθεσή τους δυνατή. Η Άρτεμις επεξεργάζεται με αλληπάλληλες αφαιρέσεις το κέντημα «*Seasons*» της *May Morris*. Ο πολύχρωμος ροδόνας με τους παπαγάλους έτοιμους να πετάξουν, στο όριο της απελευθέρωσης, τώρα ιχνογραφημένος και μαυρόασπρος μαζί με το σταθερά παρόν μοτίβο του συρματοπλέγματος συνθέτει το υπόβαθρο πίσω από τον κάναβο του *Mondrian* πάνω στο οποίο η Ποταμιάνου τοποθετεί αυτή τη φορά τα πονήματα της χειροναξίας της.

Η επιλογή του μέσου δεν είναι τυχαία. Όπως η κοινωνία, ιδιαίτερα στην περίπτωση των γυναικών, η ακουαρέλα δεν συγχωρεί. Κάποια λάθη διορθώνονται, κλέβονται στο μάτι αλλά δεν καλύπτονται και η ανοχή του χαρτιού είναι μικρή.

Η ακουαρέλα ως μέσο έχει μια θηλυκή χροιά, είναι διαυγής, αιθέρια, ανάλαφρη, για χρόνια συνδεδεμένη με τα χόμπι των γυναικών—τις καλλιτεχνικές τους "ενασχολήσεις"—χωρίς τη δύναμη και το πάθος που προσδίδεται στο λάδι. Ταυτόχρονα, καταγράφει κάθε προσπάθεια πάνω στο χαρτί, απαιτεί υπομονή, καθαρότητα στη χρήση, αποτελεί συνειδητή σπουδή στην αυτοπειθαρχία. Είναι τυχαίο που οι γυναίκες εκπαιδεύονταν στο μέσο όταν αυτές ακριβώς ήταν και οι ποιότητες που η κοινωνία ζητούσε από αυτές; Στο *May* τα πουλιά—σύμβολα της γυναικείας ευθραυστότητας—είναι παγιδευμένα. Η ακουαρέλα τους δίνει υπόσταση αλλά και τα αιχμαλωτίζει πάνω στον κάναβο με το συρματοπλέγμα, όπως η *Morris* η ίδια τα είχε στο παρελθόν κεντήσει στις ταπετσαρίες της για να κοσμούν τους τοίχους, να διακοσμούν χωρίς ποτέ να επιτυγχάνουν την ελευθερία τους.

Ακόμα και οι γραμμές του σχεδίου που επιχειρούν να ξεφύγουν από τα όρια δεν ακολουθούν τη λογική του *trompe-l'œil*<sup>16</sup>. Η επιλογή δεν έχει να κάνει με τον ιλουζιονισμό, ούτε έχει στόχο να "εξαπατήσει το μάτι" του θεατή αλλά η ερμηνεία εξαρτάται αποκλειστικά από αυτόν: το σχέδιο διεκδικεί τη θέση του στο χώρο, την αυτοδιάθεση; Μια άλλη οπτική είναι ότι η «απελευθέρωση» του θα ισχυροποιούσε τα δεσμά που κρατάνε τον κάναβο σταθερό, κάτι που παραπέμπει περισσότερο στο ψηλό τείχος από δέντρα κι αγκάθια στο παραμύθι της Ωραίας Κοιμώμενης, που τρυπημένη από το αδράχτι του αργαλειού περιμένει τον άντρα να την ξυπνήσει από τον εκατονταετή ύπνο της—άλλη μια ιστορία που η φεμινιστική της ανάγνωση την μετατρέπει σε ιστορία τρόμου.

Οι ιστορίες δημιουργίας μέσα στον εγκλεισμό, πραγματικό ή αυτό της αφάνειας και των κοινωνικών περιορισμών συνεχίζονται στο έργο *The Supper*.

Το κολάζ των γυναικών-δημιουργών του έργου παραπέμπει στα *RE-VIEW SERIES* αλλά τα σακιά άμμου και το σιδερένιο πλαίσιο/σκαλωσιά που τις κρατά σε απόσταση φέρνουν στο νου έργα οχύρωσης σε μουσεία κατά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο αλλά και τρόπους εγκιβωτισμού έργων τέχνης για τη μεταφορά τους. (Ανάλογα με τη διάθεση του θεατή θυμίζουν και τον εντοιχισμό της Αντιγόνης στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή, ιδίως αν εστιάσουμε στους μηχανισμούς αποκλεισμών στην ιστορία της τέχνης.)

Ο τίτλος έχει αναφορές στο Μυστικό Δείπνο αλλά και στο Συμπόσιο του Πλάτωνα.

