

το βλέμμα στη σύλληψη του πραγματικού

διαμέσου της τεχνολογίας

και των

ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ

τεχνών

διδάσκουσα: ιωάννα τσιβάκου

της μαρίας πεσλή

Πάντειο Πανεπιστήμιο Πολιτικών και Κοινωνικών Επιστημών

Τμήμα Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού

ΠΜΣ Πολιτιστική Διαχείριση

Διδάσκουσα: Ιωάννα

Τσιβάκου

το βλέμμα

στη σύλληψη του

πραγματικού

διαμέσου της τεχνολογίας

και των

ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ

μελέτη περίπτωσης: το συμμετοχικό

βίντεο

μέλη τριμελούς: Κωστής Δάλλας, Διονύσης Καββαθάς

ακαδημαϊκό έτος 2007-2008

διπλωματική εργασία της μαρίας πεσλή

Αθήνα 2010



Εικόνα 1: Diego Velázquez, *Las Meninas*, (Οι Δεσποινίδες των Τιμών), 1656

Πίνακας περιεχομένων

1. Εισαγωγή.....	5
<u>2. Διαστάσεις του ορατού.....</u>	8
<u>2.1. Το βλέμμα στην εποχή της εικόνας</u>	8
<u>2.1.a. Νεωτερικότητα και οπτική αντίληψη στον Ιμπρεσσιονισμό</u>	15
<u>2.2. Όραση και Οπτική αντίληψη.....</u>	20
<u>2.2.a. Μηχανισμός όρασης και φυσιολογία του ματιού</u>	23
<u>2.2.b. Αντίληψη και αντιληπτική οργάνωση</u>	25
<u>2.2.c. Ενεργητική όραση και Οπτική αντίληψη.....</u>	27
<u>2.2.d. Gestalt, Ψυχολογία της Μορφής</u>	30
<u>2.2.e. Οπτική σκέψη</u>	33
<u>2.3. Θέσεις του Μερλώ-Ποντύ: αντίληψη, συνείδηση, ορατό και μη ορατό.....</u>	34
<u>2.3.a. Αντίληψη.....</u>	37
<u>2.3.b. Συνείδηση και Είναι.....</u>	40
<u>2.3.c. Η ορατότητα ιδωμένη μέσα από τη ζωγραφική και το σώμα</u>	44
<u>2.3.d. Προσδιορισμοί του ορατού και μη ορατού.</u>	46
3. Intermedio. Το ενδιά-μεσο στάδιο	48
4. Τεχνολογία	51
<u>4.1. Heidegger - Η τεχνολογία ως αποκάλυψη</u>	52
<u>4.2. Ε.Κ.Τ. τεχνολογικός ντετερμινισμός και κοινωνικός κονστρουκτιβισμός</u>	59
<u>4.3. Εναλλακτικές θεωρήσεις: η τεχνολογία ως πληροφορία.....</u>	65
5. Οπτικοακουστικές τέχνες.....	69
<u>5.1. Όψεις της προϊστορίας του φιλμ</u>	70
<u>5.2. Το φιλμ στον 20^ο αιώνα. Συνθήκες ανάπτυξης</u>	77
<u>5.3. Η μορφή του φιλμ και το διαμεσολαβημένο βλέμμα</u>	85
<u>5.4. Φιλμική εμπειρία και θεατής.....</u>	90
<u>5.5. Φιλμ και πραγματικότητα.....</u>	94
<u>5.6. Το συμμετοχικό βίντεο.....</u>	100
6. Μελέτη Περίπτωσης	106
7. Επίλογος.....	115
8. Παράρτημα Ι	116
9. Παράρτημα ΙΙ	120

Εισαγωγή

« Ο ζωγράφος κοιτάζει, με το πρόσωπο ελαφρά στραμμένο και το κεφάλι γερμένο στον ώμο. Είναι προσηλωμένος σε κάποιο αόρατο σημείο, το οποίο όμως κι εμείς, οι θεατές, μπορούμε εύκολα να προσδιορίσουμε, μιας και αυτό το σημείο είμαστε εμείς οι ίδιοι: το σώμα μας, το πρόσωπό μας, τα μάτια μας...Εντούτοις αυτή η λεπτή γραμμή της αμοιβαίας ορατότητας περικλείει ένα ολόκληρο περίπλοκο δίκτυο από αβεβαιότητες, ανταλλαγές και υπεκφυγές...Κανένα βλέμμα δε μένει σταθερό, ή μάλλον, στην ουδέτερη τροχιά του βλέμματος που διαπερνά κάθετα τον μουσαμά, υποκείμενο και αντικείμενο, θεατής και μοντέλο αντιστρέφουν τους ρόλους τους επ' άπειρον»¹

Το απόσπασμα της περιγραφής ανήκει στον Foucault και αναφέρεται στον αινιγματικό πίνακα του Velasquez (Βελάσκεθ), ενός από τα πιο πολυσυζητημένα έργα στην ιστορία της τέχνης² (Εικόνα 1). Το έργο απεικονίζει ένα χώρο εργασίας, εργαστήριο ίσως του ζωγράφου, όπου κεντρικό απεικονιζόμενο πρόσωπο μοιάζει να είναι η μικρή Ινφάντα Μαργαρίτα, κόρη του βασιλιά της Ισπανίας Φιλίππου Δ' και της δεύτερης συζύγου του Μαριάννας, με την ακολουθία της, ενώ ο ίδιος ο ζωγράφος στα αριστερά του πίνακα που βλέπουμε είναι τοποθετημένος μπροστά από ένα τεράστιο καμβά, θέμα του οποίου, πιστεύεται πως είναι το βασιλικό ζευγάρι, αντανάκλαση του οποίου μπορεί να διακρίνει κανείς σε ένα καθρέφτη τοποθετημένου στο βάθος του απεικονιζόμενου χώρου.

Γιατί ο συγκεκριμένος πίνακας θεωρείται το magnum opus του Velasquez και ένας από τους πιο σημαντικούς πίνακες στην ιστορία της ζωγραφικής, μπορεί να το αντιληφθεί κανείς, εάν αναρωτηθεί τα στοιχειώδη ως προς το απεικονιζόμενο θέμα ξεκινώντας ακριβώς από την εννοιολογική ταυτότητα του τελευταίου. Ποιο είναι δηλαδή το

¹ Φουκώ, Μ. *Οι Λέξεις και τα Πράγματα. Μια Αρχαιολογία των Επιστημών του Ανθρώπου*, (μετάφραση: Κωστής Παπαγιώργης), Γνώση, Αθήνα, 2008, σελ 28-29 Ο Φουκώ αφιερώνει το πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου του *Οι Λέξεις και τα Πράγματα* στην ανάλυση του πίνακα του Βελάσκεθ.

² Ο.π. σελ 27-44 αλλά και στο Millner Kahr, Madlyn. *Velasquez and Las Meninas*. *The Art Bulletin*, Vol. 57, No.2, June 1975, p. 225-246 για μια χαρακτηριστική και λεπτομερή ανάλυση του πίνακα με αναφορά και σε παλαιότερες πηγές και μελετητές που ασχολήθηκαν με το έργο όπως του Antonio Palomino στο Book III του *Museo Pictorico*, έκδοση του 1724. Πρόσκτηση από <http://www.jstor.org/pss/3049372>

κυρίαρχο θέμα του πίνακα; Ποιος ο χώρος που αναπαριστά και ορίζει; Ποιούς κοιτάζουν τα απεικονιζόμενα πρόσωπα και ποιες οι μεταξύ τους σχέσεις και ρόλοι; Πως διαμορφώνεται ο ρόλος του *θεατή* στην πρόσληψη κι ερμηνεία του έργου, όταν η θέση του/της συμπίπτει με τη θέση των υποτιθέμενων μοντέλων του εσωτερικού χώρου; Όχι τυχαία, ο Foucault χρησιμοποιεί τον πίνακα σαν ένα παράδειγμα ενός πολυδιάστατου και πολύσημου οπτικού πεδίου. Με μια μνημειώδη ανάλυση της πολυπλοκότητας της οπτικής σύνταξής του, μας οδηγεί σε μια μικρή περιπέτεια της σκέψης, εγείροντας ερωτηματικά γύρω από την κυριότητα και σημασία του *βλέμματος*, τις (αλληλοεξαρτώμενες) σχέσεις δημιουργού, έργου και θεατή, της σχέσης αναπαράστασης και πραγματικού, παρατηρητή και παρατηρούμενου, αντίληψης και γνώσης.

Με αντίστοιχα ζητήματα καταπιάνεται και η συγκεκριμένη εργασία επεκτείνοντας την σχέση του *βλέμματος* με το πραγματικό στην περιοχή της *οπτικής αντίληψης* και σκέψης. Συγκεκριμένα, εξετάζοντας το *βλέμμα* και τη σημασία του στη σύλληψη και κατανόηση του κόσμου, θα προσπαθήσω να διερευνήσω την ευρύτερη περιοχή του *ορατού* όπως αυτή ορίζεται μέσα από τη διαλεκτική σχέση του *ενσώματου υποκειμένου* με το αντικείμενο, της *συνείδησης* με την πραγματικότητα, του *αισθητού* με το αισθανόμενο, του ορώντος με το *ορατό*, του *εσωτερικού* με το *εξωτερικό*, του *ορατού* με το *μη-ορατό*. Επιπλέον, θα εντοπίσω τις επιδράσεις που επιφέρει η τεχνολογία και οι οπτικοακουστικές τέχνες στις σχέσεις αυτές καθώς και τις ανασηματοδοτήσεις όλων των προηγούμενων στη σφαίρα επιρροής τους. Ξεκινώντας από μια γενική διαπίστωση, για την κυριαρχία του *βλέμματος* και της εικόνας στην οργάνωση του κοινωνικού χώρου, θα σταθώ σε κάποιες από τις αιτίες που το προκάλεσαν για να στραφώ στο υποκειμενικό *βλέμμα* και την όραση, όπου αντλώντας ερεθίσματα από την θεωρία του Arnhem για την *οπτική σκέψη*, θα ανιχνεύσω τους μηχανισμούς της σκέψης που ενεργοποιούνται, κατά τη διαδικασία της *οπτικής αντίληψης*.

Έπειτα, ακολουθώντας το φιλοσοφικό στοχασμό του Merleau – Ponty, θα αναζητήσουμε στα δεδομένα της άμεσης εμπειρίας της συνείδησης μέσω της *οπτικής αντίληψης*, την σημασία της στη σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο. Η ανάπτυξη των θέσεων του θα αποτελέσουν κεντρικό πυρήνα προβληματισμού γύρω από τον οποίο θα στρέφεται ενίοτε η παρούσα εργασία. Στη συνέχεια, μέσα από την οπτική του Heidegger θα

αναζητήσουμε την ουσία της *τεχνολογίας* και τον ρόλο της στην μορφοποίηση και οργάνωση του κοινωνικού γίνεσθαι, ενώ θα σταθούμε στις σύγχρονες κυρίαρχες και εναλλακτικές θεωρήσεις για την κοινωνική, πολιτική και οικονομική διάσταση του τεχνολογικού οικοδομήματος. Στις οπτικοακουστικές τέχνες θα προσεγγίσουμε το *φιλμ*³, τόσο σαν μέσο όσο και σαν μορφή τέχνης άρρηκτα συνδεδεμένης με την *τεχνολογία*, εντός της οποίας επανασυγκροτείται και ανανοηματοδοτείται το *ορατό*. Ξεχωριστό είδος του *φιλμ* αποτελεί το '*συμμετοχικό βίντεο*' το οποίο εξετάζεται στη μελέτη περίπτωσης, ενώ όλα τα προαναφερθέντα εννοιολογικά ζητήματα αποκτούν στο πεδίο του μια ακόμη διάσταση μελέτης: του συλλογικού.

Πριν ξεκινήσω την αναλυτική παρουσίαση του θέματός μου, θα 'θελα για λόγους ερευνητικής συνέπειας, να διευκρινίσω πως η επιλογή που έχει γίνει στα επιμέρους ζητήματα και στους θεωρητικούς τους υποστηρικτές καθώς και στον τρόπο προσέγγισής τους, είναι προσωπική και αυθαίρετη. Η δυσκολία της ευρύτητας του θέματός μου με οδήγησε, σχεδόν αναπόφευκτα, σε μια μελέτη που κινείται περισσότερο οριζόντια και λιγότερο κάθετα, περισσότερο σε έκταση και λιγότερο σε βάθος. Ανακαλύπτοντας λόγου χάρη, στην πορεία της βιβλιογραφικής μου έρευνας πόσο εκτενείς είναι οι μελέτες για τα επιμέρους ζητήματα που επιχειρώ να θίξω, όπως η *οπτική αντίληψη* που από μόνη της αποτελεί ένα απαιτητικό πεδίο μελέτης από διαφορετικούς πλέον επιστημονικούς κλάδους. Παρόμοια, η *τεχνολογία* την εποχή της ψηφιακής εφαρμογής και της διασποράς της πληροφορίας επιδρά όχι απλώς στην οργάνωση του κοινωνικού χώρου και την παραγωγή νοήματος αλλά στην ίδια την κοσμοαντίληψη και τις θεωρητικές επιστημονικές, πολιτικές, καλλιτεχνικές, προσεγγίσεις που μέχρι πρότινος είχαμε για τα πράγματα. Δεν καλύπτεται όλο το φάσμα των μεταβολών της περιόδου που ζούμε και δε θα ήταν δυνατόν άλλωστε. Καταβάλλεται όμως μια προσπάθεια κατανόησης των συνθηκών μέσα στις

³ Η λέξη δεν αναφέρεται στο μέσο παραγωγής και την υλική ιδιότητα του φιλμ αλλά στη συμβολική χρήση του όρου δηλώνοντας ευρύτερα τον *κινηματογράφο* και την *κινούμενη εικόνα*. Είναι μια σύμβαση για την συγκεκριμένη εργασία για λόγους συντακτικής οικονομίας. Δηλαδή στην έννοια φιλμ εμπεριέχεται και το μέσο του βίντεο και όλα τα είδη-κατηγορίες του κινηματογράφου τόσο ως προς την μορφή του και τη διαχείριση του πραγματικού (π.χ. ντοκιμαντέρ, μυθοπλασίας, εμπύχωσης (animation) πειραματικά) όσο και ως προς την αφηγηματική του δομή και πλοκή (π.χ. δράμα, κωμωδία, direct-cinema κ.α.). Έτσι στην ενότητα κυρίως που αφορά στις οπτικοακουστικές τέχνες θα χρησιμοποιηθεί συχνά ως συμβολικός όρος. Όπου απαιτείται ιστορική ακρίβεια θα χρησιμοποιείται ο όρος κινηματογράφου. Στις υπόλοιπες ενότητες είτε θα χρησιμοποιείται η λέξη *κινούμενη εικόνα* δίνοντας έμφαση στην εικόνα, είτε οπτικοακουστικές τέχνες για να δηλωθεί η ευρύτερη περιοχή εξέτασης.

οποίες διαμορφώνεται η *αντίληψη* και η *συνείδηση* μέσω του βλέμματος για τον κόσμο που ζούμε. Αν εντός αυτού του κόσμου συζευγνύονται θεωρήσεις ενός αναλογικού κόσμου με έναν ψηφιακό είναι κάτι που απλώς ψηλαφίζουμε. Πιο συγκεκριμένα, θα λέγαμε πως το θέμα προσεγγίζεται σε οριζόντια κλίμακα, με την μορφή μιας χαρτογράφησης της ευρύτερης περιοχής μελέτης του *ορατού*, όπως διαμορφώνεται (γενικά) μέσα από την τεχνολογία και την *κινούμενη εικόνα*, καθορίζοντας κατά αυτόν τον τρόπο την σχέση μας με τον κόσμο και το κοινωνικό γίνεσθαι. Αποσκοπώντας στο τέλος, στην κατανόηση των επιμέρους εννοιών και πεδίων που θίγονται παραπάνω, καθώς και στην ανάδειξη των συσχετισμών και των αλληλοεπιδράσεων που συντελούνται μεταξύ τους.

Διαστάσεις του ορατού⁴

Η ενότητα αυτή θα αποτελέσει το κυρίως σώμα της εργασίας. Σε μια προσπάθεια να καλυφθεί το εύρος του θέματος σε σχέση με το βλέμμα και το ορατό, χωρίστηκαν σε τρεις επιμέρους υποενότητες τα ζητήματα:

- I. εικονοκεντρισμού της εποχής μας με τις ιστορικές καταβολές του, που ακολουθεί αμέσως μετά,
- II. όρασης και οπτικής αντίληψης και
- III. σχέσης *αντίληψης-συνείδησης-κόσμου* και *ορατού* ιδωμένη μέσα από τις θέσεις του Merleau-Ponty.

Ο σκοπός εδώ είναι να γνωρίσουμε τους μηχανισμούς *όρασης-αντίληψης-συνείδησης* και να ανιχνεύσουμε τις κρυμμένες πτυχώσεις του *ορατού* μέσω του βλέμματος στο επίπεδο του ατόμου, έτσι ώστε όταν υπεισέλθουμε σε θέματα που άπτονται του κοινωνικού (*τεχνολογία*) και του συμβολικού (*οπτικοακουστικές τέχνες*) να έχουμε ήδη μια βάση για να μπορούμε να κάνουμε τις αναγωγές και τις συζεύξεις.

Το βλέμμα στην εποχή της εικόνας

⁴ Ο τίτλος είναι δανεισμένος από το ομότιτλο βιβλίο της Μπανάκου – Καραγκούννη Ν.-Χ. *Διαστάσεις του Ορατού – Η Φιλοσοφία της Τέχνης στο Έργο του Μ. Merleau – Ponty*, Αθήνα, 2002

Ο στοχασμός γύρω από την αντιληπτική ικανότητα της όρασης και το *ορατό* είναι τόσο παλιός όσο και η ιστορία των επιστημών και της φιλοσοφίας⁵, ωστόσο, θα πρωτοστατήσει ως πεδίο προβληματισμού κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, όπου η εικόνα και η οπτική επικοινωνία θα κυριαρχήσουν στις τέχνες, στα μέσα επικοινωνίας, στην θεωρία των περισσότερων ανθρωπιστικών επιστημών και συνεπακόλουθα στην οργάνωση της κοινωνικής ζωής. Όπως χαρακτηριστικά υποδεικνύει ο Vilsem Flusser, *‘το σύμπαν των τεχνικών εικόνων’*⁶, έρχεται να αντικαταστήσει τη σημαντική λειτουργία μεταφοράς της πληροφορίας απαραίτητης για την συνοχή των ανθρώπινων κοινωνιών που πριν κατείχε η γραφή και τα γραμμικά κείμενα, τονίζοντας ταυτόχρονα πως αυτή η μεταβολή επιφέρει μια πολιτισμική επανάσταση⁷ που μόλις έχουμε ξεκινήσει να αισθανόμαστε. Ο Mirtzoeff, στο ίδιο πνεύμα, προσθέτει πως η ανθρώπινη εμπειρία έχει οπτικοποιηθεί όπως ποτέ ξανά, από τις διαστημικές εικόνες των δορυφόρων μέχρι τις καταγραφές του εσωτερικού του ανθρώπινου σώματος, το οπτικό μας πεδίο καταλαμβάνεται από διαμεσολαβημένες εικόνες. «Στη δίνη των εικόνων, το να βλέπεις σημαίνει κάτι πολύ περισσότερο από το να γνωρίζεις. Δεν είναι απλά μέρος της καθημερινής ζωής, είναι η ίδια η καθημερινή ζωή»⁸.

Για την οπτικοποίηση της καθημερινής ζωής, η Sontag θα υποστηρίξει πως υπαίτια είναι η φωτογραφία γιατί άλλαξε θεμελιακά τον τρόπο που βλέπουμε τα πράγματα επιδρώντας έτσι καθοριστικά στην σχέση μας με το πραγματικό. Ενδεικτικά αναφέρει, πως

⁵ Θα αναφερθούμε παρακάτω πολύ συνοπτικά σε κάποιες πεποιθήσεις για την όραση. Για μια αναλυτική ιστορία της όρασης και των οπτικών φαινομένων, μέσα από το πρίσμα του φυσικού επιστήμονα όρα Wade, N. *A Natural History of Vision*, MIT Press, Massachusetts, 1998, από την πλευρά της ψυχολογίας όρα *Sensation and Perception*, (Selective essays edited by Gregory, R. and Colman), A., Longman, London, 1995 και Bruce, V. Green, P. R. Georgeson, M. A. *Visual perception : physiology, psychology, and ecology*, 3rd ed, Psychology Press, East Sussex, 2000

⁶ Ο Flusser περιγράφει το *‘σύμπαν των τεχνικών εικόνων’* μέσα από τις τέχνες της φωτογραφίας, των κιν/φικών ταινιών και του βίντεο, των οθονών τηλεόρασης και των ηλεκτρονικών υπολογιστών, διακρίνοντας διαφορές μεταξύ παραδοσιακών εικόνων και τεχνικών εικόνων, θεωρώντας πως οι δεύτερες εκπηγάζουν από ένα πιο αφαιρετικό επίπεδο συνείδησης, όχι της φαντασίας όπως οι πρώτες αλλά της εικονοσύνθεσης. Η διαφορά τους είναι ιστορική, γιατί η φαντασία εμφανίζεται προ-αλφαβητική και η εικονοσύνθεση μετα-αλφαβητικά και δομική, γιατί οι αναλογικές εικόνες αφορούν πράγματα «εκεί έξω» ενώ οι «ψηφιακές» πράγματα εντός ενός αλγόριθμου. Αν στις παραδοσιακές ο τετρασδιάστατος κόσμος συμπεριεζόταν στις δισδιάστατες επιφάνειες των παραδοσιακών εικόνων, στις τεχνικές εικόνες οι διαστάσεις μηδενίζονται εφ’ όσον αποτελούνται από σημειακά στοιχεία, είναι αποτέλεσμα δηλαδή πυκνώσεων συν-ψηφισμού (υπολογισμού). Έτσι οι παραδοσιακές εικόνες «είναι προϊόντα θέασης αντικειμένων, οι δεύτερες συν-ψηφισμού νοιών» Όρα. Flusser, V. *Προς το Σύμπαν των Τεχνικών Εικόνων*, (επιστημονική επιμέλεια: Διονύσης Καββαθός, μετάφραση: Γιώργος Ηλιόπουλος), Σμίλη, Αθήνα, 2008

⁷ Ο Flusser ονομάζει αυτή την επανάσταση τεχνική και όχι ιδεολογική, εξηγώντας πως όλες οι επαναστάσεις από τη Λίθινη εποχή και μετά υπήρξαν τεχνικές και στην πορεία εξελισσόταν σε κοινωνικές με τις αντίστοιχες αξίες τους. Ο.π. σελ 86-87

⁸ Mirzoeff, N. *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London, 1999, σελ 1 (μετάφραση δική μου)

οι φωτογραφικοί φακοί δεν βοήθησαν απλώς την όραση να εξετάσει αντικείμενα που προηγουμένως ήταν αδύνατο να διακρίνει, αλλά άλλαξαν την ίδια τη σημασία της όρασης, προτάσσοντας και «καλλιεργώντας την ιδέα του *βλέπειν* για την αξία του *βλέπειν* και μόνο»⁹. Συνακόλουθα, πιστεύει πως, δεν επηρέασαν απλώς τον τρόπο πρόσληψης του πραγματικού, αλλά κυρίως την έννοια του πραγματικού καθ' εαυτή. Παραθέτει δε, μια αποκαλυπτική δήλωση του Ζολά, από τα πρώιμα χρόνια της φωτογραφίας, του 1901, μετά από 15 χρόνια ερασιτεχνικής ενασχόλησης του ιδίου με την φωτογραφία: «δεν μπορείς να ισχυρισθείς πως πραγματικά έχεις δει κάτι εάν προηγουμένως δεν το έχεις φωτογραφήσει»¹⁰. Έναν αιώνα σχεδόν μετά, ο Debray, στο βιβλίο του περί *μεσολογίας*¹¹, θα πει πως στην εποχή μας κυριαρχεί το *ορατό*, σε αντίθεση «με την αναγνωρισμένη προηγουμένως παντοδυναμία των *μεγάλων αοράτων* (του Θεού, της Ιστορίας ή της Λογικής)» Για το λόγο αυτό, σε μια δική του υπόδειξη και κατηγοριοποίηση των εποχών που χαρακτηρίζουν το ανθρώπινο πνεύμα και για να τονίσει τη σημασία της *εικόνας* και του *βλέμματος* στη σύγχρονη εποχή ή αλλιώς «εποχή του ηλεκτρονίου» ως *βιντεόσφαιρα*¹². Έχει προηγηθεί η *γραφόσφαιρα*, η οποία περιγράφει την περίοδο της τυπογραφίας.

Πως όμως η όραση και η συμβολική της προβολή που είναι η *εικόνα*¹³ κατάφεραν να διεισδύσουν σε τέτοιο βαθμό στην κοινωνική πραγματικότητα και στις κοινωνικές πρακτικές; Πολλά έχουν ειπωθεί από διαφορετικές παραδόσεις των ανθρωπιστικών επιστημών¹⁴. Απαντήσεις θα δοθούν σε διάφορα σημεία της εργασίας που συνδέονται με

⁹ Sontag, S. *On Photography*, Penguin Books, London, 1977, σελ 93 (μετάφραση δική μου)

¹⁰ Ο.π. σελ 87 (μετάφραση δική μου)

¹¹ Ο όρος *μεσολογία* είναι η Ελληνική μετάφραση του Γαλλικού *médiologie*, που ο ίδιος ο Debray έχει εξηγήσει πως αφορά «τις διαμεσολαβήσεις και τον τεχνικό περίγυρο, τις συγκεκριμένες αλληλεπιδράσεις μεταξύ *τεχνολογίας* και *πολιτισμού*» Debray, R. *Η Επιστήμη της Επικοινωνίας. Ιδέες Γενικής Μεσολογίας*, (μετάφραση: Κλεοπάτρα Ουγουρλόγλου) Νέα Σύνορα-Αιβάνης, Αθήνα, 1997, σελ 11

¹² Ο.π. σελ 519

¹³ Στα Ελληνικά χρησιμοποιούμε την ίδια λέξη για να δηλώσουμε τους Αγγλικούς όρους *picture* και *image* που επίσης χρησιμοποιούνται συχνά εναλλάξιμα. Ωστόσο, ο Mitchell στο βιβλίο του *Picture Theory* τους διαχωρίζει λέγοντας πως το *picture* αντιστοιχεί περισσότερο στην υλική υπόσταση της *εικόνας* και τη συγκεκριμένη συσχέτισή της με ένα χώρο (κάδρο, υλικό) σαν φορέα που υποβαστάζει το *image*, το οποίο αναφέρεται στην οπτική καταγραφή ενός πράγματος, στην επιβεβλημένη οπτική αναπαράσταση που ανήκει σε ένα εικονικό χώρο και εμπεριέχει κάθετι τι εικονικό, εν δυνάμει δηλαδή καταγεγραμμένο οπτικά. Mitchell, W.J.T. *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, σελ 4

¹⁴ Στο συμπόσιο που οργάνωσε ο φορέας Dia Art Foundation πάνω στα θέματα όρασης και του *ορατού*, οι συμμετέχοντες, προερχόμενοι από κοινωνιολογικές, ψυχολογικές και βιολογικές κατευθύνσεις τοποθετήθηκαν κριτικά για μια σειρά ζητήματα αναδεικνύοντας επίσης κάποια από τα 'αίτια' που συνέβαλαν στη σημερινή εικονοκεντρική (ocularntrecic) οργάνωση του πολιτισμού. Όπως συνοπτικά αναφέρει ο Hal Foster, (επιμελητής του συλλογικού βιβλίου *Vision and Visuality* τα κείμενα του οποίου προέκυψαν από το

τις διαφορετικές περιοχές μελέτης του θέματος. Σε σχέση με το σήμερα και τον καταϊνισμό των εικόνων είναι δύσκολο, σχεδόν αδύνατο να μην υποκύψει κάποιος στην ισχύ τους. Τίθεται θέμα κοινωνικού αποκλεισμού υπό μία έννοια μας εξηγεί ο Flusser. Δεν μπορεί κάποιος να αρνηθεί να ανοίξει μια τηλεόραση, να διαβάσει καμιά εφημερίδα, να μην θελήσει να αποτυπώσει φωτογραφικά μια στιγμή, να μην αφήσει το βλέμμα του να παρασυρθεί από εικόνες. Για τον απλό λόγο πως «η ενέργεια που θα έπρεπε να ξοδέψει για να αντισταθεί στη διεισδυτική πίεση των 'τεχνικών εικόνων', θα τον εξέβαλλε από τον κοινωνικό ιστό»¹⁵ και η μοναξιά του αποκλεισμού «εκείνων των ολίγων που δραπετεύουν από αυτές» θα ήταν μεγαλύτερη από αυτή που προκαλούν οι 'τεχνικές εικόνες'.

Ίσως η πιο χαρακτηριστική φράση που διακηρύσσει την καθολική επικράτηση της εικόνας ως πρωταγωνίστριας των μέσων επικοινωνίας και του σύγχρονου πολιτισμού είναι η 'στροφή στην εικόνα' (*pictorial turn*) του William Mitchell¹⁶. Ο Mitchell αναπτύσσει την έννοια 'στροφή στην εικόνα' στον αντίποδα της 'γλωσσολογικής στροφής' και της εικονοφοβίας από την πλευρά κάποιων θεωρητικών¹⁷ θεωρώντας πως η εξέταση των οπτικών αναπαραστάσεων, σημείων, μέσων και καθημερινών πρακτικών όπου το οπτικό έχει ενσωματωθεί, είναι πλέον απαραίτητη για την ανάλυση των κοινωνικών πρακτικών,

προαναφερθέν συμπόσιο) ασκήθηκε κριτική στην Καρτεσιανή προοπτική που διαχωρίζει το υποκείμενο από το αντικείμενο, πάνω στον εμπειρισμό, το θετικισμό, στην λογική του καπιταλισμού, στον τεχνολογικό χαρακτήρα του μοντερνισμού με τις τέχνες της μηχανικής αναπαραγωγής και τις συσκευές των οπτικών ψευδαισθήσεων και από την πλευρά της τέχνης, την εικονολαγνεία και την εξύψωση της μορφής. Όρα *Vision and Visuality*, Selected Essays edited by Hal Foster, The New Press, New York, 1999, Preface, σελ ix-xi. Αντίστοιχα βιβλία που είτε ασκούν ακριτική στην οπτική κουλτούρα είτε προσπαθούν να κατανοήσουν τις συνθήκες που αυτή αναδύθηκε και τι σηματοδοτεί για τις κοινωνικές πρακτικές είναι του Mitchell, W.J.T. *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, του Mirzoeff, N. *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London, 1999, της Dikovitskaya, M. *Visual Culture, The Study of the Visual After the Cultural Turn*, The MIT Press, Massachusetts, του Flusser, V. *Προς το Σύμπαν των Τεχνικών Εικόνων*, (επιστημονική επιμέλεια: Διονύσης Καββαθάς, μετάφραση: Γιώργος Ηλιόπουλος), Σμίλη, Αθήνα, 2008 και παλιότερα με μια αρνητική θα λέγαμε κριτική ως προς την κυριαρχία της εικόνας και του θεάματος, του Debord, G. *Η Κοινωνία του Θεάματος*, (μετάφραση: Σύλβια), Διεθνής Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 2000. Αναμένεται επίσης ένας συλλογικός τόμος με τίτλο *The Pictorial Turn* σε επιμέλεια του Neal Curtis από τις εκδόσεις Routledge την 1^η Ιουνίου 2010. Τα περιεχόμενά του μπορούν να αναγνωσθούν στην παρακάτω ιστοσελίδα

<http://www.routledgemedia.com/books/The-Pictorial-Turn-isbn9780415549820>

¹⁵ Flusser (2008) σελ 74

¹⁶ Η μετάφραση του *pictorial turn* ως 'στροφή στην εικόνα' είναι δική μου μην έχοντας συναντήσει τον όρο σε Ελληνική βιβλιογραφία. Ο Mitchell αναπτύσσει τον όρο στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου του. Mitchell (1994) σελ 1-34

¹⁷ Αναφέρεται στον Rotry «Να αφαιρέσουμε το οπτικό και ειδικότερα την μεταφορά της αντανάκλασης από το λόγο μας», στον όψιμο Wittgenstein «Η εικόνα μας αιχμαλώτισε και δεν μπορούσαμε να της ξεφύγουμε γιατί είχε εγκατασταθεί στη γλώσσα μας και η γλώσσα μας επαναλάμβανε τον εαυτό της απέναντί μας αμείλικτα». αλλά και στους Guy Debord για την *κοινωνία του θεάματος*. Ο.π. σελ 12-13 (μεταφράσεις δικές μου)

της κουλτούρας και της πολιτισμικής ιστορίας¹⁸. Ωστόσο, η μετάβαση σε μια οπτική κουλτούρα έχει σημαντική προϊστορία. Συνώνυμη για πολλούς θεωρητικούς με την γέννηση του μοντερνισμού και το Καρτεσιανό φιλοσοφικό μοντέλο, συμβαδίζει παράλληλα με μια άλλη θεμελιακή για τον 20^ο αιώνα φιλοσοφική κατεύθυνση: του θετικισμού. Λίγο πριν τον ερχομό του, στο τέλος δηλαδή του 19^{ου} αιώνα, ο Comte, όπως παρατηρεί ο John Berger¹⁹ (Robins, 1996) θα ολοκληρώνει το *Cours de Philosophie Positive*, σύγγραμμα που εισάγει τη θεωρία του θετικισμού, η ανάπτυξη κι εξέλιξη του οποίου συμβαδίζει με την εξέλιξη της φωτογραφικής και κινηματογραφικής τέχνης²⁰. Ο ίδιος ο Comte θα γράψει σχετικά πως,

«τίποτα δεν πρέπει να παραμείνει άγνωστο στον άνθρωπο παρά μόνο ίσως η γνώση της καταγωγής των άστρων! Εφ' όσον οι φωτογραφικές μηχανές έχουν καταγράψει ακόμη και το σχηματισμό αστερών! Και οι φωτογράφοι πλέον μας παρέχουν σε μηνιαία βάση με τόσα γεγονότα που οι Εγκυκλοπαιδιστές του 18^{ου} αιώνα δεν είχαν ονειρευτεί για ολόκληρο το έργο τους»²¹

Η φράση του Comte είναι δηλωτική για το πώς ο θετικισμός αγκάλιασε το μέσο της φωτογραφίας. Το γιατί, το επισημαίνει ο Robins εξηγώντας πως, η φωτογραφία αντιπροσώπευε ένα προνομιούχο μέσο το οποίο επέτρεπε την κατανόηση της φύσης και αλήθειας του κόσμου. Μεσολαβώντας, σαν εργαλείο παρατήρησης φαινομένων και αντικειμένων που προηγούμενα δεν μπορούσε να συλλάβει η ανθρώπινη όραση, παρείχε για πρώτη φορά γνώση προς επεξεργασία, που επέτρεπε την όλο και μεγαλύτερη διεύρυνση και σφετερισμό της φύσης και των ανθρώπινων κοινωνιών. Για το λόγο αυτό η

¹⁸ Με μια πυκνή περιγραφή των ιδεών και των θεωρητικών που προετοίμασαν την 'στροφή στην εικόνα' ο Mitchell αναφέρει μεταξύ άλλων τη σημειωτική του Charles Peirces, τον Nelson Goodman για 'τις γλώσσες της τέχνης', την γραμματολογία του Derrida η οποία μετατοπίζει το 'φωνοκεντρικό μοντέλο της γλώσσας' προς τις οπτικές όψεις της γραφής, τη σχολή της Φρανκφούρτης με την κριτική τους στα μέσα μαζικής επικοινωνίας και τη μαζική κουλτούρα, το ενδιαφέρον της φαινομενολογίας για την οπτική αντίληψη και το ορατό. Mitchell (1994) σελ 11-13

¹⁹ Την πληροφορία αυτή την παραθέτει ο Kevin Robins στο βιβλίο του *Into the Image* υποσημειώνοντας πως προέρχεται από το *Appearances* του John Berger (στο βιβλίο των John Berger και Jean More *Another Way of Telling*, London, Writers and Readers, London, 1982, σελ 99) Robins, K. *Into the Image*, Routledge, London, 1996, σελ 153 διεξοδικά στο κεφάλαιο Will Images Move Us? Ειδικά στην υπο-ενότητά του Rationalisation of the Image. Ο.π. σελ 149 - 168

²⁰ Ισχυρισμός των Mitchell και Robins. Ο Robins τον αναλύει διεξοδικά στο κεφάλαιο Will Images Move Us? Ειδικά στην υπο-ενότητά του Rationalisation of the Image. Ο.π. σελ 149 - 168

²¹ Ο.π. σελ 153 (Όρα υποσημείωση 15 για την παράθεση του Comte)

φωτογραφία και οι φωτογραφικοί φακοί έγιναν εργαλεία άσκησης ελέγχου και εξουσίας²². Στο ίδιο πνεύμα, ο Mitchell²³ σημειώνει πως, η φωτογραφική διαδικασία, όπως και η επιστημονική, υπόσχεται την υπέρβαση της υποκειμενικότητας και την εξασφάλιση της αλήθειας ακολουθώντας και υπηρετώντας τις νόρμες της κουλτούρας που την ανέδειξε: της εκβιομηχάνισης του κόσμου με την κυριαρχία του βιομηχανικού καπιταλισμού. Η εποχή στην οποία αναφέρεται ο Mitchell, ανήκει στην *νεωτερικότητα*²⁴, η οποία προϋδέασε και έθεσε τα θεμέλια της *μετανεωτερικότητας*²⁵ εποχής ή *ύστερης νεωτερικότητας*, στο τεχνολογικό πολιτιστικό καθεστώς της οποία αναδύεται η έννοια της οπτικής κουλτούρας.

²² Ο.π.

²³ Όπως αναφέρει ο Robins. Ο.π. 154

²⁴ Μια διευκρίνιση για τη χρήση των λέξεων νεωτερικότητα (modernity), μοντερνισμός (modernism) και μοντέρνο (modern) Με τη νεωτερικότητα αναφερόμαστε στην ιστορική περίοδο που συνδέεται με τη βιομηχανική επανάσταση και περιγράφουμε παρακάτω. Με τον όρο μοντερνισμός αναφερόμαστε στα κινήματα της τέχνης του 20^{ου} αιώνα και περιγράφει αισθητικές, πολιτιστικές και πνευματικές τάσεις και πρακτικές. Με τον όρο μοντέρνο εννοούμε το σύγχρονο. Στην εργασία μας ενδιαφέρει κυρίως η νεωτερικότητα και σε ένα δεύτερο επίπεδο ο μοντερνισμός όπου συνδέεται με την τέχνη. Περί *νεωτερικότητας*: σύμφωνα με τον Γκίντενς, αφορά στους τρόπους κοινωνικής οργάνωσης και ζωής που εμφανίστηκαν στην Ευρώπη από το 17^ο αιώνα και μετά και χαρακτηρίστηκε από έντονες αλλαγές που άσκησαν επίδραση σε παγκόσμια σχεδόν κλίμακα. Στις αλλαγές αυτές επισημαίνονται ως πιο θεμελιώδης οι εξής: οι διακρίσεις και οι μεταβάσεις από τις «παραδοσιακές» στις «σύγχρονες» κοινωνίες, που σχετίζονται επίσης με μια άλλη σημαντική μεταβολή, που αφορά στη σύλληψη του χώρου και του χρόνου, οι μετασχηματισμοί των κοινωνικών σχέσεων και των κοινωνικών συστημάτων και οι ασυνέχειες που προκύπτουν στους κοινωνικούς θεσμούς και την συνάρθρωση των κοινωνικών. Giddens, A. *Οι Συνέπειες της Νεωτερικότητας*, Επιμέλεια: Γ. Λυκιαρδόπουλος, μετάφραση: Γ. Ν. Μερτίκας, Αθήνα: Κριτική, 2001, σελ 15-33 Για τον Καλλίνικο, όπως αναφέρουν οι Hall, Held και McGrew, η νεωτερικότητα ταυτίζεται με την καπιταλιστική νεωτερικότητα. Δηλαδή, η καπιταλιστική οργάνωση των κοινωνιών και κρατών είναι αυτή που προσδίδει τα χαρακτηριστικά της. Παρόμοια αλλά από διαφορετική αφετηρία, για τον Φουκουγιάμα, η επικράτηση της φιλελεύθερης πολιτικής αντίληψης είναι αυτή που καθορίζει τη νεωτερικότητα. Επιπλέον οι Hall, Held και McGrew επισημαίνουν πως η νεωτερικότητα διαμορφώθηκε από εθνικές και διεθνείς δυνάμεις και οικοδομήθηκε πάνω σε ένα πλέγμα θεσμών μεταξύ άλλων όπως το εθνικό κράτος, μια διεθνή καπιταλιστική οικονομία στηριγμένη στην ιδιοκτησία και τη βιομηχανία, την ανάπτυξη και οργάνωση γραφειοκρατικών συστημάτων, ένα σύνολο ορθολογιστικών και ατομικιστικών αξιών μαζί με την ιδέα της προόδου και τον διαχωρισμό του 'ιδιωτικού' από το 'δημόσιο'. Όρα Hall, St. Held, D. McGrew, A. *Η Νεωτερικότητα Σήμερα*, Οικονομία, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός, (Μετάφραση: Θ. Τσακίρης, Β. Τσακίρης) Αθήνα: Σαββάλας, 2^η έκδοση, 2003, σελ 16-20 και 58-76

²⁵ *Υστερη νεωτερικότητα* ή *μετανεωτερικότητα* θεωρείται η εποχή που διαδέχεται τη νεωτερικότητα χωρίς να είναι οριοθετημένη χρονικά πότε ξεκινά (μια γενική ιδέα είναι από την δεκαετία του '60 που ξεκινούν και οι αμφισβητήσεις του μοντερνισμού και περνούν σε αμφισβητήσεις της νεωτερικότητας. Ο όρος καθιερώθηκε από τον Λυοτάρ και σε αδρές γραμμές χαρακτηρίζει μια κριτική ανάλυση και απόρριψη συχνά αξιών της νεωτερικότητας, όπως οι μεγάλες αφηγήσεις (μεγάλα ιδεολογικά, πολιτικά, πολιτιστικά, θρησκευτικά συστήματα σκέψης επί των οποίων θεμελιώθηκαν και διαμορφώθηκαν κοινωνικοί και πολιτικοί θεσμοί και νόρμες συμπεριφοράς) Ωστόσο, δεν υπάρχει συμφωνία των ποικίλων θεωρητικών προσεγγίσεων για την μετανεωτερικότητα και το μεταμοντέρνο. Για μια εικόνα του διαλόγου που αναπτύχθηκε γύρω από την μετανεωτερικότητα και τον μεταμοντέρνο Όρα κεφ. 5 στο Hall, Held, McGrew (2002) σελ 325-399

²⁵ Για τις μεταφράσεις των όρων όρα Cutcliffe, St Mitcham, C. *Θεωρήσεις Επιστήμης, Τεχνολογίας, Κοινωνίας* (επιμέλεια: Δημοσθένης Αγραφιώτης, μετάφραση: Έλενα Σιέρρα), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, σελ 19-20 Hall, St. Held, D. McGrew (2003), σελ 325-397

Το πόσο σημαντική είναι η μελέτη της οπτικής κουλτούρας και των οπτικών αναπαραστάσεων στην παραγωγή νόηματος στο πλαίσιο των κοινωνικών συστημάτων, αποδεικνύεται από την απόφαση της ακαδημαϊκής κοινότητας να συγκροτήσει από διαφορετικά πεδία, όπως οι εικαστικές και *οπτικοακουστικές τέχνες*, η κοινωνιολογία, η ανθρωπολογία και οι πολιτισμικές σπουδές, ένα κοινό διεπιστημονικό πεδίο μελέτης του οπτικού κόσμου και των οπτικών δεδομένων: τον *οπτικό πολιτισμό*. Ο *Οπτικός Πολιτισμός* όπως μας πληροφορεί η Margaret Dikovitskaya²⁶ θεωρεί τις *εικόνες* ως θεμελιακές για την παρουσίαση του νόηματος στον κόσμο. Το *κοινωνικό νόημα*, όπως μας πληροφορεί η Τσιβάκου, «είναι αίτιο και αιτιατό κοινωνικών σχέσεων και κοινωνικών δομών»²⁷ και λειτουργεί όπως η κουλτούρα ως «σύνολο συμβόλων και σημασιών»²⁸ ικανή να «καθοδηγεί βάσει αυτού τα ατομικά ερμηνευτικά συστήματα». Το πώς ανασηματοδοτείται το *κοινωνικό νόημα* στο πλαίσιο του τεχνολογικά καθορισμένου *οπτικού πολιτισμού* θα το εξετάσουμε στην ενότητα της τεχνολογίας και των *οπτικοακουστικών τεχνών* όπου θα αναλυθεί αφενός ο ρόλος της τεχνολογίας και αφετέρου ο *κινηματογράφος*, η *κινούμενη εικόνα* εν γένει, ως τεχνολογικό παράδειγμα, μέσο επικοινωνίας και τέχνη του *οπτικού* που βασίστηκε στις ιδιαιτερότητες της ανθρώπινης οπτικής αντίληψης για την ανάπτυξή του καθώς και στην σχέση που θεμελίωσε με τον θεατή μέσω της πρόσληψης. Θα δούμε επίσης πως συνέβαλλε στην ανάδειξη της *οπτικής αντίληψης* ως εργαλείο κατανόησης και ύπαρξης μέσα στον κόσμο, ενώ εξύψωσε το *βλέμμα* στο λατρευτικό επίπεδο του φετίχ, αποκτώντας παράλληλα φύλο: *ανδρικό και γυναικείο βλέμμα*.

Ωστόσο, μετά τη διαπίστωση για την ηγεμονία της εικόνας στον 20^ο και 21^ο αιώνα, θεωρώ σημαντικό να ανιχνεύσουμε κάποιους από τους λόγους, τις αιτίες που συνέθεσαν αυτό που βιώνουμε σήμερα ως *οπτικό πολιτισμό*. Στις ιστορικές καταβολές του θα αναζητήσουμε αλλαγές που η *νεωτερικότητα* επέφερε, μέσω του κοσμοειδώλου που

²⁶ Το βιβλίο της Dikovitskaya είναι ιδιαίτερα κατατοπιστικό για το τι συμβαίνει αυτή την εποχή στο πεδίο μελέτης του οπτικού πολιτισμού ενώ λειτουργεί παράλληλα σαν κριτική βιβλιογραφικής επισκόπησης (literature Rreview) πρόσφατων εκδόσεων. Επίσης εμπεριέχει 17 συνεντεύξεις ακαδημαϊκών ενώ εξετάζει τέσσερα προγράμματα σπουδών τεσσάρων πανεπιστημίων πάνω στο θέμα του οπτικού πολιτισμού. Dikovitskaya, M. *Visual Culture, The Study of the Visual After the Cultural Turn*, The MIT Press, Massachusetts, 2005

²⁷ Τσιβάκου, Ι. *Τα Ευέλικτα Όρια των Κοινωνικών Συστημάτων*, Νεφέλη, Αθήνα, 2003, σελ 53

²⁸ Τσιβάκου, Ι. *Προσφορά και Ανταπόδοση στις Κοινωνικές Σχέσεις*, Νεφέλη, Αθήνα, 2006 σελ 127-129

δημιούργησε, επιδρώντας έτσι στην 'εικόνα' που έχουμε για τον κόσμο. Στο πλαίσιο αυτό θα δούμε πως μέσα από την *τεχνολογία* που ανέπτυξε, άλλαξε όχι απλώς την όψη της πραγματικότητας με την εκβιομηχάνιση, αλλά κυρίως την ιδέα που έχουμε για αυτή. Οδηγός στην προσέγγισή μας αυτή, θα είναι η ανάλυση του Heidegger για την *ουσία* της (νεωτερικής) *τεχνολογίας* και το κοσμοείδωλο που ανέπτυξε, ενώ σύγχρονες θεωρήσεις για την *τεχνολογία* της πληροφορίας θα θέσουν εκ νέου το ερώτημα της *ουσίας* και του κοσμοειδώλου της. Παρόμοια, εξετάζοντας το ρεύμα του *Ιμπρεσιονισμού*, το οποίο εισάγει το πνεύμα του *μοντερνισμού* στην τέχνη, θα δούμε τις μετατοπίσεις που συνέβησαν σε σχέση με την αισθητική εμπειρία και τη σχέση του *θεατή* με το έργο θέασης, αμέσως στην επόμενη ενότητα. Αντίστοιχες μεταβολές θα παρατηρήσουμε στην περίοδο που προηγήθηκε της εφεύρεσης του *φιλμ*, μέσα από την ανάδειξη της ιδέας του *θεατή* επίσης αλλά πιο εξειδικευμένων θεαμάτων και τις πιθανές ή όχι συγγένειες με την *camera obscura* και τα οπτικά παιχνίδια, στην ενότητα των *οπτικοακουστικών τεχνών*. Οι επιμέρους ενότητες που μόλις θίξαμε θα μπορούσαν να συγκροτήσουν ένα δικό τους κεφάλαιο στην εργασία ως αιτιάσεις του εικονοκεντρικού (*ocularntrecic*) φαινομένου. Ωστόσο, ακολουθείται η συγκεκριμένη δομή για να επιτευχθεί μια αφηγηματική κυκλικότητα, σαν μια αμφιταλάντευση μεταξύ μιας 'έξωτερικότητας' όπως υποδεικνύεται από την περιγραφή της σύγχρονης πραγματικότητας και μιας 'έσωτερικότητας' της οπτικής αντίληψης και της συνείδησης, με όχημα το ενέργημα του βλέμματος.

Νεωτερικότητα και οπτική αντίληψη στον Ιμπρεσιονισμό

Ο *Ιμπρεσιονισμός* εκκολάφθηκε στους κόλπους της *νεωτερικότητας*. Η εποχή αυτή χαρακτηρίζεται από έντονες κοινωνικές, οικονομικές και πολιτισμικές ανακατατάξεις ως απόρροια των μεγάλων επαναστάσεων: κοινωνικών (Γαλλική), εθνικών (Αμερική), τεχνολογικών (βιομηχανική) κι επιστημονικών. που με τη σειρά τους επιδρούν στην εξέλιξη της δυτικής σκέψης και τέχνης αντίστοιχα. Ο ραγδαίος ρυθμός αλλαγών που έθεσε σε κίνηση η *νεωτερικότητα* ανέτρεψε την συνοχή των «παραδοσιακών» κοινωνιών²⁹ καθώς

²⁹ Στις «παραδοσιακές» κοινωνίες όπως περιγράφει ο Gross²⁹, η παράδοση δρούσε ρυθμιστικά και κανονιστικά δημιουργώντας μια αίσθηση αυθεντίας και αλήθειας παράγοντας μια συνάφεια νοήματος και σκοπού που επέτρεπε στα άτομα να ζουν και να πράττουν σίγουροι και ασφαλείς για τις επιλογές τους. Η παράδοση εξασφάλιζε δε τη σύνδεση μεταξύ των γενεών και τη μεταβίβαση των ηθικών αρχών και ιδανικών των προηγούμενων στις νεώτερες γενιές, γεφυρώνοντας έτσι το παρελθόν με το μέλλον. Gross, D. *Τα Ερείπια*

αύξησε την κινητικότητα των πληθυσμών και ταυτόχρονα συμπύκνωσε τις χωρικές και χρονικές αποστάσεις, οδηγώντας σε διαφορετικούς κοινωνικούς σχηματισμούς που απαίτησαν και διαφορετικές πρακτικές οργάνωσης. Η προηγούμενη αίσθηση συνέχειας αντικαθίσταται με τις ασυνέχειες τις χωροχρονικές, των θεσμών και των συμβολικών αξιών, που προτάσσει η *νεωτερικότητα*, και που αντανakλώνται και στην αναδιάρθρωση της πόλης και το σχηματισμό των μητροπόλεων όπου αρχίζουν να συσσωρεύονται διαφορετικής προέλευσης πληθυσμιακές ομάδες. Γενικά, ο 19^{ος} αιώνας διακρίνεται από την ταχύτητα των εξελίξεων, τη ρευστότητα και μεταβλητότητα των οικονομικών και κοινωνικών συνθηκών και τις συνεχόμενες μετατοπίσεις νοήματος στις νέες τάξεις του λόγου που διαμορφώνονται, ενώ από τα τέλη του αιώνα ξεκινούν οι πρώτες μετακινήσεις πληθυσμών και μαζικών μεταναστεύσεων³⁰ φαινόμενο που θα κορυφωθεί στην εποχή της *ύστερης νεωτερικότητας*.

