



Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Πορτραίτο Εξουσίας
κάνοντας ορατό το αόρατο

Δημήτριος Μπελογιάννης

Επιβλέπων καθηγητής Άγγελος Φλώρος

Κέρκυρα Ιούνιος 2018

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Πορτραίτο Εξουσίας
κάνοντας ορατό το αόρατο

Δημήτριος Μπελογιάννης

Μέλη Επιτροπής Εξέτασης

Άγγελος Φλώρος

Κωνσταντίνος Τηλιγάδης

Θωμάς Βαλιανάτος

*καλά ζωγραφίζει όποιος δεν αναπαράγει
ό,τι βλέπει, αλλά ό,τι η ψυχή του
αναπαριστάμενου κλείνει μέσα της
Άγιος Ιωάννης Χρυσόστομος*

Περίληψη

Αντικείμενο της παρούσης ερευνητικής εργασίας είναι η σύνδεση τέχνης και επιστήμης-τέχνης και τεχνολογίας, μέσα από τη δημιουργία πορτραίτου, το οποίο πρόκειται να ενταχθεί σ' ένα σύνθετο ψηφιακό οπτικοακουστικό-διαδραστικό περιβάλλον. Στόχος είναι, μέσα από τον συνδυασμό διαφορετικών ειδών και μορφών τέχνης (ζωγραφική, γλυπτική, ψηφιακή επεξεργασία, γλώσσα προγραμματισμού processing) να επεκταθεί και να ενισχυθεί η εμπειρία του θεατή-κοινού. Η εργασία δομείται σε 3 κεφάλαια μέσα από τα οποία επιχειρείται: σύντομη ιστορική αναδρομή στην ιστορία του πορτραίτου, η σχέση της τέχνης με την εξουσία όπως διαμορφώθηκε κατά τη διάρκεια του 20^{ου} και αρχές του 21^{ου} αιώνα καθώς και η διαδικασία μετάβασης του έργου από το ένα υλικό στο άλλο και μετεξέλιξης του γλυπτικού πορτραίτου στην ψηφιακή του εκδοχή με την προσθήκη ήχου και κίνησης.

Abstract

The objective of this assignment is the connection of Art with Science and Art-science, through the creation of a portrait, which is going to be part of a composite audiovisual interactive environment. It aims, through the combination of various forms of art (painting, sculpting, digital processing, computer programming language processing) to expand and amplify the experience of the audience. The assignment is constructed in 3 chapters through which the following are attempted: a brief retrospection of the history of portraits, the connection between Art and authority the way it evolved during the 20th and early 21st Century as well as the process of the transition of the piece of art from one material to the other and the development of the sculpture portrait in its digital form with the addition of sound and movement.

Περιεχόμενα

Κεφάλαιο 1. Εισαγωγή

1.1 Επιλογή θέματος.....	10
1.2 Σκοπός-στόχοι-ερευνητικά ερωτήματα.....	11
1.3 Δομή της εργασίας.....	12

Κεφάλαιο 2. Το πορτραίτο στην ιστορία και η σχέση της τέχνης με την εξουσία

2.1 Σύντομη ιστορική διαδρομή του πορτραίτου από τον προϊστορικό άνθρωπο έως την ανακάλυψη της φωτογραφίας	13
2.2 Ανάγκη για νέο όραμα.....	20
2.3 Ολοκληρωτισμός και αισθητικοποίηση της εξουσίας.....	22
2.4 Νέες τάσεις μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο.....	25

Κεφάλαιο 3. Κάνοντας ορατό το αόρατο

3.1 Εισαγωγή.....	27
3.2 Πηγές έρευνας.....	27
3.3 Διαδικασία κατασκευής του έργου	30
3.3.1 Πρώτο στάδιο - δημιουργία της μορφής μέσα από τις εικαστικές τέχνες.....	30
3.3.2 Δεύτερο στάδιο - ψηφιακή επεξεργασία.....	32
3.3.3 Τρίτο στάδιο – σχεδιασμός της αλληλεπίδρασης.....	34
3.4 Κεντρική ιδέα της εγκατάστασης	35
3.5 Οπτική του θεατή.....	36
3.6 Αισθητική – Μορφολογική ανάλυση	38

Κεφάλαιο 4. Συμπεράσματα.....

Βιβλιογραφία.....	44
-------------------	----

Ευρετήριο Πινάκων

Πίνακας 1 Πορεία εργασίας.....	11
Πίνακας 2 Κάτοψη της εγκατάστασης.....	36

Ευρετήριο Εικόνων

Εικόνα 1 venus of laussel.....	13
Εικόνα 2 Sargon of Akkad	13
Εικόνα 3 Νεφερτίτη	14
Εικόνα 4 Ο πρίγκηπας με τα κρίνα	16
Εικόνα 5 Λύσιππος, κεφαλή Μ. Αλεξάνδρου	16
Εικόνα 6 Γυναικείο πορτραίτο φαγιούμ.....	17
Εικόνα 7 Η ακολουθία του Ιουστινιανού (λεπτ.).....	17
Εικόνα 8 Σαντίκι-μπεγκ Τουρκμάνος.....	18
Εικόνα 9 Σαράκου, ο ηθοποιός Μορίτα Κανία	18
Εικόνα 10 Κουέντιν Μασσάις γκροτέσκα μορφή γριάς.....	19
Εικόνα 11 Λεονάρντο ντα Βίντσι γκροτέσκο κεφάλι.....	19
Εικόνα 12 Ρέμπραντ Χάρμενσοον φαν Ράιν αυτοπροσωπογραφία με μπερέ	20
Εικόνα 13 Robert Cornelius αυτοπορτραίτο	21
Εικόνα 14 John W. Draper γυναικείο πορτραίτο	21
Εικόνα 15 Τουλούζ Λωτρέκ αφίσα.....	22
Εικόνα 16 Ονορέ Ντωμιέ Γαργαντούας.....	28
Εικόνα 17 Τζορτζ Γκρος το πρόσωπο της άρχουσας τάξης.....	29

Εικόνα 18 κεφαλάκια-σχέδιο.....	31
Εικόνα 19 κεφαλάκια-γλυπτό.....	32
Εικόνα 20 οι τρεις όψεις του χαρακτήρα.....	38
Εικόνα 18 κεφαλάκια-σχέδιο.....	29

Κεφάλαιο 1. Εισαγωγή

Μα τι νομίζετε ότι είναι ο καλλιτέχνης; Ένας ηλίθιος που έχει μόνο μάτια, αν είναι ζωγράφος, μόνο αυτιά, αν είναι μουσικός, ή διαθέτει μόνο μια λύρα για να εκφράσει τις διαθέσεις της ψυχής, αν είναι ποιητής, ή μόνο μύες, αν είναι μποξέρ; Κάθε άλλο! Ο καλλιτέχνης είναι ένα πολιτικό ον που ζει έχοντας συνείδηση των καταστροφικών, δραματικών ή χαρμόσυνων γεγονότων που συμβαίνουν στον κόσμο, και διαμορφώνεται με βάση αυτά ακριβώς τα γεγονότα.¹

1.1 Επιλογή του θέματος

Η δημιουργία ενός ψηφιακού διαδραστικού πορτραίτου, ξεκινώντας με το πλάσιμο της ύλης ώστε να δημιουργηθεί μια μορφή με ανθρώπινα χαρακτηριστικά και η εμπύχλωσή της στη συνέχεια μέσω της ψηφιακής επεξεργασίας και της τεχνολογίας, δίνει τη δυνατότητα να αξιοποιηθούν διάφορα γνωστικά αντικείμενα όπως ζωγραφική, γλυπτική, ψηφιακή επεξεργασία κινητής και ακίνητης εικόνας, ψηφιακή επεξεργασία ήχου και χρήση τεχνολογίας για τη δημιουργία ενός οπτικοακουστικού περιβάλλοντος μέσω του οποίου θα είναι δυνατή η αλληλεπίδραση του θεατή-κοινού με το έργο.

Η επιλογή της εξουσίας ως μορφή προς αναπαράσταση και η ορατοποίησή της μέσω του πορτραίτου, δόθηκε με αφορμή το βιβλίο του πολωνού κοινωνιολόγου και συγγραφέα Zygmunt Bauman “ρευστοί καιροί” σχετικά με τα όσα αναφέρει για το διαχωρισμό μεταξύ εξουσίας και πολιτικής. Σύμφωνα με τον συγγραφέα ένα μεγάλο μέρος της εξουσίας που τα προηγούμενα χρόνια ήταν διαθέσιμη στο εθνικό κράτος και του επέτρεπε να δρα αποτελεσματικά μεταβιβάζεται στο πολιτικό ανεξέλεγκτο παγκόσμιο και σε πολλές περιπτώσεις υπερτοπικό χώρο, της επιλεκτικής παγκοσμιοποίησης του εμπορίου και του κεφαλαίου, της επιτήρησης και της πληροφόρησης, της βίας και των όπλων, του εγκλήματος και της τρομοκρατίας.² Επίσης μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η βιβλιογραφική έρευνα και η ενασχόληση καλλιτεχνών σε σχέση με τα δύο σκέλη του θέματος, του πορτραίτου και της εξουσίας στην τέχνη.

¹Pablo Picasso, *Σκέψεις για την τέχνη*, μεταφρ. Γεράσιμος Ιωαννίδης-Αλεξάνδρα Δημητριάδη, (Αθήνα: Εκδόσεις Printa, 2002): 89

²Ζίγκμουντ Μπάουμαν, *Ρευστοί Καιροί-Η ζωή την εποχή της αβεβαιότητας*, μετάφρ. Κωνσταντίνος Δ. Γεώργας, (Αθήνα: Μεταίχμιο, 2008): 16-24

1.2 Σκοπός - στόχοι - ερευνητικά ερωτήματα

Σκοπός της εργασίας είναι η δημιουργία πορτραίτου, όπου με χρήση της τεχνολογίας επανασχεδιάζεται ο τρόπος που βιώνουμε το έργο. Το πορτραίτο πρόκειται να ενταχθεί σ' ένα σύνθετο ψηφιακό οπτικοακουστικό-διαδραστικό περιβάλλον, με γνώμονα την επικοινωνιακή λειτουργία και τη σταδιακή κορύφωση της έντασης, ώστε μέσα από την αφήγηση να κρατήσει αμείωτο το ενδιαφέρον του θεατή, να τον καταστήσει συμμετέχο και να μεγιστοποιήσει την εμπειρία του σε ένα περιβάλλον αισθητηριακής εμβύθισης.

Οι στόχοι που τέθηκαν προς διερεύνηση ώστε να επιτευχθεί ο συγκεκριμένος σκοπός είναι:

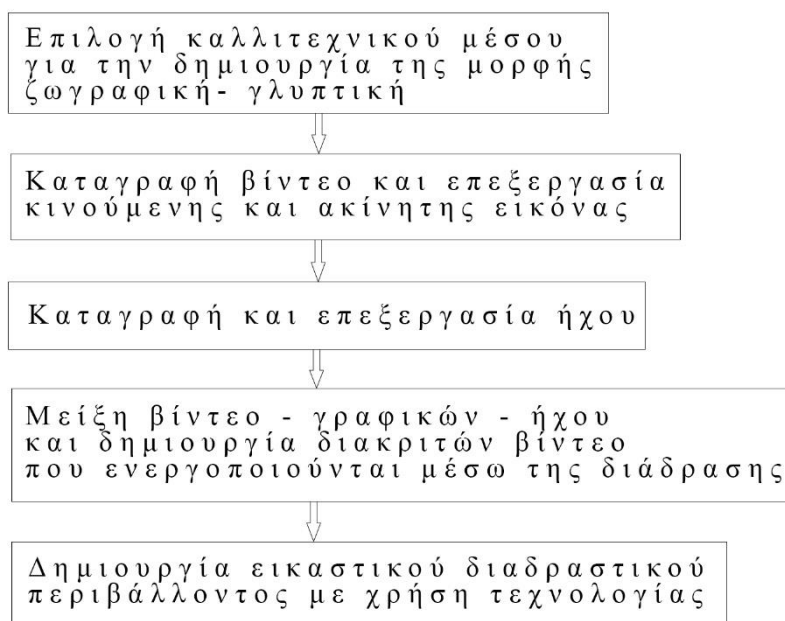
- 1) Η βιβλιογραφική διερεύνηση της ιστορίας του πορτραίτου και της σχέσης της τέχνης με την εξουσία.
- 2) Ο σχεδιασμός και ο τρόπος που πρέπει να σκηνοθετηθεί ο χώρος προκειμένου να παραχθεί ένα διαδραστικό οπτικοακουστικό - εικαστικό περιβάλλον ώστε να μεταβιβάσει την ατμόσφαιρα αυτή στον επισκέπτη.
- 3) Η δημιουργία ενός διαδραστικού περιβάλλοντος με προκαθορισμένη διάταξη και με στόχο την επικοινωνία με το θεατή-κοινό, αξιοποιώντας την κίνησή του μέσα σ' ένα οριοθετημένο χώρο.

Τα ερευνητικά ερωτήματα που τέθηκαν στην παρούσα εργασία και που αφορούν τη δημιουργία ενός διαδραστικού έργου-πορτραίτου με χρήση της τεχνολογίας είναι:

- 1) Πως θα ενταχθούν τα στοιχεία της σύνθεσης που δημιουργούν την εικόνα του έργου
- 2) Πως αξιοποιείται ο χώρος και πως εντάσσεται ο θεατής στο χώρο αυτό
- 3) Ποιος είναι ο ρόλος του θεατή
- 4) Με ποιο μηχανισμό ο θεατής θα αλληλεπιδρά με το έργο

Λόγω της σύνθετης μορφής ενός οπτικοακουστικού-διαδραστικού έργου, η δημιουργία ενός σεναρίου που θα περιέχει όλες τις υποθετικές ενέργειες, τις δράσεις και τους διαλόγους είναι απαραίτητη, καθώς και ο σχεδιασμός της πορείας της εργασίας όπως περιγράφεται στον πίνακα 1 προκειμένου το έργο σταδιακά να πάρει μια ολοκληρωμένη μορφή.

Πορεία εργασίας



Πίνακας 1 πορεία εργασίας

1.3 Δομή της εργασίας

Η παρούσα εργασία “πορτραίτο εξουσίας” αναπτύσσεται σε τρία κεφάλαια. Στο εισαγωγικό κεφάλαιο περιγράφεται η επιλογή του θέματος, στην επόμενη ενότητα αναφέρεται ο σκοπός του οπτικοακουστικού-διαδραστικού έργου και οι στόχοι προς επίτευξη του σκοπού που τέθηκαν προς διερεύνηση, καθώς και τα ερευνητικά ερωτήματα στα οποία η εργασία καλείται να απαντήσει.

Στην πρώτη ενότητα του δευτέρου κεφαλαίου περιγράφεται η διαδρομή και ο ρόλος της προσωπογραφίας από την αρχαιότητα μέχρι την ανακάλυψη της φωτογραφικής μηχανής. Στην επόμενη ενότητα περιγράφονται οι σχέσεις τέχνης και εξουσίας όπως διαμορφώθηκαν κατά τον εικοστό αιώνα μέσα από τα κινήματα.

Στις δύο πρώτες ενότητες του τρίτου κεφαλαίου περιγράφονται οι πηγές έρευνας του έργου. Στην επόμενη ενότητα περιγράφεται η διαδικασία υλοποίησής του μέσα από το συνδυασμό διαφορετικών ειδών και μορφών τέχνης καθώς και η πορεία που ακολουθήθηκε ώστε το έργο να είναι διαδραστικό. Στην τέταρτη ενότητα αναλύεται η κεντρική ιδέα της εγκατάστασης ο σχεδιασμός, η σκηνοθεσία και η αξιοποίηση του χώρου. Ακολουθεί η πέμπτη ενότητα όπου αναφέρονται οι προϋποθέσεις για την ένταξη του θεατή και την αλληλεπίδρασή του με το έργο

μετέχοντας ενεργητικά και αναλαμβάνοντας ακούσια ένα ρόλο μέσα σ' αυτό. Στην τελευταία ενότητα γίνεται αισθητική και μορφολογική ανάλυση του έργου.

Το τελευταίο κεφάλαιο αναφέρεται στους προβληματισμούς και στα συμπεράσματα που προέκυψαν από το έργο “πορτραίτο εξουσίας” κάνοντας ορατή την κατάχρηση αλλά και τη διόρθωση που μπορεί να προκύψει.

Κεφάλαιο 2. Το πορτραίτο στην ιστορία και η σχέση της τέχνης με την εξουσία

Η ιστορία της προσωπογραφίας διδάσκει ότι αυτή υπήρξε ένα από τα πιο αποτελεσματικά εργαλεία συμβολικής νομιμοποίησης ή απονομιμοποίησης της εξουσίας και εικονολογικής ενίσχυσης ή απενίσχυσης του κύρους της.³

2.1 Το πορτραίτο από τον προϊστορικό άνθρωπο έως την σύγχρονη εποχή

Η πορεία από την πρωτόγονη τέχνη έως και σήμερα, στην πραγματικότητα εξυπηρέτησε την εσωτερική δύναμη του ανθρώπου, να περιγράψει γεγονότα, καταστάσεις, πρόσωπα και θεϊκές δυνάμεις, ώστε μέσω της εικόνας είτε ζωγραφισμένης είτε πήλινης να καταγράψει και να επικοινωνήσει διαχρονικά, διαμορφώνοντας έτσι τον πολιτισμό του.

