

**Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας,
Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Χάρτης Αντικειμένων
Διπλωματική Εργασία της Χρυσούλας Κόκοτα**

Τριμελής Επιτροπή :
Νικόλαος Κόκκαλης, Μέλος ΕΕΠ ΤΤΕΕ (επιβλέπων καθηγητής)
Κωνσταντίνος Τηλιγάδης, Αναπληρωτής Καθηγητής ΤΤΕΕ
Φώτιος Ραφτόπουλος, Επίκουρος Καθηγητής ΤΤΕΕ

Κέρκυρα, Ιούνιος, 2022



Περίληψη

Τα αντικείμενα χρησιμοποιούνται ως “ερείσματα μνήμης”, ως στοιχεία αποτύπωσης, ανάκλησης, αναβίωσης και μετάδοσης της μνήμης. Στην εργασία γίνεται εισαγωγή στον υλικό πολιτισμό και αναλύονται οι διάφορες πτυχές του. Περιγράφεται ο συσχετισμός με την μνήμη και η συμμετοχή του σώματος. Παρουσιάζεται η λειτουργία του εγκεφάλου στην παραγωγή χαρτών μνήμης και δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο κομμάτι των αισθήσεων. Τέλος, αναλύεται το καλλιτεχνικό έργο “Mapas de Objetos” που πραγματεύεται την σχέση της μνήμης με τα αντικείμενα. Σκοπός του έργου είναι η ανάδειξη των αντικειμένων ως κομμάτια του παζλ για την δημιουργία μνήμης και η αναβίωση μιας ανάμνησης. Το έργο αποτελεί την αποτύπωση της υλικής μνήμης οπτικά. Παρουσιάζεται ο τρόπος υλοποίησής του και τα μέσα που χρησιμοποιήθηκαν.

Λέξεις - κλειδιά : υλικός πολιτισμός, αντικείμενα, μνήμη, αισθήσεις, συναισθησία, φωτογραφία, σημειολογία, view master

Περιεχόμενα

Περίληψη	2
Εισαγωγή	5
Μέρος I	6
Υλικός πολιτισμός	7
1.1 Η τάξη των πραγμάτων	8
Ταξινόμηση αντικειμένων και Μουσειακή έκθεση	8
1.2 Δρώντα αντικείμενα	11
1.3 Υλικότητα	15
Διαφορετικές ερμηνείες σε πολιτισμούς	15
1.4 Ενσωμάτωση αντικειμένων	19
Τα αντικείμενα ως προέκταση του σώματος	19
1.5 Από την γέννηση στην απόλαυση και στον θάνατο	22
Θρησκεία - Φετίχ - Ταφή	22
1.6 Αντικείμενο Τέχνης	27
1.7 Ανθρώπινη ύλη	34
Μέρος II	37
Μνήμη & Ανάμνηση	38
2.1 Χάρτες αντικειμένων	39
Οι λειτουργίες του εγκεφάλου στην αντίληψη και την μνήμη	39
2.2 Υλική ταυτότητα	43
2.3 Μνήμη και αισθήσεις	46
Η περίπτωση της συναισθησίας	46
2.4 Η ανάμνηση του Προυστ	50
Μέρος III	53
Έργο	54
3.1 Σημειολογία-αναφορές σε έργα φωτογράφων	54
3.2 Μεταμοντερνισμός - Αλλοίωση των αντικειμένων	58
3.3 Μέσα υλοποίησης-Τεχνολογίες-Τρόπος παρουσίασης	

έργου	63
3.4 Περιορισμοί	95
Συμπεράσματα	96
Βιβλιογραφία	98
Links	104

Εισαγωγή

“Φωτογραφίζουμε πράγματα για να τα διώξουμε από το μυαλό μας. Οι δικές μου ιστορίες είναι ένας τρόπος να κλείνω τα μάτια.”¹ υποστηρίζει ο Μπαρτ στο βιβλίο του *Φωτεινός Θάλαμος*, που σχετίζεται με την φωτογραφία. Η φωτογραφία ως μέσο παρέχει την δυνατότητα αποτύπωσης της στιγμής στον χρόνο, έχει υλικότητα και αποτελεί η ίδια αντικείμενο. Τα αντικείμενα ή τέχνηρα² ανέκαθεν συμμετείχαν στις ανθρώπινες δραστηριότητες, τα μουσεία και τα μνημεία ως τόποι αποθήκευσης της μνήμης, επιτυγχάνουν την διάδοσή της μέσω της έκθεσης των αντικειμένων και της ανάλυσής τους. Τα αντικείμενα αποτελούν απόδειξη της ανθρώπινης ύπαρξης ενώ συγχρόνως αποθηκεύουν πληροφορίες σε σχέση με τον τόπο, τον τρόπο παραγωγής - χρήσης τους, που συνεπάγονται τον τρόπο με τον οποίο ζούσαν οι άνθρωποι. Μια ολόκληρη πολιτισμική, κοινωνική, πολιτική ιστορία μπορεί να ειπωθεί μέσω των αντικειμένων. Κρατώντας απόσταση από το παρελθόν και επικεντρώνοντας στο παρόν γίνεται αντιληπτή η παράλληλη εξέλιξη των αντικειμένων και των ανθρώπων, νέες τεχνολογίες ενσωματώνονται και καινούργια αντικείμενα δημιουργούνται για να καλύψουν καινούργιες ανάγκες. Κάθε νέο ή παλιό αντικείμενο έχει την δικιά του σημασία ανάλογα με το πλαίσιο και τον τρόπο που χρησιμοποιείται. Πως συνδέεται το υποκείμενο με το αντικείμενο και ποια είναι τα όρια που τα διαχωρίζουν;

Η παρούσα εργασία στόχο έχει να αναδείξει την σύνδεση του υλικού κόσμου με την παραγωγή μνήμης και την ανάκλησή της. Πώς βιώνεται ο υλικός πολιτισμός; Πως αποθηκεύεται μνήμη στα αντικείμενα; Μεταδίδεται η μνήμη μέσω παραδοσιακών πρακτικών παραγωγής; Υπάρχουν διαφορετικές ερμηνείες σε ότι αφορά τα αντικείμενα; Πως προσδίδεται αξία σ’ αυτά; Ποιά η σημασία του σώματος και των αισθήσεων; Μερικά από τα ερωτήματα που προκύπτουν και καλούνται να απαντηθούν στο θεωρητικό κομμάτι. Παράλληλα, επιθυμείται να εξεταστεί και να καταργηθεί ο έντονος δυϊσμός μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου. Βασικό στοιχείο της εργασίας αποτελεί η πρακτική υλοποίηση για την ανάδειξη της σχέσης αντικείμενα-μνήμη. Η υλοποίηση επιτυγχάνεται με την χρήση της φωτογραφίας. Πώς μπορεί να αποτυπωθεί η μνήμη των αντικειμένων; Ποια μέσα και τεχνικές χρησιμοποιούνται; Και ποιος είναι ο τρόπος παρουσίασης;

Η εργασία χωρίζεται σε τρία μέρη. Το πρώτο μέρος αφορά τον υλικό πολιτισμό, τα αντικείμενα, τα τέχνηρα, αναλύονται ηθικά, κοινωνικά και πολιτισμικά κομμάτια με κοινή αφετηρία τον υλικό κόσμο. Το δεύτερο μέρος επικεντρώνεται στην μνήμη και τις αισθήσεις σε σχέση με τον υλικό κόσμο. Αναλύεται η συμμετοχή του σώματος στο βίωμα και την δημιουργία μνήμης και ο ρόλος των αισθήσεων. Το τρίτο μέρος αφορά το τελικό έργο *Mapas de Objetos*. Παρουσιάζονται θεωρίες σε σχέση με την σημειολογία και την σύνθεση στην εικόνα, οι τρόποι υλοποίησης του έργου και παρουσιάσής του και οι περιορισμοί που προκύπτουν.

¹ Ρολάν Μπαρτ, *Φωτεινός Θάλαμος - Σημειώσεις για την Φωτογραφία*, Επιμ. Σταύρου Άλκης και Μετ. Κρητικός Γιάννης, (Αθήνα : Εκδόσεις Κέδρος, 1983), 78.

² Ως τέχνηρα θεωρείται κάθε αντικείμενο στο οποίο έχει επέμβει ο άνθρωπος. Ένα τέχνηρα μπορεί να είναι κάποιο όπλο, λατρευτικό αντικείμενο, νομίσματα κ.α., αποτελούν κύρια πηγή πληροφόρησης για την αρχαιολογία.

Μέρος Ι

*“Ήταν ανώφελο να προσπαθήσεις
να κάνεις μία συζήτηση
μ’ έναν καθρέφτη.
Ό,τι κι αν του πεις,
αυτός σου το γυρίζει ανάποδα”.*

~Τομ Ρόμπινς

Υλικός πολιτισμός

Το πρώτο μέρος της εργασίας αναλύει τον υλικό πολιτισμό και τις διάφορες εκφάνσεις που έχει. Είναι σκόπιμο να τονιστεί η πολύπλευρη χρήση και δράση των αντικειμένων και οι διαστάσεις που παίρνουν σε καθημερινό, ατομικό και κοινωνικό επίπεδο. Αρχικά γίνεται μία ανασκόπηση στο ποια είναι η σημασία και η ανάγκη ταξινόμησης των αντικειμένων, τον ρόλο των μουσείων και των μνημείων. Έπειτα, σχολιάζεται η ζωή των αντικειμένων, από την διαδικασία παραγωγής μέχρι την χρήση ή την επαναχρησιμοποίησή τους. Λόγος γίνεται για την υλικότητα των αντικειμένων, το πως αποτυπώνεται και τι αξία προσδίδει σ' αυτά μιλώντας με παραδείγματα από διαφορετικούς πολιτισμούς. Επίσης, σχολιάζεται ο ρόλος τους ως βοηθητικά εργαλεία, η έντονη συμμετοχή του σώματος και των αισθήσεων και οι επιπλέον δυνατότητες που έχει το ανθρώπινο σώμα με την χρήση τους. Ο υλικός πολιτισμός εξετάζεται μέσα από τους φακούς της θρησκείας και γίνεται σύνδεση με την φετιχοποίηση, ενώ συγχρόνως αναφέρονται κάποια ταφικά έθιμα και η σημασία τους. Αναφέρεται η χρήση των αντικειμένων από καλλιτέχνες για την δημιουργία εγκαταστάσεων, τονίζεται ο τρόπος με τον οποίο τοποθετούνται τα αντικείμενα, και δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο πως μεταδίδονται νοήματα μέσω της υλικότητας, της μορφής, της παρουσίας. Το κεφάλαιο κλείνει σχολιάζοντας την έννοια της ύλης γενικότερα και δημιουργώντας διάλογο ανάμεσα στα αντικείμενα και τον άνθρωπο.

Ο Woodward υποστηρίζει ότι “τα αντικείμενα είναι τα υλικά πράγματα που οι άνθρωποι συναντούν, αλληλεπιδρούν και χρησιμοποιούν. Τα αντικείμενα συνήθως αναφέρονται ως υλικός πολιτισμός. Ο όρος υλικός πολιτισμός δίνει έμφαση στον τρόπο με τον οποίο τα φαινομενικά άψυχα πράγματα στο περιβάλλον επιδρούν στους ανθρώπους και πως οι άνθρωποι επιδρούν σ' αυτά, με σκοπό την εκτέλεση κοινωνικών λειτουργιών, τη ρύθμιση των κοινωνικών σχέσεων και τη συμβολική νοηματοδότηση της ανθρώπινης δραστηριότητας”³. Ο Woodward σχολιάζει τον υλικό πολιτισμό, τα αντικείμενα ως ενεργά κοινωνικά στοιχεία που αλληλεπιδρούν με άλλα στοιχεία και διαμορφώνουν συμπεριφορές, πεποιθήσεις. Τα αντικείμενα δεν αντιμετωπίζονται ως άψυχα υλικά αλλά ως πράγματα τα οποία δρουν και συμμετέχουν σε καθημερινές δραστηριότητες και σε κοινωνικές σχέσεις. Παρουσιάζεται το νόημα των αντικειμένων και η σύνδεσή τους με το κοινωνικό πλαίσιο, την ιστορία, την διάδοση μνήμης, το σώμα και το αισθητηριακό βίωμα και την τέχνη.

³ Ian Woodward, *UNDERSTANDING MATERIAL CULTURE* (London : SAGE Publications, 2007), 9.

1.1 Η τάξη των πραγμάτων

Ταξινόμηση αντικειμένων και Μουσειακή έκθεση

Ο κλάδος που ασχολήθηκε και ασχολείται κατεξοχήν με τα αντικείμενα είναι η αρχαιολογία. Οι ανασκαφές, τα ταξίδια προς αναζήτηση άλλων πολιτισμών, οι συλλογές αντικειμένων και τελικά η έκθεσή τους, αποτελούσαν κομμάτια της αρχαιολογίας. Υπήρξε μεγάλο ενδιαφέρον από τους δυτικούς για την ανακάλυψη “εξωτικών” πολιτισμών και την παρατήρησή τους. Μέσα από τα τέχνηρα των πολιτισμών οι αρχαιολόγοι οδηγούνταν σε συμπεράσματα για τις λειτουργίες που εκτελούσε κάθε αντικείμενο, την χρονολογία, το υλικό και άλλα πολλά. Πώς ταξινομούνται τα αντικείμενα; Ποιούς σκοπούς εξυπηρετούν; Ποιά είναι η σχέση τους με τον μουσειακό χώρο και γιατί είναι απαραίτητη η έκθεσή τους; Αυτές αποτελούν μερικές από τις ερωτήσεις που θα απαντηθούν σ’ αυτό το κεφάλαιο.

Είναι γνωστό πως η ταξινόμηση έχει την λογική της καταλογογράφησης και διευκολύνει την αναζήτηση. Όταν για παράδειγμα χρησιμοποιείται ένα λεξικό δεν διαβάζεται από την αρχή μέχρι το τέλος, σελίδα προς σελίδα, αλλά βλέποντας τα περιεχόμενα, γνωρίζοντας ποια λέξη θα αναζητηθεί, ποιο είναι το πρώτο γράμμα, το δεύτερο κλπ και χρησιμοποιείται το γράμμα σαν γνώμονας για την τελική λέξη. Σε ένα λεξικό η κατηγοριοποίηση γίνεται με αλφαβητική σειρά, με βάση το πρώτο γράμμα που ξεκινάει μία λέξη. Αυτό είναι το κριτήριο. Αντίστοιχα, στα αντικείμενα η ταξινόμηση σύμφωνα με την Γκουγκουλή⁴ μπορεί να γίνει με τις φυσικές ιδιότητες της ύλης, ως προς την επίδραση τους στην κοινωνία, τον στόχο τους, την διαδικασία παραγωγής των προϊόντων. Σύμφωνα με την παραπάνω πρόταση προκύπτει ότι τα αντικείμενα αποτελούνται από πολλαπλούς παράγοντες, δεν είναι μία η ιδιότητα που χαρακτηρίζει το αντικείμενο αλλά πολλές. Κάποιες έχουν να κάνουν ξεκάθαρα με το αντικείμενο σαν ύλη, όπως το υλικό του, και άλλες με το αντικείμενο ως μέρος της κοινωνίας, π.χ. η χρήση του, η παραγωγή του. Σε έναν κατάλογο με έπιπλα, για παράδειγμα ένα ξύλινο κρεβάτι θα μπορούσε να βρίσκεται τόσο στην ίδια κατηγορία με άλλα κρεβάτια διαφορετικού υλικού, όσο στην ίδια με έπιπλα υπνοδωματίου καθώς και στην ίδια κατηγορία με ξύλινα έπιπλα. Η ταξινόμηση δεν διευκολύνει μόνο τους καταλόγους με προϊόντα ή τα λεξικά, αλλά και εκθεσιακούς χώρους, όπως τα μουσεία. Στα μουσεία η ταξινόμηση μπορεί να γίνει με

⁴ Κλειώ Γκουγκουλή, “Ανθρωποι, αντικείμενα και τεχνικές : Σύγχρονες ανθρωπολογικές προσεγγίσεις της τεχνολογίας”. Στο *Υλικός Πολιτισμός - Η ανθρωπολογία στην χώρα των πραγμάτων*, Επιμ. Γιαλούρη Ελεάνα, 2η εκδ., (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2017), 290.

βάση τον πολιτισμό, την χρονολογία, την χρήση των τεχνέργων. Οι Kress και Leeuwen⁵ αναφέρουν την έννοια της συνάφειας και πως μέσα από τα αντικείμενα που τοποθετούνται στον ίδιο χώρο μπορούν να προκύψουν σχέσεις μεταξύ τους.

Σύμφωνα με τον Κανονισμό του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείων (ICOM) το μουσείο ορίζεται ως «ένας μη κερδοσκοπικός μόνιμος θεσμός/οργανισμός (institution) στην υπηρεσία της κοινωνίας και της ανάπτυξής της, ανοιχτός στο κοινό, ο οποίος αποκτά, συντηρεί, ερευνά, προβάλλει και εκθέτει την υλική και άυλη κληρονομιά της ανθρωπότητας και του περιβάλλοντός της, με στόχο την εκπαίδευση, μελέτη και ψυχαγωγία». Τα μουσεία εκθέτουν τέχνηρα δημιουργώντας κόσμους, κόσμους αποκομμένους από τον πραγματικό τους τόπο. Έχει την ίδια αξία ένα αντικείμενο που βρέθηκε σε μία φυλή και με την ταμπέλα του εξωτικού και αξιοπρόσεκτου πάρθηκε από τον πολιτισμό του και τοποθετήθηκε σε ένα άλλο, πολλές φορές, στείρο περιβάλλον; Γίνεται άραγε από τα αντικείμενα να ληφθούν γνώσεις για τους πολιτισμούς όταν αποκόβονται από αυτούς; Ο Εσθήρ αναφέρει ότι τα δυτικοευρωπαϊκά μουσεία βασίζουν την δράση τους στον πολιτισμό των “άλλων”. Επίσης αναφέρει ότι η μελέτη αντικειμένων, η διαμόρφωση και , η κατασκευή γνώσης σχετικά με πολιτισμούς, πολλές φορές πολώνει την εθνική συνείδηση και αναπαράγει στερεοτυπικές αντιλήψεις για άλλους πιο “πρωτόγονους” πολιτισμούς.⁶ Χαρακτηριστική είναι η αντικειμενοποίηση των ανθρώπων, αποίκων σκλάβων ως εκθέματα, μία “άσκηση εξουσίας με εκπαιδευτικό χαρακτήρα”.⁷ Εδώ γίνεται εμφανές πως στο δίπολο υποκείμενο/αντικείμενο τα όρια είναι ευμετάβλητα.

Φαίνεται σαν ο χώρος των μουσείων να πρέπει να περικλείει όλον τον κόσμο, να μεταφέρει πληροφορίες και να λειτουργεί σαν δίαυλος ιστορικότητας και μνήμης. Η παρουσίαση των αντικειμένων στα μουσεία πρέπει να ακολουθεί τους νόμους της αρχιτεκτονικής και τον περιορισμό του χώρου, της σύνθεσης, της ατμόσφαιρας, του φωτισμού. Το πώς και με ποια σειρά θα τοποθετηθούν τα αντικείμενα στον χώρο, θα δημιουργήσει και διαφορετικές αφηγήσεις, άλλα μονοπάτια, άλλη ιστορία. Πράγματι, αυτό καθορίζει το κιναισθητικό βίωμα στον χώρο των μουσείων, την σωματική κίνηση στην αναζήτηση γνώσης και μνήμης. Σύμφωνα με τους Λαπούρτας και Δημητρακάκη⁸ η όραση αποτελεί το πρωταρχικό ρόλο στο πως βιώνεται η εμπειρία των ανθρώπων στα μουσεία, οι άνθρωποι καθοδηγούμενοι από αυτό που επιθυμούν να δουν κινούνται στο χώρο. Τονίζουν πως για μια “επιτυχημένη πορεία” στα

⁵ Gunther Kress, και Theo V. Leeuwen, *Η ανάγνωση των εικόνων - Η γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, Επιμ. Παπαδημητρίου Φωτεινή και Μετ. Κουρμεντάλα Γιώτα, (Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2010), 374 .

⁶ Σολομών Εσθήρ, “Τα μουσεία ως « αντικείμενα »: Αναζητώντας τρόπους προσέγγισης. Στο *Υλικός Πολιτισμός - Η ανθρωπολογία στην χώρα των πραγμάτων*, Επιμ. Γιαλούρη Ελέανα, 2η εκδ., (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2017), 88.

⁷ Εσθήρ, “Τα μουσεία ως « αντικείμενα »: Αναζητώντας τρόπους προσέγγισης, 88.

⁸ Ανδρέας Λαπούρτας και Άντζελα Δημητρακάκη, “Μουσείο και επικοινωνία: Περί όρων και ορίων”, (*Αρχαιολογία & Τέχνες*, τεύχος 48, 1993), 91.

μουσεία απαιτείται η ανάλυση αυτών των συμπεριφορών των ανθρώπων και των αντιδράσεων τους στον χώρο των μουσείων.⁹ Δηλαδή η δημιουργία ενός χάρτη επισκέψεων και προτιμήσεων από την κίνηση των ανθρώπων με προσανατολισμό τα αντικείμενα/εκθέματα. Πρόκειται για μια αμφίδρομη επικοινωνία μεταξύ του χώρου και του ανθρώπου, όπου ο άνθρωπος διαμορφώνει τον χώρο και ο χώρος διαμορφώνει την κίνηση του ανθρώπου μέσα σ' αυτόν. Οι Kress και Leeuwen¹⁰ μιλάνε για τις διαφορές ανάμεσα στις εικόνες “απαίτησεις” που απευθύνονται άμεσα στον θεατή και τις εικόνες “παροχή” που τοποθετούνται έτσι ώστε να παρέχουν πληροφορίες στον θεατή. Μιλάνε για την εφαρμογή αυτής της πρακτικής στον τρισδιάστατο χώρο, και αναφέρονται σε ένα συγκεκριμένο γλυπτό, το γλυπτό *Recumbent Figure* (1938) του Henry Moore στην γκαλερί Tate. Οι Kress και Leeuwen¹¹ ασκούν κριτική ως προς την θέση του γλυπτού στον χώρο υποστηρίζοντας ότι θα μπορούσε να τοποθετηθεί “με τέτοιο τρόπο που το βλέμμα του γλυπτού να προσελκύσει το θεατή αμέσως μόλις μπει στην αίθουσα”.

Η παρουσίαση των αντικειμένων στα μουσεία βασίζεται στο οπτικό ερέθισμα, και εκείνο είναι που κυρίως τροφοδοτεί την κίνηση στον χώρο. Τα αντικείμενα εκτίθενται στο οπτικό πεδίο ενώ ταυτόχρονα δεν διατίθενται προς περαιτέρω επεξεργασία μέσω της αφής ή άλλων αισθήσεων. Θυμίζει το στήσιμο βιτρίνας σε μαγαζί, τα καινούργια και ακριβά αντικείμενα βρίσκονται στο μπροστινό μέρος της βιτρίνας δίνοντας την δυνατότητα της άμεσης οπτικής επαφής, τα παλαιότερα ή λιγότερο πολύτιμα αντικείμενα βρίσκονται στο εσωτερικό του μαγαζιού. Αντιφατική είναι η λειτουργία των μουσείων και των μνημείων που ως βασικοί χώροι για αναβίωση της μνήμης, εκθέτουν αντικείμενα δίνοντας αποκλειστικό προβάδισμα στην αίσθηση της όρασης έναντι των άλλων αισθήσεων, ενώ τα ίδια αντικείμενα για να δημιουργηθούν, χρησιμοποιηθούν, μεταφερθούν χρειάστηκε ένας συνδυασμός πολλαπλών αισθήσεων. Όπως και οι βιτρίνες καταστημάτων έτσι και τα ολοένα αυξανόμενα μουσεία φαίνεται να ακολουθούν τους κανόνες της αγοράς. Οι Butler και Rowlands¹² μιλάνε για την εμπορευματοποίηση της πολιτισμικής κληρονομιάς η οποία “συμβαδίζει με την ανάπτυξη του τουρισμού”.

Είναι πλέον εφικτή η δημιουργία απομιμήσεων των εκθεσιακών αντικειμένων και η διάθεσή τους στα μαγαζιά των μουσείων. Και εδώ έγκειται η εμπορευματοποίηση του πολιτισμού. Αντικείμενα μοναδικά, αρχαία, με ιστορικότητα, συνδεδεμένα με παραδόσεις και

⁹ Λαπούρτας και Δημητρακάκη, “Μουσείο και επικοινωνία: Περί όρων και ορίων”, 91.

¹⁰ Kress και Leeuwen, *Η ανάγνωση των εικόνων - Η γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, 376.

¹¹ Kress και Leeuwen, *Η ανάγνωση των εικόνων - Η γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, 376-377.

¹² Beverley Butler και Michael Rowlands, “Πολιτισμική κληρονομιά”. Στο *Υλικός Πολιτισμός - Η ανθρωπολογία στην χώρα των πραγμάτων*, Επιμ. Γιαλούρη Ελεάνα και Μετ. Μαρκέτου Πελαγία, 2η εκδ., (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2017), 126-127.

καθημερινές πρακτικές, χάνουν την μοναδικότητά τους και ξαναδιατίθενται εκ νέου, με την διάδοση ωστόσο της μνήμης και της χρήσης τους. Μήπως είναι αυτός έναν τρόπο μεταβίβασης των μοναδικών αντικειμένων που εκτίθενται στα μουσεία έξω από τον χώρο των μουσείων; Μήπως είναι τα “αναμνηστικά” που μπορεί να πάρει κάποιος που έχει επισκεφθεί το μουσείο για να θυμάται;

1.2 Δρώντα αντικείμενα

Στο προηγούμενο κεφάλαιο τέθηκαν κάποια ερωτήματα σε σχέση με την εμπορευματοποίηση των αντικειμένων και την απομίμηση του πρωτότυπου και μοναδικού-ιστορικού αντικειμένου. Τα αντικείμενα ή τέχνηρα είναι αποτέλεσμα μιας διαδικασίας. Το αντικείμενο δεν είναι μόνο ένα τελικό προϊόν προς χρήση, προέρχεται από μία διαδικασία η οποία μπορεί να είναι εμποτισμένη με μνήμη και ιστορικότητα.

Η Γκουγκουλή¹³ κάνει μία εισαγωγή στην αποσαφήνιση των εννοιών τεχνική και τεχνολογία. Αναφέρει πως η τεχνολογία είναι συνυφασμένη με την “εφαρμοσμένη επιστήμη που καλύπτει προηγμένες τεχνικές της σύγχρονης μηχανολογίας με αποτέλεσμα να χρησιμοποιείται ως συνώνυμο των σύγχρονων συσκευών όπως το κινητό τηλέφωνο και ο υπολογιστής”. Υποστηρίζει πως η τεχνική αποτελεί μία ευρύτερη έννοια, μία ομπρέλα, η οποία περιλαμβάνει “όσες δραστηριότητες σχετίζονται με τον πρακτικό κόσμο”¹⁴ και περιλαμβάνει την έννοια της τεχνολογίας. Οι δύο παραπάνω ορισμοί παρατίθενται ως εισαγωγή στην παρουσίαση του κύκλου ζωής των αντικειμένων και την σημασία τους σε κάθε στάδιο.

Στο στάδιο της παραγωγής, η εύρεση του υλικού που θα χρησιμοποιηθεί για την δημιουργία του τεχνέργου αποτελεί το βασικό κομμάτι. Πρέπει να βρεθεί το υλικό εκείνο που θα είναι καταλληλότερο για το αντικείμενο και την χρήση του, που θα υπάρχει στο κοντινό περιβάλλον, ίσως σε πληθώρα, και θα έχει αυτές τις αντοχές, την ελαστικότητα, το βάρος, την στεγανότητα ή την αισθητική που επιθυμείται. Έπειτα από δοκιμές αποκτάται η γνώση και η γνώση μεταδίδεται, καταγράφεται ή κάποιες φορές φυλάγεται μυστική. Η Γκουγκουλή¹⁵ υποστηρίζει ότι η προϋπόθεση για την κατασκευή ενός τεχνουργήματος βασίζεται στο ότι θα υπάρχουν υποκείμενα τα οποία θα εκπαιδευτούν στο να αποκτήσουν τις απαραίτητες “αισθητικοκινητικές τεχνογνωσίες” ώστε να γίνουν επιδέξια σ’ αυτό. Συνεχίζει τονίζοντας

¹³ Γκουγκουλή, “Άνθρωποι, αντικείμενα και τεχνικές : Σύγχρονες ανθρωπολογικές προσεγγίσεις της τεχνολογίας”, 281.

¹⁴ Γκουγκουλή, “Άνθρωποι, αντικείμενα και τεχνικές : Σύγχρονες ανθρωπολογικές προσεγγίσεις της τεχνολογίας”, 283.

¹⁵ Γκουγκουλή, “Άνθρωποι, αντικείμενα και τεχνικές : Σύγχρονες ανθρωπολογικές προσεγγίσεις της τεχνολογίας”, 303.

την χρήση συγκεκριμένων τεχνικών και εργαλείων και την ταύτιση με αυτά ώστε να κατασκευαστεί το τελικό προϊόν. Μετά την γνώση για το υλικό που είναι κατάλληλο ακολουθεί η γνώση για την τεχνική, τον τρόπο, τα βήματα που πρέπει να ακολουθηθούν για την δημιουργία. Η Σερεμετάκη¹⁶ δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην σημασία της διαδικασίας παραγωγής ενός τεχνουργήματος, αναφέρεται στη συμβολή του σώματος, των αισθήσεων, της προσωπικής δημιουργίας, της τεχνικής που μεταβιβάζεται ως γνώση από γενιά σε γενιά. Η Σταθάκη-Κουμαρή¹⁷ (1985) περιγράφει την διαδικασία δημιουργίας ενός καλαθιού από συγκεκριμένο υλικό, από αγριελιά ή από αγριελιά και καλάμι. Περιγράφει ότι πρώτα πρέπει να είναι η κατάλληλη εποχή για το μάζεμα της πρώτης ύλης, οι νόμοι του υλικού που ο εν δυνάμει κατασκευαστής οφείλει να ακολουθήσει. Μετά το μάζεμα υπάρχει η διαδικασία του μουλιάσματος με συγκεκριμένο τρόπο ώστε να μπορεί να χρησιμοποιηθεί το υλικό. Όταν είναι έτοιμο το υλικό ξεκινάει η επεξεργασία του, το πλέξιμο, επαναλαμβανόμενες κινήσεις που θυμίζουν το πλέξιμο ενός κομποσχοινιού έτσι ώστε να δημιουργηθεί το αντικείμενο, στριφογυρίσματα και ποικίλα πλέγματα για να διαμορφωθούν τα χερούλια ή το σχέδιο που είναι επιθυμητό. Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η κατασκευή ενός καλαθιού είναι σαν μία τελετουργία που ο άνθρωπος πρέπει να ακολουθήσει μία σειρά από βήματα ώστε να καταφέρει να φτιάξει το τέχνηργο που θα χρησιμοποιήσει. Ο Χαμηλάκης αναφέρει τα πήλινα σκεύη τα οποία χρησιμοποιούνται για την κατανάλωση τροφής. Μιλάει για το πως “επιλέγονται οι πρώτες ύλες, αναμυγνείονται συστατικά με νερό και με άλλους θρυματισμένους πηλούς” ,γνωστή και ως τεχνική ρακού, και έπειτα σμιλεύονται και ψήνονται.¹⁸ Το πως θα πλαθεί ο πηλός για να δώσει το σχήμα που θα έχει το τελικό αντικείμενο εξαρτάται από την χρήση του αντικειμένου, αν θα είναι για την αποθήκευση τροφής, υγρού (νερό, κρασί), για την δημιουργία διακοσμητικών όπως κηροπήγια, για κοσμήματα κλπ. Οι Butler και Rowlands υποστηρίζουν ότι “μία παράδοση δεν είναι ποτέ ουδέτερη”, είναι αποτέλεσμα “αισθητικών σχέσεων μεταξύ των αντικειμένων, των αναμνήσεων και των αφηγήσεων” που μεταδίδουν στις επόμενες γενιές αξίες και μέλλον.¹⁹ Μετά την παραγωγή του, το αντικείμενο διατίθεται προς χρήση. Είναι γνωστό πως ο άνθρωπος αρχικά κατασκεύασε αντικείμενα που τον βοήθησαν να επιβιώσει και έπειτα να διευκολύνει και να καλυτερεύσει την ποιότητα ζωής του σε καθημερινή βάση. Η ανάγκη παραγωγής και συνεπώς χρήσης των αντικειμένων ακολουθεί την πυραμίδα των ανθρώπινων

¹⁶ Νάντια Κ. Σερεμετάκη, *Παλιννόστηση αισθήσεων - Αντίληψη και μνήμη ως υλική κουλτούρα στη σύγχρονη εποχή*, (Αθήνα : Πεδίο, 2017), 44.