Παράλληλα, η χρήση των μηχανών (ατμομηχανές, αυτοκινούμενα), του ηλεκτρισμού, η εκβιομηχάνιση της εργασίας και η αστικοποίηση μαζί με νέες τεχνικές οικοδόμησης θα συμβάλλουν στη δημιουργία νέων αστικών πόλεων (μητροπόλεων) και τοπίων. Στις μητροπόλεις που δημιουργούνται, όπως είναι το Παρίσι, οι καλλιτέχνες ανακαλύπτουν ένα αστείρευτο πεδίο ενδιαφέροντος και παρατήρησης που ο Baudelaire συνέλαβε ως «*modernité*» όρο που χρησιμοποίησε στα κριτικά του δοκίμια για να ορίσει μια σύγχρονη αντίληψη του *Ωραίου* που αν και οφείλει να ανταποκρίνεται στις ανάγκες της ανανέωσης πρέπει παράλληλα να μπορεί να αντιστέκεται στο χρόνο³¹. Ο ποιητής ανέπτυξε επίσης την ιδέα του *flâneur*, ενός δανδή αστού οικονομικά ανεξάρτητου που θα περιπλανιόταν άσκοπα, για την προσωπική του ευχαρίστηση στην πόλη, παρατηρώντας από κοντά τη ζωή διατηρώντας όμως μια απόσταση, όπως μια παρατήρηση που τελείται μέσω τηλεσκοπίου.

του Παρελθόντος, Παράδοση και Κριτική της Νεωτερικότητας, (Επιμέλεια: Γ. Ν. Μερτίκας, μετάφραση: Κ. Γεώργας), Αθήνα: Πατάκη, 2003, σελ. 22-31

³⁰ Στο βιβλίο Green, Ν. Οι Δρόμοι της Μετανάστευσης, Σύγχρονες Θεωρητικές Προσεγγίσεις, (Μετάφραση: Δ. Παρσάνογλου), Αθήνα: Σαββάλας, 2002, (σελ. 15-20) η συγγραφέας κάνει μια ιστορική αναδρομή στις συνθήκες της μετανάστευσης από το 19^ο αιώνα μέχρι σήμερα και αναφέρει αναλυτικά τις διαφορές των πρακτικών του τότε και του τώρα.

³¹ Και να αντιστέκεται επίσης στο γούστο και την αισθητική του 'φιλισταίου αστού', όπως σημειώνει η Λοϊζίδη για την κριτική στάση του Baudelaire απέναντι στην αστική τάξη κάτι που εκφράζεται και από την ποίηση των *Spleen*. Η στάση αυτή της «αναμέτρησης με τον αστό» και η πρόκλησή του με κάθε τρόπο θα γίνει αυτοσκοπός για πολλά κινήματα της Ιστορικής Πρωτοπορίας. Λοϊζίδη, Ν. Απόγειο και Κρίση της Πρωτοποριακής Ιδεολογίας, Αθήνα: Νεφέλη, 1992, σελ 15-19

Η ιδέα αυτή θα μεταφερθεί αργότερα υπό μία μορφή και στα *Ιμπρεσιονιστικά* έργα με την αλλόκοτη αποστασιοποιημένη οικειότητα³². Γενικότερα στο χώρο της τέχνης θα σημάνουν νέες τεχνικές αναπαράστασης οι οποίες θα επηρεαστούν και από την ανακάλυψη και χρήση της φωτογραφίας ενώ θα γεννηθεί η ανάγκη ενεργούς συμμετοχής στο κοινωνικό και ιστορικό γίνεσθαι της εποχής από τους καλλιτέχνες, ρεύμα που πρώτοι θα εκφράσουν οι ρεαλιστές³³, το κίνημα που θα επηρεάσει τους *Ιμπρεσιονιστές*. Συμβολικά, για την ιστορία της τέχνης, το κίνημα των *Ιμπρεσιονιστών* ξεκινά το 1874, όταν μια ομάδα καλλιτεχνών, ανάμεσά τους οι Μονέ, Σεζάν, Ντεγκά, Γκυγιωμέν, Πισαρό, Ρενουάρ και άλλοι, αποφάσισαν να εκθέσουν από μόνοι τα έργα τους (αρκετά είχαν απορριφθεί από την επιτροπή του Σαλονιού εκείνης της χρονιάς) στο εργαστήριο του φωτογράφου Ναντάρ, στο νούμερο 35 της λεωφόρου Καπουτσίνων³⁴. Ο όρος *Ιμπρεσιονισμός* πρωτοεμφανίστηκε στο σατιρικό περιοδικό *La Charivari*, όπου κάποιος κριτικός ονομαζόμενος Λουί Λερούα διακωμώδησε τα έργα κάποιων για την ασαφή αναπαραστατική τους τεχνοτροπία, δίνοντας έμφαση στο έργο του Μονέ *Εντύπωση, Ανατολή Ήλιου*³⁵. Οι *Ιμπρεσιονιστές*, εν γένει, θα επιδράσουν σημαντικά στη θεώρηση των δύο πιο σημαντικών διαστάσεων πρόσληψης του κόσμου: του χρόνου και του χώρου.

³² Ο Ρούμπιν προτείνει να ερμηνεύσουμε τα *ιμπρεσιονιστικά* έργα με την οπτική του Μπωντλαίρ περί απόστασης και οικειότητας, αποσπασματικής αλλά ενδελεχούς ματιάς που χαρακτήριζε το σύγχρονο άνθρωπο και την ανάγκη προφύλαξης της ατομικότητάς του μέσα στο αχανές πλήθος και τοπίο των μητροπόλεων. Κατά τον Μπωντλαίρ, επιπλέον, ο σύγχρονος ρυθμός της ζωής μπορούσε να καταγραφεί μόνο μέσα από τις οπτικές, εικαστικές τέχνες. Ρούμπιν (1999) σελ 31

³³ Οι ρεαλιστές, κίνημα στην τέχνη στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, πίστευαν στη δυναμική της πραγματικότητας, στην ισχύ του συναισθήματος πάνω στην τεχνική ενώ αντιμετώπιζαν με δυσπιστία το παρελθόν και τις συμβατικότητές του. «Έβγαλε εκτός μόδας την έννοια της ομορφιάς που συνδέεται με την ηθογραφία και δημιούργησε μια καινούργια ελευθερία: του εικονιζόμενου θεάματος και του περιεχομένου» όπως αναφέρει ο Πεγέ. Πεγέ, Ζ. *Η Ζωγραφική στον 19^ο αιώνα*, (μετάφραση: Άλκης Χαραλαμπίδης), Αθήνα: Νεφέλη, 1984 σελ 48-49

³⁴ Ρούμπιν, Τζ. *Ιμπρεσιονισμός*, (μετάφραση: Γιώτα Ποταμιάνου) Αθήνα: Καστανιώτη, 1999, σελ 9-12

³⁵ Ο Μονέ, ονόμασε *Εντύπωση, Ανατολή Ήλιου* τον πίνακα που έφτιαξε το 1872, θέλοντας με τον τίτλο του να δηλώσει τη σαφή απόσταση από την πιστή αναπαραγωγή που αποτελούσε βασική αρχή και αξία της ακαδημαϊκής ζωγραφικής, βαπτίζοντας έτσι το κίνημα των ζωγράφων *Ιμπρεσιονιστών*. Έχει ενδιαφέρον επίσης, ο διάλογος που παραθέτει ο Ρούμπιν και αναφέρεται στο άρθρο που δημοσίευσε ο Λερούα:

«Ο καλός άνθρωπος νόμιζε ότι τα γυαλιά του ήταν βρώμικα και αφού τα σκούπισε προσεκτικά, τα τοποθέτησε στη μύτη του...Φώναξε: 'Τι στο καλό είναι αυτό;' 'Είναι πάχνη σε βαθιά οργανωμένα χωράφια' απάντησα... 'Μοιάζουν περισσότερο με υπολείμματα παλέτας τοποθετημένα ομοιόμορφα πάνω σε ένα βρώμικο καμβά' ...'Ίσως. Παρ' όλα αυτά η εντύπωση (impression) υπάρχει'». Ρούμπιν (1999) σελ 9

Εικόνα 2. Καμίλ Πισαρό,
Πάχνη, 1873. Ρούμπιν (1999)



Στη δύννη της ταχύτητας και του φευγαλέου του μοντερνισμού, θα θελήσουν να αιχμαλωτίσουν τη στιγμή και να την επιβάλλουν στη διάρκεια. Επηρεασμένοι

από την φωτογραφία και τη δυνατότητα ακινητοποίηση της στιγμής, σχεδόν θα την μιμηθούν ως προς τη θεματική της, εισάγοντας στη ζωγραφική σκηνές της καθημερινότητας από την πολύβουη ζωή στη μητρόπολη και τα επιτεύγματα της τεχνολογίας. Όπως σημειώνει ο Hauser, «κάθε *Ιμπρεσιονιστική* εικόνα είναι η καταβολή της μιας στιγμής μέσα στο αεικίνητο της ύπαρξης... Κάθε τι σταθερό και συνεκτικό διαλύεται σε μεταμορφώσεις και παίρνει το χαρακτήρα του ασυμπλήρωτου και του αποσπασματικού»³⁶. Κάποια από τα κύρια γνωρίσματα του *Ιμπρεσιονισμού* είναι οι ασυνήθιστες οπτικές γωνίες, η έμφαση στην αναπαράσταση του φωτός, η χρήση εξωτερικών χώρων που επέτρεπε τη χρήση έντονων και φωτεινών χρωμάτων αλλά και μια πιο άμεση πρόσληψη της καθημερινότητας και η ελάχιστη ανάμειξη των χρωμάτων, αφήνοντας την πρωτοβουλία αυτή στην οπτική αντίληψη του θεατή.

Ωστόσο, ο χώρος θα διασπασθεί σε επιμέρους ενότητες. Δεν υπάρχει πια μια μόνο ιδανική θέση από την οποία μπορεί να ιδωθεί ο πίνακας όπως συνηθιζόταν στους προηγούμενους αιώνες, αλλά διαφορετικά σημεία όπου το *βλέμμα* μπορεί αποσπασματικά να συλλάβει έτσι όπως συμβαίνει συχνά και στην πραγματικότητα. Η στάση αυτή συνάδει με τους κανόνες της *οπτικής αντίληψης* όπως θα δούμε παρακάτω. Ενδεικτικά, όταν εστιάζει κάπου το *βλέμμα* μας, όλα τα γύρω αντικείμενα μοιάζουν να βρίσκονται σε

³⁶ Στο κεφάλαιο *Ιμπρεσιονισμός*, ο Houser αναλύει τις συνθήκες μέσα στις οποίες γεννήθηκε το κίνημα του *Ιμπρεσιονισμού* εστιάζοντας στη μέθοδό του να εκφράσει την ηρακλείτεια θεώρηση περί αέναου γίνεσθαι και παράλληλα να τονίσει την αναγκαιότητα της καταγραφής της στιγμής. Houser, A. *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, 4^{ος} τόμος, (μετάφραση: Τάκη Κονδύλη), Αθήνα: Κάλβος, 1984 σελ 219-221

αποσπασματική διάταξη, όπου δεν μπορούμε να τα δούμε, απλά ξέρουμε πως υπάρχουν όπως τονίζει ο Gombrich³⁷. Σχολιάζοντας τη ζωγραφική του Μανέ³⁸, ο ίδιος συγγραφέας επισημαίνει πως, η οπτική του ζωγράφου μοιάζει να θέλει να εφαρμόσει στον καμβά κανόνες της όρασης και της οπτικής αντίληψης, τέτοιους ώστε οι μικρές παραμορφώσεις, τα ψυχρά χρώματα που περιβάλλουν σιλουέτες, οι συμπιεσμένοι όγκοι και οι φαινομενικές ελλείψεις αποστάσεων μεταξύ των προσώπων που εικονογραφεί, να είναι πιο πραγματικές και φυσιολογικές στο ανθρώπινο μάτι απ' ότι η γραμμική προοπτική και το κατασκευασμένο βάθος για το οποίο κατηγορήθηκε πως δεν γνώριζε να αναπαριστά. Την ίδια κατηγορία επωμίστηκαν και οι καλλιτέχνες του Ιμπρεσιονισμού ζωγραφίζοντας με ανάλογο τρόπο και αφήνοντας πίσω τους αιώνες προσπάθειας για πιστή απεικόνιση της πραγματικότητας³⁹.

Οι Ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι εγκαταλείπουν εθελουσίως την πιστή αναπαράσταση. Βγαίνουν από το χώρο του εργαστηρίου και μελετούν τη φύση και το φυσικό φως. Φανερά στρέφουν την προσοχή τους στη σπουδή των φαινομενικότητων. Επιδιώκουν να αποτυπώσουν την άμεση εντύπωση (*impression*) που προκαλεί ένα αντικείμενο ή μια καθημερινή εικόνα, και εστιάζουν την προσοχή τους στην οπτική, αισθητική εμπειρία παραπέμποντας στις προσωπικές τους εντυπώσεις-ερμηνείες της πραγματικότητας και όχι σε απλές αναπαραγωγές της. Οι αναθεωρήσεις που υφίστανται οι έννοιες του χώρου και του χρόνου μέσα στο πλαίσιο του Ιμπρεσιονισμού είναι ρηζικέλευθες για την εποχή τους. Εμφυτεύουν στην τέχνη την αμφισβήτηση των προηγούμενων δογμάτων και διαχέουν την προϊούσα ιδέα του μοντερνισμού σιγά σιγά στα επόμενα κινήματα της ιστορικής πρωτοπορίας, που θα ακολουθήσουν καθώς και στις νεοσύστατες τέχνες της τεχνικής αναπαραγωγής όπως ονομάζει ο Benjamin τις τέχνες της φωτογραφίας και του κινηματογράφου⁴⁰. Ίσως η πιο σημαντική επιρροή που κληροδότησε στην τέχνη της κινούμενης εικόνας, είναι η ανάδειξη της οπτικής αντίληψης και ο ρόλος του θεατή για το βίωμα της αισθητικής εμπειρίας και την ολοκληρωμένη πρόσληψη του έργου. Η

³⁷ Gombrich, E. H. *The Story of Art*, Phaidon, 15th ed., Oxford, 1989 σελ 410

³⁸ Αν και ο Μανέ ποτέ δεν εντάχθηκε στο κίνημα των Ιμπρεσιονιστών, ωστόσο σχετίστηκε μαζί τους και επηρέασε σημαντικά κάποιες από τις αρχές τους στη ζωγραφική.

³⁹ Μια αντίδραση σε τέτοιου τύπου κατηγορίες είδαμε πως ώθησε τον Μονέ στην τιτλοφόρηση του έργου του *Εντύπωση, Ανατολή Ηλίου*.

⁴⁰ Όρα το Έργο Τέχνης στην Εποχή της Τεχνικής Αναπαραγωγιμότητάς του, στο Benjamin, W. *Δοκίμια για την Τέχνη*, (μετάφραση: Δημοσθένης Κούρτοβικ), Κάλβος, Αθήνα, 1978 σελ 11-46

αποδόμηση της οπτικής της σύνταξης και οι συσχετισμοί και αφαιρέσεις που προσδίδουν νόημα στο ζωγραφικό έργο συντελούνται πλέον στη συνείδηση του θεατή. Εκεί ολοκληρώνεται το έργο της *Ιμπρεσιονιστικής* ζωγραφικής ενεργοποιώντας πρώτιστα την *οπτική αντίληψη* και ενεργητική συμμετοχή του θεατή. Με τα λόγια του Merleau-Ponty για το έργο του Cézanne:

«Ο ζωγράφος κατορθώνει να μην είναι πλέον ορατές οι προοπτικές παραμορφώσεις καθ' εαυτές, όταν κοιτάζουμε τον πίνακα συνολικά, αλλά να συμβάλλουν, όπως κάνουν και στην περίπτωση της φυσικής όρασης, στη δημιουργία της εντύπωσης μιας γεννώμενης τάξης, ενός αντικειμένου τη στιγμή που εμφανίζεται, τη στιγμή που συσσωματώνεται μπροστά μας»⁴¹

Το βλέμμα του ζωγράφου στρέφεται πλέον προς τα έξω και στην σχέση του με τον κόσμο «ασκώντας μια μαγική θεωρία της όρασης»⁴² αποκαλύπτοντας νέους τρόπους θέασης και πρόσληψης των έργων. Και κατά συνέπεια νέες νοηματοδοτήσεις του κόσμου.

Πως όμως μπορεί να συμβεί αυτό; Πως δηλαδή η *οπτική αντίληψη* μπορεί να επιδράσει στη σκέψη; Η' μήπως η σκέψη μας επιβάλλει τι να αντιληφθούμε και τι όχι; Ή ισχύουν και τα δύο;

Όραση και Οπτική αντίληψη

«όσων όψις ακοή μάθησις, ταύτα εγώ προτιμώ»⁴³

«οφθαλμοί γαρ των ώτων ακριβέστεροι μάρτυρες»⁴⁴

«κακοί μάρτυρες ανθρώπινι οφθαλμοί και ώτα βαρβάρους ψυχάς εχόντων»

Οι φράσεις ανήκουν στον Ηράκλειτο που εκδήλωνε μεν την προτίμησή του στην όραση προειδοποιούσε όμως πως, επιβάλλεται εγρήγορση του νου και αξιολόγηση της

⁴¹ Από το *Η αμφιβολία του Σεζάν* στο Μερλώ-Ποντύ, Μ. *Η αμφιβολία του Σεζάν, Το μάτι και το Πνεύμα* (μετάφραση: Αλέκα Μουρίκη), Αθήνα: Νεφέλη, 1991, σελ 37

⁴² Από το *Το μάτι και το Πνεύμα*. Ο.π. σελ 73

⁴³ [απόσμ. 55] *“Όσα πράγματα είναι αντικείμενα της όρασης, της ακοής και της αντίληψης, εγώ αυτά προτιμώ”* *Ηράκλειτος*, (μετάφραση-σχόλια Αθανάσιος Κυριαζόπουλος), Κάκτος, Αθήνα, 1992, σελ 77

⁴⁴ [απόσμ 101 α] *“τα μάτια είναι πιο αξιόπιστοι μάρτυρες από τα αυτιά”* Ο.π. σελ91

αντίληψης για τις περιπτώσεις των ‘βάρβαρων’ ανθρώπων, με άγνωστη γλώσσα και πολιτισμό⁴⁵. Το ίδιο και ο Παρμενίδης που επίσης θεωρούσε σημαντικές τις αισθήσεις αλλά προσέβλεπε στη λογική για τυχόν διορθώσεις σε σφάλματα και παραλήψεις της αντίληψης. Όχι τυχαία, παρατηρεί ο Levin⁴⁶, στην εισαγωγή του βιβλίου του για την ηγεμονία της όρασης, οι προσωκρατικοί πρώτοι αισθάνονται την ανάγκη να προειδοποιήσουν για τον κίνδυνο που ελλοχεύει στις αισθήσεις και ειδικά στην όραση να προκαλέσει πλάνη, όχι του είδους που συνοδεύει μια οφθαλμαπάτη όμως. Βιώνοντας ένα πολιτισμό βασισμένο στον μύθο, που προεξάρχουσα πηγή αλήθειας είναι οι οραματικές τελετές και οι ονειρικές παραστάσεις και φέροντας οι ίδιοι θραύσματα αυτών των δοξασιών, απευθύνονται στη λογική ως το όργανο ελέγχου των αισθήσεων και κάνουν το άλμα προς τη φιλοσοφία⁴⁷. Δεν καταδικάζουν όμως τις αισθήσεις εντελώς. Κάνουν διακρίσεις, όπως ο Δημόκριτος που ξεχώρισε τη ‘σκοτεινή’ γνώση των αισθήσεων από την ‘φωτεινή’ ή γνήσια γνώση της λογικής, επέτρεψε πάντως την ίδια στιγμή και στις αισθήσεις να διαμαρτύρονται εάν κριθεί απαραίτητο: «Άθλιε νου, εσύ που ενώ παίρνεις τις αποδείξεις σου από εμάς, προσπαθείς παρόλα αυτά να μας ανατρέψεις; Η ανατροπή μας θα σημάνει και τη δική σου πτώση»⁴⁸. Η αισθητηριακή αντίληψη και η λογική αλληλεπιδρούν ακόμη η μια πάνω στην άλλη αλλά κατοχυρώνονται σταδιακά ως ανταγωνιστικές⁴⁹. Λίγο αργότερα, η έννοια της επαγωγής⁵⁰ του Αριστοτέλη θα εισάγει την ιδέα της αφαίρεσης και θα προάγει τη θεωρητική έρευνα,

⁴⁵ ‘Τα μάτια και τα αυτιά όσων έχουν βάρβαρες ψυχές είναι κακοί μάρτυρες για τους ανθρώπους’ [απόσπ. 107] Ο Κυριαζόπουλος σημειώνει πως ‘βάρβαροι’ θεωρούνται όσοι δεν μιλούν την Ελληνική γλώσσα και δεν γνωρίζουν τον Ελληνικό πολιτισμό και συνεκδοχικά κάθε λόγος που στερείται λογικού ειρμού. Για τον Ηράκλειτο επιπλέον ‘βάρβαροι’ θεωρούνται οι αξύνετοι, [απ. 1, 34] οι κοινοί [απ. 2] που δεν ακούν λόγω προκαταλήψεων και παγιωμένων δοξασιών. Έτσι δεν είναι σε θέση να κατανοήσουν αυτά που οι αισθήσεις τους προσφέρουν, ούτε να μεταφέρουν ορθές πληροφορίες. Ο.π. σελ 216-217

⁴⁶ *Modernity and the Hegemony of Vision* (collection of essays edited by Levin, David Michael), University of California Press, Berkeley, 1993, σελ 12-12

⁴⁷ Η παλιότερη αναφορά στον όρο απαντάται σε κείμενο του Ηράκλειτου και κατόπιν στους κύκλους των φιλοσόφων της Ιωνίας. Πριν τον 6^ο αιώνα συναντούμε μόνο τη λέξη σοφία και σοφός (Ομηρος, Ησίοδος) που δηλώνει την ικανότητα στο επάγγελμα. Στον Ηρόδοτο και Θουκυδίδη σημαίνει την αγάπη για τη σοφία (τη γνώση για τη γνώση καθ’ αυτή) κι όχι μόνο για πρακτικές εφαρμογές. Όπως φαίνεται από τις αναφορές του Ηρόδοτου στον Κροίσο όταν συζητά με το Σόλωνα, η έννοια της λέξης φιλοσοφία από την αρχή της εμπεριέχει την έννοια της θεωρίας και της μελέτης χωρίς ιδιοτέλεια. Ο δε Πλάτωνας την ορίζει ως απόκτηση της επιστήμης. Ο Θεοδωρίδης αναλύει διεξοδικά τη γέννηση της φιλοσοφίας στην ενότητα Η Φιλοσοφική Πραγματικότητα –Ο όρος Φιλοσοφία. Όρα Θεοδωρίδης, Χ. *Εισαγωγή στη Φιλοσοφία*, Εστία, 2^η έκδοση (1955, ανατύπωση 2000), Αθήνα, 2000, σελ 26 – 36

⁴⁸ Το απόσπασμα το παραθέτει ο Arnheim. Όρα Arnheim, R. *Οπτική Σκέψη*, (μετάφραση-επιμέλεια: Ιάκωβος Ποταμιάνος, Γιώτα Βρυώνη), Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2007 και Arnheim, R. *Film as Art*, University of C. Press, Berkeley, 1957, σελ 25

⁴⁹ Arnheim (2007, σελ 25)

⁵⁰ Η επαγωγικός συλλογισμός: όταν από επιμέρους προτάσεις ή κρίσεις καταλήγουμε σε μια γενικού τύπου κρίση ή πρόταση. Όρα Πελεγρίνης, Θ. *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, 8^η έκδοση, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2005, σελ 21-213

δείχνοντας το δρόμο της επιστήμης. Η νόηση τοποθετείται τη σε ακόμη μεγαλύτερη απόσταση από την άμεση εμπειρία⁵¹. Η αντιμαχία του κόσμου των αισθήσεων και του νου έχει ξεκινήσει τη μακρόχρονη και περιπετειώδη διαδρομή της.

Η ανθρώπινη όραση δεν έχασε ωστόσο την αίγλη της. Ακόμη και σήμερα αποτελεί ένα αίνιγμα προς επίλυση. Μολονότι, από το τα μέσα του 19^{ου} αιώνα και κυρίως στη διάρκεια του 20^{ου} με την χρήση προηγμένων εργαλείων εξέτασης της φυσιολογίας του ματιού και τη διεξαγωγή πειραμάτων από βιολόγους, φυσικούς και γιατρούς στην αρχή, ψυχολόγους και νευροεπιστήμονες στην συνέχεια, καλύφθηκαν πολλά κενά σε σχέση με την προηγούμενη γνώση που ήταν κυρίως θεωρητική και προερχόταν από τις παραδόσεις της φιλοσοφίας. Αναφορικά, δύο θεμελιακά αντίθετες παραδόσεις της φιλοσοφίας που ασχολήθηκαν με την ερμηνεία της όρασης είναι ο *εμπειριοκρατία* ή *εμπειρισμός* και η *εμφυτοκρατία*. Στην πρώτη, με κύριους εκφραστές τους John Lock (1632-1704), George Berkeley (1685-1753) και David Hume (1711-1776) ο εξωτερικός κόσμος και οι αισθήσεις είναι οι γενεσιουργές αιτίες της *αντίληψης* και της *συνείδησης*. Η γνώση μας δηλαδή για τον κόσμο περνά μέσα από τις αισθήσεις μας και εξαρτάται από αυτές γιατί τίποτα δεν υπάρχει στο νου που δεν υπήρξε προηγουμένως στο αισθητό⁵². Αντίθετα, στην *εμφυτοκρατία*⁵³, με κύριο εκφραστή της τον Descartes (1596-1650), από την παράδοση του *ορθολογισμού*, ο νους και η νόηση είναι η θεμελιακή αρχή και αυτή που καθορίζει την *αντίληψη* και *συνείδηση* του υποκειμένου. Ο άνθρωπος, ως καθαρό *cogito*, σκεπτόμενο ον, γνωρίζει ήδη αυτό που πρόκειται να αντιληφθεί και διευθετεί τον εξωτερικό κόσμο σύμφωνα με την εσωτερικότητά του⁵⁴.

⁵¹ Arnheim (2007, σελ 29)

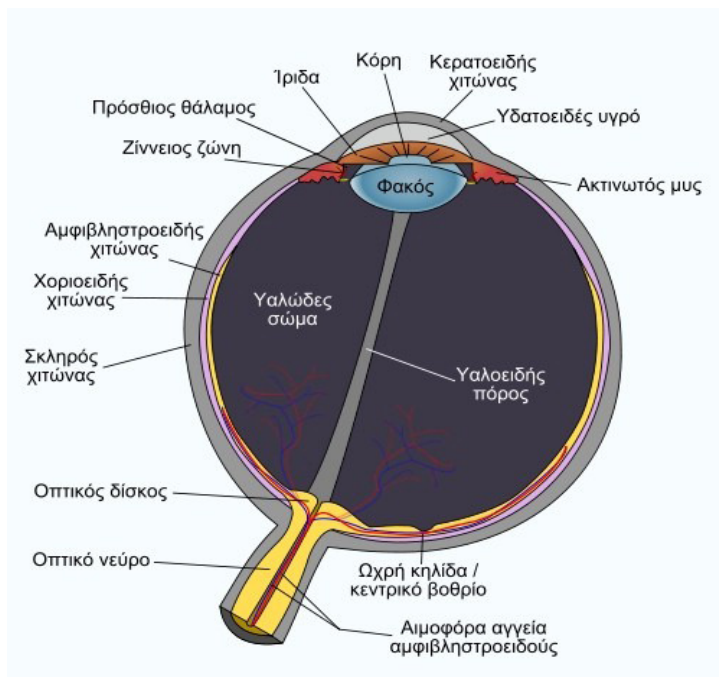
⁵² Χαρακτηριστική είναι φράση του Berkeley 'το είναι ταυτίζεται με το αντιλαμβάνεσθαι' για τη θεωρία του εμπειρισμού που αναπτύχθηκε στο Ηνωμένο Βασίλειο. Βέβαια, όπως εξηγεί ο Πελεgrίνης, μόνο ο Hume υπήρξε συνεπής ως προς τις αρχές που έθεσαν στον εμπειρισμό. Ο Lock υπέθεσε πως εκτός των παραστάσεων υπάρχει μια άλλη προϋπάρχουσα υλική υπόσταση πάνω στην οποία προβάλλονται οι ιδέες και οι παραστάσεις των αισθήσεών μας και ο Berkeley υποστήριξε την προϋπαρξη ενός πνεύματος σε κάθε άνθρωπο ανεξάρτητα από τις αισθήσεις. Πελεgrίνης, Θ. *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, δ' έκδοση, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2005 σελ 200 και Dodwell, P. C. *Fundamental Processes in Vision in Sensation and Perception*, (Selective essays edited by Gregory, R. and Colman), A., Longman, London, 1995 σελ 2-3

⁵³ Η εμφυτοκρατία δέχεται την ύπαρξη έμφυτων εννοιών και αρχών θεωρώντας πως οι άνθρωποι γεννιούνται με αυτές και άρα υπάρχουν εκ των προτέρων (a priori) πριν δηλαδή σχηματισθεί ο κόσμος της εμπειρίας μας. Ο.π.

⁵⁴ Πελεgrίνης (2005) σελ 417 και Μπανάκου-Καραγκούνη Ν.-Χ. Διαστάσεις του Ορατού – Η Φιλοσοφία της Τέχνης στο Έργο του M. Merleau – Ponty, Αθήνα, 2002, σελ. 58

Απόηχους των πόλων αυτών, συναντά κανείς ακόμη και σήμερα στις σύγχρονες σχολές της ψυχολογίας, όπως σχολιάζει ο Dodwell, αν και όχι στην πρωταρχική απλουστευτική τους μορφή⁵⁵ ούτε στην απόλυτη άρνηση ο ένας πόλος του άλλου. Η *οπτική αντίληψη* πλέον είναι το πεδίο μελέτης διαφορετικών επιστημών όπως η ψυχολογία, η νευροεπιστήμη, η μοριακή βιολογία και η γνωσιακή επιστήμη. Στην ενότητα για την όραση και την *οπτική αντίληψη* θα βασιστούμε σε πολλές θέσεις του Rudolf Arnheim⁵⁶ θεωρητικού ψυχολόγου που ασχολήθηκε εκτενώς με την μελέτη της *οπτικής αντίληψης* και της δημιουργικής όρασης στην τέχνη. Όντας μαθητής των Max Wertheimer και Wolfgang Köhler, ιδρυτών της Gestalt ψυχολογίας (ή ψυχολογία της Μορφής) ενσωμάτωσε πολλές από τις αρχές της Gestalt στην θεωρία του. Κάποιες βασικές αρχές της Gestalt αναφέρονται συνοπτικά πιο κάτω στην αντίστοιχη ενότητα.

Μηχανισμός όρασης και φυσιολογία του ματιού



Η διαδικασία της όρασης και της αντιληπτικής λειτουργίας, στην πραγματικότητα, είναι πολύ πιο πολύπλοκη και δεν μπορούν να υπάρξουν σαφή διαχωρισμοί από αυτό που αποκαλούμε νόηση. Για την επίτευξη της όρασης απαιτείται, η ταυτόχρονη συνεργασία διαφορετικών περιοχών του εγκεφάλου ειδικά αν πρέπει να συνδυαστεί με την κίνηση. Ο Κιουστελίδης, στο βιβλίο του για

τον μηχανισμό της νόησης⁵⁷, μας δίνει ένα παράδειγμα για τις περιοχές του εγκεφάλου που

⁵⁵ Dodwell (1995) σελ 2-3

⁵⁶ Το πιο γνωστό βιβλίο του Arnheim που καθιερώθηκε σαν ένα κλασικό έργο απαραίτητο για τη διδασκαλία της τέχνης είναι η Τέχνη και Οπτική Αντίληψη. Arnheim, R. *Τέχνη και Οπτική Αντίληψη. Η Ψυχολογία της Δημιουργικής Όρασης*, (μετάφραση: Ιάκωβος Ποταμιάνος) Θεμέλιο, Αθήνα, 1999. Όρα επίσης Arnheim (2007)

⁵⁷ Ο Κιουστελίδης, αντλώντας πληροφορίες από τη Γνωσιακή Ψυχολογία, την Αναπτυξιακή Ψυχολογία, τη Νευρολογία του Εγκεφάλου, τη Θεωρία των Ενστίκτων, την Ψυχανάλυση, την Ψυχολογία και τη

ενεργοποιούνται, για μια απλή κίνηση του χεριού με την οποία σηκώνουμε ένα ποτήρι νερό: πρώτη ενεργοποιείται η περιοχή της οπτικής μνήμης (του βρεγματικού λοβού) και σχηματίζει ένα είδος χάρτη με τα σημεία θέσεων χεριού και ποτηριού. Ακολουθεί η προκινητική περιοχή (τοποθετημένη μπροστά από την κινητική) η οποία σχεδιάζει τη δράση που θα εκτυλιχθεί. Το σχέδιό της εκτελείται από την κινητική περιοχή του φλοιού σε συνεργασία με την παρεγκεφαλίδα, υπεύθυνη για τις λεπτότερες κινήσεις του σώματος. Στη διαδικασία συμμετέχουν και τα βασικά γάγγλια προσαρμόζοντας τη θέση και τη στάση του σώματος⁵⁸

Η πιο απλή περιγραφή για την διαδικασία της όρασης έχει ως εξής: Το φως που εκπέμπεται ή αντανακλάται από ένα περιβάλλον πέφτει πάνω στο φακό του ματιού, ο οποίος προβάλλει την *εικόνα* αυτού του βρίσκεται μπροστά του στο πίσω μέρος του αμφιβληστροειδή χιτώνα ο οποίος στέλνει μέσω οπτικών νεύρων στον εγκέφαλο. Στην πραγματικότητα, η διαδικασία αυτή είναι πολύ πιο πολύπλοκη λόγω της πολυσυνθετότητας του οπτικού συστήματος. Πιο αναλυτικά, το μάτι αλληλεπιδρά ακαριαία με τον εγκέφαλο μέσω ενός δικτύου τεσσάρων νευρώνων – από τους μετατροπείς έως τον εγκεφαλικό φλοιό - και άλλων κυττάρων. Στο μπροστινό μέρος του ματιού βρίσκεται ένας σύνθετος *φακός (lens)* μεταβλητής εστιακής απόστασης, μέσω του οποίου διέρχεται το φως. Η *ίριδα (iris)* ακριβώς μπροστά από τον φακό, υπεύθυνη για την ποσότητα του διερχόμενου φωτός, είναι ένα μεταβλητό άνοιγμα που μεγαλώνει όταν δεν έχει επαρκές φως ή μικραίνει στην αντίθετη περίπτωση (παρόμοια με την ίριδα του φωτογραφικού φακού). Στο πίσω μέρος του ματιού, καλύπτοντας ολόκληρη την πίσω κοιλότητα, βρίσκεται η φωτοευαίσθητη περιοχή του *αμφιβληστροειδή χιτώνα (retina)* ο οποίος έχει ‘πολυστρωματική δομή’, με εκατομμύρια κύτταρα, νευρικές απολήξεις και διασυνδέσεις. Εκεί βρίσκονται οι *φωτοϋποδοχείς*, οι οποίοι χωρίζονται σε δύο μεγάλες ομάδες: τα *ραβδία (rods, 110-125 εκατομμύρια)* που παρέχουν νυχτερινή όραση και τα *κωνία (cone, 6-7*

Μαθηματική Λογική επιχειρεί να συνθέσει μια ενιαία *εικόνα* του μηχανισμού της νόησης. Κιουστελίδης, Ι. *Ο Μηχανισμός της Νόησης*, Παπασωτηρίου, Αθήνα, 2002

⁵⁸ Όπως αναφέρει ο Κιουστελίδης υπάρχουν διάφοροι τρόποι να εκτελεστούν πειράματα μελέτης της κίνησης και άλλων λειτουργιών του εγκεφάλου. Είτε με ένεση ραδιενεργού νερού στον οργανισμό και παρακολούθηση της κυκλοφορίας του αίματος, είτε με μια πιο πρόσφατη τεχνική μέσω Απεικόνισης με Μαγνητικό Συντονισμό (MRI) βομβαρδίζοντας τον εγκέφαλο με ραδιοσυχνότητες οι οποίες διεγείρουν άτομα υδρογόνου στο κυκλοφορικό σύστημα, προκαλώντας εκπομπή σημάτων που με τη σειρά τους αποκαλύπτουν που υπάρχει πιο συσώρευση αίματος. Κιουστελίδης (2002) σελ 101 - 102

εκατομμύρια) που παρέχουν όραση την ημέρα και αντίληψη χρωμάτων. Οι φωτοϋποδοχείς είναι παραλήπτες και μετατροπείς του φωτός σε ηλεκτρικά σήματα. Όταν βλέπουμε λοιπόν ένα αντικείμενο, αυτό μέσω της *ίριδας (iris)* και του φακού, σχηματίζει ένα αντεστραμμένο είδωλο πάνω στον *αμφιβληστροειδή χιτώνα (retina)* το οποίο οι φωτοϋποδοχείς μετατρέπουν σε ηλεκτρικά σήματα που μεταφέρονται στον εγκέφαλο όπου διαφορετικά τμήματα συνεργάζονται μεταξύ τους προκειμένου να επεξεργαστούν την οπτική πληροφορία. Εκεί διορθώνεται και το αντεστραμμένο είδωλο⁵⁹.

Το πιο ενδιαφέρον όμως στοιχείο της όρασης είναι πως εξαρτάται από τις διαφοροποιήσεις των σημάτων και τις συνδυαστικές διαδρομές των διαφορετικών αντιληπτικών κέντρων, για να αναπαρασταθεί μια ολοκληρωμένη εικόνα στον εγκέφαλο. Αναφορικά, στην περιοχή του ματιού, ένα δίκτυο εκατομμυρίων νευρώνων έχει επιμεριστεί εντελώς διαφορετικές λειτουργίες αναγνώρισης σημάτων: κάποιοι αναγνωρίζουν σήματα μόνο από σκοτεινές περιοχές, κάποιοι μόνο από φωτεινές, άλλοι διακρίνουν οριζόντιες γραμμές, άλλοι κάθετες, παρόμοια κάποιοι αντιλαμβάνονται τις διαφοροποιήσεις στην κίνηση και πρέπει όλοι με απειροστούς συνδυασμούς μεταξύ τους και σε συνεργασία με αντίστοιχες περιοχές του εγκεφάλου να καταφέρουν εξάγουν τα απαραίτητα συμπεράσματα. Ένας συνδυασμός λοιπόν σημάτων φωτός και κίνησης, φτάνει σε περιοχές του εγκεφάλου όπου κι εκεί σε συνεργασία μεταξύ τους σχηματίζουν ένα νοερό μοντέλο που ανταποκρίνεται στο είδωλο που σχηματίζεται στο πίσω μέρος του *αμφιβληστροειδή*⁶⁰. Όπως όμως επισημαίνει ο Gombrich, έχουμε την τάση όταν βλέπουμε *εικόνες* να μην τις κρίνουμε βάσει αυτού που βλέπουμε αλλά βάσει αυτού που γνωρίζουμε γι' αυτές ή που έχουμε μάθει να διακρίνουμε στις *εικόνες*⁶¹.

Αντίληψη και αντιληπτική οργάνωση

«Όταν κοιτάζουμε τον κόσμο δεν βλέπουμε μια συνάθροιση από όρια και άμορφη μάζα – εκτός εάν υιοθετήσουμε μια αναλυτική αντιληπτική ματιά –

⁵⁹ Αυτή είναι μια απλουστευμένη περιγραφή της διαδικασίας της όρασης και του οπτικού συστήματος. Για πιο λεπτομερή και ακριβή περιγραφή, όρα Κιουστελίδη (2002) σελ 103-108 και Βακαλό, Εμμ.-Γ (1988), σελ 17-19.

⁶⁰ Κιουστελίδης (2002) σελ 103-109

⁶¹ Gombrich, E. H. *The Story of Art*, Phaidon, 15th ed., Oxford, 1989. σελ 406

*αλλά κοιτάζουμε ένα οργανωμένο σύνολο από επιφάνειες και αντικείμενα. Πως επιτυγχάνετε αυτή η αντιληπτική οργάνωση; Πως γνωρίζουμε ποιές από τις οπτικές πληροφορίες που αγγίζουν τον αισθητήριο μηχανισμό μας συγκροτούν σύνολα;*⁶²

Το ερώτημα περί αντιληπτικής οργάνωσης που θέτουν οι γνωστικοί ψυχολόγοι Bruce, Green και Georgeson, καθιστά αναγκαίο να ορίσουμε αρχικά τι σημαίνει *αντίληψη* για να δούμε στην συνέχεια πως αυτή οργανώνεται. Σύμφωνα με τους ίδιους συγγραφείς, όλα τα είδη στο οργανικό βασίλειο, από τα δέντρα μέχρι τα βακτήρια και τις φάλαινες, προκειμένου να αναπαραχθούν αλλά και να επιβιώσουν, πρέπει να προσαρμόζονται στο εξωτερικό περιβάλλον. Ένας τρόπος προσαρμογής είναι μέσω της διαδικασίας της ανάπτυξης (για παράδειγμα τα φυτά καθώς μεγαλώνουν τείνουν τα φύλλα τους προς το φως) και ένας δεύτερος, εφικτός μόνο για τα έμβια του ζωικού βασιλείου, είναι μέσω της κίνησης και της προσαρμογής του σώματός τους στο εξωτερικό περιβάλλον ανάλογα με τις ιδιαιτερότητές του κάθε φορά (λόγου χάρη, οι κινήσεις των ψαριών στο νερό ή οι προσαρμογές των φωνητικών χορδών των ανθρώπων ανάλογα με την ομιλούσα γλώσσα). Για να είναι σε θέση ένα ζώο να προσαρμόζεται γρήγορα πρέπει να μπορεί να αποκωδικοποιεί εξ' ίσου γρήγορα τις πληροφορίες του εξωτερικού περιβάλλοντος. Η διαδικασία αυτή χαρακτηρίζεται ως *αντίληψη*.

Ο Peter Dodwell⁶³ από την πλευρά της ψυχολογίας επίσης, θα ορίσει την *αντίληψη* ως την λειτουργία και διαδικασία κατά τη διάρκεια της οποίας αποκτούμε γνώση για τον κόσμο μέσω των αισθήσεών μας. Για να μπορέσουμε όμως να ερμηνεύσουμε τη λειτουργία των αισθήσεων, σύμφωνα με τον Arnheim, πρέπει να θυμόμαστε, πως πρωτεύουσα λειτουργία τους είναι να μας οδηγούν σε επιλογές. Οι περισσότερες επιλογές όμως συντελούνται στο επίπεδο της *αντίληψης*, της άμεσης δηλαδή εμπειρίας⁶⁴. «Αυτό σημαίνει ότι η *αντίληψη* διέπεται από σκοπιμότητα και επιλεκτικότητα»⁶⁵. Και βέβαια ευφυΐα. Ευφυΐα για να πραγματοποιείται η αντιληπτική οργάνωση του χώρου και του χρόνου. Κάθε

⁶² Bruce, V. Green, P. R. Georgeson (2000) σελ 103 (μετάφραση δική μου)

⁶³ Dodwell, P. C. *Fundamental Processes in Vision in Sensation and Perception*, (Selective essays edited by Gregory, R. and Colman), A., Longman, London, 1995, σελ 1-2

⁶⁴ Arnheim (2007), σελ 43

⁶⁵ Ο.π.

αίσθηση υπακούει σε δικούς της κανόνες και σύστημα ταξινόμησης. Αυτό που διακρίνει μια «ευφυή συμπεριφορά σε ένα συγκεκριμένο αισθητηριακό πεδίο εξαρτάται από το κατά πόσο είναι ευκρινείς οι πληροφορίες που παρέρχονται σε αυτό το μέσο»⁶⁶ και πως αξιοποιεί τις πληροφορίες αυτές. Από όλες τις αισθήσεις η όραση μοιάζει να είναι η πιο σημαντική γιατί από αυτή εξαρτάται το 80% της γνώσης που συλλέγουμε από το εξωτερικό περιβάλλον, όπως ισχυρίζεται ο Dodwell⁶⁷.

Ενεργητική όραση και Οπτική αντίληψη

«Η αίθουσα ήταν σκοτεινή και γεμάτη κόσμο που πηγαινοέρχονταν βιαστικά πέρα-δώθε, κακοποιοί, αστυνομικοί, δικηγόροι, παπάδες και δημοσιογράφοι φαντάζομαι. Όλα αυτά δημιουργούσαν μια σκοτεινιά, σκοτεινές φιγούρες στριμωγμένες σ' ένα μέρος σκοτεινό. Δε μου έδιναν καμμιά σημασία, κι εγώ τους ανταπέδιδα τη φιλοφρόνηση. Τότε πως το ήξερα πως δεν μου έδιναν καμμιά σημασία και πως τους ανταπέδιδα τη φιλοφρόνηση αφού δε μου έδιναν καμμιά σημασία; Δεν ξέρω. Το ήξερα και τους το ανταπέδιδα, τελεία και παύλα. Αλλά να που ξάφνου ορθώνεται μπροστά μου μια γυναίκα, μια ψιλή χοντρή γυναίκα ντυμένη στα μαύρα, ή μάλλον στα μωβ. Αναρωτιέμαι ακόμα και σήμερα αν ήταν η κοινωνική λειτουργός. Άπλωνε προς το μέρος μου, πάνω σ' ένα μικρό πιατελάκι, μια κούπα γεμάτη μ' ένα γκριζωπό νεροζούμι, που πρέπει να ήταν πράσινο τσάι με ζαχαρίνη και γάλα σκόνη. Και σαν να μην έφτανε αυτό, ανάμεσα στην κούπα και το πιατελάκι μια χοντρή φέτα ψωμιού ισορροπούσε επικίνδυνα, τόσο επικίνδυνα που άρχισα να λέω γεμάτος αγωνία, Θα πέσει, θα πέσει, λες και είχε καμμιά σημασία αν θα 'πεφτε ή δε θα 'πεφτε. Την επόμενη στιγμή, ήμουν εγώ που κρατούσα, στα τρεμάμενα χέρια μου, το μικρό αυτό σωρό από ετερόκλιτα κι ετοιμόρροπα πράγματα, όπου βρίσκονταν συγκεντρωμένα το σκληρό, το υγρό και το μαλακό, χωρίς να έχω καταλάβει πως είχε επιτευχθεί η μεταβίβαση.»⁶⁸

⁶⁶ Ο. π. σελ 41

⁶⁷ Dodwell (1995) σελ 1

⁶⁸ Απόσπασμα μονολόγου από τον Μολλόου, ήρωα του Μπέκετ από το ομότιτλο έργο του. Μπέκετ, Σ. Μολλόου (μετάφραση: Α. Παπαθανασοπούλου), 2^η έκδοση, Ύψιλον, Αθήνα, 1993, σελ 28-29

Ο εσωτερικός μονόλογος του Μολλού, ήρωα του Μπέκετ, μας χρησιμεύει, ανεξάρτητα ενδεχομένως από τις προθέσεις του δημιουργού του, σαν ένα υπόδειγμα αντιληπτικής λειτουργίας της όρασης. Τι μπορούμε λοιπόν να παρατηρήσουμε στο παραπάνω λογοτεχνικό απόσπασμα;

Καταρχάς, το *βλέμμα* του Μολλού διακρίνεται τουλάχιστον από μια διάθεση ενεργητικής εξερεύνησης. Παρότι ο ίδιος δηλώνει πως αδιαφορεί για το τι συμβαίνει γύρω του, το *βλέμμα* του, μοιάζει αδηφάγο, σχεδόν εφορμά μέσα στο χώρο, εστιάζοντας πότε σε μακρινά και πότε σε κοντινά σημεία, επιλέγοντας κάποια, αποκλείοντας κάποια άλλα, περιγράφοντας σχήματα, χρώματα, φωτεινές και σκοτεινές περιοχές, φόντο, φιγούρες. Τα οπτικά ερεθίσματα οργανώνονται σε νοητικά σχήματα και προκαλούν συνειρμούς απαραίτητους όχι μόνο για την κατανόηση της δράσης, του τι ακριβώς συμβαίνει εκεί, αλλά και του τι συμβαίνει στο μυαλό του ήρωα, σαν ένα αυτοανασκοπικό θα λέγαμε εργαλείο. Η κατάσταση που μόλις περιγράψαμε προσομοιάζει με την περιγραφή του Arnhem για το ενεργό *βλέμμα*: κατευθυνόμενο από την προσοχή και την εντολή της οξύτερης όρασης⁶⁹, εξετάζει τον περιβάλλοντα χώρο για να συλλάβει ένα μέρος του κόσμου. Οι *εικόνες* αυτές που συλλαμβάνει η όραση προσομοιάζουν σε ένα βαθμό με την προβολή στον *αμφιβληστροειδή*, ωστόσο δεν είναι τίποτα περισσότερο από «το σκηνικό μέσα στο οποίο λαμβάνει χώρα η πλέον χαρακτηριστική πλευρά της *αντίληψης*»⁷⁰: η επεξεργασία πληροφοριών. Αναφέρει χαρακτηριστικά:

*«Ο κόσμος που αναδύεται από μια τέτοια εξαντλητική εξερεύνηση δεν μπορεί να θεωρηθεί ως άμεσα δεδομένος. Ορισμένες πλευρές του σχηματίζονται γρήγορα, άλλες αργά και όλες του υπόκεινται σε διαρκή επιβεβαίωση, επανεκτίμηση, αλλαγή, διόρθωση, εμβάθυνση της κατανόησης»*⁷¹

⁶⁹ Η περιοχή που βρίσκεται κοντά στο κέντρο του αμφιβληστροειδή χιτώνα (βλέπε στην ενότητα Μηχανισμός της όρασης) και είναι υπεύθυνη για να βλέπουμε ευθεία μπροστά μας και για την οξύτερη όρασή μας, η οποία είναι απαραίτητη για την αντίληψη της λεπτομέρειας, την αντίληψη χρωμάτων, για την ανάγνωση, την οδήγηση κ.α. Βακαλό, Εμμ.-Γ. *Οπτική Σύνταξη: Λειτουργία και Παραγωγή Μορφών*, Νεφέλη, Αθήνα, 1988, σελ 18.

⁷⁰ Arnhem, (2007) σελ 36-37

⁷¹ Ο.π.

Ωστόσο, δεν μπορεί να δει κανείς τα πάντα ταυτόχρονα. Όχι μόνο λόγω φυσιολογίας του ματιού. Είναι θέμα προσοχής. Με τη λέξη προσοχή δεν εννοούμε απλώς την οφθαλμική προσήλωση. Το μάτι μπορεί να επιλέγει και να διακρίνει στο περιβάλλον του, ένα μόνο συγκεκριμένο σημείο⁷² τη φορά, το οποίο καθίσταται κυρίαρχο σε σχέση με τα υπόλοιπα. Η διαδικασία αυτή προστατεύει το μυαλό από το να κατακλυσθεί από περισσότερες πληροφορίες από αυτές που μπορεί να χειρισθεί ενώ βοηθά στην επίλυση στοιχειωδών προβλημάτων όπως ο υπολογισμός βάθους, αποστάσεων και όγκων.⁷³

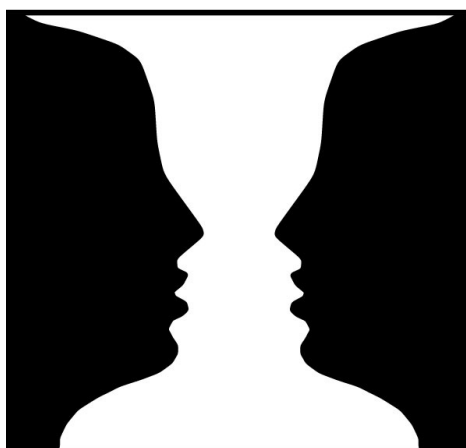
Παρόμοια, λόγω φυσιολογίας του ματιού και του εγκεφάλου δεν μπορούμε να διακρίνουμε ταυτόχρονα τα περιγράμματα και τα σχήματα που ορίζονται από σκοτεινές και φωτεινές περιοχές. Αυτό, σε συνδυασμό με την ιδιότητα της οφθαλμικής προσήλωσης⁷⁴ εξηγεί γιατί δεν μπορούμε να δούμε σε μια *διφορούμενη εικόνα*⁷⁵ και τις δύο ή τρεις απεικονίσεις της ταυτόχρονα. Για παράδειγμα, στην παρακάτω εικόνα που σχεδίασε ο ψυχολόγος της *Gestalt*, E. Rubin, μπορούμε να διακρίνουμε είτε ένα λευκό βάζο είτε δύο σκοτεινές φιγούρες. Η διάκριση εδώ είναι στο επίπεδο του φόντου και της μορφής, μια οπτική οργάνωση, θεμελιακή για την ανθρώπινη *αντίληψη*, η οποία αποτέλεσε και βασική αρχή ανάλυσης της *Gestalt* Ψυχολογίας.