Μία πρόσφατη ανακάλυψη στη δυτική Γαλλία στο σπήλαιο Βιλονέρ από Γάλλους παλαιοντολόγους έφερε στο φως ίσως την αρχαιότερη προσωπογραφία που δημιουργήθηκε πριν από 27.000 χρόνια ανατρέποντας αυτό που πιστευόταν μέχρι πρόσφατα ότι στις πρώτες βραχογραφίες έχουμε απεικονίσεις σχεδόν αποκλειστικά ζώων και μόνο κατά την μετάβαση του προϊστορικού ανθρώπου από το κυνήγι στην γεωργία δημιουργούνται εικόνες με ανθρώπινες φιγούρες σε σκηνές κυνηγιού ή και άλλες δραστηριότητες.. Τα χαρακτηριστικά αυτού του πορτραίτου έχουν αποτυπωθεί με μαύρο χρώμα πάνω σε ένα κομμάτι βράχου, με σχήμα προσώπου, τα μάτια είναι ευδιάκριτα, οριζόντιες σχισμές, που συνδέονται με μια κατωφερή διαγώνιο γραμμή, η οποία δηλώνει τη μύτη. Πιο κάτω, μια λεπτότερη γραμμή δηλώνει το στόμα.⁴ Η Αφροδίτη του Λωσέλ (εικ. 1) 15.000-10.000 π.Χ., είναι ένα από τα πρώιμα έργα γλυπτικής, ένα είδος θεότητας, γονιμότητας και κυρίας των άγριων θηρίων.⁵ Στις

³Αναστάσιος Ιωάννης Μεταξάς, *Υπαινικτικά πορτραίτα*, 2η Έκδοση (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2007): 15

⁴*Η καθημερινή*. 5 Ιούλιος 2006. <http://www.kathimerini.gr/256017/article/epikairothta/kosmos/h-prwth-proswpografia-sthn-istoria-ths-texnhs> (πρόσβαση Μάιος 18, 2018).

⁵Andreas Lommel, *Παγκόσμια ιστορία τέχνης-Προϊστορικός και πρωτόγονος άνθρωπος*. Μετάφρ. Έρης Κανδρή (Αθήνα: Εκδοτικός οργανισμός-Χρυσός Τύπος Ε.Π.Ε, 1977): 34

πρώιμες κοινωνίες της Μεσοποταμίας και της Αιγύπτου, της Μέσης Ανατολής και της Φοινίκης, χρησιμοποιήθηκε η γλυπτική και ζωγραφική ως μέσο λατρείας των θεοτήτων, περιγραφής ηρωικών πράξεων και διακόσμησης ανακτόρων και τάφων βασιλέων. Το περήφανο κεφάλι του βασιλιά των Σουμερίων Σαργών (εικ. 2) από ορείχαλκο 2350-2150 π.Χ., δείχνει μια νέα αντίληψη για την έννοια της βασιλείας η οποία παρέμεινε στους Σουμερίους και Βαβυλώνιους μακράν της θρησκείας: αξιοπρέπεια και ευγένεια.⁶



εικόνα 1. venus of Lauss, 15000-10000 π.Χ

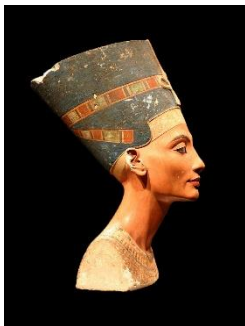
ανάγλυφο σκαλιστό σε πέτρα μουσείο Μπορντώ



εικόνα 2. ορείχαλκινο κεφάλι του βασιλιά

Σαργών, 2350-2150 π.Χ, μουσείο Βαγδάτης

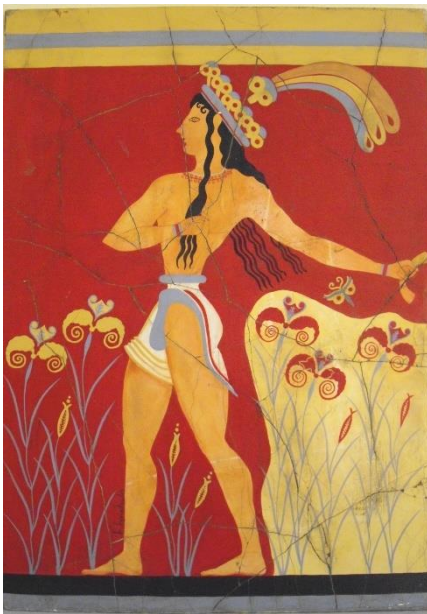
Στην Αρχαία Αίγυπτο του Νείλου, τα βασιλικά μνημεία τονίζουν τις δημόσιες και θρησκευτικές πράξεις του βασιλιά για να μείνει η δόξα του στους αιώνες, ενώ στους τάφους απεικονίζονται σκηνές της καθημερινής ζωής. Στη γλυπτική τα αγάλματα αποδίδονται μετωπικά, άλλοτε με περισσότερη ζωντάνια και εκφραστικότητα, άλλοτε παραμένοντας στην ψυχρή και απόμακρη θέαση, πάντα όμως μέσα από την νατουραλιστική απόδοση των χαρακτηριστικών τους γνωρισμάτων (εικ. 3). Στη ζωγραφική είναι γνωστή η προφίλ απόδοση των ανθρωπίνων ή ζωόμορφων προσώπων, χεριών και ποδιών σε αντίθεση με το μετωπικό σώμα.



εικόνα 3. Νεφερτίτη, ασβεστόλιθος με ζωγραφισμένο επίχρισμα ύψος 48cm, μουσείο Βερολίνου

⁶Giovanni Garbini, *Παγκόσμια ιστορία τέχνης-Ο αρχαίος κόσμος*, μετάφρ. Αλίκη Μπικάκη, (Αθήνα: Εκδοτικός οργανισμός-Χρυσός Τύπος Ε.Π.Ε., 1977): 38

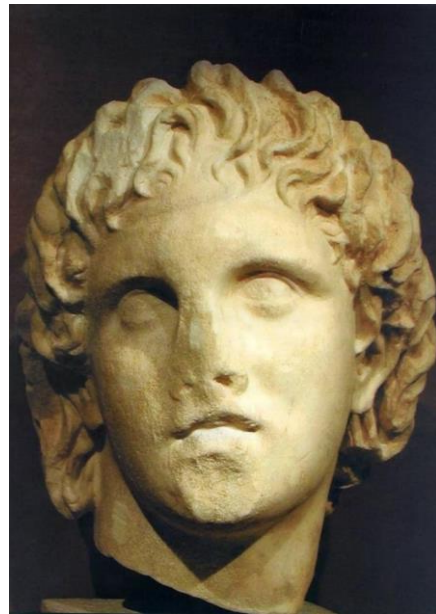
Στις νωπογραφίες στην Μυκηναϊκή Ελλάδα και Μινωική Κρήτη οι μορφές εικονίζονται με τον ίδιο αιγυπτιακό τρόπο με περισσότερο όμως νατουραλισμό και ζωντάνια (εικ. 4) ενώ στη γλυπτική κυριαρχούν οι ιδανικοί τύποι του γυμνού εφήβου Κούρου και της γυναικείας ντυμένης μορφής Κόρης ως τις αρχές του 5^{ου} αιώνα π.Χ. Στην Αθήνα του Περικλή, ο Φειδίας, ο Καλλικράτης, ο Πολύκλειτος και ο Μύρωνας με το έργο τους, πέρα από την απεικόνιση των ανθρωπίνων συγκινήσεων, θα φτάσουν στην τελειότητα της συμμετρίας και των αναλογιών, που αποτελεί άλλωστε και την ουσία της ελληνικής τέχνης. Από την αγγειογραφία, τα ψηφιδωτά και την ζωγραφική των μακεδονικών τάφων, θαυμάζουμε μέσω του σχεδίου την αριστοτεχνική χρησιμοποίηση της προοπτικής και της φωτοσκίασης, όπως η αρπαγή της Περσεφόνης από τον Πλούτωνα. Ο Απελλής ήταν ο προσωπικός ζωγράφος του Μ. Αλεξάνδρου όπως και ο Λύσιππος ο προσωπικός του γλύπτης (εικ. 5).



εικόνα 4. Ο πρίγκιπας με τα κρίνα,.

Υστερομινωική ΙΑ περίοδος, π. 1500 π.Χ

Κνωσός, ύψος . φυσικό, μουσείο Ηράκλειου



εικόνα 5. Λύσιππος, κεφαλή Μ. Αλεξάνδρου,.

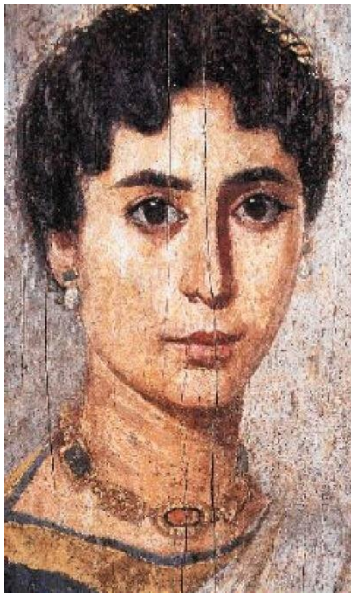
π. 330 π.Χ ελληνιστικό αντίγραφο, μουσείο Πέλλας

Το πορταίτο του Ρωμαίου αυτοκράτορα ήταν ένα από τα σπουδαιότερα μέσα της αυτοκρατορικής προπαγάνδας. Οι στρατηγοί της τελευταίας εποχής της Δημοκρατίας είχαν ήδη ακολουθήσει την ελληνιστική συνήθεια της απεικόνισης των προσώπων τους στα νομίσματα, και απευθύνθηκαν σε Έλληνες καλλιτέχνες για να τους φιλοτεχνήσουν προτομές και αγάλματα, καθώς η δημιουργία μιας ικανοποιητικής εικόνας του αυτοκράτορα ήταν ένα πολύπλοκο και λεπτό πρόβλημα.⁷ Σύμφωνα με τον Gombrich η ελληνιστική και η ρωμαϊκή

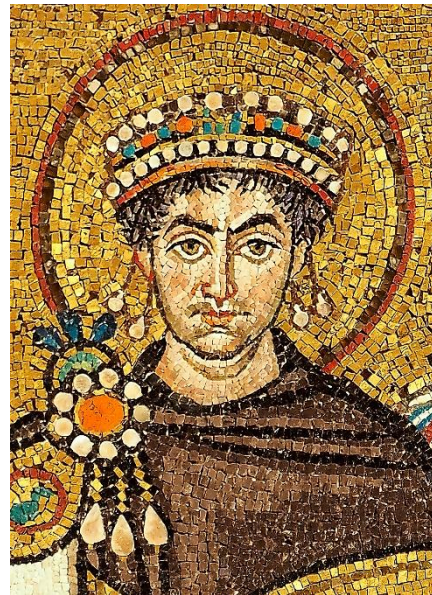
⁷Donald E Strong, *Παγκόσμια ιστορία τέχνης-Ο κλασικός κόσμος*, μετάφρ. Έφη Π. Κωστοπούλου, (Αθήνα: Εκδοτικός οργανισμός-Χρυσός Τύπος Α.Ε., 1977): 135

τέχνη εκτόπισαν πέρα για πέρα, ακόμη κι από τα παλαιότερα προπύργιά τους, τις τέχνες των ανατολικών βασιλείων. Οι Αιγύπτιοι εξακολουθούσαν να θάβουν τους νεκρούς τους καμωμένους μούμιες, αντί όμως να τους ζωγραφίζουν με τον αιγυπτιακό τρόπο, παράγγελλαν τα πορτρέτα τους σε καλλιτέχνες που ήξεραν όλα τα τεχνάσματα της ελληνικής τέχνης της προσωπογραφίας.⁸ Τα Φαγιούμ, είναι νεκρικά πορτραίτα τα οποία ενσωματώνονταν στη μούμια του νεκρού στη θέση του κεφαλιού και φιλοτεχνήθηκαν μεταξύ 1^{ου} και 3^{ου} αιώνα μ.Χ. (εικ. 6).

Η βυζαντινή εικονογραφία κυριάρχησε για μια μακρόχρονη περίοδο της Ιστορίας και σίγουρα η τεχνική της νωπογραφίας, ψηφιδογραφίας και μικρογραφίας φτάνει μέχρι τις μέρες μας. Με συγκεκριμένο τρόπο αποδίδονται τα πορτρέτα των Αγίων, Προφητών, Αποστόλων και μαρτύρων, ώστε μέσα από την επιμήκυνση και λιπόσαρκη εικόνα τους να αποπνέουν πνευματικότητα και εγκάρτηση (εικ. 7). Ο πάπας Γρηγόριος Α΄ έλεγε ότι η ζωγραφική μπορεί να κάνει για τον αναλφάβητο ότι η γραφή για όσους ξέρουν να διαβάζουν.⁹



εικόνα 6. Γυναικείο πορτραίτο, εγκυστετική,
37 x 22 εκ., π.192 μ.Χ., Βρετανικό Μουσείο



εικόνα 7. Η ακολουθία του Ιουστινιανού, (λεπτ.)
π.520 μ.Χ., ψηφιδωτό, Αγίου Βιταλίου Ραβέννα

Στον ισλαμικό πολιτισμό δεν καταργήθηκε η απεικόνιση έμψυχων μορφών, παρά μόνο σε αυστηρά θρησκευτικούς χώρους, τζαμιά και μασωλεία όπου υπήρχε ο κίνδυνος της ειδωλολατρίας. Ο Σαντίκι-μπεγκ, καλλιτέχνης της περσικής αυλής του 16^{ου} αιώνα μ.Χ., φιλοτέχνησε χιλιάδες σχέδια προσωπογραφιών, με πένα, έτσι ώστε με το ποικίλο πάχος της

⁸Ε. Η. Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, μετάφρ. Λίνα Κάσδαγλη, (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 1998): 124

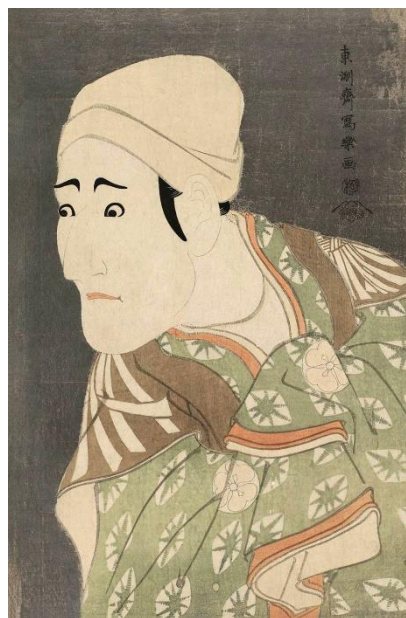
⁹Gombrich, 135

γραμμής να δημιουργείται αίσθηση όγκου, φωτός και σκιάς, ενώ η εμμονή στην απόδοση χαρακτηριστικών του εικονιζόμενου προσώπου, συχνά γίνεται με κριτική, σχεδόν σατιρική διάθεση (εικ. 8).¹⁰

Η νατουραλιστική ζωγραφική της Άπω Ανατολής, έφθασε στο απόγειο, μέσα από τους καλλιγράφους της πένας σε μετάξι και χαρτί και τους τεχνίτες της λάκας, προσφέροντας εκλεπτυσμένη τέχνη σε ναούς και αυτοκράτορες ή στρατιωτικούς δικτάτορες. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η έγχρωμη ξυλογραφία του ζωγράφου Σαράκου (εικ. 9), ο ηθοποιός Μορίτα Κανία στον ρόλο του Ουγκιούζου νο Ζιροσάκου του 1794, στα πορτρέτα αυτά που φιλοτέχνησε, αποδίδεται η θεατρική έκφραση με λίγες λιτές πινελιές, που παραπέμπουν στις μάσκες του θεάτρου Νο.¹¹



εικόνα 8. Σαντίκι-μπεγκ, πορτρ. τουρκμάνου
17,2 x 10,5 εκ., 17^{ος} αι., μουσείο Καλών Τεχνών Βοστώνη



εικόνα 9. Σαράκου, ο ηθοποιός Μορίτα Κανία
έγχρωμη ξυλογραφία περίοδος Έντο 1794

Η υαλογραφία και η σμαλτωτική, λόγω του εντυπωσιασμού των υλικών, γίνονται οι προσφιλέστερες τέχνες κατά την ρωμανική και γοτθική εποχή. Σπάνια ένα γοτθικό άγαλμα έχει συλληφθεί σαν ένα σώμα πάνω στο οποίο έχει τοποθετηθεί ένα πτυχωτό ένδυμα, όπως συνέβαινε με τα κλασικά ελληνικά αγάλματα. Η διακοσμητική κληρονομιά του μεσαιωνικού χριστιανισμού, που γίνεται όχι από καλλιτέχνες αλλά από επαγγελματίες τεχνίτες, ήταν

¹⁰Ernst J. Grube, *Παγκόσμια ιστορία τέχνης-Ο κόσμος του Ισλάμ*, μετάφρ. Τσιδα Ν. Κούνδουρου, (Αθήνα: Εκδοτικός οργανισμός-Χρυσός Τύπος Ε.Π.Ε., 1977): 144

¹¹Roger Goepfer, *Παγκόσμια ιστορία τέχνης-Ο κόσμος της Ανατολής*, μετάφρ Μαρία Καραβία, (Αθήνα: Εκδοτικός οργανισμός-Χρυσός Τύπος Α.Ε., 1977): 160

αναπόφευκτο να χάσει τη σημασία της. Σε σύγκριση με ό,τι ήρθε αργότερα, η μεσαιωνική τέχνη θα φανεί παιδική και εκφυλισμένη.