¹⁷ Ροδούλα Σταθάκη-Κούμαρη, *Η καλαθοπλεκτική στην Ελλάδα*, (Αθήνα : Εκδόσεις EOMMEX, 1985), 13-14.

¹⁸ Γιάννης Χαμηλάκης, *Η αρχαιολογία και οι αισθήσεις - Βίωμα, μνήμη και συν-κίνηση*, Μετ. Κούρκουλος Νίκος, (Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2015), 111.

¹⁹ Butler και Rowlands, “Πολιτισμική κληρονομιά”, 130-131.

αναγκών. Στην βάση είναι η ανάγκη επιβίωσης, και τα πρώτα εργαλεία που δημιουργήθηκαν εξυπηρετούσαν αυτή την ανάγκη, έπειτα η ανάγκη για ασφάλεια, του ανήκειν κ.ο.κ. Μέσα από την χρήση των αντικειμένων είναι που έρχεται ο άνθρωπος σε καθολική επαφή με αυτό. Συμμετέχει το σώμα και οι αισθήσεις, μαθαίνει τους περιορισμούς του αντικειμένου και τις αντοχές του, το συνδέει με καταστάσεις δημιουργώντας έναν χάρτη μνήμης. Δεν είναι μόνο το αντικείμενο που επιδρά στον άνθρωπο αλλά και ο άνθρωπος στο αντικείμενο, με την χρήση αποτυπώνονται σημάδια και φθορά που υπονοούν την αξία του, τον βαθμό χρήσης του, τις επιπλέον επεμβάσεις που μπορεί να έγιναν σ' αυτό.

Υπάρχει έντονη κριτική απέναντι στα δίπολα αντικείμενο/υποκείμενο και άψυχο/έμψυχο. Τα αντικείμενα αντιμετωπίζονται ως ύλη προορισμένη να εξυπηρετήσει ένα συγκεκριμένο σκοπό, και όταν τον ολοκληρώσει αχρηστεύεται. Αυτή η αντίληψη δεν λαμβάνει υπόψη την δράση των αντικειμένων. Από όλα όσα έχουν αναφερθεί προκύπτει ότι τα αντικείμενα δεν αποτελούν μία αόριστη ύλη χωρίς ουσία, αλλά είναι ενεργά, δρώντα στοιχεία τα οποία υφίστανται αλλαγές, αποθηκεύουν μνήμη και ιστορικότητα, υπακούουν στους νόμους της φύσης. Τα αντικείμενα μετακινούνται, αλλάζουν χρήση, σκονίζονται, πωλούνται, αγοράζονται, ξαναχρησιμοποιούνται.

Η επαναχρησιμοποίηση των αντικειμένων αποτελεί ένα βασικό κομμάτι της δράσης τους. Μπορεί ένα προϊόν να έχει δημιουργηθεί με συγκεκριμένες προδιαγραφές και οδηγίες χρήσεις, ωστόσο η φαντασία και η ανάγκη πολλές φορές τροφοδοτούν νέους τρόπους αξιοποίησης ενός προϊόντος, προσδίδοντας επιπλέον νόημα σ' αυτό. Ο Χαμηλάκης μιλάει για την ιδιότητα της ύλης να αντέχει στον χρόνο.²⁰ Από την δημιουργία της, την χρήση της και την επαναχρησιμοποίησή της, τα διάφορα νοήματα που συνοδεύουν τα αντικείμενα ανά τον χρόνο και την αξία που μπορεί να έχουν. Οι κύριοι τόποι στους οποίους μπορεί κάποιος να ανακαλύψει παλιά αντικείμενα, αποσυρμένα σε ράφια, είναι τα παλαιοπωλεία. Στα παλαιοπωλεία οι κανόνες της αγοράς και της αξιολόγησης των αντικειμένων αλλάζουν. Η Μαυραγάνη μιλάει για το “σημασιολογικό πεδίο που υπερβαίνει την χρηστική διάσταση των αντικειμένων”.²¹ Οι Benjamin Smith και Richard Vokes σύμφωνα με τον Καλαντζή αναφέρουν ότι στην φυλή Banyankole αφαιρούν τα μάτια από τις φωτογραφίες στις οποίες απεικονίζονται νεκροί, έτσι ώστε αυτοί “να πάψουν να κοιτούν τους ζωντανούς θεατές”.²² Η αρχική χρήση της φωτογραφίας ως ύλη που είναι η δυνατότητα της να καταγράφει μία σκηνή

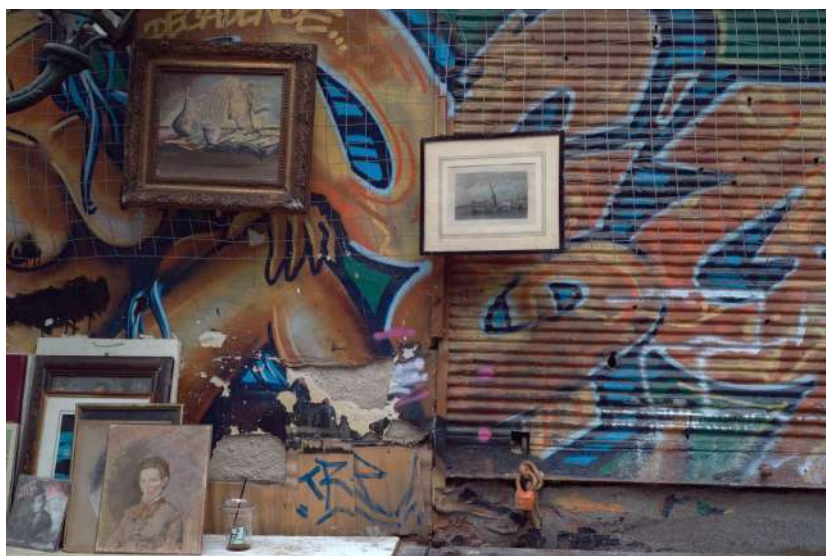
²⁰ Χαμηλάκης, *Η αρχαιολογία και οι αισθήσεις - Βίωμα, μνήμη και συν-κίνηση*, 146.

²¹ Μαρία Μαυραγάνη, “Αντικείμενα του παρελθόντος ή υλική μνήμη : Η κατανάλωση μιας ετερότητας”. Στο *ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ ΚΑΙ ΤΟΠΟΙ ΜΝΗΜΗΣ - Ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, Επιμ. Παραδέλλης Θ. και Μπενβενίστε Ρ., 1η εκδ., (Αθήνα : Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1999), 176.

²² Κωνσταντίνος Καλαντζής, “Οπτικός πολιτισμός και ανθρωπολογία”. Στο *Υλικός Πολιτισμός - Η ανθρωπολογία στην χώρα των πραγμάτων*, Επιμ. Γιαλούρη Ελεάνα, 2η εκδ., (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2017), 193.

και να την αποθηκεύει, να την κάνει απτή, αλλάζει. Αυτή η άποψη αποδίδει στην φωτογραφία, το υλικό αντικείμενο, στοιχεία προσώπου, υποκειμένου. Το αντικείμενο γίνεται παρόν και αποκτά ενεργό ρόλο, λειτουργεί σαν διάυλος επικοινωνίας μεταξύ νεκρών-ζωντανών και πρέπει να υποστεί παραμόρφωση ώστε να συμβαδίζει στην τώρα πραγματικότητα.

Συνεπώς, όταν ένα αντικείμενο εκπληρώνει τον σκοπό του δεν αχρηστεύεται μετά την χρήση του. Ωστόσο το αντικείμενο δεν δημιουργείται για ένα συγκεκριμένο σκοπό; Γιατί δεν καταστρέφεται ακριβώς όταν σταματήσει να χρησιμοποιείται; Οι Butler και Rowlands υποστηρίζουν ότι όταν αφηγούμαστε κάτι ή μιλάμε με κάποιο άτομο που κινδυνεύει να ξεχαστεί τα αντικείμενα είναι “βοηθήματα μνήμης”.²³ Χρησιμοποιούν τον όρο “έρεισμα μνήμης”²⁴ για να μιλήσουν για την δράση των αντικειμένων και τον άμεσο ρόλο στην δημιουργία μνήμης. Άρα, τα αντικείμενα εκτός από την πρακτική τους χρήση έχουν και άυλη χρήση, αποτελούν ορόσημα δημιουργώντας χάρτες γεγονότων τα οποία μπορούν να ανακληθούν από την μνήμη.



Εικόνα 1.1 : Ματθαίος Ζαμπίτογλου, Παλαιοπωλείο στην Αθήνα

²³ Butler και Rowlands, “Πολιτισμική κληρονομιά”, 132.

²⁴ Butler και Rowlands, “Πολιτισμική κληρονομιά”, 132.



Εικόνα 1.2 :Ματθαίος Ζαμπίτογλου, Παλαιοπωλείο στην Αθήνα

1.3 Υλικότητα

Διαφορετικές ερμηνείες σε πολιτισμούς

Ως υλικό θεωρείται η ύλη από την οποία κατασκευάζεται κάτι, ενώ η υλικότητα αναφέρεται στο πως επηρεάζουν οι φυσικές ιδιότητες των αντικειμένων την χρήση τους. Στο προηγούμενο κεφάλαιο αναφέρθηκε η ύλη των αντικειμένων, η διαδικασία που χρειάζεται για να βρεθεί η πρώτη ύλη και η διαδικασία που πρέπει να υποστεί ώστε να παραχθεί το τελικό προϊόν. Αυτή η ενότητα ασχολείται με την υλικότητα των αντικειμένων, την επίδραση του χρόνου και την σημασία πάνω της. Ο Hodder όταν αναφέρεται στην υλικότητα μιλάει για τις πολιτισμικές σχέσεις που αναπτύσσονται με τα αντικείμενα σε διαφορετικά κοινωνικά πλαίσια.²⁵

Οι πιο γνωστές ιδιότητες σύμφωνα με το βιβλίο χημείας στη Β' Γυμνασίου είναι το χρώμα, η οσμή, η γεύση, η σκληρότητα, η ευθραυστότητα, η πυκνότητα και η αγωγιμότητα.²⁶ Ωστόσο θα μπορούσαν να προστεθούν ιδιότητες που έχουν να κάνουν με την αξία τους στην αγορά ή την σημασιολογική αξία, την σπανιότητα, την εποχικότητα και την γεωγραφική περιοχή που

²⁵ Ian Hodder, *Συνύφανση - Μια αρχαιολογία των σχέσεων μεταξύ ανθρώπων και πραγμάτων*, Μετ. Κούρκουλος Νίκος, (Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2014), 59.

²⁶ Σπυρίδων Αβραμιώτης, Βασίλειος Αγγελόπουλος, Γεώργιος Καπελώνης, Παύλος Σινιγάlias, Δημήτριος Σπαντίδης, Αγγελική Τρικαλίτη και Γεώργιος Φίλος, *Χημεία Β' Γυμνασίου - Εργαστηριακός Οδηγός*, (Αθήνα : Εκδόσεις Διόφαντος, 2017), 20.

εμφανίζονται. Ο Tanizaki μιλάει για την τάση των Δυτικών να χρησιμοποιούν αντικείμενα που είναι γυαλιστερά, όπως ασημένια σκεύη.²⁷ Μιλάει για το πως οι Ασιάτες παρόλο που χρησιμοποιούν το ασήμι στις τσαγιέρες και τα κύπελλα δεν τα “στιλβώνουν”, αφήνουν τον χρόνο να ξεθωριάσει το αντικείμενο και να δημιουργήσει ένα “μαύρο καπνισμένο χρώμα”.²⁸ Ο Tanizaki τονίζει την σημασία που αποκτούν τα αντικείμενα με το πέρασμα του χρόνου, όταν ο χρόνος αφήνει τα σημάδια του, η ανθρώπινη χρήση αποτυπώνεται και με φυσικό τρόπο οι εποχές σκορπάνε ένα είδος “βρωμιάς” πάνω στα αντικείμενα.²⁹ Παράλληλα, ο Χαμηλάκης μιλάει για την ιδιότητα του καθρεφτισμού και της αντανάκλασης ορισμένων υλικών. Η Liz James σύμφωνα με τον Χαμηλάκη αναφέρεται στα ψηφιδωτά στις βυζαντινές εκκλησίες, στο πως σχηματίζονται μικροί καθρέφτες και ανάλογα με την ώρα, το φως που πέφτει κάθε φορά πάνω τους δημιουργεί την ψευδαίσθηση της κίνησης.³⁰ Αργότερα, ο Χαμηλάκης μιλάει για την αντανάκλαση στα αντικείμενα, αυτή η ιδιότητα που δεν επιτρέπει την αντικειμενική και στείρα φωτογράφησή τους, τα αντικείμενα αντιστέκονται στην δισδιάστατη αποτύπωση που τα καταστεί στατικά.³¹ Μέσα από τις ιδιότητες της αντανάκλασης και του καθρεφτισμού το αντικείμενο αποκτά ζωντάνια και αλληλεπιδρά με το περιβάλλον. Μπορεί κάποιος να κοιτάξει το αντικείμενο και να κοιταχτεί από αυτό, να δει το είδωλό του επηρεασμένο από το χρώμα, την θαμπάδα ή την καμπυλότητα του αντικειμένου. Οι Kress και Leeuwen³² μιλάνε για την νατουραλιστική προσέγγιση ως προς το υλικό στα παιχνίδια των παιδιών. Σχολιάζουν πως “τα αυτοκινητάκια είναι φτιαγμένα από μέταλλο και τα ζωάκια είναι χνουδωτά και απαλά”.³³ Δίνεται μεγάλη έμφαση στην λεπτομέρεια και στο χρώμα των παιχνιδιών. Τα παιχνίδια που προορίζονται για μικρότερα παιδιά έχουν λιγότερη λεπτομέρεια στα χαρακτηριστικά τους, περιλαμβάνουν τα απαραίτητα χαρακτηριστικά για την αναγνώρισή τους, για παράδειγμα ένα τραίνο ή ένα αυτοκίνητο θα έχουν ρόδες και κάποια παράθυρα. Το χρώμα επίσης αποτελεί πολύ σημαντικό παράγοντα στην νατουραλιστική προσέγγιση, στην διάθεση και στα συναισθήματα που θα προκληθούν καθώς και στον διαχωρισμό των φύλλων. Οι Kress και Leeuwen αναφέρουν ότι στις κοριτσίστικες κούκλες παρατηρείται πιο έντονο χρώμα, ρουζ στα μάγουλα, σκιές και λαμπερά χείλη, ενώ στα τέρατα και στους δεινόσαυρους παρατηρούνται πιο ουδέτερα χρώματα όπως το γκρι και το πράσινο.³⁴ Παρακάτω, δίνονται δύο εικόνες από ένα site με παιδικά παιχνίδια, η αριστερή

²⁷ Junichiro Tanizaki, *Το εγκώμιο της σκιάς*, Μετ. Ευαγγελίδης Παναγιώτης, (Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2016), 46-52.

²⁸ Tanizaki, *Το εγκώμιο της σκιάς*, 46.

²⁹ Tanizaki, *Το εγκώμιο της σκιάς*, 50-51.

³⁰ Χαμηλάκης, *Η αρχαιολογία και οι αισθήσεις - Βίωμα, μνήμη και συν-κίνηση*, 99-100.

³¹ Χαμηλάκης, *Η αρχαιολογία και οι αισθήσεις - Βίωμα, μνήμη και συν-κίνηση*, 100.

³² Kress και Leeuwen, *Η ανάγνωση των εικόνων - Η γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, 382-383.

³³ Kress και Leeuwen, *Η ανάγνωση των εικόνων - Η γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, 383.

³⁴ Kress και Leeuwen, *Η ανάγνωση των εικόνων - Η γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, 383.

εικόνα δείχνει ένα παιχνίδι που προορίζεται για ηλικίες από 2 έως 3 ετών και η δεξιά για ηλικίες από 8 έως 11. Από τις δύο εικόνες προκύπτει ότι τα παιχνίδια που απευθύνονται σε μικρότερες ηλικίες έχουν πιο έντονα χρώματα και μεγαλύτερα χαρακτηριστικά, ενώ τα παιχνίδια για μεγαλύτερες ηλικίες δίνουν λιγότερη έμφαση στο χρώμα αλλά μεγαλύτερη στην λεπτομέρεια.



Εικόνα 1.3 :Πηγή web στο
<https://www.edytoys.gr/>



Εικόνα 1.4 : Πηγή web στο
<https://www.edytoys.gr/>

Μία άλλη ιδιότητα που είναι αρκετά σημαντική και καθορίζει το ποιιά πρώτη ύλη θα χρησιμοποιηθεί είναι η ευθραυστότητα των υλικών από την άποψη της φθοράς. Ο Hodder τονίζει ότι “είναι στην φύση των πραγμάτων να χαλάνε, να λερώνονται, να αποσυντίθενται, να διαλύονται”.³⁵ Πρέπει να καθοριστεί ανάλογα με την διαθέσιμη ύλη ποια είναι αυτή που δίνει τα καλύτερα και επιθυμότερα αποτελέσματα. Οι Kress και Leeuwen μιλάνε για την επιλογή ανθεκτικών υλικών στα αγάλματα και τα μνημεία, στηρίζουν πως αυτή η ανθεκτικότητα καθιστά τα αγάλματα ως σταθερά στην πάροδο του χρόνου, παράγοντας συναισθήματα και σημασίες που διαρκούν.³⁶ Τονίζουν πως διαφορετικό νόημα έχει μία κούπα από πορσελάνη και διαφορετικό μία τσίγκινη κούπα. Ο Πετρόπουλος στο βιβλίο του Τούρκικος Καφές Εν Ελλάδι, περιγράφει την διαδικασία ψησίματος και σερβιρίσματος του καφέ. Αναφέρει πως “μερικοί πίνουν τον καφέ τους σε κρασοπότηρο. Κάποιοι ζητάνε διπλό καφέ σε χοντρό νεροπότηρο”.³⁷ Από την άλλη ο Κακούζο στο βιβλίο του τσαγιού περιγράφει την ιστορία και την τελετουργία του τσαγιού. Μιλάει για τις λεπτές αποχρώσεις στις αίθουσες

³⁵ Hodder, *Συνύφανση - Μια αρχαιολογία των σχέσεων μεταξύ ανθρώπων και πραγμάτων*, 106-107.

³⁶ Kress και Leeuwen, *Η ανάγνωση των εικόνων - Η γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, 343.

³⁷ Ηλίας Πετρόπουλος, *τούρκικος καφές εν Ελλάδι*, (Αθήνα : Εκδόσεις Γράμματα, 1979), 11.

του τσαγιού και το αισθητικό αποτέλεσμα, για την συμμετρία και τον φόβο της επανάληψης, “αν χρησιμοποιείται στρογγυλή τσαγιέρα, το σχήμα της κανάτας του νερού πρέπει να είναι γωνιώδες. Ένα φλιτζάνι περασμένο με μαύρο σμάλτο δεν πρέπει να συνδυάζεται ποτέ μ’ ένα κουτί τσαγιού περασμένο με μαύρη λάκα”.³⁸ Η επιλογή του υλικού έχει να κάνει με τις ιδιότητές του, διαφορετική σημασία δίνεται σε κάθε ιδιότητα ανάλογα με το πλαίσιο, κοινωνικό και χρονικό, όπως αναφέρεται παραπάνω. Η έννοια της φθοράς των αντικειμένων παράγει διαφορετικές αναγνώσεις και αξίες. Ο Tanizaki τονίζει πως τα αντικείμενα στην Κίνα αποκτούν μεγαλύτερη αξία με την πάροδο του χρόνου και με την φθορά και την σκόνη που κατακάθεται πάνω τους.³⁹ Η Σερεμετάκη μιλάει επίσης για την σκόνη κάνοντας αναφορά στην αρχαιολογία, περιγράφει την ανακάλυψη των αντικειμένων και το προσεκτικό ξεσκόνισμα που απαιτείται ώστε να γίνει πιο ευδιάκριτο. Αναφέρεται στο θάμπωμα της σκόνης αλλά σε αντίθεση με τον Tanizaki από την πλευρά της “νέκρωσης” του αντικειμένου.⁴⁰ Η σκόνη αποτελεί ένδειξη ότι ένα αντικείμενο δεν χρησιμοποιείται πια.

Ο Hodder αναφερόμενος στην φυσική κατάσταση των πραγμάτων να φθείρονται, εξηγεί την ανάγκη της ανθρώπινης επέμβασης στην διατήρηση των πραγμάτων.⁴¹ Γνωστή είναι η τέχνη του kintsugi, που αναπτύχθηκε στην Ιαπωνία. Αφορά την επισκευή αντικειμένων που έχουν σπάσει ή ραγίσει, στις ρωγμές τοποθετείται χρυσός και λάκκα urushi ώστε το αντικείμενο να ξαναενωθεί. Η Santini (2019) εξηγεί πως η λέξη kintsugi προέρχεται από το kin που σημαίνει χρυσό και το tsugi που σημαίνει σύνδεση, συνεπώς το kintsugi σημαίνει χρυσή σύνδεση. Δίνεται μεγάλη έμφαση στην σημασία αυτής της πρακτικής από την άποψη της επανόρθωσης, της “θεραπείας”.⁴² Το αντικείμενο αποκτά περισσότερη σημασία αφού υποστεί την τέχνη kintsugi. Η Santini (2019) περιγράφει πως τα θραύσματα του σπασμένου αντικειμένου συλλέγονται ένα ένα και καθαρίζονται προσεκτικά, κολλιούνται με την χρήση βερνικιού λάκας, το αντικείμενο μόλις στεγνώσει, τρίβεται και περνιέται ξανά με πολλές στρώσεις βερνικιού, τέλος, οι ρωγμές καλύπτονται με μεταλλική σκόνη, το μέταλλο μπορεί να είναι χρυσός, ασήμι, χαλκός, ορείχαλκος ή μπρούτζος.⁴³ Η φιλοσοφία του kintsugi αντιμετωπίζει το σπάσιμο ως τραύμα, γίνεται άμεση σύνδεση ανάμεσα στην υλικότητα των αντικειμένων και την υλικότητα των ανθρώπων. Αποτελεί στάση ζωής όπου μέσα από τις δυσκολίες, τα ατυχήματα, τις χαρές, τα τραύματα, όλα μαζί και ξεχωριστά συντελούν μία ολότητα. Ο χρόνος μεταμορφώνει τα αντικείμενα και τα υποκείμενα, με αυτή την τέχνη η

³⁸ Οκακούρα Κακούζο, *TO BIBAIO TOY TSAΓIOY*, (Αθήνα : Εκδόσεις Ερατώ, 1992), 95-96.

³⁹ Tanizaki, *Το εγκώμιο της σκιάς*, 47.

⁴⁰ Σερεμετάκη, *Παλιννόστηση αισθήσεων - Αντίληψη και μνήμη ως υλική κουλτούρα στη σύγχρονη εποχή*, 85.

⁴¹ Hodder, *Συνόφανση - Μια αρχαιολογία των σχέσεων μεταξύ ανθρώπων και πραγμάτων*, 106.

⁴² Celine Santini, *KINTSUGI - FINDING STRENGTH IN IMPERFECTION*, (Kansas City : Andrews McMeel Publishing, 2019), 8.

⁴³ Santini, *KINTSUGI - FINDING STRENGTH IN IMPERFECTION*, 8-9.

υλικότητα μεταμορφώνεται στον χρόνο, αποκτά σημασία, αξία και χρήση. Τονίζεται η σημασία της επανασύνθεσης και της ανάδειξης των ρωγμών ως μονοπάτια-ρεύματα πάνω στο αντικείμενο. Ο Keulemans (2016) υποστηρίζει πως η τέχνη kintsugi αποτελεί “Ιαπωνικό φαινόμενο”, πολλά ξενόφερτα κεραμικά υποστούν την τέχνη του kintsugi, με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της να αποτελούν σήμανση ότι τα κεραμικά είναι τοπικά.⁴⁴

Συμπερασματικά, προκύπτει πως η υλικότητα των αντικειμένων αποτελεί βασικό παράγοντα στη δημιουργία και χρήση τους σε διαφορετικές πρακτικές, οι αξίες και η φιλοσοφία που περιλαμβάνει την υλικότητα ποικίλει ανάλογα με την χρονολογία και τους πολιτισμούς. Διαφορετικές αναγνώσεις και προσεγγίσεις, συνδέουν την μνήμη των πολιτισμών με τις ιδιότητες των αντικειμένων και τις πρακτικές.

1.4 Ενσωμάτωση αντικειμένων

Τα αντικείμενα ως προέκταση του σώματος

Η συμμετοχή του σώματος αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για την παραγωγή και την χρήση των αντικειμένων. Αντίστοιχα τα αντικείμενα χρησιμοποιούνται ως βοηθήματα στο σώμα ώστε αυτό να βιώνει τον κόσμο. Πώς μπορεί ένα αντικείμενο να επηρεάσει το σώμα και την συμπεριφορά ενός υποκειμένου; Ποιές είναι οι συνέπειες; Σ’ αυτό το κεφάλαιο σχολιάζεται η αλληλεξάρτηση σώματος / αντικειμένου και δίνονται παραδείγματα όπου η γραμμή που τις διαχωρίζει είναι λεπτή.

Η Γκουγκούλη αναφέρεται στην χρήση βοηθητικών εργαλείων από άτομα με αναπηρία ως προέκταση του σώματος, τόσο για την κίνηση όσο και για επικοινωνία ή αντίληψη του περιβάλλοντος.⁴⁵ Συγκεκριμένα, αναφέρει πως “το μαστούνι του τυφλού που κινείται ενσωματώνεται στον αισθητηριοκινητικό μηχανισμό του έτσι ώστε η αντίληψη να προβάλλεται περισσότερο από την άκρη του μαστουνιού όταν έρχεται σε επαφή με το δρόμο ή με διάφορα αντικείμενα παρά με το χέρι”.⁴⁶ Παράλληλα, οι Prester και Tsakiris (2009) αναφέρονται στο σώμα ως μία ολότητα και στην συνθήκη όπου μπορεί να τραυματιστεί, να ασθενήσει ή να καταστραφεί κάποιο μέρος του. Υποστηρίζουν πως μετά τον ακρωτηριασμό, η επιδιόρθωση ενός μέρους συχνά περιλαμβάνει και την τοποθέτηση προσθετικού μέλους.⁴⁷

⁴⁴ Guy Keulemans, “The Geo-cultural Conditions of Kintsugi”, (*The Journal of Modern Craft*, September 2016), 20.

⁴⁵ Γκουγκούλη, “Άνθρωποι, αντικείμενα και τεχνικές : Σύγχρονες ανθρωπολογικές προσεγγίσεις της τεχνολογίας”, 281-317.

⁴⁶ Γκουγκούλη, “Άνθρωποι, αντικείμενα και τεχνικές : Σύγχρονες ανθρωπολογικές προσεγγίσεις της τεχνολογίας”, 301.

⁴⁷ Helena de Prester and Manos Tsakiris, “Body-extension versus body-incorporation: Is there a need for a body-model?”, (*Phenomenology and the Cognitive Sciences*, September, 2009), 2, <https://www.researchgate.net/publication/226052723>.

Η υποστηρικτική τεχνολογία βασίζεται σε αντικείμενα που είναι τεχνολογικά προηγμένα και διαθέτουν αισθητήρες ώστε να διευκολύνεται η καθημερινότητα ανθρώπων με αναπηρία, δίνοντας τους την δυνατότητα να συμμετέχουν ενεργά σε δραστηριότητες χωρίς να αποκλείονται από το κοινωνικό περιβάλλον. Τέτοια μπορεί να είναι τα αμαξίδια, βοηθήματα ακοής, ορθοστάτες, ειδικά λογισμικά κ.α. . Οι Popat et. al. (2017) στηρίζουν πως αυτά τα πρόσθετα μέλη μπορεί να γίνονται αντιληπτά ως περιορισμοί που προκαλούν αναπηρία, με τη χρήση τους να επιβάλλεται από τις κοινωνικές ή πολιτισμικές προσδοκίες σχετικά με το πώς πρέπει να είναι ένα σώμα, αναπόφευκτα, οι επεκτάσεις ενσωματώνονται στις εικόνες του σώματος και εμπλέκονται στις κοινωνικές ταυτότητες.⁴⁸

Πέρα από τα προσθετικά μέλη λόγω κάποιας αναπηρίας υπάρχουν και χειρουργικές επεμβάσεις για λόγους καλαισθησίας, για παράδειγμα η αύξηση στήθους που αποτελεί πράξη καλλωπισμού, και συνήθως γίνεται για αισθητικούς λόγους ή λόγω κοινωνικών προτύπων. Ο Steven (2004) μιλάει για τις παρεμβάσεις που γίνονται στο σώμα, από τα τατουάζ, τα piercing και τις χειρουργικές επεμβάσεις, τονίζοντας πως παρόλο που η ταυτότητα είναι συνυφασμένη με τον τρόπο ζωής, η ιδεολογία που κυριαρχεί προωθεί κυρίως το να είναι κανείς νέος και όμορφος ως έναν τρόπο για να είναι υγιής και ηθικά σωστός.⁴⁹ Τέτοιους είδους επεμβάσεις δημιουργούν μία δέσμευση ανάμεσα στο υποκείμενο και στο αντικείμενο. Το αντικείμενο που τοποθετείται αποκτά ζωή μέσα στο σώμα, μεταμορφώνει το σώμα και αλλάζει την άποψη του ανθρώπου γι αυτό. Χαρακτηριστικός καλλιτέχνης στις επεμβάσεις σώματος με εξωτερικά αντικείμενα είναι ο Stelarc. Ο Stelarc χρησιμοποιώντας ιατρικά όργανα, προσθετικούς βραχίονες, ρομποτική, συστήματα εικονικής πραγματικότητας, προσπαθεί να διευρύνει τις δυνατότητες του σώματος. Η σωματοποιημένη εμπειρία των αντικειμένων. Αυτή η ενσωμάτωση επηρεάζει όλο το αισθητηριακό βίωμα, διαταράσσει τα όρια του διπλού υποκείμενο/αντικείμενο, δημιουργώντας μία ολότητα. Ο ίδιος υποστηρίζει για τις προσθετικές που έχει κάνει ότι “Η προσθετική δεν θεωρείται ένδειξη έλλειψης, αλλά σύμπτωμα υπερβολής. Αντί να αντικαθιστούν ένα μέρος του σώματος που λείπει ή δυσλειτουργεί, αυτές οι διεπαφές και συσκευές αυξάνουν ή ενισχύουν τη μορφή και τις λειτουργίες του σώματος”.⁵⁰ Τα τεχνολογικά αντικείμενα σε συνδυασμό με τον προγραμματισμό αποκτούν “δική τους βούληση”, με συγκεκριμένες ρυθμίσεις ή μετρήσεις δρουν χωρίς να είναι απαραίτητη η ανθρώπινη επέμβαση. Ο Χαμηλάκης υποστηρίζει ότι “τα πράγματα είναι προεκτάσεις του σώματος, μπορούν να λειτουργήσουν σαν αισθητηριακές

⁴⁸ Sita Popat, Sarah Whatley, Rory O'Connor, Abbe Brown and Shawn Harmon, “Bodily extensions and performance”, (*International Journal of Performance Arts and Digital Media* 13(2), 2017), 101-104, DOI: 10.1080/14794713.2017.1358525 .

