ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

Π.Μ.Σ.: *«Εικαστικές τέχνες και τοπίο: προσεγγίσεις του φυσικού και αλτικού χώρου»*
(Visual Arts and Landscape: Approaches to Natural and Urban space)

Διπλωματική εργασία

«Η σχέση ετεροτοπικών αστικών παρεμβάσεων με το δομημένο τοπίο ως εικαστικό έργο»

Μάρκος Ντέμκας

Α.Ε.Μ 19

Επιβλέπων Καθηγητής: Ιωάννης Ζιώγας, Καθηγητής ΤΕΕΤ/ΠΔΜ

Εξεταστές: Ιωάννης Ζιώγας, Καθηγητής ΤΕΕΤ/ΠΔΜ

Έκτωρ Παπαδάκης, Καθηγητής ΤΕΕΤ/ΠΔΜ

Σοφία Παπαδοπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια ΤΕΕΤ/ΠΔΜ

Φλώρινα 11 Οκτωβρίου 2022

Στην Ιουλία και τον Ορέστη

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους Καθηγητές του μεταπτυχιακού τμήματος που παρά τις δυσμενείς συνθήκες (covid) κατάφεραν να μας φέρουν σε επαφή με τις πιο σύγχρονες τάσεις της Τέχνης, να αναδείξουν πετυχημένες καλλιτεχνικές πρακτικές, και να προσφέρουν εκείνο το υποστηρικτικό περιβάλλον, που συνέβαλε καθοριστικά στο εικαστικό μας απότοκο. Ιδιαίτερη μνεία θα ήθελα να κάνω στον επιβλέποντα καθηγητή κ. Ζιώγα, ο οποίος μέσα από τα μαθήματα του, τα συγγράμματα του, αλλά και την στάση του απέναντι στη Ζωή και την Τέχνη καταδεικνύει έναν σύγχρονο και πολυεπίπεδο δρόμο, λειτουργώντας ως εμπροσθοφυλακή (avant-garde) στον χώρο της Τέχνης με την έννοια που εισήγαγε ο Σαιν Σιμόν. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια μου και όλους τους φίλους, τους γνωστούς, τους συλλόγους, τους ιδιοκτήτες των καταστημάτων που συμμερίστηκαν την πρόθεση μου, και στήριξαν την όλη προσπάθεια.

Copyright © Μάρκος Ντέμκας 2022

Με επιφύλαξη *παντός* δικαιώματος. A11rights reserved

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό απευθύνονται προς τον συγγραφέα. Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν τον συγγραφέα και μόνο.

Α.Ε.Μ.: 19

Ηλεκτρονική διεύθυνση: markosntemkas@yahoo.gr

Έτος εισαγωγής: 2020-2021

Κατεύθυνση: «Εικαστικές πρακτικές»(“Visual Art Practises”)

Τίτλος διπλωματικής εργασίας: «Η σχέση ετεροτοπικών αστικών παρεμβάσεων με το δομημένο τοπίο ως εικαστικό έργο»

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα εργασία δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής, είναι προϊόν αυστηρά προσωπικής εργασίας, η βιβλιογραφία και οι πηγές που έχω χρησιμοποιήσει, έχουν δηλωθεί κατάλληλα με παραπομπές και αναφορές. Τα σημεία όπου έχω χρησιμοποιήσει ιδέες, κείμενο ή/και πηγές άλλων συγγραφέων, αναφέρονται ευδιάκριτα στο κείμενο με την κατάλληλη παραπομπή και η σχετική αναφορά περιλαμβάνεται στο τμήμα των βιβλιογραφικών αναφορών με πλήρη περιγραφή. Επισημαίνεται πως η συγκεκριμένη επιλογή βοηθά στον περιορισμό της λογοκλοπής διασφαλίζοντας έτσι το/τη συγγραφέα.

Μάρκος Ντέμκας

Ημερομηνία 11-10- 2022

Ο δηλών

Μάρκος Ντέμκας

Περιεχόμενα

Περίληψη ……... 4

Εισαγωγή…… 7

Μεθοδολογία…….. 8

Τόπος και μνήμη

Τοπίο και τόπος…….. 9

Η φαινομενολογική σκέψη…….....…… 9

Νομαδική προσέγγιση του τόπου…....……. 11

Περί μνήμης……...…….…….…..…..... 13

Συμπεράσματα….…….…….…….……..……. 14

Το εικαστικό έργο

Η θεματική…..…….……..…….…….15

Η αφορμή και ο χώρος…….……..……...….18

Το εικαστικό έργο ως κοινωνικό έργο…...…..…….……..….19

Το εικαστικό έργο ως αντι-μνημείο….....…..…….....22

Το εικαστικό έργο ως αυτόνομο έργο……..…….....24

Παράρτημα εικόνων του εικαστικού έργου…….....28

Εικαστικές παρεμβάσεις

«Μηχανή σταματώματος» ……...……37

«Πατρόν»…..……..…… 39

«25051980»….. …….…….…….40

«Μηχανή γουναρικής»…….…….……...……41

«Πλάστιγγα»…….……...……...……42

«Κουβαρίστρα» …..……..……...43

«Τεζιάκι»……...……..……...44

«Ξυραφάκια»....…...……..……...45

Γενικά συμπεράσματα…….…….…….……...46

Βιβλιογραφία…….…..…….……...…….……...49

Περίληψη

Η παρούσα εργασία, με αφορμή την ερημοποίηση του ιστορικού κέντρου της Καστοριάς, πραγματεύεται πως μία σειρά εικαστικών παρεμβάσεων μπορεί να συμβάλει στην ανάσχεση ή έστω τον μετριασμό της περαιτέρω υποβάθμισης της περιοχής αλλά και πώς θα μπορέσουν οι παρεμβάσεις αυτές να γίνουν το εφαλτήριο για την ανάδειξη μιας νέας προοπτικής ή έστω το κίνητρο για περισσότερη ενασχόληση και φροντίδα από την τοπική κοινότητα για το χώρο που την περιβάλλει. Αρχικά γίνεται μία προσέγγιση της έννοιας του τόπου μέσα από δύο αντίθετες απόψεις μεταξύ τους, τη φαινομενολογική και τη νομαδική ενώ στη συνέχεια διερευνάται η έννοια της μνήμης ως διαρθρωτικό στοιχείο του τόπου. Οι παραπάνω αναλύσεις, καθόρισαν τόσο τη μορφή όσο και τη θεματική των εικαστικών παρεμβάσεων. Ως προς τη θεματική των παρεμβάσεων, η οποία είναι το εργαστήριο γουναρικής, επιχειρείται μία νοητή μεταφορά στο περιβάλλον του εργαστηρίου και η γνωριμία με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που το στοιχειοθετούν, προκειμένου να γίνει πιο φανερή η σημασία και η συμβολή του στην σύγχρονη ιστορία της πόλης. Ακολουθεί η ανάλυση του εικαστικού έργου, όπου παρατίθεται η αιτιολόγηση των επιλογών που υποστηρίχτηκαν, η αναζήτηση των παράλληλων καλλιτεχνικών πρακτικών που επέδρασαν στο παρόν εικαστικό έργο, αλλά και η ανάδειξη των προοπτικών που ενυπάρχουν στο αφιλόξενο αστικό περιβάλλον που μελετάται.

Abstract

This study, on the occasion of the desertification of the historical center of Kastoria, deals with how a series of visual interventions can contribute to stopping or even mitigating the further degradation of the area, but also how these interventions can become the springboard for the emergence of a new perspective or even the motivation for more engagement and care by the local community for the area that surrounds it. First, an approach is made to the concept of place through two opposite points of view, the phenomenological and the nomadic, while then the concept of memory as a structural element of place is explored. The above analyzes determined both the form and the theme of the visual interventions. Regarding the subject of the interventions, which is the fur workshop, an imaginary transfer to the environment of the workshop is attempted and the acquaintance with the special characteristics that characterize it, in order to make its importance and contribution to the modern history of the city more obvious. The analysis of the visual work follows, where the justification of the choices that were supported, the search for the parallel artistic practices that influenced the present visual work, but also the highlighting of the perspectives that exist in the inhospitable urban environment under study is listed.

Λέξεις- κλειδιά : Τόπος, μνήμη, εικαστικές παρεμβάσεις, φαινομενολογία, νομαδισμός, Ντελέζ, Χάιντεγκερ, Σούλτς, Καστοριά, εργαστήριο γουναρικής, χωρική εμπειρία, Συλλογική μνήμη, αντί-μνημείο.

Εισαγωγή

Το αστικό τοπίο αποτελεί έναν ζωντανό οργανισμό καθώς συνεχώς μετασχηματίζεται, επαναπροσδιορίζεται και ενισχύεται με νέο περιεχόμενο και χαρακτήρα μέσω των δραστηριοτήτων που λαμβάνουν χώρα εντός του. Το αστικό περιβάλλον ενσωματώνει μνήμες και συμβάντα από διαφορετικές εποχές και προβάλλει στιγμές από το ιστορικό και προσωπικό μας παρελθόν. Ο άνθρωπος μέσα στο δομημένο τοπίο αντιλαμβάνεται τις ιδιαίτερες ποιότητες του χώρου με τις αισθήσεις του και βιώνει τη χωρική εμπειρία, αποκτώντας συγκεκριμένα βιώματα τα οποία είναι δυνατόν να συσχετιστούν με παλαιότερες εμπειρίες του και να μετατραπούν σε μνήμες.

Στην κοινωνία, το κάθε άτομο αποκτά τις προσωπικές - ατομικές του μνήμες, οι οποίες όμως εξαρτώνται σημαντικά και από τις κοινωνικές ομάδες στις οποίες ανήκει (Halbwachs, 1992, σ.38). Η μνήμη όμως δεν εμφανίζεται μόνο ως ανθρώπινη μνήμη, αλλά και ως μνήμη του τόπου. Κάθε τόπος διαθέτει μία μοναδική ιστορία, καθώς επίσης και ορισμένα χαρακτηριστικά που τον ορίζουν. Στην παρούσα μελέτη γίνεται προσπάθεια μέσα από μια σειρά από σύγχρονες εικαστικές παρεμβάσεις να αναδειχθούν και να ενισχυθούν εκείνα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που ορίζουν την ιστορία της πόλης της Καστοριάς, με απώτερο στόχο να ενισχύσουν τη μνήμη του τόπου και την ταυτότητα των πολιτών. Επιπρόσθετα επιχειρείται η αναβάθμιση της χωρικής εμπειρίας του πολίτη η οποία θα δημιουργήσει τις προϋποθέσεις για νέες πειραματικές διερευνήσεις που συνακόλουθα θα οδηγήσουν στον επαναπροσδιορισμό του υφιστάμενου αστικού τοπίου. Η παραπάνω τοποθέτηση ίσως προδικάζει μια φαινομενολογική αντιμετώπιση του όλου εγχειρήματος, ωστόσο έχει επηρεαστεί αισθητά και από τη θεωρία του «νομαδικού τόπου», ενός τόπου σε συνεχή κίνηση και μεταβολή, που αναπτύχθηκε από τον Γάλλο στοχαστή Ζίλ Ντελέζ (Gilles Deleuze).

Κύριοι άξονες της έρευνας είναι ο τόπος και η μνήμη. Καθοριστικής σημασίας είναι η ανάλυση του όρου «τόπος», προκειμένου να μελετηθούν τα χαρακτηριστικά που τον στοιχειοθετούν. Αυτή η ανάλυση βοηθάει αφενός για να γίνει κατανοητός ο λόγος που επιλέχθηκε η περιοχή η οποία φιλοξενεί τις εικαστικές παρεμβάσεις και αφετέρου κάνει εμφανή τα στοιχεία εκείνα τα οποία στις παρεμβάσεις με το δομημένο περιβάλλον όχι μόνο πρέπει να διατηρούνται αλλά και να ενισχύονται. Από την άλλη μεριά, η μνήμη δημιουργείται μέσα σε έναν τόπο και στη συνέχεια ενυπάρχει με ποικίλους τρόπους μέσα σε αυτόν. Επίσης, η μνήμη μεταφέρεται και εκφράζεται μέσα από διάφορες υλικές κατασκευές ή παρεμβάσεις που βρίσκουν αναφορά σε ένα συγκεκριμένο τόπο. Το ζήτημα που προκύπτει είναι πώς αυτές οι παρεμβάσεις συμβάλλουν στη μεταφορά και έκφραση της μνήμης και κατ` επέκταση στη σύνδεση της τέχνης με τον τόπο. Μέσα από το θεωρητικό πλαίσιο της εργασίας

επιχειρείται να συζητηθεί πώς το εικαστικό έργο μπορεί να αποτελέσει «συσκευή μνήμης»[1], μεταφέροντας νοήματα καθώς επίσης και πώς η προσωπική μνήμη του καλλιτέχνη, η οποία εμφανίζεται στις σκέψεις του και στο εικαστικό του έργο, μεταφράζεται σε μία πιο συλλογική μνήμη της κοινωνίας μέσα από τις εικαστικές παρεμβάσεις στο αστικό τοπίο.

Μεθοδολογία

Η εργασία χωρίζεται σε τρεις ενότητες. Η πρώτη ενότητα περιλαμβάνει δύο κεφάλαια, είναι περισσότερο γενική και επιχειρείται να γίνει μία προσέγγιση της έννοιας του τόπου και της μνήμης σε σχέση με την εικαστική δημιουργία. Στη δεύτερη ενότητα αναπτύσσεται το κυρίως θέμα της ερευνητικής εργασίας και στην τρίτη ενότητα αναλύονται οι κύριες πτυχές του εικαστικού έργου.

Συγκεκριμένα, στην πρώτη ενότητα γίνεται σύντομη εισαγωγή στις έννοιες «τόπος-τοπίο». Στη συνέχεια αναλύεται η έννοια του τόπου με βάση τη φαινομενολογική αντίληψη κατά Μάρτιν Χάιντεγκερ (Martin Heidegger) και Κρίστιαν Νόρμπεργ- Σουλτς (Christian Norberg Schulz) και τη νομαδική αντίληψη κατά των Ντελέζ και Φελίξ Γκουαταρί (Felix Guattari). Έπειτα γίνεται εισαγωγή στην έννοια της μνήμης, διάκριση της ατομικής από τη συλλογική μνήμη και αναφορά στο πως η μνήμη διαμορφώνει το χώρο. Ακολουθούν τα συμπεράσματα της πρώτης ενότητας.

Στη δεύτερη ενότητα μέσα από μια ιστορική αναδρομή αναδεικνύεται η η σημασία της γούνας και της επεξεργασίας της ως το πιο σύγχρονο χαρακτηριστικό στοιχείο της πόλης της Καστοριάς γεγονός που συνέβαλε στον καθορισμό του εργαστηρίου γουναρικής ως την θεματική των εικαστικών παρεμβάσεων. Στη συνέχεια γίνεται αναφορά στην επιλογή του χώρου φιλοξενίας των εικαστικών έργων αλλά και στη σύγχρονη προσέγγιση των δημόσιων έργων. Στην περίπτωση που μελετάται, επειδή οι εικαστικές παρεμβάσεις είναι σε δημόσια θέα και συνδιαλέγονται και με τη μνήμη του τόπου, αναλύεται κατά πόσο φέρουν και χαρακτηριστικά αντι-μνημείου.

Στην τελευταία ενότητα γίνεται ανάλυση των εικαστικών παρεμβάσεων, όπου γίνονται γνωστά, διάφορα στοιχεία γύρω από τη χρήση των αντικειμένων που προβάλλονται ζωγραφικά. Επίσης, αναλύονται οι επιλογές που επιλέχτηκαν τόσο για την αντιμετώπιση προβληματικών που παρουσιάστηκαν, όσο και για την υπηρέτηση του σκοπού του όλου εγχειρήματος.

[1] 1. Ο όρος "συσκευές μνήμης" διατυπώνεται από τον Juhani Pallasmaa για οποιαδήποτε αρχιτεκτονική κατασκευή, εικόνα ή μεταφορά που προκαλεί την ανάδυση της μνήμης

Τόπος και μνήμη

Τοπίο και τόπος

Το τοπίο είναι ένα εστιασμένο σημείο της φύσης. Η έννοια «τοπίο», ενώ αρχικά αναφερόταν περισσότερο στην τέχνη που απεικόνιζε το τοπίο δηλαδή στην απεικόνιση μιας θέας, στις αρχές του 20ού αιώνα άρχισε να αναφέρεται στη θέα αυτή καθεαυτή. Η ευρωπαϊκή σύμβαση του τοπίου που υπεγράφη στη Φλωρεντία στις 20 Οκτωβρίου του 2000 ορίζει το τοπίο ως μία περιοχή όπως αυτή γίνεται αντιληπτή από την κοινωνία, με ταυτότητα η οποία απορρέει από τη δυναμική σχέση μεταξύ φυσικών και ανθρωπογενών παραγόντων. Σε αυτήν την προσέγγιση του τοπίου παρατηρείται για πρώτη φορά η εμπλοκή των αντικειμένων, στοιχεία του χώρου και του υποκειμένου, δηλαδή του ανθρώπου. Σύμφωνα με τα παραπάνω, το τοπίο γίνεται αντιληπτό από τον άνθρωπο σε ένα πρωταρχικό αισθησιακό επίπεδο. Αυτό σημαίνει πως γίνονται αντιληπτοί οι κοινωνικοί, οικονομικοί και οικολογικοί παράγοντες ενός τοπίου χωρίς όμως να έχουν απαραίτητα κάποιο αντίκτυπο στον άνθρωπο που τα παρατηρεί. Εδώ έγκειται και η διαφορά του τοπίου από τον τόπο. Το τοπίο είναι μία οπτική ιδέα, μία εικόνα, ενώ ο τόπος είναι ένας χώρος που βιώνεται (Creswell, 2004, σ.10). Ο Ζιώγας αναφέρει: «ο τόπος αποτελεί τα επιμέρους, επιλεγμένα μέρη ενός όλου, του τοπίου, που τα καθιστά σημαντικά η βιωμένη επιλογή του καλλιτέχνη. Ο τόπος αποτελεί τη χωρική στιγμή στοχαστικής ενατένισης, όπου ο παρατηρητής/καλλιτέχνης κοντοστέκεται μπροστά στην ανάγκη να αντιμετωπίσει οντολογικά ερωτήματα» (2020, σ.20). Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι οι έννοιες «τόπος» και «τοπίο» συνδέονται μεταξύ τους και προκύπτουν η μία από την άλλη. Υπάρχουν ωστόσο πολλοί τρόποι ερμηνείας των συγκεκριμένων εννοιών, καθώς επίσης και ποικίλες θεωρίες επί του θέματος που διαφέρουν μεταξύ τους. Η συγκεκριμένη μελέτη επικεντρώνεται στην έννοια του τόπου και επιχειρεί μία σύγκριση μεταξύ δύο αντιδιαμετρικών θεωριών περί τόπου, της φαινομενολογικής και της νομαδικής ερμηνείας, οι οποίες συνέβαλαν ουσιαστικά στον τρόπο προσέγγισης και απόδοσης του εικαστικού έργου.