Η αναβίωση της κλασικής αρχαιότητας στην γλυπτική και ζωγραφική του 15^{ου} αιώνα στην Ιταλία της Αναγέννησης, παίρνει σάρκα και οστά μέσα από το έργο των Λεονάρντο ντα Βίντσι, Μιχαήλ Άγγελο, Ραφαήλ, Τισιάνο και Ντύρερ όπου η Αυλή, η αριστοκρατία και η Εκκλησία, ήταν πάτρωνες των τεχνών. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα γκροτέσκο πορτραίτα του Ιερώνυμου Μπος και των μιμητών του, όπως ο φλαμανδός ζωγράφος Κουέντιν Μασσάις (εικ. 10) με επιρροές και από τα σχέδια του Λεονάρντο (εικ. 11) ο οποίος σύμφωνα με τον Ουμπέρτο Έκο μάλλον επινοούσε τύπους παρά διάλεγε αναγνωρίσιμους στόχους.¹²



εικόνα 10. Κουέντιν Μασσάις, περ. 1525, λάδι σε ξύλο, γκροτέσκα μορφή γριάς., Εθν. πινακοθήκη Λονδίνου



εικόνα 11. Λεονάρντο ντα Βίντσι, γκροτέσκο κεφάλι 1500-1505, μαύρη κιμωλία σε χαρτί, 39 x 28 εκ., Οξφόρδη

Το πορτρέτο με την έννοια της επί παραγγελία απεικόνισης του προσώπου του από ιδιώτη, θα πραγματοποιηθεί στον προτεσταντικό Βορά, όπου δεν υπήρχε επίσημη αυλή ή αριστοκρατία, ούτε ζήτηση ζωγραφικής από μέρους της Εκκλησίας. Τα μαρόκ πορτραίτα των Ρούμπενς, Ρέμπραντ, Βερμέερ, Βελάσκεθ, έχουν ζωντάνια, κίνηση και επιτηδευμένη φυσικότητα. Εκείνη

¹²Ουμπέρτο Έκο, *Ιστορία της ασχήμιας*, μετάφρ. Δήμητρα Δότση-Ανταίος Χρυσοστομίδης (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2007): 152

η οξεία και σταθερή ματιά που ξέρουμε τόσο καλά από τις αυτοπροσωπογραφίες του Ρέμπραντ πρέπει να έφθανε στα βάθη της ανθρώπινης καρδιάς¹³ (εικ. 12).



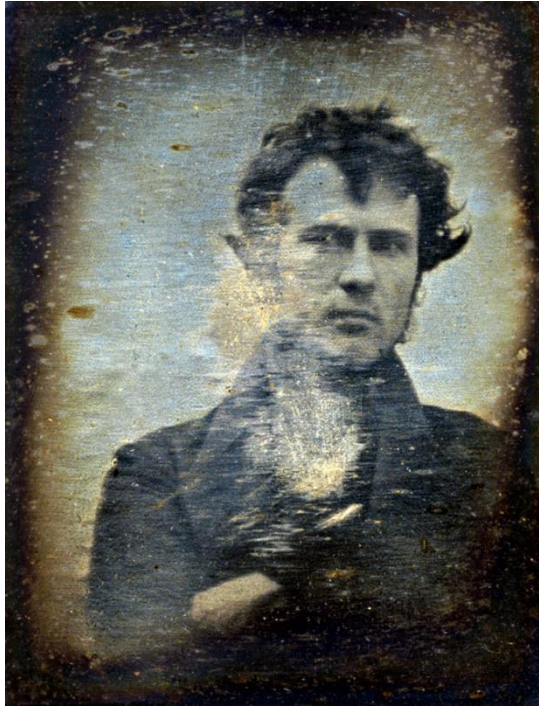
εικόνα 12. Ρέμπραντ Χάρμενσзон φαν Ράιν, αυτοπροσωπογραφία με μπερέ και σηκωμένο γιακά (λεπτ.), 1659, λάδι σε καμβά, Ουάσινγκτον, Εθνική Πινακοθήκη

Όπως αναφέρει ο Gombrich η ιστορία της τέχνης στον 19ο αιώνα, είναι η ιστορία μιας χούφτας απομονωμένων ανθρώπων, που είχαν το θάρρος και την επιμονή να σκέφτονται ελεύθερα, να εξετάζουν τις συμβάσεις με κριτικό μάτι και χωρίς φόβο, κι έτσι να δημιουργούν νέες δυνατότητες για την τέχνη τους. Την ίδια εποχή που το κοινό γνώρισε τον Ιμπρεσιονισμό η φορητή φωτογραφική μηχανή και η δυνατότητα της γρήγορης στιγμιαίας φωτογραφίας, βοήθησαν τους ανθρώπους του 19ου αιώνα να δουν τον κόσμο με μάτια διαφορετικά. Ήταν το πρώτο κίνημα που δημιούργησε την τομή με το παρελθόν και τις προϋποθέσεις για καλλιτεχνική έρευνα. Σύμφωνα με τον Τζούλιο Κάρλο Αργκάν είναι δύσκολο να ειπωθεί αν ήταν μεγαλύτερο το ενδιαφέρον του φωτογράφου για τους ζωγράφους ή των ζωγράφων για τη φωτογραφία, πάντως, σίγουρο είναι πως ένα από τα κίνητρα εκείνης της αναμόρφωσης της ζωγραφικής υπήρξε η ανάγκη επαναπροσδιορισμού της ουσίας και των επιδιώξεών της σε σχέση με το νέο εργαλείο μηχανικής επαναπρόσληψης της πραγματικότητας.¹⁴ Το ρόλο πλέον

¹³ Gombrich, 423

¹⁴ Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η Μοντέρνα Τέχνη*, μετάφρ. Λίνα Παπαδημήτρη, (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1998): 82

της απεικόνισης πορταίτων είχε αναλάβει η φωτογραφία ελευθερώνοντας τους ζωγράφους, συμβάλλοντας στο να διευρυνθεί το ενδιαφέρον τους για το θέαμα του σύγχρονου κόσμου. Έτσι έχουμε το 1839 την πρώτη αυτοαναπαράσταση από τον Robert Cornelious (εικ. 13) και από τον αμερικανό επιστήμονα John William Draper¹⁵ που ανάμεσα στις πρώτες του φωτογραφίες ήταν και ένα πορταίτο της αδερφής του Dorothy Catherine Draper που θεωρείται ότι είναι το πρώτο πορταίτο στην ιστορία της φωτογραφίας (εικ. 14).



εικόνα 13. Robert Cornelious, αυτοπορταίτο, 1839



εικόνα 14. John W. Draper, γυναικείο πορταίτο, 1840

Με την ανακάλυψη της φωτογραφίας και τη δυνατότητα μαζικής παραγωγής αντιγράφων, προκλήθηκαν διαμάχες σχετικά με τον αντίκτυπο της μηχανής στην τέχνη. Οι μηχανές παρουσιάστηκαν από ορισμένους θεωρητικούς σαν ο θανάσιμος εχθρός της τέχνης, παρότι οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούσαν διάφορων ειδών εργαλεία όπως παραδείγματος χάρη ο Βερμέερ τον σκοτεινό θάλαμο (camera obscura).¹⁶ Ο Ντεγκά και ο Τουλούζ Λωτρέκ (εικ. 15) έκαναν ευρεία χρήση φωτογραφικών υλικών και δεν χρειάστηκε να αντιμετωπίσουν κανένα θεωρητικό πρόβλημα, αφού η φωτογραφία καθιστά ορατά άπειρα πράγματα που το ανθρώπινο μάτι πιο αργό και λιγότερο ακριβές, δεν μπορεί να συλλάβει.¹⁷

¹⁵ Δημήτρης Ασιθιανάκης, *Φωτογραφία*, 18 Οκτώβριος 2016, <http://photographyinfo.gr/blog/toprotoportraitto1840/> (πρόσβαση Μάιος 18, 2018)

¹⁶ John Walker, *Η Τέχνη στην εποχή των μέσων μαζικής επικοινωνίας*, μετάφρ. Χάϊδω Παπαβασιλείου-Πένυ Φιλακτάκη, (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010): 155

¹⁷ Αργκάν, 89



εικόνα 15. Τουλούς Λωτρέκ, *La troupe de Mlle Eglantine*, αφίσα, 1896, και η φωτογραφία από την οποία την ζωγράφησε

Χρήση των τεχνολογιών θέασης και αναπαράστασης όπως αυτές που αναπτύσσονται από τη φωτογραφία, όπως η χρονοφωτογραφία και από τον πρώιμο κινηματογράφο, έκαναν οι φουτουριστές.¹⁸

2.2 Ανάγκη για νέο όραμα

Με το ξεκίνημα του 20ου αιώνα έχουμε όλο και ταχύτερη διαδοχή τάσεων και ρευμάτων οργανωμένων ομάδων καλλιτεχνών που συχνά αντιπαρατίθενται σαν να πρόκειται για πολιτικά κόμματα. Όλα τα κινήματα, φουτουρισμός, βορτισισμός, dada, το κίνημα που ονομάστηκε ρώσικη πρωτοπορία, ξεκινούν από μία κοινή βάση· θέλουν μια άλλη πραγματικότητα την καταστροφή του παλιού και την δημιουργία ενός νέου κόσμου ειρηνικού. Η διάψευση του οράματος της βιομηχανικής επανάστασης που θα εξασφάλιζε την ευημερία, την άρση των κοινωνικών αντιθέσεων και την υπόσχεση για ένα καινούργιο μέλλον και η πτώση του ευρωπαϊκού ιδεώδους οδήγησε σε κοινωνικές συγκρούσεις, δημιουργώντας μια νέα τάξη που είχε στα χέρια της τον έλεγχο και τα μέσα παραγωγής.

Το 1909 ο Φίλιππο Τομάζο Μαρινέτι δημοσιεύει το μανιφέστο του φουτουρισμού στην εφημερίδα Φιγκαρό. Είναι το πρώτο ίσως κίνημα που μπορεί να ονομαστεί πρωτοποριακό και επαναστατικό. Σύντομα ο Μαρινέτι θα πολιτικοποιήσει το πρόγραμμά του και θα δηλώσει πως ο φουτουρισμός σκοπεύει να επιβάλει μεγάλη φορολογία στις κληρονομίες και περιορισμό των μεγάλων κληροδοτημάτων, νόμιμο ανώτατο όριο εργασίας το οχτάωρο, ίση πληρωμή για την ίδια εργασία σε άντρες και γυναίκες, ως προετοιμασία για τη μελλοντική κοινωνικοποίηση

¹⁸Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Η τέχνη από το 1900*, μετάφρ. Ιουλία Τσολακίδου, (Αθήνα: Επίκεντρο Α.Ε., 2009): 90

της γης· τέτοιες δηλώσεις ήταν φυσικό να εντυπωσιάσουν τους εργάτες που έβλεπαν ξαφνικά τις θέσεις τους να υποστηρίζονται απ' τους διανοούμενους.¹⁹ Από το θαυμασμό για τη μηχανή και την τεχνολογική πρόοδο θα περάσουν στη λατρεία για τον πόλεμο τον οποίο αναγνωρίζουν ως το μέσο μετάβασης για τη νέα κοινωνία. Στη λυρική σκηνή του Μιλάνο θα φωνάξει “Ζήτω ο πόλεμος μοναδική υγεία του κόσμου”.²⁰

Στη Ρωσία το 1914 θα τον θεωρήσουν ως εγγυητή για την ετοιμαζόμενη πολιτική επανάσταση όπου στα πρώτα χρόνια μετά την επικράτηση του μπολσεβικισμού, το φουτουριστικό πνεύμα θα κυριαρχήσει, γεγονός που ο Μαρινέτι το θεώρησε προσωπική του επιτυχία: «είμαι ευτυχής που μαθαίνω πως οι Ρώσοι φουτουριστές είναι όλοι μπολσεβίκοι και πως η τέχνη του φουτουρισμού ήταν για κάμποσο καιρό κρατική τέχνη στη Ρωσία... αυτό τιμάει το Λένιν και μας γεμίζει χαρά σα να' ταν δικιά μας νίκη».²¹ Αργότερα ο φουτουρισμός που λάτρευε τα μηχανήματα και τις αιματηρές συγκρούσεις συντάχθηκε με το φασισμό πιστεύοντας πως ήρθε η ώρα για τη μεγάλη επανάσταση.

Σαν φουτουριστές, που θεωρούσαν τον εαυτό τους οι Ρώσοι καλλιτέχνες δεν μπορούσαν παρά να ανταποκριθούν στο κάλεσμα ενός τέτοιου καθεστώτος, που όχι μόνο ανήγγειλε την έλευση ενός κοινοτικού τρόπου ζωής, στα πλαίσια του οποίου ο καλλιτέχνης θα ήταν ένα ενσωματωμένο μέλος της κοινωνίας, αλλά επιπλέον, θα βασιζόταν και στην εκβιομηχάνιση. Ακόμη και ο Τρότσκι θα ομολογήσει πως «η δύναμη του φουτουρισμού ήταν σε κάθε περίπτωση ανώτερη απ' τη δύναμη όλων των άλλων τάσεων» στη τέχνη.²² Η Επανάσταση έδωσε πραγματική βάση στη δραστηριότητα των καλλιτεχνών της πρωτοπορίας και τη για μεγάλο χρονικό διάστημα ζητούμενη κατεύθυνση στις ενέργειές τους. Η τέχνη του προλεταριάτου δεν είναι ένας ιερός βωμός όπου τα πράγματα παρατηρούνται με νωθρότητα, αλλά δουλειά, ένα εργοστάσιο που παράγει νέα καλλιτεχνικά πράγματα. Ο Τάτλιν, ο Άνενκοφ και ο Μεγερχολντ σχεδίαζαν σκηνικά, ενώ συμφωνίες από σειρήνες εργοστασίων οργανώνονταν υπό την επίβλεψη του Μαγιακόφσκι στην προσπάθειά του να κάνει «τους δρόμους πινέλα του και τις πλατείες παλέτα του» έμοιαζε να μην υπάρχει κανένα όριο στην εφευρετικότητα με την οποία οι καλλιτέχνες αυτοί προπαγάνδιζαν την Επανάσταση.²³ Έτσι όμως ταυτιζόντουσαν απόλυτα το αισθητικό με το πρακτικό, το μορφικό με το σκόπιμο κι ο

¹⁹Σπύρος Κυριαζόπουλος, *Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός*, (Αθήνα: Εκδόσεις Τροπές, 1977):19

²⁰Φ. Τ. Μαρινέτι, *Μανιφέστα του Φουτουρισμού*, μεταφρ. Βασίλης Μωυσίδης, (Αθήνα: Αιγόκερος, 1987):115

²¹Κυριαζόπουλος, 23

²²Κυριαζόπουλος, 24

²³Γκραίη, 255-256

παραγωγός τους δεν ήταν πια μια ξεχωριστή φυσιογνωμία, αλλά μια σημαντική βίδα σ' ένα παραγωγικό σύνολο άμεσα δεμένος με την οικονομική εξέλιξη της χώρας.²⁴

Σημαντική συνεισφορά στο κίνημα του μοντερνισμού υπήρξε η ομάδα Άγγλων καλλιτεχνών που το 1914 δημιούργησε τον βορτισισμό ένα κίνημα που κατάφερε να αποδώσει με επιτυχία την ορμητική πορεία της Ευρώπης προς τη μηχανική βαρβαρότητα, την αίσθηση της αποκτήνωσης του ανθρώπου στην προσπάθειά του να ελέγχει αλόγιστα το περιβάλλον του.²⁵ Στη Ζυρίχη το 1916 ο Ούγκο Μπαλ εγκαينίασε το καμπαρέ Βολταίρ, ένα κέντρο καλλιτεχνικής αναψυχής όπου νεαροί καλλιτέχνες έρχονταν να καταθέσουν τις ιδέες τους και εκεί κάνει την εμφάνισή του το κίνημα του ντανταϊσμού. Σ' έναν ουδέτερο τόπο αρθρώνουν μια κραυγή σύγκρουσης. Μια κραυγή που δεν θα ποδηγετείτε από καμιά εξουσία. Το dada ήταν ένα ξέσπασμα απελπισίας από τη μεριά του καλλιτέχνη που ένιωθε να μεγαλώνει όλο και περισσότερο το χάσμα ανάμεσα σ' αυτόν και στην κοινωνία μιας εποχής που κατέληξε σε μια παράλογη μαζική δολοφονία.²⁶ Σε διάλεξη που έγινε στη Σορβόνη το 1947 ο Τριστάν Τζαρά αναφέρει για το dada «σκέφτομαι τη γενιά που στο πόλεμο του 1914-1918 με τη σάρκα της εφηβείας έτοιμη να δεχτεί τη ζωή, πόνεσε βαθιά βλέποντας γύρω την ελευθερία να εμπαίζεται μασκαρεμένη με τις κουρελαρίες της ματαιοδοξίας ή την ποταπότητα των ταξικών συμφερόντων.....το dada γεννήθηκε από μια ηθική απαίτηση να φθάσουμε το απόλυτο στην ηθική από το βαθύ συναίσθημα ότι ο άνθρωπος στήριζε την υπεροχή του πάνω σε χρεωκοπημένες έννοιες της ανθρώπινης ουσίας, στα νεκρά πράγματα, πάνω στα αγαθά που αποκτήθηκαν με πολύ αισχρό τρόπο» και σχολιάζοντας για την ρωσική επανάσταση θα αναφέρει «η ρωσική επανάσταση χαιρετίστηκε από μερικούς από εμάς σαν ένα παράθυρο ανοιγμένο στο μέλλον του κόσμου, σαν ένα ρήγμα στο οικοδόμημα ενός γερασμένου πολιτισμού».²⁷

2.3 Ολοκληρωτισμός και αισθητικοποίηση της εξουσίας

Στην περίοδο του μεσοπολέμου όσο τα σύννεφα του ολοκληρωτισμού σκεπάζουν την Ευρώπη τόσο μειώνονται και οι ελπίδες για μια κοινωνία χωρίς αντιθέσεις και αδικίες. Τα

²⁴Κυριαζόπουλος, 24

²⁵Νίκος Στάγκος, *Ένοιες της Μοντέρνας Τέχνης*, μετάφρ. Ανδρέας Παππάς., Αθήνα: Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2015): 161

²⁶Willy Verkkau, *Dada*, μετάφρ. Άρης Μαραγκόπουλος, (Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, 1987): 8

²⁷Τριστάν Τζαρά, *Ο υπερεαλισμός και ο μεταπόλεμος*, μετάφρ. Στέφανος Ν. Κουμανούδης (Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία, 1979): 22-23

πρωτοποριακά κινήματα αφού χρησιμοποιήθηκαν για την κατάληψη της εξουσίας, έδωσαν την θέση τους σε πιο συντηρητικές μορφές τέχνης που εξυπηρετούσαν του σκοπούς τους.

