

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS
SCHOOL OF FINE ARTS
DEPARTMENT OF FINE ARTS

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ
POSTGRADUATE STUDIES PROGRAM
VISUAL ARTS

Μεταπτυχιακή Εργασία
Postgraduate (Master) Thesis

ON THE PATH, OFF THE TRAIL

Βαγγέλης Σάββας / Vangelis Savvas

A.M. / R.N. : MET2022-078

Επιβλέπων Καθηγητής / Supervisor Professor
Ζάφος Ξαγοράρης / Zafos Xagoraris

Αθήνα, Φεβρουάριος, 2025
Athens, February, 2025

Τριμελής Εξεταστική-Συμβουλευτική Επιτροπή

1. Ονοματεπώνυμο Καθηγητή/-τριας

Ζάφος Ξαγοράρης, Καθηγητής Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών (επιβλέπων)

2. Ονοματεπώνυμο Καθηγητή/-τριας

Αγγελική Πούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια ΕΚΠΑ

3. Ονοματεπώνυμο Καθηγητή/-τριας

Κωστής Βελώνης, Αναπληρωτής Καθηγητής Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

«Δηλώνω ότι είμαι ο/η αποκλειστικός/η δημιουργός της πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος/η κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια.

Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο.

Το τεκμήριο/α που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα.

Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις άδειες που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.

Η έγκριση της παρούσας εργασίας δεν υποδηλώνει απαραιτήτως την αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.

Ημερομηνία 25/02/2025

Όνοματεπώνυμο Συγγραφέα Βαγγέλης Σάββας

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξερευνά την εξέλιξη της αναπαράστασης του τοπίου στην τέχνη, από τις αρχαίες τοιχογραφίες μέχρι τις σύγχρονες ψηφιακές τεχνικές. Ο Βαγγέλης Σάββας ξεκινά από μια προσωπική εμπειρία επιστροφής στον τόπο καταγωγής του, τη Νάξο, που αποτέλεσε το έναυσμα για μια βαθύτερη εικαστική και θεωρητική αναζήτηση γύρω από τον χρόνο, τη μνήμη και την απώλεια του τοπίου.

Η εργασία αναλύει την ιστορική εξέλιξη της τοπιογραφίας, με αναφορές στην τοιχογραφία της Άνοιξης από το Ακρωτήρι, τη ρομαντική και ιμπρεσιονιστική προσέγγιση του 19ου αιώνα, τη Land Art του 20ού και τις σύγχρονες πρακτικές με χρήση ψηφιακών μέσων. Ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί τη φωτογραμμετρία και την τρισδιάστατη εκτύπωση ως βασικά εργαλεία καταγραφής και αναπαράστασης, δημιουργώντας «τοπογραφικές λειψανοθήκες» που διατηρούν τη μνήμη των τόπων.

Μέσα από παραδείγματα καλλιτεχνών όπως ο Robert Smithson, η Masumi Hayashi, ο John Gerrard και ο Carlos Irijalba, διερευνώνται έννοιες όπως η μετατόπιση, η ρεπλίκα και το αρχείο, αναδεικνύοντας την ένταση μεταξύ αυθεντικότητας και αναπαράστασης. Παράλληλα, τίθενται ερωτήματα γύρω από τη διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς στην ψηφιακή εποχή, την ευθραυστότητα των αρχείων και τη σημασία του ποιος αποφασίζει τι αξίζει να διατηρηθεί.

Λέξεις Κλειδιά: τοπίο, Αρχείο, Ψηφιακή τέχνη, Displacement, Ρέπλικα

ABSTRACT

This thesis explores the evolution of landscape representation in art, from ancient frescoes to contemporary digital techniques. Vangelis Savvas begins with a personal experience of returning to his homeland, Naxos, which served as the starting point for a deeper artistic and theoretical investigation into time, memory, and the loss of landscape.

The work analyzes the historical development of landscape painting, referencing the Spring Fresco from Akrotiri, the romantic and impressionistic approaches of the 19th century, the Land Art movement of the 20th century, and contemporary practices utilizing digital media. The artist employs photogrammetry and 3D printing as primary tools for recording and representing, creating “topographic reliquaries” that preserve the memory of places.

Through examples of artists such as Robert Smithson, Masumi Hayashi, John Gerrard, and Carlos Irijalba, concepts such as displacement, replica, and archive are examined, highlighting the tension between authenticity and representation. At the same time, the work raises questions about the preservation of cultural heritage in the digital age, the fragility of archives, and the importance of who decides what is worth preserving.

Keywords: Landscape, Archive, Digital art, Displacement, Replica

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	4
Το τοπίο.....	5
Μετατόπιση.....	9
Ρέπλικα.....	14
Αρχείο, Ορυκτό του μέλλοντος.....	20
Στρώσεις Φωτός.....	25
Εδώ και Τώρα.....	28
Επίλογος.....	30
Βιβλιογραφία.....	32

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water.

T. S. Eliot, *The Waste Land*

Τοπίο στη Νάξο, Βαγγέλης Σάββας, 2023



Εισαγωγή

Πριν από μερικά χρόνια, κατά τη διάρκεια μιας επίσκεψης στη Νάξο, διάβασα στον επίσημο ταξιδιωτικό οδηγό ότι η περιοχή του Γαλανάδου, όπου και μεγάλωσα, ήταν μια από τις πιο εύφορες περιοχές του νησιού. Μετά από χρόνια απουσίας και έχοντας χάσει την επαφή με τις αγροτικές ρίζες της οικογένειάς μου, αποφάσισα να επισκεφτώ ξανά τα εδάφη που κάποτε καλλιεργούσαμε. Αυτό που με υποδέχτηκε **όμως** ήταν ένα ξερό, άγονο χωράφι, εγκαταλελειμμένο και ξεχασμένο. Τι μένει όταν ένας τόπος όχι απλώς αδειάζει, αλλά πραγματικά ξεχνιέται; Ξερά φυτά στέκονταν σαν ερείπια τα ίδια, σιωπηλοί μάρτυρες της αλλαγής, που σηματοδοτούσαν το πέρασμα του χρόνου. Έμοιαζαν να ψιθυρίζουν ιστορίες, όχι για τη δική τους φθορά, αλλά για τις διαδικασίες που οδήγησαν σε αυτήν. Και όμως, κάτι παραμένει - τα αμυδρά ίχνη εκείνων που κάποτε ζούσαν εκεί.

Μου ήρθε στο μυαλό το Waste Land του T. S. Eliot, με τους στίχους του να απηχούν την ερήμωση μπροστά μου. Ενστικτωδώς έβγαλα το κινητό μου και άρχισα να βγάζω φωτογραφίες για να κάνω τρισδιάστατες καταγραφές σε μια προσπάθεια να διατηρήσω τη μνήμη, να καταγράψω όχι απλώς την απουσία, αλλά την αίσθηση της αναμονής, μιας μακράς παύσης που αναστέλλεται στο χρόνο. Αυτό το ταξίδι ξεκίνησε με μια αυθόρμητη παρόρμηση να συλλάβω και να διατηρήσω αυτό που ένιωθα φευγαλέο. Εξελίχθηκε σε μια βαθύτερη εξερεύνηση καθώς πέρασα τα επόμενα χρόνια αναζητώντας όχι μόνο μια σύνδεση με τη γη και την ιστορία της, αλλά και με την ιστορία της τοπογραφίας, με έννοιες όπως η μεταφορά και η μεταμόρφωση του τόπου που θα αναλυσω παρακάτω. Σε αυτό το δοκίμιο, θα ανιχνεύσω τα νοητικά μονοπάτια που προέκυψαν από αυτή τη διαδικασία, ξεκινώντας με μια σύντομη ιστορική επισκόπηση.

Το τοπίο

Στις Αιγαιακές τοιχογραφίες, όπως στην αξιοσημείωτη τοιχογραφία της Άνοιξης από το Ακρωτήριο στη Θήρα που χρονολογείται τον 16ο αιώνα π.Χ., το τοπίο παραμένει αινιγματικό και ανοιχτό σε ποικίλες ερμηνείες, λόγω της απουσίας συνοδευτικών γραπτών κειμένων. Αυτό το έργο τέχνης, πιθανώς η παλαιότερη σωζόμενη τοπιογραφία¹, προσφέρει μία σπάνια ματιά στην αντίληψη και την έκφραση του φυσικού περιβάλλοντος. Παρά την έλλειψη λεπτομερών πληροφοριών σχετικά με το πλαίσιο και την πρόθεση, η τοιχογραφία παρέχει πολύτιμες πληροφορίες για την εμπειρία του καλλιτέχνη σχετικά με το τοπίο και μεταδίδει αίσθημα δέους και θαυμασμού. Μελετώντας τέτοιες αναπαραστάσεις, μπορούμε να εξερευνήσουμε τη διαχρονική σχέση μεταξύ της ανθρωπότητας και της φύσης, υπερβαίνοντας τα χρονικά όρια για να εκτιμήσουμε τη διαρκή ομορφιά και το μυστήριο του τοπίου.



Η τοιχογραφία της Άνοιξης, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο

Η τοπιογραφία αποτυπώνει την ομορφιά της φύσης και μεταφέρει μια βαθιά σύνδεση μεταξύ του ανθρώπου και του περιβάλλοντος. Τείνουμε να την προσλαμβάνουμε ως πηγή κατανόησης πολιτιστικών, ιστορικών και συναισθηματικών πλαισίων, που προσφέρει στους θεατές μια ματιά σε διαφορετικές τοποθεσίες στο πέρασμα του χρόνου. Μέσω της απεικόνισης του φωτός, του χρώματος και της ατμόσφαιρας η τέχνη του τοπίου προκαλεί περισυλλογή, έμπνευση και μια

¹ Κομνηνός, Π. (2010). *Το τοπίο στις προϊστορικές τοιχογραφίες. Αιγαίο και Ανατολική Μεσόγειος (1700-1300 π.Χ.)*. Σταμούλης Αντ.

αίσθηση θαυμασμού, ενισχύοντας την εκτίμηση για τον φυσικό κόσμο και υπενθυμίζοντάς μας την εγγενή σχέση μας με αυτόν.