Η φαινομενολογική σκέψη

Στη φαινομενολογία όταν αναφέρεται η λέξη «τόπος» δεν εννοείται μία αόριστη αφηρημένη τοποθεσία. Ο τόπος χαρακτηρίζεται από ένα συγκεκριμένο «περιβαλλοντικό χαρακτήρα»[2] ο οποίος εμπεριέχει μέσα του όλα αυτά τα στοιχεία που του προσδίδουν μία ιδιαίτερη

[2]2.Ο Christian Norberg Schulz, αναφέρει ότι κάθε τόπος χαρακτηρίζεται από το δικό του "πνεύμα του τόπου", δηλαδή το δικό του genius loci. Το genius loci είναι μία ρωμαϊκή έννοια. Στην αρχαιότητα οι άνθρωποι ανέπτυσσαν έναν ιδιαίτερο δεσμό με τον τόπο και τη φύση και πίστευαν ότι κάθε ανεξάρτητη οντότητα έχει ένα πνεύμα - φύλακα, το genius. Το πνεύμα αυτό, σύμφωνα με την αρχαία άποψη, τροφοδοτεί με ζωή τους ανθρώπους και τους τόπους, τους ακολουθεί από τη ζωή ως το θάνατο, καθώς επίσης και καθορίζει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα τους.

ατμόσφαιρα. Τα στοιχεία αυτά μπορεί να αφορούν τις μορφές των αντικειμένων που μας περιβάλλουν, τα υλικά, τα χρώματα, τους ήχους, τις οσμές. Επιπλέον, στην έννοια του τόπου συγκαταλέγονται ιστορικά, καθημερινά βιώματα και εμπειρίες των ανθρώπων που σε αλληλεπίδραση με το περιβάλλον με τον περιβάλλοντα κτισμένο χώρο δημιουργούν ένα μοναδικό τόπο. Η μετάβαση από τον γεωμετρικό και αφηρημένο χώρο που αντιπροσώπευε το μοντέρνο κίνημα στον βιωμένο τόπο που απευθύνεται και στο υπαρξιακό κομμάτι της ανθρώπινης διάστασης επηρεάζεται άμεσα από τη φαινομενολογική σκέψη και τις υπαρξιακές θεωρίες των Χάιντεγκερ και Σούλτς.

Αρχικά ο Γερμανός φιλόσοφος Χάιντεγκερ το 1954 στη διάλεξη του «κτίζειν-κατοικείν-σκέπτεσθαι» μετατοπίζει το στοχαστικό του ενδιαφέρον από την αισθητική στην ηθική πλευρά της αρχιτεκτονικής. Εκφράζει την άποψη ότι ο τόπος είναι οντολογικά σημαντικότερος από το χώρο, καθώς οι χώροι δεν υπάρχουν όταν δεν κατοικούνται και μόνο μέσω της κατοίκησης μπορούν να αποκτήσουν υπόσταση και να γίνουν Τόποι. Με οδηγό τη σκέψη του Χάιντεγκερ γύρω από τη σύνδεση του τόπου με το κατοικείν, ο Σούλτς θεμελιώνει την έννοια του «υπαρξιακού χώρου» στο βιβλίο του *Existence Space and architecture* (1971).

Ο υπαρξιακός χώρος δεν περιγράφει το χώρο με την έννοια της μαθηματικής λογικής αλλά περιλαμβάνει όλα αυτά τα στοιχεία, υλικά και άυλα, που αλληλεπιδρούν ανάμεσα σε άνθρωπο και περιβάλλον. Ο υπαρξιακός χώρος δεν μπορεί να γίνει αντιληπτός μόνο μέσα από τη γεωμετρία και τη λογική, αντίθετα αποτελεί μία ολότητα την οποία κάθε άνθρωπος βιώνει με τον δικό του μοναδικό τρόπο σύμφωνα με τις εμπειρίες του και την ψυχοσύνθεσή του «ο χώρος ερμηνεύεται ως μία διάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης περισσότερο από μία διάσταση της σκέψης και της αντίληψης.» (Norberg-Schultz,1971, σ. 15).

Ο Σούλτς διαχωρίζει τον τόπο σε δύο επιμέρους κατηγορίες, οι οποίες όμως είναι αλληλένδετες για τη βίωση του τόπου. Για το διαχωρισμό αυτό χρησιμοποιεί τους όρους «χώρος» και «χαρακτήρας» στους οποίους αντιστοιχεί τις έννοιες του «προσανατολισμού» και της «ταύτισης». Όσο αφορά το χώρο αναφέρει ότι στην έννοια του χώρου συγκαταλέγονται μαθηματικές και υπολογιστικές μετρήσεις που συμπεριλαμβάνουν έννοιες όπως «όριο», «όγκος» και «πυκνότητα». Από την άλλη, ο χαρακτήρας ενός τόπου αφορά τη γενικότερη ατμόσφαιρα που ένας συγκεκριμένος τόπος αποπνέει. Οι έννοιες του προσανατολισμού και της ταύτισης, που αντιστοιχούν στο χώρο και το χαρακτήρα του τόπου, έχουν να κάνουν με την πρόσληψη του περιβάλλοντος του ανθρώπου με όρους που ανταποκρίνονται στις ψυχολογικές και υπαρξιακές ανάγκες του ανθρώπου. «Για να αποκτήσει ένα υπαρξιακό έρεισμα, ο άνθρωπος πρέπει να είναι ικανός να προσαρμοστεί[...] Αλλά επίσης πρέπει να ταυτιστεί με το περιβάλλον» (Norberg-Schultz, 2009 σ. 22) Στην έννοια του προσανατολισμού συγκαταλέγεται η ικανότητα του ανθρώπου να μπορεί να κινηθεί σε ένα δεδομένο περιβάλλον έχοντας μία αίσθηση ασφάλειας, ότι γνωρίζει ανά πάσα

στιγμή πού βρίσκεται και πού θέλει να πάει, να μπορεί δηλαδή να προσανατολιστεί μέσα σε αυτό. Το πόσο βασική είναι για την ψυχολογία του ανθρώπου η ανάγκη του προσανατολισμού σε έναν τόπο, το κατανοεί κανείς αν αναλογιστεί την αίσθηση ανασφάλειας που συνοδεύει το συναίσθημα της απώλειας προσανατολισμού.

Τα παραπάνω στοιχεία που σχετίζονται με τον προσανατολισμό του ανθρώπου μέσα σε ένα περιβάλλον αφορούν την οπτική αναγνώριση του τόπου. Αυτό όμως δεν είναι αρκετό για μία ολοκληρωμένη και ουσιαστική σχέση με τον τόπο και εκεί είναι που προκύπτει η έννοια της ταύτισης με τον τόπο. Ο Σούλτς αναφέρει: «χωρίς να μειώσουμε τη σημασία του προσανατολισμού, πρέπει να τονίσουμε ότι η κατοίκηση προϋποθέτει πάνω από όλα την ταύτιση με το περιβάλλον»(Noberg-Schultz, 2009, σ.23). Ταύτιση σημαίνει οικειοποίηση του τόπου που μας περιβάλλει, συμφιλίωση με όλα αυτά τα χαρακτηριστικά που το καθιστούν μοναδικό, με χωρικές δομές που του δίνουν σχήμα, με τις φυσικές καιρικές συνθήκες αλλά και με το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο.

Νομαδική προσέγγιση του τόπου

Η θεωρία και η πρακτική για τη σύγχρονη αντιμετώπιση του χώρου έγκειται στην προσπάθεια της αναγνώρισης αλλά και διαχείρισης της σύγχρονης πολυπλοκότητας. Σε αυτήν την προσέγγιση δέχεται επιρροές από τις μεταστρουκτουραλιστικές φιλοσοφικές θεωρήσεις και ειδικότερα από το έργο του Γάλλου διανοητή Ντελέζ.

Το στατικό μοντέλο που προτείνει η φαινομενολογική αντίληψη δεν ανταποκρίνεται πάντα στο σύγχρονο τόπο της κίνησης, της ταχύτητας και της μεταβλητότητας. Στο σύγχρονο μοντέλο, η χρονικότητα είναι πιο σημαντικό στοιχείο από την τοπικότητα και συνεπώς το χρονικό στοιχείο είναι που καθορίζει τη διαμόρφωση του τόπου. Σύμφωνα με τον Ντελέζ η νέα πραγματικότητα απαιτεί μία πιο κινητική-νομαδική αντιμετώπιση. Ο σύγχρονος άνθρωπος δεν είναι δέσμιος του τόπου όπου κατοικεί αλλά ένας νομάς που περιπλανιέται ανάμεσα σε ιδέες και τόπους.

Στο βιβλίο της Χιλντ Χέινεν (Hilde Heynen), *Architecture and Modernity: A Critique*, αντιπαρατίθενται οι απόψεις των Χάιντεγκερ και Σούλτς με αυτήν του Μάσιμο Κατσιάρι (Massimo Cacciari). Ο Χάιντεγκερ, με σκοπό την κριτική του σύγχρονου τρόπου ζωής που επιβάλλεται από το μοντέρνο κίνημα, αναφέρεται στην κατοίκηση ως ταύτιση με τον τόπο. Ο Χάιντεγκερ επισημαίνει ότι ο άνθρωπος κατοικεί ποιητικά, και μόνο όταν το καταφέρνει αυτό, τότε μπορεί να δημιουργεί ουσιαστικά τεχνήματα. Σύμφωνα με την άποψη του Κατσιάρι, σε αντίθεση με τον Χάιντεγκερ, η ποιητική κατοίκηση φαντάζει αδύνατη στις μέρες μας. Πιστεύει ότι ο σύγχρονος τόπος είναι δύσκολο να κατοικηθεί, καθώς επίσης και ότι το «σπίτι – οικείο» είναι παρελθόν και δεν υπάρχει πλέον σαν έννοια.

Ο σύγχρονος άνθρωπος ίσως μπορεί να κατοικήσει σε έναν τόπο ακόμα και αν δεν έχει δημιουργήσει ιδιαίτερους δεσμούς μαζί του και δεν έχει ταυτιστεί με αυτόν. Σε αυτό το

πλαίσιο της νομαδικότητας κινείται η σκέψη του Γάλλου διανοητή Ντελέζ, καθώς και του πνευματικού συνομιλητή του,Φελίξ Γκουαταρί (Felix Guattari). Ο Ντελέζ είναι ένας ανέστιος (χωρίς εστία) στοχαστής, που πιστεύει στη συνεχή διερεύνηση των ποικίλων δυνατοτήτων που προσφέρει το σύγχρονο περιβάλλον (Χατζησάββα, 2009, σ.271). Όπως αναφέρει, η φύση είναι πολυφωνική και κάθε είδος, συμπεριλαμβανομένου και του ανθρώπινου είδους, έχει το δικό του κόσμο όπου ζει. (Andrew, 2007 ,σ.47) Οι κόσμοι των διαφορετικών ειδών περιπλέκονται μεταξύ τους και εισχωρούν ο ένας στον άλλο προσφέροντας ποικίλες δυνατότητες συνδυασμών και συσχετίσεων.

Οι «νομαδικοί τόποι» που προτείνει ο Ντελέζ είναι τόποι που επιτρέπουν απρόσμενες συναντήσεις, καθώς επίσης και συμβιώσεις ετερογενών στοιχείων. Είναι τόποι οι οποίοι εξαπλώνονται κατευθυνόμενοι σε πολλές διαστάσεις, δηλαδή τόποι διασποράς. Η ιδέα περί διασποράς διαφαίνεται στο μοντέλο δικτύου που περιγράφει ο Ντελέζ, σύμφωνα με το οποίο οι σχέσεις δεν αναπτύσσονται με βάση ένα κέντρο αλλά «ριζωματικα», δηλαδή όπως ακριβώς το ρίζωμα που διακλαδίζεται σε πολλές κατευθύνσεις και δημιουργεί νέες ρίζες σε οποιοδήποτε σημείο, χωρίς να έχει αρχή μέση και τέλος. Η ιδέα του ριζώματος αντιτίθεται στην ιδέα του δέντρου, όπου όλα τα επιμέρους στοιχεία πηγάζουν από τον κεντρικό κορμό. Κάθε σημείο του ριζώματος μπορεί και πρέπει να συνδέεται με οποιοδήποτε άλλο, χωρίς να υπάρχει κάποια ιεραρχία ή σειρά. Οι ίδιοι οι στοχαστές αναφέρουν: « Σε αντίθεση με το δέντρο, το ρίζωμα δεν αποτελεί αντικείμενο αναπαραγωγής. [...] Το ρίζωμα είναι μία αντί - γενεαλογία. Είναι μία βραχυπρόθεσμη μνήμη, ή αλλιώς αντι - μνήμη. Το ρίζωμα λειτουργεί με ποικιλία, επέκταση, κατάκτηση, σύλληψη, παραφυάδες» (Gilles Deleuze & Felix Guattari 1987, σ.21). Το ρίζωμα είναι λοιπόν ένα σύνολο από ετερογένειες και εμπεριέχει την έννοια της πολλαπλότητας, δηλαδή των πολλών πιθανών δυνατοτήτων που μπορεί να εμφανίσει ένας τόπος (Andrew, 2007, σ.25-26). Επιπλέον, σύμφωνα με αυτό το μοντέλο δεν αναπαράγονται στοιχεία που υπήρχαν παλιότερα αλλά δημιουργούνται συνεχώς νέα. Ο Ντελέζ αναφέρεται στο ρίζωμα ως η «εικόνα της σκέψης» (Deleuze, 1980, 1994). Φαίνεται λοιπόν ότι η σκέψη έχει για εκείνον χαρακτήρα ριζωματικό και αποτελείται από επιμέρους ετερογενή στοιχεία που συνδέονται μεταξύ τους με ποικίλους τρόπους.

Για τους δύο στοχαστές, η ζωή είναι πάντα μία διαδικασία που αφορά στο «γίγνεσθαι». Αυτό φανερώνει μία διαρκή επιθυμία για εξέλιξη. Ποτέ δεν αναφέρονται σε μία τελική κατάσταση που επιθυμούν να φτάσουν, ένα «είναι», κατά τη χάιντεγκεριανή άποψη. Η ταυτότητά μας διαμορφώνεται συνεχώς από τα ερεθίσματα που δεχόμαστε από το περιβάλλον και την κοινωνία και αυτό σημαίνει ότι χαρακτηρίζεται από ροϊκότητα. Ο άνθρωπος δεν διαμορφώνει το χαρακτήρα του σε απομόνωση, αλλά κοινωνικά, μέσα από ιδέες και πρακτικές που λαμβάνει από τον κοινωνικό του περίγυρο, και αυτή η διαδικασία είναι συνεχής (Andrew, 2007, σ.78).

Όταν μιλάμε για «νομαδικό τόπο» φαινομενικά έχουμε δύο αντιδιαμετρικές έννοιες, καθώς ο στατικός τόπος (με τη φαινομενολογική έννοια) αντιτίθεται στη νομαδική συμπεριφορά. Αν αναλογιστούμε, ωστόσο, ότι πλέον ο σύγχρονος τόπος είναι μία δομή ανοικτή σε απρόοπτα συμβάντα και δράσεις και όχι η κλειστή-οριοθετημένη δομή που προτείνουν φαινομενολόγοι όπως ο Χάιντεγκερ, καταλαβαίνουμε ότι οι δύο έννοιες, νομαδικότητα και τόπος, δεν είναι και τόσο διαφορετικές τελικά (Χατζησάββα, 2009, σ.269).

Περί μνήμης

Έχοντας υπόψη μας πως το παρελθόν είναι μια «ξένη χώρα» που φτάνει στο παρόν διαμεσολαβημένο και προσαρμοσμένο στις παρούσες συγκυρίες χάρη στη μνήμη, εύκολα γίνεται αντιληπτό πως αυτό που αποκαλούμε παρελθόν δεν είναι τίποτε άλλο παρά «ίχνη των ιχνών που αρχικά είχαμε αντιληφθεί» (David, 1985, σ. 204).

Συγκεκριμένα, η μνήμη μπορεί να θεωρηθεί ως η «δυνατότητα ανάκλησης της παρελθούσης εμπειρίας στο πεδίο της συνείδησης», διαδικασία που εμπεριέχει ένα βαθμό αυθαιρεσίας, καθώς το παραγόμενο αποτέλεσμα συνίσταται στη μορφοποίηση ασυνεχών αναμνήσεων. Τόσο η ατομική μνήμη, που ερμηνεύει εμπειρικά τον κόσμο, όσο και η συλλογική μνήμη, που συνιστά ότι «μένει από το παρελθόν στο πλαίσιο του βιώματος των ομάδων» (Pierre,1989,σ.18-19), συμπράττουν δυναμικά, ώστε να επιλεγούν, να κατασκευαστούν και να διατηρηθούν όσα στοιχεία του παρελθόντος μπορούν να συνδιαμορφώσουν την ταυτότητα της κοινότητας.