Ο Μπρετόν με το μανιφέστο του για το σουρεαλιστικό κίνημα, που άνησε στην Ευρώπη του μεσοπολέμου, το ορίζει «ως ψυχικό αυτοματισμό σε καθαρή μορφή... που υπαγορεύεται από τη σκέψη, χωρίς την άσκηση οποιουδήποτε ελέγχου από τη λογική και είναι απαλλαγμένος από κάθε αισθητικό ή ηθικό προβληματισμό».²⁸ Το πρώτο τεύχος της Σουρεαλιστικής επανάστασης διακηρύσσει εξάλλου: «πρέπει να φτάσουμε σε μια νέα διακήρυξη των δικαιωμάτων του ανθρώπου», εννοώντας ότι τίποτα απ' όσα αναφέρονται στη σκέψη, τη φαντασία, τις χειρονομίες, την έκφραση, την επιθυμία, δεν μπορεί να μείνει ξένο στο επαναστατικό σχέδιο. Η αποτυχία αυτού του σχεδίου στα χέρια του σταλινισμού και των αριστερισμών του θα περιορίσει τον σουρεαλισμό στο ρόλο του συσσωρευτή αυτών που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε ειδικές ικανότητες του ανθρώπινου.²⁹ Η σουρεαλιστική όμως ζωγραφική δεν είχε τα επιχειρήματα της βίαιης ή κριτικής γλώσσας της ποιητικής γραφής, ώστε να επικαλεστεί μια ριζοσπαστικότητα και μια επαναστατική βία, εφόσον η τάση των ζωγράφων για απόκτηση «ονόματος» και χρήματος γίνεται ολοένα και πιο φανερή. Με το ξέσπασμα του Β' παγκοσμίου πολέμου, οι «παλιοί δάσκαλοι» της μοντέρνας τέχνης -ο Ματίς, ο Πικάσο, ο Μπρακ και ο Μπονάρ - θεωρούν την άρνησή τους να φύγουν από την κατεχόμενη Γαλλία πράξη αντίστασης κατά της βαρβαρότητας, ενώ πολλοί σουρεαλιστές ο Μιρό, ο Μασόν, ο Νταλί, ο Ερνστ μεταναστεύουν στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου η αποπολιτικοποίηση της αμερικανικής πρωτοπορίας φτάνει στα άκρα, όταν ο Κλέμεντ Γκρίνμπεργκ και οι εκδότες του *Partisan Review* αποχαιρετούν τον μαρξισμό.

Έτσι στη φασιστική Ιταλία ο Μουσολίνι απομακρύνεται από τους φουτουριστές κάνοντας στροφή προς τον κλασικισμό χρησιμοποιώντας την επικοινωνιακή δύναμη της κλασικής τέχνης να τη συνδέσουν οι πολίτες με το καθεστώς. Το Φεβρουάριο του 2018 στο Μιλάνο πραγματοποιήθηκαν τα εγκαίνια έκθεσης με τίτλο “Art Life Politics: Italia 1918–1943” με πάνω από 600 έργα και με έμφαση στην «επιστροφή στην τάξη» της τέχνης, καθώς και στο ρόλο της φασιστικής προπαγάνδας, αφού αυτή η έκθεση αποκαλύπτει τις σχέσεις μεταξύ των τεχνών, της βιοτεχνίας, της βιομηχανίας και την προθυμία των πολιτών να συμμετάσχουν σε μια φασιστική αισθητικοποίηση της πολιτικής³⁰

²⁸Foster, 212

²⁹Ζυλ-Φρανσουά Ντυπουί, *Η αντι-ιστορία του σουρεαλισμού*, μετάφρ. Νίκος Κούρκουλος, (Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, 1985): 55

³⁰Barbara Casavecchia, *ArtReview*. Μάρτιος 2018,

https://artreview.com/reviews/ar_april_2018_review_post_zang_prada/ (πρόσβαση Απρίλιος 15, 2018)

Στη Ρωσία τα πράγματα δεν ήταν καλύτερα ήδη από το 1905 ο Λένιν δήλωνε στο έργο του κομματική οργάνωση και κομματική λογοτεχνία πως «η απόλυτη ελευθερία είναι μια φάση αστική και αναρχική...δεν μπορεί κανείς να ζει στην κοινωνία και να μη δεσμεύεται απέναντί της».³¹ Κάθε τι που εξυπηρετεί την ανάπτυξη και τη νίκη της προλεταριακής πράξης είναι καλό, κάθε τι που βλάπτει είναι κακό». η αισθητική αυτή τοποθέτηση, που καταργεί συνειδητά την αυτονομία της τέχνης και αξιώνει απ' τον καλλιτέχνη να συντρέξει με τον τρόπο του την καινούργια πραγματικότητα. Το τέλος της ελευθερίας στην τέχνη προκηρύχτηκε βέβαια επίσημα επί Στάλιν το 1932. Ό,τι δεν ανήκε στο Σοσιαλιστικό ρεαλισμό κατηγορήθηκε τότε ως απόδειξη παρακμής, ως εκδήλωση της αστικής νοοτροπίας και το πολύ-πολύ ως σκέτη τέχνη χωρίς άλλη σημασία.

Ο Χίτλερ δεν άργησε να συλλάβει – απ' την «Πρόνοια», όπως είπε – το διάχυτο μήνυμα και με δραστικά μέτρα να «εξυγιάνει» μια περιοχή που επηρέαζε άμεσα το φρόνημα: είναι στο πρόγραμμα κάθε αυθαίρετης εξουσίας να κολακεύει τον ανώνυμο καταπιεσμένο λαό καταγγέλλοντάς του πράγματα που δεν καταλαβαίνει ως αιτία των κακών που τον δέρνουν, πιστεύοντας πως θα δικαιολογήσουν την αυταρχική τους παρουσία ως αναγκαία προϋπόθεση για τη ριζική θεραπεία της αρρώστιας: «Εν ονόματι του γερμανικού λαού πήρα την απόφαση ν' απαγορέψω την προσπάθεια ορισμένων αξιοθρήνητων και δυστυχισμένων ανθρώπων – που πάσχουν φανερά από διαταραχές του οπτικού νεύρου – να παραστήσουν στο περιβάλλον τους με τη βία τα επακόλουθα των χαλασμένων ματιών τους σαν πραγματικότητα και μάλιστα σαν τέχνη».³² Εδώ, οι λέξεις όπλα και εμπρησμοί αρχίζουν να εμφανίζονται τόσο συχνά όσο και η λέξη κουλτούρα, στο όνομα της ευσέβειας ή της καθαρότητας του αίματος, στο όνομα των απλών τρόπων και των σταθερών αρετών, αρχίζει το γκρέμισμα των αγαλμάτων.³³ Τον Ιούλιο του 1937 στο Μόναχο θα γίνει έκθεση με τίτλο “Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης” παρουσιάζοντας έργα καλλιτεχνών της πρωτοπορίας με τέτοιο τρόπο ώστε να φαίνεται ότι καταπατούσαν την γερμανική αξιοπρέπεια. Το καθιερωμένο τότε ναζιστικό αισθητήριο του συρμού, το οποίο είχε πετύχει και κάποιες εξαγωγές των δημιουργών του εδώ και εκεί, παρήγαγε και έθρεψε το σύνδρομο της ασυνείδητης συμμόρφωσης, έτσι ώστε ο ίδιος ο Breker να ισχυρίζεται ακόμα και πολύ αργότερα πως δεν ακολούθησε καμία υπόδειξη αλλά την έμπνευσή του, μόνο που η έμπνευσή του ήταν το αποτέλεσμα της απροβλημάτιστης συμβίωσης

³¹Κυριαζόπουλος, 50-60

³²Κυριαζόπουλος, 46

³³Clement Greenberg, *Πρωτοπορία και Κιτς στην τέχνη του 20ου αιώνα*, μετάφρ. Κατερίνα Μωραΐτη, (Αθήνα: Εκδόσεις Καθρέφτης, 2001): 34

του με ένα αισθητικό περιβάλλον που σε αυτήν οδηγούσε.³⁴ Το 1937 στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού, μια έκθεση αφιερωμένη στην ειρήνη και τον ευρωπαϊκό πολιτισμό ήρθε να αναδείξει πολιτικές εντάσεις και ανταγωνισμούς που πολύ γρήγορα θα οδηγούσαν στον καταστροφικό Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.³⁵

2.4 Νέες τάσεις μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο

Υπάρχει μια φράση που ο Νιούμαν επαναλαμβάνει στα δοκίμιά του: «Μετά τη θηριωδία του πολέμου τι κάνουμε; Τι υπάρχει να ζωγραφίσουμε; Πρέπει να ξαναρχίσουμε από την αρχή»³⁶ Μετά το Β΄ παγκόσμιο πόλεμο ο κόσμος βρίσκεται χωρισμένος στα δύο. Με τη επικράτηση του σταλινισμού και το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού οι καλλιτέχνες αναγκάζονται να κάνουν επίσημες ανακοινώσεις συμβιβασμού όπως η Πόποβα και ο Ροτσένκο ενώ άλλοι πέθαναν στην αφάνεια χωρίς φασαρίες μια και δέχτηκαν, όπως ο Μάλεβιτς, να ζωγραφίζουν χρήσιμα πράγματα. Για την αμερικανική αριστερά το πρώτο τραυματικό γεγονός ήταν οι δίκες παρωδίες της Μόσχας και το σύμφωνο Στάλιν-Χίτλερ το 1939, που ο Γκρίνμπεργκ δεν μπορούσε να χωνέψει πως είναι δυνατόν ορισμένοι καλλιτέχνες να παραμένουν πιστοί στη γραμμή του κόμματος λέγοντας για τον Πόλοκ: «ήταν ένας καταραμένος σταλινιστής από την κορυφή ως τα νύχια», η Νέα Υόρκη γίνεται το κέντρο της παγκόσμιας κουλτούρας και με τον Γκρίνμπεργκ που ήταν μέλος της τροτσκιστικής οργάνωσης της Νέας Υόρκης φιλοδοξούσε να θέσει τις βάσεις μιας νέας δημοκρατικής κουλτούρας στις ΗΠΑ.³⁷ Η δυσκολία στις σχέσεις μεταξύ τέχνης και κοινωνίας, μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο επιδεινώθηκε σε σημείο ώστε να θεωρείται ως αναπόφευκτος και επικείμενος, ίσως και ήδη τετελεσμένος, ο «θάνατος» της τέχνης. Στην απαρχή της δυσκολίας αυτής βρίσκεται μια ηθική αντίδραση: σε μια κοινωνία που αποδέχεται τη γενοκτονία, τα στρατόπεδα εξολόθρευσης, την ατομική βόμβα, δεν μπορούν ταυτόχρονα να παράγονται έργα δημιουργικά. Ο πόλεμος είναι η κορυφαία όψη της συστηματικής και οργανωμένης καταστροφής, του «φτιάχνω για να καταστρέφω» μιας κοινωνίας που αυτοπροσδιορίζεται «καταναλωτική».³⁸

Στις επόμενες δεκαετίες γεννιούνται τα πρώτα αντιπολεμικά κινήματα και δημιουργούνται νέες καταστάσεις αντίδρασης. Δημιουργήθηκε μια κατάσταση απελευθερωτική τόσο ως προς τη

³⁴Αναστάσιος Ιωάννης Μεταξάς, *Η υφανπαγή των μορφών*, 3η Έκδοση, (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2003):173

³⁵Γιάννης Σταυρακάκης, Κωστής Σταφυλάκης, *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, (Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές, 2008): 14

³⁶Foster, 321

³⁷Foster, 321

³⁸Αργκάν, 558

σεξουαλικότητα όσο και προς την πολιτική δράση, ενάντια στο κατεστημένο και σε κάθε μορφή βαρβαρότητας της εξουσίας. Σ' ένα τέτοιο κλίμα γεννιέται και το καλλιτεχνικό κίνημα της Καταστασιακής Διεθνούς από τον Γκυ Ντεμπόρ που επηρέασε την αριστερά και τις εξελίξεις στο Μάη του '68. Στο βιβλίο του αναφέρει: «Το 1967 θέλησα να αποκτήσω η Internationale Situationniste ένα θεωρητικό βιβλίο, ήταν τότε εκείνη η εξτρεμιστική ομάδα που προσπάθησε περισσότερο να επαναφέρει την επαναστατική αμφισβήτηση στη σύγχρονη κοινωνία... η κοινωνία-φορέας του θεάματος δεν εξουσιάζει τις υπανάπτυκτες περιοχές μόνο με την οικονομική της ηγεμονία, αλλά τις εξουσιάζει σαν κοινωνία του θεάματος».³⁹ Όταν ο καπιταλισμός είναι σε παρακμή ανακαλύπτει ότι κάθε τι ποιοτικό που ακόμη είναι σε θέση να παράγει καθίσταται πάντοτε απειλή για την ίδια την ύπαρξή του· έτσι επινοήθηκε η υποκατάστατη κουλτούρα το κιτς.⁴⁰ Δηλαδή η μαζική παραγωγή ψευδεπίγραφων έργων τέχνης τα οποία από διάφορους διαύλους διοχετεύονται προς το ευρύ κοινό, προσφέρει μια φανταστική διαφυγή από την πραγματικότητα αλλά στην ουσία επιτρέπει την συνέχιση της υποταγής σε μη ανθρώπινους ρυθμούς ζωής.