⁷² Η επιλογή του σημείου προσήλωσης εξαρτάται από την αλλαγή και την μεταβολή, στην πιο απλή της μορφή δηλαδή για έναν οργανισμό, είναι μια αντίδραση στο άμεσο περιβάλλον, ενώ αδιαφορεί για το δεδομένο και αμετάβλητο. Για παράδειγμα, το πιο στοιχειώδες και πρωτόγονο όργανο όρασης εντοπίζεται στα όστρακα, όπου το φωτοευαίσθητο κύτταρο είναι ικανό να αντιλαμβάνεται μόνο αλλαγές φωτεινότητας. Η ιδιότητα αυτή σχετίζεται επίσης με την επιβίωση και την κάλυψη των αναγκών του κάθε οργανισμού. Ο.π. σελ 45

⁷³ Για την πρόσληψη του βάθους, μόνο ένα συγκεκριμένο φάσμα είναι ευκρινές κάθε φορά. Εάν ένα κοντινό αντικείμενο είναι ευκρινές τότε το φόντο του είναι θολό. Με την εναλλαγή της προσοχής υπολογίζεται το βάθος, ο όγκος, η απόσταση. Ο. π. 51 - 52

⁷⁴ Ιδιότητα του ματιού και κατά συνέπεια του νου, να εστιάζει μόνο σε ένα σημείο τη φορά. Κιουστελίδης (2002) σελ 108

⁷⁵ Διφορούμενες εικόνες ονομάζονται αυτές που απεικονίζουν πάνω από ένα σχήμα στο ίδιο κάδρο και συνήθως είναι δυσδιάκριτο το ένα από τα δύο ή τρία.



Εικόνα 3. E. Rubin 1915 (Dodwell 1995)

Στο σημείο αυτό, πρέπει να πούμε πως, η αινιγματική φύση των διφορούμενων εικόνων και των οπτικών ψευδαισθήσεων όπως ονομάζονται, είχαν προκαλέσει και εξακολουθούν να προκαλούν το ενδιαφέρον των ψυχολόγων, χωρίς ποτέ πραγματικά να υπάρξει κοινά αποδεκτή απάντηση. Και αν και στην προσπάθεια επίλυσης του μυστηρίου τους, επιστήμονες έχουν οδηγηθεί σε σημαντικές ανακαλύψεις για δυσλειτουργίες της φυσιολογίας του εγκεφάλου, ο Dodwell, υπαινίσσεται πως, όσες και αν είναι οι απαντήσεις τους, άλλες τόσες είναι και οι ερωτήσεις που εγείρουν.

Gestalt, Ψυχολογία της Μορφής

Η *Gestalt* Ψυχολογία ή Ψυχολογία της Μορφής ξεκίνησε από την Γερμανία⁷⁶ από τους Max Wertheimer, Wolfgang Köhler και Kurt Koffka με επίκεντρο μελέτης την λειτουργία της αισθητηριακής αντίληψης και ιδιαίτερα της *οπτικής αντίληψης*, εστιάζοντας στις μορφές των αντικειμένων, με στόχο να ερμηνεύσει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τον φυσικό κόσμο μέσω των αισθητήριων οργάνων μας. Στον αντίποδα της παράδοσης των ψυχολόγων που ασχολήθηκαν με το μυστήριο των οπτικών ψευδαισθήσεων και ιδιομορφιών, η *Gestalt* θα δηλώσει πως κάθε *οπτική αντίληψη* είναι ψευδαίσθηση κι ως είναι σε συμφωνία με το φυσικό αντικείμενο του γεωμετρικού χώρου⁷⁷. Το βασικό ερώτημα που θέτει είναι όχι γιατί καμιά φορά βλέπουμε παραποιημένα τα

⁷⁶ Ο όρος Gestalt στα Γερμανικά σημαίνει 'σχήμα', 'μορφή'. Σχετικά με την Gestalt Ψυχολογία Όρα Dodwell (1995), Bruce, V. Green, P. R. Georgeson (2000), Βακαλό, Εμμ.-Γ (1988) και Arnheim, R. *Τέχνη και Οπτική Αντίληψη. Η Ψυχολογία της Δημιουργικής Όρασης*, (μετάφραση: Ιάκωβος Ποταμιάνος) Θεμέλιο, Αθήνα, 1999 77 Desolneux, A. Moisan, Morel, L. J.-M. *From Gestalt theory to Image Analysis*, Springer, New York, 2008, σελ 22-25

αντικείμενα του εξωτερικού χώρου αλλά γιατί τα αντικείμενα εμφανίζονται με τον τρόπο που εμφανίζονται σε οργανωμένα σύνολα. Αυτό θα οδηγήσει σε μια σειρά πειράματα τα συμπεράσματα των οποίων θα συστήσουν τους κανόνες ή νόμους της *Gestalt*.

Σύμφωνα με τη θεωρία τους, η όραση συντελεί σε μια δημιουργική σύλληψη της πραγματικότητας διακρίνοντας διατάξεις, σύνολα και μορφές στη φύση που ανταποκρίνονται στους ίδιους κανόνες οργάνωσης με τον εγκέφαλο: «ο τρόπος που γίνεται αντιληπτή η μορφή κάθε στοιχείου εξαρτάται από τη θέση και λειτουργία του στη συνολική διάταξη»⁷⁸. Στην πιο λιτή της σύνταξη, η θεμελιακή αρχή της *Gestalt* υποστηρίζει πως «το όλον είναι μεγαλύτερο από το άθροισμα των μερών» γι' αυτό κάθε προσπάθεια ανάλυσης ενός αντιληπτικού δεδομένου στα επιμέρους στοιχεία του είναι ανώφελη. Λόγου χάρη, μια μελωδία εάν αναλυθεί στα στοιχεία που την απαρτίζουν, δηλαδή σε νότες, δε θα έχει πλέον κανένα νόημα. Ενώ αντίθετα, εάν μετατεθεί σε ένα κλειδί ψηλότερο ή χαμηλότερο, ή ακόμη και αν αφαιρεθούν οι αρχικές νότες, είναι δυνατόν να διασωθεί η μελωδία⁷⁹.

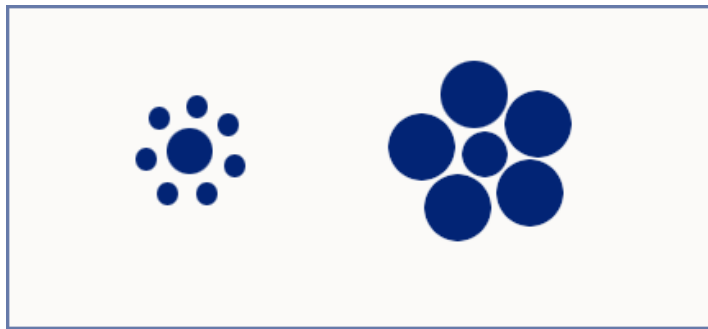
Η βασική πεποίθηση της *Gestalt*, που στηρίχθηκε σε πάρα πολλά πειράματα οπτικής αντίληψης, είναι πως κάποιες αντιληπτικές δομές λειτουργούν ως μοτίβα κι εμφανίζονται σε μεγαλύτερη συχνότητα από άλλες. Τείνουμε δηλαδή να αντιλαμβανόμαστε με συγκεκριμένους τρόπους την οπτική πραγματικότητα, παρόμοιους κάθε φορά. Η πιο θεμελιακή για την ανθρώπινη αντίληψη διαπίστωση, όπως ήδη αναφέραμε, αφορά στη σημασία μορφής και το φόντου: χωρίς το ένα δεν μπορεί να ξεχωρίσει το άλλο. Η μεταξύ τους σχέση είναι αυτή που τα καθορίζει και δημιουργεί το αντιληπτικό φαινόμενο. Η άποψη αυτή θα βοηθήσει τον Merleau-Ponty, όπως θα δούμε πιο κάτω, να στοιχειοθετήσει την θέση του για την αντίληψη ενός πράγματος πάντα σε σχέση με κάτι άλλο.

Οι σταθερές αυτές αντίληψης διαμόρφωσαν τους κανόνες ή νόμους της Gestalt οι οποίοι διέπονται από δύο βασικές αρχές: το νόμο του Prägnanz ή νόμο της 'Ολικής Μορφής' που τον εισήγαγε ο Wertheimer και τον κανόνα της 'ομαδοποίησης' που βασίζεται στον προηγούμενο. Ο νόμος της 'Ολικής μορφής' δηλώνει πως σε κάθε αντικείμενο αντιστοιχεί μια απλή και τακτική μορφή η οποία αναγνωρίζεται από ένα

⁷⁸ Arnheim (1999) σελ 17

⁷⁹ Βακαλό, Εμμ.-Γ (1988), σελ 20

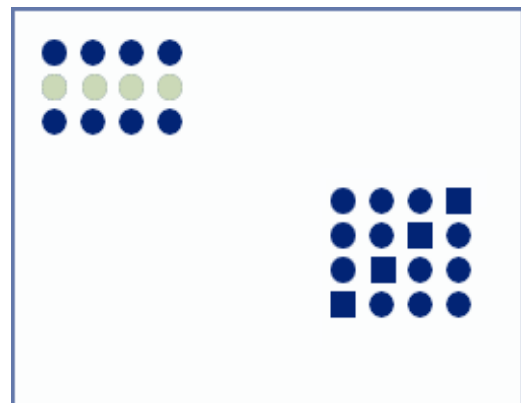
ελάχιστο ποσοστό πληροφοριών κι ερεθισμάτων: «Από διάφορες γεωμετρικές διατάξεις θα επικρατήσει αυτή με το πιο καλό, το πιο απλό και σταθερό σχήμα»⁸⁰. Ο κανόνας αυτός θα βρει αρκετούς επικριτές ανάμεσα στους υποστηρικτές του, θεωρώντας πως είναι αρκετά αφηρημένες οι έννοιες 'καλό', 'απλό' και 'σταθερό' για να εφαρμοστούν στην πράξη⁸¹.



Παράδειγμα από τους νόμους 'ομαδοποίησης' της *Gestalt*:

Ο νόμος της *Γειννίαςης* (*Proximity*): Σύμφωνα με τον νόμο αυτό τα γειτονικά, και γενικά τα

κοντινά αντικείμενα ομαδοποιούνται και σχηματίζουν σύνολα σχημάτων. Στο διπλανό σχήμα αυτό που αντιλαμβανόμαστε είναι σχήματα λουλουδιών, όχι απλώς διατεταγμένους κύκλους.



Ο νόμος της *Ομοιότητας* (*Similarity*): παρόμοια αντικείμενα ως προς το σχήμα ή το χρώμα του παρουσιάζονται σαν μία ομάδα

Οι κανόνες αυτοί είναι δυνατόν να καταστήσουν εφικτή μια αντικειμενική βάση της εμπειρίας, τουλάχιστον στην αναγνώριση και διάκριση των μορφών για τους παρατηρητές

⁸⁰ Koffka (1935, σελ 158) όπως τον παραθέτουν οι Bruce, V. Green, P. R. Georgeson (2000) (μετάφραση δική μου) σελ 109

⁸¹ Ο.π. σελ 111

έργων τέχνης, όπως ισχυρίζεται ο Arnheim, βασιζόμενος σε έρευνες της *Gestalt*. Επιπλέον, τα ερευνητικά συμπεράσματα του Gustaf Britsch πάνω στην καλλιτεχνική δημιουργία, υποδεικνύουν πως «ο νους, στον αγώνα του για συστηματική σύλληψη της πραγματικότητας, προχωρεί κατά ένα νομοτελειακό και λογικό τρόπο από τις αντιληπτικά απλούστερες διατάξεις σε προοδευτικά πολυπλοκότερες⁸². Βέβαια, όπως διευκρινίζει ο Dodwell⁸³, όταν ιδρύθηκε η *Gestalt* στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, δεν ήταν γνωστή πειραματικά η δραστηριότητα του οπτικού φλοιού του εγκεφάλου και πολλές από τις υποθέσεις της για τη φυσιολογία της οπτικής δραστηριότητας ήταν λανθασμένες. Μολονότι, είναι ανεκτίμητη η συμβολή της σχετικά με την αντιληπτική οργάνωση της όρασης, ενώ συγκρότησαν ένα εξαιρετικά σημαντικό σύνολο τεκμηρίων βασισμένο σε πειράματα που αποδεικνύει πως η όραση δεν είναι απλώς μια μηχανική καταγραφή αισθητών στοιχείων, αλλά μια ενεργητική και δημιουργική σύλληψη της πραγματικότητας που αναγνωρίζει εντός της δομικές διατάξεις⁸⁴. Μέσα σε ένα χαοτικό κόσμο, η όραση αντιλαμβάνεται τάξη. Η αντίληψη όμως αυτή που σχηματίζεται στον παρατηρητή «απαιτεί αλληλενέργεια ιδιοτήτων» με το αντικείμενο της παρατήρησης.⁸⁵ Κατ' επέκταση, η μάθηση αποδεικνύεται μια δυναμική διαδικασία αλληλεπίδρασης μεταξύ του ανθρώπινου οργανισμού και του περιβάλλοντος και διέπεται από συγκεκριμένους κανόνες.

Οπτική σκέψη

Αυτό όμως που διαφαίνεται σιγά σιγά μέσα από την ανάλυση της αντιληπτικής διαδικασίας, υποστηρίζει ο Arnheim, είναι πως στην διάρκειά της συντελούνται μια σειρά από επιλογές, αφαιρέσεις και συσχετισμοί, με παρόμοιους μηχανισμούς με την σκέψη. Επιπλέον, είναι τόσο πολύπλοκοι οι μηχανισμοί που ενεργοποιούνται κατά τη διάρκεια της οπτικής αντίληψης που είναι αδύνατον ακόμη και για τους νευροεπιστήμονες να απομονώσουν τις λειτουργίες που αφορούν αποκλειστικά στην όραση ή στην επεξεργασία πληροφοριών και άρα στη σκέψη. Σε ένα πείραμα που διεξήγαγαν Γερμανοί ψυχολόγοι πάνω στην οπτική αντίληψη διέκριναν πολυπλοκότητες που δεν μπορούν να αιτιολογηθούν

⁸² Arnheim (1999) σελ 18-22

⁸³ Dodwell (1995) σελ 10

⁸⁴ Arnheim (1999) σελ 17-19

⁸⁵ Ο.π

απλώς από μια μηχανική καταγραφή ερεθισμάτων όπως κατηγορείται συχνά πως επιτελεί η αντίληψη. Συγκεκριμένα, ο Gottfried Hausmann, όπως τον παραθέτει Arnheim⁸⁶, τονίζει:

«Η αντιληπτική γνωστική λειτουργία δεν είναι δυνατόν να περιγραφεί ως μια απλή, άμεση, αμιγώς αισθητηριακή αντανάκλαση. Αντίθετα, πηγάζει από μια διαδικασία πολυσχιδών, αμοιβαία συνυφασμένων, επιλεκτικών, αφαιρετικών και ακόμα και δημιουργικών πράξεων μορφοποίησης»

Στο ίδιο πνεύμα ο Arnheim θα υποστηρίξει πως οι δυνατότητες της όρασης είναι απόλυτα απαραίτητες για τη λειτουργία της νου και της σκέψης. Με αναφορές στην *Gestalt* ψυχολογία επιχειρηματολογεί πως, οι γνωστικές διεργασίες που αποδίδονται στη νόηση, δεν μπορούν να διαφοροποιηθούν από αυτές της αντίληψης, το αντίθετο μάλιστα: αποτελούν συστατικά της αντίληψης καθ' εαυτής⁸⁷. Διακρίσεις που είδαμε όπως η οργάνωση του χώρου σε σχήματα, χρώματα, επιφάνειες με βάθος και ύψος, ο υπολογισμός της απόστασης, της κίνησης, η ομαδοποίηση σε σύνολα βάσει ομοιότητας ή διαφοράς και τέλος η επίλυση προβλημάτων σε αντιληπτικό επίπεδο είναι στοιχεία που μαρτυρούν νοημοσύνη, αν και η λέξη αυτή δεν είναι ίσως η πλέον κατάλληλη εφ' όσον δεν μπορεί να ορισθεί με ακρίβεια τι ακριβώς σημαίνει. Αντί αυτού μπορούμε να πούμε πως μαρτυρούν σκέψη. Αυτό ακριβώς είναι που ισχυρίζεται ο Arnheim. Δηλαδή, πως δεν απουσιάζει η σκέψη από τα τεκταινόμενα στην αντίληψη. Αντίθετα είναι αντιληπτικής φύσης ή αντίστροφα, η οπτική αντίληψη είναι οπτική σκέψη. Όχι πολύ μακριά από τη θέση αυτή θα συναντήσουμε την σκέψη του Merleau-Ponty.

Θέσεις του Μερλώ-Ποντύ: αντίληψη, συνείδηση, ορατό και μη ορατό

«Η όραση δεν αποτελεί έναν ορισμένο τρόπο της σκέψης, ούτε και αυτοπαρουσία: είναι το μέσον εκείνο που μου επιτρέπει να απουσιάζω από τον

⁸⁶ Το πείραμα αφορούσε την στιγμιαία και ελλιπή προβολή μιας διάταξης (π.χ. εικόνας) και τη βαθμιαία, μέσω της επαναλαμβανόμενης έκθεσης σε αυτή, πρόσκτηση της πληροφορίας. Ο.π. σελ 56

⁸⁷ Ο.π. 35

ίδιο τον εαυτό μου, να παρίσταμαι, από τα μέσα στη διάσπαση του Είναι, στο τέρμα της οποίας και μόνο κλείνομαι στον εαυτό μου»⁸⁸

Ο Merleau-Ponty, προερχόμενος από την παράδοση της φαινομενολογίας⁸⁹, έστρεψε νωρίς την προσοχή της φιλοσοφικής του σκέψης στο πρόβλημα της *αντίληψης*, στα δεδομένα της άμεσης εμπειρίας της *συνείδησης* μέσω της αντίληψης και τις νέες νοηματοδοτήσεις που αυτή επιφέρει στη σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο⁹⁰. *Συνείδηση* και εξωτερικός κόσμος είναι άρρηκτα συνδεδεμένα. Η φύση της *συνείδησης* είναι αντιληπτική και κατά συνέπεια σωματική, εφ' όσον κάθε λειτουργία της *συνείδησης* πραγματοποιείται στην *αντίληψη*, η οποία λειτουργεί σαν τόπος συνάντησης του *ενσώματου υποκειμένου* με τον κόσμο⁹¹. Το σώμα δεν είναι ένα απλό όργανο αλλά η πραγμάτωση του πνεύματος, εφ' όσον, μέσω του σώματος ο εξωτερικός χώρος βιώνεται συνεχώς, ανατροφοδοτώντας τη *συνείδηση* με ερεθίσματα για δράση, συμβάλλοντας έτσι σε μια συνεχή γέννηση του υποκειμένου. Αντίστροφα, τα ερεθίσματα που λαμβάνει η *συνείδηση*, τα επιστρέφει, μέσω του *ενσώματου υποκειμένου*, στο περιβάλλον σηματοδοτώντας το με νόημα.

Από το πρώτο βιβλίο που έγραψε πάνω στη φαινομενολογία της αντίληψης το 1945⁹², ο Μερλώ-Ποντύ εδραίωσε ένα σταθερό άξονα προβληματισμού γύρω από το

⁸⁸ Μερλώ-Ποντύ, (1991) σελ 107

⁸⁹ Η χρήση του όρου *φαινομενολογία* απαντάται στη φιλοσοφία από τον 18^ο αιώνα σε κείμενα των Lambert, Herder, Kant, Fichte, Hegel και αργότερα στον Brentano δάσκαλο του Husserl. Αρχικά ο Husserl θα την χρησιμοποιήσει ως αντίστοιχη της 'παραστατικής ψυχολογίας' (μετάφραση δική μου του όρου *descriptive psychology*) Εμφανίζεται αργότερα στο έργο του *Logical Investigations* ως μια *λογική* για την προσέγγιση των μαθηματικών λογικών εννοιών. Εξ 'αιτίας μιας σκληρής κριτικής του Frege για σύγχυση της *λογικής* με την *ψυχολογία* στράφηκε προς τη μελέτη μιας μεθόδου και μιας φιλοσοφίας που δεν επηρεάζεται από τα εμπειρικά δεδομένα. Στο έργο του *Ideen* (ιδέες) εισάγει τον όρο της *φαινομενολογίας* ως φιλοσοφίας που ασχολείται με την εξέταση των γεγονότων της εμπειρίας, δηλαδή των παραστάσεων, των κρίσεων, των συναισθημάτων, ξεκινώντας μια νέα παράδοση φιλοσοφίας στον 20^ο αιώνα, της οποίας θεωρείται ιδρυτής. Αρκετοί φιλόσοφοι ωστόσο, που επηρεάστηκαν και ακολούθησαν αρχές της *φαινομενολογίας*, διαχώρισαν τη σκέψη τους από αυτή του Husserl και ανέπτυξαν τη δική τους εκδοχή της *φαινομενολογίας*. Φιλόσοφοι του 20^{ου} που ασχολήθηκαν με την φαινομενολογία ήταν οι Heidegger, Merleau-Ponty, Sartre, Gadamer, Levinas, Derrida, Dreyfus πιο πρόσφατα και αρκετοί άλλοι. Όρα Moran, D. *Introduction to Phenomenology*, London: Routledge, 2007 σελ 6-15, Πελεγρίνης (2005 σελ 615-616 και 1321-1323), Θεοδωρίδης (2000, σελ 259-261), Αθήνα, 2000 και Μπενιέ, Ζ. Μ. *Ιστορία της Νεότερης και Σύγχρονης Φιλοσοφίας* (μετάφραση: Κωστής Παπαγιώργης), Καστανιώτη, Αθήνα, 2001 σελ 619-640

⁹⁰ Μερλώ-Ποντύ, Μ.(1991) σελ 107

⁹¹ Πελεγρίνης (2005) σελ 1004

⁹² Η συγγραφή του ομώνυμου βιβλίου, που θεωρείται το κορυφαίο βιβλίο του, *Φαινομενολογία της Αντίληψης* (1945) σηματοδότησε τη στροφή του Μερλώ-Ποντύ προς την έννοια της *οπτικής αντίληψης* και του

ενέργημα της *αντίληψης* και την αναγκαιότητα της φιλοσοφικής θεμελίωσης του *ορατού*⁹³ αναδεικνύοντας την ουσιαστική συμβολή του στην (επανα)σύνδεση της *συνείδησης*⁹⁴ του υποκειμένου με το βίωμα της εξωτερικής πραγματικότητας. Θέσεις του για την *αντίληψη*, το σώμα, το *ενσώματο υποκείμενο*, το *ορατό* και το *μη ορατό* και την πρόσληψη της τέχνης μπορεί κανείς να βρει στο *Προοίμιο στη Φαινομενολογία της Αντίληψης* (1945) που προηγήθηκε του *Φαινομενολογία της Αντίληψης* (1945) το οποίο θεωρείται το *magnum opus* του, στο *Η Αμφιβολία του Σεζάν* που ήταν το πρώτο κείμενο για την τέχνη που έγραψε πάνω στη ζωγραφική του Σεζάν και την όραση, στο *Μάτι και το Πνεύμα* (1960) επίσης για τη ζωγραφική και την όραση, το *Sense and Non-Sense* (1964) για τις τέχνες, τον *κινηματογράφο* και τις αισθήσεις και στο *ορατό και μη ορατό* (μισοτελειωμένο σώμα σημειώσεων 1959-1961 που εκδόθηκε μετά τον πρόωρο θάνατό του) γύρω από την έννοια του *ορατού*, του υποκειμένου-αντικειμένου, της συνείδησης και του σώματος, εισάγοντας νέους όρους όπως του *χιάσματος* και της *σάρκας*⁹⁵. Ωστόσο, δεν πρόλαβε να τους αναπτύξει πλήρως. Ο αιφνίδιος θάνατός του, το 1961, άφησε ανολοκλήρωτο το έργο του και πολλά κενά στην κατανόηση των υπό ανάπτυξη ιδεών του. Από το πυκνό και σημαντικό έργο του θα δούμε μόνο κάποιες θεμελιώδεις έννοιες που αφορούν στη θεματική αυτής

ορατού καθώς και την ανάγκη διερεύνησης της αντιληπτικής διαδικασίας σε σχέση με το πνεύμα και το σώμα. Μερλώ-Ποντύ. Προηγήθηκε το *Προοίμιο στη Φαινομενολογία της Αντίληψης* που από πολλούς θεωρείται έργο αυτόνομο. Για τη ζωή και το έργο του και *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty* (edited by T. Carman and M. Hansen), Cambridge University Press, Cambridge, 2005, *Reading Merleau-Ponty : on Phenomenology of perception* (selected works edited by Tom Baldwin) Routledge Abingdon, Oxon, 2007, Baldwin, T. Maurice Merleau-Ponty Basic Writings, Routledge, London 2004, Carman, T. Merleau – Ponty, Routledge, London, 2008, Moran (2007)

⁹³ Η Μπανάνκου-Καραγκούννη με παραπομπές στην M. Saison, αναφέρει πως ο φιλόσοφος ειδικά με το τελευταίο του δοκίμιο το *Μάτι και το Πνεύμα* αποσκοπούσε σε μια «διόρθωση» των δύο πρώτων του βιβλίων και ένα πέρασμα από μια Φαινομενολογία της αντίληψης σε μια «οντολογία θεμελιωμένη στην ορατότητα». Μπανάνκου-Καραγκούννη Ν.-Χ. *Διαστάσεις του Ορατού – Η Φιλοσοφία της Τέχνης στο Έργο του M. Merleau – Ponty*, Αθήνα, 2002, σελ 315-316

⁹⁴ Η σχέση της συνείδησης με τον κόσμο, βασικό γνωσιοθεωρητικό ερώτημα, στη Φαινομενολογία διευρύνθηκε από τον Husserl με την ιδιότητα της *‘προθετικότητας’* ή *‘προθεσιακότητας’* που προσάπτει στη συνείδηση: η συνείδηση αποκαλύπτεται μέσω της πρόθεσής της, είτε αφού πρώτα στραφεί προς τον κόσμο είτε αφού στραφεί προς τον εαυτό της. Συνειδητοποιεί δηλαδή τον εαυτό της τη στιγμή της σύνδεσής της με κάποιο πράγμα. Ο Husserl διεύρυνε τον όρο που χρησιμοποιούσε ο δάσκαλός του Brentano, για τον οποίο δήλωνε την αναφορά των ψυχικών γεγονότων προς κάτι έξω από αυτά. Moran, D. *Introduction to Phenomenology*, London: Routledge, 2007, σελ 113-118, Lyotard, J-Fr. *Φαινομενολογία*, (μετάφραση: Ι. Ράλλη, Κ. Χατζηδήμου), Χατζηνικολή, Αθήνα, 1985, σελ 24-26, Μπανάνκου-Καραγκούννη Ν.-Χ. (2002) σελ. 24 και Πελεγρίνης (2205) σελ 1321-1323

⁹⁵ Για τα αντίστοιχα πρωτότυπα κείμενα πάνω στη θεματική που αναφέραμε, όρα Merleau – Ponty, M. *Sense and Non-Sense* (translated by Hubert L. Dreyfus and Patricia Allen Dreyfus) Northwestern University Press Evanston, Illinois, 1964, Merleau – Ponty, M. *The Visible and the Invisible*, Northwestern University Press, New York, 1968, Merleau – Ponty, M. *Phenomenology of Perception* (transl by Colin Smith), Routledge, London, 1979, Μερλώ-Ποντύ, Μ. *Προοίμιο στη Φαινομενολογία της Αντίληψης*, (μετάφραση: Φ. Κάλλια), Έρασμος, Αθήνα, 1977, Μερλώ-Ποντύ, Μ. (1991)

της εργασίας: αντίληψη, συνείδηση και είναι, όραση, ορατό και μη ορατό, βλέμμα και σώμα μέσα από τη ζωγραφική τέχνη. Οι επιρροές του, ειδικά στη φιλοσοφία της τέχνης, είναι ακόμη και σήμερα πολύ έντονες. Στην ενότητα για τις οπτικοακουστικές τέχνες, θα αναφερθούμε στις προσπάθειες θεωρητικών του κινηματογράφου να εντάξουν απόψεις από τη φαινομενολογία του Merleau-Ponty στην ανάλυση των κινηματογραφικών έργων όπως και του κινηματογράφου ως οντότητα εν γένει. Πως όμως ορίζει ο ίδιος τη φαινομενολογία; Αναφέρει στο Προοίμιο στη Φαινομενολογία της Αντίληψης:

«Η φαινομενολογία είναι η μελέτη των ουσιών κι όλα τα προβλήματα ανάγονται, κατ' αυτήν, στον ορισμό ουσιών: της ουσίας της αντίληψης, της ουσίας της συνείδησης λόγου χάρη. Η φαινομενολογία όμως είναι μια φιλοσοφία που αποκαθιστά τις ουσίες μέσα στην ύπαρξη και δεν πιστεύει πως μπορούμε να καταλάβουμε τον άνθρωπο και τον κόσμο παρά με βάση την 'πλασματικότητά' τους...είναι επίσης μια φιλοσοφία για την οποία ο κόσμος είναι πάντα «ήδη εκεί» πριν από τη νόηση, σα μια αναπαλλοτρίωτη παρουσία...είναι επίσης μια έκθεση του χώρου, του χρόνου, του κόσμου που 'ζούμε'. Είναι το πείραμα μιας άμεσης περιγραφής της εμπειρίας μας ατόφιας, κι ανεξάρτητα από την ψυχολογική της γένεση κι από τις αιτιολογικές ερμηνείες που μπορούν να παρέχουν γι' αυτήν ο επιστήμονας, ο ιστορικός ή ο κοινωνιολόγος»⁹⁶

Αντίληψη

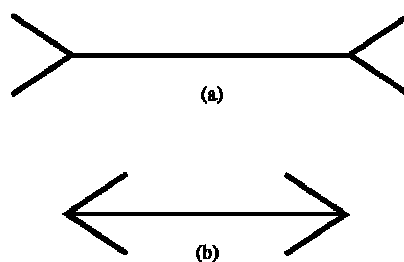
«Η αντίληψη δεν είναι μια επιστήμη του κόσμου, δεν είναι καν ενέργεια, μια προμελετημένη ανάληψη μιας θέσης· είναι το βάθος πάνω στο οποίο εκδηλώνονται όλες οι ενέργειες και λαμβάνεται ως προϋπόθεση για αυτές. Ο κόσμος δεν είναι ένα αντικείμενο του οποίου κατέχω την νομοτελειακή σύνθεση· είναι το φυσικό σκηνικό και πεδίο για όλες μου τις σκέψεις και τις ρητές μου αντιλήψεις⁹⁷»

Για τον Merleau-Ponty η αντίληψη δεν είναι ένα παράγωγο του νου μας, αλλά το πεδίο σύζευξης του σώματος με τον κόσμο. Για να αντιληφθούμε τα πράγματα πρέπει να

⁹⁶ Μερλώ-Ποντύ (1977) σελ 17-18

⁹⁷ Merleau – Ponty (1979) (μετάφραση δική μου)

τα ζήσουμε⁹⁸. Ορμώμενος από την άποψη της *Gestalt*⁹⁹ που υποστηρίζει πως η πιο απλή μορφή οπτικού αισθητού που μπορούμε να αντιληφθούμε, είναι μια φιγούρα πάνω σε ένα φόντο, θα εισάγει την ιδέα της *αντίληψης* ενός πράγματος πάντα σε σχέση με κάτι άλλο. Δεν μπορεί διαφορετικά να υπάρξει αντιληπτό φαινόμενο. Μια ομοιογενής επιφάνεια χωρίς τη σύνδεσή της με κάτι άλλο δεν αποτελεί αντικείμενο *αντίληψης*. Ούτε κανένα άλλο στοιχείο αποσπασμένο και απομονωμένο από ένα περιβάλλον είναι. Όταν βλέπουμε εικόνες οπτικών ψευδαισθήσεων, όπως αυτή του Müller-Lyer (εικ. 4), δεν μπορούμε να αναρωτηθούμε πραγματικά για το αν είναι ίσες οι γραμμές ή άνισες.



Εικόνα 4 Οι γραμμές του Müller-Lyer

Η ερώτηση αυτή θα ίσχυε για τον αντικειμενικό κόσμο, όχι για τον αντιληπτό. Όπως μας συνιστά ο Lyotard, θα πρέπει να καταλάβουμε πως για κάθε αντιληπτό υποκείμενο, τα δύο τμήματα είναι πράγματι άνισα και μόνο με ένα τρίτο σύστημα αναφοράς, ενδεχομένως του σχεδιαστή τους υπάρχει ψευδαίσθηση¹⁰⁰. Για «το περιβάλλον συμπεριφοράς» (*Umwelt*)¹⁰¹, σύμφωνα με τον Koffka, «αποτελεί το πραγματικό σύμπαν, γιατί έχει πραγματικά βιωθεί ως πραγματικό». Με τα λόγια του Merleau-Ponty: «Ο κόσμος είναι αυτός που αντιλαμβανόμαστε»¹⁰² Όμως δεν είμαστε εμείς οι φορείς νοηματοδότησης του κόσμου. Το νόημα πραγματώνεται τη στιγμή της αντιληπτικής διαδικασίας, στην ένωση του σώματος με τον κόσμο, δεν προϋπάρχει. Τότε το

⁹⁸ Μπανάνκου-Καραγκούννη Ν.-Χ. (2002) σελ 78

⁹⁹ Οι επιρροές του είναι φανερές στα τρία βιβλία του: *Phenomenology of Perception, Sense and Non-Sense, The Visible and the Invisible*. Κάνει εκτενείς αναφορές στην ψυχολογία της Gestalt αλλά και ερμηνεύει την έννοια της gestalt μέσα από τη φαινομενολογία της αντίληψης, ως 'υπέρβαση', 'άνοιγμα' ως 'χώρος εμμενής'.

¹⁰⁰ Lyotard (1985) σελ 46

¹⁰¹ Τον παραθέτει ο Lyotard Ο.π. σε 47

¹⁰² Merleau-Ponty (1945) σελ xvi

αντιλαμβανόμαστε κι εμείς¹⁰³. Οι τυχόν παραμορφώσεις της όψης ενός αντικειμένου, λόγω συνθηκών θέασης, δεν επηρεάζουν την πρόσληψή του ως ολότητα, επομένως ούτε το νόημα που εκδηλώνεται. Ας δούμε όμως κάποιες από τις πιο σημαντικές θέσεις του για την *αντίληψη*, όπως η Μπενάκου-Καραγκούνη τις συνοψίζει:¹⁰⁴

- I. Κατά την αντιληπτική διαδικασία συλλαμβάνουμε την ολότητα ενός αντικειμένου εξ' αρχής, ακόμη κι αν δεν έχουν ολοκληρωμένη εικόνα του.
- II. Αυτό που συλλαμβάνουμε από το αντικείμενο, δεν είναι η μόνη έγκυρη αντίληψη όψης του ούτε η τελική. Μας προσφέρονται διαφορετικές όψεις πρόσληψης κάθε φορά και έτσι η αντιληπτική διαδικασία διατηρεί το ανολοκλήρωτο.
- III. Το *percipio* δεν ταυτίζεται με το *cogito*. Η πρόσβασή μας στο αντικείμενο μας παρέχει «τη σαρκική του πραγματικότητα»
- IV. Το *cogito* θεμελιώνεται στο *percipio* γιατί η *αντίληψη* τροφοδοτεί τη σκέψη.

Ο Merleau-Ponty αναγνωρίζει πως είναι πιθανό να παρουσιάζεται παράδοξη η θεώρηση αυτή για την *αντίληψη*, εφ' όσον ισχυροποιεί το γεγονός πως η πρόσληψη της πραγματικότητας είναι υποκειμενική και ταυτόχρονα τη βεβαιότητα πως μόνο μέσω αυτής μπορούμε να αντιληφθούμε αυτό που είναι όντως πραγματικότητα¹⁰⁵. Ίσως γι' αυτό αργότερα χαρακτήρισε την *αντίληψη* ως *ενέργημα παράδοξο*¹⁰⁶ ενώ θα σημειώσει πως «η φυσική αντίληψη δεν είναι επιστήμη, δε θέτει τα πράγματα στα οποία αναφέρεται, δεν τα απομακρύνει για να τα παρατηρήσει, ζει μαζί τους, είναι η 'γνώμη' ή η 'αρχέγονη πίστη' που μας συνδέει με τον κόσμο όπως με την πατρίδα μας»¹⁰⁷

Συνεπώς, η *αντίληψη* που αποκτούμε για τον κόσμο μέσω της *συνείδησης* δεν μπορεί να είναι ολοκληρωτική, εφ' όσον, τα πράγματα που αντιλαμβανόμαστε παραμένουν ανοιχτά σύνολα προς επεξεργασία και συγκροτούν νοηματικά σχήματα συγκεκριμένα κάθε φορά εφ' όσον μας αποκαλύπτονται μόνο μερικώς και υπό συγκεκριμένη προοπτική¹⁰⁸. Το

¹⁰³ Merleau-Ponty (1964) σελ x

¹⁰⁴ Μπανάκου-Καραγκούνη Ν.-Χ. (2002) σελ 77-78

¹⁰⁵ Ο.π.

¹⁰⁶ Ο.π

¹⁰⁷ Όπως τον παραθέτει η Μπανάκου-Καραγκούνη. Ο.π.

¹⁰⁸ Η άποψη αυτή υποστηρίζεται όπως είδαμε και από τον Arnheim, θεωρητικό της Gestalt Ψυχολογίας: λόγω φυσιολογίας αμφιβληστροειδούς το μάτι για να εστιάσει διακρίνει μόνο ένα σημείο, μια συγκεκριμένη

ενδιαφέρον του Μερλώ – Ποντύ εστιάζεται ακριβώς σε αυτές τις αμφίσημες συνδέσεις. Διερευνώντας την αντιληπτική διαδικασία, στην ουσία επιχειρεί να επανεξετάσει φιλοσοφικά τις διαλεκτικές σχέσεις και συζεύξεις που αναπτύσσονται μεταξύ του αντιληπτού και του αντιλαμβανόμενου, του αισθητού και του αισθανόμενου, του πνεύματος και του σώματος, του εξωτερικού με το εσωτερικό, του υποκειμένου με το αντικείμενο .

Συνείδηση και Είναι

Η συνείδηση είτε του εαυτού μας είτε του κόσμου, για τον Μερλώ - Ποντύ, εδράζεται στην αντιληπτική διαδικασία και δεν αποτελεί ούτε το αποτέλεσμα της επίδρασης του εξωτερικού κόσμου πάνω μας (δεν υφίσταται καθαρή *εξωτερικότητα*) ούτε το αντίθετο, καθαρή συνείδηση του υποκειμένου έξω από την περιοχή του κόσμου (καθαρή *εσωτερικότητα*)¹⁰⁹. Η στάση του αυτή κρατά ίσες αποστάσεις τόσο από την *Εμπειριοκρατία* (Locke, Berkeley, Hume) όσο και από τον *Ορθολογισμό*¹¹⁰ (Descartes). Ο φιλόσοφος διαχωρίζει τη θέση του και από τον Husserl, σε σχέση με την πεποίθηση της πλήρους *φαινομενολογικής αναγωγής*, θεωρώντας πως δεν μπορούμε να δούμε τον κόσμο από ολοκληρωτική απόσταση διότι η συνείδησή μας σχηματίζεται πάντα σε συνάρτηση με αυτόν. Η *φαινομενολογική αναγωγή* που θεμελίωσε ο Husserl αποτελεί στάδιο της φαινομενολογικής μεθόδου¹¹¹, με την οποία η συνείδηση αναγνωρίζει τον εαυτό της και τη βασική λειτουργία της που είναι η *προθετικότητα* της. Ίσως αναρωτηθεί κανείς, πώς είναι

περιοχή. Δεν μπορεί ταυτόχρονα να επικεντρώνεται και σε άλλα σημεία του οπτικού κόσμου. Arnheim, R. (2007), σελ 48-49

¹⁰⁹ Μερλώ-Ποντύ, Μ. (1991) Βλέπε εισαγωγή της Αλέκας Μουρίκη και Μπανάκου-Καραγκούνη Ν.-Χ. (2002) σελ. 55-59

¹¹⁰ Στον Εμπειρισμό όπως ήδη αναφέραμε, ο εξωτερικός κόσμος και οι αισθήσεις είναι οι γενεσιουργές αιτίες της αντίληψης και της συνείδησης επομένως η συνείδηση υποβιβάζεται σε απλό δέκτη του εξωτερικού. Πελεγρίνης, (2005) σελ. 200. Αντίθετα, στη Νοησιαρχία, η νόηση, ο νους είναι αυτός που καθορίζει την αντίληψη και συνείδηση του υποκειμένου. Ο άνθρωπος, ως καθαρό *cogito* γνωρίζει ήδη αυτό που πρόκειται να αντιληφθεί και διευθετεί τον εξωτερικό κόσμο σύμφωνα με την εσωτερικότητά του. Πελεγρίνης, (2005) σελ. 417 και Μπανάκου-Καραγκούνη Ν.-Χ. (2002) σελ. 58

¹¹¹ Η φαινομενολογική μέθοδος, όπως μας εξηγεί ο Moran και όπως διαπίστωσα και η ίδια αναζητώντας σε διάφορες πηγές μια ακριβή και διευκρινιστική περιγραφή της πρακτικής της, επιδέχεται διαφορετικές ερμηνείες, εξ' αιτίας των διαφορετικών αποδόσεων του όρου 'εποχή', όπως αποχή, αποσύνδεση, αποκλεισμό, εγκατάλειψη, παρένθεση, παράλυση κ.α. Παραμένει πάντως, το στάδιο όπου θέτοντας τον εαυτό μας σε 'εποχή' επιστρέφουμε στην καθαρή συνείδηση και έτσι συντελείται η φαινομενολογική αναγωγή. Moran (2007) σελ 124 – 161 και 146-152, Lyotard (1985) σελ 15-18, Μπανάκου-Καραγκούνη Ν.-Χ. (2002) σελ 35-54, Πελεγρίνης (2005) σελ. 615-616, T. Carman and M. Hansen (2005) σελ 7, Θεοδωρίδης (2000) σελ 260-261

δυνατόν η συνείδηση να μην αναγνωρίζει τον εαυτό της; Ο Husserl απαντά πως πράγματι συμβαίνει κι ας μην το γνωρίζει η συνείδηση¹¹².

Ο λόγος που συμβαίνει αυτό, είναι γιατί η συνείδηση στη 'φυσική στάση' της, όταν βρίσκεται ακόμη ενωμένη με τη σφαίρα του *Είναι*, στην πραγματικότητα είναι παγιδευμένη σε μια πλάνη. Θεωρεί αυτονόητη την ύπαρξή της και λειτουργώντας ως πεδίο 'ροής βιωμάτων' ή 'φαινομένων'¹¹³, δεν διακρίνει τα δικά της δεδομένα – παραστάσεις, κρίσεις, συναισθήματα – σε σχέση με αυτά του κόσμου και το αντίστροφο, δικές της παραισθήσεις πιθανά να λαμβάνονται ως ακριβείς αντανakλάσεις του εξωτερικού κόσμου. Έτσι δε μπορεί να αντιληφθεί την ταυτότητά της. Εξοπλίζεται όμως με την Καρτεσιανή καθολική *αμφιβολία* ('αμφιβάλλω άρα υπάρχω') με την οποία εισέρχεται στην κατάσταση της *εποχής*¹¹⁴: αμφιβάλει για το περιεχόμενό της, αποδεσμεύεται από τον κόσμο της εμπειρίας, αποστασιοποιείται έτσι από το επίπεδο του *Είναι* και από οποιαδήποτε κριτική διάθεση που μπορεί να της γεννηθεί απέναντι στις παραστάσεις του εξωτερικού κόσμου που την κυριεύουν. Αντιμετωπίζοντάς τις ως 'καθαρά φαινόμενα' και όχι ως πραγματικά αντικείμενα, τις κλείνει σε μια παρένθεση και από απόσταση η συνείδηση απολυτοποιείται και φτάνει σε ενάργεια. Εκεί αναγνωρίζει τον εαυτό της. Ανακαλύπτει πως διαφέρει με τα υπόλοιπα πράγματα του κόσμου και μόνο αυτή είναι σε θέση να κάνει αυτή την υπέρβαση ως προς αυτά και τον εαυτό της. Καθαρμένη πλέον από ό,τι συνδέσεις απέκρυπταν την οντότητά της, συναντά το υπερβατολογικό υποκείμενο, το καθαρό εγώ ως διακριτού από το 'φυσικό εγώ' και αναγνωρίζει, στο στάδιο πλέον της *ειδητικής αναγωγής*¹¹⁵, τις αληθινές δομές και ουσίες των πραγμάτων. «Κάθε ον αποτελεί πλέον γι' αυτήν ένα νόημα μέσα στην εμμενή της σφαίρα»¹¹⁶

¹¹² Moran (2007) σελ 132-133

¹¹³ Μπανάνκου-Καραγκούννη Ν.-Χ. (2002) σελ 33

¹¹⁴ 'Εποχή' από το ρήμα επέχω που σημαίνει κρατώ για μένα τη γνώμη μου, αναβάλλω, περιμένω. Προέρχεται από τους σκεπτικούς, οι οποίοι αμφιβάλλουν, επέχουν. Ο σκεπτικισμός ξεκινά με τον Πύρρωνα ο οποίος διακηρύσσει πως ο νους δεν μπορεί να βρει την αλήθεια γι' αυτό η κρίση πρέπει να σταματά, να επέχει. Για το λόγο αυτό τον ονόμασαν 'εποχή' και 'αταραξία'. Όρα Θεοδωρίδης (2000) σελ 119-121 και Lyotard (1985) σελ 18

¹¹⁵ Η *ειδητική αναγωγή* είναι η αναγωγή στο 'είδος', την σταθερή δομή, την μορφή και την αμετάβλητη ουσία ενός πράγματος. «Είναι η μετάβαση από την πολλαπλότητα, τη συμπτωματοτικότητα και την γεγονόττητα των ποικίλων εκφάνσεων ενός πράγματος στην καθαρή ουσία του» (Πελεγρίνης, 2005) όπου 'γεγονόττητα' είναι η κατανόηση ενός πράγματος ως γεγονός, ό,τι χαρακτηρίζει ένα γεγονός ως γεγονός. Όρα για την *ειδητική αναγωγή* Moran (2007) σελ 132-136, και Πελεγρίνης (2005) σελ 182 και για τη γεγονόττητα όρα Μπανάνκου-Καραγκούννη Ν.-Χ. (2002) σελ 38 και Πελεγρίνης (2005) σελ 133

¹¹⁶ Καραγκούννη Ν.-Χ. (2002) σελ 32

Στην φαινομενολογική αναγωγή αντιτάχθηκαν τόσο ο Merleau-Ponty όσο και ο Heidegger¹¹⁷ θεωρώντας καταρχάς πως ,με τη θεώρηση της ‘φυσικής στάσης’ και του αδιαιρέτου της συνείδησης με το Είναι, το Είναι υποβαθμίζεται σε ένα ήδη ‘τεθειμένο’, χωρίς άλλη σημασιολογική αναφορά, στο οποίο η συνείδηση επιβάλλει μια συγκεκριμένη ιδιότητα: το καθιστά αντικείμενο παρατήρησης¹¹⁸. Ένα δεύτερο σημείο αφορά στην ιδέα της υπέρβασης από τη ‘φυσική στάση’ με τον τρόπο ενός απρόσμενου ‘ξαφνιάσματος’¹¹⁹ μπροστά στον κόσμο. Για να επιχειρήσει την άρση η συνείδηση, πρέπει να έχει προηγουμένως αναγνωρίσει την διαφορετικότητά της ως τη μόνη ικανή για την υπέρβαση και την νοηματοδότηση του κόσμου, αλλά όντας στην ‘φυσική στάση’ αυτό δεν είναι δυνατόν να συμβεί¹²⁰. Το σημαντικότερο ίσως επιχείρημα είναι πως, δεν μπορεί να υπάρξει πλήρης αναγωγή γιατί δεν είναι εφικτός ο απόλυτος διαχωρισμός της συνείδησης με τον κόσμο και το Είναι. Η κατάσταση της ‘εποχής’ θέτει τη συνείδηση σε απόσταση από την ίδια της την ύπαρξη, τη διαχωρίζει δηλαδή από το Είναι, το οποίο κατά τον Heidegger υφίσταται μόνο ως έννοια συνδεδεμένη με τον κόσμο: ως *Dasein* που σημαίνει ‘Είναι(*sein*)-εδωνά(*da*),’ ‘Είναι- μέσα- στον-κόσμο’, ένα ‘ενθάδε’, ένα ‘Είναι ως άνοιγμα στον κόσμο’¹²¹. Το να είναι κανείς άνθρωπος (*human*) σημαίνει να φύεται¹²², να ριζώνει στη γη, να βιώνει τον κόσμο. Δεν γνωρίζουμε πως συνέβη αυτό, αλλά βρισκόμαστε *ερριμμένοι* (*geworfen*)¹²³ στον κόσμο, δεν τον κατασκευάσαμε εμείς. Άρα εξ ‘αρχής, το είναι ορίζεται από τη φύση του ως κάτι το οποίο υπάρχει εντός του κόσμου, διέπει τα πάντα και τον ίδιο τον άνθρωπο μέσω του οποίου εκδηλώνεται. Δεν μπορεί επομένως να ιδωθεί σαν κάτι έξω από αυτό,

¹¹⁷ Moran (2007) σελ 160-161 και Μπανάκου-Καραγκούνη Ν.-Χ. (2002) σελ 31-50

¹¹⁸ Μπανάκου-Καραγκούνη Ν.-Χ. (2002). σελ 50-51

¹¹⁹ Το ‘ξάφνιασμα’ είναι μια παρομοίωση του Eugen Fink την οποία αναγνωρίζει ως την καλύτερη εξήγηση για την αλλαγή αυτή ο Merleau-Ponty. Όρα Merleau-Ponty (1977) σελ 30

¹²⁰ Στο επιχείρημα αυτό, ο Ricoeur προτείνει να δεχτούμε την ιδιότητα της ‘προθεσιακότητας’ ως εγγενές χαρακτηριστικό της συνείδησης διαρθρωμένο στα γλωσσικά σημεία που την συγκροτούν, το οποίο αποκαλύπτει την δημιουργική της ενέργεια και της επιτρέπει να αναδυθεί μέσα από τη ‘φυσική στάση’. Καραγκούνη Ν.-Χ. (2002) σελ 32

¹²¹ Περισσότερα για την ιδέα του Είναι στον Heidegger θα πούμε στην ενότητα που εξετάζουμε τις θέσεις του για την τεχνολογία. Σχετικά με την φαινομενολογική μέθοδο, ο Heidegger άσκησε κριτική επίσης στην ιδέα μιας τέτοιας μεθόδου *per se*, θεωρώντας πως δεν μπορούμε να θεωρήσουμε πως υπάρχει μία μόνο φαινομενολογική μέθοδος και αν το κάναμε αυτή τότε δε θα ήταν φιλοσοφική μέθοδος. όρα Moran (2007) σελ 227 και για το *Dasein* όρα Moran (2007) 195-200, Μπανάκου-Καραγκούνη Ν.-Χ. (2002)σελ 50-54 και για το *Dasein* όρα Heidegger, M. Being and Time, (translated by John Macquarrie, Edward Robinson), Blackwell, Oxford, (1962), 1985, σελ 67-163, Steiner, G. *Χάιντεγκερ*, (επιμέλεια: Γκόλφω Μαγγίνη, μετάφραση: Α. Καραβαντά) 2^η έκδοση, 2009, σελ 101-150

¹²² Η Αγγλική λέξη *human* προέρχεται από την λατινική *humus* που σημαίνει γη. Steiner (2009) σελ 145

¹²³ Έχουμε ριχθεί στον κόσμο. Η μετάφραση του *geworfen* Steiner (2009) σελ 149-151

σαν ένα αντικείμενο που το υποκείμενο προσπαθεί να κατανοήσει, απόρροια μιας σχέσης αιτίας – αιτιατού.

Παρόμοια και για τους ίδιους σχεδόν λόγους¹²⁴, ο Merleau-Ponty, ασκεί δριμύ κριτική στη φαινομενολογική αναγωγή γιατί διαχωρίζει το υποκείμενο από το αντικείμενο, την ενσώματη συνείδηση από τον κόσμο, διαιωνίζοντας τον Καρτεσιανό δυϊσμό, τον οποίο επίσης αποδοκιμάζει και ο Heidegger. Ο Merleau-Ponty θεωρεί υπεύθυνο το Καρτεσιανό φιλοσοφικό μοντέλο για τη διάσπαση του *Είναι*, η ενότητα του οποίου αποτελεί ζητούμενο και ακρογωνιαίο λίθο της φιλοσοφίας του όπως επίσης και για την κατεύθυνση της νεώτερης επιστήμης προς την χειραγωγή των πραγμάτων, κατασκευάζοντας νοητικά μοντέλα που απέχουν πολύ από την πραγματικότητα και την άμεση εμπειρία¹²⁵. Απέναντι στην καθολική κυριαρχία της επιστήμης, ο Μερλώ-Ποντύ, θα αντιτάξει την ιδέα του *Είναι* ως πρωταρχικού πεδίου εμπειρίας που κατοικεί μέσα στα πράγματα και συνδιαμορφώνεται αέναα από τον άνθρωπο κατά την επαφή του με τον κόσμο. Ένα πολύσημο, πολύμορφο *Είναι* το οποίο δεν μπορεί να περιορισθεί από τις συγκεκριμένες ιδιότητες που απέδιδε στο χώρο και στα πράγματα το καρτεσιανό μοντέλο.

