

Ground floor

- Floor Meditations I, 2026

1

Graphite on 640 gsm hot press cotton rag watercolor paper ;
pine wood, eucalyptus plywood, emulsion paint 50 x 50 cm
(dimensions of drawing)
- Floor Meditations II, 2026

2

Graphite on 640 gsm hot press cotton rag watercolor paper ;
pine wood, eucalyptus plywood, emulsion paint 50 x 50 cm
(dimensions of drawing)
- Floor Meditations III, 2026

3

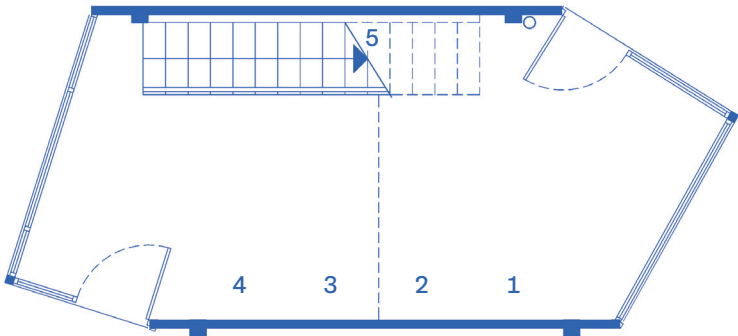
Graphite on 640 gsm hot press cotton rag watercolor paper ;
pine wood, eucalyptus plywood, emulsion paint 50 x 50 cm
(dimensions of drawing)
- Floor Meditations IV, 2026

4

Graphite on 640 gsm hot press cotton rag watercolor paper ;
pine wood, eucalyptus plywood, emulsion paint 50 x 50 cm
(dimensions of drawing)
- Reverberations, 2026

5

Graphite on wall



Mezzanine

- Debris VII, 2026

6

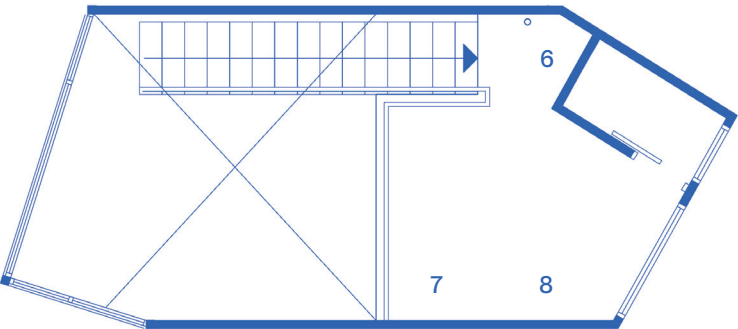
Monotype with floor debris and water-based ink on 245
gsm semi-smooth cotton rag paper ; pine wood, eucalyptus
plywood, emulsion paint 50 x 50 cm (dimensions of print)
- Debris V, 2026

7

Monotype with floor debris and water-based ink on 270
gsm Bristol smooth paper ; pine wood, eucalyptus plywood,
emulsion paint 50 x 50 cm (dimensions of print)
- Debris XII, 2026

8

Monotype with floor debris and water-based ink on 245
gsm semi-smooth cotton rag paper ; pine wood, eucalyptus
plywood, emulsion paint 55 x 55 cm (dimensions of print)



sic.world——un
making.

Aggregate
Marina Kassianidou
29.07—13.08.2026

sic. contemporary culture

Aggregate Slant

Evagoras Vanezis

In May 2024, Panayiotis Michael and I removed the orange tiles from the space and found a mosaic floor. We weren't surprised, since the building's exterior base had already betrayed hidden layers of material. What looked like restoration was, however, something else. In thinking through what kind of (infra)structure we wanted to become, we first needed to sense the ground beneath our feet, not only as space but also as time.

Terrazzo began as an economical solution: a way to bring marble residues and fragments of costly stone back to life. Cheap and quick to lay, it binds a mass of inorganic matter together with a binding agent such as concrete. Even in its most utilitarian form, it carries the residue of something else – the by-product of a costlier material given a second life, continually creating a new surface, so that no two tiles are ever exactly alike.

