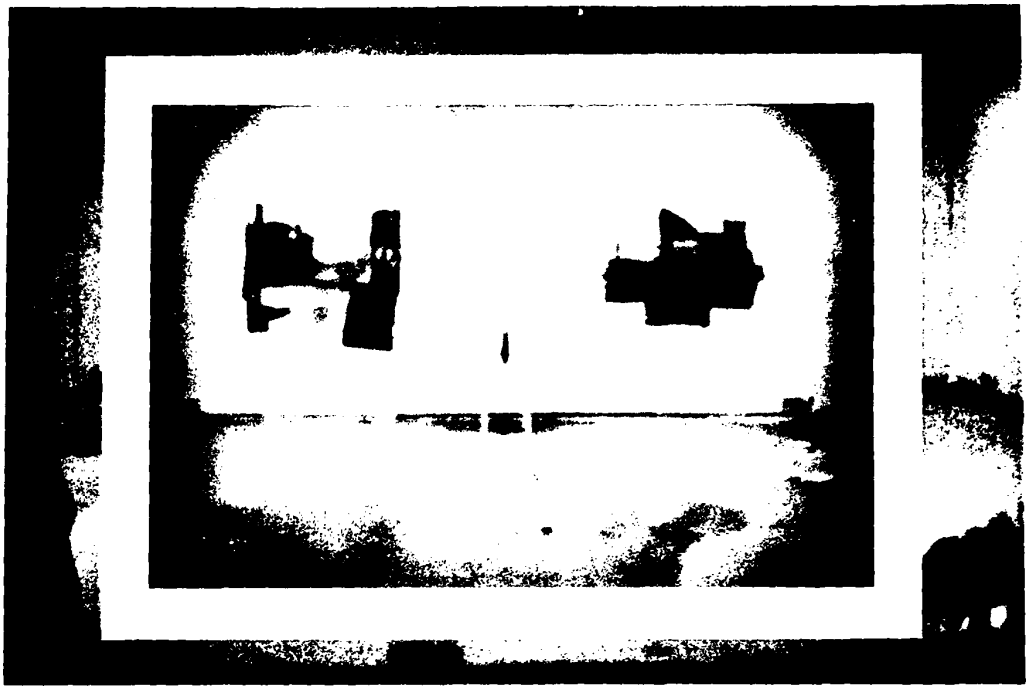
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
0260003452284

«Αλληλεπίδραση με τα στοιχεία της πόλης . Μια σχέση ανάμεσα στον χώρο και τον παρατηρητή ή το ενεργό άτομο»

Βίωμα της συσχετικής ομοιότητας του χώρου



Στην αρχή της ωμότητας ο Clément Rosset αναφέρει τη ρήση του Λουκρητίου (Titus Lucretius Carus): «η πραγματικότητα συντίθεται αφ' ενός από αυτόν εδώ τον κόσμο, τον οποίο μπορούμε να έχουμε ενδεχομένως μια επιμέρους παράσταση (haec summa), και αφ' ετέρου από το σύνολο των κόσμων, για τους οποίους δεν μπορούμε να έχουμε οιονεί ουδεμία αντίληψη (summa rerum)».

Επιβλέπων καθηγητής: Ξενοφών Μπήτσικας

Φοιτήτρια: Ειρήνη Ολυμπίου

Ακαδημαϊκό έτος: 2011-2012

Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης
Μεταπτυχιακός κύκλος σπουδών
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΒΙΒΛΙΟ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΔΩΡΕΑ: Συγγραφέως
ΑΡ. ΕΙΣ. 10298/2013

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

«Αλληλεπίδραση με τα στοιχεία της πόλης: Μια σχέση ανάμεσα στον χώρο και τον παρατηρητή ή το ενεργό άτομο»

Βίωμα της συσχετικής ομοιότητας του χώρου

Επιβλέπων καθηγητής: Ξενοφών Μπήτσικας

Φοιτήτρια: Ειρήνη Ολυμπίου (55)

Λέξεις: 17.150
Ακαδημαϊκό έτος: 2011-2012
Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης
Μεταπτυχιακός κύκλος σπουδών
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

«Η εικόνα είναι ένα αναλογικό σημείο»
Roland Barthes

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Copyright ©- All rights reserved Ειρήνη Ολυμπίου
Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ΄ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν στη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τη συγγραφέα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Εύχαριστίες

Θα ήθελα καταρχήν να ευχαριστήσω όλους όσους συνέβαλαν με οποιονδήποτε τρόπο στην επιτυχή εκπόνηση αυτής της διπλωματικής εργασίας. Ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή Ξενοφώντα Μπήτσικα για την επίβλεψη αυτής της διπλωματικής εργασίας που ήταν διαθέσιμος να μου προσφέρει τις γνώσεις και την εμπειρία του για την ζωγραφική, ειδικότερα για την αντίληψη της όρασης, καθώς και για τις υποδείξεις του στον θεωρητικό τομέα. Στη συνέχεια ευχαριστώ ιδιαίτερα την Ουρανία Σταθοπούλου και τον Ζήκο Δέδο, καθηγητές που μου μεταδίδουν τις γνώσεις τους από τον πρώτο χρόνο έναρξης των ακαδημαϊκών μου σπουδών. Επιπροσθέτως τον Χρήστο Χαρίση, τον Βαγγέλη Γκόκα και τον Κώστα Μπασάνο καθηγητές του τμήματος που με βοήθησαν για το εικαστικό κομμάτι της διπλωματικής εργασίας.

Ευχαριστώ την Ηώ Πάσχου και τον Χάρη Κοντοσφύρη που μου μετέδωσαν το μικρόβιο της αισθητικής, της επικοινωνίας και του προβληματισμού για τα τεκταινόμενα της σύγχρονης εποχής. Επίσης ευχαριστώ τους συναδέλφους μου Χρύσα Στεφανίδη, Δημήτρη Μπέλλο και Άλμα Μπακιάι για την πολύτιμη υποστήριξη και βοήθειά τους. Ευχαριστώ όλους όσους με κατανόησαν και με στήριξαν ηθικά ή με οποιοδήποτε άλλον τρόπο τον Σπύρο Ολύμπιο, τη Μαρία Παντζίρη, τον Παναγιώτη Τομαρά, τη Σοφία Τσιμίνη, την Ειρήνη Άνγκελ και την Ελεάνα Αντωνάκη. Τέλος ευχαριστώ πολύ τα παιδιά των προπτυχιακών σπουδών του τμήματος που με βοήθησαν στο στήσιμο της πρακτικής εργασίας.

Πάνω από όλα είμαι ευγνώμων στους γονείς μου Αναστασία Σκιαδά και Γιώργο Ολύμπιο για την ολόψυχη αγάπη και υποστήριξή τους όλα αυτά τα χρόνια στους οποίους αφιερώνω την εργασία αυτή.

Ειρήνη Ολυμπίου

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Περιεχόμενα

Εισαγωγή

Ιδέα-Τεχνητό περιβάλλον

Τεχνική - Υλικό

Χρώμα - Έννοια διαφάνειας

Οπτική θεωρία
R. Feynman

Οπτική αντίληψη
J. J. Gibson

Ιστορικές αναφορές

Αναφορά στην conceptual art

Σύγχρονες προσεγγίσεις

Επίλογος

Βιβλιογραφία - Πηγές

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Εισαγωγή

Η έρευνα περιλαμβάνει έργα που έχουν υλοποιηθεί την περίοδο 2010 και 2011. Τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν είναι πλαστικές μεμβράνες και συγκολλητικές ουσίες. Ο κεντρικός άξονας της θεματικής είναι το περιβάλλον της πόλης με στόχο την αναπαράσταση των στοιχείων αυτής ώστε να επιτευχθεί περιγραφή αυτής με εναρκτήριο προβληματική που στηρίζεται στην αντίληψη του οπτικού κόσμου. Η αλληλεπίδραση με στοιχεία της πόλης που τεκταίνεται με τον παρατηρητή ή το ενεργό άτομο αφορά το υλιστικό πεδίο και την εμπειρία που βασίζεται στον εφήμερο χαρακτήρα των βιωμάτων και στα πολλαπλά ερεθίσματα που εισέρχονται μέσω των αισθητήριων οργάνων. Πρόκειται για βίωμα της συσχετικής ομοιότητας του χώρου δηλαδή της συσχετικής και κατ' επέκταση μη περιγραφικής αντίληψης που προκύπτει σε σχέση μεταξύ δύο δηλώσεων όπου η μια ίσως κατέχει σχέση με πραγματικότητα ενώ η άλλη όχι. Το δίπολο της οπτικής εικόνας και της έννοιας κατέχει θέση αναφορική στην οπτική αντίληψη του ατόμου.

Οι λειτουργίες του αυτοματισμού δημιουργούν μια ομοιόμορφη υπερπλανητική δομή που καθιστούν τον άνθρωπο παθητικό όν. Η υφή των χώρων και των κτιρίων αποφέρουν μια μονοτονία ως προς τη δομική σύσταση του περιβάλλοντος, αλλά και μια ποικιλία οπτικών ερεθισμάτων λόγω των μορφικών αρθρώσεών τους. Τα οπτικά και τα ηχητικά ερεθίσματα που δέχεται ο σταθερός παρατηρητής ή αυτός που ενεργεί στο αστικό περιβάλλον είναι πολλαπλά. Πρόκειται για λειτουργίες που ενεργοποιούν ομόχρονα, ενώ η απομόνωσή τους είναι δύσκολο να επιτευχθεί, δεδομένου ότι πολλά από τα βασικά συστατικά των ερεθισμάτων αυτών επαναλαμβάνονται στον αστικό τόπο. Αποτέλεσμα αυτών των πολλαπλών δράσεων είναι μια τάση υπναγωγίας των ατόμων, μιας μεταβατικής καταστάσεως της συνείδησης όπου τα γεγονότα λαμβάνουν χώρα στην ενδιάμεση ζώνη της εγρήγορσης και του ύπνου. Σύμφωνα με την απεικονιστική θεωρία του Wittgenstein ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον κόσμο σχηματίζοντας εικόνες γεγονότων. Λαμβάνοντας υπόψη έναν αόριστο χώρο όπως τον καθημερινό[1] και τον τρόπο με τον οποίο το κάθε άτομο τον αντιλαμβάνεται και τον ορίζει καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως αυτός είναι ανάλογος με τις επιρροές που δέχεται αλλά και από τα αντικείμενα, τις καταστάσεις και τους ανθρώπους που τον περιβάλλουν. Πρόκειται για στοιχεία που είναι διαφορετικά για το κάθε άτομο, αφού είναι επηρεασμένα πρωτίστως από προσωπικά βιώματα, οπότε μέσω της αντιληπτικής διαδικασίας διαμορφώνονται ανόμοιες εικόνες του χώρου. Όταν τα

[1] Ετυμολογικά ορίζεται ως ο χώρος που βιώνει καθημερινά ο άνθρωπος, θα αναφέραμε το σκηνικό που διαδραματίζεται η καθημερινότητά του.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ερεθίσματα που κτίζουν την εικόνα του περιβάλλοντος «χρωματίζονται» με συναισθήματα καθιστούν τον καθημερινό χώρο ως έννοια αφηρημένη.

Χαρακτηριστικά της πλειοψηφίας του κοινωνικού συνόλου αποτελούν οι γρήγοροι ρυθμοί με έντονο το στοιχείο της επανάληψης, διαμορφώνοντας έναν τρόπο ζωής που στέλνει τον χώρο πίσω στο φόντο, αποδίδοντας στον χώρο της πόλης το ρόλο του άψυχου σκηνικού. Πλήθος ανθρώπων δείχνει να μην αλληλεπιδρά πλέον με τον καθημερινό του χώρο, αφού το άτομο θεωρεί οικείο και γνώριμο μόνο τον προορισμό του και αψηφά το ρόλο του μεταβατικού σε εκείνον χώρο, δεδομένου ότι προγραμματίζεται ώστε να εστιάσει την προσοχή του μόνο στο στόχο χωρίς να ενεργοποιείται σε πληθώρα ερεθισμάτων που λαμβάνει στη διαδρομή. Στη σύγχρονη κοινωνία ο καθημερινός, ανοιχτός δημόσιος χώρος δεν βιώνεται καθ' ολοκληρίαν του, αφού ο σύγχρονος τρόπος ζωής δεν παρέχει στο άτομο τη δυνατότητα να τον διαβάσει και να τον ερμηνεύσει. Η εμπειρία του χρήστη της πόλης συνοψίζεται σε μια εφήμερη βίωση, σε μια φευγαλέα ματιά του περιγύρου του με χαλαρή προσοχή στην πληροφορία που λαμβάνει. Κατάσταση που συντελείται λόγω δεκτικότητας πολλαπλών ερεθισμάτων από το περιβάλλον καθιστώντας αδύνατη την αφομοίωση και ενεργοποιώντας την επιλεκτική διαδικασία. Το άτομο στην πόλη αποποιείται τον ρόλο του δράστη στον καθημερινό του χώρο και επαναπαύεται λαμβάνοντας τη θέση του θεατή. Ο Guy Debord με θέμα τις αποσπασματικές εικόνες στην «Κοινωνία του Θεάματος» (1967) αναφέρει: «Η αποσπασματικά θεωρημένη πραγματικότητα εκτυλίσσεται μέσα στην ίδια της τη γενική ενότητα σαν ένας ξεχωριστός ψευδο-κόσμος, αντικείμενο της μοναδικής παρατήρησης. Η εξειδίκευση των εικόνων του κόσμου ξαναβρίσκεται, ολοκληρωμένη, μέσα στον κόσμο της αυτονομημένης εικόνας όπου το ψεύτικο εξαπάτησε τον ίδιο του τον εαυτό»[2].

Ο νευρολόγος John Jung θεωρεί πως με τη φράση «μου φαίνεται ότι κάπου έχω ξαναδεί αυτό το πρόσωπο» επιβεβαιώνεται ότι η τεχνική του να θυμόμαστε πρόσωπα μέσω του κοινωνικού τους πλαισίου είναι καλή ένδειξη του τρόπου με τον οποίο λειτουργεί η μνήμη, ταξινομώντας μια πολύπλοκη ομάδα σημάτων ανάλογα με τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα σε αυτά και στο συνολικό μοντέλο που περιέχεται στον εγκέφαλο. Μέσω της ομοιότητας πραγματώνεται συγκριτική διαδικασία για τις εικόνες, τα φαινόμενα και τις μορφές και μέσω της χρήσης αυτής δύο οποιαδήποτε αντικείμενα μπορούν να πλησιάσουν το ένα το άλλο και να επικοινωνήσουν. Ωστόσο το διαφορετικό αποκτά ταυτότητα αφού ορίζεται από την αντίθεσή του με τα υπόλοιπα. Η συσχετική ομοιότητα όπως την ορίζει ο Σταύρος Σταυρίδης «μπορεί να φέρει στοιχεία χτισμένου περιβάλλοντος ή του χώρου γενικότερα, σε σχέση σύγκρισης με οτιδήποτε είναι ορατό». Η πόλη

[2] Γκυ Ντεμπόρ, «Η κοινωνία του θεάματος», σελ.24.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

αποτελείται από επιμέρους στοιχεία ερεθισμάτων με χαρακτηριστική τη διαρκή τους μετάλλαξη, ωστόσο η αίσθησή της οπτικοποιείται στα νευρικά κύτταρα του εγκεφάλου του ατόμου με χαρακτήρα ομοιογενή. Ο καταιγισμός των ερεθισμάτων που δέχεται ο παρατηρητής ή αυτός που ενεργεί στην πόλη παγιώνουν μια ενιαία εικόνα αυτής. Η υπερπληροφόρηση, ο αυτοματισμός, ο καταναλωτισμός, η τυποποίηση, η συσσώρευση, οι αναλογικές σχέσεις, ο υλικός μετασχηματισμός με αποτέλεσμα το εφήμερο καθώς και η δομική ομοιότητα αποτελούν παράγοντες προς προβληματισμό. Η τεχνική στηρίζεται στην επαναχρησιμοποίηση (reclaimed process), στο ρόλο του ενδιαμέσου και στην επικάλυψη.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ιδέα - Τεχνητό περιβάλλον

Ανατρέχοντας σε ιστορικό πλαίσιο, ο άνθρωπος, έχοντας έμφυτη την ανάγκη της επικοινωνίας, επιλέγει να ζήσει συλλογικά και δημιουργεί περιβάλλοντα στα οποία δύναται η επιβίωσή του. Από τα αρχαία χρόνια παρατηρούνται αντίστοιχα περιβάλλοντα τα οποία συχνά ακολουθούν πολεοδομικούς κανόνες (Ιπποδάμειο σύστημα) καθώς σημειώνονται και αρχαίες πόλεις που αναπτύσσονται κατά τον δυναμικό σχηματισμό, όπου μέσω του απρογραμμάτιστου προκύπτει μεγάλη πυκνότητα η λεγόμενη σύμφωνα με τον Αριστοτέλη «στενοχωρία». Κατά τον 19° αιώνα καταγράφεται ένας ριζικός μετασχηματισμός του ανθρώπινου περιβάλλοντος στον οποίο διακρίνεται η βαθιά επίδραση των μαθηματικών και φυσικών επιστημών. Σύμφωνα με τον Έρασμο «η πόλη είναι ένα τεράστιο μοναστήρι», όπου η προοπτική και η αναζήτηση του οράματος αποτελούν τη διττή προβολή από ένα αδιαφανές παρελθόν και ένα ακαθόριστο μέλλον.

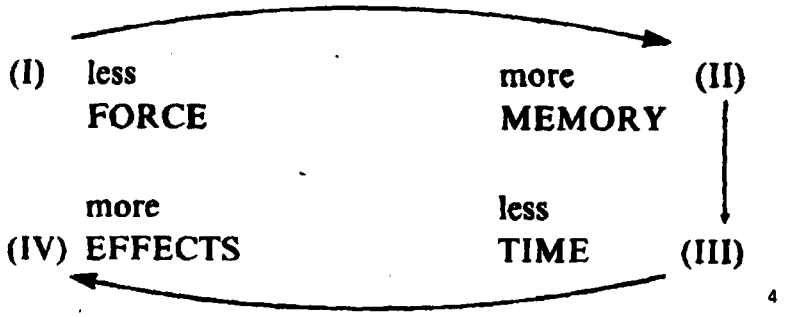
Όσον αφορά τη δομή της πόλης πρόκειται για τεχνητό περιβάλλον που ακολουθεί το βασικό κατασκευαστικό άξονα της δομής κέντρου-περιφερείας ο οποίος μεταβάλλεται διαρκώς ανάλογα με τις κοινωνικές σχέσεις και τις ανάγκες του ανθρώπου. Ο χώρος αυτός κατά συνέπεια αποτελεί υλικό περιβάλλον στο οποίο το άτομο εξυπηρετεί και διευκολύνει της κοινωνικές του σχέσεις, αφού η ίδια η κοινωνία προβάλλεται πάνω σε αυτόν. Επιπροσθέτως στον αστικό τόπο διακρίνονται οι κατευθύνσεις που επιλέγει η κοινωνία για την υλική παραγωγή του χώρου. Στο τεχνητό περιβάλλον της πόλης παρατηρείται κορεσμός μηνυμάτων και πληροφοριών, αφού σήματα, διαφημίσεις, ταμπέλες, επιγραφές, προσπαθούν να εγκαταστήσουν τάξη και αναζητούν αναγνώριση και συμμόρφωση από τον δέκτη. Η κοινωνία τείνει να κατασκευάζει κώδικες ώστε να μεταδίδονται μηνύματα. Αφού αναφερόμαστε σε συμβάσεις και σε συστήματα κανόνων που διέπουν τον αστικό χώρο καθίσταται δυνατό να υποστηριχθεί πως η πόλη, ως παράγωγο του ανθρώπινου είδους, διαμορφώνει έναν δικό της προσωπικό κώδικα. Συνοπτικά, η πόλη αποτελεί ένα υλιστικό περιβάλλον, στο επίπεδο της δημόσιας σφαίρας, όπου το άτομο ενεργοποιείται, αλληλεπιδρά και αποτελεί έναν κοινωνικό χώρο ο οποίος στο πέρασμα του χρόνου μετασχηματίζεται.

Το αστικό δημόσιο περιβάλλον αποτελεί χώρο καθημερινής ζωής και κοινωνικοποίησης του ατόμου όπου εκτυλίσσονται δραστηριότητες που αφορούν τη συλλογική ζωή. Η συνεχής δραστηριότητα του ατόμου, οι αστικές μεταφορές, τα φυσικά φαινόμενα όπως οι καιρικές συνθήκες είναι βασικές, είτε φυσικές είτε τεχνητές, παρεμβολές ως προς το περιβάλλον αυτής με αποτελέσματα χωρικού μετασχηματισμού. Πρόκειται για διεργασίες μη αναπόφευκτες κάποιες εκ των οποίων προκύπτουν από αναγκαστικές αλληλεπιδράσεις των στοιχείων της πόλης με τα επιμέρους

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

υποσύνολά της. Μπορούμε να αναφερθούμε σε μια «φυσική» περιοδικότητα που επιδρά στον χώρο, αφού η πόλη αλλάζει σύμφωνα με την εποχή ή τα κτίρια διαφέρουν μορφοπλαστικά κατά τη διάρκεια της ημέρας και της νύχτας. Οι κοινωνικές αλληλεπιδράσεις, οι διαδράσεις μεταξύ των υποκειμένων αποτελούν βασικό συστατικό του αστικού τόπου. Η σχέση του κάθε ατόμου με τον αστικό χώρο καθώς και οι σχέσεις των επιμέρους υποκειμένων της δεν αποτελεί τίποτα άλλο πέρα από προϊόν μιας απροσδιόριστης τυχαιότητας, αφού κανένας ντιτερμινιστικός κανόνας δε διέπει τις δραστηριότητες που λαμβάνουν χώρα σε αυτόν. Συνεπώς ο κώδικας της πόλης είναι μεταβαλλόμενος και ανάλογος με την γνώση και την επίδοση του υποκειμένου της σημείωσης.

Σε αναφορά του στην «περίσταση» ("occasion") στον χρόνο και στον χώρο ο Michel de Certeau (1925-1986) θεωρεί ότι έγκειται μια σχέση αλληλεξάρτησης των άνωθεν όταν η άπειρη σειρά από εμπειρίες συμπίπτει με τη σημειακή στιγμή της συγκεφαλαίωσής τους[3]. Δεδομένου ότι η περίσταση αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινής πρακτικής αναφέρει ενδεχόμενα θεωρητικά μοντέλα αυτής. Σύμφωνα με τον ίδιο σε σχηματική παράσταση αυτού του «γυρίσματος» από το αρχικό σημείο (I) μέχρι το τελικό (IV) θα προέκυπτε κάτι τέτοιο:



[4]

Michel de Certeau model I

Οι αυξομειώσεις που συντελούνται σχετίζονται αντιστρόφως ανάλογα αποδίδοντας τις παρακάτω σχέσεις: από το (I) στο (II) όσο λιγότερες δυνάμεις υπάρχουν τόσο περισσότερη μνήμη-γνώση απαιτείται, από το (II) στο (III) όση περισσότερη μνήμη-γνώση υπάρχει τόσο λιγότερος χρόνος χρειάζεται και από το (III) στο (IV) όσο λιγότερος χρόνος υπάρχει τόσο σπουδαιότερα είναι τα αποτελέσματα. Η «περίσταση» αποτελεί κομβικό σημείο της καθημερινής πρακτικής και είναι δύσκολο να οριστεί αφού δεν καθίσταται δυνατό να απομονωθεί από τη συγκυρία και την τέλεση. Η ακολουθία των στοιχείων που την ορίζουν κάθε φορά αλληλεπιδρούν με διαφορετικό τρόπο διαβάλλοντας τη μεταξύ τους σχέση. Κάθε παρόν

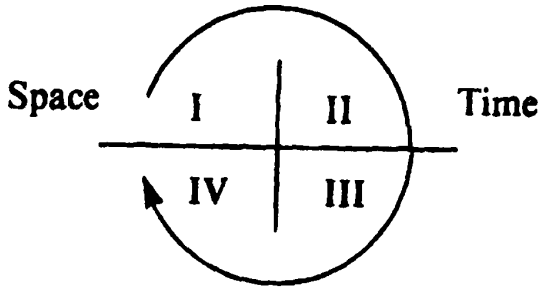
[3] Michel de Certeau, "Story time", "The art of memory and circumstances", "The practice of everyday life", p. 83.

