



#PROJECTSEMEDAKI

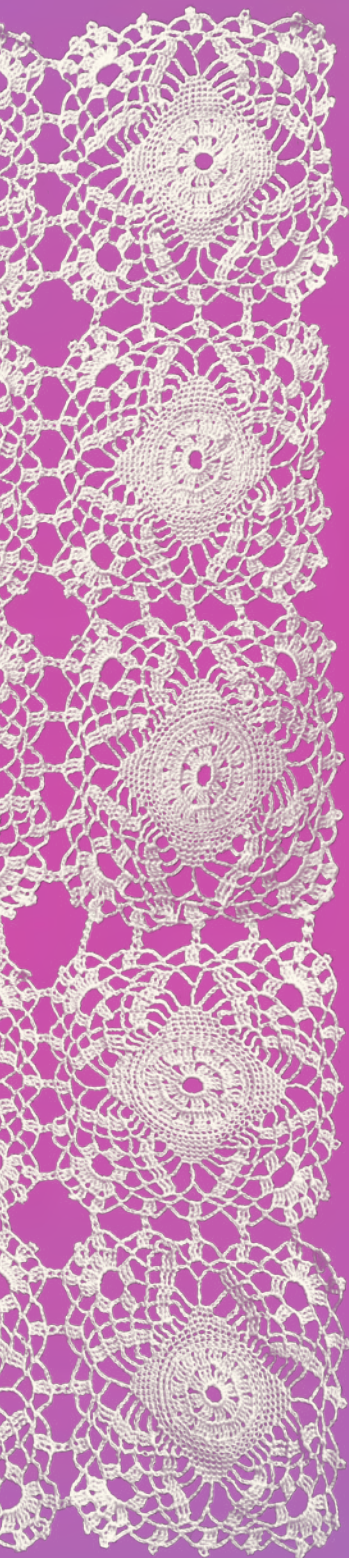
#ΠΡΟΤΖΕΚΤΣΕΜΕΔΑΚΙ

EDITED BY ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

MARIA JULIANA BYSK ΜΑΡΙΑ ΤΖΟΥΛΙΑΝΑ ΜΠΙΚ

GEORGE KALIVIS ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΛΥΒΗΣ

VICTORIA SQUARE PROJECT



Το #ΠρότζεκτΣεμεδάκι

τεκμηριώνει μια πρωτοβουλία βιώσιμης μόδας και δημιουργικής επανάρχησης από την καλλιτέχνηδα κοινωνικής πρακτικής Maria Juliana Byck. Τα υποτιμημένα μοιρόντι πανταχού παρόντα ελληνικά παραδοσιακά χειροποίητα οικιακά υφαντά—τα σεμεδάκια—αναδεικνύονται ως σύμβολο της εργασίας, της δημιουργικότητας, της τεχνικής δεξιοτεχνίας και της καινοτομίας που γενεές γυναικών μοιράζονται μεταξύ τους επί χιλιάδες χρόνια. Το #ΠρότζεκτΣεμεδάκι κορυφώθηκε με μια δημόσια χωρική παρέμβαση που παρουσίασε απλές εναλλακτικές λύσεις στις τοξικές πρακτικές, τη σπατάλη και την υπερκατανάλωση της παγκόσμιας κλωστοϋφαντουργίας. Οι φωτογραφίες της παρούσας έκδοσης αποτυπώνουν τα μοναδικά ενδύματα που δημιουργήθηκαν σε συνεργασία με μοντέλα από 26 χώρες, αντανakλώντας την κοινωνικά πολυσύνθετη γειτονιά του Victoria Square Project. Έξι συγγραφείς συνέβαλαν κείμενα που πραγματεύονται ένα ευρύ φάσμα θεμάτων από τη μόδα και τις κοινωνικές αλλαγές, τη δυναμική του φύλου και τη διακύμανση αξιών στην ιστορία της κλωστοϋφαντουργίας, μέχρι τον διίσμό μεταξύ καλής τέχνης (υψηλής ραπτικής) και χειροτεχνίας, την κουήρ διάσταση των κλωστοϋφαντουργικών προϊόντων πολιτιστικής κληρονομιάς και τον συναισθηματικό, κοινωνικό και περιβαλλοντικό αντίκτυπο της γρήγορης μόδας και της μαζικής κατανάλωσης στις παρούσες πολιτιστικές συνθήκες όπου τα υφαντικά προϊόντα είναι άκρως αναλώσιμα.

This page was intentionally left blank.
Αυτή η σελίδα έμεινε σκόπιμα κενή.

This page was intentionally left blank.
Αυτή η σελίδα έμεινε σκόπιμα κενή.

#PROJECT *SEMEDAKI*
#ΠΡΟΤΖΕΚΤ *ΣΕΜΕΔΑΚΙ*

EDITED BY / ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

MARIA JULIANA BYCK / ΜΑΡΙΑ ΤΖΟΥΛΙΑΝΑ ΜΠΙΚ

GEORGE KALIVIS / ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΛΥΒΗΣ

VICTORIA SQUARE PROJECT

ATHENS / ΑΘΗΝΑ

2022

This bilingual edition is published on the occasion of #ProjectSemedaki, which took place at Victoria Square Project (July 2019).

For the event credits see p. 166.

Edited by:

Maria Juliana Byck and **George Kalivis**

Art direction: **Maria Juliana Byck**

Design: **George Kalivis**

Collection photography: **John Sachpazis**

Textile photography: **Maria Juliana Byck**

Production assistant: **Contested Editing**

Text translations:

Tina Staikou

Christos Pallas

Maria Juliana Byck

George Kalivis

Anna Fardi

© 2022, Athens (GR), for the publication:

Victoria Square Project and Maria Juliana Byck,

for the texts: the authors and translators,

for the photographs: the photographers.

For the in-text images see relevant captions.

Images licensed under Creative Commons BY-SA were used on pages 19, 24 and 96:

<<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>>

ISBN 978-618-85849-1-4 [pbk]

ISBN 978-618-85849-0-7 [ebk]

VICTORIA SQUARE PROJECT

Elpidos 13, 10434, Athens, Greece

tel: +30 2130442783

email: info@victoriasquareproject.gr

www.victoriasquareproject.gr

Η παρούσα δίγλωσση έκδοση πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία της δράσης #ΠρότζεκτΣεμεδάκι στο Victoria Square Project (Ιούλιος 2019).

Για τις/τους συντελέστριες/ες της δράσης βλ. σελ. 166.

Επιμέλεια έκδοσης:

Maria Juliana Byck και **Γιώργος Καθύβης**

Καλλιτεχνική επιμέλεια: **Maria Juliana Byck**

Σχεδιασμός: **Γιώργος Καθύβης**

Φωτογράφιση συλλογής: **Γιάννης Σαχπάζης**

Φωτογράφιση εργοχείρων: **Maria Juliana Byck**

Βοηθός παραγωγής: **Contested Editing**

Μεταφράσεις κειμένων:

Τίνα Στάικου

Χρήστος Πάλλας

Maria Juliana Byck

Γιώργος Καθύβης

Άννα Φαρδή

©2022, Αθήνα, για την έκδοση:

Victoria Square Project και Maria Juliana Byck,

για τα κείμενα: οι συγγραφείς και μεταφράστριες/ες,

για τις φωτογραφίες: οι φωτογράφοι.

Για τις εικόνες των κειμένων βλ. σχετικές ηεζάντες.

Στις σελίδες 19, 24 και 96 χρησιμοποιήθηκαν εικόνες υπό την άδεια Creative Commons BY-SA:

<<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>>

ISBN 978-618-85849-1-4 [pbk]

ISBN 978-618-85849-0-7 [ebk]

VICTORIA SQUARE PROJECT

Ελπίδος 13, 10434, Αθήνα, Ελλάδα

τηλ: +30 2130442783

email: info@victoriasquareproject.gr

www.victoriasquareproject.gr





CONTENTS

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

FOREWORD	11	ΠΡΟΛΟΓΟΣ
MARIA PAPADIMITRIOU		ΜΑΡΙΑ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
INTRODUCTION	15	ΕΙΣΑΓΩΓΗ
<i>A BRIEF HISTORY OF FASHION Desire and Rebellion</i>		<i>ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΔΑΣ Επιθυμία και Εξέγερση</i>
MARIA JULIANA BYCK		ΜΑΡΙΑ JULIANA BYCK
LOOKBOOK	39	ΣΥΛΛΟΓΗ
ALL SEMEDAKIA LEAD TO THE OTHER	91	ΟΛΑ ΤΑ ΣΕΜΕΔΑΚΙΑ ΟΔΗΓΟΥΝ ΣΤΟ ΑΛΛΟ
<i>Embodied Textile Memories and Queer Public Interventions</i>		<i>Σωματοποιημένες Μνήμες Υφαντών και Κουήρ Δημόσιες Παρεμβάσεις</i>
GEORGE KALIVIS		ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΛΥΒΗΣ
FROM THE NOMADS OF SARAΚATSANI TO “SEMEDAKI” FASHION	107	ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΝΟΜΑΔΕΣ ΣΑΡΑΚΑΤΣΑΝΟΥΣ ΣΤΑ ΡΟΥΧΑ ΜΕ «ΣΕΜΕΔΑΚΙΑ»
<i>Knitting Collective Utopias in Modern Athens</i>		<i>Πλέκοντας Συλλογικές Ουτοπίες στη Σύγχρονη Αθήνα</i>
ANNA BONAROU		ANNA ΜΠΟΝΑΡΟΥ
WOOL SPINNING WITCHES	121	ΜΑΓΙΣΣΕΣ ΥΦΑΝΤΡΕΣ ΜΑΛΛΙΟΥ
<i>Disciplining the Body, Soothing Needlework and Reproductive Labor</i>		<i>Πειθάρχηση του Σώματος, Παρηγορητικό Κέντημα και Αναπαραγωγική Εργασία</i>
EMMELINE DE MOOIJ		EMMELINE DE MOOIJ
SEMEDAKI IS BOTH FEMININE AND SEXY	137	ΤΟ ΣΕΜΕΔΑΚΙ ΕΙΝΑΙ ΘΗΛΥΚΟ ΚΑΙ ΣΕΞΙ
— fact		— fact
ANNA FARDI		ANNA ΦΑΡΔΗ
WEAVING AND THE STITCHES OF CONCENTRATED ATTENTION	145	ΧΕΙΡΟΠΛΕΚΤΙΚΗ ΚΑΙ ΟΙ ΒΕΛΟΝΙΕΣ ΤΗΣ ΕΣΤΙΑΣΜΕΝΗΣ ΕΓΡΗΓΟΡΣΗΣ
<i>Greek Handicrafts from Tradition to Modern Fashion, Art and Critical Thinking</i>		<i>Το Ελληνικό Εργόχειρο από την Παράδοση στη Σύγχρονη Μόδα, Τέχνη και Κριτική Σκέψη</i>
EFIE FALIDA		ΕΦΗ ΦΑΛΙΔΑ
AUTHORS’ BIOS	157	ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ







FOREWORD

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

I am pleased to write a preface for Victoria Square Project's (VSP) first publication. Five years ago in the context of *documenta 14*, Rick Lowe invited me to co-found our space in Victoria Square in Athens, Greece. Together we tried to create new frameworks of meeting, dialogue and creative “osmosis” between the people of this multifaceted neighbourhood.

This book contains a rich visual and written narrative of one such endeavour that took place in 2019 in collaboration with the artist Maria Juliana Byck, whom we hosted for a year. Together with Byck, we transformed a corner of our space into a sewing studio where she sewed her unique clothes from *semedakia*.^{*} After a series of creative reuse activities, her work concluded with an amazing public catwalk that ended in Victoria Square, with the participation of many VSP friends from the area and elsewhere—we thank them all very much. During this event, the important young artist John Sachpazis turned the ground floor of the Victoria Square Project into a photo studio where they captured the collection that you will find on the following pages.

I would like to thank the authors who generously contributed their texts, George

Είμαι στην ευχάριστη θέση να προλογίζω το πρώτο εκδοτικό εγχείρημα του Victoria Square Project (VSP). Πριν από πέντε χρόνια, στο πλαίσιο της *documenta 14*, ο Rick Lowe μου εμπιστεύτηκε τη συνίδρυση του χώρου μας στην Πλατεία Βικτωρίας στην Αθήνα. Μαζί προσπαθήσαμε να δημιουργήσουμε νέα πλαίσια συνάντησης, διαλόγου και δημιουργικής «ώσμωσης» ανάμεσα στους ανθρώπους αυτής της πολύπλευρης γειτονιάς.

Το παρόν βιβλίο περιέχει πλούσια κειμενική και οπτική αφήγηση ενός τέτοιου εγχειρήματος που πραγματοποιήθηκε το 2019 σε συνεργασία με την καλλιτέχνη Maria Juliana Byck, την οποία φιλοξενήσαμε για ένα έτος. Μαζί με τη Byck, μεταμορφώσαμε μία γωνία του χώρου μας σε ατελιέ ραπτικής όπου η ίδια έραψε τα μοναδικά της ενδύματα από *σεμεδάκια*. Ύστερα από μια σειρά διαφόρων δράσεων δημιουργικής επανάχρησης, το έργο της ολοκληρώθηκε με μία εκπληκτική δημόσια πασαρέλα που κατέληξε στην Πλατεία Βικτωρίας, με τη συμμετοχή πολλών φίλων του VSP από την περιοχή και αλλού—τους ευχαριστούμε όλους και όλες πολύ. Κατά τη διάρκεια της δράσης, ο σημαντικός νέος καλλιτέχνης Γιάννης Σαχπάζης μετέτρεψε τον ισόγειο χώρο του Victoria Square Project σε φωτογραφικό στούντιο όπου κατέγραψε με

Kalivis—former director of VSP—who designed and co-edited the content, as well as the wider VSP team. Although the team’s composition changes over the years, it builds collaborations between its current and past members with amazing results.

We are very happy about the current publication, there will be more.

Maria Papadimitriou
Co-Founding Artist
Victoria Square Project

τον φακό του την κολεξιόν που θα βρείτε στις επόμενες σελίδες.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τις/τους συγγραφείς που προσέφεραν τα κείμενά τους απλόχερα, τον Γιώργο Καλύβη—πρώην διευθυντή του VSP—που σχεδίασε και συνεπιμελήθηκε έξοχα το περιεχόμενο, καθώς επίσης και την ευρύτερη ομάδα του VSP που, όσο κι αν μεταβάλλεται η σύνθεσή της μέσα στα χρόνια, δομεί συνεργασίες ανάμεσα στα τωρινά και τα παρελθόντα μέλη της με εκπληκτικά αποτελέσματα.

Είμαστε πολύ χαρούμενοι για την παρούσα έκδοση, θα υπάρξουν κι άλλες.

Μαρία Παπαδημητρίου
Συν-Ιδρύτρια Καλλιτέχνις
Victoria Square Project

* The *semedaki* [plural: *semedakia*] is a type of traditional Greek handmade domestic textile.





INTRODUCTION

A Brief History of Fashion *Desire and Rebellion*

Maria Juliana Byck

Clothing is a part of daily life. It is exceedingly personal and private, while also intrinsically public. How we dress carries meaning beyond mere aesthetics; it is embedded with social and cultural codes. The language of clothing is on our bodies, revealing and concealing much about us, without uttering a word. Fashion can deliberately or inadvertently make a statement, embody a time or idea, express emotions, beliefs or fears, bring people together in celebration or mourning. It can reflect prosperity or austerity, allow access or deny entry. Our clothing shields and exposes. It can convey values, beliefs and economic circumstances, reveal injustices and promote equality. What one wears can torture and oppress the body, or liberate it. Clothing has the ability to increase one's visibility or render one invisible. It can establish bonds, connections and affinities between people and cultures, signify subservience, excite the senses or challenge oppression, inflame political differences or promote violence. Our clothing is laden with personal, historical, cultural, social, political and economic significance.

Before there was money, there was textile. In early barter economies, textiles were considered to be of extremely high value. Labor and resource intensive, a single textile could take many months to create. For thousands of years, young women and their mothers made textiles as

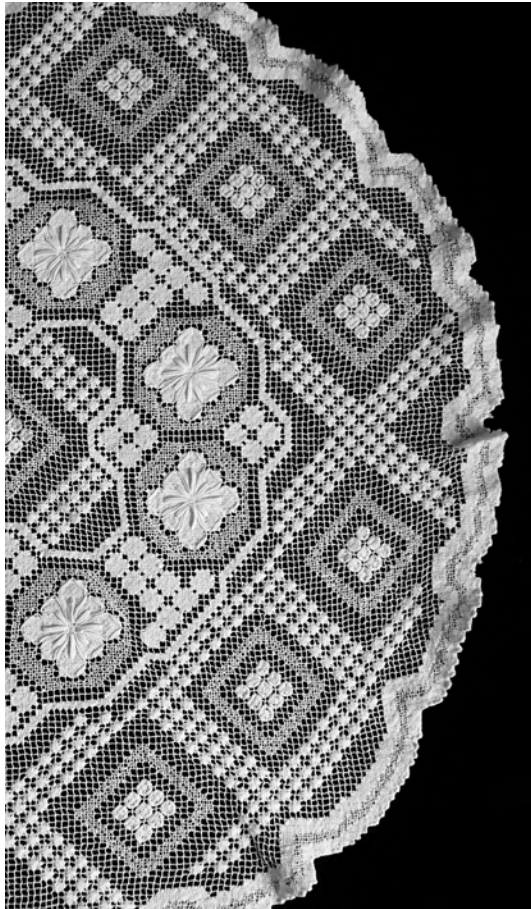
ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σύντομη Ιστορία της Μόδας *Επιθυμία και Εξέγερση*

Maria Juliana Byck

Τα ρούχα είναι μέρος της καθημερινής ζωής. Είναι εξόχως προσωπική και ιδιωτική υπόθεση, αλλά συγχρόνως, και εγγενώς δημόσια. Το πώς ντυνόμαστε φέρει νόημα που υπερβαίνει την απλή αισθητική. Εμφωρείται από κοινωνικούς και πολιτισμικούς κώδικες. Η γλώσσα των ρούχων εκφέρεται πάνω στα σώματά μας, αποκαλύπτοντας και αποκρύπτοντας πολλά για μας, δίχως να αρθρώνει λέξη. Η μόδα μπορεί σκόπιμα ή αθέλητα να κάνει μια δήλωση, να ενσωματώσει μια εποχή ή μια ιδέα, να εκφράσει συναισθήματα, πεποιθήσεις ή φόβους, να φέρει τους ανθρώπους κοντά στη γιορτή ή το πένθος. Μπορεί να αντανakλά την ευμάρεια ή τη λιτότητα, να επιτρέπει την πρόσβαση ή να απαγορεύει την είσοδο. Τα ρούχα μας προστατεύουν και εκθέτουν. Μπορούν να μεταφέρουν αξίες, πεποιθήσεις και οικονομικές συνθήκες, να αποκαλύπτουν αδικίες και να προωθούν την ισότητα. Αυτά που φοράμε μπορούν να βασανίσουν και να καταπιέσουν το σώμα ή να το απελευθερώσουν. Τα ρούχα έχουν την ικανότητα να αυξήσουν της ορατότητα ενός ατόμου ή να το καταστήσουν αόρατο. Μπορούν να εγκαθιδρύσουν δεσμούς, συνδέσεις και συγγένειες ανάμεσα σε ανθρώπους και κουλτούρες, να σημάνουν υποταγή, να διεγείρουν τις αισθήσεις ή να αμφισβητήσουν την καταπίεση, να υποδαυλίσουν τις πολιτικές διαφορές και να προωθήσουν τη βία. Τα ρούχα μας φέρουν προσωπική, ιστορική, πολιτισμική, κοινωνική, πολιτική και οικονομική σημασία.

dowries; including carpets, linens and tapestries for their new homes, and clothes that signified a transition to wife and mother. The desire for textiles was instrumental in shaping the course of human history, as it instigated connections across cultures that led to significant political, technological and social change. The Silk Road opened an exchange between the East and the West as early as 130 B.C. These trading routes facilitated the spread of ideas that influenced



Semedaki, unknown artist (2020) Maria Juliana Byck.

Σεμεδάκι, άγνωστη καλλιτέχνιδα (2020) Maria Juliana Byck.

Πριν ακόμα υπάρξουν τα χρήματα, υπήρχαν υφάσματα. Στις πρώιμες ανταλλακτικές οικονομίες, τα υφάσματα θεωρούνταν εξαιρετικά πολύτιμα. Η δημιουργία ενός και μόνο υφάσματος—απαιτητική και ως προς την εργασία και ως προς τα υλικά που προϋπέθετε—μπορούσε να πάρει μήνες. Για χιλιάδες χρόνια, νέες γυναίκες και οι μητέρες τους έφτιαχναν υφαντά ως προικώα· μεταξύ αυτών χαλιά, σεντόνια και ταπισερί για τα καινούργια τους σπίτια, και ρούχα που σηματοδοτούσαν τη μετάβαση στο καθεστώς της συζύγου και μητέρας. Η επιθυμία για υφάσματα υπήρξε καθοριστική για τη διαμόρφωση της πορείας της ανθρώπινης ιστορίας, καθώς υποκίνησε τη δημιουργία διαπολιτισμικών συνδέσεων που οδήγησαν σε σημαντικές πολιτικές, τεχνολογικές και κοινωνικές αλλαγές. Ο Δρόμος του Μεταξιού άνοιξε μια ανταλλαγή μεταξύ Ανατολής και Δύσης ήδη από το 130 π.Χ. Αυτοί οι εμπορικοί δρόμοι διευκόλυναν τη διάδοση ιδεών που επέδρασαν στη διατροφή, τις τέχνες, τη μουσική, την επιστήμη και τη μόδα, και αποτελούν τα θεμέλια της παγκοσμιοποίησης. Ακολουθώντας, ο ιμπεριαλισμός, η αποικιοκρατία και η δουλεία προωθήθηκαν κατά ένα μεγάλο μέρος από τη βαμβακοβιομηχανία—μια βιομηχανία στηριγμένη στην εντατική εκμετάλλευση τόσο της εργασίας όσο και της γης—θεμελιώνοντας μια καπιταλιστική οικονομία με τεράστια κέρδη, παράλληλα με μια διαρκώς αυξανόμενη ζήτηση για φθηνή εργασία, περισσότερους πόρους και νέες αγορές. Παρότι προκάλεσε πολλές θετικές κοινωνικές αλλαγές, η βιομηχανική επανάσταση σήμανε μια εποχή τρομερής πολιτικής και οικονομικής αναστάτωσης τόσο στην Ευρώπη όσο και εκτός αυτής. Οι περιφράξεις της γης εξώθησαν τους ανθρώπους μακριά από τα κοινά και προς τα εργοστάσια, πολλά από τα οποία παρήγαγαν υφάσματα ταχύτερα και φθηνότερα από

food, arts, music, technology, science and fashion, and are at the foundations of globalization. Subsequently, imperialism, colonization and slavery were in large part driven by the labor-intensive and land-intensive cotton industry; entrenching a capitalist economy with enormous profits alongside an ever-increasing demand for cheap labor, more resources and new markets. The industrial revolution—while bringing about many positive social changes—marked a time of tremendous political and economic turmoil in Europe and beyond. The land enclosures pushed people off the commons and into the factories, many of which were producing textiles faster and cheaper than ever before. With a new dependency on wage labor, workers had more material goods but much less power over decisions that affected their daily lives.

Not surprisingly, the subject of Marx's writings was in large part inspired by what he saw in the textile mills of Northern England. He identified capitalism's enduring power to create markets and dependencies when and where formerly there were none, as well as an infinite demand for more profits, often at the expense of the workers. We can now see the ultimate expression of this system in the Free Economic Zones around the world where countries slash both land and economic restrictions to give multinational corporations, including the global fashion industry, access to workers and resources without the protections of local or international laws.

Technology has also been influenced by human need and desire for textiles. Weaving, knitting, sewing and spinning have been the domain of women since before the beginning of

ποτέ. Όντας πλέον εξαρτημένοι από τη μισθωτή εργασία, οι εργάτες είχαν περισσότερα υλικά αγαθά, αλλά πολύ λιγότερη εξουσία επί των αποφάσεων που επηρέαζαν την καθημερινή τους ζωή.

Δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι για το θέμα των κειμένων του Μαρξ η έμπνευση δόθηκε κατά ένα μεγάλο μέρος από τα όσα εκείνος είδε στα κλωστούφαντουργικά εργοστάσια της Βόρειας Αγγλίας. Ο Μαρξ αναγνώρισε τη διαχρονική ικανότητα του καπιταλισμού να δημιουργεί αγορές και εξαρτήσεις όταν και όπου προηγουμένως δεν υπήρχε καμία, καθώς και μια ατελείωτη ζήτηση για περισσότερα κέρδη, συχνά εις βάρος των εργαζομένων. Σήμερα μπορούμε να δούμε την υπέρτατη έκφραση αυτού του συστήματος στις Ελεύθερες Οικονομικές Ζώνες ανά τον κόσμο, όπου τα κράτη πετσοκόβουν και γη και οικονομικούς περιορισμούς, προκειμένου να δώσουν στις πολυεθνικές επιχειρήσεις—συμπεριλαμβανομένης της παγκόσμιας βιομηχανίας μόδας—πρόσβαση σε εργατικά χέρια και πόρους, χωρίς τις προστατευτικές δικλίδες εθνικών ή διεθνών νόμων.

Η τεχνολογία έχει επίσης επηρεαστεί από την ανθρώπινη ανάγκη και επιθυμία για υφάσματα. Η ύφανση, το πλέξιμο, το ράψιμο και το γνέσιμο έχουν υπάρξει αντικείμενα της γυναικείας δραστηριότητας πριν από το ξεκίνημα της καταγεγραμμένης ιστορίας· καινοτομίες και τεχνικές περνούσαν από τη μητέρα στην κόρη. Αυτές οι τεχνικές εξελίχθηκαν—χάριν της βιομηχανοποίησης της κλωστούφαντουργίας—στο σύστημα αποθήκευσης δεδομένων με διάτρητες καρτέλες, το οποίο δημιουργήθηκε με σκοπό τον χειρισμό του αργαλειού. Το σύστημα αυτό, με τη σειρά του, παρέχει τις τεχνικές βάσεις για τους σύγχρονους υπολογιστές, τα smartphone, ακόμα και το ίντερνετ, ανοίγοντας κατ' επέκταση τον

recorded history, innovations and techniques were passed on from mother to daughter. These techniques were adapted for the industrialization of the textile industry into the punched paper data storage, invented as a means for controlling a loom. In turn, this system provided technical foundations for contemporary computers, smartphones and even the internet, subsequently making way for big data, mass-market surveillance, targeted advertising and the rise of social media influencers. The latter now work in the “factories of desire”, creating hyper-time condensed fashion cycles with constantly fluctuating rapid-fire trends. Many aspects of the social, economic and environmental destruction we are now experiencing are embodied in practices set in motion by the fast fashion production cycles. Textile production is still considered women’s work: the vast majority of clothing workers globally are women, with less than 2% earning a fair living wage and many trapped in systemic poverty at almost every stage of the long and shadowy supply chains. While many of us enjoy the ease, speed and abundance, it is they who are paying the price (Bravo 2020).

Clothing has a long political history, as a form of manipulation and control, directly and indirectly reinforcing dominant social structures. It has been wielded as a system of power, restricting movement and suppressing desires. People have used garments as a means of individual or collective expression to make public statements and to confront and destabilize entrenched oppression. When clothes do not conform to accepted norms, they reflect a struggle against the system. One of

δρόμο για τα μαζικά δεδομένα (big data), τη μαζική επιτήρηση του καταναλωτικού κοινού, τη στοχευμένη διαφήμιση και την εμφάνιση των influencer στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Στις μέρες μας, αυτές/οι οι τελευταίες/οι εργάζονται στα «εργοστάσια παραγωγής επιθυμιών», όπου δημιουργούν χρονικά υπερσυμπυκνωμένους κύκλους της μιας ή της άλλης μόδας, προβάλλοντας μια ομοβροντία από αενάως κυμαινόμενες τάσεις (trends). Πολλές πτυχές της κοινωνικής, οικονομικής και περιβαλλοντικής καταστροφής που βιώνουμε αυτή τη στιγμή είναι ενσωματωμένες σε μια σειρά από πρακτικές που τίθενται σε εφαρμογή από τους ταχείς κύκλους παραγωγής της μόδας. Η παραγωγή υφασμάτων εξακολουθεί να θεωρείται γυναικεία δουλειά: η συντριπτική πλειοψηφία των εργαζομένων στην παραγωγή ρουχισμού παγκοσμίως είναι γυναίκες, με μόλις 2% από αυτές να κερδίζουν έναν δίκαιο, αξιοπρεπή μισθό, και πολλές να είναι παγιδευμένες στη συστημική φτώχεια σχεδόν σε καθένα από τα στάδια των μακρών και ύποπτων εφοδιαστικών αλυσίδων. Πολλοί/ες από εμάς απολαμβάνουμε την ευκολία, την ταχύτητα και την αφθονία, αυτές πληρώνουν το τίμημα (Bravo 2020).

Το ντύσιμο έχει μακρά πολιτική ιστορία, ως μορφή χειρισμού και ελέγχου, καθώς ενισχύει τις κυρίαρχες κοινωνικές δομές με άμεσο και έμμεσο τρόπο. Έχει χρησιμοποιηθεί ως σύστημα εξουσίας, καθώς περιορίζει την κίνηση και καταστέλλει τις επιθυμίες. Οι άνθρωποι έχουν χρησιμοποιήσει τα ενδύματα ως μέσο ατομικής και συλλογικής έκφρασης προκειμένου να κάνουν δημόσιες δηλώσεις και να αμφισβητήσουν και αποσταθεροποιήσουν εδραιωμένες μορφές καταπίεσης. Όταν τα ρούχα δεν ακολουθούν τα γενικώς αποδεκτά



"Hatshepsut" (c. 1503–1482 B.C.), Osiride head found at Deir el-Bahri, Egypt. Painted limestone sculpture, Metropolitan Museum of Art, New York City.

«Η Χατσεψούτ» (περ. 1503–1482 π.Χ.), κεφαλή αγάλματος που βρέθηκε στο Ντέιρ ελ-Μπαχάρι, Αίγυπτος. Ζωγραφισμένο ασβεστολιθικό γλυπτό, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης Νέας Υόρκης.

the earliest examples of fashion's subversive potential can be found in Ancient Egypt, where Hatshepsut, one of the first female rulers in recorded history, wore the traditional beard of the pharaoh to express her status and reinforce her authority. There are many similar accounts of women who individually used men's attire

κανονιστικά πρότυπα, αντανακλούν έναν αγώνα εναντίον του συστήματος. Ένα από τα πιο πρώιμα παραδείγματα των ανατρεπτικών δυνατοτήτων της μόδας μπορεί να εντοπιστεί στην αρχαία Αίγυπτο, όπου η Χατσεψούτ, μια από τις πρώτες γυναίκες αρχηγούς κράτους στην καταγεγραμμένη Ιστορία, φορούσε την παραδοσιακή γενειάδα των Φαραώ προκειμένου να εκφράσει την κοινωνικοπολιτική της θέση και να ενισχύσει την εξουσία της. Υπάρχουν πολλές παρόμοιες καταγεγραμμένες περιπτώσεις γυναικών που χρησιμοποίησαν από μόνες τους ανδρική ενδυμασία προκειμένου να αποκτήσουν ελευθερία και πρόσβαση στην εξουσία. Το κίνημα απελευθέρωσης των γυναικών έκανε ορατή την εκδήλωσή του μέσα από συλλογικές αλληλαγές στη μόδα. Ήδη από νωρίς, γυναίκες που απαιτούσαν ισότητα άρχισαν να αρνούνται να φορέσουν τις άβολες μακριές φούστες με τα πολυπληθή βαριά μισοφόρια που επέβαλαν οι ισχύουσες μόδες—ενδύματα που τόσο κυριολεκτικά όσο και μεταφορικά έλεγχαν την κίνηση, επέβαλαν τον καθωσπρεπισμό και περιόριζαν ασφυκτικά τη δύναμη. Αποφασισμένα άτομα έδωσαν μάχες εναντίον των συμβάσεων ενός καταπιεστικού συστήματος, δίνοντας το σύνθημα της εξέγερσής τους με το να φορούν βράκες (μακριές φουσκωτές πανταλόνες) που έγιναν το αναγνωρισμένο σύμβολο των σουφραζετών στις αρχές της δεκαετίας του 1900. Μετά από πολλές γενιές πνευματικής, καλλιτεχνικής, κοινωνικής, οικονομικής και σεξουαλικής καταπίεσης—διαμέσου τόσο της οικιακής όσο και κρατικής επιβεβλημένης βίας και καταπίεσης των δικαιωμάτων τους—οι γυναίκες αγωνίστηκαν κατά των περιορισμών της τάξης, του φύλου και του ντυσίματος. Αυτό οδήγησε στις περίφημες απελευθερωμένες «flappers» της

to achieve freedom and access to power. The women's liberation movement manifested visibly via collective changes in fashion. Early on, women demanding equality began to refuse to wear the cumbersome long skirts with numerous heavy petticoats required by prevailing fashions—garments that both literally and metaphorically controlled movement, demanded conformity and stifled strength. Determined individuals fought against the conventions of an oppressive system, signalling their rebellion by wearing bloomers (long billowy pants) that became a recognized symbol of the suffragettes in the early 1900s. After many generations of intellectual, artistic, social, economic and sexual oppression—through both domestic and state-sanctioned violence and suppression of rights—women fought against the restraints of class, gender and clothing. This led to the famously liberated “flappers” of the 1920s. Fashion thereby did away with suffocating corsets and long skirts, unfettering the female body in public in an expression of newly-won emancipation.

The revolutionary 1960s youth culture similarly pushed against strict and limited gendered clothing options, launching a whole new social order. Once again, fashion aesthetically communicated these changes by sending anti-establishment messages. While women burned their bras, they also freed their bodies physically and culturally by wearing mini-skirts and bikinis, upending the fashion expectations of the 1950s which mandated hats, gloves, conservative skirt lengths and heavily structured and constricting undergarments. New styles gave way to loose, flowing fabrics and bold silhouettes across the

δεκαετίας του 1920. Με αυτόν τον τρόπο η μόδα ξεφορτώθηκε τους ασφυκτικούς κορσέδες και τις μακριές φούστες, αποδεσμεύοντας δημοσίως το γυναικείο σώμα, σε μία έκφραση νεοαποκτηθείσας χειραφέτησης.

Παρομοίως, η νεανική κουλτούρα της επαναστατικής δεκαετίας του 1960 τάχθηκε εναντίον των αυστηρών και περιορισμένων έμφυλων ενδυματολογικών επιλογών, εισαγάγοντας μια νέα κοινωνική τάξη πραγμάτων. Για άλλη μια φορά, η μόδα επικοινωνήσε αισθητικά αυτές τις αλλαγές στέλνοντας μηνύματα κατά του κατεστημένου. Την ίδια περίοδο που έκαigan τα σουτιέν τους, οι γυναίκες απελευθέρωναν επίσης τα σώματά τους—υλικά και πολιτισμικά—φορώντας μίνι φούστες και μπικίνι, ανατρέποντας τους κώδικες της μόδας της δεκαετίας του 1950 που υπαγόρευαν καπέλα, γάντια, συντηρητικά μήκη φούστας και καταπιεστικά εσώρουχα με βαριά κατασκευή. Νέα στιλ άνοιξαν τον δρόμο σε χαλαρά, αέρινα υφάσματα και τολμηρά σχέδια που αφορούσαν όλο το φάσμα των φύλων. Οι άντρες επίσης υπονόμισαν τις κοινωνικές και έμφυλες νόρμες, απαρνούμενοι τα περιοριστικά κοστούμια σε μουντά—όπως υπαγόρευαν τα κοινωνικά ήθη—χρώματα, φορώντας πολύχρωμα ρούχα και μακραίνοντας τα μαλλιά τους.

Ίσως ακόμα πιο σημαντικό είναι το γεγονός ότι μέχρι εκείνη τη στιγμή, τα περισσότερα ρούχα φτιάχνονταν ακόμα στο χέρι, εντός του σπιτιού. Πολλές γυναίκες έφτιαχναν όλην τον ρουχισμό για τις οικογένειές τους, και ως εκ τούτου, αντιλαμβάνονταν την αξία, τόσο σε επίπεδο χρόνου όσο και σε επίπεδο πόρων, που είχε η παραγωγή ακόμα και ενός μόνο κομματιού. Ήταν σύνηθες να φορά κανείς τα ίδια ρούχα για πολλά χρόνια. Τα ανοιχτά χρώματα και οι καινούργιες στιλιστικές





gender spectrum. Men also undermined social and gender norms, forgoing restrictive suits in the socially-prescribed somber colors by wearing colorful clothes and growing their hair long.

Perhaps even more important is the fact that until this point, most clothing was still handmade in the home. Many women made all the clothing for their family, and therefore understood the value, in both time and resources, dedicated to producing even a single item. It was common to wear the same garments for many years. The bright colors and latest style trends—previously attainable only by royalty and the extremely wealthy—became accessible across the socio-economic spectrum. The exponential growth of industrial-made ready-to-wear items and the widespread use of cheap synthetic fabrics, both democratized and multiplied the reach of the fashion industry. Desire was bolstered by the proliferation of images promoting fashion and consumer lifestyles in television, movies and magazines. Clothing continued to be a tool to express rebellion. Soon after, in the 1980s, punk thrived on an anti-capitalism, anti-conformity and anti-establishment ethos that railed against the harsh economic backdrop of neoliberal politics embodied by the Thatcher and Reagan eras. Second-hand clothing and a distinct DIY aesthetic countered the mainstream frenzy that glorified the sparkle glam of the sleek and shiny disco scene, as well as the conservative “preppy” and “yuppie” looks that idolized elite white, wealth and privilege.

