

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΙΣΤΟΡΙΑΣ & ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ – ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ



ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΚΕΙΜΕΝΟΥ ΑΠΟ ΑΓΓΛΙΚΑ ΣΕ ΕΛΛΗΝΙΚΑ:

«ΘΑΥΜΑΤΑ ΤΗΣ ΨΕΥΔΑΙΣΘΗΣΗΣ: ΨΕΥΔΑΙΣΘΗΣΗ ΚΑΙ
ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΣΑΛΒΑΔΟΡ ΝΤΑΛΙ»

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

της

ΝΙΚΟΛΕΤΑΣ ΑΛΙΠΡΑΝΤΗ

Ξ2018031

Επιβλέποντες: Σωτήρης Λίβας

Γεώργιος Κεντρωτής

Κέρκυρα, Ιούνιος 2023

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΚΕΙΜΕΝΟΥ ΑΠΟ ΑΓΓΛΙΚΑ ΣΕ ΕΛΛΗΝΙΚΑ:

«ΘΑΥΜΑΤΑ ΤΗΣ ΨΕΥΔΑΙΣΘΗΣΗΣ: ΨΕΥΔΑΙΣΘΗΣΗ ΚΑΙ
ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΣΑΛΒΑΔΟΡ ΝΤΑΛΙ»

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

1.Πρόλογος.....	4
2.Πρωτότυπο κείμενο.....	5
3.Μεταφρασμένο κείμενο.....	16
4.Σχολιασμός.....	29
4.1.Σχολιασμός μεταφραστικής εντολής.....	29
4.2.Ανάλυση κειμένου-πηγή.....	30
4.3.Αιτιολόγηση λύσεων μεταφραστικών προβλημάτων.....	31
4.4.Επίλογος.....	35
5.Γλωσσάρι.....	37
6.Βιβλιογραφία.....	40

1. ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία συντάχθηκε με βάση τους κανονισμούς και τις οδηγίες του Τμήματος Ξένων Γλωσσών Μετάφρασης και Διερμηνείας (ΤΞΓΜΔ), του Ιονίου Πανεπιστημίου. Αποτελείται από μία ευθεία μετάφραση και σχολιασμό ενός τεχνικού κειμένου από τα αγγλικά στα ελληνικά. Το κείμενο-πηγή της εργασίας αποτελεί άρθρο/κριτική από την ιστοσελίδα επιστημόνων *Frontiers in Human Neuroscience* με τίτλο *Marvels of illusion: illusion and perception in the art of Salvador Dali* και αναλύει έργα τέχνης του Σαλβαδόρ Νταλί τα οποία παρουσιάστηκαν σε έκθεση ζωγραφικής και κινούνται γύρω από το θέμα των ψευδαισθήσεων και της αντίληψης.

Σύμφωνα με τον κανονισμό εκπόνησης της πτυχιακής εργασίας, αρχικά θα παρουσιαστεί το πρωτότυπο κείμενο στα αγγλικά και ακολουθεί το μεταφρασμένο κείμενο στα ελληνικά. Το κύριο μέρος της εργασίας, το θεωρητικό μέρος δηλαδή, χωρίζεται σε τρία μέρη: στον σχολιασμό της μεταφραστικής εντολής, στην ανάλυση του κειμένου-πηγή και στην αιτιολόγηση των λύσεων των μεταφραστικών προβλημάτων. Στην συνέχεια, γίνεται ένας γενικότερος επίλογος του σχολιασμού και παρουσιάζεται ένα γλωσσάρι με βασικούς όρους του μεταφράσματος για επεξήγηση. Τέλος, η βιβλιογραφία και όλες τις αναφορές σε παράλληλα κείμενα που έγιναν κατά την διάρκεια του σχολιασμού.

Η συγκεκριμένη διαδικασία μετάφρασης αποτέλεσε μία πρόκληση, καθώς το κείμενο περιείχε αρκετούς τεχνικούς όρους σχετικά με την τέχνη, αλλά και ιατρικούς και όρους από τον τομέα της ψυχολογίας. Ήταν όμως μία ευκαιρία να διεκδικώ τις γνώσεις μου και στον τομέα των τεχνικών κειμένων και της ειδικής ορολογίας, κάτι που μελλοντικά θα έχει πολλά πλεονεκτήματα και θα με βοηθήσει στην μετέπειτα εργασία μου και απασχόληση στον τομέα της μετάφρασης.

Κλείνοντας αυτόν τον πρόλογο, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές μου, τα μέλη της επιτροπής και το ΤΞΓΜΔ για την εμπειρία και τις γνώσεις που απέκτησα κατά τη διάρκεια των σπουδών μου στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο.

2. ΠΡΩΤΟΤΥΠΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

Marvels of illusion: illusion and perception in the art of Salvador Dali

Susana Martinez-Conde, Dave Conley, Hank Hine, Joan Kropf, Peter Tush, Andrea Ayala and Stephen L. Macknik

The surrealist movement aimed to blur the distinction between the real and the imagined. Such lack of a border between truth and fantasy is perhaps most apparent in the art of Spanish painter Salvador Dali (1904–1989). Dali included numerous illusions in his artworks, with the intent to challenge the viewers’ perceptions of reality and to enable them to see beyond the surface. The “Marvels of Illusion” exhibit, shown at The Dali Museum in St. Petersburg, FL., from June 14 to October 12, 2014, showcased Dali paintings, prints and sculptures centered on illusory themes. Here, we review the significance of illusions in Dali’s art, focusing on the pieces displayed at the “Marvels of Illusion” exhibit.

Keywords: surrealist movement, illusions, ambiguous images, stereopsis, anamorphic perspective, face perception, illusory contours, pareidolia

Introduction

The “Marvels of Illusion” exhibit, shown at The Dali Museum in St. Petersburg, FL., from June 14 to October 12, 2014, offered visitors a unique perceptual and cognitive experience into the world of ambiguity and illusions. The exhibition displayed a number of paintings, prints and sculptures by Salvador Dali (1904-1989), a sixteenth century piece from the School of Arcimboldo that was on loan from the Ringling Museum, and interactive demonstrations and illustrative material. Here we review the role of illusions in the art of Dali, focusing on the pieces displayed at the “Marvels of Illusion” exhibit.

Illusions are noted as the disconnect between physical reality and subjective perception (Martinez-Conde and Macknik, 2010). When experiencing a visual illusion, we may see something that is not there in reality, fail to see something that is, or more generally see something different from what is there. Due to this disconnect between perception and reality,

visual illusions exemplify how the brain fails to re-create the physical world, and provide vision scientists with substantial tools to apply to the study of the neural underpinnings of perception.

Throughout history, artists and researchers have utilized illusions with the aim of understanding perception. Many years before scientists began studying neuronal properties, artists devised multiple techniques to trick the brain into believing that a flat canvas had depth or that a sequences of brushstrokes was in fact a still life. Factors such as brightness, color, shading, and eye movements, among other contributors, can powerfully affect what we see.

Salvador Dali intuited that what we construe visually as reality is the product of the habits of the mind, more than of the eye. He understood that we create an ordered or disordered world from intermittent and incomplete retinal information processed by our mind's experiences, desires and apprehensions. Thus, Dali's artworks challenge the viewers' perceptions of reality and enable them to see beyond the surface. Visual illusions, present in many of the painter's artworks, include numerous examples of perceptual completion and ambiguous images.

Illusory Contours and Filling-in Illusions in Dali's Art

Our brain makes up a large fraction of what we perceive. High resolution vision is limited to the center of our eyes—about a tenth of a percent of the entirety of our visual field—, but we perceive the whole visual field as a high-resolution, focused, perfectly formed image. This is a grand illusion that results from the joint action of the neural systems responsible for our vision and eye movements.

Various perceptual rules, such as the Gestalt laws conceptualized in the late 19th and early 20th centuries, govern the way our brains fill in incomplete information. For instance, the Gestalt Principle of Closure says that our perception will group individual elements as a whole (rather than consider them as separate from each other) if they seem to complete an entity. The Kanizsa triangle illusion appears as a ghostly triangle partially superimposed on three circles at the triangle's vertices. We perceive the triangle, rather just than the three Pac-men that are actually present, because our brain overlays the shape of a triangle on an extremely limited field of data. The illusory triangle manages to look slightly whiter than the

background, though it is in reality the same shade. A great deal of our everyday experience consists of similar feats of filling in perceptual and cognitive gaps, where we use what we know about the world to imagine what we do not know.

Our visual system is ingrained with the ability to detect and process faces rapidly and with efficiency, even with few details. Even infants look at basic depictions of faces for longer times than they explore similar cartoonish faces in which the eyes and other features are scrambled. The neurons responsible for our refined “face sense” lie in the fusiform gyrus or fusiform face area, a brain region that becomes active not only when we detect an actual face, but also when we perceive an illusory or imaginary face. Meng et al. recently found that, whereas both faces and objects that look like faces activate the left fusiform gyrus, real faces activate the right fusiform gyrus much more strongly than look-alikes (Meng et al., 2012).

Trauma or lesions to the fusiform face area result in a prosopagnosia, or face blindness. But even people with standard face-recognition skills are susceptible to various face perception illusions. Many of these occur when the visual system fills in the gaps to create a complete face from scarce visual content.

“Face pareidolia” refers to our visual system’s predisposition to find faces in accidental or vague visual information. Common examples are finding faces on the fronts of cars and buildings. This phenomenon results from face-recognition circuits that are constantly at work to find a face in the crowd. Our brain’s aptitude to find meaning, united with an outstanding skill for face detection, can lead to spectacular cases of pareidolia. A grilled cheese sandwich, with an image resembling Virgin Mary burned into the bread, sold on eBay for \$28,000 (Martinez-Conde and Macknik, 2012).

The brain’s ability to fabricate links among things that are in reality unconnected is essential to the “paranoiac-critical method” artistic method invented by Dali. (In fact, paranoia and pareidolia share a common etymology, from the Greek *para-* for “instead of ” and *-oid*, *-oeides*, or *-eidos* for “form”).

FIGURE 1 | Paranoia, by Salvador Dali, Oil on canvas, 1935–1936. ©Salvador Dali. Fundación Gala-Salvador Dali (Artist Rights Society), 2015. Collection of the Salvador

Dali Museum, Inc., St. Petersburg, FL, 2015. Reproduced with kind permission from the Salvador Dali Museum, Inc.

Paranoia—Oil on Canvas, 1935–36

Paranoia provides a striking example of an illusory contour resulting from filling-in processes. A battle scene reminiscent of some of Leonardo Da Vinci's sketches hovers over a bust set on a pedestal. The bust is headless, yet we perceive a head (Figure 1).

The small figures that appear to be standing on or behind the woman's neck form her chin, mouth, and nose. In the distance, groups of men on horseback form the eyes and hairline. The brain then fills in the missing lines and contours of the woman's face (Cox et al., 2004). Facial recognition is a dominant perceptual function, so the brain easily completes the head despite having to fabricate most of the information.

The woman's face can be seen more easily by squinting our eyes to blur the distinct edges of the small figures. Interestingly, there is also a double image in the face. Some people can see a sweet woman with downcast eyes, while others see a wild-eyed woman with a sinister smile (see "Ambiguous Illusions" section for more examples of perceptual ambiguity in Dali's art).

Paranoia pays homage to Leonardo, not only in the depiction of the battle scene, but also in following his advice to find perceptual patterns in meaningless objects: ". . . *stop sometimes and look into the stains of walls, or ashes, or a fire, or clouds, or mud, or like places, in which, if you consider them well, you may find really marvelous ideas,*" Leonardo wrote in his notebooks.

FIGURE 2 | Left: The Madonna of the Birds, by Salvador Dali, Watercolor on paper, 1943. ©Salvador Dali. Fundación Gala-Salvador Dali (Artist Rights Society), 2015. Collection of the Salvador Dali Museum, Inc., St. Petersburg, FL, 2015. Reproduced with kind permission from the Salvador Dali Museum, Inc. Right: Alba Madonna, by Raphael, c. 1511.

The Madonna of the Birds—Watercolor on Paper, 1943

The Madonna of the Birds watercolor (Figure 2, left) is based on the Italian High Renaissance artist Raphael's (1483-1520) Alba Madonna, c. 1511 (Figure 2, right). In Dali's version, the torso is only suggested, and the face is formed by a flock of birds. Neurons in our visual cortex connect the shapes of the individual birds, to form the illusory contour of the expected but missing head, as well as the hair, eyes, mouth and chin. Dali kept the hue and value of the birds subdued, to merely hint at the face.

Connecting the head to the body requires a larger perceptual effort than filling in the face. The torso gap is large, and the lack of details and suggestive lines in the bodice challenges our visual system to generate the perception of a whole upper body where we know it should be.

Dali's borrows the compositional arrangement of Raphael's original. In Dali's version, the Christ child, identified by a halo, holds the slender cross while seated on the Virgin's lap. Another child, John the Baptist, reaches up to face the Madonna with a small bird in hand. Dali replicates the sandal worn by Raphael's Madonna.

FIGURE 3 | La Soif, by Salvador Dali, Ink and gouache on paper, 1965. ©Salvador Dali. Fundación Gala-Salvador Dali (Artist Rights Society), 2015. Collection of the Salvador Dali Museum, Inc., St. Petersburg, FL, 2015. Reproduced with kind permission from the Salvador Dali Museum, Inc.