[4] Michel de Certeau, "Story time", p. 83.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

προκαλεί παραμορφώσεις που παράγονται σε μια κατάσταση λαμβάνοντας υπόψη συγκεντρωτικά τις ποιοτικές ετερογενείς διαστάσεις και αποτελούν αντιθέσεις οφειλόμενες σε εναντιότητες ή αντιφάσεις. Ο δείκτης αυτής της πολύστροφης διαδικασίας είναι το σύνολο των προαναφερθέντων αντιστρόφως ανάλογων σχέσεων: είναι συγκρίσιμες με τις αναλογίες και τις διαστρεβλώσεις, όπου διαμέσου των εφέ του καθρέφτη (αναστροφή, κύρτωση, σμίκρυνση ή μεγέθυνση) ή της προοπτικής (όσο μεγαλύτερη απόσταση είναι, τόσο λιγότερο μεγάλο), επιτρέπεται η συμπαράθεση από διαφορετικούς χώρους σε μια ενιαία εικόνα. Όμως στην ακολουθία που παρεισδύει η «περίσταση» εισχωρεί, η συμπαράθεση ετερόνομων διαστάσεων αφορά τον τόπο και τον χρόνο, ή την κατάσταση με τη δράση.

Ο Certeau θεωρεί ότι από το σύνολο των ποιοτικών διαφορών που συνδέονται με αντιστρόφως ανάλογες σχέσεις, δύο είδη απαιτούν ξεχωριστές αναγνώσεις. Το πρώτο αφορά στη διαφορά ανάμεσα στον χώρο και τον χρόνο[5]. Στη σύνθεση του πρωταρχικού τόπου (I), ο κόσμος της μνήμης (II) παρεμβαίνει τη «σωστή στιγμή» (III) και παράγει τροποποιήσεις του χώρου αυτού (IV). Σύμφωνα με αυτό το είδος της διαφοράς η σειρά έχει χωρική οργάνωση τόσο αρχικά όσο και στο τέλος, ενώ ο χρόνος κατέχει το ρόλο του ενδιαμέσου, μια μοναδικότητα που έρχεται από αλλού και παράγει το πέρασμα από τη μια κατάσταση του χώρου στην επόμενη. Αναμφισβήτητα μεταξύ των δύο ισορροπιών πραγματοποιείται μια χρονική εισβολή.



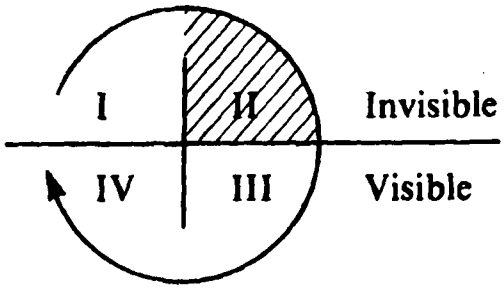
[6]

Michel de Certeau model II

Η δεύτερη διαφορά στηρίζεται σε συνδυασμό με την προαναφερθείσα περίπτωση, ανάμεσα στην κατάσταση και το πράττω (παραγωγή και μεταμόρφωση). Ο Certeau αναλύει στηριζόμενος στο ορατό και το μη ορατό και συγκεκριμένα, δεδομένης μιας ορατής εγκατάστασης των δυνάμεων (I) και ένα αόρατο σύνολο από μνήμες-γνώσεις (II), μια σημειακή πράξη της μνήμης (III) παράγει ορατά αποτελέσματα στην καθεστηκυία τάξη (IV). Το πρώτο μέρος από τη σειρά συντίθεται από δύο πραγματικά γεγονότα καταστάσεις, όπου η αόρατη γνώση ξεφεύγει από την ορατή εξουσία και έρχεται η τέλεση.

[5] Michel de Certeau, "Story time", p. 84.
[6] Michel de Certeau, "Story time", p. 84.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



[7]

Michel de Certeau model III

Η μνήμη μεσολαβεί στους χωρικούς μετασχηματισμούς με προϋπόθεση αυτής της μεταβολής τους αόρατους πόρους ενός χρόνου που μέσω του αιφνιδιασμού ξεκλέβει κάτι από την κατανομή που έχει την κυριότητα του χώρου. Η μνήμη αποτελεί μια λειτουργία του νου η οποία συγκρατεί και εγγράφει τα γεγονότα, τα βιώματα και τις εμπειρίες του ατομικού υποκειμένου στο βάθος της συνείδησης, επηρεάζοντας στη συνέχεια τη δράση του. Αυτή διαχωρίζεται σε τρείς βασικές διαδικασίες: τη συγκράτηση και την απομνημόνευση της πληροφορίας, στην αναγνώρισή της και στην τελική ανάκληση[8]. Η μνημονική λειτουργία προϋποθέτει μια εσωτερική, σύνθετη διαδικασία αναλογισμού: μέσω της ανάκλησης των νοητικών καταγραφών, η μνήμη, όπως γράφει και ο F.C. Bartlett[9] συγκροτεί μια «γεμάτη φαντασία ανακατασκευή», η οποία ερμηνεύεται με το σύνολο των μνημονικών ιχνών σε συνάρτηση με τις άμεσες και διαρκώς νέες επιδράσεις από το περιβάλλον.

Η πρακτική μνήμη καθορίζεται από τις πολλαπλές διαδικασίες της αλλοίωσης, όχι μόνο επειδή για τη συγκρότησή της σημαδεύεται από εξωτερικές συναντήσεις, αλλά και επειδή αυτές οι αόρατες γραφές ανακαλούνται χάρη των νέων συνθηκών. Αναφερόμενος στην κινητικότητα της μνήμης ο Certeau δηλώνει πως «Αυτός ο "χώρος" του κινούμενου μητόπου χαρακτηρίζεται από τη λεπτότητα ενός κυβερνητικού κόσμου»[10]. Ο Henri Bergson (1859-1941) υποστηρίζει ότι «η μνήμη είναι η αλληλεπίδραση του νου με την ύλη»[11]. Η σχέση της αντίληψης σε συνάρτηση με το σώμα και τη δράση του στον πραγματικό χώρο,

---

[7] Michel de Certeau, "Story time", p. 85.

[8] Σωκράτης Δημητρίου, Λεξικό όρων 5, Κυβερνητικής, δομισμού και της θεωρίας των συστημάτων, Αθήνα: Καστανιώτης, 1987, Λήμμα: Μνήμη, σελ.187.
Frederic Charles Bartlett (1886-1969): British psychologist. He was one of the forerunners of cognitive psychology.

[9] Λεξικό Κοινωνικών Επιστημών της ΟΥΝΕΣΚΟ, τ. 2, Αθήνα: εκδ. Νίκας Τεγόπουλος Ε.Ε., 1972, Λήμμα: Μνήμη, σελ. 573.

[10] Michel de Certeau, "Story time", p. 88.

[11] Henri Bergson, Matter and Memory, μτφρ:N.M.Paul,W.S.Palmer,Νέα Υόρκη: Zone Books, 1991,σελ.13.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

αναπτύσσεται διεξοδικά από τον ίδιο, αφού το σώμα ως κέντρο δράσης στον χώρο, προετοιμάζει ένα πιθανό σύνολο κινήσεων μέσα από τη λειτουργία της αντίληψης, η οποία προσανατολίζει την συνείδηση προς τον εξωτερικό κόσμο της ύλης ως ένα «σύνολο εικόνων». Σύμφωνα πάλι με τον Bergson, η μνήμη σηματοδοτεί και εγκαθιδρύει τη διάκριση αντικειμενικού και υποκειμενικού.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Τεχνική – Υλικό

Το ανθρώπινο μυαλό είναι ένα «μαύρο κουτί», μπορούμε να έχουμε γνώση των πληροφοριών που εισάγονται (input) και που παράγονται (output) αλλά δεν γίνεται να κατέχουμε πλήρη ενημέρωση των διαδικασιών που συντελούνται μέσα σε αυτό. Η εικόνα του οπτικού κόσμου δε σχηματίζεται απλά στο πίσω μέρος του αμφιβληστροειδούς, αλλά λαμβάνει τη μορφή της με τη μεσολάβηση της συνείδησης και του ασυνειδήτου του ατόμου. Σύμφωνα με την γενική θεωρία των συστημάτων (GST) «Απ' ότι προηγήθηκε προκύπτει μια εντυπωσιακή θέαση, η προοπτική μιας ενιαίας σύλληψης του κόσμου, ανύποπτη μέχρι σήμερα. Είτε πρόκειται για άψυχα αντικείμενα είτε για οργανισμούς, νοητικές διαδικασίες ή κοινωνικές οργανώσεις, παντού αναδύονται παρόμοιες γενικές αρχές»[12].

Η καταγραφή της φωτογραφίας αποτελεί διαδικασία αντικειμενική με αποτύπωση του φωτός στη φωτογραφική πλάκα ώστε να απεικονιστούν τα στοιχεία της οπτικής πραγματικότητας. Ωστόσο το αποτέλεσμα αφορά τελικά μια υποκειμενική σύνθεση του ορατού, αφού οι παρεμβάσεις του ανθρώπου στην φωτογραφία ανήκουν στον χώρο της συμπαραδήλωσης. Ο Roland Barthes στο κεφάλαιο «η ρητορική της εικόνας» παραδέχεται ότι η φωτογραφία αποτελεί μια «εποχή» στη σχέση με τον χρόνο, τη μνήμη και το θάνατο. Πιο συγκεκριμένα ο ίδιος αναφέρει: «Η φωτογραφία θεμελιώνει, πράγματι, όχι μια συνείδηση του *είναι εκεί* του πράγματος, αλλά μια συνείδηση του *υπήρξε εκεί*»[13]. Ανάλογα με τη στιγμή που επιλέγει ο φωτογράφος για να απεικονίσει μια σκηνή, ή τη γωνία που φωτογραφίζει, κάτι αλλάζει, κάτι μετασχηματίζει έστω και αμυδρά το αποτύπωμα του πραγματικού προσώπου ή του αντικειμένου που φωτογραφήθηκε. Αυτό που παίρνεται από τη φωτογραφία δεν είναι μια προϋπάρχουσα εικόνα, ούτε βέβαια η ίδια η πραγματικότητα, αλλά ένα αποτύπωμα κωδικοποιημένο και διαμορφωμένο σύμφωνα με τις επιλογές που προηγούνται ή έπονται της πράξης. Τελικά το αποτέλεσμα δεν είναι τόσο η αντανάκλαση της πραγματικότητας όσο η αποτύπωση «σημείων» που χρησιμοποιεί ο φωτογράφος ως μορφή επικοινωνίας.

Η φωτογραφική πράξη αποτελεί μικρής διάρκειας και μη επαναλαμβανόμενη διαδικασία και παράγει εικόνες του παρελθόντος αμετάβλητες από το πέρασμα του χρόνου. Η εικόνα της φωτογραφίας ως αποτέλεσμα μιας ουδέτερης μηχανικής διαδικασίας είναι η πιο ανιδιοτελής, η πλέον όμοια με την πραγματικότητα. Τα πολλαπλά στιγμιότυπα τόπων της πόλης οδήγησαν στη διερεύνηση στοιχείων αυτής. Ιστορικά η φωτογραφία

---

[12] Herbert A. Simon, «Εναλλακτικές απόψεις για την πολυπλοκότητα», «Οι επιστήμες του τεχνητού», σελ. 268.

[13] Ρόλαν Μπαρτ, «Η ρητορική της εικόνας», «Εικόνα-μουσική-κείμενο», σελ.52.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

καθιερώθηκε πρώτα ως μια προέκταση του ματιού του μεσοαστού flâneur[14], του οποίου τη νοοτροπία περιέγραψε με ακρίβεια ο Baudelaire. Στην Γαλλία του 19ου αιώνα, ο φωτογράφος είναι μια ένοπλη έκδοση του μοναχικού περιπατητή που κάνει αναγνώριση, στήνει ενέδρα, περιπολεί την αστική κόλαση, ο ηδονοβλεψίας που κάνοντας βόλτες ανακαλύπτει την πόλη σαν ένα τοπίο από φιλήδονες ακρότητες. Ο flâneur δεν προσελκύεται από τις επίσημες πραγματικότητες της πόλης αλλά από τις άσχημες γωνίες της, τους αγνοημένους πληθυσμούς – μια ανεπίσημη πραγματικότητα πίσω από την πρόσοψη της αστικής ζωής, την οποία συλλαμβάνει ο φωτογράφος. Η μηχανική διαδικασία αποτελεί πρόκληση για την αποτύπωση του καθημερινού, αφού το «κλικ» της μηχανής μπορεί να παρομοιαστεί με το πέρασμα του ωρολογιακού χρόνου. Το μέσον της φωτογραφίας λειτουργεί καταλυτικά στο κομμάτι της συλλογής της πρώτης ύλης πληροφοριών με στόχο την καταγραφή γεγονότων και υλικών μετασχηματισμών που επιφέρονται στο αστικό περιβάλλον. Πρόκειται για αποσπασματικό υλικό που με τη σύνθεσή του προκύπτει η αναπαραγωγή μικρών συμβάντων της πόλης με χαρακτήρα που εμπεριέχει εμμέσως την ιστορική αφήγηση. Η αναφορά στην τυποποιημένη αναπαραγωγή των μικρών ταινιών που τελικά αναπτύσσονται υλοποιείται με την εισαγωγή των πλαστικών υλικών ώστε να επιτευχθεί περιγραφή του αστικού περιβάλλοντος.

Η θεματική των έργων είναι η σύγχρονη ζωή με επίκεντρο το αστικό περιβάλλον. Το τελευταίο λειτουργεί άμεσα ως πηγή έμπνευσης και ανάπτυξης ιδεών παραγόμενες από τη διαδικασία της βιωματικής εμπειρίας. Οι πλαστικές μεμβράνες έχουν συλλεχθεί από τόπους της πόλης και αποτελούν βασικό παρα-προϊόν της αστικής καθημερινότητας. Συντελείται μεταγραφή της χρηστικής τους αξίας· αφού έχουν αρχικά χρησιμοποιηθεί, αποσπώνται από το προσωρινό τους περιβάλλον και εντάσσονται ως δομικά στοιχεία της σύνθεσης των έργων σε μια προσπάθεια να περιγραφεί τόποι αστικοί. Πραγματοποιείται αναπαράσταση του εικονικού και του ηχητικού θορύβου της πόλης. Με κώδικα που βασίζεται στο συνδυασμό σχημάτων, ρυθμού, χρωμάτων και επιπέδων, στοιχεία που έχουν ως κοινό παρανομαστή την αισθαντικότητα ως προς το αστικό περιβάλλον, γίνεται μια προσπάθεια περιγραφής του περιβάλλοντος της πόλης. Εντείνεται ο τρόπος μετάβασης από το απτικό στο οπτικό, με κατάληξη στην οπτικοποίηση και στην περιγραφή ενός θέματος μέσω υλικού που ευαισθητοποιεί την απτική ιδιότητα του δέκτη. Συντελείται μια προσπάθεια κατασκευής μιας στέρεης σύνδεσης με την εφήμερη πραγματικότητα του παρόντος.

---

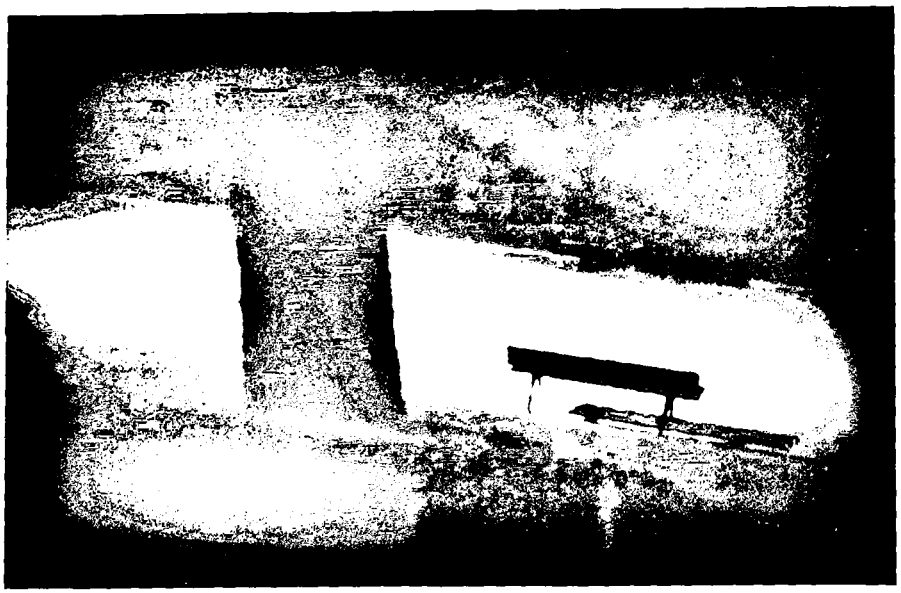
[14] Flâneur: Τη λέξη (από το γαλλικό flâneur, σουλατσάρω) χρησιμοποίησε ο Charles Baudelaire για να αναφερθεί στον αργόσχολο αστό ο οποίος ευχαριστιέται να περιπλανιέται ανάμεσα στο πλήθος παρατηρώντας τους άλλους. Στο έργο του «Ο ζωγράφος της σύγχρονης ζωής» ο Baudelaire χρησιμοποίησε τον flâneur για να εξηγήσει το σύγχρονο βλέμμα, οικείο και απόμακρο συγχρόνως αλλά και πολύ ευαισθητοποιημένο σε κοινωνικές διακρίσεις.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η ευρέως διαδεδομένη χρήση του πλαστικού υλικού καθιστά συχνή την εμφάνισή του στο αστικό περιβάλλον και λειτουργεί κυρίως ως μεταφορέας ή προστάτης των υλικών αγαθών. Παρόλο που η χρηστικότητά της είναι συνήθως μικρής διάρκειας ο χρόνος ζωής της πλαστικής σακούλας είναι μεγάλος και συνήθως ύστερα από μια χρήση χάνει την αρχική λειτουργικότητά της γιατί την αναπληρώνει κάποια άλλη καινούργια. Το άτομο συνεπώς έρχεται διαρκώς σε απτική, οπτική και νοητική επαφή με την πλαστική ύλη. Λόγω λοιπόν της κατά κάποιον τρόπο «φυσικής» συσσώρευσης αυτού του τεχνητού προϊόντος υλοποιείται επαναχρησιμοποίηση με μεταγραφή της αρχικής λειτουργίας της. Επίσης ολοένα και περισσότερο η συσσώρευση αυτή τείνει να χαρακτηρίζει τους χώρους της πόλης και στα εγκαταλελειμμένα κτίρια της πόλης, τα λεγόμενα αστικά κενά. Η συχνή αντιμετώπιση των κενών περιοχών στην πόλη, τόσο στο κέντρο όσο και στις περιφέρειές της, επιτελείται στο πλαίσιο του ολοένα και περισσότερο επαναλαμβανόμενου μετασχηματισμού της. Αυτά τα αστικά κενά αποτελούν περισσεύματα του ιστού και διασπούν τη συνέχεια της πόλης. Συνεπώς το πλαστικό υλικό αναπαριστά την τυποποίηση, την επαναληπτικότητα, την υπερπληροφόρηση και τον υλικό μετασχηματισμό, στοιχεία που αντιπροσωπεύουν τα σύγχρονα αστικά περιβάλλοντα. Επιπρόσθετα θίγει κοινωνικά φαινόμενα όπως ο καταναλωτισμός και ο αυτοματισμός. Η αρχική λειτουργικότητα των αντικειμένων μεταγράφεται, αφού εντάσσονται ως δομικά στοιχεία στη σύνθεση των έργων. Η τεχνική που ακολουθείται εστιάζει στην επαναχρησιμοποίηση, στο ρόλο του ενδιαμέσου, στην υπέρθεση και στην επικάλυψη και περιγράφεται η εντύπωση σαν νεφέλωμα συναισθηματικών αντιδράσεων αυτού που βρίσκεται εντός του χώρου της πόλης.

Πέραν της προαναφερθείσας σχέσης μεταξύ του χώρου και της μνήμης, στα πλαίσια του υλικού μετασχηματισμού της πόλης δημιουργούνται μνήμες. Οι χώροι της πόλης, ως υποσύνολα ενός ευρύτερου συνόλου, είναι αποσπασματικοί και εμπεριέχουν ιστορίες, παρελθόντα που δεν μπορούν πάντα να αναγνωριστούν. Πρόκειται για συσσωρευμένο χρόνο που τείνει να εκτυλιχθεί, ωστόσο η κατάσταση του αινιγματικού παραμένει. Η σχέση της μνήμης με τον χώρο και τον τόπο αποδεικνύει ότι η μνήμη ιδρύει τόπους κοινούς, τόπους συλλογικής μνημοσύνης, τόπους ιστορικούς, τόπους αρχιτεκτονικούς. Ωστόσο το γεγονός της επανάληψης τόπων στην πόλη φέρει την επένδυση αυτών με ένα σύνολο μεταφορών από τον παρατηρητή. Ο χρόνος παύει να είναι ωρολογιακός, αλλά καθίσταται βιωματικός ενώ συχνά τείνει προς τον φαντασιακό.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Dolorès Marat, "Paris", 1982, fresson printing

Όπως θεωρεί και ο σκηνοθέτης Wim Wenders (1945-): «Είμ σίγουρος ότι οι τοίχοι πυρασφάλειας καταγράφονται πιο έντονα στη μνήμ των ανθρώπων από ότι οι βαμμένες προσόψεις. Και συμφωνώ μαζί σου τ "σπασμένο" χώνεται πιο βαθιά στη μνήμη από το "πλήρες". Το "σπασμένο έχει μια κάπως πιο τραχιά επιφάνεια από όπου η μνήμη μπορεί να πιαστε Στη λεία επιφάνεια του "πλήρους", η μνήμη γλιστρά»[15]. Τόποι που έχου επιλεχθεί να περιγραφούν αποτελούν ενίοτε περιβάλλοντα που έχου υποστεί φθορά και ο βαθμός αυτής είτε τους έχει καταστήσε εγκαταλελειμμένους είτε τους έχει προσδώσει την έννοια της υπερ χρησιμοποίησης. Η ανανέωση σπάνια επιτελείται.

Το βλέμμα ξεγλιστρά στα στοιχεία που απαρτίζουν τον ορατό κόσμο Η οπτικοποίηση αυτής της κατάστασης μοιάζει με την αίσθηση ποι αποδίδεται όταν η εντύπωση μιας μνήμης επανέρχεται στα κύτταρα τοι εγκεφάλου. Πρόκειται για πληροφορία που καταγράφεται με την αίσθησι της όρασης, αλλά δεν ανήκει στα στοιχεία τα οποία ο εγκέφαλος τ επεξεργάζεται συνειδητά. Αναφέροντας την επιλεκτική ενεργοποίηση τη σκέψης και τα επίπεδα επεξεργασίας της οπτικής πληροφορίας, το άτομ αναγκάζεται λόγω της υπερπληροφόρησης να επιλέγει τα οπτικά ερεθίσματο που εκπέμπονται ή απορροφώνται. Οι πομποί που θα μεταβούν από την απλή καταγραφή με μικρή επεξεργασία στην πιο συνειδητή και αναλυτική επεξεργασία επιλέγονται με διαδικασία αυτοματισμού. Ωστόσο αυτό που έπεται από τη σύνθεση μικρών καταγραφών του αστικού περιβάλλοντος αρκεί ώστε να δημιουργηθεί μια ενιαία εικόνα του σύγχρονου βιώματος του αστικού περιβάλλοντος.

Ο ήχος παράγει χωρική εμπειρία. Η παρουσία του ήχου στον αστικό χώρο αποτελεί ισχυρό συντελεστή στη διαμόρφωση της σχέσης αυτού με τον

[15] Σ.Σταυρίδης, «Μνήμη και εμπειρία του χώρου».

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

παρατηρητή ή το ενεργό άτομο. Ο ήχος μπορεί να μεταμορφώσει τον χώρο, να τον χρωματίζει λειτουργώντας επεμβατικά στη διαδικασία της πλάσης της εικόνας αφού την επαναπροσδιορίζει και τη φορτίζει με νέο περιεχόμενο. Είτε η μουσική, είτε η ομιλία, είτε η σιωπή αποτελούν καταστάσεις που προσδιορίζουν αυστηρά τις συνθήκες ενός τόπου. Αποσπασματικές εικόνες μπορούν να επανέλθουν στη μνήμη με την αίσθηση της ακοής, αφού οι ήχοι αναπαριστούν μέσα από την οργάνωσή τους εικόνες ή κομμάτια εικόνων και παραπέμπουν σε χωρικές σχέσεις. Στο περιβάλλον της πόλης ο ήχος δηλώνει τα τεκταινόμενα και τις δραστηριότητες που βρίσκονται σε εξέλιξη και έχει είτε μηχανική είτε ανθρώπινη προέλευση.