Clothing continues to thrive as a form of public advocacy for sociopolitical change and rebellion. For example, in the early 2000s,

τάσεις—που παλιότερα μόνο τα μέλη βασιλικών οικογενειών και οι εξαιρετικά πλούσιοι μπορούσαν να υιοθετήσουν—έγιναν διαθέσιμα σε όλο το κοινωνικο-οικονομικό φάσμα. Η εκθετική αύξηση των βιομηχανικής κατασκευής έτοιμων ενδυμάτων και η εκτεταμένη χρήση φτηνών συνθετικών υφασμάτων αφενός εκδημοκράτισαν τη βιομηχανία της μόδας αφετέρου επέκτειναν την εμβέλειά της. Η ευρεία διάδοση εικόνων που προωθούσαν τη μόδα και τον καταναλωτικό τρόπο ζωής στην τηλεόραση, τις κινηματογραφικές ταινίες και τα περιοδικά υποδαύλισε την επιθυμία. Το ντύσιμο συνέχισε να αποτελεί εργαλείο έκφρασης της εξέγερσης. Λίγο αργότερα, τη δεκαετία του 1980, το πανκ άκμασε στη βάση μιας κουλτούρας με αντικαπιταλιστικό, αντισυμβατικό και αντικαθεστωτικό χαρακτήρα, η οποία διαμαρτυρόταν για τη σκληρή οικονομική λογική των νεοφιλελεύθερων πολιτικών που υλοποιήθηκαν κατά τη διακυβέρνηση των Θάτσερ και Ρίγκαν. Τα ρούχα από δεύτερο χέρι και μια ιδιαίτερη DIY αισθητική αντιτάσσονταν στην κυρίαρχη φρενίτιδα που απογείωνε την αστραφτερή αίγλη της φανταχτερά λαμπερής ντίσκο σκηνής, αλλά και στα συντηρητικά στιλ του «γιάπη» (*yuppie*) και του κολεγίουπαιδου (*preppy*) που αποθέωναν την ελίτ των πλούσιων λευκών προνομιούχων.

Το ντύσιμο εξακολουθεί να παίζει εξέχοντα ρόλο ως μορφή δημόσιας υποστήριξης της κοινωνικοπολιτικής αλλαγής και της εξέγερσης. Για παράδειγμα, στις αρχές της δεκαετίας του 2000, συγκεκριμένοι νόμοι στη Ρωσία απαγόρευαν τις δημόσιες συγκεντρώσεις, στον απόηχο της αυξανόμενης λαϊκής οργής εξαιτίας της εκτεταμένης εκλογικής νοθείας. Καθώς απαγορευόταν να κατέβουν στους δρόμους για να διαδηλώσουν, οι άνθρωποι διαμαρτυρήθηκαν

Russian laws prohibited public gatherings in the wake of rising popular outrage at widespread election fraud. Forbidden to take to the streets to protest, people demonstrated by wearing white, which became a recognized symbol of resistance and a means to publicly announce dissent without breaking any specific law. In France, the *Mouvement des gilets jaunes* (the yellow vest movement) made global news with powerful images of demonstrations for economic justice with highly visible vests as a symbol of the working class. In the United States, after the election of Donald Trump—a self-professed serial



Women's march, Washington, DC, USA (2017) Ted Eytan.

Πορεία γυναικών, Ουάσιγκτον, DC, ΗΠΑ (2017) Ted Eytan.

φορώντας λευκά, κίνηση που μετατράπηκε σε αναγνωρισμένο σύμβολο αντίστασης και μέσο δημόσιας εκδήλωσης ανυπακοής χωρίς την παραβίαση οποιουδήποτε νόμου. Στη Γαλλία, το *Κίνημα των κίτρινων γιλέκων* έγινε παγκόσμια είδηση μέσω των δυνατών εικόνων από τις διαδηλώσεις του υπέρ της οικονομικής δικαιοσύνης, με τα ιδιαίτεως ορατά γιλέκα του να λειτουργούν ως σύμβολο της εργατικής τάξης. Στις Ηνωμένες Πολιτείες, μετά την εκλογή του Donald Trump—ενός αυτοανακηρυγμένου κατά συρροή σεξουαλικού παραβάτη—τα χειροποίητα ροζ σκουφάκια με σχήμα κεφαλής γάτας σηματοδότησαν την αλληλεγγύη εναντίον μιας μισογυνιστικής κρατικής αρχής και οδήγησαν σε ένα κίνημα με σκοπό το τέλος της παρενόχλησης στο περιβάλλον της εργασίας, το τέλος της σεξουαλικής βίας και την προώθηση ίσων δικαιωμάτων και ίσων μισθών.

Οι διαφημιστικές εταιρείες που δραστηριοποιούνται στη βιομηχανία της μόδας έχουν επί μακρόν εκμεταλλευτεί τα αισθήματα απαρésκειας που προκαλεί η ύπαρξη πραγματικών εμποδίων στην πρόσβαση σε πρόνομια και εξουσία, εμποδίων που βιώνονται τόσο από τις γυναίκες όσο και από τις/τους έγχρωμες/ους. Όλο και πιο ανέφικτα ιδανικά μας βομβαρδίζουν με εικόνες που προβάλλουν μη ρεαλιστικά πρότυπα ομορφιάς και προάγουν φαντασιώσεις απλησίαστης πολυτέλειας και πλούτου. Η έρευνα δείχνει ότι τα ρετουσαρισμένα ιδανικά που προωθούνται μέσα από εντακτικά επεξεργασμένες εικόνες και την ευρεία διάδοση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης έχουν οδηγήσει σε σημαντική μείωση της αυτοεκτίμησης, ιδιαίτερα μεταξύ των νέων γυναικών και των κοριτσιών (Clay, Vignoles και Dittmar 2005). Η υψηλότερη

sexual assaulter—the handcrafted pink pussy hats signalled solidarity against a misogynistic head of state and led to a movement to end workplace harassment and sexual violence, as well as promote equal rights and equal pay.

Advertisers in the fashion industry have long exploited feelings of dissatisfaction born out of real barriers to privilege and power experienced by both women and people of color. Evermore impossible ideals bombard us with images that set unrealistic beauty standards and foster expectations of unattainable luxury and wealth. Research shows that the airbrushed ideals advanced in highly manipulated imagery and widespread proliferation of social media have led to a significant decline in self-esteem, especially among young women and girls (Clay, Vignoles and Dittmar 2005). Greater participation in the workforce means that women have more autonomy, money and power. Yet as the #metoo movement has made abundantly clear, self-esteem is often undermined by hostile and demeaning work environments, compounded by the textile industry's promotion of implausible beauty and unsustainable fashion expectations. Accounts of misogyny and exploitation of fashion models are common, revealing the dark shadows behind many of the glamorous images we consume. Widespread abuse, often of very young models, is rampant. Women, while earning significantly less than men for the same work, still spend three times as much on fashion and beauty, striving for a sense of value and place in a society that continues to judge them by their appearance and to devalue, exploit, abuse and discriminate against the female gender.

συμμετοχή στην αγορά εργασίας σημαίνει ότι οι γυναίκες έχουν περισσότερη αυτονομία, χρήματα και δύναμη. Ωστόσο, όπως έκανε απολύτως φανερό το κίνημα #metoo, συχνά η αυτοεκτίμηση υπονομεύεται από εχθρικά και μειωτικά εργασιακά περιβάλλοντα, τα οποία ενισχύονται από την προαγωγή ενός εξωπραγματικού μοντέλου ομορφιάς καθώς και μη βιώσιμων προτύπων μόδας από τη βιομηχανία της ένδυσης. Οι περιγραφές περιστατικών μισογυνισμού και εκμετάλλευσης είναι συνηθισμένες, και αποκαλύπτουν τις σκοτεινές σκιές πίσω από πολλές από τις λαμπερές εικόνες που καταναλώνουμε. Η κακοποίηση, συχνά πολύ νεαρών μοντέλων, είναι διαδεδομένη και ανεξέλεγκτη. Οι γυναίκες, μοιλονότι κερδίζουν σημαντικά λιγότερα από τους άνδρες για την ίδια εργασία, εξακολουθούν να ξοδεύουν τρεις φορές περισσότερα χρήματα στη μόδα και την ομορφιά, παλεύοντας να αποκτήσουν μια αίσθηση ότι αξίζουν και ότι δικαιούνται μια θέση σε μια κοινωνία που συνεχίζει να τις κρίνει με βάση την εμφάνισή τους, και να απαξιώνει, να εκμεταλλεύεται, να κακοποιεί και να κάνει διακρίσεις εις βάρος του γυναικείου φύλου.

Η κοινωνία μας ξεχειλίζει από αισθήματα ανεπάρκειας και απελπισίας εξαιτίας των μη ρεαλιστικών προσδοκιών σχετικά με την εικόνα του σώματος και ενός βάνουσα απάνθρωπου συστήματος έμφυλων δυϊσμών. Τα ζητήματα ψυχικής υγείας και σωματικής εικόνας είναι αξεδιάρτητα συνυφασμένα με τη βιομηχανία της μόδας. Ανθρώπινα δικαιώματα όπως αυτό της εκπαίδευσης, της στέγης και της υγειονομικής περίθαλψης—τα θεμέλια της οικονομικής σταθερότητας και της κοινωνικής ασφάλειας—αποτελούν πλέον είδη πολυτελείας, απλησίαστα για πολλούς. Η «λήση» που προσφέρει η

Our society is brimming with feelings of inadequacy and despair from unrealistic body expectations and a brutally-inhumane system of gendered binaries. Mental health and body image issues are inextricably bound up with the fashion industry. Human rights such as education, housing and healthcare—the foundations of economic stability and social security—are now luxury items, inaccessible to many. Ubiquitous advertising and social media influencers offer the “solution” of consuming one’s way out of misery with one of the last vestiges of perceived power: the ability to buy. Cheap, temporary substitutions for real needs and rights take the form of the momentary feeling of satisfaction at being able to attain a part of the fantasy that advertisers promise in a disposable 10-euro dress or a 1,250-euro pair of “status” shoes.

Race and gender issues are likewise entwined with fashion. Gender expression has long been policed and silenced through strict codes. For centuries, how one dressed was dictated by both social norms and legal measures. Cross-dressing ordinances (for example, laws against men wearing skirts and women wearing pants) are one of the main reasons we are so embedded in rigid, binary understandings of gender. As a form of protest, 100 schoolboys in Canada wore skirts to publicly denounce sexism and homophobia. In an Instagram post, Zachary Paulin (2020)—the young organizer of the event—states:

Basically, a boy wearing a skirt is a sign of resilience, solidarity, and support in the intersectional battle for equality between the sexes [...] The double standard on

πανταχού παρούσα διαφήμιση και οι influencers των μέσων κοινωνικής δικτύωσης προκειμένου να απαλλαγούμε από τη μιζέρια μας είναι να καταναλώσουμε, αξιοποιώντας ένα από τα τελευταία ίχνη εξουσίας μας, όπως αυτή γίνεται αντιληπτή: την αγοραστική μας ικανότητα. Φτηνά, πρόσκαιρα υποκατάστατα αληθινών αναγκών και δικαιωμάτων παίρνουν τη μορφή του στιγμιαίου αισθήματος ικανοποίησης που μας δίνει η ικανότητα να κάνουμε δικό μας ένα κομμάτι της φαντασίωσης που υπόσχονται οι διαφημιστικές εταιρείες είτε με ένα αναλιώσιμο φόρεμα αξίας 10 ευρώ είτε με ένα ζευγάρι παπούτσια-σύμβολο κοινωνικής καταξίωσης αξίας 1.250 ευρώ.

Τα ζητήματα που άπτονται της φύλης και το φύλου είναι επίσης συνυφασμένα με τη μόδα. Η έκφραση του φύλου έχει επί μακρόν αστυνομευθεί και φιμωθεί μέσα από αυστηρούς κώδικες. Επί αιώνες, ο τρόπος ντυσίματος των ανθρώπων υπαγορευόταν τόσο από τις κοινωνικές νόρμες όσο και από νομικά μέτρα. Οι διατάξεις κατά της παρενδυσίας (για παράδειγμα, νόμοι που απαγόρευαν στους άντρες να φορούν φούστες και στις γυναίκες να φορούν παντελόνια) αποτελούν έναν από τους κυριότερους λόγους που εξηγούν γιατί είμαστε τόσο εγκλωβισμένοι σε άκαμπτες, δυϊστικές κατανοήσεις του φύλου. Εν είδει διαμαρτυρίας, 100 μαθητές σχολείου στον Καναδά φόρεσαν φούστα, προκειμένου να αποκηρύξουν τον σεξισμό και την ομοφοβία. Σε μια ανάρτηση στο Instagram, ο Zachary Paulin—ο νεαρός διοργανωτής της διαμαρτυρίας—ανέφερε:

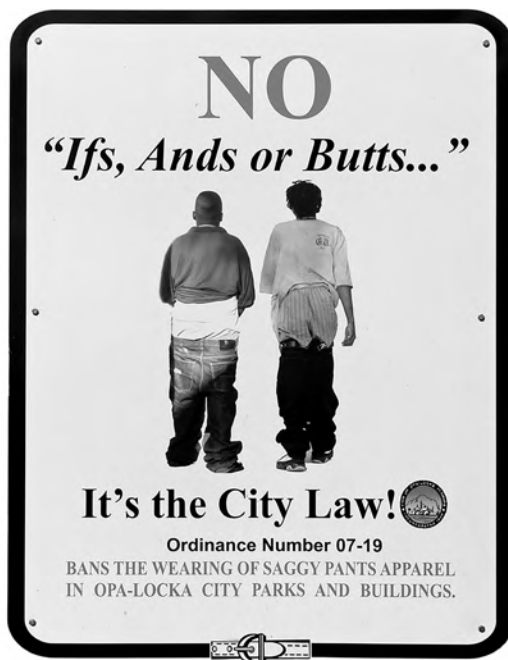
Ουσιαστικά, ένα αγόρι που φοράει φούστα είναι μια ένδειξη δύναμης, αλληλεγγύης και υποστήριξης στην πολύμορφη μάχη για

the way society views our women and men is blatant [...] So, by wearing a skirt, we are united and together against the sexualization of women, and we are sending a message against toxic masculinity which keeps boys from being who they truly are, without judgment.

Trayvon Martin a young boy killed by police was considered suspicious because he was wearing a hooded sweatshirt. This item of clothing first became popular as athletic wear but transformed into “thug wear” when young black men wore it as a part of graffiti and streetwear culture. As recently as 2020, laws in parts of the United States prohibited fashions associated with black

την ισότητα των φύλων. Τα δύο μέτρα και σταθμά με τα οποία η κοινωνία αντιμετωπίζει τις γυναίκες και τους άντρες μας είναι εξόφθαλμα. Έτσι, λοιπόν, φορώντας φούστα στεκόμαστε ενωμένοι και μαζί [στη μάχη] κατά της σεξουαλικοποίησης των γυναικών, και στέλνουμε ένα μήνυμα κατά της τοξικής αρρενωπότητας που εμποδίζει τα αγόρια να είναι αυτό που είναι πραγματικά, χωρίς να πρέπει να υφίστανται οποιαδήποτε κριτική.

Ο Trayvon Martin, ένα νεαρό αγόρι που σκοτώθηκε από την αστυνομία, θεωρήθηκε ύποπτο επειδή φορούσε ένα φούτερ με κουκούλα. Το συγκεκριμένο αντικείμενο ρουχισμού έγινε αρχικά δημοφιλές ως κομμάτι της αθλητικής γκαρνταρόμπας αλλά μεταλλάχθηκε σε κομμάτι της «γκαρνταρόμπας του κακοποιού» (thugwear), όταν άρχισαν να το φορούν νεαροί μαύροι άντρες ως μέσο έκφρασης της κουλτούρας του graffiti και της «μόδας του δρόμου» (streetwear). Μέχρι πολύ πρόσφατα—το 2020—νόμοι σε ορισμένες περιοχές των ΗΠΑ απαγόρευαν τις μόδες που σχετιζονταν με τη μαύρη ραπ μουσική και τις/τους καλλιτέχν(ιδ)ες του hip hop, και που τις φορούσαν κυρίως έγχρωμες νέες και έγχρωμοι νέοι. Σε μερικές πόλεις, οι τοπικές αρχές θεωρούσαν τα φαρδιά παντελόνια ως ένδειξη «αντικοινωνικής» συμπεριφοράς και τα συνέδεαν με τις συμμορίες. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την επιβολή διατάξεων που προέβλεπαν πρόστιμα σε όσες/όσους φορούσαν ρούχα ανάλογου στιλ, διατάξεων που επέβαλαν δυσανάλογα συχνές ποινές σε μαύρα και καφέ σώματα επειδή φορούσαν ρούχα συνηθισμένα, δημοφιλή μεταξύ των ομηλικών (Demby 2014· Smith 2020). Τέτοια παραδείγματα δείχνουν καθαρά το πώς ένα ορισμένο ρούχο μπορεί



Policing fashion public sign, Florida, USA (2020).

Δημόσια πινακίδα αστυνόμευσης μόδας, Φλόριντα, ΗΠΑ (2020).

rap and hip-hop artists and worn predominantly by youth of color. In some towns, local authorities considered baggy loose pants to be “anti-social” and connected with gangs. As a result, they established ordinances that imposed fines for wearing this style that disproportionately penalized black and brown bodies for wearing ordinary clothes popular within their peer group (Demby 2014; Smith 2020). Such instances demonstrate how some consider particular clothing enough reason to deem someone criminal and threatening.

Moreover, the fast-fashion system continues the legacy of colonialism. As Kalkidan Legesse, an ethical fashion activist points out:

Of the 74 million textile workers worldwide, 80% are women of colour. Brands have created a production model that keeps garment workers poor and working in unsafe conditions to maximise their own profits. The buying practices of fast fashion include turning a blind eye to illegal subcontracting and allowing forced and unpaid overtime. These practices have incentivised the erosion of garment worker rights by manufacturers and government. The economic exploitation that fast fashion is reliant upon is a legacy of colonialism. From the 1500s until the middle of the 20th century, European imperialism was a way to create extractive states and oppress non-white people. The legacies continue to this day. Western consumers want cheaper clothes and brands want to make larger profit margins. The knock-on injustices and

να εκληφθεί από μερικούς ως ικανός λόγος για να θεωρηθεί κάποια/ος εγκληματίας ή απειλή.

Επιπλέον, το σύστημα της γρήγορης μόδας διαιωνίζει την παρακαταθήκη της αποικιοκρατίας. Όπως επισημαίνει η Kalkidan Legesse, ακτιβίστρια υπέρ της ηθικής μόδας:

Από τα 74 εκατομμύρια εργαζομένων στην κλωστοϋφαντουργία, το 80% είναι έγχρωμες γυναίκες. Οι εταιρείες έχουν δημιουργήσει ένα παραγωγικό μοντέλο που κρατά τους τις/τους εργαζόμενες/ους στην βιομηχανία ρούχων στην ανέχεια και τις/τους αναγκάζει να εργάζονται κάτω από μη ασφαλείς συνθήκες, προκειμένου να μεγιστοποιήσουν τα δικά τους κέρδη. Οι αγοραστικές πρακτικές της γρήγορης μόδας συμπεριλαμβάνουν το να κάνει κανείς τα στραβά μάτια στην παράνομη υπεργολαβία, καθώς και το να επιτρέπει την καταναγκαστική και απλήρωτη υπερωριακή εργασία. Αυτές οι πρακτικές ρίχνουν νερό στον μύλο της διάβρωσης των δικαιωμάτων των εργαζομένων στη βιομηχανία ρούχων, που υποκινείται από κατασκευαστές και κυβερνήσεις μαζί. Η οικονομική εκμετάλλευση στην οποία βασίζεται η γρήγορη μόδα είναι μια παρακαταθήκη της αποικιοκρατίας. Από το 1500 μέχρι τα μέσα του 20ου αιώνα, ο ευρωπαϊκός ιμπεριαλισμός αποτέλεσε μοχλό δημιουργίας των λεγόμενων εξορυκτικών κρατών και καταπίεσης των μη λευκών ανθρώπων. Οι παρακαταθήκες του συνεχίζουν μέχρι τις μέρες μας. Οι δυτικές/οι καταναλώτριες/ωτές θέλουν φτηνότερα ρούχα και οι εταιρείες θέλουν να αυξήσουν τα περιθώρια κέρδους τους. Οι

exploitation in fashion's supply chains are either accepted by consumers or obscured by conscious marketing campaigns peddling female empowerment.
(Legesse 2020)

The fashion industry is built upon a racist, sexist, homophobic, misogynistic and colonial history. However, the underrepresentation and tokenization of people of color in the echelons of power within the fashion industry, as well as the continuing reliance on economic exploitation for cheap, unhealthy and precarious labor, is now becoming more publicly acknowledged and challenged.

Not only is fashion one of the most exploitative global economic forces, instrumental in political and social power, but it is now also among the world's most wasteful and polluting industries. Over the past 15 years, fast fashion has exponentially increased textile production. The warped speed and inflated proliferation of images have heightened perceived obsolescence, leading to unsustainable overconsumption and enormous waste. We now produce 100 billion new garments every year. This overproduction creates more pollution from chemical fertilizers, dyes and microplastics, exacerbates the exploitation and hazardous conditions of many garment industry workers, and results in huge quantities of unwanted and unused clothing. The industry has become an interwoven system of unsustainable and toxic practices, bolstering profits for billionaires by the exploitation of cheap labor, while destroying our water ecology and creating waste around the world. Hence, instead of being one of the

παράπλευρες αδικίες και η εκμετάλλευση στις εφοδιαστικές αλυσίδες της μόδας είτε γίνονται αποδεκτές από τις/τους καταναλώτριες/ωτές είτε αποσιωπούνται συνειδητά από τις διαφημιστικές καμπάνιες που πουλάνε γυναικεία ενδυμάωση.
(Legesse 2020)

Η βιομηχανία της μόδας είναι χτισμένη πάνω σε μια ρατσιστική, σεξιστική, ομοφοβική, μισογυνιστική και αποικιοκρατική ιστορία. Εντούτοις, η υποεκπροσώπηση και η δειγματοληπτικού τύπου αντιπροσώπηση των έγχρωμων ανθρώπων στα κλιμάκια εξουσίας εντός της βιομηχανίας της μόδας, καθώς και η διαρκής εξάρτηση από την οικονομική εκμετάλλευση για την παραγωγή φτηνής, ανθυγιεινής και επισφαλούς εργασίας αρχίζουν πλέον να αναγνωρίζονται ευρύτερα και να αμφισβητούνται.

Η μόδα δεν είναι μόνο μια από τις πλέον εκμεταλλευτικές οικονομικές δυνάμεις παγκοσμίως, αλλά συγκαταλέγεται πια μεταξύ εκείνων των βιομηχανιών που παράγουν τα περισσότερα απορρίμματα και ρύπους στον πλανήτη. Τα τελευταία 15 χρόνια, η γρήγορη μόδα έχει αυξήσει εκθετικά την παραγωγή υφασμάτων. Η αδιανόητη ταχύτητα και πληθωριστική εξάπλωση των εικόνων επιταχύνουν την απαξίωση των προϊόντων, οδηγώντας σε μια μη βιώσιμη υπερκατανάλωση και τεράστια σπατάλη. Παράγουμε πλέον 100 δισεκατομμύρια νέα ενδύματα κάθε χρόνο. Αυτή η υπερπαραγωγή προξενεί περισσότερη ρύπανση από χημικά λιπάσματα, βαφές και μικροπλαστικά, επιτείνει την εκμετάλλευση και τις επικίνδυνες συνθήκες εργασίας για πολλούς/ές εργαζόμενες/ους στη βιομηχανία ενδυμάτων, και καταλήγει σε τεράστιες ποσότητες ανεπιθύμητων



“Buy Second Hand”, Catwalk against Fast Fashion, public space intervention. House of reFashion in collaboration with Fridays for Future GR and Extinction Rebellion GR, Ermou main shopping street, Athens, Greece (2020) Manolis Savvakis.

«Ψωνίστε Δεύτερο Χέρι», Πασαρέλα ενάντια στη Γρήγορη Μόδα, παρέμβαση σε δημόσιο χώρο. House of reFashion σε συνεργασία με Fridays for Future GR και Extinction Rebellion GR, κεντρική αγορά στην οδό Ερμού, Αθήνα (2020) Μανώλης Σαββάκης.

και αξιοποιημένων ρούχων. Η βιομηχανία έχει γίνει ένα σύστημα μη βιώσιμων και τοξικών πρακτικών που αυξάνει τα κέρδη κάποιων δισεκατομμυριούχων μέσω της εκμετάλλευσης της φτηνής εργασίας, ενώ παράλληλα καταστρέφει την οικολογία του νερού και παράγει απορρίμματα σε ολόκληρο τον κόσμο. Ως εκ τούτου, αντί τα ρούχα να αποτελούν ένα από τα πιο πολύτιμα κομμάτια της οικονομίας, υπάρχουν πλέον τόσο αδιανόητες ανισορροπίες, ώστε εκατομμύρια ρούχα και υφάσματα που παράγονται καθημερινά να έχουν μηδενική αξία, να μη χρησιμοποιούνται ποτέ, και είτε να πετιούνται απευθείας σε χωματερές είτε να καίγονται.

Μία από τις κύριες πηγές στερεών δημοτικών απορριμμάτων, παγκοσμίως, είναι τα υφάσματα: ρούχα, παπούτσια, σεντόνια και πετσέτες—εκατομμύρια τόνοι κάθε χρόνο. Η ποσότητα αυτή είναι πενταπλάσια σε σχέση με το 1960, ενώ εκτιμάται ότι έως και 30% των ρούχων δεν πωλείται ποτέ. Ποσότητα ρούχων ίση με ένα απορριμματοφόρο γεμάτο με ρούχα καίγεται ή πετιέται σε κάποια χωματερή κάθε δευτερόλεπτο (UNEP 2018). Πρόσφατα σκάνδαλα στη βιομηχανία μόδας αποκάλυψαν ότι ορισμένες εταιρείες ρούχων πολυτελείας έκαιγαν απούλητα προϊόντα αξίας εκατοντάδων εκατομμυρίων δολαρίων προκειμένου να μη μειώσουν τις τιμές και να μην αμαυρώσουν την—απευθυνόμενη σε λίγους και εκλεκτούς—εικόνα τους. Η κακή διαχείριση των απορριμμάτων έχει επιδεινώσει—τα τελευταία δέκα χρόνια—το πρόβλημα στην Ελλάδα, όπου το ποσοστό ανακύκλωσης υλικών είναι 18%, σημαντικά μικρότερο από το 39% του ευρωπαϊκού μέσου όρου. Έως και το 95% των πεταμένων ρούχων και υφασμάτων στις χωματερές θα μπορούσε να

most valued items in the economy, we now have such absurd imbalances that millions of textiles produced every year have zero worth, are never used, and dumped directly into landfills or burned.

Globally, a main source of municipal solid waste is textiles: clothes, shoes, bedding and towels—millions of tons every year. This amount has increased five-fold since 1960, some estimate that up to 30% of clothes are never sold. The equivalent of one garbage truck full of clothes is burned or dumped in a landfill every second (UNEP 2018). Recent fashion industry scandals revealed that some luxury brands burned unsold products valued at hundreds of million dollars, rather than reduce prices and tarnish their exclusive brand image. Waste management has compounded the problem over the last 10 years in Greece, where the material-recycling rate is 18%, significantly lower than the European average of 39%. Up to 95% of textile waste in landfills could be recycled. Greece has already paid 51.2 million euros in fines for the overflowing illegal landfills (Lialios 2018) and catastrophic environmental damage could potentially occur if current growth trends continue. Never has it been as critical to open up discussion on climate change and the exploitation, waste and pollution inherent in the current textile industry. The unsustainable and damaging effects of this 1.3 trillion-dollar global business compel us to rethink how we approach fashion.

The House of reFashion project, which I started in 2017, aims to call attention to this history of textiles on both a global and domestic scale, and within a mythical and everyday context, to demonstrate that fashion can be a powerful collective and creative force. Working with

ανακυκλωθεί. Η Ελλάδα έχει ήδη πληρώσει 51,2 εκατομμύρια ευρώ σε πρόστιμα για υπερπλήρεις παράνομες χωματερές (Lialios 2018), ενώ ενδέχεται να επέλθει καταστροφική περιβαλλοντική βλάβη αν συνεχίσουν οι παρούσες αυξητικές τάσεις. Ποτέ δεν ήταν τόσο κρίσιμο να ανοίξουμε τη συζήτηση γύρω από την κλιματική αλλαγή και την εκμετάλλευση, τη σπατάλη και τη μόλυνση που ενδημούν στη σύγχρονη βιομηχανία υφάσματος. Τα μη βιώσιμα και επιβλαβή αποτελέσματα αυτής της παγκόσμιας επιχειρηματικής δραστηριότητας—αξίας 1,3 δισεκατομμυρίων δολαρίων—μας υποχρεώνουν να ξανασκεφτούμε τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζουμε τη μόδα.

Το πρότζεκτ «House of reFashion», που ξεκίνησα το 2017, έχει σαν σκοπό να στρέψει την προσοχή των ανθρώπων σε αυτή την ιστορία των υφασμάτων τόσο σε παγκόσμια όσο και σε τοπική κλίμακα, και μέσα σε ένα μυθικό και καθημερινό πλαίσιο, να καταδείξει ότι η μόδα μπορεί να αποτελέσει μια ισχυρή συλλογική και δημιουργική δύναμη. Δουλεύοντας με χαρισμένα χρησιμοποιημένα ρούχα, δεν μου πήρε καιρό να διαπιστώσω ότι η στοίβα με τα χρησιμοποιημένα επαγγελματικά κοστούμια έμενε ανέγγιχτη. Καμιά/κανείς δεν ήθελε ένα παλιό κοστούμι, παρά το γεγονός ότι συχνά τα κοστούμια αυτά μόλις που είχαν χρησιμοποιηθεί, και επιπλέον, ήταν κατασκευασμένα από εξαιρετικής ποιότητας μαλλί, βαμβάκι ή μετάξι. Έτσι, λοιπόν, η πρώτη μας δράση στα πλαίσια του *reFashion* επικεντρωνόταν στο επαγγελματικό κοστούμι—ένα εμβληματικό και διαχρονικό σύμβολο του πλούτου, της δυτικής πατριαρχικής κοινωνίας και του καπιταλισμού—που είχε μετατραπεί σε ανεπιθύμητο απόρριμμα. Τα κέντρα της εξουσίας,

donated used clothes, it was not long before I realized that the pile of used business suits was left untouched. No one wanted an old suit, despite the fact that they were often barely worn and made of fine wool, cotton or silk. Our first reFashion project, therefore, focused on the businessman suit—an emblematic and enduring symbol of wealth, western patriarchal society and capitalism, which had become unwanted waste. The centers of power, money and global influence, are still dominated by men in the standard western suit. People from all over the world conform to this distinctly Eurocentric fashion. Against this aesthetic, “reFashion: for a post-capitalist world” was a DIY fashion intervention to destabilize this power. The result was a fashion show that featured a collection of deconstructed suits, turned inside out and upside down—a transformation demonstrating the potential to reorder the oppression and greed of our current system. Restructuring the power suit, ripping it at the seams, twisting it, rebuilding it, signified a refusal to accept a business-as-usual attitude and advocated for a subversive, experimental and collective response.

#ProjectSemedaki, which is documented in this book, is the result of finding beautiful handmade textiles donated in bulk; unwanted, despite being exquisitely made and uniquely beautiful. The *semedaki* is a traditional crochet handicraft, hugely popular in Greece for generations but now mostly considered cliché, tacky and useless. Until as recently as the 1980s, domestic production by Greek women, sewing, knitting, embroidering and crocheting, was still widespread. There was a general understanding

του χρήματος και της παγκόσμιας επιρροής εξακολουθούν να κυριαρχούνται από άντρες που φορούν το τυπικό δυτικό κοστούμι. Άνθρωποι από όλην τον κόσμο συμμορφώνονται με αυτή την χαρακτηριστικά ευρωκεντρική μόδα. Κόντρα σε αυτή την αισθητική, το έργο «reFashion: για έναν μετακαπιταλιστικό κόσμο» λειτούργησε σαν μια DIY παρέμβαση για την αποσταθεροποίηση αυτής της εξουσίας. Το αποτέλεσμα ήταν μια επίδειξη μόδας που παρουσίασε μια συλλογή από αποδομημένα κοστούμια, γυρισμένα μέσα έξω και πάνω κάτω—μια μεταμόρφωση που αναδεικνυε τη δυνατότητα να πετύχουμε την αναδιάρθρωση της καταπίεσης και της απληστίας του τρέχοντος συστήματος. Η αναδόμηση του κοστούμιού ως σύμβολο εξουσίας, το ξήλωμα των ραφών του, το στρίψιμο και ξαναφτιάξιμό του σηματοδοτούσε την άρνησή μας να αποδεχτούμε μια νοοτροπία του τύπου business-as-usual και τασσόταν υπέρ μιας ανατρεπτικής, πειραματικής και συλλογικής απάντησης.

Το #ΠρότζεκΣεμεδάκι, που περιγράφεται σε αυτό το βιβλίο, προέκυψε από την ανακάλυψη όμορφων χειροποίητων υφαντών που χαρίστηκαν με το τσουβάλι· υφαντά ανεπιθύμητα, παρά το γεγονός ότι ήταν υπέροχα κατασκευασμένα και μοναδικά όμορφα. Το *σεμεδάκι* είναι ένα παραδοσιακό χειροποίητο αντικείμενο φτιαγμένο με βελονάκι, εξαιρετικά δημοφιλές στην Ελλάδα για γενεές επί γενεών, που όμως πια θεωρείται, κατά κύριο λόγο, ξεπερασμένο, kits και άχρηστο. Μέχρι πολύ πρόσφατα—τη δεκαετία του 1980—η οικιακή παραγωγή χειροτεχνίας από Ελληνίδες που έραβαν, έπλεκαν και κεντούσαν (με βελονάκι) ήταν ακόμα διαδεδομένη. Υπήρχε μια γενική κατανόηση του κόστους και της εφοδιαστικής αλυσίδας.



#ProjectSemedaki studio: Maria Juliana Byck with a young resident of the Victoria Square neighbourhood preparing for the reFashion show (2019) Francesca Della Seta.

Στο στούντιο του #ProjectSemedaki: η Maria Juliana Byck με μια νεαρή κάτοικο της γειτονιάς της Πλατεία Βικτωρίας προετοιμάζονται για την επίδειξη reFashion (2019) Francesca Della Seta.

of the costs and the supply chain. Although less so than in previous generations when fiber and dyes were grown on land, and weaving and sewing done by hand. The work, skill and time invested in each item established value—the true cost of a garment was clear and this understanding led to minimal waste. The semedakia embody women’s knowledge, passed down over generations. They thereby signify the importance of domestic histories and female contributions to collective wisdom and care work that are typically

Μοιλονότι όχι τόσο μεγάλη όσο σε προηγούμενες γενιές, όταν οι ίνες και οι βαφές καλλιεργούνταν στη γη, και το γνέσιμο και το ράψιμο γίνονταν στο χέρι. Η δουλειά, η δεξιότητα και ο χρόνος που επενδύονταν σε κάθε κομμάτι τού απέδιδε αξία—η πραγματική αξία κάθε ρούχου ήταν φανερή, κι αυτή η κατανόηση οδηγούσε στην ελαχιστοποίηση των απορριμμάτων. Τα σεμεδάκια ενσωματώνουν τη γυναικεία γνώση που μεταδόθηκε από γενιά σε γενιά. Σηματοδοτούν ως εκ τούτου τη σπουδαιότητα των οικιακών ιστοριών και της γυναικείας συνεισφοράς στη συλλογική σοφία και την εργασία μέριμνας, που είναι κατά κανόνα υποτιμημένες, αγνοημένες ή κρυμμένες στις μεγάλες αφηγήσεις που κυριαρχούνται από άντρες.

Το #ΠρότζεκτΣεμεδάκι, μέρος του «Creative Reuse Lab» που ίδρυσα στο Victoria Square Project στην Πλατεία Βικτωρίας, στην Αθήνα, χτίστηκε πάνω σε υφαντουργικές παραδόσεις που αναπτύχθηκαν από γυναίκες μέσα στο διάβα χιλιετιών. Το πρότζεκτ κάλεσε την τοπική κοινότητα, προκειμένου να μοιραστεί τεχνικές επαναχρησιμοποίησης σε εβδομαδιαία μαθήματα απόκτησης δεξιοτήτων και να αναδιανείμει ρούχα και υφάσματα—που, διαφορετικά, μπορεί να κατέληγαν ως δημοτικά απορρίμματα—μέσα από ανταλλαγές ρούχων σε μηνιαία βάση. Η κορύφωση του πρότζεκτ ήταν μια δημόσια επίδειξη *reFashion*, στην οποία τα σχέδια είχαν προέλθει από ρούχα που είχαν χαριστεί και εν συνεχεία μεταμορφωθεί σε ένα προσωρινό εργαστήριο, ανοιχτό στη γειτονιά. Οποιαδήποτε/οποιοσδήποτε μπορούσε να μπει και να συν-σχεδιάσει τα δικά της/του σύνολα. Ο συνδυασμός ανεπιθύμητων ρούχων από δεύτερο χέρι με υψηλής ποιότητας και εξαιρετικής κατασκευής μοναδικά σεμεδάκια καλλιέργησε μια

undervalued, ignored or concealed in the grand narratives dominated by men.