Σε αντίθεση με την πόλωση υποκειμένου-αντικειμένου, θα υποστηρίξει πως η σκέψη «αναδύεται μέσα από τους κόλπους του *Είναι* και όχι σε αντιπαράθεση με αυτόν». Η κριτική του θα συμβαδίσει με άλλων φιλοσόφων όπως οι Adorno και Horkheimer καταδεικνύοντας πως η τάση αυτή της επιστήμης, που ξεκίνησε από την εποχή του

¹²⁴ Η επίδραση της έννοιας Dasein του Heidegger στην ύστερη σκέψη του Merleau-Ponty αναγνωρίζεται από διάφορους θεωρητικούς και μελετητές του έργου του αν και ο ίδιος δε το εκδηλώνει φανερά. Στα πρώτα έργα του έμοιαζε μάλλον αδιάφορος για το έργο του Heidegger χαρακτηρίζοντας το *Είναι και ο Χρόνος* σαν ένα στοχασμό που εκτυλίσσεται με βάση τις ιδέες του Husserl για τη φαινομενολογική αναγωγή και την 'άρση της φυσικής κατάστασης' καθώς και την ιδέα του 'κόσμου-της-ζωής' (*lebenswelt*) έννοια που ανέπτυξε στα τελευταία χρόνια του έργου του ο Husserl. Σημειώνει χαρακτηριστικά στο Προοίμιο στη Φαινομενολογία της Αντίληψης: «το 'in-der-Welt-. Sein' (*Είναι-μέσα-στον-χρόνο*) του Χάιντεγκερ, δεν εμφανίζεται παρά με φόντο τη φαινομενολογική αναγωγή». Επηρεασμένο από τον Husserl δηλαδή. Merleau-Ponty (1977) σελ 32. Μια σημαντική διαφορά στον τρόπο που προσεγγίζουν το *Είναι* και τη συνείδηση είναι η οντοποίηση του *Είναι* από την πλευρά του Heidegger και η αδιαφορία του για τις θεμελιακές έννοιες που απασχολούν τον Merleau-Ponty: αντίληψη και ενσώματο υποκείμενο. Για τις επιρροές που εντοπίζουν θεωρητικοί μελετητές του έργου του όρα Carman and M. Hansen (2005) σελ 8-10, Moran (2007) σελ 412, Carman and M. Hansen (2005) σελ 8-10, Baldwin (2007) σελ 20, 94, Μπανάκου-Καραγκούνη Ν.-Χ. (2002) σελ 50-54, 253-255, Smith, A. D. *The Problem of Perception*, Harvard University Press, Cambridge, 2002, 103-106 και στη συνέντευξη που πήρε ο Harry Kreisler του Institute of International Studies του U.C. Berkeley από τον Hubert Dreyfus, καθηγητή του U.C. Berkeley, ο πρώτος που μετέφρασε και μετέφερε το έργο του Merleau-Ponty στην Αμερική. Όρα <http://globetrotter.berkeley.edu/people5/Dreyfus/dreyfus-con3.html> (πρόσβαση στις 23.10.09)

¹²⁵ Όρα *Το Μάτι και το Πνεύμα* σελ 61-64 Μερλώ-Ποντύ, Μ.(1991)

Διαφωτισμού, ανήγαγε τη σκέψη σε «αυτόνομη αυτοματική διαδικασία», μεταμορφώνοντας τη σκέψη σε εργαλείο, εισχωρώντας παντού, «αλλά αυτό στο οποίο εισχωρεί δεν είναι το *Είναι*¹²⁶». Τη διάσταση αυτή της ύπαρξης του *Είναι* των πραγμάτων, της εμμένειας¹²⁷ της *συνείδησης*, που αναδύεται στις διασταυρώσεις του υποκειμένου με το αντικείμενο, των επαφών του πνεύματος με το σώμα, της ένωσης του *ορατού* και *μη ορατού* ενσαρκώνει για τον Merleau-Ponty η τέχνη.

Η ορατότητα ιδωμένη μέσα από τη ζωγραφική και το σώμα

Το ενδιαφέρον του Merleau-Ponty για την αντίληψη τον οδήγησε στη μελέτη της ζωγραφικής ως τρόπου όρασης του κόσμου, εκδίδοντας το πρώτο του κείμενο για την τέχνη, το δοκίμιό του *Η Αμφιβολία του Cézanne* την ίδια χρονιά με την *Φαινομενολογία της Αντίληψης*. Ακολουθεί το *Μάτι και το Πνεύμα* και το μη ολοκληρωμένο *Ορατό και Μη Ορατό* εκεί όπου αναπτύσσει την προβληματική του *ορατού* και προσπαθεί να συγκροτήσει την οντολογία του. Από το πρώτο κείμενο για την τέχνη και τη ζωγραφική, διακρίνεται η προσπάθεια σύνδεσης των φιλοσοφικών του στοχασμών για την αντίληψη με την τέχνη, μέσω της έννοιας του *ορατού*. Εκεί, ο Merleau-Ponty θα ορίσει ως πεδίο άσκησης της τέχνης το *Ορατό* και τέχνη του *Ορατού* τη ζωγραφική ενώ θα αναδείξει το σώμα ως φορέα νοήματος. Θα πει για τη ζωγραφική πως «δεν δοξολογεί κανένα άλλο αίνιγμα παρά μόνο το αίνιγμα της ορατότητας»¹²⁸ δίνοντας «ορατή ύπαρξη σε αυτό που μια κοινή, βέβηλη, όραση πιστεύει ότι είναι αόρατο»¹²⁹.

Το βλέμμα στη ζωγραφική είναι αυτό που καλείται να συλλάβει και να αναδείξει την πρωταρχική, προ-κατηγοριακή, «φυσική» εικόνα του κόσμου, ωστόσο, ο Μερλώ-Ποντύ μας θυμίζει πως, «η σύλληψη δεν μπορεί να προηγείται της εκτέλεσης...Το νόημα αυτού που πρόκειται να πει ο καλλιτέχνης δε βρίσκεται πουθενά, ούτε μέσα στα πράγματα, τα οποία

¹²⁶ Η Μπανάκου-Καραγκούννη παραθέτει αποσπάσματα από το βιβλίο των Μ. Χορκάιμερ, Τ. Αντόρνο, *Η Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, Αθήνα: Ύψιλον, 1986, σελ. 43 στο Μπανάκου-Καραγκούννη Ν.-Χ. (2002) σελ. 190-192

¹²⁷ Εμμένεια ή ένδοκοσμικότητα σαν όρος δηλώνει αυτό που υπάρχει εντός των ορίων του κόσμου και της εμπειρίας κατ' αντιπαράθεση προς τους όρους 'υπερβατικός', 'υπερβατολογικός' που παραπέμπει σε κάτι έξω από τον κόσμο της εμπειρίας. Πελεγρίνης (2005) σελ 197

¹²⁸ Μερλώ-Ποντύ, Μ.(1991) σελ. 72

¹²⁹ Ο.π. σελ 73

δε συνιστούν ακόμα νόημα, ούτε μέσα του, μέσα στη μη εκφρασμένη ζωή του»¹³⁰. Ο Merleau-Ponty αναφερόμενος στον Koffka μας θυμίζει πως «η σταθερότητα των μορφών και των μεγεθών στην αντίληψη δεν οφείλεται σε διανοητική αλλά σε υπαρξιακή λειτουργία»¹³¹ που πρέπει να αναζητηθεί πριν τη λογική σκέψη και την ανασκοπική δραστηριότητα της συνείδησης. Τη σταθερότητα αυτή, ο Merleau-Ponty θα τη συναντήσει στο βίωμα, το οποίο συνιστά ένα προκατηγοριακό επίπεδο ύπαρξης εφόσον προηγείται της ανασκοπικής δραστηριότητας της συνείδησης. «Σαν ένα παρελθόν που δεν βιώθηκε ποτέ ως παρόν»¹³². Πριν από την εκδήλωση της έκφρασης δεν υπάρχει τίποτα. Μόνο κατά την τέλεση και αφού αυτή ολοκληρωθεί μπορούμε να αναζητήσουμε νόημα σε κάτι. Η τέλεση αυτή συντελείται στα όρια του σώματος.

Όπως η Μπανάκου-Καραγκούνη επισημαίνει, ο Merleau-Ponty αναγνωρίζει πως «το σώμα έχει τις δικές του δυνατότητες σημασιοδότησης, πριν από οποιαδήποτε καθαρά νοητική λειτουργία... Σε κάθε νέα αντίληψη το σώμα μας ήδη γνωρίζει περισσότερα από εμάς σχετικά με τον κόσμο ως ενότητα, μέσω της ικανότητάς του να αισθάνεται»¹³³ Πως μπορεί να συμβεί πραγματικά αυτό; «Το μάτι είναι μόνο ένα όργανο, δεν είναι νους. Πως θα μπορούσε ποτέ να λάβει κάτι υπόψη του;»¹³⁴ Ο Merleau-Ponty θέτει την ερώτηση για να σπεύσει να απαντήσει ο ίδιος, πως το σώμα μπορεί να το κάνει αυτό μέσω της ιδιότητας του 'φαινομενικού σώματος'¹³⁵ το οποίο θα είναι φορέας αντίληψης και γνώσης μέχρι να σχηματισθεί η συνειδητή σκέψη. Αργότερα, όταν θα εισάγει την έννοια του *χιάσματος* σαν χαρακτηριστικό της *σάρκας*, θα αποκλείσει την λανθάνουσα δυϊστική αρχή του 'φαινομενικού σώματος' και της συνείδησης, υποστηρίζοντας πως είναι σαν δύο διαστάσεις του υποκειμένου που λαμβάνουν χώρα ταυτόχρονα, ένα στοιχείο δηλαδή της διττής φύσης μας όπως και του κόσμου¹³⁶.

¹³⁰ Ο.π σελ 45-46

¹³¹ Τον παραθέτει η Μπανάκου-Καραγκούνη Ν.-Χ. (2002) σελ 84

¹³² Ο.π. σελ 85

¹³³ Ο.π. σελ 85-86

¹³⁴ Merleau-Ponty (1979) σελ 309

¹³⁵ Δική μου μετάφραση του 'phenomenal body'. Ο Merleau-Ponty αναφέρει πως ο όρος χρησιμοποιείται στη θέση του 'αντικειμενικού σώματος' (objective body) Ο.π.

¹³⁶ Με τον όρο χιάσμα, ορίζει ο Μερλώ-Ποντύ τις αντίστροφες, τις μεταβολές και παλινδρομήσεις των ενεργειών που τελούνται στο δρων σώμα: ορατού -ορώντος, αισθητού-αισθανόμενου, εσωτερικού – εξωτερικού, υποκειμένου – αντικειμένου. Ο όρος χιάσμα προέρχεται από το Ελληνικό γράμμα χ, το σχήμα του οποίου λειτουργεί συμβολικά για να δηλώσει τις διασταυρώσεις. Όρα Merleau-Ponty (1968) σελ 130-155, Baldwin (2001) σελ 247-248 Η Μπανάκου-Καραγκούνη αναφέρει πως στο χιάσμα όπως και «στη ρητορική οι

Η ρήση του Βαλερύ «ο ζωγράφος φέρνει μαζί το σώμα του»¹³⁷ μας προσηλώνει στην εγγενή δυναμική του. Εκεί, το ενσαρκωμένο βλέμμα, ορά τον ίδιο του τον εαυτό και οράται ταυτόχρονα, αγγίζει και αγγίζεται ως αισθητό και αισθανόμενο μαζί. Εν τέλει μπορεί να εκδηλώσει μια ενέργεια, μέσω όλου του σώματος, ή μέρους του, όπως του χεριού του που θα μπορεί να ζωγραφίσει τον εαυτό του ενδεχομένως. Και στη συνέχεια να απολαύσει το αποτέλεσμα της πράξης του μέσα από τις αμοιβαίες ανταλλαγές και τις αλληπάλληλες *αντιστρεψιμότητες* ή *χιάσματα*. Αυτή η φαινομενική αντίφαση αναδεικνύει το ρόλο του σώματος ως φορέα ενοποίησης του υποκειμένου με τον κόσμο που στην περίπτωση του ζωγράφου και της ζωγραφικής πράξης αποδίδεται πολύ χαρακτηριστικά με την φράση της Μπανάκου-Καραγκούννη «εξωτερίκευση της εσωτερικευμένης εξωτερικότητας»¹³⁸ και του Μερλώ-Ποντύ με «το μέσα του έξω και το έξω του μέσα»¹³⁹. Δηλαδή, ο ζωγράφος συλλαμβάνει το εσωτερικό μιας άποψης του κόσμου μέσω της εξωτερικής του μορφής, για να το εσωτερικεύσει στη συνέχεια και οπτικοποιώντας το, το εξωτερικεύει ξανά. Οι συσχετίσεις και οι συζεύξεις που πραγματοποιούνται στην εκδήλωση της κυκλικότητας μεταξύ εσωτερικού – εξωτερικού, υποκειμένου – αντικειμένου, πνεύματος-σώματος, θραύουν τη συνοχή του Καρτεσιανού δυϊσμού και υποκαθιστούν την πολωτική, διασπαστική του δομή με μια νέα οντολογία. Η οντολογία αυτή, θα θεμελιωθεί στο *ορατό*, για να εξαλείψει την τομή ανάμεσα στον άνθρωπο και το *Είναι* και να επαναφέρει στο επίπεδο της φιλοσοφικής σκέψης την αξία του πραγματικού και του βιώματος.

Προσδιορισμοί του ορατού και μη ορατού.

Πως προσδιορίζεται όμως το *ορατό* και το ακόμη πιο κρυπτό *μη ορατό* ή *αόρατο*; *Ορατό*, θα μπορούσε να πει απλά κανείς, είναι αυτό που βλέπουμε, οτιδήποτε επεκτείνεται μπροστά στα μάτια μας και χαρτογραφείται από το βλέμμα μας συμπεριλαμβανομένου και του σώματός μας που είναι αυτό που καθοδηγεί την όραση, τα οπτικά νεύρα, την κίνηση

συνδεόμενοι όροι είναι τέσσερις: το σώμα ως ορών και αγγίζον, το σώμα ως ορατό και απτό, ο κόσμος ως περιέχων το σώμα, ο κόσμος ως εμφανιζόμενος και εισδύων σ' αυτό μέσω των αισθήσεων» (2002) 225

¹³⁷ Με αυτή ξεκινά το δεύτερο κεφάλαιο του δοκιμίου 'Το Μάτι και το Πνεύμα' ο Μερλώ-Ποντύ.(1991) σελ 66

¹³⁸ Μπανάκου-Καραγκούννη Ν.-Χ. (2002) σελ. 266

¹³⁹ Μερλώ-Ποντύ, Μ.(1991) σελ 70

των βλεφάρων. Μετέχουμε στο ορατό. Και, είμαστε το ορατό, εφ' όσον συναποτελούμε μέρος του ορισμού του.

«Ορατό και κινητό, το σώμα μου συμπεριλαμβάνεται στον αριθμό των πραγμάτων, είναι ένα από αυτά, εμπεριέχεται στο υφάδι του κόσμου και η συνοχή του δεν είναι παρά η συνοχή ενός πράγματος»¹⁴⁰

Εντούτοις, δεν μπορούμε να στοιχειοθετήσουμε ένα περιοριστικό κατάλογο του Ορατού, όπως σημειώνει ο Μερλώ Ποντύ, για τον ίδιο λόγο που δεν μπορούμε να δημιουργήσουμε ένα κατάλογο με τους πιθανούς λεκτικούς συνδυασμούς της γλώσσας και των χρήσεών της. Διότι, το Ορατό είναι συνυφασμένο με την σωματικότητά μας κι εμπίπτει στον ατελεύτητο κύκλο της επιστροφής του βλέμματος στον εαυτό του για να εξωτερικευθεί ξανά και να συντάξει εκ νέου το πεδίο της όρασης. Μια κυκλικότητα που θα παρατηρήσουμε ξανά και ξανά στις αναφορές του Μερλώ-Ποντύ για το βλέμμα, τον άνθρωπο και το πραγματικό: παρατηρώ τον κόσμο αλλά είμαι ταυτόχρονα αντικείμενο παρατήρησης γιατί το σώμα μου ανήκει στο ορατό.

Πώς όμως συλλαμβάνει το βλέμμα και η αντίληψη το Μη Ορατό; Μα μέσα από τη σφαίρα του Ορατού θα αποκριθεί ο Μερλώ-Ποντύ. Συγκεκριμένα:

«Ό,τι δεν είναι ορατό αλλά θα μπορούσε να είναι, οι κρυμμένες, δηλαδή, ή απούσες όψεις ενός αντιληπτού, που υποδηλώνονται από τις παρούσες. Οι διαστάσεις ή η διάταξη του ορατού. Ό,τι υπάρχει μόνο απτικά ή μόνο κιναισθησιακά. Το cogito»¹⁴¹

Ο φιλόσοφος υπογραμμίζει πως πρέπει να αντιληφθούμε ότι η ίδια η ορατότητα εμπεριέχει μια μη-ορατότητα. «Ένα ορατό, κατάλληλα διευθετημένο (ένα σώμα) είναι σκαμμένο από ένα αόρατο νόημα»¹⁴² και προσδιορίζει ως αόρατο (μη ορατό) «την αθέατη

¹⁴⁰ Ο.π. σελ68

¹⁴¹ Η Μπανάκου-Καραγκούννη παραθέτει τις τέσσερις βασικές έννοιες του «αόρατου» ή «Μη Ορατού» έτσι όπως παρουσιάζονται στο βιβλίο του Μερλώ-Ποντύ 'Ορατό και Μη Ορατό. Μπανάκου-Καραγκούννη Ν.-Χ. (2002) σελ. 241-242

¹⁴² Ο.π Τον παραθέτει η Μπανάκου-Καραγκούννη

διάσταση του κόσμου που υπερβαίνει την ορατή παρουσία του». Για να γίνει κατανοητή η χρήση του όρου, η Μπανάκου-Καραγκούνη μας υπενθυμίζει πως, ο Μερλώ-Ποντύ αναζητά μια ολιστική, σφαιρική θεώρηση του *Είναι* μέσω της σύλληψης του *ορατού* και της αντίληψης της όρασης. Η Μπανάκου-Καραγκούνη θα πει χαρακτηριστικά πως ο Merleau-Ponty¹⁴³

«δημιουργεί τις προϋποθέσεις για τη θεμελίωση μιας ηθικής και πολιτικής φιλοσοφίας στην αλληλουχία ανθρώπου και φύσης...Αναδεικνύοντας το Είναι ως ατελεύτητο, ανοιχτό ορίζοντα με διαστάσεις αθέατες, που υπερβαίνουν την ορατότητα αλλά και μόνο μέσω αυτής διαφαίνονται»¹⁴⁴

Στη συνάντηση με το *ορατό* ο άνθρωπος εισχωρεί μέσα στο γίνεσθαι του κόσμου, αντλεί από το *Είναι* του για να καταδυθεί στο *Είναι* της δικής του ύπαρξης και να κατακτήσει την αυτοσυνειδησία.

Intermedio. Το ενδιά-μεσο στάδιο

Η μικρή αυτή εμβόλιμη ενότητα έχει διττή χρησιμότητα. Αφ' ενός χρησιμεύει στο πέρασμα από την προηγούμενη ενότητα στην επόμενη σαν ένα είδος συνδέσμου, 'μέσου μεταφοράς' και επικοινωνίας δύο φαινομενικά διαφορετικών νοηματικών συνόλων. Αφετέρου, μας δίνει την ευκαιρία μιας μικρής παύσης πριν τον καταιγισμό των πληροφοριών για την οντότητα της τεχνολογίας, για να αναρωτηθούμε για λίγο για τις απαρχές της και την παρεμβατική, διαμεσολαβητική, ενδιάθετη αναγκαιότητά της για την ανθρώπινη επικοινωνία. Να σκεφτούμε την τεχνολογία πριν από όλα ως το μέσο της ανθρώπινης έκφρασης. Αν στις προηγούμενες ενότητες προσπαθήσαμε να διακρίνουμε την λειτουργία του βλέμματος στην αντιληπτική διαδικασία αγγίζοντας τον πυρήνα της ανθρώπινης ύπαρξης που είναι η συνείδηση, καλούμαστε τώρα να διακρίνουμε τι μεσολαβεί ή μάλλον τι μεσολάβησε στο παρελθόν για την εξωτερίκευσή της. Εικόνες, εργαλεία, γραφή, μηχανές, ψηφιοποιημένες εικόνες, ψηφιοποιημένη γραφή, κυβερνοχώρος. Πριν τα κατακτήσει αυτά η συνείδηση, πρέπει να φανταστούμε τον

¹⁴³ Μπανάκου-Καραγκούνη Ν.-Χ. (2002) σελ. 323-326

¹⁴⁴ Ο.π. σελ 325-326

άνθρωπο, όπως μας προτείνει ο Mumford, άναρθρο και ανέκφραστο, γιατί απουσίαζαν τα «συμβολικά όργανα της συνείδησης: εικόνες και λέξεις¹⁴⁵». Αυτά που ο Flusser ονομάζει 'μεσιτεύσεις'¹⁴⁶.

Πολύ πριν την εμφάνισή τους, ο αρχέγονος άνθρωπος χρησιμοποιούσε το σώμα του για την έκφραση των επιθυμιών του ή των συναισθημάτων του, ενώ για την επιβίωσή του ήταν υποχρεωμένος να παρατηρεί με μεγάλη λεπτομέρεια τα σημεία του φυσικού του κόσμου και να ανταποκρίνεται κατάλληλα εξασφαλίζοντας την επιβίωσή του. Έτσι με το που ξεκίνησε να φτιάχνει εργαλεία με τα χέρια του, άρχισε να αφήνει τα σημάδια του πάνω στον περιβάλλοντα χώρο ώστε να μπορεί να ανιχνεύει την τροφή του, να προσανατολίζεται και να επικοινωνεί με τους συντρόφους του. Δεν είναι τυχαίο ότι η λέξη σημείο στα λατινικά (signum) έχει την ίδια ρίζα με το ρήμα secare που σημαίνει τέμνω, κόβω όπως αναφέρει ο Luc Benoist¹⁴⁷, και μας παραπέμπει στα πρώτα ίχνη-σημεία που ο πρωτόγονος άνθρωπος αποτύπωνε στο φυσικό του χώρο χαράζοντας τους φλοιούς των δέντρων και των βράχων. Στις αρχέγονες κοινωνίες του homo sapiens, όπως υπογραμμίζει ο Flusser, η εποπτεία του φυσικού περιβάλλοντος ήταν ένας συνδυασμός όρασης και αφής και η σύνδεση με τον εξωτερικό κόσμο γινόταν μέσω του «χειρισμού»¹⁴⁸, του απλώματος του χεριού, υπό την επίβλεψη των ματιών, για να αγγίξει κάτι. Μέσω της όρασης όμως προκύπτουν οργανωμένα σύνολα, συνάψεις που μαζί με την ανάγκη ίσως εποπτείας του κόσμου από απόσταση, οδηγούν στην καινοφανή αναπαράσταση του τρισδιάστατου κόσμου σε δύο επιφάνειες: την κατασκευή των εικόνων. Αυτή είναι για τον Flusser η εμβληματική απόσπαση του υποκειμένου από το περιβάλλον, η πρώτη «διάσπαση του βιόκοσμου σε αντικείμενο και υποκείμενο»¹⁴⁹. Έκτοτε, αναζητείται μια λογική εξήγηση για το τι ώθησε τον προϊστορικό άνθρωπο στην απεικονιστική αυτή ενέργεια.

Οι υποθέσεις του Gobrich¹⁵⁰, είναι πως πιθανά χρησίμευσαν σ' ένα είδος θρησκευτικής τελετής εφ' όσον δεν αποδεικνύεται κάποια άλλη χρηστική αξία. Ίσως να

¹⁴⁵ Μάμφορντ, Λ. *Ο μύθος της μηχανής*, (τόμοι Α, Β) εκδόσεις, Ύψιλον, Αθήνα, 1985, σελ 51

¹⁴⁶ Flusser (2008) σελ 20

¹⁴⁷ Benoist, L. *Σημεία, Σύμβολα και Μύθοι* (μετάφραση Α. Παρίση), Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1992 σελ. 22

¹⁴⁸ 'handlung' είναι η λέξη που χρησιμοποιεί ο Flusser. Flusser (2008) σελ 18-19

¹⁴⁹ Ο.π. σελ 22-24

¹⁵⁰ Gobrich, E.H. *The Story of Art*, Phaidon Press Limited, 15th ed, Oxford, 1989, σελ. 20

ήταν μια προσπάθεια έκφρασης του 'μαγικού'¹⁵¹ άποψη που συνάδει με πολλούς θεωρητικούς, σχετικά με την οργάνωση των αρχέγονων κοινωνιών γύρω από το τελετουργικό και τη θρησκευτική δοξασιά¹⁵², η οποία εκδηλώνεται και διαιωνίζεται με την μορφή του μύθου. Και ο μύθος διατυπώνεται και μεταφέρεται από γενιά σε γενιά με τρόπους τελετουργικούς που καθίστανται μνημονοτεχνικοί, συνιστώντας ταυτόχρονα πρωτογενείς τύπους τέχνης, όπως ο ποιητικός λόγος, ο χορός, το θέατρο, και η μουσική. Ίσως κάποια στιγμή στο μέλλον μάθουμε κάτι περισσότερο. Σημασία έχει πως εκείνες οι πρώτες εικόνες θα λειτουργήσουν ως πρότυπα για τις ανθρώπινες πράξεις, και η πράξη του 'χειρισμού' όπως μας υποδεικνύει ο Flusser, θα αναχθεί σε ένα συμβολικό χώρο που εκπορεύεται από το νέο επίπεδο της συνείδησης: το φαντασιακό¹⁵³. Από τη φαντασιακή συνείδηση προέκυψαν οι παραδοσιακές εικόνες¹⁵⁴, οι οποίες υπήρξαν τα πρώτα τεχνικά μέσα επικοινωνίας, το ενδιά-μεσο στάδιο από όπου αναδύθηκε η συνείδηση από το στάδιο της 'ασυνειδητότητας'. Από τότε, η εξέλιξη της ανθρωπότητας συνδέθηκε με την χρήση των τεχνικών μέσων, για να φτάσουμε σήμερα να θεωρούμε δεδομένα τα τεχνολογικά αντικείμενα που μας περιβάλλουν, ως αναπόσπαστα στοιχεία του πολιτισμικού μας περιβάλλοντος, μη διακρίνοντας τη διαμεσολαβημένη από τις εικόνες, τη γραφή, τα υπολογιστικά μέσα, αντίληψη κι επικοινωνία. Όπως επισημαίνει ο Διονύσης Καββαθάς:

«Ακριβώς επειδή υπάρχουν τα μέσα, ο άνθρωπος δεν ζει ποτέ απλώς και μόνο σε ένα φυσικό αλλά και ένα πολιτισμικό περιβάλλον. Το γεγονός αυτό καθιστά

¹⁵¹ Ο Flusser την χαρακτηρίζει μαγική γιατί μέσω αυτής ο 'χειρισμός' γίνεται συμβολικός. Υποστηρίζει επίσης, πως οι πρώτοι κατασκευαστές εικόνων δεν είχαν πρόθεση να παράγουν πρωτότυπα έργα αλλά να παραμείνουν πιστοί στην αντικειμενική πραγματικότητα και την παράδοσή τους, περιορίζοντας όσον γινόταν την υποκειμενική τους ματιά. Με αυτό τον τρόπο μετέφεραν αναλλοίωτα έναν «αιώνιο 'κώδικα', έναν μύθο» έναν κόσμο «πλήρης σημασιών, πλήρης 'θεών'» Όρα Flusser (2008) σελ 24-25

¹⁵² Η Margaret Mead (πρωτοπόρος της Οπτικής Ανθρωπολογίας), όπως και ο Mumford που την παραθέτει, υποστηρίζουν πως το τελετουργικό υπήρξε η θεμελιακή μορφή συγκρότησης και οργάνωσης των χαρακτηριστικών μιας φυλετικής ομάδας παράγοντας « πρότυπα και εύτακτες σειρές που μπορούσαν να απομνημονευθούν, να επαναληφθούν, να μεταβιβαστούν σε νεότερες ηλικιακές ομάδες» Δρούσαν έτσι μνημοτεχνικά. (Μάμφορντ 1985, σελ 62-67) Ο Δημήτρης Τσαούσης στο βιβλίο του *Η Κοινωνία τον Ανθρώπου* στο κεφάλαιο περί Θρησκείας αναλύει τις απόψεις των Durkheim και Wember για την Θρησκεία ως πηγή της συλλογικής συνείδησης των ανθρώπινων κοινωνιών. Τσαούσης, Δ. Γ.. *Η Κοινωνία του Ανθρώπου : Εισαγωγή στην Κοινωνιολογία*, Gutenberg, Αθήνα, 1985 και ο Wittgenstein επιχειρηματολογώντας εναντίον του Frazer, ανθρωπολόγου που θεωρούσε τις μαγικές τελετουργίες ως αποτυχημένες προσπάθειες επιστημονικής σκέψης, χαρακτηρίζει τις τελετουργικές πράξεις θεμελιακές για τον άνθρωπο, συμπυκνώνοντας γνώση που αργότερα ενσωματώνεται στη γλώσσα έτσι ώστε να μπορεί να συντηρηθεί ολόκληρη τη μυθολογία που πρωτογενώς δημιουργήθηκε. Όρα Wittgenstein, L. *Γλώσσα, Μαγεία, Τελετουργία* (εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Κωστή Μ. Κωβαίου, Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1990, σελ 32-37

¹⁵³ Flusser (2008) σελ 22-24

¹⁵⁴ Ο.π.

*τα μέσα αδιαφανή και απροσπέλαστα σε κάθε παρατήρηση πρώτου βαθμού.
Δεν ακούμε τα ηχητικά κύματα αλλά τις λέξεις του συνομιλητή μας, δε βλέπουμε
το φως αλλά ό,τι φωτίζεται, δεν διαβάζουμε τα γράμματα του αλφαβήτου αλλά
τις ιστορίες, δεν βλέπουμε τα εικονοστοιχεία αλλά τις εικόνες. Τα μέσα
καθιστούν κάτι αντιληπτό διαφεύγοντας της αντίληψής μας. Η
αποτελεσματικότητά τους είναι συνάρτηση της αδιαφάνειάς τους»¹⁵⁵*

Εάν αναλογισθούμε τη θέση της *Gestalt*, πως κάθε οπτική αντίληψη είναι ψευδαίσθηση κι ως είναι σε συμφωνία με το φυσικό αντικείμενο του γεωμετρικού χώρου, μένει να αναρωτηθεί κανείς τι είδους πραγματικότητα συλλαμβάνει το βλέμμα σε ένα πολυμεσιακό τεχνολογικά καθορισμένο περιβάλλον. Πριν από οποιαδήποτε απόπειρα απάντησης μπορούμε τουλάχιστον να προσπαθήσουμε να καταλάβουμε πως λειτουργεί και επιδρά στο περιβάλλον η τεχνολογία. Άλλωστε, όπως τονίζει ο Jonathan Crary¹⁵⁶, μια ιστορία της όρασης και της αντίληψης πρέπει να ιδωθεί μέσα σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο για να έχει νόημα. Αυτό θα προσπαθήσουμε να κάνουμε αμέσως μετά, περιγράφοντας το τεχνολογικό περιβάλλον του 20^{ου} αιώνα, καθώς και τις θεωρήσεις γύρω από αυτό για να αποκτήσουμε μια αίσθηση των συνθηκών μέσα στις οποίες αναπτύχθηκε το φιλμ, όταν περάσουμε στις οπτικοακουστικές τέχνες.

Τεχνολογία

Η τεχνολογία συνιστά ένα πολύσημο και πολύμορφο πεδίο μελέτης εξαιρετικά σημαντικό για την κατανόηση του πολιτισμικού περιβάλλοντος και της πραγματικότητας, κοινωνικής και φυσικής, εφ' όσον το πραγματικό είναι πλέον απολύτως συνυφασμένο με το τεχνολογικό. Επομένως, σύμφωνα με όλα όσα αναλύσαμε για την αντίληψη του ενσώματου υποκειμένου και τη βιωματική σχέση της συνείδησης τον κόσμο, πρόσληψη της πραγματικότητας σημαίνει ταυτόχρονα και πρόσληψη των τεχνολογικών μορφών και δομών. Έχει ενδιαφέρον λοιπόν, εφ' όσον μιλάμε για σύλληψη του πραγματικού μέσω του

¹⁵⁵ Από το εισαγωγικό σημείωμα για την σειρά 'Φιλοσοφία και Αισθητική των Μέσων' στις εκδόσεις Σμίλη. Στο Flusser (2008) σελ 4

¹⁵⁶ Crary, J. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*, An October Book, MIT Press, Cambridge, 1992, σελ 6

βλέμματος, να διερευνήσουμε πώς το τελευταίο συνυφαίνεται με την τεχνολογία, θεωρώντας ως γεγονός αδιαμφισβήτητο την επιρροή της. Ξεκινώντας με την θέση του Heidegger¹⁵⁷ για μια αναγνώριση σε βάθος της δομής που στηρίζει το τεχνολογικό οικοδόμημα, δηλαδή της 'ουσίας' της τεχνολογίας όπως ο ίδιος Heidegger την ονομάζει, στη συνέχεια, επιχειρείται μια περιγραφή των πιο σημαντικών θεωριών ανάλυσης του φαινομένου όπως έχει εξελιχθεί σήμερα, δηλαδή αρκετά μετά της εποχής του Heidegger. Χωρίς να αποτελούν επίκεντρο του ενδιαφέροντος του θέματος, οι αρχές της νεωτερικότητας και της μετανεωτερικότητας θα αναφέρονται περιοδικά στα κείμενα που ακολουθούν, εφ' όσον συγκροτούν το ιστορικό, κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό πλαίσιο εντός και δια του οποίου εξελίσσεται η τεχνολογία.

Heidegger - Η τεχνολογία ως αποκάλυψη

«Η τέχνη είναι μια μορφή έκφρασης της αλήθειας¹⁵⁸. Αποκαλύπτει ό,τι δεν έχει ποιηθεί και δεν υφίσταται ακόμη στην παρουσία μας... Η τεχνολογία είναι μια μορφή αποκάλυψης. Η τεχνολογία παρουσιάζεται στον χώρο όπου η αποκάλυψη και η φανέρωση προκύπτουν, όπου το μη-κρυπτόν, η αλήθεια, συμβαίνει»¹⁵⁹

¹⁵⁷ Θα γίνει μέσα από την ανάγνωση των κειμένων που δημοσιεύθηκαν στο *The Question Concerning Technology and Other Essays*, το οποίο είναι ένα σώμα τριών μελετών γύρω από την τεχνολογία προερχόμενα από διαλέξεις που έδωσε ο Heidegger το 1949 και 1950 επεξεργασμένες και δημοσιευμένες αργότερα σε τρία διαφορετικά έργα του. Για περισσότερες πληροφορίες για την έκδοση δείτε στον πρόλογο του βιβλίου. Heidegger, M. *The Question Concerning Technology and Other Essays*, (translated and introduced by William Lovitt), Harper and Row, New York, 1977

¹⁵⁸ Η μετάφραση του κειμένου που κάνω είναι μια λίγο πολύ ελεύθερη μετάφραση του Αγγλικού κειμένου, δεδομένου ότι δεν βασίζεται στο πρωτότυπο και ο λόγος του Heidegger είναι ιδιωματικός και απαιτητικός. Θα σημειώσω μόνο εδώ πως λέξη 'αλήθεια' χρησιμοποιείται από τον Heidegger με την αρχαιοελληνική σημασία της αποκάλυψης, της μη-κρυπτότητας της μη-λήθης (κρυπτότητας) και όχι με την έννοια της 'ορθότητας, 'ακρίβειας' και 'πραγματικού' όπως την εννοεί ο Πλάτωνας στην αλληγορία του σπηλαίου, προϊδεάζοντας τη χρήση της από τον Καρτεσιανό ορθολογισμό και πραγματισμό, όπως σημειώνει ο Steiner. Steiner, G. *Χάιντεγκερ*, (επιμέλεια: Γκόλφω Μαγγίνη, μετάφραση: Α. Καραβαντά) 2^η έκδοση, Πατάκη, Αθήνα, 2009 σελ 182. Ο Γιάννης Τζαβάρας εξηγεί πως ο Heidegger αναλαμβάνει μια εκτεταμένη προσπάθεια στο *Είναι και Χρόνος* [και στην *Προέλευση του Έργου Τέχνης*] να την θεμελιώσει ως έννοια της αποκάλυψης. Πηγή του Heidegger είναι το 1^ο απόσπασμα του Ηράκλειτου προς την ασχετοσύνη των ασύνετων [αξύνετοι είναι στο πρωτότυπο που σημαίνει κοινοί σύμφωνα με το 2^ο απ. Του Ηράκλειτου. Βλέπε υποσημ. 42], στους οποίους τα όντα λανθάνει (παραμένουν κρυφά). Χάιντεγκερ, M. *Η προέλευση του Έργου Τέχνης*, (εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια: Γιάννης Τζαβάρας), Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα, 1986, σελ 15 Για πιο αναλυτική περιγραφή του όρου όπως και της γλώσσας του Heidegger όρα Inwood, M. *A Heidegger dictionary*, Blackwell, Oxford, 1999

¹⁵⁹ Heidegger (1977) σελ 13

Ο Heidegger μας μιλά για την τέχνη, την αλήθεια και την αποκάλυψη προκειμένου να μας εισάγει στην έννοια της τεχνολογίας. Όχι στην τεχνολογία που ενδεχομένως φανταζόμαστε πως είναι η τεχνολογία. Ίσως γιατί πρέπει πρώτα να αναρωτηθούμε με τον σωστό τρόπο, όπως ο Heidegger τονίζει, και ο τρόπος αυτός θα μας υποδείξει την σχέση που μπορούμε να αποκτήσουμε με την ουσία¹⁶⁰ της τεχνολογίας. Γιατί για τον Heidegger ο τρόπος του σκέπτεσθαι είναι το μέσο για την εκδήλωση του *Είναι (Dasein)*¹⁶¹. Το *Είναι*, προηγείται της ερώτησης για την γνώση. Εδώ έγκειται και η αντίθεσή του στην επιστημολογία και τον τρόπο που προσεγγίζει την αλήθεια μέσα από την γνώση. Αντί να αναρωτηθούμε για το 'τι είναι η γνώση', 'τι μπορούμε να γνωρίζουμε' και 'ποια τα θεμέλια των επιστημών'¹⁶², ο Heidegger στρέφει την προσοχή μας στο γινώσκων υποκείμενο και ρωτά 'τι είναι αυτό'; Μέσα από ένα τέτοιο πρίσμα θέτει και το ερώτημα για την τεχνολογία. Ποια είναι η ουσία της; Το απαντά μέσα από το κείμενό του για την τεχνολογία *The Question Concerning Technology* όπου καλεί τον αναγνώστη πριν από όλα να αναρωτηθεί για την ίδια τη διαδρομή που οδηγεί στην απάντηση. Αυτό είναι ένα μοτίβο που ακολουθεί τη ρητορική του λόγου του σε όλο το κείμενο κι έχει σημασία όπως θα δούμε για το ίδιο το

¹⁶⁰ Όπως σημειώνει ο Lovitt στην εισαγωγή του βιβλίου *The Question Concerning Technology* η αναζήτηση της ουσίας (*wesen*) από τον Heidegger είναι πρωτεύουσας σημασίας στο κείμενο αυτό γιατί η ουσία δεν μας δείχνει απλώς τι είναι κάτι αλλά και πως αυτό το κάτι πορεύεται και πως διατηρείται στη διάρκεια του χρόνου. Ο.π. σελ 3

¹⁶¹ Στο *Είναι* ως *Dasein* αναφερθήκαμε πολύ συνοπτικά όταν εξετάζαμε τη συνείδηση και το *Είναι* στον Merleau-Ponty. Πρέπει να πούμε πως το *Είναι*, όχι σαν μια μεταφυσική οντότητα αλλά ως αυτό το οποίο διέπει τα πάντα και υπάρχει σε κάθε τι πραγματικό, είναι θεμελιακή έννοια και ερώτημα στη φιλοσοφία του Heidegger. Θα δεχτεί πως υπάρχουν διαφορετικά *Είναι*, όπως προτείνει ο Αριστοτέλης, αλλά θα διαφωνήσει με την ιδέα πως τα *Είναι* των διαφορετικών οντοτήτων ανήκουν στο ίδιο είδος (π.χ. το *Είναι* του σφυριού με το *Είναι* του αλόγου, του ανθρώπου κ.λπ). Θα στραφεί στο ανθρώπινο *Είναι* που θα αποκαλέσει *Dasein* γιατί αυτό είναι που θέτει το ερώτημα 'Τι είναι το *Είναι*'; Η διερεύνηση του ερωτήματος αρθρώνει το ίδιο το *Είναι*, το οποίο δεν υπάρχει παρά ως *Dasein*, ένα '*Είναι ως άνοιγμα στον κόσμο*' ή '*Είναι-μέσα-στον-κόσμο*'. Σε μια από τις πολλές περιγραφές του για το *Dasein*, ο Steiner γράφει: «Η απόδοση του *Είναι* αναδύεται πάντοτε από μια συγκεκριμένη κατάσταση, μια πρόθεση, ένα θυμικό τόνο (*Stimmung*) και από την '*ενθαδικότητα*' (*Dasein*). Σε κάθε '*Είναι*', το *Είναι* αποκαλύπτει τον εαυτό του με μια πληθώρα μεμονωμένων ή συνδυαστικών τρόπων.» Steiner (2009) σελ 107. Δεν είναι εύκολο να ορίσει κανείς τι σημαίνει το *Είναι* για τον Heidegger. Υπάρχει μια εκτενής βιβλιογραφία από έργα του ίδιου φιλόσοφου όπου αναλύεται σε βάθος η έννοια του *Είναι*. Ενδεικτικά όρα τα έργα του Heidegger Heidegger, M. *Being and Time*, (translated by John Macquarrie, Edward Robinson), Blackwell, Oxford, (1962), 1985, Heidegger, M. *The Fundamental Concepts of Metaphysics. World, Finitude, Solitude* (translated by W. McNeail, N. Wlaker) Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1995 και σχολιαστών όρα Inwood, M. J. *Heidegger Past Masters*, Oxford University Press, Oxford, 1997, Inwood, M. *A Heidegger dictionary*, Blackwell, Oxford, 1999, Drefus, H. *Being-in-the-World: A Commentary on Heidegger's Being and Time*, The MIT Press, Cambridge, 1991

¹⁶² Η αντίθεσή του αφορά στο πως προσλαμβάνεται η 'γνώση' και η επιστήμη' από σύγχρονους του, 'ειδικά αυτούς που ισχυρίστηκα πως ακολουθούν τον Kant. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον Inwood, ο Heidegger αμφιβάλλει για την προσέγγιση της επιστημολογίας στο πως συνδέει τρία βασικά ζητήματα: τη συστηματική γνώση όπως οργανώθηκε από την επιστήμη, το υποκείμενο της γνώσης και το αντικείμενο της γνώσης. Inwood (1997)σελ 10

θέμα του διότι αναδεικνύει την πρακτική της *τεχνολογίας* ως μια ατελεύτητη διαδικασία. Έχοντας τον λόγο του ως πρότυπο θα μεταφέρω κάποιες από τις βασικές θέσεις του, θέτοντας ερωτήσεις σε μια κατεύθυνση που θα βοηθήσει να κατανοήσουμε αυτό που απασχολεί εξ' αρχής τη συγκεκριμένη εργασία. Μολονότι, ο Heidegger δεν δίνει καμία απάντηση σε σχέση με το βλέμμα διαμέσου της *τεχνολογίας*, θέτει το (τεχνολογικό) πλαίσιο μέσα στο οποίο λαμβάνει χώρα η *αντίληψη* και κατά συνέπεια μας ενδιαφέρει για τις υποθέσεις μας γύρω από τις μεταβολές της σύλληψης του πραγματικού. Άλλωστε, είναι σημαντικό να εξετάσουμε τις θέσεις του φιλόσοφου που επηρέασε όσο κανείς άλλος τη φιλοσοφία της *τεχνολογίας*, όπως επισημαίνει ο Feenberg¹⁶³.

«Η *τεχνολογία* δεν ισοδυναμεί με την ουσία της *τεχνολογίας*». «Αντίστοιχα, η ουσία της *τεχνολογίας* δεν είναι σε καμία περίπτωση οτιδήποτε τεχνολογικό¹⁶⁴». Με τις δύο αυτές αινιγματικές προτάσεις¹⁶⁵ ο Heidegger δίνει το έναυσμα για την αναζήτηση της *ουσίας* της *τεχνολογίας*, όπου θα οδηγηθούμε εφ' όσον αναρωτηθούμε πρώτα, για το τι είναι η *τεχνολογία*; Μας προτείνει δύο απλές και εύλογες απαντήσεις: Η *τεχνολογία* είναι ένα μέσο για ένα σκοπό και μια ανθρώπινη δραστηριότητα. Αυτά συνιστούν τον αδιαμφισβήτητο εργαλειακό χαρακτήρα της *τεχνολογίας*, όπως τον ονομάζει ο Heidegger¹⁶⁶. Η *ουσία* της όμως; Η *ουσία* της, μας υποδεικνύει, αποκαλύπτεται μέσα από την διαδρομή που κάποιος καλείται να πάρει, αν αναρωτηθεί πως δημιουργείται ένα πράγμα, λόγου χάρη ένα βάζο. Όχι απλώς τι μεσολαβεί για την επίτευξή του αλλά για το τι προκαλεί η ίδια πράξη της δημιουργίας. Από το τίποτα, από μια άμορφη μάζα, υλικά μεταμορφώνονται. Φανέρωση. Ποίηση¹⁶⁷. *Αλήθεια*: αυτό που παραμένει εν κρυπτώ μέχρι την πράξη της φανέρωσης. Γιατί

¹⁶³ Feenberg, A. *Questioning Technology*, Routledge, London, 1999, σελ 183-189, 193-199

¹⁶⁴ Το κείμενο που προηγείται βασίστηκε στην εισαγωγή του Heidegger *The Question Concerning Technology*. Οι φράσεις στα εισαγωγικά έχουν μεταφραστεί από το Αγγλικό κείμενο αυτολεξεί. Heidegger (1977, σελ 3-4)

¹⁶⁵ Ο Feenberg διακρίνει στη δεύτερη φράση την υπόδειξη πως οι τεχνολογικές συσκευές και η ωφελιμότητα των προϊόντων της *τεχνολογίας* δεν βοηθούν να κατανοήσουμε την *ουσία* της *τεχνολογίας* που μόνο μέσα από τη διάδραση του κοινωνικού με το τεχνολογικό είναι εφικτή. Feenberg (1999) σελ 186

¹⁶⁶ Ο Heidegger περιγράφει πως η κατασκευή και χρήση εργαλείων και εξοπλισμού από τα πιο απλά ως τα πιο σύνθετα της βιομηχανίας συνιστούν την ιδιότητα της *τεχνολογίας* σαν εργαλειακό μέσο οδηγεί στην επίτευξη ενός σκοπού. Ο.π. 5-9

¹⁶⁷ Η Ποίηση με την πλατωνική ερμηνεία της λέξης όπως παρουσιάζεται στο Συμπόσιο [205 a]. «Γνωρίζεις ότι ποιήσεις είναι κάτι γενικόν. Πάσα αιτία μεταβάσεως από την ανυπαρξία εις την ύπαρξιν είναι ποιήσεις» σε μετάφραση Ι. Συκουτρή. *Πλάτωνος Συμπόσιον* (Κείμενο, μετάφραση και ερμηνεία Ιωάννου Συκουτρή), Κάκτος, Αθήνα. Για να κατανοήσουμε καλύτερα πως ο Χάιντεγκερ εννοεί την ποίηση και τη δημιουργία, παραθέτω ένα μικρό απόσπασμα από την *Προέλευση του Έργου Τέχνης*: «Η τέχνη ως αρχαιοελληνικά κατανοούμενη γνώση είναι παραγωγή όντων, κατά το μέτρο που προάγει τα παρόντα σαν τέτοια από την κρυπτότητα στη μη-κρυπτότητα της εξωτερικής τους όψης» Ο Τζαβάρας σημειώνει πως η λέξη 'προάγειν'

«η λήθη είναι η πηγή και θεμελίωση της 'αλήθειας'. Δεν υπάρχει φανέρωση παρά μόνο αν υπάρχει απόκρυψη από την οποία αναδύεται το φανερωμένο» όπως γράφει η Ιωάννα Τσιβάκου μεταφέροντας τη σκέψη του Heidegger¹⁶⁸. Αυτή είναι και η ουσία της τεχνολογίας, η αποκάλυψη, ένας τρόπος φανέρωσης των πραγμάτων. Έτσι θα ορίσει και την σύγχρονη (του) τεχνολογία, ως αποκαλυπτική στον χαρακτήρα της, η οποία επιτρέπει στον άνθρωπο να αναγνωρίζει τις κρυμμένες διαστάσεις του *Είναι* στις διάφορες προκλήσεις και δυνατότητες για δημιουργία που του παρουσιάζονται. Ο κύκλος στον οποίο εισέρχεται, της πρόκλησης, της παραγωγής, της συστηματοποίησης, της ρύθμισης, της συσσώρευσης ενός διαρκούς αποθεματικού¹⁶⁹, εν ολίγοις της προσφοράς και της ζήτησης, είναι ατελεύτητος. Η Τσιβάκου τον περιγράφει:

«Η κρυμμένη στη φύση ενέργεια ξεκλειδώνεται, μετασχηματίζεται, αποθεματοποιείται, διανέμεται και αλλάζει σε κάτι νέο. Όλα αυτά (ξεκλείδωμα, μετασχηματισμός, αποθεματοποίηση, κατανομή και αλλαγή) είναι τρόποι φανέρωσης, άρα τρόποι της σύγχρονης βιομηχανικής τεχνολογίας»¹⁷⁰

Η φύση μετατρέπεται σε χώρο παρατήρησης, έρευνας και άσκησης ικανοτήτων ενός ανθρώπινου δυναμικού, που για να εκφράσει οργανωμένα πλέον τις ολοένα και αυξανόμενες απαιτήσεις της αγοράς που ανήκει, χρειάζεται ένα πλαίσιο που εξακολουθητικά καλεί σε νέες απηχήσεις του πνεύματος, να αποκαλύπτει κρυφούς ορίζοντες, κεκαλυμμένες διαστρωματώσεις του πραγματικού που προσφέρονται για ανοικοδόμηση. Το πλαίσιο αυτό, που θα πρέπει να το φανταστούμε σαν μια κινητήρια ώθηση συγκρότησης, «εσωτερική δυναμική της σκελετικής δομής εντός της οποίας

(Her-vor-bringen) για τον Heidegger αποδίδει τη μεταποίηση από την απ-ουσία στην παρ-ουσία, από το μη ον στο ον'. Heidegger (1986) σελ 97-98 και 103

¹⁶⁸ . Τσιβάκου, Ι. *Προσφορά και Ανταπόδοση στις Κοινωνικές Σχέσεις*, Νεφέλη, Αθήνα, 2006, σελ 286

¹⁶⁹ Heidegger (1977). σελ 16-18

¹⁷⁰ Τσιβάκου (2006) σελ 282

πραγματώνεται η συνάντηση *Είναι* και ανθρώπου»¹⁷¹ ο Heidegger το ονομάζει *ge-stell*¹⁷², *‘εν-άρθρωση’* όπως το αποδίδει στα Ελληνικά η Τσιβάκου¹⁷³.

Η *‘εν-άρθρωση’* λοιπόν είναι η *ουσία* της σύγχρονης *τεχνολογίας*. Εκεί όπου φανερώνεται στον άνθρωπο το πραγματικό, η *αλήθεια*, ένα κάλεσμα συμπαντικής πρόνοιας και η επιλογή μιας *ελευθερίας*¹⁷⁴ που για πρώτη φορά δίνεται με αυτό τον τρόπο. Ο άνθρωπος δεν περιορίζεται στο να υπ-ακούει. Μπορεί πλέον να ακούει ο ίδιος. Σχηματικά, θα λέγαμε πως πραγματοποιείται μια μετατόπιση, από μια θέση συμμόρφωσης (προσαρμογής της μορφής μου σε μια δεδομένη μορφή) ο άνθρωπος επέρχεται σε μια θέση σοφίας¹⁷⁵ γιατί του δίνεται η ελευθερία να στοχάζεται πάνω σε νέες αποκαλυμμένες περιοχές του *Είναι* του. Η *‘εν-άρθρωση’* προορισμένη να αποκαλύπτει στον άνθρωπο την κρυμμένη ενέργεια στη φύση και τον εαυτό του, τον καθιστά υπεύθυνο για τις επιλογές του: αν θα ακούσει και θα δει πραγματικά τον ορίζοντα που η *‘εν-άρθρωση’* διαρρηγνύει στη φύση, αναγνωρίζοντας την πράξη της φανέρωσης σαν *ουσία* της, ή θα την παρερμηνεύσει ως δική του. Θα ταυτίσει δηλαδή την δική του *ουσία* με αυτή της *‘εν-άρθρωσης’*, θωρώντας την *επιτηδειότητα* και το *μοιραίο*¹⁷⁶ καθήκον της ως δικό του προορισμό και καθήκον και την αποκάλυψη της κρυμμένου ορίζοντα, *ελευθερίας* και

¹⁷¹ Ο.π.