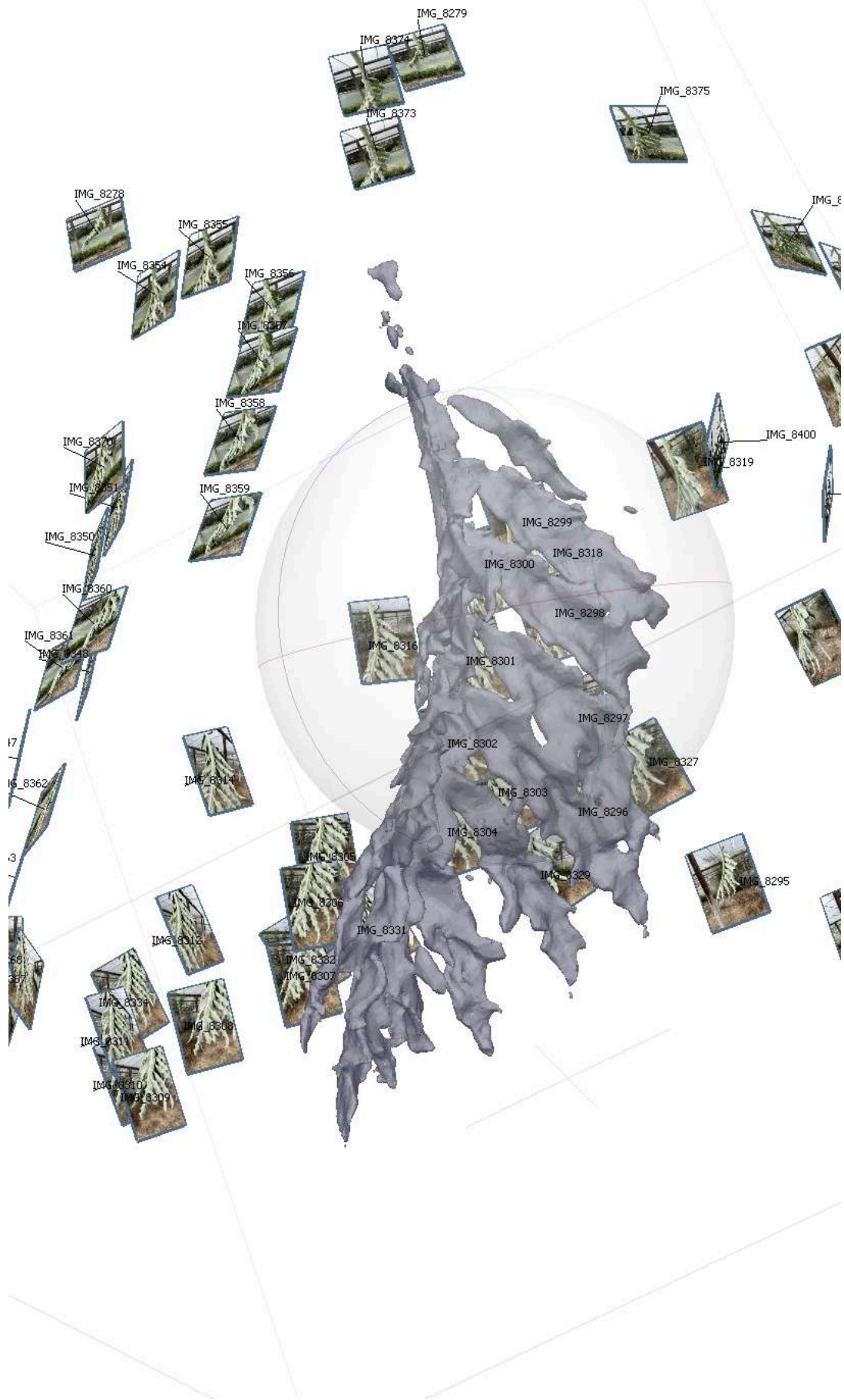
Η τοπιογραφία άλλαξε κυρίως κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα λόγω των αλλαγών στην καλλιτεχνική φιλοσοφία και των τεχνολογικών εξελίξεων. Η εμφάνιση του ρομαντισμού οδήγησε τους καλλιτέχνες να δουν τη φύση ως πηγή έμπνευσης και συναισθηματικής έκφρασης και να απομακρυνθούν από την παραδοσιακή απεικόνιση των τοπίων ως απλό σκηνικό. Το κίνημα αυτό έδωσε έμφαση στην ατομική εμπειρία ενθαρρύνοντας τους καλλιτέχνες να απεικονίσουν το μεγαλείο και το μυστήριο της φύσης. Ταυτόχρονα, οι εξελίξεις στα υλικά και τις τεχνικές επέτρεψαν πιο αποχρωματισμένες απεικονίσεις του φωτός, της ατμόσφαιρας και της υφής. Στη συνέχεια η φωτογραφία έφερε επανάσταση στην τοπιογραφία παρέχοντας στους καλλιτέχνες νέους τρόπους για να αποτυπώσουν και να ερμηνεύσουν τον φυσικό κόσμο. Με την εφεύρεση της φωτογραφικής μηχανής οι καλλιτέχνες μπορούσαν πλέον να αναφέρονται σε τοπία της πραγματικής ζωής με πρωτοφανή ακρίβεια, στρεφόμενοι μακριά από την αυστηρά αναπαραστατική ζωγραφική. Αυτό ώθησε τους καλλιτέχνες να εξερευνήσουν νέα στυλ και τεχνικές όπως ο ιμπρεσιονισμός, ο οποίος επικεντρώθηκε στην αποτύπωση των φευγαλέων επιδράσεων του φωτός και της ατμόσφαιρας και όχι στην ακριβή λεπτομέρεια. Αυτές οι φιλοσοφικές και τεχνικές καινοτομίες μεταμόρφωσαν τη τοπιογραφία σε ένα δυναμικό και εκφραστικό είδος, επηρεάζοντας τις καλλιτεχνικές προσεγγίσεις για τις επόμενες γενιές. Συνολικά η φωτογραφία διεύρυνε τις δυνατότητες της τοπιογραφίας, επηρεάζοντας τόσο το θέμα της όσο και τις αισθητικές της ιδιότητες. Τέλος η Land art που εμφανίστηκε στις δεκαετίες του 1960 και του 1970 αποτέλεσε τη μετάβαση από την αναπαράσταση της φύσης στον καμβά, στην άμεση αλληλεπίδραση με το περιβάλλον. Οι καλλιτέχνες άρχισαν να δημιουργούν εγκαταστάσεις μεγάλης κλίμακας χρησιμοποιώντας φυσικά υλικά, αμφισβητώντας τις παραδοσιακές έννοιες της τέχνης και καλώντας τους θεατές να επανεξετάσουν τη σχέση τους με τη φύση.

Ακόμα μία επανάσταση στην τοπιογραφία έφερε η έλευση της ψηφιακής τέχνης που, ενώ εμφανίστηκε στη δεκαετία του 1960, από τα τέλη της δεκαετίας του '90 παρέχει στους καλλιτέχνες καινοτόμα εργαλεία για να εξερευνήσουν και να απεικονίσουν τοπία με πρωτοφανείς τρόπους. Τα ψηφιακά προγράμματα προσφέρουν απεριόριστες ευκαιρίες για πειραματισμό, επιτρέποντας στους καλλιτέχνες να διαχειρίζονται και να βελτιώνουν εικόνες με ευκολία, από περίπλοκες λεπτομέρειες έως εκτεταμένες προοπτικές. Μέσω της ενσωμάτωσης των ψηφιακών τεχνολογιών, η τοπιογραφία έχει εξελιχθεί σε δυναμική, εμπυθιστική εμπειρία, θολώνοντας τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας, διατηρώντας παράλληλα τη διαχρονική γοητεία της και την ικανότητά της να εμπνέει δέος για τον φυσικό κόσμο.

Η δουλειά μου συνθέτει αυτές τις καλλιτεχνικές εξελίξεις, συνδυάζοντας μια ιμπρεσιονιστική προσέγγιση της φύσης και του τοπίου με τα ψηφιακά μέσα. Προσπαθώ να συλλάβω τις εφήμερες ιδιότητες του φωτός, της ατμόσφαιρας και του συναισθήματος ενώ συμμετέχω σε έναν εννοιολογικό διάλογο με το τοπίο, παρόμοιο με τις ιδέες και τις αρχές της Land art. Το γεωγραφικό επίκεντρο της δουλειάς μου είναι οι Κυκλάδες και δίνω ιδιαίτερη έμφαση στην αγροτική ζωή. Συλλέγω τρισδιάστατες αναπαραστάσεις του τοπίου και τις μετατρέπω σε απτές φόρμες μέσω τρισδιάστατων εκτυπώσεων. Η χρήση ημιδιαφανών υλικών ενισχύει την αλληλεπίδραση μεταξύ φωτός και χώρου, δημιουργώντας μια πολυεπίπεδη οπτική εμπειρία που προκαλεί στοχασμό για τη σχέση μεταξύ φύσης, αντίληψης και καλλιτεχνικής έκφρασης.



Ψηφιακό μοντέλο, Βαγγέλης Σάββας, 2024



Στιγμιότυπο οθόνης από φωτογραμμετρία, Βαγγέλης Σάββας

Μετατόπιση²

Ο τρόπος που συλλέγω φυτά, εργαλεία και τοπία είναι κυρίως μέσω της φωτογραμμετρίας. Πρόκειται για μία τεχνική που χρησιμοποιείται για τη δημιουργία τρισδιάστατων μοντέλων από πολλές φωτογραφίες ενός αντικειμένου, μιας δομής ή ενός τοπίου. Αναλύοντας τις εικόνες που είναι τραβηγμένες από διαφορετικές γωνίες, το αντίστοιχο λογισμικό που χρησιμοποιείται υπολογίζει το βάθος, την κλίμακα και τη γεωμετρία για να ανακατασκευάσει ένα λεπτομερές ψηφιακό μοντέλο. Η διαδικασία μου είναι αυθόρμητη καθώς χρησιμοποιώ το κινητό μου τηλέφωνο για να τραβήξω ό,τι μου τραβάει την προσοχή, είτε είναι άγνωστο, μου προκαλεί ενδιαφέρον ή συνδέεται με μια ανάμνηση. Καταγράφω φυτά, εργαλεία, πέτρες και κλαδιά από τη γενέτειρά μου στις Κυκλάδες, όπου συντελείται μία μεταμόρφωση που αναδιαμορφώνει το τοπίο - ίσως αμετάκλητα - καθώς η γεωργία δίνει σταδιακά τη θέση της στον τουρισμό και ό,τι αυτός επιφέρει. Όταν επιστρέφω στα χωράφια, που τώρα είναι άδεια και ξερά, βλέπω τα φυτά να στέκονται ως σιωπηλοί μάρτυρες αυτής της αλλαγής. Το κίνητρό μου πηγάζει από μια βαθιά προσωπική σύνδεση με αυτόν τον τόπο, τις αναμνήσεις και τα βιώματα μου που αλλοιώνονται από τις φυσικές αλλαγές αλλά κυρίως και χαρακτηριστικότερα από τον υπερτουρισμό.