#ProjectSemedaki, part of the Creative Reuse Lab that I established at Victoria Square Project, in Athens, Greece built upon textile traditions developed by women for thousands of years. The project brought together the local community in order to share upcycling techniques in weekly skill sessions, and to redistribute textiles—that might otherwise have ended up as municipal waste—with monthly clothing swaps. The project culminated in a public reFashion show, with designs made from donated clothing and transformed in a temporary studio open to the neighborhood. Anyone could come in and co-design their own outfits. Combining unwanted second-hand clothing with high quality, expertly crafted and unique semedaki cultivated a new relationship to clothes, the meaning they have and the future they can prescribe. Each mass-produced, cheap, generic and low-quality garment embodies the destruction of our environment and the suffering of unknown workers. The personalized garments produced in the #ProjectSemedaki studio reflected the exact opposite. The design process was enriched by a respect for the uniqueness of every body, and the dedication of time and care that went into each semedaki, resulting in clothes that honored individuality and skilled crafts. The final presentation took place in a public space to showcase sustainable designs, and to raise awareness of the over-consumption of low-quality clothing, while offering fun, easy, cheap, DIY alternatives. Inspiring more sustainable fashion choices and honoring traditional craft,

νέα σχέση με τα ρούχα, το νόημα που αυτά έχουν και το μέλλον που μπορεί να προδιαφράφουν. Κάθε φτηνό, τυποποιημένο, χαμηλής ποιότητας, μαζικά κατασκευασμένο ένδυμα εμπεριέχει την καταστροφή του περιβάλλοντος και τα βάσανα άγνωστων εργατ(ρι)ών. Τα εξατομικευμένα ενδύματα που παράχθηκαν στο εργαστήριο του #ΠρότζεκτΣεμεδάκι αντιπροσώπευαν το ακριβώς αντίθετο. Η διαδικασία του σχεδιασμού εμπλουτίστηκε από τον σεβασμό στη διαφορετικότητα κάθε σώματος, και τον χρόνο και τη φροντίδα που αφιερώθηκαν σε κάθε ξεχωριστό σεμεδάκι, με αποτέλεσμα τα ρούχα να τιμούν την ατομικότητα και τη δεξιοτεχνική εργασία. Η τελική παρουσίαση πραγματοποιήθηκε στον δημόσιο χώρο, με σκοπό την επίδειξη βιώσιμων σχεδίων και την ευαισθητοποίηση στο φαινόμενο της υπερκατανάλωσης ρούχων χαμηλής ποιότητας, προσφέροντας ταυτόχρονα ευχάριστες, φτηνές, DIY εναλλακτικές. Προωθώντας περισσότερο βιώσιμες ενδυματολογικές επιλογές και τιμώντας την παραδοσιακή τέχνη, τα κατά 100% ανακυκλωμένα ρούχα και υφάσματα κατέδειξαν τη δυνατότητα ύπαρξης μιας μελλοντικής κοινωνίας μηδενικών απορριμμάτων και μιας τοπικής, κυκλικής οικονομίας στην οποία τίποτε δεν απορρίπτεται, αλλά σχεδιάζεται ώστε να επαναχρησιμοποιηθεί υπό νέες μορφές.

Όλες και όλοι έχουμε ανάγκη τα ρούχα, και μερικές/οι από μας αγαπάμε και επιθυμούμε τα ρούχα, τη μόδα και τα υφάσματα. Πρόκειται για θεμελιώδη στοιχεία της ανθρώπινης κουλτούρας και της ατομικής έκφρασης. Είναι μέρος της ταυτότητας και της καθημερινής μας ζωής· εντούτοις, έχουν γίνει, σε παγκόσμια κλίμακα, αφόρητα σκληρά και καταστροφικά.

the 100% recycled textiles demonstrated the possibility of a future zero-waste society and a localized, circular economy in which nothing is disposed of but rather designed for re-use in new forms.

All of us need clothing, and many of us love and desire clothing, fashion and textiles. It is an essential element of human culture and of individual expression. It is a part of our identity and daily life, yet on a global scale, it has become viciously cruel and destructive. In our clothing choices lies the potential to create enormous social and environmental change. Our collective actions can lead to a more sustainable, equitable world.

Often the entire structure of human culture is likened to a textile, interwoven threads that together create the “fabric of society.” Fabric can be strong and resilient, but if one pulls just the right thread, it can come undone with surprising speed. With the fashion industry unraveling at its foundations, now is the right moment to look back at the history of textiles as women’s work and an enduring form of communication and rebellion. Fashion is often trivialized as frivolous or non-consequential, yet in actuality, it is a powerful social, political and economic force. Our clothes can make a statement about our beliefs and vision for the future. We can build a new relationship to textiles, one that reaffirms their value and ends complicity in a toxic and destructive fashion industry. We can choose to participate in propagating the systemic racism, environmental catastrophe, and social oppression that are intrinsically part of most clothes we wear. Or we can confront the problem and demand more sustainable and fair practices, just as generations

Στις ενδυματολογικές μας επιλογές ενυπάρχει η δυνατότητα παραγωγής τεράστιας κοινωνικής και περιβαλλοντικής αλληλαγής. Οι συλλογικές μας δράσεις μπορούν να οδηγήσουν σε έναν πιο βιώσιμο, δίκαιο κόσμο.

Συχνά ολόκληρη η δομή του ανθρώπινου πολιτισμού παραλληλίζεται με ένα ύφασμα—συνυφασμένες κλωστές που όλες μαζί συγκροτούν τον «κοινωνικό ιστό». Το υφαντό αυτό μπορεί να είναι δυνατό και ανθεκτικό, αλλά αν κάποια/ος τραβήξει ακριβώς την κλωστή που χρειάζεται, μπορεί να ζηλωθεί με εκπληκτική ταχύτητα. Με τη βιομηχανία μόδας να ξεφτίζει εκ βάθρων, τώρα είναι η σωστή στιγμή να κοιτάξουμε προς τα πίσω, την ιστορία των υφασμάτων και των ρούχων ως ένα γυναικείο έργο και μια δυνατή μορφή επικοινωνίας και εξέγερσης. Συχνά η μόδα υποτιμάται ως ρηχή και ασήμαντη, αλλά στην πραγματικότητα πρόκειται για μια ισχυρή κοινωνική, πολιτική και οικονομική δύναμη. Τα ρούχα μας μπορούν να κάνουν μια δήλωση για τις πεποιθήσεις και το όραμά μας για το μέλλον. Μπορούμε να χτίσουμε μια νέα σχέση με τα υφάσματα και τα ρούχα, μια σχέση που επιβεβαιώνει την αξία τους και τερματίζει τη συνενοχή με μια τοξική και καταστροφική βιομηχανία μόδας. Μπορούμε να επιλέξουμε να συμμετάσχουμε στην προώθηση του συστημικού ρατσισμού, της περιβαλλοντικής καταστροφής και της κοινωνικής καταπίεσης που αποτελούν εγγενές τμήμα της πλειονότητας των ρούχων που φοράμε. Ή μπορούμε να αντιμετωπίσουμε το πρόβλημα και να απαιτήσουμε πιο βιώσιμες και δίκαιες πρακτικές, όπως ακριβώς το έκαναν άλλες γενιές θαρραλέων και αποφασισμένων ανθρώπων που τάχθηκαν υπέρ της αλληλαγής, εν

of bold and determined people have advocated for change, in part through their clothing.

Over the following pages, you will find texts about the social and political history of fashion and craft by artists, scholars and cultural commentators, all inspiring us to rethink our relationship to clothing and textiles.

μέρει μέσα από τα ρούχα που φορούσαν.

Στις σελίδες που ακολουθούν, θα βρείτε κείμενα γύρω από την κοινωνική και πολιτική ιστορία της μόδας και της χειροτεχνίας από καλλιτέχν(ιδ)ες, ακαδημαϊκούς και πολιτιστικές σχολιάστριες, κείμενα που στο σύνολό τους μας εμπνέουν να ξανασκεφτούμε τη σχέση μας με τα υφάσματα και τα ρούχα.

IT IS TIME TO RETHINK FASHION

ΩΡΑ ΝΑ ΞΑΝΑΣΚΕΦΤΟΥΜΕ ΤΗ ΜΟΔΑ

REDUCE	ΕΛΑΤΤΩΣΕ
REUSE	ΕΠΑΝΑΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΕ
REPAIR	ΕΠΙΣΚΕΥΑΣΕ
RECYCLE	ΑΝΑΚΥΚΛΩΣΕ
SHARE	ΜΟΙΡΑΣΟΥ
SWAP	ΑΝΤΑΛΛΑΞΕ
REFASHION	ΕΠΑΝΑΣΧΕΔΙΑΣΕ



REFERENCES / ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bravo, L. (2020) 'The fast fashion fix: 20 ways to stop buying new clothes for ever', *The Guardian*. [online] <<https://www.theguardian.com/fashion/2020/jul/14/fast-fashion-20-ways-stop-buying-new-clothes-fair-wage-wardrobes>> (acc: 20 Dec. 2020).
- Clay, D., Vignoles, V. L. and Dittmar, H. (2005) 'Body image and self-esteem among adolescent girls: Testing the influence of sociocultural factors', *Journal of Research on Adolescence*, 15(4): 451–477.
- Demby, G. (2014) 'Sagging pants and the long history of "dangerous" street fashion', *National Public Radio*. [online] <<https://www.npr.org/sections/codeswitch/2014/09/11/347143588/sagging-pants-and-the-long-history-of-dangerous-street-fashion>> (acc: 20 Dec. 2020).
- Legesse, K. (2020) 'Racism is at the heart of fast fashion – it's time for change', *The Guardian*. [online] <<https://www.theguardian.com/global-development/2020/jun/11/racism-is-at-the-heart-of-fast-fashion-its-time-for-change>> (acc: 20 Dec. 2020).

- Lialios, G. (2018) 'Condemned landfills put back into operation', *Kathimerini*. [online] <<https://www.ekathimerini.com/233373/article/ekathimerini/news/condemned-landfills-put-back-into-operation>> (acc: 20 Dec. 2020).
- Paulin, Z. (2020) _zachpaulin_ , *Instagram*. [online] <<https://www.instagram.com/p/CGImCkkH8rf>> (acc: 20 Dec. 2020).
- Smith, K. (2020) 'For 13 years, this city banned saggy pants. Now, officials have voted to repeal the law', *CNN News*. [online] <<https://edition.cnn.com/2020/09/11/us/florida-saggy-pants-ban-trnd/index.html>> (acc: 20 Dec. 2020).
- United Nations Environment Program (2018) 'Putting the brakes on fast fashion' [online] <<https://www.unenvironment.org/news-and-stories/story/putting-brakes-fast-fashion>> (acc: 20 Dec. 2020).

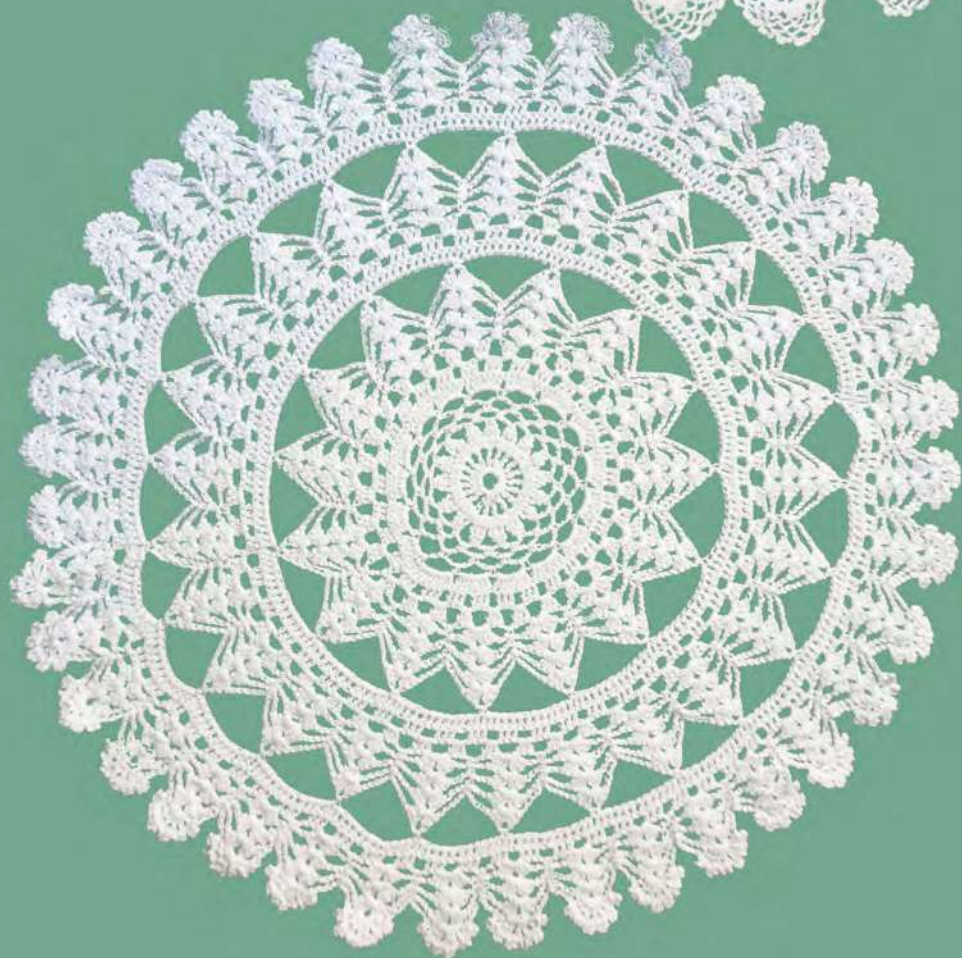
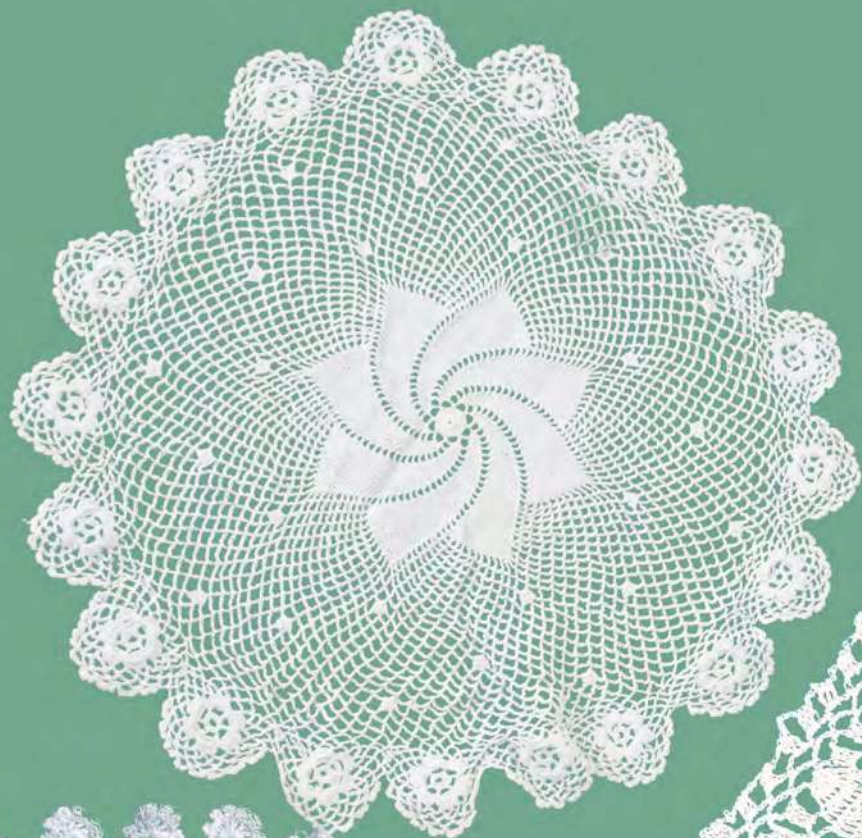
FURTHER READINGS AND DATA SOURCES ΠΡΟΣΘΕΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΠΗΓΕΣ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ

- Amed, I. et al. (2019) *The state of fashion 2019: An 'urgent awakening' for the industry*. London, New York and Shanghai: The Business of Fashion and McKinsey & Company. Available to download from <<https://www.businessoffashion.com/articles/intelligence/the-state-of-fashion-2019>> (acc: 20 Dec. 2020).
- Amed, I. et al. (2020) *The state of fashion 2020 report: In troubled times, fortune favours the bold*. London, New York and Shanghai: The Business of Fashion and McKinsey & Company. Available to download from <<https://www.businessoffashion.com/reports/news-analysis/the-state-of-fashion-2020-bof-mckinsey-report-release-download>> (acc: 20 Dec. 2020).
- Aparicio-Martinez, P. et al. (2019) 'Social media, thin-ideal, body dissatisfaction and disordered eating attitudes: An exploratory analysis', *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 16(21): 4177.
- Barber, E. (1995) *Women's work: The first 20,000 years – Women, cloth and society in early times*. New York: W.W. Norton & Company.
- Boston Consulting Group (2019) *True-luxury global consumer insight 2019 study – 6th edition*. Available to download from <<http://media-publications.bcg.com/france/True-Luxury%20Global%20Consumer%20Insight%202019%20-%20Plenary%20-%20vMedia.pdf>> (acc: 20 Dec. 2020).
- Gazzola P. et al. (2020) 'Trends in the fashion industry. The perception of sustainability and circular economy: A gender/generation quantitative approach', *Sustainability*, 12(7): 2809.
- Remy, N., Speelman, E. and Swartz, S. (2016) 'Style that's sustainable: A new fast-fashion formula', *McKinsey & Company*. [online] <<https://www.mckinsey.com/business-functions/sustainability/our-insights/style-thats-sustainable-a-new-fast-fashion-formula>> (acc: 20 Dec. 2020).
- ReportLinker (2020) *Global textile industry report*. Available to download from <https://www.reportlinker.com/p05961230/Global-Textiles-Industry.html?utm_source=GNW> (acc: 20 Dec. 2020).



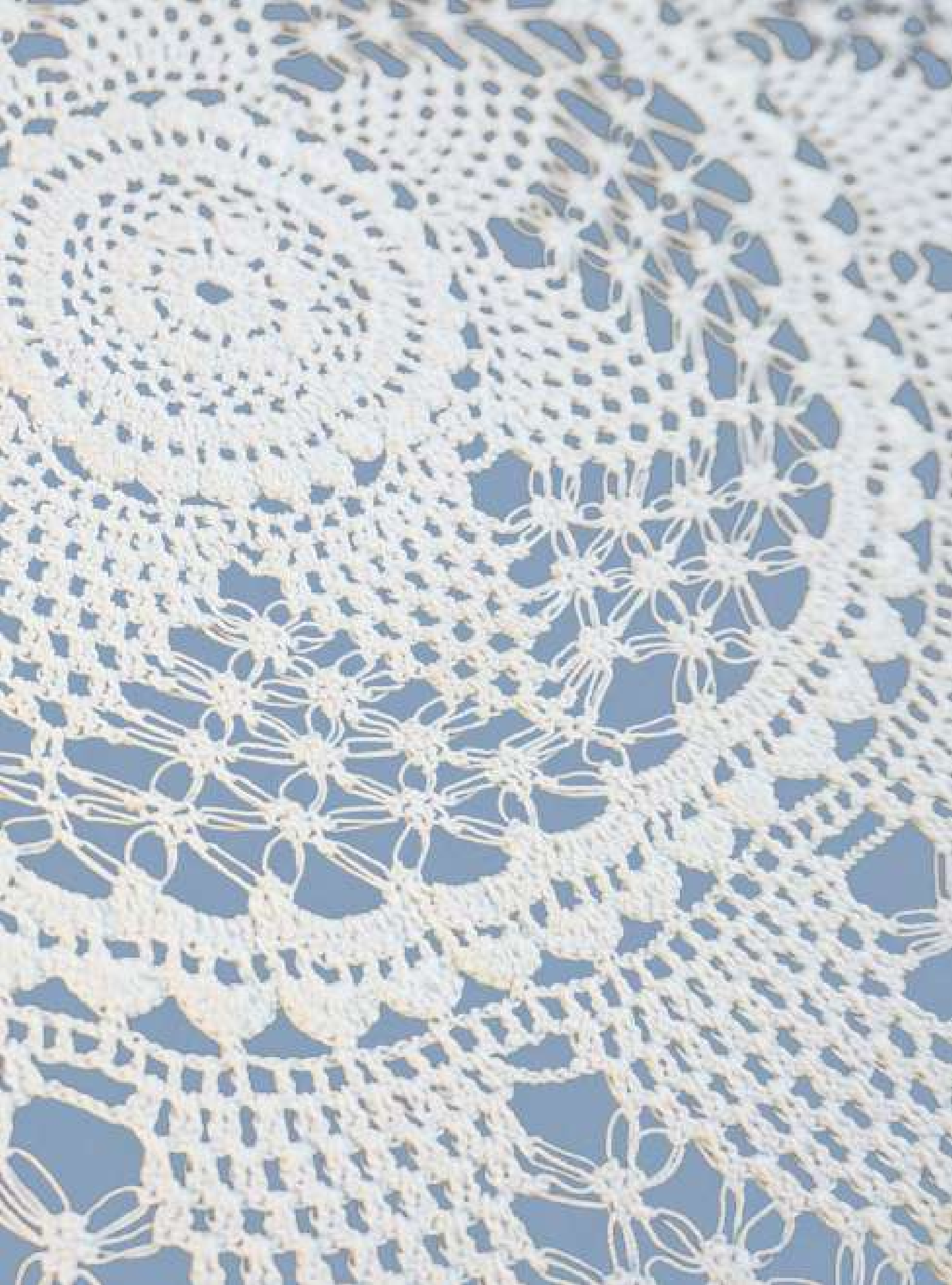
LOOKBOOK
ΣΥΛΛΟΓΗ

#PROJECTSEMEDAKI
#ΠΡΟΤΖΕΚΤΣΕΜΕΔΑΚΙ



















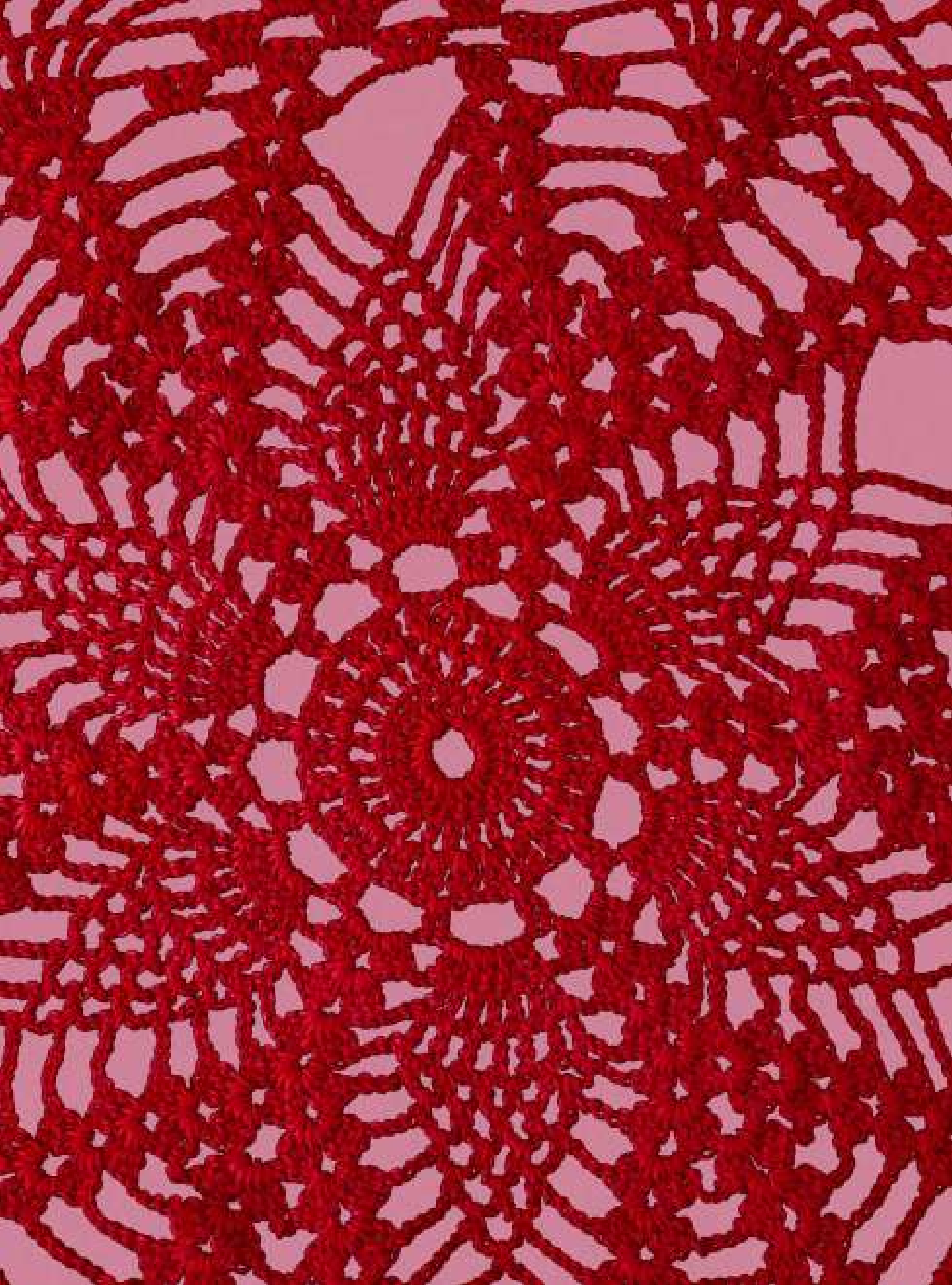












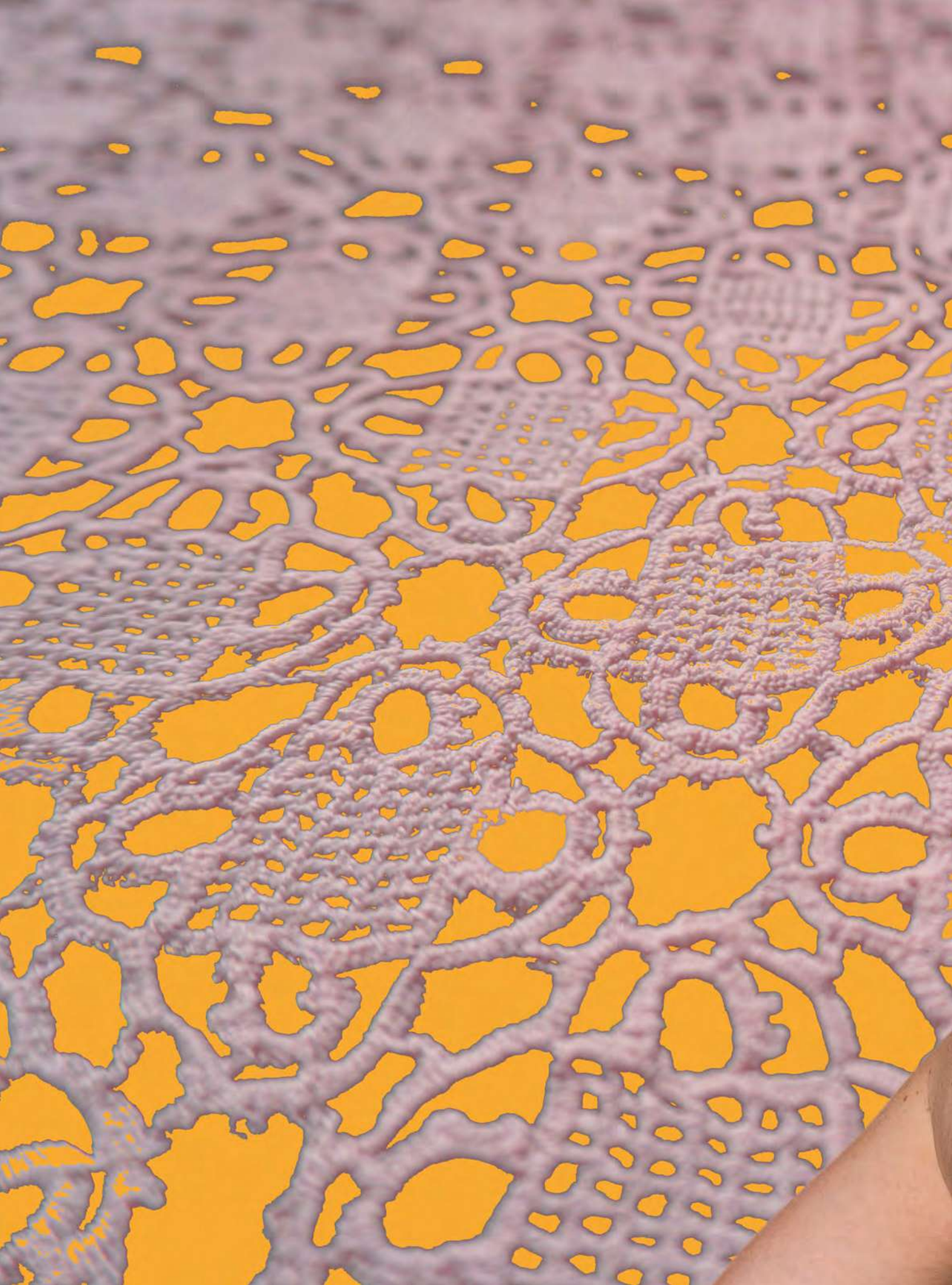














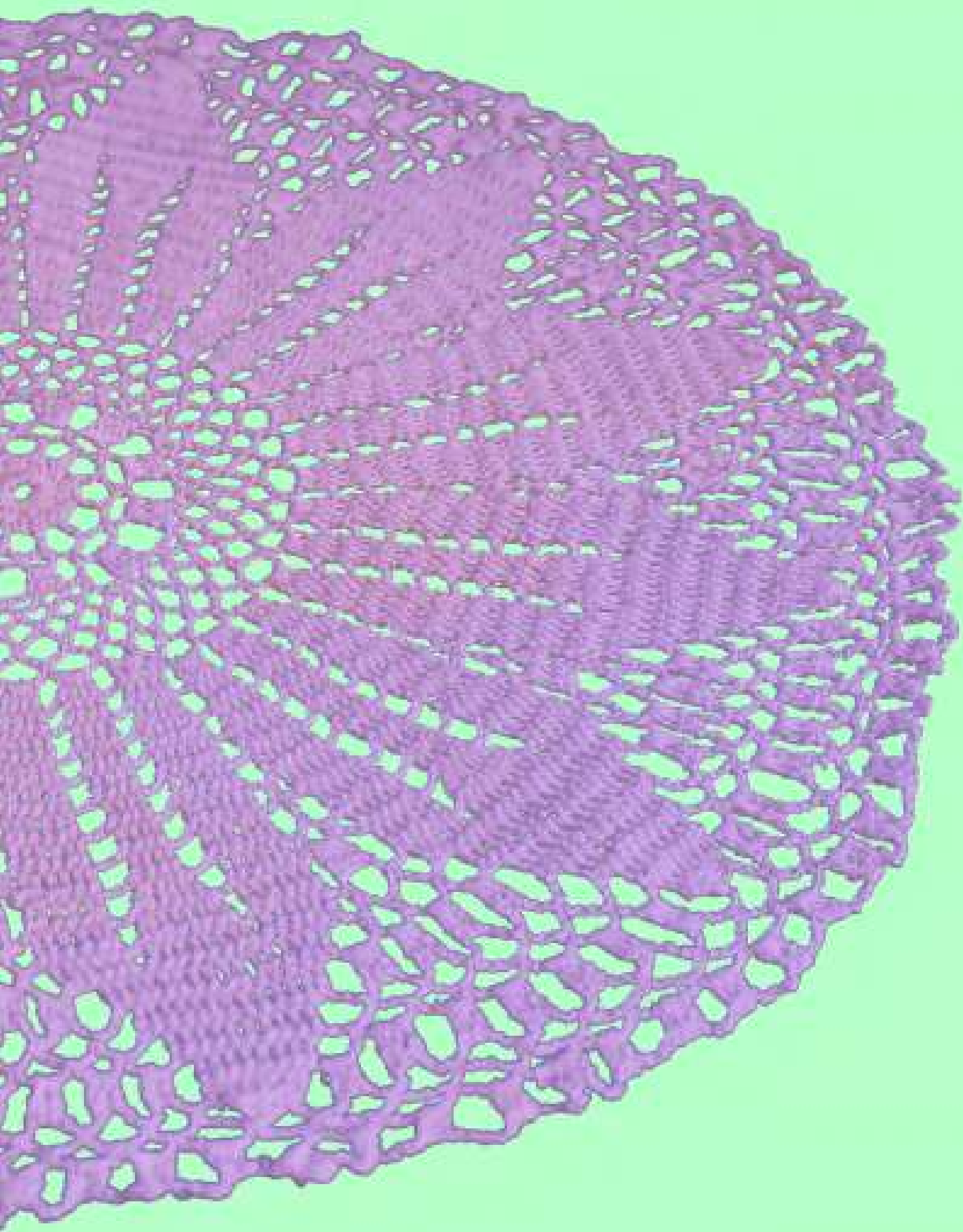






























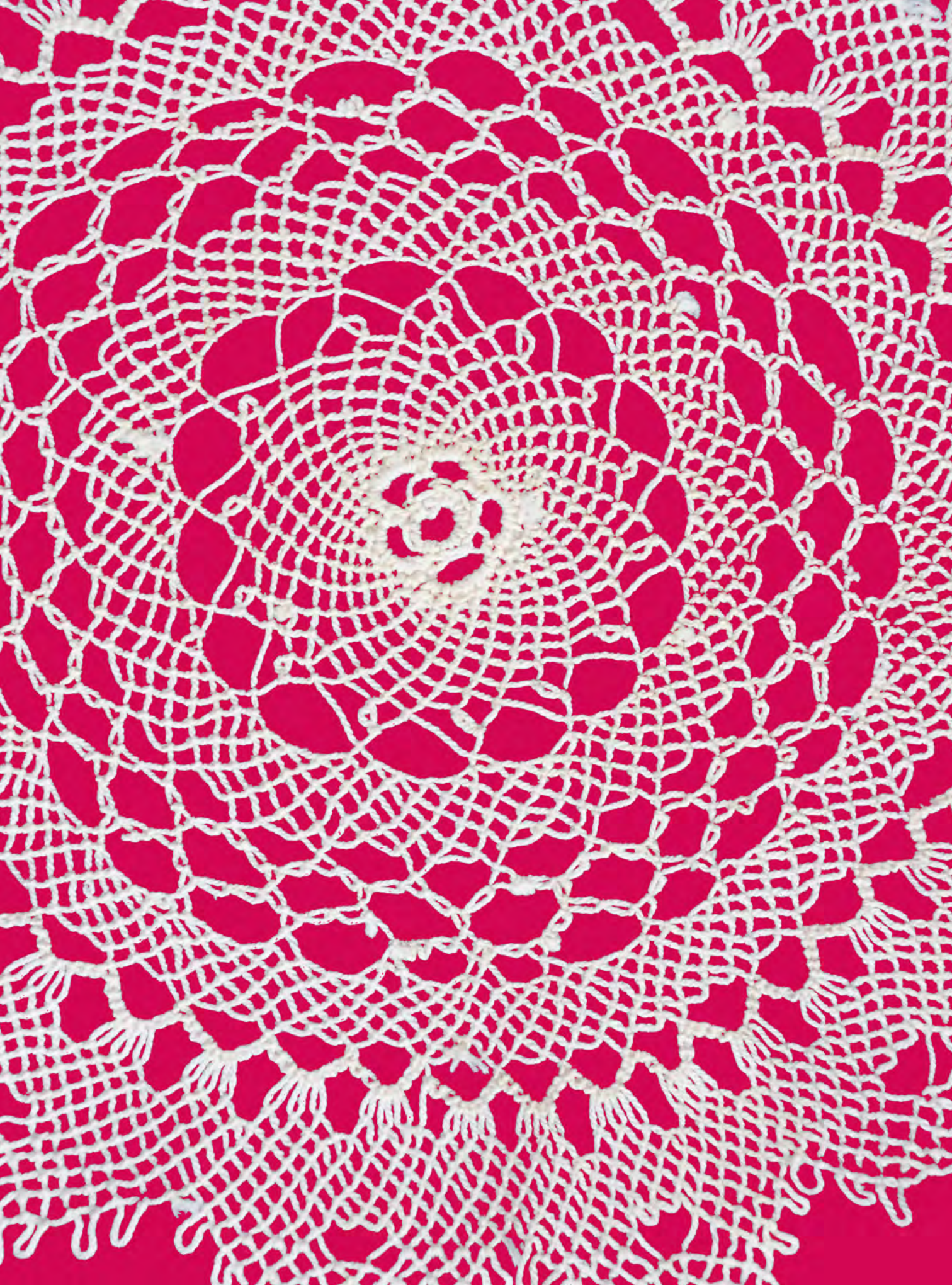








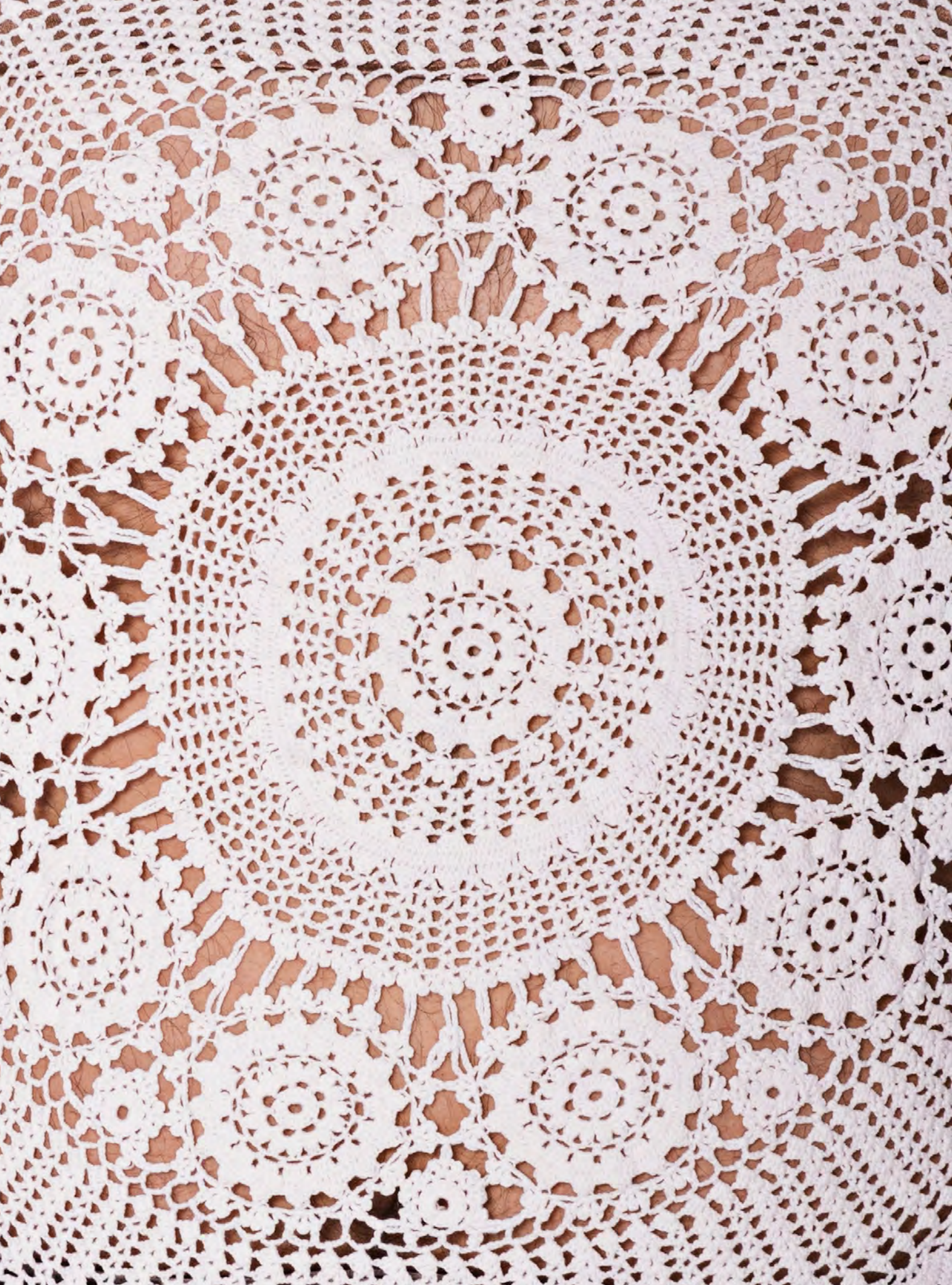












TEXTS
ΚΕΙΜΕΝΑ

#PROJECT*SEMEDAKI*

#ΠΡΟΤΖΕΚΤ*ΣΕΜΕΔΑΚΙ*







All Semedakia
lead to the Other
*Embodied Textile Memories
and Queer Public Interventions*

George Kalivis

Paraphrasing the saying “all roads lead to Rome”, this short text argues that “all semedakia lead to the Other” to acknowledge the multiple ways through which traditional crocheted textiles may both separate and connect oneself to others, via enacting a felt space-time relationship with the world. On the occasion of writing about #ProjectSemedaki, I draw on my memory of woven artefacts to intimately locate the affective agency of the semedaki—a type of Greek ornate handmade textile. On the one hand, the remembrance of childhood imaginations embedded in the semedaki—along with various domestic performativities and traditional survival tactics—allow it to function as a lived piece of clothing that connects us to a kind of “becoming other” through the “grandm(other)”. On the other hand, the public celebration of the semedaki, as a technique of remaking ourselves creatively through handicrafts, enables a queer reclaiming of its traditional origins. Being an Other through the semedaki, means to form a quotidian relationality with the world, where becoming oneself indicates an unfamiliar embrace of otherness as a form of uniqueness, inside and outside the body. Eventually, not only does a provocative fashion intervention, such as Maria Juliana Byck’s #ProjectSemedaki, enable a queer mechanism for “slowing” time—to remember

Όλα τα Σεμεδάκια
οδηγούν στο Άλλο
*Σωματοποιημένες Μνήμες Υφαντών
και Κουήρ Δημόσιες Παρεμβάσεις*

Γιώργος Καλύβης

Παραφράζοντας το ρητό «όλοι οι δρόμοι οδηγούν στη Ρώμη», το σύντομο αυτό κείμενο προβάλλει τον ισχυρισμό ότι «όλα τα σεμεδάκια οδηγούν στο Άλλο», αναγνωρίζοντας τους πολλαπλούς τρόπους με τους οποίους τα παραδοσιακά κεντήματα μπορούν ταυτόχρονα να χωρίσουν και να συνδέσουν τον εαυτό με τους άλλους μέσω αισθητών χωροχρονικών συσχετίσεων με τον κόσμο. Γράφοντας στο πλαίσιο του #ΠρότζεκτΣεμεδάκι, αντλώ από προσωπικές αναμνήσεις τέτοιων πλεκτών τεχνουργημάτων προκειμένου να εντοπίσω τη συναισθηματική ικανότητα για αυτενέργεια που διακρίνει το σεμεδάκι—ένα είδος ελληνικού περίτεχνου χειροποίητου υφαντού. Από τη μία, η ανάμνηση των παιδικών ονειροπολήσεων που συμπυκνώνονται στο σεμεδάκι—μαζί με διάφορες οικιακές επιτελεστικότητες και παραδοσιακές τακτικές επιβίωσης—του επιτρέπουν να λειτουργεί ως ζων κομμάτι ρουχισμού που μας συνδέει με ένα είδος «γίγνεσθαι άλλο» διαμέσου της «γιαγι(άλλης)» [*grandm(other)*]. Από την άλλη, το δημόσιο εγκώμιο του σεμέ ως τεχνική δημιουργικής επαναστάσης του εαυτού μέσω των εργόχειρων, επιτρέπει την κουήρ επανοικειοποίηση των παραδοσιακών απαρχών του. Το να είσαι Άλλο μέσα από το σεμεδάκι σημαίνει να διαμορφώνεις μια καθημερινή σχεσιακότητα με τον κόσμο, όπου το γίγνεσθαι του εαυτού καταδεικνύει έναν ανοίκειο εναγκαλισμό της ετερότητας ως μορφή

and re-narrate both our intimate and societal pasts and presents—but it also provides a way to imagine a non-capitalist and non-toxic future where creative reuse and the handmade are valued again, on different terms.