In this specific locality, the terrazzo holds the trace of “home-grown” gravel and of a time not long past, carrying its histories with an unassuming presence. These histories point to two things at once: a period of rapid change that brought modernisation and commercialisation to the area, followed by its decline; and the history of interruption that divided Nicosia and left the residential flats on the building's left-hand side to their first tenants, war refugees seeking temporary shelter. Many of them are still here today.

Where the room's rectangular geometry gives way to a diagonal slant, a visibly different terrazzo was laid at some point, likely filling in the trace of a removed wall. It is this line of tiles that most fascinated Marina Kassianidou, an artist whose sustained and sustainable practice collapses the poles of being-in-relation-to and being-in-resistance-to into painstakingly crafted demarcations in which attentiveness to the infinitesimal becomes a matter of positioning: of where and how one stands. Kassianidou is an artist with whom it makes perfect sense to ask what secrets a floor holds, and what futures it can become.

Any infrastructure is bound to its local (hi)stories, or more precisely, to the different temporalities of acceleration and interruption it holds together. Oftentimes we feel compelled to audit these temporalities, as if they might yield increasingly interesting, even profitable returns. That yield is knotted to a speculation on the past and future, borrowing from both in order to structure the present. Every infrastructure, in this sense, is already a speculative labour: a bet that what has already been spent, built, or lost might still be made to yield a future it cannot yet see, but must act as though it can. It is this same wager that resonates with the way art-making is itself a form of “labour that negates capital by out-speculating it,” as Marina Vishmidt puts it in *Speculation as a Mode of Production*.

What Vishmidt means by this is worth pausing on. She works from Adorno's sense that art is doubled: it functions as a commodity in the fullest sense, and yet also holds open a space of non-labour, in which thought, selfhood, and collective life can still be worked out speculatively, before being fixed into value. On this basis, she identifies a shared speculative structure between art and capital, a kind of identity between them. But she insists this identity works against itself: to hold two things this close together is already to strain against collapsing their difference.

Capital's expansion is itself a speculative negation, a bet on future value that consumes present labour in order to realise itself. Labour's answer, on Vishmidt's account, is not refusal but escalation: not a decline to place a bet, but an attempt to outrun capital's own rhythms. It is this excess – an overreach from within, rather than an opposition from outside – that gives art-making its critical purchase. Whether “infrastructure” is even the right term for what is happening here is worth holding open. That same excess that keeps unsettling

any term meant to fix it in place, makes “ecosystem” perhaps the more workable frame: a field in continual flux, its presence accelerated by resonance and interrupted by practices of smooth reproductions of the same that mask the asymmetries of power they depend on to keep reproducing. It is here that Kassianidou's actions within the space come most alive. Her “Aggregate” process is revealing of a paradox. It takes the room's diamond geometry as a found horizontal and vertical axis, and the terrazzo tile at their meeting point as an inexhaustible surface, one on which the two senses of aggregate converge but are bigger than the sum of their parts: inorganic matter bound by an agent, and collective gathering itself.

Floor Mediations, a series of four graphite drawings, centres on one of the later-added tiles with their finer aggregate matter, as if already a zoomed-out rendering of the rest. Kassianidou took this as a cue, returning again and again to the idea of magnification, turning the tile into a space of sustained study. The first drawing is a one-to-one rendering of the tile's own dimensions. The second zooms in to the scale of the aggregate visible across the rest of the tiles in the space. The third and fourth push further, at an exponential rate, with the magnification accelerating with each step. All four hold to the tile's own dimensions (30 × 30 cm), using that format as a lens or aperture through which to dive into the tile, to burrow inside it.

What's compelling is how this labour, in revealing an inexhaustibility, turns the hard surface of the tile into something porous and unfixed: a surface that keeps expanding the longer one focuses on it. The drawings translate a photograph of the tile into accumulations of graphite marks; the individual marks aggregate to reconstruct the tile. Moving from the one-to-one similitude toward the magnifications lets more imaginative, speculative decisions enter the process of marking. “I'm hoping that the drawings capture a movement from the more concrete/representational to the more abstract/speculative,” she writes.

It is this move that opens onto the most fascinating space. While the mind searches for the perfect match, the eye begins to register that nothing, in fact, holds still. The process of marking delivers an essential critical distance, close to the sense Vishmidt gives that term: not a distance held apart from the work's condition as object, but one reached only through it, and despite it. That distance changes the texture of what we were first trying to sense – the base beneath our feet – and opens onto processes of world-un-making.