Ο Robert Smithson ενδιαφέρθηκε για τη φυσική διαδικασία της αταξίας και του μετασχηματισμού του τοπίου και το 1968 ξεκίνησε την σειρά των Nonsites. Ταξίδεψε στο Νιού Τζέρσεϊ για να συλλέξει ορυκτά και μετέπειτα να τα εκθέσει μέσα σε προθήκες στη Νέα Υόρκη³. Εισάγοντας τις προθήκες, ήθελε να αμφισβητήσει τις συμβάσεις της απεικόνισης του τοπίου, μετατρέποντάς το σε μια ευρητηριακή (indexical) και όχι εικονογραφική εμπειρία. Περιέγραψε την πράξη του αυτή με τον όρο displacement και αντί να απεικονίσει έναν τόπο, τον επικαλέστηκε μέσω της ύλης. Επεδίωξε να δημιουργήσει μια δυναμική σχέση μεταξύ του θεατή και του αρχικού τόπου. Παρουσιάζοντας αυτά τα συλλεχθέντα αντικείμενα



Robert Smithson, Nonsite "Line of Wreckage,"

Bayonne, New Jersey (1968)

²Ο Robert Smithson χρησιμοποιεί τον όρο displacement που μπορεί να μεταφραστεί και ως μετατόπιση, εκτοπισμός ή αντιμετάθεση. Εδώ με ενδιαφέρει περισσότερο η έννοια της μετατόπισης, της μεταφοράς των αντικειμένων από τον έναν τόπο στον άλλο.

³ Το έργο "A Nonsite (Franklin, New Jersey)" εκτέθηκε τον Οκτώβριο του 1968 στην έκθεση Earthworks στην Dwan Gallery.

μαζί με χάρτες, φωτογραφίες ή άλλα έγγραφα από τους τόπους προέλευσής τους, ο Smithsonian επεδίωκε

να προκαλέσει μια ταυτόχρονη αίσθηση παρουσίας και απουσίας. Στα γραπτά του αναλύει πως αυτή η εκτόπιση, φέρνοντας ένα κομμάτι του τόπου στο εκθεσιακό χώρο, μεταφέρει τον θεατή στον ίδιο το τόπο και αντίστροφα.

Ο ιστορικός τέχνης Alexander Nagel στο κείμενο του *Afterlife of Reliquary* επεκτείνει αυτήν την ιδέα του displacement, συνδέοντας τα μεσαιωνικά κειμήλια και αυτό που ο ίδιος ονομάζει "τοπογραφική λειψανοθήκη"⁴, ένα φαινόμενο που προϋπήρχε των πρακτικών συλλογής δειγμάτων από τόπους του Smithsonian, αλλά και του Carlos Irijalba που θα δούμε παρακάτω. Η "τοπογραφική λειψανοθήκη" είναι μια προθήκη που περιέχει πέτρες από τους Αγίους Τόπους, προερχόμενες είτε από τη Συρία είτε από την Παλαιστίνη και χρονολογείται από τον 6ο αιώνα μ.Χ..

Αυτά τα λείψανα, που μοιάζουν με τη σύγχρονη έννοια των αναμνηστικών (*souvenirs*), αφορούσαν τη μεταφορά λίθων από τους μακρινούς Ιερούς Τόπους πιο κοντά στους πιστούς. Για παράδειγμα στην εκκλησία Santa Croce στη Ρώμη υπάρχει μια προθήκη που περιέχει χώμα, το οποίο φαίνεται να προέρχεται από την Ιερουσαλήμ και τονίζει τη σημασία των φυσικών συνδέσεων με τους Ιερούς Τόπους μέσω της ύλης. Η πρακτική αυτή υπογραμμίζει μια μακρόχρονη παράδοση "μετατόπισης" όπου αντικείμενα εμποτισμένα με θρησκευτικό ή συμβολικό νόημα μεταφέρονται μεταξύ τόπων για να δημιουργήσουν μια απτή σύνδεση μεταξύ των πιστών και των τόπων που είναι συνδεδεμένοι με το θείο.

Η παρατήρηση του Nagel αναδεικνύει τη διαρκή ανθρώπινη παρόρμηση να αναζητά απτές συνδέσεις με τόπους που έχουν σημασία, υπερβαίνοντας χρονικά και πολιτισμικά όρια. Έτσι στο ίδιο κείμενο διερευνά τον τρόπο με τον οποίο τα πρωτόκολλα παρουσίασης, δηλαδή το πώς γίνεται αντιληπτό ένα έκθεμα ή μια καλλιτεχνική πράξη, προσδίδουν νόημα μέσω του πλαισίου. Αναφέρει μια σειρά καλλιτεχνών όπως ο Joseph Cornell, ο Robert Rauschenberg, ο Paul Thek και άλλους που



Reliquary box with stones from the Holy Land, Syria or Palestine, 6th century. Museo Sacro

⁴ Nagel, A. (2010). *Afterlife of Reliquary*. Στο Bagnoli, M., Holger, K., Mann, C. G., & Robinson, J. (Eds.). (2010). *Treasures of Heaven: Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*. Yale University Press.

χρησιμοποίησαν προθήκες και βιτρίνες για να αναδείξουν καθημερινά αντικείμενα, συνεχίζοντας έτσι τον διάλογο μεταξύ του συνηθισμένου και του εξαιρετικού. Για παράδειγμα ο Joseph Cornell κατασκευάζει προθήκες με συνηθισμένα αντικείμενα - όπως χάρτες, φτερά και θραύσματα



Joseph Cornell *Celestial Navigation* c. 1958

φωτογραφιών - καλώντας τους θεατές να συλλογιστούν τη λεπτή ομορφιά των εφήμερων στιγμών. Αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο αυτά τα έργα τέχνης χρησιμοποιούν τη “δύναμη του κειμηλίου” για να προσδώσουν νόημα και συμβολική αξία.

Αυτήν την αναζήτηση για απτές συνδέσεις διακρίνω σε έργα του Anselm Kiefer για τα τοπία που καταστράφηκαν από τον πόλεμο. Οι “μετατοπίσεις” που κάνει δεν είναι αντίστοιχες με του Smithson, ωστόσο και οι δύο καλλιτέχνες ασχολούνται με τοπία που υπάρχουν πέρα από την άμεση παρουσία τους, είτε χαμένες τοποθεσίες της φύσης είτε χαμένες ιστορίες. Ο Kiefer προσεγγίζει την προθήκη όχι μόνο ως επιμελητικό εργαλείο, αλλά και ως αντικείμενο καλλιτεχνικής έκφρασης από μόνο του. Μέσα της δημιουργεί εικόνες και τοπία μέσω επινοημένων συνθέσεων που αναφέρονται όμως σε πραγματικά γεγονότα. Χρησιμοποιεί έτοιμες βιτρίνες φυσικής ιστορίας για να παρουσιάσει τα “λείψανα” των παροδικών του δράσεων μαζί με υλικά και αντικείμενα που συνήθως

αποκλείονται από τα παραδοσιακά καλλιτεχνικά πεδία.⁵ Οι λειψανοθήκες του παρουσιάζουν ένα είδος «ίχνους» ενός τόπου, διατηρώντας θραύσματα ιστορίας και μνήμης, καθιστώντας την απουσία και την απώλεια σωματικά χειροπιαστές.

Οι προθήκες που έχω κατασκευάσει περιέχουν θραύσματα τόπων, στοιχεία που θέλω να μεταφέρω στο χρόνο, προσδίδοντάς τους μεγαλύτερη σημασία από ό,τι είχαν στο παρελθόν. Χρησιμεύουν ως αφιερώματα στο παρελθόν αυτών των τόπων ή ως τεκμηρίωση της μεταβολής τους σε κάτι άλλο. Οι προθήκες καλύπτονται με ένα ημιδιαφανές υλικό, που δημιουργεί μια αίσθηση ρευστότητας στο εσωτερικό τους, σε μια απόπειρα ο τόπος να γίνει μνήμη. Στα παραδείγματα των προθηκών του Smithsonian και της



Anselm Kiefer, *Palm Sunday*, 2016

τοπογραφικής λειψανοθήκης που αναφέρει ο Nagel η μετατόπιση περιλαμβάνει τη φυσική κίνηση ενός πραγματικού αντικειμένου, ενός απτού κομματιού του ίδιου του τόπου. Στο έργο του Kiefer η μετατόπιση είναι μεταφορική, καθώς κατασκευάζει μια αφήγηση που αναφέρεται σε ιστορικά τοπία μέσω επινοημένων συμβολισμών. Η δική μου προσέγγιση θυμίζει και τις δύο αυτές μεθόδους, αλλά στο έργο μου η εκτόπιση γίνεται μέσω ψηφιακής διαμεσολάβησης. Το ψηφιακό αντίγραφο αποτυπώνει και διατηρεί την ουσία του τόπου χωρίς να τον μεταφέρει. Παραμένει πιστό στην προέλευσή του όσο παραμένει σε ψηφιακή μορφή. Όταν όμως πάρει απτή μορφή μέσω της τρισδιάστατης εκτύπωσης τότε, πέρα από τη σύνδεση που έχει με την προέλευσή του, αποκτά και την αυτονομία του ως αντίγραφο, γίνεται ένα τεχνούργημα που έχει διαμορφωθεί μέσα από τον ψηφιακό μετασχηματισμό.

⁵ Βλ. Petersen, S. (2018, September 1). *In progress: Kiefer and Rodin*. Sculpture. <https://sculpturemagazine.art/in-progress-kiefer-and-rodin/> (Ανακτήθηκε στις 15 Φεβρουαρίου 2025.)



Βαγγέλης Σάββας, Χωρίς τίτλο (Τοπογραφική λειψανοθήκη), 2025

Ρέπλικα

Οι εικόνες της Masumi Hayashi (1945 - 2006) χρησιμοποιούν ένα μωσαϊκό από στιγμιότυπα με στενό φακό 35mm και διαμορφώνουν τοπία σε παραμορφωμένες, ατελώς αποκατεστημένες σκηνές, που παραπέμπουν σε μνήμες και σπασμένες αλήθειες. Αυτά τα τοπία συχνά παραμένουν σιωπηλά για το παρελθόν τους, καλλιεργώντας ένα παράδοξο, όπου ορισμένες βίαιες τοποθεσίες μπορεί να είναι



Masumi Hayashi, Gila River Relocation Camp, Panoramic photo collage with Fuji Crystal Archive prints, 1990

οπτικά γαλήνιες. Η Hayashi φωτογραφίζει μνημεία⁶ από πεδία μάχης: στο έργο της η αθωότητα του τοπίου υπογραμμίζει αυτή την αποσύνδεση μεταξύ ιστορίας και εικόνας. Αναφέρομαι στη δουλειά της γιατί παραλληλίζεται με τη διαδικασία της φωτογραμμετρίας, με τη διαφορά ότι στην περίπτωση της το μάτι εκτελεί το ρόλο του λογισμικού. Ακριβώς όπως το ανθρώπινο μάτι γεμίζει ενστικτωδώς τα κενά, ευθυγραμμίζει τις παραμορφώσεις και αναδομεί μια συνεκτική εικόνα, έτσι το λογισμικό φωτογραμμετρίας επιλέγει βασικά σημεία από κάθε φωτογραφία, συνδέοντάς τα σε ένα δίκτυο μικρών τριγώνων για να δημιουργήσει ένα τρισδιάστατο μοντέλο. Και στις δύο περιπτώσεις η ακρίβεια εξαρτάται από την ποιότητα και την ποσότητα των πληροφοριών που λαμβάνονται.

Στο έργο του Western Flag (2017) ο John Gerrard χρησιμοποίησε περίπου 50.000 φωτογραφίες για να αναπαραστήσει ψηφιακά μια περιοχή 10 στρεμμάτων στο Τέξας, στην οποία έγιναν οι πρώτες εξορύξεις πετρελίου. Είναι μια ψηφιακή εγκατάσταση που χρησιμοποιεί τρισδιάστατη προσομοίωση σε πραγματικό χρόνο ενός υπερρεαλιστικού τοπίου που εξελίσσεται ανάλογα με το φως και τις καιρικές συνθήκες του πραγματικού κόσμου. Αν και η διαμεσολάβηση είναι παρούσα, η μεγάλη ποσότητα δεδομένων που είναι διαθέσιμα στο λογισμικό, εξαλείφουν κάθε περιθώριο λάθους στη δημιουργία του αντίγραφου. Ενσωματώνοντας άψογα το ιστορικό πλαίσιο με τις σύγχρονες ψηφιακές τεχνικές, το έργο Western Flag του Gerrard προσφέρει στους θεατές μια συναρπαστική και δυναμική εμπειρία που θολώνει τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και

⁶ Masumi Hayashi, Gila River Relocation Camp, Panoramic photo collage with Fuji Crystal Archive prints, 1990



John Gerrard, Western Flag 2017

προσομοίωσης. Αυτή η καινοτόμος προσέγγιση όχι μόνο αναδεικνύει τις δυνατότητες της ψηφιακής replica, αλλά και προκαλεί προβληματισμό σχετικά με τη διασταύρωση της ιστορίας, της τεχνολογίας και της αναπαράστασης στον σύγχρονο κόσμο.

Η Hayashi αξιοποιεί τους περιορισμούς της τεχνολογίας της εποχής της για να δημιουργήσει πανοραμικές εικόνες που, αν και αποτελούνται από ξεχωριστές φωτογραφικές ενώσεις, παραδόξως προσφέρουν μια πιο ολιστική απεικόνιση. Επιτρέποντας στο μάτι να διορθώσει με φυσικό τρόπο τις ατέλειες, δημιουργεί μια ολοκληρωμένη πανοραμική αναπαράσταση που μιμείται αυτό που θα μπορούσε εύκολα να αποτυπωθεί σήμερα με ένα κινητό τηλέφωνο. Από την άλλη πλευρά, ο John Gerrard παρουσιάζει σχολαστικά μια τέλεια σκηνή, όπου η σύνδεση με τον τόπο ενισχύεται από την ενσωμάτωση των καιρικών συνθηκών σε πραγματικό χρόνο. Ωστόσο ο Gerrard εισάγει πρόσθετες πληροφορίες που δεν βασίζονται στην πραγματικότητα, θολώνοντας τη γραμμή μεταξύ αναπαράστασης και μυθοπλασίας. Παρά το γεγονός ότι και οι δύο καλλιτέχνες δημιουργούν γνήσιο αρχειακό υλικό από έναν τόπο, το χρησιμοποιούν με τρόπο που οι εικόνες που προκύπτουν αποκλίνουν από την πραγματικότητα. Αυτή η αντιπαράθεση υπογραμμίζει την υποκειμενική φύση της αντίληψης, τις πολλαπλές αναπαραστάσεις ενός ιστορικού ή πολιτιστικού τόπου στην τέχνη και τη δυναμική αλληλεπίδραση μεταξύ αλήθειας και ερμηνείας στην οπτική αφήγηση.

Με αφορμή τα παραπάνω, αναδύονται σκέψεις σχετικά με τις διαδικασίες εκείνες που διαμορφώνουν την επιλογή των προς καταγραφή τόπων αλλά και το περιεχόμενο της πολιτιστικής κληρονομιάς εν γένει. Μοιάζει η τελευταία να εκτείνεται πέρα από φυσικούς χώρους ή επιμελημένα αντικείμενα και να προκύπτει από μια δυναμική διαδικασία που διαμορφώνεται από συνεχείς διαλόγους και διαπραγματεύσεις σχετικά με το πώς κατανοούμε το παρελθόν σε σχέση με τις σύγχρονες αξίες και προσδοκίες. Οι χώροι και τα αντικείμενα πολιτιστικής κληρονομιάς δεν είναι στατικά, αλλά εμποτίζονται με πολυεπίπεδα νοήματα που επανερμηνεύονται συνεχώς μέσα στην κοινωνία. Ας αναλογιστούμε την τοιχογραφία της Άνοιξης από το Ακρωτήρι στη Θήρα, ένα κειμήλιο σημαντικής πολιτιστικής και ιστορικής αξίας, που έχει μεταφερθεί σε ένα μουσείο, διατηρείται υπό ιδανικές συνθήκες και συντηρείται διαρκώς από ειδικούς.

Τι γίνεται όμως με τα στοιχεία εκείνα της πολιτιστικής κληρονομιάς που δεν μπορούν να μεταφερθούν φυσικά ή απειλούνται από καταστροφές, όπως ο πόλεμος και οι φυσική φθορά; Το σπήλαιο της Lascaux χρησιμεύει εδώ ως τρανταχτό παράδειγμα μιας άλλης προσέγγισης. Οι τοιχογραφίες του καταστράφηκαν σταδιακά από τα χνώτα των επισκεπτών, με αποτέλεσμα να πρέπει να παραμείνει κλειστό για το κοινό. Για να συνεχίσει όμως να είναι προσβάσιμο και να μην



Lascaux International Center of Parietal Art

“χαθεί” ως μνημείο της ανθρωπότητας, μια ομάδα επιστημόνων και καλλιτεχνών δημιούργησε μέσω σκαναρίσματος αντίγραφά του, τα οποία εκτίθενται πλέον σε μουσείο. Τα αντίγραφα αυτά δεν

επιχειρούν να αναπαράγουν την ατμόσφαιρα του σπηλαίου, αλλά πολύ περισσότερο προσφέρουν μια νέα, κατακερματισμένη μεν αλλά αυθεντική εμπειρία, όπου πλέον το έκθεμα έχει διπλή υπόσταση: αποτελεί και αναπαράσταση και αντίγραφο. Το μουσείο Lascaux International Center of Parietal Art είναι έτσι φτιαγμένο, που ως θεατές θαυμάζουμε ταυτόχρονα και το εσωτερικό του σπηλαίου και το επίτευγμα της αντιγραφής του. Αυτή η προσέγγιση δείχνει πώς η πολιτιστική κληρονομιά μπορεί να διατηρηθεί και να ερμηνευθεί εκ νέου, διατηρώντας μια απτή σύνδεση με το παρελθόν, ενώ ταυτόχρονα προσαρμόζεται στα σύγχρονα πλαίσια.

Στο έργο του *Skins* (2014) ο Carlos Irijalba εξερευνά ένα σπήλαιο στη βορειοδυτική Ισπανία, τα τείχη του οποίου κάποτε προστάτευαν τους ανθρώπους από το σκληρό κλίμα της Παλαιολιθικής εποχής. Δεκατρείς χιλιάδες χρόνια μετά το περιβάλλον του σπηλαίου έχει αλλάξει, οδηγώντας στη σταδιακή φθορά του. Για να διατηρηθεί η ιστορική του σημασία, ανατέθηκε σε μια ανεξάρτητη εταιρία να δημιουργηθούν ψηφιακά αντίγραφα μέσω τεχνικών παρόμοιων με αυτές που χρησιμοποιήθηκαν για το σπήλαιο στη Lascaux. Ο Irijalba ανακάλυψε τα ξεχασμένα αυτά ψηφιακά αρχεία στη χρεοκοπημένη πλέον εταιρία χρόνια μετά τη δημιουργία τους και τα χρησιμοποίησε για να κατασκευάσει ένα φυσικό αντίγραφο. Δουλεύοντας με το πιστό αντίγραφο των τοίχων του σπηλαίου, ο Irijalba αποτύπωσε την ουσία του τόπου και έδωσε αξία σε αυτό που άλλοι δεν επέλεξαν να διασώσουν, δίνοντάς του μορφή. Μέσα από αυτή τη δημιουργική διαδικασία, ασχολήθηκε με τις πολυεπίπεδες αφηγήσεις που ενσωματώνονται στο τοπίο, την ιστορία της



Carlos Irijalba, *Skin*, 2014, installation view

διατήρησής του και την πράξη της καλλιτεχνικής αναπαραγωγής. Αν και το αρχικό σπήλαιο έχει αλλοιωθεί με την πάροδο του χρόνου, η ιστορία του συνεχίζεται μέσα από αυτά τα αντίγραφα. Το

ψηφιακό αντίγραφο είναι μία τομή στο χρόνο, αντικατοπτρίζει τη στιγμή που έγινε η καταγραφή ενώ το φυσικό αντίγραφο φέρει τη στιγμή της καταγραφής αλλά και της κατασκευής του. Η χρονική μετατόπιση, εγγενής εκ των πραγμάτων σε κάθε αντίγραφο, αντανακλά εδώ μια νέα χρονικότητα.

Στον φυσικό κόσμο κάθε αντικείμενο έχει μοναδικά χαρακτηριστικά που γίνονται αντιληπτά μέσω των ανθρώπινων αισθητηριακών μηχανισμών για τη μορφή και τη λειτουργία. Οι ψηφιακές όμως τεχνολογίες, ιδίως οι μέθοδοι τρισδιάστατης απεικόνισης όπως η σάρωση με λέιζερ (Lidar), υπερβαίνουν τους ανθρώπινους αισθητηριακούς περιορισμούς, προσφέροντας νέες δυνατότητες για την αναδιαμόρφωση του υλικού πολιτισμού. Αυτές οι μέθοδοι συλλαμβάνουν πιο λεπτομερείς πληροφορίες από τις παραδοσιακές τεχνικές καταγραφής, επιτρέποντας βαθύτερη ανάλυση, ερμηνεία και διάδοση της πολιτιστικής κληρονομιάς. Η ψηφιακή αναπαραγωγή μέσω τρισδιάστατων μοντέλων ή τρισδιάστατων εκτυπωμένων αντικειμένων ενισχύει τις πολυαισθητηριακές εμπειρίες, αλλά εγείρει επίσης κρίσιμα ερωτήματα σχετικά με την ιδιοκτησία και την πρόσβαση, κάποια από τα οποία θα αναφερθούν στο επόμενο κεφάλαιο. Το ψηφιακό αρχείο που προκύπτει περιέχει μεγάλο όγκο πληροφορίας, μεταφέρεται πολύ εύκολα και είναι παραμετροποιήσιμο, έχει δυνατότητες που με αναλογικά μέσα θα ήταν εφικτές αλλά εξαιρετικά περίπλοκες. Η δημιουργία αυτών των τρισδιάστατων ψηφιακών αρχείων όμως απαιτεί ειδικά μηχανήματα ή λογισμικά προγράμματα, γεγονός που τα καθιστά δυνητικά εφήμερα, με την έννοια ότι σε μερικά χρόνια ενδέχεται κάποια από αυτά τα προγράμματα (software) ή μηχανήματα (hardware) να μην είναι συμβατά πλέον με τις σύγχρονες τεχνολογίες και να μην υπάρχουν τα μέσα για την αξιοποίησή τους. Ποιος άραγε αποφασίζει τι αξίζει να διατηρηθεί σε ένα ψηφιακό αρχείο; Γιατί το ψηφιακό αρχείο του σπηλαίου έμεινε ανέγγιχτο μέχρι να το αποκαλύψει ο Carlos Irijalba;



Βαγγέλης Σάββας, Wasteland, 2024, PLA 3D print

Αρχείο, Ορυκτό του μέλλοντος

Το αρχείο είναι απαραίτητο τόσο για τους επιστήμονες όσο και για τους καλλιτέχνες, λειτουργώντας ως αποθήκη ιστορίας και πηγή έμπνευσης, παρέχει πλαίσιο, συνέχεια και βάση για επανερμηνεία και καινοτομία. Ο Oliver Laric ήταν ίσως ο πρώτος καλλιτέχνης που συνάντησα να χρησιμοποιεί αρχείο με ψηφιακά τρισδιάστατα αντίγραφα. Η καλλιτεχνική του πρακτική εστιάζει στην έννοια του αρχείου, ιδιαίτερα σε σχέση με την αναπαραγωγή, την αυθεντικότητα και τη διάδοση των πολιτιστικών αντικειμένων. Το έργο του αναδεικνύει το αρχείο τόσο ως αποθετήριο της ιστορίας, όσο και ως δυναμικό σύστημα μέσα σε πολιτιστικά και παραγωγικά πλαίσια. Έχει δημιουργήσει μια βιβλιοθήκη⁷ τρισδιάστατων αντιγράφων ιστορικών γλυπτών στο διαδίκτυο, ώστε να εκδημοκρατίσει την πρόσβαση σε αυτά, αμφισβητώντας τις παραδοσιακές έννοιες της ιδιοκτησίας και της αυθεντικότητας. Η προσέγγισή του επανεξετάζει τον ρόλο του αρχείου στον σύγχρονο πολιτισμό, δίνοντας έμφαση στις δυνατότητές του για επανερμηνεία και δημιουργία νέων νοημάτων. Τα μουσειακού τύπου αρχεία του δεν ανήκουν πια μόνο σε φορείς και ινστιτούτα. Προάγει έτσι τη διαφάνεια και τη συνεργασία, επιτρέποντας σε οποιονδήποτε να έχει πρόσβαση, να τροποποιεί και να διανέμει το ψηφικό του αρχείο, επιτρέποντας τη συλλογική βελτίωση και την κοινή επίλυση προβλημάτων.

Three D Scans Info

[Search](#)

Pan et Oursons

[Download Scan](#)



Artist: Emmanuel Fremiet

Period: 1867

Material: Marble

Location: Musée d'Orsay, Paris, France

Inscription: S. sur la terrasse à g. de Pan : E. FREMIET.

Dimensions: 83 x 182 x 67 cm

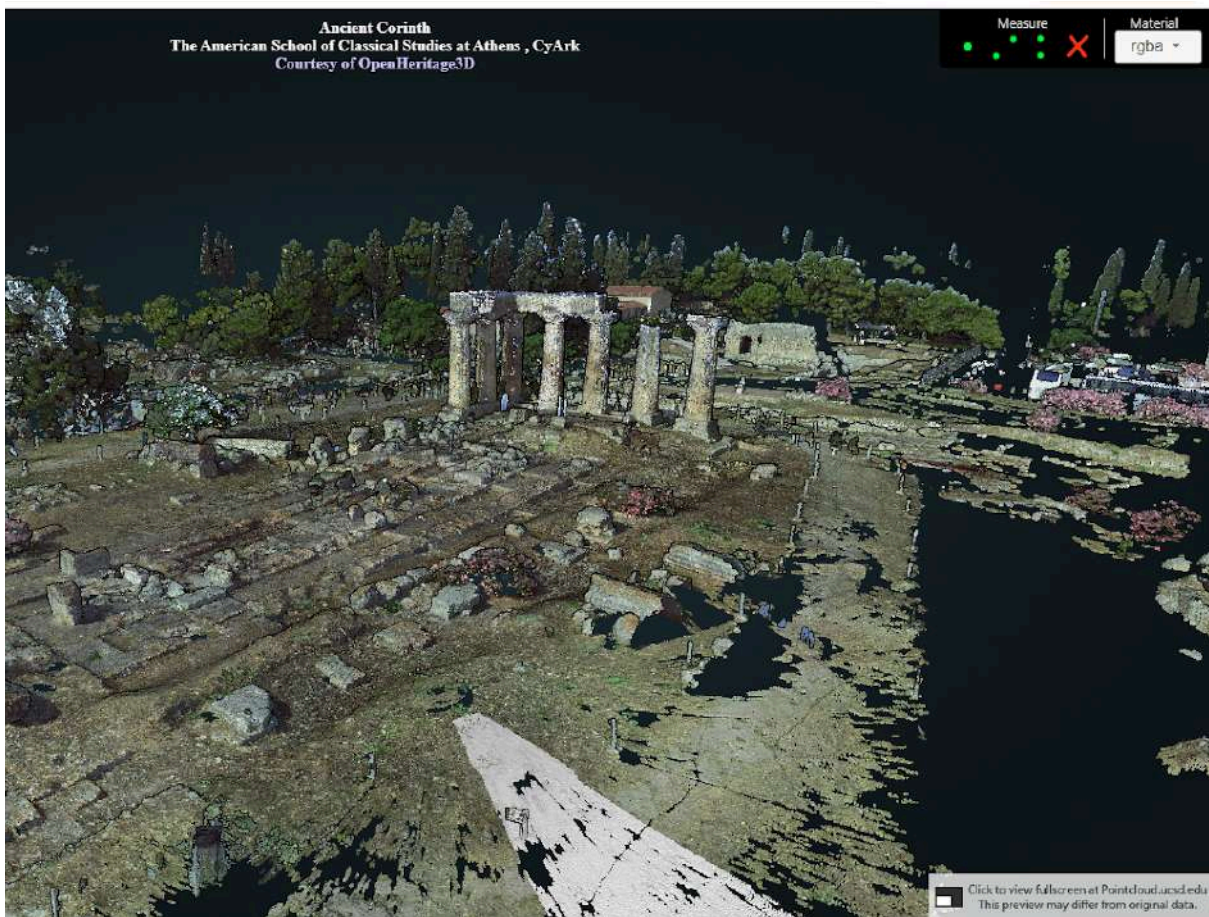
Scanned: 2017

Scanner: Photogrammetry

Screenshot from *Three d scans*, Oliver Laric

⁷ <https://threedscans.com/>

Το Google Arts & Culture έχει δημιουργήσει μια βιβλιοθήκη αντίστοιχη με αυτή του Oliver Laric, αλλά με σκαναρίσματα μεγαλύτερης κλίμακας. Στην online πλατφόρμα Open Heritage 3D η Google με διάφορους συνεργάτες αλλά και καλλιτέχνες συλλέγει αρχεία και χρησιμοποιεί προηγμένες τεχνολογίες, όπως η τρισδιάστατη σάρωση με λέιζερ και η φωτογραμμετρία, για να δημιουργήσει λεπτομερείς ψηφιακές αναπαραστάσεις ιστορικών χώρων. Αυτά τα μοντέλα επιτρέπουν στους χρήστες να εξερευνήσουν σημαντικά ορόσημα, ενώ παράλληλα παρέχουν εκπαιδευτικούς και ερευνητικούς πόρους. Στόχος τους είναι να διασφαλίσουν ότι ακόμη και αν οι φυσικοί χώροι χαθούν ή απειληθούν, οι μελλοντικές γενιές θα μπορούν να τους βιώσουν και να μάθουν από την παγκόσμια πολιτιστική κληρονομιά. Τα αρχεία που συλλέγουν είναι προς δωρεάν παραχώρηση. Στις Κυκλάδες έχουν ήδη αποτυπωθεί τρία μνημεία⁸ με την άδεια του Υπουργείου Πολιτισμού και της Εφορείας Αρχαιοτήτων⁹.



Screenshot from Open Heritage 3D

⁸ Τα τρία μνημεία βρίσκονται στη Νάξο και είναι η εκκλησία του Αγίου Μάμα, ένα παρεκκλήσι του 10ου αιώνα, το βυζαντινό φρούριο Κάστρο Απαλήρου που χτίστηκε στις αρχές του 8ου αιώνα και ο Ναός του Απόλλωνα ή Πορτάρα που ξεκίνησε να χτίζεται τον 6ο π.Χ. αιώνα.

⁹ Η επιλογή των μνημείων έγινε από την Εφορεία Αρχαιοτήτων με σκοπό να συμπληρώσει την υπάρχουσα τεκμηρίωση του χώρου, να βοηθήσει στην προγραμματισμένη αποκατάσταση, αλλά και να παρακολουθήσει τη δομική φθορά του ναού (το τελευταίο αφορά συγκεκριμένα τον Ναό του Απόλλωνα - Πορτάρα).

Στις παραπάνω περιπτώσεις, οι καταγραφές γίνονται κυρίως για λόγους προσβασιμότητας και δευτερευόντως για την αρχειοθέτηση των μνημείων πριν αλλοιωθούν από τον χρόνο. Το έργο *Material Speculation: ISIS* της καλλιτέχνιδας και ακτιβίστριας Morehshin Allahyari λειτουργεί ωστόσο και με όρους αποκατάστασης: αναπαράγει τρισδιάστατα αντίγραφα συνολικά δώδεκα αντικειμένων/τεχνουργημάτων, που καταστράφηκαν το 2015 από το ISIS, στις αρχαίες πόλεις Χάντρα και Νινευή. Το έργο αυτό λειτουργεί τόσο ως ψηφιακό αρχείο όσο και ως δήλωση κατά της πολιτιστικής καταστροφής. Αποδεικνύει πώς όντως το αρχείο τρισδιάστατων καταγραφών μπορεί σε διάφορες περιπτώσεις να αποτελέσει πολύτιμο εργαλείο διατήρησης αλλά και κριτικής.

Ο Jussi Parikka από την άλλη θέτει σημαντικά ερωτήματα σχετικά με την ευθραυστότητα της ψηφιακής διατήρησης, εμβαθύνοντας στη διασταύρωση χρόνου, τεχνολογίας και υλικού. Η ιδέα του για τα «μελλοντικά απολιθώματα»¹⁰ θυμίζει το έργο *Skins* του Carlos Irigialba, που αναφέρθηκε παραπάνω. Στο *Skins* ο τοίχος του σπηλαίου σαρώθηκε στα τέλη της δεκαετίας του '90, στη συνέχεια τα τρισδιάστατα μοντέλα μετατράπηκαν σε μορφή Zip και αργότερα αποθηκεύτηκαν σε floppy disc, για τότε μια πολλά υποσχόμενη μορφή αποθήκευσης. Μετά από δύο δεκαετίες αυτές οι δισκέτες ήταν σχεδόν αδύνατο να διαβαστούν, καθώς η τεχνολογία είχε προχωρήσει, όπως πιθανώς θα συμβεί και με τα CD στο μέλλον. Αυτό το περιστατικό αποτελεί παράδειγμα ενός είδους ψηφιακής αρχαιολογίας όπως την χαρακτηρίζει ο Parikka, που δείχνει πως ακόμη και η καλοπροαίρετη συντήρηση μπορεί να πέσει θύμα της παροδικής φύσης της ψηφιακής μνήμης. Μοιάζει περισσότερο με απώλεια παρά με διατήρηση. Σε μόλις είκοσι χρόνια τα τρισδιάστατα αρχεία του σπηλαίου είχαν γίνει απολιθώματα. Εάν τα φυσικά απολιθώματα διαμόρφωσαν τη σύγχρονη φαντασία μας, τι θα σημαίνουν τα σημερινά ψηφιακά απολιθώματα για τις μελλοντικές γενιές;

Στην ευρύτερη συζήτηση γύρω από τη δημιουργία αντιγράφων και αρχείου είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι από το 2010 και μετά, πολλά κινητά τηλέφωνα με κάμερα έχουν την δυνατότητα της φωτογραμμετρίας μέσω διαφόρων εφαρμογών και από το 2020 και μετά πολλά διαθέτουν επίσης Lidar. Το γεγονός αυτό προστίθεται εδώ ως συμπληρωματικό στην προηγούμενη συζήτηση, αλλά αναφέρεται και ως ξεχωριστή παρατήρηση. Αυτό που ο John Gerrard χρειάστηκε τεράστια υπολογιστική δύναμη για να το υλοποιήσει, πλέον γίνεται με εφαρμογές όπως η Scaniverse ή η Polycam με τεράστια ευκολία. Με αυτά τα εργαλεία, ο καθένας μπορεί να δημιουργήσει μια βιβλιοθήκη μοντέλων 3D χαμηλής ανάλυσης παρόμοια με αυτή του Oliver Laric. Οι εφαρμογές αυτές φέρνουν επανάσταση στην έννοια του αντίγραφου,



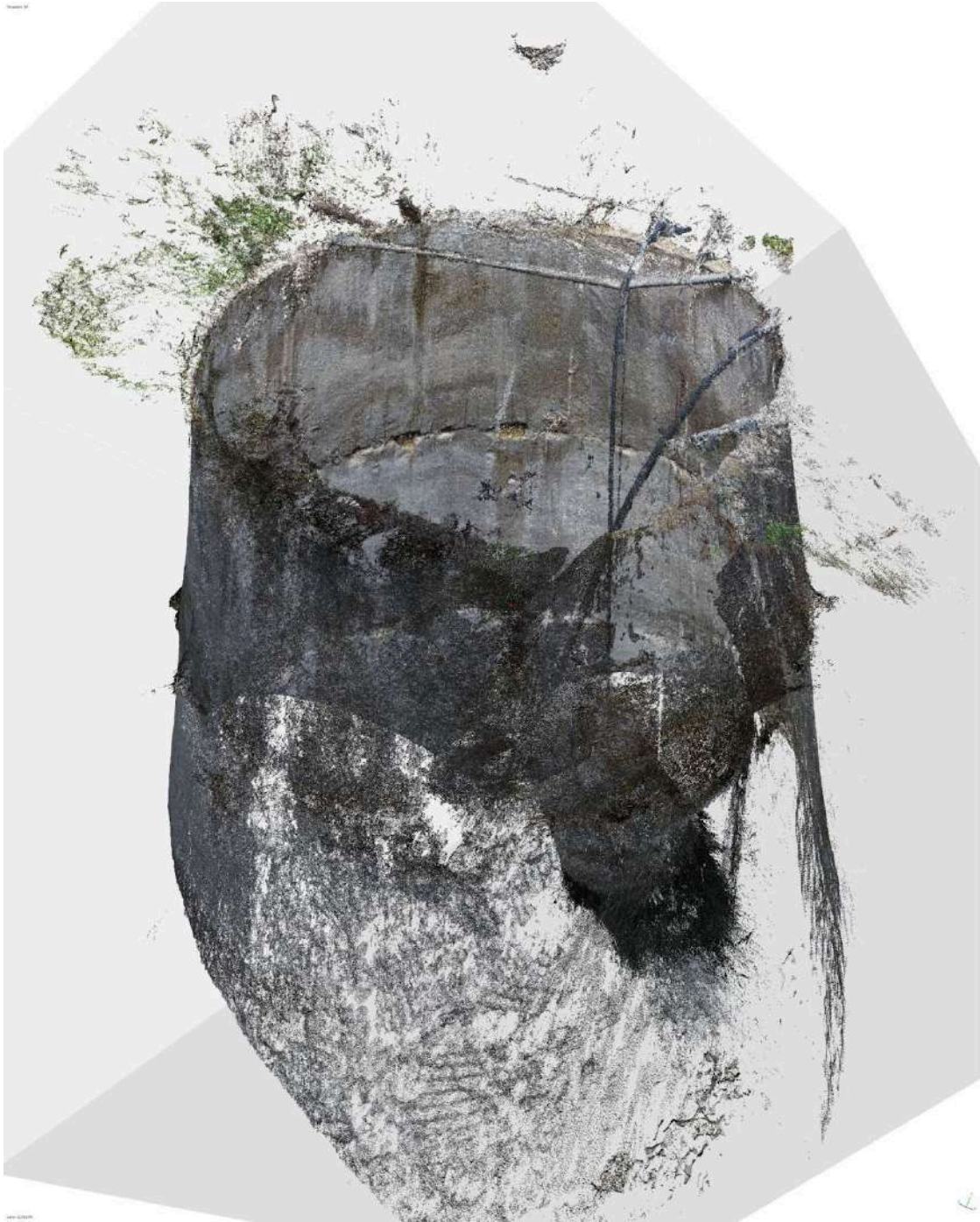
Scaniverse, phone app

¹⁰ Parikka, J. (2015). *A geology of media*. University of Minnesota Press.

επιτρέποντας στους χρήστες να αποτυπώνουν μέσω της κάμερας τους όχι μόνο εικόνες αλλά και αντικείμενα, χώρους και εμπειρίες. Οι χρήστες είναι αυτοί που αποφασίζουν τι είναι σημαντικό να διατηρηθεί και αυτό μπορεί να μην είναι μόνο τα μνημεία πολιτιστικής κληρονομιάς ή διάφορα κειμήλια, αλλά και καθημερινά πράγματα που έχουν προσωπική σημασία. Αν και αυτές οι εφαρμογές δεν λειτουργούν ως βιβλιοθήκες επιτρέπουν ωστόσο στους χρήστες να δημοσιεύουν και να μοιράζονται το τρισδιάστατο περιεχόμενο που καταγράφουν, π.χ. στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Μέσω του γεωγραφικού εντοπισμού (GPS) οι χρήστες μπορούν να εξερευνήσουν τις δημοσιεύσεις άλλων με βάση την τοποθεσία τους, δημιουργώντας έναν καινοτόμο τρόπο για να εμπλακεί κανείς με άλλους μέσω τρισδιάστατων εμπειριών. Αυτό δεν αντιπροσωπεύει απλώς μια εξέλιξη της φωτογραφίας, αλλά μια εντελώς νέα διάσταση στη δημιουργία μνήμης στην ψηφιακή αφήγηση.

Ακολουθώντας αυτόν τον προβληματισμό, στην πρακτική μου επιλέγω να σκανάρω στοιχεία από την καθημερινότητά μου και τοπία από τα μέρη μου, τις Κυκλάδες. Τα νησιά του Αιγαίου υπήρξαν μάρτυρες ενός πλούσιου μωσαϊκού ανθρώπινης δραστηριότητας που διαμόρφωσε το τοπίο τους από τη νεολιθική εποχή. Από τους αρχαίους πολιτισμούς έως τις σύγχρονες εξελίξεις κάθε εποχή έχει αφήσει το σημάδι της, με αποτέλεσμα ένα σύνθετο πολιτιστικό τοπίο που χαρακτηρίζεται από αναβαθμίσεις, ξερολιθιές και παραδοσιακούς οικισμούς. Ωστόσο ο 20ός αιώνας έφερε οικονομικές αλλαγές, που οδήγησαν σε αγροτική έξοδο και εγκατάλειψη των παραδοσιακών πρακτικών διαχείρισης. Η άνοδος του τουρισμού μεταμόρφωσε περαιτέρω το τοπίο, προκαλώντας διλήμματα μεταξύ των βραχυπρόθεσμων οικονομικών κερδών και της διατήρησης της φυσικής και πολιτιστικής κληρονομιάς. Στον 21ο αιώνα, καθώς αναδύονται αντικρουόμενες προοπτικές μεταξύ ντόπιων και επισκεπτών, το μέλλον του τοπίου του Αιγαίου παραμένει αβέβαιο, με ερωτήματα που προκύπτουν σχετικά με τη διατήρηση και τη βιώσιμη ανάπτυξή του. Πλέον όταν οι άνθρωποι σκέφτονται τη Σαντορίνη για παράδειγμα, συχνά φέρνουν στο μυαλό τους εικόνες που απέχουν πολύ από τη τοιχογραφία στο Ακρωτήρι.

Στο καλλιτεχνικό μου έργο στόχος μου δεν είναι μόνο να δημιουργήσω ένα αρχείο που να διατηρεί το τοπίο του Αιγαίου πριν εξαφανιστεί, αλλά και να παράξω νέες εικόνες που να χρησιμεύουν ως απτά ίχνη στον πραγματικό κόσμο. Τα ψηφιακά αντίγραφα του αγροτικού Κυκλαδικού τοπίου που δημιουργώ μετατρέπονται σε φυσικά αντικείμενα μέσω ημιδιάφανων τρισδιάστατων εκτυπώσεων. Αποδίδω το τοπίο χρησιμοποιώντας πολλαπλές στρώσεις εκτυπώσεων με ποικίλα πάχη, επιτρέποντας στο φως να διαπεράσει το ημιδιάφανο υλικό και η εικόνα να αναδυθεί σταδιακά μέσα από τις πυκνώσεις.



Στιγμιότυπο οθόνης από φωτογραμμετρία, Βαγγέλης Σάββας

Στρώσεις Φωτός

Οι Ιμπρεσιονιστές καλλιτέχνες όπως ο Claude Monet, ο Pierre-Auguste Renoir και ο Edgar Degas επικεντρώθηκαν στην αποτύπωση φευγαλέων στιγμών, του φωτός και της κίνησης. Χρησιμοποίησαν λεπτές, πολυεπίπεδες πινελιές επιτρέποντας στο φως να περάσει μέσα από το χρώμα, δημιουργώντας μια αίσθηση διαφάνειας και ατμόσφαιρας. Στόχος τους ήταν να απεικονίσουν την αντίληψη και την αισθητηριακή εμπειρία, συχνά ζωγραφίζοντας *en plein air* (σε εξωτερικούς χώρους) για να συλλάβουν το φυσικό φως. Οι ιμπρεσιονιστές συχνά θόλωναν τις λεπτομέρειες με απαλές, σπασμένες πινελιές για να δημιουργήσουν μια αίσθηση παροδικότητας και κίνησης. Αυτό έκανε τους πίνακές τους να μοιάζουν λιγότερο σταθεροί, απορρίπτοντας την ακαδημαϊκή παράδοση του αιχμηρού ρεαλισμού. Οι ιμπρεσιονιστές εργάζονταν εντός των ορίων της ζωγραφικής με ριζοσπαστικό τρόπο για την εποχή τους, αλλά εξακολουθούσαν να χρησιμοποιούν τα παραδοσιακά μέσα. Οι τεχνικές τους έδωσαν έμφαση στην ψευδαίσθηση της διαφάνειας, αλλά το χρώμα παρέμεινε βασικό υλικό τους.

Πολλοί καλλιτέχνες χρησιμοποιούν την ημιδιαφάνεια και την αφαίρεση για να κρύψουν τις λεπτομέρειες και να θολώσουν την εικόνα με διαφορετικό τρόπο. Ο Gerhard Richter και ο Mark Rothko χρησιμοποιούν στρώματα αδιαφανούς ή ημιδιαφανούς χρώματος για να δημιουργήσουν συναισθηματικό και ψυχολογικό βάθος. Αντί να μιμηθούν τα εφέ φωτός, εξερευνούν τη μνήμη, την αντίληψη και το συναίσθημα. Άλλοι σύγχρονοι καλλιτέχνες εξερευνούν τη διαφάνεια το κάνουν μέσω των υλικών και όχι των χρωμάτων. Ο Ian Kiaer ή ο Olafur Eliasson χρησιμοποιούν τη διαφάνεια ως εννοιολογικό εργαλείο και όχι απλώς ως οπτικό αποτέλεσμα. Αντί να ζωγραφίζουν το φως, οι σύγχρονοι καλλιτέχνες μπορεί να χρησιμοποιήσουν πραγματικό φως ή να επεκτείνουν αυτές τις ιδέες χρησιμοποιώντας γυαλί, πλαστικό, προβολές, ακόμη και ψηφιακές οθόνες. Ο Olafur Eliasson για παράδειγμα, χρησιμοποιεί διαφανές χρωματιστό γυαλί και καθρέφτες για να χειριστεί το φως με έναν τρόπο που μοιάζει ζωγραφικός, αλλά υπάρχει στο φυσικό χώρο. Ο Ian Kiaer ακολουθεί μια παρόμοια προσέγγιση χρησιμοποιώντας *found objects* όπως το πλέξιγκλας για να δώσει πολλαπλά επίπεδα εικόνας και να δημιουργήσει εύθραυστες συνθέσεις.



Claude Monet,
Sunlight in the fog, 1904



Ian Kiaer, *Endnote, tooth*, 2017

Στην ποιητική του χώρου ο Bachelard μιλάει για τη διαφάνεια μέσα από το νερό, το γυαλί και τον αέρα. Την περιγράφει ως τόπο ονειροπόλησης, όπου η αντίληψη διαλύει σταθερές μορφές¹¹. Οι ιμπρεσιονιστικοί πίνακες, όπως τα νούφαρα του Μονέ, δημιουργούν φωτεινές ονειροπολήσεις, όπου το φως και ο χώρος μοιάζουν ρευστά. Το φως γίνεται εμπειρία, όχι απλώς ψευδαίσθηση. Τα πολυεπίπεδα έργα από πλεξιγκλάς του Ian Kiaer ενστερνίζονται ενεργά τη διαφάνεια, όχι μόνο ως οπτικό αποτέλεσμα αλλά ως μια φιλοσοφική στάση. Το ημιδιαφανές πλέξιγκλας επιτρέπει μερικές όψεις αλλά ποτέ πλήρη αποκάλυψη. Αρνείται τη σαφήνεια, καθιστά τη μνήμη ασταθή.

Όταν πρωτοξεκίνησα να εκτυπώνω αυτόν τον κορμό δουλειάς, τα υλικά που χρησιμοποιούσα ήταν αδιαφανή. Ωστόσο από την αρχή, στόχος μου ήταν να αποτυπώσω το τοπίο σε κίνηση, να αποδώσω μια ατμόσφαιρα, μια αίσθηση ανάμνησης. Πειραματίστηκα με χρώματα που μπορούσαν να δημιουργήσουν αντανάκλασεις και να ζωντανέψουν τις εικόνες μέσα από λεπτές γυαλάδες. Όμως το χρώμα ήταν υπερβολικά κυρίαρχο, μιλούσε πιο δυνατά από τον ψίθυρο που προσπαθούσα να προκαλέσω. Αυτό με οδήγησε να εκτυπώσω λεπτές στρώσεις ημιδιαφανούς υλικού, που μοιάζουν με το λεπτό δέρμα των φυτών και των τοπίων που σάρωνα. Σαν το κουκουλι από το τζιτζίκι.

Η προσέγγισή μου άλλαξε όταν συνάντησα το έργο της Mona Hatoum, η οποία αποτυπώνει αντικείμενα πάνω σε κερωμένο χαρτί, κάνοντας ενός είδους frottage. Εμπνευσμένος από αυτό,

¹¹ Bachelard, G. (2014). *Η ποιητική του χώρου* (Ε. Βέλτσου, Trans.). Χατζηνικολή.

άρχισα να πειραματίζομαι με λεπτές εκτυπώσεις που προορίζονταν να γίνουν οι επιφάνειες, πάνω στις οποίες θα δοκίμαζα κι εγώ frottage. Ωστόσο, δεν ακολούθησα ποτέ αυτή την τεχνική γιατί οι εύθραυστες επιφάνειες που δημιούργησα μετέδιδαν ήδη αυτό που έψαχνα, χωρίς να χρειάζεται πρόσθετη παρέμβαση, ενώ διατηρούσαν παράλληλα μια μεταψηφιακή αισθητική, καθώς δήλωναν με τις μικρές λεπτομέρειες στην επιφάνειά τους την ψηφιακή τους προέλευση (στρώσεις εκτύπωσης, πτυχώσεις, ενώσεις)¹². Η ημιδιαφάνεια του υλικού επέτρεπε στο φως να περάσει μέσα, δημιουργώντας μια ένταση μεταξύ ορατότητας και απόκρυψης. Αυτή η ιδιότητα μιλά για την ευθραυστότητα και την εφήμερη φύση της μνήμης. Οι εκτυπώσεις αυτές λειτουργούν ως αποτυπώματα ή ίχνη, υποδηλώνοντας την παρουσία μέσω της απουσίας και προκαλούν μια αίσθηση νοσταλγίας ή απώλειας. Εξερευνούν τη λεπτή ισορροπία μεταξύ ορατότητας και απουσίας.



Mona Hatoum,
Untitled (tin grater), 2015



Βαγγέλης Σάββας, Χωρίς τίτλο, λεπτομέρεια

¹² Πολλές ιδέες περί αλλαγής από μέσο σε μέσο βρίσκονται στο Bolter, D., & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press.

Εδώ και Τώρα

Συνοψίζοντας, θα αναφέρω τις θεμελιώδεις διαφορές και διασταυρώσεις που προκύπτουν από τα παραπάνω παραδείγματα, εστιάζοντας στη μεταφορά και τη μεταμόρφωση του τόπου. Θα ξεκινήσω με την παρατήρηση του Walter Benjamin:

Ακόμα και στην τελειότερη αναπαραγωγή, ένα πράγμα εκλείπει: το Εδώ και Τώρα του έργου τέχνης - η μοναδική και ανεπανάληπτη ύπαρξη του έργου τέχνης σε έναν συγκεκριμένο τόπο.¹³

Στις περιπτώσεις των πραγματικών αντικειμένων, όπως οι πέτρες του Smithsonian ή οι τοπογραφικές λειψανοθήκες, διατηρείται μια συνεχής χρονική παρουσία. Τα αντικείμενα αυτά δεν αποτυπώνουν απλώς μια στιγμή, αντίθετα το Τώρα τους έχει συνεχή διάρκεια στο χρόνο. Η πέτρα υπάρχει τόσο πριν όσο και μετά τη μεταφορά της, διατηρεί τις δικές της μνήμες, την ιστορία και τη μοναδική ύπαρξή της. Και στις δύο περιπτώσεις αυτό που αλλάζει είναι ο τόπος - το Εδώ. Ωστόσο, διαφέρουν ως προς τη διαδικασία μετασχηματισμού τους: οι τοπογραφικές λειψανοθήκες περιέχουν πέτρες εμποτισμένες ήδη με ιστορική σημασία, ενώ στις πέτρες του Smithsonian είναι το ίδιο το πρωτόκολλο παρουσίας που αλλάζει το αντικείμενο και το πώς το αντιλαμβανόμαστε.

Ο Irijalba δημιουργεί μια μετατόπιση μέσω του αντιγραφής του τόπου, αλλά με μια απτή σύνδεση με τον αρχικό. Ο μετασχηματισμός προκύπτει όταν το ψηφιακό αντίγραφο πάρει απτή μορφή, με την διαμεσολάβηση τεχνολογικών και μηχανολογικών μέσων και αρχίζει να διεκδικεί τη δική του ουσία και παρουσία. Με αυτόν τον τρόπο, το αντίγραφο διαγράφει ουσιαστικά τη δική του χρονικότητα και υλικότητα, το δικό του Εδώ και Τώρα. Αντίθετα η μετατόπιση στο έργο του Gerard είναι συμβολική. Αν και η διαδικασία αντιγραφής του τόπου είναι παρόμοια με τον προηγούμενο, το παραγόμενο αποτέλεσμα παραμένει άυλο. Το ψηφιακό αντίγραφο αντιπροσωπεύει μία τομή, αποτυπώνει μια στιγμή παγωμένη στο χρόνο και η εμπειρία του τόπου είναι διαμεσολαβημένη από την οθόνη, υπερβαίνει τα φυσικά αντικείμενα. Όσο το αντίγραφο παραμένει ψηφιακό, δε διαθέτει ούτε Εδώ ούτε Τώρα.