My grandmother's apartment in Athens always felt like a museum. The entrance hall, covered with a large wallpaper image of a tropical forest, functioned as a kind of passage to some "other" world. A patterned beige wallpaper ran throughout the rest of the rooms. Painted plates, family photos, tapestries, mirrors, medals, clocks, religious images and various framed artefacts hung on the vertical surfaces. Many curios, trinkets, glassware and small sculptures



Semedaki on my grandma's armchair (2015) George Kalivis.

Σεμεδάκι στην πολυθρόνα της γιαγιάς μου (2015) Γ. Καλιύβης.

μοναδικότητας, μέσα και έξω από το σώμα. Εντέλει, μια προκλητική παρέμβαση στη μόδα, όπως το #ΠρότζεκτΣεμεδάκι της Maria Juliana Byck, ενεργοποιεί έναν κουήρ μηχανισμό «επιβράδυνσης» του χρόνου—ενθύμησης και εκ νέου διήγησης των οικείων και κοινωνιακών παρελθόντων και παρόντων—προσφέροντας επιπλέον έναν τρόπο να φανταστούμε ένα μη-καπιταλιστικό και μη-τοξικό μέλλον όπου η δημιουργική επανάχρηση και το χειροποίητο αποκτούν εκ νέου αξία με διαφορετικούς όρους.

Το διαμέρισμα της γιαγιάς μου στην Αθήνα πάντοτε θύμιζε μουσείο. Το χωλή της εισόδου, καλυμμένο με μια ταπετσαρία που απεικόνιζε ένα τροπικό δάσος, λειτουργούσε ως πέρασμα σε έναν «άλλο» κόσμο. Μια ταπετσαρία με μπεζ μοτίβο κάλυπτε τα υπόλοιπα δωμάτια. Ζωγραφισμένα πιάτα, οικογενειακές φωτογραφίες, ταπισερί, καθρέφτες, μετάλλια, ρολόγια, θρησκευτικές εικόνες και διάφορα καθαρισμένα αντικείμενα κρέμονταν στις κατακόρυφες επιφάνειες. Πολλά μπιμπελό, μπιχλιμπίδια, υαλικά και μικρά γλυπτά ήταν τοποθετημένα με μεγάλη επιμέλεια σε όλα τα οριζόντια σημεία του σπιτιού. Τα τραπέζια, τα ράφια, οι ογκώδεις ηλεκτρικές συσκευές, οι πλάτες και τα μπράτσα των επίπλων του καθιστικού ήταν πάντοτε στολισμένα με σεμεδάκια. Το σύνολο των αραχνοϋφαντων, χειροποίητων, κεντητών υφασμάτων, τα οποία κάποτε ήταν μέρος της προίκας της γιαγιάς μου, κυριαρχούσαν σε αυτό το εσωτερικό τοπίο. Θυμάμαι, ως παιδί, να επισκέπτομαι αυτό το διαμέρισμα-μουσείο και να περιπλανιέμαι μέσα του προσπαθώντας να ανακαλύψω

were delicately placed all around the horizontal planes of the house. Tables, shelves, large electrical appliances, arms and backs of seating furniture, even deep frames hanging from the walls, were always covered with *semedakia*. The large set of intricate handmade crocheted textiles, which were once part of my grandmother's dowry, dominated this interior landscape. I remember visiting this museum-apartment as a child and wandering around, trying to discover new "treasures". I spent lots of time staring at the detailed knot-labyrinths of the many carefully placed textiles in the house. While sitting in the living room, I often took the *semedakia* placed on the arm of a chair or couch and wore it on my own arm, as if it was some kind of imaginary armour. Other times, those *semedakia* would become the "maps" and "building plans" that could guide me around that extraordinary flat. I later realised that these ornamental handiworks functioned as intimate entrances to the fantastic realm of archival exploration that was my grandmother's house. Similar to the hallway's "exotic" wallpaper, any random *semedakia* became a new pathway that led me into structuring *another* thing inside me by discovering some "other" place out there; in my grandmother's museum-apartment.

Etymologically, the Greek term *semedaki* (*σεμεδάκι*) derives from the French noun *chemin*, signifying a "small road", a "path" or a "way" to something or someone. Originally referring to a *chemin de table* (*road of the table*)—a

νέους «θησαυρούς». Περνούσα πολύ χρόνο παρατηρώντας τους λεπτομερείς κεντητούς λαβυρίνθους των πολλών, προσεκτικά τοποθετημένων, υφαντών στο σπίτι. Καθισμένος στο σαλόνι, έπαιρνα συχνά το σεμεδάκι που βρισκόταν στο μπράτσο της πολυθρόνας ή του καναπέ και το φορούσα στο δικό μου μπράτσο, σαν να ήταν κάποιο είδος φανταστικής πανοπλίας. Άλλες φορές, τα σεμεδάκια γίνονταν «χάρτες» και «οικοδομικά σχέδια» που με κατεύθυναν εντός του ασυνήθιστου αυτού διαμερίσματος. Αργότερα, συνειδητοποίησα ότι αυτά τα διακοσμητικά εργόχειρα λειτουργούσαν ως προσωπική είσοδος στο φανταστικό πεδίο αρχειακής εξερεύνησης που συνιστούσε το σπίτι της γιαγιάς μου. Όπως και η «εξωτική» ταπετσαρία στο χωλ, οποιοδήποτε σεμεδάκι μετατρέποταν σε ένα νέο μονοπάτι που με οδηγούσε να δομήσω ένα *άλλο* πράγμα μέσα μου διαμέσου της ανακάλυψης ενός «άλλου» τόπου εκεί έξω· στο διαμέρισμα-μουσείο της γιαγιάς μου.

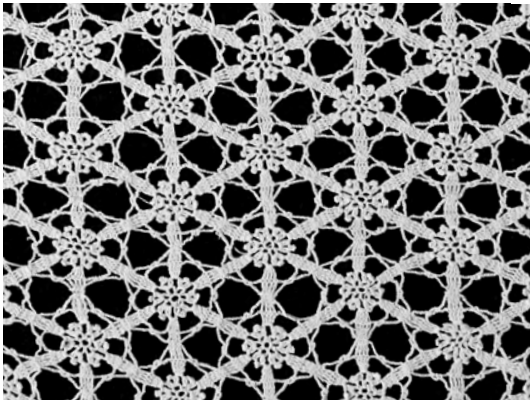
Ετυμολογικά, ο ελληνικός όρος *σεμεδάκι* προέρχεται από το γαλλικό ουσιαστικό *chemin*, που σημαίνει «μικρός δρόμος», «μονοπάτι», ή «διαδρομή» προς κάτι ή κάποια/ον/ο. Αναφερόμενο πρωταρχικά στο *chemin de table* (*δρόμος του τραπεζιού*)—ο επιτραπέζιος δρομέας—το σεμεδάκι χρησιμοποιείται τακτικά στα νέα ελληνικά για να περιγράψει ένα είδος διακοσμητικού, κεντητού εργόχειρου που εντοπίζεται σε «παλιομοδίτικα» νοικοκυριά. Τοποθετημένα συνήθως σε όλη των ειδών τις επιφάνειες, από τα τραπέζια και τους καναπέδες μέχρι τις μεγάλες τηλεοράσεις και τα ψυγεία, αυτά τα υφαντά συμβόλιζαν μια παραδοσιακή μορφή θηλυκότητας.

table runner—*semedaki* is commonly used in modern Greek to describe a type of decorative crocheted or embroidered handiwork found in an “old-fashioned” household. Typically placed on all kinds of surfaces, from tables and sofas to large TV-sets and refrigerators, these textiles symbolised a traditional form of femininity. They normalised women into motherly housewife-figures through a craft-based accomplishment of homecare and household honour. The *semedaki* can be understood as a patriarchal mechanism of marginalisation that restricted the field of action and decision-making of femininities to the household. Yet, such needlework also offered a platform for quiet and skilful—often collective—resistance to emerge.¹ To read the *semedaki* as a narrow “path” of craft-labour that traditionally functioned as both a mechanism of oppression and of resistance means to decode it as a way of surviving patriarchy through a kind of bargaining—a way through which marginalised subjectivities “strategize within a set of concrete constraints” (Kandiyoti 1988: 274). Such constraints were the kin-and-kith gender norms that brought forth the domestic production of handmade textiles. Through the *semedaki*, one inhabits, yet also negotiates and navigates, traditional patriarchal otherness; namely, the standard of the docile and caring housewife.²

The *semedaki* led the way to transform the household into a complex territory, an overwhelming *locus* that required particular aesthetic scrutiny to be fully navigated. Housewives who were confined within this private family space were in control of its complexity. They used handiwork to compose their spatial mark

Κανονικοποιούσαν τις γυναίκες με βάση τη φιγούρα της μητρικής νοικοκυράς μέσα από ένα εργοχειρικό κατόρθωμα οικιακής φροντίδας και τιμής. Το σεμεδάκι μπορεί να βοηθήσει ως πατριαρχικός μηχανισμός περιθωριοποίησης που περιορίζει τον χώρο δράσης και λήψης αποφάσεων των θηλυκοτήτων σε αυτόν του νοικοκυριού. Ωστόσο, τέτοιου είδους κεντήματα προσέφεραν επίσης μια πλατφόρμα ανάδυσης σιωπηλής και δεξιotechνικής—συχνά συλλογικής—αντίστασης.¹ Η ανάγνωση του σεμέ ως στενό «μονοπάτι» εργοτεχνίας που παραδοσιακά λειτουργούσε ως μηχανισμός καταπίεσης αλλά και αντίστασης, σημαίνει την αποκωδικοποίησή του ως τρόπο επιβίωσης εντός της πατριαρχίας μέσα από ένα είδος διαπραγμάτευσης ή «παζαρέματος»—μία δίοδο μέσα από την οποία οι περιθωριοποιημένες υποκειμενικότητες «καταστρώνουν σχέδια εντός ενός συνόλου συμπαγών περιορισμών» (Kandiyoti 1988: 274). Τέτοιοι περιορισμοί αφορούσαν στις έμφυτες νόρμες οικογενειακής συγγένειας και φιλικής συνδιαλλαγής που έφεραν στο προσκήνιο την οικιακή παραγωγή εργοχειρών. Μέσα από το σεμεδάκι, το άτομο εννοείται, διαπραγματεύεται, αλλά και πλοηγείται εντός της παραδοσιακής πατριαρχικής ετερότητας· δηλαδή, εντός του προτύπου της πειθής και φροντιστικής νοικοκυράς.²

Το σεμεδάκι άνοιξε τον δρόμο για τη μετατροπή του νοικοκυριού σε σύνθετο έδαφος, σε τόπο που απαιτούσε μια εκτενή αισθητική διερεύνηση προκειμένου να επιτευχθεί η πλοήγηση εντός του. Οι νοικοκυρές που ήταν περιορισμένες σε αυτόν τον ιδιωτικό, οικογενειακό χώρο είχαν υπό τον έλεγχό τους την πολυπλοκότητά του. Χρησιμοποιούσαν τα εργοχειρά προκειμένου να συνθέσουν το χωρικό τους αποτύπωμα και να αποδείξουν την ύπαρξή τους, αποκομίζοντας έτσι



Knot-labyrinths, unknown artist (2020) Maria Juliana Byck.

Κεντητοί λαβύρινθοι, άγν. καλλιτέχνης (2020) Maria J. Byck.

and prove their existence while gaining a sense of belonging. Grandmothers, wives, mothers, daughters, and occasionally aunts, orchestrated an ornamental landscape by “overdressing” their homes with intimate textiles. There, they could navigate and somehow guide the life of other household members, by exercising their care “duties” on their own terms. Caring involves a process of *becoming other*—a simultaneous habitation between the carer and the one who is being cared for, and a constant separation of the two by care-labour power dynamics. In this context, the *semedaki* incorporated the affective qualities of care, bringing people together and setting them apart at the same time. The traditional formations of the *semedaki* led the way to the Other by both *separating* and *connecting* women, with each other, and with the patriarchal world they were living in.

Being in itself a complex “crossroads” of the threads that compose it, the *semedaki* sets into play a prolonged non-capitalist and non-

μία αίσθηση του ανήκειν. Οι γιαγιάδες, οι σύζυγοι, οι μητέρες, οι κόρες, ενίοτε και οι θείες, διαμόρφωναν ένα διακοσμητικό τοπίο «φορτώνοντας» τα σπίτια τους με προσωπικά υφαντά. Εκεί, οι ίδιες μπορούσαν να πληγηθούν και να καθοδηγήσουν αντίστοιχα τη ζωή των άλλων μελών του νοικοκυριού, ασκώντας τα φροντιστικά τους «καθήκοντα» υπό τους δικούς τους όρους. Η φροντίδα ενέχει τη διαδικασία του *γίνεσθαι άλλου/ης* —την ταυτόχρονη ενοίκηση μεταξύ αυτής/ού που προσφέρει και εκείνου/ης που λαμβάνει τη φροντίδα, αλλά και τον συνεχή αποχωρισμό των δυο διαμέσου των δυναμικών εξουσίας της φροντιστικής εργασίας. Σε αυτό το πλαίσιο, το *σεμεδάκι* ενσωμάτωνε τις θυμικές ποιότητες της φροντίδας, ενώνοντας και συνάμα χωρίζοντας ανθρώπους. Οι παραδοσιακοί σχηματισμοί του *σεμέ* οδηγούσαν στο Άλλο διαμέσου του *διαχωρισμού* αλλά και της *διασύνδεσης* των γυναικών, τόσο μεταξύ τους, όσο και με τον πατριαρχικό κόσμο στον οποίο κατοικούσαν.

Όντας το ίδιο ένα περίπλοκο «σταυροδρόμι» από τις κλωστές που το συνθέτουν, το *σεμεδάκι* θέτει σε λειτουργία μια παρατεταμένη, μη-καπιταλιστική και μη-συμμορφούμενη εμπειρία του χρόνου. Η παραδοσιακή του παραγωγή δια χειρός, στα πλαίσια γυναικείων συναθροίσεων, απαιτούσε ώρες επαναλαμβανόμενων χειρονομιών. Αυτό επέτρεπε μια σωματική εμπλοκή με την υλικότητα του εργόχειρου, εν μέσω αναδυόμενων προσωπικών συζητήσεων που έπαιρναν τη μορφή τακτικών επιβίωσης ενάντια στην πατριαρχία. Υπό μία έννοια, τα *σεμεδάκια* είναι τα χειροποίητα αρχαικά πρακτικά όσων λέγονταν σε αυτές τις κοινοτικές συναντήσεις. Λειτουργούν ως «αρχεία συναισθημάτων» (Cvetkovich 2003) που ενσωματώνουν τις θυμικές οπτικές γωνίες και την

conforming experience of time. Its traditional production by hand within gatherings of women required long hours of repetitive gesturing. This enabled a somatic entanglement with the materiality of the handiwork while allowing for intimate discussions to emerge as a survival tactic against patriarchy. In a way, *semedakia* are the crafted records of what was shared in those communal meetings. They function as “archives of feelings” (Cvetkovich 2003) that embed the affective standpoints and the agency of their marginalised creators. One can observe their detailed patterns and speculate about the chatting, the laughter, the political discussions, the caring advice, the ironic anti-patriarchal gossiping and the overall power-subversive speech-acts that circulated their production. This creative and critical reading of the *semedaki*—as a societal “map” of the contexts it was made in—further stretches time on the level of aesthetic perception. It allows for unfamiliar and overlooked narratives, imaginations and concepts to appear in retrospect. In this sense, the *semedaki* is above all a powerful technique for doing defamiliarising art (Shklovsky 1997).³

The call for donations of unwanted handmade traditional textiles was out. Bags of *semedakia* arrived and filled Maria Juliana’s atelier at Victoria Square Project. The table surface at the centre of the space transformed into a landscape of handmade textiles. People from around the neighbourhood and friends from all over the city started coming. After going downstairs to co-design their unique

ικανότητα για αυτενέργεια των περιθωριοποιημένων τους δημιουργών. Παρατηρώντας τα λεπτομερή μοτίβα τους, μπορούμε να κάνουμε εικασίες γύρω από το κουβεντολόι, το γέλιο, τις πολιτικές συζητήσεις, τις φροντιστικές συμβουλές, το ειρωνικό αντι-πατριαρχικό κουτσομπολιό και, συνολικά, γύρω από τα ανατρεπτικά γλωσσικά ενεργήματα που περιστοιχίζουν την παραγωγή τους. Αυτή η δημιουργική και κριτική ανάγνωση του σεμέ—ως κοινωνιακού «χάρτη» του εκάστοτε συγκείμενου στο οποίο δημιουργήθηκε—διαστέλλει περαιτέρω τον χρόνο στο επίπεδο της αισθητικής αντίληψης. Επιτρέπει στις ανοίκειες αφηγήσεις, φαντασιώσεις και έννοιες που έχουν παραβληφθεί να αναδυθούν εκ των υστέρων. Υπό αυτό το πρίσμα, το σεμεδάκι είναι πάνω απ’ όλα μια πανίσχυρη τεχνική εξάσκησης της τέχνης της ανοικείωσης (Shklovsky 1997).³

Το κάλεσμα για τη δωρεά χειροποίητων, παραδοσιακών υφαντών ανακοινώθηκε. Σακούλες με σεμεδάκια άρχισαν να καταφτάνουν και να γεμίζουν το ατελιέ της Maria Juliana στο Victoria Square Project. Η επιφάνεια του τραπεζιού στο κέντρο του χώρου μετατράπηκε σε τοπίο εργοχείρων. Κάτοικοι της γειτονιάς και φίλες/οι/α από όλη την πόλη άρχισαν να προσέρχονται. Αφότου σχεδίαζαν από κοινού τα μοναδικά και ασυνήθιστα ενδύματα από σεμεδάκια στον κάτω όροφο, συνήθως κάθονταν λίγο παραπάνω για κουβέντα. Ήταν όλες/οι/α τόσο ενθουσιασμένες/οι/α που συμμετείχαν σε αυτό το εγχείρημα μόδας. Φορέματα, φούστες, παντελόνια, μπλουζάκια, κάπες, μαγιό, υποδήματα, τσάντες, καπέλα και διάφορα κοσμήματα φτιαγμένα από σεμεδάκια, παλιά

and extraordinary semedaki outfits, they would usually stay a bit longer for a chat. Everyone was so excited to be participating in this fashion project. Dresses, skirts, trousers, shirts, capes, speedos, footwear, bags, hats and various jewellery made out of semedakia, old clothes and fabrics started hanging around the room decorating the walls.

It was time for my fitting. Together with Maria Juliana, we created an outfit placing a big round semedaki on my naked torso. This reminded me of all the times I spent interacting creatively with textiles in my grandma's house as a child. What was once a core element of my grandmother's domestic performativity, and a mysterious "map" that allowed my young imagination to roam inventively, had now become a new part of my skin. Maria Juliana created an opportunity for me to embrace the semedaki as an extension of my senso-affective corporeal self, placing it on the part of my body where somatic connection with others is often achieved through the transmission and reception of intimate gestures, such as hugs and caresses. A golden cape and a set of dark linen capri trousers framed this circular handiwork. The semedaki really "popped" while adding a campy tone to the look.

The day of the catwalk had arrived. The photo-shoot was now over and an energetic beat of music filled the Elpidos pedestrian walkway with anticipation. A big and diverse crowd gathered to watch the show; older and younger neighbours,

ρούχα και υφάσματα άρχισαν να κρέμονται στο δωμάτιο στολίζοντας τους τοίχους.

Έρθε η στιγμή για τη δική μου δοκιμή. Μαζί με τη Maria Juliana, φτιάξαμε το ένδυμά μου τοποθετώντας ένα μεγάλο στρογγυλό σεμεδάκι στον γυμνό μου κορμό. Θυμήθηκα όλες εκείνες τις φορές που, σαν παιδί, αλληλεπιδρούσα δημιουργικά με τα υφαντά στο σπίτι της γιαγιάς μου. Αυτό που κάποτε ήταν βασικό στοιχείο της οικιακής επιτελεστικότητάς της και ένας μυστήριος «χάρτης» που επέτρεπε στη νεαρή φαντασία μου να περιπλανάται με εφευρετικότητα, είχε τώρα γίνει νέο κομμάτι του δέρματός μου. Η Maria Juliana μου έδωσε την ευκαιρία να αγκαλιάσω το σεμεδάκι ως προέκταση του συν-αισθητηριακού ενσώματου εαυτού μου, με την τοποθέτησή του στο μέρος του κορμιού μου όπου η σωματική σύνδεση με τους άλλους συχνά επιτυγχάνεται διαμέσου της μετάδοσης και της λήψης οικείων χειρονομιών, όπως οι αγκαλιές και τα χάρδια. Μια χρυσή κάπα και ένα σκούρο λινό παντελόνι κάπρι πλαισίωσαν το κυκλικό εργόχειρο. Το σεμεδάκι πραγματικά «ξεχώριζε», ενώ πρόσθετε ένα εξεζητημένο (camp) ύφος στην εμφάνιση.

Η μέρα της πασαρέλλας είχε φτάσει. Η φωτογράφιση τελείωσε και ένας δυναμικός μουσικός ρυθμός γέμιζε τον πεζόδρομο της οδού Ελπίδος. Ένα μεγάλο και ετερογενές πλήθος συγκεντρώθηκε για να παρακολουθήσει την επίδειξη· νεότεροι/ες και ηλικιωμένοι/ες γείτονες/ισες, οικογένειες με παιδιά, καλλιτέχνιδες/ες απ' όλην τον κόσμο και προσφύγισες/ες που ζούσαν εκείνη την περίοδο στα πέριξ της Πλατείας Βικτωρίας.

families with children, fellow artists from all over the world, and refugees that lived near Victoria Square during that time. Forty-six people of different gender, class, sexuality, ethnicity, “race” and age, from eighteen countries—now living together in Athens, around and beyond the neighbourhood—participated as models in the catwalk. We walked one by one as we had rehearsed, posing in three spots along the way. Our unique and intimate crocheted outfits were now observed by everyone. This semedaki clothing collection elaborated on skirts and dresses as gender-neutral garments, overcoming normative fashion stereotypes. At the beginning of the show, I overheard some uncomfortable laughs and a few offensive comments in the



Neighbours arrive early in the afternoon and take their seats along Elpidos Street, waiting for the catwalk of #ProjectSemedaki to commence (2019) Eleusinian Heritage Research Group.

Άνθρωποι από τη γειτονιά καταφθάνουν από νωρίς το απόγευμα και παίρνουν τις θέσεις τους κατά μήκος της Οδού Ελπίδος, περιμένοντας να ξεκινήσει η πασαρέλα του #ΠρότζεκτΣεμεδάκι (2019) Ομάδα Έρευνας Ελευσινιακής Κληρονομιάς.

Σαράντα-έξι άνθρωποι διαφορετικού φύλου, σεξουαλικότητας, εθνικότητας, ηλικίας, και κοινωνικής τάξης, από δεκαοχτώ χώρες—που τότε ζούσαν στην Αθήνα, γύρω και πέρα από τη γειτονιά—συμμετείχαν ως μοντέλα στην πασαρέλα. Τη διασχίσαμε, το καθένα με τη σειρά του, όπως είχαμε προβάρει, παίρνοντας τρεις πόζες σε προκαθορισμένα σημεία της διαδρομής. Τα μοναδικά, κεντητά, προσωπικά μας ενδύματα παρατηρούνταν τώρα από όλους/ες/α. Αυτή η συλλογή ρούχων από σεμεδάκια ανέπτυξε και ανέδειξε τις φούστες και τα φορέματα ως ένα σύνολο έμφυλα ουδέτερων ενδυμάτων, υπερβαίνοντας έτσι τα κανονιστικά στερεότυπα της μόδας. Στην αρχή της επίδειξης, το αφτί μου πήρε μερικά άβολα γελάκια και προσβλητικά σχόλια από το κοινό, κυρίως από άνδρες. Σύντομα όμως, όλα/ες/οι άρχισαν να ζητωκραυγάζουν και να χειροκροτούν ασταμάτητα, υπερκαλύπτοντας τις προηγούμενες έμφυλες προσβολές και τα κακόβουλα σχόλια. Μικρά παιδιά άρχισαν να εισέρχονται στην πασαρέλα. Μας αγκάλιαζαν και μιμούνταν τις πόζες μας. Ήμασταν έξω και κάναμε θόρυβο, όλα μαζί. Η γιορτινή ατμόσφαιρα μάς ώθησε να συνεχίσουμε να περπατάμε πέρα από την αρχική πασαρέλα, μέχρι την πλατεία στο τέλος του δρόμου. Περπατήσαμε και χορέψαμε με τους ανθρώπους που κάθονταν στην πλατεία. Ενώ ήμασταν κάπως επιφυλακτικά/ές/οί στην αρχή, οι περαστικοί/ές σύντομα άρχισαν κι αυτοί/ές να μας επικροτούν για τα δημιουργικά μας κουήρ ενδύματα. Εκείνη τη μέρα επανακτήσαμε την αυτονομία μας στην ένδυση ενάντια σε κανονιστικές προσδοκίες.

audience, mostly by men. However, soon everyone started cheering and clapping continuously, overwriting any previous gendered insults or slurs. Young children entered the catwalk. They started hugging us and mimicking our poses. We were out and we were loud, all together. The festive atmosphere urged us to continue walking beyond the runway, all the way to the public square at the end of the street. We walked and danced with the people sitting in the square. While being hesitant at first, passersby shortly started cheering for our creatively queer outfits, too. That day, we reclaimed autonomy in the way we dress against normative expectations. We reclaimed the traditional *semedaki* and its relationship to our bodies as a way of coming out through coming together.⁴

By turning the *semedaki* into clothing, Maria Juliana Byck re-materialised a traditional textile handiwork into a non-conforming way of reading the world and ourselves inside it. On a global scale, #ProjectSemedaki highlighted our common relationality and responsibility towards environmental problems of textile wasting and unequal labour exploitation in fast fashion.⁵ It further unsettled normative dichotomies of art-production by challenging the so-thought superiority of “high” fashion and art over “low” dressmaking and craft. In a local context, #ProjectSemedaki weaved together soft connections between neighbours through intimate garment-making. The *semedaki* was brought forth as a non-hierarchical technique

Επανακτήσαμε το παραδοσιακό σεμεδάκι και τη σχέση του με τα σώματά μας ως τρόπο *coming out* μέσω της συλλογικής συνεύρεσης.⁴

Μετατρέποντας το σεμεδάκι σε ένδυμα, η Maria Juliana Byck επανασύστησε το παραδοσιακό εργόχειρο σε μη-συμμορφούμενο μέσο ανάγνωσης του κόσμου και των εαυτών μας εντός του. Σε παγκόσμια κλίμακα, το #ΠρότζεκτΣεμεδάκι ανέδειξε με συνοπτικό τρόπο τη συλλογική μας σχεσιακότητα και ευθύνη έναντι των περιβαλλοντικών προβλημάτων που αφορούν στην απόρριψη υφασμάτων και την άνιση εργασιακή εκμετάλλευση της «γρήγορης» μόδας.⁵ Επιπλέον, αποσταθεροποίησε τις κανονιστικές διχοτομήσεις της παραγωγής τέχνης αμφισβητώντας την υποτιθέμενη ανωτερότητα της «υψηλής» μόδας και τέχνης έναντι της «χαμηλής» ραπτικής και χειροτεχνίας. Στο τοπικό συγκείμενο, το #ΠρότζεκτΣεμεδάκι εξύφανε χαλαρές συνδέσεις μεταξύ γειτόνων, μέσω της προσωπικής ενδυματοποιίας. Το σεμέν αναδύθηκε ως μη-ιεραρχική τεχνική για την επαναπροσέγγιση του υλικού μας παρελθόντος και του κοινού μας παρόντος, προκειμένου να φανταστούμε εκ νέου ένα ασυνείδητο ακόμα μέλλον όπου η δημιουργική επανάχρηση, η χειρωναξία, και η περιβαλλοντική συνείδηση στη μόδα έχουν σημασία. Το #ΠρότζεκτΣεμεδάκι αναπλαισίωσε τον καθημερινό χρόνο σε μια δυναμική, δημόσια γιορτή, μοναδικών έμφυλων, εθνικών και φυλετικών εκφράσεων.

Σε σωματικό επίπεδο, η παρέμβαση της συλλογικής αστικής πασαρέλλας ανέτρεψε τις στερεοτυπικές σωματικές νόρμες των δυτικών βιομηχανικών ένδυσης, και επανα-αφηγήθηκε τους τρόπους με τους οποίους οι παραδοσιακές

for re-approaching our material past and shared present, to re-imagine together a not-yet-conscious future where creative reuse, making by hand, and environmentally conscious fashion matter. #ProjectSemedaki reframed everyday time in a dynamic public celebration of unique gender, ethnic, and racial expressions.

On a bodily level, the collective urban catwalk intervention subverted stereotypical body-norms of western clothing industries, and re-narrated the ways traditional gender dynamics emerge through needlework. The private domestic performativity of textile-production was queered through the reuse of its quotidian and ornamental characteristics, hence enacting a public disidentification (Muñoz 1999) of the semedaki itself. The ordinariness of forgotten home-crafting was transformed through provocative garment-making, and via a public runway that re-established fashion as an expression of local solidarity. What was once naively seen as a connotation of docile and hidden femininity, was now visibly a source of strength and energy. The semedaki was thus rendered into an unfamiliar artefact to be worn on the body. It escaped the confined horizontality of the table and became a vertical *chemin du corps* (road of the body). By covering the skin, the semedaki gained a new context where it could function again as a porous “pathway” that connects and separates bodies together and apart. The outdoor catwalk—formed by the spatial positions that observing and participating bodies held and exchanged—emphasised this new contextualisation of the semedaki as a “body-road”. This celebration of semedaki-made clothes

έμφυτες δυναμικές αναδύονται μέσα από το κέντημα. Η ιδιωτική οικιακή επιτελεστικότητα της παραγωγής υφαντών έγινε κοινή μέσω της επανάχρησης των καθημερινών και διακοσμητικών χαρακτηριστικών της, προκαλώντας έτσι ενός είδους δημόσια αποταύτιση [*disidentification*] (Muñoz 1999) από το ίδιο το σεμεδάκι. Η κανονικότητα της ηθισμονημένης οικιακής τέχνης μετασχηματίστηκε μέσα από την προκλητική ραπτική και τη δημόσια διαδρομή που επαναπλαισίωσε τη μόδα ως έκφραση τοπικής αλληλεγγύης. Αυτό που κάποτε ήταν αφελώς αντιληπτό ως συνδήλωση της πειθίνας και κρυφής θηλυκότητας, τώρα ήταν καταφανώς πηγή δύναμης και ενέργειας. Το σεμεδάκι κατέστη έτσι ανοίκειο αντικείμενο με σκοπό την ένδυση του σώματος. Διέφυγε της περιορισμένης οριζοντιότητας του τραπεζιού και έγινε ένα κατακόρυφο *chemin du corps* (δρόμος του σώματος). Καλύπτοντας το δέρμα, το σεμεδάκι απέκτησε καινούριο συγκείμενο όπου μπορούσε να λειτουργήσει ξανά ως πορώδες «πέρασμα» που συνδέει και διαχωρίζει τα σώματα. Η πασαρέλα στον δημόσιο χώρο—συγκροτημένη από τις χωρικές θέσεις που κατέλαβαν και αντάλλαζαν τα σώματα που την παρατηρούσαν και συμμετείχαν σε αυτή—έδωσε έμφαση σε τούτη τη νέα πλαισίωση του σεμέ ως «σώμα-δρόμο». Η γιορτή των ενδυμάτων από σεμεδάκια έγινε μια πολιτικοποιημένη, περιβαλλοντική, φεμινιστική και κοινή διεκδίκηση του χώρου μέσω του σώματος. Ενώ αρχικά, με προβληματικό τρόπο δεν έτυχε ενθάρρυνσης από ορισμένους, γρήγορα η επίδειξη μόδας μετετράπη σε ένα είδος τελετουργικού γειτονιάς και επέτρεψε τη σύντομη, αλλιά μνημειώδη, διαθεματική μίξη ανθρώπων οι οποίοι, μοιλονότι ζουν σε εγγύτητα μεταξύ τους, σπανίως αλληλεπιδρούν. Τα μοντέλα και το κοινό επιβράδυναν συλλογικά και στοχάστηκαν για

became a politicised, environmental, feminist and queer claiming of space through the body. While being problematically discouraged by some at first, quickly enough the fashion show transformed into a kind of neighbourhood ritual and allowed for a brief, yet momentous, intersectional mixing of people who live close but rarely interact, to occur. Models and members of the audience slowed down together and reflected on how they become themselves through each other, inside affective relationships. Time and perception were prolonged poetically (Agamben 1999) once again through the *semedaki*, in this occasion outside the house.