Ο χώρος αποτελείται από τρείς διαστάσεις το μήκος, το πλάτος και το ύψος. Όμως ο προσδιορισμός της οπτικής πραγματικότητας βάσει αυτών των τριών μόνο διαστάσεων αναφέρεται είτε στο παρόν είτε σε κάποια περιορισμένη χρονική διάρκεια. Τα συστατικά της πόλης απλά υπάρχουν ή λειτουργούν και εξελίσσονται μέσα σε ένα πλαίσιο που οι επιστήμονες της φυσικής ονομάζουν «χωροχρονικό συνεχές». Για να οριστεί ο χώρος απαιτείται να ληφθούν υπόψη διανύσματα διεύθυνσης, ποσά ταχύτητας και η μεταβλητή του χρόνου. Ο χώρος αποτελεί διασταύρωση κινητών πραγμάτων και ζωογονείται από το σύνολο των κινήσεων που εκτυλίσσονται στα όριά του. Ο δεσμός που αφορά τα πράγματα και την ύπαρξή τους στον χώρο υπογραμμίζεται και από τη μεταξύ τους σχέση. Μέσω της οπτικής επαφής ή της βιωματικής δράσης ο χώρος γίνεται αντιληπτός, ενώ ο χρόνος αποτελεί στοιχείο που απλά συνειδητά το άτομο γνωρίζει την παρουσία του. Η κατάληξη είναι πως ο χώρος είναι το εξωτερικό ενώ ο χρόνος πηγάζει μέσα από τον άνθρωπο. Αναλύοντας τη θεωρία της σχετικότητας ο Γ. Γραμματικάκης αναφέρει: «ο χρόνος δεν είναι απόλυτος, αλλά σχετικός ως προς την κίνηση του παρατηρητή και του γεγονότος που εκείνος παρατηρεί»[16].

[16] Γ. Γραμματικάκης, «Η φωτεινή αποκάλυψη του χώρου και του χρόνου», «Η αυτοβιογραφία του φωτός», Ηράκλειο, 2009, σελ.156.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Χρώμα – Έννοια διαφάνειας

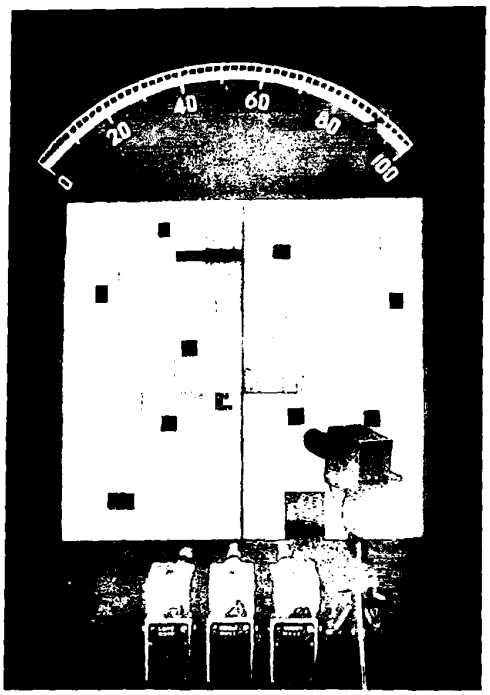
«Η εντύπωση είναι μια κίνηση απ' έξω προς τα μέσα □ είναι η πραγματικότητα (αντικείμενο) που εντυπώνεται στη συνείδηση (υποκείμενο). Η έκφραση είναι μια κίνηση ανάστροφη από μέσα προς τα έξω □ είναι το υποκείμενο που αποτυπώνεται στο αντικείμενο..». Giulio Carlo Argan

Το χρώμα που ανακλά κάθε επιφάνεια αποτελεί μια αίσθηση η οποία καθίσταται αντιληπτή μέσω απεικόνισης στον αμφιβληστροειδή χιτώνα και διαβίβασης αυτής της οπτικής πληροφορίας στον εγκέφαλο, αποτέλεσμα διαδικασίας που σχηματίζεται από τις νευρικές απολήξεις ραβδία και κωνία. Τα τελευταία είναι κύτταρα που λαμβάνουν τις παλμικές δονήσεις του φωτός και του χρώματος. Πέρα όμως από αυτή την υπόσταση του φωτός, το χρώμα ορίζεται ακόμα ως πληροφορία και ύλη. Αποτελεί ένα από τα ερεθίσματα του ορατού κόσμου, συμπληρώνοντας όλες τις υπόλοιπες αφηρημένες ιδιότητες ενός αντικειμένου. Στον φυσικό κόσμο το χρώμα δεν έχει αντίκτυπο και στην ουσία αποτελεί εμπειρία, αφού πρόκειται για ψυχολογικό συμβάν. Τα αντικείμενα είναι ικανά να συλλαμβάνουν ή να απορροφούν κάποια φασματικά μέρη του γενικού φωτισμού. Οι ανακλώμενες ακτίνες φωτός, οι οποίες δεν απορροφούνται και αποτελούν κατάλοιπο του φωτός, είναι φορείς πληροφορίας σε σχέση με τον τρόπο που το συγκεκριμένο χρωματικό ερέθισμα διαφοροποιείται από τη φασματική σύνθεση του φωτισμού του περαιτέρω περιβάλλοντος. Δεδομένου ότι δύο ή τρία χρωματιστά φίλτρα δρουν αφαιρετικά επί του φωτός, ο Rudolf Arnheim στο κεφάλαιό του για τον προσθετικό και αφαιρετικό συνδυασμό του χρώματος αναφέρει πως η αφαίρεση παράγει αισθήσεις χρώματος από τα υπολείμματα που απομένουν μετά την απορρόφηση και ότι το αποτέλεσμα αυτής απορρέει από το προϊόν των διαπερατοτήτων των εν συνδυασμό φίλτρων[17].

Ωστόσο το χρώμα μιας επιφάνειας δεν καθορίζεται αποκλειστικά από τα μήκη κύματος του φωτός που ανακλάται από αυτήν, αλλά και από τα μήκη κύματος που ανακλώνται από τις παρακείμενες επιφάνειες. Ο εγκέφαλος μπορεί να διαχειρισθεί την αναλογία μεταξύ φωτός και μιας ορισμένης ζώνης μηκών κύματος που ανακλάται από το περιβάλλον του. Η σύγκριση αυτών των αναλογιών επιτρέπει στον εγκέφαλο να δημιουργεί το χρώμα μιας επιφάνειας. Στο πείραμα του Edwin Land χρησιμοποιείται μια πολύχρωμη επιφάνεια (ή επιφάνεια Modrian λόγω ομοιότητας με τα έργα του ζωγράφου) η οποία φωτίζεται από τρείς προβολείς με κόκκινο, πράσινο και μπλε φώς. Σε σκοτεινό χώρο ζητείται από υγιείς παρατηρητές να καταγράψουν την αίσθηση που τους προκαλείται όταν η ένταση του κάθε προβολέα αλλάζει ανεξάρτητα από τους άλλους. Φωτοευαίσθητος μετρητής καταγράφει κάθε ποσότητα κόκκινου, πράσινου και μπλε φωτός που

[17] Rufolf Arnheim, «VII. Χρώμα», «Τέχνη και οπτική αντίληψη», σελ. 374.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



ανακλάται από το εκάστοτε κομμάτ της πολύχρωμης επιφάνειας Θεωρούμε ότι ζητείται από το κοινέ να δουν ένα πράσινο κομμάτι που φωτίζεται ώστε να ανακλά συγκεκριμένες ποσότητες κόκκινου, πράσινου και μπλε φωτός με 30, 60 και 10 μονάδες αντίστοιχα. Στο άναμμα θα αναφέρουν ότι το κομμάτι είναι πράσινο, αφού το πράσινο κομμάτι ανακλά διπλάσια ποσότητα πράσινου σε σχέση με το κόκκινο. Αν αλλάξουν οι συνθήκες ώστε το ίδιο πράσινο κομμάτι να ανακλά μονάδες 60, 30, και 10 κόκκινου, πράσινου και μπλε φωτός αντίστοιχα, πάλι οι παρατηρητές θα βλέπουν το κομμάτι πράσινο, παρόλο που οι συνθήκες έχουν μεταβληθεί και περισσεύει κόκκινο φώς που ανακλά το πράσινο κομμάτι. Το συμπέρασμα του πειράματος του Land είναι πως «το χρώμα μιας επιφάνειας δεν καθορίζεται μόνο από τα μήκη κύματος του φωτός που ανακλάται από αυτή, αλλά και από τα μήκη κύματος του φωτός που ανακλάται από τις παρακείμενες επιφάνειες»[18].

Σε ανάλυση για το φώς και την όραση ο Αριστοτέλης μιλάει για την ανάγκη κάποιου φυσικού ενδιαμέσου μεταξύ του ορατού αντικειμένου και της διάνοιας της παρατηρήσεως. Αναφερόμενος σε αυτό το ενδιάμεσο αντιλαμβάνεται την απόλυτη αναγκαιότητά του, δεδομένου ότι ένα αντικείμενο δεν μπορεί ούτε να διαχωρίζεται από το μάτι με κενό χώρο, ούτε αυτό να ιδωθεί αν τοποθετηθεί απευθείας επί του οφθαλμού. Το μέσον του θεατού είναι διάφανο, μια φυσική δύναμη που βρίσκεται σε όλα τα σώματα και κυρίως στον αέρα, το νερό και σε συγκεκριμένες στερεές ουσίες. Ο Αριστοτέλης ορίζει το διάφανο ως «αυτό το οποίο είναι ορατό, όχι απολύτως από μόνο του, αλλά λόγω του χρώματος από κάτι άλλο. Αυτός ο χαρακτήρας διαδίδεται μέσω του αέρα, του νερού και πολλών στέρεων αντικειμένων, ωστόσο δεν είναι προϋπόθεση ότι το νερό ή ο αέρας είναι διαφανή, αλλά επειδή η ίδια φύση ανήκει σε αυτά τα δύο ως προς την αιώνια διάρκειά τους πάνω στο στερέωμα»[19]. Στην ουσία δεν αναφέρεται σε κάτι που είναι ορατό, αλλά σε κάτι διαμέσου του οποίου καθίσταται δυνατή η όραση.

---

[18] Semir Zeki, «Νευροβιολογική εξέταση ορισμένων μορφών τέχνης», «Εσωτερική όραση», σελ. 236.

[19] David C. Lindberg, "The background: ancient theories of vision", "Theories of vision from Al-Kindi to Kepler", p.7.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο Arnheim στο κεφάλαιο «βάθος δια αλληλεπικάλυψης» αναφέρει ότι «όταν ένα από τα συστατικά στοιχεία αποκόπτει στην πραγματικότητα ένα μέρος του άλλου, τότε η αντιληπτική παρόρμηση του να δει κανείς μια υπέρθεση είναι εξαιρετικά έντονη διότι οδηγεί στην ολοκλήρωση του ανολοκλήρωτου σχήματος»[20]. Μια ιδιαίτερη περίπτωση υπέρθεσης είναι η διαφάνεια. «Η επικάλυψη είναι μερική διότι το επικαλυπτόμενο αντικείμενο παραμένει ορατό πίσω από την επικάλυψη»[21]. Ο Arnheim τελεί τον διαχωρισμό μεταξύ φυσικής και αντιληπτικής διαφάνειας. Η φυσική διαφάνεια υφίσταται όταν μια καλύπτουσα επιφάνεια αφήνει αρκετό φώς να περνά μέσα από αυτήν ώστε να επιτρέπει στην υποκείμενη διάταξη να γίνεται ορατή. Δεν αποτελεί εγγύηση αντιληπτικής διαφάνειας. Φυσικώς διαφανή είναι τα πέπλα, τα φίλτρα, οι ατμοί. Εντυπώσεις αντιληπτικής διαφάνειας μπορούν να ληφθούν και χωρίς τη βοήθεια φυσικώς διαφανών υλικών. Το χρώμα της επικάλυψης μπορεί να ειδωθεί ως συνδυασμός των άλλων δύο ή σε μια κοντινή προσέγγιση αυτού του συνδυασμού. Η διαφάνεια υφίσταται «ως επαγωγικό συμπέρασμα στηριζόμενο στον περίγυρο· είναι ο τρόπος δια του οποίου το χρώμα ικανοποιεί τις απαιτήσεις που δημιουργούνται από μια σύγκρουση σχημάτων»[22]. Εξαρτάται από τη φωτεινότητα της διαφανούς περιοχής η περίπτωση του αν θα παραχθεί η εντύπωση μιας αφαιρετικής ή προσθετικής μείξης φωτός. Στην κατάσταση που η περιοχή τείνει προς φωτεινή τότε η περιοχή της επικάλυψης ανακλά σε γενικές γραμμές τόσο φώς όσο και οι άλλες δύο μαζί. Επίσης όσον αφορά τη φωτεινότητα μιας διαφανούς περιοχής η μικρότερη βαθμίδα φωτεινότητας προωθεί ένα αδιάσπαστο μετωπικό σχήμα.

«Αστικό τοπίο», ακρυλικό σε χαρτί, ψηφιακό τύπωμα, 2009

Η διαφάνεια αποτελεί το βασικότερο τεχνικό στοιχείο των έργων και επαναπροσδιορίζει τις οπτικές διεργασίες του θεατή, αφού το φώς ανακλάται και δημιουργεί χωρικές οργανώσεις. Το υγρό στοιχείο, όσον αφορά το μέσο της φωτογραφίας, σε συνδυασμό με την παρεμβολή ενός τζαμιού και του φωτογραφικού φακού, «φιλτράρουν» την οπτική πραγματικότητα με

[20] Rufolf Arnheim, «V. Χώρος», «Τέχνη και οπτική αντίληψη», σελ. 274.

[21] Rufolf Arnheim, ό.π. σελ. 278.

[22] Rufolf Arnheim, ό.π., σελ. 281.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κορύφωση την αλλοίωση, αποδίνοντας έμφαση στις χρωματικές ι φορμαλιστικές αξίες του αστικού τοπίου. Ενεργοποιείται η οπτική ιδιότη του δέκτη του να φαίνεται κάτι διαμέσου κάποιου άλλου υλικού. σταγόνες θα μπορούσαν να συσχετισθούν με τα vitraux που είναι χρωματι φίλτρα τα οποία ελαττώνουν το εξωτερικό φώς που περνάει διαμέσου τοι Το τοπικό χρώμα των αντικειμένων είναι αποτέλεσμα του φωτός π αντανακλούν οι επιφάνειές τους, αφού απορροφήσουν από τον φωτισμό ό μέρος τους ανήκει να κρατήσουν[23]. Το νερό αφομοιώνει ύλες και απορροι ουσίες, δεδομένου του φαινομένου της διάλυσης των στερεών μέσα σε αυτ Η ρευστότητα είναι το πρωταρχικό χαρακτηριστικό του. Το θόλωμα τι φακού της φωτογραφικής μηχανής τείνει να ενταχθεί στα στοιχεία τ οπτικής διαδικασίας. Πρόκειται για την καταγραφή μιας στέρεης οπτικι πραγματικότητας με σημείο αναφοράς τη ρευστότητα και την εξαΰλωση. Τ σημείο εστίασης του θεατή τον ανάγει απευθείας στην ενδιάμεσ κατάσταση.

Ψηφιακό τύπωμα, 2009

Ο ποιητής Friedrich Leopold, Freiherr von Hardenberg, (1772-1801) αποκάλεσε το νερό «ευαίσθητο χάος»[24]. Το χάος δίνει γένεση στην τάξη και αυτή με τη σειρά της αναδεικνύει νέες μορφές χάους. Ο Leonardo da Vinci, όπως και σύγχρονοί του, ενδιαφερόταν πολύ για το νερό, αφού το νερό την εποχή του 17ου αιώνα –ένα από τα τέσσερα σημεία από τα οποία ήταν φτιαγμένα τα πάντα μέσα στο σύμπαν– δεν ήταν απλώς ένα υγρό, αλλά

[23] Εμ. Γ. Βακαλό, «Μίξης των χρωμάτων», «Οπτική σύνταξη», σελ.159.

[24] Ian Stewart, «Ευαίσθητο χάος», «Παίζει ο Θεός ζάρια», σελ.197.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

αποτελούσε ένα σύμβολο για τις εξελίξεις στη ζωή. Γιατί, όπως και η ζωή το νερό ρέει -γεννιέται, αυξάνεται, κινείται, χάνεται. Τα σχέδια του νερού που πέφτει προβλημάτισαν τον Leonardo που ασχολήθηκε με τις υδατοπτώσεις. Η ακριβής απόδοση της κίνησης ενός ρευστού αποτελεί πρόκληση και ο ίδιος συνδύασε το ένστικτο του επιστήμονα με την ενόραση του καλλιτέχνη και προσπάθησε να βελτιώσει την ακρίβεια των έργων του με συνειδητά βήματα, κάνοντας προσεκτικές μελέτες σε κάθε τι που ήθελε να αναπαραστήσει.

Σε αναφορά για το βάθος ο Maurice Merleau-Ponty αναφέρει: «Αυτό που είναι αινιγματικό, είναι ο δεσμός ανάμεσά τους, αυτό που βρίσκεται ανάμεσά τους –το γεγονός δηλαδή ότι βλέπω το κάθε πράγμα στη θέση του ακριβώς επειδή τα πράγματα κρύβουν το ένα το άλλο– , το γεγονός ότι οι όψεις αυτές εμφανίζονται ως αντίπαλες μπροστά στο βλέμμα μου ακριβώς επειδή η καθεμιά κατέχει τον δικό της τόπο»[25]. Θίγει την εξωτερικότητα των πραγμάτων αλλά με αναφορά στην ουσία τους και τον τρόπο που επιδρά ο χώρος στη μορφή και αντίστροφα. Επίσης ο προβληματισμός του αφορά έναν ενδιάμεσο χώρο, αυτόν που παρεμβάλλεται ανάμεσα στα διαφανή επίπεδα, δηλαδή τον αέρα. Ο James J. Gibson αναφέρει «ο οπτικός χώρος δεν μπορεί να είναι κατανοητός σαν ένα αντικείμενο ή ένα σύνολο αντικειμένων στον αέρα, αλλά σαν ένα σύνολο συνεχών επιφανειών. Ο χωρικός χαρακτήρας του οπτικού κόσμου δεν προέρχεται από τα αντικείμενα που υπάρχουν σε αυτόν αλλά από το φόντο των αντικειμένων»[26].

Ψηφιακό τύπωμα, 2010

Η μετάβαση στο πλαστικό υλικό επέρχεται με τη σειρά εικόνων «Ινφάντα Μαργαρίτα», όπου επιτελείται αποδόμηση της μορφής και παγιώνεται πλέον στον πειραματισμό η χρήση του φίλτρου. Πέρα από τον φακό ανάμεσα στο θέμα και στον γυμνό οφθαλμό παρεμβαίνει μια πλαστική μεμβράνη η οποία εντάσσεται ως δομικό υλικό της σύνθεσης. Στην κατηγορία των εικόνων αυτών οι λήψεις συντελούνται σε διαφορετικού φάσματος ακραίες φωτιστικές συνθήκες. Έτσι, είτε σε υποφωτισμένο περιβάλλον, είτε με την χρήση φλάς έχοντας ως στόχο το υψηλό κοντράστ, είτε με την χρήση

[25] Maurice Merleau-Ponty, «Το μάτι και το πνεύμα», Αθήνα, 1991, σελ.97.

[26] J.J. Gibson, "The visual field and the visual world", "Perception of the visual world", p.20.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

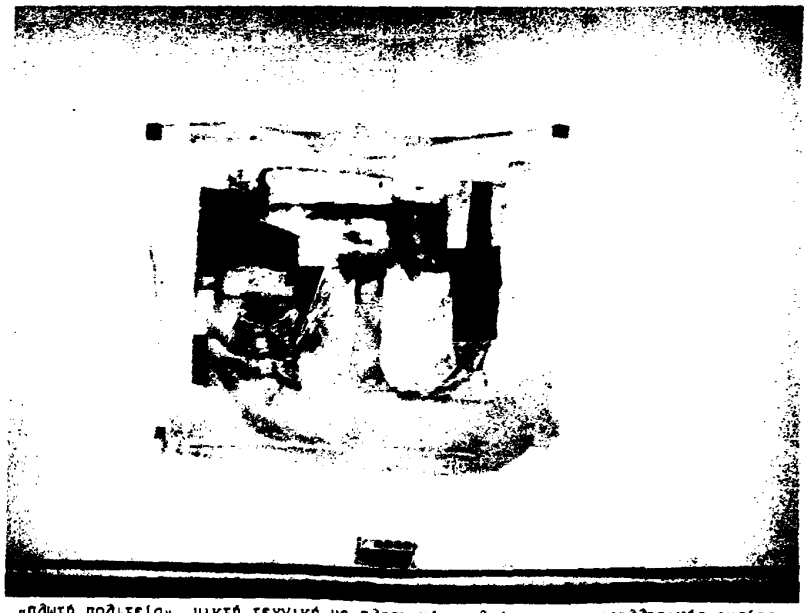
περισσότερων από δύο φωτιστικών πηγών, αποσκοπείτε η απόδοση των μορφοπλαστικών αξιών και ποιοτήτων του υλικού. Ανάλογα με την τοποθέτηση της φωτιστικής πηγής παρατηρούνται διαφορετικοί τρόποι διάχυσης του φωτός, δημιουργώντας πολλαπλά σημεία εστίασης του οφθαλμού.

Τα μορφοπλαστικά χαρακτηριστικά της πλαστικής μεμβράνης, με βασικό άξονα την ανάδειξη της διαφάνειας του υλικού, σχετίζονται με την έννοια της παρεμβολής που κατείχε το υγρό τζάμι και της αποδόμησης που επερχόταν ως αποτέλεσμα, αφού αποτελεί ένα νέο τύπο φίλτρου. Πέρα από την έννοια του ενδιαμέσου, θίγεται η έννοια της επικάλυψης, δραστηριότητα με την οποία συμβαίνει η συγκέντρωση αποσπασματικών εικόνων για το σχηματισμό ενός πανοράματος 360°. Επίσης η διαφάνεια μαζί με την αλληλοδιείσδυση αποτελούν φορείς οργάνωσης και δόμησης για την αντίληψη νοητικών τοποθετήσεων. Τα κοίλα και τα κυρτά που δημιουργούνται αντιδρούν διαφορετικά με το προσπίπτον φώς. Το αποτέλεσμα είναι να ανακλά και να απορροφά φωτιστικές δράσεις που εκτυλίσσονται πέρα από αυτό, εξαϋλώνουντας την επιφάνεια και εντάσσοντάς τα στην ευρύτερη ατμόσφαιρα του περιβάλλοντος. Το γυάλινο τζάμι με τις σταγόνες καλύπτει όλο το οπτικό πεδίο και δεν αποτελεί μια διαφανή επιφάνεια με τάσεις παραμόρφωσης μπροστά σε ένα κανονικά δομημένο κόσμο αλλά αποτυπώνει ένα διαφορετικό κόσμο. Η πλαστική μεμβράνη λειτουργεί με πολλαπλούς τρόπους. Από τη μια είναι μια διαφανής επικάλυψη που μιμείται την κατάσταση που προκύπτει με την ομοιόμορφη επίστρωση του βερνικιού που καλύπτει έναν πίνακα. Ωστόσο από την άλλη πλευρά και με μεγάλη εφαρμογή η διαφάνεια καθίσταται ορατή όταν ένα κομμάτι διαφανούς υλικού τοποθετηθεί πάνω σε ένα ομοιογενές φόντο. Κατασκευαστικά το λιγότερο που μπορεί να χρησιμοποιηθούν είναι τρία επίπεδα για τη δημιουργία της διαφάνειας.

Λόγω της οικειοποίησης του θεατή με το υλικό, η τεχνολογία του υλικού προκαλεί την αίσθηση της αφής με μετάβαση από το απτικό στο οπτικό. Στο περιβάλλον το αστικό σπάνια το άτομο έρχεται σε απτική επαφή με τα στοιχεία της, ενώ τα ερεθίσματα που τον κατακλύζουν ενεργοποιούν κυρίως την όραση και την ακοή. Η πλαστική μεμβράνη αποτελεί βιομηχανικό παράγωγο ανόργανο πολυμερές και είναι μαλακό LDPE πολυαιθυλένιο χαμηλής πυκνότητας. Η διαφανής ιδιότητα του υλικού υπαινίσσεται το πέρασμα του χρόνου. Ο θεατής βιώνοντας το συνεχή αυτό μετασχηματισμό αποκτά μια όραση σε κίνηση. Η πόλη ξεθωριάζει στο πέρασμα του χρόνου, μέσα από τη πολύ-χρηστικότητά της. Φίλτρα όπως νέφος, ομίχλη, τζάμι μεταλλάσσουν τη μορφή της διαρκώς, ενώ η δομή της παραμένει σταθερή. Όταν κάτι στερεύει από χρηστικότητα αυτό σταματά να επαναπροσδιορίζεται και δημιουργεί μια τρύπα χρόνου στον χώρο. Η συμμετρία της σύνθεσης τείνει να προσδιορίσει τη στατικότητα και η επανάληψη μορφών φόρμας προκαλεί σημεία αναφοράς για την τυποποίηση.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Είτε αυτό είναι τζάμι με υγρασία ή με ξηρασία, είτε απλώς ένα υγρό στοιχείο που καμπυλώνει τον χώρο, είτε η πλαστική μεμβράνη που αναμιγνύει το φώς, αναφερόμαστε πλέον σε «φίλτρα» ή «διαμεσολαβητές» που το καθένα χρησιμοποιεί τις ιδιότητές του για την περιγραφή μέσω κώδικα της οπτικής πραγματικότητας.