World-un-making is, in part, what this project sets out to do: to unthink the world, and in that unthinking, to glimpse other possible ways of being. It asks for a revelling in untapped energies, toward imagining alternate infrastructures and broader conceptions of public ecosystems, and the role of art within them. It is precisely these notions of publicness and ecosystem that are under most sustained attack at present since the cracks they open in the sentiment of dominance are being smoothed over too quickly, and with renewed vengeance. It is also worth keeping in mind Jack Halberstam's critique of discourses of “world-making”: on the one hand, an urgent need to rebuild the world; on the other, the various forms of oppression that remain unthought under the heading of an abstract and total “world.” “But we can't set up a utopian goal,” as he puts it, “because that thing to come has to be revealed through the process of unmaking.”

Kassianidou's *Reverberations*, a site-specific wall drawing, takes this up directly. The work recreates the crack in the recessed wall as a rhythmic repetition, referencing earthquake intensity diagrams and treating the crack as epicenter. Tremor strength decays roughly exponentially with distance from a quake's source, and the drawing follows that logic: the crack is redrawn as a graphite mark at exponentially widening intervals. “The drawn lines closer to the crack follow its shape more closely, since I can see the crack and the completed lines while drawing,” Kassianidou notes. “As the lines move further away, I lose sight of the crack and of what I've already drawn, and the marks become more abstract and freeform.”

The impulse for the work was as much optical as sonic. “While I was in the space in December 2025, I couldn't help but notice the constant sound of construction going on all around. The space is dwarfed by taller buildings on all sides, hiding, holding out, in the middle of urban development”. What is notable is that Mitsis 3, the very complex that houses sic., was described in much the same terms during its own construction in the early 1970s.

It is this constant change that brings us back to the base, and to the binding force of gravity. Kassianidou began considering the layers of dust, dirt, and debris on the tiles. A floor collects the remnants of what moves across it; gravity lets dirt, debris, hair, and other organic matter gather there. Everything a floor collects is but another order of aggregated marks, the value of which remains undecided. “I collected debris from the floors of the space (dust, bird feathers, bits of unidentified material, flecks of wall paint, tiny stones, hair) along with remnants of my own making process: pencil shavings, bits of eraser, wood shavings from cutting and drilling and sanding, scraps of paper, cat hair mixed through all of it. I used this to make monotype prints, letting the debris fall onto an inked gel plate, then pressing a sheet of paper against it by hand to capture the silhouettes of everything caught there.”

Some of the resulting images resemble cell magnifications; others look more celestial. Kassianidou made one series from debris gathered on the ground floor, sized to that floor's tiles (30 × 30 cm), and a second from debris gathered on the mezzanine, sized to its tiles (33 × 33 cm). What these monoprints hold moves close to a thought Hannah Arendt develops in her essay on Walter Benjamin, where she pays attention to Benjamin's gift for treating what has already sunk and dissolved not as ruin but as promise – since, in her words, “the process of decay is at the same time a process of crystallization”: what sinks into the past does not simply disappear, but hardens into new, unfamiliar forms, waiting to be brought back to the surface. The debris underfoot, like the fragments a mind recovers from a sunken past, only wants surfacing. Not to be restored to what it was, but to be given, in its new form, a second life stranger than the first.



sic.

www.siccontemporary.com
info@siccontemporary.com

+357 97867289
+357 99548349

**Corner of Evagorou and Archbishop
Makarios III Avenue, Megaro Mitsi 3,
n. 4, 1065**

Τον Μάιο του 2024, ο Παναγιώτης Μιχαήλ κι εγώ αφαιρέσαμε τα πορτοκαλί πλακάκια από τον χώρο και βρήκαμε ένα μωσαϊκό δάπεδο. Δεν ξαφνιαστήκαμε, αφού η εξωτερική βάση του κτιρίου είχε ήδη προδώσει κρυμμένα στρώματα υλικού. Αυτό που έμοιαζε με αποκατάσταση ήταν όμως κάτι άλλο. Σκεπτόμενοι τι είδους (υπο)δομή θέλαμε να γίνουμε, χρειάστηκε πρώτα να αισθανθούμε το έδαφος κάτω από τα πόδια μας, όχι μόνο σαν χώρο αλλά και σαν χρόνο.