La Soif (Thirst)—Ink and Gouache on Paper, 1965

In Thirst, Dali either used decalcomania (folding a piece of paper with wet gouache inside, and then peeling it open) or took an ink-soaked cloth and pressed it onto the surface of the paper. Within the ink and gouache blotches he visualized two Renaissance figures in period clothing, one serving wine to the other (Figure 3). He then drew line and shape fragments and left it to our imagination to complete the implied presence of objects in the scene. The trousers of the person in the right are little more than blotches of ink, and yet, in context, our perceptual processes fill in the missing information so we recognize the overall shape as a piece of clothing.

Dali created his own system of observation, his celebrated paranoic-critical method, in which the artist could look at any object and see another. In *The Conquest of the Irrational*, Dali described that his aim was to “materialize the images of concrete irrationality with the most imperialist fury of precision” (Dali, 1935). Dali’s goal was to achieve images that could not be analyzed or diminished by rational logic.

Dali was very familiar with Leonardo da Vinci’s notes in his *Treatise on Painting*, which contained the following advice on seeing hidden images: “*look at certain walls dirtied with various stains... you will be able to see various battles and figures... strange expressions on faces, and costumes, and an infinite number of things*” (Da Vinci, 1956). Dali’s ability to identify different images within a given configuration allowed him to perceive reality from a fresh perspective.

Ambiguous Illusions in Dali’s Art

Dali’s art includes frequent examples of ambiguous illusions, where the brain interprets the same picture in two mutually exclusive ways. The physical object is unchanged, yet it produces two (or more) contradictory percepts. By creating accessible double images, Dali asks us to reconsider on a fundamental scale our constructs of reality.

FIGURE 4 | Femme-Cheval, by Salvador Dali, Ink, 1933. ©Salvador Dali. Fundación Gala-Salvador Dali (Artist Rights Society), 2015. Collection of the Salvador Dali Museum, Inc., St. Petersburg, FL, 2015. Reproduced with kind permission from the Salvador Dali Museum, Inc.

Femme-Cheval—Ink, 1933

Dali’s *Femme-Cheval* challenges the viewer to determine if the two drawn figures are part of one image or another, and to guess where one figure ends and the other begins. The intermingling of the mane and the woman’s hair, or the woman’s legs that are rendered so faintly that they disappear, causes perceptual ambiguity (Figure 4). Our brain also fills in incomplete or missing information for each of the perceptual interpretations. Many of the illusions that we discuss here as ambiguous also include significant illusory contours and filling-in/perceptual completion, and vice versa. The various illusory components play off, and enhance, each other.

According to Dali's 1930 essay *L'Ane pourri*, "*The double image (an example of which might be the image of a horse that is at the same time is the image of a woman) may be extended, continuing the paranoiac process, with the existence of another obsessive idea being sufficient for the emergence of a third image [. . .] and thus in succession until [the number of images is] limited only by the extent of the mind's degree of paranoiac capacity (Dali, 1998a).*"

FIGURE 5 | Nieuw Amsterdam, by Salvador Dali, Bronze sculpture painted with oil & added metal, 1974. ©Salvador Dali. Fundación Gala-Salvador Dali (Artist Rights Society), 2015. Collection of the Salvador Dali Museum, Inc., St. Petersburg, FL, 2015. Reproduced with kind permission from the Salvador Dali Museum, Inc.

Nieuw Amsterdam—Bronze Sculpture Painted with Oil and Added Metal, 1974

Dali painted directly onto a copy of the famous nineteenth century bronze bust of White Eagle (1899) by the American sculptor, Charles Schreyvogel (1861–1912). In doing so, Dali transforms the bust into a three-dimensional scene as envisioned by his paranoic-critical method (Figure 5). Although technically this may be classified as an ambiguous illusion, the ambiguity between competing perceptions (scene vs. face) is more subtle than in other artworks. The ambiguity arises when Dali uses the facial features of the sculpture to define a scene: the outline of White Eagle's eyes form the faces, the cheekbone shadowing forms the arms, the chin forms the table.

The painted scene features two Dutch merchants at a table. On White Eagle's forehead is a wall map surrounded by blue drapery. The red capes of the merchants cover the cheeks while their plumed hats define the eyebrows. The merchants are seated on a divided miniature metal chair, which is attached to the bust. The figures are toasting a Coca-Cola bottle, the presence of which combines a modern symbol with the otherwise traditional embellishment of the sculpture. The chief's chin is transformed into a table top with the lips becoming a basket of fruit.

FIGURE 6 | Left: Old Age, Adolescence, Infancy (The Three Ages), by Salvador Dali, Oil on canvas, 1940. Right: The Three Ages, with Adolescence subdued. ©Salvador Dali.

Fundación Gala-Salvador Dali (Artist Rights Society), 2015. Collection of the Salvador Dali Museum, Inc., St. Petersburg, FL, 2015. Reproduced with kind permission from the Salvador Dali Museum, Inc.

Old Age, Adolescence, Infancy (The Three Ages)—Oil on Canvas, 1940

In *The Three Ages*, cues of textures and apparent openings suggest a plausible wall of arches through which we see distant scenes. Competing with that interpretation, our visual system's bias for face detection, and the high-contrast edges that define the shapes of the heads, indicate to our brain that we are seeing faces against a dark background (Figure 6, left). Dali's selection of lighter hues and shading values for the three "faces" leads our perception to make sense of the scene by grouping these areas as facial entities, separate from the dark of the surrounding "background." But Dali may not have achieved as much perceptual ambiguity as he sought. For *Old Age* and *Adolescence*, the faces dominate the ambiguity struggle, partially due to Dali's choice of almost saturated (solid) dark hues with high contrast edges for the details of the faces, which sets up a strong preference in our brain for the facial interpretation. It is easier to see the *Old Age* and *Adolescence* faces (left and middle) than the arches and the scenes in the distance. Conversely, *Infancy* (right) blends more subtly with the opposing image of fisherwomen mending nets, resulting in greater ambiguity.

Dramatically subduing the figures and hills in *Adolescence* sets up a stronger ambiguity between figure and background where our mind now can perceive an opening in the wall with greater ease than in the non-subdued image (Figure 6, right).

FIGURE 7 | Study for "The Three Ages," by Salvador Dali, Pencil on paper, 1940. ©Salvador Dali. Fundación Gala-Salvador Dali (Artist Rights Society), 2015. Collection of the Salvador Dali Museum, Inc., St. Petersburg, FL, 2015. Reproduced with kind permission from the Salvador Dali Museum, Inc.

Study for "The Three Ages"—Pencil on Paper, 1940

As Dali prepared for *The Three Ages*, he sketched figures and experimented with shading, size, and other elements that would be in the final image (Figure 7). Seeing through the eyes

of his paranoid-critical view of the world he searched for the elements that would best induce perceptual ambiguity.

FIGURE 8 | Left: Study for “Disappearing Image,” by Salvador Dali, Charcoal on paper, 1939. Center: Study for Disappearing Images: enlarged face. Right: Study modified. ©Salvador Dali. Fundación Gala-Salvador Dali (Artist Rights Society), 2015. Collection of the Salvador Dali Museum, Inc., St. Petersburg, FL, 2015. Reproduced with kind permission from the Salvador Dali Museum, Inc.

Study for “Disappearing Image”—Charcoal on Paper, 1939

Dali’s preliminary study for *The Three Ages* explores the development of an ambiguous illusion. On the one hand, we can easily see through the archways, past the figures to the courtyard beyond. But we can also identify objects that look like eyes, mouths, and heads that are strong triggers for our face detection neurons (Figure 8, left). The confusion stretches our mind’s ability to make sense of what we are really seeing.

While this study has an overall similarity to the final oil painting, the specific faces are different. In the oil painting, there is an allegorical progression of the three stages of man: infancy, adolescence, and old age (from right to left). In this earlier study, the specific faces are much less precise, and the order of the ages is reversed. An indeterminate face appears on the left, possibly a child close to adolescence, and an older looking adolescent bearing a mustache is in the center. The face on the right is a skull, perhaps representing death, which Dali abandoned in the finished canvas.

Squinting or stepping away from the image blurs the fine details defining the objects and people inside the arches, allowing the face interpretation to dominate our perception instead.

Dali experimented very carefully with sketching shapes, shading, edge details, and placement to set up the double images. We can see how these elements matter by zooming in on the center image to eliminate the presence of a wall. The result is more obviously a face (Figure 8, center).

Conversely, softening the intensity of the features in the middle face degrades the cues for face detection and allows us to more easily perceive the arch as a structure (Figure 8, right).

FIGURE 9 | Left: Changes in Great Masterpieces, Rembrandt, by Salvador Dali, Lithograph, 1974. ©Salvador Dali. Fundación Gala-Salvador Dali (Artist Rights Society), 2015. Collection of the Salvador Dali Museum, Inc., St. Petersburg, FL, 2015. Reproduced with kind permission from the Salvador Dali Museum, Inc. Right: Rembrandt's original: Dali saw a receding dark hallway to a woman in a lit room through an open door.

Changes in Great Masterpieces, Rembrandt—Lithograph, 1974

Dali paid tribute to the old masters, such as Raphael, Rembrandt, Ingres, Vermeer, and Velazquez, through his paranoiac-critical view of the world. In *Changes in Great Masterpieces, Rembrandt* (1974), Dali saw an open door and receding dark hallway in the self-portrait of Rembrandt van Rijn (1606–1669), and set up a double image by using contrast and shape cues (Figure 9). To create perceptual ambiguity, Dali reduced the overall value of Rembrandt's image to create a much darker version of the portrait. This allowed him to transform the otherwise flat background into a receding wall meeting the floor at what would be Rembrandt's arm. These cues of perspective produce the perception that the hallway recedes into the distance. The brighter opening suggests a lit room beyond the wall. An open door and the hard edges of a doorframe complete that interpretation.

The ambiguity lies in how our perception switches back and forth between Rembrandt's face and the hallway scene. As is often the case in this type of illusion, focusing on the close-up details helps the perception of one image (woman in room at end of hall), while stepping back to view the whole reveals the larger portrait. Squinting one's eyes also helps to perceive the portrait as the dominant scene, by blurring the edges and boundaries of the fine details of the door and hallway.

FIGURE 10 | Left: Transformation of Antiques Magazine Cover into the Apparition of Face, by Salvador Dali, Gouache on magazine cover, 1974. ©Salvador Dali. Fundación Gala-Salvador Dali (Artist Rights Society), 2015. Collection of the Salvador Dali Museum, Inc., St. Petersburg, FL, 2015. Reproduced with kind permission from the Salvador Dali Museum, Inc. Right: Antiques original 1974 cover for comparison.

Transformation of *Antiques Magazine* Cover into the Apparition of Face—Gouache on Magazine Cover, 1974

Dali had a vision of a face on the original cover of *Antiques Magazine*. He had been fascinated with camouflage and mimicry in nature since he was a child (see also “Tres Picos” for Dali’s particular interpretation of camouflage in the natural world). This fascination influenced the invisible and paranoid images that inhabit his paintings.

In the *Transformation of Antiques Magazine Cover*. . . , Dali creates an ambiguous illusion where our visual system struggles between the alternate and incompatible perceptions of a face and a scene within the Crystal Palace mall. Looking at the image closely, we may focus on the easily recognizable branches and leaves of the tree. Or we can look at the lines and shading of the glass ceiling, and identify a plausible arched structure fading into the distance (Figure 10).

But when we focus on the image as a whole, especially when we step back, the strongly contrasting edges of the dark tree against the light background provide us with sufficient cues to discover a face. The shading and changes of tone within the backdrop also shape our perception of the curvature of the face and the protruding eyebrows, nose and lips. Even with the obvious face, however, the scene of a tree in a mall is not lost, and our mind switches back and forth between face and scene interpretations.

3. ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

Θαύματα της ψευδαίσθησης: ψευδαίσθηση και αντίληψη στην τέχνη του Σαλβαδόρ Νταλί

Susana Martinez-Conde, Dave Conley, Hank Hine, Joan Kropf, Peter Tush, Andrea Ayala and Stephen L. Macknik

Το σουρεαλιστικό κίνημα στόχευε να θολώσει τη διαφορά ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό. Μία τέτοια έλλειψη διαχωριστικών γραμμών μεταξύ της αλήθειας και της φαντασίας είναι ίσως η πιο χαρακτηριστική στην τέχνη του Ισπανού ζωγράφου Σαλβαδόρ Νταλί (1904-1989). Ο Νταλί συμπεριέλαβε στα έργα του πολυάριθμες ψευδαισθήσεις, με στο στόχο να παρακινήσει την αντίληψη των θεατών σε σχέση με το τι είναι πραγματικότητα και να τους επιτρέψει να δουν πέρα από την επιφάνεια. Η έκθεση *Θαύματα της Ψευδαίσθησης (Marvels of Illusion)* στο Μουσείο Νταλί στην Αγία Πετρούπολη της Φλόριντα, από τις 14 Ιουνίου μέχρι και τις 12 Οκτωβρίου 2014, παρουσίασε πίνακες του ζωγράφου, χαρακτηριστικά και γλυπτά με επίκεντρο το θέμα των ψευδαισθήσεων. Εδώ, θα εξετάσουμε τη σημασία αυτών των ψευδαισθήσεων στο έργο του, εστιάζοντας στα έργα που παρουσιάστηκαν στην έκθεση αυτή.