¹⁷² Αναλυτική παρουσίαση του όρου και την καταγωγή του από την Γερμανική γλώσσα, καθώς και της έννοιας με την οποία τον χρησιμοποιεί ο Heidegger (όπως και της μεταφοράς της στην Αγγλική) Όρα Heidegger (1977) σελ 19-22 και Inwood (1999) σελ 210-211 και 69

¹⁷³ Μεταφέρω αυτολεξεί «Στα Αγγλικά ο αντίστοιχος όρος μεταφράστηκε *enframing* προκειμένου να συλληφθεί η εσωτερική δυναμική της σκελετικής δομής εντός της οποίας πραγματώνεται η συνάντηση *Είναι* και ανθρώπου και η μερική αποκάλυψη του πρώτου. Ο όρος *‘εν-άρθρωση’* επιχειρεί ακριβώς να εκφράσει αυτή την εσωτερική δυναμική περί ου ο λόγος σχηματικού τύπου» Τσιβάκου (2006) σελ 281

¹⁷⁴ Ο Heidegger δεν αναφέρεται στην ελευθερία ως ελευθερία θέλησης ή πράξης αλλά ως τον ανοιχτό ορίζοντα όπου η ελευθερία κρύβει μέσα του, την εν δυνάμει φωτεινότητα της αλήθειας, χωρίς να αποκρύπτει τον τρόπο που κρύβεται σ’ αυτόν (τον ορίζοντα) μέχρι να εκδηλωθεί η παρουσία της. Το τελευταίο είναι η ελεύθερη απόδοση και κατανόηση του «Freedom is that which conceals in a way that opens to light, in whose clearing there shimmers that veil that covers what comes to presence of all truth and lets the veil appear as what veils» Μοιάζει ο Heidegger να υποδεικνύει τον ανοιχτό ορίζοντα που προσφέρει η τεχνολογία στην επιστήμη να εξερευνήσει τη φύση και τα μυστικά της. Ένα ορίζοντα όπου τα πάντα εν δυνάμει δύναται να αποκαλυφθούν εάν ο παρατηρητής στοχαστεί πραγματικά. Γενικά ο Heidegger διακρίνει 7 ιδιότητες της ελευθερίας. (Heidegger (1977(σελ 25) Για περισσότερες πληροφορίες όρα Inwood (1999) σελ 74-75 φανέρωση υφίσταται εν δυνάμει εντός του οποίου, έξω από τον οποίο και Heidegger (1977) σελ 25-25

¹⁷⁵ Αποδίδω εδώ την ετυμολογική ρίζα του ρήματος ακούω. Στο αγγλικό κείμενο οι αντίστοιχες λέξεις είναι *obey* (υπακούω, πειθαρχώ) και *listening* (ακούω, προσέχω). Η ετυμολογία του ακούω στην Ελληνική γλώσσα μας δείχνει ρίζες σανσκριτικές από το *kav-is* (σοφός, προνοητής) με ομόρριζο το αρχ. κοέω (παρατηρώ) Όρα Μπαμπινιώτη, Γ. *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Β’ έκδοση, Κέντρο Λεξικογραφίας, Αθήνα, 2002, σελ 106

¹⁷⁶ *Επιτηδειότητα* και *μοίρα* είναι η διττή ερμηνεία του Αγγλικού *destining* (από το Γερμανικό *geschick*) όπως μεταφέρεται στα Ελληνικά από την Τσιβάκου. Όρα Τσιβάκου (2006) σελ 281 και 287

ανεξάντλητης δημιουργίας σαν μια δική του κατασκευή. Ακριβώς εκεί εμπεριέχεται και ο κίνδυνος και η απειλή της *τεχνολογίας*.

Ο κίνδυνος επεξηγεί ο Heidegger δεν αφορά στη φύση της *‘εν-άρθρωσης’*, δηλαδή του καλέσματος για την φανέρωση του *Είναι* και του κόσμου, ούτε στα τεχνολογικά παράγωγά της, καταστροφικές μηχανές και συσκευές. Παρά, στην πιθανότητα να παρερμηνεύσει ο άνθρωπος, αυτό που του αποκαλύπτεται και να χάσει την ευκαιρία έτσι να οδηγηθεί στην εμπειρία μιας βαθύτερης και πρωτογενούς *αλήθειας*, θεωρώντας τον εαυτό του ως την πηγή της¹⁷⁷. Εδώ φαίνεται πως κρούει τον κώδωνα του κινδύνου στην επιστήμη για τις επιλογές της και την αποφυγή αυτού που ο Kouge διακρίνει, πως η επιστήμη και η σύγχρονη (modern) σκέψη «βάζει παντού στη θέση του βιολογικού σχήματος εξήγησης το μηχανικό σχήμα εξήγησης»¹⁷⁸. Στο ίδιο πνεύμα, η σχολή της Φρανκφούρτης όπως μεταφέρει ο Feenberg τις απόψεις της, κρίνει τη *νεωτερικότητα* σαν ένα επιστημολογικό γεγονός που αποκρύπτει την κεκαλυμμένη *ουσία* της *τεχνολογίας* (έτσι όπως την περιγράφει ο Heidegger ως αποκάλυψη), η οποία ωστόσο είναι ο ίδιος ο ορθολογισμός της οικονομίας και το καθαρό κίνητρο για αύξηση ελέγχου της αποδοτικότητας¹⁷⁹. Ο Feenberg ερμηνεύοντας ο ίδιος την εξέλιξη που περιγράφει ο Heidegger, παρατηρεί επίσης, πως η *τεχνολογία* παρουσιάζεται σαν μια μορφή κουλτούρας εισχωρώντας πλέον βαθύτερα στο επίπεδο στον χώρο του πολιτισμού και της φύσης, παράγοντας και εξαπλώνοντας κατά το πρότυπό της μια κουλτούρα ελέγχου μεγεθύνοντας ταυτόχρονα το πρότυπο ενός υποκειμένου-διαχειριστή.

Στο σημείο πρέπει να ειπωθεί, πως σύμφωνα με τον Heidegger, μια από τις πιο καθοριστικές μεταβολές στην διάρκεια της νεωτερικότητας, υπήρξε η υποστασιοποίηση του ανθρώπου σε υπο-κείμενο, το οποίο μεταφράζεται σαν *‘αυτό που-βρίσκεται-κάτω-από’*, αντίστοιχο του εδάφους που συγκεντρώνει τα πάντα πάνω του¹⁸⁰. Σ’ ένα συμβολικό επίπεδο, ο άνθρωπος γίνεται ο ίδιος ο τόπος εκδήλωσης του *Είναι* του και της *αλήθειας* του ενώ ο κόσμος μετατρέπεται σε αντικείμενο [αυτοεπιβεβαίωσης], που ο Heidegger χαρακτηρίζει ως ατομικισμό-την ακραία μορφή του υποκειμενισμού. Για να συλληφθεί και

¹⁷⁷ Heidegger (1977) σελ 24-28

¹⁷⁸ Κοϋρέ, Α. Ο δυτικός πολιτισμός, η άνθιση της επιστήμης και της τεχνικής, Ύψιλον, Αθήνα, 1991, σελ 77

¹⁷⁹ Feenberg (1999), σελ 3, 151-152

¹⁸⁰ Heidegger, M. The Age of the World Picture, στο *The Question Concerning Technology*, 1977, σελ 128

να αφομοιωθεί όμως ένα τέτοιο γεγονός από το σύνολο των ανθρώπων, απαιτείται ένα άλλο κοσμοείδωλο, μια άλλη οπτική του συμβάντος που να ενσωματώνει και να αντανακλά το μετασχηματισμό αυτό. Εδώ, εισέρχεται η έννοια της *‘εικόνας του νεωτερικού κόσμου’* ή του *‘κοσμοειδώλου της νεωτερικότητας’ (Modern World Picture)*¹⁸¹ ως αναπαράστασης όλων αυτών των μεταβολών που επιτρέπουν στο υποκείμενο να αναζητά την αυτοεκπλήρωσή του. Η *‘εικόνα του νεωτερικού κόσμου’* εκδηλώνεται με την *‘παραστασιακή σκέψη’*¹⁸² η οποία *‘εν-αρθρώνει’* την νέα πραγματικότητα της τεχνολογίας, και έχει ως αποτέλεσμα την καθυπόταξη και αντικειμενοποίηση του χρόνου και του χώρου και την κατασκευή ενός υπερμεγέθους μοντέλου ανάπτυξης όπου καλείται να εκπληρώσει το ανικανοποίητο της επιθυμίας για το ποσοτικό, την υπερβολή, την κατανάλωση που εξελίσσονται σε αξία¹⁸³.

Έχει ενδιαφέρον στο σημείο αυτό να σταθούμε στον ισχυρισμό του Heidegger πως αυτό το κοσμοείδωλο, *‘η εικόνα του νεωτερικού κόσμου’* δεν θα μπορούσε να συγκροτηθεί σε καμία άλλη εποχή, γιατί καμία άλλη εποχή δε θα μπορούσε να φανταστεί τον εαυτό ως αναπαράσταση, ως *εικόνα*. Η συνθήκη που επιτρέπει την πρόσληψη του κόσμου ως *‘διαθρωμένη’*¹⁸⁴ *εικόνα* είναι η θεώρησή του ως αντικείμενο όρασης από το υποκείμενο-άνθρωπο. Δεδομένων αυτών που έχουμε πει για την όραση ως όργανο *αντίληψης* που οργανώνει και δημιουργεί τάξη στον κόσμο, έχει ενδιαφέρον να σκεφτούμε τις αλληλοεπιδράσεις και συμβολισμούς μεταξύ *αντίληψης-συνείδησης* και αντικειμενοποιημένου κόσμου. Εάν αναλογιστούμε αυτό που διατυπώθηκε αρχή της εργασίας για την κυριαρχία της *εικόνας*, μοιάζει να αιτιολογείται σε μεγάλο βαθμό μια τέτοια εξέλιξη. Είναι όμως η εξέλιξη αυτή αναστρέψιμη; Ο Heidegger δεν θα προτείνει

¹⁸¹ Το *‘κοσμοείδωλο της νεωτερικότητας’* και *‘εικόνα του νεωτερικού κόσμου’* είναι δικές μου αποδόσεις του *‘modern world picture’* που ο Lovitt διευκρινίζει πως στο σημείο αυτό είναι κυριολεκτική η μετάφραση από το Γερμανικό και συνάδει με την ανάπτυξη της έννοιας από τον Heidegger στη συνέχεια του κειμένου. Σημειώνει επίσης και τις εκδοχές *‘σύλληψη του κόσμου’*. Και *‘φιλοσοφία ζωής’*. Ο.π.

¹⁸² Η Τσιβάκου αναφέρει συγκεντρωτικά τα γνωρίσματα της *‘παραστασιακής σκέψης’* όπως εκδηλώθηκε κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα. Αναφέρω μερικά: «το διαχωρισμό υποκειμένου, την αντικειμενοποίηση του πραγματικού, την κατάταξη του σε μέρη και επιλογή όσων μερών κρίνεται πως αποδίδουν πιστότερα την ουσία του, τη συμβολική αναπαράσταση των ουδετεροποιημένων μερών μέσω γραπτών αλφαβητικών και αριθμητικών συστημάτων προκειμένου να διευκολύνεται ο έλεγχος και η διαχείρισή τους και συνεπώς η μετατροπή του πραγματικού σε σύστημα σημείων ικανών να συλληφθούν από τη σκέψη, την πίστη στην ανθρώπινη αυθεντία, στο μέλλον και την πρόβλεψη γεγονόσ που οδήγησε στην απορρόφηση του κοινωνικού φαντασιακού από την πρακτική της συσσώρευσης» Τσιβάκου (2006) σελ 283

¹⁸³ Heidegger (1977) σελ 134-135

¹⁸⁴ Ο Heidegger χρησιμοποιεί τη λέξη *bild* που Lovitt μεταφράζει σαν δομή, κατασκευή, διάρθρωση. Ο.π. σελ 134

λύσεις υπέρβασης του τεχνολογικού οικοδομήματος. Ο Feenberg χαρακτηρίζει μάλλον παθητική τη στάση σου μη διακρίνοντας ενεργές δράσεις από την πλευρά των πολιτών που θα οδηγούσαν σε μια κοινωνική μεταρρύθμιση. Ωστόσο, θα θέσει τις βάσεις μιας ενδελεχούς κριτικής, στο πνεύμα που η σχολή της Φρανκφούρτης ανέπτυξε την *κριτική θεωρία*¹⁸⁵, κληροδοτώντας στις επόμενες γενιές την αμφιβολία απέναντι στον τεχνολογικό ντετερμινισμό για να αναζητήσουν διεξόδους και εναλλακτικές επιλογές μέσα από την κοινωνική δράση και να επανατοποθετήσουν το προηγούμενο ερώτημα σε άλλη βάση: ποιος ορίζει την εξέλιξη αυτή για να είναι αναστρέψιμη;

Ε.Κ.Τ. τεχνολογικός ντετερμινισμός και κοινωνικός κονστρουκτιβισμός

Το παραπάνω ερώτημα προσπαθούν να απαντήσουν σήμερα δύο επικρατούσες τάσεις στο χώρο των επιστημών παίρνοντας διαφορετική θέση, που αποτελεί και το κομβικό σημείο διαφωνία τους, σε σχέση με το αν η τεχνολογία είναι μια δύναμη που μορφοποιεί την κοινωνία ή το αντίστροφο, η κοινωνία μια δύναμη που μορφοποιεί την τεχνολογία. Η πρώτη άποψη αντιστοιχεί στη θέση του *τεχνολογικού ντετερμινισμού* ή *αιτιοκρατισμού* (*technological determinism*) που θεωρεί την τεχνολογία ως τη μορφοποιητική δύναμη και η δεύτερη του *κοινωνικού κονστρουκτιβισμού* ή της *κοινωνικής μορφοποίησης* (*social constructivism*)¹⁸⁶ που πιστεύει το αντίθετο. Πριν αναφερθώ πολύ συνοπτικά στις θέσεις που πρεσβεύουν, θα ήθελα να αναφερθώ πολύ συνοπτικά στις θεωρητικές προσεγγίσεις της τεχνολογίας από τον Heidegger και μετά έως σήμερα. Το πεδίο μελέτης της τεχνολογίας στο παρελθόν, μέχρι τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, συγκέντρωνε το ενδιαφέρον οικονομολόγων, κοινωνικών και πολιτικών φιλοσόφων, ιστορικών, που υποστήριζαν ότι η τεχνολογία ακολουθούσε ένα γραμμικό μονοπάτι εξέλιξης (που σημαίνει μια αιτιοκρατική πορεία). Από τη δεκαετία του '60 περίπου και μετά

¹⁸⁵ Ο Feenberg αν και αναγνωρίζει τη συμβολή του Heidegger και της σχολής της Φρανκφούρτης όπως και των αναλύσεων που ακολούθησαν από θεωρητικούς της τεχνολογίας όπως οι Ellul και Mumford (οι οποίοι συγκαταλέγονταν στους σχετικά απαισιόδοξους κριτές της τεχνολογίας) στην ανάπτυξη κριτικής σκέψης απέναντι στην τεχνολογία και στην ιδεολογία που την παρακινεί, αλλά όχι κριτικής στάσης με την έννοια της δράσης. Εκεί δεν βοήθησαν αρκετά να διερευνηθούν οι τομές που θα επιτρέψουν στην κοινωνία να ανατρέψει τον ολοκληρωτισμό του τεχνολογικού αιτιοκρατισμού, εφ' όσον προέτασσαν την ιδέα της τεχνολογίας ως μια αυτόνομη οντότητα απέναντι της οποίας δεν είχαν να προτείνουν πραγματιστικές λύσεις. Feenberg (1999) σελ 3-5

¹⁸⁶ Για τις μεταφράσεις των όρων όρα Cutcliffe, St Mitcham, C. *Θεωρήσεις Επιστήμης, Τεχνολογίας, Κοινωνίας* (επιμέλεια: Δημοσθένης Αγραφιώτης, μετάφραση: Έλενα Σιέρρα), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2008 σελ 19-20

φιλόσοφοι, κοινωνικοί και πολιτικοί επιστήμονες ανέπτυξαν ένα σκεπτικισμό απέναντι στον αιτιοκρατισμό της επιστήμης και της τεχνολογίας. Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις των Ellul και Mumford, κείμενα των οποίων θα επηρεάσουν σημαντικά τα πρώτα κοινωνικά κινήματα που συνδέθηκαν με το περιβάλλον και την κοινωνική μεταρρύθμιση. Ενδεικτικά, ο Mumford δήλωνε πως η τεχνική (η τεχνολογία) είναι πράγματι αυτόνομη αλλά η χρήση της εξαρτάται και διαμορφώνεται μέσα από κοινωνικές διεργασίες¹⁸⁷.

Στη βάση αυτή, της συμβολής δηλαδή του κοινωνικού χώρου στην εξέλιξη της τεχνολογίας, θα κινηθεί αργότερα η Αμερικανική σχολή της φιλοσοφίας με πρωταγωνιστές τους Borgmann και Ihde, ενώ οι απόψεις των Marcuse και Foucault θα είναι από τις πιο ισχυρές στην κριτική του ρόλου της επιστημολογίας και του τεχνολογικού ντετερμινισμού στο σχηματισμό των σύγχρονων ηγεμονιών, απορρίπτοντας ταυτόχρονα την ιδέα μιας και μόνης εξέλιξης βασισμένης στον τεχνοκρατισμό, προτείνοντας έτσι μια εναλλακτική κατεύθυνση φιλοσοφικού στοχασμού με στόχο τον κοινωνικό έλεγχο της τεχνολογικής ανάπτυξης¹⁸⁸. Καρπός αυτού του έντονου προβληματισμού είναι το σχήμα *Επιστήμη, Τεχνολογία, Κοινωνία (Ε.Τ.Κ.)*¹⁸⁹ (*Science, Technology, Society-STS*) το οποίο χαρακτηρίστηκε και κίνημα στην αρχή του, όταν μέσα περίπου της δεκαετίας του 60, συστήθηκε μέσα από μια πρωτοβουλία κοινωνικών επιστημόνων και μελών του οικολογικού και καταναλωτικού κινήματος. Σύντομα, οργάνωσε σε διάφορα πανεπιστήμια της Αμερικής, της Ευρώπης και της Αυστραλίας, τα πρώτα προγράμματα ανάλυσης θεμάτων που άπτονταν του τεχνολογικού φαινομένου σε σχέση με τις κοινωνικές διεργασίες και αλλαγές που παρατηρούνταν. Θεωρώντας πως ήταν αναγκαία μια πιο σφαιρική ανάλυση του φαινομένου επιδίωξαν διεπιστημονικότητα στη σύνθεση του επιστημονικού σώματος και

¹⁸⁷ Όπως τον παραθέτει ο Wise, ο οποίος ξεχωρίζει τις θέσεις των Mumford και Ellul βάσει των αναλύσεών τους απέναντι στην 'αιτιότητα', την 'αιτιακή σχέση' (*causality*) που διέπει την τεχνολογία. Η διάκριση που κάνει βασίζεται στην θεωρία του Slack για την 'αιτιακή σχέση' (*causality*) που χαρακτηρίζουν την τεχνολογία, η οποία είναι τριών τύπων: Mechanic Causality (όταν η αιτία και το αποτέλεσμα είναι διακριτά και η σχέση τους είναι εξωτερική), Symptomatic Causality (όταν η αιτία και το αποτέλεσμα είναι διακριτά μεν, αλλά το αποτέλεσμα εξαρτάται από τις πιθανές χρήσεις του από την κοινωνία) Τέτοιου τύπου ανάλυση θεωρεί πως αναπτύσσει ο Mumford και, Expressive Causality (όταν η σχέση μεταξύ αιτίας και αποτελέσματος είναι εσωτερική και η κοινωνία αποτελεί το χώρο που αυτή εκφράζεται) Εδώ θεωρεί ανάλογη την κριτική του Ellul. Όρα Wise, M. Exploring technology and social space, California, Sage, 1997 σελ 8-9

¹⁸⁸ Feenberg (1999) σελ 5-7

¹⁸⁹ Το σχήμα Επιστήμη, Τεχνολογία και Κοινωνία (Ε.Τ.Κ.), στη δεκαετία του '80 ορισμένα πανεπιστημιακά τμήματα μετονόμασαν σε Σπουδές (Θεωρήσεις) Ε.Τ.Κ. Για περισσότερες πληροφορίες Ο.π. σελ 16-29 Όρα επίσης Μάμφορντ (1985), Ellul J. *The technological society*, Vintage, New York, 1964

σκόπευαν αρχικά στη συγκρότηση μιας αντι-ντετερμινιστικής θεωρίας. Το αρχικό αυτό σχήμα εξελίχθηκε πλέον σε ένα ευρύ πεδίο έρευνας που πλέον ονομάζεται *Θεωρήσεις E.T.K¹⁹⁰*. (*STS studies*) και δεν παίρνει θέση ούτε υπέρ ούτε κατά της επιστήμης και της τεχνολογίας, δεν παίρνει θέση επίσης υπέρ ή κατά των θεωριών του τεχνολογικού ντετερμινισμού και του κοινωνικού κονστρουκτιβισμού. Ας δούμε όμως συνοπτικά τι πρεσβεύουν:

Η θέση του τεχνολογικού ντετερμινισμού (προέρχεται κυρίως από οικονομικούς επιστήμονες, επιστήμονες τεχνολογίας, πολιτικούς και επιχειρηματίες) υποστηρίζει πως η τεχνολογία είναι μια ανεξάρτητη δύναμη που επιδρά και διαμορφώνει τον κοινωνικό χώρο με μια αυξητική πορεία ανάπτυξης που αποφέρει προβλέψιμα αποτελέσματα και που είναι αδύνατο να αναχαιτισθεί. Η τεχνολογία δηλαδή ακολουθεί μια γραμμική διαδρομή, σύμφωνα με αιτιοκρατικές αναγκαιότητες της αγοράς οι οποίες υποδεικνύονται πλέον από την ανάπτυξη της ψηφιακής τεχνολογίας, η οποία, όπως αναφέρει ο Winner¹⁹¹, αντιμετωπίζεται σαν μια σχεδόν κοινωνική επανάσταση, επιδρώντας σημαντικά στην κοινωνική οργάνωση και στις κοινωνικές σχέσεις, ενώ κυριαρχεί σαν διαπραγματευτική δύναμη σε μια παγκοσμιοποιημένη αγορά πλέον. Ένα τέτοιο παράδειγμα, σύμφωνα με τον Winner, είναι η διαμόρφωση της εκπαίδευσης και των προγραμμάτων σπουδών «κατ' εικόνα του Διαδικτύου» (Μια αντίθετη άποψη πάνω στην δυναμική της ψηφιακής τεχνολογίας αναπτύσσει η Τσιβάκου όπως θα δούμε παρακάτω)

Ο κοινωνικός κονστρουκτιβισμός (*κοινωνική μορφοποίηση¹⁹²*) που προέρχεται από τον χώρο κυρίως των κοινωνικών επιστημών, θεωρεί, φέροντας αρκετά πειστικά παραδείγματα, πως τα τεχνολογικά συστήματα και συσκευές διαμορφώνονται κοινωνικά και αποτελούν «ενδεχόμενα» (*contigent*) προϊόντα της ανθρώπινης αλληλεπίδρασης». Η τεχνολογία συλλαμβάνεται ως ένα πολύπλοκο πολιτιστικό μόρφωμα που δεν μπορεί να

¹⁹⁰ Αυτή είναι η απόδοση του Studies στην Ελληνική μετάφραση. Ο.π.

¹⁹¹ Ο Winner, καθηγητής επιστήμης και τεχνολογίας στο Research Polytechnic School, από τους βασικούς εκπροσώπους του τεχνολογικού ντετερμινισμού, αναφέρει τον 'νόμο του Moore' σύμφωνα με τον οποίο «η υπολογιστική δυνατότητα ενός μικροσίπ διπλασιάζεται κάθε 18 μήνες» περίπου, πιέζοντας έτσι τους χρήστες για αναβάθμιση των υπολογιστικών τους συστημάτων. Winner, L. *Η Πορεία το Τεχνολογικού Αιτιοκρατισμού* στο Cutcliffe, St Mitcham, C. *Θεωρήσεις Επιστήμης, Τεχνολογίας, Κοινωνίας* (επιμέλεια: Δημοσθένης Αγραφιώτης, μετάφραση: Έλενα Σιέρρα), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2008. σελ 30-31

¹⁹² Αυτή είναι η απόδοση του social constructivism στην Ελληνική μετάφραση

ιδωθεί απομονωμένα από τις κοινωνικές πρακτικές και διαδικασίες, ενώ επιχειρείται μια πολιτική ανάλυση του ρόλου της επιστήμης στην ερμηνεία και διαχείριση της τεχνολογίας. Μια βασική θέση τους που είναι δηλωτική της προσέγγισής τους σε σχέση με την πολυπλοκότητα του τεχνολογικού φαινομένου είναι πως η τεχνολογία με την πολιτική είναι άρρηκτα συνδεδεμένες και το τι ορίζεται ως πολιτικό και τι ως τεχνολογικό εξαρτάται από το πλαίσιο θεώρησης. Λόγου χάρη, τα τέχνηρα (artifacts) (προϊόντα της τεχνολογίας) εξαρτώνται για την αποδοχή τους και τη σταθεροποίησή τους από κοινωνικές διεργασίες και συνεπώς από «επιλογές, συμφέροντα και αξιακές κρίσεις – με λίγα λόγια από την πολιτική¹⁹³» Μπορούμε να δούμε σχηματικά τις διαφορές των δύο στον παρακάτω πίνακα που συνέθεσε ο Bijker¹⁹⁴, ιδωμένο όμως από την πλευρά του κοινωνικού κονστρουκτιβισμού.

¹⁹³ Για μια πιο αναλυτική παρουσίαση των θέσεων του κοινωνικού κονστρουκτιβισμού όρα Bijker, W. E. *Κατανοώντας το Τεχνολογικό Πολιτιστικό Μόρφωμα (technological culture) Μέσα από μια Μορφοποιητική Θεώρηση της Επιστήμης, της Τεχνολογίας και της Κοινωνίας* στο Cutcliffe, St Mitcham, C. *Θεωρήσεις Επιστήμης, Τεχνολογίας, Κοινωνίας* (επιμέλεια: Δημοσθένης Αγραφιώτης, μετάφραση: Έλενα Σιέρρα), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2008 σελ 35-53

¹⁹⁴ Ο.π. σελ 39-40

Πίνακας 2.1: Οι συμβατικές και οι μορφοποιητικές εικόνες της επιστήμης και της τεχνολογίας

Η συμβατική θεώρηση της επιστήμης και της τεχνολογίας (και της κοινωνίας)	Η μορφοποιητική θεώρηση της επιστήμης και της τεχνολογίας (και της κοινωνίας)
Σαφείς διακρίσεις μεταξύ της πολιτικής και της επιστημονικής/τεχνικής σφαίρας	Οι δύο σφαίρες είναι άμεσα συνυφασμένες· τι ορίζεται ως τεχνικό ή ως πολιτικό πρόβλημα θα εξαρτηθεί από το συγκεκριμένο πλαίσιο
Διαφορά μεταξύ «πραγματικής επιστήμης» (real science) και «μετα-επιστήμης» (trans-science)	Η επιστήμη στο σύνολό της είναι αξιακά φορτισμένη και ενδέχεται – πάλι εξαρτάται από το περιβάλλον πλαίσιο – να επηρεάζει τους κανονισμούς και την πολιτική· συνεπώς, δεν υπάρχει καμιά ουσιαστική διαφορά μεταξύ της «πραγματικής επιστήμης» και της «μετα-επιστήμης» (trans-science), της «εντεταλμένης επιστήμης» (mandated science) ή της «σχετικής με την πολιτική επιστήμης» (policy-relevant science)
Η επιστημονική γνώση ανακαλύπτεται με την υποβολή μεθοδολογικά βάσιμων ερωτήσεων, στις οποίες η φύση αποφαίνεται κατηγορηματικά	Η σταθεροποίηση της επιστημονικής γνώσης είναι μια κοινωνική διεργασία
Η κοινωνική υπευθυνότητα των επιστημόνων και των τεχνολόγων είναι ζήτημα μείζονος σημασίας	Η ανάπτυξη της επιστήμης και της τεχνολογίας είναι μια κοινωνική διεργασία μάλλον, παρά μια αλυσίδα ατομικών αποφάσεων· κατά συνέπεια, τα πολιτικά και δεοντολογικά ζητήματα που σχετίζονται με την επιστήμη δεν μπορούν να αναχθούν στο ερώτημα της κοινωνικής υπευθυνότητας των επιστημόνων και των τεχνολόγων
Η τεχνολογία ακολουθεί γραμμική τροχιά ανάπτυξης, π.χ. σύλληψη (conception) → απόφαση → λειτουργία (operation)	Η τεχνολογική ανάπτυξη δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή ως μια διαδικασία που ολοκληρώνεται από ξεχωριστά στάδια, πόσο μάλλον ως γραμμική διαδικασία
Διάκριση μεταξύ της ανάπτυξης της τεχνολογίας και των αποτελεσμάτων της	Η κοινωνική μορφοποίηση της τεχνολογίας είναι μια διεργασία η οποία επίσης συνεχίζεται σε αυτό που συνήθως αποκαλείται «στάδιο διάχυσης» (diffusion stage)· οι (κοινωνικές, οικονομικές, οικολογικές, πολιτιστικές...) συνέπειες της τεχνολογίας αποτελούν, συνεπώς, μέρος της μορφοποιητικής διαδικασίας και κατά κανόνα επηρεάζουν άμεσα και αντιστρόφως τη διαμόρφωση της τεχνολογίας

Πίνακας 2.1: Οι συμβατικές και οι μορφοποιητικές εικόνες της επιστήμης και της τεχνολογίας (συνέχεια)

Η συμβατική θεώρηση της επιστήμης και της τεχνολογίας (και της κοινωνίας)	Η μορφοποιητική θεώρηση της επιστήμης και της τεχνολογίας (και της κοινωνίας)
Σαφής διάκριση μεταξύ της τεχνολογικής ανάπτυξης και του ελέγχου	Η υπόσταση της τεχνολογίας δεν χαρακτηρίζεται από την απαραίτητη ανεξαρτησία από το περιβάλλον πλαίσιο ώστε να μπορεί να ελπίζει στο χωρισμό της ανάπτυξής της από τον έλεγχο προς αυτήν· η κοινωνική της μορφοποίηση και ο (πολιτικός, δημοκρατικός) έλεγχος αποτελούν μέρος της ίδιας διεργασίας
Σαφής διάκριση μεταξύ παρακίνησης (stimulation) και ρύθμισης (regulation)	Παρακίνηση και ρύθμιση μπορεί να είναι διακριτοί στόχοι, αλλά δεν είναι αναγκαίο να πραγματώνονται ξεχωριστά
Η τεχνολογία καθορίζει την κοινωνία και όχι αντίστροφα	Η κοινωνική διαμόρφωση της τεχνολογίας και η τεχνική δόμηση και θεμελίωση της κοινωνίας αποτελούν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος
Οι κοινωνικές ανάγκες, καθώς και το κοινωνικό και περιβαλλοντικό κόστος, μπορούν να διαπιστωθούν με σαφήνεια	Οι διαφόρων ειδών ανάγκες και το κόστος επίσης μορφοποιούνται κοινωνικά – αναλόγως του πλαισίου, διαφέρουν για διαφορετικές κοινωνικές ομάδες, καθώς ποικίλουν ανάλογα με τις επικρατούσες σε κάθε περίπτωση προσλήψεις

Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφέρουμε πως η Ε.Κ.Τ. αρνείται να πάρει τη θέση μιας μόνο οπτικής, πιστεύοντας πως η τεχνολογία και η επιστήμη δεν μπορούν να ιδωθούν ούτε σαν αυτόνομες δυνάμεις απολύτως, ούτε απλώς ως εργαλεία στη διάθεση των κοινωνικών πρακτικών. Συγκεκριμένα, πιστεύουν πως:

«οι επιστήμες και οι τεχνολογίες γίνονται αντιληπτές ως αξιακά φορτισμένες κοινωνικές διεργασίες, που λαμβάνουν χώρα σε συγκεκριμένα πλαίσια – διαδραστικά διαμορφούμενες από τις ανθρώπινες αξίες που αντικατοπτρίζονται στους πολιτιστικούς, πολιτικούς και οικονομικούς θεσμούς, τους οποίους με τη σειρά τους επίσης διαμορφώνουν»¹⁹⁵

¹⁹⁵ Cutcliffe, St Mitcham (2008) σελ 18

Εναλλακτικές θεωρήσεις: η τεχνολογία ως πληροφορία¹⁹⁶

Είναι γεγονός, πως ο ρόλος της τεχνολογίας στη *ύστερη νεωτερικότητα*, διαφέρει αρκετά από την εποχή που περιγράφει ο Heidegger, διότι συνδέθηκε με την *πληροφορία*¹⁹⁷ και την ενημέρωση πυροδοτώντας μια συνεχώς αυξανόμενη ανταλλαγή γνώσης¹⁹⁸ η οποία επιφέρει έναν ανασχηματισμό του κοινωνικού νοήματος και κατά συνέπεια νέες προσλήψεις του περιβάλλοντος κοσμοειδώλου. Εάν αυτό σημαίνει απλώς την αντικατάσταση μιας προηγούμενης *‘εν-άρθρωσης’* με μια *‘εν-άρθρωση’* που χαρακτηρίζεται από την ψηφιακή τεχνολογία μένει να το δούμε. Η Τσιβάκου, υποστηρίζει πως η τεχνολογία, είναι μεταβλητή διαμόρφωσης του κοινωνικού νοήματος επιδρώντας ουσιαστικά στις κοινωνικές πρακτικές. Σχολιάζοντας τις θέσεις του Heidegger, επισημαίνει πως «μας προσφέρει καθολικό υπόδειγμα της ουσίας της τεχνολογίας» εντός του οποίου, «παρά την πρόθεσή του υποκρύπτεται εκείνη η δύναμη η οποία δύναται να αναχαιτίσει τον τεχνολογικό ντετερμινισμό, κι αυτός είναι η ανθρώπινη γνωσιακή ικανότητα»¹⁹⁹. Υποστηρίζει δε, πως η *‘εν-άρθρωση’* που ωθεί στον αέναο κύκλο του τεχνολογικού

¹⁹⁶ Να διευκρινίσουμε σε τι διαφέρει η πληροφορία από τη γνώση: η πληροφορία μας παρέχει νέα δεδομένα, αποκαλύπτοντας άγνωστες πτυχές της πραγματικότητας που δημιουργούν ένα πλαίσιο εντός του οποίου μπορεί να αναπτυχθεί η γνώση και οι πεποιθήσεις, δεσμεύσεις και προθέσεις που απορρέουν από αυτή. Η πληροφορία λοιπόν μπορεί να ιδωθεί σαν ροή μηνυμάτων από την οποία μπορεί να δημιουργηθεί γνώση, εφ’ όσον συσχετισθεί με τις πεποιθήσεις του δρώντος υποκειμένου που φέρει τις πληροφορίες. Κατά συνέπεια, η πληροφορία μπορεί να λειτουργήσει ως συστατικό στοιχείο για την απόκτηση της γνώσης, ενώ η αλληλεπίδραση ανάμεσα στην εσωτερικευμένη γνώση και την εξωγενή πληροφορία παράγει νόημα. Όρα Νονάκα, Ι. Τακεούσι, Χ. *Η Επιχείρηση της Γνώσης*, επιμέλεια Μ. Γιαμαλίδου, μετάφραση Δ. Σαλέπουλα και Λ. Τσέρτου, Καστανιώτης, Αθήνα, 2001

^{197/197} Η ιδέα πως η πληροφορία είναι προεξέχουσα κινητήρια δύναμη της παραγωγής εκκολάφθηκε κατά τη δεκαετία του 1960-70 στην Αμερική μαζί με την ιδέα της εισόδου σε μια μεταβιομηχανικής εποχής όπως ονομάστηκε. Αν στη βιομηχανική εποχή, θεμελιακές είναι οι δυνάμεις της παραγωγής και του κέρδους και η οικονομική ανάπτυξη με τη χρήση μηχανημάτων και ενέργειας, στη μεταβιομηχανική εποχή η γνώση και η πληροφορία είναι αυτές προωθών την οικονομία. Ο βασικός εκφραστής της ιδέας της μεταβιομηχανικής εποχής, Ντάνιελ Μπελ (με το πρώτο βιβλίο του για το θέμα *The coming of Post-Industrial Society*, 1973) εισήγαγε αργότερα σε άρθρο του (1980) την έννοια *‘κοινωνία της πληροφορίας’* εξηγώντας πως στο πλαίσιο της σημασία έχει η αξία της γνώσης, αντικαθιστώντας την παραγωγική εργασία ως συντελεστή μελλοντικού κέρδους. Στην πραγματικότητα εννοώντας τον μετασχηματισμό κάθε είδους δραστηριότητας μια οικονομίας μέσω της γνώσης. Επιπλέον, η πληροφορία σύμφωνα με τον Μπελ, όπως τον μεταφέρουν οι Hall, Held και McGrew, θεωρείται εμπόρευμα που μπορεί να πουληθεί και να αγοραστεί, τονίζοντας πως η εμπορευματοποίηση της πληροφορίας δημιούργησε ένα νέα τομέα στην οικονομία (π.χ. εμπορεύσιμα πελατολόγια, δορυφορικές τηλεοπτικές μεταδόσεις, εξ’ αποστάσεως χαρτογράφηση φυσικών πόρων). Hall, Held, McGrew (2002) σελ 249-260

¹⁹⁸ Ο ρόλος της γνώσης και της τεχνικής, στις διάφορες κοινωνίες και οικονομίες, ήταν πάντα σημαντικός όπως υπογραμμίζει ο Καστέλς στο βιβλίο του *The Informational City* (1989) απόσπασμα του οποίου παρατίθεται στους Hall, Held McGrew (2002 σελ 261-263) Η διαφορά είναι πως πλέον η γνώση χρησιμοποιείται για να παράγει νέα γνώση που ωθεί σε περαιτέρω οικονομική ανάπτυξη.

¹⁹⁹ Τσιβάκου (2006) σελ 281

μοντέλου μπορεί «να υπερβαθεί εφ' όσον μια νέα επιτηδειότητα και μια νέα μοίρα²⁰⁰) καθορίσει στο εξής την πορεία της τεχνολογίας. Αυτή τη νέα μοίρα και επιτηδειότητα εκφράζει σήμερα η ψηφιακή τεχνολογία»²⁰¹.

Η ψηφιακή τεχνολογία μας εξηγεί, είναι αποτέλεσμα της παραστασιακής σκέψης, ενώ βασίζεται στον ψηφιακό κώδικα που μπορεί να αναπαριστά έννοιες μέσω συμβόλων και σημειωτικών συστημάτων, ανάγοντας έτσι την ψηφιακή δυαδική δομή σε πόλνο νοητικής δημιουργίας που συμμετέχει στην *‘εν-άρθρωση’*. Αποδομώντας επιπλέον την προηγούμενη επικρατούσα λογική της ομοιότητας (βασισμένη σε παραδοσιακά δομικο-λειτουργικά σχήματα), ίδρυσε νέους-κανόνες αναπαράστασης και ομοιότητας²⁰² (άρα και διαφοράς) σε καινοφανείς χωρικές και χρονικές διαστάσεις (στην πραγματικότητα ά-χρονες και μη-χωρικές) αμφισβητώντας τις καθιερωμένες συντεταγμένες του Καρτεσιανού μοντέλου, ωθώντας ταυτόχρονα σε νέες μορφές επικοινωνίας τις κοινωνικές πρακτικές²⁰³

²⁰⁰ Επιτηδειότητα και μοίρα είναι η μετάφραση της διττή έννοιας, όπως αναφέραμε, του Αγγλικού *destining* και του Γερμανικού *geschick*. Τσιβάκου (2006) σελ 187

²⁰¹ Να σημειώσουμε εδώ πως η Τσιβάκου με την έννοια *‘διαφορά’* αναφέρεται στη διαφορά *‘σύστημα-περιβάλλον’* από την οπτική της *κυβερνητικής δευτέρας τάξεως*, όπου κάθε σύστημα ορίζεται (συγκροτεί την ταυτότητά του) βάσει της διαφοράς του με το περιβάλλον επιλέγοντας από αυτό μόνο τα στοιχεία που το ενδιαφέρουν. Τσιβάκου (2006) σελ 283-291 και 297-304

²⁰² Η Τσιβάκου περιγράφει σε ένα ολόκληρο κεφάλαιο για την ομοιότητα τις μετατοπίσεις που παρατηρούνται στη συγκρότησή της από τη βιομηχανική νεωτερική εποχή μέχρι σήμερα με σύντομες αναφορές στις προηγούμενες θεωρήσεις της (όπως παρουσιάζονται και από τον Φουκώ στο *οι Λέξεις και τα Πράγματα*) με έμφαση στον 20^ο αιώνα. Αν στο Μεσαίωνα λοιπόν η ομοιότητα και η διαφορά στηρίζονταν σε φυσικές αναλογίες και συγγένειες επιβεβαιωμένες από αντίστοιχα σημειογραφικά συστήματα, στο 19ο και κατά τη διάρκεια της νεωτερικότητας, στηρίζεται σε δομικο-λειτουργικές ερμηνείες συγκροτητικές των πραγμάτων όπως λόγου χάρη η γραφειοκρατική δομή η οποία «έχει την ικανότητα να θεμελιώνει και να υποστηρίζει κοινωνικά μορφώματα φαινομενικώς διαφορετικά». Περνώντας στον 20^ο αιώνα, με την συμβολή των ανθρωπιστικών επιστημών (κοινωνικής ανθρωπολογία, ψυχανάλυση, γλωσσολογία) και της ψηφιακής τεχνολογίας η ομοιότητα αναλύεται βάσει σημειολογικών συστημάτων και θεωριών για το νόημα και την κουλτούρα (χωρίς να εξαφανίζονται οι δομικο-λειτουργικές οργανώσεις ως υποδομή, αλλά μειώνεται το κύρος έναντι των αναλύσεων της γνώσης και του νοήματος ως οι βασικοί πυρήνες ερμηνείας) Όρα κεφάλ. 2 *Η Ομοιότητα* στο Τσιβάκου (2006) σελ 97-162

²⁰³ Επαναπροσδιορίζοντας τους σκοπούς και στόχους μιας πρακτικής και επιδρώντας στους τρόπους επικοινωνίας μεταξύ των δρώντων υποκειμένων, η τεχνολογία διαμορφώνει αντιλήψεις, ταυτότητες και κοινωνικές σχέσεις υποστηρίζει η Τσιβάκου. Όρα Τσιβάκου (2006 σελ 204-260). Ενημερωτικά, κοινωνικές πρακτικές θεωρούνται για την Τσιβάκου, όλες οι θεσμοθετημένες οργανωμένες πρακτικές των δρώντων υποκειμένων, οι οποίες σχηματοποιούνται όταν λόγω της μακρόχρονης επανάληψής τους από συλλογικότες οργανώνονται σε πιο συμπαγή σύνολα θεσπίζοντας κανόνες, κώδικες επικοινωνίας, ρουτίνες συμπεριφοράς ενώ σταδιακά παράγουν γνώσης και νόημα. Βάσει λοιπόν των κοινών νοηματικών στοιχείων στην επικοινωνιακή τους σύνθεση μπορούν να συγκροτήσουν ευρύτερα λειτουργικά συστήματα. Αν στην βιομηχανική εποχή οι κοινωνικές πρακτικές σήμαιναν απλώς τις κοινές ανθρώπινες συμπεριφορές και συμμετοχές σε κοινωνικά τελετουργικά οι σύγχρονες κοινωνικές πρακτικές είναι επικοινωνιακού χαρακτήρα. Η Τσιβάκου θεωρεί επίσης, όλες τις κοινωνικές πρακτικές *‘έλλογες’* (*discursive*), είναι μορφές δηλαδή του «σκέπτεσθαι και του δρान» παραπέμποντας σε όλους τους τρόπους «παραγωγής, κυκλοφορίας και ελέγχου

όταν μέσω των τεχνολογικών δομών «έρχεται σε επαφή κοινωνικό νόημα και προσωπικά νοήματα, παγιωμένες αναπαραστάσεις και ερμηνείες με νέες»²⁰⁴. Εν ολίγοις, η εξάρτηση της ψηφιακής τεχνολογίας από την πληροφορία, συνεπώς και από την επικοινωνία που ακόλουθα σημαίνει ανθρώπινη νόηση και αντίληψη, επέβαλε την ανθρώπινη σκέψη ως συμμετόχο στην διαμόρφωση της 'εν-άρθρωσης'. Αντίστροφα, τα παράγωγα τεχνήματα φέρουν ήδη ενσωματωμένες τις νέες αναπαραστάσεις κι ερμηνείες που τελούνται εντός της πρακτικής, θεμελιώνοντας έτσι μια άρρηκτη επικοινωνία και αλληλεπίδραση μεταξύ τεχνολογίας και κοινωνικού χώρου.

Σε παρόμοια κατεύθυνση κινείται η σκέψη του Scott Lash²⁰⁵. σε σχέση με την ψηφιακή τεχνολογία, μόνο που προτείνει μια ρηξικέλευθη αντιμετώπιση τόσο της πραγματικότητας όπως διαμορφώνεται στην εποχή της 'κοινωνίας της πληροφορίας' ή απλά 'πληροφορίας' όπως την ονομάζει, όσο και της κριτικής θεωρίας απέναντι σε αυτή. Ο Lash καταρχάς, διαφοροποιείται από τον χαρακτηρισμό της σύγχρονης εποχής ως μετανεωτερικιστική ή ύστερης νεωτερικότητας (*postmodernism*), εφ' όσον οι λέξεις υποδηλώνουν μια ακολουθία της νεωτερικότητας (αντί μια κάθετη διαφοροποίηση). Επιπλέον, η ύστερη νεωτερικότητα ασχολείται με την ανάλυση της παρούσας κατάστασης μέσα από όρους 'αποσπασματικότητας', 'παραλογισμού', 'αντίφασης' και 'αταξίας', ενώ η έννοια της 'κοινωνίας της πληροφορίας' αντιστοιχεί στην 'αταξία' και στην (νέα) τάξη²⁰⁶ ταυτόχρονα, στη 'ροϊκότητα' και τη 'διασπορά', την 'ενδεχομενικότητα', τη 'συμπίεση του χρόνου και του χώρου', την νέα κοινωνική πρακτική της 'δικτύωσης' και την 'εμμενή' σχέση με την τεχνολογία. Η εποχή της 'πληροφορίας' διέπεται από διάφορα παράδοξα, τα οποία πρέπει να λάβουμε υπόψη τονίζει, όπως την απίστευτα οργανωμένη ροή και διανομή πληροφορίας, παρέχοντας πρόσβαση στα πιο απόμερα μέρη του πλανήτη να την συνοδεύει μια ανεξέλεγκτη υπερ-συσσώρευση άχρηστων πληροφοριών προκαλώντας σύγχυση για την αξιολόγησή της. Η πληροφορία είναι τάξη και αταξία μαζί και η κυκλικότητα την οποία κινεί είναι από την τάξη στην παραγόμενη αταξία και επαναφορά στην τάξη για διατήρηση της ροής

του νοήματος μέσω της ανθρώπινης δραστηριότητας» Για πιο ακριβή και αναλυτική περιγραφή Όρα Τσιβάκου (2006) και 278-280

²⁰⁴ Ο.π. σελ 279

²⁰⁵ Ο.π. 4-8

²⁰⁶ Lash, Scott, *Critique of Information*, Sage, London, 2002 σελ 1-3

Σταδιακά, η προερχόμενη από την *πληροφορία* γνώση και η συνεχής διασπορά της στον κοινωνικό ιστό, εκτοπίζει προηγούμενες τάξεις του Λόγου και ηγεμονίες καθώς και τις κριτικές αφηγήσεις που τις συνόδευαν. Η πνευματική ιδιοκτησία αποκτά άλλη σημασία με τους νέες επιταγές της *τεχνολογίας της πληροφορίας* (πατέντα, copyright και copyleft²⁰⁷) Η τρομακτική δε συμπίεση του χρόνου εξαναγκάζει τις προηγούμενες σχέσεις αιτιότητας σε σχέσεις ακολουθίας, ενώ στον κοινωνικό χώρο οι ταυτότητες μεταλλάσσονται και οι σχέσεις μετατρέπονται σε δικτυακές επαφές, δημιουργώντας κοινωνικά σύνολα που βασίζονται σε εντελώς διαφορετικές κοινωνικές πρακτικές, ενώ ταυτόχρονα οι ελίτ ομάδες που έχουν την ευθύνη για τη διακίνηση της *πληροφορίας* δημιουργούν μια δική τους τάξη, πολυεθνική, μετακινούμενη και αποκλειστικά προσβάσιμη από τους διαχειριστές της *πληροφορίας* και μόνο. Αναπόφευκτα, ο κοινωνικός διαχωρισμός των τάξεων παίρνει άλλη μορφή και η εξουσία²⁰⁸ δεν σχετίζεται πλέον με την ιδιοκτησία και την πολιτική απλώς, αλλά συνδέεται με την διαχείριση και διασπορά της *πληροφορίας*. Συνεπώς, καμία προηγούμενη θεώρηση των πραγμάτων δεν μπορεί να συλλάβει το μέγεθος και την πολυπλοκότητα των αλλαγών που έχει επιφέρει η ελεύθερη και ταχύτατη διακίνηση της *πληροφορίας*. Οι κριτικές προσεγγίσεις βάσει αιτίας και αποτελέσματος, αποδοτικότητας και γραμμικής πορείας της *τεχνολογίας* είναι εκ των πραγμάτων ακυρωμένες υποστηρίζει ο Lash. Προτείνει λοιπόν μια νέα κριτική θεωρία, που θα λαμβάνει υπόψη της όλα τα προηγούμενα και σταδιακά θα καταφέρει να προτείνει λύσεις οργανωμένου κοινωνικού ελέγχου της σύγχρονης πραγματικότητας. Την ονομάζει *‘κριτική της πληροφορίας’*²⁰⁹.

Τις μεταβολές στη θέαση του πραγματικού που έχει επιφέρει η διακίνηση της *πληροφορίας* μπορούμε να την δούμε και μέσα από μια παρομοίωση του Borgmann για την αναγνώριση και κατανόηση του περιβάλλοντος μέσω σημείων²¹⁰. Μας λέει λοιπόν πως, τα *‘φυσικά σημεία’* που απαντώνται στο φυσικό περιβάλλον (όπως τα συγκεντρωμένα

²⁰⁷ Copyleft είναι η ελεύθερη διακίνηση δεδομένων και πνευματικών έργων στο διαδίκτυο εφ’ όσον αναφερθεί η προέλευσή τους. Ο.π.

²⁰⁸ Την επισήμανση αυτή την έκανε πρώτος ο Καστέλς, μιλώντας για μια *‘εξουσία της πληροφορίας’* μια ελίτ της γνώσης που παρατηρείται στην αγορά εργασίας. Όρα Hall, Held, McGrew (2002) σελ 262-263

²⁰⁹ Ο.π. σελ 1-11, 15-18

²¹⁰ Ο Borgman χρησιμοποιεί ένα δικό του σχήμα εννοιακής περισσότερο ταξινόμησης. Όρα Borgman, A. *Holding on to Reality*, The University of Chicago Press, 1999, σελ 2 και 57-58

σύννεφα στον ουρανό, οι καλαμιές που φύονται στις όχθες ποταμών κ.α.) μας μεταφέρουν αναγκαίες πληροφορίες για την φυσική πραγματικότητα. Τα 'πολιτισμικά σημεία' καταγράφουν και εμπλουτίζουν την γνώση που μας μεταφέρουν τα 'φυσικά σημεία' (μέσω χαρτών, μουσικών ηχογραφήσεων, αρχιτεκτονικών κτισμάτων, βιβλίων κ.α.) και μας πληροφορούν για μια ευρύτερη και βαθύτερη πραγματικότητα. Τα τεχνολογικά παράγωγα της τεχνολογίας της πληροφορίας συνιστούν επίσης ένα τύπο 'σημείων' που μας αποκαλύπτει καινοφανή επίπεδα γνώσης και πληροφορίας για την πραγματικότητα. Αλλά εισάγουν επίσης μια νέα μορφή πληροφορίας: αυτή της πραγματικότητας ως πληροφορία. Η μετάβαση σε μια εποχή που διέπεται από την πληροφορία θα σημάνει ενδεχομένως και μετασχηματισμό της κοσμοαντίληψης, του κοσμοειδώλου που περιγράψαμε με όρους παραστασιακής σκέψης. Το πώς αυτό το κοσμοείδωλο θα αναπαριστάται - εάν κι εφ' όσον αυτός ο όρος θα είναι δόκιμος για την περιγραφή του - θα το ανακαλύπτουμε σιγά σιγά.

Θα σημάνει μήπως η εποχή της πληροφορίας μια μετεξέλιξη της εποχής των εικόνων; Δεδομένου πως οι εικόνες της ψηφιακής εποχής είναι από τη φύση τους πληροφορία; Μήπως όμως και οι αναλογικές εικόνες, με τη μορφή φωτογραφιών και φιλμ δεν είναι και αυτές πληροφορία; Τι θα σημαίνει αυτό για το βλέμμα; Ή μάλλον τι σημαίνει ήδη; Φοβάμαι πως το 'σύμπαν των ψηφιακών εικόνων' δεν μπορεί να το καλύψει η συγκεκριμένη εργασία. Μπορούμε όμως να δούμε τι ισχύει μέχρι σήμερα με τις αναλογικές εικόνες και την διαμεσολάβηση των οπτικοακουστικών τεχνών, συγκεκριμένα μέσω του φιλμ, στον τρόπο που βλέπουμε τα πράγματα.