Το μωσαϊκό ξεκίνησε ως μια οικονομική λύση: ένας τρόπος να αποκτήσουν ζωή τα υπολείμματα μαρμάρου και τα θραύσματα ακριβίων πετρωμάτων. Φθηνό και γρήγορο στην τοποθέτηση, δένει ένα σύνολο ανόργανης ύλης με ένα συνδετικό υλικό όπως το σκυρόδεμα. Ακόμη και στην πιο χρηστική του μορφή, φέρει το κατάλοιπο κάτι άλλου· το υποπροϊόν ενός ακριβότερου υλικού στο οποίο δίνεται μια δεύτερη ζωή, δημιουργώντας συνεχώς μια νέα επιφάνεια, έτσι ώστε δύο πλακάκια να μην είναι ποτέ ακριβώς ίδια.

Σε αυτή τη συγκεκριμένη τοπικότητα, το μωσαϊκό κρατά το ίχνος «ντόπιου» χαλικιού και μιας όχι και τόσο μακρινής εποχής, κουβαλώντας τις ιστορίες του με μια αδιόρατη παρουσία. Αυτές οι ιστορίες παραπέμπουν σε δύο πράγματα ταυτόχρονα: μια περίοδο ταχείας αλλαγής που έφερε στην περιοχή τον εκσυγχρονισμό και την εμπορευματοποίηση, ακολουθούμενη από την παρακμή της· και την ιστορία διακοπής που διαίρεσε τη Λευκωσία και άφησε τα οικιστικά διαμερίσματα στην αριστερή πλευρά του κτιρίου στους πρώτους ενοίκους τους, πρόσφυγες πολέμου που αναζητούσαν προσωρινό καταφύγιο. Πολλοί από αυτούς βρίσκονται ακόμη εδώ σήμερα.

Εκεί όπου η ορθογώνια γεωμετρία του χώρου δίνει τη θέση της σε μια διαγώνια κλίση, τοποθετήθηκε κάποια στιγμή ένα αρκετά διαφορετικό μωσαϊκό, πιθανότατα ακολουθώντας το ίχνος ενός τοίχου που αφαιρέθηκε. Είναι αυτή η σειρά μωσαϊκού που γοήτευσε περισσότερο τη Μαρίνα Κασσιανίδου, μια καλλιτέχνης της οποίας η διαρκής και βιώσιμη πρακτική συμπτύσσει τους πόλους του να-βρίσκεσαι-σε-σχέση-με και του να-βρίσκεσαι-σε-αντίσταση-προς σε επίπονα δουλεμένες οριοθετήσεις όπου η προσοχή στο απειροελάχιστο γίνεται ζήτημα τοποθέτησης: του πού και του πώς στέκεται κανείς. Η Κασσιανίδου είναι μια καλλιτέχνης με την οποία είναι απολύτως εύλογο να αναρωτηθούμε τι μυστικά κρατά ένα δάπεδο, και σε τι μπορεί να μετατραπεί στο μέλλον.

Κάθε υποδομή είναι δεμένη με τις τοπικές της ιστορίες, ή ακριβέστερα, με τις διαφορετικές χρονικότητες επιτάχυνσης και διακοπής που συγκρατεί μαζί. Συχνά νιώθουμε την ανάγκη να “ελέγξουμε” αυτές τις χρονικότητες, σαν να μπορούσαν να αποφέρουν ολοένα και πιο ενδιαφέρουσες, ακόμη και επικερδείς αποδόσεις. Αυτή η απόδοση είναι δεμένη με μια κερδοσκοπία πάνω στο παρελθόν και το μέλλον, δανειζόμενη και από τα δύο προκειμένου να δομήσει το παρόν. Κάθε υποδομή, με αυτή την έννοια, είναι ήδη μια κερδοσκοπική εργασία: ένα στοίχημα ότι αυτό που έχει ήδη ξοδευτεί, χτιστεί ή χαθεί μπορεί ακόμη να αποδώσει ένα μέλλον που δεν μπορεί ακόμη να δει, αλλά πρέπει να ενεργεί σαν να μπορεί. Είναι αυτό το ίδιο στοίχημα που συνηχεί με τον τρόπο που η καλλιτεχνική δημιουργία είναι η ίδια μια μορφή «εργασίας που αρνείται το κεφάλαιο ξεπερνώντας το σε κερδοσκοπία», όπως το θέτει η Μαρίνα Βίσμιντ στο *Speculation as a Mode of Production*.