Λέξεις κλειδιά: σουρεαλιστικό κίνημα, ψευδαισθήσεις, διφορούμενες εικόνες, στερεοψία, αναμορφική προοπτική, αντίληψη του προσώπου, ψευδαισθητικό περίγραμμα, παρειδωλία

Εισαγωγή

Η έκθεση *Θαύματα της Ψευδαίσθησης*, που παρουσιάστηκε στο Μουσείο Νταλί στην Αγία Πετρούπολη της Φλόριντα από τις 14 Ιουνίου έως τις 12 Οκτωβρίου 2014, προσέφερε στους επισκέπτες μια μοναδική αντιληπτική και γνωστική εμπειρία στον κόσμο της ασάφειας και των ψευδαισθήσεων. Παρουσιάστηκε ένας αριθμός πινάκων ζωγραφικής, χαρακτηριστικών και γλυπτών του Σαλβαδόρ Νταλί (1904-1989), ένα έργο του 16ου αιώνα από τη Σχολή του Αρτσιμπόλντο, δάνειο από το Μουσείο *Ringling*, καθώς και διαδραστικές επιδείξεις με

επεξηγηματικό υλικό. Εδώ, θα εξετάσουμε τον ρόλο των ψευδαισθήσεων στην τέχνη του, εστιάζοντας στα έργα που εκτίθενται στην έκθεση.

Οι ψευδαισθήσεις ορίζονται ως η αποσύνδεση της φυσικής πραγματικότητας από την υποκειμενική αντίληψη (Martinez-Conde and Macknik, 2010). Όταν βιώνουμε μια οπτική ψευδαίσθηση, μπορεί είτε να βλέπουμε κάτι που δεν υπάρχει στην πραγματικότητα, είτε να μην βλέπουμε κάτι που υπάρχει ή γενικότερα να βλέπουμε κάτι διαφορετικό από αυτό που υπάρχει. Λόγω αυτής της αποσύνδεσης μεταξύ αντίληψης και πραγματικότητας, οι οπτικές ψευδαισθήσεις αποτελούν παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο ο εγκέφαλος αποτυγχάνει να αναδημιουργήσει τον φυσικό κόσμο, και παρέχουν στους επιστήμονες της όρασης σημαντικά εργαλεία για την μελέτη των νευρωνικών βάσεων της αντίληψης.

Κατά τη διάρκεια της ιστορίας, οι καλλιτέχνες και οι ερευνητές χρησιμοποίησαν τις ψευδαισθήσεις με στόχο την κατανόηση της αντίληψης. Πολλά χρόνια πριν οι επιστήμονες αρχίσουν να μελετούν τις νευρωνικές ιδιότητες, οι καλλιτέχνες επινόησαν πολλαπλές τεχνικές για να ξεγελάσουν τον εγκέφαλο, ώστε να πιστέψει ότι ένας επίπεδος καμβάς έχει βάθος ή ότι μια ακολουθία από πινελιές είναι στην πραγματικότητα μια νεκρή φύση. Παράγοντες όπως η φωτεινότητα, το χρώμα, η σκίαση, και η κίνηση των ματιών, μεταξύ άλλων μπορούν να επηρεάσουν σημαντικά αυτό που βλέπουμε.

Ο Σαλβαδόρ Νταλί διαισθάνθηκε ότι αυτό που εκλαμβάνουμε οπτικά ως πραγματικότητα είναι προϊόν των συνηθειών του εγκεφάλου, περισσότερο απ' ό,τι του ματιού. Κατάλαβε ότι δημιουργούμε έναν οργανωμένο ή αδιοργανωτο κόσμο από τις ελλειπείς πληροφορίες του αμφιβληστροειδούς επεξεργασμένες από τις εμπειρίες, τις επιθυμίες και τις αντιλήψεις του εγκεφάλου μας. Έτσι, τα έργα τέχνης του παρακινούν την αντίληψη των θεατών για την πραγματικότητα και επιτρέπουν να δουν πέρα από την επιφάνεια. Οι οπτικές ψευδαισθήσεις είναι παρούσες σε πολλά από τα έργα του ζωγράφου, περιλαμβάνουν πολυάριθμα παραδείγματα αντιληπτικής ολοκλήρωσης και διαφορούμενων εικόνων.

Ψευδαισθητικά περιγράμματα και ψευδαισθήσεις συμπλήρωσης στην τέχνη του Νταλί

Ο εγκέφαλός μας ελέγχει μεγάλο μέρος αυτού που αντιλαμβανόμαστε. Η όραση υψηλής ανάλυσης που περιορίζεται στο κέντρο των ματιών μας, είναι περίπου το ένα δέκατο του ενός τοις εκατό του συνολικού οπτικού μας πεδίου, αλλά εμείς αντιλαμβανόμαστε ολόκληρο το

οπτικό πεδίο ως μια υψηλής ανάλυσης, εστιασμένη, τέλεια σχηματισμένη εικόνα. Πρόκειται για μια μεγάλη ψευδαίσθηση που προκύπτει από την κοινή δράση των νευρωνικών συστημάτων υπεύθυνων για την όραση και τις κινήσεις των ματιών μας.

Διάφοροι αντιληπτικοί κανόνες, όπως οι νόμοι *Gestalt*¹ που διατυπώθηκαν στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ου, ελέγχουν τον τρόπο με τον οποίο ο εγκέφαλός μας συμπληρώνει ημιτελής πληροφορίες. Παραδείγματος χάρη, η Αρχή του Κλεισίματος της Gestalt αναφέρει ότι η αντίληψή μας θα ομαδοποιήσει μεμονωμένα στοιχεία ως ολόκληρα (αντί να τα θεωρήσει ξεχωριστά το ένα από το άλλο), αν φαίνεται ότι ολοκληρώνουν μια οντότητα. Η ψευδαίσθηση του τριγώνου του *Kanizsa* παρουσιάζει ένα φανταστικό τρίγωνο, εν μέρει υπερτεθιμένο, με τρεις κύκλους στις κορυφές του τριγώνου. Εμείς αντιλαμβανόμαστε το τρίγωνο, αντί για τα τρία “πακ-μαν” που στην πραγματικότητα δημιουργούνται, γιατί ο εγκέφαλός μας επικαλύπτει το σχήμα του τριγώνου σε ένα εξαιρετικά περιορισμένο πεδίο δεδομένων. Το ψευδαισθητικό τρίγωνο καταφέρνει να φαίνεται ελάχιστα πιο λευκό από το φόντο, παρόλο που στην πραγματικότητα η απόχρωση είναι η ίδια. Ένα μεγάλο μέρος της καθημερινής μας εμπειρίας αποτελείται από παρόμοιες προσπάθειες συμπλήρωσης αντιληπτικών και γνωστικών κενών, όπου χρησιμοποιούμε αυτά που γνωρίζουμε για τον κόσμο, για να φανταστούμε αυτά που δεν γνωρίζουμε.

Το οπτικό μας σύστημα διαθέτει την ικανότητα να ανιχνεύει και να επεξεργάζεται πρόσωπα γρήγορα και αποτελεσματικά, έστω και με λίγες λεπτομέρειες. Ακόμη και τα βρεφη εξετάζουν τα πρόσωπα που βλέπουν για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα από ό,τι εξερευνούν τα παρόμοια καρτουνίστικα πρόσωπα στα οποία τα μάτια και άλλα χαρακτηριστικά είναι μπερδεμένα. Οι νευρώνες που είναι υπεύθυνοι για την εκλεπτυσμένη “αίσθηση του προσώπου μας” βρίσκονται στην ατρακτοειδή έλικα (*fusiform gyrus* ή *fusiform face area*), μια περιοχή του εγκεφάλου που ενεργοποιείται όχι μόνο όταν ανιχνεύουμε ένα πραγματικό πρόσωπο, αλλά και όταν αντιλαμβανόμαστε ένα ψευδές ή φανταστικό πρόσωπο. Ο καθηγητής Μ.Μένγκ κ.α. διαπίστωσαν πρόσφατα ότι, ενώ τόσο τα πρόσωπα όσο και τα αντικείμενα που μοιάζουν με πρόσωπα ενεργοποιούν την αριστερή ατρακτοειδή έλικα, τα πραγματικά πρόσωπα ενεργοποιούν τη δεξιά ατρακτοειδή έλικα πολύ πιο έντονα από ό,τι τα φανταστικά (Meng et al., 2012).

¹ ΣτΜ: Οι Νόμοι Gestalt είναι κανόνες που εξηγούν την προέλευση των αντιλήψεων από τα ερεθίσματα. Χάρη σε αυτά μπορούμε να καταλάβουμε γιατί αντιλαμβανόμαστε τα πράγματα με τον τρόπο που το κάνουμε. Περιστρέφονται γύρω από την ιδέα ότι το σύνολο είναι κάτι περισσότερο από το άθροισμα των τμημάτων του (Todorovic, 2008).

Τραυματισμοί ή βλάβες στην περιοχή της ατρακτοειδούς έλικας οδηγούν σε προσωπαγνώσια ή τύφλωση των προσώπων. Αλλά ακόμη και οι άνθρωποι με τυπικές δεξιότητες αναγνώρισης προσώπου είναι επιρρεπείς σε διάφορες ψευδαισθήσεις αντίληψης του προσώπου. Πολλές από αυτές συμβαίνουν όταν το οπτικό σύστημα συμπληρώνει τα κενά, για να δημιουργήσει ένα πλήρες πρόσωπο από το λιγοστό οπτικό περιεχόμενο.

Η *παρειδωλία* προσώπων αναφέρεται στην προδιάθεση του οπτικού μας συστήματος να βρίσκει πρόσωπα σε τυχαίες ή ασαφείς οπτικές πληροφορίες. Συνήθη παραδείγματα είναι η εύρεση προσώπων στις προσόψεις αυτοκινήτων και κτιρίων. Το φαινόμενο αυτό είναι αποτέλεσμα των κυκλωμάτων αναγνώρισης προσώπων που βρίσκονται συνεχώς σε λειτουργία για να βρουν ένα πρόσωπο στο πλήθος. Η τάση του εγκεφάλου μας να βρίσκει νόημα, σε συνδυασμό με μια εξαιρετική ικανότητα ανίχνευσης προσώπων, μπορεί να οδηγήσει σε θεαματικές περιπτώσεις παρειδωλίας. Ένα σάντουιτς, με μια εικόνα που έμοιαζε με την Παναγία καμένη στο ψωμί, πωλήθηκε στο eBay για 28.000 δολάρια (Martinez-Conde and Macknik, 2012).

Η ικανότητα του εγκεφάλου να κατασκευάζει συνδέσμους μεταξύ πραγμάτων που στην πραγματικότητα δεν συνδέονται μεταξύ τους είναι απαραίτητη για την καλλιτεχνική *παρανοϊκή-κριτική* μέθοδο, που επινόησε ο Νταλί.

ΦΙΓΟΥΡΑ 1| *Παράνοια (Paranoia)*, Σαλβαδόρ Νταλί, Λάδι σε καμβά, 1935-1936. ©Salvador Dali. Fundación Gala-Salvador Dali (Artist Rights Society), 2015. Συλλογή από το Salvador Dali Museum, Inc., Αγία Πετρούπολη , Φλόριντα, 2015. Με την άδεια του Salvador Dali Museum, Inc.

Παράνοια— Λάδι σε καμβά, 1935–36

Η *Παράνοια* αποτελεί ένα εντυπωσιακό παράδειγμα ενός ψευδαισθητικού περιγράμματος, το οποίο συμπληρώνει ο εγκέφαλος. Μία σκηνή μάχης που θυμίζει κάτι από Λεονάρντο Ντα Βίντσι να αιωρείται γύρω από μία προτομή τοποθετημένη σε ένα βάθρο. Η προτομή είναι ακέφαλη, αλλά εμείς αντιλαμβανόμαστε να υπάρχει ένα κεφάλι (Φιγούρα 1).

Οι μικρές φιγούρες που φαίνονται να στέκονται πάνω ή πίσω από το λαιμό μιας γυναίκας, σχηματίζουν το πηγούνι, το στόμα και τη μύτη της. Στο βάθος, ομάδες έφιππων ανδρών σχηματίζουν τα μάτια και την γραμμή των μαλλιών. Ο εγκέφαλος μετά συμπληρώνει τις γραμμές που λείπουν και τα περιγράμματα του προσώπου της γυναίκας αυτής (Cox et al., 2004). Η αναγνώριση ενός προσώπου είναι μία κυρίαρχη αντιληπτική λειτουργία, οπότε ο εγκέφαλος συμπληρώνει εύκολα το κεφάλι, παρά το γεγονός ότι πρέπει να κατασκευάσει το μεγαλύτερο μέρος των πληροφοριών.

Το πρόσωπο της γυναίκας μπορεί να γίνει πιο εύκολα αντιληπτό εάν μισοκλείσουμε τα μάτια, για να θολώσουμε τις ευδιάκριτες άκρες των μικρών σχημάτων. Είναι παράλληλα ενδιαφέρον ότι υπάρχει μία διπλή εικόνα στο πρόσωπο. Μερικοί άνθρωποι μπορούν να δουν μία γλυκιά γυναίκα με κατεβασμένο βλέμμα, ενώ άλλοι βλέπουν μια γυναίκα με άγριο βλέμμα και μοχθηρό χαμόγελο (δείτε την ενότητα *Διφορούμενες ψευδαισθήσεις* για περισσότερα παραδείγματα αντιληπτικής ασάφειας στην τέχνη του Νταλί).