Τις τελευταίες δύο δεκαετίες, έχει αναπτυχθεί η ιδέα της δημόσιας τέχνης, της τέχνης σ' έναν δημόσιο χώρο ή με δημόσιο ενδιαφέρον, επίσης αναδύθηκαν καλλιτεχνικές πρακτικές στις οποίες μεγάλη σημασία έχει η σύνδεση με πολιτικές πρακτικές όπως παράδειγμα οι Yes Men. Για να κατανοήσουμε τον πολιτικό χαρακτήρα αυτών των μορφών καλλιτεχνικού ακτιβισμού θα πρέπει να τις ερμηνεύσουμε ως παρεμβάσεις που επιδιώκουν να καταλάβουν τον δημόσιο χώρο για να διασαλεύσουν την εικόνα ομαλότητας που προσπαθεί να επιβάλει ο καπιταλισμός, αποκαλύπτοντας τον καταπιεστικό του χαρακτήρα.⁴¹ Το 1998 ο Bourriaud στο δοκίμιό του “σχεσιακή αισθητική” περιέγραψε τη δημιουργία ενός ρεύματος που εστίαζε στις ανθρώπινες σχέσεις. Ο Bourriaud γράφει ότι για να γίνει κατανοητή η θεωρητική θέση που προτείνει πρέπει ο αναγνώστης να ξεχάσει τις πολιτικές θέσεις της δεκαετίας του '60, οι οποίες λειτουργούν ανασταλτικά απέναντι στη διαμόρφωση νέων θέσεων-θέσεων που απαιτούνται από τα νέα δεδομένα, επισημαίνοντας «η απίστευτη ανάπτυξη του διαδικτύου αλλά και η αυξανόμενη ανάγκη για δεσμούς και επαφή, βαλλόμενη καθώς είναι από μια κοινωνία εξατομικευμένων και αφηρημένων υποκειμένων, έχουν ωθήσει τους καλλιτέχνες να διερευνήσουν το πεδίο των διανθρώπινων σχέσεων». Για τον Γάλλο επιμελητή, την εποχή της παγκοσμιοποιημένης

³⁹Γκυ Ντεμπόρ, *Η κοινωνία του θεάματος*,. Ε' έκδοση, μετάφρ. Πάνος Τσαχαγέας-Νίκος Β. Αλεξίου, (Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, 1986): 49

⁴⁰Greenberg,20

⁴¹Chantal Moynffe, *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, μεταφρ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής, (Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές, 2008): 294

κεφαλαιοκρατικής οικονομίας η εργασία-η μετατροπή κάθε ανθρώπινης χειρονομίας σε εργασία που αλλοτριώνεται άμεσα από το κεφάλαιο- είναι ο χώρος όπου η τέχνη αναζητά τη μορφολογική της ανανέωση.⁴²

Κεφάλαιο 3. Κάνοντας ορατό το αόρατο

3.1 Εισαγωγή

Το κεφάλαιο χωρίζεται σε πέντε ενότητες. Στο πλαίσιο των δύο πρώτων ενότητων περιγράφονται και αναλύονται οι πηγές της έρευνας, ο σκοπός και οι στόχοι του οπτικοακουστικού - διαδραστικού έργου. Στην τρίτη ενότητα περιγράφεται η διαδικασία υλοποίησής του πορτραίτου μέσα από το συνδυασμό διαφορετικών ειδών και μορφών τέχνης όπως ζωγραφική, γλυπτική και ψηφιακή τέχνη. Γίνετε περιγραφή της πορείας που ακολουθήθηκε ώστε το έργο να είναι διαδραστικό. Στην τέταρτη ενότητα αναλύεται η κεντρική ιδέα της εγκατάστασης ο σχεδιασμός, η σκηνοθεσία και η αξιοποίηση του χώρου. Ακολουθεί η πέμπτη ενότητα όπου αναφέρονται οι προϋποθέσεις για την ένταξη του θεατή και την αλληλεπίδρασή του με το ψηφιακό διαδραστικό πορτραίτο. Στην τελευταία ενότητα γίνεται αισθητική και μορφολογική ανάλυση του έργου.

3.2 Πηγές έρευνας

Με ποιο τρόπο θα μπορούσε να γίνει ορατό το αόρατο; Πως θα μπορούσε να απεικονιστεί ένα πρόσωπο που δεν υπάρχει; Τι μορφή θα μπορούσε να έχει; Πως θα μπορούσαν να εκφραστούν τα συναισθήματα και ο ψυχικός του κόσμος; Πως θα μπορούσε να εκφραστεί η επιθετικότητα, να φανερωθεί το κακό που απορρέει από αυτό σε όλη του την έκταση ώστε να δούμε την πραγματικότητα και την απανθρωπιά του;

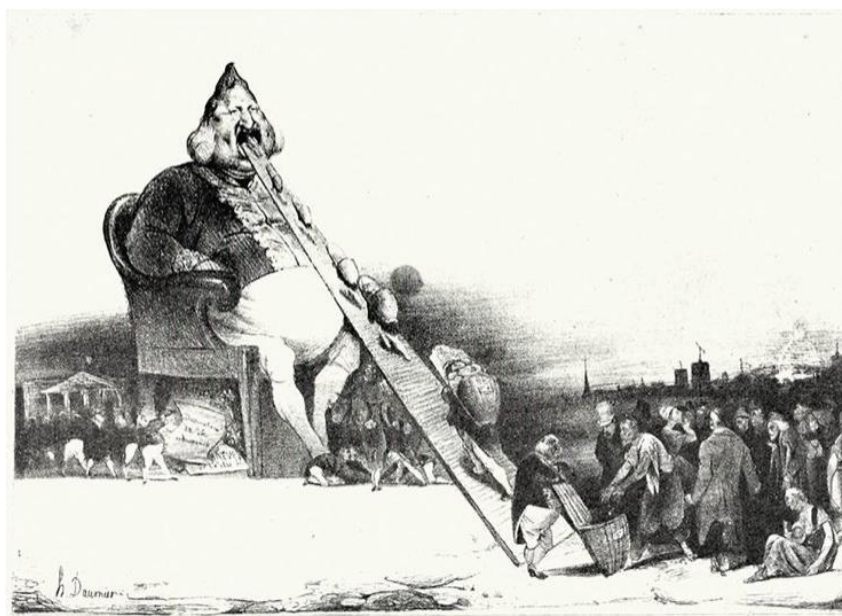
Η έρευνα επικεντρώθηκε σε ένα μικρό κομμάτι της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αυτό της σύγχρονης καρικατούρας και του γκροτέσκο. Το γκροτέσκο με την υπερβολή ενός μέρους του σώματος συνήθως το πρόσωπο, έχει στόχο να κοροϊδέψει ή να καταγγείλει μέσα από το σωματικό ελάττωμα, ένα ηθικό ελάττωμα.⁴³ Πηγή έρευνας αποτέλεσε επίσης το έργο δύο

⁴²Αντζελα Δημητρακάκη, *Τέχνη και Παγκοσμιοποίηση-Από το μεταμοντέρνο σημείο στη βιοπολιτική αρένα* (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας Ι.Δ.ΚΟΛΑΡΟΥ & ΣΙΑΣ Α.Ε., 2013): 213-215

⁴³Εκο, 152

ζωγράφων, του Honoré Daumier και του George Grosz, με κοινά χαρακτηριστικά στη θεματολογία τους αλλά και την μορφοπλαστική απόδοση των μορφών (καρικατούρα-γκροτέσκο), οι οποίοι εστιάζουν με το έργο τους στην κοινωνική κριτική, καταγγέλλουν την ηθική κατάπτωση και τη διαφθορά του συστήματος και των εκπροσώπων του. Καθώς επίσης και το θεατρικό έργο του Alfred Jarry “Υμύ ο τύραννος” όπου ο κεντρικός αντι-ήρωας, είναι ένας άπληστος, ασεβής, λαίμαργος και ωμός χαρακτήρας που κατασφάζει τη βασιλική οικογένεια για να σφετεριστεί το θρόνο.⁴⁴

Ο Ονορέ Ντωμιέ, είναι ο πρώτος καλλιτέχνης του δέκατου ενάτου αιώνα που ανακαλύπτει το αληθινό δράμα της πολιτικής ζωής και τον αληθινό χαρακτήρα των πολιτικών συγκρούσεων. Είναι ακόμη ο καλλιτέχνης που αντιμετωπίζει τις καταδιώξεις της κρατικής εξουσίας αφού φυλακίζεται για την γελοιογραφία του βασιλιά Λουδοβίκου-Φίλιππου που τον εικόνιζε σαν αχόρταγο Γαργαντούα, στο πολιτικό περιοδικό Charivari (εικ.16). Το 1832 περνάει στην σατυρική εφημερίδα La caricature όπου δημοσιεύει μερικές από τις πιο σημαντικές εργασίες του. Κάνει μάσκες γελοιογραφίες πολιτικών τις οποίες προτού σχεδιάσει τις πλάθει στον πηλό για να εκφράσει καλύτερα τον χαρακτήρα των προσώπων. Όπως στις γελοιογραφίες του κατορθώνει να μεταφέρει με απόλυτη ασφάλεια την ψυχή στα πρόσωπα που εικονίζει, έτσι και στη ζωγραφική του πηγαίνει πέρα από τα εξωτερικά στοιχεία του θέματος στις εσωτερικές τους προεκτάσεις.⁴⁵

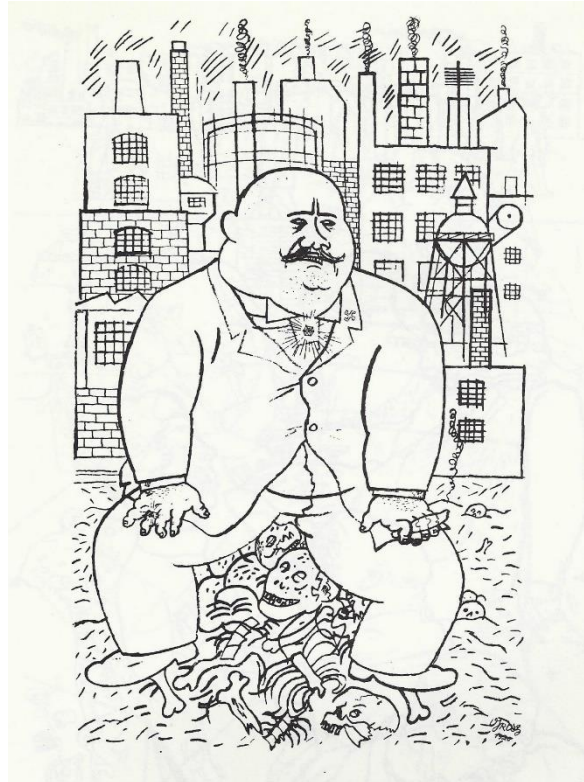


εικόνα 16. Ονορέ Ντωμιέ, Γαργαντούας, 1831

⁴⁴ Alfred Jarry, *Υμύ ο τύραννος*, μεταφρ. Αχιλλέας Κυριακίδης (Αθήνα: Εκδόσεις Opera, 2003): 110

⁴⁵ Χρυσάνθος Χρήστου, *Η ευρωπαϊκή ζωγραφική του 19ου αιώνα*, (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας, 1990): 193-197

Ο George Grosz γερμανός εξπρεσιονιστής ζωγράφος χαράκτης και γελοιογράφος γνωστός για τα σχέδιά του με πενάκι και μελάνι που σατιρίζουν τη γερμανική κοινωνία στα χρόνια του Α΄ παγκοσμίου πολέμου και του μεσοπολέμου (εικ.1). Ήταν ενεργό μέλος του Νταντά του Βερολίνου και του κινήματος της νέας αντικειμενικότητας. Τα έργα του αποκαλύπτουν με ανελέητη ακρίβεια τους εκπροσώπους και τους κάθε είδους αξιωματούχους που επέζησαν του πολέμου και μέσω αυτών την πολιτική ανευθυνότητα και τη μακάρια αυταρέσκεια της γερμανικής αστικής τάξης.⁴⁶



εικόνα 17. Γζορτζ Γκρος, το πρόσωπο της άρχουσας τάξης, μελάνι σε χαρτί

Η γκροτέσκο εικόνα είναι μη κανονική από τη φύση της. Είναι δύσμορφη τερατώδης και απαίσια από την οπτική κάθε κλασικής αισθητικής με χαρακτηριστικά που αποκλίνουν από τον κανόνα.⁴⁷ Το τέρας είναι η φυσική μορφή του παρά φύσιν. Είναι το μεγεθυντικό μοντέλο, η μορφή όλων των δυνατών μικροανωμαλιών που εκδηλώνονται μέσα από τα παιχνίδια της ίδιας της φύσης. Και με αυτή την έννοια μπορούμε να πούμε ότι το τέρας είναι το μεγάλο μοντέλο των μικρών παρεκκλίσεων.⁴⁸ Πρόκειται για μία ξένη μη ανθρώπινη δύναμη που κυβερνά τον κόσμο, τους ανθρώπους, τη ζωή και τις πράξεις τους. Ο κόσμος του είναι

⁴⁶Χέρμπερτ Ρηντ, *Λεξικό εικαστικών τεχνών*, μεταφρ. Ανδρέας Παππάς (Αθήνα: Υποδομή ΕΠΕ, 1986): 68

⁴⁷Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ο Ραμπλαί και ο κόσμος του*, μεταφρ. Γιώργος Πινακούλας (Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2017): 31-57

⁴⁸Michel Foucault, *Οι μη κανονικοί*, μετάφρ. Σιαμανδούρας Σωτήρης (Αθήνα: Εστία, 2010): 121

φοβερός, ξένος και εχθρικός για τον άνθρωπο. Είναι ένας κόσμος γκροτέσκο, απάνθρωπος, ζοφερός και απειλητικός. Το γκροτέσκο είναι ένας τρόπος παρουσίασης του κόσμου κάτω από ένα καινούργιο πρίσμα χωρίς να τον παραποιεί.⁴⁹ Δηλαδή ρόλος του γκροτέσκο είναι να μας παρουσιάζει και πάλι τον πραγματικό κόσμο από άλλη σκοπιά, μέσα σε μια νέα προοπτική που αν και παράδοξη και ανησυχαστική, είναι έγκυρη και ρεαλιστική.

3.3 Διαδικασία κατασκευής του έργου

Η υλοποίηση του έργου ολοκληρώθηκε μέσα από τρία στάδια: α) το στάδιο αυτό περιλαμβάνει σειρά προκαταρκτικών σχεδίων για το πλάσιμο του χαρακτήρα και τη δημιουργία έκφρασης καθώς και ολοκλήρωση της μορφής σε γλυπτό, β) βιντεοσκόπηση του γλυπτού και επεξεργασία της εικόνας με την προσθήκη γραφικών, ηχογράφηση για το λεκτικό μέρος του έργου, επεξεργασία των δεδομένων μέσω αντίστοιχων λογισμικών καθώς και δημιουργία διακριτών βίντεο τα οποία θα ενεργοποιούνται μέσω της διάδρασης και γ) η ολοκλήρωση του διαδραστικού έργου μέσω του μικροελεγκτή arduino και της γλώσσας προγραμματισμού processing για τις ανάγκες της επικοινωνιακής λειτουργίας.

3.3.1 Πρώτο στάδιο – δημιουργία της μορφής μέσα από τις εικαστικές τέχνες

Άλλο είναι η εσωτερική εμπειρία μιας δημιουργικής στιγμής και άλλο η πραγματοποίησή της μέσω της οδυνηρής συναρμολόγησης των υλικών, μέχρι να συντηχθούν σε μία οργανική ενότητα, γράφει ο Σαίνμπεργκ στο δοκίμιό του *Σύνθεση με δώδεκα φθόγγους* (1941).⁵⁰ Απαραίτητη για την δημιουργία μιας οπτικής εικόνας είναι η ύπαρξη της κατάλληλης γλώσσας ώστε να αποδοθούν και να αναπαρασταθούν οι σκέψεις. Για την ορατοποίηση της μορφής στο πρώτο στάδιο κατασκευής της, το καλλιτεχνικό μέσο που επιλέχθηκε αρχικά ήταν η ζωγραφική όπου αυτοσχεδιάζοντας, μέσα από μια σειρά σχεδίων (εικ. 18) ερευνήθηκαν τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά που θα εξυπηρετούσαν τις ανάγκες του πορτραίτου.

⁴⁹Philip Tomson, *Το Γκροτέσκο*, μετάφρ. Ιουλία Ράλλη-Καίτη Χατζηδήμου (Αθήνα: Ερμής ΕΠΕ, 1984): 31

⁵⁰Νίκος Παπαδημητρίου, *Ένα μετανεωτερικό requiem-Θέματα Ευρωπαϊκής Φιλοσοφίας Τέχνης και Πολιτικής στον 21ο αιώνα* (Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg, 2017): 28



εικόνα 18. κεφαλάκια, μολύβι σε χαρτί

Ακολούθησε η επιλογή των σχεδίων που θεωρήθηκαν καταλληλότερα για την απόδοση της μορφής και η ολοκλήρωσή της μέσω γλυπτικής -αν και ο όρος πλαστική είναι ακριβέστερος αφού πρόκειται για προσθετική μέθοδο κατά την οποία με τα χέρια ή με εργαλεία δίνεται μορφή σε μια άμορφη μάζα- που λόγω της τρισδιάστατης φύσης της θα εξυπηρετούσε καλύτερα τα επόμενα βήματα. Το υλικό που προτιμήθηκε για την κατασκευή είναι ο πολυμερής πηλός αντί του παραδοσιακού πηλού από άργιλο. Πρόκειται για ένα εύπλαστο συνθετικό υλικό και βρίσκεται σε μεγάλη ποικιλία χρωμάτων. Ο όρος πολυμερής πηλός χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά από τη Nan Roche το 1992 στο βιβλίο της “The New Clay”⁵¹ για να περιγράψει αυτό που οι ερευνητές αποκαλούσαν πολυβινυλοχλωρίδιο ή PVC. Επιλέχθηκαν δύο χρώματα ώστε με τη μίξη τους το αποτέλεσμα να προσομοιάζει στο χρώμα του δέρματος. Μετά το πλάσιμο και αφού το ακατέργαστο υλικό πήρε το επιθυμητό σχήμα, δηλαδή μία μορφή με χαρακτηριστικά που θα συμβόλιζαν την ανθρώπινη ιδιοσυγκρασία της εξουσίας και θα φανέρωναν το γκροτέσκο χαρακτήρα της, η εργασία ολοκληρώθηκε με το ψήσιμο σε οικιακό φούρνο για

⁵¹Rachel Carren, *Polymer Art Archive*, 7 Ιανουάριος 2012, <http://polymerartarchive.com/2012/01/what-to-call-it/>(πρόσβαση Απρίλιος 21, 2018).