⁴⁹ Wolputte Van Steven, “Hang on to yourself : Of Bodies, Embodiment and Selves”, (*Annual Review of Anthropology* 33, 2004), 267, <http://www.jstor.org/stable/25064853> .

⁵⁰ Stelarc. <http://stelarc.org/?catID=20229> .

προσθήκες”, επαυξάνοντας την άποψη του καλλιτέχνη Stelarc για τις προσθήκες στο δικό του σώμα.⁵¹

Ξεφεύγοντας από τα πρόσθετα μέλη και τα υποστηρικτικά αντικείμενα, ο διάλογος σώματος/αντικειμένου υπάρχει και σε καθημερινά αντικείμενα. Το ένδυμα σύμφωνα με την Πετρίδου αποτελεί μεγάλο κομμάτι στην κοινωνική ζωή, το ρούχο καθορίζει το κοινωνικό στάτους, τον χώρο (σπίτι, εργασία), το φύλο, την εποχή.⁵² Μιλάει για το ένδυμα και την άμεση επαφή του με το σώμα σαν να είναι “δεύτερο δέρμα”.⁵³ Πολλά ρούχα που χρησιμοποιήθηκαν ανά καιρούς και ανάλογα την μόδα είχαν επιδράσεις πάνω στο σώμα και κυρίως στο γυναικείο, κορσέδες, φορέματα βαριά με σίδερα και πολλά υφάσματα, μαντίλες. Αναφέρει πως το γυναικείο σώμα έπρεπε να προσαρμόσει την κινησιολογία του στις απαιτήσεις του ενδύματος ώστε να αποκρύψει τα εσώρουχά κάτω από το βασικό ρούχο ή να αναδειξεί το ρούχο. Το ρούχο και συγκεκριμένα η στολή αποτελεί “μέσο πειθάρχησης του υποκειμένου στις αξίες θεσμών όπως ο στρατός και η αστυνομία”.⁵⁴ Η πολιτική και ηθική πλευρά χρήσης των αντικειμένων και ο διαχωρισμός από το υποκείμενο είναι ένα κομμάτι που απασχόλησε πολλούς ανθρωπολόγους. Συγκεκριμένα ο Dant σύμφωνα με την Γιαλούρη μιλώντας για τον άνθρωπο που κατέχει όπλο, υποστηρίζει ότι ο άνθρωπος μεταμορφώνεται έχοντας στα χέρια του ένα όπλο, όπως αντίστοιχα το όπλο μεταμορφώνεται όταν είναι στα χέρια κάποιου που διατίθεται να το χρησιμοποιήσει καθιστώντας ασαφή τα όρια ανάμεσα σε ανθρώπους και μη ανθρώπους.⁵⁵ Το όπλο επομένως αποτελεί μέρος του ανθρώπου και υπακούει στην βούλησή του, και ο άνθρωπος επηρεάζεται από την δύναμη αυτού του αντικειμένου.

Τελικά, η χρήση και ενσωμάτωση των αντικειμένων είτε πρόκειται για μόνιμες επεμβάσεις ή προσθήκες, είτε για καθημερινά αντικείμενα, επηρεάζει ψυχοκινησιαστικά το σώμα και το υποκείμενο, δημιουργώντας σημαντικές κοινωνικοπολιτικές διαστάσεις. Η ενσωμάτωση αντικειμένων μπορεί να γίνει έφορο έδαφος για την διεύρυνση των δυνατοτήτων του σώματος, ενώ άλλες φορές να χρησιμοποιείται σε βάρος του σώματος και προς έλεγχο και επιβολή σ’ αυτό.

⁵¹ Χαμηλάκης, *Η αρχαιολογία και οι αισθήσεις - Βίωμα, μνήμη και συν-κίνηση*, 137.

⁵² Ελία Πετρίδου, “Ένδυμα και υλικός πολιτισμός : Από τη σημειολογία στη δράση”. Στο *Υλικός Πολιτισμός - Η ανθρωπολογία στην χώρα των πραγμάτων*, Επιμ. Γιαλούρη Ελεάνα και Μετ. Βρεττού Αγγελική, 2η εκδ., (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2017), 355-390.

⁵³ Πετρίδου, “Ένδυμα και υλικός πολιτισμός : Από τη σημειολογία στη δράση”, 378.

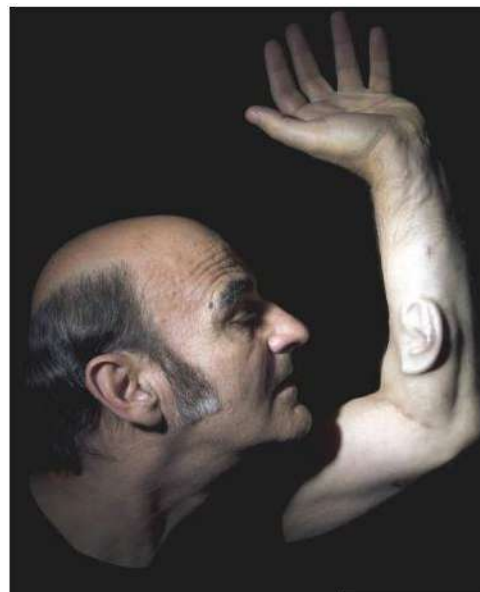
⁵⁴ Πετρίδου, “Ένδυμα και υλικός πολιτισμός : Από τη σημειολογία στη δράση”, 368.

⁵⁵ Ελεάνα Γιαλούρη, “Υλικός πολιτισμός: Οι περιπέτειες των πραγμάτων στην ανθρωπολογία”. Στο *Υλικός Πολιτισμός - Η ανθρωπολογία στην χώρα των πραγμάτων*, Επιμ. Γιαλούρη Ελεάνα, 2η εκδ., (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2017), 40.



Εικόνα 1.5 :Handwriting,

<http://stelarc.org/?catID=20290>



Εικόνα 1.6 :Ear on arm,

<http://stelarc.org/?catID=20290>

1.5 Από την γέννηση στην απόλαυση και στον θάνατο

Θρησκεία - Φετίχ - Ταφή

Αυτό το κεφάλαιο αναφέρεται σε αντικείμενα που χρησιμοποιούνται σε θρησκευτικούς χώρους, στα σεξουαλικά αντικείμενα και σε ταφικά δώρα. Γίνεται μία περιγραφή των αντικειμένων σε σχέση με τον ρόλο τους στην τελετουργία και εξετάζεται πως το σώμα συμμετέχει και διαδρά μ' αυτά. Γίνονται αναφορές στα αντικείμενα - φετίχ και σχολιάζεται ο σημασιολογικός ρόλος των αντικειμένων που τοποθετούνται σε τάφους. Γιατί τα αντικείμενα λατρείας, τα σεξουαλικά αντικείμενα και τα ταφικά παρουσιάζονται στο ίδιο κεφάλαιο; Ποιος είναι ο συσχετισμός και ποια τα όρια μεταξύ τους;

Ξεκινώντας με την θρησκεία, τα λατρευτικά ή ιερά αντικείμενα ποικίλουν ανάλογα με την θρησκεία και τις ιεροτελεστίες της. Στον Χριστιανισμό τα ιερά σκεύη αποτελούν αυτά που χρησιμοποιούνται στα μυστήρια και στις ιερές ακολουθίες και αποθηκεύονται στο σκευοφυλάκιο.⁵⁶ Η Nugteren (2019) μιλάει για τις τελετουργίες υποστηρίζοντας ότι συμβάλλουν στην καθιέρωση μιας κοινής πράξης με συγκεκριμένο ύφος και ορισμένους

⁵⁶ Λοΐζα Μολέσκη, "ΤΑ ΙΕΡΑ ΣΚΕΥΗ ΚΑΙ ΑΜΦΙΑ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΙ ΤΟΥΣ". (Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, 2007), 15.

συμβολισμούς, και η ανάλυση των αντικειμένων που χρησιμοποιούνται δίνουν πληροφορίες σε σχέση με το νόημα των τελετουργιών.⁵⁷ Ο Rüpke υποστηρίζει πως τα ίδια τα αντικείμενα είναι αυτά που προκαλούν την χρήση τους, πολλά από αυτά έχουν δακτύλιους στην βάση τους με τους οποίους μπορούν να στηριχθούν με ασφάλεια σε βάθρα ή πάγκους, σε σεντούκια ή προθήκες, ακόμη και στο έδαφος.⁵⁸ Συνεχίζει, σχολιάζοντας τους βωμούς στην Ιταλία και την λεπτή και όμορφη διακόσμησή τους, ο βωμός αποτελούσε μια πράξη θρησκευτικής επικοινωνίας που βρισκόταν σε εξέλιξη.⁵⁹ Αυτό που είναι απαραίτητο να τονιστεί είναι η συμμετοχή των αντικειμένων και η σημασία τους που αλλάζει ανάλογα με το πλαίσιο. Ένα συγκεκριμένο αντικείμενο σε έναν χώρο αποκομμένο από τον θρησκευτικό δεν είναι εμποτισμένο με την ίδια πνευματική βαρύτητα, δεν έχει την ίδια σημασιολογική αξία. Ο Tillich στο άρθρο του για την θρησκεία των συμβόλων υποστηρίζει πως “ολόκληρη η κατηγορία συμβόλων μπορεί να χωριστεί σε ενέργειες από τη μία πλευρά και σε αντικείμενα από την άλλη που συμβολίζουν τη θρησκευτική στάση. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν, για παράδειγμα, όλες οι λατρευτικές χειρονομίες, στη δεύτερη όλα τα εικονογραφικά σύμβολα, όπως ο σταυρός, τα βέλη και τα παρόμοια”.⁶⁰ Στην ορθόδοξη εκκλησία αποτελεί πολύ συχνή πράξη ο ασπασμός των εικόνων. Από τις πρώτες κινήσεις που κάνουν οι πιστοί όταν εισέρχονται στις εκκλησίες είναι να *φιλάνε* τις εικόνες, τους σταυρούς, τα λείψανα. Η Μολέσκη (2007) αναφερόμενη στην ειδωλολατρία μιλάει για την δυνατότητα των τεχνιτών να δημιουργούν αγάλματα παρόμοια με τις θεότητες, αυτά τα αγάλματα θεωρείται ότι ενσάρκωναν το θεϊκό και γι’ αυτό τον λόγο ασκούσαν περισσότερη δύναμη.⁶¹ Οι θρησκευτικές πρακτικές απαιτούν όχι απλώς την υπόκλιση στις εικόνες αλλά το φίλημα σαν πράξη. Μία πράξη λατρείας, μία ένδειξη αγάπης και αφοσίωσης. Θα μπορούσε άραγε να υπάρξει ένας συσχετισμός ανάμεσα στο φίλημα των εικόνων από τους πιστούς και στο φίλημα μεταξύ ερωτευμένων; Αδιαμφισβήτητα πρόκειται και στις δύο περιπτώσεις για πράξεις που εκδηλώνουν αγάπη και λατρεία. Ο Μπατάιγ υποστηρίζει πως ο συσχετισμός μεταξύ ερωτισμού και θρησκείας έγκειται στο ότι η θρησκεία πλέον καταδικάζει τον ερωτισμό, η καταδίκη αυτή φαίνεται αρνητικά, αλλά φαίνεται, χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι πίνακες ζωγραφικής που παρουσίαζαν την κόλαση στον Μεσαίωνα, “Οι

⁵⁷ Albertina Nugteren, “Introduction to the Special Issue ‘Religion, Ritual, and Ritualistic Objects’”, (*Faculty of Humanities and Digital Sciences*, March 2019), 1, <https://www.mdpi.com/journal/religions>.

⁵⁸ Jörg Rüpke, “Ritual objects and religious communication in lived ancient religion: multiplying religion”, *Religious Individualisation*, (Germany : De Gruyter, 2020), 1209.

⁵⁹ Rüpke, “Ritual objects and religious communication in lived ancient religion: multiplying religion”, 1213.

⁶⁰ Paul Tillich, “The Religious Symbol”, (*Daedalus* 87 (3), 1958), 18.

⁶¹ Μολέσκη, “ΤΑ ΙΕΡΑ ΣΚΕΥΗ ΚΑΙ ΑΜΦΙΑ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΙ ΤΟΥΣ”, 18.

ζωγράφοι αυτή της εποχής δούλευαν για την Εκκλησία. Και για την Εκκλησία ο ερωτισμός είναι το αμάρτημα”.⁶²



Εικόνα 1.7 : Hieronymus Bosch, 1503–1515, *Ο Κήπος των επίγειων απολαύσεων*

Παράλληλα, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που τα αντικείμενα παρουσιάζονται ως μέσα για την δημιουργία θαυμάτων, συγκεκριμένα ο Salazar⁶³ υποστηρίζει ότι ένας τρόπος για να βιώνει κάποιος το υπερφυσικό είναι μέσω των ιερών αντικειμένων ή των φετίχ, ένα ιερό αντικείμενο είναι ένα αντικείμενο με κάποια χαρακτηριστικά που θεωρείται ότι είναι εμποτισμένο με εξαιρετική δύναμη η οποία μπορεί να οριστεί ως η ικανότητα για αυτοεξόντωση. Αυτά τα αντικείμενα χρησιμοποιούνται για θεραπευτικούς σκοπούς, ως φυλαχτά ή για την επίτευξη κάποιου στόχου, παρουσιάζοντας το θρησκευτικό ως μαγεία.

Εκτός από τα ιερά αντικείμενα, τα αντικείμενα έχουν έντονη σημασιодότηση και σε άλλους τομείς, πέραν του θρησκευτικού. Σύμφωνα με τον Baudrillard⁶⁴ για να γίνει ένα αντικείμενο έτοιμο προς κατανάλωση, πρέπει πρώτα να γίνει *σημάδι*. Μέσα από το ιδιαίτερο νόημα των αντικειμένων που χρησιμοποιούνται σε συγκεκριμένες πρακτικές δημιουργούνται σχέσεις επικοινωνίας. Ο Baudrillard⁶⁵ μιλάει για τον συμβολικό χαρακτήρα των αντικειμένων, παραθέτοντας ως παράδειγμα μια βέρα, που συμβολίζει την σχέση ενός ζευγαριού και μαρτυρά την μονιμότητα αυτής της σχέσης. Είναι εμφανής ο ναρκισσισμός, η αυτοπροβολή

⁶² Ζωρζ Μπατάιγ, *Τα δάκρυα του Έρωτα*, Μετ. Φωτοπούλου Ιουλία, (Αθήνα : Εκδόσεις Νεφέλη, 1981), 95.

⁶³ Carles Salazar, UNDERSTANDING SACRED OBJECTS TOWARDS AN ANTHROPOLOGICAL THEORY OF RELIGIOUS MEANING, (Catalonia, Spain), 54-55.

⁶⁴ Jean Baudrillard, *The System of Objects*, trans. Benedict James, (London : Verso, 1996), 200.

⁶⁵ Jean Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*, trans. Hamilton Iain, 2d edition, (UK : SAGE, 2017), 16.

και αυτοαναγνώριση μέσω των αντικειμένων που κατέχει το υποκείμενο. Τα αντικείμενα ακολουθούν τους κανόνες της αγοράς, που δίνουν επιπλέον αξία σ' αυτά ανάλογα με το υλικό, την μάρκα κ. α. καθορίζοντας το κοινωνικό στάτους. Ο φετιχισμός μπορεί να έχει διάφορες διαστάσεις, μπορεί να είναι θρησκευτικός, να ακολουθεί τους κανόνες της μόδας και της αγοράς, να είναι ερωτικός. Ο Φρόιντ σύμφωνα με τον Dant⁶⁶ τόνισε ότι ο φετιχισμός μπορεί να προσδιοριστεί ως ένα φυσιολογικό σεξουαλικό ενδιαφέρον για τα αντικείμενα. Ο Dant⁶⁷ συνεχίζει αναλύοντας ότι τα αντικείμενα - φετίχ περιλαμβάνουν μέρη του σώματος και αντικείμενα που συνδέονται με το άτομο το οποίο αντικαθιστούν. Είναι πολλά τα αντικείμενα που χρησιμοποιούνται φετιχιστικά στις ερωτικές πρακτικές. Μέσα από αυτά και τα νοήματα που φέρουν δημιουργούνται σχέσεις και επικοινωνίες, οι οποίες μπορεί να είναι εξουσιαστικές απέναντι σε θεό-άνθρωπο, απέναντι σε άνθρωπο-άνθρωπο ή απέναντι σε υποκείμενο-αντικείμενο. Τα όρια ηδονής και οδύνης είναι αρκετά ευμετάβλητα, τα αντικείμενα μπορεί να χρησιμοποιηθούν για την ευχαρίστηση ή για την πρόκληση πόνου και από εκεί να οδηγήσουν στην ευχαρίστηση. Ο Pennington⁶⁸ μιλάει για το Kinbaku. Το kinbaku είναι ένα ιαπωνικό σχοινί το οποίο χρησιμοποιείται στην ερωτική πράξη και συνδέεται με τον σαδομαζοχισμό. Γίνονται κόμποι στο άτομο σε διάφορα σημεία του σώματος και έπειτα αυτό κρεμιέται, μέσα από τον πόνο βιώνεται η ηδονή. Κι εδώ το σώμα είναι έντονα δραστήριο μάλλον υποχείριο του αντικειμένου, το οποίο επιδρά πάνω του προκαλώντας ποικίλα συναισθήματα και εκφράζοντας σχέσεις εξουσίας. Υπάρχει συσχετισμός ανάμεσα στην ηδονή την οδύνη και τον θάνατο; Από αυτά που αναφέρθηκαν η οδύνη και η ηδονή έχουν άμεσες σχέσεις και τα όρια είναι λεπτά, αλλά και η ηδονή συνδέεται με τον θάνατο. Είναι γνωστό ότι οι γάλλοι χρησιμοποιούν την έκφραση “μικρός θάνατος” για να μιλήσουν για τον οργασμό. Ο Μπατάιγ μιλώντας για τον μικρό θάνατο αναφέρει ότι “θα μπορούσα να ζήσω ολοκληρωμένα τον μικρό θάνατο, τουλάχιστον σαν δοκιμή του τελικού θανάτου”.⁶⁹

⁶⁶ Tim Dant, Fetishism and the social value of objects, in *The Editorial Board of The Sociological Review*, (UK : Blackwell Publishers, 1996), 497.

⁶⁷ Dant, Fetishism and the social value of objects, 502.

⁶⁸ Heather Pennington, KINBAKU: THE LIMINAL AND THE LIMINOID IN RITUAL PERFORMANCE.

⁶⁹ Μπατάιγ, *Τα δάκρυα του Έρωτα*, 39.



Εικόνα 1.8, 1.9 : Seiu Ito, 'Kinbaku - The Art of Bondage'

Ο συσχετισμός της απόλαυσης με τον θάνατο δημιουργεί μία γέφυρα στο επόμενο κομμάτι που αναλύεται σ' αυτό το κεφάλαιο. Παραπάνω αναφέρθηκαν τα θρησκευτικά αντικείμενα και τα αντικείμενα φετίχ, ως προς τις σημασίες και τις επιδράσεις τους στο υποκείμενο, τόσο ψυχολογικά όσο και σωματικά. Ωστόσο, τα αντικείμενα συνοδεύουν τους ανθρώπους και στην μεταθανάτια ζωή. Λόγος γίνεται για τα κτερίσματα που τοποθετούνται στους τάφους και τα διάφορα έθιμα που υπάρχουν ανά τους πολιτισμούς και την χρονική περίοδο. Η Bacque υποστηρίζει ότι “ οι προσφορές στους νεκρούς, το στόλισμα των οστών και η ιδιαίτερη μεταχείριση των σκελετών αποτελούν δείγματα μιας προσπάθειας επικοινωνίας με τον άλλο κόσμο”.⁷⁰ Η ταφή δεν αποτελούσε παθητική διαδικασία και τα κτερίσματα ήταν αντικείμενα που τοποθετούνταν στους τάφους με συγκεκριμένο τρόπο και προσανατολισμό. Τα κτερίσματα δίνουν πληροφορίες σχετικά με την εποχή, το φύλλο των νεκρών, τον πλούτο του και τα ταφικά έθιμα. Η Χονδρογιάννη - Μετόκη⁷¹ (2016) αναφερόμενη στην εποχή του χαλκού, μιλάει για τα πιο συνήθη κτερίσματα που βρέθηκαν και αποτελούσαν πηλίνα αγγεία και κοσμήματα, ενώ στου τάφους της Ρωμαϊκής εποχής βρέθηκαν νομίσματα, σε κάποιους αγγεία και κοσμήματα. Παράλληλα, η Bacque σχολιάζει ότι “τα ταφικά έθιμα δεν έχουν αποκλειστικά λατρευτικό χαρακτήρα, εμπεριέχουν κι ένα κρυφό νόημα : Να αποτρέψουν την επιστροφή των νεκρών”.⁷² Τα ταφικά έθιμα αναφέρονται στην φροντίδα του σώματος και

⁷⁰ Marie - Frederique Bacque, *Πένθος και Υγεία. Άλλοτε και Σήμερα*, Μετ. Κουτρομπά Χριστίνα, 3η εκδ., (Αθήνα : Εκδόσεις Θυμάρη, 2007), 20.

⁷¹ Αρετή Χονδρογιάννη - Μετόκη, “Η μεταχείριση των νεκρών - Ανασκαφές νεκροταφείων και μεμονωμένων ταφών”, (*Ανασκαφή* (126), 2016), 86-90.

⁷² Bacque, *Πένθος και Υγεία. Άλλοτε και Σήμερα*, 20.

στην συνοδεία στην τελευταία κατοικία, η υλικότητα του σώματος που συνοδεύεται από αντικείμενα προσωπικά ή πλούσια, αποτελεί πράξη σεβασμού και αποχαιρετισμού.



Εικόνα 1.10, 1.11 :Κτερίσματα από τον Μυκηναϊκό πολιτισμό

Συνολικά σ' αυτό το κεφάλαιο τονίστηκε ότι τα αντικείμενα νοσηματοδοτούνται ανάλογα με τις δραστηριότητες που συμμετέχουν και δημιουργούν σχέσεις. Είναι εμφανής ο ρόλος τους σε θρησκευτικές τελετουργίες, στις σχέσεις μεταξύ ανθρώπων, και στις ταφικές τελετές. Η χρήση τους μπορεί να καθορίσει την επίδραση στο ανθρώπινο σώμα και να ταλαντεύσει τον άνθρωπο ανάμεσα στην *αγνότητα* και την *αμαρτία*, την *ηδονή* και την *οδύνη*, την *ζωή* και τον *θάνατο*.

1.6 Αντικείμενο Τέχνης

Στο κεφάλαιο αυτό αναφέρονται παραδείγματα από αντικείμενα που έχουν χρησιμοποιηθεί στην τέχνη. Γίνεται παρουσίαση κάποιων εγκαταστάσεων και εκθέσεων και αναλύεται το πως οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν τα αντικείμενα για να δημιουργήσουν χώρους και ατμόσφαιρα και να επικοινωνήσουν το νόημά που θέλουν στους θεατές. Η διαφορά ανάμεσα στα αντικείμενα που παρουσιάζονται σε εγκαταστάσεις σε εκθεσιακούς χώρους και στα αντικείμενα στα μουσεία είναι ότι τα πρώτα παύουν να προσφέρονται μόνο για οπτική κατανάλωση. Δημιουργούνται περιβάλλοντα μέσα στα οποία ο θεατής αλληλεπιδρά και κινείται βιώνοντας τα αντικείμενα πολύπλευρα.

Ο πρώτος καλλιτέχνης που σχολιάζεται είναι ο Ορχάν Παμούκ⁷³, ένας τούρκος συγγραφέας, ένα από τα πιο γνωστά του έργα είναι το μυθιστόρημα “Το μουσείο της αθωότητας”. Το

⁷³ Ορχάν Παμούκ, *Το μουσείο της αθωότητας*, μετ. Βρεττού Στέλλα, (Αθήνα : Εκδόσεις Ωκεανίδα, 2009).

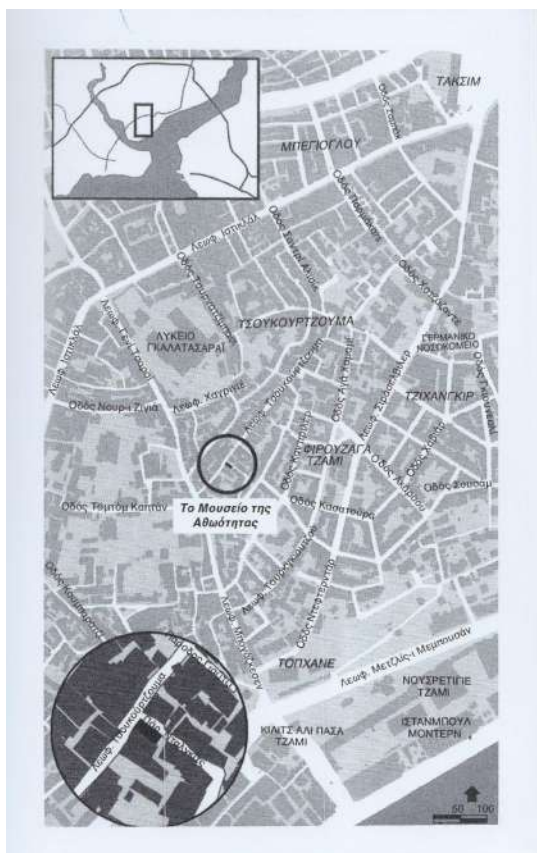
βιβλίο αποτελείται από 800 περίπου σελίδες μέσα στις οποίες ξετυλίγεται ένας εμμονικός πλατωνικός έρωτας. Ο πρωταγωνιστής ερωτεύεται την ξαδέρφη του, κάνει συχνές επισκέψεις στο σπίτι της και κάθε φορά φεύγει κλέβοντας ένα μικροαντικείμενο. Μετά από πολλά χρόνια επισκέψεων έχει συλλέξει δεκάδες αντικείμενα, “Στα οκτώ χρόνια που πήγαινα στο σπίτι των Κεσκίν, μάζεψα κι έκρυψα 4.213 γόπες της Φισούν”.⁷⁴ Ο ήρωας της ιστορίας, έχοντας μαζέψει τόσα αντικείμενα αποφασίζει να δημιουργήσει ένα μουσείο, μία πράξη ενάντια στην λήθη της ιστορίας του, “Το σώμα μου ήταν, θαρρείς, στο σήμερα, κι η ψυχή μου το κοίταζε από κάπου μακριά. Η στιγμή που ζούσα, ήταν κάτι που θυμόμουν, Οι επισκέπτες του Μουσείου της Αθωότητας, πρέπει να βλέπουν τα εκθέματά μου, τα κουμπιά, τα ποτήρια, τις χτένες τις Φισούν και τις παλιές φωτογραφίες, όχι σαν αντικείμενα τα οποία έχουν μπροστά τους τώρα αλλά σαν τις αναμνήσεις μου”.⁷⁵ Ουσιαστικά ο Παμούκ μετέφερε μία συναισθηματική ιστορία στον *πραγματικό* κόσμο δημιουργώντας ένα φυσικό μουσείο στην Κωνσταντινούπολη, στο οποίο εκτίθενται με χρονολογική σειρά όλα τα αντικείμενα που αναφέρονται στην πλοκή της ιστορίας. Μέσα στο βιβλίο παρουσιάζεται η ιστορία και οι λεπτομέρειες για το πως ο κεντρικός ήρωας μάζεψε το κάθε αντικείμενο, μία προσπάθεια υλικής αποθήκευσης της μνήμης. Παράλληλα, στο βιβλίο δίνεται ο χάρτης με την τοποθεσία του μουσείου και ένα εισιτήριο για την είσοδο όσων έχουν διαβάσει το βιβλίο.

⁷⁴ Παμούκ, *Το μουσείο της αθωότητας*, 604.

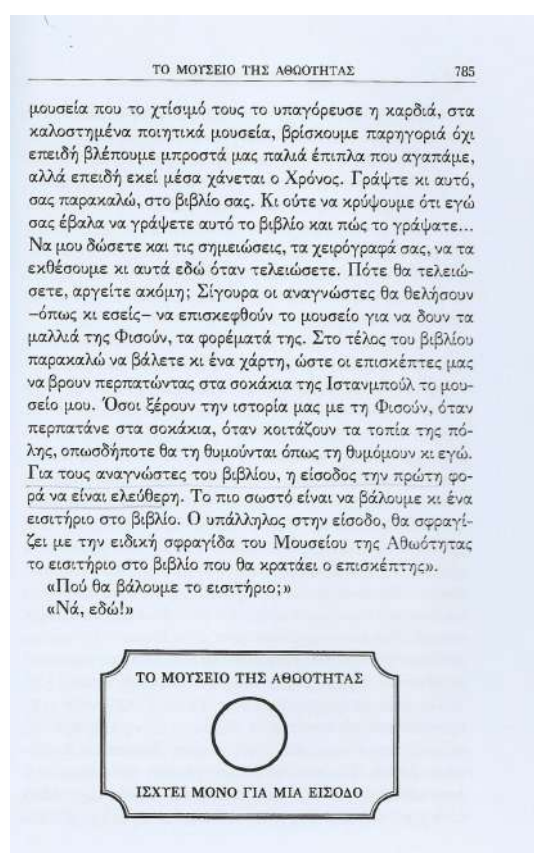
⁷⁵ Παμούκ, *Το μουσείο της αθωότητας*, 644.



Εικόνα 1.12, 1.13 : Εκθέματα από το Μουσείο της Αθωότητας στην Κωνσταντινούπολη



Εικόνα 1.14 : Η τοποθεσία του μουσείου, εικόνα από το βιβλίο



Εικόνα 1.15 : Το εισιτήριο για το μουσείο, εικόνα από το βιβλίο

Ένας επίσης σημαντικός καλλιτέχνης που ασχολείται με το ζήτημα της μνήμης είναι ο Κριστιάν Μπολτανσκι. Ο Μπολτανσκι μιλάει για την συλλογική μνήμη, το ολοκαύτωμα είναι ένα γεγονός το οποίο πραγματεύεται έντονα μέσα από τις εγκαταστάσεις του δημιουργώντας διάλογο με τους θεατές μέσα από την όξυνση των αισθήσεων. Χρησιμοποιώντας φωτογραφίες και καθημερινά αντικείμενα προκαλούσε έντονες συναισθηματικές επιδράσεις, με θρησκευτική αύρα.⁷⁶ Το έργο του *No Man's Land* (2010) περιελάμβανε τόνους από πεταμένα ρούχα, έναν τεράστιο γερανό και τους ήχους από τους χτύπους της ανθρώπινης καρδιάς. Τα θέματα της προσφυγιάς, του πολέμου και του θανάτου ξεχειλίζουν από το έργο του, που δίνει στους θεατές την ευκαιρία να βιώσουν την ιστορία. Στο *No Man's Land* χρησιμοποιεί σαν υλικό το ρούχο, που μπορεί να θεωρηθεί ως δεύτερο δέρμα, που συνοδεύει το ανθρώπινο σώμα και εμποτίζεται με την μυρωδιά του και το σχήμα του. Η υπόνοια της ανθρώπινης ψυχής είναι εμφανής, το ρούχο σε συνδυασμό με τον ήχο, δημιουργούν την αίσθηση της απώλειας, της σωματικής απώλειας. Ενώ, ο μεγάλος όγκος του έργου αντανακλά το μέγεθος της καταστροφής, των βασανιστηρίων και του θανάτου.



Εικόνα 1.16 : James Ewing, *no man's land*, 2010, <http://www.museomagazine.com/CHRISTIAN-BOLTANSKI>

⁷⁶ Rebecca DeRoo, "SPOTLIGHT ESSAY: CHRISTIAN BOLTANSKI". (Ιανουάριος, 2009), <https://www.kemperartmuseum.wustl.edu/node/11254>.