Η *Παράνοια* αποτίει φόρο τιμής στον Λεονάρντο, όχι μόνο στην απεικόνιση της σκηνής της μάχης, αλλά και γιατί ακολουθεί τη συμβουλή του, να βρίσκουμε αντιληπτικά μοτίβα σε αντικείμενα χωρίς νόημα: "... να σταματάς μερικές φορές και να κοιτάς τους λεκέδες των τοίχων, ή τη στάχτη, ή μια φωτιά, ή τα σύννεφα, ή τη λάσπη, ή παρόμοια μέρη, στα οποία, αν τα εξετάσεις καλά, μπορεί να βρεις πραγματικά θαυμάσιες ιδέες", έγραφε ο Λεονάρντο στα σημειωματάριά του.

ΦΙΓΟΥΡΑ 2| Αριστερά: *Η Παναγία των Πουλιών (The Madonna of the Birds)*, Σαλβαδόρ Νταλί, Ακουαρέλα σε χαρτί, 1943. ©Salvador Dali. Fundación Gala-Salvador Dali (Artist Rights Society), 2015. Συλλογή από το Salvador Dali Museum, Inc., Αγία Πετρούπολη, Φλόριντα, 2015. Με την άδεια του Salvador Dali Museum, Inc. Δεξιά: *Μαντόνα Άλμπα (Alba Madonna)*, Ραφαήλ,

***Η Παναγία των Πουλιών*— Ακουαρέλα σε χαρτί, 1943, περ. 1511.**

Η ακουαρέλα (Φιγούρα 2, αριστερά) είναι βασισμένη στον πίνακα του Ιταλού ζωγράφου της ακμής της Αναγέννησης, Ραφαήλ (1483-1520) *Άλμπα Μαντόνα*, περίπου το 1511 (Φιγούρα 2, δεξιά). Στην εκδοχή του Νταλί, μόνο ο κορμός υποδηλώνεται, ενώ το πρόσωπο σχηματίζεται

από ένα σμήνος πτηνών. Οι νευρώνες στον οπτικό μας φλοιό συνδέουν τα σχήματα των μεμονωμένων πτηνών, για να σχηματίσουν το ψευδαισθητικό περίγραμμα του αναμενόμενου αλλά ελλείποντος κεφαλιού, καθώς και τα μαλλιά, τα μάτια, το στόμα και το πηγούνι. Ο Νταλί κράτησε την απόχρωση των πτηνών υποτονική, για να υπονοήσει απλώς το πρόσωπο.

Η σύνδεση του κεφαλιού με το σώμα απαιτεί μία μεγαλύτερη αντιληπτική προσπάθεια από την απλή συμπλήρωση του προσώπου. Το κενό στον κορμό είναι μεγάλο, και η έλλειψη των λεπτομερειών και των υποδηλωτικών γραμμών στο μούστο παρακινεί το οπτικό μας σύστημα να δημιουργήσει την αντίληψη ενός ολόκληρου άνω μέρους του σώματος εκεί που ξέρουμε ότι θα έπρεπε να βρίσκεται.

Ο Νταλί δανείζεται τη συνθετική διάταξη του πρωτοτύπου του Ραφαήλ. Στην εκδοχή του Νταλί, ο μικρός Χριστός, που αναγνωρίζεται από ένα φωτοστέφανο, κρατά τον λεπτό σταυρό, ενώ κάθεται στην αγκαλιά της Παναγίας. Ένα άλλο παιδί, ο Ιωάννης ο Βαπτιστής, κινείται προς την Παναγία με ένα μικρό πουλί στο χέρι. Ο Νταλί αναπαράγει το σανδάλι, που φορούσε η Παναγία του Ραφαήλ.

ΦΙΓΟΥΡΑ 3|*Η Δίψα (La Soif)*, Σαλβαδόρ Νταλί, Μελάνι και τέμπερα σε χαρτί, 1965. ©Salvador Dali. Fundación Gala-Salvador Dali (Artist Rights Society), 2015. Συλλογή από το Salvador Dali Museum, Inc., Αγία Πετρούπολη , Φλόριντα, 2015. Με την άδεια του Salvador Dali Museum, Inc.

***Η Δίψα* — μελάνι και τέμπερα σε χαρτί, 1965.**

Στη *Δίψα* ο Νταλί είτε χρησιμοποίησε την τεχνική της χαλκομανίας (διπλώνοντας ένα κομμάτι χαρτί με υγρή τέμπερα στο εσωτερικό και στη συνέχεια ξεφλουδίζοντάς το) ή πήρε ένα πανί εμποτισμένο με μελάνι και το πίεσε στην επιφάνεια του χαρτιού. Μέσα στις κηλίδες του μελανιού και της τέμπερας οραματίστηκε δύο αναγεννησιακές φιγούρες με ρούχα εποχής, η μία να σερβίρει κρασί στην άλλη (Φιγούρα 3). Μετά ζωγράφισε φιγούρες με γραμμές και σχήματα, και άφησε τη φαντασία μας να συμπληρώσει την υπονοούμενη παρουσία αντικειμένων στη σκηνή. Το παντελόνι της φιγούρας είναι κάτι περισσότερο από κηλίδες μελανιού και έτσι, οι αντιληπτικές μας διεργασίες συμπληρώνουν τις ελλιπείς πληροφορίες, ώστε να αναγνωρίζουμε το συνολικό σχήμα ως ρούχο.

Ο Νταλί δημιούργησε το δικό του σύστημα παρατήρησης, την περίφημη παρανοϊκή-κριτική μέθοδο, με την οποία ο καλλιτέχνης μπορούσε να παρατηρήσει οποιοδήποτε αντικείμενο και να δημιουργήσει ένα άλλο. Στο βιβλίο του *Η κατάκτηση του παραλόγου* ο Νταλί περιγράφει ότι στόχος του ήταν “υλοποιήσει τις εικόνες του συγκεκριμένου παραλογισμού με την πιο ιμπεριαλιστική μανία ακρίβειας” (Dali, 1935). Σκοπός του ήταν να επιτύχει εικόνες που δεν μπορούσαν να αναλυθούν ή να υποβαθμιστούν από την λογική.

Ο Νταλί ήταν πολύ εξοικειωμένος με τις σημειώσεις του Λεονάρντο Ντα Βίντσι στο βιβλίο του “Διά τήν ζωγραφίαν” (*Treatise on Painting*), το οποίο περιλάμβανε πάλι τις ακόλουθες συμβουλές για την θέαση κρυμμένων εικόνων: “κοιτάζτε ορισμένους τοίχους λερωμένους με διάφορους λεκέδες... θα μπορέσετε να δείτε διάφορες μάχες και φιγούρες... παράξενες εκφράσεις σε πρόσωπα, και κοστούμια, και έναν άπειρο αριθμό πραγμάτων” (Da Vinci, 1956). Η ικανότητα του Νταλί να αναγνωρίζει διαφορετικές εικόνες μέσα από καθορισμένους σχηματισμούς του επέτρεψε να αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα από μια νέα οπτική γωνία.

Διφορούμενες ψευδαισθήσεις στην τέχνη του Νταλί

Η τέχνη του Νταλί περιλαμβάνει συχνά παραδείγματα διφορούμενων ψευδαισθήσεων, όπου ο εγκέφαλος ερμηνεύει την ίδια εικόνα με δύο αμοιβαία αποκλειόμενους τρόπους. Το φυσικό αντικείμενο παραμένει αμετάβλητο, ωστόσο παράγει δύο (ή περισσότερες) αντιφατικές αντιλήψεις. Δημιουργώντας προσιτές διπλές εικόνες, ο Νταλί μας ζητά να επανεξετάσουμε σε θεμελιώδη κλίμακα τις κατασκευές μας για την πραγματικότητα.

ΦΙΓΟΥΡΑ 4 | Γυναίκα-Άλογο (Femme-Cheval), Σαλβαδόρ Νταλί, Μελάνι, 1933. ©Salvador Dali. Fundación Gala-Salvador Dali (Artist Rights Society), 2015. Συλλογή από το Salvador Dali Museum, Inc., Αγία Πετρούπολη, Φλόριντα, 2015. Με την άδεια του Salvador Dali Museum, Inc.

Γυναίκα-Άλογο— Μελάνι, 1933

Η *Γυναίκα-Άλογο* του Νταλί προτρέπει τον θεατή να προσδιορίσει αν οι δύο σχεδιασμένες φιγούρες αποτελούν μέρος της μιας ή της άλλης εικόνας και να μαντέψει πού τελειώνει η μια

φιγούρα και πού αρχίζει η άλλη. Η ανάμειξη της χαίτης και των μαλλιών της γυναίκας, ή των ποδιών της γυναίκας που αποδίδονται τόσο αχνά ώσπου εξαφανίζονται, προκαλούν αντιληπτική ασάφεια (Φιγούρα 4). Ο εγκέφαλός μας συμπληρώνει επίσης ημιτελείς ή ελλιπείς πληροφορίες για κάθε μία από τις αντιληπτικές ερμηνείες. Πολλές από τις ψευδαισθήσεις που συζητάμε εδώ ως διαφορούμενες περιλαμβάνουν, επίσης, σημαντικά ψευδαισθητικά περιγράμματα, συμπλήρωση/αντιληπτική ολοκλήρωση, και αντίστροφα. Τα διάφορα ψευδαισθητικά στοιχεία αναπαράγονται και ενισχύουν το ένα το άλλο.

Σύμφωνα με έκθεση του Νταλί το 1930 στο έργο του *Ο σάπιος γάιδαρος (L'Ane pourri)*, “*Η διπλή εικόνα (ένα παράδειγμα της οποίας θα μπορούσε να είναι η εικόνα ενός αλόγου που είναι ταυτόχρονα και η εικόνα μιας γυναίκας) μπορεί να επεκταθεί, συνεχίζοντας την παρανοϊκή διαδικασία, με την ύπαρξη μιας άλλης εμμονικής ιδέας να είναι αρκετή για την εμφάνιση μιας τρίτης εικόνας [. . .] και έτσι διαδοχικά μέχρις ότου [ο αριθμός των εικόνων] να περιορίζεται μόνο από την έκταση του βαθμού παρανοϊκής ικανότητας του νου (Dali, 1998a)*”.

ΦΙΓΟΥΡΑ 5 | *Νέο Άμστερνταμ (Nieuw Amsterdam)*, Σαλβαδόρ Νταλί, Μπρούτζινο γλυπτό βαμμένο με λάδι και πρόσθετο μέταλλο, 1974 ©Salvador Dali. Fundación Gala-Salvador Dali (Artist Rights Society), 2015. Συλλογή από το Salvador Dali Museum, Inc., Αγία Πετρούπολη , Φλόριντα, 2015. Με την άδεια του Salvador Dali Museum, Inc.

Νέο Άμστερνταμ, — Μπρούτζινο γλυπτό βαμμένο με λάδι και πρόσθετο μέταλλο, 1974

Ο Νταλί ζωγράφησε απευθείας πάνω σε ένα αντίγραφο της διάσημης χάλκινης προτομής του *Λευκού Αετού* του 19ου αιώνα (1899) του Αμερικανού γλύπτη Τσαρλς Σκράιμπογκελ (1861-1912). Με τον τρόπο αυτό, ο Νταλί μετατρέπει την προτομή σε μια τρισδιάστατη σκηνή, όπως την οραματίζεται η παρανοϊκή-κριτική του μέθοδος (Φιγούρα 5). Αν και τεχνικά αυτό μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια διαφορούμενη ψευδαίσθηση, η ασάφεια μεταξύ των ανταγωνιστικών αντιλήψεων (σκηνή έναντι προσώπου) είναι πιο λεπτή από ό,τι σε άλλα έργα τέχνης. Η ασάφεια προκύπτει καθώς ο Νταλί χρησιμοποιεί τα χαρακτηριστικά του προσώπου του γλυπτού για να ορίσει μια σκηνή: το περίγραμμα των ματιών του Λευκού Αετού σχηματίζει τα πρόσωπα, η σκίαση των ζυγωματικών σχηματίζει τα χέρια, το πηγούνι

σχηματίζει το τραπέζι.

Η ζωγραφική σκηνή παρουσιάζει δύο Ολλανδούς εμπόρους σε ένα τραπέζι. Στο μέτωπο του Λευκού Αετού υπάρχει ένας χάρτης τοίχου που περιβάλλεται από μία μπλε κουρτίνα. Οι κόκκινες κάπες των εμπόρων καλύπτουν τα μάγουλα, ενώ τα πλουμιστά καπέλα τους ορίζουν τα φρύδια. Οι έμποροι κάθονται σε μια μεταλλική καρέκλα μινιατούρα, η οποία είναι προσαρτημένη στην προτομή. Οι μορφές κάνουν πρόποση με ένα μπουκάλι κόκα-κόλα, η παρουσία της οποίας συνδυάζει ένα σύγχρονο σύμβολο με τον κατά τα άλλα παραδοσιακό στολισμό του γλυπτού. Το πηγούνι του αρχηγού μεταμορφώνεται σε επιφάνεια τραπεζιού με τα χείλη να γίνονται καλάθι με φρούτα.

ΦΙΓΟΥΡΑ 6 | Αριστερά: *Γήρας, Εφηβεία, Βρεφική Ηλικία (Οι Τρεις Ηλικίες)*, Σαλβαδόρ Νταλί, Λάδι σε καμβά, 1940 Δεξιά: *Οι Τρεις Ηλικίες*, με την Εφηβεία πιο υποτονική. ©Salvador Dali. Fundación Gala-Salvador Dali (Artist Rights Society), 2015. Συλλογή από το Salvador Dali Museum, Inc., Αγία Πετρούπολη, Φλόριντα, 2015. Με την άδεια του Salvador Dali Museum, Inc.