#ProjectSemedaki made visible how non-toxic social change may be achieved when realising our felt space-time relations to formations of otherness inside and outside our bodies. The reused *semedakia* functioned as an archive of embodied interactions with the world—being weaved, displayed, stored, given away, collected, re-weaved, dressed and re-displayed differently. This alteration journey revealed how we dress and per-form ourselves through complex trajectories of othering; namely, by becoming oneself through interrelation with other subjectivities. The creative reuse of the *semedaki* became an inventive way of re-approaching the making of us on the level of how we internalise attributes and relationships *from*, *towards* and *with* others. By choosing which re-crafted handmade textiles would cover our bodies, and by sharing these publicly, we creatively reconsidered our lineages with figures from our past, as well as reconstructed our contemporary linkages to each other. Thus, #ProjectSemedaki became a

το πώς γίνονται οι/τα εαυτοί/ές/ά τους το ένα μέσα από το άλλο, μέσω συναισθηματικής συσχέτισης. Ο χρόνος και η αντίληψη επεκτάθηκαν ποιητικά (Agamben 1999) και πάλι μέσα από το *σεμεδάκι*, αυτή τη φορά εκτός της οικίας.

Το #ΠρότζεκτΣεμεδάκι έκανε εμφανή τον τρόπο με τον οποίο η μη-τοξική κοινωνική αλλαγή μπορεί να επιτευχθεί όταν συνειδητοποιούμε τις αισθητές χωροχρονικές σχέσεις μας με τους σχηματισμούς της ετερότητας εντός και εκτός του σώματός μας. Τα επαναχρησιμοποιημένα *σεμεδάκια* λειτούργησαν ως αρχείο ενσώματων διαδράσεων με τον κόσμο—καθώς υφάνθηκαν, παρουσιάστηκαν, αποθηκεύτηκαν, παραχωρήθηκαν, συλλέχθηκαν, επανυφάνθηκαν, φορέθηκαν και παρουσιάστηκαν εκ νέου διαφορετικά. Αυτό το ταξίδι μεταποίησης αποκάλυψε τον τρόπο με τον οποίο ντυνόμαστε και επιτελούμε τους εαυτούς μας μέσα από περίπλοκες τροχίες ετεροποίησης· δηλαδή, καθώς γινόμαστε μία/ένα/ς εαυτή/ός/ς μέσω της αλληλοσυσχέτισης με άλλες υποκειμενικότητες. Η δημιουργική επανάχρηση του *σεμέ* κατέστη εφευρετική μέθοδος επαναπροσέγγισης της συγκρότησής μας στο επίπεδο της εσωτερίκευσης χαρακτηριστικών και σχέσεων *από, προς και με* άλλους/ες/α. Επιλέγοντας τα μεταποιημένα χειροποίητα υφάσματα που θα κάλυπταν τα σώματά μας, και προβάλλοντάς τα δημόσια, αναθεωρήσαμε με δημιουργικό τρόπο τη γενεαλογική μας σύνδεση με φιγούρες του οικείου παρελθόντος, επαναδομώντας παράλληλα τους σύγχρονους δεσμούς μεταξύ μας. Έτσι, το #ΠρότζεκτΣεμεδάκι έγινε μια πλατφόρμα για να φανταστούμε ξανά και να επαναδιεκδικήσουμε τα εαυτά μας ως μοναδικά Άλλα σε σχέση με τον κόσμο.

Το *σεμεδάκι* αποτελεί «δρόμο προς το Άλλο». Επιτελεί τον ρόλο αυτού που ταυτόχρονα

platform for reimagining and reclaiming ourselves as uniquely Others in relation to the world.

The *semedaki* is a “path towards the Other”. It simultaneously performs as a separator *from* and a connector *with* the world. Both as a dowry heirloom and a contemporary bodily garment, the *semedaki* holds a kind of material agency that frames overlooked marginalised ways of claiming intimate resistance in modes of meeting and surviving in the world. It allows for the formation of unique space-times where people gather together and bring forth themselves in unexpected unconventional ways. #ProjectSemedaki made such gatherings a public space intervention, enhancing the *semedaki* as a pathway that connects us to what is “other” outside and inside our bodies. It showed us that only by accepting what we learned to read as the Other we may be able to eventually accept and celebrate ourselves as unique. And to accept the Other, one needs to revisit and follow the *chemin* paved by #ProjectSemedaki again and again.

μας διαχωρίζει *από* και μας ενώνει *με* τον κόσμο. Τόσο ως προικιό-κειμήλιο όσο και ως σύγχρονο σωματικό ένδυμα, το σεμεδάκι διατηρεί κάποιου είδους υλική ικανότητα αυτενέργειας που πλαισιώνει περιθωριοποιημένα και αγνοημένα μέσα διεκδίκησης μιας προσωπικής αντίστασης στους τρόπους με τους οποίους συναντιόμαστε και επιβιώνουμε στον κόσμο. Επιτρέπει τον σχηματισμό μοναδικών χωροχρόνων όπου οι άνθρωποι συναθροίζονται και δομούν τους εαυτούς τους με απρόβλεπτους, αντισυμβατικούς τρόπους. Το #ΠρότζεκτΣεμεδάκι ανέδειξε αυτές τις συνευρέσεις ως παρέμβαση στον δημόσιο χώρο, ανάγοντας το σεμεδάκι σε δρόμο που μας ενώνει με αυτό που είναι «άλλο» εκτός και εντός του σώματός μας. Μας έδειξε ότι μόνο μέσω της αποδοχής αυτού που μάθαμε να διαβάζουμε ως Άλλο μπορούμε εντέλει να αποδεχτούμε και να γιορτάσουμε τον/ην/ο εαυτό/ή μας ως μοναδικό/ή. Και για να αποδεχτούμε το Άλλο, θα πρέπει να επιστρέψουμε και να ακολουθήσουμε το *chemin* που χάραξε το #ΠρότζεκτΣεμεδάκι ξανά και ξανά.



NOTES / ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1—See also Anna Bonarou’s text in this volume (p. 107–116).

2—It is important to clarify that traditional femininities are not formed in a homogeneous way. Depending on intersectional identity characteristics—such as class, “race”, ethnicity, and locality—(feminine) subjectivities bring forth themselves within diverse contexts of

1—Βλέπε επίσης το κείμενο της Άννας Μπανάρου στον ίδιο τόμο (σελ. 107–116).

2—Είναι σημαντικό να διευκρινιστεί ότι οι παραδοσιακές θηλυκότητες δεν διαμορφώνονται με ομοιογενή τρόπο. Αναλόγως των διαθεματικών [*intersectional*] χαρακτηριστικών της ταυτότητας—όπως η τάξη, η «φυλή», η εθνικότητα, η εντοπιότητα—οι (θηλυκές)

oppression and/or privilege. For instance, groups of women in different parts of Greece traditionally obtained various social positionalities that allowed them to engage *more or less* with the handmade production of *semedakia* as housewives, versus for example working in the fields. However, this always occurred within an overall patriarchal context, where experiences of feminine marginalisation were broadly linked to domestic handling of textiles.

3—For a further critical reading of contemporary feminist knitting practices and activist potentials of needlework in art see also Pentney (2008).

4—The fashion show of *#ProjectSemedaki* took place during the summer of 2019, on the pedestrian street in front of Victoria Square Project and in Victoria Square in Athens, Greece.

5—See also Maria Juliana Byck's text in this volume (p. 15–37).

υποκειμενικότητες έρχονται στο προσκήνιο εντός ποικίλων συγκείμενων καταπίεσης και/ή προνομίων. Για παράδειγμα, σύνολα γυναικών ανά τα διαφορετικά μέρη της Ελλάδας παραδοσιακά καταλάμβαναν διάφορες κοινωνικές θέσεις που τους επέτρεπαν να εμπλακούν περισσότερο ή λιγότερο με την παραγωγή χειροποίητων σεμέδων ως νοικοκυρές, έναντι φέρ' ειπείν της εργασίας στα χωράφια. Ωστόσο, αυτό πάντοτε συνέβαινε εντός ενός συνολικού πατριαρχικού συγκείμενου, όπου οι εμπειρίες της περιθωριοποίησης των θηλυκοτήτων συνδέονταν ευρέως με την οικιακή διαχείριση υφαντών.

3—Για περαιτέρω κριτική ανάγνωση των σύγχρονων φεμινιστικών πρακτικών κεντήματος και των ακτιβιστικών δυνατοτήτων του πλεξιμάτος στην τέχνη βλ έπε επίσης Pentney (2008).

4—Η επίδειξη μόδας του *#ΠρότζεκτΣεμεδάκι* έλαβε χώρα το καλοκαίρι του 2019 στον πεζόδρομο μπροστά από το Victoria Square Project και στην Πλατεία Βικτωρίας στην Αθήνα.

5—Βλ έπε επίσης το κείμενο της Maria Juliana Byck στον ίδιο τόμο (σελ. 15–37).

REFERENCES / ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Agamben, G. (1999) *The end of the poem: Studies in poetics*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Cvetkovich, A. (2003) *An archive of feelings: Trauma, sexuality, and lesbian public cultures*. Durham and London: Duke University Press.
- Kandiyoti, D. (1988) 'Bargaining with patriarchy', *Gender and Society*, 2(3), pp. 274–290.
- Muñoz, J. E. (1999) *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics*. Minneapolis, MN and London: University of Minnesota Press.
- Pentney, B. A. (2008) 'Feminism, activism and knitting: Are the fibre arts a viable mode for feminist political action?', *Thirdspace: a journal of feminist theory and culture*, 8(1). [online] <<https://journals.lib.sfu.ca/index.php/thirdspace/article/view/pentney>> (acc: 15 Jan. 2022).
- Shklovsky, V. (1997[1917]) 'Art as Technique', in Newton, K. M. (ed.) *Twentieth-century literary theory: A reader*. New York: Macmillan Education, pp. 3–5.







From the Nomads of Sarakatsani
to “Semedaki” Fashion
*Knitting Collective Utopias
in Modern Athens*

Anna Bonarou

Numerous cultural and historical texts reveal that the textile arts—meaning the diverse techniques of embroidery, knitting and weaving—is a field that has mainly been associated with women (Barber 1995; Schneider and Weiner 1991). Surely, the strong connection between the textile arts and the female sex, as well as the marginalised position that material culture holds within the social sciences, partly explain the general reluctance of anthropologists to address issues such as fashion, clothing, and handiwork. Nevertheless, scattered references, as well as more detailed accounts, of the social dimensions of textile arts in the context of the daily life of women can be found in Greek ethnography.

The first ethnography of post-war Greece, by British anthropologist John Campbell (1964) in the mountainous region of Sarakatsani, contains a significant amount of information about the relationship between women and the textile arts, especially in regards to the processing of wool and weaving. In this ethnography, women are portrayed as passive, voiceless, submissive beings who are constantly subjected to male control. The men, on the contrary, appear to control all social organisation and institutions. The women’s world revolves almost exclusively around an arduous daily life, which includes child care and a variety of tasks, such as carrying

Από τους Νομάδες Σαρακατσάνους
στα Ρούχα με «Σεμεδάκια»
*Πλέκοντας Συλλογικές Ουτοπίες
στη Σύγχρονη Αθήνα*

Άννα Μπονάρου

Πληθώρα διαπολιτισμικών και ιστορικών παραδειγμάτων αποκαλύπτουν ότι οι τέχνες του νήματος—δηλαδή το σύνολο των πολυποικίλων τεχνών του κεντήματος, του πλεξίματος και της υφαντικής—αποτελούν ένα πεδίο στο οποίο έχουν δραστηριοποιηθεί κατά κύριο λόγο γυναίκες (Barber 1995; Schneider και Weiner 1991). Ασφαλώς, η ισχυρή σύνδεση των τεχνών του νήματος με το γυναικείο φύλο, αλλά και η περιθωριοποιημένη θέση του υλικού πολιτισμού στα πεδία των κοινωνικών επιστημών, εξηγεί εν μέρη και τη γενικότερη απροθυμία των ανθρωπολόγων να καταπιαστούν με θέματα όπως η μόδα, το ένδυμα και το εργόχειρο. Μολαταύτα στην ελληνική εθνογραφία μπορούν να εντοπιστούν σκόρπιες αναφορές αλλά και πιο ενδελεχείς μελέτες για τις κοινωνικές διαστάσεις των τεχνών του νήματος στα πλαίσια της γυναικείας καθημερινής ζωής.

Στην πρώτη εθνογραφία της μεταπολεμικής Ελλάδας, η οποία διενεργήθηκε από τον Βρετανό ανθρωπολόγο John Campbell (1964) στους ορεισίβιους Σαρακατσάνους, περιέχεται ένας σημαντικός αριθμός πληροφοριών για τη σχέση των γυναικών με τις τέχνες του νήματος, και ιδιαίτερα με την επεξεργασία του μαλλιού και την υφαντική. Στη συγκεκριμένη εθνογραφία οι γυναίκες παρουσιάζονται ως παθητικά, άφωνα και υποτελή όντα που υπόκεινται σε έναν συνεχή αντρικό έλεγχο, ενώ αντίθετα οι άντρες εμφανίζονται να ελέγχουν το σύνολο της κοινωνικής

water, preparing food, weaving and other physically demanding labour. For Sarakatsanes, (as Sarakatsani women are called) weaving is not a pleasant leisure activity—as it is for many contemporary weavers—but a difficult and labour-intensive task that adds to an already heavy workload. An excerpt from Campbell’s ethnography, which describes a woman’s physical abuse by her violent husband, is indicative of this hard life. The incident takes place at the loom, that is, in the most obvious place where a woman would “normally” be found.

The story is told of a shepherd who habitually beat his wife before leaving his hut to go to the sheep. One morning he was some distance on his way when he remembered that he had forgotten to beat his wife. He at once returned to his home where he found the woman working at her loom. ‘Get up’, he shouted to her, ‘so that I can give you your beating’ (Σήκω μωρή, νά σέ δείρω). At these words, his little son, only four years old, flung himself on his father and tried to wound him with a knife. (Campbell 1964: 153)

We cannot conclude with certainty whether the society that Campbell documented actually had these “rough” characteristics or whether the way in which he understood and represented the Sarakatsani was due to the fact that both he, as the ethnographer, and all those he spoke with, were men. After all, how could a male ethnographer have access to the world of women and hear what they had to say in a society—such

οργάνωσης και των θεσμών. Περαιτέρω, ο γυναικείος κόσμος περιστρέφεται σχεδόν αποκλειστικά γύρω από μια σκληρή καθημερινότητα, η οποία περιλαμβάνει την ανατροφή των παιδιών αλλά και μια πληθώρα καθηκόντων, όπως το κουβάλημα του νερού, την ετοιμασία του φαγητού, την ύφανση στον αργαλειό και άλλες βαριές σωματικές εργασίες. Για τις Σαρακατσάνες λοιπόν, ο αργαλειός δεν αποτελεί μια ευχάριστη δραστηριότητα ελεύθερου χρόνου—όπως ισχύει για πολλές σύγχρονες υφάντρες—αλλά μια δύσκολη και κοπιαστική εργασία που προστίθεται σε μια ήδη επιβαρυνόμενη καθημερινότητα. Ενδεικτικό είναι άλλωστε και ένα απόσπασμα από την εθνογραφία του Campbell, που περιγράφει τη σωματική κακοποίηση μιας γυναίκας από το βίαιο σύζυγό της. Το συμβάν διαδραματίζεται στον αργαλειό, δηλαδή στον πιο αυτονόητο χώρο που θα μπορούσε «φυσικά» να τοποθετηθεί μια γυναίκα.

Λέγεται μια ιστορία, για έναν κτηνοτρόφο που τακτικά χτυπούσε τη γυναίκα του πριν να φύγει από την καλύβα του για τα πρόβατα. Ένα πρωινό, βρισκόμενος σε κάποια απόσταση προς το δρόμο του, θυμήθηκε ότι ξέχασε να χτυπήσει τη γυναίκα του. Αμέσως γύρισε στο σπίτι, όπου βρήκε τη γυναίκα να εργάζεται στον αργαλειό. «Σήκω μωρή να σε δείρω» της φώναξε. Με αυτά τα λόγια, ο μικρός γιος, μόλις τεσσάρων ετών, πετάχτηκε προς τον πατέρα του και προσπάθησε να τον τραυματίσει με ένα μαχαίρι. (Campbell 1964: 153)

Ασφαλώς, δεν μπορούμε με βεβαιότητα να συμπεράνουμε αν πράγματι η κοινωνία που κατέγραψε ο Campbell είχε αυτά τα «σκληρά»

as that of the Sarakatsani—which is built on clear gender divisions?

Yet again in another Greek ethnography that documents handiwork and domestic labour, this same issue arises. This time it is not found through a critical reading of a text, but rather through the observation of the anthropologist himself. Michael Herzfeld (1991: 95), while observing Greek women who regularly gathered to sit in the narrow alleys of the old town of Rethymnon—sometimes with their handiwork—realised his inability as a male ethnographer to join these female gatherings. He wondered if a different critical female discourse was articulated amongst the women. For Herzfeld, women in Greek ethnography are represented in a binary; on the one hand through the archetype of the Virgin Mary and on the other through the vicious and evil Eve (see du Boulay 1986). As a result, women are either quiet and submissive, or dangerous and scandalous. Herzfeld's question about whether



Sarakatsanes Women (1922) Angeliki Hatzimichali, from the book *Sarakatsani* (1957: 36).

Γυναίκες Σαρακατσάνες (1922) Αγγελική Χατζημιχάλη, από το βιβλίο *Σαρακατσάνοι* (1957: 36).

χαρακτηριστικά ή αν αντίθετα ο τρόπος κατανόησης και αναπαράστασης των Σαρακατσάνων απέρρευε κατά βάση από το γεγονός ότι τόσο ο εθνογράφος όσο και οι συνομιλητές του ήταν άντρες. Πώς θα μπορούσε άλλωστε ένας άντρας εθνογράφος να καταφέρει να εισχωρήσει στον κόσμο των γυναικών και να αφουγκραστεί τον λόγο τους, όταν μια κοινωνία—όπως αυτή των Σαρακατσάνων—οικοδομείται σε μια τόσο ισχυρή έμφυλη ασυμμετρία;

Περιέργως, με αφορμή και πάλι το εργόχειρο, ο ίδιος προβληματισμός επανέρχεται εκ νέου στην ελληνική εθνογραφία—μόνο που αυτήν τη φορά δεν εκφράζεται από τη θέση του αναγνώστη αλλά από τον ίδιο τον ανθρωπολόγο. Ο Michael Herzfeld (1991: 95) λοιπόν, παρατηρώντας τη συνήθεια πολλών γυναικών να κάθονται στα στενά σοκάκια της παλιάς πόλης του Ρεθύμνου—ενίοτε μαζί με το εργόχειρό τους—και αντιλαμβανόμενος την αδυναμία του ως άντρας εθνογράφου να παρεισφρήσει στις γυναικείες συντροφίες, αναρωτιέται αν μεταξύ τους αρθρώνεται ένας διαφορετικός ή ακόμη και επικριτικός γυναικείος λόγος. Για τον Herzfeld, οι γυναίκες αναπαρίστανται στην ελληνική εθνογραφία στα πλαίσια ενός διπόλου, έτσι όπως προσωποποιείται, από τη μία μεριά στον τύπο της Παρθένου Μαρίας και από την άλλη στον τύπο της φαύλης Εύας (βλ. du Boulay 1986). Ως ακολούθως, ο λόγος των γυναικών παρουσιάζεται είτε ήσυχος και υποτακτικός, είτε επικίνδυνος και σκανδαλολογικός. Στο ερώτημα τελικά του Herzfeld, για το αν διατυπώνεται ένας διακριτός γυναικείος λόγος μέσα στις ομόφυλες γυναικείες παρέες, έρχεται να δώσει απάντηση μια φίλη του εθνογράφου, η οποία συμμετείχε σε κάποιες από αυτές τις συντροφίες. Αναπαράγοντας, λοιπόν ο

a distinct feminine discourse was expressed in these women's groups was answered by a female friend of his, who participated in some of these gatherings. Herzfeld quotes his friend as follows:

On the few occasions that I attended such [informal] gatherings [of women] in Crete and elsewhere, I was astonished at the transformation of the women. Although they customarily continue some dumb* task—crochet, embroidery, lacework, etc.—they use discourse [logho(s)] in an unexpected way.

(Herzfeld 1991: 95) *[*silent*]

Comparing these two ethnographies, the portrayal of domestic textile arts that emerges is contradictory. On the one hand, weaving is understood to be tedious, laborious and oppressive women's work, while on the other hand embroidery and knitting are presented as group activities that facilitate discussions among women.

The relationship between women and the textile arts cannot be understood as something that occurs “naturally” because, for example, “women have thin fingers or are patient”. Rather it is a cultural construct—a form of gendered performance—that is perpetuated by physical and other logistical needs (see Butler 1990). Therefore, as a gendered performance, the textile arts can be used to subvert and create multifaceted “disturbances”. A quintessential example of this is the handmade banners created by the suffragettes in Victorian England. The suffragettes used techniques such as embroidery,

Herzfeld τα λόγια της φίλης τους παραθέτει το εξής απόσπασμα:

Στις λίγες περιπτώσεις που συμμετείχα σε αυτές τις [άτυπες] μαζώξεις [γυναικών] στην Κρήτη και αλλού, έμεινα έκπληκτη από τη μεταμόρφωση των γυναικών. Παρόλο που συνήθως συνεχίζουν τις βουβές ασχολίες τους—βελονάκι, κέντημα, δαντέλα, κτλ.—χρησιμοποιούν το λόγο με έναν μη αναμενόμενο τρόπο.

(Herzfeld 1991: 95)

Συγκρίνοντας λοιπόν, τις αναφορές από τις δύο εθνογραφίες, η εικόνα που σκιαγραφείται για τις τέχνες του νήματος είναι μάλλον αντιφατική. Από τη μία μεριά, η υφαντική καταγράφεται ως μια κοπιαστική και καταπιεστική γυναικεία εργασία, ενώ από την άλλη το κέντημα και το πλέξιμο εργοχειρών παρουσιάζεται ως μια ομαδική δραστηριότητα που απελευθερώνει τις συζητήσεις μεταξύ των γυναικών.

Ασφαλώς, η σχέση του νήματος με τις γυναίκες δεν μπορεί να θεωρηθεί ως κάτι που απορρέει «φυσικά», επειδή για παράδειγμα «οι γυναίκες έχουν λεπτά δάχτυλα ή είναι υπομονητικές», αλλά ως μια πολιτισμική κατασκευή ή ακόμη και ως μια μορφή επιτέλεσης του γυναικείου φύλου που συντηρείται με σωματικά και άλλα λογοθετικά μέσα (βλ. Butler 1990). Ως έμφυτες επιτελέσεις λοιπόν, οι τέχνες του νήματος ανατρέπονται ή μπορούν να χρησιμοποιηθούν αντίστροφα δημιουργώντας πολύμορφες «αναταραχές». Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα χειροποίητα πανό των σουφραζετών στη Βικτωριανή Αγγλία. Οι σουφραζέτες λοιπόν, χρησιμοποιώντας τεχνικές όπως το κέντημα, το ράψιμο και το απλικέ—εκείνες

sewing and applique—practises stereotypically seen as “normal” for women—to demand a right that was considered “abnormal”: the right to vote. The reclaim of women’s handicrafts has also been undertaken by feminist artists.¹ In the 1970s, at a time when abstract minimalist painting dominated the art world, many women artists revived traditional crafts such as weaving, macrame, embroidery and knitting, laying the groundwork for a new field of art: textile art. Textile artists were not limited to articulating a different discourse and claiming a place in a male-dominated world, but also to challenging one of the most established dichotomies: that between fine art and craft. Judy Chicago’s art installation *The Dinner Party* is undoubtedly one of the most iconic works of that period.

However, even this emblematic feminist received harsh criticism because she was considered by some to have exploited dozens of embroiderers, extending the system of unpaid, domestic labour to the art studio (Gerhard 2013: 227–228). It is interesting to note that the criticism did not focus on the handmade ceramic tableware of the art installation, but rather on the embroidered handicrafts, as their meticulous creation required the time-consuming dedication of dozens of volunteer embroiderers. Judy Chicago’s choice not to embroider even a small part of the work brought to the fore—once again—the relationship between fine art and craft. Besides, it is a fact that, in the cultural context of the Western world, art is considered to be practically a spiritual connection between genius creators and cultured spectators, while craft is seen

δηλαδή τις πρακτικές που αποδίδονται στερεοτυπικά στη γυναικεία φύση—διεκδίκησαν ένα δικαίωμα που θεωρούνταν «μη φυσικό»: το δικαίωμα στη ψήφο. Ένα δεύτερο παράδειγμα, αποτελεί η ανάκτηση των γυναικείων χειροτεχνιών από φεμινίστριες εικαστικούς.¹ Πράγματι, κατά τη δεκαετία του ‘70, σε μια εποχή όπου στην τέχνη κυριαρχούσε η αφηρημένη μινιμαλιστική ζωγραφική, πολλές γυναίκες εικαστικοί προσέφυγαν στην υφαντική, το μακραμέ, το κέντημα και το πλέξιμο, θέτοντας τις βάσεις για ένα νέο εικαστικό πεδίο: την *textile art*. Οι επιδιώξεις εκείνων των καλλιτεχνίδων του νήματος δεν περιορίζονταν μόνο στην άρθρωση ενός διαφορετικού λόγου και στη διεκδίκηση μιας θέσης στον ανδροκρατούμενο κόσμο της τέχνης, αλλά και στην αμφισβήτηση ενός από τα πιο καλά εδραιωμένα δίπολα: αυτό μεταξύ υψηλής τέχνης και χειροτεχνίας. Η εικαστική εγκατάσταση με τίτλο «*The Dinner Party*» [«*Το Δείπνο*»] της Judy Chicago, αποτελεί αναμφίβολα ένα από τα πιο χαρακτηριστικά έργα εκείνης της περιόδου.

Ωστόσο, ακόμη και το εμβληματικό για τη φεμινιστική τέχνη «*Δείπνο*» της Judy Chicago, δέχθηκε δριμυία κριτική επειδή θεωρήθηκε ότι εκμεταλλεύτηκε την εργασία δεκάδων κεντητριών, επεκτείνοντας το σύστημα της άμισθης, οικιακής εργασίας στο καλλιτεχνικό εργαστήριο (Gerhard 2013: 227–228). Μάλιστα, η κριτική δεν επικεντρώθηκε στα χειροποίητα κεραμικά σερβίτσια της εικαστικής εγκατάστασης αλλά στα κεντημένα εργόχειρα, καθώς η επιμελημένη υλοποίησή τους απαίτησε την πολύωρη εθελοντική εργασία δεκάδων κεντητριών. Περαιτέρω, η επιλογή της Judy Chicago να μην κεντήσει η ίδια έστω και κάποιο μικρό κομμάτι του έργου έφερε στο προσκήνιο—για μία ακόμη φορά—το ζήτημα της



“The Dinner Party” (1974–1979), Judy Chicago. The project consists of a large triangular table of thirty-nine seats. Each position is addressed to a prominent female personality. The production of handmade embroidery required many hours of voluntary work by dozens of women.

«Το Δείπνο» (1974–1979), Judy Chicago. Το έργο αποτελείται από ένα μεγάλο τριγωνικό τραπέζι τριάντα εννέα θέσεων. Κάθε θέση απευθύνεται σε μία εξέχουσα γυναικεία προσωπικότητα. Η παραγωγή των χειροποίητων κεντημάτων απαίτησε την πολύωρη, εθελοντική εργασία δεκάδων γυναικών.

as a technical skill that gives shape to matter but lacks a serious philosophical underpinning.

Having covered the Sarakatsanes weavers of post-war Greece, the embroidery of British suffragettes, and the feminist visual artists’ establishment of textile art, the thread of this discourse ends with a contemporary social-practice art project in central Athens: *#ProjectSemedaki*. This project combines the recycling of second-hand clothes with *semedakia* (a specific type of Greek domestic handmade textile) in order to make haute couture garments. One of the main goals of the project is to highlight the significant problems of the disposable fast fashion system, both for society and for the environment. These include high energy consumption, mismanagement of resources,

σχέσης μεταξύ υψηλής τέχνης και χειροτεχνίας. Είναι γεγονός άλλωστε, ότι στο πολιτισμικό πλαίσιο του δυτικού κόσμου η τέχνη θεωρείται μια κατά βάση πνευματική συνδιαλλαγή μεταξύ ιδιοφυών δημιουργών και καλλιεργημένων θεατών, ενώ αντίθετα η χειροτεχνία αντιμετωπίζεται ως μια τεχνική δεξιότητα που μορφοποιεί την ύλη αλλά υπολείπεται κάποιου σοβαρού φιλοσοφικού υποβάθρου.

Σε αυτό το σημείο λοιπόν, το κουβάρι της συζήτησης έχοντας περάσει από τις υφάντρες Σαρακατσάνες της μεταπολεμικής Ελλάδας στις σουφραζέτες, κεντήστρες της Βρετανίας και τις φεμινίστριες εικαστικούς της textile art, καταλήγει σε ένα σύγχρονο κοινωνικό, εικαστικό εγχείρημα στο κέντρο της Αθήνας: στο *#ΠρότζεκτΣεμεδάκι*. Η ιδέα του συγκεκριμένου εγχειρήματος βασίζεται στην ανακύκλωση μεταχειρισμένων ρούχων αλλά και μιας ιδιαίτερης κατηγορίας οικιακών εργοχείρων (γνωστών και ως *σεμεδάκια*) προκειμένου να κατασκευαστούν ρούχα υψηλής ραπτικής. Ένας από τους βασικότερους στόχους του εγχειρήματος είναι η ανάδειξη των σημαντικών προβλημάτων που επιφέρει το σύστημα της γρήγορης και εφήμερης μόδας, τόσο στην κοινωνία όσο και το περιβάλλον. Μερικά από αυτά τα προβλήματα είναι για παράδειγμα η κατανάλωση ενέργειας, η σπατάλη πόρων, η εκμετάλλευση της γυναικείας και παιδικής εργασίας, η παραγωγή απορριμμάτων, η ηθική της υπερκατανάλωσης, κτλ. Ωστόσο, το σεμεδάκι, μέσα από την ίδια την υλικότητά του, δηλαδή μέσα από τα λεπτοδουλεμένα μοτίβα και την σύνθετη διακόσμηση του, καταφέρνει να αναδείξει και ένα άλλο σημαντικό θέμα: την ως επί το πλείστον άγνωστη δημιουργικότητα των γυναικών. Πράγματι, τα σεμεδάκια μοιραία συχνά χαρακτηρίζονται ως

exploitation of women and child labour, excessive waste, overconsumption ethics, etc. However, the *semedaki*, through its very materiality, that is, through its elaborate motifs and intricate decoration, manages to highlight another important issue: the mostly unacknowledged and unrecognised creativity of women. Indeed, *semedakia*, although often described as overdesigned, old-fashioned, tacky and cliché, nevertheless are the products of extremely long and arduous labour that requires dedication, patience, knowledge, aesthetic judgement and years of experience.

The multifarious degradations of decorative textiles are not accidental. *Semedakia* are, on the one hand, the material expression of female creativity and feminine aesthetics, and on the other hand, artistic objects classified as craft, folk art or amateur work (Turney 2004). The reuse of domestic textiles, as part of #ProjectSemedaki, is not merely an ecological recycling activity but also a political act. One that seeks to highlight women's labour—which often remains invisible, with no social recognition or significant rewards. The *semedakia* are transferred from the private space of the home to the public view of a catwalk. They no longer decorate furniture but bodies, and are transformed into symbols of social action. *Semedakia* become active entities with agency that influence behaviours and consciences (Gell 1998).

#ProjectSemedaki was conceptualised by the artist and designer Maria Juliana Byck. She engaged the community in a variety of ways, such as open invitations for Athenians to

φιλύαρα, παλιομοδίτικα, κακόγουστα και κοινότυπα, εντούτοις αποτελούν το προϊόν μιας εξαιρετικά πολύωρης και κοπιαστικής εργασίας, που απαιτεί αφοσίωση, υπομονή, γνώσεις, αισθητικές κρίσεις και μια σημαντική πολυετή εμπειρία.

Ασφαλώς, η πολυπληθής υποβάθμιση των διακοσμητικών εργοχειρών δεν είναι τυχαία. Τα σεμεδάκια από τη μία μεριά αποτελούν την υλική έκφραση της γυναικείας δημιουργικότητας και της γυναικείας αισθητικής και από την άλλη, ως καλλιτεχνικά αντικείμενα, κατατάσσονται στις κατηγορίες της χειροτεχνίας, της λαϊκής τέχνης και της ερασιτεχνικής εργασίας (Turney 2004). Η επαναχρησιμοποίηση λοιπών των οικιακών εργοχειρών, στα πλαίσια του #ΠρότζεκΣεμεδάκι, δεν αποτελεί μόνο μία οικολογική δράση ανακύκλωσης αλλά και μια πολιτική πράξη που επιχειρεί να αναδείξει μια σημαντική πτυχή της γυναικείας εργασίας—μία πτυχή που παραμένει αθέατη, χωρίς κοινωνική αναγνώριση και χωρίς ανταμοιβή. Περαιτέρω, τα σεμεδάκια, έτσι όπως μεταφέρονται από τον ιδιωτικό χώρο του σπιτιού στη δημόσια θέα μιας πασαρέλας—ως ενδύματα που δεν ντύνουν πλέον έπιπλα αλλά σώματα—μετατρέπονται σε φορείς μηνυμάτων και κοινωνικής δράσης, μεταβάλλονται δηλαδή σε ενεργές και δρώσες οντότητες που επηρεάζουν συμπεριφορές και συνειδήσεις (Gell 1998).

Το #ΠρότζεκΣεμεδάκι βασίζεται στην ιδέα της εικαστικού και σχεδιάστριας Maria Juliana Byck. Ωστόσο, η Byck, εφαρμόζοντάς διάφορες πρακτικές όπως τα ανοιχτά καλέσματα προς την κοινότητα, τις συνέργειες με προμηθευτές μεταχειρισμένων ρούχων και το διαμοίρασμα των γνώσεων και των δεξιοτήτων, δεν κατανοεί τη δουλειά της ως ένα ατομικό έργο, αλλά ως ένα συλλογικό εγχείρημα στο οποίο ενθαρρύνεται να

participate in the project, working with second-hand clothing suppliers, and hosting gatherings to share creative reuse knowledge and skills. Byck does not perceive her work as a personal project, but rather as a collective venture—one that encourages the active involvement of the public. As such, #ProjectSemedaki is not simply a feminist work that draws inspiration from women's domestic arts, but a project that creates bonds between people and weaves new social networks. Although the “death of the author” has already been proclaimed (Barthes 1977), in the world of contemporary Western art, the artist continues to play the role of active transmitter and the viewer the role of the passive receiver. After all, a distant artist presupposes an equally detached and lonely spectator—a spectator who will not touch the work but will look at it within the context of a silent museum. Thus, in contemporary societies, sculptures are set up on pedestals and paintings are framed. For a quilt to be considered art, it must stand upright like a man, as exemplified by Robert Rauschenberg's *Bed* (Bernick 1994).

Maria Juliana Byck's artistic endeavour does not take place in the silent space of a museum or in the isolation of a gallery, but among the bustling crowds of central Athens. The handmade textiles are not placed at an untouchable distance from the public, but are designed and worn by a diverse community of people. The artist is being cast in a new role, one which is not based on the image of a remote brilliant authority or a genius creator, but rather as a social subject who acts as a catalyst for shared experiences. In this way,

συμμετέχει ενεργά το κοινό. Το #ΠρότζεκτΣεμεδάκι λοιπόν, δεν αποτελεί μόνο ένα φεμινιστικό έργο που αντλεί έμπνευση από τις γυναικείες τέχνες, αλλά και ένα εγχείρημα που δημιουργεί δεσμούς μεταξύ ανθρώπων και υφαίνει νέα κοινωνικά δίκτυα. Και μπορεί ο «θάνατος του συγγραφέα» να έχει ήδη ειπωθεί (Barthes 1977), εντούτοις στον κόσμο της σύγχρονης δυτικής τέχνης ο καλλιτέχνης συνεχίζει να κατέχει το ρόλο του ενεργού πομπού και ο θεατής το ρόλο του παθητικού δέκτη. Άλλωστε, ένας αποστασιοποιημένος καλλιτέχνης προϋποθέτει και έναν εξίσου αποστασιοποιημένο και μοναχικό θεατή—έναν θεατή που δεν θα αγγίζει το έργο αλλά θα το ατενίζει σε συνθήκες μουσειακής σιωπής. Στις σύγχρονες κοινωνίες λοιπόν, τα γλυπτά στήνονται σε βάθρα και οι ζωγραφικοί πίνακες τοποθετούνται σε κορνίζες, ενώ ακόμη και ένα καπιτονέ πάπλωμα για να θεωρηθεί τέχνη, θα πρέπει να σταθεί κατακόρυφα σαν άντρας—μια ιδέα που υποστασιοποιείται παραδειγματικά στο έργο «*Bed*» του Robert Rauschenberg (Bernick 1994).

Ωστόσο, το εικαστικό εγχείρημα της Maria Juliana Byck δεν εκτυλίσσεται στις σιωπηλές συνθήκες ενός μουσείου ή στην απομόνωση μιας γκαλερί αλλά στον πολύβουο συνωστισμό του κέντρου της Αθήνας. Τα υλικά τεχνήματα δεν τοποθετούνται σε μια ανέγγιχτη απόσταση από το κοινό αλλά προβάρονται και φοριούνται κατάσαρκα από μια πολυσύνθετη κοινότητα ανθρώπων. Παράλληλα, κατατίθεται και μία νέα ταυτότητα για το ρόλο του καλλιτέχνη, η οποία δεν θεμελιώνεται στην εικόνα μιας ευφυούς αυθεντίας και ενός ταλαντούχου δημιουργού, αλλά σκιαγραφεί ένα κοινωνικό υποκείμενο που ενεργεί ως ενθαρρυντής και διευκολυντής συλλογικών δράσεων. Το σεμεδάκι λοιπόν, ένα υλικό αντικείμενο εξορισμένο από την

the semedaki, a material object exiled from the history of Western art—touches the worlds of high fashion and fine art, creates collectives and utopias, merges the artist with the spectator and deconstructs art, taking it from the walls of the gallery to the streets of Athens.