«πλωτή πολιτεία», μικτή τεχνική με πλαστική μεμβράνη και συγκολλητικές ουσίες, 1,60X2,00 m, 2010, παρουσίαση στον χώρο Ι.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Οπτική Θεωρία

«Η κυματική και σωματιδιακή εικόνα δεν δείχνουν δύο διαφορετικά πράγματα, αλλά δύο πλευρές του ίδιου πράγματος. Είναι, απλώς, δύο επιμέρους εικόνες, κατάλληλες για διαφορετικά σύνολα περιστάσεων' και γι' αυτό συμπληρωματικές, αλλά όχι προσθετικές. Όταν το φώς δείχνει σωματιδιακές ιδιότητες, οι κυματικές του ιδιότητες εξαφανίζονται – και αντίστροφα»[27]. *J.Jeans*

Πηγές ενέργειας που ακτινοβολούν μήκη κύματος από 400-700 nm ερεθίζουν τους δέκτες του οφθαλμού. Ο ανθρώπινος παρατηρητής, μέσω της ακτινοβολίας που σκεδάζεται προς τον οφθαλμό, αντιλαμβάνεται τη γεωμετρική δομή των αντικειμένων, πέρα από τις φυσικές και χημικές ιδιότητές τους. Επίσης είναι ικανός να αντιληφθεί το πεδίο αυτών των ενεργειών, δηλαδή του φωτός, και τον τρόπο που η ακτινοβολία παράγει χώρο. Όταν ακτίνες φωτονίων διαπερνούν το μάτι τότε ο παρατηρητής «βλέπει φώς». Το φώς αποτελεί πτυχή της συνείδησης, ενώ η ακτινοβολία είναι μια φυσική οντότητα που ποτέ δεν έχει ειδωθεί.

Η ύλη και το κύμα έχουν απασχολήσει ιδιαίτερα την επιστήμη της Φυσικής. Βάσει των μηχανικών κυμάνσεων κατά τον Christiaan Huyghens (1629-1695) το φώς θεωρήθηκε κύμανση μεταβιβαζόμενη από κάθε αυτόφωτο σημείο που εκτελεί δονήσεις μεγάλης συχνότητας στον αιθέρα, που υποτίθεται περιβάλλει όλα τα σώματα. Σχεδόν ομόχρονα ο Sir Isaac Newton (1642-1727) δίδασκε ότι το φώς είναι αποτέλεσμα πομπής ελαχίστων σωματιδίων προς όλες τις κατευθύνσεις από τις φωτεινές πηγές. Αργότερα το 1860 ο James Clerk Maxwell (1831-1879), στα πλαίσια της ηλεκτρομαγνητικής θεωρίας, θεώρησε ότι το φώς είναι ηλεκτρομαγνητικό κύμα που παράγεται από δονήσεις των ηλεκτρικά φορτισμένων συστατικών των ατόμων της ύλης. Ο Max Plank (1858-1947) το 1899 διατύπωσε την θεωρία των «κβάντα» σύμφωνα με την οποία η εκπεμπόμενη ακτινοβολία είναι ασυνεχής. Το 1924 ο Louis de Broglie (1892-1987), αναπτύσσοντας θεωρία για τις κυματικές ιδιότητες των ηλεκτρονίων, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ακολουθούν τη διαδρομή του ελαχίστου χρόνου. Στην γεωμετρική οπτική η «ακτίνα» αποτελεί ένα αφηρημένο αντικείμενο που χρησιμοποιείται για να προβλέψει την πορεία του φωτός. Όσον αφορά τον ηλεκτρομαγνητισμό ο Albert Einstein επέκτεινε κατά πολύ τη θεωρία του φωτός ερμηνεύοντας το «φωτοηλεκτρικό» φαινόμενο και θεώρησε ότι κάθε μορφής ηλεκτρομαγνητική ενέργεια αποτελείται από κβάντα[28]. Το 1926 αναπτύσσεται η κβαντική μηχανική και το 1929 η κβαντική θεωρία της αλληλεπίδρασης του φωτός με την ύλη, δηλαδή η κβαντική ηλεκτροδυναμική που είναι φυσική σωματιδιακή και αφορά τις υψηλές ενέργειες.

---

[27] Γ. Γραμματικάκης, «Το κβαντικό βασίλειο του μικρόκοσμου», «Η αυτοβιογραφία του φωτός», Ηράκλειο, 2009, σελ.214.

[28] Γ. Γραμματικάκης, ό.π., σελ.199.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο Richard P. Feynman (1918-1988) μεταγενέστερα το 1948 αναπτύσσει έναν ορθό φορμαλισμό της κβαντικής ηλεκτροδυναμικής και περιγράφει, στα πλαίσια της κβαντομηχανικής, την αλληλεπίδραση του φωτός με την ύλη. Ο ίδιος περιγράφει το διφορούμενο αποτέλεσμα και την καθυστέρηση στην ανάγνωση των οργανωμένων εικόνων πάνω σε διαφανή υλικά ως φαινόμενο εξήγησης μέσα από την κβαντική ηλεκτροδυναμική και τη φυσική του φωτός. Ο Feynman αναλύει τη συμπεριφορά του φωτός πραγματοποιώντας υπολογισμούς στην κβαντομηχανική μέσω διαδικασίας που αφορά συμβάντα και πιθανότητες, ορίζοντας το πλήρες συμβάν και λαμβάνοντας υπόψη του τις αρχικές και τελικές συνθήκες του πειράματος. Η γενική αρχή είναι ότι όταν το φώς κινείται από ένα σημείο σε ένα άλλο στην ουσία διασπείρεται καθώς προχωρεί, αφού η κίνηση του φωτονίου είτε υλοποιεί περιστροφή χωρίς σμίκρυνση, είτε ως ένα βαθμό σμίκρυνση χωρίς περιστροφή, είτε μόνο περιστροφή, είτε σμίκρυνση. Η ανάκλαση και η διάδοση του φωτός είναι το αποτέλεσμα της σύλληψης ενός φωτονίου από ένα ηλεκτρόνιο, και της εκπομπής ενός νέου φωτονίου. Όσον αφορά τη σκέδαση του φωτός όταν ένα φωτόνιο απορροφάται από ένα ηλεκτρόνιο, τότε το ηλεκτρόνιο συνεχίζει να κινείται για λίγο και ύστερα εκπέμπει ένα νέο φωτόνιο. Τα φωτόνια όταν προσπίπτουν σε κάποια επιφάνεια με διαφανή ιδιότητα δεν ανακλώνται από αυτή, αλλά αλληλεπιδρούν με τα ηλεκτρόνια που βρίσκονται μέσα σε αυτή. Ωστόσο δεν μπορούμε να προβλέψουμε αν κάποιο φωτόνιο θα ανακλαστεί από την επιφάνεια του διαφανούς υλικού ή θα εισχωρήσει σε αυτό. Για τον λόγο αυτό υπολογίζεται η πιθανότητα πραγματοποίησης του συμβάντος. Αν ένα συμβάν μπορεί να περατωθεί με εναλλακτικούς τρόπους, τότε προστίθενται οι πιθανότητες για τον καθένα από αυτούς τους διαφορετικούς τρόπους. Επίσης αν ένα συμβάν περιλαμβάνει μια σειρά διαδοχικών βημάτων ή είναι το αποτέλεσμα από πολλά συνακόλουθα τα οποία είναι ανεξάρτητα μεταξύ τους περιστατικά, τότε πολλαπλασιάζουμε τις πιθανότητες καθενός βήματος ή περιστατικού.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Οπτική αντίληψη

Η εικόνα είναι αρχικά ότι καταγράφεται μέσω της αίσθησης της όρασης, δηλαδή ότι σχηματίζεται στο πίσω μέρος του αμφιβληστροειδούς. Μια από τις πρώτες συστηματικές θεωρίες του φωτός και της όρασης αποτελεί η υλιστική ατομική θεωρία με κοινή παραδοχή των υποστηρικτών της ότι η αίσθηση της όρασης προκαλείται με την άμεση επαφή του αισθητικού οργάνου και ότι πρόκειται για υλική εκροή που μεταφέρεται από το ορατό αντικείμενο προς τον οφθαλμό. Ανατρέχοντας στις αρχαίες θεωρίες περί της οράσεως, ο Αέτιος από την Αντιόχεια αναφέρει: «ο Λεύκιππος, ο Δημόκριτος και ο Επίκουρος υποστηρίζουν ότι τα αισθήματα και η σκέψη παράγονται από είδωλα που έρχονται από έξω»[29]. Σύμφωνα με τους ατομικούς κάθε σώμα εκπέμπει εικόνες, ένα είδος ομοιωμάτων που έχουν την ίδια μορφή με το πρωτότυπο. Οι εικόνες αυτές μεταδίδονται από το κενό με τεράστια ταχύτητα και με τη δράση τους τα αισθητήρια όργανα γεννούν την αίσθηση η οποία αναπαράγει σε ένα βαθμό πιστά το αντικείμενο. Ο Θεόφραστος αναφέρει πως η εικόνα δεν είναι αποτέλεσμα εσωτερικής διαδικασίας, αλλά ότι προκύπτει στον αέρα που παρεμβαίνει μεταξύ του οφθαλμού και του αντικειμένου του θεάματος. Ο αέρας αυτός με τη στέρεη μορφή του και τους ποικίλους χρωματισμούς του είναι που εμφανίζεται μέσα στον οφθαλμό. Πρόκειται για θεωρία που υποστηρίζει πως η εικόνα έχει υλική υπόσταση, αυτή του ενοποιημένου αέρα.

Ο Επίκουρος γίνεται πιο εκτενής όσον αφορά την υλική εκροή στηρίζοντας πως τα εξωτερικά πράγματα γίνονται αντιληπτά μέσω του αέρα ή διαμέσου των ηλιακών ακτινών ή γενικά μέσω ρευμάτων οποιουδήποτε είδους που μετακινούνται από εμάς σε αυτά. Ο ίδιος θεωρεί, όπως και ο Δημόκριτος, ότι τα εξωτερικά αντικείμενα στέλνουν από μακριά εκπορεύσεις ή «είδωλα» του εαυτού τους που ταξιδεύουν μέσω του αέρα και προσκρούουν τις αισθήσεις μας. Στην πραγματικότητα, αυτές οι λεπτές ατομικής υπόστασης εικόνες ή ταινίες αποτυπώνουν τους εαυτούς τους στις αισθήσεις, αφήνοντας πίσω τους ίχνη εκδόσεων του εξωτερικού κόσμου που μπορεί να συλληφθούν και να αποθηκευτούν στη μνήμη. Στηριζόμενος στα φυσικά φαινόμενα ο Titus Lucretius Carus έρχεται να διευκρινίσει τη φύση των ταινιών (τις οποίες ονομάζει "simulacra") που προέρχονται από τα ορατά αντικείμενα, παραθέτοντας το παράδειγμα του ξύλου που παράγει καπνό και θερμότητα πυρακτώσεως καθώς και του τζιτζικιού που αποβάλλει το κάλυμμά του το καλοκαίρι[30]. Καταλήγει πως ο σωματιδιακός χαρακτήρας δεν αφορά τόσο την οπτική διαδικασία, αφού σε ένα κόσμο χωρίς υλική εκροή δεν υπάρχει ατομισμός. Σύμφωνα με τον ίδιο φορείς ή αντικείμενα

[29] David C. Lindberg, "The background: ancient theories of vision", "Theories of vision from Al-Kindi to Kepler", p.2.

[30] David C. Lindberg, ό.π., p.3.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

πάντα αποβάλλουν αυτές τις ταινίες, τα simulacra, ή τις ατομικές εικόνες σε μορφή οπτικών εικόνων, ήχου και δυνάμεων. Ο Lucretius δε βασίστηκε στην εμπειρική παρατήρηση, αλλά στηρίχθηκε στο αξίωμα ότι «τίποτα δεν μπορεί να γεννηθεί από το τίποτα» και κατέληξε στη βασική ιδέα του simulacra.

Ο Julien Offray de La Mettrie (1709-1751) αποτελεί εκπρόσωπο του γαλλικού υλισμού κατά τον 18° αιώνα. Στο έργο του «Φυσική ιστορία της ψυχής» ("Histore naturalle de l' ame", 1745) αντιπαρατίθεται στον καρτεσιανό δυαδισμό του πνεύματος και της ύλης, αποδίδοντας στην τελευταία έκταση, κινητήρια δύναμη και αισθαντικότητα, ανάγοντας στις αισθήσεις όλες τις ανώτερες ψυχικές λειτουργίες. Μιλώντας για τις αισθήσεις υποστηρίζει ότι «μόνο αυτές μπορούν να φωτίσουν τη νόηση στην αναζήτηση της αλήθειας»[31]. Στο δοκίμιο «Ο άνθρωπος μηχανή» ("L' home machine", 1748) κατέληξε στο συμπέρασμα πως ο άνθρωπος αποτελεί μια περίπλοκη μηχανή, η οποία δε διαφέρει ουσιωδώς από τα ζώα και η μελέτη της πρέπει να ανατεθεί σε μια αυστηρά μηχανιστική και εμπειρική φυσιολογία του νευρικού συστήματος. Ο ίδιος είχε αναφέρει ότι ο εξωτερικός κόσμος αντικατοπτριζόταν στην «οθόνη των εικόνων του εγκεφάλου»[32]. Πέρα από το ενιαίο της ύλης ο Denis Diderot (1713-1784) υπερασπίστηκε και το ενιαίο της συνειδήσεως και εξέφρασε ότι η αίσθηση σε δυναμική μορφή είναι μια γενική ιδιότητα της ύλης.

Στα τέλη του 19ου αιώνα ομάδα ψυχολόγων άρχισε να ασχολείται με το γεγονός ότι μια μορφή μπορεί να μεταφερθεί στον αμφιβληστροειδή, αφού το άτομο σαρώνει το παρατηρούμενο αντικείμενο, χωρίς να υφίσταται διαφορά στην αντίληψη. Παρόλο που τα αισθητήρια στοιχεία διέφεραν η μορφή παρέμενε ίδια. Η μορφή είναι ανεξάρτητη από την παραγωγή σημείων μέσω του αμφιβληστροειδούς της οπτικής πραγματικότητας και από την χρωματική διέγερση των σημείων αυτής. Η έννοια της ποιότητας της μορφής (Gestaltqualität) είναι ελαχίστως ανάλογη με τις ιδιότητες του χρώματος, δηλαδή της φωτεινότητας και της απόχρωσης, και, ως αποτέλεσμα, δε δύναται να αναλυθεί με τις αισθήσεις. Παρόλο που υφίσταται ταύτιση των χαρακτηριστικών της μορφής με αυτά των απλών αισθήσεων, αφού αυτή είναι αμείωτη και στοιχειώδης, δεν κατατάσσεται στην κατηγορία της αντίληψης και των αισθήσεων, αφού δεν υφίσταται ισοδύναμο ερέθισμα του ειδώλου πάνω στο όργανο του αμφιβληστροειδούς.

Για την ερμηνεία πολύπλοκων συστημάτων αναλύθηκε μια υποθετική διαδικασία της αισθητηριακής οργάνωσης, η θεωρία τις Gestalt[33].

---

[31] «10 Υλιστές φιλόσοφοι», σειρά ιστορίας και φιλοσοφίας, Αθήνα, 1988, σελ. 77.

[32] ό.π. , σελ. 77.

[33] Σύμφωνα με την οποία υπάρχουν ολότητες, η συμπεριφορά των οποίων δεν προσδιορίζεται από αυτή των ατομικών τους στοιχείων, αλλά οι διεργασίες των μερών προσδιορίζονται από την εγγενή φύση της ολότητας. Προσδοκία της θεωρίας αυτής είναι ότι θα προσδιορίσει τη φύση αυτών των ολοτήτων.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η θεωρία αυτή έλαβε διαφορετική θέση υποστηρίζοντας ότι η μορφή δεν εμπλέκεται με τις αισθήσεις. Η εμπειρία δεν καθίσταται δυνατό να ανάγεται σε στοιχεία ή προσθετικές μονάδες και όταν αναλύεται μέσω ενδοσκοπικής διαδικασίας σε αισθητηριακά στοιχεία είναι παραποιημένη. Με τη διεξαγωγή πειραμάτων, ένας παρατηρητής βλέποντας οπτικά μοτίβα ή αποδομένες αμυδρώς μορφές τείνουν να γίνουν για τον ίδιο αντιληπτές ως συμμετρικές, συνδεδεμένες, ολοκληρωμένες και με νόημα, παρόλο που τα σχέδια που του παρουσιάζονται δεν ήταν. Έτσι κατέληξαν στο συμπέρασμα πώς αυτές οι τάσεις αποτελούν νόμους της αντιληπτικής διαδικασίας εν γένει. Οι μορφές μοιάζουν να παρουσιάζονται αυθόρμητα στην αντίληψη, ακόμα και στην περίπτωση που η εικόνα κατασκευάζεται από έναν πειραματιστή. Η θεωρία της αντίληψης που προέκυψε ήταν πως πρόκειται για διαδικασία σχετική με την αυθόρμητη οργάνωση των αισθήσεων που συμβαίνει στον εγκέφαλο πιθανώς στον εγκεφαλικό φλοιό. Συλλαμβάνεται ως δραστηριότητα σε ένα πεδίο, ανάλογο προς το πεδίο της όρασης. Τα τμήματα του πεδίου αυτού (το περίγραμμα της μορφής και το φόντο του) υπήρχαν είτε ενωμένα είτε διαχωρισμένα από δυνάμεις έλξης και απώθησης όμοιες με τις ηλεκτρομαγνητικές. Στη θεωρία της Gestalt μια αντιληπτή μορφή αποτελεί σχηματισμό εγκεφαλικό. Οι αποδόσεις της εικόνας του αμφιβληστροειδούς απομονώνονται σε αυτόνομες διεγέρσεις. Μόνον όταν αυτές προβάλλονται στον εγκεφαλικό φλοιό οι δυνάμεις του ξεκινούν κοινή λειτουργία και ενώνονται στη Gestalt. Τα αίτια της αισθητηριακής οργάνωσης πρέπει να αναζητηθούν σε αυτό που αποκαλούμε θεωρία του πεδίου.

Ωστόσο η θεωρία της Gestalt δεν είναι τόσο σαφής σχετικά με την αντίληψη του χώρου όπως με αυτή της μορφής, αφού υποστήριξε πως όλα στην οπτική αντίληψη είναι τρισδιάστατα από την αρχή. Ο εγκέφαλος αποτελεί όργανο τριών διαστάσεων, επομένως η νευρική διαδικασία της δυναμικής οργάνωσης θα πρέπει να εμφανίζεται σε τρισδιάστατο πεδίο. Οπότε η αντίληψη από μόνη της εκ του φυσικού θα έπρεπε να είναι τριών διαστάσεων αν και τα υποκείμενα γεγονότα είναι. Μέσω της θεωρίας αυτής διαμορφώθηκαν προβλήματα που αφορούσαν την αντίληψη του χώρου, όπως πώς γίνεται αντιληπτός ο διαχωρισμός μιας φιγούρας από το φόντο της ή τι είναι επιφάνεια και τι περίγραμμα ή πώς τα φαινόμενα του εγώ τοποθετούνται στον κόσμο ή γιατί τα πράγματα φαίνονται να έχουν περίπου το ίδιο χρώμα και μέγεθος παρά τις διακυμάνσεις των εικόνων τους στον αμφιβληστροειδή. Πρόκειται για ερωτήματα που είναι σχετικά με τα χαρακτηριστικά του οπτικού κόσμου.

Η διαφορά ανάμεσα στο οπτικό πεδίο και στον οπτικό κόσμο αποτελεί γεγονός, δεδομένου πως οι οφθαλμοί κινούνται ανάλογα με το στοιχείο που εστιάζουν. Το οπτικό πεδίο μετατοπίζεται κάθε φορά που οι οφθαλμοί κινούνται από ένα σημείο εστίασης σε ένα άλλο. Οι οφθαλμοί κατέχουν για το οπτικό περιβάλλον τον ίδιο ρόλο με έναν προβολέα που κινείται πάνω από ένα νυχτερινό ουρανό, με τη διαφορά ότι το φώς

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

απορροφάται από αυτούς αντί να εκπέμπεται [34]. Οι κινήσεις κατά τη διάρκεια της σάρωσης αυτού του είδους ονομάζονται σακκαδικές κινήσεις των οφθαλμών και πρόκειται για ταχεία τραντάγματα πολύ μικρής διάρκειας. Στην περίπτωση που οι μετατοπίσεις της εστίασης είναι εκτενείς τότε το κεφάλι επίσης κινείται στην ίδια κατεύθυνση με αυτή των ματιών, οπότε οι ισορροπίες του οπτικού πεδίου διαμορφώνονται από τα βλέφαρα μέχρι την κυκλοτερή μύτη. Ένα από τα προφανή χαρακτηριστικά του οπτικού κόσμου είναι η σταθερότητά του. Ο κόσμος δεν κινείται με το γύρισμα του κεφαλιού ούτε προβάλλεται από άκρη σε άκρη ή πάνω και κάτω με τη μετατόπιση της εστίασης από το ένα αντικείμενο στο άλλο. Τα πράγματα κατέχουν μια κατεύθυνση όχι σε σχέση με τα περιθώρια του οπτικού πεδίου, αλλά σε σχέση με ένα σταθερό οπτικό κόσμο, δηλαδή ένα εξωτερικό πλαίσιο αναφοράς που φαίνεται ανεξήγητο στη βάση της εικόνας του αμφιβληστροειδούς.