σκληρυνση στους 150 βαθμούς. Το τελικό αποτέλεσμα ήταν ένα γλυπτό κεφάλι με διαστάσεις ύψος-πλάτος-βάθος 5,5 x 5 x 5 cm (εικ. 19).



εικόνα 19. κεφαλάρια, γλυπτό, πολυμερικός πηλός

3.3.2 Δεύτερο στάδιο – ψηφιακή επεξεργασία

Η σχέση τέχνης-επιστήμης-τεχνολογίας είναι τόσο παλιά που χάνετε στα βάθη του μύθου. Αυτό που κάθε φορά αλλάζει είναι το ιστορικό πλαίσιο, ο κόσμος των ιδεών, των αξιών και το μέσον.⁵² Η τέχνη των υπολογιστών θα μπορούσε να έχει γεννηθεί το 1952 από τον Ben F. Laposky με το έργο του με τίτλο “Ηλεκτρονικές αφαιρέσεις”. Η ψηφιακή εικόνα συνιστά για τον Peter Weibel ένα καινούργιο προμηθεϊκό όργανο μετά τη φωτιά και τον ηλεκτρισμό, το οποίο επιτρέπει στην αναλογική διαδικασία της φύσης να αναπαρασταθεί ψηφιακά και ενσωματώνει συγχρόνως πολλά κινήματα του 20^{ου} αιώνα όπως φουτουρισμός, σουρεαλισμός, αφηρημένη τέχνη κ.α..⁵³

Μετά την ολοκλήρωση του γλυπτού το επόμενο βήμα ήταν η βιντεοσκόπηση του ώστε να αποδοθεί η κίνηση. Για τις ανάγκες της καταγραφής χρησιμοποιήθηκε φορητή ψηφιακή κάμερα. Για τη βιντεοσκόπηση προτιμήθηκε φυσικός φωτισμός ως καταλληλότερος για την καλύτερη απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου. Η χρονική διάρκεια της κίνησης

⁵²Πέπη Ρηγοπούλου, *Το Σώμα-Ικεσία και Απειλή* (Αθήνα: Πλέθρον, 2003): 555

⁵³Ρηγοπούλου, 562

μετρήθηκε ώστε να ανταποκρίνεται στη διάρκεια της κίνησης του κεφαλιού ενός ανθρώπου που γέρνει προς τα εμπρός. Με την ολοκλήρωση της βιντεοσκόπησης έγινε μεταφορά των δεδομένων που είχαν αποθηκευτεί στο σκληρό δίσκο της κάμερας μέσω καλωδίου usb στον υπολογιστή για να ακολουθήσει στη συνέχεια η επεξεργασία τους μέσω λογισμικών επεξεργασίας εικόνας και ήχου. Τα λογισμικά που χρησιμοποιήθηκαν για την ψηφιακή επεξεργασία των δεδομένων, εξαιτίας της συμβατότητας, της καλής επικοινωνίας μεταξύ τους και λόγω του ότι παρουσιάζουν πολλά κοινά σημεία στον τρόπο επεξεργασίας τους αφού το ένα αποτελεί προέκταση του άλλου, ήταν το adobe after effects και το adobe premiere για την επεξεργασία των βίντεο, το adobe photoshop για την επεξεργασία των στατικών εικόνων και την εισαγωγή γραφικών, ενώ για την ανάλυση των ηχητικών καταγραφών, την επεξεργασία και τη βελτιστοποίηση του ήχου το λογισμικό που χρησιμοποιήθηκε ήταν το adobe audition. Αρχικά έγινε εισαγωγή των δεδομένων των τριών βίντεο στο after effects για μια πρώτη επεξεργασία και στη συνέχεια εξήχθησαν σε μορφή αρχείου tiff – εξαγωγή του βίντεο σε στατικές εικόνες - που είναι ένας τύπος αρχείου εικόνας υψηλής ποιότητας (το tiff αρχείο δεν έχει συμπίεση και κρατάει μέσα του όλη την πληροφορία) για περαιτέρω επεξεργασία στο photoshop. Η επεξεργασία έγινε καρέ-καρέ περνώντας από ποικίλα στάδια τροποποίησης. Παρόλο που αυτός ο τρόπος επεξεργασίας του βίντεο είναι αρκετά επίπονος και χρονοβόρος, προτιμήθηκε για την καλύτερη ποιότητα του αποτελέσματος και λόγω του μικρού όγκου των δεδομένων των οποίων η χρονική διάρκεια δεν υπερέβαινε τα 17 sec που τα καθιστούσε εύκολα διαχειρίσιμα. Η επεξεργασία περιλάμβανε αποκοπή από το φόντο, βελτίωση της χρωματικής και τονικής ποιότητας της εικόνας, επεξεργασία των φωτεινών και σκιερών περιοχών για την καλύτερη απόδοση του όγκου, προσθήκη επιπλέον στοιχείων απαραίτητα για την ολοκλήρωση του πορτραίτου στο επόμενο στάδιο της επεξεργασίας (μάτια, στόμα, γραβάτα). Για το ηχητικό μέρος, ο εξοπλισμός που χρησιμοποιήθηκε ήταν ένα ψηφιακό φορητό καταγραφικό Tascam dr-40, με το οποίο έγινε η ηχογράφηση του λόγου και των ήχων που ήταν απαραίτητα για τη λεκτική επικοινωνία με τον θεατή. Τα αρχικά ανεπεξέργαστα ηχητικά αρχεία ασυμπίεστης μορφής (wav), εισήχθησαν στο λογισμικό adobe audition, για την ανάλυση, τη βελτιστοποίηση του ήχου και την τελική διαμόρφωση του ηχητικού μέρους με την προσθήκη εφέ ώστε να υπάρξει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Για τις ανάγκες του δεύτερου βίντεο που είναι και το πιο σημαντικό του έργου, το πρόγραμμα που χρησιμοποιήθηκε ήταν το after effect. Εκεί έγινε η επεξεργασία για την εμψύχωση του προσώπου ούτως ώστε να υπάρχει αντιστοιχία και συγχρονισμός των κινήσεων και μορφασμών του προσώπου ώστε να ταυτίζονται με τον ήχο και τις κινήσεις του στόματος και των υπολοίπων χαρακτηριστικών. Στη συνέχεια τα επεξεργασμένα αρχεία εικόνας και ήχου των τριών βίντεο εισήχθησαν στο adobe premiere για

την τελική σύνθεση ώστε να πάρουν την οριστική τους μορφή. Ακολούθησε η εξαγωγή τους στον κατάλληλο τύπο αρχείου για το επόμενο στάδιο επεξεργασίας.

3.3.3 Τρίτο στάδιο – σχεδιασμός της αλληλεπίδρασης

Ο σχεδιασμός της διάδρασης ορίζει με ποιο τρόπο θα αντιδρά ο υπολογιστής με τις ενέργειες του χρήστη. Η διάδραση περιγράφει οποιαδήποτε ενέργεια προκαλείται ως αντίδραση σε ενέργεια κάποιου δεύτερου στοιχείου.⁵⁴ Πρόκειται για μία σχέση διπλής κατεύθυνσης μεταξύ θεατή και ενός συστήματος τεχνητής νοημοσύνης. Επίσης ο σχεδιασμός και η δημιουργία περιβάλλοντος εμπύθισης, η αξιοποίηση και η διαμόρφωση του χώρου ώστε να αναπτυχθεί ένας διάλογος με τον θεατή-κοινό και να παραχθεί νόημα μέσα από αυτό. Από τους πρωτοπόρους δημιουργούς των νέων μέσων στα μέσα της δεκαετίας του '70 υπήρξε ο Myron Krueger που με το έργο του “videoplace” δημιούργησε 25 εικονικά περιβάλλοντα στα οποία οι θεατές θα μπορούσαν να εμπλακούν. Χρησιμοποιώντας βιντεοκάμερες και προτζέκτορες για την καταγραφή και προβολή της σιλουέτας των χρηστών και την τοποθέτησή τους σ' ένα διαδραστικό περιβάλλον, μέσω του οποίου μπορούσαν να επικοινωνούν από χωριστά δωμάτια.

Για την επίτευξη της αλληλεπίδρασης χρησιμοποιήθηκαν, ένας μικροελεγκτής arduino, ένας αισθητήρας απόστασης, ένας υπολογιστής και η γλώσσα προγραμματισμού processing για την απεικόνιση των δεδομένων. Βασικό χαρακτηριστικό των μικροελεγκτών είναι η δυνατότητά τους να αλληλεπιδρούν με το φυσικό κόσμο, παίρνοντας πληροφορίες από το περιβάλλον μέσα από τους αισθητήρες.⁵⁵ Για τις ανάγκες του έργου χρησιμοποιήθηκε ο αισθητήρας απόστασης HC-SR04 ο οποίος μπορεί να μετράει αποστάσεις από 2 – 400 cm .

Ο αισθητήρας λειτουργεί με υπερήχους. Για να ξεκινήσει η διαδικασία της μέτρησης πρέπει να λάβει έναν παλμό στο pin ενεργοποίησης. Μόλις συμβεί αυτό ο πομπός στέλνει μια ακολουθία υπερήχων. Οι υπερήχοι ταξιδεύουν στο χώρο, ανακλώνται στο κοντινότερο αντικείμενο και επιστρέφουν προς τον αισθητήρα.⁵⁶ Το arduino διαβάζει τις μετρήσεις και τις στέλνει μέσω της θύρας usb στον υπολογιστή, ο οποίος μέσω προγράμματος λαμβάνει τις μετρήσεις και τις απεικονίζει στην οθόνη.⁵⁷ Το πρόγραμμα αυτό είναι γραμμένο στη γλώσσα ανοιχτού κώδικα

⁵⁴Ααρών Κοέν -Αγγελος Φλώρος, *Δρώμενα ηλεκτρολογίου Αρχιτεκτονική και πληροφορία* (Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας: Futura, 2011): 21

⁵⁵Παναγιώτης Παπάζογλου, - Σπύρος Πολυχρόνης Λιωνής, *Ανάπτυξη εφαρμογών με το Arduino* (Αθήνα: Εκδόσεις Τζιόλα, 2018): 3

⁵⁶Παπάζογλου,152

⁵⁷Παπάζογλου,182

processing η οποία έχει σημαντικές δυνατότητες στον τομέα της απεικόνισης γραφικών. Τα τρία αρχεία βίντεο σε μορφή mp4, εισήχθησαν στην processing και μέσω κώδικα συντονίστηκαν με τις μετρήσεις του αισθητήρα ώστε η αναπαραγωγή τους να συμπίπτει με τις κατάλληλες αποστάσεις οι οποίες οριοθετήθηκαν στο ένα και δύο μέτρα από το έργο.

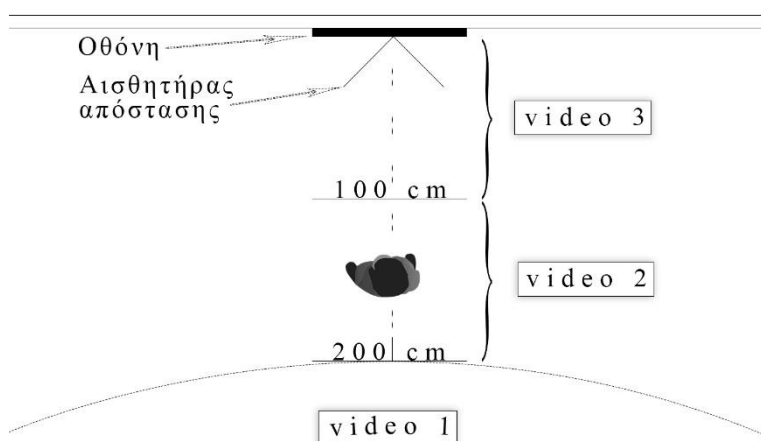
3.4 Κεντρική ιδέα της εγκατάστασης

Στόχος της εγκατάστασης (η οργάνωση σε ενιαία εικαστική σύνθεση διαφόρων αντικειμένων τα οποία μετατρέπονται σε εκφραστικά μέσα) είναι ο εκ νέου σχεδιασμός – ο οποίος αποτελεί το πιο σημαντικό στοιχείο της διαδικασίας - του τρόπου που βιώνουμε το έργο τέχνης όπως ένα πορτραίτο, μέσα από τη διαμόρφωση του χώρου και τη δημιουργία ενός οπτικοακουστικού διαδραστικού περιβάλλοντος, που θα παρέχει οπτική και ακουστική εμπειρία αυξάνοντας τον βαθμό εμπύθισης, σε αντίθεση με ένα έργο όπου οι πληροφορίες που παρέχονται αφορούν μία μόνο αίσθηση. Με την απεικόνιση του πορτραίτου αντί του παραδοσιακού τελάρου στην ψηφιακή οθόνη καθώς και τη σύνδεση εικόνας και ήχου χρησιμοποιώντας τεχνικές αφήγησης, στόχος είναι να εμπλακεί ο επισκέπτης ώστε να γίνει μέρος του έργου, αλληλεπιδρώντας σε νοητικό και αισθητηριακό επίπεδο. Το έργο αποτελείται από τρία διακριτά βίντεο τα οποία αξιοποιούνται μέσω της διάδρασης και μέσα από τα οποία ολοκληρώνεται η εικόνα του αναπαριστώμενου προσώπου. Για την καλύτερη παρουσίαση του έργου απαιτείται: α) χώρος τουλάχιστον οκτώ τετραγωνικών με χαμηλό φωτισμό για την καλύτερη προβολή του έργου και την εμπύθιση του επισκέπτη σε αυτό, β) μία οθόνη μεταξύ τριανταδύο και σαράντα ιντσών τοποθετημένη κάθετα στο ενάμιση μέτρο ύψος, ώστε να παραπέμπει σε παραδοσιακό πίνακα ζωγραφικής, γ) ένας αισθητήρας απόστασης, προγραμματισμένος να μετράει την απόσταση από τα 2cm – 200 cm και τοποθετημένος κάτω από την οθόνη ώστε να πιάνει τον κορμό του θεατή, δ) ένας υπολογιστής ο οποίος συνδεδεμένος με το arduino μέσω usb θα δίνει εντολή - μέσω της γλώσσας προγραμματισμού processing η οποία μετατρέπει την πληροφορία σε εικόνα- για το πιο βίντεο θα παίζει ανάλογα με τα δεδομένα που θα λαμβάνει. Στο πρώτο βίντεο εμφανίζεται το πορτραίτο ενός άντρα (προσωποποίηση της εξουσίας) ο οποίος εάν δεν υπάρχει επισκέπτης ή βρίσκεται σε απόσταση μεγαλύτερη των δύο μέτρων, ανά ένα λεπτό με ένα χαρακτηριστικό ήχο και κίνηση του προσώπου γνωστοποιεί την παρουσία του στο χώρο και ταυτόχρονα καλεί τον θεατή. Μόλις κάποιος επισκέπτης πλησιάσει σε απόσταση δύο μέτρων, μέσω του παλμού που λαμβάνει ο αισθητήρας δίνει εντολή να ξεκινήσει το δεύτερο βίντεο, όπου το εικονιζόμενο πρόσωπο γέρνοντας προς τα εμπρός και κοιτάζοντας τον θεατή με επιθετικό ύφος, του απευθύνεται με λόγο. Εάν ο θεατής θελήσει να πλησιάσει περισσότερο, σε απόσταση μικρότερη του ενός μέτρου και πιο κοντά προς το πορτραίτο, ενεργοποιείται το τρίτο

βίντεο, όπου το αναπαριστώμενο πρόσωπο μετατρέπεται σε θηρίο και με κραυγή άγριου ζώου επιτίθεται και “καταβροχθίζει” τον θεατή.

3.5 Οπτική του θεατή

Σε ένα διαδραστικό έργο ο σχεδιασμός (πίνακας 2), η σκηνοθεσία και η αξιοποίηση του χώρου αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για την ένταξη του θεατή και την αλληλεπίδρασή του με το έργο.



πίνακας 2. κάτωψη εγκατάστασης

Σε ένα περιβάλλον με χαμηλό φωτισμό, χωρίς να αποκαλύπτεται εξ αρχής η ιδέα και η δομή του έργου, καλείται ο επισκέπτης να την ανακαλύψει σταδιακά δημιουργώντας του το αίσθημα της έκπληξης. Με το έργο “πορτραίτο εξουσίας” επιχειρείται ο συνδυασμός εικαστικών ψηφιακών και τεχνολογικών μέσων , ώστε να επιτευχθεί αφ’ ενός η μίμηση των κινήσεων και των μορφασμών του προσώπου κατά την ομιλία όπως στον πραγματικό κόσμο και αφετέρου η διάδραση και η εμπλοκή του θεατή, ο οποίος αναλαμβάνοντας ενεργητικό ρόλο γίνεται μέρος του έργου και συμβάλει στην ολοκλήρωσή του. Το πορτραίτο ενός άντρα – σ’ ένα μεσαίο κοντινό πλάνο σύμφωνα με τη γλώσσα του κινηματογράφου - προβάλλεται έντονα μέσα από το μαύρο φόντο και εξαιτίας του χαμηλού φωτισμού. Γνωστοποιεί την παρουσία του μ’ ένα χασμουρητό που είναι ταυτόχρονα και κάλεσμα προς τους επισκέπτες. Όπως οι σειρήνες στη μυθολογία που με το τραγούδι τους προσπαθούσαν να παρασύρουν τους ανυποψίαστους ταξιδιώτες, έτσι και αυτός προσπαθεί να προσελκύσει τους επισκέπτες με απώτερο στόχο την καταστροφή τους. Είναι το πρώτο βίντεο που αποτελεί και την εισαγωγή του έργου, διάρκειας ενός λεπτού προγραμματισμένο να επαναλαμβάνεται συνεχώς εφόσον οι επισκέπτες είναι σε

απόσταση μεγαλύτερη των δύο μέτρων. Εάν ο θεατής πλησιάσει σε απόσταση δύο μέτρων από το πορτραίτο, ένας αισθητήρας απόστασης συλλαμβάνοντας τη θέση του ενεργοποιεί το δεύτερο βίντεο όπου το πρόσωπο που απεικονίζεται γέρνοντας προς το μέρος του θεατή και απευθυνόμενο με λόγο, όπου κυριαρχεί η βούληση για εξουσία, η βούληση για δύναμη και ο οποίος εντάσσεται στο γενικότερο νοηματικό πλαίσιο, του αποκαλύπτεται. Ταυτόχρονα αλλάζει και το μοτίβο της γραβάτας που φανερώνει στον θεατή κάποια ποιοτικά χαρακτηριστικά του χαρακτήρα του καθώς και μία αίσθηση απειλής, που συγχρόνως αποτελεί και προειδοποίηση προς αυτόν. Η απόσταση των δύο μέτρων επιλέχθηκε γιατί α) ο θεατής μπορεί να δει καθαρά τα χαρακτηριστικά του εικονιζόμενου καθώς και γιατί εξυπηρετεί τις σκηνοθετικές ανάγκες της εγκατάστασης εφόσον ακολουθεί και τρίτο βίντεο, β) γιατί αποτελεί σύμφωνα με τους Gunther Kress, Theo Van Leeuwen το όριο που ονομάζουμε δημόσια κοινωνική απόσταση, που είναι η απόσταση μεταξύ ανθρώπων που είναι και θέλουν να παραμείνουν ξένοι.⁵⁸ Ο θεατής δεν γνωρίζει ότι ακολουθεί και τρίτο βίντεο το οποίο ενεργοποιείται εφόσον πλησιάσει σε απόσταση μικρότερη του ενός μέτρου. Είναι στην επιλογή του εάν θα ολοκληρωθεί η παρουσίαση του έργου σε εκείνο το σημείο ή θα συνεχίσει και με την προβολή του τρίτου βίντεο. Η επιλογή του δεν καθορίζεται από εξωγενείς παράγοντες - δεν υπάρχει κάποιο είδος σήμανσης που να τον πληροφορεί ή να τον προτρέπει να προχωρήσει προς το πορτραίτο ή να τον ενημερώνει για την ολοκλήρωση του έργου – αλλά είναι το αποτέλεσμα της δικής του απόφασης που πηγάζει από μια πράξη θέλησης. Ο θεατής έχει πάρει τις απαραίτητες πληροφορίες για τον εικονιζόμενο ότι πρόκειται για ένα μη κανονικό πρόσωπο - μέσα από το επιθετικό, αυταρχικό και υποτιμητικό ύφος, το μοτίβο της γραβάτας που αλλάζει και το οποίο αποτελεί σημαντικό στοιχείο της πληροφορίας, το ύφος και την ποιότητα του λόγου του φορτισμένο με δυναμικές λέξεις – εάν πλησιάσει σε απόσταση μικρότερη του ενός μέτρου μέσω του αισθητήρα ενεργοποιείται το τρίτο βίντεο όπου λαμβάνει χώρα μία μεταμόρφωση. Το εικονιζόμενο πρόσωπο μετατρέπεται σε θηρίο και τον “καταβροχθίζει”. Σε δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης μέσα από το πορτραίτο γίνεται ορατή η απρόσιτη πλευρά του εαυτού μας που θα μπορούσε να είναι η προβολή των άγριων ενστίκτων μας, που αναλόγως των συνθηκών μπορεί ο καθένας μας να μεταμορφωθεί σε θηρίο. Ελλοχεύει ο κίνδυνος να αφομοιωθεί και να απωλέσει την ηθική και τις αξίες του, χάνοντας το ηθικό πλεονέκτημα που έχει ως άνθρωπος απέναντι στην άγρια φύση του. Σε κάθε άνθρωπο υπάρχει μέσα του ένα

⁵⁸Gunther Kress, Theo Van Leeuwen, *Η ανάγνωση των εικόνων*, μεταφρ. Γιώτα Κουρμεντάλα (Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο Α.Ε., 2010): 202

φυλακισμένο κτήνος. Ο άνθρωπος από τη φύση του είναι εγωιστής τον ενδιαφέρει η ιδιοτελής οικειοποίηση της πραγματικότητας.

3.6 Αισθητική – Μορφολογική ανάλυση

Η απόλαυση ενός παραδοσιακού πορτραίτου είναι μία αισθητική δραστηριότητα. Ο θεατής βλέπει το έργο, γοητεύεται από την ψευδαίσθηση, τη σύνθεση, το χρώμα, την τεχνική, την υλικότητα και αλληλεπιδρά νοητικά με αυτό. Με το συγκεκριμένο πορτραίτο ο θεατής έρχεται σε επαφή με ένα σύνθετο καλλιτεχνικό διαδραστικό έργο, στο οποίο η αλληλεπίδραση δεν περιορίζεται μόνο σε νοητικό επίπεδο αλλά και σε αισθητηριακό, μετέχοντας ενεργητικά αναλαμβάνοντας ακούσια ένα ρόλο στο έργο. Με το έργο “πορτραίτο εξουσίας” παρουσιάζεται το πορτραίτο μιας αντρικής μορφής το οποίο είναι η ανθρώπινη ενσάρκωση της εξουσίας, μια καρικατούρα της απληστίας και της βιαιότητας. Σε ένα κλασικό πορτραίτο όπου ο θεατής, έχοντας εξ αρχής μια ολοκληρωμένη εικόνα του αναπαριστώμενου προσπαθεί να ανιχνεύσει στοιχεία του χαρακτήρα και της προσωπικότητας του από την στάση του, από το βλέμμα, από το ένδυμα, από το χώρο που τον περιβάλλει. Στο συγκεκριμένο έργο η εικόνα του αναπαριστώμενου προσώπου ολοκληρώνεται μέσα από τρία διακριτά βίντεο, τα οποία σχετίζονται εννοιολογικά μεταξύ τους και από τα οποία ο επισκέπτης έχει τη δυνατότητα να πληροφορηθεί για τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του εικονιζόμενου προσώπου, που ταυτόχρονα είναι και τρεις διαφορετικές πτυχές του χαρακτήρα του, καθώς και τη μεταμόρφωσή του από άνθρωπο σε θηρίο (εικ. 20).



εικόνα 20, οι τρεις όψεις του χαρακτήρα

Στο πρώτο εισαγωγικό βίντεο, ο επισκέπτης αντικρίζει την εικόνα μιας αντρικής μορφής με αυστηρό ύφος να ατενίζει το χώρο, φορώντας ριγέ γραβάτα, και με ένα χασμουρητό το οποίο επαναλαμβάνεται ανά ένα λεπτό εκδηλώνοντας έτσι την ανία του και την έλλειψη ενδιαφέροντος, δίνοντας ταυτόχρονα ένα χιουμοριστικό τόνο σε σχέση με το παραφουσκωμένο του ύφος. Αυτή η αστεία εικόνα έρχεται σε αντίθεση ίσως με τα αρνητικά συμπεράσματα που έχει βγάλει ο θεατής πρωτοαντικρίζοντας το πορτραίτο, δημιουργώντας ένα αίσθημα συμπάθειας για τον εικονιζόμενο. Μόλις 100 ms, χρειάζεται κάποιος όπως αναφέρεται στην έρευνα των Janine Willis και Alexander Todorov για να σχηματίσει άποψη για την ποιότητα του χαρακτήρα κάποιου με βάση τα στατικά χαρακτηριστικά του προσώπου του. Ο επιπλέον χρόνος επιβεβαιώνει την πρώτη εντύπωση προς το αρνητικότερο.⁵⁹ Αντιδρούμε στη συνολική εικόνα ενός προσώπου. Βλέπουμε αν ένα πρόσωπο είναι φιλικό, επιβλητικό ή λυπημένο πολύ πριν μπορέσουμε να πούμε σε ποια ακριβώς χαρακτηριστικά και ποιες σχέσεις μεταξύ τους οφείλεται η γενική εντύπωση που σχηματίζουμε. Σύμφωνα με τον καθηγητή νευροβιολογίας Semir Zeki η δυνατότητα μιας προσωπογραφίας να μεταβιβάζει γνώση για τα χαρακτηριστικά ενός ατόμου οφείλεται στο γεγονός ότι ο εγκέφαλος, με τις καταγεγραμμένες εμπειρίες του συσχετίζει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά με συγκεκριμένες νοητικές καταστάσεις και ψυχολογικά γνωρίσματα.⁶⁰

Η απουσία βάθους, αυτό που αποκαλούμε περιβάλλον ή άλλων στοιχείων που θα μπορούσαν να αποσπάσουν την προσοχή από την εικονιζόμενη μορφή είναι άδαιο χωρίς διακοσμητικά στοιχεία με σκοπό ο θεατής να εστιάσει την προσοχή του στο πρόσωπο και το χαρακτήρα. Η ενοποίηση του κορμού του σώματος με το περιβάλλον σε ένα μαύρο ενισχύει το επιβλητικό ύφος του εικονιζόμενου⁶¹. Ο θεατής καλείται να συμπληρώσει με την φαντασία του την απουσία του σώματος. Το μοναδικό στοιχείο που πλαισιώνει το πρόσωπο είναι η ριγέ γραβάτα που αποτελεί σημαντική πληροφορία που συμβολίζει την ποιότητά και την ιδιοσυγκρασία του.

Σύμφωνα με τον Μισέλ Παστουρώ το ριγέ ανεξάρτητα από την έκταση και τα χρώματά του έχει ισχυρή σηματοδότηση. Πρόκειται για ένα οπτικό σημείο που δηλώνει τη διαφορετικότητα. Το ριγέ είναι το αντίθετο του μονόχρωμου. Είναι όμως και κάτι άλλο: μια επιφάνεια ρυθμική,

⁵⁹Janine Willis, Alexander Todorov, *First Impressions: Making Up Your Mind After a 100-Ms Exposure to a Face*, *Sage Journals*, 1 Ιούλιος 2006, <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1111/j.1467-9280.2006.01750.x> (πρόσβαση Μάιος 5, 2018)

⁶⁰Semir Zeki, *Εσωτερική όραση-μια εξερεύνηση της τέχνης και του εγκεφάλου*, μετάφρ. Θανάσης Ντινόπουλος, (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013): 216

⁶¹Μεταξάς, 63

δυναμική, αφηγηματική που υποδεικνύει μια δράση, το πέρασμα από μία κατάσταση σε μία άλλη. Στις μικρογραφίες του 13ου αιώνα το σώμα του Εωσφόρου και των αγγέλων που αποστάτησαν καλύπτεται συχνά από οριζόντιες ρίγες, δείγμα της πτώσης τους. Οι ρίγες μπορούν να σημαίνουν την παραβίαση της κοινωνικής ή της ηθικής ευταξίας.⁶²

Στο δεύτερο βίντεο το εικονιζόμενο πρόσωπο μόλις αντιληφθεί τον επισκέπτη, γέρνοντας προς το μέρος του και δίνοντας την εντύπωση πραγματικής μετακίνησης μέσα στο χώρο, του απευθύνεται άμεσα ζητώντας του να κάνει κάτι. Σύμφωνα με τους Gunther Kress και Theo van Leeuwen πρόκειται για εικόνα “απαίτηση” όπου το βλέμμα του αναπαριστώμενου απαιτεί κάτι από το θεατή, απαιτεί ο θεατής να μπει σε κάποιο είδος φανταστικής σχέσης μαζί του.⁶³ Η σχέση αυτή καθορίζεται από το επίμονο βλέμμα και την υπεροπτική έκφραση του προσώπου καλώντας τον θεατή να σχετιστεί μαζί του όπως ένας κατώτερος προς έναν ανώτερο. Αυτό ενισχύεται και με το βλέμμα του θεατή που κατευθύνεται προς τα πάνω ώστε να συνειδητοποιήσει το κατώτερο επίπεδο από το οποίο κοιτά κάνοντας το αναπαριστώμενο πρόσωπο να φαίνεται ισχυρό και ανώτερο. Η χαμηλή γωνία λήψης εικονίζει μια σχέση στην οποία το εικονιζόμενο πρόσωπο έχει εξουσία επί του θεατή⁶⁴. Με το απειλητικό οπτικό “εσύ” που ενισχύεται με το λεκτικό, ο αναπαριστώμενος θέλει να δημιουργήσουν έναν κοινωνικό δεσμό. Ταυτόχρονα με την κίνηση του κεφαλιού αλλάζει και το μοτίβο της γραβάτας που αποτελεί σημαντικό φορέα πληροφορίας. Το ριγέ μοτίβο της γραβάτας αντικαθίσταται με άλλη εικόνα που αποτελεί λεπτομέρεια από το δεξιό πάνελ του τρίπτυχου έργου του Ιερώνυμου Μπος “ο κήπος των επίγειων απολαύσεων” όπου εικονίζεται το κεφάλι ενός τέρατος με τη μορφή πουλιού, του αποκαλούμενου και πρίγκηπα της κολάσεως, να καταβροχθίζει ανθρώπους, δημιουργώντας ένα μακάβριο μοτίβο. Η αλλαγή αυτή τον μετατρέπει σε ένα τρομακτικό, κανιβαλικό πλάσμα που εμπεριέχει μέσα του την απειλή. Η εικόνα της γραβάτας αποτελεί αποκάλυψη των προθέσεων του και ταυτόχρονα προειδοποίηση. Ανοίγει τα χαρτιά του επάνω στο τραπέζι με απόλυτη ειλικρίνεια. Με ένα λόγο αλαζονικό γεμάτο αυταρέσκεια, κυνικό και προκλητικό δηλώνει ότι αυτός είναι η δύναμη, η εξουσία και απευθύνεται στον επισκέπτη σαν ένας μικρός θεός που ορίζει τη μοίρα και την τύχη των ανθρώπων. Οι λέξεις που χρησιμοποιεί (τουμντουμ-τατατατα) μιμούμενος τον ήχο των όπλων για να εκφράσει τον πόλεμο και την καταστροφή είναι δανεισμένες από το φουτουριστικό μανιφέστο⁶⁵ χωρίς όμως το νόημα που έδινε ο Μαρινέττι στον πόλεμο, πως μέσα από την καταστροφή θα έρθει και θα

⁶²Μισέλ Παστουρώ, *Το ρούχο του διαβόλου-Μια ιστορία για ρίγες και ριγέ υφάσματα*, μεταφρ. Άννα Καρακατσούλη, (Αθήνα: Εκδόσεις Μελάνι, 2003): 28-34

⁶³Kress, Van Leeuwen, 192-193

⁶⁴Kress, Van Leeuwen, 146

⁶⁵Μαρινέττι, 63

αναδυθεί το καινούργιο. Δεν έχει ιδεολογία, ο πόλεμος αποτελεί για αυτόν πηγή κέρδους που ενισχύει την δύναμή του και εδραιώνει την εξουσία του. Η συμπάθεια που ίσως προκλήθηκε από το προηγούμενο βίντεο, ανατρέπεται από το νέο πρόσωπο που εμφανίζεται στην οθόνη. Τα χαρακτηριστικά του παραμορφώνονται, οι μύες του προσώπου δονούνται σε κάθε του λέξη, το ψυχρό και ανελέητο βλέμμα του, τα δόντια που εμφανίζονται παραπέμπουν σε κάτι μη ανθρώπινο, μη κανονικό. Η εντύπωση που μας προκαλεί η έκφρασή του δεν στηρίζεται μόνο στα στατικά χαρακτηριστικά αλλά και στην κίνηση του προσώπου. Εάν ο επισκέπτης δεν λάβει υπόψη του ή δεν ερμηνεύσει σωστά τα μηνύματα και πλησιάσει, τότε η εικόνα του αναπαριστώμενου ολοκληρώνεται μέσα από το τρίτο βίντεο όπου γίνεται και η μεταμόρφωση του σε θηρίο. Τα χαρακτηριστικά του γίνονται σκληρότερα και κοιτώντας επίμονα τον θεατή επιτίθεται με κραυγή άγριου ζώου καταπίνοντας όποιον τον πλησιάσει.

Κεφάλαιο 4. Συμπεράσματα

Σκοπός της εργασίας ήταν η δημιουργία ενός ψηφιακού πορτραίτου μέσα από τη σύνθεση διαφορετικών ειδών και μορφών τέχνης ώστε να παραχθεί ένα εικαστικό οπτικοακουστικό-διαδραστικό έργο. Έγινε προσπάθεια να αξιοποιηθούν όλα τα γνωστικά αντικείμενα - ζωγραφική, γλυπτική, ψηφιακή επεξεργασία στατικής εικόνας και βίντεο, επεξεργασία ήχου, δημιουργία εικαστικού ψηφιακού περιβάλλοντος- για την παραγωγή του έργου. Στόχος ήταν να μετατρέψει το θεατή από παθητικό δέκτη της πληροφορίας, σε συμμετοχο και συνκαλλιτέχνη, αφού από τις δικές του ενέργειες εξαρτάται η ολοκλήρωση του έργου.

Το ερώτημα που τέθηκε εξ αρχής ήταν με ποιο τρόπο θα μπορούσαν να αποδοθούν τα χαρακτηριστικά και η δημιουργία έκφρασης της επινοημένης μορφής ώστε να δημιουργηθεί ένας πειστικός χαρακτήρας. Για να αποκτήσει νόημα κάτι που αναπαρίσταται πρέπει να είναι αναγνωρίσιμο και να συνδέεται με μία έννοια. Σε κάθε έργο υπάρχει κάτι που λέγεται και φανερώνεται, αλλά και κάτι που υποδηλώνεται ή κρύβεται, το πρώτο είναι περιγραφικό, μπορούμε να το προσεγγίσουμε και να το εξηγήσουμε ενώ το δεύτερο προβάλλει αντίσταση σε κάθε απόπειρα μεταφοράς του στην περιοχή των λέξεων, δεν σπουδάζεται, δεν αναλύεται, αλλά βιώνεται.⁶⁶ Έτσι η επιλογή του καλλιτεχνικού μέσου ήταν σημαντική προκειμένου να εκφραστούν μέσω του έργου οι σκέψεις και οι ιδέες. Μέσα από το σχέδιο και το ψάξιμο της φόρμας, ξεφεύγοντας από τα κλασικά πρότυπα, η δημιουργία της μορφής -σύγκλιση

⁶⁶ Άλκης Χαραλαμπίδης, *Τέχνη-βλέπω-γνωρίζω-αισθάνομαι*, (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2016): 15

ανθρώπινου και ζωώδους- στηρίχθηκε σε τυχαίους συνδυασμούς μέχρι να προκύψει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Με τη γλυπτική, αυτό το πρώτο υλικό από σχέδια και σκέψεις, μέσα από αυτοσχεδιασμούς και μέσα από την παραμόρφωση στα όρια του αναγνωρίσιμου άρχισε να παίρνει υπόσταση. Παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον η πορεία της εργασίας και οι μεταμορφώσεις της αρχικής ιδέας από τα διαφορετικά μέσα και υλικά που χρησιμοποιήθηκαν, προκειμένου να παραχθεί από αυτά όπως και από τις λέξεις η νέα σημασία. Μέσα από την πάλη με το υλικό και τη φόρμα στη ζωγραφική και τη γλυπτική και τέλος η εμφύχωση της μορφής μέσω της ψηφιακής πνοής.

Ο σχεδιασμός της εγκατάστασης έγινε με γνώμονα την επικοινωνιακή λειτουργία και τη σταδιακή κορύφωση της έντασης, ώστε να κρατήσει αμείωτο το ενδιαφέρον του θεατή και να μεγιστοποιήσει την εμπειρία του, σε ένα περιβάλλον αισθητηριακής εμπύθισης μέσα από την αφήγηση (εικόνα-ήχος). Αξιοποιώντας την κίνηση του επισκέπτη μέσα σ' ένα οριοθετημένο χώρο, το πρώτο βίντεο τον εισάγει ομαλά στο έργο χωρίς ένταση, με χιουμοριστική διάθεση που υποκρύπτει όμως την απειλή και χωρίς να αποκαλύπτεται ή να υπονοείται κάτι για το τι θα ακολουθήσει. Το δεύτερο βίντεο στο οποίο εμφανίζεται ο επιθετικός και εξουσιαστικός χαρακτήρας του αναπαριστώμενου, ξεκινάει δυναμικά με την ταυτόχρονη αλλαγή τριών στοιχείων-σημείων, με στόχο να εκπλήξει τον επισκέπτη ο οποίος έρχεται αντιμέτωπος με το εικονιζόμενο πρόσωπο που γέρνει προς το μέρος του και του απευθύνεται με το δυναμικό και απαιτητικό “εσύ”, καθώς και με ένα λόγο χωρίς αντιφάσεις και υπαινιγμούς. Η επιθετικότητα εκφράζεται με την αλλαγή του μοτίβου της γραβάτας που αλλάζει σε κάτι που εμπεριέχει την απειλή. Καταγράφεται μια απειλή που δεν είναι έκδηλη αλλά βάζει σε σκέψεις. Στο τρίτο βίντεο έχουμε κορύφωση της δράσης με την μεταμόρφωση της εικονιζόμενης μορφής σε θηρίο και την επίθεση με κραυγή άγριου ζώου. Έχουμε την ταύτιση προσώπου με τη μορφή που εικονίζεται στη γραβάτα και καταπίνει τον θεατή. Η δράση του θηρίου από το μοτίβο της γραβάτας μεταφέρετε στην οθόνη μέσω της μεταμόρφωσης του εικονιζόμενου. Σε αυτό το σημείο γίνεται αντιληπτή από τον θεατή η εικόνα του θηρίου που επαναλαμβάνεται στο σχέδιο της γραβάτας. Με το έργο “πορτραίτο εξουσίας” δείχνεται η κατάχρηση και η ασχήμια που υπάρχει κάτω από τη συμβατική ευπρέπεια, η φιλαργυρία και η βουλιμία, η απληστία και η βιαιότητα, η έλλειψη μέτρου και η ακράτεια, μια συμπεριφορά που με πολιτικοκοινωνικά κριτήρια είναι κατακριτέα, καθώς και τα ταπεινά κίνητρα αφού χρησιμοποιείται η εξουσία για ιδιοτελείς σκοπούς. Λειτουργεί η άγρια φύση του ανθρώπου. Σε κείμενο του Μάρξ γίνεται λόγος για το πως το χρήμα και η εξουσία μπορεί να αντισταθμίσει το κάθε ελάττωμα, την ασχήμια της μορφής και της ψυχής «αυτό που υπάρχει για μένα μέσα από το σύνδεσμο του

χρήματος αυτό που μπορεί να πληρώσει το χρήμα, αυτό ακριβώς είμαι εγώ, ο κάτοχός του χρήματος, οι ιδιότητες του χρήματος είναι δικές μου εμένα του κατόχου, ιδιότητες και ουσιαστικές δυνάμεις.....είμαι άσχημος αλλά μπορώ να αγοράσω την πιο όμορφη γυναίκα, είμαι κουτσός αλλά μπορώ να έχω εικοσιτέσσερα άλογα, είμαι κακός, ανυπόληπτος, ασυνείδητος άνθρωπος το χρήμα όμως είναι ευυπόληπτο το ίδιο και ο κάτοχός του».⁶⁷

Η διόρθωση που προτείνεται σ' αυτή την κατάχρηση είναι η ηθική ανωτερότητα που πρέπει να επιδείξει ο άνθρωπος απέναντι στην άγρια φύση του. Όπως αναφέρει ο Μάμφορντ Λιούις ⁶⁸ η τέχνη θα πρέπει να αναδεύσει κρυμμένα βάθη στο θεατή, κάνοντάς τον να συνειδητοποιήσει, καθώς διαβάζει το μυστικό του καλλιτέχνη, ένα παρόμοιο μυστικό μες στην δική του ψυχή.

⁶⁷Κάρλ Μάρξ, *Οικονομικά και Φιλοσοφικά χειρόγραφα*, μετάφρ. Μπάπης Γραμμένος, (Αθήνα: Εκδόσεις Γλάρος, 1975): 163-164

⁶⁸Λιούις Μάμφορντ, *Τέχνη και Τεχνική* μετάφρ. Βασίλης Τομανάς, (Σκόπελος: Εκδόσεις Νησίδες, 1997): 34

Βιβλιογραφία

- Carren, Rachel. *Polymer Art Archive*. 7 Ιανουάριος 2012.
<http://polymerartarchive.com/2012/01/what-to-call-it/> (πρόσβαση Απρίλιος 21, 2018).
- Casavecchia, Barbara. *ArtReview*. Μάρτιος 2018.
https://artreview.com/reviews/ar_april_2018_review_post_zang_prada/ (πρόσβαση Απρίλιος 15, 2018).
- Foucault, Michel. *Οι μη κανονικοί*. Μετάφραση: Σιαμανδούρας Σωτήρης. Αθήνα: Εστία, 2010.
- Garbini, Giovanni. *Παγκόσμια ιστορία τέχνης-Ο αρχαίος κόσμος*. Μετάφραση: Αλίκη Μπικάκη. Αθήνα: Εκδοτικός οργανισμός-Χρυσός Τύπος Ε.Π.Ε., 1977.
- Goepfer, Roger. *Παγκόσμια ιστορία τέχνης-Ο κόσμος της Ανατολής*. Μετάφραση: Μαρία Καραβία. Αθήνα: Εκδοτικός οργανισμός-Χρυσός Τύπος Α.Ε., 1977.
- Gombrich, E. H. *Το χρονικό της τέχνης*. Μετάφραση: Λίνα Κάσδαγλη. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 1998.
- Greenberg, Clement. *Πρωτοπορία και Κιτς στην τέχνη του 20ου αιώνα*. Μετάφραση: Κατερίνα Μωραΐτη. Αθήνα: Εκδόσεις Καθρέφτης, 2001.
- Grube, Ernst J. *Παγκόσμια ιστορία τέχνης-Ο κόσμος του Ισλάμ*. Μετάφραση: Ίσιδα Ν. Κούνδουρου. Αθήνα: Εκδοτικός οργανισμός-Χρυσός Τύπος Ε.Π.Ε., 1977.
- Gunther, Kress-Theo, van Leeuwen. *Η ανάγνωση των εικόνων-Η γραμματική του οπτικού σχεδιασμού*. Μετάφραση: Γιώτα Κουρμεντάλα. Αθήνα: Εκδόσεις Επίκεντρο, 2010.
- Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh. *Η τέχνη από το 1900*. Μετάφραση: Ιουλία Τσολακίδου. Αθήνα: Επίκεντρο Α.Ε., 2009.
- Janine Willis, Alexander Todorov. «First Impressions: Making Up Your Mind After a 100-Ms Exposure to a Face.» *Sage Journals*. 1 Ιούλιος 2006.
<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1111/j.1467-9280.2006.01750.x> (πρόσβαση Μάιος 5, 2018).
- Jarry, Alfred. *Υμνύ ο τύραννος*. Μετάφραση: Αχιλλέας Κυριακίδης. Αθήνα: Εκδόσεις Opera, 2003.
- Lommel, Andreas. *Παγκόσμια ιστορία τέχνης-Προϊστορικός και πρωτόγονος άνθρωπος*. Μετάφραση: Έρης Κανδρή. Αθήνα: Εκδοτικός οργανισμός-Χρυσός Τύπος Ε.Π.Ε., 1977.
- Picasso, Pablo. *Σκέψεις για την τέχνη*. Μετάφραση: Γεράσιμος Ιωαννίδης Αλεξάνδρα Δημητριάδη. Αθήνα: Εκδόσεις Printa, 2002.
- Strong, Donald E. *Παγκόσμια ιστορία τέχνης-Ο κλασικός κόσμος*. Μετάφραση: Έφη Π. Κωστοπούλου. Αθήνα: Εκδοτικός οργανισμός-Χρυσός Τύπος Α.Ε., 1977.
- Tomson, Philip. *Το Γκροτέσκο*. Μετάφραση: Ιουλία Ράλλη-Καίτη Χατζηδήμου. Αθήνα: Ερμής ΕΠΕ, 1984.

- Verkauf, Willy. *Dada μονογραφία ενός κινήματος*. Μετάφραση: Άρης Μαραγκόπουλος. Αθήνα: Εκδόσεις Ελεύθερος Τύπος, 1987.
- Walker, John. *Η Τέχνη στην εποχή των μέσων μαζικής επικοινωνίας*. Μετάφραση: Χάϊδω Παπαβασιλείου-Πένυ Φιλακτάκη. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010.
- Zeki, Semir. *Εσωτερική όραση-μια εξερεύνηση της τέχνης και του εγκεφάλου*. Μετάφραση: Θανάσης Ντινόπουλος. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013.
- Ααρών Κοέν - Άγγελος Φλώρος. *Δρώμενα πληκτρολογίου Αρχιτεκτονική και πληροφορία*. Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας: Futura, 2011.
- Αργκάν, Τζούλιο Κάρλο. *Η Μοντέρνα Τέχνη*. Μετάφραση: Λίνα Παπαδημήτρη. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1998.
- Ασιθιανάκης, Δημήτρης. *Φωτογραφία*. 18 Οκτώβριος 2016. <http://photographyinfo.gr/blog/toprotoportraito1840/> (πρόσβαση μ'ΑϊΟΣ 18, 2018).
- Γκραίη, Κάμυλα. *Η Ρωσική Πρωτοπορία*. Μετάφραση: Πέπη Ρηγοπούλου. Αθήνα: Εκδόσεις Υποδομή, 1987.
- Δημητρακάκη, Άντζελα. *Τέχνη και Παγκοσμιοποίηση-Από το μεταμοντέρνο σημείο στη βιοπολιτική αρένα*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας Ι.Δ.ΚΟΛΑΡΟΥ & ΣΙΑΣ Α.Ε., 2013.
- Έκο, Ουμπέρτο. *Ιστορία της ασχήμιας*. Μετάφραση: Δήμητρα Δότση-Ανταίος Χρυσοστομίδης. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2007.
- Η καθημερινή*. 5 Ιούλιος 2006. <http://www.kathimerini.gr/256017/article/epikairothta/kosmos/h-prwth-proswprografia-sthn-istoria-ths-texnhs> (πρόσβαση Μάιος 18, 2018).
- Κυριαζόπουλος, Σπύρος. *Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός*. Αθήνα: Εκδόσεις Τροπές, 1977.
- Λιωνής, Παναγιώτης Παπάζογλου - Σπύρος Πολυχρόνης. *Ανάπτυξη εφαρμογών με το Arduino*. Αθήνα: Εκδόσεις Τζιόλα, 2018.
- Μάμφορντ, Λιούις. *Τέχνη και Τεχνική*. Μετάφραση: Βασίλης Τομανάς. Σκόπελος: Εκδόσεις Νησίδες, 1997.
- Μαρινέττι, Φ.Τ. *Μανιφέστα του Φουτουρισμού*. Μετάφραση: Βασίλης Μωυσίδης. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερος, 1987.
- Μάρξ, Κάρλ. *Οικονομικά και Φιλοσοφικά χειρόγραφα*. Μετάφραση: Μπάπης Γραμμένος. Αθήνα: Εκδόσεις Γλάρος, 1975.
- Μεταξάς, Αναστάσιος Ιωάννης. *Η υφαρπαγή των μορφών*. 3η Έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2003.
- . *Υπαινικτικά πορτρέτα*. 2η έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2007.
- Μπάουμαν, Ζίγκμουντ. *Ρευστοί Καιροί-Η ζωή την εποχή της αβεβαιότητας*. Μετάφραση: Κωνσταντίνος Δ. Γεώργας. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2008.
- Μπαχτίν, Μιχαήλ. *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του*. Μετάφραση: Γιώργος Πινακούλας. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2017.

- Ντεμπόρ, Γκυ. *Η κοινωνία του θεάματος*. Ε' έκδοση. Μετάφραση: Πάνος Τσαχαγέας-Νίκος Β. Αλεξίου. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, 1986.
- Ντυπούι, Ζυλ-Φρανσουά. *Η αντι-ιστορία του σουρεαλισμού*. Μετάφραση: Νίκος Κούρκουλος. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, 1985.
- Παπαδημητρίου, Νίκος. *Ένα μετανεωτερικό requiem-Θέματα Ευρωπαϊκής Φιλοσοφίας Τέχνης και Πολιτικής στον 21ο αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg, 2017.
- Παστουρώ, Μισέλ. *Το ρούχο του διαβόλου-Μια ιστορία για ρίγες και ριγέ υφάσματα*. Μετάφραση: Άννα Καρακατσούλη. Αθήνα: Εκδόσεις Μελάνι, 2003.
- Ρηγοπούλου, Πέπη. *Το Σώμα-Ικεσία και Απειλή*. Αθήνα: Πλέθρον, 2003.
- Ρηντ, Χέρμπερτ. *Λεξικό εικαστικών τεχνών*. Μετάφραση: Ανδρέας Παππάς. Αθήνα: Υποδομή ΕΠΕ, 1986.
- Στάγκος, Νίκος. *Ένοιες της Μοντέρνας Τέχνης*. Μετάφραση: Ανδρέας Παππάς. Αθήνα: Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2015.
- Σταυρακάκης, Γιάννης Σταφυλάκης, Κωστής. *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*. Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές, 2008.
- Τζαρά, Τριστάν. *Ο υπερεαλισμός και ο μεταπόλεμος*. Μετάφραση: Στέφανος Ν. Κουμανούδης. Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία, 1979.
- Χαραλαμπίδης, Άλκης. *Τέχνη-βλέπω-γνωρίζω-αισθάνομαι*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2016.
- Χρήστου, Χρύσανθος. *Η ευρωπαϊκή ζωγραφική του 19ου αιώνα*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας, 1990.