Αξίζει να σταθούμε σε αυτό που εξετάζει η Βίσμιντ. Ξεκινά από την αντίληψη του Αντόρνο ότι η τέχνη είναι διπλή: λειτουργεί ως εμπόρευμα με την πληρέστερη έννοια, και όμως διατηρεί ανοιχτό έναν χώρο μη-εργασίας, στον οποίο η σκέψη, η υποκειμενικότητα και η συλλογική ζωή μπορούν ακόμη να αποτελέσουν αντικείμενο κερδοσκοπικής/φανταστικής επεξεργασίας (τα δύο άκρα της έννοιας “speculative”), δηλαδή προτού παγιωθούν σε αξία. Στη βάση αυτή, εντοπίζει μια κοινή κερδοσκοπική δομή ανάμεσα στην τέχνη και το κεφάλαιο, ένα είδος ταυτότητας ανάμεσά τους. Όμως επιμένει πως αυτή η ταυτότητα λειτουργεί ενάντια στον εαυτό της: το να κρατά κανείς δύο πράγματα τόσο κοντά σημαίνει ήδη να τεντώνεται προς την κατάρρευση της διαφοράς τους.

Η επέκταση του κεφαλαίου είναι η ίδια μια κερδοσκοπική άρνηση, ένα στοίχημα στη μελλοντική αξία που καταναλώνει την παρούσα εργασία προκειμένου να πραγματοποιηθεί. Η απάντηση της εργασίας, κατά την ανάγνωση της Βίσμιντ, δεν είναι η άρνηση αλλά η κλιμάκωση: μια προσπάθεια να ξεπεράσει τους ίδιους τους ρυθμούς του κεφαλαίου, αντί να αρνηθεί να θέσει έναν δικό της. Είναι αυτή η υπέρβαση – μια υπερβολή εκ των έσω, παρά μια αντίθεση εκ των έξω – που δίνει στην καλλιτεχνική δημιουργία την κριτική της ισχύ.

Το αν ο όρος «υποδομή» είναι καν ο σωστός για ό,τι συμβαίνει εδώ αξίζει να μείνει ανοιχτό. Ακριβώς αυτή η υπέρβαση που συνεχώς αναταράσσει κάθε όρο που θέλει να την καθιλωσει κάνει το «οικοσύστημα» ίσως το πιο λειτουργικό πλαίσιο: ένα πεδίο σε συνεχή ροή, η παρουσία του επιταχυνόμενη από συντονισμό και διακοπτόμενη από πρακτικές ομαλών αναπαραγωγών του ίδιου που συγκαλύπτουν τις ασυμμετρίες εξουσίας από τις οποίες εξαρτώνται για να συνεχίζονται να αναπαράγονται. Εδώ ακριβώς οι ενέργειες της Κασσιανίδου μέσα στον χώρο γίνονται πιο ζωντανές. Η διαδικασία της αποκαλύπτει ένα παράδοξο. Παίρνει τη ρομβοειδή γεωμετρία του δωματίου ως έναν βρεθέντα οριζόντιο και κάθετο άξονα, και το πλακάκι στο σημείο τομής τους ως μια ανεξάντλητη επιφάνεια, μια επιφάνεια στην οποία συγκλίνουν οι δύο έννοιες της λέξης “aggregate” αλλά είναι μεγαλύτερες από το άθροισμα των μερών τους: η ανόργανη ύλη δεμένη από ένα συνδετικό υλικό, και η ίδια η συλλογική συνάθροιση.