Οπτικοακουστικές τέχνες

Στην ενότητα αυτή θα εξετάσουμε την κινούμενη εικόνα μέσω του φιλμ ως το κατ' εξοχήν οπτικό μέσο και τέχνη αδιάσπαστα συνδεδεμένο με την τεχνολογία που επηρέασε και επηρεάζει καθοριστικά την αντίληψη και πρόσληψη του ορατού. Θα προσπαθήσω λοιπόν να διερευνήσω τους μηχανισμούς και δομές λειτουργίας του, ξεκινώντας από τις αρχές του, για να δούμε στην συνέχεια τους τρόπους επικοινωνίας του με το κοινό και τον ρόλο του στην αναπαράσταση και πρόσληψη της πραγματικότητας.

Όψεις της προϊστορίας του φιλμ

Ο κινηματογράφος, καταρχήν, δεν γεννήθηκε σαν τέχνη αλλά σαν τεχνική και είναι αποτέλεσμα συνδυασμού επινοήσεων και εφευρέσεων από πολλούς και διαφορετικούς τομείς της επιστήμης όπως η γεωμετρία, τα μαθηματικά, η μηχανική, η χημεία και ειδικά η οπτική, εφ' όσον η ύπαρξη του φαινομένου της *κινούμενης εικόνας* βασίστηκε ουσιαστικά στην οπτική ψευδαίσθηση που προκαλούν δύο ιδιαιτερότητες της *οπτικής μας αντίληψης*. Αν και οι ιδιαιτερότητες αυτές της *αντίληψης* ήταν γνωστές αιώνες πριν την επίσημη θεωρητική κατοχύρωσή τους, τεκμηριώθηκαν επιστημονικά μόλις στα μέσα του 19^{ου} το *μετείκασμα*²¹¹ και στις αρχές του 20^{ου} η *στροβοσκοπική όραση*. Συγκεκριμένα, το *μετείκασμα* ή *μεταίσθημα*, όπως ο Peter Mark Roget το παρουσίασε το 1924, περιγράφει την ιδιότητα του ματιού να διατηρεί την εικόνα που του προκάλεσε κάποιο εξωτερικό οπτικό ερέθισμα αμέσως μετά τη διακοπή του τελευταίου για δέκατα του δευτερολέπτου, δηλαδή, και αφ' ότου η εικόνα εξαφανισθεί από το οπτικό πεδίο του ματιού. Το φαινόμενο 'φι' ή αλλιώς της στροβοσκοπικής κίνησης το θεμελίωσαν οι δύο μελετητές της Gestalt ψυχολογίας, οι Wertheimer και Munsterberg γύρω στα 1916 και αφορά στην ικανότητα του ματιού να συλλαμβάνει δύο διαφορετικά οπτικά σήματα ως ενιαία²¹². Βέβαια, αργότερα αποδείχθηκε πως και τα δύο φαινόμενα οφείλονται σε μια ιδιοσυγκρασία του εγκεφάλου να μεταφράζει με αυτό τον τρόπο τα οπτικά ερεθίσματα που είναι πάνω από μία συγκεκριμένη συχνότητα. Τι ώθησε όμως στην εφεύρεσή του; Γιατί δημιουργήθηκε ένα τέτοιο μέσο προκαλώντας όσο κανένα άλλο μαζικές προσελεύσεις του κοινού;

²¹¹ Ο Kittler αναφέρει πως το μετείκασμα, απαντάται για πρώτη φορά στον Γκαίτε (εννοώντας την εννοιολογική του υπόσταση) όταν καλεί τα μάτια να αναπαράγουν φανταστικές εικόνες, σαν οπτασία. Όρα Kittler, Fr. *Γραμμόφωνο, Κινηματογράφος, Γραφομηχανή*, (Επιμέλεια-Επίμετρο: Δ. Καββαθάς, μετάφραση: Τ. Σιετή), Νήσος, Αθήνα, 2005 σελ 137-139 και Crary, J. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*, An October Book, MIT Press, Cambridge, 1992, σελ 97-102

²¹² Parkinson, D. *History of Film*, Thames and Hudson, London, 1995, σελ. 7 αλλά και στο Kittler (2005) σελ 140-141

Θα μπορούσε να αναζητήσει κανείς απαντήσεις ταξιδεύοντας πολύ πίσω στον χρόνο, ίσως ακόμη και στις σκιές στο σπήλαιο του Πλάτωνα, ή στο Κινέζικο θέατρο σκιών, όπως διάφοροι θεωρητικοί εικάζουν, χωρίς φυσικά να μπορεί να τεκμηριωθεί κάτι τέτοιο. Μέχρι την εμφάνιση όμως του *Κουατροτσέντο*²¹³ και την επινόηση της γραμμικής προοπτικής (*prospectiva artificialis*) δεν υπάρχει σημαντική συμβολή στην εξέλιξη της οπτικής. Οι περισσότεροι θεωρητικοί τέχνης και κινηματογράφου ισχυρίζονται πως υπήρξαν κάποια ιστορικά ορόσημα που οδήγησαν στην τελική εφεύρεση του κινηματογράφου²¹⁴. Όχι όμως όλοι. Θα δούμε εν συντομία την επικρατούσα άποψη και στη συνέχεια μια διαφορετική ανάγνωση του Jonathan Crary²¹⁵.



Εικόνα 5. Το 'ανοιχτό παράθυρο'.
Σχέδιο του 1531 (Μωραΐτης 1985)

Θεωρητικά το πιο σημαντικό γεγονός είναι το σύστημα της *prospectiva artificialis*, της οπτικής πυραμίδας που απέδιδε συστηματικά την προοπτική ενός τρισδιάστατου χώρου, που αν και στηρίχθηκε στην Ευκλείδεια γεωμετρία και οπτική, με τη μέθοδο του Leon Battista Alberti εφαρμόστηκε για πρώτη φορά στην ζωγραφική αναπαράσταση ανατρέποντας κάθε προηγούμενη αντίληψη περί ζωγραφικής, ζωγράφου, θεατή όπως και περί οπτικού χώρου και κόσμου γενικότερα. Ο χώρος, ο φυσικός κόσμος δε θα είναι ποτέ ξανά ο ίδιος με πριν. Το 'ανοιχτό παράθυρο'²¹⁶ (εικ. 5) προσφέρει μια ορθολογική

²¹³ Ο 15^{ος} αιώνας όπως τον αποκαλούσαν οι καλλιτέχνες και σήμαινε 4X100. Όρα Gobrigh (1989) 217-218

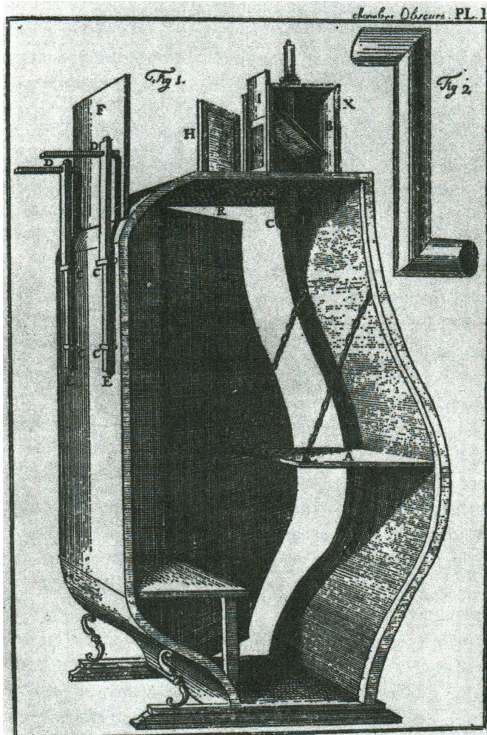
²¹⁴ Σε πολλά βιβλία ιστορίας του κινηματογράφου, της φωτογραφίας και της τέχνης όπου υπάρχει αναφορά για τις απαρχές του φιλμ υποδεικνύονται τις περισσότερες φορές τα παραπάνω, αν όχι όλα, σίγουρα η συσκευή της camera obscura.

²¹⁵ Ο Jonathan Crary είναι θεωρητικός τέχνης και καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης στο Columbia University. Επίσης ιδρυτής και εκδότης των βιβλίων τέχνης, φιλοσοφίας και κοινωνικών μελετών Zone Books που διανέμει η MIT Press.

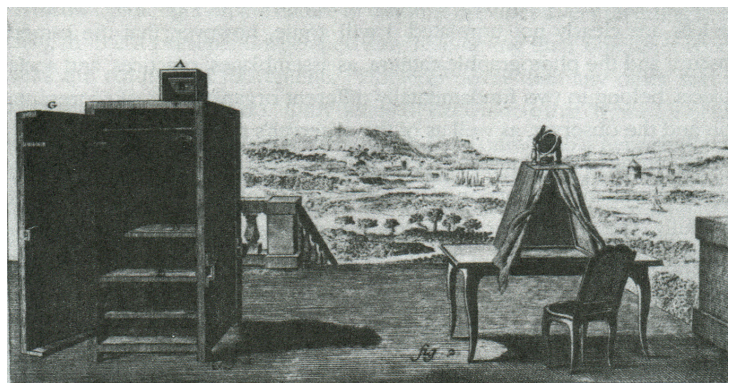
²¹⁶ 'Ανοιχτό παράθυρο' (aperta finestra) είναι ο όρος με τον οποίο ο Alberti αναφέρεται στην επιφάνεια πάνω στην οποία δουλεύει ο ζωγράφος και αποτελεί μια νοητή τομή της οπτικής πυραμίδας που σχηματίζεται ανάμεσα στο μάτι του παρατηρητή και το αντικείμενο της παρατήρησης. Όρα Μωραΐτης, Μ. Η Αναγεννησιακή Οθόνη, Αιγόκερως, Αθήνα, 1986, σελ 11-28

οργάνωση του χώρου μεταφέροντας την αίσθηση όχι μόνο στον δημιουργό αλλά και στον θεατή πως ο κόσμος μπορεί να κατανοηθεί βάσει μιας λογικής μεθόδου. Παράλληλα, αυτός ο κατασκευασμένος χώρος λόγω της ομοιότητάς του με τον αληθινό, δίνει την ψευδαίσθηση όχι πια μιας αναπαράστασης αλλά της ίδιας της πραγματικότητας²¹⁷.

Αν πριν την Αναγέννηση ο απεικονιζόμενος χώρος παρουσιάζονταν ετερογενής και αχανής, τώρα αποκτά ενοποιημένη ομοιογένεια και συμμετρία. Το κυριότερο όμως είναι ότι αυτός ο χώρος `μπαίνει' σ' ένα πλαίσιο και το πλαίσιο αυτό σε καβαλέτο που εμφανίζεται την ίδια εποχή με την *Camera Obscura*²¹⁸ (εικ. 6, 7) και όλα αυτά μαζί ελέγχονται από το ανθρώπινο μάτι, σημείο συνοχής του συνολικού συστήματος αναπαράστασης.



Εικόνα 6. Φορητή. *Camera Obscura*, 18^{ος} α.
(Crary, 1992)

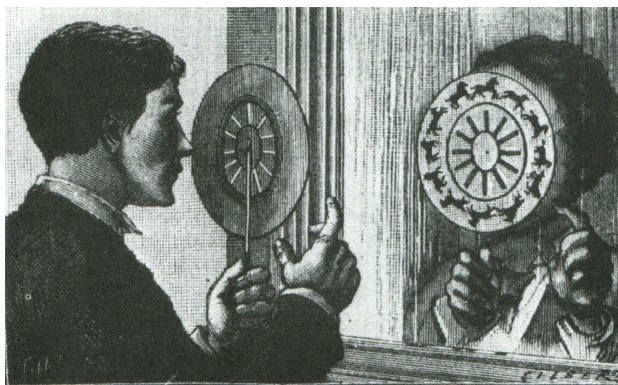


Εικόνα 7. *Camera Obscura*, 18^{ος} α. (Crary, 1992).

²¹⁷ Για να επιτευχθεί η ψευδαίσθηση προϋπόθεση είναι ο θεατής (καλλιτέχνης) να έχει το ένα μάτι του κλειστό και το μάτι που χρησιμοποιεί να έχει κεντρική θέση στην προοπτική. Ο.π. 21

²¹⁸ Η *camera obscura* λέγεται πως εφευρέθηκε από τον Ιταλό Giambattista della Porta ο οποίος στηρίχθηκε σε συγγράμματα σχετικά με τη μετάδοση του φωτός σε ευθείες γραμμές του Αριστοτέλη, του Αραβα μαθηματικού A1 Hazen και του Leonardo da Vinci που απέδωσε μηχανικά τη μέθοδο της μονοφθάλμιας προοπτικής. Ο.π. σελ 20-27 Όρα επίσης Wade (1998) σελ 25-30, Crary 35-37 και Parkinson (1995) σελ 11-12

Εικόνα 8. Φαινακιστοσκόπιο 18^{ος} αιώνας
(Crary, 1992)



Στο διάστημα που μεσολάβησε από την εποχή της Αναγέννησης και μέχρι την παρουσίαση της δαγκεροτυπίας (πρώτης φωτογραφίας)²¹⁹, μια πλειάδα

εφευρέσεων όσον αφορά στα οπτικά παιχνίδια όπως το *Τραυματοσκόπιο* τον Herschel, το *Ζωητρόπιο* τον Horner, το *Φαινακιστοσκόπιο* (εικ. 8, 10) του Plateau έκαναν την εμφάνισή τους μαζί με τις πρώιμες απόπειρες μηχανών προβολής με τη μορφή των μαγικών φανών (*Magic Lantern*)²²⁰ τον Kircher, του *Πραξινοσκοπίου* του Γάλλου Reynaud, του



Φασματροπίον τον Heyl αλλά και πολλές άλλες αναρίθμητες συσκευές που προετοίμασαν το κοινό για το μεγαλύτερο θέαμα όλων μαζί που ήταν η κινηματογραφικά παραγόμενη *κινούμενη εικόνα*.

Εικόνα 9. Το Χρωνοφωτογραφικό τουφέκι του Maray
(Kittler 2005)

Σταθμοί σημαντικοί πριν την επίσημη πρώτη κινηματογραφική προβολή αποτέλεσαν επίσης ο

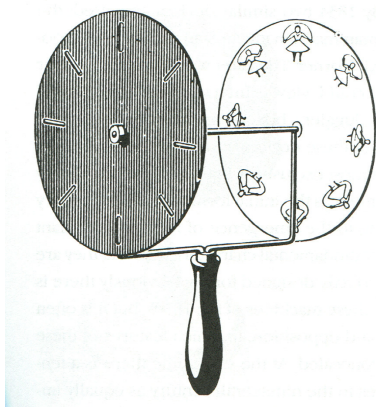
Muybridge με το *Ζωηπραξινοσκόπτό* του και ο Marey με τις επονομαζόμενες χρονοφωτογραφίες²²¹ (*Chronophotographes*) (εικ. 9) τους ήταν οι πρώτοι που κατάφεραν

²¹⁹ Η φωτογραφίας έκανε την πρώτη της δειλή εμφάνιση στο εργαστήριο του Joseph Niepce για να δει αργότερα το φως της διασημότητας με τον Luis Daguerre. Ο Daguerre, συνεργάτης τον Niepce, τελειοποίησε τη μέθοδο τον τελευταίου και εμφάνισε τις δαγκεροτυπίες ή ταγκεροτυπίες του, δηλαδή τις πρώτες φωτογραφίες το 1839 στο Παρίσι έξι χρόνια μετά το θάνατο του συνεργάτη του. Αυτό που έμελλε πια ήταν να δοθεί κίνηση όχι εσωτερικά, αισθητικά πάνω στην επιφάνεια του ζωγραφικού κάδρου αλλά κίνηση βιωματική όπως και στον εξωτερικό κόσμο. Όρα Parkinson (1995) σελ 12-13

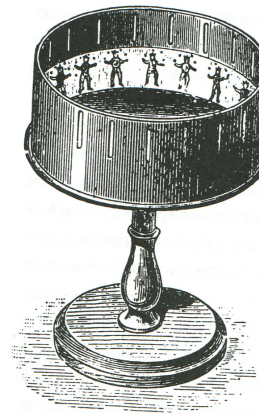
²²⁰ Οι μαγικοί φανοί όπως και τα παράγωγά τους ήταν συσκευές προβολών διαφανειών που συνέβαλαν καθοριστικά στην μεταγενέστερη εξέλιξη των μηχανών κινηματογραφικής προβολής. Ο.π.

²²¹ Ο Maray βασίστηκε σε μια ιδέα του Γιανσέν και του αστρονομικού περιστρόφου του που μπορούσε να κάνει πολλαπλές λήψεις μέσω τηλεσκοπίου. Επομένως, ο Kittler σχολιάζει, η ιστορία (ή έστω προϊστορία) της

να συλλάβουν με το φακό τους και να προβάλλουν συνεχόμενη κίνηση. Η σύλληψη των Marey θα συναντήσει πολλαπλές εφαρμογές στα χρόνια που θα ακολουθήσουν, από τα φουτουριστικά φιλμ των αδελφών Bragalia μέχρι και τις μεθόδους κάλυψης αθλητικών γεγονότων.



Εικόνα 10. Φαινακιστοσκόπιο. (Crary, 1992)



Εικόνα 11. Ζωητρόπιο (Crary, 1992)

Την ίδια χρονική περίοδο ο Thomas Edison, εφευρέτης του φωνόγραφου, μαζί με τον William Dickson τελειοποιούν το Kinetograph, κάμερα που στηρίζεται στις ίδιες αρχές με τον φωνογράφο αλλά επενδύουν ελάχιστα στη μηχανή προβολής. Με διαφορά στήθους και όχι πολύ αργότερα οι αδελφοί Lumieres τερματίζουν πρώτοι στην κινηματογραφική κούρσα. Η ημερομηνία 28 Δεκεμβρίου 1895 θα καταγραφεί στην ιστορία σαν την ημέρα προβολής των πρώτων 10 κινηματογραφικών ταινιών (Cinematographe) των αδελφών Lumieres στο Salon Indien, ένα υπόγειο τον Grand Cafe στο Παρίσι.

Ο Jonathan Crary²²², σε αντίθεση με την επικρατούσα άποψη για την προϊστορία του *φιλμ*, ισχυρίζεται πως η υπόθεση της ιστορικής συνέχειας από τον 15^ο αιώνα, οπτικών και μηχανικών συσκευών ως την προϊστορία της *κινούμενης εικόνας*, δεν ισχύει γιατί αυτές δεν αποτελούν κανένα συνεχές και δεν συνδέονται άμεσα με τις

κινηματογραφικής μηχανής συνδέεται με την ιστορία των αυτόματων όπλων. Η Αγγλική λέξη shooting σημαίνει το να πυροβολείς με όπλο και να 'πυροβολείς' με φιλμ, δύο τρόποι να ακινητοποιείς ανθρώπους. Όχι τυχαία, ο εκμηχανισμένος αλληγορικός θάνατος που αποδίδεται στον κινηματογράφο θα συναντήσει την κυριολεκτική του έκφραση όταν πολλά χρόνια αργότερα, πιλότοι αναγνωριστικών σκαφών του Β' Π. Πολέμου κατασκεύαζαν πολυβόλα αεροσκαφών με κάννη παράλληλη με του κινηματογραφικού φακού με τον οποίο κινηματογραφούσαν οι ίδιοι τις ρήψεις τους. Όρα Kittler (2005) sel 141-147

²²². Crary (1992) σελ 6-9 και 25-66

υπαγορεύσεις των μέσων της φωτογραφίας και του *κινηματογράφου*. Είναι ουσιαστικά μια ιδεολογική, πολιτισμική κατασκευή, ανεξάρτητα εάν η επίσημη θεωρία της τέχνης το αναγνωρίζει ή όχι, με το μόνο κοινό στοιχείο από την *camera obscura* μέχρι τα οπτικά παιχνίδια, να είναι η προσπάθεια επιβολής ενός μοντέλου θέασης του κόσμου, από την πλευρά του παρατηρητή ως γνώστη της αντικειμενικής πραγματικότητας. Δεν μπορούν δηλαδή να ιδωθούν όλες οι οπτικές συσκευές σαν μια ενιαία ολότητα που διέπεται από τους ίδιους κανόνες, ειδικά στην περίπτωση της *camera obscura* που η ζωή της διαρκεί πάνω από δύο αιώνες. Λόγου χάρη, σε σχέση με τα οπτικά παιχνίδια, τα περισσότερα στον αντίποδα αυτού που πρεσβεύει η *camera obscura*, προάγουν την ευχαρίστηση μέσω της οφθαλμικής ψευδαίσθησης, καλλιεργώντας ένα πνεύμα πρώιμου καταναλωτή εκμηχανισμένων θεαμάτων εκγύμνασης της όρασης που μπορεί ο καθένας να αποκτήσει (εφ' όσον ανήκε στην ανερχόμενη οικονομικά μεσαία τάξη). Όχι τυχαία, αναφέρει ο Crary, κάποια από αυτά τα οπτικά παιχνίδια, όπως το *Φαινακιστοσκόπιο* του Plateau χρησιμοποιούνταν ταυτόχρονα για τη μελέτη της ανθρώπινης όρασης. Ένα οπτικό παιχνίδι δηλαδή, που την ίδια στιγμή ήταν όργανο μέτρησης και παρατήρησης, τοποθετούσε το σώμα του θεατή σε μια συγκεκριμένη θέση πειθαρχίας, περιορίζοντάς το μηχανικά και αισθητηριακά. Υπό μια έννοια, παρατηρεί ο Crary, η περίπτωση του *Φαινακιστοσκοπίου* καταλύει τον διαχωρισμό του Φουκώ μεταξύ θεάματος και επιτήρησης, εφ' όσον εδώ ως λειτουργίες συμπίπτουν.

Αναφορικά με την *camera obscura*, βασιζόμενος πάνω σε κείμενα των Descartes, Etienne de Condillac και John Locke, ο Crary δηλώνει πως λειτούργησε σαν μια φιλοσοφική μεταφορά, σαν ένα πρότυπο επιστημονικής (Καρτεσιανής) κατασκευής μέσω της οποίας διαμορφώθηκε μια *οπτική αντίληψη* συνώνυμη της αλήθειας²²³ ενώ στην πραγματικότητα συνέβαινε το αντίθετο²²⁴. Συγκεκριμένα, κατά τον 17^ο και 18^ο αιώνα

²²³ Σε εγκυκλοπαίδεια του 1753, η *camera obscura* περιγράφεται με πολλαπλές ιδιότητες, ως τη συσκευή που διαφωτίζει τη γνώση μας για την ανθρώπινη όραση, που προσφέρει ένα μοναδικό θέαμα αναπαριστώντας με ακρίβεια τα αντικείμενα, τα χρώματά τους και την κίνησή τους ενώ βοηθά αυτό που δεν ξέρει από ζωγραφική να ζωγραφίσει με ακρίβεια. Ο.π. σελ 32-33

²²⁴ Ο Crary αναφέρει μεταξύ άλλων πως οι Marx, Bergson και Freud αναφερόμενοι στην *camera obscura* την χαρακτήρισαν ως την συσκευή που προώθησε μια μυστηριώδη αίσθηση της αλήθειας, συγκαλυμμένη και ανεστραμμένη (παραθέτοντας τα αντίστοιχα χωρία από κείμενά τους). Δίνει επίσης μια εκτενή βιβλιογραφία και αναφορές σε πρωτογενείς πηγές που αφορούν την εν λόγω συσκευή. Ό.π. σελ 28-30

εντάχθηκε στην ευρύτερη κοσμοαντίληψη για την γνώση ως μια ενιαία²²⁵ και μετρήσιμη ιδιότητα και το ανθρώπινο υποκείμενο ως τον φορέα της-επόπτη που εξετάζει και μαθαίνει τα πάντα από μια συγκεκριμένη και σταθερή οπτική γωνία. Υποκείμενο και αντικείμενο κρατούν σταθερές αποστάσεις και σύνδεσμός τους είναι η διαμεσολαβημένη από την *camera obscura* όραση. Η θεώρηση όμως αυτή και η δέσμευση στο μοντέλο που υπαγορεύει διαρρηγνύεται κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα. Ένα γεγονός που φανερώνει αυτή τη μεταβολή, ιδιαίτερης σημασίας σύμφωνα με τον Crary, είναι οι διαπιστώσεις που κάνει ο Goethe²²⁶ στη *Θεωρία των Χρωμάτων*²²⁷ του. Ο Goethe πραγματοποιεί τις παρατηρήσεις του βασιζόμενος αποκλειστικά στην *οπτική αντίληψη* του υποκειμένου και όχι στη συσκευή της *camera obscura*, που και ο ίδιος χρησιμοποιούσε και μέχρι τότε μεσολαβούσε ως γνώμονας αλήθειας. Ταυτόχρονα, διαμορφώνονται νέες θέσεις μεταξύ παρατηρητή και αντικειμένου παρατήρησης, εσωτερικού και εξωτερικού χώρου και κατά συνέπεια μεταξύ αντίληψης και νόησης, μάθησης και γνώσης. Αμβλύνονται εν ολίγοις οι αυστηρές διαχωριστικές γραμμές μεταξύ τους και κατά συνέπεια μεταξύ υποκειμένου και αντικειμενικού κόσμου έτσι όπως υποδείκνυε το Καρτεσιανό μοντέλο. Οι μετατοπίσεις αυτές προσιδιάζουν με το πνεύμα που φέρνει ο μοντερνισμός, καρπός του οποίου είναι η φωτογραφία και το *φιλμ*.

Ο Crary ωστόσο, δεν αρνείται πως υπάρχουν κάποια κοινά στοιχεία σε κάποιες οπτικές συσκευές που μπορεί να αναζητήσει και να διακρίνει κανείς είτε σε μεμονωμένα μέρη τους είτε και σε ολόκληρα, ακόμη και μεταξύ της γενικής μηχανικής

²²⁵ Ο Crary αναφέρει (η σκέψη του συνάδει με των Foucault και Cassirer τους οποίους παραθέτει) πως η πρόθεση του Descartes είναι να αναδεικνύει σύνολα ομογενοποιημένων πραγμάτων ανάγοντάς τα σε μια κοινή βάση σύμφωνα με τις ομοιότητές τους. (Crary 1992, 55-57) Δηλαδή αποδίδοντας μεταξύ δύο όμοιων τις ίδιες ιδιότητες ακόμη και στα σημεία που διαφέρουν, εφ' όσον επαληθευθεί το ένα από τα δύο. Εδώ έγκειται η νέα συγγένεια που προκύπτει τον 17^{ου} αιώνα, μεταξύ ομοιότητας και ψευδαίσθησης υπογραμμίζει ο Foucault (2008) σελ 89-90.

²²⁶ (Crary 1992, σελ 68-69) Ο Kittler είδαμε στην υποσημείωση 210 πως παρομοιάζει αυτή την αίσθηση με το μετεϊκασμα.

²²⁷ Στα πειράματα που κάνει στην δικής του κατασκευής *camera obscura* διαπιστώνει μια σειρά από φαινόμενα της οπτικής αντίληψης που οφείλονται στη φυσιολογία του ματιού. Για να φτάσει εκεί όμως κλείνει την οπή του θαλάμου και παρατηρεί τις αντιδράσεις του ματιού στις σκοτεινές περιοχές αφού πρώτα έχει συλλάβει μια εικόνα σε φωτεινή περιοχή. Παρατηρεί τότε διάφορα φαινόμενα μεταξύ άλλων την ιδιοσυγκρασιακή πρόσληψη των χρωμάτων και μια αίσθηση παρόμοια του μετεϊκασματος. Δηλαδή την παραμονή μιας εικόνας στα μάτια, αφ' ότου αυτά κλείσουν ή εξαφανιστεί το αντικείμενο της θέασης. Ενώ, διακρίνει πως η αντίληψη σχηματίζεται όχι σε ένα καρτεσιανού τύπου αμιγούς και διαφανούς φωτός αλλά σε μια ομιχλώδη και θαμπή περιοχή χαρακτηριστική της αντιληπτικής διαδικασίας με κεντρικό πρωταγωνιστή αναδεικνύεται το ανθρώπινο σώμα. Ό.π. σελ 67-86

λογικής της *camera obscura* σε σχέση με την φωτογραφία. Αυτό που τονίζει ωστόσο, είναι να μην λαμβάνονται αυτές ως μέρη ενός ενιαίου τεχνολογικού συνόλου που ακολουθεί γραμμική εξέλιξη οδηγώντας στην εφεύρεση μιας άλλης συσκευής, ούτε ως αντικείμενα που υπάγονται στο ίδιο αξιακό μοντέλο ανάπτυξης, γιατί αυτό δεν ισχύει στην συγκεκριμένη περίπτωση. Δεν μπορεί κανείς να αποσπάσει τεχνήματα, συσκευές αυτού του τύπου έξω από το περιβάλλον που τα εκκόλαψε. Γιατί, αυτό που αποδεικνύεται εδώ, είναι πως το κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτές οι συσκευές χρησιμοποιήθηκαν, προωθήθηκαν και απέκτησαν συγκεκριμένες αξίες και ποιότητες, είναι αυτό που καθόρισε και καθορίζει εν γένει, ποια τεχνολογικά ευρήματα θα ευδοκιμήσουν και ποια όχι ανάλογα με τις απαιτήσεις της εποχής. Τι σημαίνει αυτό;

Πρέπει να παρατηρήσει κανείς, γράφει ο Crary, πως η εκβιομηχάνιση της παραγωγής στον 19^ο αιώνα και η αναγκαιότητα ρύθμισης του χρόνου μέσα από τον έλεγχο της σωματικής κίνησης, διαχέονται ως κανόνες και στην υπόλοιπη κοινωνική ζωή με ποικίλους και δυσδιάκριτους τρόπους. Το ότι το σώμα απελευθερώνεται από την *camera obscura* και μπορεί να κινείται ελεύθερα και γρήγορα και να αναπαριστά την πραγματικότητα ακόμη γρηγορότερα με την άφιξη της φωτογραφικής μηχανής δεν είναι ένα τυχαίο γεγονός εξέλιξης. Ούτε το γεγονός πως αναδεικνύεται και καλλιεργείται με τη χρήση των οπτικών παιχνιδιών, ένας τύπος *θεατή-καταναλωτή* που αναλίσκει όλο και πιο πολλές συσκευές, όλο και πιο πολλές εικόνες. Αυτό το πρότυπο *θεατή*, η *νεωτερικότητα* θα εξυψώσει στα χρόνια που ακολουθούν, προετοιμάζοντας σιγά σιγά τον σχηματισμό ενός μαζικού κοινού που παράδοξα θα αναδείξει το *φιλμ* στο πιο δημοφιλές 'παιχνίδι' οπτικής ψευδαίσθησης και ταυτόχρονα θα το πιστέψει ως πραγματικό. Οι αξίες αυτές που περιγράφουμε του 19^ο αιώνα κληροδοτούνται και στον επερχόμενο 20^ο, χρωματισμένες ωστόσο από το κύμα του *μοντερνισμού* που θα σαρώσει άρδην τις τέχνες. Το *φιλμ*, ο *κινηματογράφος* στα χρόνια που ακολουθούν εξελίσσεται τόσο τεχνολογικά όσο και μορφολογικά.

Το φιλμ στον 20^ο αιώνα. Συνθήκες ανάπτυξης

Η εξέλιξη του *φιλμ* δεν σταμάτησε ποτέ, φύσει τεχνολογική, επομένως κάθε τύπου καινοτομία τροφοδοτεί με νέα δεδομένα, νέες αναλύσεις και νέες μορφές ενός

μέσου που μοιάζει να μην σταματά ποτέ να κινείται αν και ο πυρήνας του μοιάζει να παραμένει σταθερός. Τι είναι αυτό που αλλάζει και τι μένει σταθερό θα το δούμε στη συνοπτική παρουσίαση της μορφής του *φιλμ*, αμέσως μετά μιας μικρής σχηματικής ‘προβολής’ των στιγμιότυπων του 20^{ου} αιώνα που άφησαν τα ίχνη τους στην τέχνη του *φιλμ*. Η νεωτερικότητα και τα δεινά της, η εκβιομηχάνιση των πόλεων, η αστυφιλία, οι μητροπόλεις του Νέου Κόσμου, το Αμερικάνικο όνειρο, συμβάδισαν με την ίδρυση του Χόλλυγουντ (Hollywood) και του Star System αλλά και των ντοκιμαντέρ εξερευνησέων, η ρώσικη επανάσταση με τα ντοκιμαντέρ και έργα προπαγάνδας αλλά και την Ρώσικη Πρωτοπορία, τον Σουπρεματισμό, τον Κονστρουκτιβισμό, τον Φορμαλισμό και τον Φουτουρισμό το Ιταλικό ρεύμα του οποίου γοητεύτηκε στην αρχή του από την ιδεολογική απολυταρχία του φασισμού, η οποία με τη σειρά της βρήκε τον σίγουρο εκφραστή της στα *φιλμ* προπαγάνδας όπως τα Ιταλικά ‘Άσπρα Τηλέφωνα’ και τα επικά ντοκιμαντέρ της Leni Riefenstahl.

Η ανάπτυξη της Ανθρωπολογίας συμβάδισε με τα ανθρωπολογικά ντοκιμαντέρ και τις πρώτες καταγραφές πολιτισμών προς εξαφάνιση. Η Ψυχανάλυση, η Φαινομενολογία, οι θεωρίες του Bergson για τον χρόνο, η θεωρία της σχετικότητας, όλο το φάσμα του *μοντερνισμού* θα επιδράσει καθοριστικά στη γέννηση των κινημάτων της Ιστορικής Πρωτοπορίας²²⁸ με τον Κυβισμό, το Συμβολισμό, το Ντανταϊσμό και το Σουρεαλισμό να δείχνουν το δρόμο του πειραματισμού στην *κινηματογραφική* πρωτοπορία και της αντίδρασής της σε κάθε τι συμβατικό. Ο Γερμανικός Εξπρεσιονισμός στο *φιλμ* απογείωσε τη χρήση των φωτισμών, του σκηνικού, της ζωγραφικής σύνθεσης στο *φιλμικό* κάδρο ενώ εξέφρασε στην ολότητά της την παρακμή του 1^{ου} Π. Πολέμου και προειδοποίησε για τον επερχόμενο εθνοσοσιαλισμό, το κραχ του 1929 ώθησε στη

²²⁸ Μια σημείωση για τον όρο πρωτοπορία: η *avant-garde* (εμπροσθοφυλακή), έχει τις ρίζες του στη Γαλλική Επανάσταση και χρησιμοποιείται για πρώτη φορά μεταφορικά το 1794 σαν τίτλος επαναστατικού εντύπου. Στην τέχνη χρησιμοποιείται πρώτα από τους σαιν-σιμονιστές, οπαδούς του Saint-Simon (1769-1825) θεωρητικού του ουτοπικού σοσιαλισμού, που αν και πιστεύουν πως ο καλλιτέχνης αποτελεί μια πνευματική και κοινωνική ελίτ, οι ίδιοι δρουν περισσότερο ως κοινωνικά πρωτοπόροι, σε αρμονική σχέση με το κοινωνικό σύνολο, σε αντίθεση με τους μετέπειτα καλλιτέχνες της πρωτοπορίας που τάσσονται στο να μετασχηματίσουν την ίδια την τέχνη κι έρχονται σε ρήξη με το κοινωνικό καθεστώς. Η καλλιτεχνική πρωτοπορία αναπτύσσεται στους κόλπους της κοινωνικής και πολιτικής πρωτοπορίας που την εποχή αυτή επηρεάζεται άμεσα από τις σοσιαλιστικές, και μαρξιστικές ιδέες. Όχι τυχαία, τα πιο μαχητικά καλλιτεχνικά κινήματα που εμφανίζονται στις αρχές του 20^{ου} αιώνα υιοθετούν την τακτική οργάνωσης των πολιτικών κινήματων και ομάδων. Γι’ αυτό και στην αρχή της ρωσικής επανάστασης η Ρώσικη Πρωτοπορία την αγκάλιασε μέχρι σχεδόν τα πρώτα χρόνια του Στάλιν όταν επιβλήθηκε το δόγμα του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού. Όρα Λοϊζίδη (1992)

δημιουργία των ειδών όπως τα *μιούζικαλς (musicals)*, η *γκανγκστερική ταινία (crime movies)*, το *φανταστικό (fantastic)*, το *γουέστερν (western)* ως μέσα ψυχολογικής υπέρβασης της ύφεσης ενώ στην Ευρώπη η ύφεση εκφράζεται με τον Γαλλικό *ποιητικό ρεαλισμό* και ο Σταλινισμός με τον *Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό*²²⁹.

Οι παγκόσμιοι πόλεμοι και η οικονομική κρίση που τους ακολούθησε γέννησαν μια σειρά από κατηγορίες έργων από τα πολεμικά ντοκιμαντέρ και τα *φιλμ νουάρ Ιταλικό νεορεαλισμό* μέχρι τον *Ιαπωνικό νεορεαλισμό*. Η απαρίθμηση δεν έχει τέλος. Κάθε ψηφίδα που έγραψε ιστορία, συνέβαλε στην εικόνα ενός κόσμου που μοιάζει να αναπτύχθηκε χωρίς κατεύθυνση, σαν ελεύθερος συνειρμός, σχεδόν όπως η 'αυτόματη μέθοδος γραφής'²³⁰. Αυτός ο κόσμος όμως έχει καταγραφεί και ενσωματωθεί στις ποικιλόμορφες αφηγήσεις και εκφάνσεις του *κινηματογράφου* καθώς και σε εκατοντάδες χιλιάδες ώρες επικαίρων. Και αντίστροφα, το *φιλμ* είναι πλέον μέρος της κοινωνικής ιστορίας και της πολιτιστικής κληρονομιάς του 20^{ου} αιώνα. Η αυξανόμενη ίδρυση φορέων που διαχειρίζονται οπτικοακουστικά αρχεία²³¹ και η έρευνα στον τομέα της Αρχειονομίας και της Ψηφιακής Επιμέλειας στη διατήρηση και επιμέλεια των οπτικοακουστικών αρχείων καταδεικνύει την σημασία τους.

Αυτό που έχει σημασία να συγκρατήσουμε από την ιστορική πορεία του *φιλμ* είναι πως επειδή είναι ταυτόχρονα μέρος της κοινωνικής ιστορίας, η εξέλιξή του ως μέσο και τέχνη συνέβη και εξακολουθεί να συμβαίνει σε συνάρτηση με τις κοινωνικο-πολιτικές και οικονομικές συνθήκες που εντάσσονταν. Δηλαδή, με όλα τα είδη του και τις μορφές του, μεγάλωσε, αναπτύχθηκε, χρησιμοποιήθηκε, επιβλήθηκε, εξαρτήθηκε και αντιστάθηκε πάντα όχι απλά εντός αλλά εξ' αιτίας ενός συγκεκριμένου ιστορικού

²²⁹ Για επεξηγήσεις των αναφορών σε είδη όρα Geoffrey N. Smith (1997) και Βαλούκος, Στ. *Ιστορία του Κινηματογράφου*, Α' τόμος, Β' έκδ. Αιγόκερως, 2003

²³⁰ Τρόπος γραφής των Σουρεαλιστών όπου οι καλλιτέχνες προσπαθούσαν σχεδόν δογματικά να μην υποκύψουν σε κανένα κανόνα γραφής, σε μια προσπάθεια καταγραφής του ασυνείδητου/υποσυνείδητου ως τη μόνη αυθεντική πηγή έμπνευσης.

²³¹ Λόγου χάρη, το Ελληνικό Εθνικό Οπτικοακουστικό αρχείο ιδρύθηκε μόλις πριν τέσσερα χρόνια και ξεκίνησε τις επίσημες εργασίες του τα τελευταία δύο. Ο σκοπός του αναγράφεται στην αρχή της ιστοσελίδας του: «Το ΕΟΑ καλύπτει τη συλλογή, αρχειοθέτηση, φύλαξη, διαχείριση, συντήρηση, επεξεργασία, παροχή πρόσβασης και αξιοποίηση οπτικοακουστικού και πρωτογενώς ψηφιακού υλικού με ενημερωτικό-ειδησεογραφικό, ιστορικό-πολιτικό και εν γένει κοινωνικό πολιτισμικό περιεχόμενο σχετικό με την Ελλάδα και τον ελληνισμό» Όρα <http://www.avarchive.gr>

κοινωνικού πλαισίου και μιας δεδομένης τεχνογνωσίας, την οποία βέβαια ενίσχυε μέσα από ευρεσιτεχνίες του μέσου²³². Όχι ότι αυτό δεν ισχύει δεν για κάθε μορφή τέχνης. Η διαφορά είναι πως ο *κινηματογράφος* υπήρξε από τη φύση του μαζικός, γεγονός που έθετε σε αμφιβολία, αν δεν ήταν άμεση η απόρριψη, της καλλιτεχνικής του διάστασης. Η απήχησή του σαν μέσο ήταν και εξακολουθεί να είναι πέραν κάθε αμφιβολίας. Δεν έγινε ωστόσο από την αρχή αποδεκτός. Και από αυτούς που έγινε επαινέθηκε για διαφορετικούς λόγους, πυροδοτώντας συζητήσεις επί συζητήσεων και θεωρητικούς διχασμούς που σε συνδυασμό με την ατέρμονη διαίρεση των ειδών του²³³, συντέλεσαν σε μια κατακερματισμένη θεωρία κινηματογράφου²³⁴. Το ερώτημα αν το *φιλμ*, ο *κινηματογράφος* είναι μέσο ή *τέχνη*, είχε μια ιστορική επίσης προέλευση αλλά δεν θα μας απασχολήσει στην εργασία αυτή. Επίσης, το ερώτημα 'τι είναι το *φιλμ*²³⁵, είναι πιθανό να μην συναντήσει καμία απάντηση όμοια με κάποια άλλη. Ο Bazin²³⁶ που πρώτος απηύθυνε την ερώτηση, ανέπτυξε μια θεωρία που σήμερα, αν και θεωρείται κλασσική, εξ' ίσου αντιμετωπίζεται ως

²³² Αυτό ισχύει ακόμη και σήμερα. Πολλές καινοτομίες στην επεξεργασία της εικόνας, των γραφικών, στην κατασκευή μηχανών, λογισμικών προέρχεται από πειραματισμούς και καινοτομίες της κινηματογραφικής βιομηχανίας.

²³³ Ο διαχωρισμός σε είδη ή *genre* στη Γαλλική ορολογία, δεν έχει συγκεκριμένα κριτήρια και κανόνες. Βασίζεται σε ειδολογικές συμβάσεις που συνιστούν κάθε φορά ένα διαφορετικό σύνολο εφ' όσον εξαρτώνται από το κοινωνικο-ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναλύονται κάθε φορά τα έργα και ταξινομούνται από θεωρητικούς διαφορετικών πεποιθήσεων. Μπορεί να παρατηρήσει κανείς πως είδη γεννιούνται ξετάζοντας τις κοινωνικές συνθήκες και το οικονομικό, πολιτικό και πολιτισμικό περιβάλλον. Η ειδολόγηση μοιάζει να μην σταματά ποτέ. Σε μια προσπάθειά του ο Vincet Pinel να καταγράψει τα είδη σήμερα, έχει χωρίσει μια μεγάλη ομάδα βάσει της θεματικής της σε 14 μεγάλες ενότητες οι οποίες διαχωρίζονται σε 50 περίπου υποσύνολα, ενώ κάνοντας μια μικρή ιστορική αναδρομή για τις σχολές και τα κινήματα που επίσης παρήγαγαν είδη, φτάνοντας στο σήμερα καταμετρά 35 περίπου. Όρα Pinel, *Ν. Σχολές, Κινήματα και Είδη στον Κινηματογράφο* (μετάφραση: Μ. Καρρά, επιστημονική επιμέλεια και εισαγωγή: Χρήστος Δερμετζόπουλος), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2006

²³⁴ Όπως εξηγεί ο Stam στην εισαγωγή του βιβλίου του, η κινηματογραφική θεωρία είναι ακόμη «ένα εξελισσόμενο σώμα ιδεών» που προσπαθεί να ερμηνεύσει όλες τις διαφορετικές πτυχές του κιν/φου (αισθητικές, κοινωνικές, ψυχολογικές) με κανονικότητες και μεθόδους που άλλοτε τον προσεγγίζουν ως μέσο, άλλοτε ως τέχνη, γλώσσα, μηχανή, κείμενο, πεδίο πρόσληψης ή διάδρασης με το θεατή. Stam, R. *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου*, (επιμέλεια: Εύα Στεφανή, μετάφραση: Κ. Κακλαμάνη) Πατάκη, Αθήνα, 2006, σελ 12-21

²³⁵ Το ομότιτλο βιβλίο του Bazin είναι μια συλλογή από κείμενα που προσπαθούν να απαντήσουν και να συστήσουν έτσι μια οντολογία του φιλμ. Όρα Μπαζέν, Α. *Τι Είναι ο Κινηματογράφος. 1. Οντολογία και Γλώσσα* (μετάφραση: Κωστής Σφήκας, πρόλογος: Σάββας Μιχαήλ), Αιγόκερως, Αθήνα, 1988. Για σύγχρονες τοποθετήσεις επί του ιδίου ερωτήματος όρα το κεφάλαιο What is film στο *Philosophy of Film and Motion Pictures* (an anthology edited by N.Carroll and J. Cjoi), Blackwell Publishing, Oxford, 2006

²³⁶ Ο Bazin (1928-1958) από τους πιο σημαντικούς θεωρητικούς του κινηματογράφου, συνιδρυτής και συνεκδότης του *Cahiers du cinéma* ήταν υπέρ ενός απόλυτου κινηματογράφου, ενός καθαρού ρεαλισμού που μπορούσε να επιτελεστεί με την αντικειμενική καταγραφή της φωτογραφικής εικόνας. Η φωτογραφική εικόνα για τον Bazin ήταν το μέσο για τη θεμελίωση μιας οντολογίας του κινηματογράφου βασισμένης στον ρεαλισμό που θεωρούσε ότι πιο σημαντικό από τεχνική, ιστορική και αισθητική σκοπιά μπορούσε να αναπτύξει το μέσο. Όρα Stam (2006) σελ 104-108, 115-117, 180-181 και Μπαζέν, Α. *Τι Είναι ο Κινηματογράφος. 1. Οντολογία και Γλώσσα* (μετάφραση: Κωστής Σφήκας, πρόλογος: Σάββας Μιχαήλ), Αιγόκερως, Αθήνα, 1988

ξεπερασμένη. Ο Benjamin²³⁷ οραματίστηκε στον κινηματογράφο μια τέχνη αφύπνισης της συλλογικής συνείδησης και μετασχηματισμού του πραγματικού, διακρίνοντας στη *φιλμική* διαδικασία την δυναμική μια ενεργητικής επανασύνταξης του αναπαριστώμενου κόσμου και την αντικατάσταση της προηγούμενης αισθητηριακής αντίληψης²³⁸. Ο Flusser, μισό αιώνα σχεδόν μετά το κείμενο του Benjamin, πιστεύει πως ο κινηματογράφος αν και από τη φύση του τεχνική εικόνα, αντί να κατευθύνεται προς τον άνθρωπο²³⁹ δρα αντιφατικά. Καλεί τον κοινό σε μια μαζική προβολή, η οποία θα μπορούσε να φανεί ως πολιτική κίνηση εφ' όσον έλκει το άτομο από τον ιδιωτικό στο δημόσιο χώρο. Αυτό όμως δεν ισχύει γιατί η τακτική αυτή του κινηματογράφου έχει τις ρίζες της στον 19^ο αιώνα, όταν «οι αποδέκτες έπρεπε να κινούνται προς τον πομπό της πληροφορίας». Ίσως λοιπόν, εάν το φιλμ εκσυγχρονισθεί και συμβαδίσει με τις δομικές κοινωνικές αλλαγές που συντελούνται λόγω της πληροφορίας, να εξαφανισθούν οι αίθουσες προβολής. Εάν διατηρηθούν θα πρέπει να το δούμε σαν μια πολιτική πράξη διατήρησης της πολιτικής συνείδησης μέσω της συνομάδωσης σε ένα δημόσιο χώρο²⁴⁰. Πολλοί διανοητές όπως και καλλιτέχνες θα εμπνευσθούν και θα οραματισθούν διαφορετικά πράγματα για το *φιλμ*, γεγονός που δηλώνει τη δυναμική του.

Στην σύντομη αναφορά που προηγήθηκε της ιστορίας του 20^{ου} αιώνα δόθηκαν μονολεκτικά κάποια από τα στάδια που πέρασε το *φιλμ* μέσα από τα οποία εμπλουτίστηκε. Χωρίς αμφιβολία, αρκετές από τις μορφικές και αφηγηματικές καινοτομίες του, τις οφείλει σε εμπνευσμένους θεωρητικούς και καλλιτέχνες που διέκριναν κρυφές πτυχώσεις στοχαστικής ενατένισης και δημιουργικής ενέργειας. Θα αναζητήσουμε όμως σε μια διαφορετική κατεύθυνση την σχέση του έργου με το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο δημιουργείται. Όταν ο στοχασμός και η έμπνευση πρέπει να χειραγωγηθούν για να

²³⁷ Όρα Το Έργο Τέχνης στην Εποχή της Τεχνικής Αναπαραγωγής του στο Benjamin, W. Δοκίμια για την Τέχνη, (μετάφραση: Δημοσθένης Κούρτοβικ), Κάλβος, Αθήνα, 1978

²³⁸ Ο Benjamin θεωρούσε πως η αισθητηριακή αντίληψη της εποχής βασιζόταν στην μοναδικότητα και την 'αίγλη', όπως την αποκαλούσε, του έργου τέχνης και της λατρευτικής του ισχύος. Οι ανάγκες όμως των καιρών, πίστευε, απαιτούσαν μια τέχνη που απελευθερωνόταν από τις αξίες της παράδοσης και θα μπορούσε να εκφράσει τα μηνύματα των καιρών που απαιτούσαν μια εμβάθυνση της αισθητηριακής αντίληψης, μια πιο διεισδυτική ματιά της πραγματικότητας. Την ανάγκη αυτή ενσάρκωνε ο *κινηματογράφος*. Ο.π

²³⁹ Ο Flusser θεωρεί πως οι τεχνικές εικόνες δεν είναι καθρέφτες αλλά προβολείς που απευθύνονται στον άνθρωπο κατευθυνόμενες προς αυτόν, χωρίς να χρειαστεί ο ίδιος να αφήσει τον ιδιωτικό χώρο. Flusser (2008) σελ 71-73

²⁴⁰ Ο.π.

ανταποκριθούν στο κοινωνικο-πολιτικό γίνεσθαι και να παραχθεί ένα δημοφιλές *φιλμ*. Θα το κάνουμε αυτό γιατί μέσα από τα δημοφιλή, μαζικά έργα μπορούμε να διερευνήσουμε πως και με ποια κριτήρια παράγονται τα αισθητικά πρότυπα βάσει των οποίων καλλιεργείται το βλέμμα και η αντίληψη του συνόλου των *θεατών*. Όταν δεν εκπροσωπούν απλώς τις ‘ανώδυνες’ καλλιτεχνικές ανησυχίες ενός δημιουργού αλλά γίνονται ηθική νομοτέλεια μιας δεσπόζουσας αρχής, απόρροια του άρρηκτου δεσμού *φιλμ*, κοινωνικής και πολιτικής πραγματικότητας. Θα φέρω ένα μικρό παράδειγμα για το σχηματισμό των τεσσάρων ειδών που γεννήθηκαν στην Αμερική, στο Hollywood²⁴¹ και αναφέραμε προηγούμενα στη δεκαετία του ‘30. Αντίστοιχα παραδείγματα μπορούν να αντληθούν και από άλλες ιστορικές ή σύγχρονες περιπτώσεις. Η επιλογή αυτή γίνεται γιατί το Hollywood ήταν και παραμένει η πρώτη βιομηχανία στον κόσμο του κινηματογραφικού θεάματος. Επίσης, εκείνη η εποχή ακολούθησε τη μεγαλύτερη οικονομική κρίση του 20^{ου} αιώνα. Θα έχει ενδιαφέρον να δούμε στο εγγύς μέλλον, αν το Hollywood επιδείξει παρόμοια αντανakλαστικά παραγωγικής ανάπτυξης.

Τα *μιούζικαλς* (*musicals*), η *γκανγκστερική ταινία* (*crime movies*), το *φανταστικό* (*fantastic*), το *γουέστερν* (*western*) και ήταν απόρροια των έντονων κοινωνικών προβλημάτων που προκάλεσε η ύφεση μετά το 1929²⁴². Αυτό είχε αναπόφευκτα αντίκτυπο και στα στούντιο παραγωγής που έπεσαν σε μααρασμό και αναζητούσαν αφ’ ενός οικονομικότερους τρόπους παραγωγής, αφ’ ετέρου τρόπους να ελκύσουν πιο πολύ το ενδιαφέρον του κοινού. Το *musical*, για παράδειγμα, εμφανίστηκε ταυτόχρονα με τον ήχο στη *φιλμική* βιομηχανία, αλλά την εποχή της ύφεσης, για να αποφεύγουν τα στούντιο παραγωγής τα έξοδα μουσικών δικαιωμάτων αγόρασαν μουσικές εταιρίες παραγωγής/διανομής ενώ υπέγραψαν συμβόλαια χρήσης και των θεατρικών *musicals* και

²⁴¹ Το Hollywood ονομάστηκε έτσι από τον πρώτο πειρατικό παραγωγό William N. Selig, ο οποίος κατέφυγε εκεί το 1908, κυνηγημένος από μπράβους του Kennedy (παραγωγός της εποχής που είχε συμπράξει με τον Edison). Το κλίμα, στην περιοχή που τότε ήταν ερημική, είναι ηλιόλουστο σχεδόν όλο το χρόνο. Πολύ σύντομα έγινε γνωστό πως και για τη φθηνή του γη και συγκέντρωσε και άλλους παραγωγούς οι οποίοι έστησαν εκεί όχι μόνο τα *studio* παραγωγής τους αλλά οργάνωσαν ένα κλειστό σύστημα παραγωγής όπου τα πάντα καλύπτονταν από τους ίδιους, από την προ-παραγωγή μέχρι την διανομή και προώθηση των έργων, γεγονός που τους έκανε ασυναγώνιστους στην διεθνή αγορά. Το σύστημα του Hollywood (‘Hollywood System’) έγινε γνωστό παγκοσμίως και βρήκε πολλούς μιμητές αντιγράφοντας το σύστημα οργάνωσης της παραγωγής όπως και τα είδη που δημιουργούσε χωρίς ωστόσο ποτέ να χτυπηθεί. Εξαίρεση αποτελεί η περίπτωση της Ινδίας που σε παραγωγές πλέον υπερτερεί αριθμητικά του Hollywood αλλά με μικρότερη εμβέλεια διανομής. Όρα Geoffrey N. Smith (1997) σελ 43-59 και Βαλούκος (2003) σελ 71-73

²⁴² Για περισσότερες πληροφορίες όρα Geoffrey N. Smith (1997) σελ 276-321 και Βαλούκος (2003) σελ 181-197

με διάφορες άλλες συμφωνίες έστησαν ένα δίκτυο αλληλοβοήθειας στην αγορά της ψυχαγωγίας έτσι ώστε μέσω των *musicals* να προωθούνται παράλληλα και οι πωλήσεις των μουσικών εκδόσεων και αντίστροφα, τα κινηματογραφικά προωθούνταν και από τα θεατρικά και από μουσικές εκδηλώσεις, ειδικά στο ραδιόφωνο.

Δύο άλλοι σημαντικοί παράγοντες ήταν η ποτοαπαγόρευση και ο κώδικας Χέιζ (Hays Code²⁴³), ο οποίος ήταν ένα σύνολο αυστηρών ηθικών κανόνων²⁴⁴, στην πραγματικότητα απαγορεύσεων που βάσει αυτού λογοκρίνονταν τα οπτικοακουστικά έργα από το στάδιο της παραγωγής τους. Πίσω από την σύνταξη του κώδικα κρύβονταν καθαρά πολιτικοί και οικονομικοί λόγοι, οι οποίοι βρήκαν στην νέα τέχνη και μέσο ένα νέο πεδίο άσκησης των συμφερόντων και φιλοδοξιών τους και μάλιστα εν κρυπτώ. Την ίδια εποχή η ποτοαπαγόρευση ώθησε την παραοικονομία και το παράνομο εμπόριο στα άκρα, αγγίζοντας ακόμη και τα μεμονωμένα νοικοκυριά. Αναπόφευκτα, ακολουθήθηκε από έκρηξη της βίας και οργάνωση του εγκλήματος σε συμμορίες (gangs) των γκάνγκστερ οι οποίοι μεταβλήθηκαν σε τοπικούς άρχοντες. Ο κοινωνικός χώρος γρήγορα εθίστηκε στην παρανομία ενώ το ηθικό πλήγμα που δέχτηκε ήταν καθοριστικό. Μέσα σε ένα τέτοιο εκρηκτικό μίγμα, όπως επισημαίνει ο Βαλούκος, γεννήθηκαν τα τέσσερα αυτά φιλμικά είδη

²⁴³ Ο Hays ήταν Προτεστάντης πρόεδρος της Ρεπουμπλικανικής Εθνικής Επιτροπής με πολύ μεγάλο κύρος και φιλοδοξίες που δεν κατάφερε να πραγματοποιήσει στον πολιτικό χώρο λόγω εμπλοκής του σε οικονομικά σκάνδαλα της προεκλογικής εκστρατείας του 29^{ου} Προέδρου της Αμερικής Warren Harding. Λόγω του κύρους του, του ζητήθηκε από τον οργανισμό εμπορίου της κινηματογραφικής παραγωγής, MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors of America), να αναλάβει πρόεδρός της έτσι ώστε να αντιμετωπίσουν τα προβλήματα νομιμότητας και μηνύσεων που δέχονταν κατ' εξακολούθηση από τις ομοσπονδιακές αρχές για τη διάσπαση των εμπορικών τους δραστηριοτήτων (οι αρχές προσέβλεπαν στο Hollywood για την οικονομική ενίσχυσή τους). Δεδομένου του ρόλου των Προτεσταντών στην πολιτική εξουσία, ο Hays έστησε τον 'κώδικα Hays' θέλοντας να πείσει για την ηθική ακεραιότητα του μέσου και την ικανότητά του να επιβάλει κανόνες συμπεριφοράς σύνομους και συνώνυμους με την πολιτική ηθική τάξη του Ρεπουμπλικανικού κόμματος. Πρόθεσή του βέβαια ήταν να καταφέρει να σταματήσει τις νομικές διώξεις εναντίον του κινηματογραφικού λόμπυ το οποίο και έγινε. Όρα Geoffrey N. Smith (1997) σελ 238-239 και 276-321

²⁴⁴ Όπως το σενάριο να μην επιδοκιμάζει ευθανασία, την εκδίκηση, τον φόνο, τον βασανισμό και τη βία. Να μην εμπεριέχονται σκηνές βίας, σεξ, μοιχείας, γυμνού, βωμολοχίας, βλασφημίας, λαθρεμπορίας, υπερκατανάλωσης αλκοόλ, χρήσης ναρκωτικών και όπλων και να μην διακωμωδούνται ή κρίνονται τα ιερά, εθνικά και πολιτικά σύμβολα. Ενώ, το έθνος, η πολιτεία, η εκκλησία και οι αρχές έπρεπε να προβάλλονται ως τα ιερά ιδανικά του Αμερικανικού έθνους. Τα πάντα ρυθμιζονταν με βάση τον κώδικα και τον αρμόδιο επιτηρητή που είχε την ευθύνη της 'σφραγίδας αγνότητας' χωρίς την οποία δεν μπορούσε να προβληθεί κανένα έργο. Πάρα πολλές παραγωγές, ειδικά από το είδος του crime genre (γκανγκστερικής ταινίας) αναγκάζονταν να κόβουν σκηνές και να κυκλοφορούν με κείμενα προειδοποίησης πως πρόκειται για επικίνδυνα έργα επειδή φιλοξενούν ειδεχθή εγκλήματα και ανήθικους χαρακτήρες, ως παραδείγματα προς αποφυγήν. Ο.π. και Βαλούκος (2003) σελ 181-197

που αντιστοιχούσαν σε τέσσερις τύπους προϊόντων θεάματος (commodities)²⁴⁵ ενώ η αισθητική τους υποτάχθηκε σε μια συγκεκριμένη αναγκαιότητα και λογική. Το *γουέστερν* (*western*), για παράδειγμα, αν και είχε δώσει δείγματα γραφής και νωρίτερα, αυτή την εποχή συστηματοποιήθηκε και έγινε *φιλμικό* προϊόν που χρησιμοποιήθηκε για την ενδυνάμωση του εθνικού ηθικού φρονήματος, ενώ στην περίπτωση των αστυνομικών ταινιών (*crime movies*) και του φανταστικού (*fantastic*) ειδολογικό γνώρισμα είναι η 'απόκρυψη', το 'μυστήριο', το σκοτεινό και επικίνδυνο, αισθητική που θα προϋδεάσει ένα κατοπινό είδος του *κινηματογράφου* που επίσης ήταν απόρροια πιεστικών κοινωνικών συνθηκών: το *φιλμ νουάρ*.

Πρέπει να επισημάνουμε πως αυτό το πλέγμα πολιτικών, κοινωνικών και οικονομικών συμφερόντων στο οποίο εντάχθηκε η *φιλμική* βιομηχανία ανταποκρίνεται κυρίως στην Αμερικανική παραγωγή του Hollywood που, όπως είπαμε ήταν και είναι η πλέον κυρίαρχη βιομηχανία του *φιλμ* στον χώρο. Υπό μία οπτική, το μοντέλο αυτό ανάπτυξης θυμίζει την 'εν-άρθρωση' (*enframing*) του Heidegger, μόνο που εδώ δεν πρόκειται για ένα καθαρά τεχνολογικό περιβάλλον. Ίσως, στο πλαίσιο της συγκεκριμένης περιόδου που μόλις περιγράψαμε, να δούμε το *φιλμ*, την *τεχνολογία* του, τη δομή του και το ανθρώπινο δυναμικό του σαν μια 'εν-άρθρωση' όχι αυτόνομη, αλλά που λειτουργεί μέσα σε μια μεγαλύτερη 'εν-άρθρωση'. Σαν μια σκελετική δομή ενός μέσου που φέρει εγγενώς την ιδιότητα της αποκάλυψης αλλά που εξαρτάται από πιο ισχυρές 'εν-αρθρώσεις' και άρα οι φανερώσεις του υποκινούνται από τις ανάγκες της ελεύθερης αγοράς. Λέγοντας αυτό, δεν απορρίπτεται το ενδεχόμενο, η εσωτερική 'εν-άρθρωση' να μπορεί να δρα πραγματικά αποκαλυπτικά, εάν οι δυνάμεις που την συγκροτούν αποκτήσουν οικονομική και πολιτική αυτοτέλεια, γεγονός όχι πολύ μακριά από την σημερινή πραγματικότητα²⁴⁶

²⁴⁵ Ο οργανισμό εμπορίου της *κινηματογραφικής* παραγωγής MPPDA μαζί με τον Hays προώθησαν την ιδέα του *φιλμ* ως ένα (άκακο) ψυχαγωγικό προϊόν για τον καταναλωτή όπως όλα τα προϊόντα κατανάλωσης, δηλαδή το κρέας, το ψωμί και ό, τι ανήκε στον Οργανισμό Τροφής και Φαρμάκων. Όρα Geoffrey N. Smith (1997) σελ 238-239

²⁴⁶ Στο βιβλίο *An Economic History of Film* γίνεται μια συνολική εξέταση των οικονομικών παραμέτρων της βιομηχανίας του *φιλμ*, επικεντρώνοντας στις στρατηγικές του Hollywood ανάπτυξης οι οποίες εξελίσσονται σύμφωνα με την τεχνολογική εξέλιξη. Λόγου χάρη, ένα μεγάλο μέρος των κερδών προερχόταν την προηγούμενη δεκαετία όχι από την παραγωγή και διανομή των *φιλμ* αλλά από πωλήσεις DVD και προϊόντων προβολής, πωλήσεις δικαιωμάτων σε διεθνής αγορές, δορυφορικά κανάλια και τράπεζες δεδομένων με *φιλμ* (τα στατιστικά στοιχεία είναι από το 1988 μέχρι και το 1999) *An Economic History of Film* (edited by John Sedgwick and Michael Pokorny), Routledge, London, 2005

Ωστόσο, το *φιλμ* στις υπόλοιπες εκδηλώσεις του και σε άλλα μέρη του κόσμου διέπεται από άλλους κανόνες, κυρίως νοηματικού και αισθητικού και προσωπικής δημιουργίας. Η μορφή και η δομή του δηλαδή καθορίζεται από τις προθέσεις του δημιουργού και όχι της αγοράς, όπου και όταν αυτό είναι εφικτό. Όχι πως στην Ευρώπη οι παραγωγές δεν εντάχθηκαν και δεν εντάσσονται στην ίδια λογική αλλά υπήρξαν από πολύ νωρίς προσπάθειες να παραχθούν έργα που υπάγονταν στις προσωπικές δημιουργικές διαθέσεις των καλλιτεχνών²⁴⁷. Αυτό συνέβη και στην Αμερική, βεβαίως αργότερα, όπως και στον υπόλοιπο κόσμο που πλέον υπάρχει ένας απίστευτος πλουραλισμός και πολυφωνία έργων που βρίσκουν εναλλακτικούς τρόπους παραγωγής και διανομής στην αγορά. Η ελευθερία κινήσεων που δίνει η ψηφιακή τεχνολογία τόσο στην περιοχή της δημιουργίας όσο και στο στάδιο διανομής και προβολής, μέσω διαδικτύου λόγου χάρη, έχουν μειώσει τρομακτικά το κόστος, ενώ το ίδιο το έργο αποκτά νέες διαστάσεις και προοπτικές εξέλιξης. Η διαδραστικότητα η διαφορετική σχέση με το κοινό είναι μια από αυτές. Η τεχνολογία της πληροφορίας και εδώ μοιάζει να διαρρηγνύει τις εγκαθιδρυμένες ‘εν-αρθρώσεις’. Ο λόγος που εξετάζουμε κάποια ιστορικά στάδια της εξέλιξης του *φιλμ* στο πλαίσιο της βιομηχανίας του θεάματος, είναι γιατί η βιομηχανία αυτή επηρέασε μαζικά την αισθητική αντίληψη και τον τρόπο πρόσληψης της πραγματικότητας πολλών γενεών. Επίδραση είχαν φυσικά και οι εναλλακτικές μορφές του *φιλμ*, αλλά σε πολύ μικρότερη κλίμακα.

Πως επηρεάζει το *φιλμ* την αισθητική μας αντίληψη και τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα; Πως δρα πάνω στην αντιληπτική διαδικασία και στη συνείδηση;

Η μορφή του *φιλμ* και το διαμεσολαβημένο βλέμμα

Όρα *An Economic History of Film* (edited by John Sedgwick and Michael Pokorny), Routledge, London, 2005
σελ 277-346

²⁴⁷ Τα πειραματικά έργα της Ιστορικής Πρωτοπορίας, του Γερμανικού Εξπρεσσιονισμού, ο Ποιητικός Ρεαλισμός, ο Ιταλικός Νεορεαλισμός, Ο κινηματογράφος του Δημιουργού, το Νέο Κύμα (*Nouvelle Vague*), Το Αμερικανικό *Underground*, Ο Ανεξάρτητος κινηματογράφος της Αμερικής, ο Τρίτος Κινηματογράφος, Ο Γιαπωνέζικος, Ο Ιρανικός και πάρα πολλά άλλα είδη και σχολές ανά τον κόσμο υποστήριξαν την ελεύθερη και ανεξάρτητη δημιουργία του *φιλμ*.

Αν θυμηθούμε όσα έχουμε πει για την *οπτική αντίληψη* και πως το *βλέμμα* αντιλαμβάνεται τάξη και οργάνωση στο ορατό, ακολουθώντας συνήθως τα ίδια μοτίβα διάταξης, ενώ δεν παύει να κάνει ενεργητικές επιλογές ανάλογα με το τι ερεθίσματα δέχεται και τι έλκει την προσοχή του, μπορούμε να σκεφτούμε κατά αναλογία το *φιλμ* σαν ένα εξωτερικό ερέθισμα που απευθύνεται στο *βλέμμα* του *θεατή* και προκαλεί συγκεκριμένες αντιδράσεις. Αν θυμηθούμε επίσης, πως κάποιες από τις οπτικές προσλήψεις μας είναι βασισμένες στη φυσιολογία της όρασης (π.χ. οι διαφορούμενες εικόνες, η στροβοσκοπική όραση) επομένως είναι τόσο ισχυρές που είναι αδύνατο να τις υπερβούμε, άρα είναι και προβλέψιμες, μπορούμε να σκεφτούμε τότε πως ερεθίσματα που προκαλούν τέτοιου είδους αναμενόμενες αντιδράσεις μπορούν να κατασκευαστούν. Το *φιλμ*, είναι μια τέτοια περίπτωση κατασκευής. Μέσω της αισθητικής του μπορεί και κατευθύνει την όραση, άρα την *αντίληψη* που σημαίνει *συνείδηση*. Φυσικά επιδρά και στις άλλες αισθήσεις, αλλά δεν θα τις εξετάσουμε εδώ. Η διείσδυση ενός *φιλμικού* έργου στην αντίληψη μπορεί να είναι σε πολλαπλά επίπεδα, διαχέοντας πολλαπλά μηνύματα. Όχημά του στην επικοινωνία αυτή, είναι η δομική του σύσταση, η *φιλμική* σύνταξη, ή γλώσσα όπως έχει ειπωθεί πολλές φορές από τους σημειολόγους θεωρητικούς του *φιλμ*. Αυτή τη γλώσσα θα ανιχνεύσουμε πολύ συνοπτικά για να μπορέσουμε έτσι να υποψιαστούμε πως μέσα από την *φιλμική* οπτική σύνταξη αναπαριστάται ένας ολόκληρος κόσμος τον οποίο ενίοτε προσλαμβάνουμε σαν πραγματικό.

Από την δομή του *φιλμ*, θα εξετάσουμε μόνο τρία οπτικά στη φύση τους στοιχεία που μας ενδιαφέρουν γιατί υποδεικνύουν τη σχέση του *φιλμ* με την *οπτική αντίληψη* και το *ορατό*. Συγκεκριμένα, τη φωτογραφική εικόνα (*κάδρο*), τη *mise-en-scene* και το *μοντάζ*²⁴⁸. Η σειρά παρουσίασής τους δεν δηλώνει καμία ιεραρχική αξιολόγηση, ανταποκρίνεται μόνο στην οργάνωση παραγωγής τους. Θα τα φανταστούμε σαν ένα είδος γλώσσας, εννοώντας σαν ένα οργανωμένο σύστημα μορφικών και αφηγηματικών κανόνων μέσω των οποίων ο κινηματογράφος γίνεται κατανοητός. Τα δομικά στοιχεία αυτού του

248 Η ανάλυση που θα ακολουθήσει βασίζεται σε πολλές και διαφορετικές πηγές αλλά κυρίως στο Borwell, D. Thompson, Kr. Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου (μετάφραση, εισαγωγή και λεξιλόγιο Κατερίνα Κοκκινίδη), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2006. Όρα επίσης Wollen, P. Η Σημειολογία του Κινηματογράφου, (μετ. Πολυκάρπου), Κάλβος (χωρίς χρονολογία), Kracauer, S. H. Θεωρία του Κινηματογράφου, Κάλβος, Αθήνα, 1984

συστήματος, ο κινηματογράφος τα ανέπτυξε σε συνδυασμό και αλληλεπίδραση με τις άλλες τέχνες εφ' όσον από τη σύστασή του είναι φορέας όλων των υπολοίπων τεχνών αλλά κι ένα πολυμέσο που για να παραχθεί στηρίζεται εξ' ολοκλήρου σε τεχνολογικά μέσα. Συνεπώς, θα διακρίνουμε κάποιες ομοιότητες με τις άλλες τέχνες. Όπως είναι φυσικό, στα πρώιμα χρόνια της ύπαρξής του η αισθητική-νοηματική του φόρμα διένυε την πιο λιτή της σύνθεση λόγω της σχεδόν αποκλειστικής φωτογραφικής της σύστασης. Ήταν δηλαδή καθαρά εικαστική-αναπαραστατική.

Η φωτογραφική εικόνα είναι θεμελιώδης στοιχείο για την πλειοψηφία των *κινηματογραφικών έργων* τονίζοντας την εικαστική φύση του μέσου και την καταγωγή του από τα πεδία της ζωγραφικής. Στην ουσία οι αρχές που διέπουν το κινηματογραφικό *κάδρο* πηγάζουν από το ζωγραφικό. Δηλαδή, η ισορροπία της σύνθεσης της φωτογραφικής *εικόνας* σύμφωνα με την ένταση των γραμμών, τους συνδυασμούς της τονικότητας, τις φωτοσκιάσεις των χρωμάτων, τη φωτεινότητα-σκοτεινότητα, δεν διαφέρει σε γενικές γραμμές από την οργάνωση ενός ζωγραφικού πίνακα. Το ίδιο ισχύει και για την απόδοση της προοπτικής που στην *κινηματογραφική εικόνα* όπως και τη φωτογραφία λέγεται βάθος πεδίου. Η βασική διαφορά όμως είναι πως ο φωτογραφικός φακός δεν προσηλώνεται σ' ένα μόνο 'ισχυρό σημείο', το αντίστοιχο 'σημείο φυγής' στη ζωγραφική, αλλά κινείται ελεύθερα ακολουθώντας μια νοητή γραμμή, στα πλαίσια ενδεχομένως αξόνων αφηγηματικής δράσης, με τρόπο που και ο ζωγράφος κινείται πάνω στον καμβά, συνθέτοντας ένα ενιαίο ρυθμικό σύνολο. Ο *κινηματογράφος* και η ζωγραφική, σε αντίθεση με τις άλλες τέχνες δεν αλληλεπιδρούν με τον χώρο που δεν αφορά τις επιφάνειες των *κάδρων* τους. Δημιουργούν όμως μια διάσταση εσωτερικού χώρου και λειτουργούν μέσα από αυτό. Ο χώρος που συνθέτει ο φωτογραφικός φακός είναι ανάλογος των προθέσεων του σκηνοθέτη ή και του σεναρίου. Ανάλογα δηλαδή με τα συναισθήματα και τις αντιληπτικές αντιδράσεις που πρέπει να προκαλέσει θα σχεδιαστεί και το κάθε πλάνο. Λόγου χάρη, ο φωτισμός. Το βλέμμα αντιδρά πιο γρήγορα στις φωτιστικές αλλαγές. Το πώς σχεδιάζονται τα φωτεινά σημεία, η χρήση θερμών και ψυχρών φώτων, οι σκιάσεις, η διαφάνεια της φωτιστικής πηγής μπορούν να υποβάλλουν ανεπαίσθητα τον θεατή στην προσδοκώμενη αφηγηματική κατάσταση. Με τον ίδιο τρόπο χρησιμοποιούνται και δομούνται τα χρώματα, οι επιφάνειες, οι όγκοι, τα σχήματα, το φόντο, το βάθος, όπως και

η θέση και η κίνηση της κάμερας, οι φακοί, το διάφραγμα, η γωνία λήψης. Το τελικό αποτέλεσμα είναι ένας συνδυασμός τεχνικών και αισθητικών γνώσεων.

Mise-en-scene (μιζανσέν) είναι ο θεατρικός χώρος και σημαίνει στήνω, σκηνοθετώ τη σκηνή. Σαν όρος επικράτησε γιατί τον υποστήριξαν θερμά μέσα από το περιοδικό *Cahiers du Cinema*, ο Andre Bazin με τον Truffaut, αλλά είχε μεγαλύτερη απήχηση στα *studio* του Hollywood παρά στην Ευρώπη, με εξαίρεση τους κύκλους του Νέου Κύματος. Το *mise-en-scene* στον κινηματογράφο όπως και στο θέατρο επιτρέπει στον σκηνοθέτη να ελέγξει τη δράση των σκηνών του, συμπεριλαμβανομένου και της κίνησης των ηθοποιών, χορευτών, κάμερας, σκηνικών, κουστουμιών, φώτων και γενικότερα οτιδήποτε ανταποκρίνεται στο χώρο του *κάδρου*. Ξανά, η σύνθεση της *mise-en-scene* θυμίζει στήσιμο ζωγραφικής σύνθεσης, μόνο που αυτή τη φορά συμμετέχει και ο χώρος με τους όγκους του και τις γεωμετρικές του ισορροπίες. Εδώ είναι που ο κινηματογράφος συναντά την αρχιτεκτονική, γλυπτική, θέατρο και χορό που είναι τέχνες μέσα στο χώρο. Η αρχιτεκτονική και η γλυπτική τέχνες καθαρά του χώρου και του όγκου, δεν καθορίζονται απ' τον χώρο, ούτε τον καθορίζουν ακριβώς. Καταλαμβάνουν ένα χώρο αλλά βρίσκονται και σ' ένα συνεχόμενο διάλογο μαζί του, άλλοτε περιλαμβάνοντάς τον και άλλοτε αποτελώντας μέρος του, πάντα όμως στα πλαίσια του μετρήσιμου εμπειρικού τρισδιάστατου χώρου και ποτέ ξεπερνώντας τον.

Το *μοντάζ* θεωρείται από πολλούς θεωρητικούς του *κινηματογράφου* και της τέχνης ο πρωταρχικός παράγοντας που φέρει την ικανότητα να μεταλλάσσει ένα *κινηματογραφικό* έργο σε έργο τέχνης. Χαρακτηριστικά, η τεχνική του *μοντάζ* είναι η πιο σημαντική δομική λειτουργία του *κινηματογράφου* γιατί επιτυγχάνει κυριολεκτικά τον *τεμαχισμό*, του εμπειρικού χώρου και χρόνου και την ανασύστασή του σ' ένα νέο, αισθητικό και νοητικό, αυτόνομο και αυτοτελές σύμπαν, το λεγόμενο *φιλμικό χωροχρόνο*, που αν και μπορεί να μη θυμίζει σε τίποτα κανένα υπαρκτό αντικειμενικό κόσμο, ο *θεατής* τον αντιλαμβάνεται ως ενιαίο και πραγματικό. Ουσιαστικά, ο *φιλμικός χωροχρόνος* είναι η ειδοποιός διαφορά του *κινηματογράφου* με τις άλλες τέχνες, αυτό που του δίνει μία επιπλέον διάσταση. Η *συμπαγής εικόνα* αυτού του υπερβατικού κόσμου εξαρτάται από το πόσο καλά είναι οργανωμένες οι γραφικές, ρυθμικές, χωρικές και χρονικές σχέσεις μεταξύ των πλάνων και σκηνών. Οι γραφικές σχέσεις αφορούν στα πλάνα που μοιράζονται κοινές

συνθέσεις στα κάδρα τους, δηλαδή σχήματα, χρώματα, φωτισμούς, κίνηση κάμερας και ηθοποιών. Εδώ είναι που η *mise-en-scene* μαζί με τις φωτογραφικές εικόνες μπορούν να αλληλεπιδράσουν αναδεικνύοντας τα πιο εικαστικά στοιχεία του *φιλμ*. Οι ρυθμικές σχέσεις αντιπροσωπεύουν όλες τους δυνατούς συνδυασμούς μεταξύ των πλάνων έτσι ώστε να συμβάλλουν σ' ένα τελικό ρυθμό εξέλιξης του έργου. Δηλαδή όλα τα πλάνα που συνδέονται πρέπει να μοιράζονται κάποια στοιχεία έτσι ώστε να μην διακόπτεται η ομαλή ροή της αφήγησης ή της φωτογραφικής εικόνας ή ακόμη και της μουσικής ή έστω όταν συμβαίνει για λόγους σκοπιμότητας τότε αυτό να εντάσσεται σε μικρότερες ενότητες που δεν θα εμποδίζουν τον συνολικό ρυθμό του έργου. Τεχνικά αυτό επιτυγχάνεται με πολλούς και διαφόρους τρόπους ανάλογα με το ρυθμό και το τέμπο που θέλει να δώσει ο σκηνοθέτης όπως είναι η διάρκεια των πλάνων, η ταχύτητά τους, η αντιπαράθεση στατικών με πλάνα κίνησης, η ισόποση κατανομή τους σε συνδυασμό με την κίνηση μέσα στο κάδρο, την κίνηση της κάμερας και το μουσικο-ηχητικό τέμπο. Τέλος οι χωρικές και χρονικές σχέσεις των πλάνων είναι οι πλέον υπεύθυνες για την δόμηση του *φιλμικού χωροχρόνου* που ανέφερα πιο πάνω. Το πείραμα του Κουλέσωφ²⁴⁹ αποκάλυψε πως το μοντάζ με ελλειπτικές, παράλληλες ή σκηνές αντιπαράθεσης, flashback και flashforward, μπορεί και ανατρέπει τις συμβάσεις της ίδιας της κινηματογραφικής γλώσσας, επικοινωνώντας όσο πιο άμεσα γίνεται το περιεχόμενο ενός έργου και κατ' επέκταση τις ιδέες του σκηνοθέτη - δημιουργού.

Ένα τέταρτο θεμελιακό στοιχείο της *φιλμικής* γλώσσας που δεν μας απασχολήσει εδώ είναι η μουσική. Ο ήχος και πόσο μάλλον η μουσική δεν χρειάζονται συστάσεις. Μελωδία, ρυθμός, τέμπο, αντίστιξη, αρμονία. Η ασύλληπτη δύναμη της μουσικής έγκειται στο γεγονός ότι εκφράζεται με την πιο αφαιρετική μορφική δομή σε σύγκριση με τις άλλες τέχνες επιδρώντας όχι μόνο στα αισθητήρια όργανά μας αλλά και σε όλες τις παράλληλες εντυπώσεις μας οξύνοντας την αντίληψή μας, ενώ μας αποκαλύπτει δομές εκεί που πρώτα δεν υπήρχαν. Η σημαντική συμβολή της μουσικής στο *φιλμ* έγκειται στο ρυθμό που μπορεί να προσδώσει ανάλογα με τη διάρκεια, την αυξομείωση της

²⁴⁹ Ο Κουλέσωφ στο πρώτο του πείραμα ένωσε πλάνα κινηματογραφημένα σε διαφορετικές τοποθεσίες που δεν είχαν καμία σύνδεση μεταξύ τους που όμως ιδωμένα σε αλληλουχία απέδιδαν νοηματικά μια ιστορία. Στο δεύτερο πείραμά του τοποθέτησε το ανέκφραστο πρόσωπο ενός ηθοποιού ανάμεσα σε διαφορετικής *sequence* (σκηνής) πλάνα και ανάλογα απ' το αφηγηματικό περιεχόμενο των σκηνών το πρόσωπο αποκτούσε σύμφωνα με τους Θεατές διαφορετικές εκφράσεις. Όρα Bordwell, D. Thompson, Kr. (2006) σελ 217-218

έντασης, την διακύμανση της χροιάς, την ομοφωνία, την πολυφωνία, όπως και την αυτόνομη πρόκληση συναισθημάτων. Μα πάνω από όλα στην *αντίληψη* του χρόνου και τις κρυμμένες στο *φιλμικό* έργο πτυχώσεις του. Ολοκληρώνοντας, η σύνθεση της *φιλμικής* σύνταξης είναι αυτή που υποβάλλει τον θεατή σε μια συγκεκριμένη κατάσταση αλλά και αυτή που συνδιαλέγεται μαζί του. Είναι αυτή επίσης που αποκαλύπτει στα πιο διεισδυτικά βλέμματα τα μηνύματα που απελευθερώνονται από τις πραγματικές προθέσεις του δημιουργού, καλώντας τον *θεατή* να τα ανασυνθέσει κατά τη διάρκεια της προβολής. Η άποψη αυτή υποδηλώνει μια ενεργητική στάση απέναντι στη θέαση. Κι εδώ όχι αποδεκτή από όλους τους αναλυτές του *φιλμ*.

Φιλμική εμπειρία και θεατής

«Χαμένος στα πέρατα του κόσμου στο νησί μου Σαλ...θυμάμαι τις εικόνες που κινηματογράφησα τον Ιανουάριο στο Τόκιο. Οι εικόνες έχουν πάρει τώρα τη θέση της μνήμης μου, αυτές είναι η μνήμη μου. Αναρωτιέμαι πως θυμούνται όσοι δεν τραβούν ταινίες, δεν φωτογραφίζουν, δεν γράφουν τίποτε στο μαγνητόφωνο, όπως κάνουν συνήθως οι άνθρωποι για να θυμούνται»

Απόσπασμα από δοκίμιο του Chris Marker που παραθέτει ο Kittler²⁵⁰, ενδεικτικό της δυναμικής σχέσης που έχει αναπτυχθεί μεταξύ του βλέμματος, του φωτογραφικού και κινηματογραφικού φακού και της μνήμης για την καταγραφή του πραγματικού. Όχι μόνο από την πλευρά του δημιουργού αλλά και από την πλευρά του *θεατή*²⁵¹. Είναι κοινή εμπειρία η ανάκληση συχνά εικόνων από τη μνήμη που δεν προέρχονται από πραγματικό βίωμα αλλά από βιωμένη αναπαράσταση του πραγματικού, από προβολή. Τα αναλογικά μέσα επικοινωνίας στα οποία καταχωρείται και ο κινηματογράφος, θα μας πει ο Kittler, εγγυώνται την ικανοποίηση της 'απαιτητικής αξίωσης', φράση που ο ίδιος αποδίδει στον

²⁵⁰ Kittler (2005) σελ 22-23

²⁵¹ Ο *θεατής* ως ξεχωριστή έννοια και πεδίο μελέτης άρχισε να απασχολεί έντονα τη θεωρία του φιλμ από τις αρχές της δεκαετίας του 70 με την Ψυχαναλυτική και Φεμινιστική προσέγγιση. Από την δεκαετία του '80 και μετά το ενδιαφέρον στράφηκε στις «κοινωνικά διαφοροποιημένες μορφές θέασης», όπως η κοινωνική τάξη, η κουλτούρα, η σεξουαλικότητα, η φυλή, το έθνος. Όρα Stam (2006) σελ 292-298

Arnheim²⁵², πιστής απεικόνισης της πραγματικότητας. Ωστόσο, ο Kittler ακολουθώντας την 'μεθοδολογική διάκριση' του Λακάν²⁵³, ανάγει τον κινηματογράφο στο επίπεδο του φαντασιακού κόσμου διακρίνοντάς τον από άλλα μέσα όπως ο φωνογράφος που ανήκουν στο πραγματικό. Η σύνδεση του κινηματογράφου με το φαντασιακό υποστηρίζεται από τον Kittler, με την ερμηνεία του ίδιου του φαινομένου του κινηματογράφου ως οπτική ψευδαίσθηση και τη συγγένειά του με την ψυχαναλυτική ερμηνεία των ονείρων, προσέγγιση παρόμοια με την ψυχαναλυτική θεωρία του κινηματογράφου.

Σύμφωνα με τον Cristian Metz, που είναι από τους κύριους εκφραστές της ψυχαναλυτικής θεωρίας του *φιλμ*, η σχέση με την αναπαραστατική εικόνα είναι συγκινησιακή, βιώνεται και καταγράφεται κατευθείαν στο υποσυνείδητο του *θεατή*, γιατί οι συνθήκες θέασης στις αίθουσες προβολών παραπέμπουν στο στάδιο πριν του ύπνου (ακινησία, σκοτάδι), ενώ η παρακολούθηση του έργου παρομοιάζεται με το ονειρικό επίπεδο (οπτικές προβολές) γι' αυτό και η ταύτιση συμβαίνει ανεπαίσθητα εκτός και αν η αφηγηματική κι αισθητική μορφή του έργου, η γλώσσα του δηλαδή είναι δυσνόητη. Η διαδικασία ταύτισης συμβαίνει, τόσο με το αναπαριστάμενο αντικείμενο/υποκείμενο όσο και με τον μηχανισμό προβολής γιατί η κάμερα αντιπροσωπεύει το βλέμμα του *θεατή*²⁵⁴. Αυτό συμβαίνει, σύμφωνα με τον Baudry, γιατί η οθόνη λειτουργεί σαν καθρέφτης²⁵⁵ σαν ψυχικό υποκατάστατο²⁵⁶ πάνω στο οποίο ο *θεατής* ταυτίζεται με το δικό του βλέμμα, τη

²⁵² Ο Kittler στο βιβλίο του *Γραμμόφωνο, Κινηματογράφος, Γραφομηχανή* χαρακτηρίζει και αναλύει τον κινηματογράφο πρώτιστα ως μέσο και όχι ως τέχνη. Στο σημείο αυτό ωστόσο δεν αναφέρει την πηγή της φράσης που προσδίδει στον Arnheim.

²⁵³ Ο.π. σελ 28-29

²⁵⁴ Ο Metz όπως και πολλοί άλλοι Θεωρητικοί του κινηματογράφου, ειδικά της Φεμινιστικής σχολής, θεωρούν πως αυτό οφείλεται σε μια αφ' ενός ναρκισσιστική τάση του *θεατή* και αφ' ετέρου σε μια ηδονοβλεπτική (scorophilia) όρο που πρώτος επισήμανε ο Freud. Όρα Metz, Ch. *Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος (Το Φαντασιακό Σημαίνει)*, (Επίμετρο: Β. Πατσογιάννης, μετάφραση: Β. Πατσογιάννης, Φ. Σιατίτσας), Πλέθρον, Αθήνα, 2007

²⁵⁵ Στο στάδιο του καθρέφτη του Lacan το βρέφος που βλέπει για πρώτη φορά τον εαυτό του στον καθρέφτη ταυτίζεται με μια φαντασιακή εικόνα του εαυτού του. Ταυτίζεται με μια αναπαράσταση και την αφομοιώνει ως την ταυτότητά του. Πριν την θέαση του ειδώλου είχε μια κατακερματισμένη εικόνα για το σώμα του και τον εαυτό του και η συγκρότηση της ταυτότητάς του συντελούνταν εφήμερα μέσα από παροδικές ταυτίσεις με τα πρόσωπα που συναντούσε. Το στάδιο του Καθρέφτη είναι στην πραγματικότητα 3 στάδια, 3 φάσεις όπου σταδιακά συμβαίνει η αναγνώριση του ειδώλου, ως το διπλό του εαυτού και όχι σαν ένα Άλλο και το σώμα αποκτά μια ολότητα και το παιδί μια ταυτότητα του εαυτού. Ο.π.

²⁵⁶ Ο Lacan πανω στον οποίο βασίζεται ο Metz και ο Baudry, πίστευε πως η συγκρότηση του υποκειμένου πραγματοποιούνταν μέσω της ταύτισης με τους 'άλλους' όπου οι 'άλλοι' ήταν ο συμβολικός τόπος που το υποκείμενο επέλεγε να συγκροτηθεί, ανάλογα με την επιθυμία του. όρα Stam (2006) σελ 208-213

δική του οπτική αντίληψη, μια πιθανή εκδοχή της²⁵⁷. Επειδή η αντανάκλαση στον καθρέφτη μοιάζει με φάντασμα (fantôme) η εμπειρία αυτή λαμβάνει χώρα στον άξονα του φαντασιακού, σύμφωνα με τον Lacan²⁵⁸ και δημιουργείται μια ναρκισσιστική σχέση με την εικόνα-είδωλο. Ο Metz αντίστοιχα θα ορίσει το ίδιο το *φιλμ* ως φαντασιακό, αναλύοντάς το σημειολογικά ως ένα διπλό φαντασιακό σημαίνον: το ίδιο είναι φαντασιακό και παραπέμπει σε ένα φαντασιακό²⁵⁹. Το φαντασιακό αυτό λειτουργεί ως χώρος εποπτείας του βλέμματος του *θεατή*, ο οποίος δεν συμμετέχει καθόλου στην αντιληπτική διαδικασία αλλά είναι 'πανεπόπτης', απών από την οθόνη αλλά παρών στην αίθουσα. Γνωρίζει ότι αυτό που αντιλαμβάνεται ανήκει στο φαντασιακό όπως και ότι αυτός που κάνει αυτή τη σκέψη δεν είναι άλλος από τον ίδιο, σαν ένα υπερβατικό υποκείμενο που έχει εποπτεία των πάντων²⁶⁰. Άρα η αίσθηση του πραγματικού είναι πιο έντονη από την ονειρική κατάσταση γιατί εκεί αυτός που ονειρεύεται δεν έχει επίγνωση αυτής του της κατάστασης. Ποτέ πριν την εμφάνισή του *φιλμ* (και της Ψυχαναλυτικής θεωρίας) η ανθρώπινη φαντασία δεν είχε παρασυρθεί σε μια τόσο ακροβατική σχέση με τον χρόνο και το χώρο και δεν είχε ψυχολογικά ταυτιστεί με μέσο τόσο πολυσύνθετης ερμηνευτικής. Η Ψυχαναλυτική θεωρία του *φιλμ* έφερε στην επιφάνεια νέες περιοχές μελέτης γύρω από την διαδικασία της θέασης που παρέμεναν κρυφές ενώ μέσα από τη θεωρία της ταύτισης αιτιολογούνται φαινόμενα που συνοδεύουν το *φιλμ* από τη γέννησή του και συνδέονται με την έντονη συναισθηματική φόρτιση που εκδηλώνεται κατά τη θέαση ενός έργου και τις συνέπειες αυτού του γεγονότος, όπως η λατρευτική προσήλωση και οι φανατικοί οπαδοί συγκεκριμένων ειδών, η ανάπτυξη και συντήρηση του Star System, ή οι έντονες αντιδράσεις και αφορισμοί έργων από την πλευρά της εκκλησίας. Από την άλλη πλευρά, υπέδειξε ένα μοντέλο θεατή μη ενεργητικού βλέμματος, που θεωρήθηκε περισσότερο δέκτης παρά ενεργός συμμετοχός στην φιλμική εμπειρία.

²⁵⁷ Ο Metz δε θα δεχθεί ακριβώς την οθόνη ως καθρέφτη, αλλά. Metz (2007) σελ 70-72

²⁵⁸ Metz (2007) σελ 26

²⁵⁹ Διότι αν δεν ήταν φαντασιακό δεν θα παρέπεμπε τόσο πειστικά σε ένα φαντασιακό. Metz (2007) σελ 67-68

²⁶⁰ Στην άποψη αυτή αντιτάχθηκε αρχικά η Φεμινιστική σχολή της θεωρίας του *φιλμ*, η οποία συγκροτήθηκε ως τέτοια με αφορμή την Ψυχαναλυτική θεωρία, θεωρώντας πως εκπροσωπούσε το ανδρικό βλέμμα εφ' όσον αυτό εκπροσωπούσαν και οι κυρίαρχες *φιλμικές* αφηγήσεις. Άρα οι γυναίκες θεατές θα έπρεπε είτε να ταυτιστούν με το βλέμμα του άντρα ενεργητικό πρωταγωνιστή είτε με το αντικείμενο του βλέμματός του, δηλαδή τη γυναίκα παθητική θύμα-ερωμένη-μητέρα-σύζυγο πρωταγωνίστρια, όπως υποστήριζε στην αρχή της Φεμινιστικής θεωρίας η Laura Mulvey. Η Gaylyn Studlar ασκώντας της κριτική θεωρώντας ντετερμινιστική την άποψη αυτή, όπως και η θεωρία του Metz, αντιπρότεινε πως η θέαση έχει τις ρίζες της στην «αρχέγονη μνήμη της ισχυρής μητέρας». Δηλαδή, κατά τη θέαση άντρες και γυναίκες θεατές ταυτίζονται με την κάμερα με μια επιθυμία ευχαρίστησης της αμφισεξουαλικότητας, έτσι ώστε τα φύλα αφού ταυτιστούν με την επιθυμία τους για την προ-οιδιπόδεια μητέρα, να ταυτίζονται και μεταξύ τους. Όρα Σταμ (2006) sel 220-231

Μια διαφορετική ερμηνεία μας μεταφέρει η Vivian Schoback, δίνοντας έμφαση στην φιλική εμπειρία²⁶¹ την οποία θεωρεί πως μοιράζονται τρία μέρη: το ίδιο το φιλμ, ο/η δημιουργός του και ο θεατής. Μεταξύ τους αναπτύσσεται μια δυναμική σχέση ανταλλαγής βλεμμάτων, όπου όλοι είναι θεατές όλων, όλοι συμμετέχουν σε μια κοινή εμπειρία αναστοχασμού και αυτοαναφορικότητας. Για να καταλάβουμε την λογική της Schoback, θα πρέπει να δούμε τη βασική θέση του Merleau-Ponty για το φιλμ, διότι αναπτύσσει τη θεωρία της για την φιλική εμπειρία ερειδόμενη στη φαινομενολογία της αντίληψης²⁶². Ο Merleau-Ponty πιστός στην αντιληπτική ικανότητα, εντοπίζει το νόημα του φιλμ ενσωματωμένο στο ρυθμό του, στη δομή του, ενώ διακρίνει σε αυτό μια εφήμερη 'ολική μορφή' με την έννοια της Gestalt λέγοντας πως είναι ένα σύνολο που δεν αναλύεται στα επιμέρους στοιχεία του. Θεωρεί λοιπόν πως κατανοούμε το νόημα του φιλμ μόνο μέσω της αντιληπτικής διαδικασίας της θέασης, γιατί το φιλμ δεν είναι αντικείμενο σκέψης, αλλά αντικείμενο αντίληψης. Για να έχουμε μια ολοκληρωμένη αντίληψη του νοήματός του πρέπει να το δούμε σε σύνολα, σε ενότητες αν όχι από την αρχή μέχρι το τέλος. Έτσι κάθε δεδομένη στιγμή, βάσει των πλάνων που έχουν προηγηθεί και αυτών που ακολουθούν σχηματίζεται το νόημά του. Δεν υπάρχει νόημα έξω από το φιλμ, δεν σημαίνει κάτι άλλο εκτός από αυτό που βιώνουμε, δηλώνει ο Merleau-Ponty, δείχνοντας ξανά τη σχέση του ενσώματου υποκειμένου με τον αισθητό κόσμο. Δεν είμαστε εμείς οι φορείς του νοήματος: πραγματώνεται τη στιγμή της αντιληπτικής διαδικασίας, στην ένωση του σώματος με την φιλική διαδικασία, δεν προϋπάρχει²⁶³.

²⁶¹ Η Schoback είναι ομότιμος καθηγήτρια Θεατρικών και Κινηματογραφικών Σπουδών και κοσμήτορας του τμήματος τέχνης του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνια, με σημαντικό συγγραφικό έργο πάνω στη θεωρία του φιλμ και τη σύνδεσή του με τη φαινομενολογία.

²⁶² Η Schoback στο βιβλίο της *The Address of the eye: a Phenomenology of Film Experience* βασίζεται στη φαινομενολογία της αντίληψης του Merleau-Ponty και στη σημειωτική του Pierce θεωρώντας πως μπορούν να συνδυαστούν, προσέγγιση την οποία ονομάζει *σημειωτική φαινομενολογία*. Όρα Schoback, V. *The Address of the eye: a Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton, 1992. Για περισσότερες πληροφορίες για τη σύνδεση του φιλμ με την φαινομενολογία και τη φιλοσοφία όρα Wahlberg, M. *Documentary Time, Film and Phenomenology*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008, *Philosophy of Film and Motion Pictures* (an anthology edited by N. Carroll and J. Cioi), Blackwell Publishing, Oxford, 2006 και *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (edited by Paisley Livingston and Carl Plantinga) Routledge, Abingdon, Oxon, 2009.

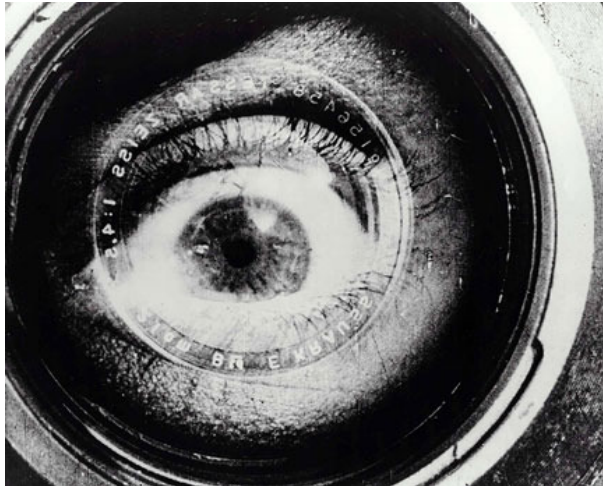
²⁶³ Από το *Film and the New Psychology* στο Merleau – Ponty, M. *Sense and Non-Sense* (translated by Hubert L. Dreyfus and Patricia Allen Dreyfus) Northwestern University Press Evanston, Illinois, 1964, σελ 48-59.

Η Sobchack πάνω στις σκέψεις αυτές πρόσθεσε την ιδέα του *φιλμ* ως 'σώμα' το οποίο μέσω του φωτογραφικού φακού και της θέσης της κάμερας λαμβάνει μια συγκεκριμένη θέση από όπου θεάται την εμπειρία που καταγράφει. Επιπλέον, αντιπροσωπεύει την άποψη του σκηνοθέτη ενσωματωμένη και αυτή στο έργο μέσω του μοντάζ και του ρυθμού που δημιουργεί. Συνεπώς, η προβολή αποτελεί ένα σύστημα ενεργής επικοινωνίας και ανταλλαγής βλεμμάτων, αντιλήψεων και 'σωματικών' αντιδράσεων. Μέσα από αυτή τη σωματική φιλική εμπειρία, ο *θεατής* αντιλαμβάνεται τη σπουδαιότητα της φιλικής τέχνης καθώς ενεργοποιεί τη συνείδησή του καθ' όλη τη διάρκεια της θέασης, η οποία αναστοχάζεται συστηματικά, επαναπροσδιορίζοντας τον εαυτό της συνεχώς μέσα από την επαφή της με τον φιλικό κόσμο. Η προθεσιακότητα του Husserl ενσαρκώνεται από την ίδια τη φύση του φιλικού μέσου. Η κάμερα και κατά συνέπεια το βλέμμα είναι πάντα στραμμένα κάπου υποδηλώνοντας την πρόθεση της συνείδησης σε κάτι έξω από αυτή. Έτσι που προκύπτουν αναπόφευκτα ερωτήσεις του τύπου 'τι είναι αυτό που βλέπω', 'ποια είναι η οπτική του σκηνοθέτη', 'τι κοιτάζει ο φακός' 'είναι το δικό μου βλέμμα αυτό που κοιτάζει την προβολή ή το βλέμμα του σκηνοθέτη' 'ή μήπως της κάμερας'. Στις ερωτήσεις που θέτει η Schoback μπορεί ο καθένας να αντλήσει από προσωπικές εμπειρίες θέασης για να σκεφτεί ότι κάποιες φορές τα βλέμματα μπερδεύονται και επιβάλλεται μια εγρήγορση για να αποφύγουμε την ταύτιση με σημείο θέασης που δεν μας αρέσει (όπως μια κάμερα που κινείται απότομα) ή ένα βλέμμα που μας κοιτάζει από το φακό και μας τρομάζει. Η *αντίληψη* για την Sobchack είναι μια ενσώματη όραση. Επομένως, η φιλική εμπειρία δεν αντανάκλα, μέσα από την διαδικασία της, μόνο τις αντιλήψεις και εμπειρίες του σκηνοθέτη, αλλά παριστά και την άμεση αντιληπτική έκφραση και εμπειρία του *φιλμ*. Το βλέμμα κι εδώ δρα ως ενεργητική όραση και επομένως αντίληψη που αναλύει και τροφοδοτεί τη συνείδηση με υλικό προς περεταίρω επεξεργασία.