Οι επιφάνειες μεταξύ των στερεών στοιχείων και του αέρα είναι αυτές που συναντάμε σε μεγαλύτερη συχνότητα στον οπτικό κόσμο και που καθορίζουν τα αντικείμενα. Πρόκειται για επιφάνειες που αντανακλούν φώς, εφόσον φωτίζονται, γεγονός που αποτελεί τη βάση για την οπτική αντίληψη. Τα αέρια σώματα έχουν την ιδιότητα να διαβιβάζουν φώς. Το φώς που αντανακλάται από κάθε επιφάνεια ακτινοβολεί ελεύθερα μέσω του αέρα, αλλά όχι διαμέσου άλλων επιφανειών. Επίσης μπορεί να θεωρηθεί ότι το φώς αποτελείται από ακτίνες που ταξιδεύουν σε ευθύγραμμες γραμμές. Όταν τα κωνία των ακτινών του φωτός διαπερνούν τον οφθαλμό σχηματίζουν μια εικόνα στην πίσω επιφάνεια στον αμφιβληστροειδή. Όμως η ακριβής φύση μιας οπτικής εικόνας και ο τρόπος μέσω του οποίου συμβαίνει αυτή η διαδικασία εξαρτάται από τις ιδιότητες των ακτινών φωτός και της διάθλασής τους ή την κάμψη τους σε διαφανείς επιφάνειες. Το μπροστινό τμήμα του οφθαλμού αποτελείται από τον φακό, εξαιρετικό είδος στερεάς ουσίας που μεταδίδει το φώς που εκπίπτει σε αυτό αντί να το αντανακλά. Η συμπεριφορά του φωτός όταν διαπερνά το φακό είναι η παραγωγή σύγκλισης του φωτός, αντί συνεχούς ακτινοβολίας. Κάθε σημείο προέλευσης των ακτινών αντιπροσωπεύεται από ένα αντίστοιχο σημείο πίσω από τον φακό το σημείο εστίασης. Οπότε παρατηρείται σχέση μεταξύ των αντανακλώμενων σημείων και των σημείων εστίασης, αφού ο χαρακτήρας του φωτός που ανακλάται σε κάθε εξωτερικό σημείο αντιγράφεται στο κατ' αντιστοιχίαν σημείο εστίασης. Θεωρητικά υπάρχουν άπειρα ανακλαστικά σημεία σε μια δεδομένη επιφάνεια και αντιστοίχως σημεία εστίασης στην εικόνα της επιφάνειας. Το σύνολο όλων αυτών των σημείων εστίασης αποτελούν την εικόνα. Ο κερατοειδής χιτώνας και ο φακός του οφθαλμού έχει αποδειχθεί ότι παράγουν μια ικανοποιητική εικόνα. Το παράδειγμα της

[34] J.J. Gibson, "The visual field and the visual world", "Perception of the visual world", p29.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

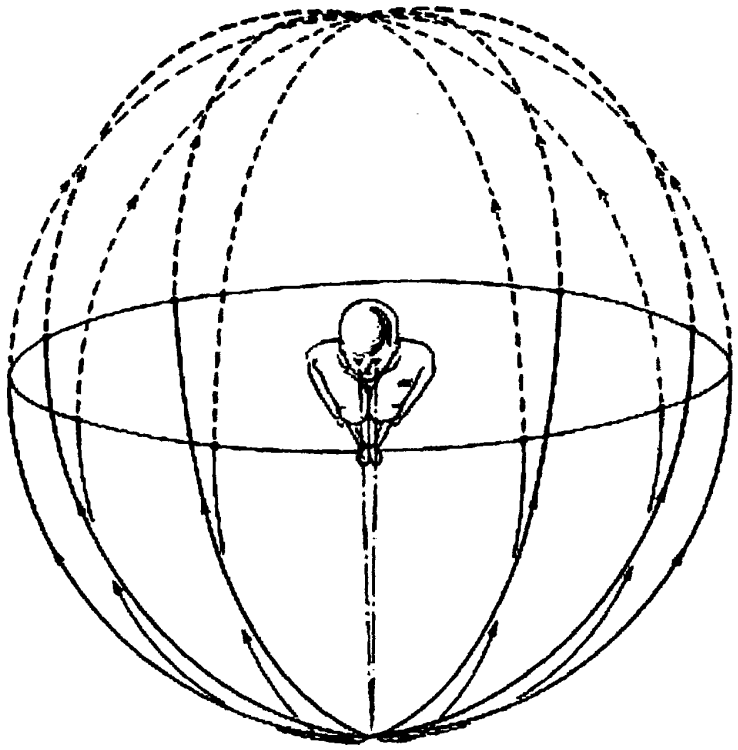
κάμερας pinhole αποδεικνύει πως το φώς μπορεί να αποτελείται από ακτίνες για την απόδοση της μορφής της εικόνας. Όταν το φώς αναγκάζεται να περάσει μέσα από μια μικρή τρύπα συμπεριφέρεται όπως οι ευθείες γραμμές όταν τέμνονται σε ένα σημείο. Η οπτική εικόνα είναι γεωμετρική προβολή της συστοιχίας των επιφανειών των οποίων το ανακλώμενο φώς φθάνει στην κόρη του οφθαλμού. Το είδωλο που σχηματίζεται στον αμφιβληστροειδή είναι μια δισδιάστατη προβολή από συγκεντρωμένο φώς σε μια ανατομικά ευαίσθητη επιφάνεια.

Ένα οπτικό αντικείμενο δοσμένο σε βάθος μπορεί να αναλυθεί μέσω πολλών αφηρημένων εννοιών που έχουν αλληλένδετη σχέση μεταξύ τους: η κλίση της επιφάνειάς του στη γραμμή οράσεως του παρατηρητή, ο προσανατολισμός της επιφάνειάς του σε σχέση με την φωτεινή πηγή, οι κυρτότητες και οι κοιλότητες της επιφάνειας, καθώς και το περίγραμμά του που το διαχωρίζει από το φόντο. Σε όλα αυτά τα χαρακτηριστικά ενός αντικειμένου αντιστοιχούν ακόμα και μεταβολές στην πυκνότητα της υφής της εικόνας του αμφιβληστροειδούς ή ποικιλίες στην ένταση της εικόνας. Συνεπώς οι παραλλαγές του ερεθίσματος του αμφιβληστροειδούς αποδίδουν τις εντυπώσεις του βάθους, της κλίσης, και του σχήματος της επιφάνειας, στοιχεία που αντιστοιχούν σε κάποια από τα αφηρημένα χαρακτηριστικά του αντικειμένου.

Ο παράγοντας της κίνησης ενίοτε παρουσιάζει παραμορφώσεις στην οπτική αντίληψη. Τα στοιχεία που βρίσκονται στον ορίζοντα καθώς και τα σύννεφα έχουν τέτοια απόσταση ώστε η ταχύτητα της παραμορφώσεως να τείνει στο μηδέν. Ακόμα ο ουρανός δεν αλλάζει αφού δεν αποτελεί καθορισμένη επιφάνεια. Αν ήταν εφικτό να συνδυαστούν όλες αυτές οι δισδιάστατες προβολές του τρισδιάστατου οπτικού κόσμου σε μια ενιαία σκηνή, θα προέκυπτε ένας χώρος δύο διαστάσεων. Σύμφωνα με τον J.J. Gibson, στην περίπτωση μιας θεωρητικής σφαίρας που θα οριζόταν από την δισδιάστατη επιφάνειά της, θα ήταν απεριόριστη και πεπερασμένη και θα επέστρεφε ξανά στον εαυτό της[35]. Ο χώρος αφού αποτελείται από το συνδυασμό των οπτικών πεδίων κάποιου ατόμου, θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι είναι καμπύλος με την έννοια ότι ένα σημείο που ανιχνεύει μια ευθεία γραμμή τελικά θα επιστρέψει στην αρχική του θέση αντί να ταξιδεύει ατελείωτα προς την ίδια κατεύθυνση. Πιο συνοπτικά, αν τα ανθρώπινα όντα είχαν οπτικό πεδίο του οποίου το πλάτος θα περιείχε ολόκληρο το πεδίο του ορίζοντα κατά τη διάρκεια της μετακίνησης, τότε το πεδίο φαίνεται ότι θα μπορούσε να ανοιχτεί προς τα εμπρός και να περικυκλώσει ξανά πίσω.

[35] J.J. Gibson, "Stimulus variables – The active observer", "Perception of the visual world", p.122.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Οι κατευθύνσεις των παραμορφώσεων στο οπτικό πεδίο κατά τη διάρκεια της προς τα εμπρός κίνησης όπως προβάλλεται σε μια σφαιρική επιφάνεια γύρω από το κεφάλι, **J.J. Gibson, "Perception of the visual world", p.123.**

Ο οπτικός κόσμος δεν υποβάλλεται σε κάποια ρέουσα παραμόρφωση, αφού φαίνεται να είναι σταθερός και άκαμπτος, αλλά αυτό που κινείται είναι ο ίδιος ο παρατηρητής. Το έδαφος δεν κινείται σε μια κλίση από κατευθύνσεις οι οποίες αλλάζουν κατά τη διάρκεια της ημέρας, αλλά ο παρατηρητής βλέπει τον εαυτό του να κινείται προς μια και μόνο κατεύθυνση στον τρισδιάστατο κόσμο. Τα αντικείμενα δεν αλλάζουν θέση σε σχέση με τον παρατηρητή, αλλά ο ίδιος βλέπει την αλλαγή της θέσης του σε σχέση με τα αντικείμενα. Αυτή η ρέουσα παραμόρφωση των οπτικών πεδίων δεν αποτελεί παρά ένα σύμπτωμα της οπτικής βάσει των κλίσεων της ταχύτητας και της κατεύθυνσης του ειδώλου του αμφιβληστροειδούς. Τα τελευταία αυτά στοιχεία συνοδεύουν πάντοτε τη μετακίνηση, αν ο παρατηρητής κρατά τα μάτια του ανοιχτά. Η συγκέντρωση στην επέκταση του πεδίου του μπροστά αποτελεί έναν ακριβή δείκτη του σημείου ως προς τον κόσμο που πηγαίνει. Μια μετατόπιση του επίκεντρου αυτού συμβαίνει λόγω της αλλαγής της κατεύθυνσης της κίνησης, δίνοντας στον παρατηρητή την αίσθηση του σημείου ενός στόχου. Στην πραγματικότητα το τελευταίο είναι σιωπηρά παντού στο οπτικό πεδίο, δεδομένου ότι ακόμα και όταν ο παρατηρητής δε βλέπει που πηγαίνει μπορεί κατά μια έννοια να «δει» τον προορισμό του. Πρόκειται συνεπώς για αυστηρές γεωμετρικές σχέσεις που διακρίνονται ανάμεσα στην φυσική κίνηση του σώματος του παρατηρητή και της κίνησης του αμφιβληστροειδούς του προβαλλόμενου περιβάλλοντος, η οποία παρέχει στην πραγματικότητα την κύρια αισθητήρια οδηγό για τη

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

μετατόπισή του στον χώρο. Η παραμόρφωση του αμφιβληστροειδούς αποτελεί ουσιαστικά ένα είδος οπτικής κιναίσθησης[36].

Ο J.J. Gibson αναφέρει πως διαδοχικές διεγέρσεις του αμφιβληστροειδούς πρέπει να ενσωματώνονται στη μνήμη, αφού διαμέσου των αναλαμπών αυτής αναπτύσσεται και η αντίληψη του παρόντος[37]. Πρόκειται για πρωτοβάθμια και άμεση μνήμη η οποία καθιστά δυνατή τη σύλληψη μιας μελωδίας. Η ομοιότητα με την αντίληψη τονίζεται καλώντας ως μελωδία μια χρονική Gestalt. Σημειώνονται κάποιοι παραλληλισμοί μεταξύ αυτών των εμπειριών όπως οπτικά μοτίβα και ακουστικοί ρυθμοί. Τα διαδοχικά ερεθίσματα διαρκούν και με κάποιον τρόπο συγκροτούν μια ενιαία εμπειρία. Παρατηρώντας ενδότερα, το συνειδητό παρόν δε μοιάζει να αποτελεί σημείο όπου το μέλλον συναντά το παρελθόν, αλλά ότι αποτελεί μια σειρά από γεγονότα. Θα μπορούσαμε να ισχυρισθούμε πως κάθε στερέωμα ακολουθείται από μια εικόνα της πρωταρχικής μνήμης που ξεθωριάζει αργά και, μέσω μηχανιστικών διαδικασιών, κάθε τμήμα από κάθε εικόνα τοποθετείται στα υπόλοιπα με αντιστάθμιση της μετατόπισης. Το αποτέλεσμα θα μπορούσε να είναι ένας πανοραμικός κόσμος. Το ξεθώριασμα αυτής της εικόνας δεν αφορά τη μείωση της σαφήνειας όπως αυτή που παρατηρείται από το κέντρο προς την περιφέρεια του οπτικού πεδίου, αλλά τη μείωση της ποιότητας της εμπειρίας του ατόμου που είναι ανάλογη με το πόσο πρόσφατη είναι, γεγονός που αποδεικνύει ότι ο οπτικός κόσμος είναι παντού εξίσου σαφής.

Η εικόνα ενός κινούμενου παρατηρητή υπόκειται συνεχείς μεταμορφώσεις. Το περίγραμμα, η φόρμα, το χρώμα, η επιφάνεια, το βάθος, η απόσταση αποτελούν στοιχεία σταθερά χωρίς κίνηση και προκύπτουν μέσω της αντίληψης. Όσον αφορά τον σταθερό παρατηρητή, σε οποιοδήποτε δεδομένο φυσικό σημείο υπάρχει μοναδιαία οπτική εικόνα που μπορεί να παραχθεί από ένα πρότυπο ανθρώπινου οφθαλμού όταν είναι στραμμένο προς δοσμένη κατεύθυνση. Στην περίπτωση που το μάτι περιστρέφεται σε αυτό το σημείο με τη σακκαδική κίνηση οι εικόνες είναι μοναδικές ξεχωριστά και η συλλογή πολλών τέτοιων αποτελούν ένα πανόραμα 360°. Η ροή του φωτός είναι απαράμιλλη στο σημείο εστίασης μιας εικόνας. Ένας οφθαλμός μπορεί να εξερευνήσει την ροή του φωτός από μια δεδομένη θέση αισθανόμενος το αντικείμενο από διαφορετικές διαδοχικές πλευρές σχηματίζοντας μια σταθερή πανοραμική εικόνα. Ο οφθαλμός κινείται από το ένα σημείο στο άλλο στο περιβάλλον και η εικόνα μετατρέπεται σε ένα συνεχόμενο σειριακό μετασχηματισμό και ως σειρά καταστάσεων είναι μοναδική στον τρόπο που διανύθηκε. Ουσιαστικά η σειρά αυτή δεν έχει

[36] J.J. Gibson, "Stimulus variables – The active observer", "Perception of the visual world", p.124.

[37] J.J. Gibson, "The stable and boundless visual world", "Perception of the visual world", p.159.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

καμία πραγματική αρχή και τέλος κατά τη διάρκεια της εγρήγορσης. Οποιαδήποτε στιγμιαία διατομή αντιστοιχεί στη συγκεκριμένη θέση και μετά από ένα χρονικό διάστημα, η σειριακή εικόνα θα έχει λάβει δείγματα της φωτεινής εκροής σε διαφορετικές θέσεις. Αν συνδυαστούν οι πανοραμικές σειρές και αυτές που προκύπτουν από τη μετακίνηση παράγεται μια σειρά εικόνων σε δύο διαστάσεις που αντιστοιχεί στο σύνολο του τρισδιάστατου περιβάλλοντος. Θα είναι σταθερή, πανοραμική και απεριόριστη και θα προσεγγίζει το εύρος των εικόνων που κατέχονται από ένα άλλο άτομο στο περιβάλλον λαμβάνοντας παρόμοιες θέσεις. Θα μοιάζει αρκετά με τον αντικειμενικό χώρο[38]. Μια εικόνα τέτοιου είδους εκτείνεται σε δύο διαστάσεις σε σχέση με τη διανομή της και στην τρίτη διάσταση σε σχέση με την αλληλουχία ή τον χρόνο. Θα μπορούσε να σημειωθεί πως η εικόνα αυτή στον χρόνο αποτελεί μια αφηρημένη σύλληψη.

Ο αντικειμενικός κόσμος δεν απαιτεί για την εξήγησή του διαδικασία δόμησης, μετάφρασης ή οργάνωσης. Ο οπτικός κόσμος μπορεί να αναλυθεί σε εντυπώσεις οι οποίες είναι όπως το αντικείμενο και αυτές ανιχνεύσιμες στο ερέθισμα[39]. Οι θεμελιώδεις εντυπώσεις που έχουν αποκτηθεί αποτελούν αστάθειες όπως περίγραμμα, επιφάνεια, κλίση, γωνία, κίνηση, απόσταση και βάθος, επιπροσθέτως το χρώμα, στοιχεία που αντιστοιχούν σε μεταβλητές που προκύπτουν από την κατανομή φωτός. Αυτές οι εντυπώσεις δεν τοποθετούνται μαζί μέχρι τη στιγμή που θα βρεθούν ως σύνολο στον αμφιβληστροειδή. Επίσης ο οπτικός χώρος δεν μπορεί να είναι κατανοητός σαν ένα αντικείμενο ή ένα σύνολο αντικειμένων στον αέρα αλλά σαν μια συνεχή επιφάνεια ή σαν ένα σύνολο συνεχών επιφανειών. Ο χωρικός χαρακτήρας του οπτικού κόσμου δεν προέρχεται από τα αντικείμενα που υπάρχουν σε αυτόν αλλά από το φόντο των αντικειμένων. Οι τρεις διαφορετικές κατηγορίες δεδομένων που προκύπτουν από τη σύγκλιση, τη διαμονή και την ανομοιότητα του αμφιβληστροειδούς, αποτελούν κριτήρια που συντελούν στον σχηματισμό της απόστασης και του βάθους και είναι οι μοναδικές βάσεις για την αντίληψη του αφηρημένου τρισδιάστατου χώρου.

Με τη βιολογική δραστηριότητα η εικόνα αντιπροσωπεύει κάποιο γεγονός που δεν είναι άμεσα ορατό αλλά κατεξοχήν νοητό. Η διαδικασία που συντελείται ανάμεσα στον παρατηρητή και στο παρατηρούμενο αφορά το νόημα που δεν είναι πρόσθετο της εικόνας, αλλά αποτελεί την ουσία της. Η εικόνα δε σχηματίζεται μόνο στο πίσω μέρος του αμφιβληστροειδούς, αλλά αποκτά μορφή μέσω της μεσολάβησης της συνείδησης και του ασυνειδήτου του ατόμου. Η εξέλιξη της σκέψης συνδέεται με το γεγονός της δημιουργίας ομοιοτήτων. Η ικανότητα της γενίκευσης των νέων

[38] J.J. Gibson, "The stable and boundless visual world", "Perception of the visual world", p.161.

[39] J.J. Gibson, "The constant sizes and shapes of things", "Perception of the visual world", p.187.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

αντικειμένων από αυτά που έχουν ήδη αντιμετωπιστεί, βασίζεται στην αντίληψη κοινών γνωρισμάτων και συσχέτισης, βάσει μιας επιμερισμένης κατηγορίας. Σύμφωνα με τη Barbara M. Stafford η αναλογία αποτελεί θεμελιώδη συμμετοχική λειτουργία της αντίληψης. Η αναλογία δε συγκρίνει μόνο ψυχικές αναπαραστάσεις, αλλά επαγωγικά τις ανασυντάσσει σε νέους συντονισμούς[40]. Επίσης συντελείται συνδυασμός αναπαραστάσεων τις οποίες οι λειτουργίες του μυαλού πραγματοποιεί λόγω της ταυτότητάς τους, αφού το ίδιο δομεί το εικονικό σύστημα της μνήμης που βασίζεται σε κύτταρα, το καθένα από τα οποία ευθύνεται να βλέπει μόνο του και να διαχωρίζει γραμμές, γωνίες και κατευθύνσεις στο πέρασμα του χρόνου. Κάθε κύτταρο αναγνωρίζει κάτι ως μοναδικότητα και μετά επέρχεται ο συνδυασμός. Όπως αναφέρει η Barbara M. Stafford οι τέχνες αποτελούν υψηλού επιπέδου φόρμες οραματισμού. Κατασκευάζουν μια απατηλή, προσωπική, γνωστική και ουσιώδη πραγματικότητα σε μια εξωτερική πραγματοποίηση. Βοηθούν να κατανοήσουμε τους μυριάδες τρόπους διαμέσου των οποίων οι άνθρωποι ατελείωτα τροποποιούν και επαναχρησιμοποιούν τα στοιχεία που τους είναι διαθέσιμα. Παρέχουν νέα δεδομένα για τη συρροή της αισθητικής εμπειρίας και της αδιαιρετότητας του μυαλού και του σώματος, ώστε να αυξηθεί η γνωστική επιστήμη.

[40] Barbara M. Stafford, "Visual analogy".

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ιστορικές αναφορές

Ο κόσμος του ζωγράφου είναι ένα μέρος-απόσπασμα του κόσμου του ορατού. Η ζωγραφική οδηγεί στα όριά του ένα παραλήρημα το οποίο είναι η ίδια η όραση. Εφόσον ο ζωγράφος βλέπει σημαίνει ότι διατηρεί μια απόσταση από το πραγματικό. Στην ουσία η ζωγραφική επεκτείνει αυτή την παράδοξη κατοχή σε όλες τις όψεις του Είναι, οι οποίες οφείλουν κατά κάποιον τρόπο να γίνουν ορατές και να εισέλθουν στον χώρο της ζωγραφικής. Πρέπει να αποδεχτεί το γεγονός ότι τα πράγματα περνούν από μέσα του, ή, σύμφωνα με τον Malebranche «ότι το πνεύμα βγαίνει από τα μάτια του και πηγαίνει να κάνει τον περίπατό του ανάμεσα στα πράγματα, εφόσον ποτέ δεν σταματά να προσαρμόζει πάνω σ' αυτά την οραματική του ικανότητα. Δηλαδή, τίποτα δεν αλλάζει από το γεγονός ότι ο ζωγράφος μπορεί να μην ζωγραφίζει με βάση ένα συγκεκριμένο θέμα: ζωγραφίζει, πάντως επειδή έχει δει, επειδή ο κόσμος έχει, έστω και μια φορά, χαράξει τα συνθηματικά σημεία του ορατού μέσα του. Ο ζωγράφος προσπαθεί να αποκαλύψει τα μέσα που κάνουν ορατά τα πράγματα γύρω μας. Φως, σκιές, αντανακλάσεις, χρώμα, όλα αυτά τα αντικείμενα της έρευνάς του δεν είναι εντελώς πραγματικά όντα, αλλά έχουν μια αποκλειστικά οπτική ύπαρξη. Το βλέμμα του ζωγράφου ζητά να μάθει από αυτά πώς τα καταφέρνουν να κάνουν να υπάρξει ξαφνικά κάποιο πράγμα, και μάλιστα αυτό το συγκεκριμένο πράγμα, πώς συνθέτουν τον κόσμο ώστε να μας κάνουν να δούμε το ορατό»[41]. Οι εντυπώσεις και οι αφηρημένες ιδιότητες που συγκροτούν την οπτική πραγματικότητα ως ενιαίο σύνολο, καθώς και οι καταστάσεις που παρεμβάλλονται ώστε να δύναται η αίσθηση της όρασης, αποτελούν τις βασικές αρχές της ζωγραφικής πράξης.

Η ζωγραφική είναι ένας τρόπος ή μια παράμετρος εξαρτημένη από τη σκέψη, η οποία με τη σειρά της, ορίζεται από την διανοητική κατοχή και την προφάνεια. Ο βαθμός ομοιότητας της ζωγραφικής εικόνας και του πράγματος καθορίζεται από έναν εξωτερικό δεσμό αιτιότητας, όπως αυτός καθορίζεται από τη σκέψη. Όμως το πρόβλημα της ζωγραφικής, ως διερεύνησης του ορατού μέσω της ίδιας της όρασης, δεν τίθεται ως ένα πρόβλημα δημιουργίας υποκατάστατων ή αντιγράφων ούτε τίθεται υπό τον έλεγχο της εννοιακής σκέψης. Οι εικόνες, πολύ περισσότερο από αντίγραφα, αποτελούν της εσωτερικότητα μιας εξωτερικότητας και την εξωτερικότητα μιας εσωτερικότητας, πράγμα που καθίσταται δυνατό μέσω της υπόστασης του αισθητού. Το αισθητό είναι ταυτόχρονα αισθανόμενο και αισθητό, ορών και ορατό, ορατό και αόρατο. Συνεπώς, η σχέση εικόνας και πράγματος, φαντασιακού και πραγματικού δεν αποτελεί μια σχέση αντιγράφου και πραγματικότητας, αλλά μια σχέση καθαρής εξωτερικότητας δηλαδή,

[41] G. Charbonnier, Le Monologue du peintre (ο μονόλογος του ζωγράφου), Παρίσι, 1959, σελ.34.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ελεγχόμενης απόλυτα από τη σκέψη ή, μάλλον, την όραση ως σκέψη. Οι ζωγραφικές εικόνες «δεν αποτελούν ένα αντίγραφο ή μια οπτική απάτη, αλλά το ορατό ίχνος της ηχούς, του εσωτερικού ισοδυνάμου που τα πράγματα ξυπνούν μέσα μου, εφόσον εγώ και ο κόσμος, το σώμα μου και τα πράγματα είμαστε συμφυείς, μετέχουμε στη γενικότητα του αισθητού»[42].

Η υποστήριξη του Paul Cézanne αφορά μια νέα συγκεκριμένη αντίληψη του κόσμου την οποία αναζητεί όχι στην εξωτερική πραγματικότητα, αλλά στη συνείδηση. Θεωρεί ότι δεν καθίσταται δυνατό να στοχαστούμε την πραγματικότητα παρά μόνο στο μέτρο που γίνεται αυτή αντιληπτή από τη συνείδηση, δεν μπορούμε να σκεφτούμε τη συνείδηση παρά μόνο στο βαθμό που κατακλύζεται από την πραγματικότητα □ και δεν μπορούμε να αντιληφθούμε μια δομή, μια διευθετική σειρά της πραγματικότητας και του γίγνεσθαί της, που να μην είναι η δομή ή η τάξη της υπό διαμόρφωση και συγκρότηση συνείδησης. Γι' αυτό ο Cézanne δεν θα μπορέσει ποτέ να δουλέψει δίχως το μοντέλο ή το θέμα του, δηλαδή χωρίς την οπτική αίσθηση (εκείνη που ο ίδιος ονομάζει "*petite sensation*" δηλαδή μικρή αίσθηση). Δε θα βάλει ποτέ την παραμικρή πινελιά παρά μονάχα ενώπιον του πραγματικού □ ούτε ποτέ θα δοκιμάσει να εργαστεί αφαιρετικά, αλλά πάντοτε και μόνον να «πραγματοποιήσει». Η όλη προσπάθεια είναι στραμμένη στο να διατηρεί ζωντανή την αίσθηση κατά τη διάρκεια μιας αναλυτικής διερεύνησης, που πρόκειται σίγουρα για διεργασία σκέψης. Η αντίληψη στη διάρκεια της πορείας όχι μόνο διατηρείται, αλλά συγκεκριμενοποιείται, οργανώνεται, αποκαλύπτει όλη τη συνέπεια και την πολυπλοκότητα της δομής της. Η ζωγραφική πράξη δεν αναπαράγει, αλλά παράγει την αίσθηση: όχι σαν δεδομένο για έναν επακόλουθο στοχασμό, αλλά σαν σκέψη, συνείδηση εν πράξει.