ιστορία της δυτικής τέχνης—αγγίζοντας ακροθιγώς τους κόσμους της μόδας και των υψηλών τεχνών—δημιουργεί συλλογικότητες και ουτοπίες, συγχωνεύει τον καλλιτέχνη με τον θεατή και αποκαθηλώνει το έργο τέχνης από τους τοίχους της γκαλερί στους δρόμους των αθηναϊκών γειτονιών.



NOTES / ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1—Just to mention a few women artists who use fabric and yarn as basic means of expression, such as Joyce Wieland, Judy Chicago, Magdalena Abakanowicz, Lyubov Popova, Faith Ringgold, Harmony Hammond, Sheila Hick and Miriam Schapiro.

1—Ενδεικτικά αναφέρονται μερικές μόνο γυναίκες εικαστικοί, οι οποίες χρησιμοποίησαν το ύφασμα και τα νήματα ως βασικά εκφραστικά μέσα, όπως η Joyce Wieland, η Judy Chicago, η Magdalena Abakanowicz, η Lyubov Popova, η Faith Ringgold, η Harmony Hammond, η Sheila Hick και η Miriam Schapiro.

REFERENCES / ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Barber, E. (1995) *Women's work: The first 20,000 years – Women, cloth and society in early times*. New York: W.W. Norton & Company.
- Barthes, R. (1977) *Image-Music-Text*. London: Fontana Press.
- Bernick, S. (1994) 'A quilt is an art object when it stands up like a man', in Torsney, C. and Elsley, J. (eds). *Quilt culture: Tracing the pattern*. Columbia: University of Missouri Press, pp.134–150.
- Butler, J. (1999 [1990]) *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge.
- Campbell, J. (1964) *Honor, family and patronage: A study of institutions and moral values in a Greek mountain community*. Oxford: Clarendon.
- du Boulay, J. (1986) 'Women—Images of their nature and destiny in rural Greece', in Dubish, J. (ed.) *Gender and power in rural Greece*. Princeton, NJ: Princeton University Press, pp. 139–168.
- Gell, A. (1998) *Art and agency*. Oxford: Clarendon Press.

- Gerhard, F. J. (2013) *The Dinner Party: Judy Chicago and the power of popular feminism, 1970–2007*. Athens, GA and London: The University of Georgia Press
- Herzfeld, M. (1991) 'Silence, submission and subversion: Toward a poetics of womanhood', in Loizos, P. and Papataxiarchis, E. (eds) *Contested identities: Gender and kinship in modern Greece*. Princeton, NJ: Princeton University Press, pp. 79–97.
- Schneider, J. and Weiner, A. (1991) 'Introduction', in Weiner, A. and Schneider, J. (eds) *Cloth and human experience*. Washington: Smithsonian Institution, pp.20–25.
- Svašek, M. (2007) *Anthropology, art and cultural production*. London: Pluto Press.









Wool Spinning Witches *Disciplining the Body, Soothing Needlework and Reproductive Labor*

Emmeline de Mooij

This text brings together pieces of writing by different authors, on topics ranging from wool spinning witches and spider women to the capitalist disciplining of the (female) body. They all have to do with the history of textile production, which is very much a history of reproductive labor: unpaid care work mostly performed by women. I started collecting these stories for the *Feministische Handwerk Partij* (*The Feminist Needlework Party*), an artist initiative I started together with Margreet Sweerts. We feel there are so many marginalized histories about women in relation to textile production, it is high time they are brought to light. With the *Feministische Handwerk Partij*, we regularly organize gatherings for which we invite people to read, study and discuss these kinds of stories collectively, while simultaneously doing needle-repair-work with our hands, as a way of connecting to our foremothers and “repairing” history.

In her book, *Women’s work: The first 20,000 years – Women, cloth and society in early times*, Elizabeth Wayland Barber (1994) illustrates how much the history of women is a history of textile production. Wayland Barber describes how, even in the recent past, the daily amount of hours spent on textile production by women, took up more time than taking care of children and other housework chores combined(!):

Μάγισσες Υφάντρες Μαλλιού *Πειθάρχηση του Σώματος, Παρηγορητικό Κέντημα και Αναπαραγωγική Εργασία*

Emmeline de Mooij

Το κείμενο αυτό συνενώνει γραπτά διαφορετικών συγγραφέων, πάνω σε ένα εύρος θεμάτων που περιλαμβάνει από μάγισσες υφάντρες μαλλιού και γυναίκες αράχνες μέχρι την καπιταλιστική πειθάρχηση του (γυναικείου) σώματος. Έχουν όλα να κάνουν με την ιστορία της παραγωγής υφασμάτων, που είναι εν πολλοίς μια ιστορία της αναπαραγωγικής εργασίας: απλήρωτης εργασίας μέριμνας που πραγματοποιείται κυρίως από γυναίκες. Άρχισα να συλλέγω αυτές τις ιστορίες για το *Feministische Handwerk Partij* (*Φεμινιστικό Κόμμα Κεντήματος*), μια καλλιτεχνική πρωτοβουλία που ξεκίνησα μαζί με την Margreet Sweerts. Αισθανόμαστε ότι υπάρχουν τόσο πολλές περιθωριοποιημένες ιστορίες γύρω από τις γυναίκες και τη σχέση τους με την παραγωγή υφασμάτων, που έχει φτάσει πια η ώρα να έρθουν στο φως. Με το *Feministische Handwerk Partij*, οργανώνουμε τακτικά συγκεντρώσεις στις οποίες καλούμε ανθρώπους να διαβάσουν, να μελετήσουν και να συζητήσουν αυτού του είδους τις ιστορίες συλλογικά, ενώ συγχρόνως κεντάμε ή κάνουμε επιδιορθώσεις στο χέρι, πράγμα που αποτελεί έναν τρόπο να συνδεθούμε με τις προγόνους μας και να «επιδιορθώσουμε» την ιστορία.

Στο βιβλίο της *Women’s Work: The First 20,000 years – Women, cloth and society in early times*, η Elizabeth Wayland Barber (1994) δείχνει καθαρά σε πόσο μεγάλο βαθμό η ιστορία των γυναικών είναι μια ιστορία της παραγωγής υφασμάτων. Η

Thirty years ago in rural Greece, [...] people wore store-bought, factory-made clothing of cotton for daily wear, at least in summer. But traditional festive outfits and all the household woolens were still made from scratch. It takes several hours to spin with a hand spindle the amount of yarn one can weave up in an hour, so women spun as they watched the children, girls spun as they watched the sheep, both spun as they trudged or rode muleback from one village to another on errands... The tools and materials were light and portable, and the double use of time made both the spinning and trudging or watching more interesting. In fact, if we reckon up the cleaning, spinning, dyeing, weaving, and embroidering of the wool, the villagers appeared to spend at least as many labor hours on making cloth as on producing the food to be eaten—and these people bought half their clothing ready-made!

Records show that, before the invention of the steam engine and the great factory machines that it could run, this sort of distribution of time and labor was quite normal. Most of the hours of the woman's day, and occasionally of the man's, were spent on textile-related activities. (In Europe men typically helped tend and shear the sheep, plant and harvest the flax, and market any extra textiles available for cash income.) (Barber 1994: 31)

When we think of prehistoric times, most of us are probably not so aware of how crucial the

Wayland Barber περιγράφει το πώς, ακόμα και στο πρόσφατο παρελθόν, ο ημερήσιος αριθμός ωρών που ξοδεύονταν από τις γυναίκες στην παραγωγή υφασμάτων καταλάμβανε μεγαλύτερο μερίδιο χρόνου από τη μέριμνα των παιδιών και τις υπόλοιπες δουλειές του σπιτιού μαζί(!):

Πριν από τριάντα χρόνια, στις αγροτικές περιοχές της Ελλάδας, [...] οι άνθρωποι φορούσαν έτοιμα, αγορασμένα ρούχα βιομηχανικής κατασκευής από βαμβάκι για το καθημερινό τους ντύσιμο, τουλάχιστον το καλοκαίρι. Αλλά οι παραδοσιακές, εορταστικές φορεσιές και όλα τα μάλλινα είδη σπιτιού εξακολουθούσαν να φτιάχνονται στο χέρι. Χρειάζεται κάμποσες ώρες για να γνέσεις με το αδράχτι την ποσότητα νήματος που μπορείς να πλέξεις σε μία ώρα· έτσι, οι γυναίκες έγνεθαν καθώς πρόσεχαν τα παιδιά, τα κορίτσια έγνεθαν καθώς πρόσεχαν τα πρόβατα, ενώ και οι μεν και οι δε έγνεθαν καθώς σιγοπερπατούσαν ή πήγαιναν καβάλα στο μουλάρι από το ένα χωριό στο άλλο για δουλειές... Τα εργαλεία και τα υλικά ήταν ελαφρά και φορητά, και η διττή αξιοποίηση του χρόνου έκανε και το γνέσιμο και το περπάτημα και το πρόσεγμα πιο ενδιαφέροντα. Στην πραγματικότητα, αν αναλογιστούμε το καθάρισμα, το γνέσιμο, τη βαφή, την ύφανση και το στόλισμα του μαλλιού, οι χωρικές φαίνεται πως ξόδευαν στην κατασκευή υφασμάτων τουλάχιστον τις ίδιες ώρες που ξόδευαν και στην παραγωγή του φαγητού που θα έτρωγαν—και οι άνθρωποι αυτοί τα μισά τους ρούχα τα αγόραζαν έτοιμα!

Τα αρχεία δείχνουν ότι, πριν από την εφεύρεση της ατμομηχανής και των μεγάλων

technology of making thread out of fibers was for the survival of humans, perhaps it was the most important technology (rather than weapons, as is still often assumed). After all, from thread humans could make a net or a bag, with which they could gather much more food than with just their hands, subsequently, they could build up stocks. And, with the help of clothes, humans could settle in cold climates. In her book *The Golden Thread: How Fabric Changed History*, Kassia St Clair (2018) writes:

Archaeology has traditionally had a fundamental bias against fabric. Fabrics are after all highly perishable, withering away within months or years, and only rarely leaving traces behind for those coming millennia later to find. Archaeologists—predominantly male—gave ancient ages names like ‘Iron’ and ‘Bronze,’ rather than ‘Pottery’ or ‘Flax.’ This implies that metal objects were the principal features of these times, when they are simply often the most visible and long-lasting remnants. Technologies using perishable materials, such as wood and textiles, may well have been more pivotal in the daily lives of the people who lived through them, but evidence of their existence has, for the most part, been absorbed back into the earth.

(St Clair 2018: 29)

In the same book, St Clair writes about how our species has grown up watching spiders and how spiders are superior textile producers:

εργοστασιακών μηχανών των οποίων τη λειτουργία αυτή εξασφάλισε, αυτού του είδους η κατανομή του χρόνου και της εργασίας ήταν απολύτως φυσιολογική. Οι περισσότερες ώρες της μέρας μιας γυναίκας, και περιστασιακά και του άντρα, ξοδεύονταν σε δραστηριότητες που σχετιζόνταν με τα υφάσματα. (Στην Ευρώπη οι άντρες συνήθως βοηθούσαν στη φροντίδα και το κούρεμα των προβάτων, στη σπορά και τη συγκομιδή του λιναριού και στο εμπόριο τυχόν παραπανίσιων διαθέσιμων υφασμάτων για την εξασφάλιση ρευστού.)

(Barber 1994: 31)

Όταν σκεφτόμαστε τα προϊστορικά χρόνια, οι περισσότερες/οι από μας πιθανότατα δεν αγνοούμε το πόσο κρίσιμη ήταν η τεχνολογία της κατασκευής κλωστής από ίνες για την επιβίωση των ανθρώπων· ίσως να ήταν η πιο σημαντική τεχνολογία (περισσότερο κι από αυτή των όπλων, όπως συχνά πιστεύεται ακόμη). Εξάλλου, από την κλωστή οι άνθρωποι μπορούσαν να κατασκευάσουν ένα δίχτυ ή μια τσάντα, με τα οποία μπορούσαν να συλλέξουν πολύ περισσότερο φαγητό από ό,τι μόνο με τα χέρια τους, και κατά συνέπεια, να συσσωρεύσουν αποθέματα. Επίσης, με τη βοήθεια των ρούχων, οι άνθρωποι μπορούσαν να εγκατασταθούν σε ψυχρά κλίματα. Στο βιβλίο της *The Golden Thread: How Fabric Changed History*, η Kassia St Clair (2018) γράφει:

Παραδοσιακά η αρχαιολογία είχε μια θεμελιώδη προκατάληψη απέναντι στο ύφασμα. Τα υφάσματα είναι εξάλλου ιδιαίτερος φθαρτά, καταστρέφονται μέσα σε μήνες ή χρόνια, και σπάνια μόνο αφήνουν πίσω τους ίχνη για να τα βρουν εκείνες κι εκείνοι που θα ακολουθήσουν

Spiders are remarkable. Over the course of a single night and using only a self-generated material, many species can build a vast multipurpose structure. To put it in human terms, it's like making a web the size of a football pitch and then using it to catch prey equivalent in mass to an airplane. Dating back nearly 380 million years, they have evolved into over four thousand separate species. (For the sake of comparison, humans diverged from chimpanzees just seven million years ago and there are just four hundred different primates.)

[...] Our species has grown up watching spiders. All the while we struggled to master tools that would help us hunt, cook and sew, we were surrounded by pristine webs, each beaded by the body of its maker. It's no wonder that these creatures are woven so deeply in our psyches. We have had much to learn from their self-sufficiency, their efficiency, their creativity and, perhaps

χιλιετίες μετά. Οι αρχαιολόγοι—άντρες κατά κύριο λόγο—έδωσαν στους αρχαίους καιρούς ονομασίες όπως «Εποχή του Σιδήρου» και του «Χαλκού», αντί της «Κεραμικής» ή του «Λιναριού». Αυτό αφήνει να εννοηθεί ότι τα μεταλλικά αντικείμενα αποτελούσαν τα πρωταρχικά χαρακτηριστικά αυτών των περιόδων, όταν συχνά πρόκειται απλώς για τα πιο ορατά και ανθεκτικά απομεινάρια τους. Οι τεχνολογίες που χρησιμοποιούσαν φθαρτά υλικά, όπως ξύλο και υφάσματα, μπορεί κάλλιστα να υπήρξαν πιο καθοριστικές για την καθημερινή ζωή των ανθρώπων που ζούσαν μέσα από αυτά, αλλά οι αποδείξεις της ύπαρξής τους έχουν, στο μεγαλύτερο μέρος τους, απορροφηθεί από τη γη.

(St Clair 2018: 29)

Στο ίδιο βιβλίο, η St Clair γράφει σχετικά με το πώς το είδος μας έχει ενθλιπωθεί παρατηρώντας αράχνες και το πώς οι αράχνες αποτελούν ανώτερους παραγωγούς υφάσματος:



Spider web (2020) David S. Ferry III.

Ιστός αράχνης (2020) David S. Ferry III.

Οι αράχνες είναι αξιοσημείωτες. Κατά τη διάρκεια μίας μόνο νύχτας, και χρησιμοποιώντας ένα υλικό που παράγουν τα ίδια, πολλά είδη μπορούν να κατασκευάσουν μια αχανή πολυχρηστική δομή. Για να το θέσουμε με ανθρώπινους όρους, είναι σαν να φτιάχνουν έναν ιστό που έχει το μέγεθος ενός ποδοσφαιρικού γηπέδου και μετά να το χρησιμοποιούν για να πιάσουν λεία μάζας ισοδύναμης με αυτήν ενός αεροπλάνου. Με ηλικία 380 σχεδόν εκατομμυρίων ετών, έχουν εξελιχθεί σε παραπάνω από τέσσερις χιλιάδες διαφορετικά είδη. (Χάριν της

especially, their peerless prowess with silk. Democritus, a Greek philosopher born around 460 BC, suggested that it was watching spiders make their webs and spin their egg sacs that gave humans the idea to spin and weave themselves. It's certainly true that there is a relationship. Some argue that spiders were originally called 'spinders' from the word 'spin'.

[...] Perhaps because of their dual role as makers and destroyers, arachnids appear in the creation myths of cultures including the people of pre-Columbian Peru, the Akan in Ghana and some Native American tribes. The Hopi and Navajo, for example, have envisaged a spider-woman hybrid who was responsible for weaving the cosmos from clouds and rainbows on an enormous loom, and whose generosity with her wisdom and skill allowed humanity to flourish on earth. Tribal weavers, hoping to tap into the skill of this deity, would rub their hands in spider webs before they set to work.
(St Clair 2018: 274–276)

Perhaps we can view the figure of the witch (often appearing in myths and fairytales) as a Western version of a spider-woman hybrid, considering the historical connection between witches and textile production. In historical depictions of witches, we see them often holding a distaff or spindle (tools used for spinning thread) because magical powers were attributed to them, similar to a magic wand.

Old Norse *vǫlva* means both “distaff” and “wand”. *Volvas* were those who practised

σύγκρισης, οι άνθρωποι διαφοροποιήθηκαν από τους χιμπατζήδες εφτά μόλις εκατομμύρια χρόνια πριν, και υπάρχουν μόνο τετρακόσια διαφορετικά πρωτεύοντα.)

[...] Το είδος μας έχει ενηλικιωθεί παρατηρώντας αράχνες. Ενόσω πασχίζαμε να τελειοποιήσουμε εργαλεία που θα μας βοηθούσαν να κυνηγούμε, να μαγειρεύουμε και να ράβουμε, περιστοιχίζομασταν από άψογους ιστούς, καθένas από τους οποίους είχε εκκρεύσει μέσα από το σώμα της δημιουργού του. Δεν είναι να απορεί κανείς που τα πλάσματα αυτά είναι τόσο βαθιά συνυφασμένα με τις ψυχές μας. Είχαμε πολλή να μάθουμε από την αυτάρκεια, την ικανότητα, τη δημιουργικότητα, και ίσως ακόμη περισσότερο, από την ασυναγώνιστη δεξιότητα τους με το μετάξι. Ο Δημόκριτος, ένας Έλληνας φιλόσοφος που γεννήθηκε γύρω στο 460 π.Χ., διατύπωσε την άποψη ότι παρακολουθώντας τις αράχνες να φτιάχνουν τους ιστούς τους και να γνέθουν τους σάκους των αυγών τους ήταν που συνέλαβαν οι άνθρωποι την ιδέα να γνέσουν και να υφάνουν και οι ίδιοι. Είναι οπωσδήποτε αλήθεια ότι υπάρχει κάποια σχέση. Ορισμένες/οι υποστηρίζουν ότι οι αράχνες [αγγ.: spiders] ονομάζονταν αρχικά «υφάντρες» [αγγ.: spinders] από τη λέξη «υφαίνω» [αγγ.: spin].

[...] Ενδεχομένως εξαιτίας του διττού τους ρόλου ως δημιουργών και καταστροφών, τα αραχνοειδή εμφανίζονται στους μύθους δημιουργίας ποικίλων πολιτισμών, συμπεριλαμβανομένων των λαών του Περού της προκολομβιανής περιόδου, των Ακάν της Γκάνας και ορισμένων φυλών Αυτοχθόνων της Αμερικής. Οι Χόπι και οι Ναβάχο, για παράδειγμα, συνέλαβαν ένα υβρίδιο γυναίκας-αράχνης που

shamanism, witchcraft, prophecy, and other forms of magic. They were highly valued socially. In Norse mythology the goddess Frigg (Odin's wife) spun the clouds with her spinning wheel, as well as the Norns, Goddesses who spun the thread of fate.

Up until the beginning of the fifteenth century, witches played an important role in society as healers, midwives, fortune-tellers and sorcerers. As old women, they were traditionally the ones that embodied knowledge and memory. In the book *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, Silvia Federici (2014) argues that the birth of capitalism in the late Middle Ages required a war against women. At the beginning of the fifteenth century, the persecution of witches led to the execution of hundreds of thousands of women over 300 years. The witch-hunt destroyed a whole world of female practices, collective relations and knowledge systems.

Federici describes how subsequent to the witch-hunts, beginning in the sixteenth century in Europe and America, was the enclosure of communal lands which led to significant changes in social relations. As soon as workers lost access to the land, they were plunged into a dependence unknown in medieval times. The physical enclosure of the land through privatization and the fencing-in of the commons was amplified by a process of social enclosure. The reproduction of workers shifted from the open field to the home, from the community to the family, from the public space (the common, the church) to the private.

The population decline caused by the plague led to governments seeking to break the

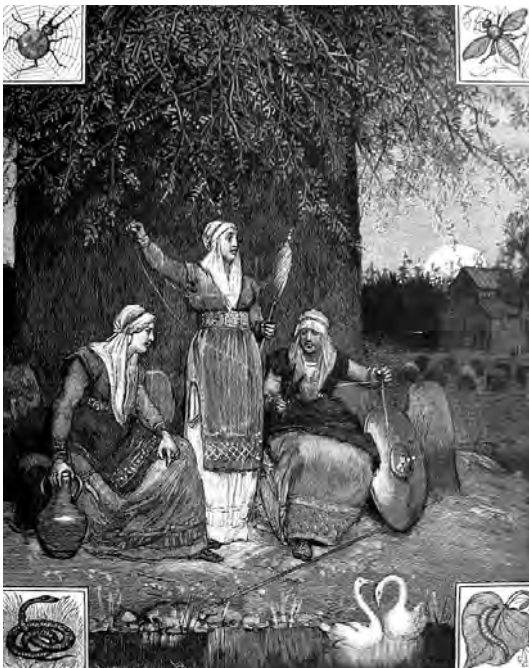
ήταν υπεύθυνα για τη δημιουργία του κόσμου από σύννεφα και ουράνια τόξα σε έναν γιγάντιο αργαλειό, και της οποίας η γενναιοδωρία με τη σοφία και τη δεξιοτεχνία της επέτρεψε στην ανθρωπότητα να ακμάσει πάνω στη γη. Οι υφάντρες των φυλών, ελπίζοντας να μπορέσουν να αξιωθούν τη δεξιοτεχνία της θεότητας αυτής, έτριβαν τα χέρια τους πάνω σε ιστούς αράχνης πριν ξεκινήσουν δουλειά. (St Clair 2018: 274–276)

Ενδεχομένως να μπορούμε να δούμε τη μορφή της μάγισσας (που εμφανίζεται συχνά σε μύθους και παραμύθια) ως μια δυτική εκδοχή της υβριδικής γυναίκας-αράχνης, λαμβάνοντας υπόψη την ιστορική σύνδεση ανάμεσα στις μάγισσες και την παραγωγή υφασμάτων. Σε ιστορικές απεικονίσεις μαγισσών, τις βλέπουμε συχνά να κρατούν μια ρόκα [ηλεκάκη] ή ένα αδράχτι [άτρακτος] (εργαλεία που χρησιμοποιούνται για το γνέσιμο του νήματος), καθώς στα εργαλεία αυτά αποδίδονταν μαγικές δυνάμεις, παρόμοιες με εκείνες ενός μαγικού ραβδιού.

Στα αρχαία Νορδικά, *volva* σημαίνει τόσο «ρόκα» όσο και «ραβδί». Η λέξη 'volva' χαρακτηρίζει όσους εξασκούσαν σαμανισμό, μάγια, προφητείες και άλλες μορφές μαγείας. Τύγχαναν μεγάλης κοινωνικής αποδοχής. Στη νορδική μυθολογία εμφανίζεται η θεά Frigg (η σύζυγος του Odin), η οποία έγενεθε τα σύννεφα με το ροδάκι της, όπως επίσης εμφανίζονται και οι Norn, θεές που έγενεθον το νήμα της μοίρας.

Μέχρι τις αρχές του δέκατου πέμπτου αιώνα, οι μάγισσες διαδραμάτιζαν σημαντικό ρόλο στην κοινωνία ως θεραπεύτριες, μαιές, μάντισσες και κάτοχοι υπερφυσικών δυνάμεων. Ως ηλικιωμένες, ήταν εκείνες που παραδοσιακά ενσάρκωναν τη γνώση και τη μνήμη. Στο βιβλίο της *Caliban and the Witch: Women, the Body*

control women had over their bodies and their reproduction. The outcome of these policies that lasted for two centuries was the enslavement of women to procreation. The witch-hunt demonized all forms of birth control and non-reproductive sex by accusing women of sacrificing children to the devil. Midwives were labeled as child murderers, which led to the introduction of the male doctor into the delivery room. A new medical practice emerged: if there was an emergency, the fetus' life was now given priority over that of the mother. The body was disciplined by the



The Norns spin the threads of fate at the roots of Yggdrasil. Engraving from Fredrik Sander's Swedish edition of the Poetic Edda, *Edda Sámund den Vises: Skaldeverk* (1893: 7).

Οι Norn γνέθουν το νήμα της μοίρας στις ρίζες του Υγκντράσιλ. Χαρακτικό από τη σουηδική έκδοση της Ποιτικής Έντα του Fredrik Sander, *Edda Sámund den Vises: Skaldeverk* (1893: 7).

and Primitive Accumulation,¹ η Silvia Federici (2014) υποστηρίζει ότι για τη γέννηση του καπιταλισμού στα τέλη του Μεσαίωνα χρειάστηκε ένας πόλεμος εναντίον των γυναικών. Στις αρχές του δέκατου πέμπτου αιώνα, ο διωγμός των μαγισσών οδήγησε στην εκτέλεση εκατοντάδων χιλιάδων γυναικών σε διάστημα 300 ετών. Αυτό το κυνήγι μαγισσών κατέστρεψε έναν ολόκληρο κόσμο γυναικείων πρακτικών, συλλογικών σχέσεων και συστημάτων γνώσης.

Η Federici περιγράφει το πώς μετά το κυνήγι των μαγισσών, ξεκινώντας από τον δέκατο έκτο αιώνα σε Ευρώπη και Αμερική, ακολούθησαν οι περιφράξεις κοινοτικών γαιών, γεγονός που οδήγησε σε σημαντικές μεταβολές στις κοινωνικές σχέσεις. Όταν οι εργάτες έχασαν την πρόσβασή τους στη γη, σπρώχτηκαν σε ένα καθεστώς εξάρτησης άγνωστο στα μεσαιωνικά χρόνια. Η φυσική περίφραξη της γης μέσω της ιδιωτικοποίησης και ο αποκλεισμός των κοινών εντάθηκαν από μια διαδικασία κοινωνικής περίφραξης. Η αναπαραγωγή των εργατών μετατοπίστηκε από το ανοιχτό χωράφι στο σπίτι, από την κοινότητα στην οικογένεια, από τη δημόσια σφαίρα (τα κοινά, την εκκλησία) στην ιδιωτική.

Η ελάττωση του πληθυσμού που προκάλεσε η πανώλη ώθησε τις κυβερνήσεις να προσπαθήσουν να διαρρήξουν τον έλεγχο των γυναικών πάνω στα σώματα και την αναπαραγωγή τους. Το αποτέλεσμα αυτών των πολιτικών που διήρκεσαν δύο αιώνες ήταν η υποδούλωση των γυναικών στην τεκνοποίηση. Το κυνήγι των μαγισσών δαιμονοποίησε κάθε μορφή αντισύλληψης και μη αναπαραγωγικού σεξ με την κατηγορία ότι οι γυναίκες θυσίαζαν τα παιδιά στον διάβολο. Οι μαίες χαρακτηρίστηκαν ως παιδοδολοφόνοι, γεγονός που οδήγησε στην εισαγωγή του άντρα γιατρού μέσα στο δωμάτιο του τοκετού. Μια νέα ιατρική πρακτική αναδύθηκε: αν προέκυπε κάποιο ιατρικό επειγόν, η ζωή του εμβρύου

church and the state to transform it into labor power. The new strict working process became dependent on a uniform and predictable behavior. Federici continues:

A long process would be required to produce a disciplined work-force. In the 16th and 17th centuries, the hatred for wage-labor was so intense that many proletarians preferred to risk the gallows, rather than submit to the new conditions of work [more often they became beggars, vagabonds or criminals]. This was the first capitalist crisis, one far more serious than all the commercial crises that threatened the foundations of the capitalist system in the first phase of its development. As is well-known, the response of the bourgeoisie was the institution of a true regime of terror, implemented through the intensification of penalties (particularly those punishing the crimes against property), the introduction of 'bloody laws' against vagabonds, intended to bind workers to the jobs imposed on them, as once the serfs had been bound to the land, and the multiplication of executions. In England alone, 72,000 people were hung by Henry the VIII during the thirty-eight years of his reign; and the massacre continued into the late 16th century.

[...] But the violence of the ruling class was not confined to the repression of transgressors. It also aimed at a radical transformation of the person, intended to eradicate in the proletariat any form of behavior not conducive to the imposition of

αποκτούσε τώρα προτεραιότητα έναντι της ζωής της μητέρας. Τα σώματα πειθαρχούνταν από την εκκλησία και το κράτος ώστε να μεταμορφωθούν σε εργατικό δυναμικό. Η νέα αυστηρή εργασιακή διαδικασία εξαρτήθηκε από μια ομοιόμορφη και προβλέψιμη συμπεριφορά. Η Federici συνεχίζει λέγοντας:

Θα χρειαζόταν μια μακρά διαδικασία για να παραχθεί ένα πειθαρχημένο εργατικό δυναμικό. Τον 16ο και τον 17ο αιώνα, το μίσος για τη μισθωτή εργασία ήταν τόσο έντονο που πολλοί προλετάριοι προτιμούσαν να διακινδυνεύσουν να βρεθούν στην αγχόνη από το να υποταχτούν στις νέες συνθήκες δουλειάς [πιο συχνά γίνονταν επαίτες, περιπλανώμενοι ή εγκληματίες]. Αυτή ήταν η πρώτη καπιταλιστική κρίση, μια κρίση που ήταν πολύ πιο σημαντική από όλες τις κρίσεις του εμπορίου που απειλούσαν τα θεμέλια του καπιταλιστικού συστήματος στην πρώτη φάση της ανάπτυξής του. Όπως είναι γνωστό, η απάντηση της αστικής τάξης ήταν η εγκαθίδρυση ενός καθεστώτος αθηθικής τρομοκρατίας, που υλοποιήθηκε μέσω της αυστηροποίησης των ποινών (ειδικά εκείνων που αφορούσαν τα εγκλήματα κατά της ιδιοκτησίας), της εισαγωγής των λεγόμενων «αιματηρών νόμων» κατά των περιπλανώμενων—νόμων που σκοπό είχαν την άρρηκτη σύνδεση των εργατών με τις δουλειές που τους επιβάρυναν, κατά τον τρόπο που ήταν παλιότερα δεμένοι με τη γη οι δουλοπάροικοι—και, τέλος, μέσω του πολλαπλασιασμού των εκτελέσεων. Στην Αγγλία μόνο, ο Ερρίκος ο Η΄ κρέμασε 72.000 ανθρώπους στα τριάντα οκτώ χρόνια της

a stricter work-discipline. The dimensions of this attack are apparent in the social legislation that, by the middle of the 16th century, was introduced in England and France. Games were forbidden, particularly games of chance that, besides being useless, undermined the individual's sense of responsibility and 'work ethic.' Taverns were closed, along with public baths. Nakedness was penalized, as were many other 'unproductive' forms of sexuality and sociality. It was forbidden to drink, swear, curse.

[...] the body then, came to the foreground of social policies because it appeared not only as a beast inert to the stimuli of work, but also as the container of labor-power [...].

(Federici 2014: 136, 137)

In the 17th century, Mechanical Philosophy emerges: the mechanization and the transformation of the body into a machine. In the related Cartesian dualism of which Descartes was the founder, the body is separated from the person and literally dehumanized. The rational self lost solidarity with material reality and nature. This new separation is based on a master-slave relationship: the task of the will is to dominate the body and nature. Women were deemed weak and irrational and far from reason. Witches were associated with animals and bestiality. Animals became the ultimate Other.

In the book *Threads of Life: A History of the World Through the Eye of a Needle*, Clare Hunter (2019) describes how in the same period

βασίλειάς του· και η σφαγή συνεχίστηκε μέχρι τα τέλη του 16ου αιώνα.

[...] Αλλά η βία της άρχουσας τάξης δεν περιοριζόταν στην καταστολή των παραβατών. Στόχευε και στον ριζικό μετασχηματισμό του ατόμου, με σκοπό την εκρίζωση μεταξύ των προλετάρων οποιασδήποτε μορφής συμπεριφοράς που δεν εξυπηρετούσε μια πιο αυστηρή εργασιακή πειθαρχία. Οι διαστάσεις αυτής της επίθεσης είναι εμφανείς στην κοινωνική νομοθεσία που είχε εισαχθεί ως τα μέσα του 16ου αιώνα στη Γαλλία και την Αγγλία. Απαγορεύτηκαν τα παιχνίδια, και ιδίως τα τυχερά παιχνίδια, αφού, εκτός του ότι ήταν άχρηστα, υπονόμειαν την αίσθηση ευθύνης και την «εργασιακή ηθική» των ατόμων. Έκλεισαν ταβερνεία και δημόσια λουτρά. Ποινικοποιήθηκε η γυμνότητα, όπως συνέβη και με άλλες «μη παραγωγικές» μορφές σεξουαλικότητας και κοινωνικότητας. Απαγορεύτηκε το ποτό, οι βωμολοχίες και οι κατάρτες.

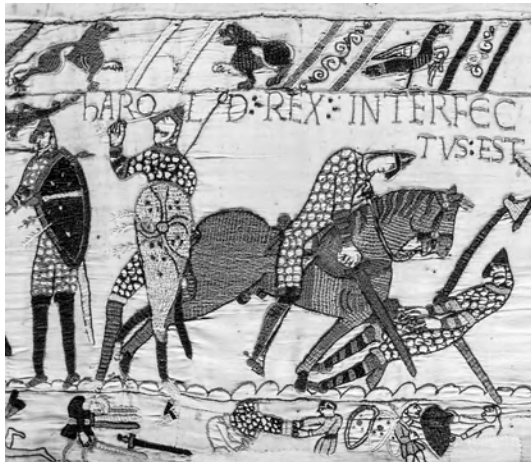
[...] το σώμα λοιπόν ήρθε στο προσκήνιο των πολιτικών κοινωνικής διαχείρισης επειδή γινόταν αντιληπτό όχι μόνο ως ένα ζώο, αδρανές απέναντι στα ερεθίσματα της εργασίας, αλλά και ως ο φορέας της εργασιακής δύναμης [...].

(Federici 2014 : 136, 137)²

Τον δέκατο έβδομο αιώνα, αναδύεται η Μηχανιστική Φιλοσοφία: η μηχανοποίηση και μεταμόρφωση του σώματος σε μηχανή. Στον σχετικό με αυτή Καρτεσιανό δυισμό του οποίου ιδρυτής ήταν ο Ντεκάρτ, το σώμα διαχωρίζεται από το άτομο και κυριολεκτικά απανθρωποποιείται. Ο λογικός εαυτός απώλεσε την αλληλεγγύη του με την υλική πραγματικότητα και τη

there had already been a shift from the artist as craftsman to the individual, “inspired” artist, who acquired a higher status by associating himself with the head and with inspiration instead of the work of the hands. And from the end of the 17th century, needlework increasingly shifted to the domestic environment. Embroidery, which had previously taken place in guilds, is now labeled amateur and associated with decorative frippery. Exemplary for this is how the, by then 800-years-old, Bayeux Tapestry was first called “carpet” (while it is technically an embroidery) in order to elevate it above any association with female handicrafts.

The stories above are just a few examples of the many stories that have inspired the



Bayeux Tapestry, scene 57: The death of King Harold at the Battle of Hastings (c. 1070–1080). The stitching of the Tapestry was most likely undertaken by unknown women needleworkers.

Ταπισερί της Μπαγιέ, σκηνή 57: Ο θάνατος του βασιλιά Χάρολντ στη Μάχη του Χέιστινγκς (περ. 1070–1080). Το ράψιμο της Ταπισερί πιθανότατα ανέλαβαν άγνωστες γυναίκες κεντήστρες.

φύση. Αυτός ο νέος διαχωρισμός είναι βασισμένος σε μια σχέση αφέντη-σκλάβου: ο σκοπός της βούλησης είναι να κυριαρχήσει επί του σώματος και της φύσης. Οι γυναίκες θεωρήθηκαν αδύναμες και παράλογες και απομακρυσμένες από τον λόγο. Οι μάγισσες συσχετίστηκαν με τα ζώα και την κτηνωδία. Τα ζώα έγιναν ο απόλυτος Άλλος.

Στο βιβλίο *Threads of Life: A History of the World Through the Eye of a Needle*, η Clare Hunter (2019) περιγράφει το πώς την ίδια περίοδο είχε ήδη συμβεί μια μετατόπιση από τον καλλιτέχνη ως τεχνίτη στον μεμονωμένο, «εμπνευσμένο» καλλιτέχνη, που απέκτησε μεγαλύτερη κοινωνική αναγνώριση μέσω της σύνδεσής του με το κεφάλι και την έμπνευση αντί της χειρωνακτικής εργασίας. Και από το τέλος του 17ου αιώνα, το ράψιμο/ κέντημα μετατοπίστηκε στο οικιακό περιβάλλον. Το κέντημα, που προηγουμένως γινόταν από συντεχνίες, τώρα χαρακτηρίζεται ερασιτεχνικό και θεωρείται διακοσμητική αφέλεια. Ένα παράδειγμα αυτού αποτελεί το γεγονός ότι η—τότε 800 ετών—Ταπισερί της Μπαγιέ ονομάστηκε αρχικά «καλί» (ενώ τεχνικά πρόκειται για κέντημα), προκειμένου να αρθεί πάνω από οποιαδήποτε συσχέτιση με τις γυναικείες χειροτεχνίες.