Κατά τον Μορίς Χαλμπβάκς (Maurice Halbwachs), ο άνθρωπος, ως κοινωνικό ον αποκτά τις μνήμες του μέσα στην κοινωνία στην οποία ανήκει και ταυτόχρονα εκεί τις ανακαλεί, τις αναγνωρίζει και τις εντοπίζει. Αυτό συμβαίνει διότι ο άνθρωπος συνήθως χρησιμοποιεί τη μνήμη του για να απαντήσει σε ερωτήματα που οι άλλοι του θέτουν. Το άτομο ανήκει ταυτόχρονα σε πολλές κοινωνικές ομάδες (οικογένεια, φίλοι, συνάδελφοι κ.λπ.) και αυτές είναι που δημιουργούν τις συνθήκες για να ανακατασκευάσει τις μνήμες του (Halbwachs, 1992, σ.38). Στα κοινωνικά αυτά πλαίσια η συλλογική μνήμη δεν συντίθεται από το συνδυασμό ατομικών αναμνήσεων, αλλά αντίθετα χρησιμοποιεί τα πλαίσια αυτά για να ανακατασκευάσει μία εικόνα του παρελθόντος, που είναι σε συμφωνία με τις επικρατούσες απόψεις της κοινωνίας στην οποία ανήκει το άτομο (Halbwachs, 1992, σ.40). Επομένως μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο άνθρωπος «θυμάται» μέσα σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο, αφού ανήκει σε μία συγκεκριμένη κοινωνία με δικά της χαρακτηριστικά. Η συλλογική μνήμη αποτελεί ένα πολυσύνθετο ζήτημα, καθώς σε μια κοινωνία συνυπάρχουν πολλές κοινωνικές ομάδες που διαμορφώνουν τη δική τους αυτοεικόνα. Όπως προαναφέρθηκε, σύμφωνα με τον Χαλμπβάκς, η συλλογική μνήμη αποτελεί τη συνισταμένη των ατομικών μνημών μιας ομάδας, στο πλαίσιο της διατήρησης και επανερμηνείας του παρελθόντος της. Όμως, σε καμιά περίπτωση η συλλογική μνήμη δε μορφοποιείται εν κενώ.

Αντίθετα, βρίσκεται σε άμεση αλληλεξάρτηση με το χώρο και τα αντικείμενα που ορίζουν το πλαίσιο, μέσα στο οποίο δρα και κινείται η κοινότητα (Halbwachs, 2013, σ.157)

Συμπεράσματα

Το τοπίο και ο τόπος είναι έννοιες που εμπεριέχουν η μία την άλλη και συνεπώς συσχετίζονται μεταξύ τους. Ο τόπος αποτελεί το υπόβαθρο πάνω στο οποίο ο άνθρωπος εντάσσει τα έργα του και διαμορφώνει τη σκέψη του. Η ταυτότητα του εκάστοτε τόπου εξαρτάται από τις ποικίλες παρεμβάσεις και αλλοιώσεις που θα υποστεί από τον άνθρωπο. Όμως τι είναι τελικά ο τόπος; Είναι ένας στατικός οριοθετημένος χώρος στον οποίο οι άνθρωποι κατοικούν βρίσκοντας ένα συγκεκριμένο και εγγεγραμμένο σε αυτόν νόημα ή ένας κινητικός και άπειρος χώρος σε συνεχή εξέλιξη με ποικίλες δυνατότητες και σχέσεις; Το σίγουρο είναι ότι τα δεδομένα συνεχώς αλλάζουν και είναι απαραίτητο για την τέχνη να προσαρμόζεται σε αυτά, ενσωματώνοντας το παρελθόν στις νέες εξελίξεις.

Στο σημείο αυτό, η μνήμη έρχεται να διαδραματίζει έναν σημαντικό ρόλο στην κατανόηση των στοιχείων του εκάστοτε τόπου. Είδαμε ότι το άτομο δεν θυμάται «ατομικά», αλλά αντίθετα η διαδικασία της μνήμης είναι περισσότερο συλλογική και συνεπώς πραγματοποιείται σε κοινωνικά πλαίσια. Η τέχνη μπορεί να συνδιαλεχθεί με τη μνήμη μέσω των κατασκευών της. Ο καλλιτέχνης διαθέτει τις δικές του ατομικές μνήμες, τις οποίες έχει διαμορφώσει μέσα στην κοινωνία όπου κατοικεί. Αυτές οι μνήμες, αναπόφευκτα περνούν στη σκέψη του και στο έργο του, είτε αυτό είναι θεωρητικό είτε είναι πρακτικό. Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι εικαστικές του παρεμβάσεις μετατρέπονται σε φορείς μνήμης ή αλλιώς «συσκευές μνήμης». Έτσι οι προσωπικές αυτές μνήμες μεταφράζονται σε χώρο, που με τη σειρά του μέσω συγκεκριμένων χειρισμών προκαλεί την ανάδυση μίας πιο συλλογικής μνήμης. Η συλλογική αυτή μνήμη απευθύνεται σε μία συγκεκριμένη κοινωνία και βρίσκει αναφορά στον εκάστοτε τόπο όπου τοποθετείται το έργο.

Για την περεταίρω κατανόηση των θεωριών για τον τόπο και τη μνήμη, που αναπτύχθηκαν στην ενότητα αυτή, αλλά και την εφαρμογή τους στις εικαστικές παρεμβάσεις που πραγματοποιήθηκαν στον αστικό ιστό της Καστοριάς κρίνεται απαραίτητο να γίνει μια μικρή ιστορική αναδρομή της πόλης της Καστοριάς, η οποία θα μπορούσε εύκολα να αποκρυσταλλώσει εκείνα τα κύρια στοιχεία που στοιχειοθετούν την ιστορία της,. Η ανάκληση των οποίων, μέσω των εικαστικών παρεμβάσεων θα ενεργοποιήσουν την ατομική και συλλογική μνήμη των κατοίκων και διαμέσου της νέας χωρικής εμπειρίας θα διαμορφωθεί μια νέα συλλογική μνήμη.

Το εικαστικό έργο

Η θεματική

Η Καστοριά είναι χτισμένη πάνω σε Χερσόνησο και περιβάλλεται από τη λίμνη Ορεστιάδα. Αυτή η οχυρωματική θέση της ήταν και η αιτία της δημιουργίας της. Ο ιστορικός Προκόπιος χρονολογεί την ίδρυση της πόλης στα μέσα του 6ου αιώνα από τον αυτοκράτορα Ιουστινιανό. Οι ιστορικές συγκυρίες της εποχής επέβαλαν τη δημιουργία ενός καλά οχυρωμένου οικισμού που θα παρέχει τη σχετική ασφάλεια στους κατοίκους της. Ωστόσο το φυσικό φρούριο που δημιουργεί η λίμνη, δεν μπορεί να δικαιολογήσει από μόνη της, την οικονομική και κοινωνική ανάπτυξη που επιτεύχθηκε σε αυτήν την πόλη. Η ευρωστία που χαρακτήριζε την πόλη από τον 17ο αιώνα και μετά, οφείλεται σε ένα άλλο χαρακτηριστικό που είναι συνυφασμένο με την ιστορία της Καστοριάς και αυτό είναι η επεξεργασία της γούνας. Η Καστοριά και η γούνα, ένας χώρος και ένα αντικείμενο, μια μακρόχρονη σχέση που βρίσκεται σε ένα σημείο ορόσημο όσον αφορά την επιβίωσή της. Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Το σημείο εκκίνησης αυτής της σχέσης παραμένει αδιευκρίνιστο. Υπάρχουν διαφορετικές εκδοχές για το πότε ακριβώς ξεκίνησε η επεξεργασία και η παραγωγή γούνινων ενδυμάτων στην Καστοριά.

Μία πρώτη εκδοχή είναι πως το ξεκίνημα της γούνας στην Καστοριά έγινε από τους εξόριστους άρχοντες του Βυζαντίου που ήρθαν στην Καστοριά και οι οποίοι χρησιμοποιούσαν σε μεγάλη κλίμακα τη γούνα ως ένδυμα. Μια άλλη εκδοχή θεωρεί πως από αρχαιοτάτων χρόνων οι άνθρωποι που κατοικούσαν στην περιοχή, επειδή δεν επαρκούσε για όλους η καλλιέργεια της γης, ασχολήθηκαν με το ψάρεμα και το κυνήγι ζώων. Τα δέρματα των ζώων που κυνηγούσαν, κυρίως των καστόρων της λίμνης, τα χρησιμοποιούσαν για να κατασκευάσουν ενδύματα και με την πάροδο των χρόνων εξέλιξαν την τέχνη αυτή (Πουλιόπουλος, 2002. σ.8). Άλλη εκδοχή είναι πως οι Ισπανοεβραίοι που εγκαταστάθηκαν στην πόλη δίδαξαν στους Καστοριανούς τη γουναρική τέχνη. Εκείνη όμως η οποία φαίνεται επικρατέστερη είναι αυτή που αναφέρει ο Θεοχάρης Μπαλλής στη διδακτορική του διατριβή, ότι οι Καστοριανοί έμαθαν την τέχνη της επεξεργασίας του δέρματος όσο και της κατεργασίας των δερμάτων στην Κωνσταντινούπολη, περίπου τον 15ο αιώνα. Ήδη, κατά το πρώτο μισό του 16ου αιώνα βρίσκονται Καστοριανοί γουνοποιοί στην Κωνσταντινούπολη, όπου εργάζονται στην περίφημη συντεχνία των «γουναρέων» (Μπαλλής, 1973, σ.10).

Μια εύλογη απορία που πηγάζει από το αφήγημα της ιστορίας της Καστοριάς σε σχέση με τη γούνα, είναι γιατί σήμερα, όσον αφορά τον Ελλαδικό χώρο, η επεξεργασία της γούνας πραγματοποιείται μόνο στην Καστοριά και τη Σιάτιστα. Την απάντηση εδώ και πάλι μας την δίνει ο προαναφερθείς συγγραφέας, στην εργασία του, όπου διαβάζουμε: «... Τον 17ο αιώνα,

όταν άρχισε η μετανάστευση των Καστοριανών στην Δύση, αναπτύχθηκε στην Καστοριά "βιομηχανία-κατ'οίκον" η οποία παρήγαγε γουναρικά για την πελατεία της Δύσης ...».

Η Καστοριά δεν είχε το αποκλειστικό προνόμιο της επεξεργασίας της γούνας από τα παλαιότερα χρόνια, όπως πιστεύεται. Υπήρχαν επί Οθωμανικής κυριαρχίας αξιόλογες βιοτεχνίες, πλην Καστοριάς και Σιάτιστας, στη Θεσσαλονίκη, στην Κοζάνη, στο Διδυμότειχο, στην Αδριανούπολη, Φιλιππούπολη, Καλλίπολη, Χίο, Ιωάννινα κ.λπ. Το ότι οι βιοτεχνίες αυτές δεν σώζονται μέχρι σήμερα, οφείλεται στο γεγονός ότι αυτές περιορίσθηκαν μόνο στην εγχώρια κατανάλωση, σε αντίθεση με τις βιοτεχνίες της Καστοριάς που είχαν έναν πιο εξωστρεφή διεθνή χαρακτήρα

Εικόνα 1. Εργαστήριο γουναρικής αδελφών Βασιλείου

Έτσι, όταν στα τέλη του 18ου αιώνα σημειώθηκε μεταβολή στον τρόπο ένδυσης, δηλαδή άλλαξε η μόδα και τα γουναρικά υπερσκελίστηκαν από τα λεπτά και φθηνά ευρωπαϊκά υφάσματα, η παραγωγή γουναρικών σημείωσε έντονη καμπή. Οι γουνοποιοί, μη μπορώντας να ανταγωνισθούν τα φθηνά υφάσματα άλλαξαν επάγγελμα και έτσι σιγά-σιγά οι βιοτεχνίες έσβησαν. Η μεγάλη συντεχνία των γουναράδων της Κωνσταντινούπολης έχασε και αυτή τη μεγάλη της αίγλη και οδηγήθηκε σε παρακμή και χρεοκοπία. Το ότι διατηρήθηκε η βιοτεχνία της γούνας στην Καστοριά ακόμη και μετά την αποχώρηση των Τούρκων, οφείλεται επομένως σε εμπορικούς λόγους, καθότι οι βιοτεχνίες αυτές δεν αρκέσθηκαν στην εγχώρια κατανάλωση, αλλά διεύρυναν τις αγορές τους τόσο στην Ανατολή (Κωνσταντινούπολη, Αλεξάνδρεια, Συρία, Βηρυτό) όσο και μετέπειτα στην Αμερική. Έτσι η βιοτεχνία της γούνας

δεν ήταν εξαρτώμενη από την εγχώρια κατανάλωση όπως συνέβαινε αρχικά. Χαρακτηριστικό είναι αυτό που αναφέρει ο Emil Brass στο βιβλίο του «*Aus dem Reiche der Pelze*» για τους Έλληνες Καστοριανούς του 18ου αιώνα στη Λειψία. «Φυσικά, όσο αφορά τη Γερμανία, το επίκεντρο της γούνας εκείνη την εποχή αποτελούσε η Λειψία. Ασφαλώς από εκεί δεν έλειπαν οι Έλληνες και οπωσδήποτε οι Καστοριανοί και Σιατιστινοί έμποροι, οι οποίοι με τη γραφική τους ενδυμασία αναζωογονούσαν τους δρόμους της Λειψίας και περισσότερο φυσικά κατά τη διάρκεια της έκθεσης, διότι από τους 300 εμπόρους στο σύνολό τους οι 100 ήταν Έλληνες».

Το εργαστήριο γουναρικής αποτέλεσε για πολλά χρόνια το χώρο εργασίας, δημιουργίας, συνάντησης και επικοινωνίας για τους Καστοριανούς. Η κρίσης της γούνας όμως έχει επιφέρει τη σχεδόν ολική εγκατάλειψη των μικρών και μικρομεσαίων εργαστηρίων

γουναρικής, ενώ παράλληλα έχει απλώσει ένα πέπλο δυσφορίας και αμηχανίας πάνω από την πόλη. Η δυσφορία αυτή επιδρά καταλυτικά στην εξασθένιση της μνήμης που έχει αναφορά στον κλάδο της γουνοποιίας. Ωστόσο η απάλειψη της μνήμης συνεπάγεται και απάλειψη ενός μέρος της ταυτότητας των κατοίκων. Η ανάγκη διατήρησης των αναμνήσεων

Εικόνα 1. Το εργαστήριο γουναρικής

που συνδέονται με τη γούνα και η αποδοχή τους ως ενός σημαντικού τμήματος της ιστορίας των πολιτών, αλλά και της πόλης, θα μπορούσε να λειτουργήσει ως εφαλτήριο για μια νέα αρχή. Η παραπάνω διαπίστωση συνέβαλε καθοριστικά ώστε το εργαστήριο γουναρικής να επιλεχθεί ως η θεματική των εικαστικών παρεμβάσεων.

Η αφορμή και ο χώρος

Η αφορμή για τις εικαστικές παρεμβάσεις στο ιστορικό κέντρο της πόλης υπήρξε η μαζική εγκατάλειψη των καταστημάτων της οδού Μητροπόλεως. Μιας οδού που υπήρξε πάντα ο

κύριος άξονας της πόλης της Καστοριάς. Από την εποχή ακόμη που η Καστοριά ήταν καστροπολιτεία, ο δρόμος αυτός συνέδεε την κεντρική πύλη με την Ακρόπολη όπου βρίσκεται ο Βυζαντινός Ναός της Κουμπελίδικης. Το όνομά της το πήρε μεταγενέστερα από το κτήριο της Μητρόπολης που κτίστηκε στο τέλος της οδού. Η Μητροπόλεως ήταν ο μοναδικός εμπορικός δρόμος της πόλης. Η άποψη αυτή επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι η περιοχή που μελετάται και εμπεριέχει τον συγκεκριμένο δρόμο είναι γνωστή και ως Τσαρσί, από την τουρκική λέξη που σημαίνει αγορά.

Μετά το πέρας των πολέμων η Καστοριά άρχισε να ανασυντάσσεται με γοργούς ρυθμούς, γεγονός που οφειλόταν κατά πολύ στη μεγάλη κερδοφορία που επέφερε ο κλάδος της γουνοποιίας. Όλη αυτή η ευμάρεια και ο πλούτος αντικατοπτριζόταν στην οδό Μητροπόλεως. Μετά την ανοικοδόμηση, η Μητροπόλεως περιστοιχιζόταν από εμπορικά μαγαζιά καθώς και χώρους εστίασης και αναψυχής που ήταν ζηλευτά ακόμα και από τα μεγάλα αστικά κέντρα της Ελλάδας. Στους παράπλευρους δρόμους ήταν «κρυμμένα» τα «μαγαζιά», όπως συνήθιζαν να αποκαλούν οι Καστοριανοί τα εργαστήρια γουναρικής. Εκείνη την εποχή η πόλη της Καστοριάς φάνταζε σαν ένα ασταμάτητο εργοτάξιο, εκατοντάδες εργαστήρια μέσα στην πόλη δούλευαν πυρετωδώς, ο ήχος της μηχανής ραψίματος και της μηχανής σταματώματος (καρφώματος) αντηχούσε σε κάθε στενό της πόλης. Οι σταματούρες (ξύλινες τάβλες 140x240 εκ..) τοποθετούνταν έξω από τα μαγαζιά με θέα τον ήλιο προκειμένου να στεγνώσουν τα καρφωμένα γουνοδέρματα.

Σήμερα, αυτή η μνήμη με το αστικό τοπίο γεμάτο σταματούρες και το ηχοτοπίο που δημιουργούσαν οι μηχανές γουναρικής κατοικεί στο μυαλό κάθε ενήλικου κατοίκου της Καστοριάς. Η Μητροπόλεως και η γούνα σχεδόν ταυτίζονται, αυτό το αποδεικνύει και η παράλληλη πορεία τους. Οι καλές εποχές της γούνας προσέδιδαν λάμψη και μεγαλοπρέπεια στην οδό, ενώ η παρακμή επέφερε την εγκατάλειψη και την ερημοποίησή της. Ο χώρος πλέον που διαμορφώνεται από το δρόμο και από τις πολυκατοικίες που τον περιστοιχίζουν, θυμίζει χώρο σε αποσύνθεση. Η μη λειτουργία των καταστημάτων και η παντελής εγκατάλειψή τους από τους ιδιοκτήτες καθώς δεν διαφαίνεται καμία προοπτική ενοικίασής τους, δημιουργεί ένα δυστοπικό περιβάλλον. Η αίσθηση της εγκατάλειψης και της παραίτησης που καταλαμβάνει όλη την οδό δημιουργεί ένα πνιγηρό συναίσθημα κατά την διέλευσή της που έχει άμεσο αντίκτυπο στους κατοίκους της περιοχής, οι οποίοι σε πολλές περιπτώσεις επιλέγουν διαφορετική διαδρομή προκειμένου να φτάσουν στον προορισμό τους· ενώ η αγκύλωση της τοπικής κοινότητας και των δημοτικών αρχών προεξοφλεί την περαιτέρω υποβάθμιση της περιοχής.