Η άποψη πως η γνώση της πραγματικότητας δεν είναι αποτέλεσμα παρατήρησης αλλά γεννιέται από τη βούληση της πρόσληψης και της οικειοποίησης αποτελεί χαρακτηριστικό της ρομαντικής τέχνης και της αισθητικής της. Από αυτήν γίνεται η μετάβαση στον Gustave Courbet, του οποίου ο ρεαλισμός είναι πράξη οικειοποίησης, και στους ιμπρεσιονιστές, καθένας από τους οποίους ενεργοποιεί ένα δικό του τρόπο να δέχεται, να συλλαμβάνει, να αδράχνει την πραγματικότητα. Ο Cézanne, αναφερόμενος στο δυαδισμό μορφής περιεχομένου, ξεπερνά καθετί το αυθαίρετο και το ηθικά αδικαιολόγητο που υπήρχε σε εκείνη τη βούληση πρόσληψης και οικειοποίησης και αποκαθιστά μια απόλυτη ισορροπία, μια καθ' ολοκληρίαν ταυτότητα ανάμεσα στην εσωτερική και την εξωτερική πραγματικότητα, ανάμεσα στο «Εγώ» και στον κόσμο, ανάμεσα στο γίγνεσθαι της συνείδησης και στο γίγνεσθαι της πραγματικότητας[43].

---

[42] Maurice Merleau Ponty, «Το μάτι και το πνεύμα».

[43] Maurice Merleau Ponty, «Η αμφιβολία του Σεζάν».

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο Πλάτωνας προλαμβάνει τις βασικές αρχές και επιδιώξεις της γεωμετρικής αφαίρεσης. Ο Πλίνιος μιλά για τον ζωγράφο Πρωτογένη που μάταια προσπαθούσε να αποδώσει τον αφρό στο στόμα ενός σκύλου και απελπισμένος πέταξε ένα βαμμένο σφουγγάρι στον τοίχο και τότε έκπληκτος είδε να αποτυπώνεται το επιθυμητό αποτέλεσμα. Ο Leonardo έλεγε να παρατηρούμε τις φαγωμένες επιφάνειες των τοίχων ή τη δομή των πετρωμάτων για να ανακαλύψουμε τοπία, σκηνές μάχης ή παράξενα πρόσωπα. Ο Honoré de Balzac στο «Άγνωστο Αριστούργημα» βάζει τον γέρο ζωγράφο Frenhofer να λέει στον Porbus: «η αποστολή της τέχνης δεν είναι να αντιγράφει τη φύση, αλλά να την εκφράζει»[44]. Σημαντικό βήμα προς τη θεωρητική θεμελίωση της αφαίρεσης έκανε ο Goethe. Ο Γερμανός ποιητής ξεχωρίζει στο έργο τέχνης θέμα (Stoff, Gegenstand, Sujet, Inhalt), περιεχόμενο (Gehalt) και μορφή (Form), αναγνωρίζει την απόλυτη εκφραστική αξία της γραμμής και του χρώματος, ενώ κάνει λόγο ακόμα και για το φαινόμενο της «συναισθησίας». Γράφει χαρακτηριστικά: «Το αντικείμενο δεν είναι το ύψιστο... □ όπου το αντικείμενο είναι μόνο φορέας, γίνεται το ύψιστο των ύψιστων» □ «ακόμη και χωρίς αναφορά στη μορφή τα χρώματα γοητεύουν» □ το χρώμα μπορεί κανείς να το «ακούσει», ακόμα και να το «γευτεί» □ το μπλε θα έχει γεύση αλκαλική, το κιτρινοκόκκινο ξυνή □ αλλά και τη φόρμα μπορεί κανείς να την ακούσει[45]. Στα μέσα του 19ου αιώνα οι ζωγράφοι παύουν να επιδιώκουν την ψευδαίσθηση του τρισδιάστατου χώρου. Αυτό συνετέλεσε στην αναγωγή στη δική της πραγματικότητα, δηλαδή την επίπεδη επιφάνεια. Από τις αρχές του 20ου αιώνα οι καλλιτέχνες παύουν να ενδιαφέρονται για την ρεαλιστική απόδοση του κόσμου και στρέφονται προς την απόδοση της δικής τους πραγματικότητας. Την αυτονομία και την αυτοδυναμία του έργου είχε ασφαλώς στο νου του και ο Picasso όταν έλεγε: «Η φύση είναι μια πραγματικότητα και οι πίνακές μου επίσης είναι μια πραγματικότητα». Αυτή η αυτοδυναμία θα αποτελέσει τη θεμελιώδη αρχή της αφαίρεσης.

Το φανταστικό είναι πολύ πιο κοντά και, ταυτόχρονα, πολύ πιο μακριά από το πραγματικό: πολύ πιο κοντά επειδή αποτελεί το διάγραμμα της ζωής του μέσα στο σώμα μου □ όπως περιγράφει και ο Merleau-Ponty στο «Μάτι και το Πνεύμα», αποτελεί το ψαχνό του πραγματικού ή το σαρκικό του ανάποδο όπως για πρώτη φορά εκτίθενται στα βλέμματα. Ο Giacometti είχε τονίσει: «Αυτό που με ενδιαφέρει σε κάθε ζωγραφική είναι η ομοιότητα, δηλαδή, αυτό που για μένα είναι η ομοιότητα: αυτό που μου δίνει τη δυνατότητα να ανακαλύπτω κάτι από τον εξωτερικό κόσμο»[46]. Το φανταστικό, ωστόσο, βρίσκεται και πολύ πιο μακριά από το πραγματικό, επειδή ο πίνακας δε συνιστά ένα ανάλογο παρά μόνο σύμφωνα με το σώμα.

---

[44] Honoré de Balzac, «Το άγνωστο αριστούργημα», Αθήνα 1983, σελ.25.

[45] O. Stelzer, "Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst", Μόναχο 1964, σελ. 49, 53, 131.

[46] G. Charbonnier, "Le Monologue du peintre", Paris, 1959, p. 172.

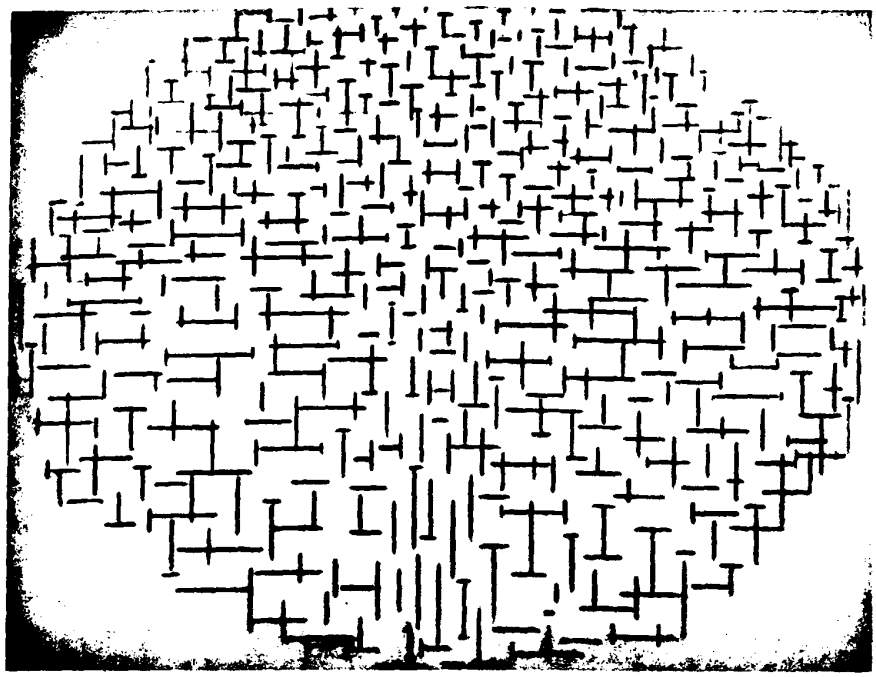
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Δεν προσφέρει στο πνεύμα μια ευκαιρία να ξανασκεφτεί τις συγκροτητικές σχέσεις των πραγμάτων, αλλά αυτό που κάνει είναι να προσφέρει στο βλέμμα τα ίχνη της όρασης του μέσα, και στην όραση αυτού που την επενδύει εσωτερικά, δηλαδή τη φανταστική υφή του πραγματικού. Στη δεκαετία του 1960, η μετάφραση της «Φαινομενολογίας της αντίληψης» (1945) έκανε γνωστό το έργο του Maurice Merleau-Ponty στους αγγλόφωνους καλλιτέχνες, με αποτέλεσμα έναν συλλογικό στοχασμό σχετικά με το πώς οι χωρικές συντεταγμένες της όρασης καθορίζουν το νόημα των αντικειμένων. Επειδή το σώμα ενός ατόμου βιώνεται με τον προσανατολισμό του στο χώρο – το κεφάλι επάνω, τα πόδια κάτω, το μπροστινό μέρος θεμελιωδώς διαφορετικό από το πίσω, το οποίο δεν μπορεί να δει – το εν λόγω σώμα πραγματοποιεί ένα «προ-αντικειμενικό» νόημα, το οποίο καθορίζει τη Gestalt που πρέπει να σχηματίσει το άτομο. Το προ-αντικειμενικό νόημα είναι, φυσικά, ένα άλλο όνομα της αφαίρεσης □ έτσι, η φαινομενολογία θεωρήθηκε υποστήριγμα της ιδέας της αφηρημένης τέχνης.

Οι ρώσοι φορμαλιστές χρησιμοποίησαν τη γλωσσολογική δομή του Ferdinand de Saussure ως πλαίσιο για να κατανοήσουν το σχηματισμό και τις λειτουργίες της πολιτιστικής αναπαράστασης. Επίσης ισχυρίζονταν ότι μπορούσαν να αναπαραγάγουν μια επαληθεύσιμη κατανόηση των διεργασιών αισθητικής, παραγωγής και υποδοχής, καθώς επιπρόσθετα υπόσχονταν να συνδέσουν σταθερά τη «σημασία» του έργου τέχνης με τις λειτουργίες των συμβάσεων της γλώσσας, με το επιχείρημα ότι η αισθητική ή ποιητική σημασία λειτουργούσε κατά τρόπο ανάλογο προς άλλες γλωσσολογικές συμβάσεις και αφηγηματικές δομές. Κατά τον Brecht, φορμαλιστής ήταν εκείνος που δεν μπορούσε να δει ότι η μορφή ήταν αδιαχώριστη από το περιεχόμενο και πίστευε ότι η μορφή ήταν απλώς φορέας του. Ο κυβισμός ήταν που βοήθησε τους ρώσους φορμαλιστές να αναπτύξουν τις θεωρίες τους: επικρίνοντας σκόπιμα την επιστημολογία της αναπαράστασης, ο κυβισμός (και η αφηρημένη τέχνη αργότερα) υπογράμμισε το κενό που χώριζε την αναφορά και τη σημασία και ζήτησε μια εμπεριστατωμένη κατανόηση της φύσης των σημείων.

Ο Piet Mondrian ήθελε να «οικοδομήσει» τους πίνακές του με τα απλούστερα υλικά: ίσιες γραμμές και καθαρά χρώματα. Μειώνοντας σκόπιμα το εικονικό του λεξιλόγιο σε ελάχιστα στοιχεία από το 1920 και έπειτα και παράγοντας ένα εξαιρετικά ποικίλο έργο με αυτές τις περιορισμένες παραμέτρους, κατέδειξε τις άπειρες δυνατότητες συνδυασμού κάθε συστήματος. Επειδή είχε περιορίσει το σύνολο των δυνατών εικονικών σημαδιών του συστήματός του, ο περιορισμός αυτός αύξανε σε πολύ μεγάλο βαθμό την «αξία» τους. Η δομική ερμηνεία του έργου του Mondrian ξεκίνησε τη δεκαετία του 1970. Εξετάζει τη σημασιολογική λειτουργία των διαφόρων συνδυασμών εικονικών στοιχείων και επιδιώκει να κατανοήσει πώς ένα φαινομενικά άκαμπτο τυπικό σύστημα παράγει ποικίλες σημασίες.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Composition No. 10 Pier and Ocean, Piet Mondrian, 1915

Η παραλλαγή και ο συνδυασμός είναι τα μέσα με τα οποία παρατίθεται διάλογος και, ως εκ τούτου, αποτελούν τις δυο βασικές πτυχές αυτού που ο Roland Barthes ονόμασε «στρουκτουραλιστική δραστηριότητα». Μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι στην αρχή της πορείας του με το κλασικό νεοπλαστικό έργο του ο Modrian διέπεται από ένα στρουκτουραλιστικό ύφος, ενώ κατά την τελευταία δεκαετία της ζωής του το ύφος αυτό στρέφεται στην αποδόμηση του συνόλου. Ο ίδιος προβληματίζεται γύρω από τους κανόνες της χρωματικής θεωρίας και της οπτικής, ώστε η σύνθεση και η εικονική αρμονία να απομυθοποιούνται από την επιστήμη σε μια αναζήτηση προς τις βάσεις τους ως προς ένα σύνολο αφηρημένων θεωρημάτων. Η ζωγραφική του είναι εικόνα ενός μωσαϊκού από αισθήσεις του χρώματος και αποτελεί επαναδημιουργία της επιφάνειας του κόσμου αφού πρωταρχικός σκοπός είναι η αποδόμηση της επιφάνειας του οφθαλμού. Τα δύο επίπεδα αυτό του πεδίου του αμφιβληστροειδούς και αυτό της εικόνας παρουσιάζονται σε ισομορφία το ένα με το άλλο, δεδομένου ότι οι κανόνες του πρώτου ενεργοποιούν τη λογική και την αρμονία του άλλου[47]. Τα δύο αυτά πεδία αναμφισβήτητα είναι οργανωμένα επίπεδα.

Κατά τον Argan, ο Paul Klee είναι αναμφίβολα ο πρώτος καλλιτέχνης που διείσδυσε στην περιοχή του υποσυνειδήτου (που είχαν αρχίσει να ερευνούν ο Freud και ο Jung), μια περιοχή όπου τίποτα δεν παρουσιάζεται με σαφήνεια αλλά μόνο με εικόνες και σημεία. Τα έργα του είναι ένα είδος ημερολογίου της εσωτερικής ζωής. Προσπαθεί όχι να απεικονίσει κάτι, αλλά να καταστήσει ορατό κάτι που δεν είναι. Γιατί ο καλλιτέχνης αναπαριστά (rappresenta) κάτι που έχει ήδη κάποια μορφή στον

[47] Rosalind E. Krauss, "The optical unconscious", p.11.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

εξωτερικό κόσμο ή στη φαντασία του και καθιστά ορατό (vizualizza) κάι που, πριν καταστεί ορατό, δεν είχε υπόσταση στον κόσμο των φαινομένων Στο έργο του «Δρόμος και μονοπάτια» παρατηρείται μια τυπική περίπτωσι του Klee που ο τίτλος, μαζί με την πληροφορία για ένα ταξίδι στην Αίγυπτι αποτελούν προϋπόθεση για την καλύτερη κατανόησή του. Το 1928, καθ οδών προς την Αίγυπτο, γράφει: «Η ιστορική ευαισθησία σε συνδυασμό μι τη φύση είναι το σωστό πράγμα», εννοώντας την ανάγκη της ταυτόχρονης σύλληψης του χρόνου και του χώρου. Είναι βέβαιο πως βλέπουμε από ψηλά ένα δρόμο και ένα πλήθος από μονοπάτια ανάμεσα στα χωράφια της περιοχής του Νείλου, που αποδίδεται με τις οριζόντιες γαλάζιες ταινίες στο επάνω μέρος του πίνακα. Νιώθουμε την παρουσία του νερού, αλλά και του ήλιου, της άνοιξης στα απαλά, «ραγισμένα» ρόδινα, κίτρινα, πράσινα, βιολέ και πορτοκαλί. Ο Klee πίστευε ότι και ο χώρος είναι χρονική έννοια, γι' αυτό και από πολύ νωρίς προσπάθησε από τη μουσική να καταλήξει σε συμπεράσματα για την ζωγραφική. Υποστήριζε επίσης, ότι ο καλλιτέχνης είχε το δικαίωμα να δημιουργεί τη δική του πραγματικότητα, η οποία για τον ίδιο βρίσκεται στο υποσυνείδητο.

***Roads and trails*, Paul Klee, 1929**

***Sunset*, Lyonel Feiniger, 1930**

Ο Lyonel Feiniger με βάση τον Εξπρεσιονισμό συνδύασε στοιχεία των καλλιτεχνικών κινημάτων της εποχής του για να δημιουργήσει το προσωπικό του στυλ. Έτσι επηρεάστηκε από τον Κυβισμό τον οποίο συγχώνευσε με το αστικό θέμα των φουτουριστών και τη χρήση του χρώματος του Ορφισμού. Τα ζωγραφικά του έργα μοιάζουν με σπασμένα θραύσματα από γυαλί, όπου κάθε διαφανές κομμάτι επικαλύπτει το άλλο, δημιουργώντας μια πολλαπλότητα σχημάτων και χρωμάτων. Κατέχοντας βαθιά γνώση για την

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

χρηστικότητα της φόρμας στη σύνθεση, κατόρθωσε να αποδώσει το ασυνεχές του χώρου.

***Landscape*, Nicolas de Staël, 1952**

Τα έργα του Nicolas de Staël στην πλειονότητά τους κινούνται ανάμεσα στο ανεικονικό και το εικονικό. Ο δέκτης στα έργα του de Staël τείνει να αναγνωρίσει ένα τοπίο, νεκρές φύσεις ή και πρόσωπα, ωστόσο οι φόρμες παραμένουν αφηρημένες. Οι ποικίλες και με έντονη τη μεταξύ τους αντίθεση υφές, το impasto χρώμα που αναπτύσσεται σε συγχορδίες ζωνών και κηλίδων ενώ κρατά την ανεξαρτησία του, δημιουργούν την αίσθηση ενός ατμοσφαιρικού βάθους. Ο ίδιος ο ζωγράφος γράφει: «Όταν κάνει κρύο τον χειμώνα δεν νιώθουμε άνετα. Το ίδιο κι όταν κάνει ζέστη το καλοκαίρι. Η φύση συνεχώς μας επηρεάζει και μας διαπερνά... Η ζωγραφική μου θέλω να είναι σαν το δέντρο, σαν το δάσος. Κινείται κανείς από μια γραμμή, από μια πινελιά σε μια κουκίδα, σε μια κηλίδα... όπως ακριβώς κινείται από το κλωνάρι στον κορμό του δέντρου, αλλά όλα πρέπει να βρίσκονται σε συνοχή, τα πάντα πρέπει να είναι στη θέση τους»[48] και ακόμη «ποτέ δεν ζωγραφίζει κανείς αυτό που βλέπει ή αυτό που πιστεύει ότι βλέπει. Ζωγραφίζει με χίλιες δονήσεις το σοκ που έχει δεχτεί»[49].

Η εμπειρία του ονειρικού με όχημά του τον λυρισμό προσεγγίζεται από τον Mark Rothko. Τα έργα του είναι κατά κανόνα μεγάλων διαστάσεων, με μονόχρωμο βάθος πάνω στο οποίο «αιωρούνται», «επιπλέουν» δύο, τρία ή τέσσερα χαλαρά οριζόντια ορθογώνια με ασαφή περιγράμματα που επιτρέπουν την επέκτασή τους. Πρόκειται για μεγαλειώδη «τοπία» που δεν διακοσμούν τον τοίχο, αλλά τον εκτοπίζουν ή ταυτίζονται με αυτόν και αποπνέουν μια ηρεμία. Ο ίδιος υποστηρίζει: «Δε με απασχολεί η σχέση του χρώματος ή της φόρμας ή οτιδήποτε άλλο. Με ενδιαφέρει μόνο να εκφράσω βασικές ανθρώπινες καταστάσεις – τραγωδία, έκσταση, καταστροφή»[50]. Αυτό που συντελείται στα έργα του Rothko είναι η υπέρβαση της υλικότητας των πραγμάτων, αφού το σύμπαν που παρουσιάζει είναι μεν απέραντο αλλά

---

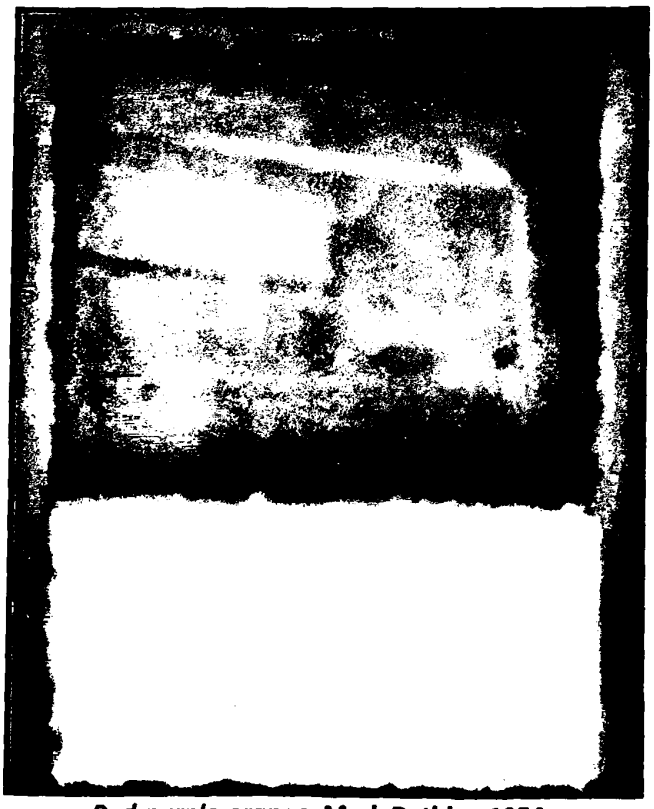
[48] Παρατίθεται από τον S. Williams, στο C. Naylor – G.B.-Orridge, Contemporary artists, Λονδίνο – Νέα Υόρκη 1977, σελ.248.

[49] Το παράθεμα στο W. Haftmann, "Malerei im 20.Jahrhundert", Μόναχο 1954, σελ.330.

[50] Α. Χαραλαμπίδης, «Τάσεις της μεταπολεμικής τέχνης στην Αμερική», «Η τέχνη του 20ου αιώνα III», σελ.37.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

καταληπτό με τη βοήθεια της φαντασίας. Ζωτικό στοιχείο της ζωγραφικής του είναι το χρώμα _τα κόκκινα, τα μπλε, τα καφέ, τα μαύρα και τα πράσινα που με άπειρες τονικές διαβαθμίσεις σε φόρμες υπερνικούν τη βαρύτητα και τις σχέσεις ισορροπίας ανάμεσα στο βαρύ και στο ελαφρύ, το πυκνό και το αραιό, το σκοτεινό και το φωτεινό, προκαλούν ανάλογα την εμπειρία χαλάρωσης, αγωνίας, τρόμου.



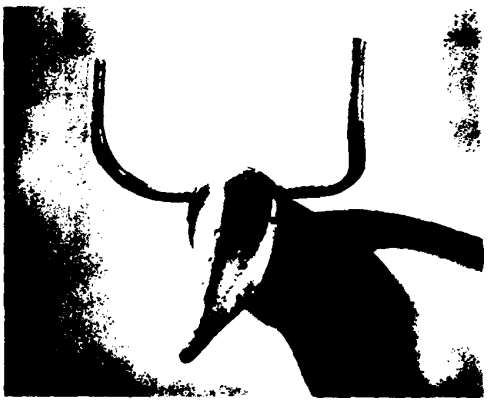
***Red-purple-orange*, Mark Rothko, 1954**

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Αναφορά στην conceptual art

"Ο συσχετισμός αφορά το χαμένο κομμάτι ανάμεσα στην εικόνα (visual image) και την έννοια (concept)". Barbara Maria Stafford

Ο Marcel Duchamp ανήκει στους πρώτους από τους πρόδρομους στην ιστορία της τέχνης που εισήγαγε αντικείμενα από το Lebenswelt[51] της καθημερινής ζωής στην τέχνη και τα μεταμόρφωσε σε έργα τέχνης. Ο στόχος ήταν αυτά τα ταπεινά αντικείμενα να υποστούν μια διαδικασία αισθητικής αποστασιοποίησης μεταμορφώνοντάς τα σε αντικείμενα αισθητικής απόλαυσης. Ο Πλάτωνας και ο Shakespeare χρησιμοποίησαν τις μορφές του Σωκράτη και του Άμλετ αντίστοιχα για να υποστηρίξουν πως η τέχνη αποτελεί έναν καθρέφτη της πραγματικότητας. Πολύ μεταγενέστερα ο Picasso κολλάει μια ετικέτα από το μπουκάλι "suze" πάνω σε ένα σχέδιο που αναπαριστούσε μια φιάλη, θέλοντας να αποδείξει πως «δεν υπάρχει λόγος να προσεγγίζουμε την πραγματικότητα μέσω επίπονων ακαδημαϊκών ασκήσεων όταν μπορούμε απλώς να εισαγάγουμε και να ενσωματώσουμε κομμάτια αυτής της πραγματικότητας στα έργα μας»[52]. Τα readymade του Duchamp, που πραγματοποιούνται στις αρχές του 20ου αιώνα, προέρχονται από μια θήκη για μπουκάλια ή έναν τροχό ποδηλάτου και αποτελούν την κατεξοχήν διαδικασία πειραματισμού γύρω από την ισορροπία και τα όρια της τέχνης ως έννοια. Στα σύγχρονα δεδομένα η εννοιολογική τέχνη αποτελεί το όχημα για κάθε έκφραση εικαστική, αφού η τέχνη λειτουργεί ως προέκταση και χρησιμεύει θεμελιωδώς στη διάδοση της επικοινωνίας των ιδεών. Πολλοί καλλιτέχνες της σημερινής εποχής, όπως ο Maurizio Cattelan και ο Damien Hirst εκφράζονται μέσω αυτής.



***Tête de taureau*, Picasso, 1942**

Ιστορικά, έχοντας ως παράδειγμα το γλυπτικό έργο «κεφάλι ταύρου», καθίσταται δυνατόν να παρατηρήσουμε ότι παρόλο που ο Picasso δε διάβασε ποτέ τον Saussure, ανακάλυψε με τους δικούς του εικαστικούς όρους αυτό που ο πατέρας της δομικής γλωσσολογίας είχε ονομάσει «αυθαιρεσία του σημείου». Δεδομένου ότι τα σημεία καθορίζονται από την αντίθεσή τους προς άλλα σημεία εντός ενός συγκεκριμένου συστήματος, καθετί μπορεί να αντικαταστήσει οτιδήποτε, εφόσον συμμορφώνεται με τους κανόνες του εν

[51] Die Lebenswelt→das Leben (μτφρ ζωή), die Welt (μτφρ κόσμος).

[52] Arthur C. Danto, «Έργα Τέχνης και Πραγματικά Αντικείμενα», «Η μεταμόρφωση του κοινότοπου», σελ.31.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

λόγω συστήματος. Χρησιμοποιώντας το τιμόνι και τη σέλα ενός ποδηλάτου, ο Picasso παραμένει εντός του χώρου της αναπαράστασης, καθορίζοντας το ελάχιστο που απαιτείται ώστε ο συνδυασμός ετερόκλητων στοιχείων να γίνει αντιληπτός ως το κεφάλι με τα κέρατα ενός ταύρου, αποδεικνύοντας παράλληλα τη μεταφορική δύναμη του assemblages[53]. Αλλά αυτές οι αιφνίδιες μετατροπές, που βασίζονται στις δύο στρουκτουραλιστικές πράξεις της υποκατάστασης και του συνδυασμού, είναι πάμπολλες στο έργο του, πράγμα που σημαίνει ότι ο κυβισμός του Picasso ήταν μια «στρουκτουραλιστική δραστηριότητα». Για να χρησιμοποιήσουμε τη φράση του Roland Barthes: όχι μόνο προέβαινε σε μια δομική ανάλυση της παραστατικής παράδοσης της δυτικής τέχνης, αλλά κατασκεύαζε επίσης δομικά νέα αντικείμενα.

***Guitar*, Picasso, 1912**

Στο γλυπτό «κιθάρα», που σηματοδοτεί τη γέννηση αυτού που θα ονομαζόταν «συνθετικός κυβισμός», και του οποίου η σημαντικότερη τυπική επινόηση ήταν το κολάζ, διακρίνουμε ότι με την απλή αντιθετική παράθεση κενού και επιφάνειας, ο Picasso μετατρέπει ένα κενό σε σημείο για το περίβλημα μιας κιθάρας και έναν κύλινδρο που εξέχει για το άνοιγμά της. Με τον τρόπο αυτό, μετατρέπει την έλλειψη ουσίας – τον χώρο – σε υλικό γλυπτικής. Μέχρι την «κιθάρα» του Picasso, η δυτική γλυπτική, σκαλιστή ή χυτή, συνίστατο είτε σε μάζα, έναν όγκο που αποκοπτόταν από τον περιβάλλοντα χώρο, ο οποίος θεωρούνταν ουδέτερος, είτε περιοριζόταν στην ιδιότητα του ανάγλυφου. Χάρη στην ανακάλυψη της αφρικανικής τέχνης, ο Picasso συνειδητοποίησε ότι η δυτική γλυπτική έτρεμε από φόβο μήπως απορροφηθεί από τον πραγματικό χώρο των αντικειμένων. Αντί να εκμηδενίσει πλήρως την απόσταση αυτή, όπως επρόκειτο να κάνει σύντομα ο Duchamp με τα έτοιμα αντικείμενα, ο Picasso απάντησε στην πρόκληση καθιστώντας τον χώρο ως ένα από τα υλικά της γλυπτικής. Μέρος του σώματος της «κιθάρας» του είναι ένας εικονικός όγκος, του οποίου την εξωτερική επιφάνεια δεν βλέπουμε (είναι άυλη), αλλά μαντεύουμε από τη θέση των άλλων επιπέδων. Κατά αντιστοιχία με την ανακάλυψη του Saussure, όσον αφορά στα

[53] Assemblages ή συναθροιστική τέχνη: συνθέσεις στον ελεύθερο χώρο που αποτελούνται από διάφορα συναθροισμένα υλικά και αντικείμενα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

γλωσσολογικά σημεία, ο Picasso διαπίστωσε ότι τα σημεία της γλυπτικής δεν ήταν απαραίτητο να έχουν ουσία.

Όπως προαναφέρθηκε τα readymades είναι καθημερινά αντικείμενα ανυψωμένα στην κατάσταση (status) του έργου τέχνης από το γεγονός και μόνο ότι τα επέλεξε ο καλλιτέχνης. Επίσης, το readymade, ίσως περισσότερο από άλλες μορφές τέχνης, αναδεικνύει την περίπλοκη μορφή σχέσης μεταξύ τέχνης και αγοράς. Ο Duchamp δηλώνει ότι «όπως τα σωληνάρια χρώματος που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης είναι βιομηχανικά προϊόντα, έτσι μπορούμε να συμπεριλάβουμε ότι όλοι οι πίνακες του κόσμου είναι "ready-mades" και έργα "assemblage"»[54]. Ο Duchamp, αποσπώντας καλλιτεχνικά αδιάφορα αντικείμενα από το καθημερινό τους πλαίσιο και στερώντας τα από κάθε λειτουργική, τεχνική ή εμπορική αξία, δημιουργούσε ένα καλλιτεχνικό «status by fiat». Στη μυστηριώδη ή και διασκεδαστική κοινοτοπία τους αυτά τα αντικείμενα έρχονται σε αντίθεση με τον εαυτό τους και δηλώνουν οπτικά την άποψη του ίδιου ότι είναι μάταιο να ορίσει κανείς το έργο τέχνης αλλιώς, παρά ως μια διανοητική και φιλοσοφική πραγματικότητα, ως νίκη της συνείδησης πάνω στην ύλη και της θεμελίωσης πάνω στο γούστο. Τα readymades είναι «brain facts»[55] και μια αναγνώρισή τους συνδέεται με την πρόθεση του Duchamp να αναγάγει τα ταπεινά βιομηχανικά αντικείμενα στο επίπεδο της τέχνης. Σε αυτήν την κατηγορία ανήκουν «Ο τροχός ποδήλατου» (1913), όπου με επέμβαση του καλλιτέχνη ακυρώνεται η χρηστική λογική των δυο αντικειμένων, «Το φτυάρι του χιονιού» (1915), στο οποίο η μετέπειτα προσθήκη του τίτλου «Πρόγνωση για το σπασμένο βραχίονα» επένδυσε την κοινοτυπία δυσοίωνα. Τέλος «Το στεγνωτήρι μπουκαλιών» (1915) που, όπως και το προηγούμενο, χωρίς άλλη επέμβαση, με την απομόνωσή του και μόνο, αποθέτει την χρηστική του ιδιότητα ως αντικειμένου των γαλλικών εστιατορίων και επιβαρύνεται από την ομοιότητα του με κάποιο απαίσιο όργανο βασανιστηρίου.

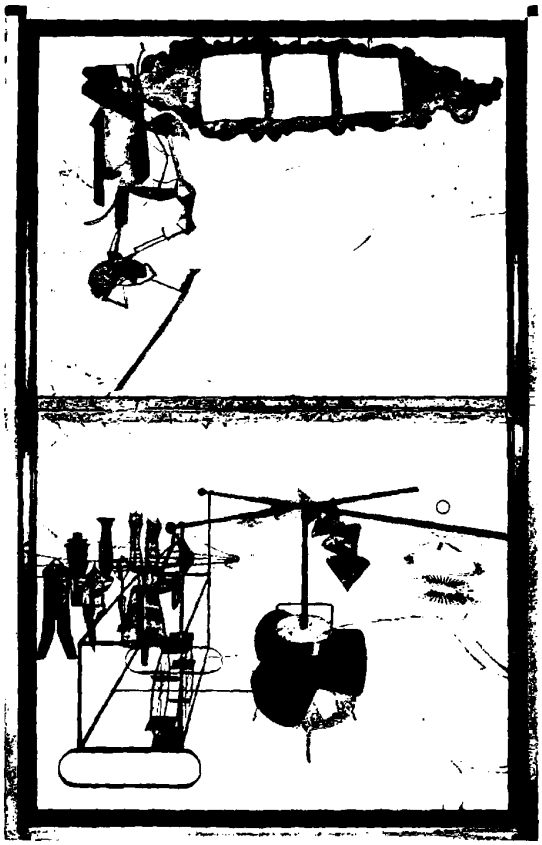
Εξετάζοντας τη φωτογραφία ως ένα δομικό πρόβλημα, στις αρχές της δεκαετίας του 1960 ο Roland Barthes χαρακτήρισε ως βασικό χαρακτηριστικό της φωτογραφίας την ιδιότητά της να είναι «ένα μήνυμα χωρίς κωδικό». Με τον τρόπο αυτό, ο Barthes αντιπαρέβαλε τη φύση του φωτογραφικού σημείου με σημεία διαφόρων ειδών: εικόνες ή χάρτες ή λέξεις. Καθώς οι λέξεις προέρχονται από ένα υπόβαθρο συστηματοποιημένης γλώσσας με τους δικούς της γραμματικούς κανόνες και με τη δική της λεξιλογική συλλογή, τα συγκεκριμένα σημεία ανήκουν σε ένα εξαιρετικά κωδικοποιημένο σύστημα. Επιπλέον, η σημασία συνδέεται με αυτά τα σημεία μόνον εντός του συγκεκριμένου συστήματος, καθώς δεν μοιάζουν με αυτό στο οποίο αναφέρονται (όπως οι απεικονίσεις) ούτε

[54] M. Duchamp, "Duchamp du signe", επιμέλεια M. Sanuillet, Παρίσι 1975, σελ.18.

[55] G.H.Hamilton, "Painting and sculpture in Europe 1880 to 1940", The Pelican History of Art, 1967, p.238.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

προκαλούνται κυριολεκτικά από αυτό (όπως οι πατημασιές), και επομένως η σχέση τους με τη σημασία είναι καθαρά αυθαίρετη και άρα συμβατική □ για να τα διαχωρίσουν από άλλα είδη σημείων, οι σημειολόγοι τα ονομάζουν σύμβολα. Οι απεικονίσεις, από την άλλη, ονομάζονται εικόνες, καθώς συνδέονται με τα αναφερόμενά τους όχι συμβατικά, αλλά μέσω του άξονα της ομοιότητας. Παρ' όλα αυτά, και αυτές μπορούν να συντεθούν ή να αποτελέσουν αντικείμενο χειρισμών ώστε να ενσωματώσουν κωδικοποιημένα μηνύματα: για παράδειγμα η σημαία ή η διάταξη γύρω από ένα τραπέζι που μας κάνει να αναγνωρίζουμε τον Μυστικό Δείπνο. Το τελευταίο από τα τρία είδη σημείων, ο δείκτης, αντιστέκεται σε κάθε είδους κωδικοποίησης, καθώς δεν μπορεί να αναδιοργανωθεί ή διευθετηθεί εσωτερικά. Αυτό συμβαίνει επειδή ο δείκτης προκαλείται κυριολεκτικά από το αναφερόμενό του και επομένως συνδέεται άρρηκτα μαζί του: όπως ο ανεμοδείκτης, τον οποίο σπρώχνει ο αέρας προς μια κατεύθυνση ή ο πυρετός που προκαλείται στον οργανισμό από τα μικρόβια ή οι κύκλοι που αφήνει στο τραπέζι ένα κρύο ποτήρι ή τα σχέδια που μένουν στην άμμο μετά την άμπωτη. Έτσι, εάν η φωτογραφία είναι ένα μήνυμα χωρίς κωδικό, αυτό την τοποθετεί στην κατηγορία των χναριών και των ιατρικών συμπτωμάτων και την απομακρύνει από την οροφή της Καπέλα Σιξτίνα, ανεξάρτητα από το πόσο όμοια (ή εικονική) μπορεί να είμαι μια φωτογραφία. Αυτό που έχει σημασία για τον σημειολόγο είναι το γεγονός ότι πρόκειται για ένα φωτοχημικά παραγόμενο ίχνος – ο δείκτης του αντικειμένου στο οποίο εκτέθηκε στο φώς μέσο.



La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre), Duchamp, 1915- 1923

Αυτό φαίνεται πως είχε επίσης σημασία για τον Duchamp, καθώς στο έργο του «Η νύφη ξεγυμνώνεται» ο δείκτης εμφανίζει πολλαπλές επαναλήψεις. Δεν είναι μόνο οι επτά κωνικές μορφές των «κοσκίνων» (αυτό το τμήμα της μηχανής των εργένηδων στο οποίο συμπυκνώνεται ο ανδρικός πόθος), οι οποίες υλοποιήθηκαν στερεώνοντας την ποσότητα της σκόνης που έπεσε πάνω στο γυαλί στη διάρκεια αρκετών μηνών (ένας δείκτης του χρόνου που περνά), αλλά και οι εννέα «βολές» (οι ακτίνες του πόθου που πραγματικά διεισδύουν στο χώρο της νύφης) είναι τα σημάδια που άφησαν τα σπίρτα που έπεσαν στην επιφάνεια. Ή

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

πάλι, τα τρία «πρόχειρα έμβολα» (ανοίγματα στο σχήμα με τη μορφή ουρανού που προσαρτάται η νύφη) είναι σχήματα που προέκυψαν κρεμώντας ένα τετράγωνο κομμάτι υφάσματος μπροστά από ένα ανοικτό παράθυρο, φωτογραφίζοντας τρεις φορές τις παραμορφώσεις που προκλήθηκαν από τον αέρα, και χρησιμοποιώντας στη συνέχεια τα προφίλ που καταγράφηκαν στις φωτογραφίες ως αχνάρια από τα οποία μεταφέρθηκαν τα σχήματα στο γυαλί.

Επομένως, εάν ξεκινήσουμε βλέποντας το «Μεγάλο γυαλί» μέσα από το πρότυπο της φωτογραφίας, θα συνειδητοποιήσουμε γρήγορα ότι για τον Duchamp η φωτογραφική κατηγορία αναδιπλώνεται, με τη σειρά της, στο πολύ πιο γενικό ρόλο του δείκτη, ο οποίος μπορεί να είναι οπτικός ή λεκτικός. Επιπλέον, συνειδητοποιούμε ότι ο δείκτης δεν σημαίνει μόνον μια μετατόπιση από το παραδοσιακό είδος σημείου που χρησιμοποιούσε ο εικαστικός καλλιτέχνης (από το εικονικό στο ενδεικτικό), αλλά και μια βαθιά αλλαγή στην καλλιτεχνική διαδικασία. Πράγματι, ο δείκτης, στο μέτρο που αποτελεί σημάδι ενός γεγονότος, μπορεί να είναι ο παράγοντας που θα προκαλέσει ένα τυχαίο συμβάν, όπως οι παραμορφώσεις που καταγράφηκαν από τα «πρόχειρα έμβολα» του «Μεγάλου γυαλιού». Φυσικά, όμως η τύχη αποκλείει την παραδοσιακή επιθυμία του καλλιτέχνη να συνθέσει το έργο του, να το προετοιμάσει βήμα προς βήμα και καταργώντας τη σύνθεση, η χρήση της τύχης ακυρώνει επίσης την ιδέα της δεξιότητας, που πάντοτε συνδεόταν με τον ίδιο τον ορισμό του καλλιτέχνη. Ακολουθώντας κάτι που έμοιαζε πολύ περισσότερο με ή από το φωτογραφικό σλόγκαν της kodak «Πιέστε το κουμπί, εμείς κάνουμε τα υπόλοιπα», η χρήση της τύχης του Duchamp μηχανοποιεί την κατασκευή του έργου (ο καλλιτέχνης είναι η φωτογραφική μηχανή, αποπροσωποποιείται) και του αφαιρεί τις δεξιότητες του (τίποτα δεν είναι απαραίτητο, ούτε καν η φωτογραφική μηχανή). Σε επιστολές του προς τον Pierre Cabanne χαρακτηρίζει τη θέση του ως αντί του αμφιβληστροειδούς (anti-retinal[56]) και επομένως αντίθετο για ενασχόληση με την οπτική εικόνα σε σχέση με το να θέσει ζητήματα εννοιολογικά. Μιλώντας για διαχωρισμό ανάμεσα στον αμφιβληστροειδή και στην έννοια ή στον κόσμο των υλικών αισθήσεων και στον κόσμο των ιδεών, μπορεί να θεωρηθεί ως μορφή αντίθεσης για τον αμφιβληστροειδή και τη φαιά ουσία.

[56] Rosalind E. Krauss, "The optical unconscious", p. 108.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Σύγχρονες προσεγγίσεις

Με το κλείσιμο των δύο ματιών παρατηρείται μέσα από τα βλέφαρα μια φωτεινή πηγή που είναι στην ουσία ένα θολό ροζ. Αν καλυφθεί ο ένας οφθαλμός απλά με το χέρι, τότε αυτό το ροζ θα εξαφανιστεί και από τους δύο οφθαλμούς. Αν τώρα μετακινηθεί το χέρι η μια θέα θα επανέλθει στο ροζ θόλωμα, ενώ το μάτι που ήταν καλυμμένο θα συνεχίζει να έχει μια σκούρα απόχρωση του γκρι. Οι δέκτες δεν ανταποκρίνονται μόνο στην παρουσία ή στην απουσία του ερεθίσματος. Αν ένα ομοιόμορφο χρώμα γεμίσει το οπτικό πεδίο, το οποίο ονομάζεται Ganzfeld[57], τότε το χρώμα εξαφανίζεται ταχέως. Η επίδραση του Ganzfeld είναι φαινόμενο της οπτικής αντίληψης το οποίο προκαλείται από την όραση ενός αδιαφοροποίητου και ομοιόμορφου χρωματικού πεδίου. Το αποτέλεσμα περιγράφεται ως απώλεια της όρασης, δεδομένου ότι ο εγκέφαλος κόβει το αμετάβλητο σήμα από τα μάτια. Ακόμα σημειώνονται και οπτικές ψευδαισθήσεις που παράγονται όταν το μυαλό στερείται οπτικού ερεθίσματος.

Στηριζόμενος στην αισθητηριακή στέρηση και συγκεκριμένα στην οπτική ο James Turrell (1943-) συνθέτει περιβάλλοντα με πρωταρχικά στοιχεία το φώς και τον χώρο. Το φώς αποτελεί το βασικό συστατικό για τις μεγάλης κλίμακας εγκαταστάσεις του και δομικό στοιχείο για τη χειραφέτηση της αντίληψης του θεατή. Στο έργο του "Spread" (2003), χρησιμοποιώντας το φώς ως εσωτερικό δομικό στοιχείο για την κατεύθυνση της αντίληψης του θεατή, επαναπροσδιορίζεται ο αρχιτεκτονικός χώρος. Το φώς μοιάζει να χτίζει στέρεους τοίχους, δεδομένου ότι οι προβολές και οι αναμείξεις του φωτός αναγνωρίζονται ως στέρεες μορφές και εστιάζουν σε διαφορετικές πτυχές της αντίληψης. Επεκτείνεται η αντιληπτική ιδιότητα, αφού ο θεατής χρησιμοποιεί πολλαπλές καταστάσεις τα μάτια, το σώμα και το μυαλό για να αποφασίσει αυτό το οποίο βλέπει δηλαδή για μια εμπειρία.

1. ***Ganzfeld Apani,* James Turrell, 2011**
2. ***Spread,* James Turrell, 2003**
3. ***Ganzfeld piece,* James Turrell, 2009**
4. ***Ganzfeld Apani,* by James Turrell on show at the 54th Venice Biennale**

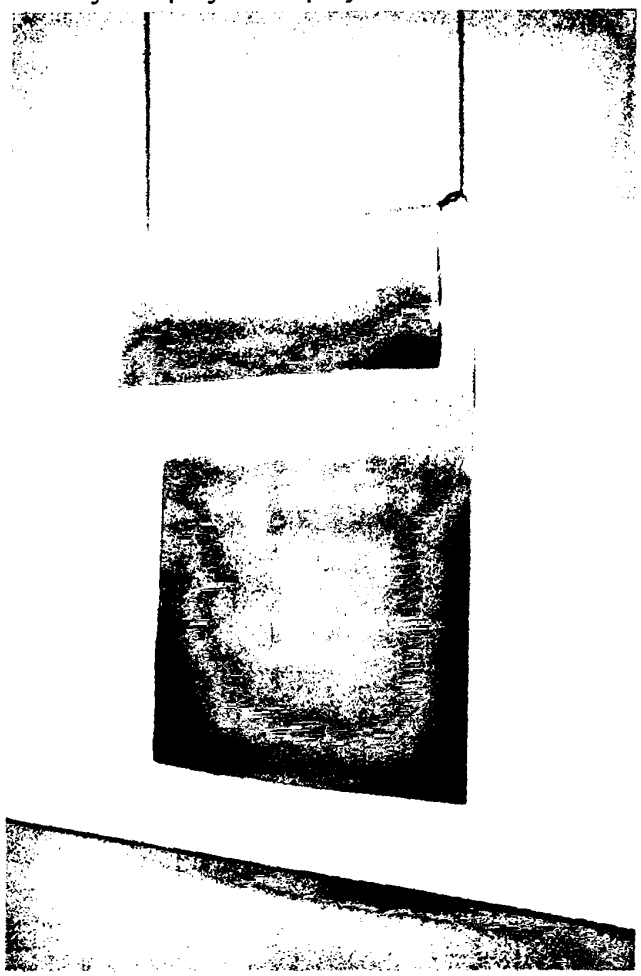
Photographer: Francesco Galli

Σε πανομοιότυπο πλαίσιο μινιμαλιστικών στοιχείων ο Craig Kauffman (1932-2010) ασχολείται με την αφηρημένη ζωγραφική και με ανάγλυφα

[57] Complete field.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τοίχου στο πεδίο της γλυπτικής. Ο ίδιος χρησιμοποιεί plexiglas για ν δημιουργήσει ένα αισθητηριακό κενό από χυτά ανάγλυφα με έντον χρώματα και ποικίλες διαυγείς ποιότητες.