Η Μόνα Χατούμ αποτελεί μία καλλιτέχνη που πραγματεύεται επίσης μέσα από τα έργα της το δράμα της δική της πατρίδας. Γεννήθηκε στον Βηρυτό το 1952 από Παλαιστίνιους γονείς, όταν ξέσπασε πόλεμος το '75 στον Λίβανο, βρισκόταν στην Αγγλία με αποτέλεσμα να μην μπορέσει να επιστρέψει στην πατρίδα της.⁷⁷ Η Φιλίνη αναφέρεται σε ένα έργο της Χατούμ που παρουσίασε στην Μπιενάλε της Βενετίας το 2005, το έργο ονομάζεται “+ και -” και αποτελείται από έναν μεγάλο κύκλο μέσα στον οποίο υπάρχει άμμος, υπάρχουν δύο ράβδοι σαν δείκτες ρολογιού, η μία ράβδος είναι λεία και η άλλη οδοντωτή, η οδοντωτή δημιουργεί ομόκεντρους κύκλους στην άμμο ενώ η λεία τους σβήνει. Η Φιλίνη αναφέρει για το συγκεκριμένο έργο : “ότι αρχικά χαράσσεται, λίγο μετά είναι καταδικασμένο να σβήσει”.⁷⁸ Το έργο συνδιαλέγεται τα όρια ανάμεσα στην μνήμη και στην λήθη, για το πως τα σημάδια με την πάροδο του χρόνου σβήνονται.



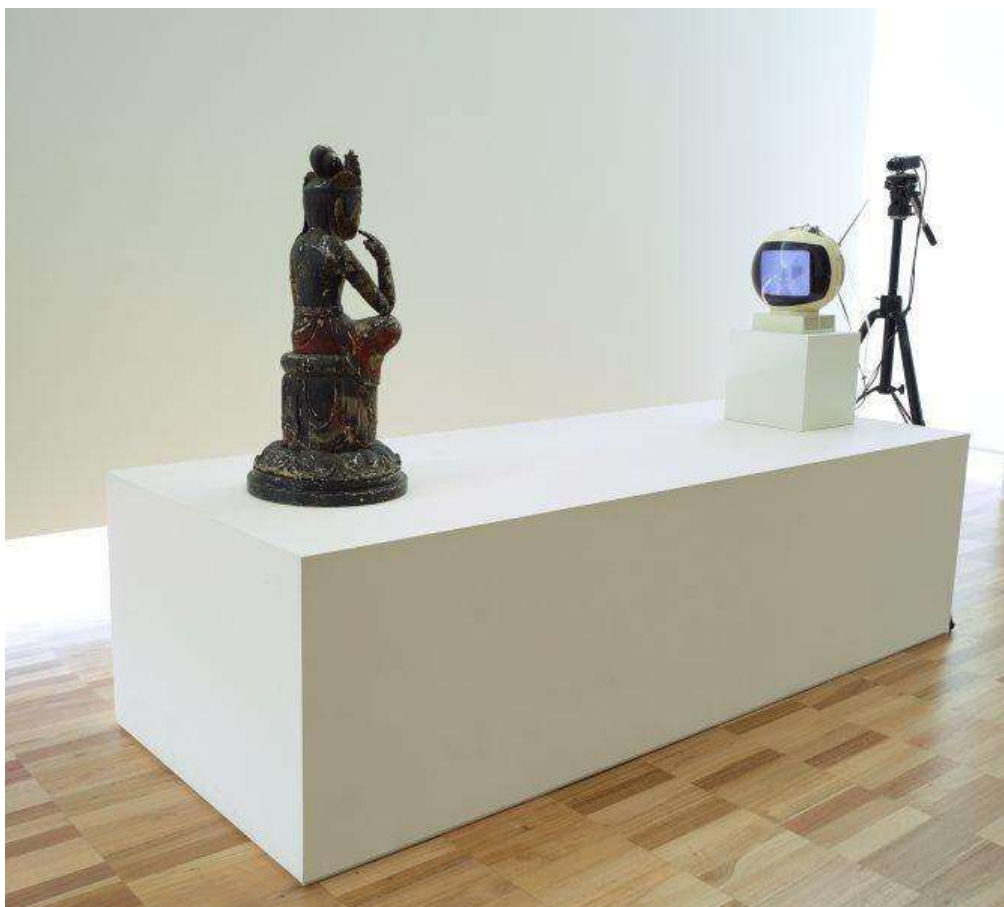
Εικόνα 1.17 : + and -, 1994-2004 by Mona Hatoum, <https://www.moma.org/audio/playlist/224/2898>

Ένας ακόμη καλλιτέχνης που έχει δημιουργήσει εγκαταστάσεις με ιστορικό νόημα είναι ο Nam June Paik. Μία από τις πιο γνωστές του εγκαταστάσεις είναι η *TV Buddha*, η οποία έχει διάφορες παραλλαγές. Η εγκατάσταση *TV Buddha* του 1976 περιλαμβάνει μία οθόνη τηλεόρασης, μία βιντεοκάμερα, ένα τρίποδο, έναν ξύλινο ζωγραφισμένο Βούδα και ένα

⁷⁷ Άννα Φιλίνη, *ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ - ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΜΠΑΡΟΚ ΣΤΟ ΣΗΜΕΡΑ*, (Αθήνα : Εκδόσεις Γαβρηλίδης, 2012), 163.

⁷⁸ Φιλίνη, *ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ - ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΜΠΑΡΟΚ ΣΤΟ ΣΗΜΕΡΑ*, 164.

βάθρο. Ο Βούδας κάθεται πάνω στο βάθρο και κοιτάει την τηλεόραση, η βιντεοκάμερα κάνει κοντινό στο πρόσωπό του Βούδα και αυτό προβάλλεται στην τηλεόραση, ο Βούδας βλέπει τον Βούδα. Ο Paik με αυτή του την εγκατάσταση ανοίγει έναν διάλογο μεταξύ Δύσης και Ανατολής, μεταξύ τεχνολογίας και πνευματικότητας. Χρησιμοποιώντας νέα μέσα σχολιάζει την εισβολή και τον ρόλο της τηλεόρασης καθώς και την αυτοπροβολή μέσω των media. Το στήσιμο της εγκατάστασης μ' αυτό τον τρόπο και η δημιουργία των εικόνων παρείχε έδαφος στους θεατές στο πως θα αποκωδικοποιήσουν το μήνυμα του καλλιτέχνη, δημιουργώντας διαφορούμενες απόψεις και αντιλήψεις ανάλογα με το γνωστικό και πολιτισμικό υπόβαθρο του κάθε θεατή.



Εικόνα 1.18 :TV Buddha, 1976 by Nam June Paik,

<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/342.2011.q-f/#exhibitions>

Κλείνοντας το κεφάλαιο ο τελευταίος καλλιτέχνης που παρουσιάζεται είναι ο Olafur Eliasson, ο οποίος χρησιμοποιώντας την υλικότητα των αντικειμένων κατάφερε να δημιουργήσει χώρους και έντονες ατμόσφαιρες προσομοιώνοντας τον αληθινό κόσμο. Το *Weather's Project*, είναι από τα πιο γνωστά του πρότζεκτ στο οποίο δημιουργεί ουσιαστικά

φυσικά φαινόμενα, χρησιμοποιώντας στοιχεία όπως το νερό, την πίεση, το φως και την θερμοκρασία. Η May σχολιάζει την σκοπιμότητα του Eliasson στις εγκαταστάσεις του να μην κρύβει τους σωλήνες και τα διάφορα αντικείμενα που χρησιμοποιεί ώστε “να αντιλαμβανόμαστε στην σκηνοθεσία πίσω από την αναπαράσταση”.⁷⁹ Στα πλαίσια αυτού του project στην Tate ο Eliasson δημιούργησε σε μία αίθουσα έναν ήλιο χρησιμοποιώντας λάμπες μονοσυχνότητας που εκπέμπουν φως όμοιο με το φως του ηλιοβασιλέματος και καθρέφτες, στην αίθουσα δημιουργήθηκε η αίσθηση ενός μόνιμου ήλιου προκαλώντας τους θεατές να αλληλεπιδράσουν ξαπλώνοντας στην αίθουσα ακριβώς σαν να βρίσκονται στην φύση.



Εικόνα 1.19, 1.20 :Olafur Eliasson, *The weather project*, 2003 Tate Modern, London

Ο κάθε καλλιτέχνης χρησιμοποιώντας υλικά και αντικείμενα δημιούργησε μοναδικούς χώρους με έντονο συναισθηματικό φορτίο. Θέματα πολέμου, θανάτου, συλλογικής μνήμης και λήθης, ιστορίας, πολιτισμών, φυσικών φαινομένων και τεχνολογίας παρουσιάστηκαν μέσω των εγκαταστάσεων δίνοντας μηνύματα στους θεατές μέσω των πολλαπλών αναγνώσεων και του έντονου αισθητηριακού ξυπνήματος. Η κατάλληλη χρήση των μέσων και των υλικών προσφέρει την δυνατότητα να θιχτούν ζητήματα με άμεσο και βιωματικό τρόπο.

⁷⁹ Susan May, “Meteorologica.” In *Olafur Eliasson: The Weather Project*, Ed. Susan May, (Exhibition catalogue. London: Tate Publishing, 2003).

1.7 Ανθρώπινη ύλη

Κλείνοντας το πρώτο μέρος που αφορά τον υλικό πολιτισμό είναι σκόπιμο να σχολιαστεί η υλικότητα του ανθρώπου. Ο Bergson⁸⁰ στο βιβλίο του για την ύλη και την μνήμη μιλάει για την σχέση μεταξύ του πνεύματος και του σώματος. Στο πρώτο κεφάλαιο αυτού του μέρους αναφέρθηκαν τα αντικείμενα και η έκθεσή τους σε μουσεία, παράλληλα, σχολιάστηκε η έντονη αντικειμενοποίηση των ανθρώπων και η παρουσίασή τους ως εκθέματα στα πλαίσια εκπαιδευτικής διαδικασίας. Παρακάτω θα αναφερθούν παραδείγματα σε σχέση με την υλικότητα του ανθρώπινου σώματος, την διάδοση μνήμης, και την ηθική.

Ο Bergson αρχικά μιλάει για την αντίληψη των πραγμάτων εντάσσοντας το σώμα και την διάδρασή του με τα περιβάλλοντα πράγματα, “τα αντικείμενα που περιβάλλουν το σώμα μου αντανακλούν τη δυνατή δράση του σώματός μου επάνω τους”.⁸¹ Η συμβολή και η δράση του σώματος είναι έντονη και απαραίτητη για την αλληλεπίδραση με το περιβάλλον, την αποδοχή και αποκωδικοποίηση των ερεθισμάτων. Τα όργανα που συμβάλλουν στην λήψη εξωτερικών ερεθισμάτων, όπως ο εγκέφαλος, οι οφθαλμοί, το δέρμα, δεν παύουν να έχουν υλικότητα, η οποία αν φθαρεί ή καταστραφεί αυτόματα αλλοιώνει και τον βαθμό αντίληψης. Η διάκριση ανάμεσα σ’ εκείνο που συνθέτει το πνεύμα και στην ύλη είναι ατυχής λόγω της ανικανότητας διαχωρισμού τους. Ο Miller αναφέρεται στην σχέση ανάμεσα στο εσωτερικό - πνευματικό και το εξωτερικό - επιφανειακό τονίζοντας ότι “Οφείλουμε να κοιτάζουμε βαθιά μέσα μας προκειμένου να βρούμε τον εαυτό μας. Όμως όλες αυτές είναι μεταφορικές εκφράσεις. Βαθιά μέσα μας υπάρχει μόνο αίμα και χολή, όχι φιλοσοφική βεβαιότητα. Δεν θα βρούμε την ψυχή κάποιου κάνοντάς του μια βαθιά τομή, αν και υποθέτω ότι μπορεί κατά λάθος να την απελευθερώσουμε”.⁸² Ο Μπαρτ όταν αναφέρεται στην φωτογραφία επίσης σχολιάζει πως το υποκείμενο αντικειμενοποιείται, “η φωτογραφία μεταμόρφωσε το υποκείμενο σε αντικείμενο” με το να το υποβάλει να ποζάρει για ώρες, οι άνθρωποι έπρεπε να στέκονται ακίνητοι σαν εκθέματα σε μουσείο.⁸³ Η Παπαγαρουφάλη⁸⁴ σχολιάζει την υλικότητα του ανθρώπινου σώματος από την σκοπιά της δωρεάς οργάνων, κάνοντας έρευνα με συνεντεύξεις που παίρνει από ανθρώπους οι οποίοι επιθυμούν να γίνουν δωρητές. Το πρώτο σκέλος των ερωτήσεών της αφορά ατομικά τον λόγο για τον οποίο το κάθε άτομο επιθυμεί να γίνει

⁸⁰ Henri Bergson, *ΥΛΗ ΚΑΙ ΜΝΗΜΗ - ΔΟΚΙΜΙΟ ΓΙΑ ΤΗ ΣΧΕΣΗ ΣΩΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ*, μετ. Ζινδρλίη Πολυξένη και Υφαντής Δημήτρης, (Αθήνα : Εκδόσεις ΡΟΕΣ, 2013).

⁸¹ Bergson, *ΥΛΗ ΚΑΙ ΜΝΗΜΗ - ΔΟΚΙΜΙΟ ΓΙΑ ΤΗ ΣΧΕΣΗ ΣΩΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ*, 41.

⁸² Daniel Miller, “Κατανάλωση”. Στο *Υλικός Πολιτισμός - Η ανθρωπολογία στην χώρα των πραγμάτων*, Επιμ. Γιαλούρη Ελεάνα, 2η εκδ., (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2017), 328.

⁸³ Μπαρτ, *Φωτεινός Θάλαμος - Σημειώσεις για την Φωτογραφία*, 25.

⁸⁴ Ελένη Παπαγαρουφάλη, “Δωρεά σώματος, δωρεά οργάνων: Παιχνίδια λήθης και μνήμης”. Στο *ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ ΚΑΙ ΤΟΠΟΙ ΜΝΗΜΗΣ - Ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, Επιμ. Παραδέλλης Θ. και Μπενβενίστε Ρ., 1η εκδ., (Αθήνα : Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1999), 155-174.

δωρητής οργάνων ή σώματος, από τις απαντήσεις προκύπτει η δυσφορία των ανθρώπων να σκέφτονται ότι το σώμα τους σαπίζει ενώ δίνοντας το υλικό σώμα υπάρχει δυνατότητα να σωθεί κάποιος άλλος, “Πιστεύω ότι είναι βλακεία... ηλιθιότητα να μου τρώνε τα σκουλήκια το σώμα ενώ μπορούν να αξιοποιηθούν για να θεραπεύσουν έναν άνθρωπο...”.⁸⁵ Ενώ παράλληλα σχολιάζεται η διαιώνιση του εαυτού μέσα από το σώμα ενός άλλου, η άρνηση στον θάνατο και την φθορά. Το δεύτερο κομμάτι αναφέρεται στο πως οι ίδιοι δωρητές θα αντιδρούσαν αν ένα αγαπημένο τους άτομο αποφάσιζε να γίνει δωρητής. Οι απαντήσεις σ’ αυτό το σημείο είναι διαμετρικά αντίθετες, οι περισσότεροι δεν θα εκπλήρωναν αυτή την επιθυμία, θα προτιμούσαν να ξέρουν ότι υπάρχει η υλική υπόσταση των αγαπημένων τους και ότι μπορούν να τους επισκεφτούν, “Θέλω το σώμα τους να θαφτεί να ξέρω που θα βρίσκονται και που θα πηγαίνω να τους βλέπω και να τους μιλάω”.⁸⁶ Η παρέμβαση τρίτων στην επιθυμία του ατόμου να δώσει το σώμα ή τα όργανα του για δωρεά, προκαλεί ηθικά ζητήματα σε σχέση με τον σεβασμό στο άτομο αυτό. Η εξουσία της επιλογής στο ποια θα είναι τελικά η κατάσταση του σώματος υπονοεί μία αίσθηση του *ανήκειν* η οποία φαίνεται να μεταβιβάζεται από το άτομο στους κοντινούς του με τον θάνατό του πρώτου. Οι *κοντινοί* του άνθρωποι είναι εκείνοι που θα αποφασίσουν την μοίρα του σώματος και θα μπορέσουν να διαψεύσουν την τελική επιθυμία του νεκρού. Όπως αναφέρθηκε, η υλικότητα του σώματος είναι εκείνη που μαρτυρά την ύπαρξη και μέσω αυτού διασώζεται μεγάλο κομμάτι μνήμης. Η μνήμη μεταβιβάζεται από γεννιά σε γεννιά και από σώμα σε σώμα, η Σερεμετάκη⁸⁷ μιλάει για την σωματικότητα στις γενιές, αναφέρει τον τρόπο που η γιαγιά για να ταΐσει το παιδί πρώτα θα μασήσει το φαΐ για να το μαλακώσει και μετά θα το δώσει στο παιδί, σαν πράξη κοινωνίας, ενώ σχολιάζει τις εκφράσεις όπως “μάτια μου” και “καρδιά μου” ως μία αντανάκλαση του εαυτού της. Το παιδί λαμβάνει χαρακτηριστικά από τους προγόνους του, μάτια, μαλλιά, όνομα, “Αυτό λαμβάνει εκείνη ως ανταπόδοση από το παιδί : την μνήμη του εαυτού της σε μέρη”.⁸⁸ Η υλική υπόσταση του ανθρώπου έχει πολλαπλές σημασίες, μέσω του σώματος και των αισθήσεων βιώνεται το περιβάλλον, παράλληλα με την δημιουργία απογόνων προκαλείται η διαιώνιση του είδους, ενώ το υλικό σώμα ακόμη και αποκομμένο από το πνευματικό χρησιμοποιείται ως αποθήκη μνήμης.

Συμπερασματικά, ο υλικός πολιτισμός μπορεί να έχει πολλές κατευθύνσεις και εκφράσεις. Από τα πράγματα και τα αντικείμενα μέχρι την αντικειμενοποίηση του ίδιου ανθρώπου. Ο

⁸⁵ Παπαγαρουφάλη, “Δωρεά σώματος, δωρεά οργάνων: Παιχνίδια λήθης και μνήμης”, 159.

⁸⁶ Παπαγαρουφάλη, “Δωρεά σώματος, δωρεά οργάνων: Παιχνίδια λήθης και μνήμης”, 165.

⁸⁷ Σερεμετάκη, *Παλιννόστηση αισθήσεων - Αντίληψη και μνήμη ως υλική κουλτούρα στη σύγχρονη εποχή*, 83-84.

⁸⁸ Σερεμετάκη, *Παλιννόστηση αισθήσεων - Αντίληψη και μνήμη ως υλική κουλτούρα στη σύγχρονη εποχή*, 68.

ρόλος των αντικειμένων στην ιστορία, την πολιτισμική κληρονομιά, τις καθημερινές δραστηριότητες, τις τελετουργίες είναι εμφανής. Ενώ ταυτόχρονα τα αντικείμενα συμμετέχουν ενεργά ως όργανα που αποθηκεύουν και διαδίδουν μνήμη. Η έντονη συμβολή του σώματος και η τριβή με τα αντικείμενα δημιουργεί μνήμες και συμβάλλει στην διαμόρφωση της ανθρώπινης συμπεριφοράς.

Μέρος II

*“Μία εμπειρία μπορεί να είναι
πραγματική σε σχέση με κάτι
που συμβαίνει μέσα στο μυαλό σου,
αλλά εντελώς άσχετη με κάτι
που συμβαίνει έξω από ‘σένα.’”*

~ Άλντους Χάξλεϋ

Μνήμη & Ανάμνηση

Το δεύτερο μέρος της εργασίας ασχολείται με το κομμάτι της μνήμης και των αισθήσεων σε σχέση με τον υλικό κόσμο. Αρχικά περιγράφεται ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί ο εγκέφαλος και πως σχηματίζεται η μνήμη, παράλληλα δίνονται παραδείγματα από διάφορους καλλιτέχνες. Έπειτα γίνεται λόγος για την δημιουργία ταυτότητας σε σχέση με τα αντικείμενα κατοχής και αναλύεται ο τρόπος με τον οποίο επηρεάζεται και διαμορφώνεται η εικόνα ενός ατόμου. Στη συνέχεια, σχολιάζεται ο ρόλος των αισθήσεων, οι αισθήσεις ως γέφυρα ανάμεσα στην ύλη και την μνήμη, στο βίωμα και την αναβίωση, και στο πολυαισθητηριακό κομμάτι. Αναφέρεται η περίπτωση της συναισθησίας και η σημασία της. Το κεφάλαιο κλείνει με αναφορά στο έργο του Προυστ, τονίζοντας την υλικότητα που δίνει με τον λόγο και το κείμενο του σε αναμνήσεις που αναβιώνει λόγω της αισθητηριακής αφύπνισης που του προκαλείται.

Ο Bergson αναφέρεται σε τρεις όρους, την καθαρή ανάμνηση, την ανάμνηση - εικόνα και την αντίληψη.⁸⁹ Υποστηρίζει πως η αντίληψη για ένα αντικείμενο δεν αφορά το παρόν αντικείμενο αλλά υπάρχει επειδή είναι εμποτισμένη από αναμνήσεις - εικόνες. Οι αναμνήσεις - εικόνες με την σειρά τους μετέχουν της καθαρής ανάμνησης. Και τέλος, η καθαρή ανάμνηση εκδηλώνεται μόνο στην έγχρωμη και ζωντανή εικόνα που την αποκαλύπτει. Ο Bergson αναλύει την έννοια της ανάμνησης σε σχέση με τις εικόνες από το περιβάλλον, στο πως συμβάλλουν και στους τρόπους με τους οποίους γίνονται οι συνειρμοί. Ο Halbwachs σύμφωνα με τον Παραδέλλη υποστηρίζει ότι “η μνήμη δεν περιορίζεται στην ανάμνηση και ανάκληση απλώς του παρελθόντος, αλλά περιλαμβάνει ένα ολοκληρωμένο πλέγμα εξωτερικών προς το άτομο σχέσεων, μορφών και αντικειμένων που στηρίζουν, εξαντικειμενικεύουν και ενσαρκώνουν το παρελθόν.”⁹⁰ Επίσης, ο Connerton σύμφωνα με το Παραδέλλη ξεχωρίζει τρία είδη κοινωνικής μνήμης : την προσωπική, που αφορά την ιστορία ζωής κάθε υποκειμένου, την γνωστική, που αναφέρεται σε γνώσεις όλης της φύσεως και την μνήμη - έξη, που αφορά την πρακτική γνώση και την ικανότητα να τελείται μία πράξη.⁹¹ Σύμφωνα με τα παραπάνω προκύπτει ότι η μνήμη αφορά τόσο σε ατομικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο. Ο διαχωρισμός που κάνει ο Connerton δίνει έμφαση στην γνωστική και προσωπική μνήμη αλλά και στην πρακτική μνήμη, την σωματική δηλαδή. Στην προηγούμενη ενότητα αναφέρθηκαν παραδείγματα σχετικά με την παραγωγή τεχνέργων και την συμμετοχή

⁸⁹ Bergson, *ΎΛΗ ΚΑΙ ΜΝΗΜΗ - ΔΟΚΙΜΙΟ ΓΙΑ ΤΗ ΣΧΕΣΗ ΣΩΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ*, 163.

⁹⁰ Θεόδωρος Παραδέλλης, “Ανθρωπολογία της μνήμης”. Στο ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ ΚΑΙ ΤΟΠΟΙ ΜΝΗΜΗΣ - Ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις, Επιμ. Παραδέλλης Θ. και Μπενβενίστε Ρ. , 1η εκδ., (Αθήνα : Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1999), 28.

⁹¹ Παραδέλλης, “Ανθρωπολογία της μνήμης”, 28.

του σώματος, σ' αυτό το κεφάλαιο γίνονται αναφορές στο σώμα στο παρόν και στις αισθήσεις που ανακαλούν μνήμες.

2.1 Χάρτες αντικειμένων

Οι λειτουργίες του εγκεφάλου στην αντίληψη και την μνήμη

Στο παρακάτω κεφάλαιο γίνονται αναφορές στην μνήμη σε σχέση με τα αντικείμενα από την πλευρά της λειτουργίας του εγκεφάλου. Πώς σχετίζεται η μνήμη, με το σώμα, τα τέχνηρα και την εξέλιξη; Τι ώθησε αρχικά τους ανθρώπους να δημιουργήσουν εργαλεία; Πώς δημιουργείται και παράγεται μνήμη και γνώση σε σχέση με τα εργαλεία; Αποτελούν κάποιες από τις ερωτήσεις που θα απαντηθούν παρακάτω. Επίσης, σχολιάζεται το πως δημιουργούνται *χάρτες* στον εγκέφαλο, πως λαμβάνεται ένα οπτικό ερέθισμα και δίνονται παραδείγματα σε σχέση με την αντίληψη σε έργα τέχνης.

Ο Νταμάσιο⁹² αναφέρεται στην αρχική δημιουργία των τέχνηρων από την πλευρά της ομοιόστασης, οι ομοιοστατικοί στόχοι είναι η επιβίωση, η ευημερία και η δυνατότητα αναπαραγωγής, συνεπώς υποστηρίζει ότι οι άνθρωποι εφηύραν εργαλεία και πρακτικές για την επιβίωσή τους. Περιγράφει την διαδικασία κατά την οποία ο άνθρωπος αντιμέτωπος με κάποιες καταστάσεις προσπαθεί να βρει τις καλύτερες λύσεις, οι λύσεις αυτές είναι ανάλογες με την αποτελεσματικότητά τους, για παράδειγμα αν κάποιος πονά, η καλύτερη λύση είναι εκείνη που μειώνει περισσότερο και πιο άμεσα τον πόνο, “η κατασκευή εργαλείων για το κυνήγι, την άμυνα και την επίθεση, την οικοδόμηση κατοικιών και την παραγωγή ρουχισμού, είναι καλά παραδείγματα για το πως κάποιες έξυπνες λύσεις ανταποκρίθηκαν στις ανάγκες”.⁹³ Αυτές οι λύσεις εδραιώθηκαν ως αποτελεσματικές και μεταβιβάστηκαν. Ο Νταμάσιο επίσης περιγράφει την ικανότητα των νευρικών κυκλωμάτων να δημιουργούν *χάρτες* αντικειμένων και γεγονότων. Όπως αναφέρθηκε στο πρώτο μέρος της εργασίας, ο συσχετισμός των αντικειμένων με συνθήκες και γεγονότα είναι αναπόσπαστος. Τα αντικείμενα χρησιμοποιούνται ως *ερείσματα μνήμης*, ως σημεία αναφοράς σε ιστορίες, ενώ παράλληλα η συμβολή του σώματος στο πως βιώνεται ο υλικός κόσμος είναι απαραίτητη. Τα αισθητήρια όργανα σε συνδυασμό με τα συναισθήματα δημιουργούν αυτούς τους *χάρτες*. Η “συγκινησιακή αντίδραση” που προκαλούν τα υλικά αντικείμενα ανάλογα με τα γνωρίσματα που έχουν π.χ. υφή, χρώμα, σχήμα, αποτελούν μήνυμα για το αν τα αντικείμενα είναι *καλά* ή

⁹² Αντόνιο Νταμάσιο, *Η παράξενη κατάσταση των πραγμάτων - Η ζωή, τα Συναισθήματα και η Δημιουργία των Πολιτισμών*, Επιμ. Κεκροπούλου Ελένη και Μετ. Παπαϊωάννου Μενέλαος, (Αθήνα : Εκδόσεις ΕΝΑΛΙΟΣ, 2019).

⁹³ Νταμάσιο, *Η παράξενη κατάσταση των πραγμάτων - Η ζωή, τα Συναισθήματα και η Δημιουργία των Πολιτισμών*, 223.

κακά, αν δηλαδή προκαλούν πόνο ή ευχαρίστηση.⁹⁴ Οι Kress και Leeuwen⁹⁵ μιλάνε για την σημασία του χρώματος, τόσο σε σχέση με συνειρμούς, για παράδειγμα συγκεκριμένα χρώματα αντιστοιχούν σε συγκεκριμένες σημαίες και χώρες όσο και σε σχέση με κατηγοριοποιήσεις, για παράδειγμα διαφορετικά τμήματα σε ένα κτίριο έχουν και διαφορετικό χρώμα. Παράλληλα, εστιάζουν στην θεραπευτική λειτουργία των χρωμάτων και στο πως επιδρούν στην ψυχολογία. Ο Edelman αναφέρεται επίσης βιολογικά στην λειτουργία του εγκεφάλου σε σχέση με την μνήμη, την αντίληψη και την μάθηση, εισάγει τις έννοιες ως “μείγματα σχέσεων που αφορούν τον πραγματικό κόσμο, τις αναμνήσεις και την προηγηθείσα συμπεριφορά”⁹⁶, αναφέρει πως “ένα ζώο ικανό να σχηματίζει έννοιες ταυτοποιεί ένα πράγμα ή μία δράση, και με βάση αυτή την ταυτοποίηση ελέγχει την συμπεριφορά του κατά έναν λίγο - πολύ γενικό τρόπο”⁹⁷. Υποστηρίζεται ότι η αντιληπτική κατηγοριοποίηση και ταξινόμηση είναι απαραίτητες για την μνήμη, αυτές βρίσκονται σε διαρκή κινητική διαδικασία λόγω των συνεχών διαφορετικών ερεθισμάτων, αξιών και τελικά συμπεριφορών. Γι’ αυτό οι άνθρωποι έχουν τελείως διαφορετικές αναμνήσεις.

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η βασική ανάγκη των ανθρώπων για την καλύτερη επιβίωσή τους είναι που τους ώθησε να δημιουργήσουν τα αρχικά τέχνηρα, μέσα από τις εμπειρίες και τα γεγονότα δημιουργούνται χάρτες στον εγκέφαλο σχηματίζοντας την μνήμη. Η ικανότητα αντίληψης μέσω των αισθήσεων του ανθρώπου και ο συσχετισμός των αντικειμένων είναι που δημιουργούν διαφορετικές μνήμες με άλλες αναγνώσεις και αποχρώσεις. Τονίζεται ότι οι αξίες και ηθικές είναι μία ατομική εμπειρική διαδικασία. Αποτελεί την ουσία της ενσώματης μνήμης τόσο από την πλευρά της συμμετοχής του σώματος στην λήψη ερεθισμάτων όσο και από την πλευρά των νευρικών διαδικασιών του εγκεφάλου, που είναι μία σωματική διαδικασία.

Ο Zeki⁹⁸ επίσης μιλάει για την λειτουργία του εγκεφάλου επικεντρώνοντας στον οπτικό εγκέφαλο, αναφέρει πως ο εγκέφαλος από τις συνεχώς μεταβαλλόμενες πληροφορίες που δέχεται πρέπει να εστιάσει σε συγκεκριμένες και πιο ουσιώδεις ώστε να συγκροτήσει τον κόσμο των αντικειμένων. Ο Zeki αναλύει τις βασικές περιοχές του εγκεφάλου που συμμετέχουν στην οπτική αντίληψη, υπογραμμίζει πως η όραση ολοκληρώνεται από δύο λειτουργίες, “ το να «βλέπεις» θεωρήθηκε λειτουργία της V1, το να «κατανοείς» λειτουργία

⁹⁴ Νταμάσιο, *Η παράξενη κατάσταση των πραγμάτων - Η ζωή, τα Συναισθήματα και η Δημιουργία των Πολιτισμών*, 232-233.