Η ερημοποίηση της οδού Μητροπόλεως προσδιόρισε και το χώρο των εικαστικών παρεμβάσεων. Οι άδειες βιτρίνες της οδού που φαντάζουν σαν άδεια κουφάρια του λαμπερού παρελθόντος είναι εκείνες που φιλοξενούν τις εικαστικές παρεμβάσεις. Στη συγκεκριμένη οδό υπάρχουν 78 κενές βιτρίνες, εκ των οποίων οι 9 έχουν ενεργοποιηθεί εικαστικά.

Το εικαστικό έργο ως κοινωνικό έργο

Μπορεί η χρήση των βιτρινών να απαιτεί μια ιδιωτική αδειοδότηση από τους ιδιοκτήτες των καταστημάτων, ωστόσο η προβολή του έργου θα βρίσκεται σε δημόσια θέα. Το γεγονός αυτό προαναγγέλλει μια αντιμετώπιση του εικαστικού έργου ως δημόσιου έργου αφού αναπτύσσεται μέσα στον αστικό ιστό της πόλης και κατά μήκος της οδού Μητροπόλεως.

Τα σύγχρονα δημόσια έργα απέχουν πολύ από τη μνημειώδη αρρενωπή αυτο-αναφορική μορφή της μοντέρνας γλυπτικής στη μορφή drop-sculpture που λειτούργησε ως φορέας εξευγενισμού των σύγχρονων μεγαλουπόλεων (Μπολωνάκη,2020,σ.435). Ιστορικά η δημόσια τέχνη συγκρότησε ένα κρίσιμο διαλεκτικό πεδίο στις αρχές της δεκαετίας του 1990, με σημείο αναφοράς την απομάκρυνση του έργου *Titled arc* από την πλατεία Federal στη Νέα Υόρκη (1989). Χαρακτηριστική είναι η δήλωση της καλλιτέχνιδας Σούζαν Γκμπλικ (Suzan Gablic): «η αντιπαράθεση του έργου *Titled Arc* μας αναγκάζει να αναθεωρήσουμε τις έννοιες της τέχνης που επικεντρώνονται στην ιδέα της καθαρής ελευθερίας και της ριζικής αυτονομίας με την εισαγωγή της στη δημόσια σφαίρα χωρίς σεβασμό στις σχέσεις της με τους ανθρώπους, την κοινότητα ή οποιονδήποτε άλλο παράγοντα εκτός της επιδίωξης της τέχνης για την τέχνη και τα συμφέροντά της» (Gablic, 1995, σ.79). Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και η καλλιτέχνιδα και επιμελήτρια Σάρα Σέλγουντ (Sara Selwood), που στην δημοσίευσή της με τίτλο «Τα οφέλη της Δημόσιας Τέχνης» κατακρίνει την πλευρά των χορηγών που επιδιώκουν την συνεχιζόμενη κυριαρχία του αισθητικού γούστου και την αποδοχή από ένα καλλιεργημένο κοινό ακυρώνοντας έτσι κάθε προσπάθεια προσέγγισης της τέχνης προς τις κοινότητες και το περιβάλλον τους.

Η νέα δημόσια τέχνη σηματοδοτεί την αποχώρηση της τέχνης από τις αρχ της αισθητικής ηγεμονίας για να κατευθυνθεί προς την κοινότητα. Από την πλευρά της η Μιούον Κουόν (Miwon Kwon) υποστηρίζει ότι το νέο είδος δημόσιας τέχνης θεμελιώνεται στην έννοια της τοποθεσίας, «όχι μόνο ως φυσικό πλαίσιο αλλά ως θεωρητική έννοια, κοινωνικό ζήτημα, πολιτικό πρόβλημα, θεσμικό πλαίσιο, γειτονιά, γεγονός, ιστορική κατάσταση, ακόμη και συγκεκριμένη μορφή επιθυμίας» (Kwon, 2002, σ.29).

Η συμπόρευση του μελετητή με τις παραπάνω τοποθετήσεις προδιαγράφει μια εικαστική έρευνα έχοντας ως επίκεντρο το κοινωνικό πεδίο. Η τέχνη στην περίπτωση που μελετάται αποτελεί το μέσο και όχι το σκοπό. Η τέχνη, όπως προαναφέρθηκε, χρησιμοποιείται με πρόθεση να βελτιωθεί η χωρική εμπειρία, να ενισχυθεί η ταυτότητα του κατοίκου μέσω της ανάκλησης μνημών, αλλά να προσδώσει και ένα επιπλέον νόημα σε έναν αστικό μικρότοπο της πόλης. Επιπρόσθετα η ύπαρξη των εικαστικών παρεμβάσεων στην οδό Μητροπόλεως

μπορεί να ενεργοποιήσει αντίστοιχες προθέσεις των κατοίκων της περιοχής δημιουργώντας έναν πυρήνα που θα στοχεύει στην αναβάθμιση της οδού.

Αυτή η τάση για μια ουσιαστικότερη σύνδεση της τέχνης με τη ζωή και αποτελεσματικότερη επικοινωνία του καλλιτέχνη με την κοινότητα, γίνεται πιο ορατή τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Σε αυτό το διάστημα εκτέθηκαν έργα με έντονο χαρακτήρα κριτικής πάνω στα μεγάλα κοινωνικά προβλήματα της εποχής, όπως το οικολογικό ζήτημα, η καταπίεση των μειονοτήτων, οι προκλήσεις της εμπορευματοποίησης και του καταναλωτισμού καθώς και η αδικία του πόλεμου. Έτσι το καλλιτεχνικό έργο θα εμπλακεί με την κοινωνιολογία περισσότερο και δεν θα περιοριστεί μονάχα σε αισθητικά και μορφολογικά ζητήματα. Ο καλλιτέχνης θα δημιουργήσει έργα οπτικοποιώντας έννοιες και θα καταγράψει καταστάσεις που δεν έχουν πρωτεύοντα στόχο την αισθητική ευχάριστη αλλά τη συνειδητοποίηση ή την αναθεώρηση της ίδιας της πραγματικότητας. Θα διαμορφώσει έργα με την κοινωνιολογική ματιά που θα καταγγέλλουν τις καταναλωτικές συνήθειες και τις σκληρές ανθρώπινες σχέσεις. Θα παρουσιάσει προσωπικές αντιλήψεις για την ανθρώπινη ύπαρξη και τον κόσμο και θα επαναπροσδιορίσει τη θέση και την αξιοπρέπεια του ανθρώπου. Θα προτείνει μία τέχνη τελικά προορισμένη περισσότερο να δώσει παρά να απεικονίσει τη ζωή και με βασικό σκοπό να συμβάλλει ώστε να αλλάξει κάτι στο σύστημα αυτό του κόσμου. (Πολυχρονάτου, 2007 σ.48).

Καλλιτέχνες όπως η Μπάρμπαρα Κρούγκερ (Barbara Krueger) και οι Guerilla Girls είναι εικαστικοί που μετατρέπουν την κοινότητα σε μέσο και σε πρωτογενή καλλιτεχνική ύλη ανατροφοδοτώντας τόσο την κοινότητα σε κρίση, την καλλιτεχνική τους ταυτότητα αλλά και την σύγχρονη τέχνη γενικότερα. (Ζιώγας, 2020, σ.33)

Οι guerilla Girls μέσω των αφισών τους, απευθύνουν ένα ηχηρό μήνυμα για τη χειραφέτηση των γυναικών και την ισότιμη αντιπροσώπευσή τους στους θεσμούς της Τέχνης. Έχοντας αναπτύξει δεξιότητες, στη χρήση δεδομένων και στατιστικών, προβάλλουν αδιάσειστα στοιχεία σχετικά με την άνιση κατανομή των γυναικών σε σχέση με τους άντρες στον χώρο της Τέχνης. Προκειμένου η δημόσια προβολή τους, να εστιάσει στα θέματα που πραγματεύονται και όχι στον εαυτό τους, φορούν μάσκες γορίλλα και υιοθετούν τα ονόματα νεκρών γυναικών καλλιτεχνών. Μεταγενέστερα η ομάδα επέκτεινε την εστίαση της, περιλαμβάνοντας στις εικαστικές αποτυπώσεις τους, και σχόλια πάνω στην ρατσιστική αντιπροσώπευση, των έγχρωμών καλλιτεχνών από τους θεσμούς της Τέχνης. Μπορεί οι τρείς δεκαετίες ακτιβισμού που έχουν διανύσει οι guerilla Girls να μην έχουν φέρει μεγάλες μετατοπίσεις σε γκαλερί και ιδρύματα, ωστόσο αφενός έχουν κάνει γνωστό το πρόβλημα σε παγκόσμια κλίμακα και αφετέρου έχουν ενδυναμώσει σημαντικά τις συλλογικότητες των γυναικών και έγχρωμών καλλιτεχνών.

Η Κρούγκερ μετέτρεψε την πολιτική κραυγή σε εικαστικό έργο. Τα έργα της (κοινωνικές διαμαρτυρίες και εσωτερικές κραυγές ταυτόχρονα) αποτελούν ίσως την πιο σημαντική

καλλιτεχνική έκφραση πολιτικής διαμαρτυρίας της τέχνης των Ηνωμένων Πολιτειών αλλά και διεθνώς(Ζιώγας, 2022, σ.35). Από τα τέλη της δεκαετίας του ογδόντα η Αμερικανίδα καλλιτέχνης χρησιμοποιεί την αφοριστική γλώσσα, και τον προκλητικό τόνο των μέσων μαζικής ενημέρωσης, για να αντιμετωπίσει έντονα φορτισμένα θέματα όπως το δικαίωμα στην άμβλωση, και τον υπερκαταναλωτισμό. Στην πρακτική της η Κρούγκερ χρησιμοποιεί· ασπρόμαυρο φωτομοντάζ με κόκκινο πλαίσιο, όπου στη συνέχεια προσθέτει λεκτικά μηνύματα με έντονη γραμματοσειρά. Η αντίθεση του κόκκινου κειμένου, σε μια ασπρόμαυρη φωτογραφία κάνει την ήδη τολμηρή δήλωση, να φαίνεται πολύ πιο ισχυρή και επομένως σημαντική. Σήμερα, το έργο της είναι ορατό όχι μόνο σε μουσεία και γκαλερί, αλλά σε μεγάλους τοίχους, κτίρια, διαφημιστικές πινακίδες, σιδηροδρομικούς σταθμούς, σε πάρκα, ακόμη και στις επιφάνειες των λεωφορείων δημόσιας συγκοινωνίας.

Η αντικαταναλωτική της τέχνη, επικρίνει τα μέλη της κοινωνίας, που θεωρούν ότι είναι απαραίτητο να αντικαταστήσουν την αξία τους με υλιστικά αντικείμενα. Ένα από τα έργα της Κρούγκερ που έχει γίνει πολύ δημοφιλές, είναι γνωστό ως Untitled (I Shop Therefore I Am,1987). Το έργο αυτό εμπεριέχει ένα σχόλιο πάνω στις σύγχρονες ανέσεις, οι οποίες έχουν αφαιρέσει την ανάγκη του ατόμου για αυτοπραγμάτωση και αυτοεκτίμηση.

Ένα άλλο εντυπωσιακό έργο φεμινιστικής τέχνης από την Κρούγκερ είναι το Untitled (Your Body is a Battleground). Η Κρούγκερ είναι σε θέση να σχολιάσει μέσα από το έργο της «τις προβληματικές κοινωνικές νόρμες που προκύπτουν από την πατριαρχία» (Calak, 2008, σ.155). Αυτό το έργο δημιουργήθηκε το έτος 1989 και αντιπροσωπεύει αναμφίβολα τη γνώμη της, για τον τρόπο με τον οποίο η κοινωνία βλέπει τις γυναίκες.

Το σπουδαίο με τη φεμινιστική τέχνη είναι ότι δημιούργησε ευκαιρίες και χώρους που προηγουμένως δεν υπήρχαν για γυναίκες και καλλιτέχνες μειονοτήτων. Όμως, αυτό που είναι αξιοσημείωτο για την Κρούγκερ είναι ότι δεν είναι πικραμένη, δεν λυπάται τον εαυτό της και τις άλλες γυναίκες. Αντίθετα, τις επαινεί για τις δυνάμεις και τα επιτεύγματά τους. Η τέχνη της μπορεί να θεωρηθεί ως «θετική προπαγάνδα» και όπως οι guerilla Girls ανήκει σε καλλιτέχνηδες που ενσωμάτωσαν την κοινωνική τους αμφισβήτηση στον κόσμο της Τέχνης και συνέβαλαν στον μετασχηματισμό εδραιωμένων πεποιθήσεων της κοινωνίας.

Από τα arpilleras, τους Pussy riot, το θέατρο του Καταπιεσμένου, το El Sistema και τις διάσημες αφίσες, όπως το εμβληματικό Silence=Death του ACT UP για την ευαισθητοποίηση απέναντι στο AIDS, στα ευφάνταστα πλακάτ του κινήματος του Black Lives Matter, οι καλλιτέχνες υιοθέτησαν τη φωνή του κοινωνικά προβληματισμένου καλλιτέχνη, ασκώντας κριτική στις εξουσιαστικές δομές και συμβάλλοντας με τον τρόπο τους στη δημοσιοποίηση αλλά και στην επιτάχυνση της επίλυσης διάφορων ζητημάτων που υπόκεινται στη δημόσια σφαίρα.

Το εικαστικό έργο ως αντι-μνημείο

Στο εικαστικό έργο επιχειρείται να δημιουργηθεί ένας σύνδεσμος με τον τόπο, ενώνοντας το παρελθόν με το παρόν και το μέλλον μέσα από μια ιδιόμορφη διαπλοκή της χωρικής εμπειρίας με τη μνήμη. Η μνήμη που ανασύρεται μέσα από τις εικαστικές εγκαταστάσεις δεν επιδιώκει μια απλή νοσταλγική ανάκληση παρελθουσών εμπειριών, εικόνων ή αναμνήσεων, αλλά μια πειραματική διαδικασία όπου ενδιαφέροντα στοιχεία του υφιστάμενου τόπου ανασυντίθενται δημιουργώντας νέους πειραματικούς τόπους. Επίσης οι εικαστικές παρεμβάσεις δεν επιβάλλουν μια ορισμένη αφήγηση αλλά ενεργοποιούν τις προσωπικές αφηγήσεις των κατοίκων μέσα από τη φανέρωση σε δημόσια θέα των αντικειμένων γουναρικής.

Η σχέση υποκειμένου-αντικειμένου αποκτάει τις τελευταίες δεκαετίες μια νέα προσέγγιση που κερδίζει συνεχώς έδαφος ενάντια στη δυτικότροπη συνήθεια που κατηγοριοποιεί αντιστικτικά ανθρώπους ως υποκείμενα και τα πράγματα ως αντικείμενα. Μια συνήθεια δηλαδή που παρουσιάζει τα υποκείμενα ως ανθρώπινα όντα, ζωντανά και ενεργητικά, ενώ τα αντικείμενα ως μη ανθρώπινα, αδρανή και παθητικά(Γιαλούρη, 2010, σ.362). Ένα χαρακτηριστικό δείγμα της προσπάθειας υπέρβασης του δυϊσμού που παρουσιάζει πράγματα και ανθρώπους ως αντιδιαμετρικά αντιθετικές και διακριτές κατηγορίες είναι η θεωρία του Άλφρεντ Γκέλ (Alfred Gell), (1998), ο οποίος τονίζει τον συμμετοχικό ρόλο των αντικειμένων στις κοινωνικές διαδικασίες. Ο Γκέλ θεωρεί τα αντικείμενα τέχνης αλλά και τα υλικά αντικείμενα γενικότερα ως δρώντα υποκείμενα. Ο Γκέλ εξηγεί πως το να χαρακτηρίζουμε τα αντικείμενα ως δρώντα υποκείμενα δεν σημαίνει ότι τους προσδίδουμε νου και προθέσεις - τα πράγματα δεν είναι αυτόβουλα όντα όπως οι άνθρωποι. Είναι όμως δρώντα υπό την έννοια ότι τα αντικείμενα επιδρούν στους ανθρώπους, προκαλώντας τους αισθήματα και ανακαλώντας μνήμες επηρεάζοντας έτσι τις κοινωνικές ζωές τους. Για το λόγο αυτόν ο Γκέλ θεωρεί πως πρέπει να εξετάζουμε το πώς οι άνθρωποι δρώντας μέσω των αντικειμένων διοχετεύουν πλευρές της προσωπικότητάς τους σε αυτά. Η αντίθεση υποκειμένου-αντικειμένου περιορίζει την κατανόηση της σημασίας των πραγμάτων και του ρόλου τους στη δημιουργία μορφών κοινωνικότητας, διότι αφενός παραβλέπει τη διαλεκτική σχέση που υπάρχει μεταξύ ανθρώπων και πραγμάτων και αφετέρου θεωρεί τα πράγματα ως νεκρή, αδρανή ύλη.

Ένας εύκολος τρόπος να αποδειχθεί η επίδραση που έχουν τα αντικείμενα στην κοινωνική μας ζωή είναι μέσα από την απουσία τους. Το καλοκαίρι του 1995 το κτίριο του Ράιχσταγκ στο Βερολίνο, που συνδέθηκε με διαφορετικές φάσεις της γερμανικής εθνικής ιστορίας, με αφορμή τον εορτασμό της πέμπτης επετείου της γερμανικής εθνικής ενοποίησης καλύφθηκε

με ένα πέπλο από τους καλλιτέχνες Κρίστο (Christo) και Ζαν Κόλντ (Jeanne-Claude). Το Ράιχσταγκ για δυο βδομάδες έγινε αόρατο, αν και ίσως περισσότερο ορατό από ότι πριν καλυφθεί με το πέπλο, αφού το γεγονός της κάλυψής του έγινε διεθνές γεγονός για τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και γιορτάστηκε στη Γερμανία και το Βερολίνο όπως μόνο η πτώση του Τείχους του Βερολίνου είχε εορταστεί έξι χρόνια νωρίτερα (Huyssen, 2003, σ.30-48). Στο παραπάνω παράδειγμα οι καλλιτέχνες προτείνουν μια εναλλακτική μορφή μνημείου που δεν μνημειοποιεί τόσο, όσο μνημονεύει. Παρουσιάζει την ιστορία όχι σαν ένα χώρο απομονωμένο στο παρελθόν ή σαν ένα απόθεμα από το οποίο το μυαλό ανασύρει, όπως ένας υπολογιστής, επιλεκτικά γεγονότα και εικόνες από το παρελθόν, αλλά ως μια μνήμη εν τω γίγνεσθαι στο εκάστοτε παρόν. Ο διαλογικός χαρακτήρας των μνημείων και οι διαφορετικές όψεις της μνήμης επιβεβαιώνεται από τη συνομιλία των μνημείων με τον επισκέπτη (Young, 1994,σ.37).