Untitled, **Craig Kauffman, acrylic and lacquer on plastic, 1969**

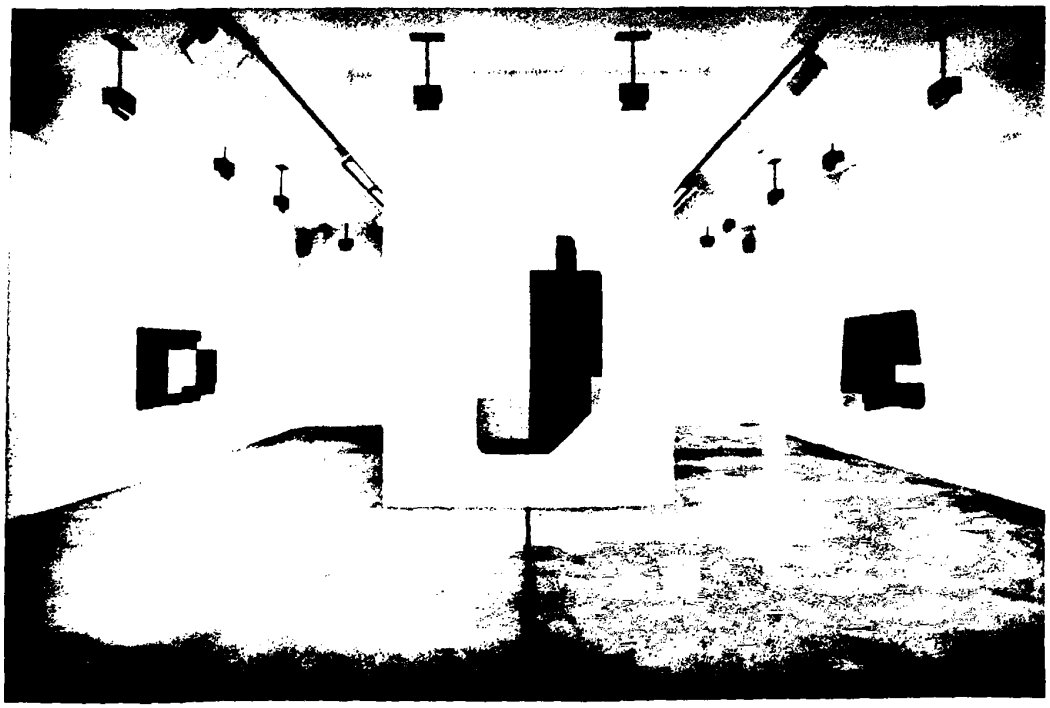
Ο Olafur Eliasson (1967-) είναι γνωστός για τα γλυπτά του και τις μεγάλης κλίμακας εγκαταστάσεις, χρησιμοποιώντας στοιχειώδη υλικά, όπως φώς, νερό και θερμοκρασία του αέρα ώστε να ενισχύσει την εμπειρία του θεατή. Στο έργο "your felt

Your felt path, **Olafur Eliasson, 2011**

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

path" ο θεατής περπατάει σε ένα ομιχλώδες περιβάλλον προς το φώς εξερευνώντας τη υψηλό βαθμό της ορατότητας. Φθορίζοντα φώτα έχουν τοποθετηθεί στο πίσω μέρος του γεμάτου ομίχλης δωματίου, αποδίδοντας μια διαφορετική αίσθηση του όγκου.

Τα μεγάλης κλίμακας γεωμετρικά πάνελ της Ruth Root (1967-) φέρνουν στο μυαλό μας τα έργα του Piet Mondrian. Οι συνθέσεις της αφορούν τις θεμελιώδεις αρχές του φορμαλισμού, ενώ ταυτόχρονα αλληλεπιδρούν με σύγχρονους τρόπους ερμηνείας. Συνήθως εκτίθενται στο ίδιο επίπεδο με τον τοίχο, ώστε να υλοποιείται οπτική παρέμβαση με τον αρχιτεκτονικό χώρο. Κατά κύριο λόγο ασχολούνται με την ταυτολογία της ζωγραφικής, ωστόσο εμπνέονται και από το φαινόμενο της αστικής εμπειρίας. Τα έντονα βιομηχανικά χρώματα και μέσω της ακολουθίας της αισθητικής της γεωμετρίας αποτελούν υπαινιγμό για τα τοπία της πόλης και το σχεδιασμό ή την παραγωγή προϊόντων.



Untitled, **Ruth Root, enamel on aluminum, venue: Ruzicska, Salzburg, 2009**

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Επίλογος

Η αντίληψη του ορατού κόσμου μέσω του οπτικού πεδίου του ατόμου επηρεάζεται από πολλαπλούς παράγοντες. Τα πράγματα κατέχουν μια κατεύθυνση όχι σε σχέση με τα περιθώρια του οπτικού πεδίου, αλλά σε σχέση με ένα σταθερό οπτικό κόσμο, δηλαδή ένα εξωτερικό πλαίσιο αναφοράς που φαίνεται ανεξήγητο στην βάση της εικόνας του αμφιβληστροειδούς. Ο φυσικός κόσμος είναι τρισδιάστατος, ωστόσο οι προβολές στο μέρος του αμφιβληστροειδούς είναι δισδιάστατες. Μπορούμε να θεωρήσουμε πως ο παρατηρητής και το παρατηρούμενο συντελούν στην γέννηση του κόσμου. Ο σχηματισμός μιας αντικειμενικής εικόνας συντελείται μέσω της διαδικασίας της υπέρθεσης και του συνεχή μετασχηματισμού. Το θεμελιώδες πρόβλημα του καθορισμού της ορθής σχέσης του μέρους με το όλο αφορά ένα πρώτο στάδιο της αναλογίας. Η όραση ωστόσο αποτελεί βασική λειτουργία ώστε να γίνει κατανοητό πώς το μέρος με το όλον συνυπάρχουν. Η διαδικασία του να βλέπεις συσχετίζεται με το γεγονός ότι κάτι είναι ή μπορεί να συνδεθεί με κάτι άλλο και αποτελεί συμπέρασμα μιας ολοκληρωμένης εμπειρίας του ατόμου. Ο Hegel και ο Sopenhauer μελετούν ότι τα αντικείμενα περνούν, είτε με τη θέλησή μας είτε όχι, πέρα από τη μίμηση, σε μια μη παραστατική γνώση για την οποία η μη προγραμματισμένη μουσική αποτελεί τη μέγιστη ενσάρκωση. Στον οπτικό κόσμο οι πιθανές σχέσεις, οι ποικίλες ποιότητες και αντιθέσεις καθώς και οι σχέσεις που προκύπτουν μέσω αυτών γεννώντας νέα δεδομένα αποτελούν ένα έντονα πολύπλοκο σύστημα.

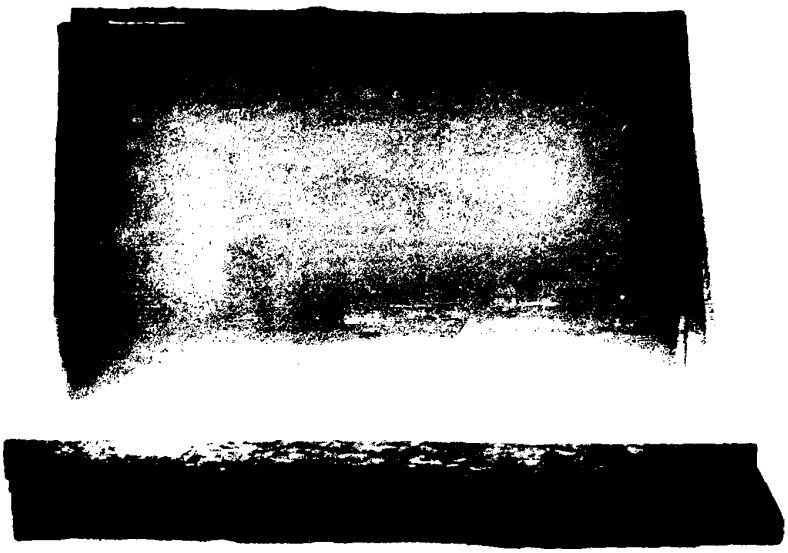
Η διαφάνεια του πλαστικού υλικού στοχεύει μεν στην ενεργοποίηση των αισθητηριακών υποδοχών αλλά αποσκοπεί δε στην αφύπνιση της κριτικής σκέψης του θεατή. Ο δέκτης καλείται να δει τον καθημερινό του κόσμο μέσα από ένα φίλτρο που του επιβάλλεται με στόχο να προσκομίσει το βίωμα μιας κατάστασης στατικής με προσαρμοσμένες συνθήκες. Κάθε στοιχείο του καθημερινού χώρου μπορεί να τοποθετηθεί πίσω από αυτό το φίλτρο, ώστε να υφίσταται ομοιομορφία με άμεση συνέπεια την αδρανοποίηση και την τάση προς τη μη ενεργοποίηση της νόησης. Η εμπειρία που αποσκοπώ να τελεσθεί στηρίζεται στην ανάκληση γεγονότων, συμβάντων, δράσεων, ευρύτερα αναμνήσεων με στόχο τη νοητική συμπλήρωση στοιχείων του ορατού πεδίου. Μπορεί να αναφερθεί ότι η πλαστική σακούλα έχει τη θέση του διαμεσολαβητή, δηλαδή μέσω του οποίου το άτομο «βλέπει» την καθημερινότητά του, δεδομένου ότι πρόκειται για υλικό που συσσωρεύεται τόσο στη δημόσια σφαίρα όσο και σε ένα ιδιωτικό πλαίσιο. Μέσω της μίξης του φωτός, της χροιάς και του κορεσμού των χρωμάτων, καθώς και μέσω της ανάδειξης των ποικίλων ποιοτήτων των μορφοπλαστικών στοιχείων της διαφάνειας του υλικού, συντελείται περιγραφή του αστικού περιβάλλοντος με στόχο την εξαΰλωση της φυσικής

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ουσίας και την αποτύπωση των μετασχηματισμών του χώρου. Αποτελούν προβολές αποσπασματικών εικόνων του οπτικού πεδίου που είναι αποτελέσματα απορρόφησης ερεθισμάτων στο περιβάλλον της πόλης.

Αναφορικά και συνοπτικά οι έννοιες που αφορούν το υλικό είναι:

- **Επαναχρησιμοποίηση (reclaimed process)**
- **Επαναληπτικότητα**
- **Αυτοματισμός**
- **Τυποποίηση**
- **Συσσώρευση**
- **Υλικός μετασχηματισμός**
- **Εφήμερο**
- **Καταγραφή**
- **Ζήτημα αναλογικών σχέσεων**
- **Έννοια της μονάδας επί του συνόλου**
- **Ρόλος του ενδιαμέσου (intermediary)**
- **Επικάλυψη (overlap)**



Your emergence (blue to red), **Olafur Elliasson, 2012**

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Βιβλιογραφία

- Αντωνιάδη Κωστή, «Λανθάνουσα Εικόνα», Δοκίμιο για τη φωτογραφία, εκδ. πόντιξ στη σειρά Μωρεσόπουλος/ φωτογραφία, Αθήνα 1999.
- Αργκάν Τζούλιο Κάρλο, «Η μοντέρνα τέχνη», μετάφραση: Λίνα Παπαδημήτρη, 5η έκδοση, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2006.
- Βακαλό Εμμανουήλ-Γεώργιος, «Οπτική Σύνταξη: Λειτουργία και Παραγωγή Μορφών», εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1988.
- Γκούντμαν Νέλσον, «Γλώσσες της τέχνης», πρόλογος-μτφρ.: Πάνος Βλαγκόπουλος, εκδ. ΕΚΚΡΕΜΕΣ, Αθήνα, 2005.
- Γραμματικάκης Γιώργος, «Η αυτοβιογραφία του φωτός», Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2009.
- Κακολύρης Γεράσιμος, «Ο Ζακ Ντεριντά και η αποδομητική ανάγνωση», εκδ. ΕΚΡΕΜΕΣ, Αθήνα, 2004.
- Καναγκίνη Νίκη, «Από την αίσθηση στο συναίσθημα. Λόγος, εικόνα, ήχος», εκδ. future, Αθήνα, 2003.
- Κλεμάν Ροσέ, «Η αρχή της ωμότητας», μτφρ.: Τάκης Αθανασόπουλος, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2003.
- Κολοκοτρώνης Γιάννης, «Η Τέχνη σε μετάβαση», εκδ: Νηρέας, Αθήνα, 2000.
- Κονταξάκης Γιώργος, «Χρωματική Θεωρία και πρακτική», εκδ. Αφοι Κυριακίδη, Θες/κη, 1972.
- Λοϊζίδη Νίκη, «Οι μεταμφιέσεις της τέχνης και οι ψευδαισθήσεις της κριτικής», εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1999.
- Μάριο Ντε Μικέλι, «Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα», μτφρ.: Παπαματθαιάκη Λένα, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 1992.
- Μπαρτ Ρόλαν, «Ο φωτεινός θάλαμος, δοκίμιο για την φωτογραφία», μτφρ.: Κρητικός Γιάννης, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1983.
- Μπαρτ, Ρόλαν «Εικόνα – Μουσική – Κείμενο», εκδ. Πλέθρον, 1988.
- Ντεμπορ Γκυ, «Η κοινωνία του θεάματος», μτφρ.: Πάνος Τσαχαγέας – Νίκος Β. Αλεξίου, Ελεύθερος τύπος, Ε΄έκδοση.
- Ξηροπαΐδης Γιώργος, «Ο Heidegger και το πρόβλημα της Οντολογίας», Από την υπερβατολογική φαινομενολογία του Edmund Husserl στην ερμηνευτική οντολογία του Martin Heidegger, Τόμος 1, εκδ. Κριτική, Αθήνα, 1995.
- Ουμπέρτο Έκο, «Η σημειολογία στην καθημερινή ζωή», μτφρ.: Αντώνης Τσοπάνογλου, εκδ. Μαλλιάρης - Παιδεία, Γ΄έκδοση, 1999.
- Ουμπέρτο Έκο, «Επιμύθιο στο Όνομα του Ρόδου», μτφρ.: Έφη Καλλιφατίδη, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2005.
- Ράϊχ Βίλχελμ, «Το ένστικτο του θανάτου», μτφρ.: Δ.Π. Κωστελένος, εκδ.: Θ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1977.
- Ριβέλλης Πλάτων, Αντονάς Αριστείδης, "Bernard Plossu - passages pau Athens", εκδ. Άγρα, Αθήνα, 2006.
- Ρήντ Χέρμπερτ, «Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής», μετάφραση Ανδρέας Παππάς, Γιώργος Μανιάτης, εκδ. ΥΠΟΔΟΜΗ, Αθήνα, 1978.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

- Σταυρίδης Σταύρος (επιμέλεια), «Μνήμη και εμπειρία του χώρου», εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2006.
- Τανιζάκι Τζουνιτσίρο, «Το εγκώμιο της σκιάς», μτφρ.: Ευαγγελίδης Παναγιώτης, εκδ. Άγρα, Αθήνα, 1995.
- Φιοραβάντες Βασίλης (Επιστημονική Επιμέλεια), «Τέχνη Πολιτισμός Παγκοσμιοποίηση», τόμος β', Συλλογική Έκδοση Προβληματικής για την Παγκοσμιοποίηση, Συντονισμός Έκδοσης: Ε. Γιαννακάκης, Κ. Πετράκης, Α. Μαστρογιάννη, Ο. Σταθάτου, εκδ. ΠΑΠΑΖΗΣΗ, Αθήνα 2008.
- Χάιζενμπεργκ Βερνερ, «Φυσική και φιλοσοφία, η επανάσταση στη σύγχρονη επιστήμη», μτφρ.: Κώστας Κωνσταντίνου, εκδ.: Διογένης, Αθήνα, 1977.
- Χάιντεγκερ Μάρτιν, «Η προέλευση του έργου τέχνης», εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια: Γιάννη Τζαβάρα, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα-Ιωάννινα, 1986.
- Χαραλαμπίδης Α. , «Η τέχνη του 20ου αιώνα», τόμ. Ι, Ζωγραφική-Πλαστική-Αρχιτεκτονική 1880-1920, τόμ.ΙΙ, Ζωγραφική-Πλαστική-Αρχιτεκτονική του Μεσοπολέμου, τόμ. ΙΙΙ, Η Μεταπολεμική περίοδος, Θεσσαλονίκη, University Studio Press 1995.
- «Γ' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης: 2-4.11.2007», Πρακτικά Γ' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης, Φιλοσοφική Σχολή – Τομέας Ιστορίας της Τέχνης, Α.Π.Θ. Τομέας Ιστορίας της Τέχνης, Θες/κη, 2009.
- «Έννοιες της μοντέρνας τέχνης από τον φωβισμό στον μεταμοντερνισμό», Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2003.
- «10 υλιστές φιλόσοφοι», Σειρά ιστορίας και φιλοσοφίας, Μεγάλη Σοβιετική εγκυκλοπαίδεια, εκδ. ειρήνη ε.π.ε., Αθήνα, 1988.
- Adorno Theodor W., «Αισθητική Θεωρία», μτφρ.: Λευτέρης Αναγνώστου, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000.
- Arnheim Rudolph, «Τέχνη και οπτική αντίληψη: η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης», μτφρ.: Ποταμιάνος Ιάκωβος, εκδ: Θεμέλιο, Αθήνα 2004.
- Arthur C. Danto, «Η μεταμόρφωση του κοινότοπου. Μια φιλοσοφική θεώρηση της Τέχνης», μτφρ.: Μαριλένα Καρρά, εκδ. ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ, Αθήνα, 2000.
- Berger John, «Η εικόνα και το βλέμμα», εκδ: Οδυσσέας, Αθήνα, 1986.
- Bachelard Gaston, «Το νερό και τα όνειρα: δοκίμιο πάνω στη φαντασία της ύλης», μτφρ.: Ελένη Τσούτη, εκδ. Χατζηνικολής, Αθήνα, 1985.
- Chalupa Le M., Werner John S., "The visual neurosciences", publ.: the MIT Press, Massachusetts, 2004.
- Carson David, «Μετά την καταστροφή», Θανάσης Μουτσόπουλος, εκδ. futura, Αθήνα, 1999.
- Crary Jonathan, "Techniques of the observer", publ.: the MIT Press, Massachusetts, 1992.
- Duchamp Marcel, "Duchamp du signe: Ecrits, Marchel Duchamp ; reunis et presents par Michel Sanouillet", cur: Michel Sanouillet, publ.: Elmer Peterson, Paris, 1975.
- Feynman Richard P., «Ο χαρακτήρας του φυσικού νόμου», μτφρ.: Ελένη Πιπίνη, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο Κρήτης, 1990.
- Feynman Richard P., "QED: Κβαντική Ηλεκτροδυναμική, Η παράξενη θεωρία του φωτός και της ύλης", 2η έκδοση, εκδ: Κάτοπτρο, Αθήνα, 2007.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

- Freeland Cynthia, «Μα είναι αυτό τέχνη;», μτφρ.: Μάντυ Αλμπάνη, εκδ. Πλέθορν, Αθήνα, 2005.
- Gibson J.J., "The perception of the visual world", publ: Houghton Mifflin, Boston, 1950.
- Gibson J.J., "The ecological approach to visual perception", publ: Lawrence Erlbaum Associates, U.S.A., 1986.
- Gisele Freund, «Φωτογραφία & κοινωνία», εκδόσεις του περιοδικού ΦΩΤΟγράφος, σειρά: βιβλία θεωρίας και κριτικής της φωτογραφίας, Αθήνα, 1996.
- Gombrich E.H., «Το χρονικό της τέχνης», Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2008.
- Gombrich E.H., Julian Hochberg, Max Black, "art, perception, and reality", publ.: The Johns Hopkins University Press, Baltimore, London, 1973.
- Haftmann Werner, "Malerei im 20. Jahrhundert", publ. München: Prestel, 1954.
- Hall Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloch, «Η τέχνη από το 1900, Μοντερνισμός-Αντιμοντερνισμός-Μεταμοντερνισμός,» εκδ. επίκεντρο, Αθήνα, 2007.
- Hochberg Julian E., "Perception", publ. Prentice-Hall, New Jersey, 1978.
- Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot, Roger Pouivet, «Ζητήματα αισθητικής», μτφρ.: Στέλλα Χρυσικού, εκδ.: νήσος, Αθήνα, 2005.
- Jeffrey Ian, «Φωτογραφία συνοπτική ιστορία», εκδόσεις του περιοδικού ΦΩΤΟγράφος, 1997.
- Kandinsky Wassily, «Για το πνευματικό στην τέχνη», εκδ. Νεφέλη, 1981.
- Krauss Rosalind E., "The Optical Unconscious", publ.: the MIT Press, Massachusetts, 1993.
- Leibowitz Herschel W., "Visual Perception", publ. Macmillan, New York, 1967.
- Lindberg C. David, "Theories of vision from al-Kindi to Kepler", publ.: University of Chicago Press, Chicago, 1976.
- Maurice Merlau-Ponty, «Η αμφιβολία του Σεζάν, Το μάτι και το πνεύμα», εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1991.
- Michel de Certeau, "The practice of everyday life", transl.: Steven Rendall, publ.: University of California Press, U.S.A., 1988.
- Nelson Robert S., Shiff Richard, "Critical terms for art history", publ: The University of Chicago Press, Chicago, 2003.
- Raymond Roussel, "Locus Solus", transl.: Rupert Copeland Cuninghamm, publ.: ONEWORLD CLASSICS, Great Britain, 2008.
- Sargent Walter, «Το χρώμα στη φύση και στην τέχνη», μτφρ.: Ελένη Καλκάνη, εκδ. κάλβος, Αθήνα, 1987.
- Simon A. Herbert, «Οι επιστήμες του τεχνητού», μτφρ.: Κ. Π. Αναγνωστόπουλος, εκδ.: επίκεντρο, Αθήνα, 2006.
- Sontag Susan, «Περί Φωτογραφίας», εκδόσεις του περιοδικού ΦΩΤΟγράφος, σειρά: βιβλία θεωρίας και κριτικής της φωτογραφίας, 1993.
- Stafford Barbara Maria, "Visual Analogy: Consciousness as the Art of Connecting", publ.: the MIT Press, Massachusetts, 1999.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

- Stewart Ian, «Παίζει ο Θεός ζάρια, η επιστήμη του χάους», εκδ. Κωσταράκη, Αθήνα, 1989.
- Sylvester David, «Η ωμότητα των πραγμάτων, συζητήσεις με τον Francis Bacon», μτφ.: Σπύρος Παντελάκης, εκδ. ΆΓΡΑ, Αθήνα, 1988.
- Taleb Nasssim Nicholas, «Ο μαύρος κύκνος: Ο αντίκτυπος του εξαιρετικά απρόβλεπτου», μετφρ.: Παπαγιαννίδη Αντωνιάδη, εκδ. Φερενίκη, Αθήνα, 2010.
- Yalom Irvin D., «Στον κήπο του επίκουρου, αφήνοντας πίσω τον τρόμο του θανάτου», μτφρ.: Ευαγγελία Ανδριτσάνου-Γιάννης Ζέρβας, εκδ. ΆΓΡΑ, Αθήνα, 2008.
- Zeki Semir, "A Vision of the Brain", publ.: Blackwell Scientific Publications, Oxford, 1993.
- Zeki Semir, «Εσωτερική όραση: Μια εξερεύνηση της τέχνης και του εγκεφάλου», μτφρ.: Ντινόπουλος Θανάσης, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο Κρήτης, 2002.
- Zhadova Larissa Alekseevna, "Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930", publ. Thames and Hudson, London, 1982.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Πηγές

- http://www.newmuseum.org/
- http://www.iep.utm.edu/
- http://plato.stanford.edu/
- http://mitpress.mit.edu/disciplines/arts
- http://gombrich.co.uk/gombrichgibson-dispute/
- http://www.manifestgallery.org/
- http://www.artnet.com/
- http://www.artreview.com/
- http://www.midcenturia.com/
- http://whitney.org/
- http://weimarart.blogspot.gr/search/label/Feininger
- http://whitecube.com/artists/
- http://www.saatchi-gallery.co.uk/
- http://phillipsdepury.com/auctions.aspx?sn=UK010410
- http://nymag.com/arts/art/
- http://www.kunsphotography.com/2010/07/on-conceptual-art.html
- http://www.contimporary.org/
- http://slatest.slate.com/posts/2011/09/24/scientists_turn_brain_activity_into_moving_images.html
- http://www.nytimes.com/2010/05/08/books/08creative.html?pagewanted=all
- http://www.modernedition.com/art-articles/new-abstraction/new-abstract-art.html
- http://fourier.eng.hmc.edu/e180/lectures/color2/node4.html
- http://www.doloresmarat.fr/photographe/accueil.php
- http://d13.documenta.de/#/research/research/view/on-transparency
- http://www.olafureliasson.net/works.html
- http://www.artcritical.com/2010/02/03/west-coast-minimalism-four-new-york-shows/

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