***Γήρας, Εφηβεία, Βρεφική Ηλικία (Οι Τρεις Ηλικίες)*, — Λάδι σε καμβά, 1940**

Στις *Τρεις Ηλικίες*, το ύφος των “προσώπων” και τα εμφανή ανοίγματα υποδηλώνουν ένα αληθοφανές τείχος από ανίδες μέσα από το οποίο βλέπουμε μακρινές σκηνές. Ανταγωνιζόμενο αυτή την ερμηνεία, η προκατάληψη του οπτικού μας συστήματος για την ανίχνευση προσώπων και οι ακμές της υψηλής αντίθεσης που ορίζουν τα σχήματα των κεφαλιών, υποδεικνύουν στον εγκέφαλό μας ότι βλέπουμε πρόσωπα σε σκούρο φόντο (Φιγούρα 6, αριστερά). Η επιλογή του Νταλί για ανοιχτότερες αποχρώσεις και τιμές σκίασης για τα τρία αυτά πρόσωπα οδηγεί την αντίληψή μας να δώσει νόημα στη σκηνή ομαδοποιώντας τις περιοχές αυτές ως οντότητες προσώπου, ξεχωριστές από το σκοτάδι του περιβάλλοντος “φόντου”. Ίσως όμως ο Νταλί να μην πέτυχε τόσο μεγάλη αντιληπτική ασάφεια, όσο επιδίωκε. Για το *Γήρας* και την *Εφηβεία*, τα πρόσωπα κυριαρχούν στον αγώνα της ασάφειας, εν μέρει λόγω της επιλογής του για σχεδόν κορεσμένες (συμπαγής), σκούρες αποχρώσεις με άκρες υψηλής αντίθεσης για τις λεπτομέρειες των προσώπων, γεγονός που δημιουργεί στον εγκέφαλό μας μια ισχυρή προτίμηση για την ερμηνεία του προσώπου. Είναι ευκολότερο να δούμε τα πρόσωπα του *Γήρατος* και της *Εφηβείας* (αριστερά και στη μέση)

από τις καμάρες και τις σκηνές στο βάθος. Αντίθετα, η Βρεφική ηλικία (δεξιά) αναμειγνύεται πιο διακριτικά με την αντίθετη εικόνα των ψαράδων που μπαλώνουν δίχτυα, με αποτέλεσμα να υπάρχει μεγαλύτερη ασάφεια.

Η δραματική υποβάθμιση των μορφών και των λόφων στην Εφηβεία δημιουργεί μια ακόμη ισχυρότερη ασάφεια μεταξύ μορφής και φόντου, όπου ο νους μας μπορεί πλέον να αντιληφθεί ένα άνοιγμα στον τοίχο με μεγαλύτερη ευκολία από ό,τι στη μη υποβαθμισμένη εικόνα (Φιγούρα 6, δεξιά).

ΦΙΓΟΥΡΑ 7 | Σπουδή για τις *Τρεις Ηλικίες (The Three Ages)*, Σαλβαδόρ Νταλί, Μολύβι σε χαρτί, 1940. ©Salvador Dali. Fundación Gala-Salvador Dali (Artist Rights Society), 2015. Συλλογή από το Salvador Dali Museum, Inc., Αγία Πετρούπολη, Φλόριντα, 2015. Με την άδεια του Salvador Dali Museum, Inc.

Σπουδή για τις *Τρεις Ηλικίες* —Μολύβι σε χαρτί, 1940

Καθώς ο Νταλί προετοιμαζόταν για τις *Τρεις Ηλικίες*, σχεδίαζε φιγούρες και πειραματίστηκε με την σκίαση, το μέγεθος και με άλλα στοιχεία που θα αποτελούσαν την τελική εικόνα (Φιγούρα 7). Βλέποντας μέσα από τα μάτια της παρανοϊκής-κριτικής οπτικής του για τον κόσμο έψαξε για στοιχεία που θα προκαλούσαν καλύτερα την αντιληπτική ασάφεια.

ΦΙΓΟΥΡΑ 8 |Αριστερά: Σπουδή για την *Εικόνα που εξαφανίζεται (Disappearing Image)*, Σαλβαδόρ Νταλί, Κάρβουνο σε χαρτί, 1939. Κέντρο:Σπουδή για την *Εικόνα που εξαφανίζεται*:διευρυμένο πρόσωπο. Δεξιά: Σπουδή τροποποιημένη. ©Salvador Dali. Fundación Gala-Salvador Dali (Artist Rights Society), 2015. Συλλογή από το Salvador Dali Museum, Inc., Αγία Πετρούπολη, Φλόριντα, 2015. Με την άδεια του Salvador Dali Museum, Inc.

Σπουδή για την *Εικόνα που εξαφανίζεται* — Κάρβουνο σε χαρτί, 1939

Η προκαταρκτική μελέτη του Νταλί για τις *Τρεις Εποχές* διερευνά την ανάπτυξη μιας

διφορούμενης ψευδαίσθησης. Από τη μία πλευρά, μπορούμε εύκολα να δούμε μέσα από τις ασπίδες, πέρα από τις φιγούρες, στην αυλή που δημιουργείται πέρα από αυτές. Αλλά μπορούμε ταυτόχρονα να εντοπίσουμε αντικείμενα που μοιάζουν με μάτια, στόματα και κεφάλια, τα οποία αποτελούν ισχυρό έναυσμα για τους νευρώνες ανίχνευσης των προσώπων (Φιγούρα 8, αριστερά). Η σύγχυση ενισχύει την ικανότητα του εγκεφάλου μας να κατανοήσει τι πραγματικά βλέπουμε.

Ενώ αυτή η μελέτη έχει μια γενική ομοιότητα με την τελική ελαιογραφία, τα συγκεκριμένα πρόσωπα είναι διαφορετικά. Στην ελαιογραφία, υπάρχει μια αλληγορική εξέλιξη των τριών σταδίων του ανθρώπου: παιδική ηλικία, εφηβεία, και γήρας (από δεξιά προς τα αριστερά). Σε αυτήν την προγενέστερη μελέτη, τα συγκεκριμένα πρόσωπα είναι λιγότερο ακριβή, και η σειρά των ηλικιών είναι ανεστραμμένη. Ένα απροσδιόριστο πρόσωπο εμφανίζεται στα αριστερά, πιθανόν ένα παιδί κοντά στην εφηβεία και ένας μεγαλύτερος σε ηλικία έφηβος που φέρει μουστάκι βρίσκεται στο κέντρο. Το πρόσωπο στα δεξιά είναι ένας σκελετός, που πιθανόν συμβολίζει το θάνατο, το οποίο ο Νταλί εγκατέλειψε στον τελικό καμβά.

Εάν μισοκλείσουμε τα μάτια ή απομακρυνθούμε από την εικόνα οι λεπτομέρειες που ορίζουν τα αντικείμενα και τους ανθρώπους μέσα στις ασπίδες θολώνουν, επιτρέποντας αντ' αυτού στην ερμηνεία του προσώπου να κυριαρχήσει στην αντίληψή μας.

Ο Νταλί πειραματίστηκε πολύ προσεκτικά με τον σχεδιασμό των σχημάτων, των σκιάσεων, τις λεπτομέρειες των άκρων, και την τοποθέτηση για να στήσει τις διπλές εικόνες. Μπορούμε να δούμε πως αυτά τα στοιχεία αποκτούν σημασία μεγεθύνοντας την κεντρική εικόνα για να εξαλείψουμε την παρουσία του τοίχου. Το αποτέλεσμα είναι ένα πιο καθαρό πρόσωπο (Φιγούρα 8, κέντρο).

Αντίθετα, η αποδυνάμωση της έντασης των χαρακτηριστικών στο μεσαίο πρόσωπο υποβαθμίζει τις ενδείξεις για την ανίχνευση προσώπου και μας επιτρέπει να αντιληφθούμε ευκολότερα την ασίδα ως δομή (Εικόνα 8, δεξιά).

ΦΙΓΟΥΡΑ 9|Αριστερά: Αλλαγές στα Μεγάλα Αριστουργήματα, Ρέμπραντ (*The Great Masterpieces, Rembrandt*), Σαλβαδόρ Νταλί, λιθογραφία, 1974. ©Salvador Dali. Fundación Gala-Salvador Dali (Artist Rights Society), 2015. Συλλογή από το Salvador Dali Museum, Inc., Αγία Πετρούπολη, Φλόριντα, 2015. Με την άδεια του Salvador Dali

Museum, Inc. Δεξιά: Το πρωτότυπο του Ρέμπραντ: Νταλί είδε έναν σκοτεινό διάδρομο να απομακρύνεται προς μια γυναίκα σε ένα φωτισμένο δωμάτιο μέσα από μια ανοιχτή πόρτα.

Αλλαγές στα Μεγάλα Αριστουργήματα, Ρέμπραντ — Λιθογραφία, 1974.

Ο Νταλί απέτισε φόρο τιμής στους παλιούς δασκάλους, όπως ο Ραφαήλ, ο Ρέμπραντ, ο Ενγκρ, ο Βερμέερ και ο Βελάσκεθ, μέσα από την παρανοϊκή-κριτική του άποψη για τον κόσμο. Στις *Αλλαγές στα Μεγάλα Αριστουργήματα* του Ρέμπραντ (1974), ο Νταλί είδε μια ανοιχτή πόρτα και έναν σκοτεινό διάδρομο να απομακρύνεται από την αυτοπροσωπογραφία του Ρέμπραντ φαν Ράιν (1606-1669) και έστησε μια διπλή εικόνα χρησιμοποιώντας αντιθέσεις και σχήματα (Φιγούρα 9). Για να δημιουργήσει αντιληπτική ασάφεια, μείωσε τη συνολική αξία της εικόνας του Ρέμπραντ και έφτιαξε μια πολύ πιο σκοτεινή εκδοχή του πορτραίτου. Αυτό του επέτρεψε να μετατρέψει το κατά τα άλλα επίπεδο φόντο σε έναν τοίχο που απομακρύνεται και συναντά το πάτωμα στο σημείο που θα ήταν το χέρι του Ρέμπραντ. Αυτές οι ενδείξεις προοπτικής δημιουργούν την αντίληψη ότι ο διάδρομος απομακρύνεται στο βάθος. Το φωτεινότερο άνοιγμα υποδηλώνει ένα φωτισμένο δωμάτιο πέρα από τον τοίχο. Μια ανοιχτή πόρτα και οι σκληρές άκρες ενός πλαισίου πόρτας ολοκληρώνουν αυτή την ερμηνεία.

Η ασάφεια έγκειται στον τρόπο με τον οποίο η αντίληψή μας εναλλάσσεται μεταξύ του προσώπου του Ρέμπραντ και της σκηνής του διαδρόμου. Όπως συμβαίνει συχνά σε αυτού του είδους τις ψευδαισθήσεις, η εστίαση στις κοντινές λεπτομέρειες βοηθά την αντίληψη μιας εικόνας (γυναίκα στο δωμάτιο στο τέλος του διαδρόμου), ενώ αν κάνουμε ένα βήμα πίσω για να δούμε το σύνολο, αποκαλύπτεται το μεγαλύτερο πορτρέτο. Το να μισοκλείσουμε τα μάτια βοηθά επίσης στην αντίληψη του πορτραίτου ως κυρίαρχη σκηνή, θολώνοντας τις άκρες και τα όρια των λεπτομερειών της πόρτας και του διαδρόμου.

ΦΙΓΟΥΡΑ 10| Αριστερά: Μεταμόρφωση του εξωφύλλου του περιοδικού *Antiques* με την εμφάνιση προσώπου, Σαλβαδόρ Νταλί, Τέμπερα σε εξώφυλλο περιοδικού, 1974.©Salvador Dali. Fundación Gala-Salvador Dali (Artist Rights Society), 2015. Συλλογή από το Salvador Dali Museum, Inc., Αγία Πετρούπολη, Φλόριντα, 2015. Με την άδεια του Salvador Dali Museum, Inc. Δεξιά: Αρχικό εξώφυλλο *Antiques* 1974 για σύγκριση.

Μεταμόρφωση του εξωφύλλου του περιοδικού *Antiques* με την εμφάνιση προσώπου — Τέμπερα σε εξώφυλλο περιοδικού, 1974

Ο Νταλί είχε ένα όραμα ενός προσώπου στο αρχικό εξώφυλλο του περιοδικού *Antiques*. Από παιδί τον είχε γοητεύσει το καμουφλάζ και η μίμηση στη φύση (βλ. επίσης *Οι τρεις κορυφές* (*Tres Picos*) για την ιδιαίτερη ερμηνεία του Νταλί σχετικά με το καμουφλάζ στο φυσικό κόσμο). Αυτή η γοητεία επηρέασε τις αόρατες και παρανοϊκές εικόνες που υπάρχουν στους πίνακές του.