Οι εικαστικές παρεμβάσεις που λαμβάνουν χώρα στην οδό Μητροπόλεως μπορεί να θεωρηθεί ότι ενσωματώνουν χαρακτηριστικά αντι-μνημείου. Όπως το αντι-μνημείο έτσι και οι εικαστικές παρεμβάσεις αλληλεπιδρούν με τον θεατή, του προκαλούν έντονα συναισθήματα, που μετουσιώνονται σε βίωμα και τον ωθούν να στοχαστεί. Η ενεργοποίηση αυτών των συναισθημάτων συνδέει τον θεατή με τις προσωπικές μνήμες και σκέψεις του, μετασχηματίζοντας τα γεγονότα του παρελθόντος σε δυνάμεις διαμόρφωσης του παρόντος.

Η απόσταση που υπήρχε μεταξύ του μνημείου και του θεατή, δεν υπάρχει πλέον. Η μορφή του αντι-μνημείου, όπως συμβαίνει και στο παρόν εικαστικό έργο, δεν επιβάλλει την ανάπλαση συγκεκριμένων αφηγηγήσεων του παρελθόντος, κάτι το οποίο επιτυγχάνει τη συνεχή επανερμηνεία της συλλογικής μνήμης από τις επόμενες γενιές. Επίσης η απουσία κάποιας θεσμικής χρηματοδότησης στην όλη προσπάθεια αποκόπτει οποιαδήποτε εξωτερική κατευθυντήρια γραμμή που θα μπορούσε να αναδείξει μια συγκεκριμένη ανάγνωση. Ένα άλλο χαρακτηριστικό αυτών των ενεργών μνημείων είναι ο εφήμερος χαρακτήρας τους. Τα αντι-μνημεία επιδιώκουν τη συνεχή αλλαγή ακόμα και την εξαφάνισή τους σηματοδοτώντας, όπως ισχυρίζονται, την αναπόφευκτη και ουσιώδη εξέλιξη της ίδιας της μνήμης με την πάροδο του χρόνου. Αρνούνται την ψευδαίσθηση της μονιμότητας που παραδοσιακά προωθείται στα μνημεία, εφιστώντας την προσοχή στη δικιά τους φευγαλέα παρουσία (Young 1992) κάτι το οποίο βρίσκει σύμφωνη και την παρούσα προσπάθεια καθώς οι εικαστικές παρεμβάσεις θα παραμείνουν στο χώρο για έναν χρόνο και στην συνέχεια θα αποσυρθούν διατηρώντας ως καλλιτεχνικό απότοκο το αρχειακό υλικό.

Στη συνέχεια γίνεται μια περιγραφή στον τρόπο προσέγγισης του εικαστικού έργου που μελετάται καθώς και μια αναφορά στα έργα κάποιων καλλιτεχνών που οι πρακτικές τους συμμερίζονται συναφείς αποκρίσεις με το παρόν εικαστικό έργο φανερώνοντας έτσι τις έμμεσες επιρροές τους.

Το εικαστικό έργο ως αυτόνομο έργο.

Μπορεί το αισθητικό αποτέλεσμα να μην αποτελεί την κυρίαρχη επιδίωξη των εικαστικών παρεμβάσεων, ωστόσο οι κατάλληλες αισθητικές επιλογές θα συνδράμουν στην επίτευξη του στόχου που προαναφέρθηκε. Στο παρόν εικαστικό έργο δεν υπάρχει καμιά διάθεση έρευνας και πειραματισμού πάνω στα αισθητικά στοιχεία (φόρμα, χρώμα, υφή). Η αισθητική που χρησιμοποιείται δανείζεται χαρακτηριστικά από το χώρο της γραφιστικής και της διαφήμισης, μια πρακτική που ήταν κυρίαρχη και στο κίνημα της Pop Art. Μια πρακτική που απέφευγε την κραυγαλέα υποκειμενικότητα του συναισθήματος είτε πάνω στη θεματολογία είτε στην ζωγραφική τεχνική. Η αποστασιοποίηση που πηγάζει από τέτοιες πρακτικές προσφέρει την ελευθερία πληθώρας αναγνώσεων από τους θεατές και στην περίπτωσή μας πληθώρας συνειρμικών αφηγήσεων και αναμνήσεων.

Το αστικό υποκείμενο, όπως προαναφέρθηκε στην εισαγωγή, καθορίζει και καθορίζεται από το αστικό τοπίο, η ταυτότητά του διαμορφώνεται συνεχώς από τα ερεθίσματα που δεχόμαστε από το περιβάλλον και την κοινωνία. Το θέμα που ανακύπτει εδώ είναι πώς οι εικαστικές παρεμβάσεις θα μπορέσουν να επηρεάσουν θετικά τους κατοίκους και θα ενισχύσουν τη χωρική τους εμπειρία.

Οι ιστορικές και κοινωνιολογικές αναφορές του τόπου που ενυπάρχουν ήδη στη φαινομενολογική προσέγγιση της θεματικής των εικαστικών παρεμβάσεων παρέχουν τη δυνατότητα της άμεσης σύνδεσης του θεατή με τον τόπο. Το οπτικό αποτύπωμα όμως απαιτεί μια πιο δυναμική συσχέτιση των παρεμβάσεων με τον αστικό χώρο.

Η αρχική επιδίωξη είναι το ξάφνιασμα του χρήστη της οδού Μητροπόλεως. Η διακοπή του επαναλαμβανόμενου μοτίβου, που στην περίπτωσή μας είναι οι εγκαταλειμμένες βιτρίνες, από μια εικαστική παρέμβαση προκαλεί την ενεργοποίηση του χρήστη και παρέχει τον απαραίτητο χρόνο ώστε να δημιουργηθεί ένα διαλεκτικό πεδίο μεταξύ χρήστη και εικαστικού έργου που στη συνέχεια με οδηγό την ανάμνηση μπορεί να οδηγηθεί σε μια νέα βιωμένη εμπειρία. Η χρησιμοποίηση ετερογενών στοιχείων στην οδό δημιουργούν έναν νέο τόπο ανοιχτό σε νέες συνάψεις και πειραματικές διερευνήσεις ή διαφορετικά έναν «νομαδικό τόπο» όπως προαναφέρθηκε από τον Ντελέζ. Οι «νομαδικοί τόποι» που προτείνει ο Ντελέζ είναι τόποι που επιτρέπουν απρόσμενες συναντήσεις, καθώς επίσης και συμβιώσεις ετερογενών στοιχείων .

Στο εικαστικό έργο που μελετάται, η ετερότητα που απαιτεί η νομαδική προσέγγιση επιτυγχάνεται με την ανάμειξη στοιχείων ιδιωτικού χαρακτήρα με το δημόσιο αστικό ιστό. Τα εργαλεία γουναρικής που μεταπηδούν από το εργαστήριο στο δημόσιο χώρο,

θολώνοντας τα όρια του μέσα και του έξω, δημιουργούν νέους συνειρμούς και συνάψεις. Η μεταφορά στην κλίμακα που πραγματοποιείται επαναπροσδιορίζει τη θέση που κατέχουν αυτά τα καθημερινά αντικείμενα τοποθετώντας τα σε περίοπτη θέση. Το αντικείμενο που αλλάζει κλίμακα και μετατοπίζεται από τον εσωτερικό στον εξωτερικό χώρο, τείνει να προκαλεί την ανάκληση μνημών και να δημιουργεί νέους συσχετισμούς, επιτυγχάνοντας έτσι τη δημιουργία ενός νέου βιώματος στον τόπο. Ο Ντελέζ πιστεύει στη συνεχή διερεύνηση των ποικίλων δυνατοτήτων που προσφέρει το σύγχρονο περιβάλλον. Όπως αναφέρει, η φύση είναι πολυφωνική και κάθε είδος, συμπεριλαμβανομένου και του ανθρώπινου είδους, έχει το δικό του κόσμο όπου ζει. Οι κόσμοι των διαφορετικών ειδών περιπλέκονται μεταξύ τους και εισχωρούν ο ένας στον άλλο προσφέροντας ποικίλες δυνατότητες συνδυασμών και συσχετίσεων.

Ο καλλιτέχνης που αποτέλεσε το εφαλτήριο για τέτοιες πρακτικές ήταν ο Μαρσέλ Ντυσάν (Marcel Duchamp). Στα ready-mades του Ντυσάν αντικείμενα καθημερινής χρήσης μετατρέπονται σε έργα αισθητικής αξίας μόνο με τη μεταφορά τους σε χώρους που δηλώνουν ότι φιλοξενούν έργα τέχνης. Με αυτόν τον τρόπο μηδενίζει την απόσταση μεταξύ αντικειμένου και έργου τέχνης, υποδηλώνοντας έτσι ότι η αισθητική αξία ενός αντικειμένου δεν αρκεί για να χαρακτηριστεί ως έργο τέχνης,. Οι πρακτικές που δείχνουν να εμπεριέχουν μια λύση στο πρόβλημα είναι εκείνες που έχουν έναν πιο άμεσο κοινωνικό αντίκτυπο.

Δύο σύγχρονοι καλλιτέχνες που συμμερίζονται τις παραπάνω τοποθετήσεις αλλά και παρουσιάζουν ομοιότητες τόσο με τα στοιχεία όσο και με τις προθέσεις του εν λόγω εγχειρήματος είναι ο Γκονσάλες Τόρες (Gonzalez Torres) και ο Άι Γουεϊγουέι. Παρακάτω θα γίνει αναφορά στο έργο και συγκεκριμένα σε δύο εικαστικές παρεμβάσεις τους στο αστικό τοπίο.

Ο Τόρες, είναι ένας καλλιτέχνης του οποίου το έργο διαφαίνεται να καταλαμβάνει ένα κομβικό σημείο στην πορεία της τέχνης. Ο Τόρες κάνοντας συχνά αναφορές στην ίδια του τη ζωή και μεταφέροντας αυτές τις αυτοβιογραφικές καταγραφές σε δημόσιους χώρους, καταφέρνει να θολώσει τα όρια μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου. Ένα παράδειγμα είναι η εικαστική του παρέμβαση στον αστικό ιστό της πόλης του Μανχάταν. Το έργο του *Untitled* (Billboard) που το δημιούργησε το 1991, είναι μια εικόνα ενός άστρωτου κρεβατιού με δύο μαξιλάρια με αποτυπώματα σώματος που τοποθετήθηκε σε δώδεκα διαφημιστικές πινακίδες σε όλο το Μανχάταν. Οι πινακίδες, απλωμένες σε όλη την πόλη , εμπλέκονταν σε ένα «νομαδικό» τόπο, όπως θα έλεγε ο Ντελέζ, μεταξύ τέχνης και δομημένου περιβάλλοντος. Στην εικόνα του άδειου κρεβατιού, τα βαθουλώματα στα μαξιλάρια και τα τσαλακωμένα σεντόνια, δήλωναν τόσο την παρουσία όσο και την απουσία σωμάτων. Συνήθως τα έργα έμεναν χωρίς ετικέτα, βάζοντας τους περαστικούς σε πειρασμό να σταματήσουν και να εξετάσουν τα έργα τέχνης. Στην περίπτωση που επιδίωκαν να ανακαλύψουν την πηγή των έργων θα έρχονταν αντιμέτωποι με το μεγαλύτερο κοινωνικό πρόβλημα που αντιμετώπιζε η

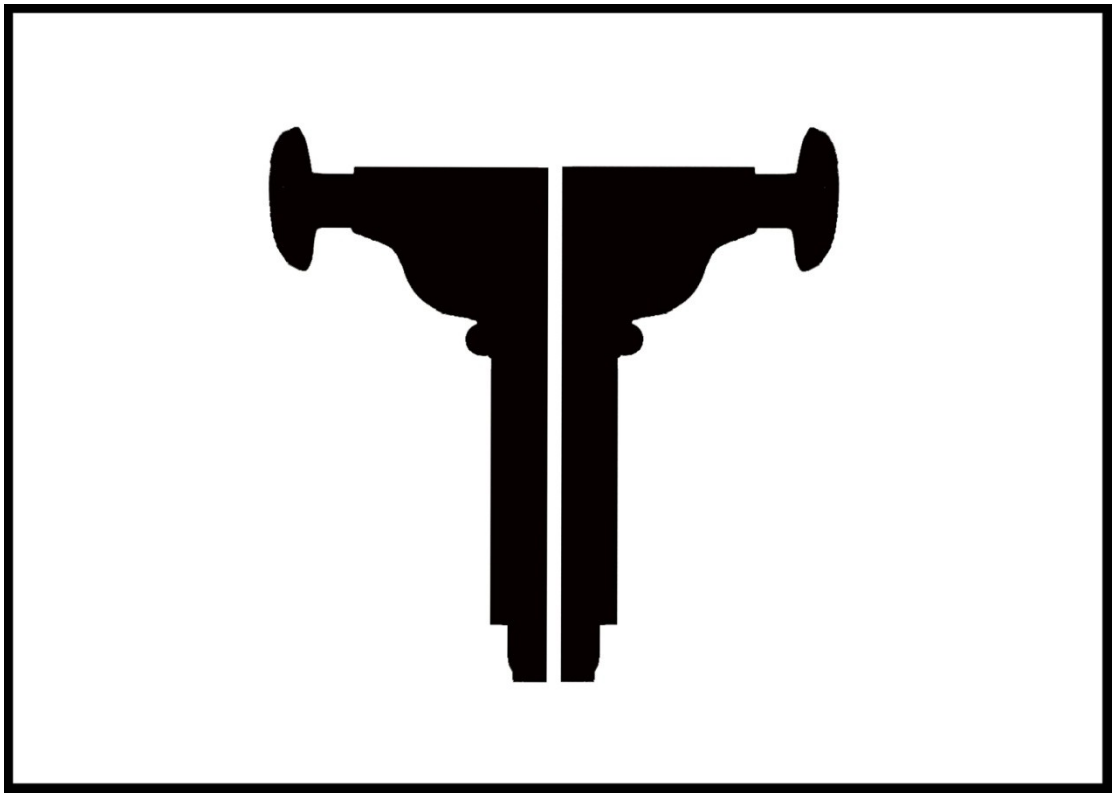
Αμερική τη δεκαετία το `90, το AIDS. Το ίδιο το περιεχόμενο της φωτογραφίας είναι πολύ προσωπικό καθώς είναι το κρεβάτι που μοιράστηκε ο Γκονζάλες με τον εραστή του, επίσης θύμα του AIDS, όπως και ο ίδιος. Ο Τόρες δέσμευσε τον δημόσιο χώρο για να δείξει την οικεία του ζωή, αμφισβητώντας τους κυρίαρχους κανόνες και επιδιώκοντας την ευαισθητοποίηση σε ένα τόσο σημαντικό κοινωνικό ζήτημα. Τα περισσότερα από τα έργα του, παρά την σιωπηλή και ευχάριστη αισθητική τους, είναι κοινωνικά εμπλεκόμενες διακηρύξεις.

Ένας ακόμη καλλιτέχνης που χρησιμοποιεί την απουσία του ανθρώπου μέσα από τη χρήση ενός αντικειμένου σε δημόσια θέα για να προσεγγίσει ένα κοινωνικό θέμα είναι ο Άι Γουεϊγουέι. Ο Άι Γουεϊγουέι είναι ένας από τους σύγχρονους καλλιτέχνες που συμμετείχαν στη λεγόμενη «μεταναστευτική» ή «προσφυγική κρίση» από το 2015. Η δουλειά του εκτείνεται σε πολλά μέσα, από ταινίες ντοκιμαντέρ μεγάλου μήκους μέχρι εκθέσεις γκαλερί, δημόσιες εγκαταστάσεις και περιεχόμενο μέσων κοινωνικής δικτύωση. Ο Άι Γουεϊγουέι ανέπτυξε την πρακτική του χρησιμοποιώντας προσωπικά αντικείμενα των απόντων σώματων των θυμάτων στην προσπάθειά του να δημιουργήσει συναισθηματικά φορτισμένες εικόνες «παρούσας απουσίας» με σκοπό να ευαισθητοποιήσει την κοινή γνώμη και να ενεργοποιήσει την δημόσια υποστήριξη. Συχνά αυτά τα έργα δεν επικεντρώνονταν σε μια συγκεκριμένη χώρα, αλλά στοχεύουν περισσότερο σε περιφερειακές ή ακόμα και παγκόσμιες πολιτικές σχετικά με τους πρόσφυγες και τη μετανάστευση. Το 2016, ο Άι Γουεϊγουέι τοποθέτησε περίπου 14.000 σωσίβια στις κολώνες του Μεγάρου μουσικής στο Βερολίνο ως μέρος μιας εγκατάστασης, η οποία συνοδευόταν από μια μεγάλη, κατακόρυφη σωσίβια λέμβος που κρέμεται στο κέντρο της εγκατάστασης, με μια ταμπέλα που γράφει #safepassage. Τα σωσίβια χρησιμοποιήθηκαν στην πραγματικότητα από πρόσφυγες που πήγαιναν στην Ευρώπη μέσω του ελληνικού νησιού της Λέσβου. Ο Άι Γουεϊγουέι, ο οποίος έχει επισκεφθεί το νησί πολλές φορές από τότε που ξεκίνησε η κρίση, έλαβε έγκριση από τις δημοτικές αρχές για να σταλούν τα σωσίβια στο Βερολίνο για χρήση στο καλλιτεχνικό του έργο. Χιλιάδες παρόμοια σωσίβια παραμένουν ακόμα σε παραλίες και χωματερές της Λέσβου.