Το *Floor Mediations*, μια σειρά τεσσάρων σχεδίων με μολύβι, επικεντρώνεται σε ένα από τα μεταγενέστερα πλακάκια με το λεπτότερο αδρανές τους υλικό, σαν να επρόκειτο ήδη για μια σμικρυνμένη απόδοση του υπόλοιπου χώρου. Η Κασσιανίδου το πήρε αυτό ως αφορμή, επιστρέφοντας ξανά και ξανά στην ιδέα της μεγέθυνσης, μετατρέποντας το πλακάκι σε χώρο παρατεταμένης μελέτης. Το πρώτο σχέδιο είναι μια απόδοση του πλακιδίου σε κλίμακα ένα προς ένα με τις δικές του διαστάσεις. Το δεύτερο μεγεθύνει στην κλίμακα του αδρανούς υλικού που είναι ορατό στα υπόλοιπα πλακάκια του χώρου. Το τρίτο και το τέταρτο προχωρούν παραπέρα, με εκθετικό ρυθμό, με τη μεγέθυνση να επιταχύνεται σε κάθε βήμα. Και τα τέσσερα διατηρούν τις ίδιες διαστάσεις (30 × 30 εκ.), χρησιμοποιώντας αυτή τη μορφή ως φακό ή διάφραγμα μέσα από το οποίο βυθίζεται κανείς στο πλακάκι.

Αυτό που εντυπωσιάζει είναι το πώς αυτή η εργασία, αποκαλύπτοντας κάτι το ανεξάντλητο, μετατρέπει τη σκληρή επιφάνεια σε κάτι πορώδες και ασταθές: μια επιφάνεια που συνεχίζει να επεκτείνεται όσο περισσότερο επικεντρώνεται κανείς σε αυτήν. Τα σχέδια μεταφράζουν μια φωτογραφία του πλακακίου σε συσσωρεύσεις σημαδιών μολυβιού, με τα επιμέρους σημάδια να αθροίζονται για να το ανασυστήσουν. Η μετάβαση από την αναλογία ένα προς ένα προς τις μεγεθύνσεις επιτρέπει να εισέλθουν στη διαδικασία της χάραξης πιο φανταστικές, κερδοσκοπικές αποφάσεις. «Ελπίζω τα σχέδια να συλλαμβάνουν μια κίνηση από το πιο συγκεκριμένο/αναπαραστατικό προς το πιο αφηρημένο/φανταστικό», γράφει η ίδια.

Είναι αυτή η κίνηση που ανοίγει προς τον πιο συναρπαστικό χώρο. Ενώ ο νους αναζητά την τέλεια αντιστοίχια, το μάτι αρχίζει να καταγράφει ότι τίποτα, στην πραγματικότητα, δεν μένει ακίνητο. Η διαδικασία της χάραξης προσφέρει μια ουσιαστική κριτική απόσταση, κοντά στην έννοια που της δίνει η Βίσμιντ: όχι μια απόσταση κρατημένη έξω από την κατάσταση του έργου ως αντικείμενο, αλλά μια απόσταση που κατακτάται μόνο μέσα από αυτήν, και παρά αυτήν. Αυτή η απόσταση αλλάζει την υφή αυτού που προσπαθούσαμε αρχικά να αισθανθούμε – τη βάση κάτω από τα πόδια μας – και ανοίγει σε διαδικασίες απο-δημιουργίας του κόσμου.

Η απο-δημιουργία του κόσμου είναι, εν μέρει, αυτό που επιχειρεί το εγχείρημα αυτό: να απο-νοήσει τον κόσμο, και σε αυτή την απο-νόηση, να διακρίνει άλλους δυνατούς τρόπους ύπαρξης. Ζητά μια απόλαυση ανεκμετάλλευστων ενεργειών, προς τη φαντασίωση εναλλακτικών υποδομών και ευρύτερων αντιλήψεων περί δημόσιων οικοσυστημάτων, και τον ρόλο της τέχνης μέσα σε αυτά. Είναι ακριβώς αυτές οι έννοιες της δημοσιότητας και του οικοσυστήματος που δέχονται σήμερα τη μεγαλύτερη επίθεση, αφού οι ρωγμές που ανοίγουν στο αίσθημα κυριαρχίας εξομαλύνονται πολύ γρήγορα, και με ανανεωμένη εκδικητικότητα. Αξίζει επίσης να έχουμε κατά νου την κριτική του Τζακ Χάλμπερσταμ στους λόγους περί «δημιουργίας κόσμου»: από τη μία, μια επείγουσα ανάγκη να ξαναχτιστεί ο κόσμος· από την άλλη, οι διάφορες μορφές καταπίεσης που παραμένουν ασυλλόγιστες κάτω από τον τίτλο ενός αφηρημένου και ολικού «κόσμου». «Δεν μπορούμε όμως να θέσουμε έναν ουτοπικό στόχο», όπως το θέτει ο ίδιος, «γιατί αυτό το επερχόμενο πράγμα πρέπει να αποκαλυφθεί μέσα από τη διαδικασία της απο-δημιουργίας».

Το Reverberations της Κασσιανίδου, ένα σχέδιο τοίχου, καταπιάνεται απευθείας με αυτό. Το έργο αναδημιουργεί τη ρωγμή στην εσοχή του τοίχου ως ρυθμική επανάληψη, παραπέμποντας σε διαγράμματα έντασης σεισμών και προσεγγίζοντας τη ρωγμή ως επίκεντρο. Η ένταση του σεισμικού κραδασμού φθίνει κατά προσέγγιση εκθετικά με την απόσταση από την πηγή ενός σεισμού, και το σχέδιο ακολουθεί αυτή τη λογική: η ρωγμή ξαναχαράζεται ως σημάδι μολυβιού σε εκθετικά διευρυνόμενα διαστήματα. «Οι γραμμές πιο κοντά στη ρωγμή ακολουθούν το σχήμα της πιο πιστά, καθώς μπορώ να βλέπω τη ρωγμή και τις ήδη ολοκληρωμένες γραμμές ενώ σχεδιάζω», σημειώνει η Κασσιανίδου. «Καθώς οι γραμμές απομακρύνονται, χάνω τη θέα της ρωγμής και όσων έχω ήδη σχεδιάσει, και τα σημάδια γίνονται πιο αφηρημένα και ελεύθερα».

Η ώθηση για το έργο ήταν εξίσου οπτική όσο και ηχητική. «Ενόςω βρισκόμουν στον χώρο τον Δεκέμβριο του 2025, δεν μπορούσα να μην προσέξω τον διαρκή ήχο των οικοδομικών εργασιών γύρω μας. Ο χώρος επισκιάζεται από ψηλότερα κτίρια από όλες τις πλευρές, κρυμμένος, αντέχοντας, στη μέση μιας αστικής ανάπτυξης». Αξιοσημείωτο είναι ότι το Μισής 3, το ίδιο το συγκρότημα που στεγάζει το sic., περιγραφόταν με σχεδόν τους ίδιους όρους κατά τη δική του κατασκευή στις αρχές της δεκαετίας του 1970.

Είναι αυτή η διαρκής αλλαγή που μας επαναφέρει στη βάση, και στη συνδυαστική δύναμη της βαρύτητας. Η Κασσιανίδου άρχισε να σκέφτεται τα στρώματα σκόνης, ακαθαρσίας και θραυσμάτων που η βαρύτητα αφήνει να συγκεντρώνονται πάνω στα πλακάκια: βρωμιά, θραύσματα, τρίχες, οργανική ύλη, τα κατάλοιπα όσων κινούνται πάνω στο δάπεδο. Καθετί που συγκεντρώνει ένα δάπεδο είναι απλώς μια άλλη τάξη αθροισμένων σημάδιων, των οποίων η αξία δεν έχει ακόμη κριθεί. «Συνέλεξα θραύσματα από τα δάπεδα του χώρου (σκόνη, φτερά πουλιών, κομμάτια αγνώστου υλικού, νιφάδες μπογιάς τοίχου, μικρές πέτρες, τρίχες) μαζί με κατάλοιπα από τη δική μου διαδικασία δημιουργίας: ξύσματα μολυβιού, κομμάτια γόμας, ροκανίδια από κοπή, τρύπημα και λείανση, αποκόμματα χαρτιού, τρίχες γάτας ανακατεμένες σε όλα αυτά. Τα χρησιμοποίησα για να φτιάξω μονοτυπίες, αφήνοντας τα θραύσματα να πέσουν πάνω σε μια μελανωμένη πλάκα ζελατίνης, πιέζοντας κατόπιν πάνω της ένα φύλλο χαρτί με το χέρι, για να συλλάβω τις σιλουέτες όλων όσων πιάστηκαν εκεί».

Ορισμένες από τις εικόνες που προέκυψαν θυμίζουν μεγεθύνσεις κυττάρων· άλλες μοιάζουν πιο ουράνιες. Η Κασσιανίδου έφτιαξε μια σειρά από θραύσματα που συνέλεξε στο ισόγειο, σε μέγεθος αντίστοιχο με τα πλακάκια εκείνου του ορόφου (30 × 30 εκ.), και μια δεύτερη από θραύσματα που συνέλεξε στον ημιώροφο, σε μέγεθος αντίστοιχο με τα δικά του πλακάκια (33 × 33 εκ.). Αυτό που κρατούν αυτές οι μονοτυπίες πλησιάζει μια σκέψη που αναπτύσσει η Χάνα Άρεντ στο δοκίμίο της για τον Βάλτερ Μπένγιαμιν, όπου προσέχει το χάρισμα του Μπένγιαμιν να αντιμετωπίζει ό,τι έχει ήδη βυθιστεί και διαλυθεί όχι ως ερείπιο αλλά ως υπόσχεση, αφού, όπως γράφει η ίδια, «η διαδικασία της φθοράς είναι ταυτόχρονα μια διαδικασία αποκρυστάλλωσης»: ό,τι βυθίζεται στο παρελθόν δεν εξαφανίζεται απλώς, αλλά σκληραίνει σε νέες, ασυνήθιστες μορφές, περιμένοντας να επανέλθει στην επιφάνεια. Τα θραύσματα κάτω από τα πόδια μας, όπως τα αποσπάσματα που ανασύρει ένας νους από ένα βυθισμένο παρελθόν, θέλουν μόνο να αναδυθούν. Όχι για να αποκατασταθούν σε ό,τι ήταν, αλλά για να τους δοθεί, στη νέα τους μορφή, μια δεύτερη ζωή πιο παράξενη από την πρώτη.

sic. contemporary culture world ————— un ————— making.

Ισόγειο

- Διαλογισμοί Εδάφους I, 2026

1

Γραφίτης σε 640 gsm hot press βαμβακερό χαρτί ακουαρέλας / ξύλο πεύκου, κόντρα πλακέ ευκαλύπτου, πλαστικό χρώμα 30 × 30 εκ. (διαστάσεις σχεδίου)
- Διαλογισμοί Εδάφους II, 2026

2

Γραφίτης σε 640 gsm hot press βαμβακερό χαρτί ακουαρέλας / ξύλο πεύκου, κόντρα πλακέ ευκαλύπτου, πλαστικό χρώμα 30 × 30 εκ. (διαστάσεις σχεδίου)
- Διαλογισμοί Εδάφους III, 2026

3

Γραφίτης σε 640 gsm hot press βαμβακερό χαρτί ακουαρέλας / ξύλο πεύκου, κόντρα πλακέ ευκαλύπτου, πλαστικό χρώμα 30 × 30 εκ. (διαστάσεις σχεδίου)
- Διαλογισμοί Εδάφους IV, 2026

4

Γραφίτης σε 640 gsm hot press βαμβακερό χαρτί ακουαρέλας / ξύλο πεύκου, κόντρα πλακέ ευκαλύπτου, πλαστικό χρώμα 30 × 30 εκ. (διαστάσεις σχεδίου)
- Αντηχήσεις, 2026

5

Γραφίτης στον τοίχο

Μεσοπάτωμα

- Συντρίμματα VII, 2026

6

Μονοτυπία με μελάνι υδατικής βάσης σε ημι-λείο βαμβακερό χαρτί 245 gsm / ξύλο πεύκου, κόντρα πλακέ ευκαλύπτου, πλαστικό χρώμα 30 × 30 εκ. (διαστάσεις μονοτυπίας)
- Συντρίμματα V, 2026

7

Μονοτυπία με μελάνι υδατικής βάσης σε λείο χαρτί Bristol 270 gsm / ξύλο πεύκου, κόντρα πλακέ ευκαλύπτου, πλαστικό χρώμα 30 × 30 εκ. (διαστάσεις μονοτυπίας)
- Συντρίμματα XII, 2026

8

Μονοτυπία με μελάνι υδατικής βάσης σε ημι-λείο βαμβακερό χαρτί 245 gsm / ξύλο πεύκου, κόντρα πλακέ ευκαλύπτου, πλαστικό χρώμα 33 × 33 εκ. (διαστάσεις μονοτυπίας)