Στη μεταμόρφωση του εξωφύλλου του περιοδικού *Antiques*, ο Νταλί δημιουργεί μια διαφορούμενη ψευδαίσθηση όπου το οπτικό μας σύστημα παλεύει ανάμεσα στις εναλλακτικές και ασύμβατες αντιλήψεις ενός προσώπου και μιας σκηνής μέσα στο εμπορικό κέντρο *Crystal Palace*. Κοιτάζοντας την εικόνα προσεκτικά, μπορούμε να εστιάσουμε στα εύκολα αναγνωρίσιμα κλαδιά και τα φύλλα του δέντρου. Ή μπορούμε να κοιτάξουμε τις γραμμές και τη σκίαση της γυάλινης οροφής και να αναγνωρίσουμε μια αληθοφανή τοξωτή δομή που χάνεται στο βάθος (Φιγούρα 10).

Όμως, όταν εστιάζουμε στην εικόνα στο σύνολό της, ιδίως όταν κάνουμε ένα βήμα πίσω, οι έντονα αντιφατικές ακμές του σκούρου δέντρου σε σχέση με το ανοιχτό φόντο μας παρέχουν επαρκείς ενδείξεις για να ανακαλύψουμε ένα πρόσωπο. Η σκίαση και οι αλλαγές του τόνου μέσα στο φόντο διαμορφώνουν την αντίληψή μας για την καμπυλότητα του προσώπου και τα προεξέχοντα φρύδια, τη μύτη και τα χείλη. Ακόμη, όμως, και είναι προφανές το πρόσωπο, η σκηνή ενός δέντρου σε ένα εμπορικό κέντρο δεν χάνεται και το μυαλό μας εναλλάσσεται στο να ερμηνεύει το πρόσωπο και την σκηνή.

4. ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ

4.1 Σχολιασμός της μεταφραστικής εντολής

Αρχικά, λοιπόν, για να μπορέσει το κείμενο να μεταφραστεί χρειάζεται να τεθεί μία μεταφραστική εντολή, να τεθεί ο σκοπός για τον οποίο γίνεται η μετάφραση αυτού. Όπως αναφέρει και η *Θεωρία του Σκοπού*, η βασική αρχή που καθορίζει κάθε μεταφραστική διαδικασία είναι ο στόχος της συνολικής μεταφραστικής δράσης (Nord, 1997). Συνήθως, λοιπόν, ο πελάτης θα δώσει στον μεταφραστή τις κατάλληλες μεταφραστικές οδηγίες που θα ορίσουν λεπτομερώς το είδος της μετάφρασης που χρειάζεται να γίνει. Ο μεταφραστής μπορεί από εκεί και πέρα να αξιοποιήσει αυτές τις πληροφορίες και να λειτουργήσει όπως θεωρεί αυτός σωστό, ώστε να δημιουργήσει μία σωστή και συνεπή μετάφραση.

Στην συγκεκριμένη περίπτωση, αφού η μετάφραση αποτελεί μία ατομική εργασία, η μεταφραστική εντολή δόθηκε από τον ίδιο τον μεταφραστή. Το μετάφρασμα, λοιπόν, έχει πληροφοριακό και ενημερωτικό σκοπό. Μπορεί να αποτελέσει χρήσιμη πηγή πληροφοριών για επιστήμονες, γιατρούς, ψυχολόγους, αλλά και καλλιτέχνες και λάτρεις της τέχνης και της ιστορίας της. Απευθύνεται σε ένα ευρύ κοινό, το οποίο ενδιαφέρεται για θέματα σχετικά με την ψυχολογία και την τέχνη, αλλά παράλληλα είναι απαραίτητο να διαθέτει και κάποιες βασικές γνώσεις πάνω σε αυτά τα θέματα. Για παράδειγμα να γνωρίζει τους βασικούς ζωγράφους που αναφέρονται, το κίνημα του σουρεαλισμού κτλ. Παρόλα αυτά, μαζί με την μετάφραση παρατίθενται και σημειώσεις του μεταφραστή, αλλά και ένα γλωσσάρι για καλύτερη κατανόηση των όρων του μεταφράσματος.

Η μακροστρατηγική που ακολουθήθηκε για την μετάφραση ήταν να διατηρηθεί το μετάφρασμα όσο πιο κοντά γίνεται στο πρωτότυπο. Χρειάζεται να γίνουν κάποιες απαραίτητες αλλαγές, για να μπορέσει το κείμενο να έχει συνοχή και συνεκτικότητα στα ελληνικά, αλλά παράλληλα είναι απαραίτητο να μείνει πιστό στο ύφος του πρωτοτύπου, χρησιμοποιώντας δηλαδή την αντίστοιχη ειδική ορολογία του πρωτοτύπου και διατηρώντας το ίδιο σοβαρό και επίσημο ύφος.

Η μικροστρατηγική έχει στόχο να λύσει τα ειδικότερα μεταφραστικά προβλήματα που

δημιουργήθηκαν κατά τη μεταφραστική διαδικασία σε επίπεδο προτάσεων και λέξεων, τα οποία θα αναλυθούν λεπτομερώς στην συνέχεια (Nord, 2005).

4.2 Ανάλυση του κειμένου-πηγή

Στην συνέχεια του σχολιασμού χρειάζεται να αναφερθούμε στο κείμενο-πηγή. Για να μπορέσει να γίνει η μετάφραση είναι αναγκαίο πρώτα να αναλυθεί εκτενώς, εξασφαλίζοντας ότι έχει γίνει πλήρως και ορθά κατανοητό από τον μεταφραστή. Με αυτόν τον τρόπο παρέχεται η βάση πάνω στην οποία ο μεταφραστής θα λειτουργήσει και θα πάρει τις κατάλληλες αποφάσεις για την μεταφραστική διαδικασία (Nord, 2005).

Είναι γεγονός ότι ο τρόπος με τον οποίο λαμβάνει καθένας ένα κείμενο είναι υποκειμενικός. Ο συγγραφέας του κειμένου έχει άλλο σκοπό και ο παραλήπτης μπορεί να το αντιλαμβάνεται διαφορετικά. Ο μεταφραστής αντίθετα συνίσταται να έχει μία *κριτική* στάση, εφόσον χρειάζεται να γνωρίζει την κουλτούρα του κειμένου-πηγή, την οποία θα κληθεί να μεταφέρει στο κείμενο-στόχος (Nord, 2005).

Σύμφωνα με την Katharina Reiss τα κείμενα ανάλογα με την θεματική και το σκοπό τους χωρίζονται σε πληροφοριακά, λογοτεχνικά, λειτουργικά και οπτικο-ακουστικά. Βλέποντας το κείμενο της εργασίας αυτής μπορούμε ξεκάθαρα να αναγνωρίσουμε τον πληροφοριακό του χαρακτήρα. Έχει στόχο να παρουσιάσει και να μεταδώσει πληροφορίες και γεγονότα, ενώ η γλώσσα που χρησιμοποιείται για τη μετάδοση των πληροφοριών είναι λογική ή αναφορική, καθώς το περιεχόμενο, το θέμα είναι η κύρια εστίαση της επικοινωνίας (Reiss, 1977/1989). Ταυτόχρονα, όμως, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ανήκει και στην κατηγορία των οπτικο-ακουστικών κειμένων καθώς παράλληλα με το κείμενο παρουσιάζονται και οι εικόνες, τα έργα τέχνης στα οποία γίνεται αναφορά κατά τη διάρκεια του.

Μέσω αυτής της μελέτης που παρουσιάζεται, προσφέρονται στον αναγνώστη όπως αναφέρθηκε, πλήθος πληροφοριών από διάφορους τομείς. Ψυχολογία, ιατρική, καλλιτεχνικό τομέα, ζωγραφική, γλυπτική, ιστορία της τέχνης. Ενδιαφέρουσες πληροφορίες τις οποίες συνδυάζει και με τις παράλληλες εικόνες, έχοντας έτσι μία ολοκληρωμένη οπτική και κατανόηση για αυτό το οποίο διαβάζει.

Πηγή του κειμένου αυτού ήταν η ιστοσελίδα *Frontiers in Human Neuroscience*, η οποία

περιλαμβάνει άρθρα σχετικά με ζητήματα που έχουν να κάνουν με τον άνθρωπο, την ιατρική και την επιστήμη. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι μία απόλυτα αξιόπιστη πηγή, καθώς είναι μία επίσημη ιστοσελίδα με πολλές παραπομπές και μία από τις μεγαλύτερες στην έκδοση άρθρων. Το συγκεκριμένο άρθρο γράφτηκε από ένα σύνολο επιστημόνων, ειδικών πάνω στον κάθε τομέα που προαναφέρθηκε.

Αν αναλύσουμε περισσότερο το κείμενο-πηγή θα δούμε ότι αρχικά κάνει μία εισαγωγή στο σουρεαλιστικό κίνημα και στον ζωγράφο Σαλβαδόρ Νταλί, τα έργα του οποίου είναι και το κέντρο του ενδιαφέροντος αυτού. Κάνει λόγο για την έκθεση στην οποία παρουσιάστηκαν τα συγκεκριμένα ψευδαισθητικά έργα τέχνης. Αναφέρεται, στον τρόπο και στο όργανο με το οποίο ο εγκέφαλός μας αναλύει τις εικόνες και σε ορισμένους νόμους της ψυχολογίας, που μας βοηθούν να αναλύσουμε τις ψευδαισθήσεις. Στην συνέχεια, παρουσιάζονται τα έργα τέχνης. Κάποια είναι δικής του έμπνευσης, ενώ κάποια άλλα είναι εμπνευσμένα από άλλα έργα, αντίστοιχα μεγάλων καλλιτεχνών. Έχει προσπαθήσει να τα “αντιγράψει”, δίνοντας τους όμως έναν ψευδαισθητικό χαρακτήρα.

Όταν, λοιπόν, το κείμενο-πηγή έχει μελετηθεί σωστά και αναλυτικά, γνωρίζουμε τους συγγραφείς, το στόχο και τη λειτουργία του, τότε μόνο μπορούμε να προχωρήσουμε και στην διαδικασία της μετάφρασης και τις μεταφορές όλων αυτών των στοιχείων και των πληροφοριών στη γλώσσα-στόχο.

4.3 Αιτιολόγηση των λύσεων μεταφραστικών προβλημάτων

Είναι προφανές ότι κατά τη διάρκεια της διαδικασίας της μετάφρασης δημιουργήθηκαν διάφορα μεταφραστικά προβλήματα σε πολλά επίπεδα στα οποία δόθηκαν λύσεις, για να μπορέσει το μετάφρασμα να έχει μία κανονική ροή σαν ένα αμιγώς ελληνικό κείμενο. Η διαδικασία που θα ακολουθηθεί για την αιτιολόγηση των λύσεων των μεταφραστικών προβλημάτων γίνεται με βάση το μοντέλο της Mona Baker. Έτσι, θα σχολιαστούν τα προβλήματα σε επίπεδο λέξεων, πάνω από το επίπεδο των λέξεων, σε γραμματικό επίπεδο και σε κειμενικό επίπεδο ανάλογα με το θέμα και την δομή των πληροφοριών, αλλά και σε σχέση με την συνοχή του γενικότερου κειμένου (Baker,2011).

Ας δούμε, λοιπόν, αρχικά το κείμενο σε όλη την έκτασή του και τα προβλήματα που υπήρξαν σε λεξιλογικό επίπεδο.

Τα ονόματα όλων των καλλιτεχνών μεταγράφηκαν στα ελληνικά, διότι έτσι είναι διαδεδομένα στα ελληνικά κείμενα και θα ξένιζε εάν παρέμεναν σε όλο το κείμενο στα αγγλικά (*Νταλί, Ραφαήλ* κτλ.). Η λέξη *border* αντί για σύνορα μεταφράστηκε ως *διαχωριστική γραμμή*. Το *prints* μεταφράστηκε ως *χαρακτικά*, αφού εάν παρατηρήσουμε τις εικόνες του πρωτότυπου κειμένου για τα έργα που εκτέθηκαν θα δούμε ότι ήταν όντως σχέδια και σύμβολα σε χαρτί για την παραγωγή αντιτύπων. Γι' αυτό και δεν χρησιμοποιήθηκαν οι λέξεις *γκραβούρα* ή *εκτυπώσεις*. Το ρήμα *review* ήταν καλύτερο να μεταφραστεί ως *εξετάζω* και όχι *αξιολογώ*, που είναι η κυριολεκτική του σημασία. Αν και η σημασία του ρήματος *are noted* είναι *σημειώνονται*, είναι καλύτερο να το μεταφράσουμε ως *ορίζονται*. Ούτε το ρήμα *αποτελούν* θα ταίριαζε σε αυτήν την περίπτωση.

Η λέξη *brain* αν και ιδιαίτερα απλή στη σημασία, θα μεταφραστεί ως *εγκέφαλος* και όχι *μυαλό*, εφόσον και το κείμενο είναι επιστημονικό και διαθέτει γενικότερα ειδική ορολογία. Η λέξη *feat* θα γίνει *προσπάθειες* και όχι *κατορθώματα* ή *επιτεύγματα*. Η λέξη *trauma* ανάλογα με τα συμφραζόμενα σημαίνει είτε τραύμα (ψυχικό/ψυχολογικό) είτε τραυματισμός. Στην συγκεκριμένη περίπτωση *τραυματισμοί* είναι αυτό που εννοείται στο κείμενο.