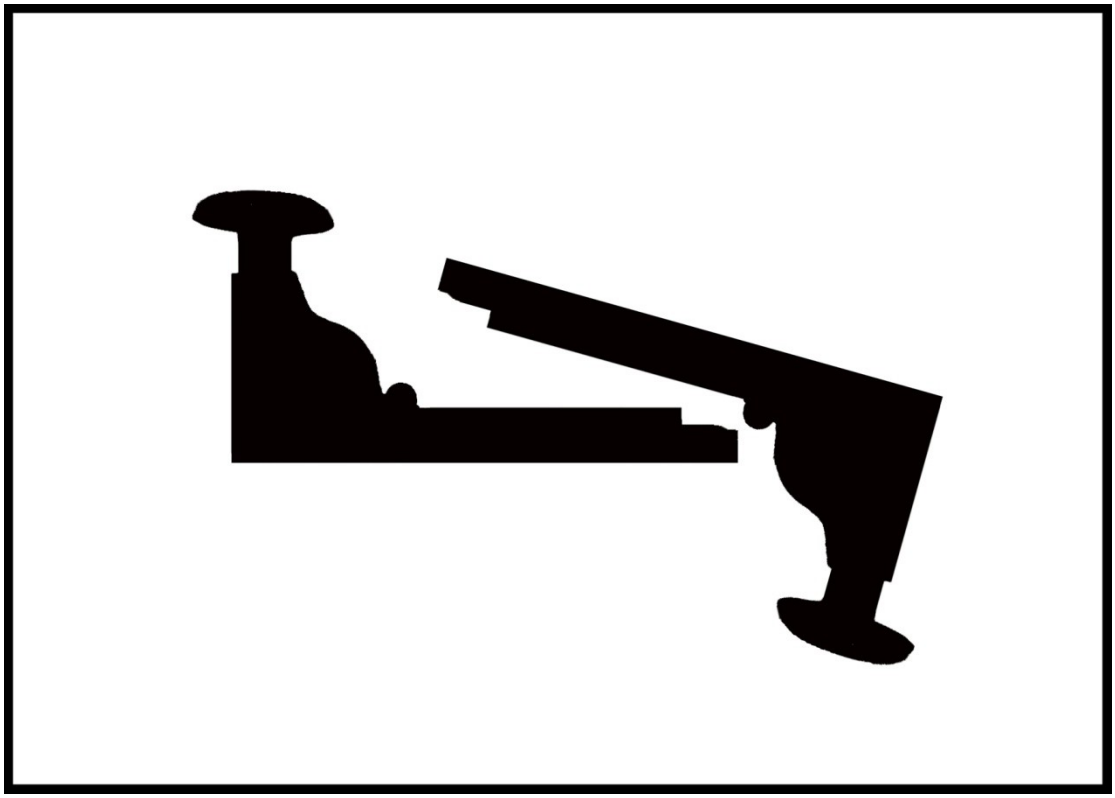
Η μετα-αποικιακή θέση του Άι Γουεϊγουέι πηγάζει από τις δικές του εμπειρίες ως πρόσφυγας. Η αναπαράσταση του μαζικού εκτοπισμού μέσα από εικόνες και αισθητικές αλληλεπιδράσεις θέλει να μας υποδείξει ότι η προσφυγική κρίση δεν αφορά μόνο τους πρόσφυγες, αλλά και εμάς τους ίδιους. Σε μια συνέντευξη που παραχώρησε στην *Guardian* αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η προσφυγική κρίση δεν αφορά τους πρόσφυγες, μάλλον αφορά εμάς. Η προτεραιότητά μας στο οικονομικό κέρδος έναντι του αγώνα των ανθρώπων για τα απαραίτητα της ζωής είναι η κύρια αιτία μεγάλου μέρους αυτής της κρίσης. Η Δύση έχει σχεδόν εγκαταλείψει την πίστη της στην ανθρωπιά και την υποστήριξη των πολύτιμων ιδανικών που περιλαμβάνονται στις διακηρύξεις για τα παγκόσμια ανθρώπινα δικαιώματα. Έχει θυσιάσει αυτά τα ιδανικά για κοντόφθαλμη δειλία και απληστία».

Αφού έγιναν γνωστά, η φαινομενολογική προσέγγιση της θεματικής των εικαστικών εγκαταστάσεων, οι κοινωνιολογικές προεκτάσεις του έργου, η σχέση του με την μνήμη του τόπου καθώς και η «νομαδική» αντιμετώπιση της παρουσίασής του και οι επιρροές που ενυπάρχουν σε αυτό, παρακάτω ακολουθεί ένα παράρτημα με τα εικαστικά έργα που δημιουργήθηκαν για να φιλοξενηθούν από τις βιτρίνες των καταστημάτων της οδού Μητροπόλεως. Στη συνέχεια γίνεται ανάλυση των εικαστικών παρεμβάσεων όπου γίνονται γνωστά διάφορα στοιχεία γύρω από τη χρήση των αντικειμένων που προβάλλονται ζωγραφικά ενώ αναλύονται και οι επιλογές που επιλέχτηκαν τόσο για την αντιμετώπιση των προβληματικών που παρουσιάστηκαν όσο και για την υπηρέτηση του σκοπού του όλου εγχειρήματος.

Παράρτημα εικόνων του εικαστικού έργου



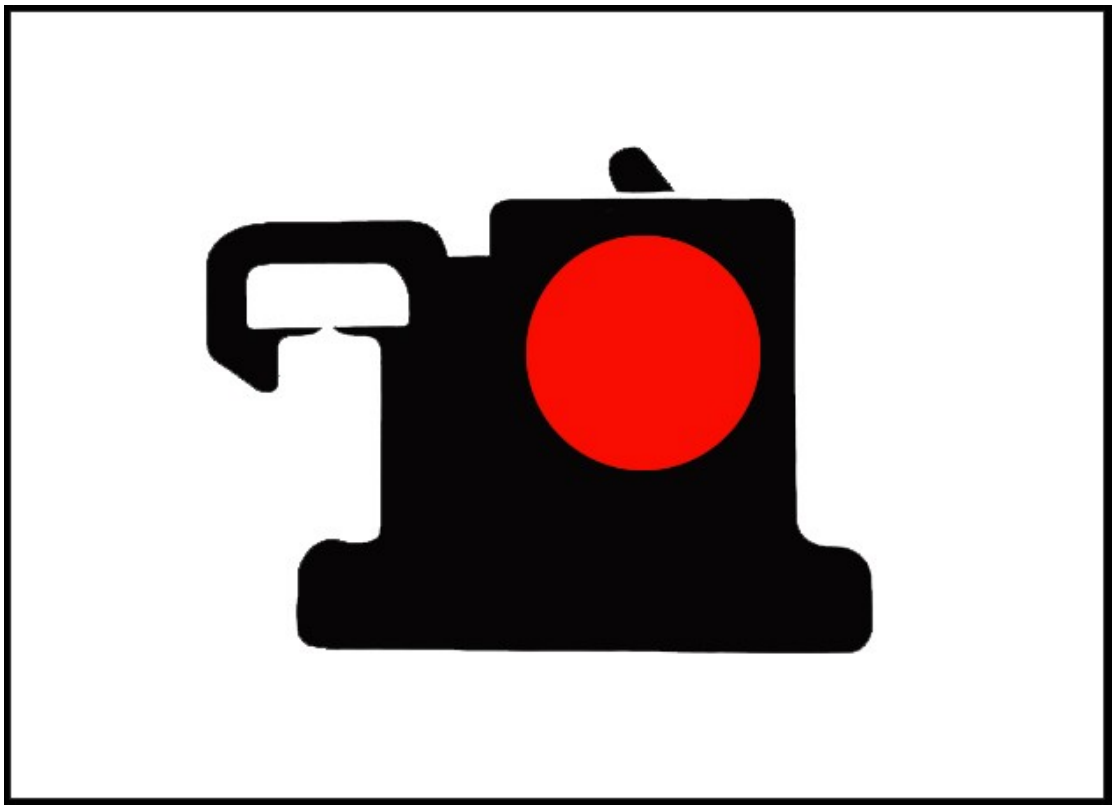
Εικόνα 3. «Μηχανή σταματώματος 1» ψηφιακή αποτύπωση



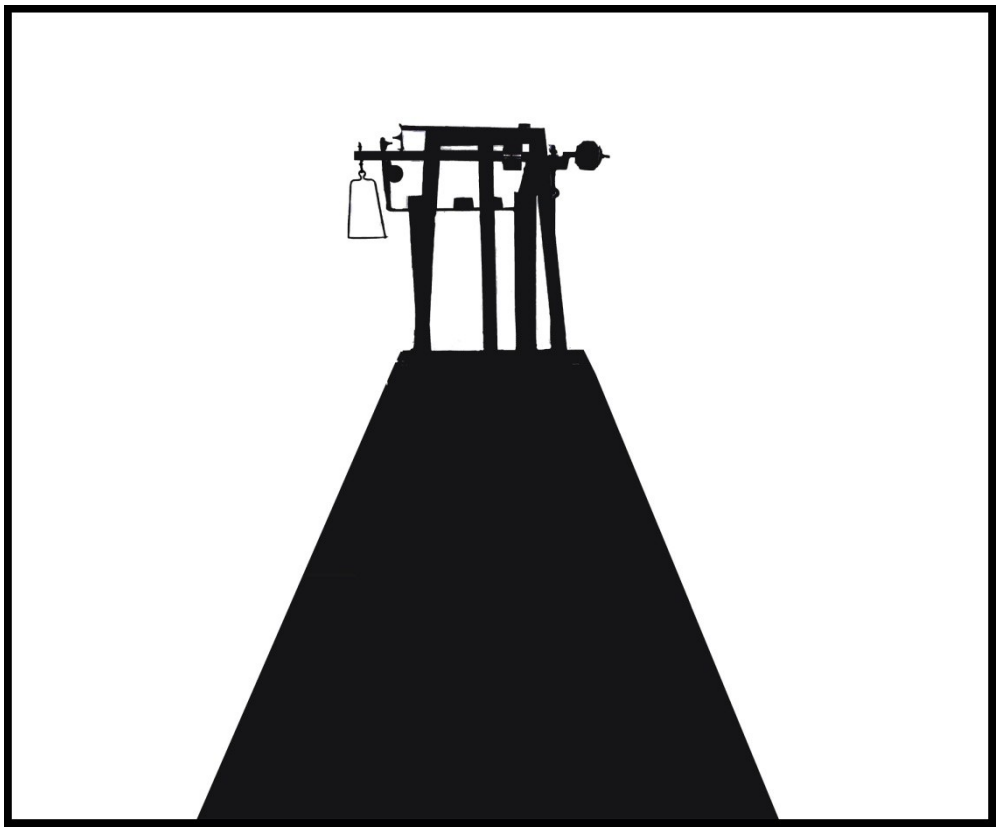
Εικόνα 4. «Μηχανή σταματώματος 2» ψηφιακή αποτύπωση

Εικόνα 5. «Πατρόν» ψηφιακή αποτύπωση

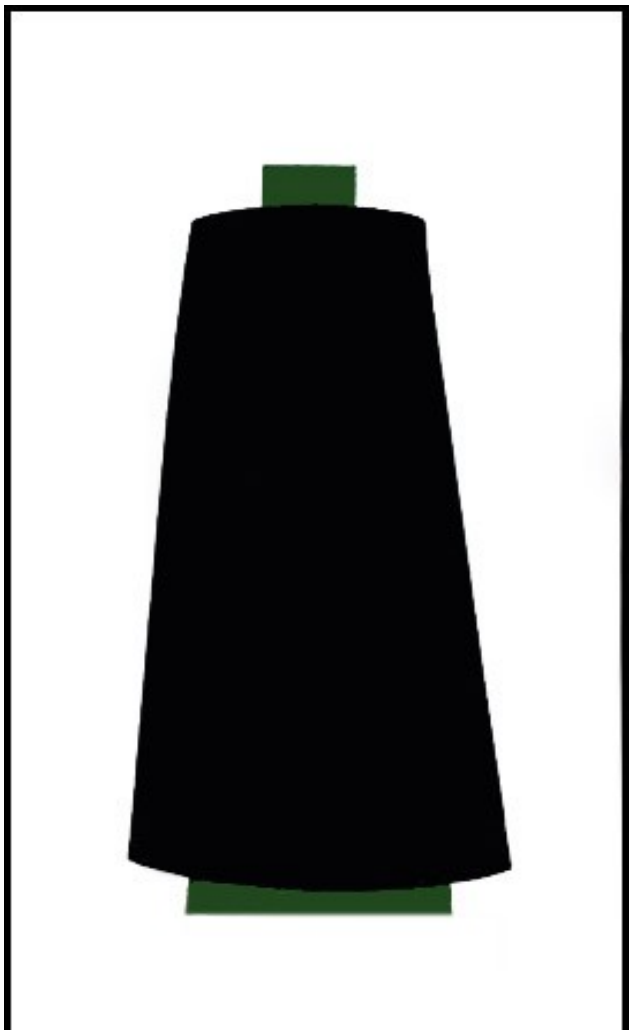
Εικόνα 6. «25051980» ψηφιακή αποτύπωση



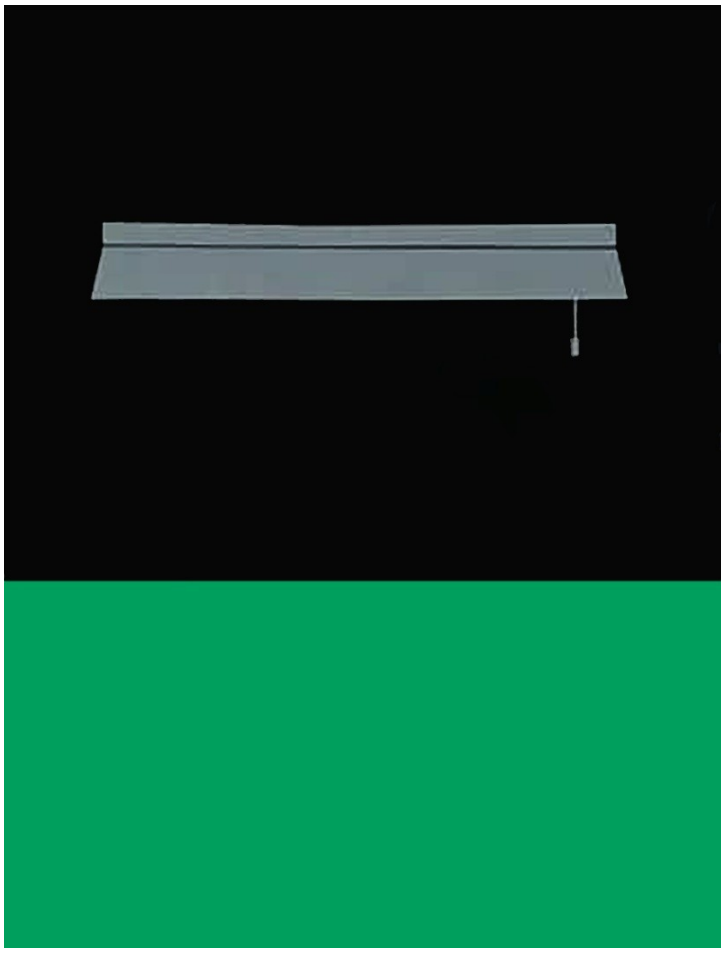
Εικόνα 7. «Μηχανή γουναρικής» ψηφιακή αποτύπωση



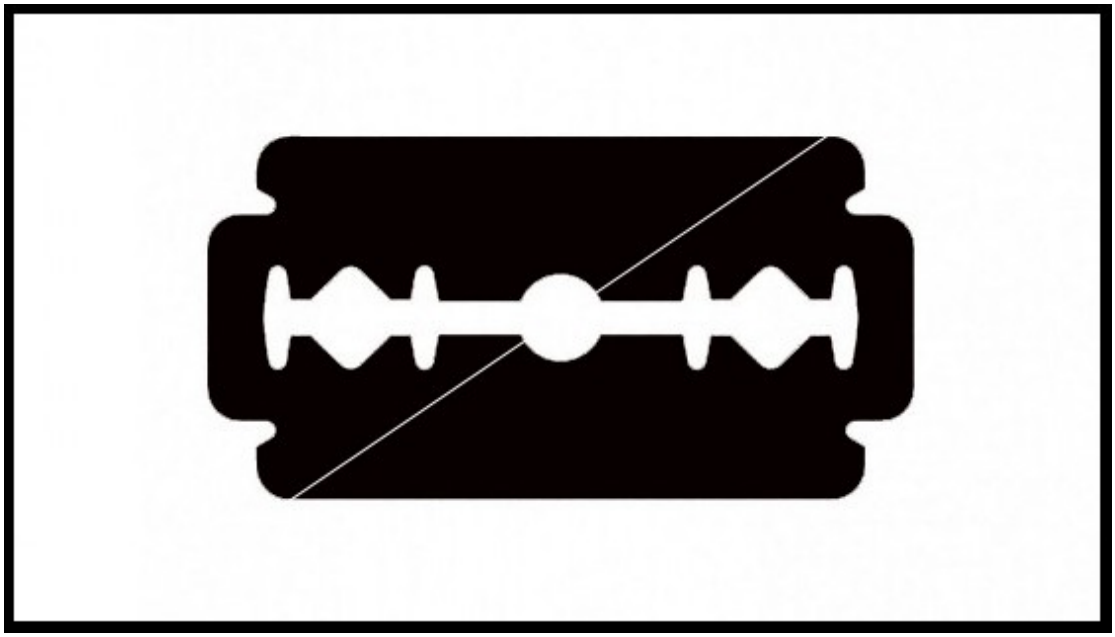
Εικόνα 8. «Πλάστιγγα» ψηφιακή αποτύπωση



Εικόνα 9. «Κουβαρίστρα» ψηφιακή αποτύπωση



Εικόνα 10. «Τεζιάκι» ψηφιακή αποτύπωση



Εικόνα 11. «Ξυραφάκια» ψηφιακή αποτύπωση

Οι εικαστικές παρεμβάσεις

« Μηχανή σταματώματος»

Η πρώτη εικαστική παρέμβαση είναι ένα δίπτυχο έργο όπου απεικονίζονται οι μαύρες φόρμες από δύο μηχανές σταματώματος σε δύο διαφορετικούς συσχετισμούς. Η μηχανή σταματώματος χρησιμοποιείται για το κάρφωμα των βρεγμένων γουνοφόρων δερμάτων προκειμένου να αποκτηθεί η επιθυμητή φόρμα κατά το στέγνωμά τους. Οι δύο διαφορετικοί συσχετισμοί εμπεριέχουν ένα σχόλιο πάνω στη σταθερότητα της σύμπραξης αλλά και στην αστάθεια της επιλογής της αυτομόλησης, ένα θέμα που απασχόλησε συχνά τον κλάδο της γουνοποιίας.