Οι παραπάνω ιστορίες είναι μερικά μόνο παραδείγματα των πολλών ιστοριών που ενέπνευσαν το *Φεμινιστικό Κόμμα Κεντήματος*. Οι λέξεις και η εργασία τόσο πολλών γυναικών μέσα στην ιστορία έχουν διαμορφώσει την πρακτική και τον ακτιβισμό μας, που ακολουθούν την κατεύθυνση που ορίζεται από το μανιφέστο μας:

Το Φεμινιστικό Κόμμα Κεντήματος είναι ένα πολιτικό φεμινιστικό κίνημα καλλιτεχνών αφιερωμένο στη μελέτη, την επιδιόρθωση,

Feminist Needlework Party. The words and work of so many women over history have shaped our practice and activism guided by the direction set by our manifesto:

The Feminist Needlework Party is a political feminist artists movement dedicated to studying, repairing, speaking, patching up, unlearning and mending.

We want to restore the disturbed relationship to our immediate environment and a damaged world as a whole. The act of repairing textiles plays an important role in this because it is an exercise in slowing down, embodying and transforming. In this way, we connect with the underexposed history of textile production within the daily reality of women.

During our meetings, we allow needlework and studying to be completely intertwined. We want to “unlearn” the deep-rooted tendency for a hierarchical separation between body and mind (whereby the mind is put above matter).

By speaking in an embodied manner both indoors and in public spaces (from community centers to boardrooms), together with the participants in our meetings we develop an alternative way of working, making and speaking.

We are tired of the highest goal being a heroic manifestation in the outside world. Who facilitates the superhero? Who always cleans up after him?

The Feminist Needlework Party wants to achieve a higher valuation of

τη (συν)ομιλία, το μαντάρισμα, την απομάθηση και την επισκευή.

Θέλουμε να αποκαταστήσουμε τη διαταραγμένη σχέση με το άμεσο περιβάλλον μας και με έναν κατεστραμμένο κόσμο συνολικά. Η πράξη της επιδιόρθωσης υφασμάτων διαδραματίζει σημαντικό ρόλο σε αυτό γιατί είναι μια άσκηση στην ελάττωση ταχύτητας, την ενσωμάτωση και τη μεταμόρφωση. Με αυτόν τον τρόπο, συνδεόμαστε με την υποηρωβελήμενη ιστορία της παραγωγής υφασμάτων εντός της καθημερινής πραγματικότητας των γυναικών.

Κατά τη διάρκεια των συναντήσεών μας, επιτρέπουμε στο ράψιμο, το κέντημα και τη μελέτη να είναι εντελώς συνυφασμένα. Θέλουμε να «ξεμάθουμε» τη βαθιά ριζωμένη τάση προς έναν ιεραρχικό διαχωρισμό μεταξύ σώματος και πνεύματος (μέσω του οποίου το πνεύμα τοποθετείται πάνω από την ύλη).

Μιλώντας με έναν ενσώματο τρόπο τόσο μέσα στον χώρο μας όσο και δημόσια (από κοινοτικά πολιτιστικά κέντρα μέχρι αιθουσες συσκέψεων), μαζί με τις/τους συμμετέχουσες/οντες στις συναντήσεις μας, αναπτύσσουμε έναν εναλλακτικό τρόπο εργασίας, δημιουργίας και (συν)ομιλίας.

Έχουμε κουραστεί από το να πρέπει, ως ύψιστο στόχο, να αποτελούμε μια εκδήλωση ηρωισμού στον έξω κόσμο. Ποιος διευκολύνει την ύπαρξη του υπερήρωα; Ποιος καθαρίζει πάντα για λογαριασμό του;

Το Φεμινιστικό Κόμμα Κεντήματος θέλει να κατορθώσει μια υψηλότερη αξιολόγηση της μέριμνας, της συντήρησης και της επιδιόρθωσης. Για τον σκοπό αυτό, αναπτύσσουμε μια μη θεαματική αντι-ιστορία

care, maintenance and repair. To this end, we develop an unspectacular ongoing counter-story. Care is invisible work, usually takes place in the domestic environment and is often unpaid. It is directly opposed to innovation, autonomy, the myth of the independent genius and the epic hero story. Care is about dependence, about intimacy, about rituals, about recovery, about keeping things going, about living together, being sick together and dying together.

εν εξελίξει. Η μέριμνα είναι αόρατη εργασία, συνήθως λαμβάνει χώρα στο οικιακό περιβάλλον και συχνά δεν πληρώνεται. Αντιτίθεται ευθέως στην καινοτομία, την αυτονομία, τον μύθο της ανεξάρτητης ιδιοφυΐας και την ιστορία του επικού ήρωα. Η μέριμνα αφορά την εξάρτηση, την οικειότητα, τις τελετουργίες, τη θεραπεία, το να μπορούμε να συνεχίζουμε παρά τις δυσκολίες, το να ζούμε μαζί, να αρρωσταίνουμε μαζί και να πεθαίνουμε μαζί.

Σ.τ.Μ:

1—Στα ελληνικά κυκλοφορεί από τις Εκδόσεις των Ξένων υπό τον τίτλο *Ο Κάλιμπαν και η μάγισσα: γυναίκες, σώμα και πρωταρχική συσσώρευση*, (μτφρ.: Ίρις Γραμμένου, Λίας Γυϊόκα, Παναγιώτη Μπίκα, Λουκή Χασιώτη).

2—Για τη μετάφραση του κειμένου της Silvia Federici λήφθηκε υπόψη η μετάφραση των Ίρις Γραμμένου, Λίας Γυϊόκα, Παναγιώτη Μπίκα, Λουκή Χασιώτη για την ελληνική έκδοση του βιβλίου από τις Εκδόσεις των Ξένων.



REFERENCES / ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Barber, E. (1995) *Women's work: The first 20,000 years – Women, cloth and society in early times*. New York: W.W. Norton & Company.
- St Clair, K. (2018) *The golden thread: How fabric changed history*. London: John Murray.
- Hunter, C. (2019) *Threads of life: A history of the world through the eye of a needle*. London: Hodder & Stoughton.
- Federici, S. (2014) *Caliban and the witch: Women, the body and primitive Accumulation*. New York: Autonomedia.









Semedaki is Both Feminine and Sexy — *fact*

Anna Fardi

Over the past decade, the fashion industry has faced multiple changes. The emergence and gradual establishment of online shopping and the rise of social media influencers, the constant “showoff” culture displaying wealthy lifestyles (whether they are real or not), *FOMO* (*Fear Of Missing Out*) and the new possibilities in easy and relatively cheap overconsumption (online shopping, credit card payments, marketing tricks with flash sales) put quantity over quality. The more consumers saved financially, the bigger the loss in quality for the buyers—who wore cheap, badly made clothing—and the workers—who got paid meager wages.

Given that the fashion industry is responsible for 10% of carbon emissions worldwide, it has not been unfairly targeted by the environmental movement. A growing awareness of overproduction—with many garments ending up getting incinerated or dumped in landfills—combined with the water wasted on cotton crops and the harmful effects of dyeing fabrics, brought the fashion industry giants a new, more conscientious and demanding audience, who have turned against these new developments in the garment business in order to keep their eco-conscience clean. The annual research of the biggest online thrift shop, *thredUP*, claims that the resale market will grow more than double in size, surpassing the fast-fashion

Το Σεμεδάκι είναι Θηλυκό και Σέξι — *fact*

Άννα Φαρδή

Η προηγούμενη δεκαετία βρήκε το χώρο της μόδας να βιώνει πολλαπλές αλλαγές. Η ανάδυση και καθιέρωση του ηλεκτρονικού εμπορίου και των νέων διαμορφωτών γνώμης στα social media, η κουλτούρα της «επίδειξης» του (αληθινού ή μη) πλούτου, το *FOMO* (*Fear Of Missing Out*) και οι νέες δυνατότητες εύκολης και αρκετά οικονομικής υπερκατανάλωσης (online παραγγελίες, πληρωμή με κάρτα, marketing τεχνικές με προσφορές-αστραπή) έβαλαν σε προτεραιότητα την ποσότητα έναντι της ποιότητας—και ό,τι γλίτωσαν οι καταναλωτές σε κόστος, άλλοι το πλήρωσαν ενδυσόμενοι φθηνά, κακοραμμένα υφάσματα και άλλοι ράβοντάς τα με πενιχρά ημερομίσθια.

Δεδομένου ότι η βιομηχανία της μόδας είναι υπεύθυνη για το 10% των εκπομπών άνθρακα παγκοσμίως, δε βρέθηκε άδικα στο στόχαστρο του περιβαλλοντικού κινήματος. Η υπερπαραγωγή αγαθών—με ένα μεγάλο μέρος αυτών να καταλήγουν σε καύση ή χωματερές—σε συνδυασμό με τη σπατάλη νερού στις καλλιέργειες βαμβακιού και τις επιβλαβείς συνέπειες της βαφής των υφασμάτων, έφεραν τους κολλοσούς της μόδας απέναντι σε ένα νέο, συνειδητοποιημένο και απαιτητικό κοινό, που στρέφεται σε νέες αγορές προκειμένου να διατηρήσει καθαρή την οικολογική του συνείδηση. Η ετήσια έρευνα του μεγαλύτερου online thrift shop, *thredUP*, ισχυρίζεται ότι η μεταπώληση προϊόντων θα υπερδιπλασιαστεί έναντι της *fast-fashion* αγοράς μέχρι το 2030. Οι αγοραστές πλέον αναζητούν ηθική

market by 2030. Buyers are searching for ethical consumption, without sacrificing the social and aesthetic aspect of fashion, and upcycling is getting here just in time to bridge the gap between the two.

“The difference between upcycling and second-hand buying lies in the transformation of every piece of clothing”, explains the creator behind *House of Refashion*, Maria Juliana Byck, an environmentally conscious artist and designer. She moved to Athens from San Francisco—the homeland of second-hand—challenged by the new dynamics that were forming in Greece after the rise of refugee flows, she decided to combine her art with activism. While working at several *free shops*—stores where anyone in need or consciously abstaining from shopping, because of an anti-capitalist and anti-consumerist philosophy, can get clothes for free—she observed that on the one hand people had the desire for a shopping “experience”, and on the other hand “undesirable” items accumulate in the junk pile.

[MJB]: There was one item no one wanted: the businessman suit. Despite the high quality of the materials—most are made of pure wool or silk—and the well-crafted patterns, the suits were left hanging. So I decided to create my first catwalk and use the traditional suit in new ways.

The jackets were turned inside out, the sleeves and the waist were gathered and finally, they were transformed into modern satin bomber jackets.



«Για έναν Μετα-Καπιταλιστικό Κόσμο», Ενδύματα.
Communitism, Αθήνα (2018) Χρήστος Χρηστίδης.

κατανάλωση, χωρίς να χάσουν την κοινωνική και αισθητική διάσταση της μόδας, και το *upcycling* έρχεται να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στα δύο.

«Η διαφορά του *upcycling* με την αγορά σε δεύτερο χέρι είναι ότι εντάσσει το κομμάτι της μεταμόρφωσης κάθε κομματιού», εξηγεί η δημιουργός του *House of Refashion*, Maria Juliana Byck, ευαίσθητοποιημένη καλλιτέχνις και σχεδιάστρια. Μετακόμισε στην Αθήνα από το Σαν Φρανσίσκο—την πατρίδα του *second hand*—γοπτευμένη από τις νέες δυναμικές που διαμορφώνονταν στη χώρα με την αύξηση των προσφυγικών ροών και αποφάσισε να συνδυάσει τη δουλειά της με τον ακτιβισμό. Κάνοντας τη θητεία της σε *free shops* της πόλης—μαγαζιά όπου μπορεί να προμηθευτεί δωρεάν ρούχα όποιος βρίσκεται σε ανάγκη ή επιλέγει να απέχει από την αγορά ρούχων στο πλαίσιο της αντικαπιταλιστικής και αντικαταναλωτικής



“For a Post-Capitalist World”, Outfits. Communitism, Athens, Greece (2018) Chris Christidis.

The cotton shirts were buttoned upside down, their sleeves were turned into pockets and the collar was refined so that the new design could be worn as a high-waisted buttoned-up skirt.

[MJB]: I followed the same principles in my next project. This time the Greek *semedaki* was used as raw material: as it is made of high-quality materials and has many unique, handmade designs yet was also left unused. The *semedaki* is a symbol of a women’s creation and was once an indicator of their value and place in society. I wanted to honor these women, but also prove that the *semedaki* can be worn, become extremely fashionable and have a new life.

So, she took the *semedakia* that were either hidden in closets or donated en masse to the

φιλοσοφίας—διαπίστωσε, αφενός, την ανάγκη να διατηρήσουν οι εκάστοτε «αγοραστές» τη *shopping* εμπειρία και, αφετέρου, είδε κάποια κομμάτια να συσσωρεύονται στα αζήτητα.

[MJB]: Υπήρχε ένα αντικείμενο που κανείς δεν ήθελε, κι αυτό ήταν το κοστούμι. Παρά την υψηλή ποιότητα των υλικών—τα περισσότερα φτιάχνονταν από καθαρό μαλλί ή μετάξι—και το καλοδομημένο πατρόν, έμεινε στα ράφια. Έτσι αποφάσισα να κάνω μια πρώτη πασαρέλα και να το χρησιμοποιήσω με νέους τρόπους.

Τα σακάκια γύρισαν μέσα έξω, σουρώθηκαν στα μανίκια και στη μέση και μεταμορφώθηκαν σε μοντέρνα σατέν *bomber jackets*. Τα βαμβακερά πουκάμισα κουμπώθηκαν ανάποδα, τα μανίκια ράφτηκαν σε σχήμα τσέπης και ο γιακάς φινιρίστηκε, ώστε το τελικό σχέδιο να φοριέται σαν *midí* φούστα με κουμπιά.

[MJB]: Τις ίδιες αρχές ακολούθησα και στο επόμενο project μου με πρώτη ύλη το σεμεδάκι, ένα αντικείμενο από κλωστές υψηλής ποιότητας, σε μοναδικά, χειροποίητα σχέδια, που έμεινε αχρησιμοποίητο. Τα σεμεδάκια είναι σύμβολα της γυναικείας δημιουργίας και κάποτε υπήρξαν το μέτρο που δήλωνε την αξία και το ρόλο τους. Ήθελα να τιμήσω αυτές τις γυναίκες, αλλά και να αποδείξω ότι μπορούν να φορεθούν, να γίνουν άκρως θηλυκά και να αποκτήσουν μια νέα ζωή.

Ανέσυρε, λοιπόν, τα κοπανέλια που κρύβονταν στα ντουλάπια και δωρίζονταν μαζικά στα *free shops* και,

free shops, and she transformed them into sleeveless tops, long dresses with high slits and all kinds of purses, equally beautiful to the expensive crocheted garments that flooded the biggest fashion chains last season. Utterly wearable, unique, and easily tailored to fit any body type, the reborn semedaki were made to the measurements of a wide variety of “models” from the Victoria Square Project neighborhood and subsequently worn in several DIY catwalks, sometimes combined with big banners advocating for sustainable fashion.

The pieces that were made through this process are not for sale, however, Byck would really like at some point for someone to bring their grandmother’s semedaki and tailor them to their size, creating clothes with zero environmental footprint and huge sentimental value.

[MJB]: The reinterpretation of clothes or fabrics is enjoyable, easy and accessible to everyone. It is a totally new side of fashion that we can explore while at the same time we can abandon the problematic aspects of the industry and indulge in its fun parts.

ράβε-ξήλωνε, τα μεταμόρφωσε σε αμάνικα τοπάκια, μακριά φορέματα με σκισίματα και τσάντες όρων των ειδών, που δεν έχουν τίποτα να ζηλέψουν από τα ακριβά *crochet* που κατέκλυσαν τις μεγαλύτερες αλυσίδες την προηγούμενη χρονιά. Άκρως φορέσιμα, ξεχωριστά και εύκολα μεταποιήσιμα στα μέτρα κάθε σωματότυπου, τα αναγεννημένα σεμεδάκια ράφτηκαν πάνω στη μεγάλη ποικιλία «μοντέλων» της γειτονιάς του Victoria Square Project και περπατήθηκαν σε διάφορες DIY, ακτιβιστικές πασαρέλες, συνδυασμένα συχνά με μηνύματα υπέρ της βιωσιμότητας.

Τα κομμάτια που προέκυψαν προς το παρόν δεν είναι προς πώληση, ωστόσο, η Byck θα ήθελε πολύ κάποια στιγμή οι άνθρωποι να φέρνουν τα σεμεδάκια των γιαγιάδων τους και να τα προσαρμόζουν μαζί της πάνω τους, φτιάχνοντας ρούχα με μηδενικό περιβαλλοντικό αποτύπωμα και μεγάλη συναισθηματική αξία.

[MJB]: Η επανανοηματοδότηση των ρούχων ή των υφασμάτων είναι απολαυστική, εύκολη και προσίτη σε όλους. Είναι μια εντελώς καινούργια πλευρά της μόδας που μπορούμε να εξερευνήσουμε, αφήνοντας στην άκρη τις προβληματικές πτυχές της βιομηχανίας και απολαμβάνοντας το διασκεδαστικό της κομμάτι.

This text was first published as part of “Upcycle: The Athenians who make treasures out of trash”, in *ATHINORAMA* magazine (Thursday 5/3/2020).

Το κείμενο πρωτοδημοσιεύτηκε στο πλαίσιο του θέματος «Upcycle: Οι Αθηναίοι που φτιάχνουν θησαυρούς από σκουπίδια», στο περιοδικό *ΑΘΗΝΟΡΑΜΑ* (Πέμπτη 5/3/2020).









Weaving and the Stitches of Concentrated Attention *Greek Handicrafts from Tradition to Modern Fashion, Art and Critical Thinking*

Efie Falida

The time of craft has come. It is becoming a symbol of Europe's cultural heritage, as countries such as England, Italy and France organize institutions, trade fairs and art festivals around the practices of the *craftsman* and the *artisan*. Their purpose is to highlight other forms of history, culture, economy and society from the old continent, influenced in part by developments in the art and craft of marble, glass, textiles, leather, precious metals and gems.

The Domenico Dolce and Stefano Gabbana, known for their obsession with beauty and the traditions of Sicily and Southern Italy, built their colorful 2013 collection on the art of basket making, mat weaving, macrame and crochet. They infused the female body with the way of life in the Mediterranean region, or it would be more correct to say that their models wore the tradition of the craft from their homeland. Even more elaborate and difficult was the couture work undertaken by the professional “small hands” (*petites-mains*)¹ from the house of Valentino. Under the guidance, designs and photographic material provided by designers Maria Grazia Chiuri and Pierpaolo Piccioli, they made capes with silk crepe railings that were wrapped by hand for hundreds of hours. Their designs are reminiscent of the curves formed by the sequences of iron

Χειροπλεκτική και οι Βελονιές της Εστιασμένης Εγρήγορης *Το Ελληνικό Εργόχειρο από την Παράδοση στη Σύγχρονη Μόδα, Τέχνη και Κριτική Σκέψη*

Έφη Φαλίδα

Η ώρα της χειροτεχνίας έχει σημάνει. Γίνεται σύμβολο της ευρωπαϊκής πολιτισμικής κληρονομιάς, ενώ χώρες όπως η Αγγλία, η Ιταλία και η Γαλλία οργανώνουν θεσμούς, εμπορικές εκθέσεις και καλλιτεχνικά φεστιβάλ γύρω από την ιδέα της εργασίας του τεχνίτη (*craftsman*) και του χειροτέχνη (*artisan*). Σκοπός τους είναι να αναδείξουν άλλες μορφές της ιστορίας του πολιτισμού, της οικονομίας και της κοινωνίας της γηραιάς ηπείρου, που στήριξε μέρος της πορείας της στην τέχνη επεξεργασίας των μετάλλων, του μαρμάρου, του γυαλιού, του υφάσματος, του δέρματος και των ευγενών υλικών και πολύτιμων λίθων.

Ο Domenico Dolce και ο Stefano Gabbana, φημισμένοι για την εμμονή τους με τα στερεότυπα ομορφιάς και την παράδοση της Σικελίας και της Νότιας Ιταλίας, στήριξαν τη ζωηρόχρωμη συλλογή τους το 2013 στην καθαοπλεκτική, την ύφανση της ψάθας, το βελονάκι μακραμέ. Χώρεσαν στο γυναικείο σώμα τον τρόπο ζωής μίας περιοχής της Μεσογείου· ή θα ήταν πιο σωστό να πούμε ότι φόρεσαν στα μοντέλα τους την παράδοση της χειροτεχνίας της γενέτειράς τους. Ακόμη πιο επεξεργασμένο και δύσκολο ήταν το έργο υψηλής ραπτικής που ανέλαβαν τα επαγγελματικά «μικρά χέρια» (*petites-mains*)¹ του οίκου Valentino. Υπό τις οδηγίες, τα σχέδια και το φωτογραφικό υλικό που παρέιχαν οι σχεδιαστές Maria Grazia Chiuri και

railings used when fencing large privately owned properties. The Valentino gate-cape indicates the passage of ironwork into the technique of clothing. It is an example of the meeting of high design with craft.

These two examples of luxury fashion, as presented in 2013, are far from the female hands of today's Greece. The famous craftsmanship of the "small hands" of the French school of haute couture is rarely found worthy of representation in our country. For economic and cultural reasons, the labor-intensive crafts did not find enough supporters to create a safety net for traditional Greek craft techniques as part of state and institutional policy. Thus, crochet, knitting and embroidery did not evolve in the context of a formal educational process. They remained confined to a type of women's association that developed after World War II, within the closed family environment and concentric social interactions that took place at the core of the village or neighborhood. The practice of such community gatherings took place in small groups, charged with large reserves of desire and dreams.

Traditionally, the image of women in Greece is projected through her handiwork. Her lifestyle, her background, her education and her financial status were reflected in the quality of her materials: the humble cotton thread, domestic linen and silk, or, for the most wealthy, the imported glossy yarns made of good quality silk and cotton, the materials one used discreetly stated class differences between the women. However, the way in which women gathered to produce the textiles remains more

Pierpaolo Piccioli, έφτιαξαν κάπες με μεταξωτό κρηπ ρέλι που τυλίχθηκε επί εκατοντάδες ώρες στο χέρι. Το σχέδιό τους θυμίζει τις περιελίξεις που σχηματίζουν οι αλληλουχίες από σιδερένια κάγκελα όταν περιφράζουν μεγάλες ιδιόκτητες εκτάσεις. Η Valentino κάπα-καγκελόπορτα δηλώνει το πέρασμα της σιδηρουργίας στην τεχνική του ενδύματος. Είναι το δείγμα της συνάντησης του υψηλού ντιζάιν με την τεχνοτροπία.

Τα δύο αυτά παραδείγματα που αφορούν τη μόδα της πολυτέλειας, έτσι όπως παρουσιάστηκαν τον χειμώνα του 2014, απέχουν από τα γυναικεία χέρια της σημερινής Ελλάδας. Η διάσημη δεξιότηρία των «μικρών χεριών» της γαλλικής σχολής υψηλής ραπτικής σπάνια εντοπίζεται σε άξιες εκπροσώπους στην χώρα μας. Για λόγους οικονομικούς και πολιτισμικούς, η χειροτεχνία υψηλών απαιτήσεων δε βρήκε ευήκοους υποστηρικτές ώστε, στο πλαίσιο κρατικών και θεσμικών αποφάσεων, να δημιουργηθεί ένα δίκτυ ασφαλείας για τις παραδοσιακές ελληνικές νηματουργικές τεχνικές. Έτσι, το βελονάκι, το πλέξιμο και το κέντημα δεν εξελίχθηκαν στα πλαίσια μιας επίσημης εκπαιδευτικής διαδικασίας. Παρέμειναν εγκλεισμένα σε ένα είδος γυναικείας συναναστροφής που αναπτύχθηκε μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, εντός του κλειστού οικογενειακού περιβάλλοντος και των ομόκεντρων κοινωνικών συναναστροφών που συντελούνταν στον πυρήνα του χωριού ή της γειτονιάς. Η πρακτική τέτοιων κοινοτικών συναναστροφών συνέβαινε σε μικρά σχήματα, φορτισμένα με μεγάλα αποθέματα επιθυμίας και ονείρων.

Παραδοσιακά, η εικόνα της γυναίκας στην Ελλάδα προβάλλει μέσα από τα εργοχείριά της. Ο τρόπος ζωής της, η καταγωγή της, το μορφωτικό και το οικονομικό της επίπεδο αποτυπώνονταν στην ποιότητα των υλικών τους: το

or less the same. The women's groups, each afternoon after cooking and caring for their loved ones, gathered in yards or outside the doorsteps of their homes for socializing with each other. Handicrafts (crochet, knitting or embroidery) served as a tool for weaving together a social fabric. Joining requires knowledge of the relevant technique. Every woman equipped with these handicraft skills could create her dowry, ornaments for her house and her clothes, and the linens that her family members would use. In this way, while she was making her "world", the Greek woman was simultaneously participating in the women's microcosm, feeding it with her "news", entertaining it with her jokes. Much more methodically, it strengthened a special identity for that which in Greek society is called "the art of gossip". Somehow, while for the male world gossip remained the negative habit of "talkative" women, for women themselves it became a way of connecting, caring and recounting everyday experiences through craft circles.

The art of hands is a human experience. It is a process of production whose vitality is transferred to the object. Performance artist Georgia Sagri, on a trip to Aegina in 2012 with a team of researchers in social anthropology and architecture, participated in the process of creating lace with the technique known as "*kopaneli*". The video recording of the whole process emphasizes the meeting of a group of craftswomen and the special sound produced by the lemon sticks used for wrapping and unwinding the thread. It all starts when the participants place a cylindrical pillow filled with straw, the "*kousouni*", on their feet. The woman who is experienced in the

ταπεινό βαμβακερό νήμα, εγχώριο λινό και μετάξι, ή, για τις πιο εύρωστες, τα εισαγόμενα γυαλιστερά νήματα από καλής ποιότητας μετάξι και βαμβάκι, δήλωναν διακριτικά ταξικές διαφορές ανάμεσα στις γυναίκες που τα μεταχειρίζονταν. Ωστόσο, ο τρόπος κοινοτικής παραγωγής λίγο πολύ παραμένει ίδιος σε κάθε περίπτωση. Οι παρέες των γυναικών, κάθε απόγευμα μετά το μαγείρεμα και τη φροντίδα των οικείων, συγκεντρώνονταν σε αυλές ή έξω από τα κατώφλια των σπιτιών τους για τη μεταξύ τους κοινωνική συναναστροφή. Το εργόχειρο (βεληνάκι, πλέξιμο ή κέντημα) λειτουργούσε ως εργαλείο κοινωνικοποίησης, ως μέθοδος πλέξης ενός κοινωνικού υφαντού. Η ένταξη σε μία τέτοια ομάδα προϋπόθετε γνώσεις της αντίστοιχης τεχνικής. Κάθε γυναίκα εφοδιασμένη με αυτές τις χειροτεχνικές ικανότητες μπορούσε να δημιουργήσει την προίκα της, τα στολίδια του σπιτιού της και των ρούχων της, τα λευκά είδη που θα χρησιμοποιούσαν τα μέλη της οικογένειάς της. Με αυτόν λοιπόν τον τρόπο, καθώς έφτιαχνε τον «κόσμο» της, η Ελληνίδα συμμετείχε ταυτόχρονα στον γυναικείο μικρόκοσμο, τον τροφοδοτούσε με τις «ειδήσεις» της, τον διασκέδαζε με τα αστεία της. Πολύ πιο μεθοδικά, τον ενίσχυσε ώστε να αποκτήσει μία ιδιαίτερη ταυτότητα που στην ελληνική κοινωνία αποκαλείται «η τέχνη του κουτσομπολιού». Κάπως έτσι, ενώ για τον ανδρικό κόσμο το κουτσομπολιό παρέμενε μία αρνητική συνήθεια «πολυλογίας» των γυναικών, για τις ίδιες τις γυναίκες έγινε τρόπος κοινωνικής συναναστροφής, φροντίδας και εξιστόρησης καθημερινών εμπειριών μέσα από ομάδες χειροτεχνίας.

Η τέχνη των χεριών είναι μία ανθρώπινη εμπειρία. Είναι μία διαδικασία παραγωγής της οποίας η ζωντάνια μεταφέρεται στο αντικείμενο. Η

technique of making kopaneli places a thick piece of cardboard at the top and pins on the pattern of the lace designed on rice paper. She then places pins on the outline of the design. The threads are fastened to a pin at the beginning of the design and tied together in groups of two, four or eight. Their length is wrapped around approximately twenty elongated sticks of lemonwood, the so-called “kopanelia” or bobbins. Holding these bobbins in her hands, she begins to make the lace. The rhythmic beat that is heard as the bobbins strike each other gave its name to the lace produced. The complexity of this technique, the sound of the woods and the handiwork produced make the kopaneli a purely feminine ritual that leads to the formation of a very unique and, at the same time, familiar atmosphere of work and focused concentration.²



Kousouni and kopaneli bobbins (2019) Educational Association of Aegina “Kapodistrias”, *Friends for the Dissemination and Rescue of the Aeginian Kopaneli*.

Κουσουίνι και κοπανέλια (2019) Μορφωτικός Σύλλογος Αίγινας «Ο Καποδίστριας», *Τμήμα Φίλων για την Διάδοση και Διάσωση του Αιγινήτικου Κοπανελιού*.

περφόρμερ καλλιτέχνης Γεωργία Σαγρή, σε ένα ταξίδι της στην Αίγινα το 2012 με μία ομάδα ερευνητών κοινωνικής ανθρωπολογίας και αρχιτεκτόνων, συμμετείχε στη διαδικασία δημιουργίας δαντέλας με την τεχνική γνωστή ως «κοπανέλι». Στο βίντεο καταγραφής της όλης διαδικασίας δίνεται έμφαση στη συνεύρεση μίας ομάδας από τεχνίτριες και στον ιδιαίτερο ήχο που παράγουν τα ξυλάκια λεμονιάς που χρησιμοποιούνται για το τύλιγμα και ξετύλιγμά του νήματος. Όλα αρχίζουν όταν οι συμμετέχουσες τοποθετούν πάνω στα πόδια το «κουσούνι», το κυλινδρικό μαξιλάρι, όπως λέγεται, γεμισμένο με άχυρα. Η γυναίκα που είναι έμπειρη στην τεχνική δαντέλας με κοπανέλι ακουμπάει από πάνω ένα χοντρό χαρτόνι και στη συνέχεια καρφισώνει το πατρόν της δαντέλας, το οποίο είναι σχεδιασμένο σε ριζόχαρτο. Έπειτα, τοποθετεί καρφίτσες στο περίγραμμα του σχεδίου. Σε μία καρφίτσα στην αρχή του σχεδίου είναι στερεωμένες οι κλωστές, δεμένες αν δύο, τέσσερις ή οκτώ. Το μήκος τους βρίσκεται τυλιγμένο σε περίπου είκοσι μακρόστενα ξυλάκια από ξύλο λεμονιάς, τα λεγόμενα «κοπανέλια». Κρατώντας στα χέρια της τα μακρόστενα αυτά ξυλάκια αρχίζει το πλέξιμο. Ο ρυθμικός κτύπος που ακούγεται καθώς κοπανιούνται μεταξύ τους έδωσε το όνομα του στη παραγόμενη δαντέλα. Η πολυπλοκότητα αυτής της τεχνικής, ο ήχος των ξύλων και το παραγόμενο εργόχειρο καθιστούν το κοπανέλι ως μία αμιγώς γυναικεία τελετουργία που οδηγεί στη διαμόρφωση μιας ιδιαίτερα πρωτόγνωρης και, ταυτόχρονα, οικείας ατμόσφαιρας εργασίας και περισυλλογής.

Η δαντέλλα αυτή μπορεί να φορεθεί και σαν κόσμημα, θα υποστηρίξει με τη σειρά της η σχεδιάστρια Akanksha Sharma από το Νέο Δελχί, παντρεμένη στην Κρήτη και εγκαταστημένη στο

This lace can also be worn as jewelry, as proposed by the designer Akanksha Sharma from New Delhi, married in Crete and settled in Heraklion. Her ability to use and rejuvenate traditional elements, both from her place of origin and in Greece where she now lives, results in an attempt of approaching tradition from the point of view of contemporary design. *Kopaneli* becomes a delicate piece of jewelry to be worn anywhere on the body and at the same time promoted in a new form to the forefront of modern women's entrepreneurship.³

Also in Crete, the "Penelope Gandhi Mission" team is popularizing weaving on the loom, producing flax and silk yarns and dyeing with vegetable dyes. The weavers of Penelope Gandhi, with their handmade personal woven dresses, follow a methodology that starts with weaving lessons in the primary schools of Crete, in collaboration with the Pedagogical Department of Primary Education of the University of Crete, as they seek to maintain their continuity of a long-held tradition. This is a project that has not yet met its ideal partner from the field of modern design so that Cretan handmade weavers receive the recognition they deserve in a contemporary fusion of fashion and tradition.

As we have seen, when design meets technique designers around the world are inspired by the concept of *heritage*, as was dynamically introduced by the famous fashion houses of France in the mid-2000s. In the century of e-commerce and the triumph of software coding, the specialized touch of experienced hands on objects is a privilege. In the age of the Anthropocene, humble women's

Ηράκλειο. Η ικανότητά της να αξιοποιεί και να αναζωογονεί τα παραδοσιακά στοιχεία, τόσο του τόπου καταγωγής της όσο και της περιοχής όπου σήμερα ζει, καταλήγει σε μία απόπειρα προσέγγισης της παράδοσης με όρους ντιζάιν. Το κοπανέλι γίνεται λεπτεπίλεπτο κόσμημα για να φορεθεί οπουδήποτε πάνω στο σώμα, ενώ επανέρχεται μεταηλιασόμενο στο προσκήνιο της σύγχρονης γυναικείας επιχειρηματικότητας.²

Επίσης στην Κρήτη, η ομάδα «Αποστολή Πηνελόπη Gandhi» διαδίδει την ύφανση στον αργαλειό, την παραγωγή νημάτων από λινάρι και μεταξοσκώληκα και τη βαφή τους με φυτικά χρώματα. Οι υφάντρες της Πηνελόπης Gandhi, με τα χειροποίητα προσωπικά τους υφαντά φορέματα, ακολουθούν μια μεθοδολογική προσέγγιση που ξεκινά από μαθήματα υφαντικής στα δημοτικά σχολεία της Κρήτης, σε συνεργασία με το Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Κρήτης, καθώς επιδιώκουν να διατηρήσουν τη συνέχεια μίας μακρόχρονης παράδοσης. Πρόκειται για μία πορεία που ακόμη δεν έχει πραγματοποιήσει την ιδανική της συνάντηση με έναν σύντροφο από τον χώρο του σύγχρονου ντιζάιν, έτσι ώστε τα σχέδια των κρητικών χειροποίητων υφαντών να εισπράξουν την αναγνώριση που τους αρμόζει σε μια μοντέρνα συμβίωση μόδας και παράδοσης.

Όπως έχουμε ήδη δει, όταν το ντιζάιν συναντά την τεχνοτροπία οι σχεδιαστές όλης της οικουμένης αναπαράγουν με βάση την έννοια του *heritage* που εκκίνησαν δυναμικά οι ιστορικοί οίκοι μόδας της Γαλλίας στα μέσα της δεκαετίας του 2000. Στον αιώνα των ηλεκτρονικών συναλλαγών και του θριάμβου της γραφής κώδικα για προγράμματα λογισμικού, το εξειδικευμένο άγγιγμα των έμπειρων χεριών πάνω στα πράγματα είναι προνόμιο. Στην εποχή της

craftsmanship promotes an alternative through the redefinition of social roles in new economic models that build their foundation on the appreciation of traditional techniques. This is where the handmade and “do it yourself” (DIY) practices find a place in a dynamic return from the past. Following the emergence of handicraft seminars that spread during the decade of the “Greek crisis” (2009–2019) through clubs and independent volunteer groups, we now see the organization of conferences on topics related to *crafting* with the participation of delegates from abroad.

Against this technocratic model of living and transitioning into a new era, one that uses the internet as a platform and tool for sharing crafting techniques, combined with marketing and community building through social media, a counter-proposal was published: Katerina Schina’s book (2014) *Right side and back: The Culture of Knitting* (in Greek—*Kalí kai Anápodí: O Politismós tou Plektou*). According to which, the evolution of the “monolithic” militant first-wave feminist is a modern feminist connoisseur and activator of domestic arts. Not out of necessity or limitation, but out of choice. This is the author’s main argument, who begins her semiology on the long-standing technique of knitting, her personal favorite pastime. Katerina Schina, a worthy and capable professional in critical writing and artistic translations, treats her text like the design of a knitted textile. She uses elaborate phrases, deftly stitching together a layered and structured argument, like the practiced hand of an experienced weaver who for many years has mastered the technique

Ανθρωπόκαινου, η ταπεινή γυναικεία χειροτεχνία προωθεί την αλλαγή παραδείγματος μέσω του επαναπροσδιορισμού των κοινωνικών μας ρόλων σε νέα οικονομικά μοντέλα που δομούν τη βάση τους σε παραδοσιακές τεχνικές. Εκεί βρίσκουν θέση οι πρακτικές του χειροποίητου και του «Φτιάξτο Μόνος Σου» (DIY) καθώς επιστρέφουν δυναμικά από το παρελθόν. Μετά τα σεμινάρια χειροτεχνίας που διαδόθηκαν στη δεκαετία της «ελληνικής κρίσης» (2009-2019) μέσα από συλλόγους και ανεξάρτητες εθελοντικές ομάδες, φτάσαμε στη διοργάνωση συνεδρίων με θεματικές γύρω από το *crafting* και με τη συμμετοχή συνέδρων από το εξωτερικό.

Απέναντι από αυτό το τεχνοκρατικό μοντέλο επιβίωσης και μετάβασης σε μία νέα εποχή με όχημα το ίντερνετ και εφόδια τις τεχνικές χειροτεχνίας, συνδυασμένες με κινήσεις μάρκετινγκ και αναρτήσεις σε μέσα κοινωνικής δικτύωσης, κυκλοφόρησε έντυπη αντιπρόταση πάνω στο ίδιο θέμα: το βιβλίο της Κατερίνας Σχινά (2014) *Καλή και Ανάποδη: Ο Πολιτισμός του Πλεκτού*. Σύμφωνα με την οποία, η μετεξέλιξη της «μονολιθικά» μαχητικής πρώτο-φεμινίστριας είναι μία σύγχρονη φεμινίστρια γνώστρια και χρήστρια των οικοκυρικών. Όχι λόγω ανάγκης ή περιορισμού, αλλά από επιλογή. Είναι το βασικό επιχείρημα της συγγραφέα που, με αφετηρία την προσωπική της προσφιλή ενασχόληση, ξεκινά τη σημειολογία της για τη μακραίωνη τεχνική του πλεξίματος. Η Κατερίνα Σχινά, άξια και ικανή επαγγελματίας της κριτικής γραφής και της έντεχνης μετάφρασης, αντιμετωπίζει το κείμενό της σαν το σχέδιο ενός πλεκτού. Χρησιμοποιεί περίτεχνες φράσεις σαν επιδέξιες βελονιές—μία στρωτή και δομημένη σκέψη, όπως το εξασκημένο χέρι της έμπειρης πλέκτριας που για

of the warp and the weft. The author of the book knits together her points in each new chapter, taking care to give food for thought to her readership with literary quotes, political arguments and philosophical ideas. She writes about everything, from the enraged weavers of the French revolution and Madame Defarge in Charles Dickens' "Tale of Two Cities"—Honoré de Balzac's literary heroines—to modern activist groups, such as "Raging Grannies", who knit to protest against climate change, war, racial injustice, and so much more.

Knitting is a way out, a creative activity, a moment of freedom and conquest of the desire to escape in thought from limiting clichés. Knitting has a moral, historical, aesthetic style, and therefore political meaning. Schina emphasizes:

[...] time of free contemplation and inner contemplation, time of consciousness and control, but also a time of nervousness and irritability, this is the time of knitting. The emphasis on process and change, on progressive development, on the transformation of matter into something that surpasses it, makes knitting a journey that is not only sealed by the transformation of one object (the thread) into another (the knitted textile) but it also captures the ever-changing relationship between the craftswoman, the craft and the crafted object.
(Schina 2014: 153)

All that remains after this brief overview weaving together fashion, art and politics through

πολλά χρόνια τώρα έχει μάθει την τεχνική της καλής και της ανάποδης πλέξης. Η συγγραφέας του βιβλίου ρίχνει τους πόντους της σε κάθε νέα ενότητα, φροντίζοντας να δώσει τροφή για σκέψη στο αναγνωστικό της κοινό με παραθέματα από λογοτεχνικά στιγμιότυπα, επιχειρήματα της πολιτικής σκέψης και της φιλοσοφίας των ιδεών. Μαθαίνουμε για τις πλέκτριες-μαινάδες της γαλλικής επανάστασης, τη Madame Defarge στην «Ιστορία δύο πόλεων» του Charles Dickens, για λογοτεχνικές ηρωίδες του Honoré de Balzac αλλά και για σύγχρονες ακτιβιστικές ομάδες όπως οι «Οργισμένες Γιαγιάδες», οι οποίες πλέκουν για να διαμαρτυρηθούν για το περιβάλλον, τον πόλεμο, τις φηλετικές διαφορές—για τα πάντα.

Το πλέξιμο είναι διέξοδος, δημιουργική απασχόληση, στιγμή ελευθερίας και κατάκτησης της επιθυμίας να ξεφύγει η σκέψη από τον περιορισμό των κλισέ. Το πλέξιμο έχει ηθική, ιστορία, αισθητικό ύφος, άρα και πολιτικό νόημα. Η Σχινά τονίζει:

[...] χρόνος ελεύθερου στοχασμού και εσωτερικής ενατένισης, χρόνος συνειδητός και ελεγχόμενος, αλλά και χρόνος νευρικός και ευερέθιστος είναι ο χρόνος του πλεκτού. Η έμφαση στη διαδικασία και στην αλλαγή, στην προοδευτική ανάπτυξη, στη μετάπληση της πρώτης ύλης σε κάτι που την έχει υπερβεί, κάνει το πλέξιμο ένα ταξίδι που δεν σφραγίζεται μόνον από τη μετατροπή ενός αντικειμένου (του νήματος) σ' ένα άλλο (το πλεκτό) αλλά αποτυπώνει και τη διαρκώς μεταβαλλόμενη σχέση ανάμεσα στον χειροτέχνη, τη χειροτεχνία και το χειροτέχνημα.
(Σχινά 2014: 153)

tradition is to ask oneself: what could be the future of handmade textiles in Greece? In these times of crisis, unsustainable fast fashion and rapid social change, could craftsmanship once again play a central role in shaping communities and revitalizing creative expression? Will future generations value the semedaki, and the other handmade textile products, through a renewal of interest in the skills and techniques handed down over the centuries by Greek women? Will there be a strong enough environmental awareness that will lead people to reimagine and redesign their used clothes based on these techniques? To what extent could a dynamic sector in modern Greek fashion be developed, where the past will meet the future through personal stylistic choices and a DIY ethos for sewing and decoration of clothes? Maria Juliana Byck's *#ProjectSemedaki* in collaboration with Victoria Square Project and the content of this book can give us a glimpse into such a future. So let's unravel the threads that are sewn between the past, the present and the possible future of art and fashion on these pages.

Το μόνο που μένει μετά από αυτήν τη σύντομη επισκόπηση της χειροπλεκτικής πορείας της μόδας, της τέχνης και της πολιτικής μέσα από την παράδοση, είναι να αναρωτηθούμε: Ποιο θα μπορούσε να είναι το μέλλον των χειροποίητων υφασμάτων στην Ελλάδα; Σε αυτές τις περιόδους κρίσης, μη-βιώσιμης γρήγορης μόδας και γοργών κοινωνικών μεταβολών, θα μπορούσε η χειροτεχνία να αποκτήσει και πάλι κεντρικό ρόλο στη διαμόρφωση κοινοτήτων και στην αναζωογόνηση της δημιουργικής έκφρασης; Θα εκτιμήσουν οι μελλοντικές γενιές τα σεμεδάκια και τα άλλα χειροποίητα κλωστοϋφαντουργικά προϊόντα μέσα από την επανεμφάνιση των δεξιοτήτων και των τεχνικών που παραδίδουν στο σήμερα οι ανά τους αιώνες Ελληνίδες; Θα υπάρξει μια αρκετά ισχυρή περιβαλλοντική συνείδηση που θα οδηγήσει τους ανθρώπους να ξαναφαντάζονται και να επανασχεδιάζουν τα μεταχειρισμένα ρούχα τους με βάση αυτές τις τεχνικές; Κατά πόσο δύναται να αναπτυχθεί ένας δυναμικός τομέας στη σύγχρονη ελληνική μόδα όπου το παρελθόν θα συναντά το μέλλον μέσα από προσωπικές στιλιστικές επιλογές και μία DIY διάθεση στη συρραφή και διακόσμηση των ενδυμάτων; Το *#ΠρότζεκτΣεμεδάκι* της Maria Juliana Byck σε συνεργασία με το Victoria Square Project και το περιεχόμενο αυτού του βιβλίου μπορεί να μας προσφέρουν μια κλεφτή ματιά σε ένα τέτοιο μέλλον. Ας ξετυλίξουμε λοιπόν τα νήματα που ράβονται ανάμεσα στο παρελθόν, το παρόν και το πιθανό μέλλον της τέχνης και της μόδας σε αυτές εδώ τις σελίδες.

NOTES / ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1—The term *petites-mains* refers to professional seamstresses who work in Paris couture workshops.

2—*Kopaneli* can be translated as bobbin lace or pillow lace. The word *kopaneli* comes from the Greek verb *κοπαναο* (*κοπανάω*), which means “to hit and produce a sound”. Thus, this lace, the process of making it, and the lemonwood sticks (bobbins) used are all called *kopaneli* after this sound.

3—With the corporate name *Ariadne ‘s Thread*, See <<http://www.ariadnethread.gr>> (acc: 23/06/2020).

1—Η έκφραση *petites-mains* αναφέρεται στις επαγγελματίες μωδίστρες που δουλεύουν στα εργαστήρια υψηλής ραπτικής του Παρισιού.

2—Με την εταιρική ονομασία *Ariadne’s Thread*, Βλ. <<http://www.ariadnethread.gr>> (ανάκτ: 23/06/2020).

REFERENCES / ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Shina, K. (2014) *Kalí kai anápodí: O politismós tou plektoú* [*Right side and back: The Culture of Knitting*]. Athens: Kichli.

Σχινά, Κ. (2014) *Καλή και ανάποδη: Ο πολιτισμός του πλεκτού*. Αθήνα: Κίχλη.







AUTHORS' BIOS

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

Maria Juliana Byck is a social practice artist, engaging through video, installation, public space interventions and place-based collaborations. Exploration of circular systems, through tracking flows and disruptions, guide her current projects on neighborhoods and every-day survival outside the rhythms of capitalism. Through workshops and experimental documentary projects, she activates different social spheres to encourage cross-cultural and inter-generational exchanges. Her recent work has been shown at: BIEN Textile Art Biennale, Slovenia (2021), Biennale of the Western Balkans (2020), Queer Archive Festival (2020), Victoria Square Project (2019), Thessaloniki Queer Arts Festival (2019), Benaki Museum (2016), Cross Gallery, Taipei, Taiwan (2016), Side Gallery, Jaipur, India (2016), Transmediale, Berlin (2015) and the Berlin Biennale (2012). Before moving to Greece, Maria lived in New York City where she worked in experimental television and documentary video focusing on social justice and media accountability. Her work has been presented in New York (NY) at MoMA, Anthology Film Archives, the Vera List Center for Art and Politics, and at Pacific Film Archives; Berkeley (CA) at Wexner Center; Columbus (OH) at REDCAT Theater; Los Angeles (CA) at Copenhagen International Documentary Film Festival, and broadcasted on MNN in New York, nationally on FSTV (USA) and internationally on TeleSur.

Η **Maria Juliana Byck** είναι μια καλλιτέχνις κοινωνικής πρακτικής, που ασχολείται με βίντεο, εγκαταστάσεις, παρεμβάσεις σε δημόσιους χώρους και συνεργασίες που βασίζονται σε τόπους. Η εξερεύνηση κυκλικών συστημάτων, μέσω παρακολούθησης ροών και διαταραχών, καθοδηγεί τα τρέχοντα έργα της για τις γειτονιές και την καθημερινή επιβίωση έξω από τους ρυθμούς του καπιταλισμού. Μέσα από εργαστήρια και πειραματικά έργα ντοκιμαντέρ, ενεργοποιεί διαφορετικές κοινωνικές σφαίρες για να ενθαρρύνει τις διαπολιτισμικές και διαγενεακές ανταλλαγές. Η πρόσφατη δουλειά της έχει παρουσιαστεί στα: BIEN Μπιενάλε Κλωστοϋφαντουργικής Τέχνης, Σλοβενία (2021), Μπιενάλε Δυτικών Βαλκανίων (2020), Queer Archive Festival (2020), Victoria Square Project (2019), Thessaloniki Queer Arts Festival (2019), Μουσείο Μπενάκη (2016), Cross Gallery, Ταϊπέι, Ταϊβάν (2016), Side Gallery, Τζαϊπούρ, Ινδία (2016), Transmediale, Βερολίνο (2015) και Μπιενάλε του Βερολίνου (2012). Πριν μετακομίσει στην Ελλάδα, η Μαρία ζούσε στη Νέα Υόρκη όπου εργάστηκε πάνω σε πειραματική τηλεόραση και βίντεο ντοκιμαντέρ με επίκεντρο την κοινωνική δικαιοσύνη και τη λογοδοσία των μέσων ενημέρωσης. Η δουλειά της έχει παρουσιαστεί στη Νέα Υόρκη (NY) στο MoMA, στο Anthology Film Archives, στο Vera List Center for Art and Politics και στο Pacific Film Archives, στο Berkeley (CA) στο Wexner Center, στο Columbus (OH) στο θέατρο REDCAT, στο Λος Άντζελες (CA) στο Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ της Κοπεγχάγης, και μεταδόθηκε στο MNN της Νέας Υόρκης, σε εθνικό επίπεδο στις ΗΠΑ στο FSTV και διεθνώς στο TeleSur.

George Kalivis (Athens, 1993) is an architect and social researcher. He is a PhD candidate in Visual Sociology at Goldsmiths, University of London, where he also works as a seminar tutor. He holds an Integrated MA in Architecture (University of Thessaly, distinction, 2018) and an MA in Gender, Media and Culture (Goldsmiths, UoL, distinction, 2020). George's projects correlate concepts such as archives and manuals, space and gender, body and normalization, defamiliarization and representations. He worked as the director of Victoria Square Project (2018–2019), curator of the exhibition “Emfylo-ποιείν: to construct the Gender” (a.antonopoulou.art, 2019), assistant curator of “Geometries” (Onassis Foundation & Agricultural University of Athens, 2018) and architectural collaborator of “Stefanos Lazaridis: cynical romantic” (Stavros Niarchos Foundation Cultural Center, 2018). His work has been presented in the group exhibitions “Counting approximately 1.5m” (a.antonopoulou.art, 2020, online), Thessaloniki Queer Arts Festival (MOMus, 2019) and “The Diary of a Seamstress: An imaginary biography” (a.antonopoulou.art gallery, 2018).

Ο **Γιώργος Καλύβης** (Αθήνα, 1993) είναι αρχιτέκτονας και κοινωνικός ερευνητής. Εκπνεί τη διδακτορική του διατριβή στην Οπτική Κοινωνιολογία στο Goldsmiths, University of London, όπου εργάζεται επίσης ως διδάσκων σεμιναρίων. Κατέχει δίπλωμα Αρχιτέκτονα Μηχανικού (Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, διάκριση, 2018) και μεταπτυχιακό σε Σπουδές Φύλου, ΜΜΕ και Πολιτισμού (Goldsmiths, UoL, διάκριση, 2020). Τα έργα του Γιώργου συσχετίζουν έννοιες όπως αρχεία και εγχειριδισμός, χώρος και φύλο, σώμα και κανονικοποίηση, αποοικειοποίηση και αναπαραστάσεις. Εργάστηκε ως διευθυντής του Victoria Square Project (2018–2019), επιμελητής της έκθεσης «Emfylo-ποιείν: to construct the Gender» (a.antonopoulou.art, 2019), βοηθός επιμέλειας της καλλιτεχνικής διοργάνωσης «Γεωμετρίες» (Στέγη Ιδρύματος Ωνάση & Γεωπονικό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2018) και συνεργάτης αρχιτεκτονικού σχεδιασμού της έκθεσης «Στέφανος Λαζαρίδης: κυνικός ρομαντικός» (Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, 2018). Έργα του έχουν παρουσιαστεί στις ομαδικές εκθέσεις «Μετρώντας περίπου 1.5m» (a.antonopoulou.art, 2020, online), Thessaloniki Queer Arts Festival (MOMus, 2019) και «Το ημερολόγιο μιας μοδίστρας: Μία φανταστική βιογραφία» (a.antonopoulou.art gallery, 2018).



Anna Bonarou holds an undergraduate degree in architectural engineering and has completed postgraduate studies in education. Since 2017, she has been conducting doctoral research with a scholarship from the University of the Aegean in the Department of Social Anthropology and History. The subject of her research is material culture and

Η **Άννα Μπανάρου** είναι διπλωματούχος αρχιτέκτονας μηχανικός με μεταπτυχιακές σπουδές στην εκπαίδευση. Από το 2017, διεξάγει διδακτορική έρευνα με υποτροφία στο πανεπιστήμιο Αιγαίου στο τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και Ιστορίας. Το θέμα της έρευνάς της ανήκει στο πεδίο του υλικού πολιτισμού και της ανθρωπολογίας των τεχνών και εστιάζει στις

anthropology of the arts and focuses on women who create using techniques such as embroidery, knitting and weaving. Her ethnographic strategy is open-ended, using the concept of thread—literally and figuratively—she follows its course, as it wraps and unfolds, gradually weaving a constantly evolving web of people, arts and crafts. The theoretical foundations of her research are drawn mainly from the field of social anthropology but also from the fields of architecture, art, design, education and art history.

γυναίκες που δημιουργούν τεχνουργήματα από νήματα χρησιμοποιώντας τεχνικές όπως το κέντημα, το πλέξιμο και την υφαντική. Η εθνογραφική στρατηγική της δεν περιλαμβάνει ένα εξ αρχής προδιαγεγραμμένο πλάνο αλλά χρησιμοποιώντας την έννοια του νήματος—κυριολεκτικά και μεταφορικά—ακολουθεί την πορεία του, καθώς αυτό τυλίγεται και ξετυλίγεται υφαίνοντας σταδιακά ένα διαρκώς εξελισσόμενο ιστό ανθρώπων, τεχνών και τεχνημάτων. Τα θεωρητικά ερείσματα της έρευνας αντλούνται κυρίως από το πεδίο της κοινωνικής ανθρωπολογίας αλλά και από τα πεδία της αρχιτεκτονικής, της τέχνης, του design, της εκπαίδευσης και της ιστορίας της τέχνης.



Within her artistic practice, **Emmeline de Mooij** (1978, Delft, The Netherlands) uses installation, performance, sculpture, textile and video. An important subject in her work is care, maintenance and repair. De Mooij has previously gained attention with national and international exhibitions as: *The Guest Mattress*, Andriessse Eyck Gallery, Amsterdam (2020), *CosmoFeminism*, Fortuna Wetten, Berlin (2019), *#Satisfying Slime*, Andriessse Eyck Gallery, Amsterdam (2018), *Cure Park*, Amsterdam (2017), *Art in Therapy*, Centraal Museum Utrecht (2016), *Manifesten*, Museum Kranenburgh, Bergen (2015), *Facing And Touching Treatment Method*, De Centrale, Brussels (2014), *Legion TV*, London (2013) and *Daegu Photo Biennale*, Korea (2012). De Mooij holds a BA from the Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam (2006) and an MFA from Bard College (2014).

Στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής της πρακτικής, η **Emmeline de Mooij** (1978, Delft, Ολλανδία) χρησιμοποιεί εγκατάσταση, περφόρμανς, γλυπτική, υφάσματα και βίντεο. Σημαντικό θέμα στη δουλειά της είναι η φροντίδα, η συντήρηση και η επισκευή. Η De Mooij έχει κερδίσει στο παρελθόν την προσοχή με εθνικές και διεθνείς εκθέσεις όπως: *The Guest Mattress*, Andriessse Eyck Gallery, Άμστερνταμ (2020), *CosmoFeminism*, Fortuna Wetten, Βερολίνο (2019), *#Satisfying Slime*, Andriessse Eyck Gallery, Άμστερνταμ (2018), *Cure Park*, Άμστερνταμ (2017), *Art in Therapy*, Centraal Museum Utrecht (2016), *Manifesten*, Museum Kranenburgh, Μπέργκεν (2015), *Facing And Touching Treatment Method*, De Centrale, Βρυξέλλες (2014), *Legion TV*, Λονδίνο (2013) και *Daegu Photo Biennale*, Κορέα (2012). Η De Mooij είναι κάτοχος πτυχίου από την Ακαδημία Gerrit Rietveld στο Άμστερνταμ (2006) και MFA από το Bard College (2014).

Born and raised in Chios, **Anna Fardi** moved to Athens in 2013 to study Communication and Mass Media at National and Kapodistrian University of Athens. Being a journalist has always been her goal—however she tested other possibilities in press office work, first as an intern in Greek Film Archive and later volunteering and working in numerous film festivals. In 2018, in a turn of fate, she found work at Athinorama magazine, managing the website as an original content editor and writing, mostly about music. She has been reporting about what’s happening in Athens ever since.

Η **Άννα Φαρδή** γεννήθηκε και μεγάλωσε στη Χίο. Το 2013 μετακόμισε στην Αθήνα για να σπουδάσει Επικοινωνία και Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Στόχος της ήταν πάντοτε να εργαστεί στη δημοσιογραφία—δοκιμάστηκε ωστόσο στη δουλειά Γραφείου Τύπου, πρώτα με στο πλαίσιο πρακτικής της στην Ταινιοθήκη της Ελλάδος και έπειτα πότε ως εθελόντρια και άλλοτε ως εργαζόμενη σε αρκετά κινηματογραφικά φεστιβάλ. Το 2018, η τύχη την έφερε στο περιοδικό Αθηνόραμα, στη θέση της Original Content Editor καθώς και στη συγγραφή κειμένων, κυρίως στη στήλη της μουσικής. Από τότε, γράφει για ό,τι συμβαίνει στην Αθήνα.



Efie Falida studied History at the Ionian University and is a journalist. She lives in Athens and works for the Culture section of TA NEA, a Greek daily, writing on aesthetics, fashion and architecture. She was the author of the art book companion to Maria Papadimitriou’s “Firma Gypsy Globales” (2014). In 2015, she helped stage Tassos Vrettos’ “Wor(th) ship” show and wrote the exhibition catalogue. She has curated art and fashion shows including: GR80s: Greece in the Eighties (2017, Technopolis), Doulamas the Magnificent (2017, Kanari 4, an annex of the Peloponnesian Folklore Foundation), and The Diary of a Seamstress: An Imaginary Biography (2018, a.antonopoulou.art).

Η **Έφη Φαλίδα** σπούδασε Ιστορία στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο και είναι δημοσιογράφος. Ζει στην Αθήνα και εργάζεται στο πολιτιστικό τμήμα της εφημερίδας TA NEA, αρθρογραφώντας για θέματα αισθητικής, μόδας και αρχιτεκτονικής. Συμμετείχε στο έργο της Μαρίας Παπαδημητρίου «Firma Gypsy Globales» (2014) ως συγγραφέας του ομότιτλου art book της καλλιτέχνιδας. Το 2015 συμμετείχε στην οργάνωση της έκθεσης του Τάσσου Βρεττού «Τ(ρ)όποι Λατρείας» και στη συγγραφή του ομώνυμου καταλόγου. Έχει αναλάβει την επιμέλεια εκθέσεων μόδας και τέχνης όπως: GR80s: Η Ελλάδα του '80 (2017, Τεχνόπολη), Ο υπέροχος ντουλαμάς (2017, Κανάρη 4, παράρτημα του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος), και Το ημερολόγιο μιας μοδίστρας: Μια φανταστική βιογραφία (2018, a.antonopoulou.art).











The fashion show of *#ProjectSemedaki* took place at Victoria Square Project on July 23, 2019.

Working with 100% recycled materials, this creative reuse fashion project featured the Greek *semedaki*. Traditional handmade textiles with intricate original design details, using techniques that have evolved over thousands of years of artistic practice and innovation, remain hidden in drawers and closets all over Greece. We want to honor women's work by highlighting the skill, talent and creativity of this domestic textile, giving it new life and purpose.

Fashion design, concept and implementation:

Maria Juliana Byck

Production: **Victoria Square Project**

Art direction: **George Kalivis**

Press and media communication:

Dorothea Kritikou and **Maria Papadimitriou**

Event photography: **John Sachpazis**

Event videography: **Nicolas Juge Pampanos**

Event graphics and additional photography:

Francesca della Seta

Set coordination: **Eleonora Meoni**

MakeUp: **Dorothea Kritikou**

Additional support: **Taha Salim, Holly Martin** and **Francesca della Seta**

Featured sustainable designs:

Jewelry by: **Ioanna Tarkasi** and **Scrap Coop Team**

Bags by: **Théla** and **3QUARTERS**

Shoes by: **Alchimia Vegan Shoes**

Clothing and *semedaki* donations:

Khora Free Shop

Temporary Autonomous Museum for All (T.A.M.A.)

Victoria Square Project community

Η επίδειξη μόδας του *#ΠρότζεκτΣεμεδάκι* έλαβε χώρα στο Victoria Square Project στις 23 Ιουλίου 2019.

Αυτό το εγχείρημα επανάχρησης μόδας με 100% ανακυκλωμένα υλικά είχε στόχο να αναδείξει το ελληνικό *σεμεδάκι* και τον περίπλοκο, ανεπτυγμένο μέσα σε χιλιάδες χρόνια, σχεδιασμό των παραδοσιακών εργασιών που παραμένουν κρυμμένα σε συρτάρια και ντουλάπες σε όλη την Ελλάδα. Θέλουμε να τιμήσουμε αυτό το γυναικείο έργο αναδεικνύοντας την ικανότητα, το ταλέντο και τη δημιουργικότητα αυτών των οικιακών υφαντών, δίνοντάς τους νέα ζωή και σκοπό.

Σχεδιασμός μόδας, ιδέα και υλοποίηση:

Maria Juliana Byck

Παραγωγή: **Victoria Square Project**

Καλλιτεχνική διεύθυνση: **Γιώργος Καθύβης**

Επικοινωνία και μίντια:

Δωροθέα Κρητικού και **Μαρία Παπαδημητρίου**

Φωτογράφιση δράσης: **Γιάννης Σαχπάζης**

Βιντεοσκόπηση δράσης: **Νικόλα Ζουζ Πάμπανος**

Γραφικά εκδήλωσης και πρόσθετες φωτογραφίες:

Francesca della Seta

Συντονισμός πασαρέλας: **Eleonora Meoni**

Μακιγιάζ: **Δωροθέα Κρητικού**

Πρόσθετη υποστήριξη: **Taha Salim, Holly Martin** και **Francesca della Seta**

Παρουσιάστηκαν τα παρακάτω βιώσιμα σχέδια:

Κοσμήματα: **Ιωάννα Ταρκάση** και **Scrap Coop Team**

Τσάντες: **Théla** και **3QUARTERS**

Παπούτσια: **Alchimia Vegan Shoes**

Ενδύματα και *σεμεδάκια* δώρισαν:

Khora Free Shop

Προσωρινό Αυτόνομο Μουσείο για Όλους (T.A.M.A.)

Η κοινότητα του Victoria Square Project

The fashion show represented the contributions of many people from our diverse neighborhood community in Victoria Square, Athens (GR).

Fashion show models (and country of origin):

Aspasia Stavropoulou (Greece), **Benedicte Nazombo** (Congo), **Chara Efthimiopoulou** (Greece), **Ching-Yu Cheng** (Taiwan), **Chrisoula Skorda** (Greece), **Curtis Graff** (USA), **Denis Maksimov** (Russia), **Dimitris Grammaticoyiannis** (Greece), **Dimitris Metallinos** (Greece), **Dimitri Yin** (USA/France), **Diti Kotecha** (India), **Dorothea Kritikou** and **Tesoro** (Greece), **Elias Karniaris** (Greece), **Eva Ringhof** (Germany), **Francesca della Seta** (Italy), **Garyfalia Pitsaki** (Greece), **George Kalivis** (Greece), **Georgia Zetta Klitsa** (Greece), **Holly Martin** (UK), **Inga Bergen** (Germany), **Ivan Nikolic** (Croatia), **Janeyar Magid** (Kurdistan), **Jeener Magid** (Kurdistan), **Jouliia Strauss** (Russia), **John Pitsakis** (Greece), **Julia Büttner** (Germany), **Katherine Chronis** (USA/Greece), **Latifa Kisala** (Congo), **Maria Arvanitaki-Karelou** (Greece), **Marianthi Karadima** (Greece), **Maria Juliana Byck** (USA/Netherlands), **Maria Kalaridi** (Greece), **Maria Papadimitriou** (Greece), **Nika Kasper** (Estonia), **Nikos Branidis** (Greece), **Nuno Cassola** (Portugal), **Riswan Syad** (Pakistan), **Robert Hoffman** (Netherlands), **Sanem Gayriresmi** (Turkey), **Sheelan Magid** (Kurdistan), **Syrine Benaceur** (France), **Teresa Satta** (Italy), **Vandad Happyman** (Iran), **Yi-Ling Hung** (Taiwan), **Yorgos Tome Siannos** (Greece), **Zoe Alexandra Holman** (Australia).

Special thanks to all who donated semedakia anonymously, and many, many, many thanks to all the inspiring women who dedicated time and skills to creating semedakia and handcrafted textiles in Greece, developing techniques and passing them on for generations.

Η επίδειξη μόδας αντιπροσώπευε τις συνεισφορές πολλών ανθρώπων από την ποικιλόμορφη κοινότητα της γειτονιάς μας στην Πλατεία Βικτωρίας στην Αθήνα.

Μοντέλα επίδειξης μόδας (και χώρα καταγωγής):

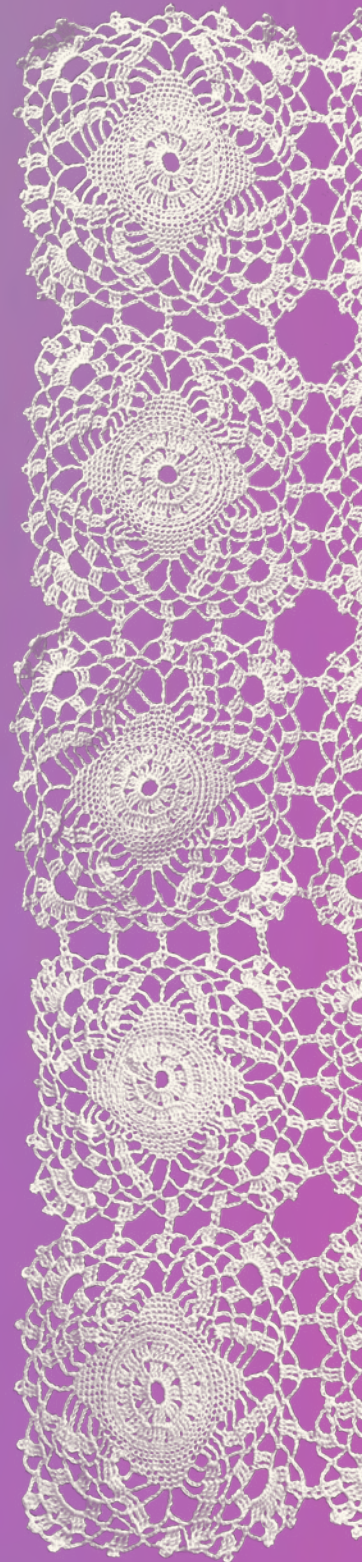
Ασπασία Σταυροπούλου (Ελλάδα), **Benedicte Nazombo** (Κονγκό), **Γαρυφαλία Πιτσάκη** (Ελλάδα), **Γεωργία Ζέτα Κλίτσα** (Ελλάδα), **Ching-Yu Cheng** (Ταϊβάν), **Γιάννης Πιτσάκης** (Ελλάδα), **Γιώργος Καθύβης** (Ελλάδα), **Γιώργος Τομέ Σιάννος** (Ελλάδα), **Curtis Graff** (ΗΠΑ), **Denis Maksimov** (Ρωσία), **Δημήτρης Γραμματικογιάννης** (Ελλάδα), **Δημήτρης Μεταλληνός** (Ελλάδα), **Dimitri Yin** (ΗΠΑ/Γαλλία), **Diti Kotecha** (Ινδία), **Δωροθέα Κρητικού** και **Tesoro** (Ελλάδα), **Eva Ringhof** (Γερμανία), **Francesca della Seta** (Ιταλία), **Ηλίας Καρνιάρης** (Ελλάδα), **Holly Martin** (ΗΒ), **Inga Bergen** (Γερμανία), **Ivan Nikolic** (Κροατία), **Janeyar Magid** (Κουρδιστάν), **Jeener Magid** (Κουρδιστάν), **Jouliia Strauss** (Ρωσία), **Julia Büttner** (Γερμανία), **Katherine Chronis** (ΗΠΑ/Ελλάδα), **Latifa Kisala** (Κονγκό), **Μαρία Αρβανιτάκη-Καρέλλου** (Ελλάδα), **Μαριάνθη Καραδήμα** (Ελλάδα), **Maria Juliana Byck** (ΗΠΑ/Ολλανδία), **Μαρία Καθαρίδη** (Ελλάδα), **Μαρία Παπαδημητρίου** (Ελλάδα), **Nika Kasper** (Εσθονία), **Νίκος Μπρανιδής** (Ελλάδα), **Nuno Cassola** (Πορτογαλία), **Riswan Syad** (Πακιστάν), **Robert Hoffman** (Ολλανδία), **Sanem Gayriresmi** (Τουρκία), **Sheelan Magid** (Κουρδιστάν), **Syrine Benaceur** (Γαλλία), **Teresa Satta** (Ιταλία), **Vandad Happyman** (Ιράν), **Χαρά Ευθυμιοπούλου** (Ελλάδα), **Χρυσούλα Σκόρδα** (Ελλάδα), **Yi-Ling Hung** (Ταϊβάν), **Zoe Alexandra Holman** (Αυστραλία).

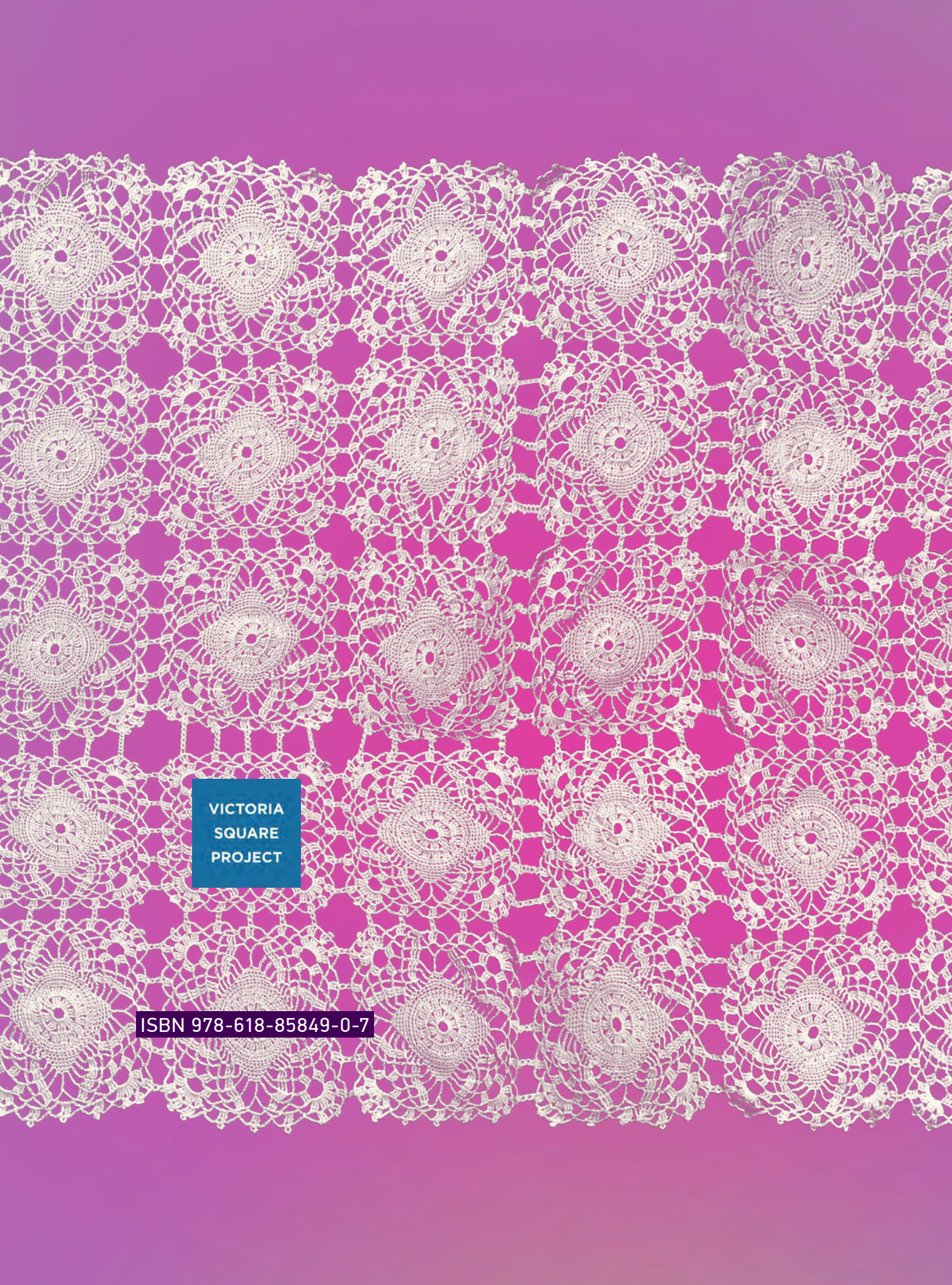
Ιδιαίτερες ευχαριστίες σε όσες/ους δώρισαν σεμεδάκια ανώνυμα, και πάρα πολλά ευχαριστώ σε όλες τις γυναίκες που μας ενέπνευσαν, αφιερώνοντας χρόνο και δεξιότητες στη δημιουργία σεμεδακίων και χειροποίητων υφαντών ανά την Ελλάδα, αναπτύσσοντας τεχνικές και μεταδίδοντάς τις για γενιές.

ISBN 978-618-85849-1-4 [pbk]

ISBN 978-618-85849-0-7 [ebk]

#ProjectSemedaki documents a sustainable fashion and creative reuse initiative by social practice artist Maria Juliana Byck. The ubiquitous but devalued Greek traditional handmade domestic textiles—the semedakia—are highlighted as a symbol of the work, creativity, technical skill, and innovation shared between generations of women over thousands of years. #ProjectSemedaki culminated in a public space intervention that presented simple alternatives to the toxic practices, wastefulness, and overconsumption of the global textile industry. The photos in this publication capture the unique clothing designs created in collaboration with models from 26 countries, reflecting the diverse social composition of the Victoria Square Project neighborhood. Six authors contributed texts that address a broad range of topics from fashion and social change, gender dynamics and fluctuating value in the history of textile production, to the dualism assumed between fine art (haute couture) and crafts, the queering of cultural heritage textiles, and the emotional, social and environmental impact of fast fashion and mass consumption in our current disposable textile culture.





VICTORIA
SQUARE
PROJECT

ISBN 978-618-85849-0-7