Κάποια παραδείγματα λέξεων που ήταν δύσκολη η απόδοσή τους στα ελληνικά είναι: το ρήμα *enable*, που μεταφράστηκε ως *επιτρέπει*, τα ρήματα *showcased* και *displayed* που μεταφράστηκαν και τα δύο ως *παρουσίασε* και *παρουσιάστηκαν* αντίστοιχα. Το επίθετο *superimposed* που έγινε *υπερτεθειμένο*, το ρήμα *squinting* που στα ελληνικά δεν υπάρχει ακριβής μετάφραση οπότε αποδόθηκε ως *μισοκλείσουμε (τα μάτια)*. Το ουσιαστικό *cue* κυριολεκτικά μεταφράζεται ως *σήμα* ή *σύνθημα*. Στην συγκεκριμένη περίπτωση χρειάστηκε να αλλάξουμε την σημασία και μεταφράστηκε ως *ύφος*.

Τέλος, είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι υπήρχαν και κάποιες λέξεις οι οποίες δεν μεταφράστηκαν, αλλά παρέμειναν στα αγγλικά, διότι έτσι είναι εδραιωμένες, ενώ εάν μεταφράζονταν στα ελληνικά δεν θα γίνονταν κατανοητά ή δεν θα μπορούσε κάποιος αναγνώστης να συνεχίσει μετέπειτα την έρευνά του, αναζητώντας για παράδειγμα στο διαδίκτυο του όρους αυτούς στα ελληνικά. Αυτές οι λέξεις ήταν το *Ringling Museum* που παρέμεινε *μουσείο Ringling*, *Kanizsa triangle* δηλαδή το *τρίγωνο Kanizsa*, *Gestalt laws*, οι *νόμοι Gestalt*, *Antiques Magazine*, *περιοδικό Antiques*. Στα αγγλικά παρέμειναν επίσης και τα ονόματα των συγγραφέων του πρωτοτύπου.

Συνεχίζοντας τώρα την ανάλυση σε επίπεδο προτάσεων, μπορούμε να δούμε τα παρακάτω παραδείγματα.

Η πρόταση *Our visual system is ingrained with the ability* δεν είναι δόκιμο να μεταφραστεί ως *Το οπτικό μας σύστημα είναι εδραιωμένο/ ριζωμένο με την ικανότητα*, αλλά πιο απλά θα γίνει *Το οπτικό μας σύστημα διαθέτει την ικανότητα*. Η φράση *downcast eyes* είναι καλύτερο να μεταφραστεί ως *κατεβασμένο βλέμμα και όχι μάτια*. Η φράση *within a given configuration* μεταφράστηκε ως *μέσα από καθορισμένους σχηματισμούς*, διότι αν γινόταν κατά λέξη ως *μέσα από δεδομένες διαμορφώσεις* δεν θα υπήρχε νόημα. Παρόμοια και η φράση *stretches our mind's ability* δεν θα μεταφραστεί κατά λέξη ως *τεντώνει*, αλλά ως *ενισχύει την ικανότητα του εγκεφάλου μας*. Η φράση *fine details* θα ήταν οξύμωρο να μεταφραστεί ως *λεπτές λεπτομέρειες*, οπότε μεταφράστηκε μόνο ως *λεπτομέρειες*. Αν και θα μπορούσε να έχει χρησιμοποιηθεί και η φράση *λεπτά σημεία* είτε *λεπτά χαρακτηριστικά*, προτίμηθηκε απλά η λέξη *λεπτομέρειες*.

Ένα από τα πιο δύσκολα σημεία ήταν η μετάφραση της φράσης *challenge the perception*. Εάν μεταφράζαμε το ρήμα *challenge* κατά λέξη, δηλαδή *προκαλεί την αντίληψη*, δεν θα υπήρχε νόημα στα ελληνικά. Έτσι, μεταφράστηκε ως *να παρακινήσει την αντίληψη για να έχει ροή το κείμενο και να είναι πιο κατανοητό*.

Και σε επίπεδο προτάσεων υπήρχαν κάποια σημεία στο κείμενο που παρέμειναν αμετάφραστα. Ένα παράδειγμα είναι οι παραπομπές που γίνονται σε κείμενα και βιβλία κατά τη διάρκεια όλου του κειμένου και έχουν γίνει από τους συγγραφείς του πρωτοτύπου. Αυτές οι παραπομπές δεν θα είχαν λόγο να είναι μεταφρασμένες καθώς αναφέρονται σε ξενόγλωσση βιβλιογραφία. Επίσης στις λεζάντες των εικόνων δεν χρειάστηκε να μεταφραστούν σημεία όπως το *Salvador Dali. Fundación Gala-Salvador Dali (Artist Rights Society)*.

Γενικότερα, όπως έχει αναφερθεί και παραπάνω το κείμενο-στόχος χρειάζεται να παραμείνει όσο περισσότερο πιστό γίνεται σε σχέση με το πρωτότυπο. Έτσι, από γραμματικής άποψης στη μεγαλύτερη έκταση του στο μετάφρασμα διατηρήθηκε ο ίδιος χρόνος στα ρήματα, κυρίως παρελθοντικός καθώς αναφερόμαστε σε μία έκθεση που έγινε στο παρελθόν. Μία αλλαγή θα μπορούσαμε να πούμε έγινε στις προτάσεις με το ρήμα *review* όπου μεταφράστηκε σε μέλλοντα στα ελληνικά αντί για ενεστώτα, *θα εξετάσουμε*.

Ούτε με τα ουσιαστικά και τις κλήσεις τους έγιναν σημαντικές αλλαγές στα ελληνικά. Ένα πρόβλημα που αντιμετωπίστηκε ήταν με την λέξη *illusory*. Η λέξη αυτή επαναλαμβάνεται καθ' όλη την έκταση του κειμένου. Έτσι, ήταν ιδιαίτερα σημαντική η μετάφρασή της, αλλά και ιδιαίτερα δύσκολη, διότι μπορεί να υπάρξουν πολλές αποδόσεις της (ψευδαισθητικός, ψευδαισθιακός, ψευδαισθησιακός), όμως η πιο σωστή γραμματικά απόδοση σύμφωνα με το λεξικό της νέας ελληνικής του Γ. Μπαμπινιώτη είναι *ψευδαισθητικός* (Μπαμπινιώτης, 2002).

Στην μεγαλύτερη έκταση του κειμένου η σύνταξη παρέμεινε η ίδια. Μικρές αλλαγές έχουν γίνει και εδώ.

Σε πολλά σημεία στο μετάφρασμα παραλείπεται το όνομα του Νταλί, είτε αντικαθίσταται από τη λέξη ζωγράφος, είτε από αντωνυμίες. Σε πολλά σημεία γίνεται και παράλειψη κάποιων λέξεων για να μην υπάρχει συνεχόμενη επανάληψη που θα κουράσει τον αναγνώστη.

Άλλες συντακτικές αλλαγές που έγιναν, ήταν η αντικατάσταση της παύλας (-) του αγγλικού κειμένου με κόμμα (,) στο μετάφρασμα, εφόσον δεν γίνεται συχνά η χρήση της στον ελληνικό γραπτό λόγο. Τέλος, σε πολλά σημεία έγινε προσθήκη συνδέσμων, για να υπάρχει καλύτερη ροή του λόγου στα ελληνικά. Για παράδειγμα, η πρόταση *we may see something that is not there in reality, fail to see something that is, or more generally see something different from what is there* μεταφράστηκε με συνδέσμους ως *μπορεί είτε να βλέπουμε κάτι που δεν υπάρχει στην πραγματικότητα, είτε να μην βλέπουμε κάτι που υπάρχει ή γενικότερα να βλέπουμε κάτι διαφορετικό από αυτό που υπάρχει.*

Σε κειμενικό επίπεδο όσον αφορά το θέμα και την δομή των πληροφοριών, αλλά και την γενικότερη συνοχή του κειμένου είναι σημαντικό να αναφερθούμε στα παρακάτω σημεία.

Το μετάφρασμα χρειάζεται να διατηρήσει όσο το δυνατόν περισσότερο και την εξωτερική μορφή του πρωτοτύπου. Γι' αυτό, λοιπόν, ως προς τα εξωτερικά στοιχεία το μετάφρασμα αποτελείται από τον ίδιο ακριβώς αριθμό παραγράφων. Έχουν διατηρηθεί τα εξωγλωσσικά στοιχεία όπως οι συγγραφείς του κειμένου πηγή, οι λέξεις κλειδιά, οι παραπομπές σε κείμενα του πρωτοτύπου, οι λεζάντες των εικόνων με όλες τις πληροφορίες για την προέλευσή τους. Παράλληλα έχουν διατηρηθεί και στοιχεία όπως τα έντονα γράμματα, πλάγια γράμματα και τα χρώματα των γραμμών.

Αν αναφερθούμε τώρα στις λεζάντες των έργων τέχνης, θα δούμε ότι έγινε πλήρης μετάφραση των τίτλων τους, όμως παράλληλα σε παρένθεση υπάρχει ο αντίστοιχος πρωτότυπος τίτλος για να γνωρίζει ο αναγνώστης σε ποιο ακριβώς έργο γίνεται αναφορά.

Στο μετάφρασμα υπήρξαν και κάποιες προσθήκες που δεν υπήρχαν αρχικά στο πρωτότυπο. Παραδείγματος χάρη, μιλώντας για την *ατρακτοειδή έλικα* ήταν σωστό να αναφερθεί σε παρένθεση η επίσημη ονομασία της στα λατινικά και στα αγγλικά (*fusiform gyrus* ή *fusiform face area*). Όπως και έγινε σημείωση του μεταφραστή για να επεξηγήσει την σημασία των νόμων Gestalt. Επιπλέον, προστέθηκαν και κάποια στοιχεία προφορικότητας για να υπάρξει καλύτερη ροή στο λόγο σαν ένα ελληνικό κείμενο.

Παράλληλα έγιναν και κάποιες παραλείψεις. Ένα παράδειγμα είναι η πρόταση: (*In fact, paranoia and pareidolia share a common etymology, from the Greek para- for “instead of ” and -oid, -oeides, or -eidos for “form”*), η οποία παραλείφθηκε τελείως στο ελληνικό κείμενο, καθώς η λέξη *pareidolia* είναι ελληνική, έχει ελληνική ετυμολογία και έτσι δεν χρειάζεται να εξηγήσουμε στους Έλληνες αναγνώστες την προέλευσή της.

Σχετικά με την συνοχή του πρωτοτύπου, ως πληροφοριακό κείμενο δεν διαθέτει παρά μόνο ελάχιστους συνδέσμους, όπως *thus, conversely, on the one hand, while*, οι οποίοι μεταφράστηκαν κατά λέξη στα ελληνικά για να διατηρήσουν το ύφος του κειμένου πηγή.

4.4 Επίλογος

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η μεταφραστική διαδικασία του συγκεκριμένου κειμένου ήταν απαιτητική, όμως τα μεταφραστικά προβλήματα που δημιουργήθηκαν κατάφεραν να λυθούν στο μετάφρασμα. Οι πληροφοριακοί και ενημερωτικοί στόχοι του κειμένου-πηγή επιτεύχθηκαν. Το ελληνικό κοινό είναι σε θέση να κατανοήσει το κείμενο και να λάβει τις πληροφορίες του χωρίς κάποιο πρόβλημα.

Κλείνοντας, χρειάζεται να αναφερθεί ότι η μελέτη και η έρευνα που έγινε για την μετάφραση και την εκπόνηση αυτής της εργασίας, ήταν ιδιαίτερα σημαντική και αποτελεσματική, αφού προσέφερε καινούργιες γνώσεις και πληροφορίες σχετικά με την προσέγγιση τέτοιου είδους κειμένων. Προέκυψαν νέα μεταφραστικά προβλήματα που δεν είχαν αντιμετωπιστεί ξανά σε

άλλες περιπτώσεις και τελικά κατέστη φανερός ο λόγος για τον οποίο ο μεταφραστής χρειάζεται να γνωρίζει καλά τόσο την γλώσσα-πηγή, όσο και την γλώσσα στόχο, για να μπορέσει να μεταφέρει όλο τον πολιτισμό και την κουλτούρα της μίας γλώσσας στην άλλη.

5. ΓΛΩΣΣΑΡΙ

Αναμορφική προοπτική: προοπτική που παράγει, σχετίζεται ή χαρακτηρίζεται από την σκόπιμη παραμόρφωση μιας εικόνας.

Αντίληψη: σύνθετη λειτουργία με την οποία ο άνθρωπος αποκτά γνώση της πραγματικότητας είτε άμεσα με τις αισθήσεις είτε έμμεσα με παρέμβαση του λογικού.

Αρτσιμπόλντο: Ο Τζουζέπε Αρτσιμπόλντο (1527-1593) ήταν Ιταλός ζωγράφος, γνωστός για τη δημιουργία ευφάνταστων πορτρέτων που αποτελούνταν από αντικείμενα όπως φρούτα, λαχανικά, λουλούδια, ψάρια και βιβλία - δηλαδή ζωγράφιζε αναπαραστάσεις αυτών των αντικειμένων στον καμβά τοποθετημένες με τέτοιο τρόπο ώστε ολόκληρη η συλλογή των αντικειμένων να σχηματίζει ένα αναγνωρίσιμο ομοίωμα του εικονιζόμενου.

Αρχή του Κλεισίματος: αναφέρεται στην πεποίθηση που επικρατεί στη σχολή ψυχολογίας Gestalt ότι ο ανθρώπινος εγκέφαλος τείνει να αντιλαμβάνεται μορφές και σχήματα με την πλήρη και ολοκληρωμένη εμφάνισή τους παρά την απουσία ενός ή περισσότερων μερών. Αυτή είναι μία από τις 5 αρχές της Gestalt για την ομαδοποίηση.

Ατρακτοειδής έλικα: εκτείνεται στη βασική επιφάνεια του κροταφικού και του ινιακού λοβού των εγκεφαλικών ημισφαιρίων. Αποτελείται από δύο ινιακοκροταφικές έλικες, τη μέση ινιακοκροταφική έλικα και την πλάγια ινιακοκροταφική έλικα. Οι δύο αυτές έλικες χωρίζονται από μια αύλακα, που ονομάζεται μεσοφυσιοειδής αύλακα.

Βελάσκεθ: Ο Ντιέγκο Βελάσκεθ (1599–1660), ήταν ένας από τους σημαντικότερους Ισπανούς ζωγράφους του 17ου αιώνα και της δυτικής τέχνης. Η νατουραλιστική τεχνοτροπία του και η παρατηρητικότητα του τον οδήγησαν στην δημιουργία τόσο ενός ζωντανού μοντέλου όσο και της νεκρής φύσης.

Βερμέερ: Ο Γιохάνες Βερμέερ (1632–1675) ήταν Ολλανδός καλλιτέχνης. Δημιούργησε πίνακες που συγκαταλέγονται στις πιο αγαπημένες και σεβαστές εικόνες στην ιστορία της τέχνης. Οι πίνακές του απεικονίζουν σκηνές της καθημερινής ζωής σε εσωτερικούς χώρους. Τα έργα αυτά είναι αξιοσημείωτα για την καθαρότητα του φωτός και της μορφής τους, ιδιότητες που μεταδίδουν μια γαλήνια, διαχρονική αίσθηση αξιοπρέπειας.

Διά την ζωγραφίαν: Η πραγματεία για τη ζωγραφική (Trattato della pittura) είναι μια

συλλογή των γραπτών του Λεονάρντο ντα Βίντσι που καταχωρήθηκαν στα σημειωματάρια του. Ο κύριος στόχος της πραγματείας ήταν να υποστηρίξει ότι η ζωγραφική είναι επιστήμη.

Ενγκρ: Ο Ζαν Ωγκύστ Ντομινίκ Ενγκρ (1780–1867), ήταν ζωγράφος και σύμβολο του πολιτιστικού συντηρητισμού στη Γαλλία του 19ου αιώνα. Έγινε ο κύριος υποστηρικτής της γαλλικής νεοκλασικής ζωγραφικής. Τα ψυχρά, σχολαστικά σχεδιασμένα έργα του αποτέλεσαν τον υφολογικό αντίποδα του συναισθηματισμού και του χρωματισμού της σύγχρονης ρομαντικής σχολής. Οι χωρικές και ανατομικές παραμορφώσεις που χαρακτηρίζουν τα πορτρέτα και τα γυμνά του, προδικάζουν πολλούς από τους πιο τολμηρούς μορφικούς πειραματισμούς του μοντερνισμού του 20ού αιώνα.

Παρανοϊκή-κριτική μέθοδος: είναι μια υπερρεαλιστική τεχνική που αναπτύχθηκε από τον Σαλβαδόρ Νταλί στις αρχές της δεκαετίας του 1930. Τη χρησιμοποίησε στην παραγωγή πινάκων και άλλων έργων τέχνης, ιδίως εκείνων που περιείχαν οπτικές ψευδαισθήσεις. Η τεχνική συνίσταται στην επίκληση από τον καλλιτέχνη μιας παρανοϊκής κατάστασης (φόβος ότι ο εαυτός χειραγωγείται, στοχοποιείται ή ελέγχεται από άλλους). Το αποτέλεσμα είναι μια αποδόμηση της ψυχολογικής έννοιας της ταυτότητας, έτσι ώστε η υποκειμενικότητα να γίνεται η πρωταρχική πτυχή του έργου τέχνης.

παρειδωλία: η τάση αντίληψης μιας συγκεκριμένης, συχνά ουσιαστικής εικόνας σε ένα τυχαίο ή διφορούμενο οπτικό μοτίβο.

Ραφαήλ: Ο Ραφαέλο Σάντσιο (1483-1520) ήταν αρχιτέκτονας και ζωγράφος της ακμής της ιταλικής Αναγέννησης. Είναι περισσότερο γνωστός για τα έργα τέχνης του με την Παναγία του και για τις συνθέσεις μεγάλων μορφών του στο Βατικανό. Το έργο του θαυμάζεται για τη σαφήνεια της μορφής και την ευκολία της σύνθεσης και για την οπτική επίτευξη του νεοπλατωνικού ιδεώδους του ανθρώπινου μεγαλείου.

Ρέμπραντ: Ο Ρέμπραντ Χάρμενσοον φαν Ράιν (1606–1669), Ολλανδός ζωγράφος μπαρόκ και χαράκτης, με εξαιρετική ικανότητα να αποδίδει τους ανθρώπους στις διάφορες διαθέσεις και δραματικές μορφές τους. Γνωστός ως ζωγράφος του φωτός και της σκιάς, προτιμούσε έναν ασυμβίβαστο ρεαλισμό που θα οδηγούσε ορισμένους κριτικούς να ισχυριστούν ότι προτιμούσε την ασχήμια από την ομορφιά.

Σαλβαδόρ Νταλί (1904-1989): ήταν ένας από τους σημαντικότερους Ισπανούς ζωγράφους. Συνδέθηκε με το καλλιτεχνικό κίνημα του υπερρεαλισμού. Αποτελεί έναν από τους πιο

γνωστούς ζωγράφους του 20ού αιώνα και μια πολύ εκκεντρική φυσιογνωμία της σύγχρονης τέχνης. Αφομοίωσε έναν τεράστιο αριθμό καλλιτεχνικών στυλ και επέδειξε ασυνήθιστη τεχνική ικανότητα ως ζωγράφος. Η ανακάλυψη των γραπτών του Σίγκμουντ Φρόιντ για την ερωτική σημασία των υποσυνείδητων εικόνων και η σύνδεσή του με τους Σουρεαλιστές του Παρισιού, μια ομάδα καλλιτεχνών και συγγραφέων που προσπαθούσε να καθιερώσει την "ανώτερη πραγματικότητα" του ανθρώπινου υποσυνείδητου έναντι της λογικής, επηρέασαν την πορεία του. Για να ανασύρει εικόνες από το υποσυνείδητό του, ο Νταλί άρχισε να προκαλεί στον εαυτό του παραισθησιογόνες καταστάσεις με μια διαδικασία που περιέγραψε ως "παρανοϊκή κριτική".

Στερεοψία: η αντίληψη του βάθους που παράγεται από τη λήψη στον εγκέφαλο οπτικών ερεθισμάτων και από τα δύο μάτια σε συνδυασμό- δίοφθαλμη όραση.

Τρίγωνο Kanizsa: Το τρίγωνο Kanizsa είναι μια οπτική ψευδαίσθηση που περιγράφηκε για πρώτη φορά από τον Ιταλό ψυχολόγο Gaetano Kanizsa το 1955. Το τρίγωνο Kanizsa είναι γνωστό ως υποκειμενική ή ψευδής ψευδαίσθηση περιγράμματος. Η μελέτη του τριγώνου αυτού οδήγησε στην μεγαλύτερη κατανόηση του τρόπου με τον οποίο ο εγκέφαλος και τα μάτια αντιλαμβάνονται τις οπτικές πληροφορίες.

Τσαρλς Σκράιμπογκελ: Ο Τσαρλς Σκράιμπογκελ (1861-1912) ήταν Αμερικανός ζωγράφος με θέματα της Δύσης, την εποχή της εξαφάνισης των συνόρων. Ενδιαφερόταν επίσης ιδιαίτερα για τη στρατιωτική ζωή.

Χαρακτικό: ως χαρακτηριστική περιγράφουμε την εγχάραξη σχεδίων και συμβόλων σε μια επιφάνεια, η οποία χρησιμεύει ως πλάκα για την παραγωγή αντιτύπων σε χαρτί. Το έργο που δημιουργείται με αυτό τον τρόπο αποκαλείται χαρακτικό.

Ψευδαίσθηση: μια παραποίηση ενός "πραγματικού" αισθητηριακού ερεθίσματος - δηλαδή μια ερμηνεία που έρχεται σε αντίθεση με την αντικειμενική "πραγματικότητα", όπως αυτή είναι γενικότερα αποδεκτή. Η ψευδαίσθηση διακρίνεται από την παραίσθηση, μια εμπειρία που φαίνεται να προέρχεται χωρίς εξωτερική πηγή διέγερσης.

6. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτότυπο Κείμενο

Martinez-Conde, S., Conley, D., Hine, H., Kropf, J., Tush, P., Ayala, A., & Macknik, S. L. (2015). Retrieved 11 June 2023, from <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2015.00496/full>

Βιβλιογραφία Σχολιασμού

Baker, M. (2011). *In other words: A coursebook on translation*.

Chen , H., & Zhang, X. (2020). Retrieved 11 June 2023, from <https://www.easpublisher.com/easjehl>

Nord, C. (2005). In *Text analysis in translation: Theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis* (2nd ed.). Amsterdam: Rodopi.

Todorovic, D. (2008). Gestalt principles. Retrieved 11 June 2023 from http://www.scholarpedia.org/article/Gestalt_principles

Ψευδαίσθηση. (2002). *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* (2nd ed., p. 1984). Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.

Βιβλιογραφία γλωσσαρίου

Anamorphic definition & meaning. (2023). Retrieved 11 June 2023, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/anamorphic>

Arcimboldo. (2015). Retrieved 11 June 2023, from <https://www.giuseppe-arcimboldo.org/>

Britannica, T. E. of E. (2023). Retrieved 11 June 2023, from <https://www.britannica.com/biography/Salvador-Dali>

Charles Schreyvogel. (2007). Retrieved 11 June 2023, from https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Schreyvogel

Harris-Frankfort, E. (2023). Retrieved 11 June 2023, from <https://www.britannica.com/biography/Diego-Velazquez>

Ikastikos-Kiklos. (2021). Retrieved 11 June 2023, from <https://ikastikos-kiklos.com/%CF%87%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%BA%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CF%83%CF%8D%CE%BD%CF%84%CE%BF%CE%BC%CE%B7-%CE%BC%CE%B5%CE%BB%CE%AD%CF%84%CE%B7/>

In Alleydog.com's online glossary. (n.d.). Retrieved 11 June 2023, from <https://www.alleydog.com/glossary/definition.php?term=Principle%20Of%20Closure>

MBBS, S. S. (2023). Retrieved 11 June 2023, from <https://www.kenhub.com/en/library/anatomy/fusiform-gyrus>

New World Encyclopedia. (2012). Retrieved 11 June 2023, from https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Kanizsa_triangle

Paranoiac-critical method. (2014). Retrieved 11 June 2023, from <https://www.hisour.com/paranoiac-critical-method-35208/>

Pareidolia Definition & Meaning. (2021). Retrieved 11 June 2023, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/pareidolia>

Raphael. (2023). Retrieved 11 June 2023, from <https://www.britannica.com/biography/Raphael-Italian-painter-and-architect>

Shelton, A. C. (2023). Retrieved 11 June 2023, from <https://www.britannica.com/biography/J-A-D-Ingres>

Stereoscopy definition & meaning. (2010). Retrieved 11 June 2023, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/stereoscopy>

A treatise on painting. (2013). Retrieved 11 June 2023, from https://en.wikipedia.org/wiki/A_Treatise_on_Painting

Wheelock, A. K. (2023). Retrieved 11 June 2023, from <https://www.britannica.com/biography/Johannes-Vermeer>

West, L. J. (2017). Retrieved 11 June 2023, from <https://www.britannica.com/topic/illusion>

Wetering, E. van de. (2023). Retrieved 11 June 2023, from <https://www.britannica.com/biography/Rembrandt-van-Rijn>

Παράλληλα κείμενα

Bustamante, N. (2023). Retrieved 11 June 2023, from <https://www.simplypsychology.org/what-is-gestalt-psychology.html>

Chapman, C. (2018). Retrieved 11 June 2023, from <https://www.toptal.com/designers/ui/gestalt-principles-of-design>

The Guardian. (2004). Retrieved 11 June 2023, from <https://www.kathimerini.gr/world/203390/etsi-anagnorizei-ta-prosopa-o-egkefalos-mas/>

Meng, M., Cherian, T., Singal, G., & Sinha, P. (2012). Retrieved 11 June 2023, from <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3311882/>

Psychology Now Team. (2021). Retrieved 11 June 2023, from <https://www.psychologynow.gr/arhra-psyxikis-ygeias/psyxikes-diataraxes/klinikiki-psyxologia/10583-pareidolia-mia-morfi-lanthasmenis-antilipsis.html>

Reiss, K., Vermeer, H. J., Nord, C., & Dudenhöfer, M. (2015). *Towards a general theory of Translational Action: Skopos Theory explained*. London: Routledge Taylor & Francis Group.

Λεξικό της κοινής νεοελληνικής. (n.d.). Αντίληψη. *Λεξικό της κοινής νεοελληνικής*.

Οι νόμοι gestalt οργανώνουν έτσι αυτό που βλέπουμε / ψυχολογία. (n.d.). Retrieved 11 June 2023, from <https://el.sainte-anastasie.org/articles/psicologia/las-leyes-gestlticas-as-organizamos-lo-que-vemos.html>

Ηλεκτρονικά Λεξικά

<https://www.linguee.com/>

<https://www.deepl.com/translator>

<https://www.wordreference.com/engr/>