Η πρώτη όμως εικαστική παρέμβαση, ήταν και εκείνη που καθόρισε την πορεία που ακολουθήθηκε από το παρόν πρότζεκτ. Όπως προαναφέρθηκε, η αφορμή για τη δημιουργία του όλου εγχειρήματος ήταν η συνεχώς αυξανόμενη υποβάθμιση της οδού Μητροπόλεως, ωστόσο αρχική πρόθεση υπήρξε οι παρεμβάσεις στις βιτρίνες να έχουν αναφορά είτε στα υφιστάμενα στοιχεία της βιτρίνας είτε στο ιστορικό της παρελθόν. Ο ιδιοκτήτης της πρώτης βιτρίνας έτυχε να είναι ένας πολύ γνωστός άνθρωπος στην κοινότητα των γουνοποιών καθώς διατηρεί εδώ και δεκαετίες ένα κατάστημα με είδη γουναρικής. Η ιδέα της δημιουργίας ενός εικαστικού έργου στη συγκεκριμένη βιτρίνα με αφορμή το επάγγελμα του ιδιοκτήτη και με αναφορές στα είδη γουναρικής έφερε στην επιφάνεια την πολύ συναισθηματικά φορτισμένη σχέση μεταξύ της Καστοριάς και της γούνας. Μια σχέση που βρίσκεται σε τέλμα αλλά οι στιγμές ευμάρειας που προσέφερε και η ελπίδα για αναβίωσή τους λειτουργούν σαν τροχοπέδη σε οποιαδήποτε προσπάθεια ανασύνταξης και επαναπροσδιορισμού των προοπτικών που διαθέτει η πόλη της Καστοριάς. Η διάθεση συμβολής, στην αποδοχή της εν λόγω κατάστασης , αλλά και της απαγκίστρωσης της κοινωνίας της Καστοριάς από τον κλάδο της γούνας οδήγησε σε αυτήν την περιπατητική έκθεση που λαμβάνει χώρα στην οδό Μητροπόλεως και φέρει χαρακτηριστικά αντι-μνημείου.

Η πρώτη παρέμβαση που πραγματοποιήθηκε στην οδό Μητροπόλεως κλήθηκε να επιλύσει και μία σειρά τεχνικών ζητημάτων που θα ορθωνόταν σε κάθε επόμενη παρέμβαση. Ειδικότερα, οι κύριοι παράγοντες που θα έπρεπε να υπερσκελιστούν ήταν το κόστος της εγκατάστασης και η απουσία φωταγώγησης των έργων στις νυχτερινές ώρες αφού έχει διακοπή η ηλεκτροδότηση στις συγκεκριμένες βιτρίνες. Η απουσία φωταγώγησης συνέβαλε ουσιαστικά στον καθορισμό του μεγέθους αλλά και του φόντου των έργων. Το άσπρο φόντο και το μεγάλο μέγεθος που καλύπτει σχεδόν όλη τη βιτρίνα στην πληθώρα των περιπτώσεων έκαναν πιο εμφανή την παρουσία τους και το βράδυ.

Εικόνα 12. «Μηχανές σταματώματος» Δίπτυχο, ακρυλικά σε καμβά (275x168 εκ.) και (272x166 εκ.),2022

Ωστόσο οι μεγάλες διαστάσεις στα έργα συνεπάγονται και υψηλό κοστολόγιο στην κατασκευή τους. Μετά από έρευνα που πραγματοποιήθηκε, το πιο φθηνό υλικό πάνω στο οποίο θα μπορούσε να απεικονιστεί το έργο ήταν το χαρτί, το οποίο όμως, λόγω της ευαισθησίας του αλλά και της χρήσης του σε άλλες βιτρίνες για να καλυφθεί ο εσωτερικός χώρος δεν θα υπηρετούσε επαρκώς την αίσθηση αναγέννησης και φροντίδας που επιδιώκεται. Ένα υλικό που θα μπορούσε να εξυπηρετήσει αυτή την επιδίωξη είναι η αυτοκόλλητη εκτύπωση του έργου η οποία θα κολλούσε πάνω στο τζάμι της βιτρίνας. Αυτή η επιλογή όμως είχε υψηλό κόστος αφενός και αφετέρου θα δημιουργούσε δυσκολίες ως προς την παραχώρηση άδειας από τους ιδιοκτήτες για την επικόλληση του έργου στις βιτρίνες των καταστημάτων αλλά και κατά τη διαδικασία αποκόλλησή τους. Η δημιουργία τελάρου με μουσαμά, το οποίο είναι πιο εύκολο στην απομάκρυνσή του αλλά και λόγω της δυνατότητας επαναχρησιμοποίησής του, επιλέχθηκε τελικά ως η καταλληλότερη λύση, χωρίς όμως να λύνεται το πρόβλημα του κόστους. Το εμπόδιο της χρηματοδότησης των υλικών ξεπεράστηκε από την ανιδιοτελή προσφορά συλλόγων, φίλων και κατοίκων που συμμερίζονται τις προσθέσεις του όλου εγχειρήματος. Η εμπλοκή τους υπήρξε και κρυφή επιδίωξη του μελετητή, ώστε να μπορέσουν να οικειοποιηθούν την όλη προσπάθεια και να συμβάλουν ως προς την ενίσχυση και τη διατήρησή της.

«Πατρόν»

Το δεύτερο έργο ονομάζεται «πατρόν». Είναι ένα έργο διαστάσεων 200x215 εκ. και το ζωγραφικό θέμα όπως φανερώνει ο τίτλος είναι το πατρόν, το οποίο αποτυπώθηκε όπως ακριβώς φωτογραφήθηκε στο εργαστήριο γουναρικής. Το χρώμα που φέρει προσπαθεί να μιμηθεί το χρώμα του ειδικού χαρτιού που χρησιμοποιείται από τους μοντελίστ για την δημουργία του πατρόν. Στην Καστοριά μέχρι τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο αλλά και τις πρώτες δεκαετίες μετά τον πόλεμο, σχεδόν αποκλειστικά κατασκεύαζαν ημιέτοιμα γουναρικά πλέτερ από αποκόμματα, δηλαδή ορθογώνια υφάσματα από συρραμμένα γουνοδέρματα διαστάσεων περίπου 120 x 230 εκ. Τα πλέτερς ονομάζονται και μπότες, παράφραση του αγγλικού bodies (Πουλιόπουλος, 2005) ή ημιτελή, επειδή είναι λίγα στάδια πριν την ολοκληρωμένη μορφή του τελικού προϊόντος. Πάνω σε αυτό το γούνινο ύφασμα θα εφαρμοστούν τα πατρόν και θα κοπούν σε επιμέρους κομμάτια σύμφωνα με το σχέδιο του μοντελίστ. Στη συνέχεια αυτά τα κομμάτια θα συρραφούν για να ενωθούν και να αποτελέσουν ένα ενιαίο γούνινο ένδυμα.

Εικόνα 13. «Πατρόν», ακρυλικά σε καμβά (200x215εκ.), 2022

Η θεματική του έργου καθόρισε και τη βιτρίνα που θα το φιλοξενήσει. Η δεύτερη εικαστική παρέμβαση πραγματοποιήθηκε σε ένα κατάστημα που η προηγούμενη χρήση ήταν η πώληση γούνινων ενδυμάτων όπως αποδεικνύεται και από την υπάρχουσα σκονισμένη επιγραφή του μαγαζιού. Όπως προαναφέρθηκε, η φόρμα στο εικαστικό έργο προέρχεται σχεδόν πιστά μιμούμενη τη φόρμα των πραγματικών αντικειμένων. Ωστόσο επιδιώκεται το

έργο να αποκτήσει τη δική του αυτονομία σύμφωνα με τις αρχές του μοντερνισμού και να μπορεί να σταθεί χωρίς τις αναφορές που περικλείει. Το εικαστικό έργο ως αυτόνομο έργο μπορεί να συμβάλει στην εξοικείωση της τοπικής κοινότητας με τη μοντέρνα τέχνη, ενώ η διάθεση κατανόησης των αντικειμένων που απεικονίζονται από τους ξένους επισκέπτες θα τους οδηγήσει σε μία διαφορετική ανάγνωση της σύγχρονης ιστορίας της Καστοριάς.

«25051980»

Το επόμενο έργο που πραγματοποιήθηκε έχει άμεσες αναφορές στην ποδοσφαιρική ομάδα της Καστοριάς που διήνυσε μία εντυπωσιακή πορεία στην Α΄ Εθνική με αποκορύφωμα την κατάκτηση του Κυπέλλου Ελλάδος το 1980. Από εκεί προήλθε και ο τίτλος του έργου «25051980» που είναι η ημερομηνία του τελικού κυπέλλου. Η αφορμή για την υλοποίηση αυτού του έργου υπήρξε ο τελευταίος ενοικιαστής του καταστήματος που ήταν βασικό μέλος της ποδοσφαιρικής ομάδας για πολλά συναπτά έτη. Επίσης, το κατάστημά του, φιλοξενούσε αθλητικά είδη, γεγονός που διατήρησε τις συνειρμικές αναμνήσεις από το ποδοσφαιρικό του παρελθόν.

Εικόνα 14. «25051980» ακρυλικά σε καμβά, (220x110 εκ.), 2022

Ίσως εδώ δεν είναι φανερή η σύνδεση της θεματικής με το εν λόγω έργο, ωστόσο μια νοητή μεταφορά στο χώρο εργασίας θα ξεδιάλυνε τα πράγματα. Στα εργαστήρια γουναρικής, επειδή οι εργαζόμενοι δεν ήταν πολλοί, οι σχέσεις που αναπτύσσονταν ήταν πιο προσωπικές, πιο

φιλικές. Υπήρχε κλίμα συνεργασίας, ενώ οι συζητήσεις και ο σχολιασμοί σε θέματα της εκάστοτε επικαιρότητας, κοινωνικά, πολιτικά και κυρίως αθλητικά, λάμβαναν χώρα καθημερινά. Ιδίως την περίοδο που η ποδοσφαιρική ομάδα της Καστοριάς μεσουρανούσε, είχε μονοπωλήσει το ενδιαφέρον των κατοίκων της πόλης, ενώ η κυριακάτικη επίσκεψη στο γήπεδο κρινόταν απαραίτητη. Σχεδόν σε κάθε εργαστήριο γουναρικής υπήρχε η φωτογραφία από την εντεκάδα της ομάδας που κατέκτησε το κύπελλο, η οποία κοσμούσε κάποιο γραφείο ή βρισκόταν σε περίοπτη θέση.

Το κόκκινο και το κίτρινο είναι τα χρώματα της ομάδας της Καστοριάς ενώ η προσέγγιση της απεικόνισης κρύβει αναφορές σε καλλιτέχνες του μινιμαλισμού, όπως είναι ο Daniel Buren, ο Sol LeWitt και η Carmen Herrera.

«Μηχανή γουναρικής»

Η μηχανή γουναρικής είναι το έργο που ακολούθησε. Οι μηχανές ραψίματος των γουνοδερμάτων, με πιο γνωστές τις Bonis και Success αποτελούν το κύριο εργαλείο παραγωγής γουνοφόρων παλτών.

Εικόνα 15. «Μηχανή γουναρικής», ακρυλικά σε καμβά (270 x 380εκ.), 2022

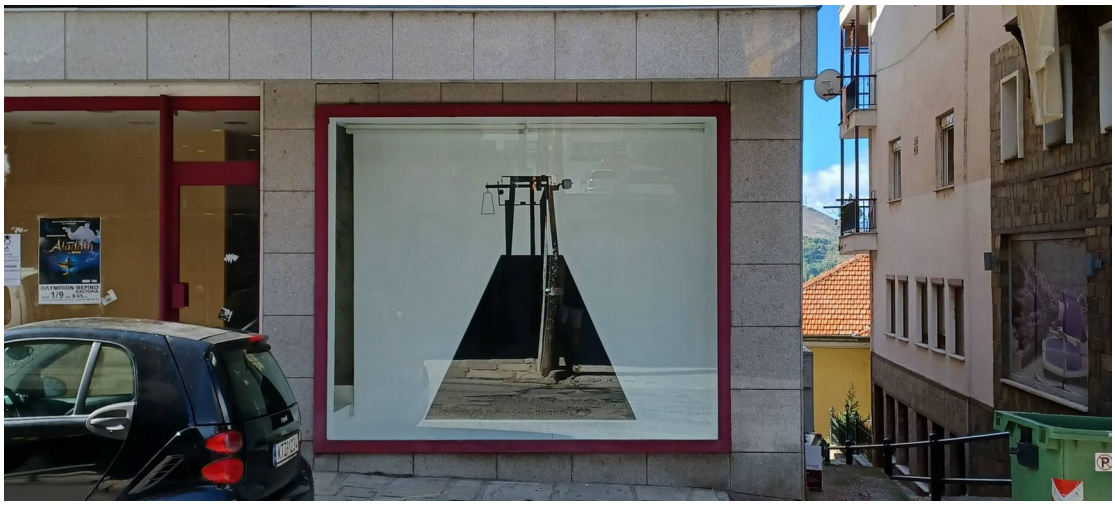
Η πρώτη μηχανή ραψίματος χρησιμοποιήθηκε στην Καστοριά το 1894. Προήλθε από την Αμερική και στην αρχή αντιμετωπίστηκε με έντονη καχυποψία από τους Καστοριανούς γουνεργάτες οι οποίοι θεωρούσαν ότι θα μειώσει σημαντικά το εργατικό δυναμικό. Η πεποίθηση αυτή δεν επιβεβαιώθηκε ποτέ, ενώ αντίθετα πολλαπλασιάστηκε η παραγωγή γουνοφόρων παλτών και συνέβαλε καθοριστικά στην ανάπτυξη του γουνοποιητικού κλάδου. Η σημαντική θέση που κατέχει η μηχανή γουναρικής ήταν εκείνη που καθόρισε το μέγεθος του έργου και συνεπακόλουθα τη βιτρίνα που θα το φιλοξενήσει. Οι διαστάσεις του τελάρου είναι 270 x 380 εκ. και είναι το μεγαλύτερο έργο στο σύνολο των εικαστικών παρεμβάσεων που πραγματοποιήθηκαν. Προκειμένου να περάσει το έργο από την είσοδο του καταστήματος, χρειάστηκε να γίνει μια ειδική κατασκευή στο τελάρο έτσι ώστε να μπορέσει

να εισέλθει διπλωμένο και στη συνέχεια να αναδιπλωθεί ώστε να καταλάβει ολόκληρη τη βιτρίνα.

Οι μηχανές γουναρικής είναι μονόχρωμες και τα χρώματά τους είναι είτε το μαύρο είτε το χρυσό. Στην εικαστική απεικόνιση επιλέχτηκε το μαύρο για μεγαλύτερη αντίθεση με το άσπρο φόντο, ενώ ο κύκλος χρωματίστηκε κόκκινος αφενός για να γίνει διακριτό το χαρακτηριστικό κομμάτι της μηχανής και αφετέρου να προσδώσει τη δυναμική που εμπεριέχει η μηχανή γουναρικής.

«Πλάστιγγα»

Το πέμπτο έργο είναι η πλάστιγγα. Η πλάστιγγα είναι ένα είδος ζυγαριάς για ογκώδη ή βαριά αντικείμενα.



Εικόνα 16. «Πλάστιγγα» ακρυλικά σε λαμαρίνα (260x315 εκ.), 2022

Οι Καστοριανοί γουνοποιοί τη χρησιμοποιούσαν για να ζυγίζουν τον «χορδά». Ο χορδάς ήταν τα αποκόμματα (πόδια, κεφάλια, ουρές, κ.λπ.) ουσιαστικά δηλαδή τα υπολείμματα που περίσσευαν από το γουνόδερμα των ζώων όταν αυτό κοβόνταν για να απομείνει το αξιοποιήσιμο τμήμα του. Αυτά τα αποκόμματα στις άλλες χώρες που ασχολούνταν με την κατασκευή γουναρικών δεν τα χρησιμοποιούσαν. Έτσι οι Καστοριανοί τα αγόραζαν από το εξωτερικό σε φθηνές σχετικά τιμές σε «μπάλες», δηλαδή σε δέματα 100 έως και 200 κιλών και στην συνέχεια ακολουθούσε η διαλογή του ως προς το είδος, το φύλο, το χρώμα αλλά και το ύψος της τρίχας. (Σμιξιώτης, 2022, σ.52). Η Καστοριά έγινε γνωστή από τη μοναδική τεχνική της στην επεξεργασία των κομματιαστών, δηλαδή των αποκομμάτων των γουνοφόρων δερμάτων.

Η ιδιαίτερη φόρμα της πλάστιγγας ήταν ο λόγος της επιλογής της μέσα από μια σειρά αντικειμένων γουναρικής. Αυτή η πρακτική ενυπάρχει σε όλα τα ζωγραφικά έργα που παρουσιάζονται. Η ξεχωριστή και η μη άμεσα αναγνωρίσιμη φόρμα των αντικειμένων συμβάλλει στη δημιουργία εκείνων των συνθηκών που θα μπορούσαν να ευνοήσουν την

ανάπτυξη ενός διαλόγου μεταξύ του ζωγραφικού έργου και του θεατή. Επίσης η μη φυσιολογική προέκταση του κάτω μέρους της ζυγαριάς προσφέρει τη δυνατότητα σε νέες ερμηνείες και συνειρμούς.

«Κουβαρίστρα»

Στη συνέχεια πραγματοποιήθηκε το έργο με τίτλο «κουβαρίστρα». Μπορεί η μηχανή ραψίματος να κατέχει την πρωτοκαθεδρία, όπως προαναφέρθηκε, ωστόσο η απουσία της κουβαρίστρας εξαφανίζει ολοκληρωτικά την αίγλη της καθώς η ύπαρξη της αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για τη λειτουργία της μηχανής.