Η προσέγγιση του Kiefer εισάγει μία πιο σύνθετη δυναμική. Η επινοημένη μεταφορά του συνδέει τα αντικείμενα με το Εδώ και το Τώρα σε συμβολικό επίπεδο, θολώνοντας τα όρια μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, πραγματικότητας και αναπαράστασης. Στο έργο του Kiefer η μετατόπιση είναι μεταφορική. Ο μετασχηματισμός του αντικειμένου που είναι κατασκευασμένο αναφορικά με

¹³ Benjamin, W. (2013). *Για το έργο τέχνης, τρία δοκίμια*. Πλεθρον. σ.15

το ιστορικό τοπίο, το οποίο ο Kiefer επικαλείται μέσω επινοημένων συμβολισμών, προκύπτει πάλι από τον τρόπο παρουσίασης: μέσα σε προθήκη.

Εν κατακλείδι, η μεταφορά και η μεταμόρφωση του τόπου στην τέχνη αποκαλύπτουν πολύπλοκες αλληλεπιδράσεις μεταξύ της παρουσίας, της μνήμης και του νοήματος. Όπως παρατηρεί ο Rancière:

“Η αναπαρασταση δεν είναι πράξη που παρέχει κάτι ισοδύναμο, όπως κάνει ο λόγος εξίσου με τη φωτογραφία. Η εικόνα δεν είναι το αντίγραφο κάποιου πράγματος. Είναι το περίπλοκο παιχνίδι των σχέσεων ανάμεσα στο ορατό και το αόρατο, το ορατό και τον λόγο, αυτό που λέγεται και αυτό που δεν λέγεται.”¹⁴

Υπό αυτό το πρίσμα, τα έργα που συζητήθηκαν - από την απτή μετατόπιση της πέτρας του Smithsonian και την τοπογραφική λειψανοθήκη, τη συμβολική μετατόπιση του Irijalba και του Gerard, έως την μεταφορική μετατόπιση του Kiefer - αποδεικνύουν ότι οι μετασχηματισμοί αυτοί δεν αφορούν απλώς τη μετατόπιση αντικειμένων αλλά την αναδιαμόρφωση αφηγήσεων και αντιλήψεων. Αναπόφευκτα, κάθε εκδοχή αποτύπωσης ενός τόπου ξεκινάει να αφηγείται μία καινούργια ιστορία, η οποία στα παραπάνω παραδείγματα προκύπτει σχεδόν ιδιοσυγκρασιακά.

¹⁴ Rancière, J. (2015). *Ο χειραφετημένος θεατής*. Εκκρεμές, σ. 119

Επίλογος

Τα τελευταία χρόνια η καλλιτεχνική μου πρακτική επικεντρώνεται στην ψηφιακή καταγραφή του τοπίου των Κυκλάδων και της νησιωτικής Ελλάδας. Δημιουργώ ψηφιακά αντίγραφα τόπων, όπως αυτό του Irijalba, αλλά η προσέγγισή μου είναι περισσότερο συμβολική, παρόμοια με το έργο του Kiefer. Οι τοποθεσίες που σαρώνω είναι βαθιά συνδεδεμένες με τις προσωπικές μου αναμνήσεις και εμπειρίες. Μέχρι στιγμής, το ψηφιακό μου αρχείο περιλαμβάνει περίπου 90 καταγραφές, στο σύνολο παραπάνω από 60.000 φωτογραφίες από κομμάτια γης, εργαλεία, φυτά και πηγάδια, κυρίως από τη Νάξο. Στόχος μου είναι να επεκτείνω αυτή τη συλλογή και σε άλλα νησιά του Αιγαίου, σε περιοχές που διαμορφώνονται από ένα πλούσιο μωσαϊκό ανθρώπινης δραστηριότητας που χρονολογείται από τη νεολιθική εποχή.

Η ραγδαία άνοδος του καινούργιων οικονομικών δραστηριοτήτων σε αυτά τα μέρη έχει αλλοιώσει πολύ το τοπίο, πυροδοτώντας τη δημόσια συζήτηση σχετικά με το μέλλον του τόπου, τις επιπτώσεις του υπερτουρισμού, τη βιωσιμότητα και την ισορροπία του οικοσυστήματος. Το έργο μου επιδιώκει να καταγράψει όσο το δυνατόν περισσότερα στοιχεία από αυτή τη μεταβατική περίοδο. Μου έχει δημιουργηθεί η επιθυμία να αρχειοθετήσω το εξαφανιζόμενο τοπίο και να δημιουργήσω εικόνες που θα λειτουργούν ως απτά ίχνη του στον πραγματικό κόσμο. Η μεταφορά τους από το φυσικό στην ψηφιακή οθόνη και τελικά πάλι πίσω, μέσω τρισδιαστατων εκτυπώσεων, απομακρύνει τις εικόνες από την προέλευσή τους προσθέτοντας μεταφραστικά λάθη, αποτέλεσμα του κατά τη βιβλιογραφία remediation¹⁵. Η διαδικασία από μόνη της εμπεριέχει την απώλεια, την αλλοίωση και αποτυπώνει τη δική μου τεκμηρίωση ενός μεταβαλλόμενου τοπίου. Αξιοποιώ και επεξεργάζομαι το ψηφιακό μου αρχείο με τρόπο ώστε να μπορώ να το επαναφέρω στο πραγματικό, να του δώσω ύλη και μορφή. Χρησιμοποιώ εκτυπωτές 3D και δημιουργώ απτά στοιχεία που μαρτυρούν τη μεταμόρφωση του κυκλαδικού τοπίου. Επιλέγω ένα ημιδιάφανο υλικό καθώς θέλω να αποδώσω πιο πολύ μια αίσθηση και εκτυπώνω σε πολύ λεπτές στρώσεις. Οι πυκνώσεις της εκτυπωμένης επιφάνειας δημιουργούν διαφορετικές ποιότητες ημιδιαφάνειας και τελικά αποκαλύπτουν την εικόνα. Αυτή η τεχνική ενισχύει την αλληλεπίδραση του φωτός, αρνείται τη σαφήνεια και δημιουργεί συναισθηματικό βάθος. Επιπλέον, κατασκευάζω προθήκες καλυμμένες με ημιδιαφανές υλικό. Εμπνευσμένος από τις τοπογραφικές λειψανοθήκες, μέσα τους τοποθετώ θραύσματα αυτών των τόπων, που χρησιμεύουν ως αφιερώματα στο παρελθόν τους ή τεκμηριώνουν τη μεταμόρφωσή τους.

¹⁵ Bolter, D., & Grusin, R. (1999)

Η καλλιτεχνική μου έρευνα με έχει οδηγήσει στη δημιουργία έργων που ενσωματώνουν τις προαναφερθείσες ιδέες και μου επιτρέπουν να εξερευνώ περαιτέρω την εικαστική γλώσσα που έχω αναπτύξει, ανακαλύπτοντας τις αμέτρητες δυνατότητες αυτών των περασμάτων από το φυσικό τοπίο στο ψηφιακό και πίσω στον χώρο. Παραμένω με την πεποίθηση και την ελπίδα πως “...αν ένας δημιουργός συγκινείται από το τοπίο και το έχει διαλέξει ο ίδιος, αν του γεννά αναμνήσεις και του υποβάλλει συσχετισμούς, έστω υποκειμενικούς, τότε θα επηρεάσει το κοινό με ξεχωριστή συγκίνηση¹⁶”.



Βαγγέλης Σάββας, Χωρίς τίτλο, 2024

¹⁶ Tarkovsky, A. (1987). *Σμιλεύοντας τον χρόνο*. Νεφέλη. σελ.38-39.

Βιβλιογραφία

- Bachelard, G. (2014). *Η ποιητική του χώρου* (Ε. Βέλτσου, Trans.). Χατζηνικολή.
- Bagnoli, M., Holger, K., Mann, C. G., & Robinson, J. (Eds.). (2010). *Treasures of Heaven: Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*. Yale University Press.
- Bauman, Z. (2022). *Ρετροτοπία*. Νησίδες.
- Benjamin, W. (2013). *Για το έργο τέχνης, τρία δοκίμια*. Πλεθρον.
- Bion, N. (Ed.). (2019). *Olafur Eliasson in real life*. Tate publishing.
- Bolter, D., & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press.
- DeLue, R., & Elkins, J. (2010). *Landscape theory*. Routledge.
- Eliot, T. S. (2015). *Η έρημη γη* (Σ. Σταμπούλου, Trans.). Gutenberg.
- George, S., Joachim, R., & Ernst H., G. (2004). *Το τοπίο*. Ποταμός.
- Kenneth, C. (2018). *Το τοπίο στην τέχνη*. Νησίδες.
- Myvillages. (2019). *The Rural*. MIT Press.
- Nagel, A. (2012). *Art out of time: The relic and robert smithson*. Artforum.
<https://www.artforum.com/features/art-out-of-time-the-relic-and-robert-smithson-205934/>
- Osborne, P. (2013). *Anywhere or not at all : philosophy of contemporary art*. Verso.
- Parikka, J. (2015). *A geology of media*. University of Minnesota Press.
- Parikka, J., & Δραγώνα, Δ. (Eds.). (2022). *Λέξεις για τον καιρό : ένα γλωσσάρι*. Ίδρυμα Ωνάση.
- Petersen, S. (2018, September 1). *In progress: Kiefer and Rodin*. Sculpture.
<https://sculpturemagazine.art/in-progress-kiefer-and-rodin/>
- Pih, D., & Bruni, L. (Eds.). (2022). *Radical Landscapes*. Tate Publishing.
- Ranciere, J. (2015). *Ο χειραφετημένος θεατής*. Εκκρεμές.
- Schama, S. (1996). *Landscape and memory*. Fontana Press.
- Smithson, R. (2023). *Τέσσερα κείμενα*. Τοποβόρος.
- Solnit, R. (2003). *As Eve to the serpent. On landscape, gender, and art*. The university of Georgia pres.
- Tarkovsky, A. (1987). *Σμιλεύοντας τον χρόνο*. Νεφέλη.
- Ζήκα, Φ. (2021). *Εκδοχές του κήπου*. Νήσος.
- Κομνηνός, Π. (2010). *Το τοπίο στις προϊστορικές τοιχογραφίες. Αιγαίο και ανατολική Μεσόγειος*.
Σταμούλης Αντ.
- Νάζου, Δ., Νικολακάκης, Μ., & Τζανάκης, Μ. (Eds.). (2022). *Ταξίδια χωρίς προορισμό. Κριτικές προσεγγίσεις στις τουριστικές σπουδές*. Νήσος.
- Πετράρχης. (2008). *Η ανάβαση στο όρος Βεντού* (Φ. Αμπατζοπούλου, Trans.). ΑΓΡΑ.