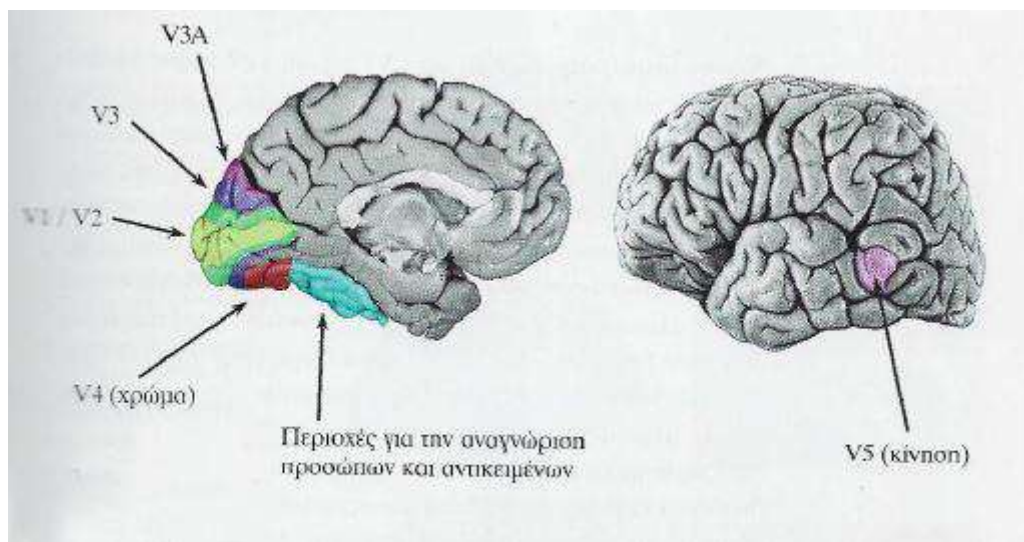
⁹⁵ Kress και Leeuwen, *Η ανάγνωση των εικόνων - Η γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, 344-348.

⁹⁶ Gerald M. Edelman, *ΑΙΘΕΡΑΣ ΘΕΪΚΟΣ, ΛΑΜΠΕΡΗ ΦΩΤΙΑ*, Μετ. Τσιτόπουλος Π. και Μάμαλης Αλ., 2η εκδ., (Αθήνα : Εκδόσεις κάτοπτρο, 2005), 179.

⁹⁷ Edelman, *ΑΙΘΕΡΑΣ ΘΕΪΚΟΣ, ΛΑΜΠΕΡΗ ΦΩΤΙΑ*, 179.

⁹⁸ Semir Zeki, *Εσωτερική όραση - Μία εξερεύνηση της τέχνης και του εγκεφάλου*, Επιμ. Καραμανλίδης Αζαρίας και Μετ. Ντινόπουλος Θανάσης, (Ηράκλειο : Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2002).

του «συνειρμικού» φλοιού που την περιβάλλει”.⁹⁹ Υποστηρίζει ότι διαφορετικές περιοχές του εγκεφάλου σχετίζονται με συγκεκριμένες λειτουργίες της όρασης, για παράδειγμα μια περιοχή σχετίζεται με το χρώμα, άλλη με την κίνηση, ενώ τονίζει πως κάποιες περιοχές αφορούν περισσότερο από μια λειτουργίες, “η επεξεργασία διαφορετικών ιδιοτήτων της οπτικής σκηνής επιτελείται σε διαφορετικά τοπογραφικά τμήματα του οπτικού εγκεφάλου”.¹⁰⁰ Ο Zeki φέρνει παραδείγματα σε σχέση με τις βλάβες στον εγκέφαλο και το πως επηρεάζουν το οπτικό ερέθισμα. Συγκεκριμένα, μιλάει για την προσωπαγνώσια και την οπτική αγνωσία αντικειμένων, και στις δύο περιπτώσεις το άτομο υφίσταται βλάβη σε κάποια περιοχή του εγκεφάλου (διαφορετική περιοχή), στην πρώτη υπάρχει αδυναμία αναγνώρισης προσώπων και στην δεύτερη αδυναμία αναγνώρισης αντικειμένων. Το κοινό και στις δύο περιπτώσεις είναι ότι το άτομο βλέπει τα ξεχωριστά χαρακτηριστικά τόσο του προσώπου όσο και του αντικειμένου αλλά αδυνατεί να κάνει τον συσχετισμό και να τα αναγνωρίσει ως ολότητες.



Εικόνα 2.1 : Οπτικός εγκέφαλος, εικόνα από το βιβλίο *Εσωτερική Όραση*

Ο Zeki αναφέρεται στον κυβισμό αναλύοντας κάποιους πίνακες του Πικάσο. Μιλάει για την προσπάθεια του Πικάσο να απεικονίσει αντικείμενα και πρόσωπα από όλες τις οπτικές γωνίες “οι κυβιστές αποφάσισαν να αναπαραστήσουν όλες τις διαφορετικές όψεις ενός αντικειμένου και να τις συγχωνεύσουν σε έναν μόνο καμβά, ακριβώς όπως ο εγκέφαλος συγχωνεύει ότι βλέπει από διαφορετικές οπτικές γωνίες”.¹⁰¹ Ο Μάλεβιτς σύμφωνα με τον Zeki¹⁰² όταν σχολιάζει τον Πικάσο, σχολιάζει την ικανότητα του να αναπαραστεί αντικείμενα τα οποία

⁹⁹ Zeki, *Εσωτερική όραση - Μία εξερεύνηση της τέχνης και του εγκεφάλου*, 28.

¹⁰⁰ Zeki, *Εσωτερική όραση - Μία εξερεύνηση της τέχνης και του εγκεφάλου*, 80.

¹⁰¹ Zeki, *Εσωτερική όραση - Μία εξερεύνηση της τέχνης και του εγκεφάλου*, 68.

¹⁰² Zeki, *Εσωτερική όραση - Μία εξερεύνηση της τέχνης και του εγκεφάλου*, 72.

τελικά δεν θα είναι καθόλου αναγνωρίσιμα. Αν μπορούσε να αναπαρασταθεί η οπτική αγνωσία αντικειμένων ίσως να θύμιζε πίνακες κυβισμού.

Κλείνοντας, στο κεφάλαιο αυτό αναφέρθηκε ο ενεργός ρόλος του εγκεφάλου στην αποδοχή ερεθισμάτων και στην δημιουργία μνήμης. Η αντίληψη του εξωτερικού υλικού κόσμου και η αποκωδικοποίηση του γίνεται μέσω των χαρτών, πρόκειται για μια συνεχή επικοινωνία μεταξύ των ερεθισμάτων από τον πραγματικό κόσμο και των λειτουργιών του εγκεφάλου. Οι χάρτες αυτοί βασίζονται σε κατηγοριοποιήσεις και οι κατηγοριοποιήσεις είναι επηρεασμένες από την ατομική προοπτική και τα συναισθήματα. Δόθηκε περισσότερη έμφαση στον ρόλο του εγκεφάλου σε σχέση με την μνήμη και τα αντικείμενα καθώς είναι επιθυμητό να τονιστεί πως τα αντικείμενα συμβάλλουν στην δημιουργία μνήμης και πως αυτό εξηγείται βιολογικά. Η αναφορά στον οπτικό εγκέφαλο δείχνει πως επίσης υπάρχουν χάρτες, το οπτικό ερέθισμα για να αποκωδικοποιήσει τις ιδιότητες πρέπει να ακολουθήσει διάφορες διαδρομές και να καταλήξει σε συγκεκριμένες περιοχές στον εγκέφαλο. Η αναφορά σε κάποιες βλάβες εντάσσεται στα πλαίσια της κατανόησης του πολύπλοκου τρόπου λειτουργίας του εγκεφάλου, ενώ το παράδειγμα του κυβισμού σύμφωνα και με τον Zeki θα μπορούσε να θεωρηθεί ως την οπτική αποτύπωση στο πως ο εγκέφαλος αντιλαμβάνεται τον υλικό κόσμο.



Εικόνα 2.2 : Πάμπλο Πικάσο, Άνδρας με βιολί, από το βιβλίο Εσωτερική Όραση

2.2 Υλική ταυτότητα

Στο προηγούμενο κεφάλαιο έγιναν αναφορές για τους συσχετισμούς που δημιουργεί ο εγκέφαλος όταν λαμβάνει ερεθίσματα από το περιβάλλον, εστιάζοντας στα αντικείμενα. Σ' αυτή την ενότητα σχολιάζεται η χρήση των αντικειμένων για την ανάδειξη της προσωπικότητας. Τα αντικείμενα είναι εμποτισμένα με πολιτισμικά και κοινωνικά γνωρίσματα, έχουν αξία οικονομική και σημασιολογική. Πώς αυτά αντανακλώνται σε ατομικό επίπεδο; Αναφέρεται η έννοια της ταυτότητας - *περσόνα* των ανθρώπων που δημιουργείται σύμφωνα με τα αντικείμενα που κατέχουν, και πως συμβάλλουν τα κοινωνικά πρότυπα και στερεότυπα. Τέλος, τονίζεται ο ρόλος της διαφήμισης.

Η Moustaira¹⁰³ (2011) αναφέρει πως η ταυτότητα είναι ιστορικά και πολιτικά ορισμένη. Η Sofaer (2007) αναφέρει πως “Η κατασκευή του εαυτού είναι ένα είδος «αντανακλαστικού εαυτού» που δημιουργείται από αυτό που φανταζόμαστε ότι είμαστε στο μυαλό των άλλων ανθρώπων της κοινωνίας. Αυτό επιφέρει τη δημιουργία μιας περσόνας που μπορεί να δημιουργήσει την αίσθηση του εαυτού και της ταυτότητας μέσω, για παράδειγμα, της ένδυσης ή του στολισμού του σώματος”.¹⁰⁴ Η Sofaer αναφέρεται στις τάσεις και στην μόδα που αλλάζουν ανά εποχή, ο Miller επίσης σχολιάζει την διαδικασία της κατανάλωσης των αντικειμένων και πως μέσα από αυτά γίνονται κατανοητά κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ανθρωπότητας, μιλάει για την “σημασία της χρήσης της μηχανής και της μοτοσυκλέτας από υποκοιλούρες όπως οι μοντ και οι ρόκερς”.¹⁰⁵ Παράλληλα η Sofaer (2007), υποστηρίζει πως τα αντικείμενα έχουν την δύναμη να μετασχηματίζουν, αλλάζοντας ποιοτικά τις αντιλήψεις για τον κόσμο, “έχουν την δύναμη να μεταμορφώνουν τους άγριους σε κυρίους, τους σοβαροφανείς σε ανόητους και τους καλλιτέχνες σε ιμπρεσσάριους. Μπορούν να μεταδώσουν εντυπώσεις νεωτερικότητας ή παράδοσης, να σφυρηλατήσουν ταξικές φιλοδοξίες και πολιτικές ταυτότητες”.¹⁰⁶ Ο Miller αναφέρει πως ο ορισμός του υλικού πολιτισμού δεν ασχολείται απλώς με τα πράγματα και με το πως οι άνθρωποι τα κατασκευάζουν, αλλά με το πως ο υλικός κόσμος διαμορφώνει τον άνθρωπο. Στην ταινία *Fight Club* μία από τις πιο γνωστές ατάκες του ενός πρωταγωνιστή είναι : “the things you own end up owning you”¹⁰⁷, δηλαδή ότι “τα πράγματα που κατέχεις στο τέλος σε κατέχουν”. Αυτό που σχολιάζεται στην ταινία είναι η προσήλωση που έχουν οι άνθρωποι στο να αγοράζουν συνεχώς αντικείμενα με στόχο να δημιουργήσουν το τέλει σπίτι, την ιδανική γκαρνταρόμπα που θα ικανοποιεί ένα κοινωνικό στάτους, θα δημιουργεί μία περσόνα και θα ταιριάζει με τον χαρακτήρα τους. Κάτι που οδηγεί στον καθορισμό του ατόμου μέσω των αντικειμένων και στην ταύτισή του με αυτά. Ο Miller αναφέρεται στην κατανάλωση υλικών προϊόντων και στις ηθικές και κοινωνικές προεκτάσεις. “Η κατανάλωση τείνει να θεωρηθεί μια εξαντλητική ασθένεια που αντιτίθεται στην παραγωγή, η οποία θεωρείται δημιουργική διαδικασία”.¹⁰⁸ Επίσης, επιθυμεί να απομυθοποιήσει το τέρας “κατανάλωση”, να καταλάβει τους μηχανισμούς και την αναγκαιότητά της. Τονίζει τις ταξικές διακρίσεις και την ιεραρχία της κοινωνίας με βάση το τι καταναλώνει, αλλά και τις έμφυλες διακρίσεις που ορίζουν την

¹⁰³ Elina Moustaira, “Cultural Objects and Identity”, (SSRN Electronical Journal, 2011), 3, https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3154444.

¹⁰⁴ Joanna Sofaer, *Material Identities*, (2007), 87, DOI:10.1002/9780470694091

¹⁰⁵ Daniel Miller, “Κατανάλωση”. Στο *Υλικός Πολιτισμός - Η ανθρωπολογία στην χώρα των πραγμάτων*, Επιμ. Γιαλούρη Ελεάνα, 2η εκδ., (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2017), 339.

¹⁰⁶ Sofaer, *Material Identities*, 2.

¹⁰⁷ Απόσπασμα από την ταινία *Fight Club* (1999).

¹⁰⁸ Miller, “Κατανάλωση”. Στο *Υλικός Πολιτισμός - Η ανθρωπολογία στην χώρα των πραγμάτων*, 320.

γυναίκα ως καταναλώτρια και μιλάει για το πως η κατανάλωση συνδέεται με κάτι πνευματικά κατώτερο. Είναι γνωστό ότι στις Δυτικές κυρίως κοινωνίες υπάρχει διαχωρισμός στα αντικείμενα που προορίζονται για άνδρες και στα αντικείμενα που απευθύνονται σε γυναίκες. Μπορεί κάποιος να ξεχωρίσει το φύλο ενός ατόμου μόνο κοιτάζοντας τα ρούχα που κατέχει. Συζητώντας για την υλική ταυτότητα και την κατανάλωση είναι επόμενο να γίνουν αναφορές στις πρακτικές της διαφήμισης. Οι μηχανισμοί της αγοράς που σχετίζονται με τις καταναλωτικές συνήθειες έχουν συλλάβει την φιλοσοφία σχετικά με τη διαμόρφωση της προσωπικότητας μέσω των αντικειμένων. Καμπάνιες εστιασμένες σε συγκεκριμένες ομάδες ατόμων ανάλογα με τις προτιμήσεις τους και εξατομικευμένες διαφημίσεις στα social media αποτελούν κάποιες από τις πρακτικές. Ο Berger¹⁰⁹ στο βιβλίο του για την εικόνα και το βλέμμα αναφέρει πως ο σκοπός της διαφήμισης δεν είναι να προσφέρει το προϊόν καθεαυτό αλλά το πως είναι ο άνθρωπος όταν καταναλώνει αυτό το προϊόν. Συνεχίζει υποστηρίζοντας ότι η διαφήμιση μιλάει σε μελλοντικό χρόνο, δείχνει τον εαυτό ευτυχισμένο με την κατοχή ενός προϊόντος και τον περίγυρό του να τον ζηλεύει, τονίζει πως “η διαφήμιση αναφέρεται σε κοινωνικές σχέσεις, όχι σε αντικείμενα”.¹¹⁰ Όπως αναφέρει και παραπάνω η Sofaer η ταυτότητα είναι η αντανάκλαση για τον εαυτό με βάση αυτού που πιστεύουν οι γύρω. Δίνει έμφαση στο ότι υπάρχει μία κοινωνικά αποδεκτή αντίληψη για το τι είναι γενικά ευτυχία, και ότι η διαφήμιση με τα εργαλεία της προσφέρει την υπόσχεση αυτής της ευτυχίας. Παράλληλα οι Kress και Leeuwen αναλύουν τις οπτικές διαφημίσεις σύμφωνα με τους κανόνες σύνθεσης της εικόνας. Δίνουν το παράδειγμα από την διαφήμιση ενός προϊόντος (εικόνα 2.3) σχολιάζοντας ότι το πάνω μέρος, γνωστό ως *ιδεατό*, παρουσιάζει την “αισθητηριακή εκπλήρωση” που μπορεί να φέρει το προϊόν ενώ το κάτω μέρος, γνωστό ότι απεικονίζει το *πραγματικό*, παρουσιάζει το ίδιο το προϊόν και πληροφορίες σε σχέση με το που μπορούν να το προμηθευτούν οι θεατές.¹¹¹

Η αποδοχή ότι προσδίδεται στα αντικείμενα αξία και τα αντικείμενα με την σειρά τους προσδίδουν αξία στους ανθρώπους οδηγεί στην κατανόηση της υλικής ταυτότητας. Στο κεφάλαιο αυτό, αναφερόμενοι στην υλική ταυτότητα εννοήθηκε η ταυτότητα, από την άποψη των πληροφοριών, της κοινωνικής τάξης, το φύλου, της ηλικίας, του κύρους, των προτιμήσεων σε επίπεδο μόδας, που διαμορφώνεται μέσω των αντικειμένων. Τα αντικείμενα όντας παραγόμενα προϊόντα που αποφέρουν οικονομικά οφέλη χρησιμοποιούνται για να προσελκύσουν περισσότερους καταναλωτές. Η προσέλκυση γίνεται μέσω της διαφήμισης και

¹⁰⁹ John Berger, *Η εικόνα και το βλέμμα*, Μετ. Κονταράτου Ζαν., (Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας, 1986).

¹¹⁰ Berger, *Η εικόνα και το βλέμμα*, Μετ. Κονταράτου Ζαν., 132.

¹¹¹ Kress και Leeuwen, *Η ανάγνωση των εικόνων - Η γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, 291.

των μηχανισμών της αγοράς. Τόσο μέσω του σύγχρονου tracking που γίνεται στα social media όσο και μέσω των διαφημίσεων σε περιοδικά και αφίσες. Το οπτικό ερέθισμα παίζει κύριο ρόλο, το αντικείμενο - προϊόν παρουσιάζεται με τρόπο ώστε να οξύνει τις αισθήσεις και να γίνεται επιθυμητό όχι το ίδιο προϊόν αλλά η συνθήκη που δημιουργεί το προϊόν. Η Σερεμετάκη σχολιάζοντας τον τρόπο εισαγωγής νέων προϊόντων μέσω διαφημίσεων αναφέρει ότι κάνουν επίκληση στις αισθήσεις δείχνοντας την “φυσική εμπειρία” και την “σωματική απόλαυση” που υπόσχονται να προσφέρουν τα προϊόντα.¹¹²



Εικόνα 2.3 : Διαφήμιση του καφέ Bushells (Women's Weekly, 1987), από το βιβλίο Η ανάγνωση των εικόνων

2.3 Μνήμη και αισθήσεις

Η περίπτωση της συναισθησίας

Η προηγούμενη ενότητα αναφέρθηκε στην σύσταση της ταυτότητας με βάση τα αντικείμενα κατοχής, παρουσιάστηκε το πως σχετίζεται η διαφήμιση με την δημιουργία προτύπων, και συζητήθηκαν κάποια εργαλεία που χρησιμοποιούνται και που βασίζονται στην εικόνα. Ο βασικός στόχος της διαφήμισης ορίστηκε πως είναι να αφυπνίσει τις αισθήσεις ώστε να επιτευχθεί ένα αίσθημα πόθου του συγκεκριμένου προϊόντος και ζήλιας της κατάστασης που

¹¹² Σερεμετάκη, Παλιννόστηση αισθήσεων - Αντίληψη και μνήμη ως υλική κουλτούρα στη σύγχρονη εποχή, 39.

βρίσκεται ο κάτοχος - χρήστης του προϊόντος. Από τα παραπάνω προκύπτει ότι το αισθητηριακό παίζει καθοριστικό ρόλο στο πως βιώνεται ο υλικός κόσμος. Η συμμετοχή του σώματος είναι απαραίτητη τόσο στην χρήση των αντικειμένων όσο και στην αρχική τους παραγωγή. Το συγκεκριμένο κεφάλαιο ασχολείται με την σημασία των αισθήσεων σε συνδυασμό με τα αντικείμενα για την παραγωγή μνήμης. Γίνονται αναφορές με παραδείγματα στο αισθητηριακό βίωμα και σχολιάζεται η έννοια της συναισθησίας.

Ο Χαμηλάκης αναφέρει τις αισθητηριακές ροές δίνοντας σαν παράδειγμα το έργο της Maya Lin, *το μνημείο των Βρετανών του Βιετνάμ* στην Ουάσιγκτον. Το έργο αποτελείται από έναν τοίχο με μαύρο γρανίτη όπου πάνω είναι χαραγμένα τα ονόματα των νεκρών και αγνοούμενων του πολέμου και από έναν διάδρομο που οδηγεί από το ένα άκρο στο άλλο. Οι θεατές για να δουν το μνημείο πρέπει να διασχίσουν όλο το *μονοπάτι*. Ο Χαμηλάκης σχολιάζει για τις αισθητηριακές ροές, το πως ο κοινός διάδρομος οδηγεί το πλήθος, “το τεράστιο συν-κινητικό φορτίο του έργου αυτού προέρχεται από τις πολυαισθητηριακές ιδιότητές του, από την ικανότητά του να δομεί ένα συμμετοχικό, διασωματικό τοπίο”.¹¹³ Το σηματοδοτημένο μονοπάτι καθοδηγεί το πλήθος και παράλληλα το συγκεντρώνει, δημιουργώντας ένταση και κοινό βίωμα. Ο Χαμηλάκης αναφέρεται και στο υλικό του έργου, συγκεκριμένα, στην αντανakλαστική του ιδιότητα. Σχολιάζει πως το παρελθόν (τα ονόματα των νεκρών) και το παρόν (τα καθρεφτιζόμενα πρόσωπα) συναντιούνται και συγχέονται. Ο Tilley επίσης προσεγγίζει τον χώρο αισθητηριακά, υποστηρίζει ότι “το σώμα αποτελεί ένα τρόπο στο να σχετίζεσαι και να αντιλαμβάνεσαι τον κόσμο”.¹¹⁴ Επίσης, μιλώντας για την εμπειρία του χώρου υποστηρίζει ότι αυτή εδράζεται στο σώμα μέσω των δυνατοτήτων της κίνησής του, ότι η αντίληψη του χώρου είναι ατομική διαδικασία και έχει να κάνει με τις αποστάσεις, τις κατευθύνσεις και τα αντικείμενα που βρίσκονται στο περιβάλλον.¹¹⁵ Ο Tilley αναφέρει ότι όταν ένας άνθρωπος συναντάει ένα καινούργιο τόπο, τον *αποκωδικοποιεί* σύμφωνα με τις εμπειρίες του από άλλους τόπους, “οι τόποι πάντα «διαβάζονται» ή κατανοούνται σε σχέση με άλλους τόπους”.¹¹⁶ Σαν να υποστηρίζει ότι ο άνθρωπος κάνει μια ανάγνωση του χώρου συνδυάζοντας μνημονικά τις κινητικές ροές από άλλους χώρους. Η κίνηση στον χώρο απαιτεί την συμμετοχή όλου του σώματος, αυτό συνεπάγεται και την συμμετοχή των αισθήσεων, σε αντίθεση με τις διαφημίσεις που μέσω του οπτικού κυρίως προσπαθούν να *αφυπνίσουν* και τις υπόλοιπες αισθήσεις, η αλληλεπίδραση με αντικείμενα

¹¹³ Χαμηλάκης, *Η αρχαιολογία και οι αισθήσεις - Βίωμα, μνήμη και συν-κίνηση*, 223.

¹¹⁴ Christopher Tilley, *A Phenomenology of Landscape Places, Paths and Monuments*, (Oxford : Berg Publishers, 1994), 14.

¹¹⁵ Tilley, *A Phenomenology of Landscape Places, Paths and Monuments*, 16.

¹¹⁶ Tilley, *A Phenomenology of Landscape Places, Paths and Monuments*, 27.

σκορπισμένα σε χώρους ή απλώς με τον χώρο δεν μπορεί να απευθυνθεί μόνο σε μία αίσθηση απομονώνοντας τις υπόλοιπες.

Συχνά οι αισθήσεις μπλέκονται, καθώς τίποτα δεν είναι απόλυτα απομονωμένο και η αντίληψη ενός ερεθίσματος μπορεί να μεταφραστεί με όρους ενός άλλου. Η συνθήκη αυτή ονομάζεται συναισθησία. Ο Hodder όταν σχολιάζει την συναισθησία λέει πως “η συναισθησία μπορεί να θεωρηθεί μια φυσιολογική διάσταση του βιώματος του κόσμου, κατά την οποία αναζητείται αισθητηριακή συνάφεια μεταξύ διαφορετικών τομέων”.¹¹⁷ Η Σερεμετάκη αναφέρεται στην συναισθησία μέσω των εκφράσεων που χρησιμοποιούνται στην ελληνική γλώσσα, όπως “άκου να δεις” ή “το ακούω” που χρησιμοποιείται για να δηλώσει ότι καταλαβαίνω ή συμφωνώ με κάτι, “Η μνήμη της μιας αίσθησης αποθηκεύεται σε μία άλλη : αυτή της αφής στον ήχο, της ακοής στην γεύση, της όρασης στον ήχο”.¹¹⁸ Παράλληλα, ο Hodder αναφέρεται στον Gombrich¹¹⁹ ο οποίος παρατήρησε πως τα χρώματα μπορούν να σχολιαστούν ως θερμά, γλυκά, χαρούμενα και οι ήχοι ως σκληροί, απαλοί ή θλιμμένοι. Ο Δρυγιανάκης¹²⁰ στο άλμπουμ για την Οπτική Μουσική περιγράφει το εγχείρημα που είχε ξεκινήσει με άλλους μουσικούς στο να παράγουν πειραματική μουσική χρησιμοποιώντας μεταξύ άλλων αυτοσχέδια όργανα και ήχους που έχουν μαγνητοφωνήσει από το περιβάλλον. Ο τίτλος “Οπτική Μουσική” παραπέμπει αμέσως στον συνδυασμό δύο αισθήσεων, της ακοής που μέσω των αισθητήριων οργάνων (αυτί) γίνεται αντιληπτός ο ήχος και της όρασης. Ο Δρυγιανάκης (2017) μιλώντας γι’ αυτό το άλμπουμ σχολιάζει πως η Οπτική Μουσική αναφέρεται στην μουσική “ως κάτι που το βλέπει κανείς παρά το ακούει”.¹²¹ “Αυτό περιλάμβανε τις ποικίλες μορφές ζωγραφικών απεικονίσεων ηχητικών μορφών αλλά και την δυνατότητα του ήχου να ανακαλεί ή να δημιουργεί στο μυαλό εικόνες”.¹²² Ο Δρυγιανάκης επίσης αναφέρεται στην δύναμη της μνήμης σε συνδυασμό με τις αισθήσεις και τα αντικείμενα, η αποκωδικοποίηση της μουσικής με όρους εικόνας οφείλεται στο πολλαπλό αισθητηριακό βίωμα. Αντίστοιχα στην ζωγραφική, ο Kandinsky επίσης σχολιάζει την αντιστοιχία χρώματος και μουσικής, σχήματος και μουσικής. Αναφέρει, πως μέσω των χρωμάτων γίνεται αφύπνιση άλλων αισθήσεων, “Στην περίπτωση του ματιού, ορισμένα χρώματα μπορεί να φαίνονται αιχμηρά ή διαπεραστικά, ενώ άλλα φαίνονται ομαλά σαν βελούδο, έτσι ώστε κάποιος να αισθάνεται διατεθειμένος να τα χαϊδέψει, ακόμη και η

¹¹⁷ Hodder, *Συνόφανση - Μια αρχαιολογία των σχέσεων μεταξύ ανθρώπων και πραγμάτων*, 182.

¹¹⁸ Σερεμετάκη, *Παλιννόστηση αισθήσεων - Αντίληψη και μνήμη ως υλική κουλτούρα στη σύγχρονη εποχή*, 69..

¹¹⁹ Hodder, *Συνόφανση - Μια αρχαιολογία των σχέσεων μεταξύ ανθρώπων και πραγμάτων*, 182.

¹²⁰ Κωστής Δρυγιανάκης, *Οπτική Μουσική, Τα πρώτα λόγια, Ηχογραφήσεις 1984 -1987*, (2017) <https://hxoikatoapotospiti.bandcamp.com/album/optical-musics-the-first-words-recordings-1984-1987> .

¹²¹ Δρυγιανάκης, *Οπτική Μουσική, Τα πρώτα λόγια, Ηχογραφήσεις 1984 -1987*, 11.

¹²² Δρυγιανάκης, *Οπτική Μουσική, Τα πρώτα λόγια, Ηχογραφήσεις 1984 -1987*, 11.

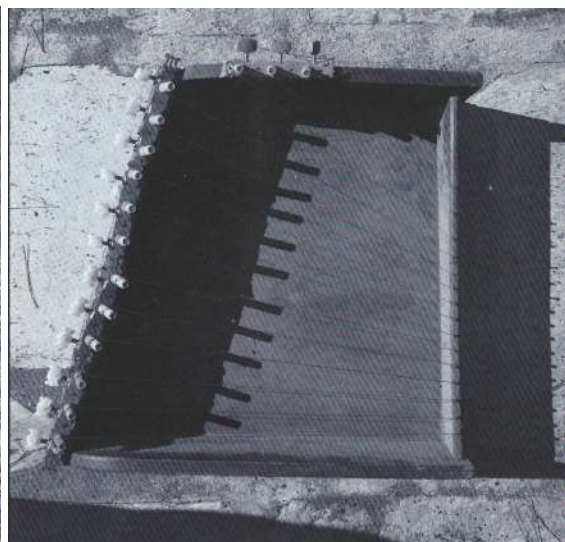
διάκριση μεταξύ της ζεστασιάς και της ψυχρότητας μιας σκιάς βασίζεται σε τέτοια συναισθήματα”.¹²³ Ο Kandinsky μιλάει για τους ήχους των χρωμάτων και των σχημάτων, αναφέρει πως “θα ήταν δύσκολο να εντοπιστεί κάποιος που θα προσπαθούσε να εκφράσει την εντύπωση του λαμπερού κίτρινου στις νότες μπάσου του πιάνου”.¹²⁴ Τέλος, παρουσιάζεται ο Ρεμπώ, ένας συγγραφέας ο οποίος μέσω της γλώσσας και του κειμένου παρεμβάλλει και μπλέκει πολλαπλές αισθήσεις. Στο ποίημά του *Φωνήεντα*, γράφει :

*“Α μαύρο, Ε άσπρο, Ι κόκκινο, Ο μπλαβό, Υ σμαράγδι
θα ειπώ πως ήρθατε κρυφά στο κόσμο μια φορά.
Α μαύρος χνουδωτός κορσές σ’ έντομα αστραφτερά
που σ’ ανυπόφορες βρωμιές γυροβολούνε ομάδαι,
ισκιεροί κόρφοι.”*

(Ρεμπώ, 1997).¹²⁵ Ο Ρεμπώ αποδίδει υλικότητα στις λέξεις και στα γράμματα, μέσω αυτή της υλικότητας ενεργοποιείται ένα συναισθητηριακό βίωμα, το κείμενο δεν βιώνεται μόνο οπτικά (διαβάζοντας γράμματα) και ακουστικά (ακούγοντας τις λέξεις), αλλά και απτικά, οσφρητικά.



Εικόνα 2.4 : Κωστής Δρυγιαννάκης, Σεπτέμβριος 1986, από το άλμπουμ ΟΠΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ



Εικόνα 2.5 : (Τα μουσικά όργανα) : Το συρτάρι, Φεβρουάριος 2017, από το άλμπουμ ΟΠΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

¹²³ Wassily Kandinsky, *ON THE SPIRITUAL IN ART*, (New York : The gallery press, 1946), 42.

¹²⁴ Kandinsky, *ON THE SPIRITUAL IN ART*, 42.

¹²⁵ Αρθούρος Ρεμπώ, “Φωνήεντα”. Στο *Μεθυσμένο Καράβι*, β’ έκδοση, Μετ. Στρατάκης Νίκος, (Αθήνα : Ελεύθερος Τύπος, 1997), <https://tokoskino.me/2014/06/22/%CE%B1%CF%81%CF%B8-%CF%81%CF%B5%CF%BC%CF%80%CF%8F-%CF%86%CF%89%CF%BD%CE%AE%CE%B5%CE%BD%CF%84%CE%B1/> .

Στο κεφάλαιο αυτό, δόθηκαν ορισμένα παραδείγματα με αφετηρία τις αισθήσεις. Μέσω των αισθήσεων βιώνεται και αποκωδικοποιείται ο υλικός κόσμος. Παράλληλα, παρουσιάστηκε η έννοια της συναισθησίας η οποία φανερώνει την αλληλοεξάρτηση των αισθήσεων και την δύναμή τους να ανακαλούν την μνήμη. Δόθηκαν παραδείγματα από καλλιτέχνες σε διάφορους τομείς ώστε να γίνει αντιληπτή η σημασία της συναισθησίας και πως χρησιμοποιείται στην μουσική, στην ζωγραφική, στην γραφή και σε άλλες εκφράσεις.

2.4 Η ανάμνηση του Προυστ

Στα προηγούμενα κεφάλαια σχολιάστηκε η μνήμη σε σχέση με τον υλικό πολιτισμό, το βίωμα και τις αισθήσεις. Στο τελευταίο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους γίνεται αναφορά στο φαινόμενο του Προυστ. Ο Προυστ μέσα από το έργο του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*¹²⁶ μετουσιώνει με τον γραπτό του λόγο την σύνδεση μνήμης και αισθήσεων. Πρόκειται για ένα αυτοβιογραφικό έργο που αποτελείται από επτά τόμους. Ο Μπένγιαμιν όταν μιλάει για το έργο του Προυστ αναφέρει “Είναι γνωστό, ότι ο Προυστ δεν περιέγραψε στο έργο του μια ζωή, όπως υπήρξε, αλλά μια ζωή, όπως την θυμάται εκείνος, πού τη βίωσε.”¹²⁷ Το ιδιαίτερο κομμάτι στο έργο του είναι ότι ανακαλεί την μνήμη και την εξιστορεί μέσω των αισθήσεων, χρησιμοποιώντας λεπτομερή αφήγηση για να περιγράψει μία εμπειρία του, όπως η γεύση ενός μπισκότου βουτηγμένου στο τσάι, ο Προυστ δίνει την δυνατότητα στον αναγνώστη να την βιώσει ο ίδιος, μεταφέροντας εκτός από γραπτή πληροφορία, οσμές και γεύσεις. Ακολουθεί απόσπασμα από το πρώτο μέρος του μυθιστορήματος, *Από την πλευρά του Σουάν*, στην οποία περιγράφεται πως γίνεται η ανάκληση της μνήμης μέσω της γεύσης.

¹²⁸ «Και ξαφνικά παρουσιάστηκε η ανάμνηση. Αυτή η γεύση ήταν η γεύση του μικρού κομματιού της μαντλέν που την Κυριακή το πρωί στο Κομπραί (τη μέρα εκείνη δεν έβγαινα πριν απ’ την ώρα της λειτουργίας) μου πρόσφερε η θεία μου η Λεονί, όταν πήγαινα να της πω καλημέρα στο δωμάτιό της, αφού πρώτα το βουτούσε στο τσάι ή στο φλαμούρι της. Η όψη της μικρής μαντλέν δε μου ‘χε θυμίσει τίποτα πριν να τη γευτώ· ίσως γιατί, έχοντας δει συχνά από τότε μικρές μαντλέν, χωρίς όμως να τις δοκιμάσω, πάνω στα ράφια των ζαχαροπλαστείων, η εικόνα τους είχε εγκαταλείψει εκείνες τις μέρες του Κομπραί για να δεθεί μ’ άλλες πιο πρόσφατες· ίσως

¹²⁶ Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο- Από τη μεριά του Σουάν*, Μετ. Ζάννας Παύλος, (Αθήνα : Εκδόσεις Εστία, 2001).

¹²⁷ Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Θέσεις για την Φιλοσοφία της Ιστορίας. Ο σουρεαλισμός. Για την εικόνα του Προυστ*, Μετ. Παράσχος Μηνάς, (Αθήνα : Εκδόσεις Ουτοπία, 1983), 82.

¹²⁸ Απόσπασμα από το, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο- Από τη μεριά του Σουάν* .

γιατί, απ' αυτές τις αναμνήσεις τις εγκαταλειμμένες τόσον καιρό έξω απ' τη μνήμη, δεν επιζούσε τίποτα, όλα είχαν διαλυθεί· οι μορφές – κι αυτή ακόμα του μικρού κοχυλιού της ζαχαροπλαστικής, τόσο στρουμπουλά αισθησιακού κάτω απ' τις αυστηρές κι ευλαβικές πτυχές του – είχαν διαλυθεί ή, κοιμισμένες, είχαν χάσει τη δύναμη της επέκτασης, που θα τους επέτρεπε να ξαναδεθούν με τη συνείδηση.»

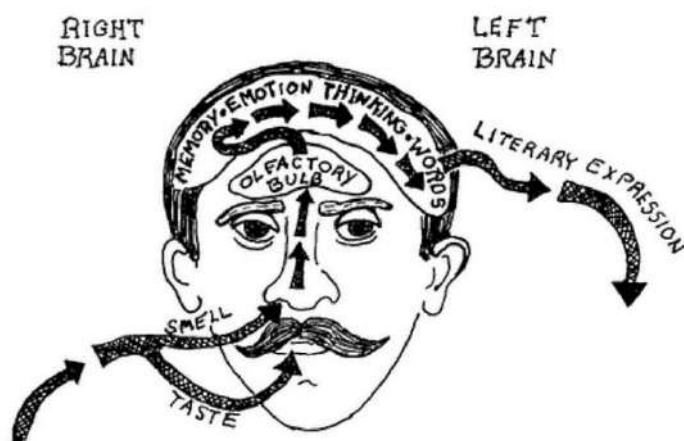
Ο Ντελέζ σχολιάζοντας τον Προυστ αναφέρεται στην άθελη μνήμη, πρόκειται για την μνήμη που ενεργοποιείται με τα αισθητά σημεία, μία αισθητή ιδιότητα ενός αντικειμένου θεωρείται ως σημείο το οποίο επιθυμείται να ερμηνευτεί. Μέσω της άθελης μνήμης γίνεται επίκληση του σημείου και παρέχεται το νόημα.¹²⁹ Ο Ντελέζ παράλληλα σχολιάζει τον μηχανισμό των αναμνήσεων, “Από μία πρώτη άποψη, φαίνεται νά πρόκειται για ένα συνειρμικό μηχανισμό: από τή μία μεριά, ομοιότητα ανάμεσα σέ μία τωρινή αίσθηση και μιαν αίσθηση άλλοτινή · από τήν άλλη, συνάφεια τής αλλοτινής αίσθησης μέ ένα σύνολο εμπειριών πού τότε τό ζούσαμε, σύνολο πού ξαναζωντανεύει κάτω από τήν επίδραση τής τωρινής αίσθησης.”¹³⁰ Η άθελη μνήμη βασίζεται στο κατά πόσο όμοιες είναι οι εντυπώσεις ανάμεσα σε δύο στιγμές, ενώ η θεληματική μνήμη δεν συλλαμβάνει άμεσα το παρελθόν αλλά κάνει μία ανασύνθεση του παρελθόντος σε αναγωγή με το παρόν.¹³¹ Σύμφωνα με τον Flieger (1980) Ο Προυστ παρομοιάζει το έργο του καλλιτέχνη με την κατασκευή ενός φορέματος, ένα είδος συνονθύλευμα που συναρμολογείται από τα υλικά της ζωής, ο μυθιστοριογράφος ψαλιδίζει το "υλικό" της ζωής του, μετατοπίζοντας τα γεγονότα από το βιωμένο τους πλαίσιο και αντικαθιστώντας τα στο κείμενό του.¹³² Το φαινόμενο του Προυστ αφορά την σύνδεση των αναμνήσεων με τις αισθήσεις και το πως αυτές εκφράζονται με τον λόγο. Ο Προυστ επιτυγχάνει να μεταδώσει με τον γραπτό του λόγο προσωπικά βιώματα καταφέροντας ο αναγνώστης διαβάζοντας την ιστορία να τα βιώνει σαν να είναι δικά του.

¹²⁹ Ζιλ Ντελέζ, *Ο ΠΡΟΥΣΤ ΚΑΙ ΤΑ ΣΗΜΕΙΑ*, Μετ. Χατζηδήμου Καίτη & Ράλλη Ιουλιέτα, (Αθήνα : Εκδόσεις ΡΑΠΠΑ, 1976), 69.

¹³⁰ Ντελέζ, *Ο ΠΡΟΥΣΤ ΚΑΙ ΤΑ ΣΗΜΕΙΑ*, 72.

¹³¹ Ντελέζ, *Ο ΠΡΟΥΣΤ ΚΑΙ ΤΑ ΣΗΜΕΙΑ*, 73,76.

¹³² Jerry Aline Flieger, Proust, Freud, and the Art of Forgetting, (University of Wisconsin Press, issue 29, 1980), 73, <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>.



Εικόνα 2.6 : Μαγουλάς Αριστοτέλης, *The Proust Effect*,
<https://didee.gr/2015/09/17/the-proust-effect-by-aristotelis-magoulas/>

Κλείνοντας το κεφάλαιο σχετικά με την μνήμη, συμπεραίνεται ότι υπάρχουν πολλά είδη μνήμης και ποικίλες λειτουργίες του εγκεφάλου με τις οποίες δημιουργούνται χάρτες αναμνήσεων και συνδέσεων. Η μνήμη όσο προσωπική και αν είναι, είναι πάντα εμποτισμένη με αξίες και κοινωνικά - πολιτισμικά χαρακτηριστικά που καθορίζουν τα συναισθήματα, τις τάσεις και τις στάσεις των ανθρώπων. Ο ρόλος των αντικειμένων στην δημιουργία μνήμης ή στην ανάκληση μιας ανάμνησης είναι καθοριστικός. Ο λόγος για τον υλικό πολιτισμό προϋποθέτει την συμμετοχή ενός σώματος, εκεί οι αισθήσεις βρίσκουν έδαφος και καθορίζουν το αισθητηριακό βίωμα. Τελικά, με το παράδειγμα του Προυστ δίνεται ιδιαίτερη σημασία στο θέμα των αισθήσεων ως αφυπνιστικό παράγοντα και στην περιγραφή μιας ζωής ή μιας εμπειρίας μέσα από τους φακούς αυτών.

Μέρος ΙΙΙ

*“Ο Τεῖσμός είναι η τέχνη
του να αποκρύπτεις την ομορφιά
ώστε να την ανακαλύπτεις ύστερα,
η τέχνη να υπονοείς ό,τι δεν
τολμάς να αποκαλύψεις.”*

~Οκάκουρα Κακούζο

Έργο

Το τρίτο μέρος αναφέρεται στην δημιουργία του έργου και τον τρόπο υλοποίησης και παρουσίασής του. Όπως επισημάνθηκε, το θεωρητικό κομμάτι του έργου αφορά τα αντικείμενα και την μνήμη, την σύνδεσή τους, τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούνται τα αντικείμενα ώστε να διαμορφώσουν την μνήμη ή να την ανακαλέσουν, την έντονη συμμετοχή του σώματος και των αισθήσεων. Η πρόκληση του έργου έγκειται στο πως γίνεται με σύγχρονα μέσα να διατυπωθεί ο υλικός πολιτισμός και να αποδοθεί η υλική μνήμη. Το κυρίαρχο μέσο που χρησιμοποιείται ως βάση στο έργο είναι οι φωτογραφίες από αντικείμενα. Φωτογραφίες από αντικείμενα πεταμένα, χρησιμοποιημένα, κρυμμένα, αντικείμενα παρατεταγμένα, μικρά ή μεγάλα. Ο σκοπός του έργου δεν είναι η στείρα καταγραφή των αντικειμένων. Τα αντικείμενα φωτογραφίζονται στους φυσικούς τους χώρους, έπειτα οι φωτογραφίες επεξεργάζονται κατ' αυτόν τον τρόπο ώστε να υπάρχει αλλοίωση των απεικονιζόμενων αντικειμένων όπως ακριβώς υπάρχει αλλοίωση στην μνήμη. Επιθυμείται να αποτυπωθεί η υλική μνήμη οπτικά, το σύμπλεγμα των πολλαπλών αντικειμένων όπως θα αποτυπωνόταν στον εγκέφαλο. Στο κεφάλαιο γίνεται μία εισαγωγή στην σημειολογία στην εικόνα και στην φιλοσοφία της φωτογραφίας, δίνονται παραδείγματα από άλλους καλλιτέχνες φωτογράφους, εξηγείται η έννοια του μεταμοντερνισμού και γίνεται μία σύνδεση με την αλλοίωση των αντικειμένων στις εικόνες του έργου. Τέλος, αναφέρονται τα μέσα που χρησιμοποιήθηκαν για την δημιουργία του έργου και ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται.

3.1 Σημειολογία-αναφορές σε έργα φωτογράφων

Το κεφάλαιο αυτό περιγράφει κάποιους βασικούς κανόνες σύνθεσης της εικόνας και το πως χρησιμοποιούνται κάθε φορά τα σημεία για να μεταδώσουν συγκεκριμένα νοήματα. Γίνεται μία εισαγωγή στην σημειολογία στην εικόνα και δίνονται παραδείγματα από έργα φωτογράφων. Ο Flusser¹³³ αναφέρει ότι η περιπλάνηση των ματιών στην επιφάνεια μιας εικόνας ονομάζεται “σάρωση”, η διαδρομή που ακολουθούν τα μάτια εξαρτάται από την δομή της εικόνας και από την πρόθεση του κάθε παρατηρητή.

Οι Kress και Leeuwen αναφέρουν ότι “όπως οι γλωσσικές δομές, έτσι και οι οπτικές δομές παραπέμπουν σε συγκεκριμένες ερμηνείες της εμπειρίας και μορφές κοινωνικής διάδρασης.”¹³⁴ Η σημειολογία έχει τις ρίζες της στην γλωσσολογία και την ανάλυση των κειμένων, όπως στον γραπτό λόγο έτσι και στην εικόνα υπάρχει το σημαίνον, που στην

¹³³ Vilem Flusser, *ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ*, (Θεσσαλονίκη : UNIVERSITY STUDIO PRESS A.E., 2015), 13.

¹³⁴ Kress και Leeuwen, *Η ανάγνωση των εικόνων - Η γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, 43.

περίπτωση της εικόνας, είναι οι μορφές όπως το χρώμα, οι γραμμές, η προοπτική και σημαινόμενο που είναι τα νοήματα που απορρέουν από την δημιουργία των σημείων.¹³⁵ Για τον διάλογο που προκύπτει ανάμεσα στο κείμενο και την εικόνα, ο Flusser¹³⁶ αναφέρει ότι τα κείμενα εξηγούν τις εικόνες και οι εικόνες με την σειρά τους εικονογραφούν τα κείμενα. Παράλληλα υποστηρίζεται ότι το κείμενο σύμφωνα με τον Walter Ong όπως τον αναλύουν οι Kress και Leeuwen¹³⁷, χρησιμοποιούταν ως οπτικό υλικό, δεν δινόταν έμφαση στο γλωσσικό κομμάτι και την σωστή συλλαβισή αλλά στην δημιουργία όμορφων οπτικών προτύπων, χρησιμοποιώντας διαφορετικές γραμματοσειρές και διαφορετικά μεγέθη στα γράμματα. Για να γίνει κατανοητή η σύνδεση ανάμεσα στα εργαλεία, τις μορφές της εικόνας και στα μηνύματα που μεταδίδονται είναι απαραίτητο να γίνουν αναφορές στην σύνθεση της εικόνας, στα δυνατά σημεία, την προοπτική και την σημασία τους. Ο Hedgecoe¹³⁸ ορίζει την σύνθεση ως “την σύνδεση με την διαρρύθμιση των στοιχείων της εικόνας έτσι που να δίνουν ένα ενοποιημένο αποτέλεσμα”. Η σύνθεση αφορά την τοποθέτηση των στοιχείων στο κάδρο, το πως χωρίζεται η εικόνα, την προοπτική, την γωνία λήψης. Ο Hedgecoe υπογραμμίζει την αξία της προοπτικής, την τοποθέτηση του κύριου θέματος και το βάθος, ανάλογα με την θέση λήψης η προοπτική μπορεί να είναι τέτοια που να “οδηγεί” τον αναγνώστη όταν διαβάσει μια εικόνα στο κύριο θέμα της. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί με κυρίαρχες γραμμές, με γραμμές που συγκλίνουν, με την εστίαση και άλλα εργαλεία. Για παράδειγμα στην εικόνα 4.1 εκεί που συγκλίνουν οι γραμμές των τοίχων οδηγούν - δείχνουν το παιδί που τρέχει.



Εικόνα 4.1 : Steve McCurry, *Boy in Mid Flight, Jodhpur, India, 2007*

¹³⁵ Kress και Leeuwen, *Η ανάγνωση των εικόνων - Η γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, 49.

¹³⁶ Flusser, *ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ*, 16.

¹³⁷ Kress και Leeuwen, *Η ανάγνωση των εικόνων - Η γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, 281-282.

¹³⁸ John Hedgecoe, *ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΥ*, Μετ. Ρουμελιώτης Μάνος, Επιμ. Μωρεσόπουλος Σταύρος, (Αθήνα : Εκδόσεις Πόντιξ, 2004), 174.

Οι Kress και Leeuwen αναφέρονται στις διαστάσεις του οπτικού χώρου, χωρίζουν το κάδρο σε 4 τεταρτημόρια, τα δύο πάνω τεταρτημόρια αναφέρονται στο ιδεώδες, το επιθυμητό, τα δύο κάτω στο πραγματικό, το δεξιά αναφέρεται στο παρελθόν / δεδομένο ενώ το αριστερά στο μέλλον / νέο τονίζοντας ότι αυτό μεταβάλλεται ανάλογα με την κουλτούρα (εικόνα 4.2).¹³⁹ Στο κεφάλαιο 2.2. που ανέλυε την υλική ταυτότητα, δόθηκε ένα παράδειγμα από μία διαφήμιση (εικόνα 2.3), στην εικόνα αυτήν στο πάνω μέρος φαίνεται ένα ζευγάρι που απολαμβάνει το ρόφημα και στο κάτω μέρος πληροφορίες σχετικά με το προϊόν, σύμφωνα με τον διαχωρισμό των μερών της εικόνας που έγινε, στο ιδεατό πάνω μέρος εμφανίζεται η υπόσχεση της απόλαυσης ενώ στο πραγματικό κάτω μέρος πληροφορίες για το προϊόν και από που μπορούν να το προμηθευτούν. Αυτού του είδους η διάταξη είναι πολύ συνηθισμένη στις διαφημίσεις.



Εικόνα 4.2 : Οι διαστάσεις του οπτικού χώρου, από το βιβλίο *Η ανάγνωση των εικόνων*

Εκτός από τον δισδιάστατο άξονα x και y που χωρίζει την εικόνα σε εννοιολογικά μέρη και εκτός από τις δυναμικές γραμμές που κατευθύνουν την ανάγνωση της εικόνας, ο Hedgecoe αναφέρεται στην δημιουργία επιπέδων σε μία φωτογραφία. Πληροφορεί ότι το κύριο θέμα βρίσκεται συνήθως στο μπροστινό μέρος της εικόνας και εκτείνεται μέχρι το φόντο, ενώ όλα τα στοιχεία στην εικόνα αλληλοσχετίζονται (εικόνα 4.3).¹⁴⁰ Παράλληλα αναφέρονται οι γωνίες λήψης, οι Kress και Leeuwen μιλάνε για τις διαφορετικές σημασιολογικές γωνίες λήψης μιας φωτογραφίας. Μιλάνε για την διαφορά στην μετωπική και πλάγια φωτογράφιση / απεικόνιση στοιχείων, στηρίζουν ότι η μετωπική δημιουργεί μεγαλύτερο βαθμό εμπλοκής ενώ η πλάγια όχι.¹⁴¹ Επίσης η από υψηλή γωνία λήψης δημιουργεί διαφορετική σχέση με το

¹³⁹ Kress και Leeuwen, *Η ανάγνωση των εικόνων - Η γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, 277-328.

¹⁴⁰ Hedgecoe, *ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΥ*, 185.

¹⁴¹ Kress και Leeuwen, *Η ανάγνωση των εικόνων - Η γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, 216.

εικονιζόμενο στοιχείο απ' ότι η χαμηλή λήψη, όπως και στον κινηματογράφο, όταν η εικόνα δείχνει ένα άτομο με γωνία λήψης από χαμηλά, αυτόματα αυτό το άτομο εμφανίζεται σαν “θεός”, ενώ αν εμφανίζεται με γωνία λήψης από ψηλά εννοείται ότι είναι πιο “ασήμαντος”, “μια υψηλή γωνία κάνει το υποκείμενο να μοιάζει μικρό και ασήμαντο, και μια χαμηλή γωνία το κάνει να μοιάζει επιβλητικό και μυστηριώδες”.¹⁴²



Εικόνα 4.3 : Συσχετίζοντας επίπεδα από ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΥ

“Η χειρονομία της φωτογραφικής πράξης έχει κυνηγετικό χαρακτήρα, με τον φωτογράφο και την συσκευή να ενώνονται σε μία, αδιαίρετη λειτουργική ενότητα.”¹⁴³ Ο Avancini σχολιάζοντας τον Μπρεσόν αναφέρεται στην “αποφασιστική στιγμή” που έγινε σήμα του φωτογράφου, “Η Μπρεσσονική φωτογραφία διαπνεόταν από την ηθική αρχή της απορρόφησης μιας οπτικής γωνίας ανάμεσα στις πολυάριθμες δυνατές. Δηλαδή, αναγνώριζε τον σχετικισμό της διατομής, η οποία δεν θα μπορούσε ποτέ να ενσωματώσει πλήρως την αλήθεια.”¹⁴⁴ Ενώ ο Μπαρτ έχοντας αναλύσει τους τεχνικούς περιορισμούς στους οποίους υπόκεινται οι φωτογράφοι θέτει το ερώτημα : “γιατί άραγε να διαλέγουμε να φωτογραφίζουμε το τάδε αντικείμενο, την τάδε στιγμή, κι όχι κάποιο άλλο;”¹⁴⁵

¹⁴² Kress και Leeuwen, *Η ανάγνωση των εικόνων - Η γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, 220.

¹⁴³ Flusser, *ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ*, 40.

¹⁴⁴ Atilio Avancini, “THE PHOTOGRAPHIC IMAGE OF EVERYDAY LIFE: meaning and information in journalism”, (*BRAZILIAN JOURNALISM RESEARCH*, Vo. 7, 2011), 57.

¹⁴⁵ Μπαρτ, *Φωτεινός Θάλαμος - Σημειώσεις για την Φωτογραφία*, 15.

Τελικά, η σύνθεση του κάδρου και η σημασιολογική του ανάλυση δημιουργούν διαφορετικές ερμηνείες, ωστόσο είναι στην αντιληπτική και τεχνική ικανότητα του κάθε φωτογράφου / καλλιτέχνη του τι θα επιλέξει να αναδείξει / επικοινωνήσει. Στο παρόν έργο (Mapas de Objetos) δίνεται μεγάλη έμφαση στην σύνθεση της τελικής εικόνας και στην τοποθέτηση των στοιχείων και του κειμένου. Η κοινή γραμμή που ακολουθούν οι φωτογραφίες του έργου είναι η αποτύπωση των αντικειμένων στο φυσικό τους χώρο. Οι Collier & Collier σύμφωνα με τον Σκαρπέλο υποστηρίζουν ότι αποτυπώνοντας φωτογραφικά τα αντικείμενα δεν καταγράφεται απλώς ο χώρος, αλλά και η σχέση μεταξύ των αντικειμένων, το στυλ καθώς το πως τοποθετούν οι άνθρωποι στον χώρο τα αντικείμενα που χρησιμοποιούν στις καθημερινές τους λειτουργίες.¹⁴⁶



Εικόνα 4.4 : Henri - Cartier Bresson, Hyeres, France, 1932

3.2 Μεταμοντερνισμός - Αλλοίωση των αντικειμένων

Το παρόν κεφάλαιο ασχολείται με την έννοια του μεταμοντερνισμού σε σχέση με την φωτογραφία, γίνεται αναφορά στο έργο του Jeff Wall και σχολιάζεται το χωρικό μοντάζ από τον John Galvin. Τέλος, γίνεται σύνδεση του θεωρητικού πλαισίου με το έργο Mapas de Objetos και την δημιουργία των τελικών εικόνων. Ο Radich (2001) αναφέρει ότι “Ο μεταμοντερνισμός είναι μια ομπρέλα θεωριών και λόγων για τον πολιτισμό και την κοινωνία που προσπαθεί να αντιμετωπίσει έναν πολύπλοκο κόσμο που ασχολείται με τη ζωή του μαζικού καταναλωτισμού.”¹⁴⁷

¹⁴⁶ Γιάννης Σκαρπέλος, *Εικόνα και Κοινωνία*, (Αθήνα : Εκδόσεις Τόπος, 2011), 170.

¹⁴⁷ Allan Radich, “Documentary photography/postmodern commodities”. (Thesis, Edith Cowan University, 2001), 26, https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/559.

Ο Grimp (1980) αναφέρεται στην φωτογραφία ως ένα μέσο που ανέτρεψε τις αντιλήψεις για την τέχνη και ότι ο μοντερνισμός προσπάθησε να το καταστείλει αυτό, επομένως “ο μεταμοντερνισμός αποτελεί ακριβώς την επιστροφή του καταπιεσμένου. Ο μεταμοντερνισμός μπορεί να κατανοηθεί μόνο ως μια συγκεκριμένη ρήξη με τον μοντερνισμό, με εκείνους τους θεσμούς που αποτελούν τις προϋποθέσεις και διαμορφώνουν τον λόγο του μοντερνισμού.”¹⁴⁸ Η Petsini (2012) αναφέρεται στον όρο οικειοποίηση η οποία έχει να κάνει με την άμεση ή έμμεση πρόσθεση ενός έργου τέχνης σε ένα άλλο.¹⁴⁹ Ουσιαστικά, “Σε αυτή τη θεώρηση, τα δάνεια, οι αναφορές, ο κατακερματισμός, η συσσώρευση και η επανάληψη προϋπαρχουσών εικόνων, προκαλούν και υπονομεύουν τις έννοιες της πρωτοτυπίας και της αυθεντικότητας, έννοιες απαραίτητες στον μέχρι τώρα σαφώς ιεραρχικό μοντερνιστικό λόγο της Υψηλής Τέχνης και του Μουσείου.”¹⁵⁰ Παράλληλα, ο Berger αναφέρεται στην φωτογραφική μηχανή υποστηρίζοντας ότι πριν την ανακάλυψή της οι άνθρωποι αντιλαμβάνονταν διαφορετικά την εικόνα, μιλάει για τους πίνακες, οι οποίοι αποτελούσαν κομμάτι των κτιρίων για τα οποία σχεδιάστηκαν, κομμάτι της ιστορίας του κτιρίου. Σχολιάζει την μοναδικότητά τους και την αδυναμία τους να μετακινηθούν. Με την φωτογραφική μηχανή έγινε δυνατή η αναπαραγωγή των πινάκων και η δημιουργία αντιτύπων.¹⁵¹ Δίνοντας την δυνατότητα στην τέχνη να μετακινείται και επομένως στην πληροφορία να διαρρέει.¹⁵² Υποστηρίζεται ότι ο μεταμοντέρνα τέχνη σχετίζεται με την αναπαραγωγή τέχνης με νέα μέσα και τον πειραματισμό. “Ο μεταμοντερνισμός έχει αναδιατάξει όλες τις εικόνες και τις έννοιες της φωτογραφίας και επιτρέπει στον φωτογράφο να πειραματιστεί με τα μέσα και οποιαδήποτε χρήση όλων των εγκαταστάσεων και των δυνατοτήτων του. Ο μοντερνισμός είχε σαφή όρια μεταξύ υψηλής και χαμηλής τέχνης, αλλά αυτά τα όρια εξαφανίστηκαν με την έννοια του μεταμοντερνισμού, και η μαζική κουλτούρα αντικαταστάθηκε τόσο από τις υψηλές όσο και από τις χαμηλές τέχνες και πολιτισμούς.”¹⁵³ Ο μεταμοντερνισμός επιθυμεί να καταρρίψει ότι στερεότυπο έχει δημιουργηθεί γύρω από την τέχνη και να διευρύνει τα όριά της χρησιμοποιώντας νέα μέσα και τεχνικές. Η φωτογραφία είναι άμεσα συνδεδεμένη με την έννοια του μεταμοντερνισμού, αποτελεί επανάσταση στην τέχνη και θέτει ζητήματα ηθικά και κοινωνικά σε σχέση με την έννοια της κατοχής, του πρωτότυπου, της φορητότητας και της

¹⁴⁸ Douglas Crimp, *The Photographic Activity of Postmodernism*, (in *MIT PRESS*, Vol. 15, 1980), 91, <http://www.jstor.org/stable/778455>.

¹⁴⁹ Penelope Petsini, “Appropriative strategies vs modernist orthodoxies: Postmodern concepts in contemporary Greek photography” . (*Interactions: Studies in Communication & Culture*, 3(2), 2012), 226, DOI:[10.1386/iscc.3.2.225.1](https://doi.org/10.1386/iscc.3.2.225.1).

¹⁵⁰ Petsini, “Appropriative strategies vs modernist orthodoxies: Postmodern concepts in contemporary Greek photography”, 227.

¹⁵¹ Berger, *Η εικόνα και το βλέμμα*, 19.

¹⁵² Berger, *Η εικόνα και το βλέμμα*, 31.

¹⁵³ Reza G. Kouhi και Rasoul P. Moghadam “Study of Documentary Photography in the Postmodern World”. (*In International Journal of Liberal Arts and Social Science*, Vol. 4 No. 2, March 2016), 79, <https://www.semanticscholar.org/paper/Study-of-Documentary-Photography-in-the-Postmodern-Kouhi-Moghadam/01f2ac6172dc652059b29d1d418695a83c882435>.

διάδοσης της πληροφορίας. Παράλληλα, η τέχνη γίνεται μαζική και δίνεται δυνατότητα πρόσβασης σ' αυτή από όλους, “Εξαιτίας της φωτογραφικής μηχανής, ο πίνακας ταξιδεύει προς τον θεατή και όχι ο θεατής προς τον πίνακα.”¹⁵⁴



Εικόνα 4.5 : Katsushika Hokusai (1760–1849), *Yejiri Station Province of Suruga*. Part of the series *Thirty-six Views of Mount Fuji*, no. 35, circa 1832. Woodblock color print,

<https://socks-studio.com/2017/06/28/jeff-wall-study-for-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-1993/>



Εικόνα 4.6 : Jeff Wall, *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993, Purchased by Tate with assistance from the Patrons of New Art through the Tate Gallery Foundation and from the Art Fund 1995,

<https://socks-studio.com/2017/06/28/jeff-wall-study-for-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-1993/>

Ο Jeff Wall είναι γνωστός φωτογράφος για τις μεγάλης κλίμακας φωτογραφίες του και την χρήση του οπίσθιου φωτισμού. Είναι επίσης γνωστός για τις σκηνοθετημένες φωτογραφίες του και για τα έργα του που βασίζονται σε πίνακες κλασικής ζωγραφικής. Ένα από αυτά είναι

¹⁵⁴ Berger, *Η εικόνα και το βλέμμα*, 20.

το *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* που για την δημιουργία του ο Wall βασίστηκε στον πίνακα του Hokusai, *Yejiri Station Province of Suruga*. “Το τελικό έργο είναι το αποτέλεσμα μιας διαδικασίας ψηφιακής σύνθεσης, κατά την οποία ο Wall φωτογράφησε ηθοποιούς επί πέντε μήνες στο τοπίο του Βανκούβερ σε παρόμοιες καιρικές συνθήκες και στη συνέχεια προσάρμοσε τα φωτογραφημένα στοιχεία (πάνω από 100 στοιχεία) σε ένα μεγάλο πίνακα.”¹⁵⁵ Παρόλο που ο Wall χρησιμοποιεί ψηφιακά μέσα και τεχνολογίες, ακολουθεί τους κανόνες της κλασικής ζωγραφικής, συνεπώς, το έργο του σχολιάζεται ως προς την σύνθεση, την εικονογραφία και το περιεχόμενο του. Χρησιμοποιώντας ψηφιακά μέσα δημιουργεί μία νέα εκδοχή του πίνακα προσθέτοντας στοιχεία από την σύγχρονη ζωή.

Ο Galvin (2013) αναλύει το χωρικό μοντάζ, *spatial montage*, στην φωτογραφία και τον κινηματογράφο. “Το χωρικό μοντάζ μπορεί να αποτελείται από πολλαπλές φωτο-κινηματογραφικές εικόνες, διατεταγμένες σε υπέρθεση¹⁵⁶ ή/και ως χωρικά διαχωρισμένες πλαισιωμένες/μη πλαισιωμένες εικόνες, που φαίνονται ταυτόχρονα ή/και διαδοχικά.”¹⁵⁷ Υποστηρίζει ότι η ψηφιοποίηση και η χρήση των νέων μέσων επιδρά και διευρύνει τα όρια της αισθητικής.¹⁵⁸ Ο Galvin (2013) βασίζεται στην τέχνη του Rauschenberg, παρατηρεί και αναλύει την διαδικασία με την οποία διαχειρίζεται τον χώρο για να δημιουργήσει τα κολάζ - εικόνες του. Έπειτα, χρησιμοποιεί την τεχνική *screenwash*¹⁵⁹ για φτιάξει τις τελικές του εικόνες στο photoshop. Επιθυμεί να απαλλάξει τις φωτογραφικές εικόνες από τα αυστηρά πλαίσια και να τις τοποθετήσει σε ένα χώρο δημιουργώντας μία τελική σύνθεση. “Μέσα από τις μονταρισμένες εικόνες είναι σχεδόν επιθετικά απαλλαγμένες από κάθε αφηγηματική ή τυπική λογική η πράξη της ενσωμάτωσής τους ή της διαστρωμάτωσής τους στην επιφάνεια προσδίδει στην αντιπαράθεσή τους εκπληκτική ποιότητα αληθοφάνειας.”¹⁶⁰

¹⁵⁵ Fosco Lucarelli, “Jeff Wall, Study for ‘A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)’.” (June, 2017), <https://socks-studio.com/2017/06/28/jeff-wall-study-for-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-1993/>.

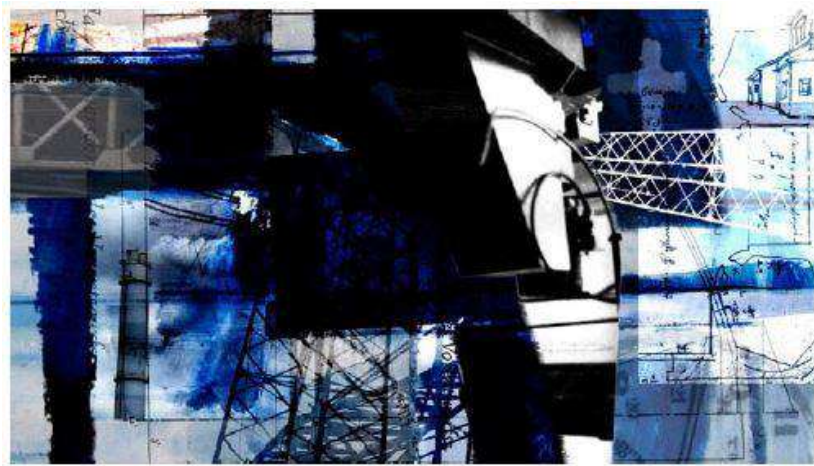
¹⁵⁶ Σημαίνει τοποθέτηση από πάνω.

¹⁵⁷ John Galvin, “SPATIAL MONTAGE : MEDIATING A NON-LINEAR EXPERIENCE OF TIME”. (PHD Thesis, University of Limerick, 2013), 202, <http://hdl.handle.net/10344/3280> ..

¹⁵⁸ Galvin, “SPATIAL MONTAGE : MEDIATING A NON-LINEAR EXPERIENCE OF TIME”, 13.

¹⁵⁹ Το screenwash είναι μια μέθοδος κατά την οποία μεταφέρεται η φωτογραφία σε άλλη επιφάνεια.

¹⁶⁰ Galvin, “SPATIAL MONTAGE : MEDIATING A NON-LINEAR EXPERIENCE OF TIME”, 114.



Εικόνα 4. 7 : John Galvin, Rauschenberg Study Two - Frame Still



Εικόνα 4. 8 : John Galvin, Contraction - Image (Window One) - Frame Still

Οι έννοιες του μεταμοντερνισμού, της φωτογραφίας και του χωρικού μοντάζ είναι στενά συνδεδεμένες με το έργο Mapas de Objetos. Στο έργο χρησιμοποιούνται φωτογραφικές εικόνες από αντικείμενα στο φυσικό τους χώρο, οι εικόνες αυτές επεξεργάζονται στο photoshop παρόμοια με τις εικόνες του Galvin (εικόνες 4.7 & 4.8) και δημιουργείται η τελική σύνθεση. Το αποτέλεσμα είναι ένα κολάζ-χάρτης στο οποίο οι φωτογραφίες μπλέκονται και τα όρια μεταξύ των εικόνων και συνεπώς των αντικειμένων είναι ασαφή. Ο Μπαρτ αναφέρει πως “στη Φωτογραφία δεν μπορώ ποτέ ν’ αρνηθώ ότι το πράγμα ήταν παρόν.”¹⁶¹ Αυτό που υποστηρίζει ουσιαστικά ο Μπαρτ είναι πως η φωτογραφία αποτελεί απτή απόδειξη ότι κάτι υπήρξε. Η σύνδεση που επιθυμείται να γίνει μέσω του έργου Mapas de Objetos, είναι η σύνδεση μεταξύ μνήμης και αντικειμένων, η ανάδειξη ότι κάτι έγινε ή βιώθηκε μέσω των χειροπιαστών πραγμάτων. Η αποτύπωση των αντικειμένων στο περιβάλλον τους επαληθεύει

¹⁶¹ Μπαρτ, Φωτεινός Θάλαμος - Σημειώσεις για την Φωτογραφία, 107.

ακριβώς αυτή την άποψη, ότι κάτι υπήρξε. Οι μετέπειτα επεξεργασίες των φωτογραφιών επιθυμούν να αποτυπώσουν το πολύπλοκο σύμπλεγμα εικόνων και αναμνήσεων οπτικά. Η θύμηση ενός αντικειμένου, όχι ακριβώς όπως είναι, με τις αναλογίες, το χρώμα, τις λεπτομέρειες, αλλά με τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία του, τα στοιχεία που το διακρίνουν και προκαλούν την ανάκληση της μνήμης.

3.3 Μέσα υλοποίησης-Τεχνολογίες-Τρόπος παρουσίασης έργου

Στην ενότητα αυτή σχολιάζονται τα μέσα και οι τεχνολογίες που χρησιμοποιήθηκαν για την δημιουργία του έργου και την παρουσίασή του. Όπως αναφέρθηκε το έργο βασίζεται σε εικόνες οι οποίες παρουσιάζονται μέσω ενός art book και μέσω του view master. Παρακάτω παρουσιάζονται τα μέρη της κάθε εικόνας και η τελική τους σύνθεση, η φιλοσοφία του view master και η μετατροπή των ψηφιακών εικόνων σε αναλογικές ώστε να μπορούν να προβληθούν με την χρήση του view master.

Οι εικόνες που χρησιμοποιήθηκαν στο τελικό έργο έχουν καταγραφεί με την χρήση αναλογικής κάμερας, ψηφιακής mirrorless, ψηφιακής dslr, ψηφιακής compact και με κάμερα κινητού τηλεφώνου. Όλες οι αρχικές φωτογραφίες απεικονίζουν αντικείμενα σε χώρους, έπειτα επεξεργάζονται και δημιουργείται η τελική σύνθεση. Οι φωτογραφίες επεξεργάζονται με δύο προγράμματα της adobe, το photoshop και το illustrator, τοποθετούνται με τέτοιο τρόπο, η μία εικόνα πάνω στην άλλη, δημιουργώντας layers, δηλαδή επίπεδα, με την μέθοδο της διπλοέκθεσης δημιουργείται η ιδιαίτερη αίσθηση της τελικής εικόνας. Ο Hedgecoe αναφέρεται σ' αυτή την τεχνική με τον όρο *διπλή εκφώτιση* που σημαίνει “είτε την εκφώτιση δυο εικόνων τη μια πάνω στην άλλη, είτε εκφωτίζοντας δύο εικόνες δίπλα - δίπλα”.¹⁶² Στην διπλή εκφώτιση ή διπλοέκθεση, η μία εικόνα τοποθετείται πάνω στην άλλη, είναι σημαντικό να τονιστεί ότι πάντα τα φωτεινά σημεία της εικόνας είναι αυτά που φαίνονται στην άλλη, οι περιοχές που είναι πιο φωτισμένες ή πιο ανοιχτές χρωματικά είναι αυτές που διακρίνονται, ενώ οι σκοτεινές περιοχές τείνουν να χάνονται.¹⁶³ Η τεχνική της διπλής εκφώτισης χρησιμοποιήθηκε για την δημιουργία αυταπατών, έδινε την αίσθηση του στοιχειωμένου και μπορούσαν να δημιουργηθούν “φαντάσματα” στις εικόνες όπως φαίνεται παρακάτω στην εικόνα 4.

¹⁶² Hedgecoe, *TO BIBΛIO TOY ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΥ*, 224.

¹⁶³ Hedgecoe, *TO BIBΛIO TOY ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΥ*, 224.



Εικόνα 4.9 : Old Victorian ghost photography στο
<https://dubblepr.wordpress.com/2016/09/16/history-of-double-exposure-photography/>

Στο έργο χρησιμοποιήθηκε κυρίως η τεχνική της διπλής εκφώτισης με ψηφιακό τρόπο με την χρήση του photoshop. Όλες οι φωτογραφίες, ακόμη και οι αναλογικές, ψηφιοποιήθηκαν και επεξεργάστηκαν στο photoshop. Έπειτα από δοκιμές και χρησιμοποιώντας τους κανόνες σύνθεσης της φωτογραφίας καθώς και σημειολογία δημιουργήθηκαν οι τελικές εικόνες. Παρακάτω φαίνονται οι εικόνες, η κάθε μία αποτελείται από διάφορες φωτογραφίες οι οποίες βρίσκονται πάνω από την διακεκομμένη γραμμή, η εικόνα κάτω από την διακεκομμένη είναι κάθε φορά η τελική σύνθεση των υπολοίπων.



Εικόνα 4.10



Εικόνα 4.11



Εικόνα 4.12



Εικόνα 4.13



Εικόνα 4.14



Εικόνα 4.15



Εικόνα 4.16



Εικόνα 4.17



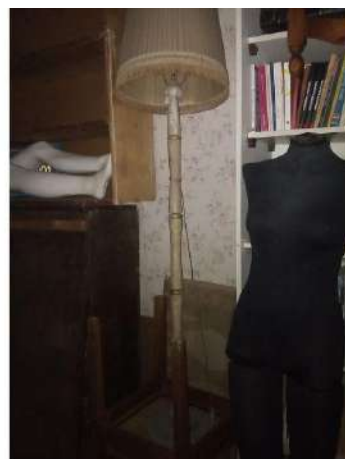
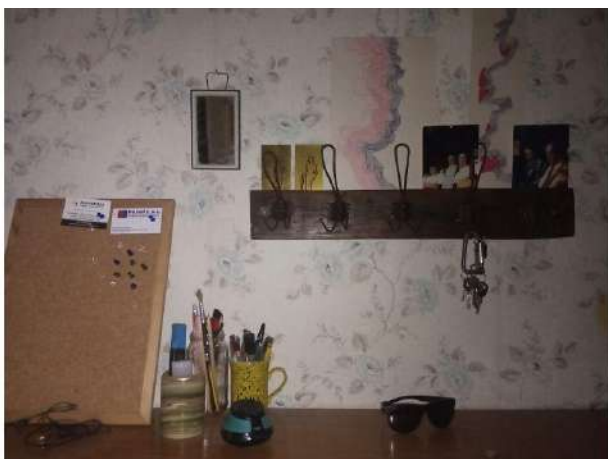
Εικόνα 4.18



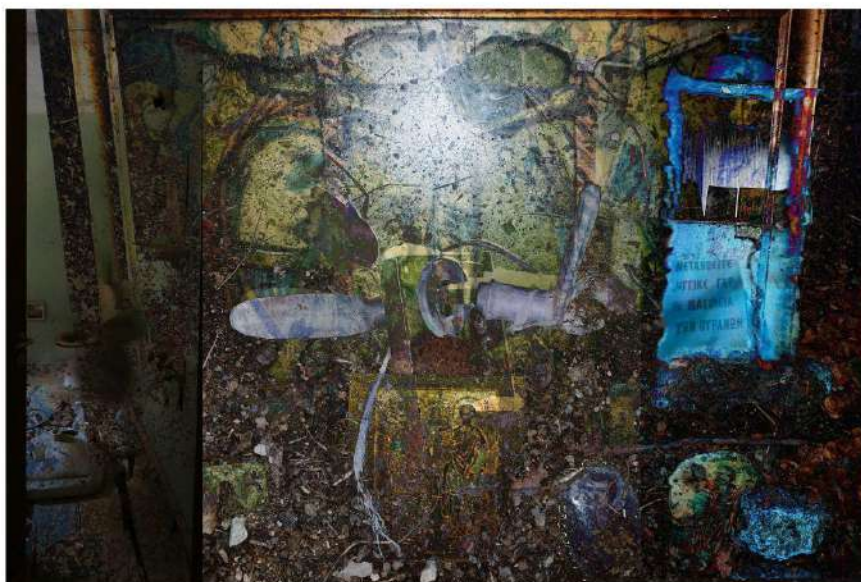
Αντικείμενα που χρησιμοποιήθηκαν στην Εικόνα 4.19



Εικόνα 4.19



Εικόνα 4.20



Εικόνα 4.21



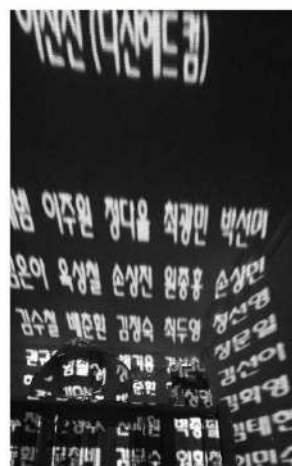
Εικόνα 4.22



78



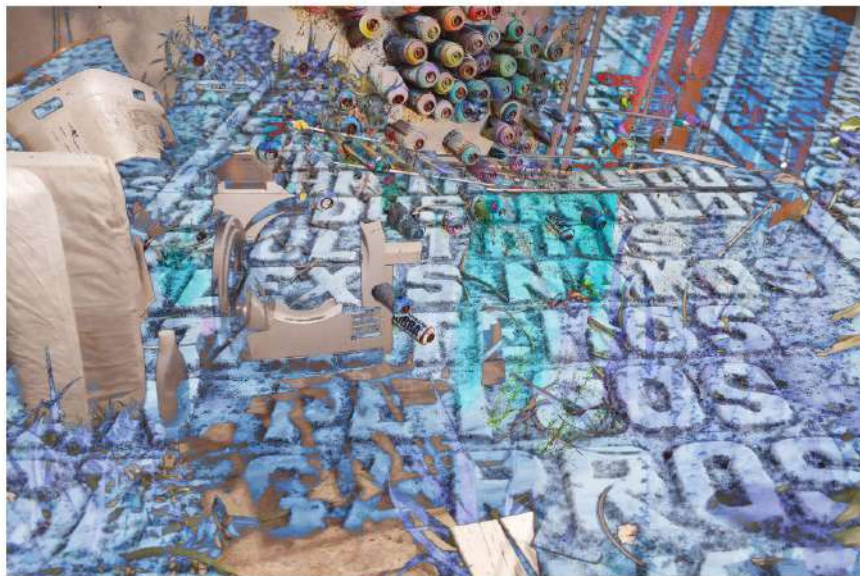
Εικόνα 4.24



Εικόνα 4.25



Εικόνα 4.26



Εικόνα 4.27



Εικόνα 4.28



Εικόνα 4.29



Εικόνα 4.30

Η δημιουργία των εικόνων καλύπτει τόσο το κομμάτι του υλικού πολιτισμού όσο και το κομμάτι της μνήμης και την αναπαράσταση της μνήμης οπτικά. Το όνομα του έργου “Mapas de objetos” και στα ελληνικά “Χάρτες αντικειμένων” αναφέρεται σ’ αυτήν ακριβώς την λειτουργία του εγκεφάλου που περιγράφηκε στο δεύτερο μέρος της εργασίας, στο να δημιουργεί χάρτες και μονοπάτια και μ’ αυτόν τον τρόπο να παράγεται μνήμη. Παράλληλα, το όνομα αναφέρεται και στην τελική μορφή των εικόνων, πολλαπλά στοιχεία και πληροφορία ενωμένα σε ένα σύμπλεγμα που χρειάζονται μελέτη και αποκωδικοποίηση όπως ακριβώς ένας χάρτης. Λόγω της συγχωνευμένης πληροφορίας και των έντονων χρωμάτων επιλέχθηκε η παρουσίασή τους μέσω του view master. Το view master αποτελεί την αρχή του 3d, μέσα από τα κιάλια του viewmaster οι εικόνες “ζωντανεύουν” και αποκτούν “βάθος”. Το τρισδιάστατο αντικείμενο αποτυπώνεται με την χρήση φωτογραφικής μηχανής, μετατρέπεται σε δισδιάστατο, επεξεργάζεται, ξαναμετατρέπεται και αποδίδεται σε τρισδιάστατο.



Εικόνα 4.31 , 4.32 : Ποδέλες του viewmaster



Εικόνα 4.33 : Ποδέλες του viewmaster

“Οι κύλινδροι από χαρτόνι, περιέχουν επτά ζεύγη ζωηρών έγχρωμων διαφανειών που διαμορφώνονται σε τρισδιάστατες εικόνες, απλά τοποθετούνται σε μια σχισμή στο πάνω

μέρος του προβολέα”.¹⁶⁴ Τα κυλινδρικά φιλμάκια του view master αποτελούνται από 7 φωτογραφίες, άρα 14 εικόνες, η κάθε φωτογραφία υπάρχει δύο φορές στο φιλμάκι αντιδιαμετρικά, απαιτείται μία φωτογραφία για το κάθε μάτι. Για την δημιουργία των φωτογραφιών ο Sheppard (2016) αναφέρει πως χρησιμοποιείται ειδική στερεοσκοπική κάμερα. Ο Hedgecoe αναφέρει ότι “Η ικανότητά μας να αντιλαμβανόμαστε τη στρογγυλότητα και το βάθος των αντικειμένων οφείλεται στην διοπτική μας όραση• η παράλλαξη διαφέρει ανάμεσα στα δύο μάτια. Αυτή η διαφορά στην οπτική θέση έχει σαν αποτέλεσμα, μικρές διαφορές στον τρόπο με τον οποίο τα αντικείμενα που βρίσκονται κοντά, ευθυγραμμίζονται με τα στοιχεία του πίσω σκηνικού, κάτω.”¹⁶⁵ Η στερεοσκοπική κάμερα είναι μία κάμερα που αποτελείται από δύο φακούς και προσπαθεί να προσομοιώσει την ανθρώπινη όραση. Το δεξί από το αριστερό μάτι έχει απόκλιση στο οπτικό πεδίο, η κάμερα καταγράφει αυτή την απόκλιση και το αποτέλεσμα είναι πιο ρεαλιστικό.



Εικόνα 4.34 : View Master - Model C - The First Slotted

Ο Sheppard (2016) αναφέρει πως ο δημιουργός του view master ήταν ο William Biller Gruber, ένας γερμανός φωτογράφος. Αναφέρει ότι ο Gruber εντυπωσιάστηκε από το φιλμ Kodachrome, περιγράφει την διαδικασία πειραματισμού “τα ζωντανά χρώματα, η καθαρότητα και η έλλειψη κόκκων του φιλμ ήταν ιδανικά για την ιδέα του: να φωτογραφίσει πρωτότυπα ζεύγη στερεοσκοπικών σκηνών σε φιλμ Kodachrome φορμά 828 (μέγεθος εικόνας 28 x 40 mm) ή 135 (μέγεθος εικόνας 24 x 36 mm), να αντιγράψει τα ζεύγη μαζικά στο μικρότερο φιλμ Kodachrome των 16 mm (μέγεθος εικόνας 10,26 x 7, 49mm) και στη συνέχεια να κόψει τις εικόνες από το φιλμ και να τις τοποθετήσει σε στρογγυλά στηρίγματα μαζικής παραγωγής. Μετά από πολλή σκέψη και πειραματισμό, αποφάσισε ότι ένας

¹⁶⁴ Jamie Powell Sheppard, “STEREO PICTURES IN THIS MOUNT WERE NOT TAKEN BY VIEW-MASTER: AN ILLUSTRATED DESCRIPTION OF THE VIEW-MASTER PERSONAL STEREO SYSTEM”, (Thesis, Ryerson University, 2016), 1, https://rshare.library.ryerson.ca/articles/thesis/Stereo_pictures_in_this_mount_were_not_taken_by_view-master_an_illustrated_description_of_the_view-master_personal_stereo_system/14649735

¹⁶⁵ Hedgecoe, *ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΥ*, 299.

στρογγυλός δίσκος ή κύλινδρος, με διάμετρο περίπου 3,5 ίντσες, μπορούσε να χωρέσει επτά στερεοφωνικά ζεύγη φιλμ 16mm απέχουν διαμετρικά μεταξύ τους 63,5 mm που είναι απαραίτητα για τη σωστή προβολή.”¹⁶⁶ (Sheppard, 2016 : 13).



Εικόνα 4.35 : 1953, Original vintage magazine ad for the View-Master Stereo Camera



Εικόνα 4.36 : 1953, View-Master: Picture It Vintage Print Ad

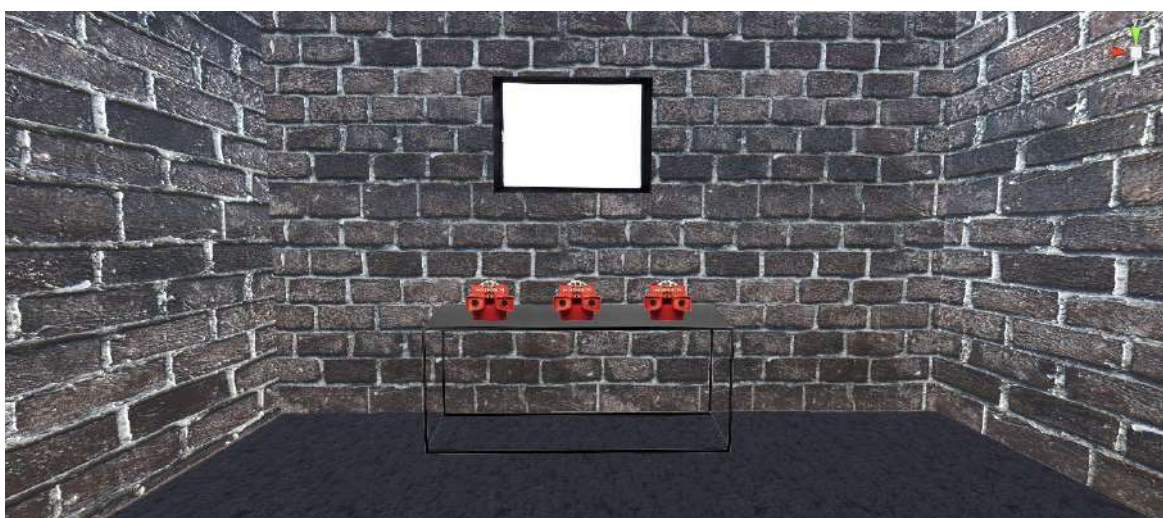
¹⁶⁶ Sheppard, "STEREO PICTURES IN THIS MOUNT WERE NOT TAKEN BY VIEW-MASTER: AN ILLUSTRATED DESCRIPTION OF THE VIEW-MASTER PERSONAL STEREO SYSTEM", 13.

Για την δημιουργία του συγκεκριμένου έργου όπως αναφέρθηκε χρησιμοποιήθηκαν ψηφιακές εικόνες, η διαδικασία που περιγράφηκε με την καταγραφή αντικειμένων με στερεοσκοπική κάμερα δεν ακολουθήθηκε. Η τυπική τεχνική για την δημιουργία ροδέλων για view master απαιτεί στερεοσκοπική κάμερα και χρήση φιλμ, καθώς οι φωτογραφίες που χρησιμοποιούνται στο έργο είναι τραβηγμένες με διαφορετικές κάμερες, αναλογικές και ψηφιακές και έπειτα επεξεργασμένες με ψηφιακά μέσα, η μετατροπή τους σε φιλμ απαιτούσε διαφορετική τεχνική από την παραδοσιακή. Επομένως, οι εικόνες που δημιουργήθηκαν ανατέθηκαν σε εταιρία που ασχολείται με την μετατροπή ψηφιακής εικόνας σε αναλογική για την παραγωγή των κυκλικών φιλμ. Η εταιρεία ονομάζεται Digital Slides¹⁶⁷ και έχει έδρα στην Αγγλία. Για την δημιουργία του φιλμ απαιτούνταν οι εικόνες να είναι σε συγκεκριμένο μέγεθος (1240px wide x 1125px) και ανάλυση (300 dpi). Έπειτα η εταιρεία μετέτρεπε τις ψηφιακές εικόνες σε αναλογικές. Περιγράφουν ότι οι ψηφιακές φωτογραφίες αποτελούν ακολουθία αριθμητικών τιμών που εκφράζουν τον βαθμό φωτεινότητας του κάθε ένα από τα τρία χρώματα, κόκκινο, πράσινο και μπλε. Στο photoshop υπάρχουν τα κανάλια, 3 κανάλια κάθε ένα για κάθε χρώμα. Περιγράφουν ότι υπάρχουν έγχρωμα φωτογραφικά φιλμ με στρώματα που αντιδρούν στο κόκκινο, πράσινο και μπλε φως με την χρήση χρωστικών ουσιών. Οπότε εκθέτουν ψηφιακά κόκκινα δεδομένα με κόκκινο φως, μπλε με μπλε φως και πράσινα αντίστοιχα με πράσινο φως, δημιουργώντας τελικά τις κατάλληλες χρωματικές τιμές. Χρησιμοποιώντας συσκευή εγγραφής με σταθερό και ευκρινή φακό γίνεται η έκθεση των εικόνων και τελικά η μετατροπή και καταγραφή τους.

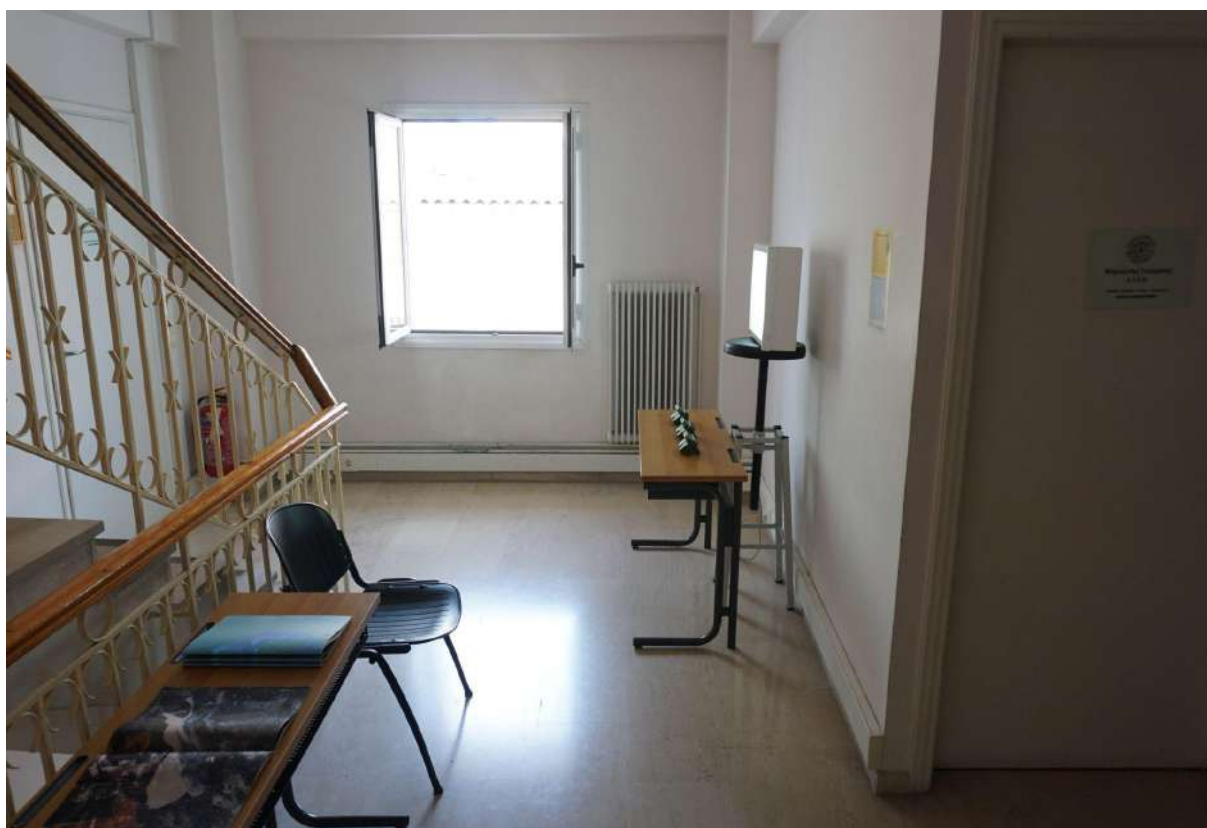
Το τελικό έργο αποτελείται από 21 εικόνες, δηλαδή τρία κυλινδρικά φιλμάκια (7 εικόνες στο κάθε ένα). Το έργο παρουσιάζεται με την μορφή εγκατάστασης στον χώρο, παρακάτω δίνεται η αναπαράσταση της εγκατάστασης σε περιβάλλον 3d (εικόνες 4.37 - 4.39) και η εγκατάσταση του έργου σε πραγματικό χώρο (εικόνες 4.38 - 4.45). Η εγκατάσταση αποτελείται από 2 stand, στο ένα stand είναι τοποθετημένο το art book, το art book αποτελείται από τις ίδιες εικόνες σε δισδιάστατη αναπαράσταση, στο άλλο stand υπάρχουν 3 view master με τις τρεις διαφορετικές ροδέλες. Μπροστά από το stand με τα view master είναι τοποθετημένη μία φωτοτράπεζα, είναι απαραίτητη η ύπαρξη φωτεινής πηγής για την πιο ευκρινή παρουσίαση των εικόνων μέσα από τα view master. Ο θεατής εισέρχεται στο χώρο και έχει την δυνατότητα να ξεφυλλίσει το art book και να δει τις εικόνες μέσα από τους φακούς του view master. Η εγκατάσταση που παρουσιάζεται στις εικόνες 4.38 - 4.45

¹⁶⁷ <https://www.digitalslides.co.uk/?v=f214a7d42e0d>

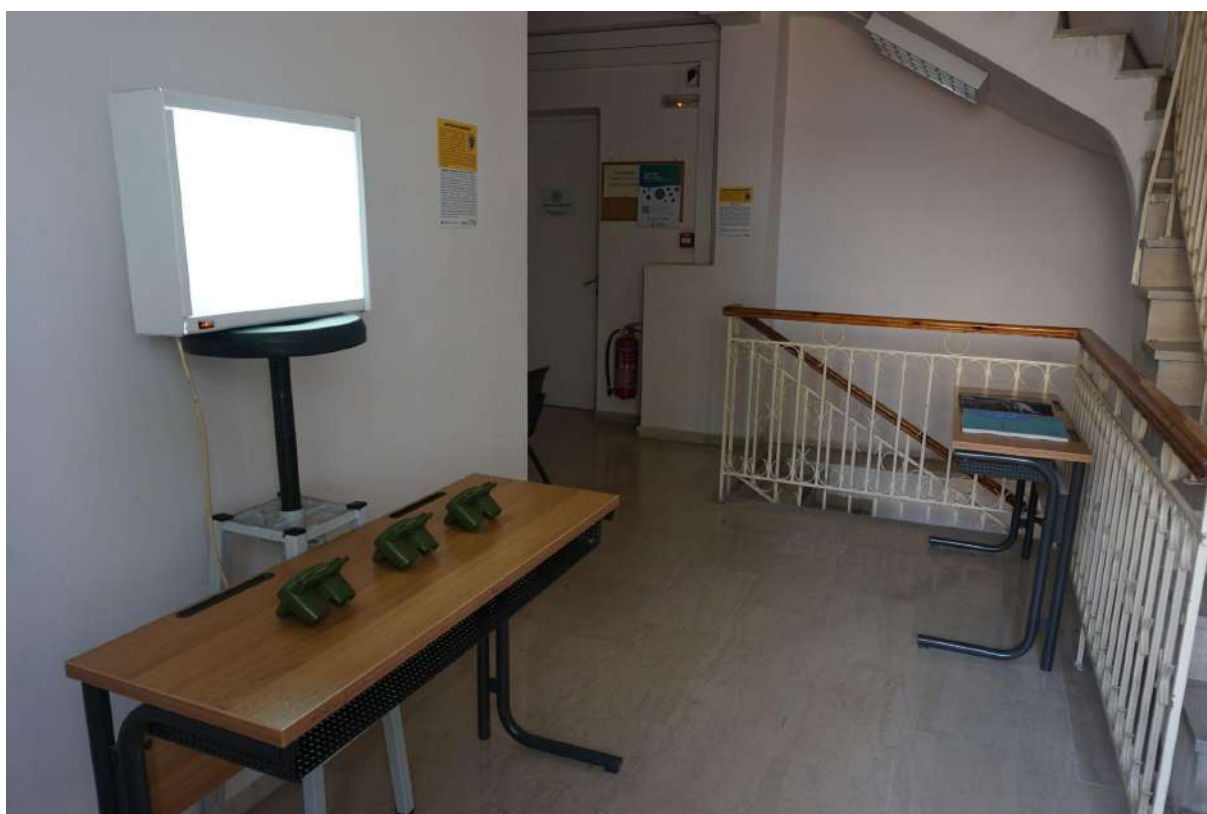
πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια του 15ου Φεστιβάλ Οπτικοακουστικών Τεχνών σε χώρο του Ιονίου Πανεπιστημίου στην Κέρκυρα.



Εικόνα 4.37 , 4.38 , 4.39 : Αναπαράσταση της εγκατάστασης σε 3d περιβάλλον



Εικόνα 4.38



Εικόνα 4.39



Εικόνα 4.40



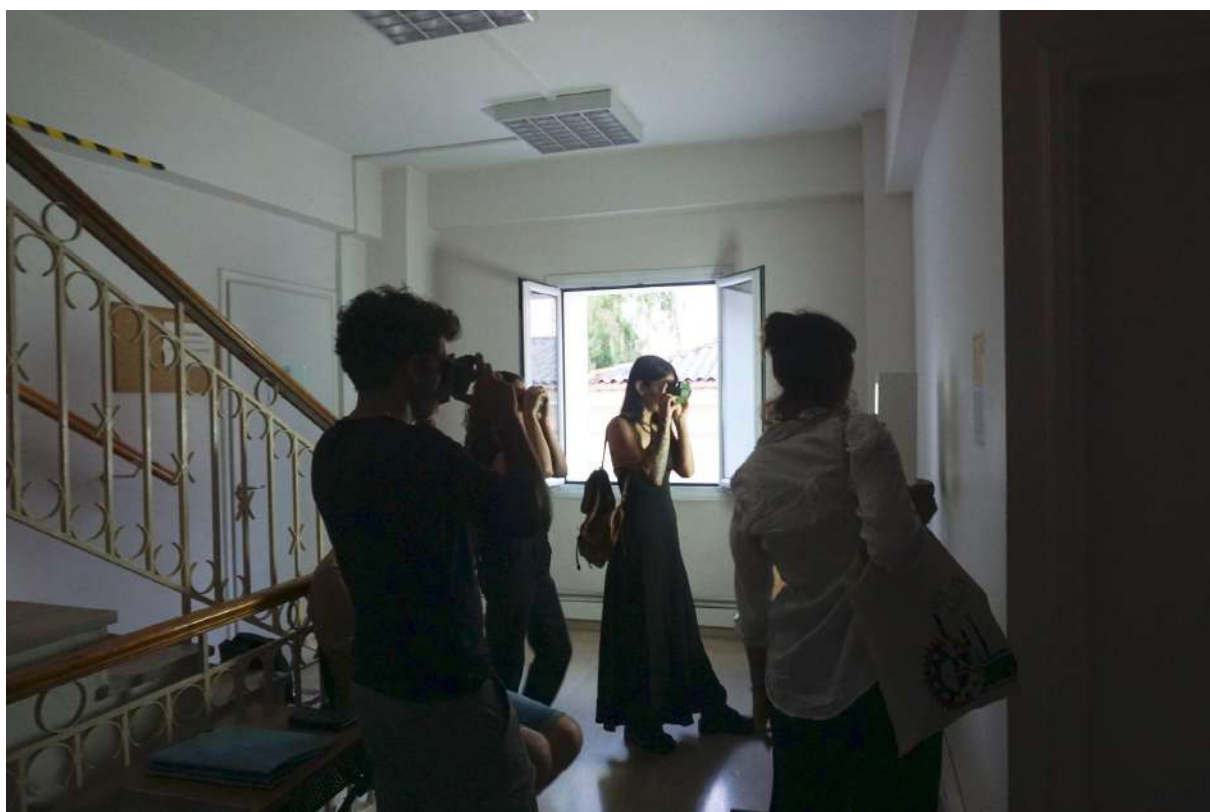
Εικόνα 4.41



Εικόνα 4.42



Εικόνα 4.43



Εικόνα 4.44



Εικόνα 4.45

3.4 Περιορισμοί

Από τη ολοκλήρωση του έργου προκύπτουν ορισμένοι περιορισμοί που αξίζει να συζητηθούν. Οι περιορισμοί αφορούν τόσο το θεωρητικό κομμάτι που γίνεται πρακτικό, όσο και το τεχνικό. Ξεκινώντας από το τεχνικό κομμάτι, το έργο βασίζεται κυρίως σε εικόνες. Οι εικόνες αυτές παρουσιάζονται μέσω του art book και του view master.

Όσον αφορά το κομμάτι των εικόνων, όπως αναφέρθηκε χρησιμοποιήθηκε η χρήση φωτογραφικής μηχανής, αυτή η επιλογή έγινε κυρίως για πρακτικούς λόγους καθώς θα ήταν αδύνατον να μεταφερθούν και να παρουσιαστούν όλα τα αντικείμενα που συμμετέχουν στις τελικές εικόνες. Παράλληλα, το κομμάτι της επεξεργασίας των εικόνων αποτελεί βασικό παράγοντα στην τελική αίσθηση που δημιουργείται. Ο πρώτος περιορισμός είναι ότι τα αντικείμενα δεν υπάρχουν στον χώρο παρουσίασης αλλά απεικονίζονται. Όπως αναφέρθηκε στο κεφάλαιο του μεταμοντερνισμού, η φωτογραφία αποτελεί τεκμήριο ότι το αντικείμενο έχει υπάρξει, ωστόσο αυτό δεν παρουσιάζεται ακριβώς όπως είναι, στις τελικές εικόνες, τα αντικείμενα υποστούν αλλαγές, παραμορφώνονται, χάνονται τα όρια, μπλέκονται με άλλα αντικείμενα. Ο δεύτερος περιορισμός αφορά την πιστότητα των αντικειμένων, τα αντικείμενα χάνουν από τις λεπτομέρειές τους. Η χρήση της φωτογραφικής κάμερας δίνει την δύναμη στον φωτογράφο να αποτυπώσει κάτι από την οπτική γωνία που επιθυμεί. Μιλώντας για την σημειολογία στο τρίτο μέρος έγιναν αναφορές στις διαφορετικές σημασιολογικές αναγνώσεις που προκύπτουν ανάλογα με το πώς τα στοιχεία τοποθετούνται στην εικόνα. Έτσι, προκύπτει ο τρίτος περιορισμός που αφορά αυτή την συνθήκη, τα αντικείμενα παρουσιάζονται μόνο υπό συγκεκριμένη οπτική.

Περιορισμοί προκύπτουν και στο τεχνικό κομμάτι παρουσίασης του έργου, στο κομμάτι που αφορά το master view. Ο παραδοσιακός τρόπος δημιουργίας ροδέλων ειδικών για master view γίνεται με στερεοσκοπική φωτογραφική κάμερα και φιλμ. Ο τρόπος που χρησιμοποιήθηκε για την δημιουργία των ροδέλων του έργου έγινε με διαφορετική τεχνική που αναφέρεται στο κεφάλαιο 3.3. Αυτό συνεπάγεται μείωση ποιότητας λόγω μεταφοράς από ψηφιακό σε αναλογικό και μη στερεοσκοπικές εικόνες.

Τέλος, σε σχέση με την σύνδεση θεωρητικού και πρακτικού, στην εργασία δίνεται μεγάλη έμφαση στις αισθήσεις, καθώς μέσω του σώματος και των αισθήσεων βιώνεται ο υλικός κόσμος και αναβιώνει η μνήμη. Η τελική παρουσίαση του έργου βασίζεται κυρίως στην όραση. Το σώμα συμμετέχει στο κομμάτι που αφορά την κίνηση του viewmaster το οποίο αφυπνίζει μνήμες, αλλά τα υπόλοιπα αντικείμενα καταναλώνονται μόνο οπτικά μέσω του art

book και του view master. Δίνεται έμφαση στην αίσθηση της όρασης έναντι των άλλων αισθήσεων, χάνονται βασικά κομμάτια του υλικού κόσμου, όπως η αφή, η μυρωδιά.

Συμπεράσματα

Η ανάλυση του θεωρητικού πλαισίου έπαιξε σημαντικό ρόλο στην σύνθεση του έργου. Στο θεωρητικό κομμάτι παρουσιάστηκαν οι διαστάσεις του υλικού πολιτισμού, της μνήμης και των αισθήσεων και δόθηκαν παραδείγματα από καλλιτέχνες που διαχειρίζονται αυτούς τους τρεις άξονες. Παρουσιάστηκε η έντονη σχέση υποκειμένου - αντικειμένου και καταρρίφθηκε ο έντονος δυισμός τους. Έγινε σαφές το πως τα αντικείμενα συμμετέχουν και επιδρούν στο άτομο τόσο σωματικά όσο και πνευματικά, ενώ δόθηκαν παραδείγματα αντικειμενοποίησης του ανθρώπου. Η εμπλοκή του σώματος στην παραγωγή και χρήση των αντικειμένων καθώς και το ίδιο το σώμα ως ύλη, αποτελεί γέφυρα μεταξύ των δύο. Αποδείχθηκε πως τα αντικείμενα χρησιμοποιούνται σε πολλαπλές καθημερινές πρακτικές και στην συνέχεια αποτελούν *ερείσματα μνήμης*. Οι καλλιτέχνες μέσω των εγκαταστάσεων, φωτογραφιών, της μουσικής και της λογοτεχνίας, ανοίγουν διάλογο σε σχέση με τον υλικό κόσμο, την μνήμη και το βίωμα. Το κομμάτι της μνήμης τόσο εγκεφαλικά όσο και αισθητηριακά το πραγματεύονται συνέχεια καλλιτέχνες που επιθυμούν να επικοινωνήσουν συγκεκριμένα νοήματα.

Στο κομμάτι του έργου, η αποτύπωση της υλικής μνήμης οπτικά απαιτούσε πολλούς πειραματισμούς και ήταν μια διαδικασία σε συνεχή εξέλιξη. Για την δημιουργία του έργου βασική προϋπόθεση ήταν η κατανόηση του θεωρητικού πλαισίου και η αποσαφήνιση των βασικών εννοιών. Οι δύο κύριοι άξονες ήταν ο υλικός πολιτισμός και η μνήμη. Ο υλικός πολιτισμός μπορούσε εύστοχα να αναδειχθεί στην εικόνα καθώς ως βάση του έργου αποτελούσαν φωτογραφίες από διάφορα αντικείμενα. Για την αποτύπωση της μνήμης οπτικά απαιτήθηκε η κατανόηση του πως λειτουργεί ο εγκέφαλος τόσο σε σχέση με την μνήμη όσο και σε σχέση με το οπτικό ερέθισμα, καθώς το έργο αποτελείται από εικόνες, και η σύνδεση με το αισθητηριακό βίωμα. Η λέξη κλειδί για την τελική μορφή του έργου ήταν “*χάρτες*”. Χάρτες αντικειμένων όπως οι χάρτες που δημιουργούνται μέσω των ερεθισμάτων για την δημιουργία μονοπατιών και τελικά μνήμης. Η εγκατάσταση του έργου παρόλο που προϋποθέτει την συμμετοχή του σώματος, βασική για το βίωμα, δημιουργεί συγκεκριμένους περιορισμούς σε σχέση με το θεωρητικό κομμάτι. Παρόλο που γίνεται έντονη κριτική στην δύναμη της όρασης έναντι των άλλων αισθήσεων, η παρουσίαση του έργου απευθύνεται

κυρίως στο οπτικό. Η παρούσα εργασία αποτελεί πρόσφορο έδαφος για επόμενες μελέτες και επιπλέον ειδικεύσεις στα θέματα, ώστε να δημιουργηθεί μία υλοποίηση που ξεπερνάει τους παραπάνω περιορισμούς.

Βιβλιογραφία

- Αβραμιώτης Σπυρίδων, Αγγελόπουλος Βασίλειος, Καπελώνης Γεώργιος, Σινιγάλιας Παύλος, Σπαντίδης Δημήτριος, Τρικαλίτη Αγγελική και Φίλος Γεώργιος. *Χημεία Β' Γυμνασίου - Εργαστηριακός Οδηγός*, Αθήνα : Εκδόσεις Διόφαντος, 2017.
- Avancini, Atilio. "THE PHOTOGRAPHIC IMAGE OF EVERYDAY LIFE: meaning and information in journalism". *BRAZILIAN JOURNALISM RESEARCH*, Vo. 7, 48 - 66, 2011.
- Bacque, Marie - Frederique. *Πένθος και Υγεία. Άλλοτε και Σήμερα*, Μετ. Κουτρομπά Χριστίνα, 3η εκδ. Αθήνα : Εκδόσεις Θυμάρι, 2007.
- Baudrillard, Jean. *The System of Objects*, trans. Benedict James. London : Verso, 1996.
- Baudrillard, Jean. *Symbolic Exchange and Death*, trans. Hamilton Iain, 2d edition. UK : SAGE, 2017.
- Berger, John. *Η εικόνα και το βλέμμα*, Μετ. Κονταράτου Ζαν. Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας, 1986.
- Bergeron, Yves et al. "Βασικές Έννοιες της Μουσειολογίας". Επιμέλεια André Desvallées και François Mairesse, Μετ. Σωτήρης Λάμπας. Εκδόσεις: ICOM-Ελληνικό Τμήμα (Διεθνές Συμβούλιο Μουσείων). <https://www.openbook.gr/vasikes-ennoies-tis-mouseiologias/> , 2014.
- Bergson, Henri. *ΎΛΗ ΚΑΙ ΜΝΗΜΗ - ΔΟΚΙΜΙΟ ΓΙΑ ΤΗ ΣΧΕΣΗ ΣΩΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ*, μετ. Ζινδριλή Πολυξένη και Υφαντής Δημήτρης. Αθήνα : Εκδόσεις ΡΟΕΣ, 2013.
- Butler Beverley και Rowlands Michael. "Πολιτισμική κληρονομιά". Στο *Υλικός Πολιτισμός - Η ανθρωπολογία στην χώρα των πραγμάτων*, Επιμ. Γιαλούρη Ελεάνα και Μετ. Μαρκέτου Πελαγία, 2η εκδ., 125-150. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2017.
- Γιαλούρη, Ελεάνα. "Υλικός πολιτισμός: Οι περιπέτειες των πραγμάτων στην ανθρωπολογία". Στο *Υλικός Πολιτισμός - Η ανθρωπολογία στην χώρα των πραγμάτων*, Επιμ. Γιαλούρη Ελεάνα, 2η εκδ., 11-74. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2017.
- Γκουγκουλή, Κλειώ. "Άνθρωποι, αντικείμενα και τεχνικές : Σύγχρονες ανθρωπολογικές προσεγγίσεις της τεχνολογίας". Στο *Υλικός Πολιτισμός - Η ανθρωπολογία στην χώρα των πραγμάτων*, Επιμ. Γιαλούρη Ελεάνα, 2η εκδ., 281-318. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2017.

- Crimp, Douglas. The Photographic Activity of Postmodernism, in *MIT PRESS*, Vol. 15, 91-101, 1980. <http://www.jstor.org/stable/778455> .
- Δρυγιαννάκης, Κωστής. *Οπτική Μουσική, Τα πρώτα λόγια, Ηχογραφήσεις 1984 -1987*. <https://hxoikatoapotospiti.bandcamp.com/album/optical-musics-the-first-words-recordings-1984-1987> , 2017.
- Dant, Tim. Fetishism and the social value of objects, in *The Editorial Board of The Sociological Review*. UK : Blackwell Publishers, 1996.
- DeRoo, Rebecca. “SPOTLIGHT ESSAY: CHRISTIAN BOLTANSKI”. Ιανουάριος, 2009. <https://www.kemperartmuseum.wustl.edu/node/11254> , 2009.
- Εσθήρ, Σολομών. “Τα μουσεία ως « αντικείμενα »: Αναζητώντας τρόπους προσέγγισης. Στο *Υλικός Πολιτισμός - Η ανθρωπολογία στην χώρα των πραγμάτων*, Επιμ. Γιαλούρη Ελεάνα, 2η εκδ., 75-124. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2017.
- Edelman, Gerald M. *ΑΙΘΕΡΑΣ ΘΕΪΚΟΣ, ΛΑΜΠΕΡΗ ΦΩΤΙΑ*, Μετ. Τασιόπουλος Π. και Μάμαλης Αλ. , 2η εκδ. Αθήνα : Εκδόσεις κάτοπτρο, 2005.
- Flieger, Jerry Aline. Proust, Freud, and the Art of Forgetting, *University of Wisconsin Press*, issue 29, 66-82. <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp> , 1980.
- Flusser, Vilem. *ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ*. Θεσσαλονίκη : UNIVERSITY STUDIO PRESS A.E. , 2015.
- Galvin, John. “SPATIAL MONTAGE : MEDIATING A NON-LINEAR EXPERIENCE OF TIME”. PHD Thesis, University of Limerick, 2013.<http://hdl.handle.net/10344/3280> .
- Hedgecoe, John. *ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΥ*, Μετ. Ρουμελιώτης Μάνος, Επιμ. Μωρεσόπουλος Σταύρος. Αθήνα : Εκδόσεις Πόντιξ, 2004.
- Hodder, Ian. *Συνύφανση - Μια αρχαιολογία των σχέσεων μεταξύ ανθρώπων και πραγμάτων*, Μετ. Κούρκουλος Νίκος. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2014.
- Κακούζο, Οκακούρα. *ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΤΣΑΓΓΙΟΥ*. Αθήνα : Εκδόσεις Ερατώ, 1992.
- Καλαντζής, Κωνσταντίνος. “Οπτικός πολιτισμός και ανθρωπολογία”. Στο *Υλικός Πολιτισμός - Η ανθρωπολογία στην χώρα των πραγμάτων*, Επιμ. Γιαλούρη Ελεάνα, 2η εκδ., 171-214. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2017.
- Kandinsky, Wassily. *ON THE SPIRITUAL IN ART*. New York : The gallery press, 1946.
- Keulemans, Guy. “ The Geo-cultural Conditions of Kintsugi”. *The Journal of Modern Craft*, September 2016, 15-34, 2016.

- Kress, Gunther και Leeuwen, Theo V. *Η ανάγνωση των εικόνων - Η γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού*, Επιμ. Παπαδημητρίου Φωτεινή και Μετ. Κουρμεντάλα Γιώτα, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2010.
- Kouhi, Reza G. και Moghadam, Rasoul P. “Study of Documentary Photography in the Postmodern World”. *In International Journal of Liberal Arts and Social Science*, Vol. 4 No. 2, 78-85, March 2016. <https://www.semanticscholar.org/paper/Study-of-Documentary-Photography-in-the-Postmodern-Kouhi-Moghadam/01f2ac6172dc652059b29d1d418695a83c882435> .
- Λαπούρτας Ανδρέας και Δημητρακάκη Άντζελα. “Μουσείο και επικοινωνία: Περί όρων και ορίων”, *Αρχαιολογία & Τέχνες*, τεύχος 48, 87-94, 1993.
- Lucarelli, Fosco. “Jeff Wall, Study for ‘A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)’.” June, 2017. <https://socks-studio.com/2017/06/28/jeff-wall-study-for-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-1993/> .
- Μαυραγάνη, Μαρία. “Αντικείμενα του παρελθόντος ή υλική μνήμη : Η κατανάλωση μιας ετερότητας”. Στο *ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ ΚΑΙ ΤΟΠΟΙ ΜΝΗΜΗΣ - Ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, Επιμ. Παραδέλλης Θ. και Μπενβενίστε Ρ. , 1η εκδ. 175-192. Αθήνα : Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1999.
- Μολέσκη, Λοϊζα. “ΤΑ ΙΕΡΑ ΣΚΕΥΗ ΚΑΙ ΑΜΦΙΑ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΙ ΤΟΥΣ”. Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, 2007.
- Μπαρτ, Ρολάν. *Φωτεινός Θάλαμος - Σημειώσεις για την Φωτογραφία*, Επιμ. Σταύρου Άλκης και Μετ. Κρητικός Γιάννης. Αθήνα : Εκδόσεις Κέδρος, 1983.
- Μπατάιγ, Ζωρζ. *Τα δάκρυα του Έρωτα*, Μετ. Φωτοπούλου Ιουλία. Αθήνα : Εκδόσεις Νεφέλη, 1981.
- Μπένγιαμιν, Βάλτερ. *Θέσεις για την Φιλοσοφία της Ιστορίας. Ο σουρεαλισμός. Για την εικόνα του Προυστ*, Μετ. Παράσχης Μηνάς. Αθήνα : Εκδόσεις Ουτοπία, 1983.
- May, Susan. “Meteorologica.” In *Olafur Eliasson: The Weather Project*, Edi. Susan May. Exhibition catalogue. London: Tate Publishing, 2003: 15-28, 2003.
- Miller, Daniel. “Κατανάλωση”. Στο *Υλικός Πολιτισμός - Η ανθρωπολογία στην χώρα των πραγμάτων*, Επιμ. Γιαλούρη Ελεάνα, 2η εκδ., 319-354. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2017.
- Moustaira, Elina. “Cultural Objects and Identity”, *SSRN Electronical Journal*, 871-877, 2011. https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3154444 .

- Νταμάσιο, Αντόνιο. *Η παράξενη κατάσταση των πραγμάτων - Η ζωή, τα Συναισθήματα και η Δημιουργία των Πολιτισμών*, Επιμ. Κεκροπούλου Ελένη και Μετ. Παπαϊωάννου Μενέλαος. Αθήνα : Εκδόσεις ΕΝΑΛΙΟΣ, 2019.
- Ντελέζ, Ζιλ. *Ο ΠΡΟΥΣΤ ΚΑΙ ΤΑ ΣΗΜΕΙΑ*, Μετ. Χατζηδήμου Καίτη & Ράλλη Ιουλιέτα. Αθήνα : Εκδόσεις ΡΑΠΠΑ, 1976
- Nugteren, Albertina. "Introduction to the Special Issue 'Religion, Ritual, and Ritualistic Objects'". *Faculty of Humanities and Digital Sciences*, March, 2019. <https://www.mdpi.com/journal/religions> .
- Παμούκ, Ορχάν. *Το μουσείο της αθωότητας*, μετ. Βρεττού Στέλλα. Αθήνα : Εκδόσεις Ωκεανίδα, 2009.
- Παπαγαρουφάλη, Ελένη. "Δωρεά σώματος, δωρεά οργάνων: Παιχνίδια λήθης και μνήμης". Στο *ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ ΚΑΙ ΤΟΠΟΙ ΜΝΗΜΗΣ - Ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, Επιμ. Παραδέλλης Θ. και Μπενβένιστε Ρ. , 1η εκδ. 155-174. Αθήνα : Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1999.
- Παραδέλλης, Θεόδωρος. "Ανθρωπολογία της μνήμης". Στο *ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ ΚΑΙ ΤΟΠΟΙ ΜΝΗΜΗΣ - Ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, Επιμ. Παραδέλλης Θ. και Μπενβένιστε Ρ. , 1η εκδ. 27-58. Αθήνα : Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1999.
- Πετρίδου, Ελία. "Ενδυμα και υλικός πολιτισμός : Από τη σημειολογία στη δράση". Στο *Υλικός Πολιτισμός - Η ανθρωπολογία στην χώρα των πραγμάτων*, Επιμ. Γιαλούρη Ελεάνα και Μετ. Βρεττού Αγγελική, 2η εκδ., 355-390. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2017.
- Πετρόπουλος, Ηλίας. *τούρκικος καφές εν Ελλάδι*. Αθήνα : Εκδόσεις Γράμματα, 1979.
- Προυστ, Μαρσέλ. *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο- Από τη μεριά του Σουάν*, Μετ. Ζάννας Παύλος. Αθήνα : Εκδόσεις Εστία, 2001.
- Pennington, Heather. KINBAKU: THE LIMINAL AND THE LIMINOID IN RITUAL PERFORMANCE.
- Petsini, Penelope. "Appropriative strategies vs modernist orthodoxies: Postmodern concepts in contemporary Greek photography" . *Interactions: Studies in Communication & Culture*, 3(2) : 225-241, 2012. DOI:[10.1386/iscc.3.2.225_1](https://doi.org/10.1386/iscc.3.2.225_1) .
- Popat Sita, Whatley Sarah, O'Connor Rory, Brown Abbe and Harmon Shawn. "Bodily extensions and performance". *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 13(2) : 101-104, 2017. DOI: 10.1080/14794713.2017.1358525 .

- Prester, de Helena and Tsakiris, Manos. “Body-extension versus body-incorporation: Is there a need for a body-model?”. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, September, 2009. <https://www.researchgate.net/publication/226052723> .
- Ρεμπώ, Αρθούρος. “Φωνήεντα”. Στο *Μεθυσμένο Καράβι*, β’ έκδοση, Μετ. Στρατάκης Νίκος, Αθήνα : Ελεύθερος Τύπος, 1997. <https://tokoskino.me/2014/06/22/%CE%B1%CF%81%CE%B8-%CF%81%CE%B5%CE%BC%CF%80%CF%8E-%CF%86%CF%89%CE%BD%CE%AE%CE%B5%CE%BD%CF%84%CE%B1/> .
- Radich, Allan. “Documentary photography/postmodern commodities”. Thesis, Edith Cowan University, 2001. https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/559 .
- Rüpke, Jörg. “Ritual objects and religious communication in lived ancient religion: multiplying religion”, in the *Religious Individualisation*, 1201-1222. Germany : De Gruyter, 2020.
- Σερεμετάκη, Νάντια Κ. *Παλιννόστηση αισθήσεων - Αντίληψη και μνήμη ως υλική κουλτούρα στη σύγχρονη εποχή*, Αθήνα : Πεδίο, 2017.
- Σκαρπέλος, Γιάννης. *Εικόνα και Κοινωνία*. Αθήνα : Εκδόσεις Τόπος, 2011.
- Σταθάκη-Κούμαρη, Ροδούλα. *Η καλαθοπλεκτική στην Ελλάδα*, Αθήνα : Εκδόσεις EOMMEX , 1985.
- Salazar, Carles. UNDERSTANDING SACRED OBJECTS TOWARDS AN ANTHROPOLOGICAL THEORY OF RELIGIOUS MEANING, Catalonia, Spain.
- Santini, Celine. *KINTSUGI - FINDING STRENGTH IN IMPERFECTION*. Kansas City : Andrews McMeel Publishing, 2019.
- Santos, Luis-Sergio. “WALTER BENJAMIN AND THE CONCEPT OF POSTMODERNITY”, https://www.academia.edu/19603788/WALTER_BENJAMIN_AND_THE_CONCEPT_OF_POSTMODERNITY
- Sheppard, Jamie Powell. “STEREO PICTURES IN THIS MOUNT WERE NOT TAKEN BY VIEW-MASTER: AN ILLUSTRATED DESCRIPTION OF THE VIEW-MASTER PERSONAL STEREO SYSTEM” . Thesis, Ryerson University, 2016. https://rshare.library.ryerson.ca/articles/thesis/Stereo_pictures_in_this_mount_were_not_taken_by_view-master_an_illustrated_description_of_the_view-master_personal_stereo_system/14649735
- Sofaer, Joanna. *Material Identities*, 2007. DOI:10.1002/9780470694091

- Stelarc. <http://stelarc.org/?catID=20229> .
- Steven, Van Wolputte. “Hang on to yourself : Of Bodies, Embodiment and Selves”. *Annual Review of Anthropology* 33 : 251-269, 2004. <http://www.jstor.org/stable/25064853> .
- Tanizaki, Junichiro. *Το εγκώμιο της σκιάς*, Μετ. Ευαγγελίδης Παναγιώτης. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2016.
- Tilley, Christopher. *A Phenomenology of Landscape Places, Paths and Monuments*. Oxford : Berg Publishers, 1994.
- Tillich, Paul. “The Religious Symbol”. *Daedalus* 87 (3) : 3- 21, 1958.
- Φιλίνη, Άννα. *ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΟΠΟΙΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ - ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΜΠΑΡΟΚ ΣΤΟ ΣΗΜΕΡΑ*. Αθήνα : Εκδόσεις Γαβριηλίδης, 2012.
- Χαμηλάκης, Γιάννης. *Η αρχαιολογία και οι αισθήσεις - Βίωμα, μνήμη και συν-κίνηση*, Μετ. Κούρκουλος Νίκος. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2015.
- Χονδρογιάννη - Μετόκη, Αρετή. “Η μεταχείριση των νεκρών - Ανασκαφές νεκροταφείων και μεμονωμένων ταφών”, *Ανασκαφή* (126) : 82-93, 2016.
- Woodward, Ian. *UNDERSTANDING MATERIAL CULTURE*. London : SAGE Publications, 2007.
- Zeki, Semir. *Εσωτερική όραση - Μία εξερεύνηση της τέχνης και του εγκεφάλου*, Επιμ. Καραμανλίδης Αζαρίας και Μετ. Ντινόπουλος Θανάσης. Ηράκλειο : Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2002.

Links

- https://publicdelivery.org/nam-june-paik-tv-buddha/#Nam_June_Paik8217s_TV_Buddha
- <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/342.2011.a-f/#exhibitions>
- <https://www.moma.org/audio/playlist/224/2898>
- <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>
- <http://stelarc.org/?catID=20290>
- <https://www.edytoys.gr/>
- <https://tokoskino.me/2014/06/22/%CE%B1%CF%81%CE%B8-%CF%81%CE%B5%CE%BC%CF%80%CF%8E-%CF%86%CF%89%CE%BD%CE%AE%CE%B5%CE%BD%CF%84%CE%B1/>
- <https://didee.gr/2015/09/17/the-proust-effect-by-aristotelis-magoulas/>
- <https://dubblepr.wordpress.com/2016/09/16/history-of-double-exposure-photography/>
- <https://www.jiangekj.xyz/ProductDetail.aspx?iid=52565505&pr=42.88>
- <https://www.atticpaper.com/proddetail.php?prod=1953-viewmaster-ad-clicking-with-3d>
- <https://www.digitalslides.co.uk/?v=f214a7d42e0d>
- <https://www.solldn.com/artists/steve-mccurry/boy-in-mid-flight-jodhpur-india/>
- <https://socks-studio.com/2017/06/28/jeff-wall-study-for-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-1993/>