Άραγε τι συζητούν αυτές οι δώδεκα γυναίκες ζωγράφοι που απεικονίζονται στις ως επί το πλείστον αυτοπροσωπογραφίες τους να εργάζονται ή να ζωγραφίζουν ως απόδειξη της ύπαρξης και της δράσης τους; Αυτό που είναι σίγουρο είναι ότι παρά τη μοναχική πορεία τους, δεν είναι μόνες.

Σε μια εικαστική επιχειρηματολογία ότι η δημιουργία δεν είναι εντέλει διεργασία μοναχική η Ποταμιάνου συνθέτει στο *Supper* ένα διαφορετικό μωσαϊκό γυναικών, ένα Χορό που παράλληλα με το έργο που εκτυλίσσεται μοιράζονται τις ιστορίες τους.

---

15 *Nepotism baby*

16 "deceive the eye", ξεγελώ το μάτι

Άλλωστε ο εγκιβωτισμός σε όρους αφηγηματολογίας σημαίνει την ένταξη μιας νέας αφηγηματικής ακολουθίας μέσα στη βασική αφήγηση. Ταιριάζει ο όρος λοιπόν στις ιστορίες αυτών των γυναικών που έδρασαν στο περιθώριο της σκηνής στην οποία δικαιωματικά ανήκαν. Όλες –και όχι μόνο αυτές— έκαναν πράξη το «δρόμος που δεν υπάρχει πρέπει να στρώνεται. Εξαρχής, βήμα το βήμα.» Οι προσωπικές ιστορίες τους αποτέλεσαν τα δομικά υλικά για τον δρόμο άλλων μετά από αυτές, και σε κάθε περίπτωση το έργο τους είναι εδώ και διεκδικεί τη θέση του αρθρώνοντας λόγο πολιτικό και δημιουργώντας αφηγήσεις που αφορούν κάθε άνθρωπο που έχει βιώσει την εξουσία ενός άλλου ανθρώπου, θεσμού ή κοινωνικού περιβάλλοντος πάνω του.

Τελευταίο κλείνει την έκθεση ένα παιχνίδι αντίληψης και μνήμης. Το *Gilt Cage* με άμεσες αναφορές στην εμβληματική Mary Wollstonecraft<sup>17</sup> αρχικά είναι ακριβώς αυτό: ένα κομμάτι σπιτιού αποκομμένο από την ολότητά του, εγκλωβισμένο σε ένα κλουβί.

Το σιδερένιο πλέγμα, το κόκκινο χρώμα που διέπει την έκθεση (το αίμα είναι στη γυναικεία φύση—δεν το φοβάται), τα ρόδα συναντώνται και εδώ.

Το σπίτι—το γυναικείο περιβάλλον— έχει όλα τα στολίδια που σηματοδοτούν για τη Wollstonecraft τη συμμόρφωση, τον ακρωτηριασμό της γυναίκας από την κοινωνία.

Στο εξωτερικό του κλουβιού (το εκτός-σπιτιού συνδυάζεται με τον άντρα) μια κενή καρέκλα, παρόμοια με αυτή στο εσωτερικό, προκαλεί το θεατή να καθίσει. Όπως το έργο προκαλεί την ερμηνεία.

Σε πρώτη ανάγνωση τα καλυμμένα έπιπλα φέρνουν στο μυαλό απώλεια, προετοιμασία για μεγάλη απουσία, ή εγκατάλειψη. Εντός του κλουβιού ο χρόνος μένει στάσιμος, η εποχή δεν μετράει. Την πρώτη ανάγνωση της απώλειας έρχονται να κλονίσουν τα γάντια και τα αντικείμενα που έχουν αφεθεί πάνω στα καλυμμένα έπιπλα—η απόδειξη ζωής μετά. Αλλά μετά από τι; Σε ποιον ανήκουν; Μήπως στη Νόρα από το Κουκλόσπιτο του Ίψεν που δραπέτευσε απ' το κλουβί της;

Οι ερμηνείες είναι ανοιχτές, πολλές, πιθανά προσωπικές, αλλά η φεμινιστική ανάγνωση του έργου είναι σαφής: Η γυναίκα του εσωτερικού του κλουβιού έχει δραπετεύσει. Ο άντρας που την παρατηρούσε από το εξωτερικό δεν υπάρχει πια. Το *Gilt Cage* είναι ένα τέλος εποχής.

Το οικείο, η αίσθηση ασφάλειας ακόμα κι οι αναμνήσεις παίζουν παιχνίδια στον θεατή αλλά το ίδιο το κλουβί που στο παρελθόν φυλάκισε δεν επιτρέπει την επιστροφή σε αυτό. Ευτυχώς.

## **Ντέλια Ποταμιάνου**

Πεζογράφος

---

17 "Taught from their infancy that beauty is woman's sceptre, the mind shapes itself to the body, and roaming round its gilt cage, only seeks to adorn its prison."

Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, 1792