Εικόνα 17. «Πλάστιγγα» ακρυλικά σε καμβά (224x114 εκ.), 2022

Η κουβαρίστρα συναντάται σε μια πληθώρα χρωμάτων. Οι Καστοριανοί γουνοποιοί όμως χρησιμοποιούσαν κατά κόρον την καφέ και τη μαύρη κουβαρίστρα σε διάφορους τόνους και αποχρώσεις, και αυτό συνέβαινε διότι επιδίωκαν το χρώμα της κλωστής να συμβαδίζει με το χρώμα της τρίχας του γουνοφόρου δέρματος προκειμένου να μη γίνεται ορατή η σύνδεση των δερμάτων πετυχαίνοντας με τον τρόπο αυτό ένα πιο άρτιο αποτέλεσμα.

Στις μέρες μας όμως, όπου τα δέρματα βάφονται σε ότι χρώμα επιθυμείται, έχει μετατοπιστεί και το ενδιαφέρον για τα χρώματα των κουβαριστρών· τα έντονα χρώματα κερδίζουν έδαφος σε σχέση με τις γήινες αποχρώσεις.

Στο ζωγραφικό έργο επιλέγεται και πάλι το μαύρο πλακάτο χρώμα. Η επιλογή του μαύρου χρώματος και η συχνότητά του συμβάλλει στη σύλληψη των έργων ως μια ενότητα από τον θεατή. Τα πλακάτα χρώματα εντούτοις αποφεύγουν τους αποπροσανατολισμούς από το κυρίαρχο θέμα ενώ ενδείκνυνται για τη διευκόλυνση ανάγνωσης μηνυμάτων η ανάκληση μνημών όπως επιδιώκεται στις παρούσες παρεμβάσεις. Η ανθρωπόμορφη φόρμα της κουβαρίστρας όρισε και το μέγεθός της, το οποίο κυμαίνεται στο ύψος ενός μέσου ανθρώπου,

ενώ καθοδήγησε και στην αναζήτηση μιας βιτρίνας που θα εφάπτεται με το πεζοδρόμιο επιζητώντας μια απευθείας επαφή με τον θεατή.

«Ξυραφάκια»

Εικόνα 19. «Ξυραφάκια», ακρυλικά σε μουσαμά (163x259 εκ.),2022

Το παραπάνω ζωγραφικό έργο απεικονίζει δύο ανταλλακτικά ξυραφάκια, τα οποία τοποθετούνται στο ειδικό μαχαίρι γουναρικής. Η ιδιαιτερότητα του μαχαιριού έγκειται στον ανατομικό σχεδιασμό του, αλλά και στην φόρμα του ξυραφιού, που στα χέρια ενός έμπειρου γουνοποιού, μπορεί να είναι πολύ αποτελεσματικό, ενώ αντίθετα στα χέρια ενος αρχάριου, πολύ επικίνδυνο. Η τέχνη της γουναρικής απαιτεί μεγάλη δεξιοτεχνία, παρατηρητικότητα, αντίληψη των χρωμάτων, των μορφών και των σχημάτων, επινοητικότητα, υπομονή και καλή φυσική κατάσταση λόγω της καταπόνησης του σώματος από την πολύωρη καθήλωση σε κάποια καρέκλα εργασίας. Τα ξυραφάκια παρουσιάζονται ζωγραφικά όπως ακριβώς είναι στην συσκευασία που αγοράζονται. Μετά την χρήση τους, συλλέγονται σε ένα κουτί, προκειμένου να μην πεταχτούν στην σακούλα απορριμμάτων, διότι λόγω της κοφτερής λεπίδας τους μπορεί να καταστούν επικίνδυνα. Η εικόνα του κουτιού με τα πεταμένα ξυραφάκια δημιουργεί άμεσους συσχετισμούς με τα γλυπτά του Λουκά Σαμαρά που ένα μέρος της παιδικής του ηλικίας το έζησε στην Καστοριά.

«Τεζιάκι»

Εικόνα 18. «Τεζιάκι» ακρυλικά σε καμβά (232x 180 εκ.), 2022

Το τεζιάκι είναι ο πάγκος εργασίας των γουναράδων. Εκεί μπορείς να συναντήσεις τον «κοφτά», ο οποίος αφαιρεί το μη ωφέλιμο μέρος από το γουνόδερμα, τον «χρωματιστά» και τον «μιτσιαριστά» που κάνουν διαλογή των αποκομμάτων με βάση την χρωματική απόχρωση και το ύψος του τριχώματος αντίστοιχα, καθώς και κάποιον που «ρίχνει φαρδοσύνη», δηλαδή διαχωρίζει τα αποκόμματα κατά φάρδος. Το τεζιάκι συνήθως βρίσκεται κάτω από ένα παράθυρο, μια συνήθεια που έχει απομείνει από την εποχή που δεν υπήρχε ηλεκτρισμός. Στο γεγονός αυτό οφείλονται και τα μεγάλα παράθυρα που χαρακτηρίζουν τα εργαστήρια γουναρικής. Στις μέρες μας όμως, το τεζιάκι συνοδεύεται πάντα, από την χαρακτηριστική λάμπα που απεικονίζεται και στο ζωγραφικό έργο· ενώ το χρώμα του συνήθως, φέρει κάποια απόχρωση του πράσινου.

Στο ζωγραφικό έργο, αυτό που το διαφοροποιεί από την υπόλοιπη ενότητα, είναι το μαύρο φόντο. Η αρχική επιλογή ήταν το άσπρο αλλά η ψηφιακή εικόνα του έργου στον χώρο μέσω υπολογιστή ανέδειξε την απουσία της απαραίτητης έντασης με το δομικό περιβάλλον. Η επιλογή του μαύρου φόντου εκτός της δυναμικής που επέβαλε, φανέρωσε και κάτι πολύ σημαντικό· την πραγματικότητα. Τα μικρά οικογενειακά εργαστήρια γουναρικής, που πλημύριζαν τον αστικό ιστό της πόλης, εδώ και πολύ καιρό βρίσκονται σε μια μόνιμη κατάσταση αδράνειας περιμένοντας κάποιος να ανοίξει το φώς για να τα ενεργοποιήσει. Αυτή η κατάσταση αναμονής έχει εμποδίσει οποιοδήποτε νέο προσανατολισμό της κοινωνίας της Καστοριάς, στον οικονομικό και παραγωγικό τομέα με αποτέλεσμα να μοιάζει βαλτωμένη στα λιμνάζουσα νερά του λαμπερού της παρελθόν.

Γενικά συμπεράσματα

Ο χώρος οριοθετείται μέσα από την ανθρώπινη παρουσία. Από τη στιγμή που εμφανίζεται ο άνθρωπος, ο χώρος οργανώνεται γύρω από τις δραστηριότητες, τα όνειρα, τις προσδοκίες, τις επιθυμίες και τα συναισθήματά του. Ο χώρος παύει να είναι μία οπτική ιδέα και μετατρέπεται σε τόπο μέσα από τη βίωσή του. Η ταυτότητα του εκάστοτε τόπου εξαρτάται από τις ποικίλες παρεμβάσεις και αλλοιώσεις που θα υποστεί από τον άνθρωπο. Αυτή η θέση φανέρωσε τις δυνατότητες και τις προοπτικές που έχει μια εικαστική παρέμβαση στο αστικό τοπίο ως προς την αναβάθμιση της χωρικής εμπειρίας, τον επαναπροσδιορισμό του υφιστάμενου τόπου αλλά και τη δημιουργία μιας νέας συλλογικής μνήμης.

Οι εικαστικές παρεμβάσεις πραγματοποιήθηκαν στο υποβαθμισμένο ιστορικό κέντρο της πόλης της Καστοριάς και συγκεκριμένα στις άδειες βιτρίνες της οδού Μητροπόλεως, που μέχρι πρότινος υπήρξε ο μοναδικός εμπορικός δρόμος της πόλης. Η οδός Μητροπόλεως είναι πλέον ένας μνημονικός τόπος· μέσα από την παραίτηση και την εγκατάλειψη της οδού, επιδιώκεται η επικάλυψη της μνήμης ενός λαμπερού παρελθόντος· ενός λαμπερού παρελθόντος που οφείλεται στη κορύφωση της σχέσης της Καστοριάς με την επεξεργασία της γούνας. Η κοινωνία της Καστοριάς μοιάζει αγκυλωμένη σε ένα σταυροδρόμι μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος. Η εικόνα του συνόλου των παρεμβάσεων που πραγματοποιήθηκαν, φαντάζει σαν μια σειρά διακηρύξεων, που εξαγγέλλουν επίμονα και επανειλημμένα το τέλος της γούνας, ενώ ταυτόχρονα προτείνουν, μέσα από την παρουσία τους μια αναστοχαστική διάθεση που τόσο ανάγκη έχει μια κοινότητα σε κρίση, όπως είναι η κοινότητα της Καστοριάς.

Η κρίση της γούνας μαζί με την ολική εγκατάλειψη των μικρών οικιακών εργαστηρίων γουναρικής έχει απλώσει και ένα πέπλο δυσφορίας και αμηχανίας πάνω από την πόλη. Η δυσφορία αυτή επιδρά καταλυτικά στην απάλειψη των μνημών που έχουν αναφορά στη γούνα. Η εξασθένηση της μνήμης όμως, όπως αναφέρει ο Χαλμπβάκς, οδηγεί στην απώλεια ενός μέρους της ταυτότητας του ανθρώπου. Για αυτόν το λόγο είναι σημαντικό να μπορεί το άτομο να τις ανακαλεί. Οι εικαστικές παρεμβάσεις στην παρούσα προσπάθεια λειτουργούν ως «συσκευές μνήμης» με διάθεση ενεργοποίησης των απωθημένων μνημών των κατοίκων και επαναπροσδιορισμού του πρόσφατου παρελθόντος προκειμένου να δημιουργηθούν νέοι πειραματικοί τόποι όπου ενθαρρύνονται οι νέες συνάψεις και συσχετίσεις.

Η παραπάνω φαινομενολογική προσέγγιση συνέβαλε καθοριστικά ώστε το εργαστήριο γουναρικής να επιλεχθεί ως η θεματική των εικαστικών παρεμβάσεων. Η επανεμφάνισή του μέσα από το εικαστικό έργο, καθώς και η συναισθηματική φόρτιση που περικλείει δημιουργούν το πρόσφορο έδαφος για μια συνομιλία με τους κατοίκους, ανοιχτή σε νέες πιθανότητες. Προκειμένου να επιτευχθεί ο παραπάνω στόχος, στο οπτικό αποτύπωμα του εικαστικού έργου χρησιμοποιήθηκαν στοιχεία όπως η αποσπασματικότητα, η ετερογένεια, η ασυνέχεια που δεν τα συναντάς συχνά στις συμβατικές απόψεις των φαινομενολόγων.

Ωστόσο εμπεριέχουν τη δυναμική που αποζητείται προκειμένου να προκληθεί έκπληξη και εντυπωσιασμός στον κάτοικο της περιοχής αλλά και απορία στον επισκέπτη, με απώτερο στόχο την παραχώρηση ενός χρονικού διαστήματος συνδιαλλαγής και συνομιλίας.

Η θεωρία που εμπεριέχει τέτοια στοιχεία είναι οι «νομαδικοί Τόποι» που προτείνει ο Γάλλος διανοητής Ντελέζ. Οι «νομαδικοί Τόποι», είναι τόποι όπου επιτρέπονται απρόσμενες συναντήσεις καθώς επίσης και η συμβίωση ετερογενών στοιχείων κάτι που στην περίπτωση που μελετάται επιτυγχάνεται με την ανάμειξη στοιχείων, ιδιωτικού χαρακτήρα στον δημόσιο χώρο. Τα στοιχεία ιδιωτικού χαρακτήρα στην προκειμένη περίπτωση είναι τα αντικείμενα γουναρικής που υπήρξαν συνοδοιπόροι με τους γουναράδες στην εντυπωσιακή πορεία που διέγραψε η γούνα στον ελλαδικό αλλά και διεθνή χώρο.

Τα αντικείμενα ή αλλιώς δρώντα υποκείμενα, όπως θα μας θυμίσει ο Γκέλ, επιδρούν στους ανθρώπους προκαλώντας συναισθήματα και ανακαλώντας μνήμες. Τα δρώντα υποκείμενα λειτουργούν συνειρμικά, μεταφέροντας νοητά τον γνώστη αυτών των αντικειμένων στο εργασιακό περιβάλλον, στις συνθήκες που επικρατούσαν και ουσιαστικά στις προσωπικές του αφηγήσεις γύρω από τον κλάδο της γουνοποιίας.

Το στοιχείο της μνήμης που ανασύρεται μέσα από τις εικαστικές παρεμβάσεις δεν έχει σκοπό τη νοσταλγική ανάκληση των αναμνήσεων του παρελθόντος, αλλά την ενεργοποίηση της πειραματικής διαδικασίας όπου στοιχεία του υφιστάμενου τόπου συνδιαλέγονται με αντικείμενα εσωτερικού χώρου δημιουργώντας νέους πειραματικούς τόπους. Στους τόπους αυτούς δεν επιβάλλεται η ανάκληση συγκεκριμένων αφηγήσεων αλλά η επανερμηνεία της συλλογικής μνήμης. Ο εφήμερος χαρακτήρας των παρεμβάσεων αρνείται την ψευδαίσθηση μονιμότητας όπως συμβαίνει και στα αντι-μνημεία και επιδιώκει τη συνεχή αλλαγή.

Στο έργο καθεαυτό οι αισθητικές ποιότητες να χάνουν την πρωτοκαθεδρία τους, ωστόσο οι κατάλληλες αισθητικές επιλογές συνδράμουν στην επίτευξη των προθέσεων του όλου εγχειρήματος. Τα πλακάτα χρώματα, η αλλαγή κλίμακας των ζωγραφικών αντικειμένων, το ουδέτερο φόντο, είναι όλα στρατευμένα στην υπηρεσία του σκοπού ο οποίος στοχεύει στην ενίσχυση της μνήμης του τόπου και κατά συνέπεια την ταυτότητα των πολιτών αλλά και στην αναβάθμιση της χωρικής εμπειρίας του πολίτη και την δημιουργία νέων πειραματικών διερευνήσεων που συνακόλουθα θα οδηγήσουν στον επαναπροσδιορισμό του υφιστάμενου τόπου σηματοδοτώντας την αρχή μιας νέας προοπτικής.

Βιβλιογραφία

- Andrew,Ballantyne, Deleuze & Guattari for Architects , 2007
- Brass Emil , Aus dem Reiche Pelze ,Realm Fur Leather Animals, Berlin,1925
- Calak,Katherine, Barbara Kruger, Your Body is a Battleground,2008

- Cresswell, Tim(2004).Place,a short introduction,Λονδίνο:Blackwell
- David Lowwenthal, The past is a foreign country, Cambridge University Press, 1985
- Gablic Suzan.(1995) Connective Aesthetics: art after individualism
- Gell Alfred 1977. «Magic,Perfume,Dream…»στο Lewis, I (επιμ.),Symbols and Sentiments. Cross-cultural Studies in Symbolism, Λονδίνο, Νέα Υόρκη και Σαν Φρανσίσκο: Academic Press
- Halbwachs Maurice, On Collective Memory, Chicago Press, Chicago 1992
- Halbwachs Maurice, «Η συλλογική μνήμη » (μτφ.Τίνα Πλυτά), Αθήνα : Παπαζήση, 2013
- Heynen Hilde, Architecture and Modernity: A Critique, M.I.T Press, Massachusetts, 2000
- Huyssen Andreas (2003). Pesent pasts. Urban Palimpsests and the politics of memory, Στανφορντ: Stanford California Press
- Kwon Miwon (2002) One Place After Another:Site-Specific Art and Locational Indentity
- Norberg Schultz Christian, Existence, Space and Architecture, Praeger Publishers 1971
- Norberg Schultz Christian, Genius Loci _ Το Πνεύμα του Τόπου - Για μια Φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής, μτφρ. Φραγκόπουλος Μίλτος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα 2009
- Pierre Nora,"Between Memory and History: Les Lieux de Memoire",Representations No.26, Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring,1989)
- Ramsey Amanda , Barbara Kruger: A Detailed Analysis,2013
- Young James 1994. The Art of Memory:Holocaust Memorials in History, Νέα Υόρκη και Μόναχο

- Γιαλούρη Ελεάνα (2010) Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη. Χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού. Συλλογικό έργο επιμέλεια Γιανακόπυλος Κ. & Γιαννιτσιώτης Γ.

- Ζιώγας Γιάννης, Η εικαστικότητα του Τοπίου, του Τόπου, του Χώρου Μια τριπλή σχέση εικαστικής διάδρασης/και πέρα από αυτήν: το Πεδίο (2020) Πανεπιστημιακές σημειώσεις

- Ζιώγας Γιάννης, Παρεμβατική και Βιωματική τέχνη στο σύγχρονο κοινωνικό περιβάλλον. Πανεπιστιμιακές σημειώσεις του Διϊδρυματικού ΠΜΣ «Κλινική Κοινωνιολογία και Τέχνη»

- Μπολωνάκη Στυλιανή, Διδακτορική διατριβή Τρέχουσα δημόσια τέχνη Κοινωνικές και πολιτικές πρακτικές, Αθήνα 2020

- Πολυχρονάτου Ελένη (2007) Διδακτορική διατριβή Εργα Τέχνης μεγάλης κλίμακας στον αστικό και φυσικό χώρο.

- Πουλιόπουλος Λ. Θ., «Ιστορική εξέλιξη της γουνοποιίας», Καστοριά 1994
  Μπαλής Θεοχάρης, Διδακτορική διατριβή «Οικονομική και Οργανωτική Διερεύνησις των επιχειρήσεων γουνοποιίας», Αθήνα 1973

- Σμιξιώτης Δημήτρης, Πτυχιακή εργασία «Δημιουργία Φωτορεπορτάζ με χρήση τεχνικών ψηφιακής αφήγησης για τους γουναράδες της Καστοριάς» ΠΔΜ, Καστοριά,2022

- Χατζησάββα Δήμητρα, Η έννοια του τόπου στις αρχιτεκτονικές θεωρίες και πρακτικές:σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20^{ο} αιώνα.(2009). Διδακτορική διατριβή. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών