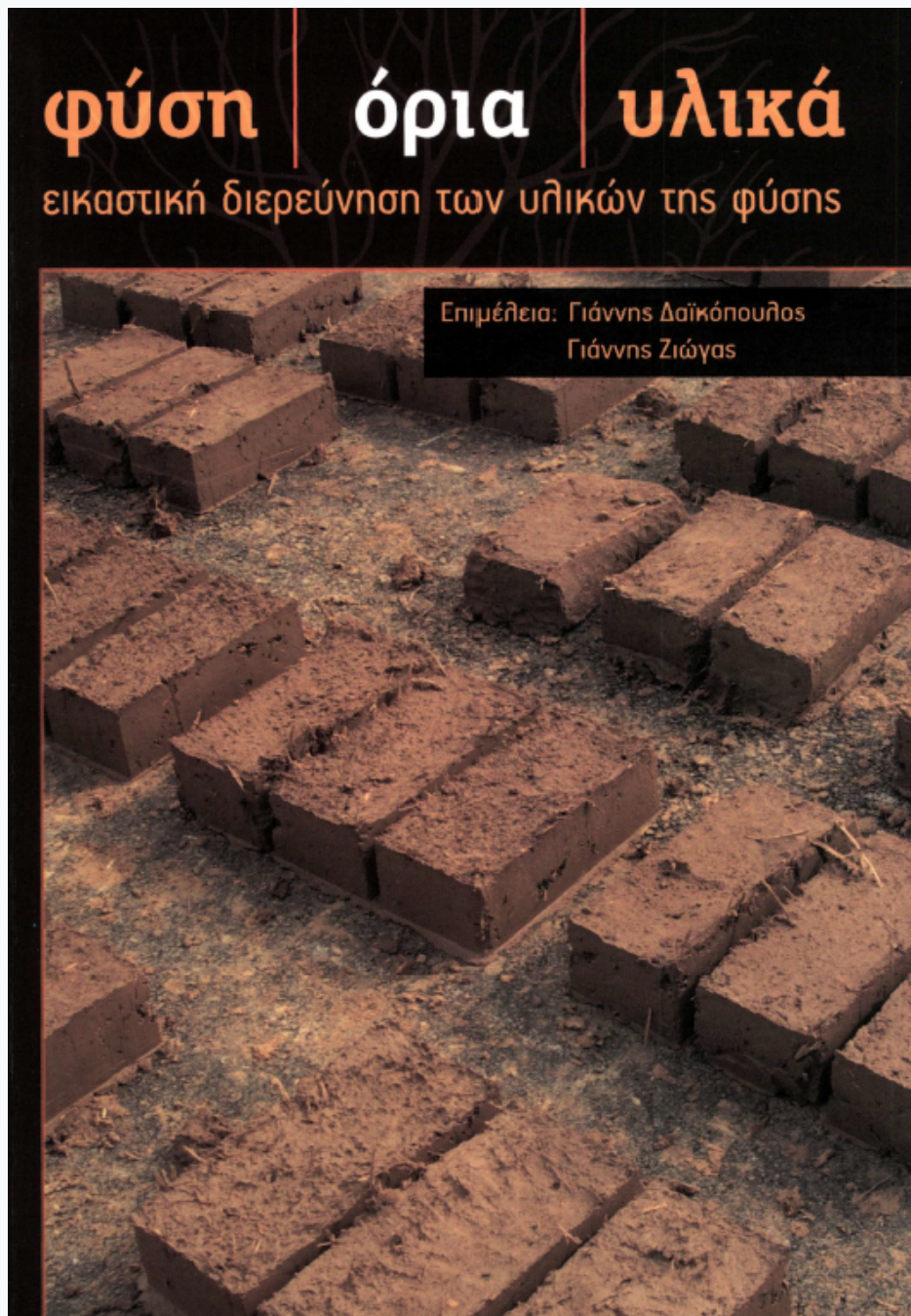
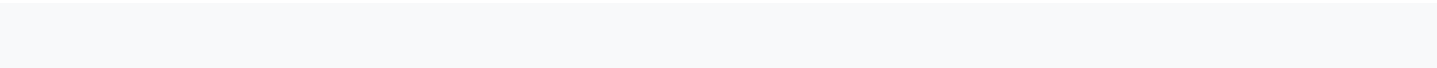


Διεθνές Συνέδριο για την Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες

Τόμ. 3 (2011)

Φύση-Όρια-Υλικά. Εικαστική διερεύνηση των υλικών της Φύσης. Διεθνές Συνέδριο για την Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες

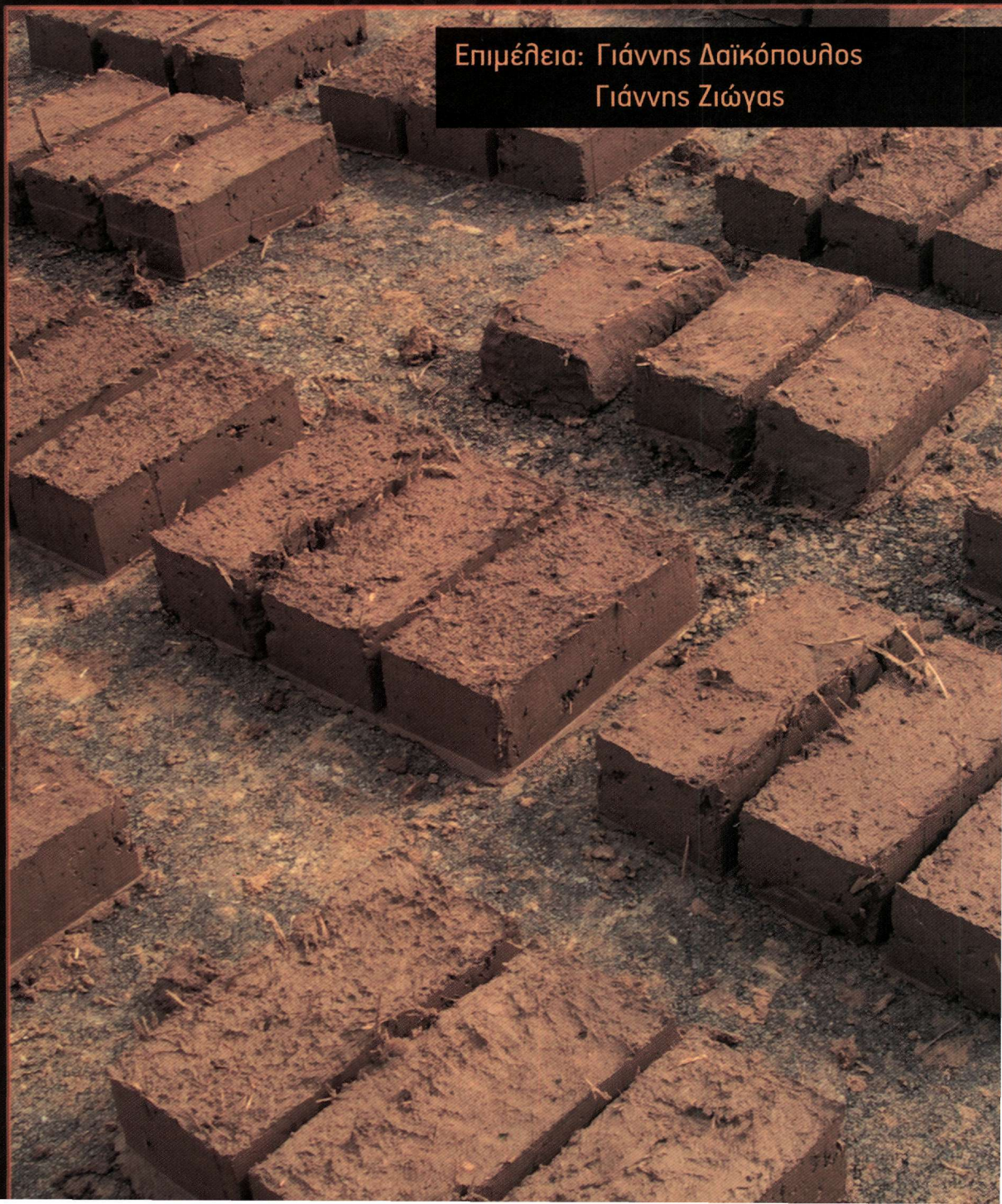




φύση | όρια | υλικά

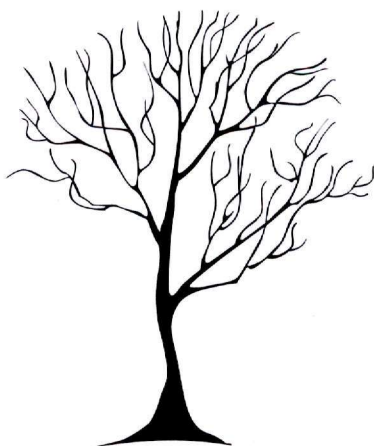
εικαστική διερεύνηση των υλικών της φύσης

Επιμέλεια: Γιάννης Δαικόπουλος
Γιάννης Ζιώγας



ΚΕΝΤΡΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΜΕΛΙΤΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΦΛΩΡΙΝΑΣ

φύση | **όρια** | **υλικά**



εικαστική διερεύνηση των υλικών της φύσης

ΦΛΩΡΙΝΑ 2011

Επιμέλεια: Γιάννης Δαϊκόπουλος, Γιάννης Ζιώγας
Διόρθωση κειμένων: Βασιλική Σωτηριάδου

Φωτογραφίες: Αγγέλα Γεωργαντά, σελ.: 70. Ρένα Γουμπερίτσου, σελ.: 90. Γιάννης Δαϊκόπουλος, σελ.: 72, 73, 78, 82, 83, 84, 86, 87, 89, 92, 93, 94. Γιάννης Ζιώγας, σελ.: 8, 10, 11, 12, 81. Χρήστος Ιωαννίδης, σελ.: 63, 76, 77, 85. Άννα Κάππα, σελ.: 88. Χάικε Κουμέρ, σελ.: 86, 89, 91. Βασιλική - Κυριακή Μπιτζάρου, σελ.: 84, 88. Νίκος Παναγιωτόπουλος, σελ.: 94

Φωτογραφία εξώφυλλου: Γιάννης Ζιώγας

Φωτογραφία οπισθόφυλλου: Γιάννης Δαϊκόπουλος

Ευχαριστούμε θερμά την Κοινότητα Δροσοπηγής και ιδιαίτερα τους Γιώργο Κύρκο, Τάκη Μίσσια και Ευάγγελο Σινάνη, καθώς και τους κατοίκους του Μεσονησίου.

Α΄ ΕΚΔΟΣΗ 2011

© Κ.Π.Ε. Μελίτης

ISBN: 978-960-98404-4-6

Το παρόν εκδόθηκε στο πλαίσιο της Πράξης «Κέντρα Εκπαίδευσης για το Περιβάλλον και την Αειφορία-Δράσεις Δια Βίου Μάθησης για τους Ενήλικες», του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση», με τη συγχρηματοδότηση της Ευρωπαϊκής Ένωσης (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) και Εθνικών Πόρων».

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγικό	5
Φύση/Όρια/Υλικά	7
Γιάννης Ζιώγας	
Περιβαλλοντική Εκπαίδευση και Τέχνη	15
Γιάννης Δαϊκόπουλος	
Το τοπίο ως πολιτισμικό μέσο	17
Πηνελόπη Πετσίνη	
Τοπίο και Εθνική Ταυτότητα	24
Νίκος Παναγιωτόπουλος	
Χρήσεις του ασκίου στην αποθήκευση και μεταφορά τροφίμων στην παραδοσιακή κοινωνία	31
Στέφανος Τσιόδουλος	
Μια μικρή εισαγωγή στις φυτικές και ζωικές βαφές	38
Μαρία Γρηγορίου	
Τσόχα - Felt	44
Γεωργία Γκρεμούτη	
Φτιάχνοντας χειροποίητο χαρτί	49
Γιάννης Παπαδόπουλος	
Πλέγμα - Ιστός	55
Ακης Γκούμας	
Σύριγξ	60
Σπύρος Ζαμπέλης	
Κατασκευή πλιθιών, μια ξεχασμένη γνώση	64
Αγγέλα Γεωργαντά	
Θημωνιές	71
Γιόβαν Τσάλε	
Βιογραφικά	73
Συμμετέχοντες φοιτητές/τριες	79
Δροσοπγή	80
Λεύκωμα φωτογραφιών	81

Εισαγωγικό

Το παρόν βιβλίο είναι αποτέλεσμα του σεμιναρίου “Φύση/Όρια/Υλικά: Εικαστική διερεύνηση των υλικών της φύσης”, μιας γόνιμης συνεργασίας ανάμεσα στο Κέντρο Περιβαλλοντικής Εκπαίδευσης (ΚΠΕ) Μελίτης-Φλώρινας και το 1ο Εργαστήριο Ζωγραφικής του Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας (ΤΕΕΤ). Η συνεργασία αυτή ξεκίνησε τον Μάιο του 2010 με μια πρώτη διερεύνηση της περιοχής της Δροσοπηγής. Από εκεί προέκυψε η ανάγκη να συνεχιστεί αυτή η διαδικασία, έτσι ώστε η ώσμωση των δυνατοτήτων των δύο φορέων να επιτρέψει την ακόμα πιο δημιουργική δραστηριοποίησή τους.

Τον Μάιο του 2011 οργανώθηκε η δεύτερη συνάντηση των δύο φορέων: κατά τη διάρκεια του τριήμερου σεμιναρίου ΦΥΣΗ/ΟΡΙΑ/ΥΛΙΚΑ (12 έως 14 Μαΐου 2011), δώδεκα εκπαιδευτές εισήγαγαν σάραντα φοιτητές/τριες του ΤΕΕΤ στα μυστικά της χρήσης των υλικών της φύσης. Η θέση όπου πραγματοποιήθηκε το σεμινάριο ήταν το ορεινό χωριό Δροσοπηγή, στους πρόποδες του όρους Βέρνου. Είχε προηγηθεί μια ολοήμερη προεργασία στο Μεσονήσι (13 Απριλίου), όπου κατασκευάστηκαν τα πλιθιά που χρησιμοποιήθηκαν ένα μήνα αργότερα στην κυρίως διαδικασία.

Τα υλικά της φύσης με τις απεριόριστες δυνατότητες επιτρέπουν στους εκπαιδευόμενους να έρθουν σε επαφή με την καθαυτό Ύλη και να διερευνήσουν τους τρόπους μετασχηματισμού της σε υλικό με εκφραστικές δυνατότητες. Επίσης, αποτελεί για το ΚΠΕ και το ΤΕΕΤ μια οργανωμένη διαδικασία με καλλιτεχνική, εκπαιδευτική και ερευνητική διάσταση. Τα πορίσματα της διαδικασίας, που πραγματοποιείται για πρώτη φορά με τέτοιο τρόπο, δημοσιεύονται στο παρόν έντυπο. Τα κείμενα και το φωτογραφικό υλικό παρουσιάζουν ολοκληρωμένα τα εργαστήρια /σεμινάρια χρήσης υλικών, καθώς και το θεωρητικό πλαίσιο που τα υποστήριξε. Τα πορίσματα και συμπεράσματα θα εφαρμοστούν στη δράση «Εικαστική Πορεία 2011», την οποία θα διοργανώσει το 1ο Εργαστήριο την τελευταία βδομάδα του Ιουνίου του 2011. Γενικότερα όμως, επιθυμία των οργανωτών είναι να συνεχιστεί η συνεργασία των δύο φορέων συμβάλλοντας στην εκπαίδευση και τον πολιτισμό, καθώς και στη διερεύνηση των ιδιαίτερων δυνατοτήτων που προσφέρει η Φλώρινα και η ευρύτερη περιοχή γύρω από αυτήν.

Γιάννης Δαϊκόπουλος

Γιάννης Ζιώγας

Φύση / Όρια / Υλικά¹

Το τι είναι η τέχνη, θα πρέπει να αντληθεί από το έργο τέχνης. Το τι είναι έργο τέχνης, μπορούμε να το μάθουμε μόνο από την ουσία της τέχνης².

Στην τέχνη υπάρχουν δύο ενδεχόμενα: ή τα πράγματα συμβαίνουν και τα αντικείμενα προκύπτουν, για να αναδείξουν τον οντολογικό χαρακτήρα τους, ή καλύτερα να μην υπάρχουν καθόλου. Κάθε καλλιτεχνική διαδικασία, όπως και η εκπαιδευτική, αν είναι να σχηματίσει κάποιο ουσιαστικό αποτέλεσμα, οφείλει να στοχάζεται πάνω στον οντολογικό χαρακτήρα των διαδικασιών που χρησιμοποιεί. Τα παραπάνω ακούγονταν συχνά ουτοπικά ή και εκτός τρέχουσας αναγκαιότητας σε μια εποχή όπως η προηγούμενη, όταν οι «μεγάλες αφηγήσεις» εθεωρούντο νεκρές. Είναι όμως ακόμη έτσι; Σε μια εποχή που και τα στοιχειώδη αμφισβητούνται, η καταφυγή στο πλαίσιο εκείνο όπου οι μεγάλες αφηγήσεις παραμένουν ζωντανές εξακολουθεί να έχει αξία.

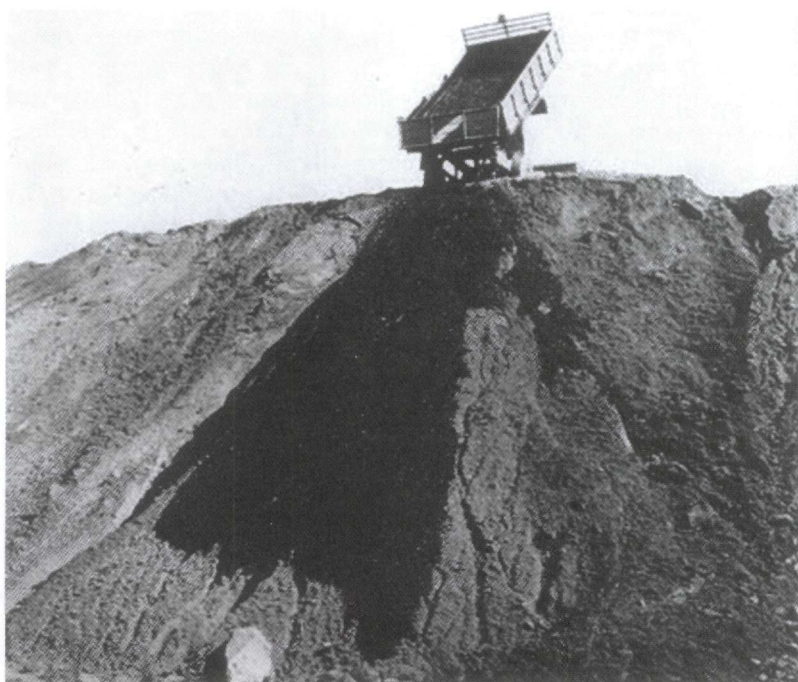
Μέσα από αυτή την προσέγγιση μια διαδικασία όπως η παρούσα³ έχει αρχικό καλλιτεχνικό και εκπαιδευτικό στόχο να μελετηθούν οι εκφραστικές και τεχνικές δυνατότητες των υλικών της φύσης. Κυρίως, όμως, έχει σκοπό να ενεργοποιήσει σκέψεις αλλά και πρακτικές πάνω στην οντολογική διάσταση του έργου τέχνης. Να επιτρέψει στους εμπλεκομένους να στοχαστούν πάνω στο τι είναι τοπίο, τι είναι φύση, ποια είναι η σχέση μας με τη γη ως ύλη, αλλά και με την Γη ως έννοια. Τι σημαίνει η κατασκευαστική-χειρωνακτική διαδικασία και τι νόημα έχει στην εποχή του ψηφιακού πολιτισμού. Όλα αυτά, αλλά και πολλά άλλα, είναι κάποια από τα στοχαστικά αιτήματα που ενεργοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια του σεμιναρίου.

-
1. Το κείμενο έχει αφορμή το εργαστήριο κατασκευής πλιθίων που οργάνωσε η αρχιτέκτονας μηχανικός Αγγέλα Γεωργαντά στα πλαίσια του τριήμερου σεμιναρίου.
 2. Μάρτιν Χάιντεγκερ, Η προέλευση του έργου τέχνης, μτφ. Γιάννη Τζαβάρα, Δωδώνη, Αθήνα, 1986, 30.
 3. Αναφερόμαστε στη διαδικασία του τρέχοντος σεμιναρίου: «Φύση/Όρια/Υλικά: Εικαστική διερεύνηση των υλικών της φύσης». Το σεμινάριο διοργανώθηκε από το Κέντρο Περιβαλλοντικής Εκπαίδευσης Μελίτης και το 1ο εργαστήριο του Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας (12 έως 14 Μαΐου 2011, Δροσοπηγή, Φλώρινα).



1.
9 Απριλίου 2011:
το φορτηγό αδειά-
ζει αργιλόχωμα στο
Μεσσηήσι

Ήταν πρωί Σαββάτου 9 Απριλίου 2011, όταν ήρθε το φορτηγό για να αδειάσει το αργιλόχωμα μπροστά από το κτίριο της Σχολής στο Μεσσηήσι (φώτο 1). Η σκηνή θύμιζε έντονα το έργο του Σμίθσον (Robert Smithson), «Asphalt Rundown» (έργο του 1969, φώτο 2). Τα δύο στιγμιότυπα χωρίζονται από σαράντα χρόνια και αρκετές γενιές καλλιτεχνικής προσέγγισης. Το πρώτο επεισόδιο διαδραματίστηκε στο Μεσσηήσι (Φλώρινα), το δεύτερο κοντά στη Ρώμη (Ιταλία). Μια διαφορά ανάμε-



2.
**Robert
Smithson,**
*Asphalt
Rundown,*
Ρώμη

σα στις δύο εικόνες είναι ότι στο Μεσονήσι η σκηνή είναι ανθρωποκεντρική. Στη δεύτερη, στη Ρώμη, η εικόνα εκτυλίσσεται πάνω στην παρουσία του φορτηγού ως μηχανής καταστροφής: αδειάζει άσφαλτο. Μια άλλη σημαντική διαφορά είναι ότι στην πρώτη φωτογραφία το Μεσονήσι ως χώρος υπάρχει. Στη δεύτερη η Ρώμη απουσιάζει. Δεν υπάρχει πουθενά κάποια ένδειξη, έστω, του ιστορικού παρελθόντος ή και του παρόντος της πόλης: υπάρχει μόνο μια χωμάτινη πλαγιά. Αυτός είναι ο τόπος. Ίσως, αυτή η απουσία της Ρώμης ως ισχυρού πόλου πολιτιστικής παρουσίας να αποτελεί ένα από τα πλέον ρηξικέλευθα σχόλια του Σμίθσον⁴.

Δεν είναι μόνο ότι υπάρχουν άνθρωποι στη φωτογραφία στο Μεσονήσι: το πιο βασικό στοιχείο είναι ότι στο Μεσονήσι το υλικό εναποτίθεται για να χρησιμοποιηθεί, ενώ στη Ρώμη το υλικό διαχέεται για να εκβιάσει το περιβάλλον. Το αργιλόχωμα θα πλαστεί, η άσφαλτος εν δυνάμει θα μολύνει. Στο Μεσονήσι το υλικό μεταπλάθεται σε υλικό και πάλι, στη Ρώμη το υλικό διαχέεται ως απόβλητο και η χρήση του λήγει εκεί. Ίσως αυτή να είναι και η βασική διαφορά μιας διαδικασίας όπως η Εικαστική Πορεία⁵ από την εν γένει προσέγγιση της Land Art. Αν στη Land Art το υλικό διαχέεται ή εναποτίθεται ή εμφυτεύεται στο περιβάλλον, στην Εικαστική Πορεία το υλικό σχηματίζει το νέο υλικό. Η λάσπη δεν παραμένει λάσπη, ενώνεται με το άχυρο, μετασχηματίζεται σε πλίθο και μετά σε δομή. Τα καλάμια πλέκονται, για να σχηματίσουν την Φωλιά της Δασερής. Όπως λέει ο Χάιντεγκερ:

Το τι είναι η τέχνη, θα πρέπει να αντληθεί από το έργο τέχνης.

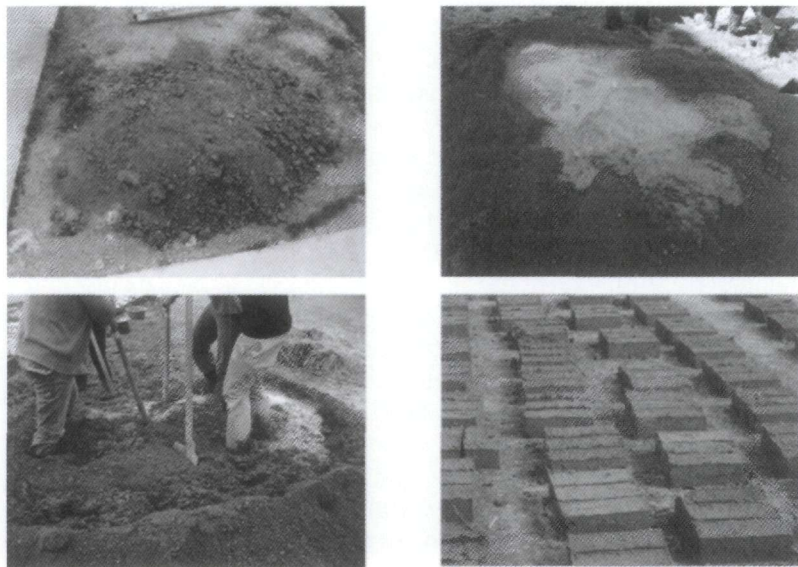
Αντίστοιχα και το τι είναι ύλη θα αντληθεί μέσα από την ίδια την ύλη, την καθαυτό ύλη που είναι το χώμα. Η ύλη κι ο τρόπος που αυτή δομεί έναν κάποιο όγκο αποτελεί μια από τις πλέον ενδιαφέρουσες διαδικασίες της ανθρώπινης νόησης. Ο όγκος ως τέτοιος σχηματίζεται από το μάρμαρο, τη λάσπη, το ξύλο τον άυλο-υλικό ψηφιακό χώρο. Τι είναι όγκος, τι είναι υπόσταση, τι είναι το είναι, τι είναι αυτό το οποίο υπάρχει, εκείνο το οποίο υφίσταται; Από τι σχηματίζεται, τι είναι εκείνο που το φτιάχνει; Τι σημαίνει, για παράδειγμα, κατασκευάζω ένα πλίθινο τούβλο, ένα πλιθί; Τι σημαίνει να επιλέξει κάποιος έναν όγκο χώματος και άχυρου, να τον αναμείξει, να τον τοποθετήσει σε καλούπια και να σχηματίσει τα πλιθιά; Πώς ενεργοποιεί τη σκληρότητα ο ήλιος, μια και τα πλιθίνα τούβλα χρειάζονται να στεγνώσουν κάποιες μέρες στον ήλιο, μέχρι να είναι έτοιμα για κτίσιμο; Πώς ο άνεμος και η υγρασία

4. Η διαδικασία Asphalt Rundown καταγράφεται στην ταινία «RUNDOWN» (1969, έγχρωμη, σκηνοθεσία Bob Fiori, διάρκεια: 13 λεπτά), σε περιγραφή της Νάνσου Χόλτ (Nancy Holt). Είναι μια ταινία που καταγράφει σκηνές από τις εντροπικές απορρίψεις υλικών που πραγματοποιήσε ο Σμίθσον. Οι τρεις τέτοιες διαδικασίες που πραγματοποίησε ο Σμίθσον υπήρξαν οι: Asphalt Rundown, Ρώμη, Ιταλία, Οκτώβριος 1969. Concrete Pour, Σικάγο, Νοέμβριος 1969. Glue Pour, Βανκούβερ, Ιανουάριος 1969. Η ταινία ολοκληρώθηκε το 1993 (<http://www.robertsmithson.com/films/txt/rundown.html>).

5. Η Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες είναι μια διαδικασία που εκτυλίσσεται την τελευταία βδομάδα του Ιουνίου στις Πρέσπες και διοργανώνεται από το 1ο Εργαστήριο Ζωγραφικής του ΤΕΕΤ Δυτικής Μακεδονίας (<http://visualmarch.eetf.uowm.gr>).

συμμετέχουν στο σχηματισμό του αντικειμένου και στη μετάπλαση του μαλακού σε σκληρό; Τι σημαίνει να δημιουργηθεί η επαγωγική εκείνη ενότητα, το ορθογώνιο παραλληλεπίπεδο, που πολλαπλασιαζόμενο σχηματίζει τον «οίκο»; Τι ενέργεια εμπεριέχει το να σχηματίσει κάποιος από το χώμα τη στέρεη εκείνη δομή που σχηματίζει το κέλυφος της οικίας; Πώς προσεγγίζεται στοχαστικά η πολλαπλή κυκλική μετάβαση: πηλός, άχυρο, νερό, ήλιος, οίκος, παρακμή, διάλυση, πηλός και πάλι. Σχεδόν μια διαδοχή προσωκρατικών εννοιών, συμπυκνωμένων σε μια διαδοχή ενεργειακών μετασχηματισμών. Η γη ως χώμα ενώνεται με τη φυτική ύλη και η ενέργεια του ήλιου τα συμπυκνώνει σε συμπαγή όγκο. Τα τέσσερα στοιχεία της φύσης, το χώμα/γη, η ενέργεια/ήλιος, η υγρασία/νερό, η ατμόσφαιρα/άνεμος συνδυάζουν τις δυνάμεις τους για να σχηματίσουν το αντικείμενο (φώτο 3).

Σχηματίζονται όγκοι που τοποθετούνται παράλληλα, για να στεγνώσουν στον ήλιο: τα πλιθιά. Οι όγκοι δημιουργούνται με τη χρήση του αρνητικού αποτυπώματος, του καλουπιού. Σχηματίζονται σε τριάδες, άρα στην περίπτωση μας η τριάδα είναι η επαγωγική μονάδα. Σε

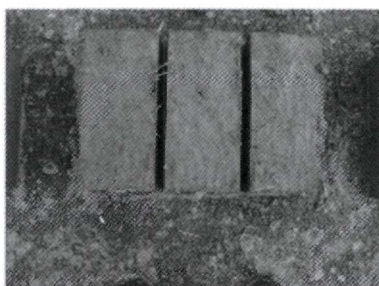
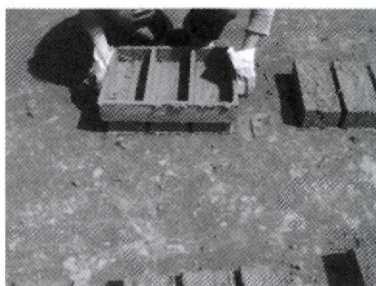


3.
Η γη, το νερό,
ο ήλιος, ο άνεμος:
τα τέσσερα στοι-
χεία σχηματίζουν
τον όγκο

μια μινιμαλιστική διάταξη, αλλά και ακολουθώντας μια μοντερνιστική διαδικασία, οι όγκοι σχηματίζονται από τις επαγωγικές μονάδες (φώτο 4). Το κενό του καλουπιού γεμίζει και υποδέχεται την ύλη που σχηματοποιείται σε πλιθιά. Η ανάμνηση των παραθέσεων του Καρλ Άντρε (Carl Andre) είναι ισχυρή (φώτο 5). Η έννοια της υλικότητας, έτσι όπως την προσδιορίζει ο Άντρε, υπάρχει και στην περίπτωση του Μεσονησίου. Ωστόσο, εδώ η υλικότητα αναφέρεται και σε ένα τελικό αποτέλεσμα: το υλικό υπάρχει για να κτιστεί η αφήγηση μιας πόρτας.

4.

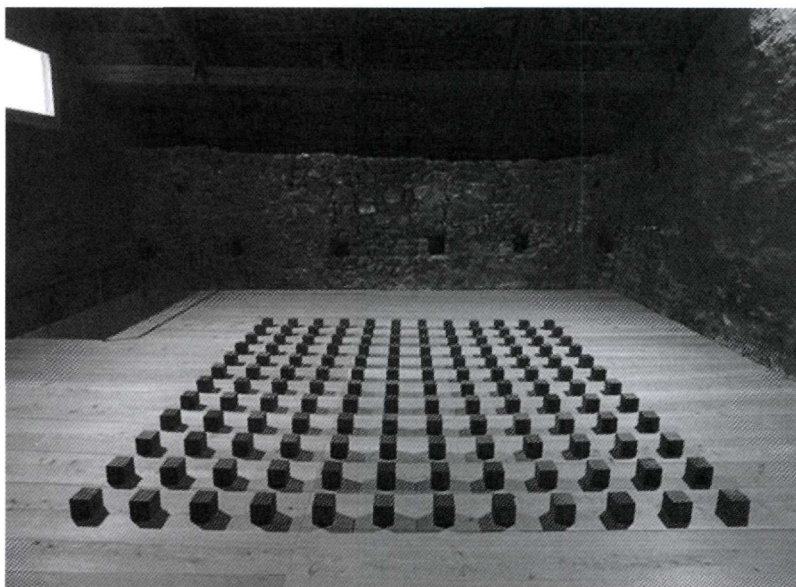
Κατασκευάζοντας τα πλιθιά. Το στάδιο του καλουπώματος της λάσπης και του ξεκαλουπώματος. Η θετική μονάδα / καλούπι μετασχηματίζεται σε όγκο / πλιθί



Οι όγκοι παρατίθενται ο ένας δίπλα στον άλλο και σχηματίζουν το πρωταρχικό κέλυφος προστασίας: τον οίκο. Έχει ιδιαίτερη σημασία να επιστημόνουμε σε αυτό το σημείο ότι η κατασκευή του οίκου (ή της όποιας άλλης αρχιτεκτονικής ή καλλιτεχνικής κατασκευής) από επαγωγικές ενόπτεις αποκτά απολύτως διαφορετική διαδικασία από την κατασκευή του οίκου από έναν ολιστικό σχεδιασμό. Στην πρώτη περίπτωση, οι πλιθίνοι λειτουργούν ως επαγωγικές μονάδες μάλλον

5.

Καρλ Άντρε, 144
Graphite Silence,
κύβοι γραφίτη,
10x340x340 εκ.,
2005



παρά ως οικοδομικό υλικό, όπως συμβαίνει στη δεύτερη περίπτωση. Αυτό που προκύπτει είναι ότι κάθε όλον/οίκος είναι αυτό που είναι. Ταυτόχρονα, όμως, είναι και το άθροισμα διακριτών οντοτήτων των επαγωγικών μονάδων.

Ο οίκος θα χρησιμοποιηθεί, θα στεγάσει τις χαρές και τις λύπες των ανθρώπων, τις χαρμολύπες, και τελικά θα εγκαταλειφθεί, θα μετασχηματιστεί σε ερείπιο και τα πλιθιά θα ξαναγίνουν χώμα. Το καλύτερο χώμα για πλιθιά είναι εκείνο που μπορεί να βρει κανείς στα ερείπια των πλιθίνων σπιτιών. Το χώμα ξαναγίνει χώμα και το χώμα ξαναγίνεται πλιθί / οίκος.

Ανακαλεί κάποιος την εξωγήινη ζωή της ταινίας «2001: Οδύσσεια του Διαστήματος»⁶: ένα απόλυτο παραλληλεπίπεδο, κάτι σαν ένα τελειοποιημένο πλιθί (φωτό 6). Η εξωγήινη ζωή συναντά τον αρχάνθρωπο και η επαφή των δύο όντων ενεργοποιεί την ανθρώπινη νόηση. Ο αρχάνθρωπος κυλιέται στη λάσπη, στο υγρό χώμα, και ξαφνικά συναντά κάτι αναντίστοιχο με την πραγματικότητα μέσα στην οποία διαβιούσε μέχρι τότε: ένα τέλειο σχήμα, μια ενέργεια που συμπυκνώνεται στο λείο. Αυτή η συνάντηση των δύο διαφορετικότητων ενεργοποιεί τη νόηση και ωθεί τον αρχάνθρωπο στο να χρησιμοποιήσει το κόκαλο ως εργαλείο και όπλο ταυτόχρονα. Από εκεί και πέρα αρχίζει στην ταινία μια διαδικασία αυτογνωσίας, τόσο ατομικής όσο και συλλογικής, του ανθρώπινου είδους.

Μια συνάντηση με τα πλιθιά, αλλά και με τα άλλα υλικά της φύσης,



6.
Stanley Kubrick,
σκηνή από την
ταινία **2001:**
Οδύσσεια του
Διαστήματος

6. 2001: A Space Odyssey, σκην. Στάνλεϋ Κιούμπρικ (Stanley Kubrick).

έχει μια παρόμοια, αλλά αντίστροφη διάσταση. Ο σύγχρονος άνθρωπος ανακαλύπτει τη σημασία του πρωταρχικού, του αρχέγονου. Συναισθάνεται τη χειροπιαστή διάσταση της ύλης. Αυτό που νιώθει, όταν σχηματίζεται μπροστά του το τέλειο σχήμα, όσο τέλειο μπορεί να είναι το παραλληλεπίπεδο πλίνθινο τούβλο όπως βγαίνει από το καλούπι, είναι αντίστοιχο με εκείνο που νιώθει ο αρχάνθρωπος του Κιούμπρικ, όταν «συναντά» την εξωγήινη γεωμετρική μορφή.

Η χρήση των υλικών της φύσης, η μορφοποίηση της ύλης σε δομή αποτελεί το βασικό στοχαστικό στόχο μιας διαδικασίας, που έχει πρόθεση να εξοικειώσει όλους μας με τον πρωταρχικό χαρακτήρα των υλικών της φύσης. Ο πρωταρχικός αυτός στόχος προκύπτει από μια προσέγγιση που θεωρεί ότι η τέχνη αποτελεί μια στοχαστική διαδικασία, προσέγγιση κοντά σε εκείνη του Χάιντεγκερ:

Αυτό μέσα στο οποίο το έργο τέχνης κατατίθεται και αυτό που το έργο τέχνης κατατεθειμένο επιτρέπει να προκύψει, το ονομάσαμε γη. Η γη είναι κάτι που περιβάλλει και σιγουρεύει προκύπτοντας είναι κάτι αβίαστα κοπιαστικό-ακαταπόνητο. Πάνω και μέσα στη γη θεμελιώνει ο άνθρωπος την κατοικία του μέσα στον κόσμο [...] Το έργο τέχνης επιτρέπει στη γη να είναι γη⁷.

Η διαδικασία κατασκευής των πλινθιών έχει αυτό το σημείο εκκίνησης: την ίδια τη γη. Αυτό μέσα στο οποίο το έργο τέχνης κατατίθεται και είναι το πρωταρχικό αίτιο που το σχηματίζει, είναι η γη που θέλουμε να προσεγγίσουμε. Θέλουμε να ψηλαφήσουμε τη γη, να την πλάσουμε και να δούμε πώς μετασχηματίζεται η ύλη της σε ποικτική μορφή. Ίσως, εργαζόμενοι έτσι να συναισθανθούμε την αρχική υφή των πραγμάτων, τη λάσπη, να μπορέσουμε να διερευνήσουμε την αρχέγονη προέλευση της τέχνης. Και τι στόχο έχει αυτό; Η επιδίωξή μας είναι, μέσα από μια τέτοια διαδικασία, να καταστεί εφικτή η ποικτική της εικόνας. Ο σχηματισμός, δηλαδή, μιας εικόνας που θα εμπεριέχει την ποικτική της δυναμική. Ποικτική είναι η εικόνα εκείνη όπου το υπαινικτικό νόημά της έχει μεγαλύτερη σημασία από την καθαυτό εικόνα της. Για παράδειγμα, το παγώνι στο «Amargord» του Φελίνι υπερίπταται και στο τέλος προσγειώνεται στην πλατεία της πόλης. Είναι όμως απλά και μόνο ένα εξωτικό πλάσμα που έχει δραπετεύσει, ή μήπως εμπεριέχει αναφορές που είναι τόσο υπαινικτικές που δεν χρειάζεται καν να αναλυθούν; Το παγώνι του «Amargord» είναι μια ποικτική εικόνα.

Τα πλινθιά δεν παραμένουν αυτόνομες οντότητες μιας μινιμαλιστικής αυτάρκειας. Ούτε αποτελούν απλώς μια, έστω πρωτόγονη, δομική ύλη. Μετασχηματίζονται και ενοποιούνται σε ποικτική εικόνα. Η ποικτική εικόνα που η συντονίστρια του εργαστηρίου επέλεξε να κατασκευάσουμε ήταν μια μικρή πύλη στη Δροσοπηγή, στο μέσο του πουθενά, δηλαδή μια πύλη χωρίς χρηστική λειτουργία. Η πύλη που σχηματίστη-

7. Μάρτιν Χάιντεγκερ, 78.

κε με τα πλιθιά δεν είναι μια δομή που θα υποδεχτεί ένα πορτόνι, μια εξωτερική αυλόπορτα, δηλαδή μια χρηστική κατασκευή. Το πορτόνι απουσιάζει και η πύλη θα είναι ένα πέρασμα, ένας μετασχηματισμός της πρόθεσης σε ενέργεια. Η υλικότητα των πλιθιών μετασχηματίζεται στην αφήγηση που εμπεριέχει η κατασκευή μιας αρχέγονης δομής. Η μη χρηστικότητα της δομής (η πύλη δεν οδηγεί κάπου, η πύλη δεν είναι η είσοδος σε έναν αυλόγυρο ή σε ένα σπίτι) την μετασχηματίζει σε ποιητική οντότητα.

Η ανάμνηση της διαδικασίας ολοκληρώνεται με την απρόσμενη συμμετοχή των κατοίκων του Μεσονησίου και της Δροσοπηγής. Οι κάτοικοι, κυρίως οι ηλικιωμένες γυναίκες, έρχονταν στο μέρος κατασκευής των πλιθιών και μας αφηγούντο το πώς κάποιες δεκαετίες πριν, οι οικογένειες του χωριού βοηθούσαν η μια την άλλη, για να φτιάξουν τα πλιθιά των σπιτιών. Μάς ιστόρησαν πως περνούσαν βδομάδες ολόκληρες το καλοκαίρι, για να σχηματίσουν την οικοδομική ύλη που χρειαζόνταν για να κτίσουν τα σπίτια, τους στάβλους και τις αποθήκες τους. Ήταν μια αμήχανα συγκινητική στιγμή, όταν μια νέα γενιά καλλιτεχνών συνάντησε αυτή την ίδια την παράδοση, τόσο ως μνήμη όσο και ως δραστηριότητα.

Ήταν και αυτό μια συνάντηση με τη Γη, αν θεωρήσουμε Γη την αέναη πατρίδα των αναμνήσεων της ανθρώπινης δραστηριότητας. Με τον ίδιο τρόπο που τα πλιθιά εμπεριέχουν και φέρουν τους μικροοργανισμούς που στεγάζει το χώμα, με τον ίδιο τρόπο οι αφηγήσεις των ανθρώπων ενσωματώνουν ένα παρελθόν και ένα πιθανό μέλλον. Η διαδικασία Φύση/Ορία/Υλικά ανέδειξε αυτή τη διπλή σχέση με τη Γη: τη Γη ως κιβωτό των αναμνήσεων και τη Γη ως κέλυφος της ενέργειας που εμπεριέχει η Φύση.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

John Beardsley, *Eartworks and Beyond*, Abbeville Press, Νέα Υόρκη, 1998.

Andy Goldsworthy, *Time: Andy Goldsworthy*, Thames and Hudson, Λονδίνο, 2008.

Jeffrey Kastner and **Brian Wallis**, *Land and Environmental Art*, Phaidon Press, Λονδίνο, 1998.

Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφ. Γιάννη Τζαβάρα, Δωδώνη, Αθήνα, 1986.

<http://www.robertsmithson.com/films/txt/rundown.html>

<http://visualmarch.eetf.uowm.gr>

Περιβαλλοντική Εκπαίδευση και Τέχνη

Από τότε που η ανθρωπότητα παρενέβη δυναμικά στην οικόσφαιρα έχουν περάσει πενήντα χρόνια περίπου και η κατάσταση οδεύει προς το χειρότερο, αν λάβουμε υπόψη και το πρόσφατο θλιβερό γεγονός στην Ιαπωνία (Fukushima). Αποσβολωμένοι και παραλυμένοι παρακολουθούμε γεγονότα αδύναμοι να βοηθήσουμε, ιδιαίτερα όταν το περιβαλλοντικό πρόβλημα είναι παγκόσμιας διάστασης. Προφανώς, η περιβαλλοντική κρίση δεν οφείλεται στην έλλειψη κατανόησης της λειτουργίας των οικολογικών συστημάτων, αλλά μάλλον δημιουργείται και συντηρείται εξαιτίας του ιδεολογικού μοντέλου αξιών που υπαγορεύει η δυτική κοινωνία: υπερκατανάλωση, υπερεκμετάλλευση πόρων, ανταγωνιστικότητα κ.ο.κ. Αναμφίβολα, αν ο άνθρωπος αποτύχει να συμπεριφερθεί με έναν περιβαλλοντικά υπεύθυνο τρόπο, το μέλλον του πλανήτη φαντάζει θλιβερό.

Αναρωτιέται κανείς ποια είναι η λύση. Οι περισσότεροι αναλωνόμαστε στην ανάλυση των περιβαλλοντικών προβλημάτων σπέρνοντας άθελά μας το φόβο, φόβος που πολλές φορές προκαλεί παραίτηση και αδράνεια, αντί να οδηγήσει στην ανάληψη δράσης (Jensen και Schnack, 2006). Συχνά, ξεχνάμε τη ρήση του Αϊνστάιν ότι «τα προβλήματα δεν μπορούν να λυθούν με τον τρόπο σκέψης που τα δημιούργησε», ξεχνάμε ότι η σύγχρονη κατάσταση του περιβάλλοντος είναι στην ουσία ένα ζήτημα που δημιούργησε ο πολιτισμός μας και ότι για να αντιμετωπίσουμε το περιβαλλοντικό ζήτημα, θα πρέπει να προσανατολιστούμε προς μια νέα ηθική, προς ένα μετασχηματισμό των πολιτισμικών αξιών μας.

Η περιβαλλοντική εκπαίδευση, ένας από τους βασικούς πυλώνες της αειφορίας, προτείνει μια άποψη για τον κόσμο βασισμένη σε κοινωνικές αξίες και μοντέλα που προάγουν θετική στάση απέναντι στη φύση. Στο μεγαλύτερό της μέρος αφιερώνεται ουσιαστικά στο μέλλον (Disinger, 1984). Αυτό φαίνεται να αληθεύει, αφού οι στόχοι της αποσκοπούν στην ευημερία του ανθρώπου και του περιβάλλοντος¹.

Στο πλαίσιο της διεπιστημονικότητας που τη χαρακτηρίζει ενσωματώνει ποικίλες επιστήμες, αλλά και την τέχνη, με προοπτική την πιο άμεση και δραστική αλλαγή προτύπων συμπεριφοράς. Η δημιουργία έργων τέχνης για τη φύση ή από υλικά της φύσης, μπορεί να δημιουργήσει ανθρώπους με φιλική διάθεση προς το περιβάλλον, ή

1. Στη διεθνή συνδιάσκεψη του Ρίο το 1992 (Earth Summit) τονίστηκε η αλληλεξάρτηση ανάμεσα στην ευημερία του ανθρώπου και την ευημερία του περιβάλλοντος.

καλύτερα να δημιουργήσει την αίσθηση ότι και ο άνθρωπος είναι μέρος του περιβάλλοντος και όχι έξω από αυτό. Ένα έργο τέχνης, ως μέσο έκφρασης έχει τη δυνατότητα να λειτουργεί άμεσα και άρα μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως ένα εργαλείο ευαισθητοποίησης. Συνεπώς, η Περιβαλλοντική Εκπαίδευση και η Τέχνη είναι δυο τομείς που αλληλοσυμπληρώνονται και μπορούν συνεργαστούν για την αντιμετώπιση της οικολογικής κρίσης.

Ειδικότερα, στόχος αυτής της συνάντησης μεταξύ τέχνης και περιβαλλοντικής εκπαίδευσης είναι η διαμόρφωση μιας νέας αισθητικής, μια νέας «ματιάς» των καλλιτεχνών απέναντι στη φύση που θα πηγάζει μέσα από τη γνώση, το σεβασμό στα υλικά και τα όριά της. Ακόμη, στόχος είναι η δημιουργία μιας βαθύτερης σχέσης, η καλλιέργεια ενός εντονότερου συναισθηματικού δεσμού ανάμεσα στους συμμετέχοντες καλλιτέχνες και τη φύση.

Θεωρούμε ότι η τριήμερη διερευνητική περιπλάνηση των φοιτητών του ΤΕΕΤ (Τμήμα Εικαστικών & Εφαρμοσμένων Τεχνών) Φλώρινας θα είναι ιδιαίτερα γόνιμη. Τον Μάιο του 2010 είχαμε την ευκαιρία να δημιουργήσουμε μια σχέση μεταξύ ΚΠΕ και ΤΕΕΤ με συνδετικό κρίκο τη θεματική: Ερείπια. Πιστεύουμε ότι οι φοιτητές του τμήματος, ως αυριανοί εικαστικοί εκπαιδευτικοί, θα αποκομίσουν γνώσεις και ανάλογες στάσεις έτσι, ώστε να προωθήσουν και αυτοί με τη σειρά τους στους μαθητές τους την οικολογική συνείδηση. Από την άλλη μεριά, και οι εκπαιδευτικοί του Κέντρου Περιβαλλοντικής Εκπαίδευσης θα αποκομίσουν γνώσεις και μεθοδολογίες της τέχνης που θα χρησιμοποιήσουν στα προγράμματά του.

Η εκδήλωση αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία στο σύγχρονο σκηνικό του νομού της Φλώρινας, εξαιτίας των μεγάλων περιβαλλοντικών προβλημάτων που απειλούν την ιδιαίτερη φύση της περιοχής.

Πρέπει να τονιστεί ότι το σεμινάριο αυτό προέκυψε στο πλαίσιο της δια βίου μάθησης που προωθεί το ΥΠΔΒΜΘ, μέσω των Κέντρων Περιβαλλοντικής Εκπαίδευσης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Disinger, J.F. (1984). Studying the future through environmental education. ERIC Clearinghouse for Science Mathematics and Environmental Education. Columbus OH. Ανακτήθηκε στις 4-5-2003 από <http://www.newhorizons.org/>.

Jensen, B. B. και **Karsten, S.** (2006). The action competence approach in environmental education. *Environmental Education Research*, 12/3-4, 471-486.

Το τοπίο ως πολιτισμικό μέσο

1. Το τοπίο δεν είναι καλλιτεχνικό είδος, αλλά μέσο.
2. Το τοπίο είναι ένα μέσο ανταλλαγής μεταξύ του ανθρώπινου και του φυσικού, μεταξύ του εαυτού και του άλλου. Ως τέτοιο, λειτουργεί όπως και το χρήμα: δεν αξίζει τίποτα από μόνο του, αλλά εκφράζει ένα απόδεμα δυνάμει άπειρης αξίας.
3. Όπως και το χρήμα, το τοπίο είναι ένα κοινωνικό ιερογλυφικό που αποκρύπτει την πραγματική βάση της αξίας του. Αυτό το πετυχαίνει με το να φυσικοποιεί τις συμβάσεις του και να συμβατικοποιεί τη φύση του.

W.J.T.Mitchell, Theses on Landscape

Η ικανότητα προσέγγισης της φύσης με όρους επιστήμης αναπτύχθηκε, όταν ο ανθρώπινος πολιτισμός απέκτησε μια αντίληψή της που δεν καθοριζόταν από τη μαγεία και τις δεισιδαιμονίες, ούτε συσκοτιζόταν πια από αναφορές που επέβαλλαν θρησκευτικά ή ηθικά νοήματα. Σε αυτή τη νέα επιστημονική αντίληψη ήρθε να προστεθεί και μια αισθητική, η οποία σταδιακά συμπεριέλαβε νέες προοπτικές που καθόρισαν και επανακαθόρισαν τη στάση του ανθρώπου απέναντι στον κόσμο. Το «τοπίο», ως όρος και ως έννοια, επινοήθηκε μέσα σε αυτό το πλαίσιο.

Στην Ευρώπη, μάς διαβεβαιώνουν θεωρητικοί όπως ο John Ruskin και ο Sir Kenneth Clark, η τοπιογραφία αποτελούσε την «ηγετική καλλιτεχνική δημιουργία του 19ου αιώνα», το κυρίαρχο καλλιτεχνικό είδος. Οι άνθρωποι, παρατηρεί ο Clark (1949), υποθέτουν ότι η εκτίμηση της φυσικής ομορφιάς και η τοπιογραφία είναι φυσικό τμήμα της πνευματικής μας δραστηριότητας. Η αλήθεια όμως είναι ότι υπήρχε μια εποχή που το να ζωγραφίσει κανείς ένα τοπίο ήταν αδιανόητο. Μέχρι πολύ πρόσφατα, συνεχίζει ο Clark, ο άνθρωπος έβλεπε το τοπίο ως συσσωρευση μεμονωμένων αντικειμένων. Το πρώτο τοπίο ζωγραφίστηκε στην Ευρώπη μόλις το 16ο αιώνα. Ο όρος landscape πρωτοεμφανίζεται στα αγγλικά το 1528, αρχικά για να περιγράψει το χώρο της υπαίθρου κι αργότερα και την απεικόνισή του. Σε αυτή τη μετατροπή της πολυπλοκότητας του τοπίου σε ιδέα, ο Clark βλέπει τέσσερις βασικές προσεγγίσεις: την αποδοχή των αναπαραστατικών συμβόλων, την περιέργεια για τα φυσικά γεγονότα, την αντιμετώπιση βαθιά ριζωμένων φόβων σε σχέση με αυτά μέσα από τη φαντασία και, τέλος,

την πίστη σε έναν Χρυσό Αιώνα αρμονίας και τάξης που πρέπει να αναγεννηθεί.

Για πολλές δεκαετίες, η συνήθης αντιμετώπιση του τοπίου ήταν με όρους συγκεκριμένων ειδών (ηρωικό, ιδανικό, γραφικό, ειδυλλιακό, υψηλό, ωραίο) και συγκεκριμένων μέσων (ζωγραφική, φωτογραφία, ποίηση, λογοτεχνία), πάντα ως αντικείμενου οπτικής – αισθητικής απόλαυσης. Αυτή ήταν άλλωστε και η προσέγγιση της τέχνης συνολικά. Η ιδέα να δούμε το τοπίο ως πολιτισμικό μέσο, ένα μέσο πολιτισμικής έκφρασης όπως η γλώσσα ή η ζωγραφική, ως ένα σώμα συμβολικών μορφών ικανό να δημιουργείται και να μετασχηματίζεται, ώστε να εκφράζει νοήματα και αξίες, οφείλεται σαφώς στη μεταμοντέρνα στροφή. Ο θαυμασμός του τοπίου ως αισθητικού αντικείμενου εγκαταλείφθηκε σε μεγάλο βαθμό, όταν αναγνωρίστηκε το γεγονός ότι η συγκρότησή του ήταν μια συγκεκριμένη ιστορική διαμόρφωση –και μάλιστα συσχετισμένη με τον ευρωπαϊκό εθνικισμό και την αποικιοκρατία.

Στη μελέτη «Η επινόηση του τοπίου», ο Γιάννης Σταθάτος (1996:14) παρατηρεί ότι πέρα από την όποια καλλιτεχνική του αξία, το ενδιαφέρον του τοπίου ως εικαστικού είδους έγκειται σε ό,τι έχει να μας διδάξει για τις σχέσεις του ανθρώπου με το φυσικό του περιβάλλον.

Οι σχέσεις αυτές αντικατοπτρίζουν τις δεσπόζουσες ιδέες και απόψεις της κοινωνίας για το χώρο που κατέχει: το τοπίο ως ιδιοκτησία, ως στίβος εθνικών φιλοδοξιών, ως προϊόν, ως αντικείμενο συναισθηματικής ρέμβης, ως νοσταλγική ανάμνηση του παρελθόντος, ως παρηγοριά, ως εμπορεύσιμο είδος. Το τοπίο ανήκει φαινομενικά σε όλους, υφίσταται αλλαγές και επεμβάσεις από τους πολλούς αλλά και από τους λίγους, επηρεάζεται άμεσα και έμμεσα από πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές δομές.



1.
Gustave Doré,
*Torrent in the
Highlands,*
λάδι σε μουσαμά,
52Χ78 εκ.
Indianapolis
Museum of Art
1881

Όπως το θέτει κι ο ίδιος ο Μαρξ, το τοπίο είναι ένα κοινωνικό ιερογλυφικό, ένα έμβλημα των κοινωνικών σχέσεων που αποκρύπτει.

Σε μια από τις πιο ενδιαφέρουσες σύγχρονες κριτικές μελέτες πάνω στην τοπιογραφία, το «Landscape and Power», ο W.J.T.Mitchell (1994) προτείνει να προσεγγίσουμε το τοπίο όχι πια ως δεδομένο χώρο όπως στο μοντερνιστικό παράδειγμα, αλλά ερευνώντας τη διαδικασία μέσα από την οποία καταλήξαμε να το βλέπουμε ως χώρο, το πώς και γιατί το αντιλαμβανόμαστε με αυτόν τον τρόπο. Μέσα από αυτό το σκεπτικό, η τοπιογραφία δεν είναι πλέον απλώς ένας τρόπος για να βλέπουμε το τοπίο, αλλά η αναπαράσταση μιας αναπαράστασης. Σε κάθε στοιχείο του τοπίου –γη, ουρανός, πέτρες, νερό- υπάρχουν κωδικοποιημένες πολιτισμικές αξίες και νοήματα.

Το τοπίο ως πολιτισμικό μέσο, ισχυρίζεται ο Mitchell (1994: 5), παίζει διπλό ρόλο σε σχέση με την ιδεολογία: «μετατρέπει σε φυσική μια πολιτισμική και κοινωνική κατασκευή, αναπαριστώντας έναν τεχνητό κόσμο σαν δεδομένο και αναπόφευκτο, και κάνει λειτουργική αυτή την αναπαράσταση με το να εισαγάγει τον κατοχό του σε μια λίγο πολύ δεδομένη σχέση με τη θέση του ως αξιοθέατο και τοποθεσία». Έτσι το τοπίο, αστικό ή υπαίθριο, τεχνητό ή φυσικό, εμφανίζεται πάντα ως χώρος, ως περιβάλλον, ως κάτι μέσα στο οποίο «εμείς» βρίσκουμε ή κάνουμε τον εαυτό μας.

Το πολιτισμικό τοπίο είναι μια κοινωνική κατασκευή, μια μορφή χωρικής και πολιτισμικής διαχείρισης, μια μορφή διαπραγμάτευσης ανάμεσα στις αναπαραστάσεις του παρελθόντος και τα οράματα του μέλλοντος. Το παρελθόν διατυπώνεται κυρίως μέσα από τη μνήμη και την ιστορία, ενώ το μέλλον καθορίζεται από τις σύγχρονες δυνάμεις. Οι αντιλήψεις περί ιστορίας, μαζί με παλαιότερες και νεότερες αναπαραστάσεις της ισχύος-εξουσίας, αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι του Λόγου του τοπίου.

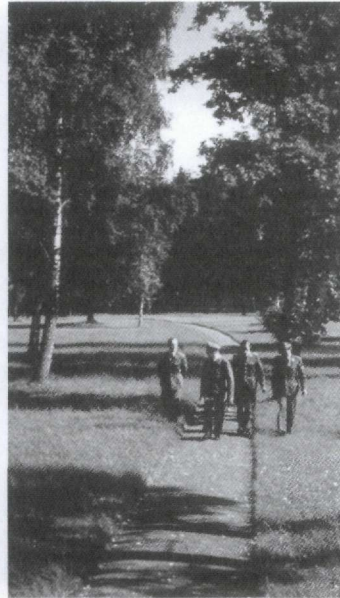
Το τοπίο μεσολαβεί πάντα ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον – αναπαριστά τόσο τις θετικές, όσο και τις αρνητικές πλευρές της ιστορίας. Οι ελπίδες, οι προσδοκίες, οι εξουσίες αναπαριστώνται σε διαφορετικά επίπεδα, άρρηκτα συνδεδεμένα με τους τοπικούς και εθνικούς ιστορικούς Λόγους. Κάθε τοπίο είναι κατά κάποιον τρόπο μεταφορικό: μεταφέρει μνήμες, ιστορίες, εμπειρίες, αλλά και ανάγκες, προσδοκίες και δομές εξουσίας. Η ιδέα και η πρακτική του πολιτισμικού τοπίου εμπεριέχεται σε ένα σύστημα σχέσεων εξουσίας και μάς επιτρέπει να ισχυριστούμε ότι αποτελεί μια μορφή πολιτισμικής ισχύος –αφορά την αίσθηση του ανήκειν, της κοινότητας, της ταυτότητας, της ιστορίας και σε συγκεκριμένες πολιτικές καταστάσεις, μπορεί να αποτελέσει στήριγμα απέναντι σε εξωτερικές απειλές ή σύμμαχο σε εθνικές κατακτήσεις.

Η οπτική αποτύπωση της Ελλάδας από το διακεκριμένο φωτογράφο Fred Boissonnas (1905-1922), «ο σπόρος της θαυμαστής προπαγάνδας» όπως την αποκάλεσε ο ίδιος, χρηματοδοτήθηκε από την ελληνική κυβέρνηση, διαμορφώθηκε σε συνάρτηση με τις «ελληνικές

εδαφικές διεκδικήσεις» της εποχής και τέθηκε τελικά στην υπηρεσία της Μεγάλης Ιδέας¹. Για την επιλογή του εικονογραφικού υλικού, το οποίο θα εκδιδόταν σε σειρά λευκωμάτων και θα εξετίθετο σε περιοδούμενες εκθέσεις, συστάθηκε επιστημονική επιτροπή στην οποία συμμετείχε και αντιπρόσωπος της ελληνικής κυβέρνησης, η οποία θα έδινε και την τελική έγκριση. Οι εκδόσεις αυτές, γράφει η Ειρήνη Μπουντούρη (2002), «που θα αποσταλούν σε όλες τις ελληνικές πρεσβείες και σε κάθε σημαίνον πολιτικό πρόσωπο της εποχής, συγκροτούν το ιδεολογικό και το εικονογραφικό έρεισμα της 'προβολής των ελληνικών θέσεων' και τεκμήριο της ελληνικότητας των περιοχών μέσω της φωτογραφίας και των επιλεγμένων κειμένων», επιβεβαιώνοντας τελικά την πολιτισμική και πολιτική αξία του τοπίου.

Τα μυθικά εθνικά τοπία –το Τευτονικό δάσος των Γερμανών, το μεσαιωνικό Πράσινο Δάσος των Άγγλων, οι ομιχλώδεις λίμνες και τα Highlands των Σκωτσέζων ή η ποιμενική Αρκαδία των Ελλήνων– επιβιώνουν δια μέσου των αιώνων του κάθε λαού, βαθιά ριζωμένα στις παραδόσεις του, κατασκευασμένα, επεξεργασμένα, ωραιοποιημένα και απολύτως χρήσιμα: μια τέλεια επιβεβαίωση της εκάστοτε εθνικής ταυτότητας.

Χρήσιμα, όταν η εκμετάλλευσή τους αποδεικνύεται έμμεσα σημαντική για πολιτικούς σκοπούς: «Η γερμανική λατρεία της υπαίθρου γενικά και των εθνικιστικών της προεκτάσεων ειδικότερα», παρατηρεί



2. Αριστερά:

Albrecht Altdorfer,

St George and the Dragon,
λάδι σε περγαμινή,
Alte Pinakothek

1510

3. Δεξιά:

*Ο Χίτλερ και οι
υπασπιστές του στο
Wolfschanze, 1944*
(ανωνύμου)

1. Ήδη από το 1905, αναφέρει η Μπουντούρη (2002), ο Boissonnas απευθύνει υπομνήματα στην ελληνική κυβέρνηση προτείνοντας τη χρηματοδότηση των ταξιδιών του με σκοπό τη φωτογράφιση όχι μόνο της ελληνικής επικράτειας, αλλά και των περιοχών που επρόκειτο να ενσωματωθούν σε αυτή (Κρήτη, Μικρά Ασία, Ηπειρος, Μακεδονία κλπ).

σαρκαστικά ο Σταθάτος (1996: 20), «οδήγησαν από τη δεκαετία του τριάντα στην ίδρυση των διαφόρων εκδρομικών και φυσιολατρικών οργανώσεων που τόσο συνέβαλαν στην άνοδο του Εθνικοσοσιαλισμού· λίγο αργότερα, οι Ναζί έδειχναν ιδιαίτερη τρυφερότητα για τα δάση των προς ανατολάς κατεχομένων χωρών, αν όχι και για τους κατοίκους των».

Να θυμηθούμε πως, στη δεκαετία του '30, οι εκδρομές των φιλοναζιστικών οργανώσεων με «κινηματικό» χαρακτήρα, όπως το Wandervogel Youth Movement ή οι Ramples, αποτέλεσαν ισχυρότατο πόλο έλξης για εκείνους που αναζητούσαν μια εξειδικευμένη αγροτική κοινότητα μακριά από τον εκχυδαϊσμένο βιομηχανικό πολιτισμό. Δεν είναι τυχαίο ούτε το πόσο συχνά ο Χίτλερ και οι επιτελείς του φωτογραφίζονταν με φόντο τα γερμανικά δάση –δάση που τα κυβερνητικά προγράμματα του Τρίτου Ράιχ προστάτευαν με επιμέλεια- ή το γερμανικό τοπίο γενικότερα, ενισχύοντας την ιδέα της φυλετικής καθαρότητας των αρίων και συνδέοντάς τους με τη γηγενή Φύση.

Κατασκευασμένα και επεξεργασμένα, όταν ανασύρονται από τα βάθη της ιστορίας, για να βοηθήσουν στη δημιουργία και επιβίωση νέων εθνών: το ποιμενικό όραμα της Αρκαδίας, σαφής αναφορά στις αρχαίες ελληνικές ρίζες, προσέφερε μια λύση στο πρόβλημα μιας κοινωνίας που, μετά από τέσσερις αιώνες οθωμανικής κυριαρχίας, παρουσίαζε ένα είδος πολιτισμικής αμνησίας. «Δύσκολα φαντάζεται κανείς πως ένα τέτοιο όραμα θα ήταν ιδιαιτέρως διαδεδομένο στον ευρύτερο πληθυσμό του ελληνικού κράτους που εμφανίζεται στα μέσα του 19ου αιώνα» παρατηρεί και πάλι ο Σταθάτος (1996: 21). «Είναι βέβαιο πως το ρομαντικά μελαγχολικό “τοπίο μετά αρχαιοτήτων” (landscape with ruins) συγκινούσε τους μορφωμένους ξένους πολύ περισσότερο απ’ ότι τους αυτόχθονες».

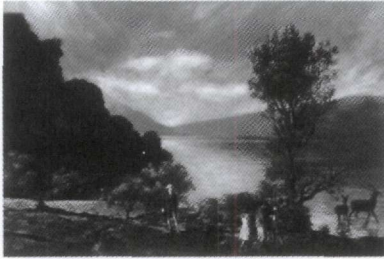
Η σημασία της επικράτησης αυτού του εθνικού τοπίου για το υπό σύσταση ελληνικό κράτος, που προσπαθούσε να επιβάλλει και να στηρίξει μια νέα εθνική συνείδηση, ήταν διπλή. Όχι μόνο επιχειρούσε να αναδιαμορφώσει τα χαρακτηριστικά μιας ετερογενούς κοινωνίας προς μια πιο ομοιογενή κατεύθυνση, αλλά και εξασφάλιζε την αποδοχή των ισχυρών της εποχής που το νέο κράτος είχε επιλέξει ως συμμάχους². Φυσικά, όπως θα υποστήριζε και ο Pierce Lewis (1979: 12), όταν μια κοινωνία αγνοεί το πολιτισμικό παρελθόν της, τελικά επιτρέπει στο τοπίο να λειτουργήσει ως ισχυρό ιδεολογικό εργαλείο. Τελικά, όμως, η δυσαναλογία ανάμεσα στην ένδοξη ιστορία του ελληνικού πολιτισμού και την πολιτική και οικονομική αδυναμία του σύγχρονου ελληνικού κράτους έγινε εμφανής στο πνεύμα απογοήτευσης που εκφράζεται, όχι μόνο από τους έλληνες διανοούμενους, αλλά και από ένα μεγάλο μέρος του λαού. Όπως παρατηρούν αρκετοί θεωρητικοί (Leontis 1997, Roudometof 1998), η Ελλάδα μοιάζει να έχει μια ατέλειωτη ικανότητα να απογοητεύει, να υπολείπεται της φήμης της, και οι σύγχρονοι κά-

2. Για μια πιο αναλυτική συζήτηση, βλέπε Panayotopoulos 1999 και 2010.

τοικοί της, διαχρονικά, εμφανίζονται να έχουν τη συνεχή ανάγκη της δυτικής καθοδήγησης. Από τον Chateaubriand στη Μέρκελ, το μήνυμα είναι το ίδιο: «ωραία τα τοπία σας, αλλά δεν σας αξίζουν»...

Αντί επιλόγου

Το 1994, δύο καλλιτέχνες από την πρώην Σοβιετική Ένωση, οι Vitaly Komar and Alex Melamid, ξεκινούν ένα διαδικτυακό project με τίτλο «The Most and Least Wanted paintings». Το εγχείρημα αποτελεί την ελεύθερη ερμηνεία μιας έρευνας αγοράς πάνω στις αισθητικές



UNITED STATES



ICELAND



TURKEY



DENMARK

4.
Vitaly Komar και Alex Melamid,
από τη σειρά *Most and Least Wanted Paintings*,
ψηφιακά κατασκευασμένες εικόνες, μεταβλητές διαστάσεις, Dia Center for the Arts, Νέα Υόρκη, 1994-97

προτιμήσεις και το «γούστο» του κοινού σε σχέση με τη ζωγραφική. Μεθοδολογικά επιστημονικοφανής, η έρευνα σκόπευε να αποκαλύψει, αλλά και να σχολιάσει, αυτό που «αρέσει στον κόσμο» μέσα από ερωτηματολόγια. Τα πρώτα αποτελέσματα, ψηφιακά κατασκευασμένες εικόνες που αφορούσαν αυτό που αρέσει στην Αμερική, εκτέθηκαν στο Alternative Museum της Νέας Υόρκης υπό τον τίτλο «People's Choice.» Οι Komar και Melamid επέκτειναν την έρευνα σε αρκετές ακόμη χώρες και, μέσα από περίπου 4000 ερωτηματολόγια, κατασκεύασαν τις αντίστοιχες δημοφιλείς και μη-δημοφιλείς εικόνες της κάθε χώρας. Όλες, με εξαίρεση την Ολλανδία, ψήφισαν ρεαλιστικά τοπία.

Αυτό, θα μπορούσε να πει κανείς, δεν αποτελεί έκπληξη. Έκπληξη, όμως, αποτελεί η εντυπωσιακή ομοιογένεια αυτών των ιδανικών τοπίων: έντονο μπλε, βουνό στα αριστερά, δέντρο στα δεξιά, λίγα άγρια ζώα, μια ομάδα ανθρώπων και κάπου-κάπου μια φιγούρα ενός διάσημου ιστορικού προσώπου, όπως ακριβώς ήταν κάποτε και οι εκατοντάδες πίνακες με τίτλο «Arcadian Landscape».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

Clark, Keneth (1949): Landscape into Art, Boston, MA: Beacon Press.

Leontis, Artemis (1997): «Ambivalent Greece», Journal of Modern Greek Studies, Vol.15.1, 1997, σελ.125-136.

Lewis, Pierce (1979): «Defining a Sense of Place», Southern Quarterly 17 (spring/summer '79), σελ.24-46.

Meinig, D. W., ed. 1979. The Interpretation of Ordinary Landscapes. New York: Oxford University Press.

Mitchell, W.J.T. (1994): Landscape and Power, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Μπουντούρη, Ειρήνη (2002): «Φωτογραφία και Εξωτερική Πολιτική (1905-1922), Η συμβολή της οικογένειας Boissonnas στο Ελληνικές Φωτογραφικές Μελέτες: Α Συνέδριο για την Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας, σελ.47-60, Φωτογραφικές Συναντήσεις Κυθήρων & Μουσείο Φωτογραφίας Θεσ/νίκης.

Παναγιωτόπουλος, Νίκος (1999): «Το Δυτικό Βλέμμα και η Ελληνική Φωτογραφία», ΓΡΑΜΜΑ, Περιοδικό Θεωρίας και Κριτικής, τόμος 7, «Κουλτούρες Θέαςης / (Προ)οπτικές της Κουλτούρας», σελ.91-103.

Panayotopoulos, Nikos (2009): «On Greek Photography: Eurocentrism, Cultural Colonialism and the Construction of Mythic Classical Greece» Third Text, Volume 23, Issue 2, 04/2009, σελ.181-194. London: Routledge / Francis & Taylor.

Roudometof, Victor (1998): «From Millet to Greek Nation: Enlightenment, Secularization and National Identity in Ottoman Balkan Society, 1453-1821», Journal of Modern Greek Studies, Vol. 16, 1998, sel.11-47.

Σταθάτος, Γιάννης (1996): Η Επινόηση του Τοπίου, Θεσσαλονίκη: Camera Obscura.

5.
**Cornelis van
Poelenburgh,**
*Paesaggio con
bagnianti*
ελαιογραφία,
Μουσείο Uffizi,
c.1620



Τοπίο και Εθνική Ταυτότητα

*Η πραγματικότητα είναι απλώς μία ψευδαίσθηση,
αν και μία ψευδαίσθηση πολύ επίμονη.*

Albert Einstein

*Ακόμη και μέσα στο πιο όμορφο τοπίο, στα δέντρα,
κάτω από τα φύλλα τα έντομα τρώνε το ένα το άλλο.*

Francis Bacon

Εάν δεχθούμε τη διαδεδομένη, στο πλαίσιο των πολιτισμικών σπουδών, θέση ότι η πραγματικότητα είναι κυρίως κοινωνική κατασκευή, τότε μέρος αυτής της συγκρότησης είναι η Φύση και το Τοπίο. Το τοπίο ως εκ τούτου δεν είναι μια αυθύπαρκτη και αυτοτελής οντότητα, αλλά κυρίως ένα δημιούργημα του πολιτισμού, δηλαδή της ανθρώπινης νοημοσύνης, και μάλιστα δημιούργημα σχετικά πρόσφατο. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο είναι που το τοπίο, διαποτισμένο με τις μυθολογίες, τις ιστορίες και τις μνήμες του παρελθόντος, παρέχει μια ισχυρή συναίσθηση τόπου και ανήκειν και τελικά αναδεικνύεται ως ένα σημαντικό χαρακτηριστικό στη διαμόρφωση της ταυτότητας του ανθρώπου.

Σε κάθε λαό, η εθνική και πολιτισμική ταυτότητα βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στον ορισμό –και προσδιορισμό– του τόπου στον οποίο κατοικεί. Από την άλλη, οι όποιες διαφοροποιήσεις της ταυτότητας στον ιστορικό χρόνο επιφέρουν αλλαγές στις “πραγματικότητες” του τόπου, της φύσης, του τοπίου. Η αγάπη προς το τοπίο και η προστασία του, έκφραση των οποίων είναι και τα σύγχρονα περιβαλλοντικά και οικολογικά κινήματα, αποτελούν θεμελιώδη ψυχική ανάγκη, ακριβώς γιατί το τοπίο αυξάνει τη σημασιολογική του αξία. Η ανταπόκρισή μας στη φύση, την οποία αρεσκομάσατε να θεωρούμε εγγενή, παγκόσμια και αιώνια, είναι στην πραγματικότητα μια πολιτισμική κατασκευή της βιομηχανοποίησης.

Στο βιβλίο του “Τοπίο και Μνήμη”, ο Simon Schama (1996) γράφει ότι “οι κληρονομημένοι μύθοι και οι κληρονομημένες μνήμες γύρω από το τοπίο έχουν δύο κοινά χαρακτηριστικά: την εκπληκτική επιβίωση δια μέσου των αιώνων και την ικανότητα να επηρεάζουν θεσμούς που διέπουν τη ζωή μας σήμερα. Η εθνική ταυτότητα, για να πάρουμε μόνο το πιο αυτονόητο παράδειγμα, θα έχανε πολύ από την άγρια γοητεία της χωρίς το μυστήριο κάποιας ιδιαίτερης παράδοσης γύρω

από το τοπίο: χαρτογραφημένη, επεξεργασμένη και εμπλουτισμένη, η τοπογραφία αποκτά πλέον την ιδιότητα της πατρίδας”.

Ένα μεγάλο μέρος του σύγχρονου θεωρητικού ενδιαφέροντος αφορά την έρευνα των τρόπων εκείνων με τους οποίους η πραγματικότητα μετασχηματίζεται σ’έναν κόσμο σημασιοδοτικών συμβόλων συνδεδεμένων με συγκεκριμένα νοήματα και αξίες· εν συντομία, τα συστήματα σημασιοδότησης κι αυτά που προσδιορίζουν, ελέγχουν και επιβάλλουν. Υπό αυτή την έννοια, το τοπίο μπορεί να αποτελέσει σημαντικό στοιχείο μελέτης, καθώς οι δυτικές ακαδημαϊκές έρευνες που το αφορούν αναγνωρίζουν το χώρο ως μία κατασκευή που αποκαλύπτει πολιτισμικές πρακτικές. Ο “αγώνας για τόπο” αποτελεί κεντρικό ζήτημα των σύγχρονων κριτικών ενδιαφερόντων αντανakλώντας βαθύτερα συναισθήματα για την εγγραφή της ανθρώπινης ζωής και ταυτότητας στο χώρο και το χρόνο. Χώροι και τόποι θεωρείται ότι κατασκευάζονται με όρους τάξης, έθνους, κουλτούρας, φυλής, φύλου, πολυεθνικού καπιταλισμού, αποικιοκρατίας, πολιτικής δύναμης και πολλών άλλων εκφράσεων συμβολικής και υλικής ισχύος.

Όπως παρατηρεί ο W.J.T.Mitchell (1994: 1 - 2):

Το τοπίο είναι μια φυσική σκηνή πολιτισμικά διαμεσολαβημένη. Είναι ταυτόχρονα αναπαράσταση και απεικόνιση του χώρου, σημαίνουν και σημαινόμενο, πλαίσιο και περιεχόμενο, πραγματικός τόπος και simulacrum, η συσκευασία και το προϊόν μέσα στη συσκευασία. (...) Μετατρέπει σε φυσική μια πολιτισμική και κοινωνική κατασκευή αναπαριστώντας έναν τεχνητό κόσμο σαν να ήταν απλά δεδομένος και αναπόφευκτος.

Όντας έτσι, το τοπίο ως ένα περιεχόμενο κριτικής προσέγγισης μου επιτρέπει να διαπραγματευτώ θεωρητικά και πρακτικά τις πολιτισμικές ηγεμονίες που επιβάλλουν ιδεολογίες και τις οποίες κάνουν να μοιάζουν ως φυσικές, ερευνώντας το είδος των συμπεριλήψεων και των αποκλεισμών που επιβάλλει το δυτικό βλέμμα σε σχέση με το ελληνικό τοπίο. Ένα μεγάλο μέρος της φωτογραφικής δουλειάς μου, από τους “Κοινούς Φανταστικούς Τόπους” και τους “Νότιο-Ανατολικούς Τόπους” του ’80 και των αρχών του ’90, έως την πιο πρόσφατη “Terra Cognita”, επιχειρεί να σχολιάσει και να αντιμετωπίσει αυτές ακριβώς τις ηγεμονίες. Εστιάζοντας στο καθημερινό και τετριμμένο, στις πλευρές εκείνες του ελληνικού τοπίου που παραμένουν κρυμμένες ως “ασήμαντες” ή “άνευ ενδιαφέροντος”, οι εργασίες αυτές αποτελούν ένα είδος επανεγγραφής, ένα *writing back* όπως το διατυπώνει ο Said (1978), επιχειρώντας να λειτουργήσουν ως ένα είδος αντίστασης στο ηγεμονικό βλέμμα, τις ιδεολογίες του και τις αναπαραστάσεις του.

Το τοπίο κατασκευάζεται όχι μόνο για να αναπαριστά την υποτιθέμενη “φυσική” τάξη, αλλά λειτουργεί και ως σημαντικό συστατικό στοιχείο της εθνικής ταυτότητας συνδεδεμένο με συγκεκριμένα συμφέροντα. Όπως έχω υποστηρίξει και σε άλλη εργασία¹, θα πρέπει να εστιάσουμε

στα είδη αναπαράστασης που συγκροτούν την εθνότητα και τον τόπο. Οι πολιτισμικές – γεωγραφικές οντότητες δεν είναι αδρανή δεδομένα της φύσης, αλλά προσδιορισμένες ιστορικά κατασκευές οι οποίες διαθέτουν μια συγκεκριμένη παράδοση, εικονογραφία και λεξιλόγιο.

Τα σημειωτικά χαρακτηριστικά του τοπίου και οι ιστορικές αφηγήσεις που δημιουργούν, «είναι κομμένα και ραμμένα στα μέτρα του ιμπεριαλιστικού Λόγου, που αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ακριβώς (και ταυτόχρονα) σαν μια επέκταση του τοπίου την οποία και θεωρεί μια αναπόφευκτη, προοδευτική εξέλιξη στην ιστορία, μια συνεχή πρόεκταση της «κουλτούρας» και του «πολιτισμού» σε ένα «φυσικό» χώρο μέσα από μια διαδικασία που περιγράφεται και η ίδια ως “φυσική” (Mitchell 1994: 17). Μια προσεκτική ανάγνωση συγκεκριμένων αποικιοκρατικών τοπίων μπορεί να μας βοηθήσει να δούμε, όχι μόνο την επιτυχή κυριαρχία των ιμπεριαλιστικών αναπαραστάσεων σε έναν τόπο της περιφέρειας, αλλά και «τα σημάδια αντίστασης στην αυτοκρατορία τόσο από μέσα όσο και από έξω από αυτήν» (στο ίδιο: 20-21).

Το παράδειγμα της Ελλάδας

Από το 16ο αιώνα η Ευρώπη έζησε μία “έκρηξη στη γεωγραφία”, η οποία αφορούσε και έναν πολλαπλασιασμό εικόνων όπως χάρτες, τοπογραφικά και “τις αμέτρητες εικόνες στις οποίες η Ευρώπη ονειρευόταν την παράξενη διαφορετικότητα μακρινών περιοχών και των κατοίκων τους και τώρα επιπλέον, τη διαφορετικότητα του κόσμου γενικά και του ψυχρού διαστήματος πάνω από αυτόν” (Osborne 2000: 5).

Συνέπεια του ενδιαφέροντός της για τη μέτρηση, χαρτογράφηση και πλοήγηση μέσα σ’ ένα διευρυνόμενο υλικό κόσμο, η Ευρώπη ήθελε να γνωρίζει και να ελέγχει. Οι σε συνεχή αναταραχή επεκτατικές κουλτούρες της Ευρώπης έφτασαν να εμπιστεύονται μια γνώση συγκεντρωμένη με οπτικές, στη βάση τους, τεχνικές μέτρησης και παρατήρησης. (...) μέσα από αυτούς τους μηχανισμούς ο κόσμος άρχισε να αναπαρίσταται ως μια εικόνα – μια καθραρισμένη οπτική παρουσίαση στη διάθεση του θεατή. Ο Heidegger εύστοχα περιέγραψε αυτήν την αναδιαμόρφωση του κόσμου, μέσα από την ανθρώπινη προοπτική, ως μία θεμελιώδη ενέργεια της νεωτερικότητας, μια περίοδος την οποία ονόμασε η “εποχή του κόσμου [ως] εικόνα” (Heidegger 1977: 128-30).

Ο σκοπός αυτού του εκτεταμένου εγχειρήματος, παρ’ όλα αυτά, δεν ήταν μόνο να συλλέξει τον κόσμο, αλλά επίσης να τον τακτοποιήσει και αξιολογήσει μέσα στις ευρωπαϊκές ταξινομήσεις. Αυτός ο “κόσμος

1. Βλ. Panayotopoulos 2009.

- εικόνα", διαμορφώθηκε με έναν τέτοιο τρόπο, ώστε να εμφανίζεται όχι απλώς ορατός, αλλά οπτικά διευθετημένος ακολουθώντας συγκεκριμένους διανοητικούς, αισθητικούς και ιδεολογικούς κανόνες. Όπως παρατηρεί ο Osborne, πολύ πριν μπαρκάρουν οι ευρωπαίοι ταξιδιώτες, γνώριζαν τι έπρεπε να δουν και πώς αυτό θα έπρεπε να το ερμηνεύσουν.

Το ενδιαφέρον για την Ελλάδα και το αρχαίο παρελθόν της αναπτύχθηκε από τη δυτική διανόηση του Διαφωτισμού με την αναβίωση της κλασικής μάθησης, δηλαδή τη μετάφραση αρχαίων ελληνικών κειμένων και την εισαγωγή τους στη διδακτέα ύλη των πανεπιστημίων. Ως αποτέλεσμα, ένας αριθμός Ευρωπαίων επισκεπτών άρχισε να έρχεται στην Ελλάδα με την επιθυμία να ταυτοποιήσει τόπους σχετικούς με τα ομηρικά έπη ή να ανακαλύψει την Αθήνα του χρυσού αιώνα του Περικλή. Σύντομα η Ελλάδα έγινε το σημαίνον μυθικών αξιών, ήδη δηλαδή μια αναπαράσταση αφ'εαυτής. Και, όπως συνέβη με την Αίγυπτο², το ελληνικό έθνος αναδημιουργήθηκε με τους όρους μιας ευρωπαϊκής αντίληψης της ιστορίας του κόσμου και τακτοποιήθηκε μέσα σε ένα ρεπερτόριο πραγμάτων, θεμάτων και τοποθεσιών-τοπίων, πάνω στα οποία μελλοντικοί συγγραφείς, ζωγράφοι και περιηγητές στηρίχτηκαν εκτεταμένα.

Οι πρώτοι επισκέπτες παρήγαγαν γραπτές και εικονογραφικές καταγραφές της περιοδείας τους στην Ελλάδα προωθώντας συνολικά μια στερεότυπη πρόσληψη της χώρας, εστιασμένη σε αρχαιότητες και ιστορικές τοποθεσίες. Στοιχεία για την ύπαρξη ενός ενδιαφέροντος και για άλλα θέματα, όπως τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα ή την νεότερη ελληνική αρχιτεκτονική, είναι σχεδόν ανύπαρκτα (Tsirgiolu, 2005). Η Ελλάδα δεν ήταν μια σύγχρονη πολιτική οντότητα, αλλά ένα απολιθωμένο θέατρο παγωμένο στο χρόνο: ως ουσία της ορίσθηκαν τα ερείπια και οι αρχαιολογικές τοποθεσίες. Αυτού του είδους οι απεικονίσεις της χώρας ήταν σε απόλυτη συμφωνία με τις αποικιοκρατικές βλέψεις της Ευρώπης.

Στις περισσότερες περιπτώσεις, οι εξιδανικευμένες προκαταλήψεις για την αρχαία Ελλάδα και τους Έλληνες (Hellas – Hellenes) είναι ευθέως ανάλογες με την υποτίμηση ή και την περιφρόνηση της σύγχρονης Ελλάδας και των Ελλήνων αντίστοιχα (Greece – Greeks). Ο Walter Puchner (1996: 267) σχολιάζει χαρακτηριστικά ότι λαοί όπως ο ελληνικός αντιμετωπίζουν μια σημαντική δυσκολία: «να διαμορφώσουν το παρόν τους με τρόπο, ώστε να είναι είναι ισοτίμο με το παρελθόν τους». Η ελληνική κρατική ιδεολογία του 19ου αιώνα προσανατολίστηκε στην αναπαραγωγή του παρελθόντος και αυτό προκάλεσε μια συνεχή σύγκριση η οποία ήταν, και εξακολουθεί να είναι, καπαπαιστική για το σύγχρονο ελληνικό πολιτισμό.

Ο Chateaubriand, που αποτελεί ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγ-

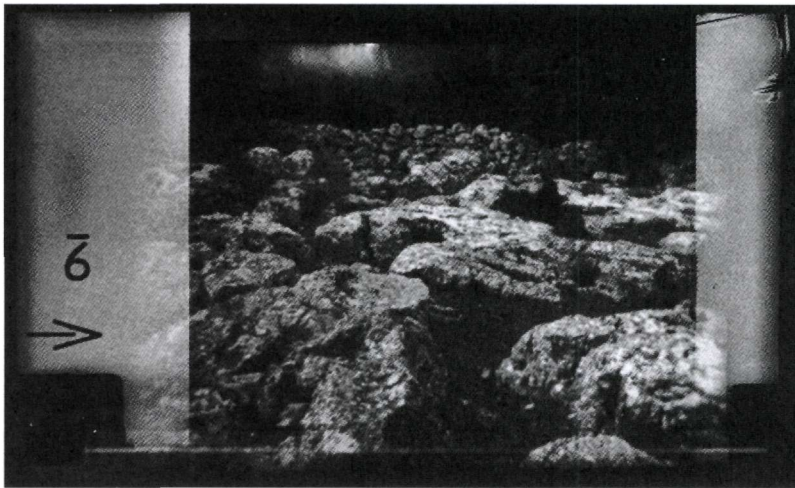
2. Βλ. Said 1978 και 1993.

μα των “Ρομαντικών Προσκυνπτών”, έγραψε το 1806 για τα ταξίδια του στην Ελλάδα: “Είδα την Ελλάδα! Επισκέφθηκα τη Σπάρτη, το Άργος, τις Μυκίνες, την Κόρινθο, την Αθήνα· ωραία ονόματα, αλίμονο! Τίποτα παραπάνω (...) η ακεραιότητα των ερειπωμένων μνημείων έχει βιασθεί από την εισβολή των σύγχρονων δομών, οι οποίες, όπως και η ελληνική γλώσσα, πρόδωσε τις ξένες γλώσσες (...) Ποτέ μη δείτε την Ελλάδα, Κύριε, παρά στον Όμηρο. Είναι ο καλύτερος τρόπος” (Chateaubriand στο Leontis, 1997: 125).

Το ενδιαφέρον για την Ελλάδα, γράφει η Maria Todorova (1997: 94), δεν ήταν ποτέ ένα ενδιαφέρον για τη χώρα την ίδια. Αγαπούσαν την Ελλάδα των ονείρων τους: τη γη, τη γλώσσα, τις αρχαιότητες, αλλά όχι τους ανθρώπους. Μακάρι, σκέφτονταν οι επιφανείς Ευρωπαίοι, οι ιθαγενείς αυτοί να έμοιαζαν περισσότερο με τους Βρετανούς ακαδημαϊκούς και τζέντλεμεν. Ή, αφού δεν μπορούν να είναι έτσι, μακάρι να έμοιαζαν λίγο περισσότερο με τους προγόνους τους. Ή, ακόμη καλύτερα, μακάρι να μην υπήρχαν καθόλου.

Από τον ένθερμο Φιλελληνισμό και «Ένδοξο Ελληνισμό», στη συνέχεια στον «Βαλκανισμό» και τέλος, σήμερα, στο ορθωμένο δάκτυλο της Αφροδίτης της Μήλου, αυτό που αντιμετωπίζει η Ελλάδα είναι δυτικοί Λόγοι αντίληψης και ισχύος που την “κατασκευάζουν” και την “αναδιαρθρώνουν” με τρόπους που αναπαράγουν σταθερά την ηγεμονική θέση της Δύσης. Το ελληνικό τοπίο, συνδεδεμένο στενά με τη διαδικασία αυτή μεταβάλλεται “σύμφωνα με τις υποδείξεις” και ως υλική οντότητα και ως νόημα και ως αναπαράσταση και ταυτόχρονα ως ισχυρό, “φυσικό” κάθε φορά στοιχείο της εθνικής ταυτότητας. Η μοναδικότητα είναι θεμελιώδες συστατικό κάθε εθνικής ταυτότητας και διαπερνά ταυτόχρονα το φυσικό περιβάλλον, το τοπίο της χώρας. Η Ελλάδα για δεκαετίες πίστευε κάθε φορά και προέβαλλε τις μοναδικές στον κόσμο φυσικές ιδιαιτερότητές της. Στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης, αλλά και της κρίσης –και όχι μόνον– η μοναδικότητα του ελληνικού τοπίου δεν έγκειται πλέον στη διαφορετικότητά του, αλλά στη διαβεβαίωση της ομοιότητάς του με “μοναδικότητες” άλλων τόπων, ηπείρων και ωκεανών: “Τα νησιά της Καραϊβικής στα Σύβota”.

Από το νεοκλασικό ρομαντισμό στον Fallmerayer, από την αποθέωση των Ελλήνων φιλοσόφων στη “Μαύρη Αθηνά”, από τον Byron στον Huntington, από τους κλασικιστές αριστοκράτες περιηγητές στους αστούς τουρίστες, η Ελλάδα και οι Έλληνες βρίσκονται αντιμέτωποι με μια συνεχή αλλαγή του τρόπου που ο υπόλοιπος κόσμος, και ιδιαίτερα η Δύση, τους αντιλαμβάνεται. Όμως, όποτε κι αν προκύψει μια τέτοια αλλαγή, είναι κυρίως με όρους αισθητικής, μια αλλαγή της εικόνας. Τα εικονογραφικά στερεότυπα των αρχαιολατρών Ευρωπαίων περιηγητών για την εξωτική γη των Ελλήνων εξελίχθηκαν από τα σχέδια, τη ζωγραφική και τα χαρακτηριστικά στις φωτοχημικές εικόνες των δυτικών φωτογράφων – περιηγητών.



1.

Νίκος Παναγιωτόπουλος, από τη σειρά «Νότιοι-Ανατολικοί Τόποι», 1986-1997



2.

Νίκος Παναγιωτόπουλος, από τη σειρά «Νότιοι-Ανατολικοί Τόποι», 1986-1997

Έτσι, η Ελλάδα, από τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα, εμφανίστηκε ως μια προσομοίωση της μυθικής Αρκαδίας σε σέπια τόνους, ένας τόπος με ελάχιστους, ημιάγριους σκουρόχρωμους ιθαγενείς, αλλά πλήρης ένδοξων αρχαίων ναών και ερειπίων. Από τις αρχές του 20ού αιώνα έως και τη δεκαετία του '60, η Ελλάδα μεταμορφώθηκε σε μια μαυρόασπρη, ειρηνική, αγροτική χώρα, φτωχή αλλά τίμια, κατοικημένη αποκλειστικά από μαυροντυμένες γυναίκες και σεβάσιμους ιερείς, για να μεταλλαχθεί στη συνέχεια σε έναν πολύχρωμο τουριστικό παράδεισο που ερωτοτροπούν τα ζωηρά εγγόνια του Ζορμπά. Μέσα σε αυτή τη διαχρονική εικονογραφία, η πολυτάραχη Ιστορία της χώρας έχει εξαφανισθεί.

Οι επί χιλιάδες χρόνια καταραμένοι τόποι-ξερονήσια της οριακής επιβίωσης και της εξορίας "μεταλλάχθηκαν" σε κοσμοπολίτικους παραδείσους παγκόσμιας απήχησης και η ίδια η πραγματικότητά τους μεταμορφώθηκε σταδιακά σε προσομοίωση των καρτ-ποστάλ. Μια μόνο πτυχή της συνολικής πολιτισμικής επικυριαρχίας, ο τουρισμός, δεν αλλοίωσε μόνο τις οικονομικές, κοινωνικές και πολιτισμικές παραμέτρους της πραγματικότητάς μας, αλλά και το βλέμμα μας σε αυτήν. Τα "αξιο-θέατα" των ξένων είναι και δικά μας. Όπως συνέβαινε ανέκαθεν.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

Heidegger, Martin (1977), "The Age of the World Picture", στο *The Question Concerning Technology and Other Essays*, New York: Harper Torchbooks, Harper and Row.

Leontis, Artemis (1997), "Ambivalent Greece", *Journal of Modern Greek Studies*, Vol.15.1, σελ.125-136.

Mitchell, W.J.T. (1994), *Landscape and Power*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Osborne, Peter (2000), *Travelling Light: Photography, Travel and Visual Culture*, Manchester and New York: Manchester University Press.

Panayotopoulos, Nikos (2009), "On Greek Photography: Eurocentrism, Cultural Colonialism and the Construction of Mythic Classical Greece", *Third Text*, Volume 23, Issue 2, 04/2009, σελ. 181-194. London: Routledge / Francis & Taylor.

Puchner, Walter (1996), «Οι ιδεολογικές βάσεις της επιστημονικής ενασχόλησης με τον Ελληνικό λαϊκό πολιτισμό τον 19ο αιώνα» στο *Ενας νέος κόσμος γεννιέται, Η εικόνα του Ελληνικού πολιτισμού στη Γερμανική επιστήμη κατά τον 19ο αιώνα*, Ευάγγελος Χρυσός (επιμ.), Αθήνα: Ακρίτας.

Said, Edward (1978), *Orientalism*, London and New York: Routledge.

Said, Edward (1993), *Culture and Imperialism*, Chatto and Windus.

Schama, Simon (1996), *Landscape and Memory*, London: Vintage.

Todorova, Maria (1997), *Imagining the Balkans*, London, Oxford: Oxford University Press.

Tsirgialou, Aliki (2005), *The Stereotyped Vision of Greece: 19th century photographs in the Benaki Museum Archives*, Athens: Benaki Museum.

Χρήσεις του ασκιού στην αποθήκευση και μεταφορά τροφίμων στην παραδοσιακή κοινωνία

Μέχρι πριν λίγες δεκαετίες ο κόσμος της υπαίθρου ήταν δέσμιος των καταναγκασμών του φυσικού περιβάλλοντος και επομένως αξιοποιούσε στο έπακρο ό,τι του παρείχε η φύση. Ο προβιομηχανικός αυτός πολιτισμός, με κύρια χαρακτηριστικά τον αγροτοκτηνοτροφικό χαρακτήρα και την αυτοκατανάλωση, διέθετε ένα ιδιαίτερο διατροφικό σύστημα, το οποίο στηριζόταν σχεδόν αποκλειστικά στα επικώρια κτηνοτροφικά και γεωργικά προϊόντα.

Ο πολιτισμός αυτός, ανθηρός μέχρι χτες, άρχισε να περιθωριοποιείται και τελικά να εκτοπίζεται, έπειτα από την εισβολή των βιομηχανικών και τεχνολογικών προϊόντων. Η εξέλιξη αυτή επέφερε σημαντικές αλλαγές στον τρόπο διατήρησης των τροφίμων, καθώς και στις μεθόδους αποθήκευσης και μεταφοράς τους. Βιομηχανικά υλικά υποκατέστησαν τα παραδοσιακά σκεύη και επομένως τεχνικές δραστηριότητες και γνώσεις του παρελθόντος άρχισαν να φθίνουν με εντατικούς ρυθμούς. Οι δομές του παραδοσιακού πολιτισμού θα διαρραγούν αισθητά μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο.

Οι άνθρωποι της υπαίθρου, άρρηκτα δεμένοι με την κτηνοτροφία, είτε στην οικόσπη είτε στη νομαδική εκδοχή της, αξιοποιούσαν από τα ποίμνια όχι μόνο το γάλα και το κρέας, αλλά και το μαλλί και το δέρμα. Ένα μέρος των προϊόντων αυτών προοριζόταν για τις ανάγκες του κτηνοτροφικού κόσμου, ενώ το υπόλοιπο διοχετευόταν στην αγορά. Το δέρμα των αιγοπροβάτων, το οποίο είναι και το θέμα της παρούσας ανακοίνωσης, χρoσίμεινε ως πρώτη ύλη για ένα πλήθος μεταποιητικών προϊόντων, έτσι ώστε να αποτελεί βασικό στοιχείο στη συγκρότηση του υλικού πολιτισμού της προβιομηχανικής κοινωνίας. Η πιο απλή μεταποίηση του δέρματος ήταν η κατασκευή ασκιών, τα οποία είχαν σημαντικό χρηστικό ρόλο τόσο σε οικιακό επίπεδο, όσο και σε επίπεδο ευρύτερων εμπορικών συναλλαγών. Ο Νικόλαος Παπαδόπουλος, συγγραφέας του σπουδαίου έργου «Εμπορική Εγκυκλοπαιδεία» (1815), δίνει στο λήμμα ασκός τις εξής πληροφορίες: «Ασκός. Το δέρμα των ζώων ολόκληρον, και ραμμένον εις το όπισθεν μέρος, το τουρκιστί Τουλούμι, χρoσίμει εις το εμπόριον δια να γεμίση, ή να μετακομισθούν αι υγραί πραγματεΐαι, ως βούτυρον, έλαιον, κρασί, και τα παρόμοια. Μεταχειρίζεται εις μερικά, με το μαλλί έξω, ως μέλι και βούτυρον,

και εις άλλα με το μαλλί μέσα, ως έλαιον και τυρίον. Του βοός και του τράγου είναι τα καλύτερα δέρματα δι' ασκούς»¹. Ο ίδιος συγγραφέας, αναφερόμενος στα τυριά της Ηπείρου και της Θεσσαλίας, γράφει ότι τα διατηρούσαν μέσα σε δέρματα ζώων μαζί με άλμη². Το τυρί που φυλασσόταν και ωρίμαζε μέσα στο ασκί ήταν γνωστό ως ασκίσιο ή τουλουμίσιο τυρί. Η διατήρησή του εντός του ασκού τού προσέδιδε ιδιαίτερα γευστικά χαρακτηριστικά, τα οποία το είχαν καθιερώσει ως το πιο εύγευστο στην εγκώρια παραγωγή τυριού.

Βέβαια, οι παραδοσιακές κοινωνίες διέθεταν και άλλα σκεύη για τη μεταφορά και αποθήκευση τροφίμων. Τα λαγήνια και οι στάμνες ήταν πλήρινα χρηστικά σκεύη για τη μεταφορά και την αποθήκευση νερού, λαδιού και κρασιού. Τα πιθάρια, επίσης, όπως και οι στάμνες, χρησιμοποιούνταν ευρέως για την αποθήκευση δημητριακών, κρασιού, λαδιού και παστών κρεάτων³. Ανάλογη χρηστικότητα είχαν και τα προϊόντα της βαρελοποιίας. Ωστόσο, για την κατασκευή πλήρινων σκευών και ξύλινων βαρελιών απαιτούνταν ειδικευμένοι τεχνίτες, ενώ το ασκί μπορούσε να κατασκευαστεί από τον ίδιο τον κτηνοτρόφο και είχε το πλεονέκτημα να είναι πιο ελαφρύ, ενώ παράλληλα η φυσική του υποστάση, που του προσέδιδε ευέλικτο σχήμα, το καθιστούσε εύχρηστο και ανθεκτικό μέσο κατά τη μεταφορά υγρών και στερεών προϊόντων.

Σύμφωνα με τον Γάλλο περιηγητή του 16ου αιώνα Belon du Mans, στα εδάφη της Οθωμανικής αυτοκρατορίας το βούτυρο και το τυρί αποθηκεύονταν συνήθως μέσα σε ασκιά από τομάρια ζώων ή ακόμη και μέσα σε στομάχια ζώων. Τα ασκιά είχαν χωρητικότητα πενήντα λίβρες (περίπου είκοσι πέντε κιλά), ενώ τα στομάχια τριάντα λίβρες. Σύμφωνα με τον Belon, το ασκίσιο τυρί οι Έλληνες το ονόμαζαν "dermatisi hilatismeno"⁴. Τα ασκιά και τα βαρέλια χρησιμοποιούνταν για τη μεταφορά βουτύρου σε μακρινές αποστάσεις. «Η Κωνσταντινούπολη λαμβάνει μεγάλην ποσότητα [βουτύρου] από την Ρωσίαν, και την Βλαχομολδαβίαν δια του Ευξείνου Πόντου εις βαρύλλια, ή ασκούς από δέρματα των βοών»⁵. Στην ελληνική χερσόνησο, ωστόσο, χρησιμοποιούνταν, σχεδόν αποκλειστικά, ασκιά από γίδια και πρόβατα. Με αυτά μετέφεραν όχι μόνο βούτυρο, αλλά και λάδι από τα παράλια της ελληνικής χερσονήσου στο εσωτερικό της. Ασκιά μεγάλου μεγέθους χρησιμοποιούνταν και στην εμπορία ζωικού λίπους, το οποίο προερχόταν από μακρινά μέρη. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της Κωνσταντινούπολης, η

1. Νικόλαος Παπαδόπουλος, Ερμής ο Κερδώς ήτοι Εμπορική Εγκυκλοπαιδεία, Βενετία 1815, τ. Α' (Λεξικόν της εμπορικής ύλης), Αθήνα (Πολιτιστικό Τεχνολογικό ίδρυμα ΕΤΒΑ) Αθήνα 1989, 81.
2. Νικόλαος Παπαδόπουλος, Ερμής ο Κερδώς ήτοι εμπορική εγκυκλοπαιδεία, Βενετία 1815, τ. Β', Αθήνα (Πολιτιστικό Τεχνολογικό ίδρυμα ΕΤΒΑ) Αθήνα 1989, 295.
3. Χ. Μπακιρτζής, Βυζαντινά τσοουκαλόλαγνα, Συμβολή στη μελέτη ονομασιών, σχημάτων και χρήσεων πυρίμαχων μαγειρικών σκευών, μεταφορικών και αποθηκευτικών δοχείων, Αθήνα (Τ.Α.Π.Α.) 1989.
4. Κωνσταντίνα Φιλοπούλου-Δεσύλλα, Ταξιδιώτες της Δύσεως πηγή για την οικονομική ζωή της Οθωμανικής αυτοκρατορίας στους χρόνους του Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπούς 1520-1566, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1984, 232.
5. Νικόλαος Παπαδόπουλος, ό. π., τ. Α', 122.

οποία προμηθευόταν από τη Ρωσία και τη Βλαχία βοδινό άλειμμα (λίπος), το οποίο έφτανε στην πρωτεύουσα της Οθωμανικής αυτοκρατορίας μέσα σε βαρέλια ή μέσα στα ίδια τα δέρματα των βοδιών⁶.

Τα ασκιά, βέβαια, είχαν συγκεκριμένη διάρκεια ζωής, ανάλογα με το τι περιείχαν. Οι κατασκευαστές τους, εντούτοις, μπορούσαν να παρατείνουν τη χρησιμότητά τους, μεταποιώντας τα και αλλάζοντάς τους χρήση. Έτσι λοιπόν, αφού το ασκί που περιείχε τυρί δεν μπορούσε να δεχτεί τυρί για δεύτερη χρονιά, το ξύριζαν και την επόμενη χρονιά έβαζαν μέσα γαλοτύρι. Επίσης, τα ασκιά για το λάδι τα χρησιμοποιούσαν για δύο χρόνια περίπου και έπειτα τα μεταποιούσαν σε σαμαροσκούτια. Οι Ηπειρώτες κτηνοτρόφοι, εξάλλου, το παλιό ασκί, το οποίο δεν μπορούσε να δεχτεί πλέον τυρί ούτε άλλα προϊόντα του γάλακτος, το μετέτρεπαν σε ντραβιζικά. Η ντραβιζικά δεν ήταν τίποτε άλλο παρά ένα δερμάτινο σακούλι. Συνήθως η ντραβιζικά γινόταν από ασκί που, όπως είπαμε, είχε ήδη χρησιμοποιηθεί και επομένως είχε φθαρεί. Η τεχνική της μεταποίησης ήταν απλή: Αφού έκοβαν και πετούσαν τη «γούλη» (το λαιμό του ζώου, ο οποίος λειτουργούσε ως στόμιο του ασκιού), έτσι ώστε η ντραβιζικά να αποκτήσει μεγαλύτερο άνοιγμα, έκοβαν και το κάτω τμήμα του ασκιού, το οποίο και έραβαν. Έδεναν σκοινί στα δύο άκρα και η ντραβιζικά ήταν έτοιμη να φορεθεί στην πλάτη. Επίσης, με το δέρμα του λαιμού έφτιαχναν τυροπούγγια, δηλαδή πολύ μικρά ασκιά στα οποία έβαζαν τυρί ή γαλοτύρι, χρήσιμα για τις ατέλειωτες ώρες που περνούσαν στο χωράφι ή το κοπάδι.

Παρά το γεγονός ότι τα ασκιά προορίζονταν, σχεδόν αποκλειστικά, για τα γαλακτοκομικά προϊόντα, σε ορισμένες ορεινές περιοχές χρησιμοποιούνταν και για την αποθήκευση παστού κρέατος. Το παστό κρέας ήταν απαραίτητο διατροφικό συμπλήρωμα κάθε νοικοκυριού κατά την περίοδο του χειμώνα και κάλυπτε τις ανάγκες της οικογένειας σε κρέας και ζωικό λίπος. Σε χωριά του Ζαγορίου έχω καταγράψει πρακτικές διατήρησης γίδινου κρέατος μέσα στο τομάρι του ζώου. Σε τομάρια, επίσης, μετέφεραν κατά τον τρύγο και τον μούστο από τα αμπέλια στα σπίτια.

Μιας και αναφερόμαστε στις χρήσεις του δέρματος στο διατροφικό σύστημα του παραδοσιακού κόσμου, θα ήταν παράλειψη, εάν δεν κάναμε λόγο για έναν ιδιαίτερο τρόπο ψοίματος κρέατος, κατά τον οποίο το σφαχτό ψινόταν μέσα στο ίδιο του το δέρμα. Σύμφωνα με αυτή τη μέθοδο, αφού έσφαζαν το ζώο και το έγδερναν, πυράκτωναν λάκκο στον οποίον τοποθετούσαν το σφάγιο εντός του δέρματός του, ενώ από πάνω το κάλυπταν με χόβολη⁷. Σε άλλα μέρη η πρακτική αυτή παράλλαξε: έσκαβαν λάκκο, τοποθετούσαν μέσα το σφάγιο, τυλιγμένο στο δέρμα του, και αφού το σκέπαζαν με χώμα, άναβαν από πάνω δυνατή φωτιά.

6. Νικόλαος Παπαδόπουλος, Ερμής ο Κερδώος ήτοι εμπορική εγκυκλοπαιδεία, Λεξικόν τηςμπορικής ύλης, Βενετία 1815, 30.

7. Ανδρέας Στεφόπουλος, Τροφές της Χρυσής Καστοριάς, Ιωάννινα 1981, 44. Βλ. και Ν. Γ. Πολίτης, «Τρόποι οπτίσεως κρεάτων», Λαογραφικά Σύμμεικτα 1, Αθήνα 1920, 120-121.



1.

Αξίζει να σημειωθεί ότι στον υλικό πολιτισμό του προβιομηχανικού κόσμου το τομάρι των ζώων, μεταποιημένο σε ασκό, έβρισκε και άλλες εφαρμογές, όπως στην κατασκευή μουσικών οργάνων, καθώς και φουσερών για τις ανάγκες των σιδηρουργών.

Στη συνέχεια, θα περιγράψω, με συντομία, τον τρόπο κατασκευής του ασκιού (για τυρί), διότι η τεχνική αυτή γνώση τείνει να σβήσει οριστικά. Η περιγραφή στηρίζεται σε προσωπική παρατήρηση και συμμετοχή.

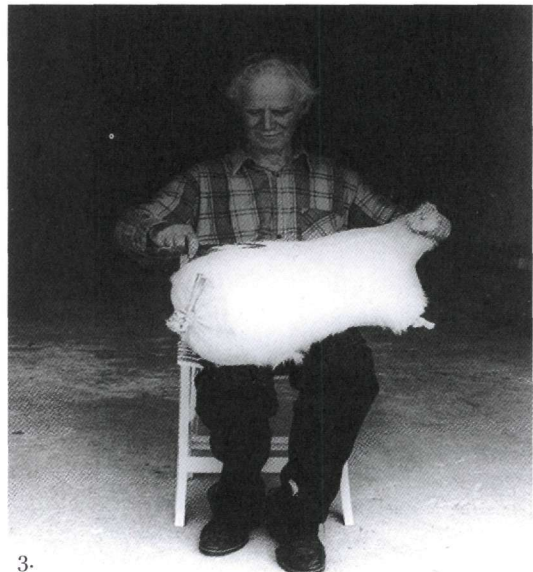
Για την κατασκευή του ασκιού⁸ προτιμάται το δέρμα από μεγάλα ζώα (όχι νεαρά), είτε γίδια είτε πρόβατα, διότι είναι πιο ανθεκτικό. Το ανθεκτικότερο είναι το δέρμα του τράγου. Αφού σφάζεται το ζώο, αποκόπτεται το κεφάλι, έτσι ώστε να βγει ολόκληρο το δέρμα μαζί με την περιοχή του λαιμού, διότι η περιοχή αυτή θα αποτελέσει τη γούλη, το στόμιο, δηλαδή, του ασκιού. Στη συνέχεια, το τομάρι τεντώνεται για να στεγνώσει. Όταν πρόκειται να κατεργαστεί, μουσκεύεται για να μαλακώσει. Το άνοιγμα του κάτω μέρους κλείνεται ως εξής: με ξύλινο σουβλί διατρύπεται το δέρμα πτυχωτά και έπειτα δένεται σφικτά με σπάγκο. Το σουβλί παραμένει ενσωματωμένο στο ασκί (φώτο 1). Το κάθε ένα από τα δύο μπροστινά ποδονάρια (δηλαδή το δέρμα του κάθε πο-

8. Βλ. επίσης Δημ. Λουκόπουλος, Ποιμενικά της Ρούμελης, Αθήνα 1930, 154-155· Παυλίδης Βασίλειος Π., «Πρόβατα και γίδια – γάλα και τυρί στην λαογραφία του τόπου μας», Ηπειρωτική Εστία 22 (1973) 369-370.

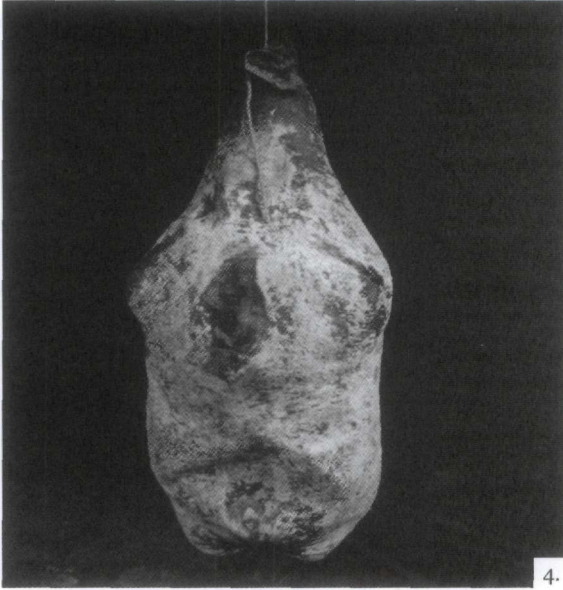


2.

διού) κομποδένεται και επιπλέον σφίγγεται γερά με σπάγκο (φώτο 2). Στη συνέχεια φουσκώνεται το ασκί με αέρα, μουσκεύεται και κουρεύεται με ψαλίδι. Για το κούρεμα οι κτηνοτρόφοι χρησιμοποιούσαν το ψαλίδι, το οποίο χρησιμοποιούσαν και στον κούρο των προβάτων. Το κούρεμα γίνεται πολύ πιο εύκολο όταν το ασκί είναι φουσκωμένο και μουσκεμένο, διότι έτσι αποφεύγεται ο κίνδυνος να κοπεί το δέρμα κατά το κούρεμα (φώτο 3). Ας σημειωθεί ότι πριν δεθεί και φουσκωθεί, κουρεύονται οι περιοχές, οι οποίες πρόκειται να δεθούν (μπροστινά πόδια και κάτω μέρος του δέρματος), διότι διαφορετικά, μετά το δέσιμό τους, δεν θα μπορούν να κουρευτούν. Έπειτα από αυτή τη διαδικασία, το ασκί



3.



γυρίζεται ανάποδα (έτσι ώστε η κουρεμένη επιφάνεια να αποτελέσει το εσωτερικό του ασκιού) και είναι έτοιμο να δεχτεί τις σφίνες (τα κομμάτια) του τυριού (φώτο 4).

Θα προσθέσω επίσης και ορισμένες απαραίτητες πρακτικές γνώσεις, σχετικά με τη διατήρηση του τυριού εντός του ασκιού. Αφού παρασκευαστεί το τυρί στην τσαντίλα, κόβεται σε χοντρές φέτες, αλατίζεται και την επόμενη ημέρα τοποθετείται μέσα στο ασκί. Η διαδικασία αυτή συνεχίζεται, έως ότου γεμίσει το ασκί. Επίσης, απαραίτητη είναι η προσθήκη τυρόγαλου, διότι, διαφορετικά, το τυρί θα χαλάσει. Κατά την αποθήκευση, το ασκί βγάζει από τους πόρους του μικρή ποσότητα τυρόγαλου. Αυτός είναι ο λόγος που κάθε τόσο προστίθεται νέο τυρόγαλο, προκειμένου να αναπληρωθεί αυτό που χάνεται. Το ασκί τοποθετείται στο κατώγι του σπιτιού, πάνω σε πλακοστρωμένο δάπεδο. Απαραίτητο είναι να το «γυρίζουν» τακτικά, ώστε να μη μouxλιάσει στο σημείο της επαφής του με το δάπεδο. Στη γούλη τοποθετείται ξύλινο μικρό «σουβλί» και σφίγγεται με σπάγκο. Το σουβλί τοποθετείται για τον εξής λόγο: Επειδή το τυρί ωριμάζει εντός του ασκού και δημιουργούνται αέρια (πίεση), υπάρχει περίπτωση το ασκί να σκάσει. Βγάζοντας λοιπόν το σουβλί σε τακτά χρονικά διαστήματα, αποφεύγεται αυτή η πιθανότητα.

Ως συμπλήρωμα στον τρόπο κατασκευής του ασκιού, θα μεταφέρω τις ενδιαφέρουσες πληροφορίες του κτηνοτρόφου Βαγγέλη Γκόρλα (γ. το 1919) από τη Φροσύνη (Κορύστιανη) της Θεσπρωτίας: «Το ασκί για το τυρί το λέγαμε τυράσκι. Τεντώναμε το τομάρι με ξύλα το καλοκαίρι-φθινόπωρο και το στεγνώναμε στον ήλιο. Χωρίς αλάτι. Και την άνοιξη το μουσκεύαμε και φτιάχναμε το ασκί για το τυρί. Τα λαδάσκια, που εί-

χαν οι τσάμπδες για τα λάδια, τα κατέργαζαν με αλάτι, ενώ τα νεράσκια (ασκιά για νερό) τα κατεργάζαμε με πέτσα από νεαρά πουρνάρια και με πέτσα από τις ρίζες τους. Βράζαμε την πέτσα και γεμίζαμε το ασκί με το βραστό νερό και την πέτσα από το πουρνάρι και το αφήναμε έτσι για δύο τρεις μέρες. Δεν έβγαζε καθόλου νερό. Σ' αυτά τα ασκιά βάζαμε και ξινόγαλο. Τα νεράσκια τα κρατούσαμε κάμποσα χρόνια. Δεν πάθαιναν τίποτε, ενώ τα τυράσκια τα χρησιμοποιούσαμε για μία χρονιά. Μετά τα φτιάχναμε ντραβιζίκες για το ψωμί και σακουλοτύρες. Η σακουλοτύρα είναι ο λαιμός από το τομάρι. Εκεί βάζαμε γαλοτύρι. Στο νεράσκι, στο ένα πόδι βάζαμε ξύλο, το οποίο είχε κούμπωμα. Από κει έτρεχε το νερό. Μέσα στο νεράσκι το νερό κρατιόταν παγωμένο»⁹.

Θα κλείσω, προσθέτοντας ότι σε παλαιότερα χρόνια το ασκί αποτέλεσε και παιδικό παιχνίδι, το οποίο, όμως, ήταν επικίνδυνο για τη σωματική υγεία των παιδιών. «Πληρούντες αέρος ασκόν πηδώνσιν επί αυτού ενί ποδί· ο δε μη καταπεσών νικά. Η παιδιά αύτη κατέστησε πολλούς αναπήρους, και ως λίαν επικίνδυνος δεν είνε ήδη εν πολλή χρήσει. Ελέγετο δε παρά τοις αρχαίοις “Ασκωλιασμός”»¹⁰.

Δυστυχώς, σήμερα, μόνο ως εκθέματα σε τοπικά λαογραφικά μουσεία μπορεί κανείς να συναντήσει ασκιά για την αποθήκευση και μεταφορά γαλακτοκομικών προϊόντων, ενώ προσωπικά, το καλοκαίρι του 2010, είχα την τύχη να γευτώ σιλίρα (γαλοτύρι), παρασκευασμένη μέσα σε κασιούπι (ασκί), ψηλά στο βουνό Τσαγιούπι της Αλβανίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

Λουκόπουλος Δημ., Ποιμενικά της Ρούμελης, Σύλλογος προς Διάδοση Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήνα 1930.

Μπακιρτζής Χ., Βυζαντινά τσουκαλολάγνα, Συμβολή στη μελέτη ονομασιών, σχημάτων και χρήσεων πυρίμαχων μαγειρικών σκευών, μεταφορικών και αποθηκευτικών δοχείων, Τ.Α.Π.Α., Αθήνα 1989.

Βαρζώκας Κωνσταντίνος, Ηπειρος, Ζωγράφοις Αγών ήτοι μνημεία της ελλ. αρχαιότητας ζώντα εν τω νυν ελληνικώ λαώ, τ. Α, 1-25, Ο εν Κωνσταντινούπολει Ελληνικός Φιλολογικός Σύλλογος, Κωνσταντινούπολη 1891.

Παπαδόπουλος Νικόλαος, Ερμής ο Κερδώς ήτοι Εμπορική Εγκυκλοπαιδεία, Βενετία 1815, τ. Α' - Β' (επανεκδοση Πολιτιστικό Τεχνολογικό ίδρυμα ΕΤΒΑ, Αθήνα 1989).

Παυλίδης Βασίλειος Π., «Πρόβατα και γίδια - γάλα και τυρί στην λαογραφία του τόπου μας», Ηπειρωτική Εστία 22, 365-374, Ιωάννινα 1973.

Πολίτης Ν. Γ., Τρόποι σπτήσεως κρεάτων, Λαογραφικά Σύμμεικτα τ.1, 120-121, Αθήνα 1920. Στεφρόπουλος Ανδρέας, Τροφές της Χρυσής Καστοριάς, Εκδόσεις Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 1981.

Φιλοπούλου-Δεσύλλα Κωνσταντίνα, Ταξιδιώτες της Δύσεως πηγή για την οικονομική ζωή της Οθωμανικής αυτοκρατορίας στους χρόνους του Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπούς 1520-1566, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1984.

9. Η καταγραφή έγινε στις 9/8/2004.

10. Ο εν Κωνσταντινούπολει Ελληνικός Φιλολογικός Σύλλογος, Ζωγράφοις Αγών ήτοι μνημεία της ελλ. αρχαιότητας ζώντα εν τω νυν ελληνικώ λαώ, τ. Α', Κωνσταντινούπολη 1891, 17.

Μια μικρή εισαγωγή στις φυτικές και ζωικές βαφές

Οι φυτικές, ζωικές και μεταλλικές χρωστικές ύλες είναι γνωστές από την αρχαιότητα, χιλιάδες χρόνια πριν το μαλλί, το λινό και το μετάξι χρησιμοποιηθούν για ρουχισμό. Από τότε έως και τα μέσα του 19ου αιώνα, αυτές ήταν και οι μόνες ύλες για το χρωματισμό των διαφόρων υφαντικών υλών.

Το 1856, η τυχαία ανακάλυψη από τον William Henry Perkin της βαφής λεβάντας (που ονομάστηκε αργότερα μοβ) από ανιλίνη, παράγωγο της πίσσας κάρβουνου, σήμανε και το πρώτο βήμα για την παρασκευή συνθετικών βαφών και την παρακμή των φυτικών.

Οι παλαιότερες ιστορικές αναφορές οργανωμένων εργαστηρίων βαφής προέρχονται από την Κίνα το 3.000 π.χ. και την Ινδία το 2.500 π.χ.



Στην Αρχαία Ελλάδα, η βαφική ήταν ιδιαίτερα ανεπτυγμένη και υπάρχουν πολλές πληροφορίες από Έλληνες και Λατίνους συγγραφείς (Αριστοτέλης, Διοσκουρίδης, Θεόφραστος, Στράβων, Πausανίας, Πολυδεύκης, Πλίνιος κ.ά.) που αναφέρουν ονομαστικά τα βαφικά φυτά και τις ζωικές χρωστικές ουσίες.

Βέβαια, η πιο γνωστή και πολύτιμη βαφή ήταν η πορφύρα που εξαγόταν από κοχύλια. Τη μεγαλύτερη ποσότητα πορφύρας παρείχαν τα κοχύλια *Murex Trunculus*, *Murex Brandaris* και *Purpura Haemastoma*. Πολλές φορές συνδύαζαν τα κοχύλια για την κατάλληλη απόχρωση. Το χρώμα εκκρίνεται από την πορφυρογόνο, που είναι μια υποκίτρινη ταινία, ο «λευκός υμένας» όπως την ονόμαζε ο Αρι-

στοτέλης, στο σώμα του οργανισμού που κατοικεί στο κοχύλι. Για να μπορεί να χρησιμοποιηθεί η χρωστική ουσία, έπρεπε το ζώο να είναι ζωντανό. Μετά την παρασκευή του πολτού της βαφής, το χρώμα μπορούσε να αποθηκευτεί «ταριχευμένο». Η βαφή αυτή ήταν βαρύτιμη,



επειδή κάθε κοχύλι περιέχει ελάχιστη ποσότητα χρώματος. Μυριάδες κοχύλια λοιπόν, απαιτούνταν για την κανονική λειτουργία ενός πορφυροβαφείου και η αλιεία των κοχυλιών ήταν επικίνδυνη και όχι πάντοτε καρποφόρα. Ακόμη, η προετοιμασία της βαφής για την επίτευξη του ποθούμενου χρώματος ήταν πολύπλοκη, δυσχερής και λεπτή.

Μετά την πορφύρα, ο κόκκος, το ερυθρόδανον και το ινδικό (Indigo) ήταν οι χρωστικές ουσίες που, λόγω της σταθερότητας του χρώματος, είχαν μεγάλη φήμη στην αρχαιότητα, ο κόκκος δε και το

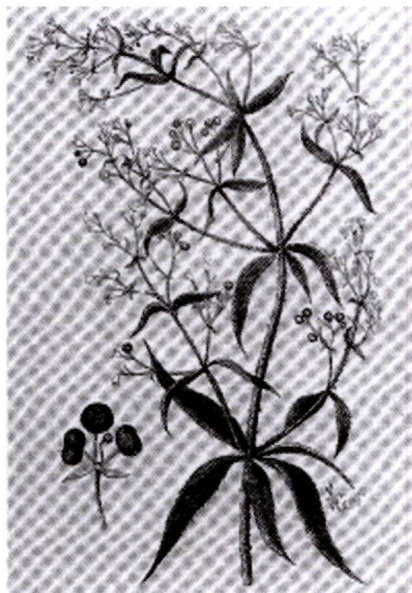


ινδικό ήταν επίσης βαρύτιμες βαφές. Αυτά τα τρία χρησιμοποιούνταν μέχρι το πρόσφατο παρελθόν στη νεότερη Ελλάδα.

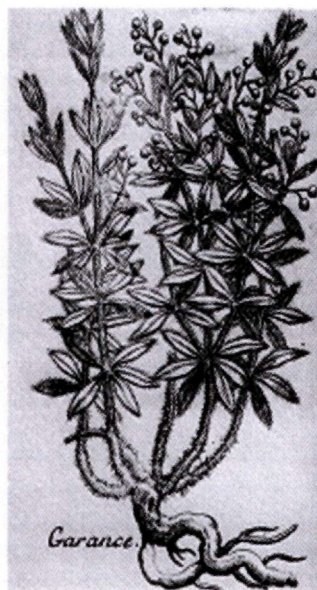
Ο κόκκος, απ' όπου έχει πάρει την ονομασία του και το κόκκινο χρώμα, είναι έντομο της οικογένειας των κοκκιδιών. Στην Ελλάδα και την Ανατολική Μεσόγειο, γνωστός είναι ο κόκκος ο βαφικός (Coccus Ilicis), κοινώς πρινοκόκκι ή κερμέζι ή κιρμίζο ή κρεμέζι, εξ ου και κρεμέζι κόκκινο.

Το έντομο ζει παρασιτικά στο πουρνάρι κυρίως, αλλά και στη δρυ. Ο καλύτερος χρόνος συλλογής του θηλυκού εντόμου είναι ο Απρίλιος, πριν την εκκόλαψη των αυγών, τότε που έχει τη μεγαλύτερη χρωστική δύναμη.

Υπάρχουν αναφορές για εξαγωγή μεγάλης ποσότητας κόκκων στη Δύση κατά το 18ο αιώνα. Η εκτεταμένη συλλογή κόκκων και ιδιαίτερα



ριζάρι λουλούδια - καρπός



ριζάρι φυτό

των θηλυκών πριν την εκκόλαψη των αυγών, σήμανε σιγά σιγά και την περίπου εξαφάνιση των εντόμων.

Ανάλογα του κόκκου υπάρχουν στην Ινδία ο λακκάς ή λακκάς ή λάκκος χρωματικός (*Coccus Lacca*), και στη Λατινική Αμερική ο κόκκος ο κακτόφυλλος (*Coccus Cacti*) ή Cochenille ή Carmín. Από τους τρεις διαφορετικούς κόκκους καλύτερος θεωρείται ο ελληνικός, γιατί δίνει πιο δυνατό και σταθερό χρώμα, ενώ π.χ. ο ινδικός και ο αμερικανικός «χύνουν» χρώμα κατά το πλύσιμο.

Άλλο σημαντικό φυτό για την παραγωγή κόκκινου χρώματος είναι το ερυθρόδανο ή ριζάρι ή αγριοβαφιά ή αλιζάριο ή λιζάρι, η χρωστική ουσία του οποίου περιέχεται στη ρίζα του. Το καλλιεργούσαν εντατικά μέχρι πρόσφατα και μάλιστα γινόταν και εξαγωγή της ρίζας.



ινδικό



ισάτις - ινδικό



ισάτις - λουλούδια

Στον πρώτο συνεταιρισμό της Ελλάδας στα Αμπελάκια, τεχνίτες έβαφαν με ριζάρι βαμβακερά νήματα κόκκινα, τα οποία και εξήγαγαν στη Δύση. Τα νήματα αυτά ήταν γνωστά παντού, τη δε διαδικασία βαφής κρατούσαν οι Αμπελακιώτες μυστική με όρκο, ώσπου ένας Γάλλος πρόξενος στην Ελλάδα δωροδόκησε τεχνίτες από τα Αμπελάκια τους οποίους και έστειλε στη Μασσαλία, όπου ξεκίνησαν και εκεί εργαστήρια βαφικής με ριζάρι το 18 αιώνα.

Το Ινδικό προέρχεται από την Ινδία, εξ ου και το όνομα, και χρησιμοποιείται από τους αρχαίους χρόνους, για να παραχθεί χρώμα λουλακί, θαλασσί, ουρανί, γαλάζιο, μπλε. Το χρώμα εξάγεται από την ινδικοφόρο της βαφικής (*Indigofera Tinctoria*) και από άλλα ινδικοφόρα δέντρα που αναπτύσσονται σε τροπικές χώρες. Το χρώμα βγαίνει από τα φύλλα μετά την τεχνητή αποσύνθεσή τους. Η ποιότητα του προϊόντος εξαρτάται από το είδος του φυτού και τον τρόπο εξαγωγής της χρωστικής ουσίας.

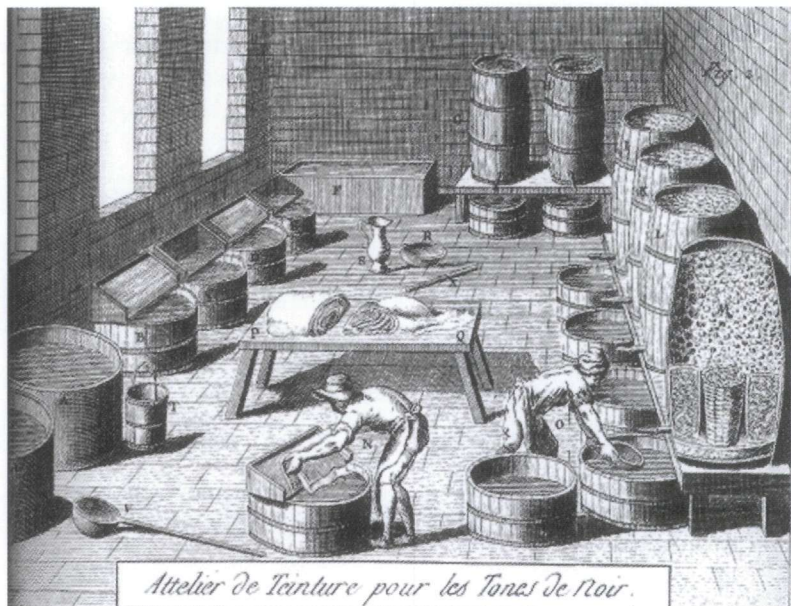
Το Indigo έχει την ιδιότητα να βάφει ανεξίτηλα όλες τις ύλες ύφανσης, ζωικές ή φυτικές, και μάλιστα χωρίς άλλη προετοιμασία του νήματος.

Επειδή το Indigo ήταν βαρύτιμο και σπάνιο, στην αρχαία Ελλάδα χρησιμοποιούσαν για την παραγωγή του μπλε-γαλάζιου χρώματος και μια ευτελέστερη ύλη που εξαγόταν από τα φύλλα της Ισατίδος (*Isatis Tinctoria*), ενός φυτού του είδους των σταυρανθών που είναι αυτοφυές στην Ελλάδα και τη Μεσόγειο και καλλιεργείτο εντατικά μέχρι την επικράτηση του συνθετικού Indigo. Για να πάρετε μια ιδέα της απόχρωσης του μπλε που δίνει το Indigo, δείτε τα blue jeans που βάφονται σε συνθετικό Indigo. Μάλιστα, αυτό που εκμεταλλεύεται η βιομηχανία blue jeans είναι η ιδιότητα του Indigo να ξεθωριάζει με την τριβή.

Ανέφερα τις σπουδαιότερες φυτικές και ζωικές χρωστικές ύλες για την εξαγωγή του κόκκινου και του μπλε χρώματος. Πολλά φυτά δίνουν έστω και κάποιο χρώμα, όμως αυτά που επικράτησαν και είναι γνωστά από την αρχαιότητα και την πρόσφατη ιστορία, είναι αυτά που δίνουν σταθερό χρώμα, είναι ανεξίτηλα, βρίσκονται σε αφθονία και δεν χρησιμοποιούνται σε κάτι σπουδαιότερο, καλύτερο ή πιο προσοδοφόρο. Για παράδειγμα, ο καρπός του ροδιού μπορεί να δίνει χρώμα, είναι καλύτερο όμως να τον φας, να κάνεις χυμό ή γλυκό, ενώ οι φαινομενικά άχρηστες φλούδες του φρούτου δίνουν δυνατό και σταθερό κίτρινο χρώμα.

Θα αναφέρω ενδεικτικά κάποια χρώματα και τα φυτά ή υλικά από τα οποία προκύπτουν.

Καφέ: Φλούδες από καρύδια (το πράσινο μέρος)
 Φλούδες από αμύγδαλα (το πράσινο μέρος)
 Φλούδες από διάφορους κορμούς δέντρων
 Τα αγκαθωτά καπάκια από τα βελανίδια



Atelier de Teinture pour les Tones de Noir.

Κίτρινο: Φλούδες από ρόδι
Χαμομήλι
Ξινήθρα

Ώρα: Σκουριά, σίδηρος, κρεμμυδόσουφλα

Πράσινο: Πρώτα το έβαφαν κίτρινο με το ανάλογο φυτό για το πράσινο που ήθελαν και μετά το βύθιζαν στο μπλε του Indigo.

Μοβ: Πρώτα το έβαφαν κόκκινο με τα προαναφερθέντα και έπειτα το βύθιζαν στο Indigo.

Οι ίδιες φυτικές ύλες δεν δίνουν το ίδιο ακριβώς χρώμα. Η δύναμη της χρωστικής ουσίας, αλλά και η διαφορά στην απόχρωση εξαρτώνται από το έδαφος που έχει μεγαλώσει το φυτό, το κλίμα, την ηλικία, τις καιρικές συνθήκες της χρονιάς, την εποχή συλλογής, καθώς και εάν έχει χρησιμοποιηθεί φρέσκο ή ξηρό. Εάν έχει χρησιμοποιηθεί ξηρό, τότε παίζουν ρόλο και οι συνθήκες ξήρανσης. Κάθε βαφή είναι λοιπόν μοναδική.

Το κυριότερο προτέρημα των φυτικών ή ζωικών βαφών είναι ότι όταν έχουν γίνει σωστά, είναι ανεξίτηλες, αλλά και όταν με τον καιρό, το πλύσιμο ή την έκθεση στο φως του ήλιου αρχίσουν να ξεθωριάζουν, παραμένουν στο ίδιο χρώμα απλώς χαμηλότερης έντασης. Αυτό δεν συμβαίνει με τις χημικές βαφές. Ένα χημικά βαμμένο ύφασμα μπορεί

να αλλοιωθεί με τον καιρό και ενώ αρχικά ήταν βαμμένο μπλε να επικρατήσει τελικά το κίτρινο χρώμα.

Στις περισσότερες περιπτώσεις η εξαγωγή της χρωστικής ουσίας των φυτών γίνεται με βρασμό. Τα φυτά, αφού έχουν κοπεί σε μικρά κομμάτια ή κονιορτοποιηθεί, όπως στην περίπτωση του ριζαριού, βράζονται για περίπου 1:30 – 3 ώρες. Κατόπιν το νερό σουρώνεται, απομακρύνονται τα υπολείμματα των φυτών, στο νερό αυτό βυθίζονται τα νήματα και κρατούνται σε σταθερή θερμοκρασία, λίγο πιο κάτω από το σημείο βρασμού, για περίπου 1:30 – 3 ώρες.

Για να δεχτούν τη βαφή, τα νήματα πρέπει να προετοιμαστούν κατάλληλα. Το μαλλί και το μετάξι είναι ιδανικά για φυτικές βαφές, ενώ το λινό και το βαμβάκι δέχονται τη βαφή πιο δύσκολα και με διαφορετική διαδικασία.

Τα τρία στάδια της βαφικής

1.- **Πλύσιμο και καθαρισμός των νημάτων.** Αν πρόκειται για μαλλί πρέπει να καθαριστεί καλά από το φυσικό λίπος, αν πρόκειται για μετάξι πρέπει να απομακρυνθεί η φυσική μεταξόκολλα.

2.- **Πρόστυψη.** Βύθισμα των νημάτων σε στυπτικές ουσίες για τη στερέωση του χρώματος. Οι πιο κοινές στυπτικές ουσίες είναι η στύψη (alum), το χρώμιο και το σίδηρο.

Το ίδιο φυτό δίνει άλλες αποχρώσεις ανάλογα με το είδος της πρόστυψης που έχει χρησιμοποιηθεί στα νήματα.

3.- Η κυρίως βαφή.

Οι φυτικές βαφές είναι μια μαγεία, οι πειραματισμοί ανεξάντλητοι. Από το ίδιο φυτό μπορείς να πετύχεις άπειρες αποχρώσεις που εξαρτώνται από το είδος της πρόστυψης, την ποσότητα που χρησιμοποιήθηκε, το χρόνο βρασίματος, το είδος του νήματος και βέβαια, εάν αυτό το βαμμένο νήμα το βυθίσεις σε εκχύλισμα άλλου φυτού, επιτυγχάνεις άλλο χρώμα, άλλη απόχρωση που εξαρτάται από... και πάει λέγοντας σε ένα ταξίδι χωρίς τέλος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Rita J. Adrosko**, Natural dyes and home dyeing, Dover publications, inc, New York 1971.
Sallie Pease Kierstead, Natural dyes, Boston Branden press Publishers 1972.
Αποστολάκη Αννα, Βαφική, Βαφικάί ύλαι και χρήσις αυτών, Λαογραφία 14, 1952.
Lydie Nencki, La science des teintures animals et vegetales, Dessain et tolra, 1981.

Τσόχα - Felt

Η τσόχα είναι ένα μη υφασμένο υλικό, το οποίο κατασκευάζεται πιέζοντας ίνες μαλλιού μεταξύ τους. Είναι από τα πρώτα είδη υφάσματος και υπάρχουν πολλές σχετικές αναφορές σε αρχαία κείμενα. Ένας μύθος αναφέρει πως ο Νώε έστρωσε με μαλλί προβάτων την κιβωτό του, ώστε τα ζώα να είναι πιο άνετα όσες μέρες θα έμεναν εκεί, και πως ο συνδυασμός της υγρασίας και της πίεσης μετέτρεψαν το μαλλί σε ένα μεγάλο τσόχινο χαλί.

Ο θρύλος λέει πως ο Άγιος Κλεμεντίνος, περιπλανώμενος μοναχός, έστρωσε με μαλλί το εσωτερικό των παπουτσιών του, ώστε να προστατεύσει τα πόδια του από τις κακουχίες. Στο τέλος του ταξιδιού του, η κίνηση και ο ιδρώτας είχαν μετατρέψει το μαλλί σε μάλλινες κάλτσες. Μάλιστα, αφού έγινε επίσκοπος, έστησε ομάδες εργαζομένων για την ανάπτυξη της κατασκευής αυτού του υλικού.

Η κατασκευή τσόχας (Felting) πιθανώς ξεκίνησε στην κεντρική ή δυτική Ασία, γύρω στο 6000 π.Χ., λίγο μετά την περίοδο που οι άνθρωποι εκεί άρχισαν να εκτρέφουν πρόβατα. Ίσως, παρατήρησαν πως το μαλλί έχει την ιδιότητα να σχηματίζει τζίβες (καθώς τρίβονται οι τρίχες μεταξύ τους) και προσπάθησαν να επαναλάβουν τη διαδικασία.

Είναι πολύ πιο εύκολο και γρήγορο να φτιάξει κάποιος ένα μεγάλο κομμάτι τσόχας πιέζοντας και τρίβοντας το μαλλί, έως ότου οι ίνες μπλεχτούν η μία μέσα στην άλλη, από το να το γνέσει, να το μετατρέψει δηλαδή σε νήμα και μετά να το υφάνει, σε μία κουβέρτα παραδείγματος χάριν. Επίσης, το αποτέλεσμα θα είναι ένα ύφασμα πιο χοντρό, πυκνό, ζεστό και αδιάβροχο από το ύφασμα μίας υφασμένης κουβέρτας.

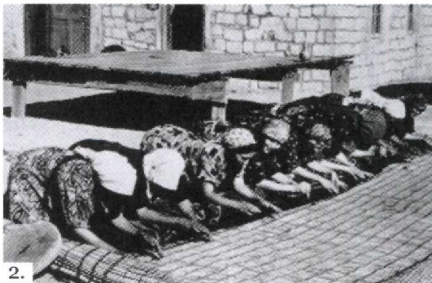


1.

1.
Καλύβα
Κοζάκων
από τσόχα

2.

Γυναίκες
στην κεντρική
Ασία κυλώντας
ένα κομμάτι
τσόχας



2.

3.

«Γρύπων
(Αετός με σώμα
λιονταριού)
επιτίθεται σε
αγριοπρόβατο»,
«Eagle-griffin
attacking an
ibex». Απλικέ
τσόχα, 500 π.Χ.,
Pazytyk



3.

Ένα ακόμα από τα πλεονεκτήματα του υφάσματος από τσόχα είναι πως δεν χρειάζεται αργαλειός για την κατασκευή του και πως μπορεί να κοπεί χωρίς ξέφτια στις άκρες, καθώς δεν έχει στημόνι και υφάδι. Το υλικό αυτό βοηθά τους ανθρώπους να είναι ζεστοί, χωρίς να ιδρώνουν τον χειμώνα και ταυτόχρονα λειτουργεί ως μονωτικό κρατώντας δροσιά το καλοκαίρι. Οι καλύβες νομάδων στην Ασία είναι το καλύτερο παράδειγμα, καθώς οι τσόχες που τις περικλείουν διατηρούν ευχάριστη θερμοκρασία στο εσωτερικό τους σε ακραίες καιρικές συνθήκες στη διάρκεια όλου του χρόνου.

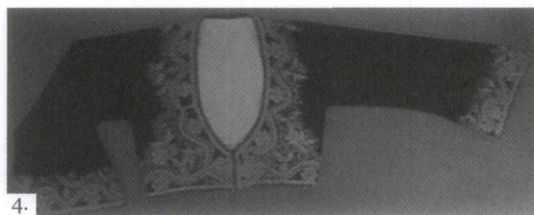
Ακόμα και σήμερα, λοιπόν, νομάδες περιοχών της Ασίας κατασκευάζουν χαλιά, είδη σπιτιού, ρουχισμού και καλύβες από τσόχα. Ένας τρόπος κατασκευής μεγάλων κομματιών είναι ο εξής: τυλίγουν το μαλλί μέσα σε δέρματα ζώων σε ρολό, το δένουν σε ένα άλογο και έτσι το σέρνουν και το κυλούν, έως ότου ολοκληρωθεί η διαδικασία μετατροπής του σε τσόχα.

Ένας άλλος τρόπος είναι να τοποθετούν μάζες μαλλιού δίπλα-δίπλα, φροντίζοντας ώστε να επικαλύπτουν η μία την άλλη, να τις βρέχουν και μετά με τη βοήθεια μίας ψάθας να τις κυλούν και να τις τρίβουν μπρος-πίσω, έως ότου ενωθούν.

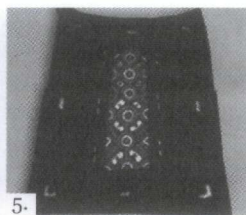
Για τις μονωτικές και προστατευτικές του ιδιότητες χρησιμοποιήθηκε στην Ασία, αλλά και στην Ευρώπη. Οι αρχαίοι Έλληνες, ακολουθούμενοι από τους Ρωμαίους, έφτιαξαν είδη ένδυσης, όπως τσόχινους χιτώνες, μπότες και κάλτσες. Υπάρχουν αναφορές για Ρωμαίους στρατιώτες που είχαν τσόχνη επένδυση στο εσωτερικό της πανοπλίας τους για προστασία από το βαρύ σκληρό μέταλλο.

Έργα τέχνης που σώζονται σήμερα στο μουσείο Hermitage της Αγίας Πετρούπολης στη Ρωσία και χρονολογούνται από το 200 έως το 600 π.Χ., αποδεικνύουν πως η τσόχα είναι ένα πολύπλευρο υλικό. Μία «πρωτόγονη», καθημερινή τεχνική είχε φτάσει σε υψηλά επίπεδα δεξιοτεχνίας.

Η τεχνική κατασκευής τσόχας είχε μεγάλο αντίκτυπο στην οικονομία της Αγγλίας κατά τη διάρκεια του 15ου αιώνα. Οι έμποροι μαλλιού ήταν από τους πλουσιότερους της χώρας και αυτό το προϊόν εξήχθη



4.



5.

4.
Κυπριακή
παραδοσιακή Σάρκα

5.
Σαρακτσάνικη ποδιά
από την Θράκη,
φτιαγμένη από
σαγιάκι (είδος τσόχας
από υφασμένο πανί,
που πέρναγε από την
νεροτριβή ή ντριστε-
λα, ώστε να «μπει»
και να αποκτήσει τις
ιδιότητες της τσόχας

σε άλλα μέρη του κόσμου και έγινε γνωστό για την υψηλή του ποιότητα. Επίσης, πολλά μοναστήρια που ασχολήθηκαν με την κτηνοτροφία προβάτων και το felting έγιναν πλούσια ως αποτέλεσμα αυτού του εγχειρήματος.

Κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα, τσόχα κατασκευάστηκε με την επεξεργασία της γούνας κάστορα, κουνελιού ή λαγού με ενώσεις του υδραργύρου που χώριζε το δέρμα από τις τρίχες. Από τις τρίχες αυτές έφτιαχναν υψηλής ποιότητας αντρικά καπέλα, αλλά η χρήση των τοξικών χημικών είχε τρομερές συνέπειες για όσους χρησιμοποιούσαν αυτή τη διαδικασία. Υπάρχουν κάποια στοιχεία ότι ο όρος «Mad Hatter» (Τρελοκαπελάς)¹ προήλθε από αυτό το χρονικό διάστημα λόγω της επίδρασης του φονικού υδραργύρου στους άνδρες του κλάδου.

Η τσόχα ήταν στοιχείο της Ελληνικής παραδοσιακής φορεσιάς. Αναφέρουμε ενδεικτικά το γιλέκο, την ποδιά, το ζιπόνι, την πατατούκα, το καπότο, κ.ά.

ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ

Οι φυσικές μάλλινες τρίχες ενώνονται μεταξύ τους με δύο βασικούς τρόπους. Στον πρώτο τρόπο, με τη βοήθεια της τριβής και της υγρασίας (ζεστό νερό με σαπούνι), τα λέπια της επιφάνειας των τριχών «αγριεύουν» και με την πίεση ενώνονται μεταξύ τους σχηματίζοντας ύφασμα.

Στον δεύτερο τρόπο, η τσόχα δημιουργείται με τη βοήθεια ειδικής βελόνας και χωρίς νερό. Χρησιμοποιείται μία βελόνα ή μία μικρή ομάδα από δύο έως πέντε βελόνες. Καθώς πιέζεται το μαλλί μέσα στις κάτω στρώσεις, αυτές μπλέκονται και ενώνονται, παρόμοια με τον πρώτο τρόπο. Με αυτή την τεχνική μπορούν να δουλευτούν λεπτομέρειες σχεδίων σε δισδιάστατα αλλά και τρισδιάστατα έργα.

Σήμερα, η τσόχα κατασκευάζεται συχνά με συνδυασμό μαλλιού και συνθετικών ινών. Το μαλλί είναι η βάση και οι πολυεστερικές ίνες που προστίθενται, δίνουν στο τελικό προϊόν αντοχή και δυνατότητα βιομηχανικής χρήσης. Η τσόχα χρησιμοποιείται ευρέως, από τα μουσικά όργανα, τα είδη ένδυσης και οπιτιού ως την αυτοκινητοβιομηχανία, την κατασκευή οπιτιών και την πολεμική βιομηχανία.

1. Τον όρο συναντούμε στο «Alice in Wonderland» («Αλίκη στην χώρα των θαυμάτων»).

ΤΣΟΧΑ-ΤΕΧΝΗ-CRAFT-ΝΤΙΖΑΪΝ

Γύρω στο 1960 ο Joseph Beuys χρησιμοποιεί την τσόχα στις εγκαταστάσεις του, ως υλικό ενός έργου τέχνης. Εστιάζει όμως, όχι στον τρόπο κατασκευής της, αλλά στις ιδιότητες που έχει ως υλικό. Όπως έχει δηλώσει, γι' αυτόν αποτελεί σύμβολο ζεστασιάς, ζωής, θαλπωρής και ασφάλειας σε αντιπαράθεση με την αυξανόμενη αποξένωση και ψυχρότητα που εισέρχεται στον κοινωνικό μας ιστό.

Οι σύγχρονοι καλλιτέχνες που χρησιμοποιούν την τσόχα ως βασικό τους υλικό θεωρούν τον Beuys κάτι σαν πατρική φιγούρα. Έδωσε

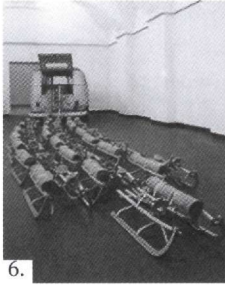
6.

Joseph Beuys,

Το Πακέτο,

Φορτηγάκι

Volkswagen με 24 ξύλινα έλκηθρα, κάθε ένα με ρολό τσόχας, φακό, λίπος και με στάμπα από καφέ λαδομπογιά 1958/1985



6.



7.



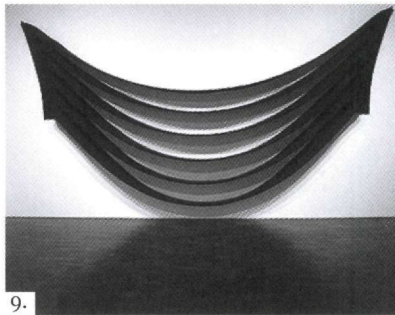
8.

7.

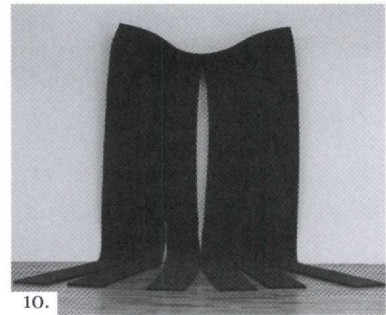
Joseph Beuys,

Τσόχινο

κουστούμι, 1970



9.



10.

9. 10. **Robert Morris,** *Χωρίς τίτλο,*

κρεμαστά έργα κατασκευασμένα από τσόχα, από τη σειρά "Felt series", 1967

8.

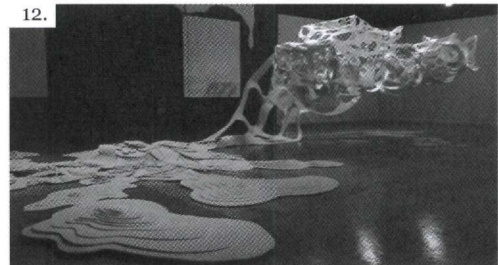
Joseph Beuys,

Plight,

Εγκατάσταση:
43 ρολά τσόχας,
πιάνο, μαύρο τραπέζι, θερμόμετρο,
310x890x1813 εκ,
Georges Pompidou
Center, Παρίσι
1958/1985,



11.



12.

11. **Hermine Gold,** *Βαρύ και ελαφρύ/φωτεινό,*
εγκατάσταση, 1999/2000

12. **Saskia Jordá,** *Cartograms of Memory*, τσόχα,
εγκατάσταση, 2010



13.

13.
Lothar Windels,
Η πολυθρόνα
με τίτλο
“the Joseph Felt
Chair 2”,
σχεδιασμένη
από τον Lothar
Windels, το 2003



14.

14.
Ines Tartler,
“Felt apron
with underpants”,
1999

ξανά πνοή στην ξεχασμένη τότε τσόχα εστιάζοντας στις ιδιότητες, τους συμβολισμούς και τα νοήματα πίσω από το υλικό δίνοντας ταυτόχρονα βαρύτητα στην καταγωγή της από νομαδικές φυλές.

Ένας καλλιτέχνης που χρησιμοποίησε την τσόχα την ίδια εποχή με τον Beuys, με πολύ διαφορετικό όμως τρόπο, είναι ο Robert Morris. Έδωσε βαρύτητα στην υλική της διάσταση, τον τρόπο που παίρνει το σχήμα της και το πώς αλλάζει η φόρμα με τη βαρύτητα, την τάση, τη θέση.

Οι σύγχρονοι καλλιτέχνες έχουν ανακαλύψει ξανά την τσόχα, κυρίως από τα τέλη του 1980 και μετά, και το υλικό αυτό έχει γνωρίσει μία περίοδο αναγέννησης.

Μία νέα γενιά designers και craft artists συνδέουν ξανά την τσόχα με αντικείμενα καθημερινής χρήσης, όπως ρούχα, έπιπλα, χαλιά κ.ά.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Katharina Thomas, «Felt / Filz, Art, Crafts and design», Arnoldschne art publishers. x.x.

Στοιχεία του κειμένου σχετικά με την ιστορία της τσόχας (“History of felt”), από αντίστοιχα sites στο internet.

Φτιάχνοντας χειροποίητο χαρτί

Μια ματιά στην ιστορία μιας παλιάς τέχνης

Το χαρτί είναι ένα κοινό, αλλά πολύτιμο υλικό με πάρα πολλές χρήσεις. Είναι ένα επικοινωνιακό υλικό. Η καθιέρωσή του ως υλικού γραφής (πολύ φθηνότερου από τα προηγούμενα, όπως ο πάπυρος, η περγαμνή ή το μεταξωτό ύφασμα, που ήταν προσιτά σε μία μόνο τάξη), είναι μεγάλης σημασίας, γιατί έκανε τη γνώση (μέσω των βιβλίων) πολύ πιο προσιτή σε περισσότερο κόσμο και βοήθησε, ώστε με την πνευματική ανάπτυξη να περιοριστεί ο φανατισμός, η δεισιδαιμονία και ο δεσποτισμός.

Το χαρτί αποτελείται από πολύ μικρές ίνες, οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους σχηματίζοντας μια επίπεδη επιφάνεια. Η κυτταρίνη είναι το βασικό συστατικό όλων των φυτικών ινών και είναι προϊόν της φωτοσύνθεσης.

Η διαδικασία κατασκευής του είναι σχετικά εύκολη. Άρχισε να φτιάχνεται κάπου στη νότια Κίνα. Σύμφωνα με τα βιβλία, το χαρτί εφευρέθηκε το 105 μ.Χ. από τον Κινέζο αξιωματούχο Τσάι Λουν, όταν αυτοκράτορας ήταν ο Χο-Τι (89 – 105 μ.Χ.). Ο Τσάι Λουν μάζεψε φλοιούς δένδρων, κουρέλια υφασμάτων, παλιά δίχτυα από κάνναβη και τα πολτοποιήσε χτυπώντας τα με ξύλινο σφυρί σε ένα γουδί μαζί με νερό. Τον χαρτοπολτό αυτόν τον αραιώσε με ακόμα περισσότερο νερό και τον έχυσε πάνω σε μία σίτα που στερεωνόταν σε ένα ξύλινο τελάρο. Τον άφησε να στεγνώσει στον ήλιο και όταν ξεράθηκε, τον ξεκόλλησε από τη σίτα. Το πρώτο φύλλο χαρτιού ήταν γεγονός. Από τότε οι βασικές αρχές της χαρτοποιίας παραμένουν οι ίδιες, παρότι σήμερα χρησιμοποιούνται μεγάλες μηχανές και περίπλοκα εργαλεία.

Το χαρτί θα πρέπει να προϋπήρχε του Τσάι Λουν, γιατί ήταν γνωστό ότι το 12 π.Χ. χρησιμοποιούσαν χαρτί, για να τυλίγουν φάρμακα στην αυτοκρατορική αυλή. Μικρά κομμάτια χαρτιού έχουν βρεθεί από αρχαιολόγους σε διάφορα μέρη της Κίνας πολύ πριν το 105 μ.Χ. Ο Τσάι Λουν απλώς βελτίωσε μια ήδη υπάρχουσα τεχνική και είχε την ιδέα να κατοχυρώσει στο όνομά του την εφεύρεση. Στην Κίνα κάθε μαθητής του σχολείου γνωρίζει την έκφραση: «Ο Τσάνγκ Σιέ έφτιαξε τα γράμματα και ο Τσάι Λουν το χαρτί ».

Οι Κινέζοι κράτησαν μυστική την κατασκευή του χαρτιού για 500 περίπου χρόνια. Το 600 το χαρτί έφτασε στην Κορέα και από εκεί, μέσω του βουδιστή μοναχού Ντόκιο, στην Ιαπωνία. Το 751 οι Άραβες κατέλαβαν τη Σαμαρκάνδη και αιχμαλώτισαν Κινέζους στρατιώτες, μεταξύ των οποίων μερικοί ήταν χαρτοποιοί, οι οποίοι και τους έμαθαν τα μυστικά της τέχνης του χαρτιού. Από εκεί η τέχνη εξαπλώθηκε σε όλο

τον ισλαμικό κόσμο πηγαίνοντας δυτικά. Από την Περσία, το Ιράκ, τη Συρία, την Αίγυπτο και από εκεί σε όλη τη Βόρεια Αφρική, έφτασε τελικά στην Ευρώπη και πρώτα στην Ισπανία (που τότε την κατείχαν οι Άραβες), στην πόλη Χάτιβα, το 1150, ύστερα από ταξίδι χιλίων ετών. Μετά την Ισπανία, χαρτόμυλοι ιδρύθηκαν στην πόλη Φαμπριάνο της Ιταλίας το 1275, στη Γαλλία το 1348, στη Γερμανία το 1390, στην Αγγλία το 1488. Στην Ευρώπη χρησιμοποιούσαν ως πρώτη ύλη παλιά κουρέλια από κάνναβη, λινό ή βαμβάκι. Οι χαρτόμυλοι χτίζονταν κοντά σε ποτάμια, όπου αξιοποιώντας τη δύναμη του νερού ανεβοκατέβαιναν μεγάλα ξύλινα σφυριά που πολτοποιούσαν τα κουρέλια.

ΠΩΣ ΦΤΙΑΧΝΕΤΑΙ ΤΟ ΧΑΡΤΙ

Το χειροποίητο χαρτί φτιάχνεται είτε από φυτικές ίνες είτε από παλιά άχρηστα χαρτιά. Εδώ θα ασχοληθούμε με την κατασκευή χαρτιού από φυτικές ίνες.

Τις ίνες αυτές θα τις μαζέψουμε από φυτά που θα βρούμε κάνοντας μια βόλτα στην εξοχή είτε στην αυλή του σπιτιού μας είτε στο μανάβικο της γειτονιάς μας. Τα φυτά αυτά μπορούμε να τα αποξηράνουμε, για να τα χρησιμοποιήσουμε αργότερα, ή να τα αφήσουμε να ζυμωθούν μερικές μέρες, ώστε να είναι ευκολότερη η πολτοποίησή τους, ή να τα χρησιμοποιήσουμε αμέσως. Οποιοδήποτε, όμως, πρέπει να βράσουμε τα φυτά.

Τα υλικά και εργαλεία που θα χρειασθούμε είναι:

❖ ΥΛΙΚΑ - ΕΡΓΑΛΕΙΑ

Φυτά (ήλιοι, βλαστοί από στάρι, βρόμπη, ίριδες, φύλλα καλαμποκιού, αγκινάρες, πράσα κ.ά.), τελάρο, τσόχες ή πανιά κουζίνας, μπλέντερ ή γουδί, μια σανίδα απο κοντραπλακέ θαλάσσης, μια μεγάλη λεκάνη, ένα ανοξείδωτο καζάνι, ένα δοχείο, ένα βάζο, ανθρακικό νάτριο, μανταλάκια, σχοινί για άπλωμα. Προερατικά: πρέσσα και διάλυμμα από ζελατίνα.

ΤΕΛΑΡΟ

Το τελάρο είναι το βασικό εργαλείο του χαρτοποιού. Αποτελείται από το κυρίως σώμα και το καπάκι του. Είναι φτιαγμένο από 2 σετ από 4 ξύλινα πηχάκια 2 X 2 εκ. περίπου. Οι διαστάσεις του θα πρέπει να είναι περίπου 25 X 20 εκ., για να μπαίνει στη λεκάνη που θα έχουμε. Ωφέλιμες διαστάσεις είναι οι εσωτερικές. Καλό είναι, επειδή θα μπαίνει συχνά στο νερό, να το περάσουμε με βερνίκι. Επάνω στο κυρίως σώμα του στερεώνουμε μια σίτα.

ΤΣΟΧΕΣ

Οι τσόχες πρέπει να είναι λίγο μεγαλύτερες από το μέγεθος του τελάρου μας. Αν δεν έχουμε τσόχες, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε πανιά κουζίνας. Έχουμε τόσες τσόχες, όσες και τα χαρτιά που θέλουμε να κάνουμε. Μουλιάζουμε τις τσόχες σε μια λεκάνη με νερό. Παίρνουμε μια τσόχα, την στείβουμε μαλακά και την απλώνουμε τεντώνοντάς την πάνω σε μια σανίδα από κόντρα πλακέ θαλάσσης. Πάνω σε αυτήν τοποθετούμε μία δεύτερη, τρίτη, κ.ο.κ. μέχρι να σχηματισθεί μια στοίβα από βρεγμένες τσόχες.

ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ

ΒΡΑΣΙΜΟ

Τα φυτά πρέπει να καθαριστούν, να κοπούν (φωτό 1) και να βραστούν, πριν τα χτυπήσουμε στο μπλέντερ ή στο γουδί. Με τη βοήθεια ανθρακικού νάτριου (sodium carbonate) το βράσιμο λιώνει τα μαλακά μέρη του φυτού, διαχωρίζει και μαλακώνει τις σκληρές ίνες του, ενώ συγχρόνως το απαλλάσσει από διάφορες ουσίες που είναι βλαβερές για τη μακροζωία του χαρτιού. Σε ένα ανοξείδωτο καζάνι βάζουμε τόσα λίτρα νερό, ώστε να καλύψουμε τα φυτά, αλλά και να μπορούμε να τα ανακατεψουμε εύκολα. Σε ένα άλλο δοχείο, διαλύουμε το ανθρακικό νάτριο ρίχνοντας 15 γρ. για κάθε λίτρο νερού που έχουμε βάλει και το ρίχνουμε στο καζάνι ανακατεύοντας καλά. Έπειτα, προσθέτουμε τα

1.
Κόβουμε τα φυτά σε μικρά κομμάτια. Εδώ κόβουμε νάρκισσους

2.
Βράζουμε τα φυτά για 2 ώρες περίπου, ανακατεύοντας κάθε μισή ώρα

3.
Μόλις τελειώσει το βράσιμο, σουρώνουμε τα φυτά

4.
Ξεβγάζουμε τα φυτά με πολλά νερά, για να φύγει το ανθρακικό νάτριο



1.



2.



3.



4.

φυτά. Αφού βράσουν, χαμηλώνουμε τη φωτιά και ανακατεύουμε κάθε μισή ώρα (φώτο 2). Οι ίνες είναι έτοιμες, όταν διαχωρίζονται εύκολα. Αδειάζουμε τις ίνες σε ένα σουρωτήρι (φώτο 3) και με πολύ νερό τις ξεπλένουμε, ώστε να καθαρίσουν από το ανθρακικό νάτριο (φώτο 4). Οι ίνες είναι έτοιμες για χτύπημα.

ΠΟΛΤΟΠΟΙΗΣΗ

Γεμίζουμε το μίξερ μέχρι τη μέση με νερό, βάζουμε μια ή δύο κούφτες ίνες και τις χτυπάμε 3 έως 4 λεπτά. Όταν δούμε ότι οι ίνες έχουν πολτοποιηθεί, ελέγχουμε την ποιότητά τους. Γεμίζουμε ένα βαζάκι με λίγο νερό, βάζουμε λίγο από τον πολτό, τον ανακατεύουμε και βλέπουμε, αν έχει πολτοποιηθεί ομοιόμορφα. Αδειάζουμε τον κάδο του μίξερ σε έναν κουβά και επαναλαμβάνουμε τη διαδικασία για όλη την υπόλοιπη ποσότητα.

Εάν δεν έχουμε πρόσβαση σε ηλεκτρικό ρεύμα, μπορούμε να πολτοποιήσουμε τις ίνες με ένα γουδί (φώτο 5) είτε τρίβοντας τες με δύο πέτρες (φώτο 6).

ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΦΥΛΛΟΥ ΧΑΡΤΙΟΥ

Γεμίζουμε με νερό μια μεγάλη λεκάνη. Βάζουμε τρεις, τέσσερις κούφτες καρτοπολτό και τον ανακατεύουμε, μέχρι να διαλυθεί ομοιόμορφα. Παίρνουμε το τελάρο με τη σίτα προς τα επάνω και της βάζουμε το καπάκι. Κρατώντάς τα και τα δύο μαζί, τα βυθίζουμε κάθετα μέσα στη λεκάνη με τον καρτοπολτό. Πριν φτάσουμε στον πάτο της λεκάνης, τα φέρνουμε σε οριζόντια θέση και σιγά-σιγά στην επιφάνεια και έξω από αυτήν. Όσο υπάρχει ακόμα νερό μέσα στο καπάκι, κάνουμε μια μικρή κίνηση δεξιά-αριστερά και μια εμπρός-πίσω κρατώντας πάντα το τελάρο και το καπάκι σε οριζόντια θέση για να δέσουν καλύτερα οι ίνες μεταξύ τους (φώτο 7). Αφήνουμε να στραγγίσει το νερό και βγάζουμε το καπάκι, προσέχοντας να μην πέσουν σταγόνες νερού πάνω στο φρεσκοφτιαγμένο φύλλο χαρτιού που έχει μείνει πάνω στη σίτα.



5.



6.



7.

5. Πολτοποιούμε τα φυτά στο γουδί

6. Εναλλακτικά, τρίβουμε τα φυτά με δύο πέτρες

7. Κρατώντας το τελάρο οριζόντια, ενώ έχει ακόμα νερό μέσα, κάνουμε μια κίνηση δεξιά-αριστερά και εμπρός-πίσω, για να δέσουν καλύτερα οι ίνες μεταξύ τους

Λάθη μπορούν να συμβούν στις ακόλουθες περιπτώσεις: εάν ο χαρτοπολτός δεν έχει καλύψει όλη τη σίτα. Εάν το τελάρο δεν έχει κρατηθεί οριζόντια και ο χαρτοπολτός είναι περισσότερος στη μια άκρη. Επίσης, εάν έχουν πέσει σταγόνες νερού πάνω στον χαρτοπολτό και έχουν αφήσει σημάδια.

Σε αυτές τις περιπτώσεις καθαρίζουμε τη σίτα από τον χαρτοπολτό, γυρίζοντάς την προς την επιφάνεια του νερού της λεκάνης και ακουμπώντας μόνο την επιφάνεια που έχει χαρτοπολτό. Την κουνάμε ελαφρά δεξιά-αριστερά για να διαλυθεί ο χαρτοπολτός μέσα στη λεκάνη. Αυτό ονομάζεται «φίλημα».

ΑΔΕΙΑΣΜΑ

Κρατώντας το τελάρο από τις δύο μικρές πλευρές του, πηγαίνουμε στις υγρές τσόχες. Γυρίζουμε το τελάρο, ώστε ο χαρτοπολτός να βρίσκεται από την κάτω μεριά (φώτο 8). Ακουμπάμε τη μια άκρη του τελάρου στην τσόχα και με μια συνεχόμενη κίνηση ρολάρουμε το τελάρο πάνω στην τσόχα πιέζοντας συγχρόνως ελαφρά (φώτο 9). Τη στιγμή που η δεύτερη άκρη του τελάρου ακουμπά στην τσόχα, σπκώνουμε την πρώτη αδειάζοντας τον υγρό χαρτοπολτό από τη σίτα στην τσόχα (φώτο 10).

ΣΤΕΓΝΩΜΑ

8.
Βγάζουμε το καπάκι από το τελάρο και γυρίζουμε το τελάρο, ώστε ο χαρτοπολτός να βρίσκεται προς τα κάτω

Παίρνουμε την τσόχα με το φρεσκοσχηματισμένο φύλλο χαρτιού και την απλώνουμε με μανταλάκια σε ένα σχοινί, για να στεγνώσει (φώτο 11). Άλλος τρόπος είναι να μεταφέρουμε τις τσόχες με τα χαρτιά που φτιάχνουμε σε μια σανίδα, τη μια πάνω στην άλλη και αφού σχηματίσουμε μια ντάνα από 15-20 τσόχες, βάζουμε στο τέλος μια άδεια τσόχα και από πάνω άλλη μια σανίδα. Πιέζουμε σε πρέσα τις δύο σανίδες με τις τσόχες ανάμεσά τους, ώστε να φύγει το πολύ νερό και να δεσουν οι ίνες καλύτερα μεταξύ τους. Μετά απλώνουμε τις τσόχες να στεγνώσουν. Εάν δεν έχουμε πρέσα, πάνω στις σανίδες βάζουμε ένα οποιοδήποτε βάρος.

9.
Ακουμπώντας τη μια άκρη του τελάρου στην τσόχα, κατεβάζουμε την άλλη πιέζοντας

10.
Ένα φρεσκοσχηματισμένο φύλλο χαρτιού πάνω στην τσόχα



8.



9.



10.

ΤΕΛΕΙΩΜΑ

Αφού στεγνώσουν τα χαρτιά πάνω στις τσόχες, τα ξεκολλάμε ένα-ένα. Τα χαρτιά αυτά έχουν ελαφρώς άγρια επιφάνεια και είναι πολύ απορροφητικά. Για να έχουν λεία επιφάνεια και να είναι λιγότερο απορροφητικά, μπορούμε να κάνουμε τα εξής:

- > Να βουτήξουμε τα χαρτιά σε ένα διάλυμα από ζελατίνα.
- > Να κάνουμε ένα δεύτερο πρεσάρισμα.
- > Να τα σιδερώσουμε
- > Να τα τρίψουμε με μια λεία πέτρα ή με την ανάποδη μεριά ενός κουταλιού.



11.

11.
Απλώνουμε
το υγρό φύλλο
με την τσόχα

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Heller Jules, Papermaking. New York , Watson-Guptill, 1978.

Hunter Dart, Papermaking, The History and Technique of an Ancient Craft, 2nd ed. New York, Dover Publication, Inc. 1978.

Rudin Bo, Making Paper, A Look into the History of an Ancient Craft Vaallingby, Sweden, Rudins, 1990.

Μαρίνος Βλέσας – Μαρία Μαλακού, Ιστορία του χαρτιού, Αιώρα 2010.

Πλέγμα - Ιστός

Ένα ζεστό απομεσήμερο, αρχές Ιούνη, ποδηλατούσαμε στο παραλίμνιο δάσος της Κερκίνης. Χαζεύαμε την πλούσια βλάστηση και τα υδρόβια πουλιά της λίμνης. Οι μεγάλες ιτιές, κρέμονταν πάνω από τα νερά, πλεγμένες με τους γαύρους, τους πυκνούς θάμνους και τα πλατάνια, αφήνοντας κάποια ανοίγματα για να πλησιάσουμε στην όχθη, στο νερό.

Μια παρέα ψαράδων, έψηναν σε πρόχειρη θράκα ψάρια, είχαν για τραπέζι μια αναποδογυρισμένη βάρκα, έτρωγαν και έπιναν. Λίγο πιο πέρα, μια μεγαλόσωμη γυναίκα, καθισμένη σε μια κουρελού, έπλεκε με κλωρά κλαριά ιτιάς μια μεγάλη καλαθούνα (μεγάλο καλάθι για ρούχα). Δύο τρία παιδιά γύρω της έξυναν τους μουλιασμένους φλοιούς από τα κλαριά και τα στοιβάζαν σε κουβάδες με νερό. Οι κλάρες δεν ήταν όλες ίσιες (όπως για τα κανονικά καλάθια), αλλά είχαν κόμπους, κοψίματα και γυρίσματα. Έτσι, η καλαθούνα έπαιρνε το σχήμα που της έδιναν οι κλάρες. Ένα μεγαλύτερο αγόρι λύγιζε τις κλάρες με το χέρι, σαν να τις έπλαθε για να γίνουν πιο ευλύγιστες. Παράμερα, υπήρχαν πεταμένες



1.

Τάκης Γλούπας,
Καλαθοπλεκτική
από το Δ.Θεοχάρης,
1973

κάτω μεγαλύτερες κλάρες, δεμένες με σπάγκους σαν τόξα: θα γίνονταν χερούλια...

Έχουν περάσει περίπου 10 χρόνια και η εικόνα αυτή μένει ζωντανή μέσα μου.

Οι ιτιές και οι λυγαριές έχουν χρησιμοποιηθεί πολύ στην καθημερινή ζωή του ανθρώπου όλων των εποχών, έγιναν τραγούδι, μύθος, ποίημα και είναι συνώνυμα με την ευλυγισία και την πλαστικότητα.

Η ιτιά (willow) γίνεται δένδρο που μπορεί να φτάσει μέχρι και 20 μέτρα με μεγάλο άνοιγμα κόμης. Ανήκει στο είδος *Salix*, τα φύλλα της είναι μακρουλά, λογχόμορφα και τα άνθη της βγαίνουν νωρίς την άνοιξη.

Η λυγαριά (osier) φτάνει το πολύ τα 3 μέτρα, το επιστημονικό της όνομα είναι *Vitex agnus castus*. Τα φύλλα της είναι σύνθετα και αποτελούνται από 5-7 γκριζοπράσινα φυλλάρια. Ανθίζει από τον Ιούνιο έως τον Αύγουστο.

Η λυγαριά είναι ο αγνός των αρχαίων με πολλές θεραπευτικές ιδιότητες. Οι αρχαίοι συνέδεσαν και τα δύο δένδρα με μύθους και δοξασίες. Την ιτιά τη συνέδεαν με τη γονιμότητα, λόγω της ευκολίας που έχει να αναπτύσσεται. Αν σε ένα μπουκάλι με νερό βάλετε ένα γυμνό κλαρί ιτιάς, σε μια βδομάδα το πολύ θα έχει βγάλει ρίζες και εύρωστα φύλλα.

Ο φλοιός της ιτιάς χρησιμοποιείται στην παραγωγή φυσικών βαφών και στη βυρσοδεψία, ενώ μερικά είδη παράγουν θεραπευτικές ουσίες. Ο Ιπποκράτης παρασκεύασε ένα χυμό που ενεργούσε σαν παυσίπονο, γιατί περιείχε σαλικυλικό οξύ—πρόδρομο της ασπιρίνης. Ακόμα και σήμερα, σε κάποιες περιοχές, κάνουν καταπλάσματα με πολτό από φλοιό ιτιάς.

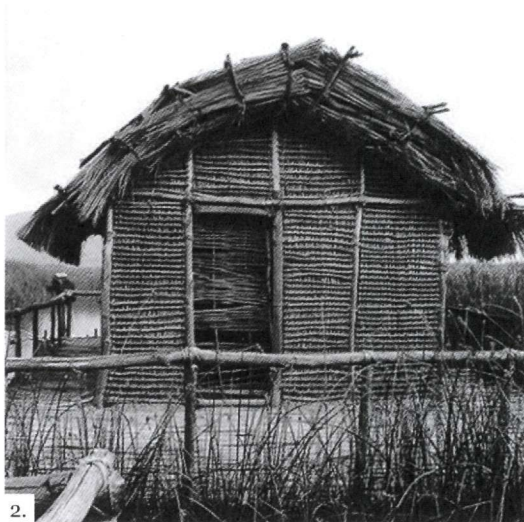
Τα κλαριά τους είναι ευλύγιστα και ανθεκτικά και για το λόγο αυτόν χρησιμοποιούνται στην καλαθοπλεκτική. Τα κλαριά της ιτιάς είναι πιο χονδρά και χρησιμοποιούνται περισσότερο για σκελετούς, ενώ της λυγαριάς είναι λεπτότερα και πιο κατάλληλα για πλέξιμο.

Οι ιδιότητες αυτές της ιτιάς και της λυγαριάς ήταν γνωστές από τα προϊστορικά χρόνια. Τα κλαριά τους ήταν χρήσιμα στο πλέξιμο τοίχων, στην κατασκευή κατοικιών (λιμναίος οικισμός Δισπηλιού), στο πλέξιμο καλαθιών (ίχνη σε χώμα από το Ακρωτήρι της Θήρας). Μοτίβα πλεγμάτων, εγχάρακτα ή ζωγραφιστά, υπάρχουν και στην προϊστορική κεραμική. Η κατασκευή καλύβας με κλαριά και χόρτα έφτασε στον 20ο αιώνα με τις καλύβες των Βλάχων και των Σαρακατσάνων, ενώ η καλαθοπλεκτική με δυσκολία επιβιώνει σε λιγοστά παραδοσιακά μέρη (Φλώρινα, Τήνο, Νάξο, Κρήτη, Θράκη).

Στο διαδίκτυο με κλειδιά τις λέξεις Willow, Osier, Basketry, θα βρείτε ισότοπους με δουλειές σύγχρονων καλλιτεχνών, αλλά και ομάδων ανθρώπων που πλέκουν καλάθια. Στο εξωτερικό είναι μια τέχνη ζωντανή, ενώ στην Ελλάδα αργοσβήνει.

Στη δουλειά μου των τελευταίων ετών, το πλέξιμο των υλικών, μετάλλων, κλαριών, κλωστών και συρμάτων, είναι το κυρίαρχο στοιχείο για τη σύνθεση των επιφανειών, των ιστών και των κελύφων.

2.
Αναπαράσταση
καλύβας,
Δισπηλιό
Καστοριάς



2.

3.
Τάκης Τλούπας,
Αμπελώνας Λαρισας
δραγασάκι / τσαρ-
δάκι για σκιά
και παρατήρηση
των κτημάτων
απο ψηλά,
1959



3.

Δεν ακολουθώ την πειθαρχία που απαιτεί το πλέξιμο των καλάθιών, αλλά την ελεύθερη ανάπτυξη της κατασκευής στο χώρο. Δεν θέλω να φτιάξω κάτι χρηστικό, αλλά να χρησιμοποιήσω τη γνώση με την οποία φτιάχνεται το καλάθι. Για μένα, η γνώση αυτή είναι η προετοιμασία, η συλλογή του υλικού, η επεξεργασία και η χρήση των υποπροϊόντων (του φλοιού, των φύλλων, των λεπτών κλαριών), η δημιουργία εργαλείων άμεσα από τη φύση.

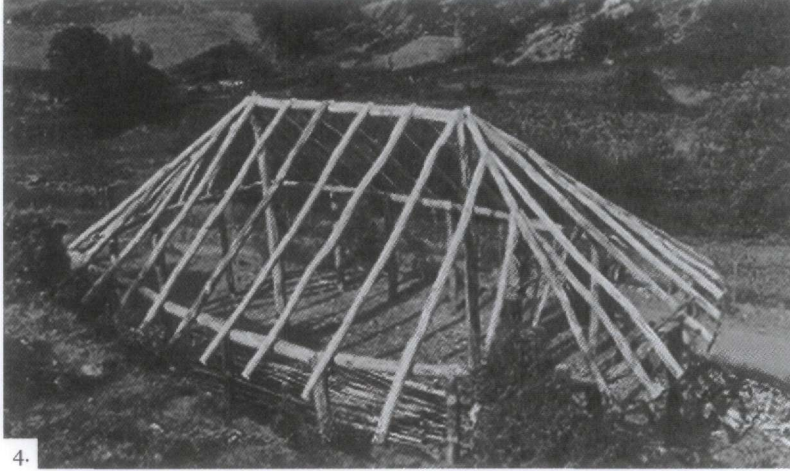
Στη δουλειά μου, τις περισσότερες φορές το κλαρί αντικαθίσταται από σφυρήλατο μέταλλο, αλλά στο μυαλό μου υπάρχει η εικόνα του.

ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΑΙ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ

Τα κλαριά είναι καλό να κόβονται, όταν οι χυμοί είναι πάνω στο δένδρο, άνοιξη και φθινόπωρο. Βέβαια, εξαρτάται από την περιοχή και τον καιρό. Όταν κόβονται την κατάλληλη εποχή, η εσωτερική δομή του κλαριού είναι πυκνή, γεμάτη χυμούς και το κλαρί είναι πιο ανθεκτικό και ευλύγιστο. Τα κλαριά αποφλοιώνονται καλύτερα, όταν είναι χλωρά. Υπάρχουν καλλιτέχνες που δεν τα αποφλοιώνουν, αλλά τα ξεραίνουν σε δεμάτια και τα χρησιμοποιούν όποτε τα χρειαστούν, αφού πρώτα τα μουλιάσουν για μια περίπου ώρα.

Η αποφλοιώση των κλαριών γίνεται κυρίως με ένα κοπίδι –μαχαίρι με ίσια ή γαμπφή άκρη. Έχω δει να αποφλοιώνουν με ανοικτό ψαλίδι, όπως επίσης περνώντας τις βέργες μέσα από μεγάλα ανοίγματα καλαμίνιου καλάθιου.

Οι ξυσμμένοι φλοιοί μαζεύονται σε κουβά με νερό. Τους βράζουν αρκετές ώρες με λίγη ποτάσα, για να διαλυθούν οι ίνες και μετά τα ξεπλένουν με νερό (το σωστό είναι, πριν το ξέπλυμα να μπουν στη



4.
Αναπαράσταση
κατασκευής
νεολιθικής
κατοικίας

σόδα για να διαλυθούν τα υπολείμματα του οξέος). Πάνω σε κομμένους κορμούς τα κτυπούν με ξύλα (κόπανους), για να τα λιανίσουν και να γίνουν μάζα. Η μάζα αυτή απλώνεται μετά σε τουλπάνια να στεγνώσει. Αυτό που προκύπτει είναι μία συμπίεσμένη επιφάνεια από φυτικές ίνες, κάτι σαν τζίβα.

Τα καθαρισμένα κλαριά ή τοποθετούνται σε κουβάδες με νερό για να χρησιμοποιηθούν άμεσα ή γίνονται δεμάτια που ξεραίνονται όρθια, σε σκιερά μέρη. Τα κλαριά που θα χρησιμοποιηθούν, δουλεύονται με το χέρι ή με μία δικάλα για να αποκτήσουν τοπικά περισσότερη ευκαμψία. Μια γιαγιά, μού είπε ότι με τον τρόπο αυτό ζωντανεύουν τα υγρά του ξύλου. Πράγματι, είναι ενδιαφέρον να το δοκιμάσετε με το χέρι και να συγκεντρωθείτε στην άκρη των δακτύλων σας, για να καταλάβετε τι γίνεται στο ξύλο. Στις μεγάλες κατασκευές στο χώρο, σαν αυτή που φτιάξαμε, το πλέξιμο των κλαριών είναι ελεύθερο και όχι πυκνό, για να επιτρέπει να αναπτύσσεται το έργο προς όλες τις κατευθύνσεις. Πρώτα δημιουργείται ένας βασικός ιστός, πάνω στον οποίο απλωνόμαστε. Τα αρχικά κλαριά δένονται μεταξύ τους με σπάγκο φυτικό ή χόρτο. Όσο όμως η σύνθεση προχωρά, το δέσιμο γίνεται περιττό, γιατί στερεώνονται από τις εντάσεις που δημιουργούνται μεταξύ τους και τη χρησιμοποίηση άλλων υλικών από τον περιβάλλοντα χώρο (φλοιομάζα, βούρλα, μακρύμισχα χόρτα, φύλλα κ.ά.).

ΥΛΙΚΑ ΠΟΥ ΧΡΕΙΑΖΟΝΤΑΙ

Κλαδευτήρια, σουγιάδες για αποφλοίωση, καλάθι από καλάμι (για να δοκιμάσουμε αποφλοίωση), κουβάδες, σπάγκοι χαρταετού, ψαθόχορτο.

5.
Η απλή φωλιά των πουλιών γέννησε μια σημαντική ιδέα. Λεπτομέρεια, στάδιο Beijing Κίνα



5.

6.
Λάρισα, Θεσσαλία από το Δ. Θεοχάρης, 1981



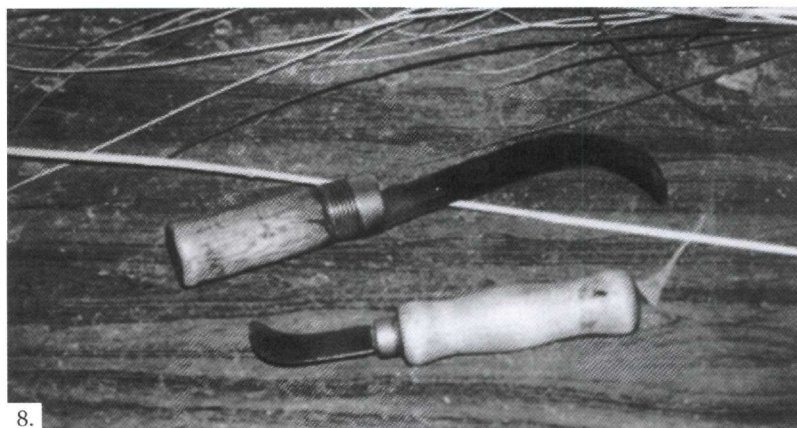
6.

7.
Εργαλεία καλαθοπλεκτικής



7.

8.
Εργαλεία κοπής και αποφλοίωσης



8.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Δ. Θεοχάρης, Νεολιθική Ελλάς, Εκδόσεις ΕΤΕ, 1973.

Δ. Θεοχάρης, ΝΕΟΛΙΘΙΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ, Μορφωτικό Ίδρυμα ΕΤΕ, 1981.

Hilary Burns, Η τέχνη της καλαθοπλεκτικής, Εκδόσεις ΙΟΝ, 2000.

Gabriel Sue & Goumer Sally, The Complete Book of Basketry Techniques London David & Charles 1991.

Σύριγξ

Αλάνθαστος ο αρχαιοδίφης M. L. West. Μόνο μια φορά κινδύνεψε να προκαλέσει μοιραίο λάθος: όταν, εξετάζοντας μία μουσική γραφή στους Δελφούς, η βαριά προστατευτική μπάρα, αδέξια τοποθετημένη, πήγε να σπάσει το μάρμαρο. Ο West, στο διεξοδικό έργο του, λίγες σελίδες αφιερώνει στη σύριγγα. Μας αποζημιώνει με πλούσιες αναφορές. Όταν όμως διαβάζετε τη μετάφραση, να είστε σε εγρήγορση.

Το κείμενο ρέει όμορφα, αλλά σε ιδιαίτερους μουσικούς όρους σκοτνάφει. Στην πλούσια βιβλιογραφία η σύριγξ είναι το φτωχόπαιδο, αδικείται. Ο West επιβεβαιώνει την ιδιαίτερη σημασία της σύριγγος και κλείνει με το εξής νόημα: όποιος καταφέρει να κατανοήσει τη φύση και το ρόλο της σύριγγος, μάς χαρίζει μεγάλες εκπλήξεις. Αλλά δυστυχώς, εδώ σπαίνει.

Ας δούμε επιγραμματικά τα ζητήματα που θέτει. Οι σωλήνες είναι από καλάμια ή άλλο υλικό. Το κάτω άκρο κλειστό, στο επάνω γίνεται το φύσημα. Σύριγξ, κατά λέξη, σημαίνει σωλήνας. Απλό όργανο, συναντάται στην Ευρώπη, Ασία, Μαλαισία, Αμερική. Επινοήθηκε κατά τις πρώιμες εποχές. Φτιαγμένες από κόκκαλο, βρέθηκαν στην Ευρώπη σύριγγες από τις παλαιολιθικές περιόδους. Στο Katal Huyuk, στην Ανατολία, σε ένα χαρακτηριστικό που χρονολογείται από τον 5ο αιώνα, ένας άνδρας χορεύει με σύριγγα. Σύριγγες βλέπουμε και στα κυκλαδίτικα αγγεία. Επίσης, σε οστά πουλιών της Ουκρανίας. Ήταν όργανο γνωστό στην Ελλάδα, τη Συρία, τα Βαλκάνια, την Ιταλία. Ανήκε σε τσομπάνους και αγρότες.

Ακούγεται στο στρατόπεδο των Τρώων, στα καράβια, στους γάμους. Παρόλο που η υψηλή κοινωνία την περιφρονεί, υπάρχουν μαρτυρίες ότι δόθηκε μέχρι και συναυλία με σύριγγα.

Η σύριγξ είναι μικροκαμωμένη και παίζει ψιλά. Οι σωλήνες κοληλημένοι με κερί, δεμένοι με ύφασμα, σχηματίζουν έναν ξύλινο σκελετό σε ράβδους. Σπάνια τη βλέπουμε ζωγραφισμένη σε αττικά αγγεία. Ήταν όργανο περισσότερο αγαπητό στην Ιταλία.

Ο αριθμός των σωλήνων ήταν 9 στην αρχαϊκή εποχή, 10 στην κλασική, 4-16 στην ελληνιστική. Στο άγαλμα του Απόλλωνα στη Δήλο, στην παλάμη, βλέπουμε Χάριτες που παίζουν σύριγγα, λύρα και αυλό¹.

Καμάρι της Γαλλικής Ακαδημίας, ο Th. Reinach, δεν αρνείται τίποτα έναντι άλλων. Είναι σοφός, οργώνει βαθιά. Δεν αρνείται το παιχνιδιάρικο, καλλιτεχνικό πνεύμα των Γάλλων διανοουμένων. Στο διάλειμμα του ερευνητικού έργου του ανεβάζει θεατρική παράσταση με τίτλο

1. Ancient Greek Music, M. L. West Clarendon Press, Oxford 1994.

«Σύριγγ». Δεν αποκλείεται ο Σοφολής να απετέλεσε την έμπνευση γι' αυτό το τόλμημα. Οι ηθοποιοί του Reinach παίζουν με σύριγγα.

Κάποιος φιλόλογος, «ποιητική αδεία», δειλά-δειλά ψελίζει πως στα ομηρικά έπη έπαιζαν πρωταρχικά σύριγγα, ενώ η λύρα είναι μεταγενέστερη επινόηση.

Όπου κι αν κρύβεται η αλήθεια, στις σπηλιές που γεννήθηκε ο Ερμής και κατοικούσε ο Παν αντιλαλεί θαυμάσια η σύριγγ.

Σε γενικές γραμμές ο Reinach παίρνει την ίδια θέση με τον West.

Διαπιστώνουμε πως λαοί σε απομακρυσμένα μέρη, στην Κίνα, το Μεξικό, το Περού, φτιάχνουν παρόμοιες σύριγγες. Ο Πολυδεύκης τις αποδίδει στους κατοίκους των νησιών του ωκεανού. Σωλήνες, ανοικτοί στο στόμιο, ξυσμένοι λίγο πλάγια.

Ο εκτελεστής ακουμπάει με τα χείλη του επάνω, κρατάει το όργανο λίγο λοξά, απαλά. Το τείχωμα του σωλήνα θέτει σε δόνηση την εσωτερική στήλη του αέρα. Οι σωλήνες δονούνται, φεύγει ο πολτός και οι ίνες. Κερί σφραγίζει το κάτω άκρο και ενώνει τα τμήματα. Τα καλάμια δένονται με νήματα ή κάθονται σε θήκη, διακοσμημένη με στολίδια, ανάγλυφα, σαν ροδέλες. Συχνά έχουν κορδόνι για να κρεμαστούν. Στην ελληνιστική εποχή οι οργανοποιοί έφτιαχναν κομψοτεχνήματα από πολύτιμα υλικά, ελεφαντόδοντο και μέταλλο.

Η σύριγγε εφαρμόζει στην παλάμη. Ο αριθμός των σωλήνων ποικίλλει ανά εποχή και είναι σαν να μιμείται την εξέλιξη της λύρας. Μόνο ο παραμυθένιος Πολύφημος παρηγορείται, ερωτοχτυπημένος, με εκατό καλάμια. Η εφεύρεση της σύριγγος μοιράζεται ανάμεσα στον Πάνα, τον Σειλινό, τον Μαρσύα, τον Ερμή και την Κυβέλη. Με σύριγγα ερωτοτροπούν ο Απόλλωνας, ο Άττις, ο Κάδμος, οι Κύκλωπες, οι Σειρήνες, οι Χάριτες, ο Έρωτας².

Αν η σύριγγε στη διεθνή βιβλιογραφία είναι φτωχόπαιδο, τότε στην Ελλάδα έγινε ορφανό. Σχετικά έγκυρες πληροφορίες για τη σύριγγα μόνο από τον Σόλωνα Μιχαηλίδη αντλούμε. Η εγκυκλοπαίδειά του όμως, μεταφράστηκε πολύ καθυστερημένα από την πρώτη αγγλική έκδοση. Δεν υπάρχει ικανοποιητική απάντηση γιατί λησμονήθηκε η σύριγγε. Δεν αρκεί να λέμε πως η αιτία είναι ίσως η προκατάληψη, ο φανατισμός, που βλέπει τον τραγοπόδαρο Πάνα με καχυποψία, θέλοντας να κάψει τη σύριγγα.

Υπάρχει νους και θέληση στην Ελλάδα για έρευνα. Η τελευταία έκλαμψη ήταν γύρω από το ζεύγος Σικελιανού. Λαμπρά ονόματα, όπως οι Κοντολέων, Κακριδής, Θρασύβουλος Γεωργιάδης, Πράτοικα, Νικολούδη, Καρρά... Η Eva Palmer προσέφερε μυθικό πλούτο. Όλ' αυτά όμως δεν έπιασαν τόπο. Απλώς ως πρωτοπόροι άνοιξαν το δρόμο. Έτσι κι ο Μιχαηλίδης. Είναι άξιο θαυμασμού το πώς περατώνει την εγκυκλοπαίδειά του. Τέτοια έργα, υπό ομαλές συνθήκες, εκτελούνται από στρατιές ειδικών ερευνητών. Ο Μιχαηλίδης ήταν ένας σοφός ερασιτέχνης αρχαιοδίφης. Αρχιμουσικός. Καταπιάστηκε με μία δουλειά που θέλει επτά ψυχές.

2. Th. Reinach, «Syrinx» DAGR VIII (1908), .σσ. 1596-1600.

Καλώς ή κακώς, παίρνει θέση “διπλωμάτη”, για να αποφύγει συναδελφικές διφωνίες, δίνοντας περισσότερο χώρο στις πηγές. Κατανότη. Έτσι δίνει ευκαιρία στις επόμενες γενιές να φέρουν στην επιφάνεια «καυτά» ζητήματα. Η πρώτη ανταπόκριση είναι μία διδακτορική διατριβή για τη σύριγγα από την G. Haas.

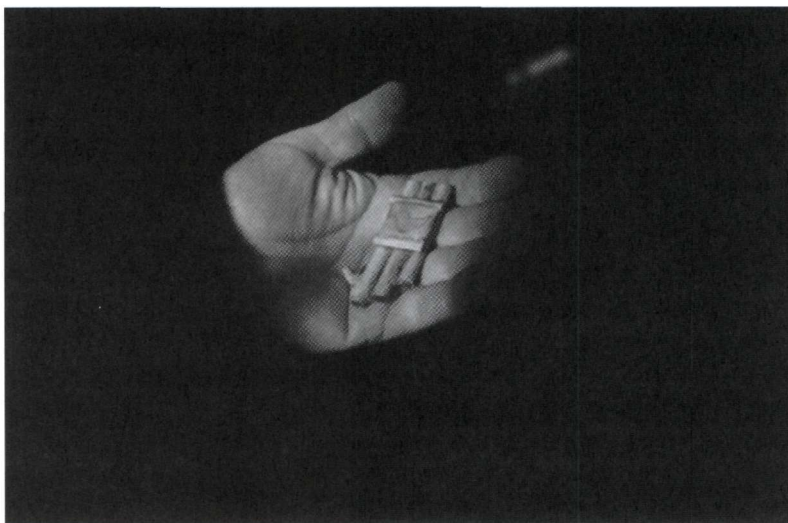
Παραθέτουμε το κείμενο του Μιχαηλίδη σε ατόφια ελληνικά:

«Σύριγγα του Πάνα· φλογέρα του βοσκού. Ο ήχος παράγεται από φύσημα κατευθείαν μέσα στην οπή, που έχει ανοικτεί στο επάνω άκρο, χωρίς την παρεμβολή γλωσσίδας. Συρίζω (και συρίττω) σήμαινε παίζω τη σύριγγα· επίσης, παράγω έναν συρίζοντα ήχο. Το όνομα της σύριγγας εμφανίζεται στην Ιλιάδα και στον Ύμνο στον Ερμή 512 - Ίλ. Κ 13: «αυλών συριγγών τ' ένοπίν» ([ο Αγαμέμνονας, κοιτάζοντας προς το στρατόπεδο των Τρώων, θαύμαζε τις πολλές φωτιές που έκαιαν μπροστά στο Ίλιο] και τον ήχο των αυλών και των συριγγών).

Βλ. επίσης Σ 526. Αγιοπ. (Vincent Notices 263): «Σύριγγος είδη δύο· το μεν εστι μονοκάλαμον, το δε πολυκάλαμον, ό φασιν εύρημα Πανός». Η σύριγγα κατασκευαζόταν από καλάμι. Η πολυκάλαμη ήταν η γνωστή σύριγγα του Πανός ή σύριγγες του Πανός. Τα καλάμια (σωλήνες) ήταν συνήθως επτά, με διαφορετικό μέγεθος· σχημάτιζαν, όμως, μια οριζόντια γραμμή στο επάνω άκρο, χωρίς οπές, και ήταν συνδεδεμένα με κερί. Πολυδ. (IV, 69): «στη σύριγγα ο ήχος παράγεται με φύσημα· είναι ένα σύνολο από καλάμια (σωλήνες) δεμένα με λινάρι και κερί... πολλά καλάμια με βαθμιαία σμικρυνόμενο μέγεθος». Ο Πολυδεύκης ομιλεί και για μια πεντασύριγγα (VIII, 72), ενώ ο Αγιοπολίτης για δεκακάλαμη (σ. 260). Η σύριγγα του Πάνα ήταν όργανο ποιμενικό (ο Πάνας ήταν ποιμενικός θεός, προστάτης των δασών, των κοπαδιών και των βοσκών) και δε χρησιμοποιούνταν ποτέ για καλλιτεχνικούς σκοπούς· πρβ. Ομ. Ίλ. Σ 526: «νομίης τερπόμενοι σύριγγι» (βοσκοί τερπόμενοι με τις σύριγγες). Στην περίπτωση ισομεγεθών καλάμιών, συνήθιζαν να γεμίζουν ένα τμήμα κάθε σωλήνα με κερί, μικραίνοντας έτσι βαθμιαία την αέρινη στήλη που παλλόταν. Κατά τον Διόδωρο Σικελιώτη (Γ', 58, 2), η Κυβέλη εφεύρε την πολυκάλαμη σύριγγα: «πολυκάλαμον σύριγγα πρώτην [Κυβέλην] επινοήσαι». Ο Πολυδεύκης (IV, 77), όμως, λέει πως είχε κελτική προέλευση: «η δε εκ καλάμων σύριγγ Κελτοίς προσήκει και τοις εν ωκεανώ νησιώταις» (η πολυκάλαμη σύριγγα αρμόζει στους Κέλτες και σε όσους κατοικούν στα νησιά του ωκεανού). Σύμφωνα με το μύθο, ο Πάνας αγάπησε μια νύμφη από την Αρκαδία, την κόρη του ποταμού Λάδωνα, Σύριγγα. Η νύμφη τρομαγμένη από την καταδίωξη του θεού ικέτευσε τον Δία να τη σώσει. Έτσι, τη στιγμή που ο Πάνας την έπιασε, εκείνη μεταμορφώθηκε σε καλάμια· τρελός από θυμό και απογοήτευση ο Πάνας έσπασε την καλάμια σε κομμάτια. Γρήγορα, όμως, κατάλαβε πως έκοβε το σώμα της νύμφης, και μετανιωμένος άρχισε να κλαίει και να φιλά τα κομμάτια της καλάμιάς.

Ακούγοντας τους ήχους που έβγαιναν, καθώς φυσούσε κλαίοντας, οδηγήθηκε στην κατασκευή της σύριγγας. Ο επικός ποιητής Ευφορίων (Αθήν. Δ', 184Α, 82), στο βιβλίο του «Περί μελοποιιών» (ή μελοποιών)

λέει πως ο Ερμής επινόπησε τη μονοκάλαμη σύριγγα, ο Σειληνός την πολυκάλαμη και την κηρόδετη ο Μαρσύας: «την μεν μονοκάλαμον σύριγγα Ερμίν ευρείν, την δε πολυκάλαμον Σειληνόν, Μαρσύαν δε την κηρόδετον». Άλλοι αποδίδουν την εφεύρεση της μονοκάλαμης σύριγγας στον Σεύθη και τον Ρωνάκη, από τη θρακική φυλή των Μαιδών. Γενικά, μπορεί να λεχθεί πως η πολυκάλαμη σύριγγα υπήρξε ο κυριότερος πρόδρομος της ύδραυλης. Η σύριγγα συνδεόταν, επίσης, με τη μαγεία: ο Πλούταρχος (Πότερα των ζώων φρονιμότερα... 961E, 3) αναφέρει: «κηλούνται μεν γαρ έλαφοι και ίπποι σύριγγι και αυλοίς» (τα ελάφια και τα άλογα μαγεύονται [γοπτεύονται] με τις σύριγγες και τους αυλούς). Στο εδάφιο αυτό η λέξη κηλούμαι θα μπορούσε να έχει απλώς τη σημασία του θέλωμαι»³.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

http://books.google.gr/books?id=So-Qpz6WDS4C&pg=PA102&lpg=PA102&dq=West+Martin+syrinx&source=bl&ots=RhMd7NjNbM&sig=kkYy6mxVPfW07700b0xogY1ZwV8&hl=el&ei=NmMiTeCPHY32sgbX-NmNAG&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBcQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false.

http://thesaurus.iema.gr/thesaurus_s.php?q=%F3%FD%F1%E9%E3%EE.

<http://dagr.univ-tlse2.fr/sdx/dagr/feuilleter.xsp?tome=4&partie=2&numPage=792&nomEntre=SYRINX>.

<http://forum.index.hu/Article/showArticle?t=9083979>.

3. Σόλωνας Μιχαηλίδης, Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής, Εκδόσεις Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, 1999.

Κατασκευή πλιθιών, μια ξεχασμένη γνώση

30% του παγκόσμιου πληθυσμού &
50% του πληθυσμού των αναπτυσσόμενων χωρών
ζουν μέσα σε σπίτια φτιαγμένα από χώμα

Η λάσπη ήταν και θα είναι το πιο προσιτό, φτηνό και προσαρμοσί-
μο οικοδομικό υλικό στον πλανήτη.

Τα παραδοσιακά σπίτια από λάσπη σχεδιάστηκαν και κτίστηκαν
από τους ίδιους τους ανθρώπους που έζησαν μέσα σε αυτά, χρησιμο-
ποιώντας τοπικά φυσικά υλικά και απλά εργαλεία. Αποτελούν τμήμα
μιας παράδοσης, όπως οι τοπικές διάλεκτοι, η τέχνη και η μουσική.
Η μοναδική και ιδιαίτερη ομορφιά τους βασίζεται στην απλότητα, τη
λειτουργικότητα, την ηρεμία και στο γεγονός ότι προέρχονταν και εξέ-
φραζαν τον κόσμο στον οποίο οι άνθρωποι ζούσαν.

Η ομορφιά της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής αντιστοιχεί στην
ομορφιά των χειροποίητων κατασκευών, με χαρακτηριστικά την ατέ-
λεια, το ακανόνιστο, την έλλειψη ρυθμού, την απόκλιση και αποτελούν
έκφραση της ιδιαίτερης ιδιοσυγκρασίας του δημιουργού τους. Η παρα-
δοσιακή αρχιτεκτονική διηγείται την ιστορία ενός κόσμου που χάνεται,
με κτίσματα φτιαγμένα από κοινούς ανθρώπους που υλοποίησαν με
καλλιτεχνικό, απέριττο και αντιληπτό τρόπο τις καθημερινές ανάγκες
και τα όνειρά τους.

Το πλιθί (άψητο συμπαγές τούβλο από χώμα και άχυρο) είναι το
πιο παλιό δομικό υλικό. Τα πρώτα πλιθίνα σπίτια χρονολογούνται από
τη μεσολιθική εποχή, περίπου από το 8.000 πΧ, και τα συναντάμε σε
όλη τη διάρκεια της ιστορικής μας εξέλιξης.

Τα πλιθιά αποτελούν ένα μοναδικό φυσικό οικοδομικό υλικό με
μεγάλα πλεονεκτήματα:

1. Μεγάλη δομική ικανότητα και αντοχή. Στην περιοχή των Πρε-
σπών στέκουν ακόμα διώροφα πλιθίνα σπίτια, αν και έχουν εγκαταλει-
φθεί εδώ και 60 χρόνια.

2. Μεγάλη αντοχή στο σεισμό.

3. Μεγάλη θερμοχωρητικότητα και ικανότητα θερμομόνωσης. Τα
πλιθίνα σπίτια διατηρούνται ζεστά το χειμώνα και δροσερά το καλο-
καίρι.

4. Χαμηλό κόστος και ευκολία κατασκευής με απλά εργαλεία και
μειωμένη επεξεργασία. Η κατασκευή τους δεν απαιτεί ειδικές γνώσεις
και υψηλή τεχνολογία.

5. Ευκολία στη συντήρηση και στις μεταγενέστερες επεμβάσεις (μηχανολογικά περάσματα, νέα ανοίγματα κλπ.) χωρίς στατικά προβλήματα.

6. Δυνατότητα δημιουργίας πλαστικών μορφών που ενσωματώνονται αρμονικά στο περιβάλλον.

7. Δημιουργία ενός φυσικού περιβάλλοντος που «αναπνέει». Σήμερα, τα πλιθίνα σπίτια αποτελούν μοντέλο της «πράσινης» ανάπτυξης.

Το πλιθί συνεργάζεται και δένει με το ξύλο και την πέτρα, δημιουργώντας ένα σύνολο που αντικαθιστά το τσιμέντο, το σίδηρο, το τούβλο και τη θερμομόνωση.

8. Ελάχιστες επιπτώσεις στο περιβάλλον, καθώς περιορίζονται οι απαιτήσεις για μεταφορές και κατανάλωση ενέργειας, δεν δημιουργούνται απόβλητα και χρησιμοποιούνται απλά εργαλεία.

Τα πλιθίνα σπίτια γερνάνε όμορφα στο χρόνο και όταν καταστρέφονται, ανακυκλώνονται πλήρως, καθώς στη θέση τους παραμένει μόνο χώμα, έτοιμο να ξαναγίνει πλιθί από τους οικοδόμους των επόμενων γενιών. Η εξοικονόμηση πόρων και ενέργειας έχει σημαντικό περιβαλλοντικό και οικονομικό όφελος.

9. Αποτελούν μέρος της παραδοσιακής μας αρχιτεκτονικής.

Οι πλιθίνες κατασκευές διαβρώνονται από το νερό, μόνο στις περιπτώσεις που παραμένουν αστέγαστες και σε άμεση επαφή με την υγρασία του εδάφους.

Κατάλληλο μείγμα χώματος (βλ. σχήμα 1)

Για την κατασκευή των πλιθιών χρειάζεται αργιλώδες χώμα με πηλό σε ποσοστό 15-25%. Η φυτική γη (επάνω στρώμα εδάφους), δεν είναι κατάλληλη για πλιθιά. Χρησιμοποιείται το υπέδαφος, ενώ η ευκολότερη και ασφαλέστερη λύση είναι η χρησιμοποίηση χώματος από διαλυμένα παλιά πλιθιά.

Για να ελέγξουμε την καταλληλότητα του κοσκινισμένου χώματος, κάνουμε την παρακάτω δοκιμή:

1. Γεμίζουμε το 1/3 ενός βάζου με χώμα.
2. Γεμίζουμε το βάζο με νερό και ρίχνουμε μια μικρή κουταλιά αλάτι.
3. Ανακατεύουμε το μείγμα, βιδώνουμε το βάζο και το κουνάμε καλά.
4. Το αφήνουμε να σταθεί ½ ώρα.
5. Κουνάμε το βάζο ξανά.
6. Το αφήνουμε να σταθεί 1 λεπτό σε επίπεδη επιφάνεια.
7. Σημαδεύουμε τη στάθμη του καθισμένου χώματος (Τ3). Το ίζημα αυτό αντιστοιχεί στην άμμο και τα ψιλόκοκκα υλικά.
8. Περιμένουμε άλλα 30 λεπτά.



Σχήμα 1. Ιδανική αναλογία χώματος

9. Σημαδεύουμε τη νέα στάθμη του καθισμένου χώματος (T2). Η στρώση αυτή αντιστοιχεί στη «λάσπη» (silt).

10. Περιμένουμε 24 ώρες.

11. Σημαδεύουμε τη νέα στάθμη (T1), που αντιστοιχεί στη στρώση του πηλού.

ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ ΠΛΙΘΩΝ

1. Ετοιμάζουμε το κατάλληλο μέρος όπου θα απλώσουμε τα πλιθιά μας για να στεγνώσουν. Θα πρέπει να έχει καλό αερισμό, να είναι προστατευμένο από τη βροχή - ιδανικά και από την απευθείας έκθεση στον ήλιο - και να είναι καθαρό και επίπεδο.

2. Κοσκινίζουμε το χώμα (βλ. «κατάλληλο μείγμα χώματος») με σίτα με μέτριο «μάτι». Για σίτα μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε και ένα παλιό σομιέ κρεβατιού.

3. Δουλεύουμε το χώμα με το νερό, με την τσάπα και τα πόδια, μέχρι να γίνει μια παχύρρευστη λάσπη. Βοηθάει πολύ, αν νωρίτερα έχουμε αφήσει το χώμα να μουλιάσει.

4. Ρίχνουμε στη λάσπη μέτρια κομμένο (με τα χέρια) καλής ποιότητας άχυρο και ξαναδουλεύουμε το μείγμα με τα πόδια.

5. Βρέχουμε τα ξύλινα καλούπια και τα τοποθετούμε στις θέσεις όπου θα απλώσουμε για να ξεραθούν τα πλιθιά μας. Ιδανικά, απλώνουμε τα πλιθιά πάνω σε ξύλινες τάβλες. Οι ξύλινες τάβλες βοηθούν στο στέγνωμα και στη μετακίνηση των πλιθιών, αλλά αυξάνουν - χωρίς να είναι απαραίτητο - το κόστος, όταν ο αριθμός των πλιθιών είναι μεγάλος.

Ρίχνουμε το μείγμα μέσα στα καλούπια και το πιέζουμε καλά, ώστε να γεμίσουν οι γωνίες και να φύγει ο αέρας που μπορεί να δημιουργήσει κενά μέσα στο σώμα του πλιθιού. Η σωστή ρευστότητα του μείγματος επιτυγχάνεται, όταν τραβώντας το καλούπι σχηματίζονται πλιθιά που διατηρούν σωστά το σχήμα τους. Το υδαρές μείγμα θα δημιουργήσει κοιλιές στα πλαϊνά του πλιθιού και το σφικτό μείγμα θα κολλήσει στο καλούπι και δεν θα ξεκολλάει εύκολα.

Ξεπλένουμε τα καλούπια κάθε φορά, για να μην κολλάει η λάσπη πάνω τους.

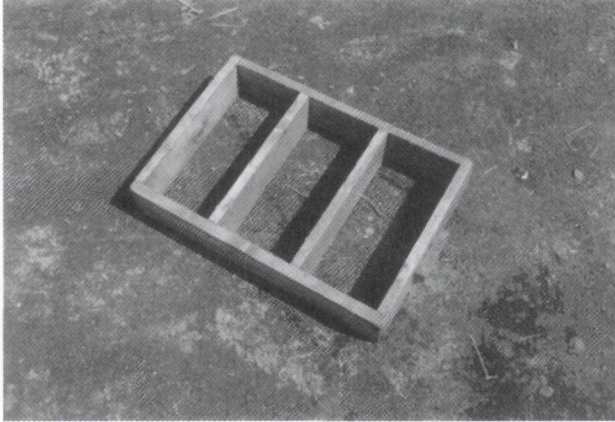
6. Αφήνουμε τα πλιθιά να στεγνώσουν και σταδιακά τα γυρίζουμε, μέχρι να στεγνώσουν καλά όλες τους οι πλευρές. Ο χρόνος στεγνώματος (από τρεις βδομάδες έως και τρεις μήνες) εξαρτάται από τις καιρικές συνθήκες και το σωστό αερισμό τους.

7. Στοιβάζουμε σταυρωτά και λίγο αραιά τα στεγνά πλιθιά πάνω σε ξύλινες παλέτες, ώστε να τους δώσουμε τη δυνατότητα «αναπνοής» και να μη δεσμεύσουμε την πιθανή εσωτερική τους υγρασία.

Η διαδικασία κατασκευής των πλιθιών είναι εύκολη και μπορεί να γίνει από ανειδίκευτους εργάτες, ακόμα και από τους ίδιους τους ιδιοκτήτες των σπιτιών. Στις παλιότερες κοινωνίες, η κατασκευή των πλιθιών γινόταν από τα ίδια τα μέλη της οικογένειας, με τη βοήθεια συγγενών και φίλων από το χωριό. Καθώς για το κτίσιμο ενός πλιθιού σπιτιού απαιτείται μεγάλος αριθμός πλιθιών (περίπου 100 πλιθιά για κάθε τετραγωνικό μέτρο τοίχου, περίπου 15.000 πλιθιά για ένα σπίτι 100 m²), η συμβολή πολλών χεριών είναι απαραίτητη και ακόμα περισσότερο στις περιοχές όπου οι περίοδοι καλοκαιρίας είναι περιορισμένες.

Τα μεγέθη των πλιθιών ποικίλλουν και μπορούμε να κατασκευάσουμε ξύλινα καλούπια σε ό,τι μέγεθος μάς βολεύει¹. Τα μικρά πλιθιά βολεύουν κυρίως για επισκευαστικές εργασίες, είναι ελαφριά και πιο εύκολα στο χειρισμό τους. Τα μεγαλύτερα πλιθιά είναι βαρύτερα και το μέγεθος τους πρέπει να εξασφαλίζει τη χρήση ακέραιων τεμαχίων στο πάχος του επιθυμητού τοίχου.

Εφόσον τα πλιθιά αποτελούν το στατικό φορέα του σπιτιού και δεν προορίζονται για υλικό πλήρωσης της τοικοποιίας, το πάχος των



1.
Φτιάχνουμε
τα κατάλληλα
ξύλινα καλούπια



2.
Ετοιμάζουμε
το μείγμα
του χώματος



3.
Πιέζουμε καλά
το μείγμα μέσα
στα καλούπια

4.
Τραβάμε
το καλούπι



5.
Τα πλιθιά πρέπει
να διατηρούν
το σχήμα τους



6.
Αφήνουμε
τα πλιθιά
να στεγνώσουν
καλά



τοίχων πρέπει να είναι κοντά στα 50 cm. Στο πάχος ενός φέροντα τοίχου τοποθετείται μια σειρά με πλιθιά κατά τη μακρά πλευρά τους και μια σειρά κατά τη στενή, με πάχος αρμών γύρω στα 3cm. Στην από πάνω σειρά τα πλιθιά τοποθετούνται ανάποδα σταυρωτά σε σχέση με τα κάτω, ώστε να επικαλύπτονται πάντα οι αρμοί με πλιθιά.

Τα πλιθιά χρησιμοποιούνται και για την επισκευή παλιών σπιτιών κατασκευασμένων από λάσπη (cob houses). Το πλεονέκτημά τους έγκειται στο ότι είναι ήδη στεγνά και η μάζα τους δεν συρρικνώνεται κατά τη διάρκεια του κτισίματος, με αποτέλεσμα να αποφεύγεται η δημιουργία ρωγμών στην ένωση με τον παλιό τοίχο. Τα πλιθιά χρησιμοποιούνται ευκολότερα και στις θέσεις της κατασκευής όπου η πρόσβαση είναι δύσκολη, όπως για παράδειγμα, στα σημεία που οι τοίχοι συναντούν τη στέγη. Τα πλιθιά βολεύουν επίσης στην κατασκευή μεγάλων επιφανειών σε μικρό χρονικό διάστημα, όπως και στις περιπτώσεις που το κτίσιμο πρέπει να γίνει κατά τη διάρκεια του χειμώνα, οπότε το κρύο και η υγρασία δεν βοηθούν στο στέγνωμα της λάσπης.



Πλινθόκτιστη κατοικία που εγκαταλείφθηκε μετά τον εμφύλιο, στο χωριό Μηλιώνας Πρεσπών

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

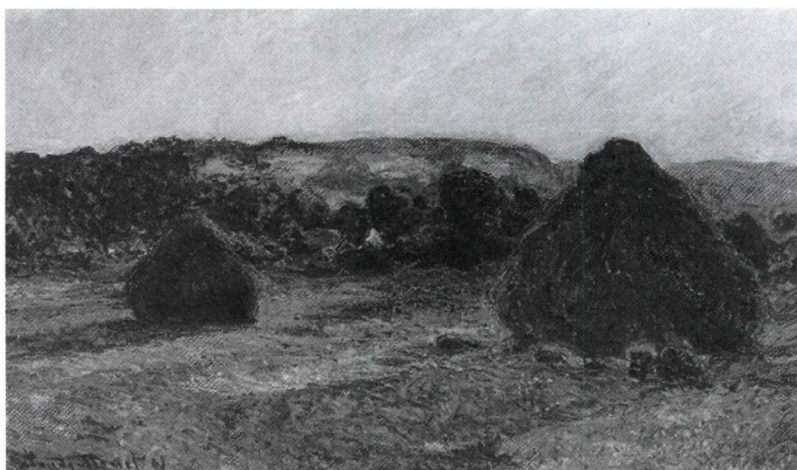
Weismann Adam & Bryce Katy (2009) Building with cob: a step-by-step guide. Green Books Ltd. www.cob.gr & www.adobebuilding.com

1. Στο Σεμινάριο που οργανώθηκε από το ΚΠΕ (Κέντρο Περιβαλλοντικής Εκπαίδευσης) Μελίτης & ΤΕΕΤ (Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών) Φλώρινας, χρησιμοποιήθηκαν καλούπια για μέγεθος πλιθιού 32x15x10cm).

Θημωνιές

Στη σύγχρονη Ελλάδα είναι πολύ δύσκολο, αν όχι ακατόρθωτο, να συναντήσει κανείς θημωνιές. Αυτά τα κωνικά κατασκευάσματα που στόλιζαν κάποτε τα λιβάδια, από τα τέλη φθινοπώρου μέχρι και την άνοιξη, στόχο είχαν την αποθήκευση της ζωτοτροφής με τον πιο απλό τρόπο για όλη τη διάρκεια του χειμώνα.

1.
Claude Monet,
Τέλος καλοκαιριού
1890-91,
λάδι σε μουσαμά,
60 x 100 εκ,
The Art Institute
of Chicago



2.
Η θημωνιά που
κατασκευάστηκε
κατά τη διάρκεια
του σεμναρίου





2.
Το «ντύσιμο» της
θημωνιάς εξαρτά-
ται από τα ζώα του
κτηνοτρόφου.
Σε περίπτωση προ-
βάτων προτιμάται
το άχυρο και άλλα
χόρτα (Zaroshké,
Μεγάλη Πρέσπα -
Αλβανία, 2011)



3.
Για να ταΐσουν τα
κατσίκια προτιμού-
νται κλαδιά, κυρίως
βελανιδιάς
(Zaroshké, Μεγάλη
Πρέσπα - Αλβανία,
2011)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

<http://www.panoramio.com/photo/47435927>

<http://www.panoramio.com/photo/47435612>

[http://en.wikipedia.org/wiki/Haystacks_\(Monet\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Haystacks_(Monet))

Βιογραφικά

Αγγελική Γεωργαντά

Γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε Αρχιτέκτονας Μηχανικός στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο. Έχει πολυετή και συστηματική απασχόληση σε αρχιτεκτονικές μελέτες και επιβλέψεις κτηριακών έργων και εσωτερικών χώρων, καθώς και ειδική εμπειρία στο σχεδιασμό, επίβλεψη και οργάνωση εκθεσιακών χώρων. Παράλληλα, ασχολείται με την εκπόνηση μελετών για το περιβάλλον με ειδική εμπειρία σε θέματα ανθρωπογενούς περιβάλλοντος, τοπίου και χαρτογράφησης. Τα τελευταία δύο χρόνια ζει μόνιμα στις Πρέσπες, με κύριο αντικείμενο τη συντήρηση και την αναδιαμόρφωση παραδοσιακών κτισμάτων.

Γεωργία Γκρεμούτη

Η Γεωργία Γκρεμούτη είναι εικαστική καλλιτέχνις. Η πρόσφατη ατομική της έκθεση «False id» παρουσιάστηκε στον εκθεσιακό χώρο του Πωλητηρίου του Μουσείου Μπενάκη της Οδού Πειραιώς. Οι κυριότερες ομαδικές εκθέσεις στις οποίες έχει λάβει μέρος είναι οι «Survival kit» στη γκαλερί Genesis στην Αθήνα (2011), «City Fashion & Fusion» στο City Link (2011), «12/12 Lacoste Project» στο Μουσείο Μπενάκη (2007), «3+ομιλούν» στη γκαλερί Μαρία Γκούμα στο Ναύπλιο, «Visions» στη γκαλερί Artists for Humanities στη Βοστώνη (1997), «Outsiders» στο Massachusetts College of Art στη Βοστώνη (1996). Έργα της βρίσκονται σε δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές. Στις εικαστικές και μουσικές διακρίσεις της περιλαμβάνεται το πρώτο βραβείο στην έκθεση «African-American» στο Southeastern University της Βοστόνης και η υποτροφία του Βρετανικού Συμβουλίου για σπουδές μουσικής στο Λονδίνο. Σπούδασε γλυπτική στο Massachusetts College of Art στη Βοστώνη, νέες τεχνολογίες υφάσματος στο Central Saint Martins College of Art and Design του Λονδίνου και κλασική κιθάρα στο Ωδείο Αθηνών.



Ακης Γκούμας

Γεννήθηκε το 1952 στην Αθήνα. Σπούδασε οικονομικά, ΑΣΟΕΕ διοίκ. επιχειρήσεων. Με το κόσμημα και τις κατασκευές ασχολείται από το 1980. Από το 1982 έως 1986 σπούδασε Γεωμολογία. Το 1988 βρέθηκε στο Portsmouth College of Art and Design ως επισκέπτης καλλιτέχνης. Είναι μέλος του ΕΕΤΕ. Το 1990 ιδρύεται η ΟΝΑΡ ΑΕ όπου και αναλαμβάνει το τμήμα σχεδιασμού και μοντέλων μέχρι το 2009. Παράλληλα διδάσκει δημιουργία κοσμήματος στο Campus Arts and Sciences (1994-1998) και στο καλλιτεχνικό Εργαστήρι Χαλκίδας (2000 έως σήμερα). Συνεργάζεται και σχεδιάζει για το Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης και το Μουσείο Μπενάκη. Με ομάδα αρχαιολόγων μελετά αρχαίες τεχνικές μεταλλοτεχνίας και σχεδιάζει τις κατασκευαστικές διαδικασίες.

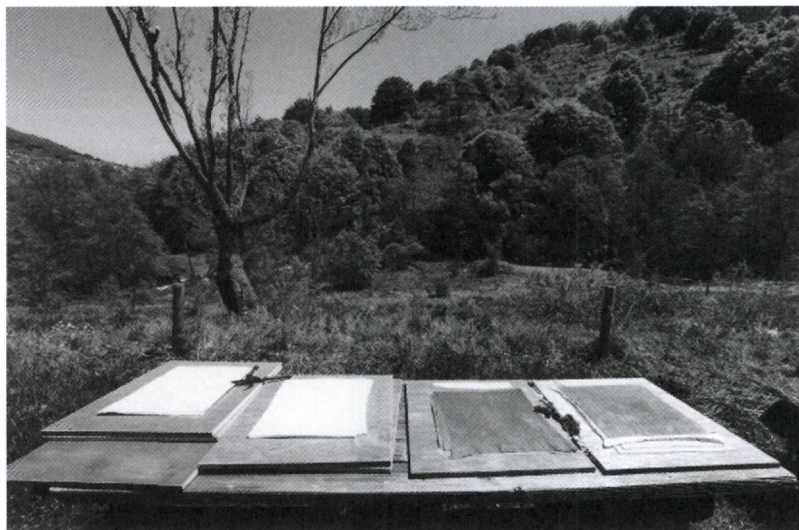
Έχει συμμετάσχει σε 30 εκθέσεις με πιο πρόσφατες «Εκθεση διδασκάλων 30 χρόνων του εργαστηρίου Χαλκίδας» (Σεπτ.2009), «Objects of light», (Danish Museum of Art and Design, Κοπεγχάγη 2010), «Recycling» (διεθνής συνάντηση και έκθεση Zilver Museum Stercksof Antwerp, Βέλγιο).

Μαρία Γρηγορίου

Σπούδασε στη Σχολή Βακαλό με καθηγητές τους Π. Τέτση και Γ. Βαλαβανίδη (1971-74). Από το 1974 έως το 1977 σπούδασε στο West Surrey College of Art στην Αγγλία. Είναι ιδρυτικό μέλος της ομάδας ΑΦΗ. Ένα σχήμα «ενωμένων δυνάμεων» που προτείνει καινούριες εφαρμογές παραδοσιακών τεχνικών με πρωτοπόρα δουλειά. Οργανώνει εκθέσεις, σεμινάρια, ανταλλαγές με ομάδες του εξωτερικού κ.α. Από το 1979 έως το 1989 δίδαξε ζωγραφική και εφαρμοσμένες τέχνες σε παιδιά στο «Εργαστήρι» και από το 1993 έως το 1996 σε ενήλικες στο κολλέγιο Campus - Ζηρίδη. Από το 1992 ταξιδεύει στην Ινδία κάθε χρόνο και μελετά παλιές τεχνικές στο ύφασμα. Σχεδιάζει αντικείμενα (IKEA Σουηδίας) και ασχολείται με το χρώμα σε αρχιτεκτονικούς χώρους. Έχει κάνει οκτώ ατομικές εκθέσεις και έχει λάβει μέρος σε πολλές ομαδικές στην Ελλάδα και το εξωτερικό, με τελευταία την έκθεση «Άνω - Κάτω» με την ομάδα ΑΦΗ στο Μουσείο Μπενάκη (Πειραιώς και Κεντρικό Κτήριο).

Γιάννης Δαϊκόπουλος

Είναι δάσκαλος και κατέχει δίπλωμα μεταπτυχιακών σπουδών στην Παιδαγωγική, με κατεύθυνση την Περιβαλλοντική Εκπαίδευση. Έχει δημοσιεύσει εκπαιδευτικό υλικό που αφορά την ελληνική γλώσσα ως δεύτερη γλώσσα μέσα από την εξ αποστάσεως διδασκαλία. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στην αναζήτηση διδακτικών προσεγγίσεων που σχετίζονται με το μετασχηματισμό των περιβαλλοντικών αξιών. Άρθρά του έχουν δημοσιευθεί σε συλλογικούς τόμους, πρακτικά συνεδρίων και επιστημονικά περιοδικά (ελληνόγλωσσα και ξενόγλωσσα). Έχει συμμετάσχει ως εισηγητής σε σεμινάρια και συνέδρια. Στο ΚΠΕ Μελίτης, όπου εργάζεται ως υπεύθυνος, ασχολείται με την ανάπτυξη εκπαιδευτικών πακέτων και χειριδίων, καθώς και με την υλοποίηση προγραμμάτων περιβαλλοντικής εκπαίδευσης.



Σπύρος Ζαμπέλης

Γεννήθηκε στη Βουδαπέστη το 1952. Από μικρός είχε κλίση προς τις τέχνες. Συμμετείχε σε χορωδίες και σπούδασε οδοντοτεχνίτης. Ασχολήθηκε με την κολύμβηση αρχικά ως αθλητής και αργότερα ως προπονητής. Έγραψε διηγήματα κερδίζοντας διαγωνισμούς. Έργα του δημοσιεύτηκαν σε λογοτεχνικά περιοδικά. Δύο ραδιοθεατρικά του βραβεύτηκαν και παίζονται μέχρι σήμερα στη Γιορτή των Ήχων. Ερχόμενος στην Ελλάδα, παρακολούθησε μαθήματα αρχαίας ελληνικής μουσικής ως ακροατής στο πανεπιστήμιο. Μελοποίησε ποιήματα του Σέιμους Χίνι που παίζτηκαν προς τιμή του. Το τραγούδι συνόδευε λύρα, την οποία είχε κατασκευάσει ο ίδιος και η οποία δωρήθηκε στον ποιητή. Συνεχίζει να γράφει και ολοκληρώνει μια τετραλογία για το ραδιοθέατρο. Το πρώτο είχε τίτλο «το Λουκέτο το διαβόλου», το δεύτερο «Φτερούγισμα», το τρίτο «Λύρα», το τέταρτο «Σύριγξ».

Γιάννης Ζιώγας

Ο Γιάννης Ζιώγας γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1962. Το 2010 εκλέγεται επίκουρος καθηγητής στο αντικείμενο της Ζωγραφικής στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας. Σπούδασε Μαθηματικά (Πτυχίο από το Πανεπιστήμιο Αθηνών). Κατέχει το Master of Fine Arts από τη School of Visual Arts (1991, Νέα Υόρκη) και είναι υποψήφιος διδάκτορας στο Πανεπιστήμιο Αιγαίου. Έχει πραγματοποιήσει είκοσι ατομικές εκθέσεις και έχει συμμετάσχει σε πολλές ομαδικές στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Το 2001 με την υποστήριξη του Ιδρύματος Κωστόπουλου παρέμεινε στη Νέα Υόρκη στο International and Curatorial Program.

Διδάσκει ζωγραφική στο Εργαστήρι Τέχνης Χαλκίδας από το 1998 και στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών (Επίκουρος Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Φλώρινα). Για το έργο του έχουν γραφεί κριτικές στον ελληνικό και διεθνή τύπο (New York Times, Artnews, Sculpture, Giornale dell



Arte) Έχει γράψει κείμενα για τη θεωρία της τέχνης, καθώς και τα βιβλία: «Ο βυζαντινός Μάλεβιτς», «Ο Ταρκόφσκι στη Χαλκίδα», «Όψεις Λογοκρισίας» (συλλογικός τόμος).

Νίκος Παναγιωτόπουλος

Σπούδασε Φωτογραφία στο Λονδίνο (BA, Polytechnic of Central London, 1974-77). Είναι διδάκτωρ στις Τέχνες και τις Ανθρωπιστικές Επιστήμες με ειδίκευση στη Φωτογραφία (PhD, University of Derby, 2008). Έως σήμερα, έχει δημοσιεύσει ένα σημαντικό αριθμό θεωρητικών και κριτικών κειμένων, έχει οργανώσει και επιμεληθεί φωτογραφικές εκθέσεις, σεμινάρια, εργαστήρια και ερευνητικά προγράμματα και έχει συμμετάσχει ως συνδιοργανωτής και εισηγητής σε συνέδρια/ημερίδες. Το φωτογραφικό του έργο έχει εκτεθεί και δημοσιευθεί στην Ελλάδα και διεθνώς. Είναι αναπληρωτής καθηγητής στο Τμήμα Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών του ΤΕΙ Αθήνας.

Δέσποινα Παναζοπούλου

Σπούδασε διαφήμιση και διακόσμηση στη Σχολή Δοξιάδη.

Με υποτροφία του Ε.Ο.Μ.Μ.Ε.Χ. συνέχισε τις σπουδές της στο Central School of Art and Design στο Λονδίνο. Εργάστηκε στον Ε.Ο.Μ.Μ.Ε.Χ. στο τμήμα κοσμημάτων. Δίδαξε κόσμημα στη σχολή Αργυροχρυσοχοΐας στη Στεμνίτσα. Βραβεύτηκε σε Πανελλήνιους Διαγωνισμούς Κοσμημάτων. Είναι μέλος της ομάδας ΑΦΗ.

Γιάννης Παπαδόπουλος

Σπούδασε στη Σχολή Βακαλό με καθηγητές τους Π. Τέτση και Ίρις Δρακούλη (1964–67) και από το 1973 έως το 1977 στο West Surrey College of Art and Design στην Αγγλία. Από το 1965 έως το 1972 δούλεψε στο διαφημιστικό γραφείο ΩΡΑ του Ασαντούρ Μπαχαριάν και αργότερα στο Καλλιτεχνικό και Πνευματικό Κέντρο ΩΡΑ. Επιμελήθηκε έντυπα, βιβλία, καταλόγους και έστησε πολλές εκθέσεις. Έλαβε μέρος σε μερικές ομαδικές εκθέσεις και το 1973 έκανε την πρώτη ατομική του έκθεση με σκίτσα στην γκαλερί ΩΡΑ. Από το 1978 μαζί με τη Μαρία Γρηγορίου έχουν το δικό τους εργαστήριο. Όλα αυτά τα χρόνια έχει ζωγραφίσει, σκισάρει, υφάνει, έχει κάνει κατασκευές, έχει διδάξει, έχει εκτελέσει παραγγελίες και έχει κάνει πολύ χειροποίητο χαρτί. Ακόμα μαθαίνει.

Πηνελόπη Πετσινή

Σπούδασε Φωτογραφία στην Αθήνα και τη Βρετανία (University of London, Goldsmiths College και University of Derby) με υποτροφία του Ι.Κ.Υ. Είναι διδάκτωρ των Τεχνών και των Ανθρωπιστικών Επιστημών με ειδίκευση στη Φωτογραφία. Εργασίες της έχουν παρουσιαστεί σε συνέδρια και έχουν δημοσιευτεί σε επιστημονικά περιοδικά. Έχει επίσης επιμεληθεί σειρά εκθέσεων και εκδόσεων σχετικών με τη φωτογραφία και τις εικαστικές τέχνες. Φωτογραφικό της έργο έχει εκτεθεί και δημοσιευτεί στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Διδάσκει θεωρία φωτογραφίας από το 2004. Είναι ενταταλμένη λέκτορας στη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Πατρών.



Γιόβαν Τοάλε

Ο Γιόβαν Τοάλε γεννήθηκε το 1956 στο χωριό Πούστετς Κορυτσάς της αλβανικής μεγάλης Πρέσπας. Ασχολήθηκε με το κτίσιμο της πέτρας φτιάχνοντας κατασκευές, όπως παραδοσιακούς φούρνους, ψισταριές, πηγάδια, πύλες, αψίδες κ.ά. Από το 1991 κατοικεί μόνιμα στη Φλώρινα και εργάζεται ως τεχνίτης πετράς δημιουργώντας το δικό του συνεργείο.

Στέφανος Τσιόδουλος

Γεννήθηκε στα Ιωάννινα το 1968. Σπούδασε ζωγραφική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Αθηνών, από όπου αποφοίτησε το 1998. Είναι κάτοχος διδακτορικού διπλώματος του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (2005). Το 2010 διορίστηκε λέκτορας Λαογραφίας στο Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, όπου διδάσκει και Ζωγραφική. Επίσης δίδαξε, με το Π. Δ. 407/80, Ζωγραφική και Λαϊκή Τέχνη στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας. Το 2009 εκδόθηκε από το Ριζάρειο Ίδρυμα το βιβλίο του: «Η ζωγραφική των σπιτιών του Ζαγορίου, τέλη 18ου-αρχές 20ού αιώνα, Ιστορική και πολιτισμική προσέγγιση». Έχει δημοσιεύσει άρθρα στα περιοδικά: Ηπειρωτικά Χρονικά, Μνήμων και Ε.Ε.Φ.Σ.Π.Ι. «Δωδώνη». Έχει επίσης πραγματοποιήσει ατομικές εκθέσεις ζωγραφικής στο Εκθεσιακό Κέντρο του Ριζαρείου Ίδρυματος στο Μονοδένδρι Ιωαννίνων (2002), στην Αίθουσα Τέχνης «Αμυμώνη» στα Ιωάννινα (2003) και στην Αίθουσα Τέχνης «Καπλανών 5» στην Αθήνα (2010).



Συμμετέχοντες φοιτητές Τ.Ε.Ε.Τ.

Αδάμος Βασίλης	Μάιπα Ηλέκτρα
Αϊβαζόγλου Χριστίνα	Μικρού Αναστασία
Βολιώτη Μαρία	Μιχαηλίδης Γκίβι
Γκέλος Λεωνίδας	Μπασούκου Άννα
Γκιλάκη Αθανασία	Μπιτζάρου Βασιλική - Κυριακή
Γουμπερίτση Ρένα	Μώρου Ειρήνη
Διαμάντης Χρήστος	Ξενάκη Δήμητρα
Ζάζος Αχλλέας	Παναγιωταράς Γιώργος
Ζαρωνάκης Νίκος	Παπαλεξίου Μαρία
Ηλίας Γιάννης	Παρασκευοπούλου Ντάνα
Θάνος Φοίβος	Πολυχρονάκης Ζαχαρίας
Ιωαννίδης Χρήστος	Πρωτόγερος Διονύσης
Καβουρίδης Βασίλης	Σαπουντζή Μυρτώ
Καλάκη Ελένη	Σάτκα Ελένη
Κανούσης Αστέρης	Σελημιώτης Γιάννης
Κάππα Άννα	Σοφιανίδου Χαρά
Κοντού Κατερίνα	Στούμπου Κική
Κορρέ Πένυ	Τζουφρά Μυρτώ
Κουμέρ Χάικε	Φωτίου Βασίλης
Κουτσέλου Φοίβη	Χαραλαμπίδου Ευγενία
Λεόνογλου Τάσος	Χριστοφίδου Ναταλία
Λιάπη Φρόσω	Χρυσοστάλη Μαρία

Διδάσκοντες του Τμήματος Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών που συμμετείχαν: **Ζωή Γοδόση, Φίλιππος Καλαμάρας.**

Μέλη του Κ.Π.Ε. Μελίτης που συμμετείχαν: **Νάνης Νικόλαος, Μπάλκος Νικόλαος, Τσώνη Άννα και Σωτηριάδου Βασιλική.**

Επίσης συμμετείχαν και οι: **Τσούλης Θωμάς**, Υπεύθυνος Περιβαλλοντικής Εκπαίδευσης Πρωτοβάθμιας Ν. Φλώρινας, **Καοίδου Στέλλα**, Υπεύθυνη Πολιτιστικών Θεμάτων Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης Ν. Φλώρινας.

Δροσοπηγή

Οπωσδήποτε, πρέπει να πούμε λίγα λόγια για τη Δροσοπηγή, την αναμφισβήτητη πρωταγωνίστρια του σεμιναρίου. Στα νότια, λοιπόν, του νομού Φλώρινας, σε απόσταση περίπου 11 χλμ. από την πόλη της Φλώρινας, μέσα στις δασωμένες πλαγιές του Βέρνου και σε υψόμετρο 1020 μέτρων ξεπροβάλλει η Δροσοπηγή. Η τοποθεσία της είναι εξαιρετική, αξίζει, όμως, να αναφερθούμε και στην ιστορία της. Άλλωστε, από το 1998 (ΠΔ 399 ΦΕΚ 277/16-12-1998), το χωριό χαρακτηρίζεται μαρτυρικό, καθώς ήταν ιδιαίτερη η συμμετοχή και η συμβολή του στα γεγονότα της περιοχής και της Ελλάδας.

Η ιστορία της Δροσοπηγής πάει πίσω στο 1842, όταν οι αδελφοί Γεώργιος και Μήτρος του Στέλιου (Στυλιάδηδες), ο Κώστας Τσούλης και ο Μιχαήλ Κώστας, κάτοικοι του χωριού «Πληκάτι» της περιοχής Κόνιτσας και εκπρόσωποι 84 μεριδιούκων, αγόρασαν θερινό βοσκότοπο από τον Οσμάν Ισμαήλ Πάσιο. Το 1844 έχτισαν το χωριό Μπαλκαμένη, που το 1926 μετονομάστηκε σε Δροσοπηγή. Το χωριό είχε άριστη ρυμοτομία με οριζόντιους και κάθετους δρόμους, αποχετευτικό σύστημα, πετρόχτιση εκκλησία, πετρόχτιστο σχολείο και πετρόχιστα σπίτια.

Στα χρόνια του μακεδονικού αγώνα το χωριό αποτέλεσε ένα από τα ορμητήρια του Παύλου Μελά και καταφύγιο πολλών αγωνιστών. Οι κάτοικοί της συμμετείχαν ενεργά και ουσιαστικά στους αγώνες εναντίον των Γερμανών. Ως συνέπεια, στις 4 Απριλίου 1944 το χωριό κάπκε ολοσχερώς από τους Γερμανούς. Οι κάτοικοι βρήκαν το κουράγιο και το ξαναέχτισαν, αλλά στα χρόνια του εμφυλίου πολέμου, από το 1947 έως το 1952, αναγκάστηκαν να το εγκαταλείψουν και να ζήσουν στη Σκοπιά και την Υδρούσα. Τελικά, το 1952 έχτισαν σε νέα, αλλά κοντινή απόσταση από το παλιό χωριό, τη σημερινή Δροσοπηγή.

Σήμερα στο παλιό χωριό έχουν απομείνει μερικοί πέτρινοι τοίχοι και γωνίες σπιτιών (ένα μέρος των πετρών χρησιμοποιήθηκε για να χτιστεί το νέο χωριό, ενώ το υπόλοιπο εξαφανίστηκε και εξαφανίζεται παράνομα ακόμη και σήμερα), το πέτρινο καμπαναριό και μέρος του ναού της Αγίας Τριάδας, μέρος του καλντεριμιού που συνέδεε το χωριό με το ποτάμι, η πέτρινη γέφυρα χτισμένη το 1852, πετρόχτιστες βρύσες, ο μύλος του Στύλου, και στην Ελατιά ο ναός του Αγίου Νικολάου.



1.
Η μεταφορά
αργιλοχώματος
στο Μεσσήσι



2.
Το κοσκίνισμα
του χώματος



3.
Το κτίσιμο του πορ-
τονιού: τα θεμέλια



4.
Το κτίσιμο
του πορτονιού:
ολοκληρώνοντας
την κατασκευή

5.
Μεταφέροντας
κλαδιά οξιάς
για την κατασκευή
της θημωνιάς



6.
Η ολοκλήρωση
της κατασκευής
με την τοποθέτηση
του κλειδιού





7.
Το πλύσιμο
του μαλλιού



8.
Το ξάσιμο
του μαλλιού

9.
Σύριγγα
του Πάνα
από κόκαλα



10.
Παίζοντας
τη σύριγγα
του Πάνα





11.
Παίζοντας
τη σύριγγα
του Πάνα την ώρα
που απαγγέλεται
αρχαιοελληνική
ποίηση



12.
Σύριγγα του Πάνα

13.
Εμποτίζοντας
τσόχα σε διάλυμα
με βαφή

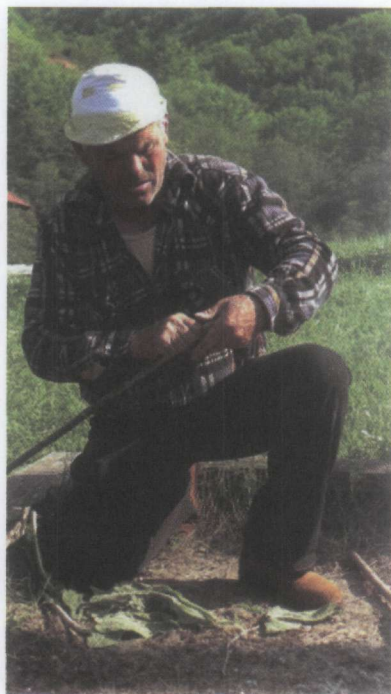


14.
Μερικά από τα
αποτελέσματα του
εργαστηρίου





15.
Η πυροσιτιά



16.
Το λύγισμα του κλαδιού
κρανιάς με τη θερμότητα

17.
Κόβοντας
κλαδιά ιτιάς

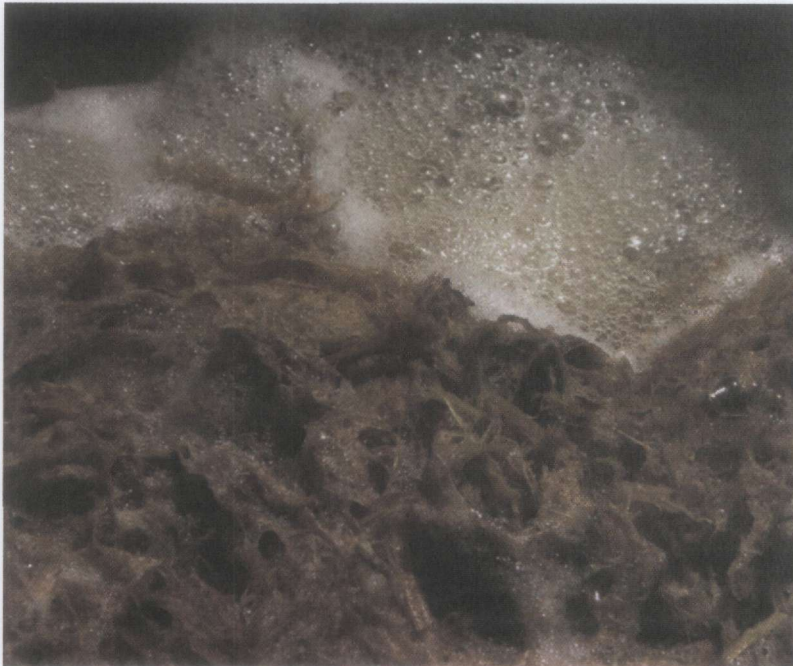


18.
Η σφυρίχτρα





19.
Βράζοντας
κοτσάνια
των νάρκισσων



20.
Ο πολτός που
σχηματίστηκε
από το βράσιμο



21.
Το στέγνωμα



22.
Τα χαρτιά



23.
Προετοιμασία
του υλικού
από κλαδιά διάφο-
ρων δέντρων π.χ.
οξιά και κράταιγου



24.
Σχηματίζοντας
την κατασκευή
από κλαδιά

25.
Τοποθέτηση
των κάθετων
στοιχείων
από κορμούς
οξιάς

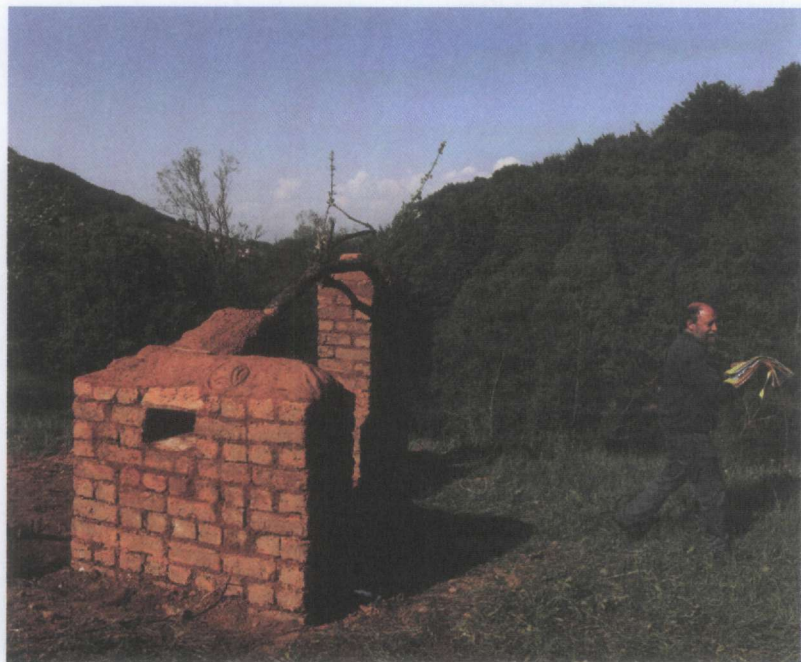


26.
Κόβοντας
τα γωνιακά
σημεία





27.
Τα εργαστήρια
του σεμινάριου
Φύση - Όρια - Υλικά
στη Δροσοπηγή



28.
Κατασκευή
με πλιθιά

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ "ΦΥΣΗ / ΟΡΙΑ / ΥΛΙΚΑ"
ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΣΕ ΧΑΡΤΙ ΓΡΑΦΗΣ
120 ΓΡΑΜΜΑΡΙΩΝ ΣΕ 600 ΤΙΡΑΖ
ΣΤΟ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟ ΤΩΝ ΑΦΩΝ
ΧΡ. ΠΑΠΑΚΟΣΜΑ ΣΤΗ ΦΛΩΡΙΝΑ
ΤΟ ΜΑΪΟ ΤΟΥ 2011.



Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο



**ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΔΙΑ ΒΙΟΥ ΜΑΘΗΣΗ**
επένδυση στην κοινωνία της γνώσης

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΔΙΑ ΒΙΟΥ ΜΑΘΗΣΗΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ



ΕΣΠΑ
2007-2013
Πρόγραμμα για την ανάπτυξη
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ

Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



ΕΘΝΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΝΕΟΤΗΤΑΣ



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΔΥΤΙΚΗΣ
ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ**

ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΦΛΟΡΙΝΑΣ

ISBN: 978-960-98404-4-6