Φιλμ και πραγματικότητα

«Είμαι ένα μάτι. Ένα μηχανικό μάτι. Εγώ, η μηχανή, σου δείχνω έναν κόσμο με τον τρόπο που μόνο εγώ μπορώ να τον δω. Απελευθερώνομαι για σήμερα και για πάντα από την ανθρώπινη ακινησία. Βρίσκομαι σε συνεχή κίνηση. Πλησιάζω και απομακρύνομαι από τα αντικείμενα...Είμαι εγώ, η μηχανή, που ελίσσομαι

στις χαοτικές κινήσεις...Απαλλαγμένη από τα όρια του χρόνου και του χώρου
συντάσσω το καθένα και όλα τα σημεία του σύμπαντος, όπου τα θέλω να είναι.
Ο τρόπος μου με οδηγεί προς τη δημιουργία μιας νέας αντίληψης του κόσμου.
Έτσι εξηγώ με νέο τρόπο τον άγνωστο σε σένα κόσμο.»²⁶⁴



εικ. 12 Φωτογραφία από τον 'Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή' του Verton . «το μάτι γίνεται κάμερα και η κάμερα μάτι» (Breschand 2006)

Το μανιφέστο του Verton, αποθεωτικό για την κινηματογραφική μηχανή, εκφράζει μια πεποίθηση κοινή πλέον για την θεωρία του κινηματογράφου, που είναι η μεταφορική σύγκριση μεταξύ ματιού και φωτογραφικού φακού και είδαμε σε

διαφορετικές προσεγγίσεις στην προηγούμενη ενότητα. Ο Verton μιλά από τη θέση του δημιουργού και του θεωρητικού που απωθείται από τη μυθοπλασία και αναγνωρίζει μόνο τη ρεαλιστική, αν και δημιουργική, απεικόνιση της πραγματικότητας. Ανήκει στους δημιουργούς του είδους του ντοκιμαντέρ²⁶⁵, που σαν τρόπος καταγραφής είχε παράλληλη

²⁶⁴ Απόσπασμα από άρθρο του Dziga Verton δημοσιευμένο το 1923. Στο Berger, J. *Η Εικόνα και το Βλέμμα*, (μετάφραση: Ζαν Κονταράτου), 2^η έκδ., Οδυσσέας, Αθήνα, 1993, σελ 17. Ο Dziga Verton (1896-1954) είναι μια εμβληματική μορφή στην ιστορία του ντοκιμαντέρ. Το Verton ψευδώνυμο που σημαίνει 'περιστρεφόμενη σβούρα ή τσιγάννος' και το επέλεξε ο David Abramovich Kaufman που ήταν το πραγματικό του όνομα. Πρωτοπόρος κινηματογραφιστής, σκηνοθέτης και θεωρητικός του κινηματογράφου, εμπνευστής της Κάμερας-Μάτι (Kino-Eye ή Kino-Pravda) της ομάδας Kínoki (δικής του έμπνευσης λέξη) και του κινήματος kinoxlaz. Ο ίδιος ανήκε στον κύκλο των φουτουριστών ποιητών αλλά επηρεάστηκε και από τον Κονστρουκτιβισμό, Φουτουρισμό, Προντουκτιβισμό και το Μέτωπο της Αριστερής Τέχνης (Left Art Front), ο Verton και οι Kínoki εναντιώθηκαν στον *κινηματογράφο* Μυθοπλασίας αναλαμβάνοντας να καταγράψουν την απτή πραγματικότητα και τις εκφάνσεις της μέσα στο κλίμα της πυρετώδους ανάπτυξης των πόλεων, με όσο το δυνατόν περισσότερους τρόπους. Ωστόσο, ήταν μια δημιουργική αποτύπωση του πραγματικού, εμπλέκοντας ποίηση, μουσική και καταγιστικό μοντάζ εικόνων που εξέλιξε τις μέχρι τότε τεχνικές γι' αυτό και θεωρείται πρωτοπόρος τόσο στον φορμαλισμό του όσο και στην ιδέα της καταγραφής τύπου επίκαιρων της εποχής.. Θέση του ήταν να διαμορφώσει την πραγματικότητα μέσω της κάμερας ενώ τασσόταν υπέρ, σε βαθμό προπαγάνδας, της ρώσικης επανάστασης. Ίσως το πιο γνωστό, σίγουρα το πιο εμβληματικό και ορόσημο για την ιστορία του κινηματογράφου και του ντοκιμαντέρ έργο, που έφερε μια μικρή επανάσταση σε θέματα τεχνικής της φωτογραφίας και του μοντάζ, ωθώντας την εξέλιξη της μορφής του *φιλμ*, είναι 'Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή' του 1929. Για περισσότερες πληροφορίες όρα Hicks, J. *Dziga Vrtov. Defining Documentary Film*, I.B.Tauris, London, 2007 και *The Oxford History of World Cinema* (edit by Geoffrey N. Smith), Oxford University Press, Oxford, 1997, Στεφανή, Ε. *10 Κείμενα για το Ντοκιμαντέρ*, Πατάκη, Αθήνα, 2007

²⁶⁵ Η λέξη, όπως μας πληροφορεί ο Jarmo Valkola, ετυμολογικά προέρχεται από το λατινικό docere, το διδάσκειν. Αργότερα απέκτησε τη σημασία του χαρτιού, του βιβλίου, του αρχείου και του τεκμηρίου. Όρα

εξέλιξη και δική του ιστορία με το αφηγηματικό ή διαφορετικά μυθοπλαστικό φιλμ. Από τα στιγμιότυπα των αδελφών Lumiere, που θεωρούνται τα πρώτα δείγματα ρεαλιστικής γραφής, μέχρι σήμερα, το ντοκιμαντέρ συνδέθηκε με θέματα του κοινωνικού γίνεσθαι και το πραγματικό και αντιμετωπίστηκε ως τεκμήριο αληθείας και αντικειμενικότητας στην παρατήρηση του κόσμου²⁶⁶, κάτι που προτείνεται και από το χαρακτηρισμό του ως 'τεκμήριο' (documentary). Ο όρος αν και χρησιμοποιούνταν ως περιγραφή των διαφορετικών σε ύφος φιλμ από τις αρχές του αιώνα²⁶⁷, επίσημα υιοθετήθηκε από John Grierson, που θεωρείται και ο θεμελιωτής του ντοκιμαντέρ και από τους πρώτους θεωρητικούς του. Ο Grierson απέδωσε το χαρακτηρισμό αυτό για να περιγράψει τα έργα του Robert Flaherty²⁶⁸ ο οποίος όταν γύρισε το *Νανούκ του Βορρά* (*Nanook of the North: A Story Of Life and Love In the Actual Arctic*) το 1922, χρησιμοποίησε και στοιχεία μυθοπλασίας.

Πολλά έχουν γραφεί από τότε για το αν το ντοκιμαντέρ μπορεί τελικά να καταγράψει την αντικειμενική πραγματικότητα ή όχι και εάν ναι ποιος θα ήταν ο καλύτερος τρόπος. Οι διαφορετικές ερμηνείες στην προσέγγιση της πραγματικότητας, στη θεματική και στην υφολογική χρήση του μέσου είναι ενδεικτικό της πολυμορφίας του και της δυναμικής του, γεγονός που μαρτυρά και η σημερινή κατάταξή του σε υποείδη και καταδεικνύει ακόμη περισσότερο τη δυσκολία ενός καθολικού ορισμού. Αρκεί να φανταστεί κανείς πόσο διαφορετική είναι η απόδοση της πραγματικότητας σε ένα *ποιητικό*

Jarmo Valkola *Το Ντοκιμαντέρ στην Ψηφιακή Εποχή στο Ντοκιμαντέρ, Μια Άλλη Πραγματικότητα. Θεωρητικά Κείμενα για την Ταυτότητα του Ντοκιμαντέρ στον 21^ο αιώνα*. (Συλλογή κειμένων) (επιμέλεια: Ειρήνη Στάθη, Γιάννης Σκοπετέας), Αιγόκερος, Αθήνα, 2009, σελ 35-53

²⁶⁶ Η ιδέα να χρησιμοποιηθεί το φιλμ ως τεκμήριο της πραγματικότητας, σύμφωνα με τον Βαλούκο, προέρχεται από τον Matuszewski (Ματουσέφσκι) ο οποίος το 1898 διαβλέπει σε αυτόν την δυνατότητα καταγραφής και τεκμηρίωσης της ιστορίας και προτείνει την ίδρυση μουσείου για την συλλογή φιλμ που θα καταγράφουν γεγονότα. Από το 1898 πράγματι ξεκινούν οι πρώτες καταγραφές ιατρικών (χειρουργικών) επεμβάσεων όπως και φιλμ παρατήρησης συμπεριφοράς ζώων στη φύση. Όρα Βαλούκος (2003) σελ 124

²⁶⁷ Ο Βαλούκος αναφέρει πως ο Σαντούλ (θεωρητικός και συγγραφέας ενός από τα πρώτα βιβλία ιστορίας του φιλμ) πως είχε χρησιμοποιηθεί ως 'τεκμηριωτικός' από το 1879 μαζί με την λέξη ιμπρεσιονιστής μέχρι το 1906 που σχετίστηκε με το φιλμ και από το 1922 εισχώρησε στην Γαλλική γλώσσα με τον θρίαμβο του Νανούκ του Βορά. Όρα Βαλούκος (2003) σελ 128-129

²⁶⁸ Ο Flaherty, ήταν κυνηγός και εξερευνητής του βόρειο παγωμένου Καναδά, με ενδιαφέρον για την ανθρωπολογία και την εθνολογία. Έμεινε στην ιστορία με τον Νανούκ του Βορρά ως το πρώτο μεγάλο μήκους ντοκιμαντέρ το οποίο παρακολουθούσε τη ζωή μιας οικογένειας της φυλής Inuk. Όμως είχε έντονα στοιχεία μυθοπλασίας γιατί ο Flaherty αναγκάστηκε, αφού καταστράφηκαν οι λήψεις που έκανε την πρώτη φορά της επίσκεψής του, για να το πραγματοποιήσει, να το ξαναγυρίσει στήνοντας και σκηνοθετώντας πολλές από τις σκηνές του βάζοντας επίσης πλαστούς χαρακτήρες. όρα Geoffrey N. Smith (1997) σελ 322-331, Στεφανή (2007) σελ 19-25 και Βαλούκο (2003) σελ 124-125

ντοκιμαντέρ από ένα ντοκιμαντέρ της παρατήρησης (*observational*), ένα ντοκιμαντέρ του άμεσου κινηματογράφου (*cinema direct*) ή του κινηματογράφου αλήθεια *cinema- vérité*²⁶⁹, ή το θέμα στα ανθρωπολογικά ντοκιμαντέρ με τα ιστορικά ή τα επιστημονικού ενδιαφέροντος²⁷⁰. Όπως επίσης, αν στην πιο απλή του μορφή και σύνθεση ένα ντοκιμαντέρ απαιτεί 1-3 άτομα, στις περιπτώσεις των *docudrama*²⁷¹ μπορεί να είναι εκατοντάδες οι συνεργάτες, με συμμετέχοντες ηθοποιούς, σκηνικά και δραματοποιημένες σκηνές και προϋπολογισμό που μπορεί να αγγίζει τα αντίστοιχα ποσά των ακριβών παραγωγών *φιλμ μυθοπλασίας*. Μια εύλογη ερώτηση τότε θα ήταν 'πως ορίζεται το ντοκιμαντέρ;' 'με ποια κριτήρια ξεχωρίζει από το *φιλμ μυθοπλασίας*;' 'Η ακόμη πιο ειδικά, όπως θέτει την ερώτηση η Εύα Στεφανή «πως κινηματογραφεί κανείς την πραγματικότητα»²⁷² και ποιος ο λόγος να κινηματογραφηθεί;

Η αλήθεια είναι πως δεν υπάρχουν σαφή κριτήρια, ούτε ορισμός που να διαχωρίζει το ντοκιμαντέρ αυστηρά από την μυθοπλασία χωρίς να προκαλέσει πλήθος αντιδράσεων, αναφέρει ο Breschand²⁷³. Η Αγγλική λέξη 'non-fiction' (μη-μυθοπλασία) δεν αποσαφηνίζει την απορία όπως θα δούμε. Το πώς ορίζεται το ντοκιμαντέρ μπορεί να περιγραφεί μέσα

²⁶⁹ Τα είδη αυτά όπως και πολλά άλλα διαφέρουν όχι μόνο από τον τρόπο καταγραφής ενός γεγονότος αλλά και από τη θέση που παίρνει ο σκηνοθέτης απέναντι στην πραγματικότητα. Λόγου χάρη, στο *cinema direct* η κάμερα θεωρείται πως καταγράφει αυτό που ήδη υπάρχει χωρίς καμιά παρέμβαση του σκηνοθέτη ενώ στο *cinema vérité* η κάμερα και ο σκηνοθέτης καταγράφουν το γεγονός όπως εξελίσσεται και διαμορφώνεται με την καταλυτική παρουσία της κάμερας και του παρατηρητή σκηνοθέτη. Ενώ στο *ποιοητικό ντοκιμαντέρ* η προσωπική ερμηνεία της πραγματικότητας κινείται στα όρια μιας εικαστικής οπτικής όπου η οπτική και ηχητική σύνταξη είναι τα πιο βασικά στοιχεία της δομής. Οι διαφορές λοιπόν ανάμεσα στα είδη είναι και υφολογικές. Και μόνο από τις συνηθισμένες τηλεοπτικές προβολές με τα ιστορικά ντοκιμαντέρ, ανθρωπολογικά, κοινωνικά, επιστημονικά, ταξιδιωτικά, για το φυσικό περιβάλλον, την τέχνη μπορεί να διακρίνει κανείς πόσο διαδορετικά μπορεί να είναι μεταξύ τους αλλά και πόσο δύσκολο είναι να κατηγοριοποιηθούν όταν κάποια από αυτά χρησιμοποιούν μικτές τεχνικές και ειδολογικές αναφορές σε πάνω από ένα είδος. Για τις διαφορετικές κατηγορίες και προσεγγίσεις όρα Nicholls, B. *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2001 Rabiger, M. *Directing the Documentary*, 4th edition, Focal Press, Amsterdam, 2004 και Στεφανή (2007) σελ 49-51

²⁷⁰ Και σε αυτά τα είδη θα υπάρχουν αφ' ενός υποκατηγορίες θεματικές αλλά διαφορετικές προσεγγίσεις που έχουν με αυτά που αναφέραμε ενδεικτικά στην αμέσως πιο πάνω υποσημείωση.

²⁷¹ Μια σχετικά σύγχρονη τάση είναι η χρήση του δράματος ως αφηγηματική δομή στο πλαίσιο ενός ντοκιμαντέρ. Αυτό σημαίνει σενάριο με δραματικά στοιχεία και χρήση ηθοποιών για την αναπαράσταση ιστορικών συνήθως γεγονότων, ή σκηνών του παρελθόντος που έχουν αφηγηματική αξία για την εξέλιξη ενός έργου ανεξάρτητα από τη θεματική του. Αυτά τα ντοκιμαντέρ χαρακτηρίζονται από την δομή τους και τη σκηνοθετική τους προσέγγιση ως *docudrama*. Ένα τηλεοπτικό υποείδος που σχεδιάστηκε ως ένα φθινό τηλεοπτικό δράμα είναι το *docusoap* το οποίο χρησιμοποιεί τεχνικές τύπου ντοκιμαντέρ στην καταγραφή σκηνών. Σχετίζεται με την τηλεοπτική τάση της reality TV. Όρα Ειρήνη Στάθη, Γιάννης Σκοπετέας (2009) σελ 181-205

²⁷² Όρα Στεφανή (2007) σελ 9

²⁷³ Breschand, J. *Ντοκιμαντέρ. Η Άλλη Όψη του Κινηματογράφου* (μετάφραση: Δώρα Θυμιοπούλου), Πατάκη, Αθήνα, 2006, σελ 6-7

από την ιστορική του διαδρομή και τις απόψεις τόσο των θεωρητικών όσο και των ίδιων των δημιουργών. Ο John Grierson, θεωρούσε πως σκοπός του ήταν να συνδέσει περισσότερο τον πολίτη με τα κοινωνικά δρώμενα²⁷⁴. Όπως αναφέρει η Στεφανή, ο Grierson έβλεπε το ντοκιμαντέρ ως μέσο κοινωνικής παρέμβασης και διδακτικής παρόμοια με του σχολείου και της εκκλησίας. Ο Rabiger μιλά για το ντοκιμαντέρ ως το μέσο που μπορεί να καταγράψει κάθε κοινωνική δραστηριότητα και στιγμιότυπο της καθημερινότητας, να γίνει μάρτυρας μεγάλων γεγονότων [και μικρών στιγμών], να καταγράψει αλλά και να επανερμηνέψει την ιστορία και την κουλτούρα, να φέρει τον κοινό άνθρωπο στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος και όλα αυτά του δίνουν μια μικρή εξουσία που μαζί της έρχεται μια ηθική ευθύνη²⁷⁵.

Σχετικά με την διαφορά του από τα φιλμ μυθοπλασίας, η Στεφανή αναφέρει πως η διαφορά τους έγκειται στο πως διαχειρίζονται στοιχεία της πραγματικότητας και της μυθοπλασίας, υπογραμμίζοντας πως όπως όλες οι αναπαραστατικές τέχνες έτσι και το ντοκιμαντέρ, ερμηνεύει την πραγματικότητα, δεν είναι η πραγματικότητα²⁷⁶. Υπάρχει μια ποιοτική διαφορά στην προσέγγιση της πραγματικότητας μεταξύ ντοκιμαντέρ που υποδηλώνεται από την σχέση του σκηνοθέτη με την καταγραφή του θέματός του και την επαφή με το κοινό του απευθύνοντάς τους ερωτήσεις για το πραγματικό σύμφωνα με τον Bill Nichols. Για να προσθέσει πως κάθε *φιλμ* είναι ένα ντοκιμαντέρ ακόμη και η πιο φαντασιόπληκτη μυθοπλασία εφ' όσον μας μεταφέρει στοιχεία που αφορούν στην κουλτούρα και για το γούστο των ανθρώπων που το έφτιαξαν. Απλά στην περίπτωση του ντοκιμαντέρ δεν εκπληρώνεται απλά μια προσωπική επιθυμία αλλά αναπαριστάται ένα μέρος του κόσμου σε μια μορφή που τον κάνει πιο απτό²⁷⁷.

Αν αναλογισθούμε πως και στο ντοκιμαντέρ χρησιμοποιείται η ίδια λίγο πολύ τεχνική και φιλμική γλώσσα, με την κάμερα να αλλάζει φακούς, θέσεις, γωνίες λήψεις, μεταβάλλοντας κάθε φορά το κάδρο και συνεπώς το ορατό, το *βλέμμα*, την *αντίληψη* ενώ στη διαδικασία του μοντάζ ακόμη και χωρίς πρόσθετη μουσική και ήχους, το πιο στοιχειώδες κόψιμο των πλάνων και η διάρκειά τους συνιστά μια επιλογή και μια

²⁷⁴ Ειρήνη Στάθη, Γιάννης Σκοπετέας (2009) σελ 7

²⁷⁵ Όρα Rabiger, M. *Directing the Documentary*, 4th edition, Focal Press, Amsterdam, 2004, σελ 3-15

²⁷⁶ Στεφανή (2007), σελ 10-11

²⁷⁷ Nicholls (2001) σελ 1

παρέμβαση σε μια πραγματικότητα, μπορούμε πολύ απλά να συμπεράνουμε πως η θέαση ενός ντοκιμαντέρ δεν διαφέρει από το φιλμ μυθοπλασίας από την πλευρά της αντιληπτικής διαδικασίας και της σύλληψης του αναπαριστάμενου πραγματικού. Ο David McDougal, σκηνοθέτης και θεωρητικός του ντοκιμαντέρ, αναφέρει χαρακτηριστικά:

«Η ποικιλία των κινηματογραφικών λήψεων και των τεχνικών του μοντάζ τόσο στα φιλμ μυθοπλασίας όσο και στα μη μυθοπλαστικά, χρησιμοποιούνται κατ' αρχήν για να κερδίσουν τη συνενοχή του θεατή αφοπλίζοντας και προσεγγίζοντας το θέμα από κάθε δυνατή σκοπιά. Είναι μια υπερβολή που ξεπερνά τα όρια μιας φυσιολογικής αντίληψης. Υπάρχουν ευρυγώνιες λήψεις και πολύ κοντινά πλάνα για απόσταση και εγγύτητα. Μοντάζ που συμπυκνώνει και ενδυναμώνει χαρακτηριστικές δράσεις και ενότητες λήψεων που κατευθύνουν το βλέμμα μας στις συμπεριφορές και τις αποχρώσεις τους.»²⁷⁸

Επιπρόσθετα, ο Jarmo Valkola επισημαίνει πως με την ψηφιακή τεχνολογία, μπορεί μια εικόνα, μια σκηνή, ακόμη και από φιλμ αρχείου να κατασκευασθεί ανάλογα με τις προθέσεις και τις επιθυμίες του δημιουργού ή παραγωγού²⁷⁹. Αν θυμηθούμε και τη ρήση της *Gestalt* πως κάθε οπτική αντίληψη είναι οπτική ψευδαίσθηση γίνεται κατανοητό πως κάθε λήψη αντιστοιχεί όχι απλώς σε ένα βλέμμα, αλλά σε ένα διαμεσολαβημένο βλέμμα που υπόκειται στις ιδιαιτερότητες μιας συγκεκριμένης τεχνολογίας κάθε φορά και σχετίζεται με το σώμα της κάμερας, τους φακούς, τον αισθητήρα καταγραφής, την αναλογική ή ψηφιακή σάρωση του οπτικού πεδίου, των μηχανημάτων ή λογισμικών συνάρμοσης (του μοντάζ), δηλαδή χημείας, μηχανικής, οπτικής, αλγορίθμων, ευρεσιτεχνίας, επιστημονικής έρευνας, κατασκευής των τεχνημάτων της τεχνολογίας που σημαίνει οικονομικοί, κοινωνικοί και πολιτικοί παράγοντες. Ίσως τα τελευταία να μην γίνονται φανερά στις απλές λήψεις των φωτογραφιών και τα πλάνα που απολαμβάνουμε στις σκοτεινές αίθουσες ή τους δέκτες των σπιτιών μας. Είναι όμως μια κρυφή διάσταση των εικόνων που βλέπουμε που πιστεύουμε 'αληθινές'.

²⁷⁸ Στο Συμπαιγνίες του Στυλ του David McDougall στο *Εθνογραφικός Κινηματογράφος και Ντοκιμαντέρ. Θεωρητικές και Μεθοδολογικές Προσεγγίσεις*. (Συλλογή κειμένων) (επιμέλεια και πρόλογος: Νικολακάκης), Γ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1998, σελ 154

²⁷⁹ Όρα Στάθη, Σκοπετέας (2009) σελ 38

Το συμμετοχικό βίντεο

Αυτό που θα μας απασχολήσει σε αυτή την ενότητα όπως και στην επόμενη είναι μια ξεχωριστή περίπτωση ντοκιμαντέρ: το *συμμετοχικό βίντεο* (*participatory video*). Η επιλογή εξέτασής του στο πλαίσιο της εργασίας έγινε γιατί αν και είναι τρόπος καταγραφής κοντινός στο ντοκιμαντέρ²⁸⁰, ή καλύτερα μέθοδος ενδυνάμωσης και επικοινωνίας, φέρει μια δυναμική που μπορεί να αξιοποιηθεί τόσο κοινωνικά όσο και από τις τέχνες πιστεύοντας προσωπικά πως είναι κοντά στις ιδέες της *συμμετοχικής και κοινοτιστικής τέχνης* (*participatory, community art*)²⁸¹ και του *συμμετοχικού θεάτρου* ή *θεάτρου των καταπιεσμένων* (*participatory theatre, theatre of the oppressed*)²⁸². Θα πρέπει να διευκρινισθεί πως το συμμετοχικό βίντεο δεν σχετίζεται με την τακτική του *συμμετοχικού κινηματογράφου* (*participatory cinema*) ή όπως αλλιώς λέγεται *συμμετοχικού ντοκιμαντέρ* (*participatory documentary*). Τα τελευταία υποδηλώνουν την συμμετοχή του σκηνοθέτη σε αυτό που διαδραματίζεται μπροστά στην κάμερα, όπως και των προσώπων που είναι αντικείμενο καταγραφής στον τρόπο της κινηματογράφησης. Δηλαδή μια συνεργασία μεταξύ τους όπου αναγνωρίζεται ο ρόλος και η παρέμβαση του παρατηρητή στην εξέλιξη του γεγονότος.

Ο Luc De Heusch, όπως αναφέρει ο Rouch²⁸³, χρησιμοποιούσε τον όρο *συμμετοχική κάμερα* (*participatory camera*) για τα έργα του Flaherty, επιτελώντας μια 'συμμετοχική παρατήρηση' μέσα από την 'ανατροφοδότηση' που σημαίνει αμοιβαία κατανόηση και συνεργασία, που επιχειρούσε με το περιβάλλον του φιλμ του. Παρόμοια, ο McDougall όταν μιλά για *συμμετοχικό κινηματογράφο* κινείται στην ίδια λογική, για παράδειγμα ο σκηνοθέτης μπορεί να κάνει ερωτήσεις την ώρα του γυρίσματος κι έτσι να δηλώνει την

²⁸⁰ Δεν υπάρχουν ακόμη θεωρητικές συγκρίσεις των δύο 'ειδών' προσέγγισης. Δηλαδή το συμμετοχικό βίντεο δεν είναι καταγεγραμμένο στην ιστορία του φιλμ ή του ντοκιμαντέρ ως είδος ξεχωριστό.

²⁸¹ Όρα Suzana Milevska Participatory Art στο http://www.springerlin.at/dyn/heft_text.php?lang=en&textid=1761

²⁸² Το συμμετοχικό θέατρο ή θέατρο των καταπιεσμένων το εισήγαγε σαν έννοια και πρακτική ο Βραζιλιάνος θεατρικός σκηνοθέτης Augusto Boal επηρεασμένος από τον θεωρητικό της εκπαίδευσης Paulo Freire. Χωρίζεται σε τρεις κατηγορίες: το θέατρο-εικόνα, το αόρατο-θέατρο και το θέατρο forum. Είναι μια πρακτική που απευθύνεται σε ομάδες και κοινότητες που έχουν μια ανάγκη, να επιλύσουν ένα πρόβλημα, να εκφραστούν, να απελευθερώσουν καταπιεσμένα συναισθήματα. Με μια σειρά κινησιολογικών και ασκήσεων σωματικής έκφρασης καλούνται να παραστήσουν με το σώμα μόνο, κρυμμένα συναισθήματα και σκέψεις. όρα Boal, A. *Games for Actors and Non-Actors* (translated by Adrian Jackson), 2nd ed, Routledge, New York, 2006

²⁸³ Όρα Jean Rouch Η Κάμερα και ο Άνθρωπος στο (Νικολακάκης 1998, σελ 76-112)

παρουσία του, αλλά ακόμη πως είναι δυνατό και να μην είναι φανερός στο ευρύ κοινό οι πρακτικές του *συμμετοχικού κινηματογράφου* αλλά επηρεάζουν το συνολικό έργο και αυτό έχει σημασία. Μπορεί επίσης να έχει επιλεγεί από πριν η προσέγγιση του *κινηματογράφου της παρατήρησης (observational cinema)* ή του *κινηματογράφου της αλήθειας (cinema vérité)* και να προστεθεί, ενσωματωθεί η συμμετοχικότητα²⁸⁴. Ή όπως απλά λέει ο Nichols η συμμετοχικότητα πραγματοποιείται από την στιγμή που ο σκηνοθέτης αποφασίζει να σταματήσει να κρύβει τον εαυτό του/της²⁸⁵.

Ξεκινώντας από τον όρο *‘συμμετοχικό βίντεο’* θα λέγαμε πως είναι σχεδόν αυτοπροσδιοριστικός. Η Shirley White παίζοντας δημιουργικά με την λέξη *‘συμμετοχικό’* γράφει πως είναι φύση καλειδοσκοπική γιατί όπως το καλειδοσκόπιο αλλάζει σχήματα και χρώματα έτσι αλλάζει όψεις και η λέξη ανάλογα με το ποιος και πως τη χρησιμοποιεί και «όπως η στιγμιαία καλειδοσκοπική εικόνα μπορεί να είναι απατηλή και εύθραυστη αλλάζοντας από τη μια στιγμή στην άλλη»²⁸⁶. Άποψη που δεν είναι πολύ μακριά από την πραγματικότητα του PV (από τα αρχικά *Participatory video*) γιατί όπως θα δούμε, δεν είναι μια απλή παραγωγή *φιλμ* που αποφασίζει ένας σκηνοθέτης να κάνει μια μέρα. Είναι μια συμμετοχική, ομαδική δουλειά που απαιτεί προσωπικό χρόνο και ‘χώρο’ όσο διαρκεί το συμβάν. Το αν η διαδικασία είναι χρονοβόρα εξαρτάται από την ίδια την ομάδα ή την κοινότητα που συμφωνεί για την οργάνωση ενός έργου PV. Η πρόταση στην ομάδα συνήθως προέρχεται από κάποιο φορέα μη κυβερνητικό. Η επιτυχία του δεν είναι πάντα δεδομένη. Η διαδικασία είναι πιο σημαντική από το αποτέλεσμα γιατί μέσω αυτής τα άτομα της κοινότητας ή της ομάδας έρχονται σε επαφή μεταξύ τους κι επικοινωνούν. Να δούμε όμως πρώτα πως ορίζεται από τους ανθρώπους που ασχολούνται μία με δύο δεκαετίες με αυτό για να χτίσουμε σιγά την εικόνα του τι είναι το PV.

Ο πιο απλός ορισμός δίνεται από τον Nick Lunch, σαν ένα σύνολο δεξιοτήτων που προσφέρονται σε μια ομάδα ή κοινότητα ανθρώπων έτσι ώστε να δημιουργήσουν το δικό

284 Όρα McDougalls *Beyond Observational Cinema* στο *Movies and Methods*, Volume II (edited by Bill Nichols), University of California Press, Berkeley, 1985. Όρα επίσης στο Nichols (2001) σελ 99-101

285 Όρα Nichols (2001) σελ 99-101

286 Όρα *Participatory Video: Images that Transform and Empower* (Edited by Shirley A. White). Thousand Oaks: Sage Publications, 2003 σελ 8

τους *φιλμ*²⁸⁷. Είναι δηλαδή μια μορφή *φιλμ* που απαιτεί την συμμετοχή μιας ομάδας για να πραγματοποιηθεί, από την αρχή μέχρι το τέλος του και χρειάζεται κάποιος να μεταφέρει τις απαραίτητες γνώσεις για την δημιουργία του και να συντονίζει την όλη προσπάθεια. Η Jackie Shaw θα προσθέσει πως ο πρωταρχικός σκοπός του PV είναι να δημιουργήσει ένα κλίμα παρότρυνσης σε άτομα και ομάδες συμμετοχής σε ένα κοινό έργο με στόχο την ανάπτυξη κάποιου πράγματος, μιας ιδέας, εκδήλωσης αλλά το *φιλμ* είναι το πιο αποδοτικό. Αν και είναι σημαντικό τα άτομα που συμμετέχουν σε μια τέτοια προσπάθεια να μάθουν τις βασικές τεχνικές γνώσεις για να έχουν όσο γίνεται περισσότερη αυτονομία, το πιο ουσιαστικό στοιχείο είναι η ίδια η διαδικασία συμμετοχής στο ομαδικό έργο²⁸⁸. Υπάρχουν περιπτώσεις σύντομων εργασιών (projects) όπου δεν προλαβαίνει η ομάδα να μάθει το τεχνικό μέρος αλλά καθοδηγεί τον υπεύθυνο τεχνικό. Από την ίδια οπτική, Shirley White θα τονίσει τη σημασία της προσωπικής ενεργητικής συμμετοχής στο διάλογο, στην ανταλλαγή ιδεών και λήψη των αποφάσεων, στη δράση μέσα από το δυναμικό ομαδικό συμμετοχικό πνεύμα που θα δημιουργηθεί στην ομάδα που τα άτομα ανήκουν ή επιλέγουν να ενταχθούν.²⁸⁹ Διαφαίνεται λοιπόν πως μια ουσιαστική διαφορά του με το απλό ντοκιμαντέρ, έγκειται στην διαδικασία παραγωγής ενός έργου PV και στην αναγκαία συμμετοχή μιας ομάδας στη λήψη των αποφάσεων για το θέμα και την προσέγγισή του.

Σε σχέση με το ντοκιμαντέρ, ο N. Lunch θα εξηγήσει πως αν και υπάρχουν είδη ντοκιμαντέρ και σκηνοθέτες που προσεγγίζουν τα θέματά τους με μεγάλη ευαισθησία, αφιερώνοντας πολύ χρόνο στο πεδίο ερευνώντας για ένα θέμα, ένα πρόσωπο ή μια ομάδα, το τελικό αποτέλεσμα θα φέρει μια και μόνο υπογραφή: του δημιουργού. Αυτό εξ' αρχής είναι εκτός λογικής του PV του οποίου σκοπός είναι να ενδυναμώσει, να ενθαρρύνει, να κοινωνικοποιήσει, να προωθήσει λύσεις, να εκφράσει και να γίνει μέσο επικοινωνίας μιας ομάδας ανθρώπων ανεξαρτήτου ηλικίας, φύλου, εθνότητας, θρησκείας και όποιας άλλης διάκρισης, που για κάποιους λόγους (κοινωνικού αποκλεισμού συνήθως) βρίσκουν τους

²⁸⁷ Τα αδέλφια Nick και Chris Lunch έχουν οργανώσει ίσως το πιο απλό και συνεκτικό εγχειρίδιο μεθοδολογίας του συμμετοχικού βίντεο. Όρα Lunch, Ch. And N. Insights into Participatory Video, A Handbook for the Field, Inshighshare, London, 2006. Στην ιστοσελίδα της μη κερδοσκοπικής εταιρίας που έχουν ιδρύσει (Inshight Share) εδώ και 15 χρόνια υπάρχουν πολλά δείγματα συμμετοχικού βίντεο πρωτοβουλίας της ομάδας. Όρα <http://www.insightshare.org>

²⁸⁸ Shaw, J.; Robertson, C. Participatory Video : A Practical Approach to Using Video Creatively in Group Development Work , Routledge, London, 1997

²⁸⁹ Shirley A. White (2003) 33-34

εαυτούς τους στο περιθώριο. Στο σημείο αυτό ξεκαθαρίζει σχεδόν όλη η εικόνα, έχοντας αφήσει έξω μόνο το διαδικαστικό κομμάτι το οποίο βέβαια είναι και το πιο ουσιαστικό για την περίπτωση του PV. Αυτό είναι φανερό και από τη βιβλιογραφία που υπάρχει πάνω στο PV όπου τα περισσότερα βιβλία που κυκλοφορούν, είναι είτε εγχειρίδια οργάνωσης ομαδικών PV είτε καταγραφές ήδη πραγματοποιημένων PV, με εξαίρεση το συλλογικό της White²⁹⁰ που γίνεται στο δικό της κείμενο μια μικρή προσπάθεια αξιολόγησης και θεωρητικής προσέγγισης μέσα από θεωρίες συμμετοχικής ανάπτυξης (participatory development) και επικοινωνίας συμμετοχικών μέσων (participatory media) ίσως να συμβαίνει αυτό επειδή το PV αντιμετωπίζεται από την γέννησή του στα Fogo Islands²⁹¹ μέχρι σήμερα σαν ένα εργαλείο, τεχνική που ακολουθείται από Μη Κυβερνητικές Οργανώσεις, φορείς μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα και πιο σπάνια από κρατικούς φορείς, για την ενδυνάμωση κοινωνικών ομάδων. Δηλαδή στο πλαίσιο ενός προγράμματος εντάσσεται και ένα έργο PV. Εξαίρεση αποτελούν φορείς που έχουν οργανωθεί από την ίδια την κοινότητα με την αρχική υποστήριξη κάποιας οργάνωσης και συνεχίζουν την παραγωγή και την μετάδοση της γνώσης του PV σε άλλες κοινότητες και ομάδες. Στην Insight Share που ασχολούνται αποκλειστικά με την οργάνωση PV σε διαφορετικά μέρη του κόσμου και τους ενδιαφέρει η έρευνα στην περιοχή του PV δεν έχουν υπάρξει άρθρα/ανακοινώσεις που να προσεγγίζεται το θέμα θεωρητικά ή σε συνδυασμό με άλλες θεωρητικές κατευθύνσεις. Σκηνοθέτες και εικαστικοί καλλιτέχνες που έχουν συμμετάσχει είναι μεμονωμένες περιπτώσεις χωρίς συνέχεια.

Σε σχέση λοιπόν με την διαδικασία που ακολουθείται σε κάθε έργο PV, δίνονται οδηγίες από τα διάφορα εγχειρίδια που συνήθως είναι εκδόσεις από ΜΚΟ και από ολιγοήμερα τμήματα πρακτικών μαθημάτων που κατευθύνουν τον ή τους υπεύθυνους ενός μελλοντικού έργου για το πως πρέπει να οργανωθεί. Υπάρχουν κάποια κοινά στοιχεία

²⁹⁰ Σχετικά με τα βιβλία-εγχειρίδια δες επίσης τα *Video For Change, A Guide for Advocacy and Activism*, (Edited by S. Gregory, G. Galdwell, R. Avni and Th. Harding), Pluto Press in Association with WITNESS, London, 2005 *Video Vision Changing the Culture of Social Science Research* (Edited by Martin J. Downing Jr. and Lauren J. Tenney), Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2008 και για ιστοσελίδες δες στο τέλος της βιβλιογραφίας.

²⁹¹ Στο νησί αυτό είχε επέλθει οικονομικός μαρασμός. Πήγε τότε ο Καναδός Don Snowden με μια πρωτότυπη ιδέα να βιντεοσκοπήσουν οι κάτοικοί του τους εαυτούς τους να συζητούν για τα προβλήματά τους το οποίο και έγινε και βοήθησε δραστικά την ανάπτυξη του νησιού. Η ιδέα του PV δεν έχει αλλάξει πολύ από τότε. Για τα Fogo Islands <http://www.uoguelph.ca/snowden/docs/Eyes%20See%20Ears%20Hear-%20paper.pdf>
<http://www.uoguelph.ca/snowden/docs/Fogo%20Process.pdf>

μεταξύ των προτάσεων και συμβουλών των ΜΚΟ τα οποία αφορούν στην προετοιμασία που είναι λίγο πολύ κοινή και στην δημιουργία σχέσης εμπιστοσύνης με την κοινότητα που είναι και το πιο δύσκολο στάδιο συνήθως. Αν και αυτό μπορεί να συμβεί στην προετοιμασία. Ένα έργο PV μπορεί να έχει από πολύ σύντομη διάρκεια ενός διημέρου έως πολύμηνη ενασχόληση με μια ομάδα ή κοινότητα. Ο μέσος όρος συνήθως για τα περισσότερα είναι 20-30 μέρες και οργανώνονται από 2-4 ίσως και περισσότερα άτομα ανάλογα με την περίπτωση. Τα άτομα που θα έχουν την ευθύνη των μαθημάτων και της διεξαγωγής του έργου εκτός των τεχνικών γνώσεων που θα έχουν του μέσου πρέπει να έχουν μια σχετική εμπειρία εργασίας σε ομάδες έτσι ώστε να διευκολύνουν την εξέλιξη του έργου (για αυτό λέγονται και facilitators). Επίσης, να γνωρίζουν πως να ενδυναμώνουν, να ξεπερνούν εντάσεις και προβλήματα και πάνω από όλα, να αφήνουν έξω από την ομάδα τις προσωπικές τους διαθέσεις.

Με ένα χρονοδιάγραμμα που πρέπει να είναι ευέλικτο κι έχοντας εξασφαλίσει τον εξοπλισμό και τον χώρο διεξαγωγής του έργου, ξεκινά το δέσιμο της ομάδας που θα αποφασίσει τότε τι θέλει να κάνει, γιατί θέλει να το κάνει, σε τι αποσκοπεί κλπ. Αφού αφιερωθεί κάποιος χρόνος εξοικείωσης με την κάμερα και το λογισμικό του μοντάζ, οργανώνεται το γύρισμα από όλους τους συμμετέχοντες που στις πιο πολλές περιπτώσεις κάνουν όλοι γυρίσματα. Σημαντικό στάδιο στην ανάπτυξη ενός έργου PV θεωρείται η συζήτηση καθημερινά (εάν διεξάγεται καθημερινά) γύρω από την εξέλιξη του έργου και ομαδική παρακολούθηση του μοντάζ (αυτό μπορεί να το κάνει ο διοργανωτής υπό την επίβλεψη και καθοδήγηση της ομάδας) Μετά την ολοκλήρωση του PV η ομάδα το αξιολογεί. Η έκβαση αλλά και η ίδια η διαδικασία είναι πάντα συνάρτηση της δυναμικής της ομάδας γι' αυτό και ποτέ προβλέψιμη.

Έχουν ενδιαφέρον δύο περιπτώσεις όπου χρησιμοποιείται το βίντεο για την ενδυνάμωση γυναικών. Ο φορέας SEWA (Self Employed Women's Association)²⁹² που ιδρύθηκε το 1972 από φτωχές αυτοαπασχολούμενες γυναίκες και υποστηρίζει τις πολύ φτωχές Ινδές άνεργες και αυτοαπασχολούμενες γυναίκες προωθώντας τα αιτήματά τους με τη χρήση του *συμμετοχικού βίντεο*, μαθαίνοντας ακόμη και σε αναλφάβητες τη χρήση

²⁹²Όρα http://www.sewa.org/Services_Video.asp

τεχνικών PV για να μπορούν με αυτό τον τρόπο να εκφράζονται και να διεκδικούν εργασία. Μια άλλη αξιοσημείωτη περίπτωση είναι το ερευνητικό project AWSO (Arabian Women Speak Out)²⁹³ που διεξήχθη ταυτόχρονα σε Αίγυπτο, Ιορδανία, Παλαιστίνη, Τυνησία και Υεμένη για να επιλεγούν 30 γυναίκες από 60.000 που συμμετείχαν έτσι ώστε να παρουσιάσουν 30 αντιπροσωπευτικά βίντεο-πορτραίτα Αράβων γυναικών που θα μιλούσαν για το πώς αντιμετωπίζουν την ζωή τους και τον εαυτό τους. Γυναίκες που πριν δεν είχαν καμία κοινωνική προβολή αποκτούσαν ένα μέσο έκφρασης που ενδυνάμωνε άλλες χιλιάδες άλλες γυναίκες Άραβες

²⁹³ Οργανώθηκε από το Near East Division του Johns Hopkins Center for Communication Programs (JHU/CCP), υπό την καθοδήγηση της Bushra Jabre, ενώ το πλαίσιο αναπτύχθηκε από την Dr. Carol Underwood. Ορα <http://www.jhuccp.org/pubs/sp/8/8.pdf>

Μελέτη Περίπτωσης

Συμμετοχικό βίντεο και δράση ομάδας γυναικών

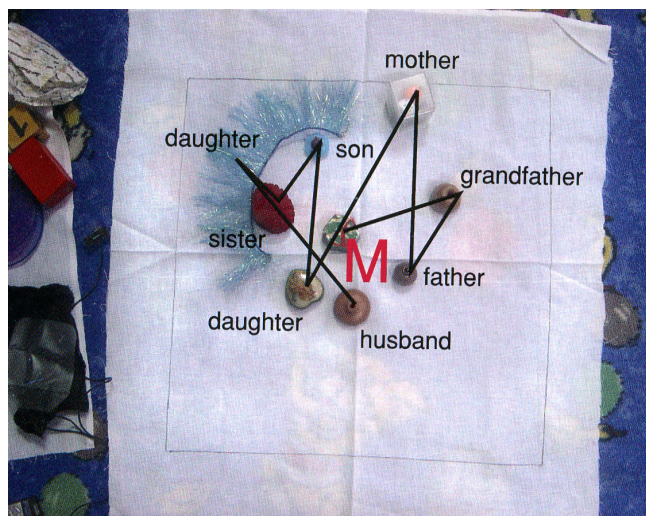
Το συγκεκριμένο έργο (με την έννοια του project) που παρουσιάζεται στην μελέτη περίπτωσης δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί. Αποτελεί μόνο την αρχή μια έρευνας που θεωρητικά ξεκίνησε πριν από 3-4 χρόνια περίπου και πρακτικά πριν από δύο²⁹⁴. Αναφέρομαι σε ένα project που μέχρι τώρα παρήγαγε ένα βίντεο, που βασίστηκε στις αρχές του συμμετοχικού βίντεο, αλλά άντλησε στοιχεία από το ποιητικό ντοκιμαντέρ και πρακτικές της συμμετοχικής τέχνης. Θα το χαρακτήριζα μια μάλλον υβριδική μορφή τόσο στην θεωρητική όσο και στην μεθοδολογική και μορφολογική του προσέγγιση. Δεν αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα *συμμετοχικού βίντεο* και εκ των πραγμάτων μάλλον δεν θα μπορούσε να είναι. Η ιδιαιτερότητα της ομάδας με την οποία δούλεψα ήταν η έλλειψη κοινών καταβολών, εθνικότητας, γλώσσας, κουλτούρας, συνηθειών, εργασίας, τρόπου ζωής, έτσι ώστε δεν υπήρχε ένα κοινό περιβάλλον, ένα κοινό ενδιαφέρον, ένας κοινός στόχος, που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί σαν βάση για να ακολουθηθεί η πρακτική του PV. Οι αρχές όμως αυτής της τακτικής στάθηκαν οδηγός και εμπνευστής για την διεξαγωγή του. Σ την πορεία βέβαια, αυτή η ιδιαιτερότητα έδωσε διαφορετικό χαρακτήρα και χρώμα στο συλλογικό έργο που ξεκινήσαμε με άξονα τις προσωπικές αφηγήσεις κάτω από τον κοινό προβληματισμό για την ταυτότητα της γυναίκας μετανάστριας. Η έμφαση δόθηκε από τις ίδιες στη ζωή τους εδώ για προφανείς λόγους. Έτσι τέθηκε ζήτημα για την ταυτότητα που αποκτούν εδώ, στην χώρα παραμονής, δεν εξωτερικεύθηκε όμως με τρόπο εμφανή. Μέχρι τώρα.

²⁹⁴ Η αφορμή για να γνωρίσω το *συμμετοχικό βίντεο* στάθηκε ένα έργο που ήθελα να κάνω για μια ομάδα κακοποιημένων γυναικών, αλλά ένιωθα άβολα να βρεθώ από την πλευρά της κάμερας σε μια σχέση σχεδόν 'ανάκρισης' όπως το αντιλαμβάνονται τότε. Έτσι, άρχισα να αναζητώ εναλλακτικούς τρόπους έκφρασης για να γινόταν κάτι και με δική τους συμμετοχή. Κάπως έτσι παρακολούθησα σεμινάρια εμπύχωσης ομάδων και συλλογικών έργων-δράσεων βασισμένα στο *συμμετοχικό θέατρο ή θέατρο των καταπιεσμένων*. Κάπου εκεί ανακάλυψα πριν 3-4 χρόνια την περίπτωση του PV και άρχισα να ενημερώνομαι γύρω από αυτό, βλέποντας παλιότερα έργα και διαβάζοντας τα προαναφερόμενα εγχειρίδια. Ίσως επειδή είναι ακόμη μια ανεξερεύνητη περιοχή, τόσο θεωρητικά όσο και δημιουργικά, με έλκυσε η ιδέα ενός περισσότερο δημιουργικού, καλλιτεχνικού PV το οποίο και τελικά ξεκίνησα. Όχι όμως με την ομάδα κακοποιημένων γυναικών αλλά με μια ομάδα γυναικών μεταναστριών. Η επιλογή γυναικών και όχι αντρών βασίστηκε στο γεγονός πως είναι πολύ περισσότερο κοινωνικά αποκλεισμένες.

Ξεκίνησα το έργο που αναφέρεται εδώ και είναι υπό εξέλιξη, όταν γνώρισα τις γυναίκες μετανάστριες που συμμετέχουν σε αυτό, σε μια σειρά μαθημάτων χρήσης υπολογιστών που είχα την ευθύνη, πριν δυόμισι χρόνια. Ο αρχικός μου στόχος ήταν πολλαπλός αν και λίγο ομιχλώδης γιατί ξεκινούσα κάτι που δεν είχα καμιά προηγούμενη εμπειρία. Ο πειραματισμός στην μορφή και τη δομή ενός φιλμ αν και πάντα με απασχολούσε ήταν τότε σε δεύτερη προτεραιότητα. Επανήλθε ξανά μετά από ένα χρόνο πορείας και εξέλιξης της πρώτης προσπάθειας και δημιουργίας του πρώτου πιλοτικού βίντεο. Η κύρια προτεραιότητα τότε ήταν η διερεύνηση της δημιουργικής δυναμικής μιας ομάδας που θα είχε άμεσα κοινωνικό χαρακτήρα και θα μπορούσε να λειτουργήσει σαν μια γέφυρα επικοινωνίας μεταξύ τέχνης και κοινωνικού γίνεσθαι. Όχι όμως απλά του κοινωνικού που διαμορφώνει την κυρίαρχη κουλτούρα και θεσμούς. Με ενδιέφερε όπως και εξακολουθεί να με ενδιαφέρει η αθέατη και αποκλεισμένη πλευρά του που ζει και κινείται στις παρυφές του κοινωνικού αλλά συμβάλλει με τον έναν ή με τον άλλο τρόπο στην πολιτισμική εξέλιξη και στην οπτική κουλτούρα όπως υποπτεύομαι.

Τι θα μπορούσε λοιπόν και τι θα ήθελε να εκφράσει αν της δινόταν η ευκαιρία να το κάνει; Με ποιο βλέμμα, τι οπτική θα προσέγγιζε κάτι προσωπικό ή κοινωνικό; Πόσο θα διέφερε αυτό από το βλέμμα του ενός σκηνοθέτη που θα είχε την πρόθεση να καταγράψει στιγμιότυπα ή να κάνει τα πορτραίτα αυτών των ανθρώπων, των μη-κοινωνικά πλήρως ενταγμένων ή μη-κοινωνικά αποδεκτών; Αν δηλαδή μιλούσαν οι ίδιοι για τον εαυτό τους και το κοινωνικό τους περιβάλλον ή το κοινωνικό περιβάλλον που δεν μπορούν να προσεγγίσουν με τι (οπτική) γλώσσα θα το έκαναν; Εφ' όσον μάθαιναν να το κάνουν τεχνικά. Και πόσο πιο αντικειμενικοί ή αποκαλυπτικοί θα ήταν; Ειδικά αν αυτό γινόταν σαν μια συλλογική προσπάθεια μέσα από μια ομάδα, τι θα μπορούσε να σημαίνει αυτό για την κοινωνική δράση, την συλλογική τέχνη, το βλέμμα στο φιλμ, την κοινωνική ένταξη; Και πολλά άλλα που θα προέκυπταν στην πορεία από μια τέτοια προσπάθεια. Απαντήσεις και συμπεράσματα δεν έχω ακόμη τελικές γιατί αφ' ενός αυτό ακόμη συμβαίνει και η ίδια είμαι μέρος του, αφ' ετέρου χρειάζεται χρόνος, έρευνα και θεωρητική βοήθεια για αποσαφήνιση πολλών αποριών και προβλημάτων που έχουν ανέκυψαν μέχρι τώρα και θα προκύψουν μέχρι να ολοκληρωθεί. Το ενδιαφέρον μου για την θεωρητική και πρακτικά δημιουργική αυτή περιοχή, που ίσως εντάσσεται στα πλαίσια της κοινοτιστικής τέχνης (community) σε συνδυασμό με ενδυνάμωση ομάδων και κοινοτήτων, δεν μπορώ ακόμη

μονολεκτικά ή περιφραστικά να περιγράψω με ακρίβεια, ελπίζω να βρει απαντήσεις στην έρευνα της διδακτορικής διατριβής που έχω αιτηθεί να ξεκινήσω.



Εικόνα 13. Από το project στην Τουρκία

Τις γυναίκες με τις οποίες συνεργάστηκα, τις γνώρισα όπως ανέφερα, στο πλαίσιο μαθημάτων ηλεκτρονικών υπολογιστών που έκανα για λογαριασμό της ΜΚΟ ANCE. Η αρχική πρόθεση του προγράμματος²⁹⁵

ήταν η δημιουργική έκφραση μέσω της δημιουργίας ενός blog αλλά αποδείχθηκε πως υπήρχαν στοιχειώδης ελλείψεις γνώσης και ακόμη εξοικείωσης με την ψηφιακή τεχνολογία. Έτσι προτάθηκε από εμένα και την Ντοντό Σαντοριναίου, διευθύντρια του Φούρνου, η οργάνωση μαθημάτων ηλεκτρονικών υπολογιστών. Η ιδέα χαροποίησε πολύ τις γυναίκες που συμμετείχαν και μας δόθηκε η ευκαιρία για τους έξι μήνες που παρακολουθούσαν τα μαθήματα να χτίσουμε μια σχέση εμπιστοσύνης και κάποιες από αυτές να αποκτήσουν την ψυχosύνθεση της ομάδας. Ήταν αξιοπρόσεκτο πως από τα μαθήματα αυτά αν και πέρασαν πάνω από 40-50 γυναίκες συνολικά από 12-13 χώρες, μόνο 11 ήταν αυτές που παρακολουθούσαν σταθερά μια φορά την εβδομάδα. Όταν ολοκληρώθηκαν τα μαθήματα και θα έπρεπε να φτιάξουν το blog²⁹⁶ τους πρότεινα την ιδέα ενός ομαδικού βίντεο για όσες ενδιαφέρονταν. Σε σχέση με την συγκεκριμένη ομάδα πρέπει να πω, πως υπήρχαν διάφορα υπέρ και κατά για μια τέτοια ιδέα και μάλλον περισσότερα κατά μπορώ να πω. Η βασική δυσκολία ήταν πως οι γυναίκες ήταν σκληρά εργαζόμενες με μηδέν χρόνο για οτιδήποτε άλλο 'μη-χρηστικό' και έξω από το πλαίσιο των μαθημάτων που τους είχε προσδώσει εφήμερα χαρακτηριστικά ομάδας δεν μοιράζονταν όλες πολλά κοινά στην ζωή τους. Έτσι αν και οι 11 στην αρχή εκδήλωσαν ενδιαφέρον στο

²⁹⁵ Ο τίτλος του ήταν «Δημιουργική απασχόληση κι ενεργός συμμετοχή γυναικών μεταναστριών διαμέσου της σύγχρονης τεχνολογίας» κι έγινε με χρηματοδότηση του Υπ. Απασχόλησης. Το πρόγραμμα το διοργάνωσε η ANCE(www.ance-hellas.org) και ο Φούρνος, κέντρο τέχνης του οποίου ήμουν τότε συνεργάτης.

²⁹⁶ Το Blog αν και δημιουργήθηκε και μπορείτε να δείτε στη δ/ση <http://womensdiaries.wordpress.com/> δεν χρησιμοποιήθηκε από τις γυναίκες αργότερα. Αναρτήσαμε μόνο φωτογραφίες από τα δημιουργικά σεμινάρια που οργάνωσα στον Φούρνο.

τέλος έμειναν 5 μόνο: οι Aferdita Zako (Αλβανία γ), Manjola Milla (Αλβανία), Emiriona Milla (Αλβανία), Svetlana Blakhina (Λευκορωσία) Lauretta Macauley, (Σιέρα Λεόνε)²⁹⁷. Όμως λίγο πριν υποχωρήσουν οι υπόλοιπες, οργάνωσα τότε δύο 4ωρα δημιουργικής έκφρασης στο θεατρικό χώρο του Φούρνου για να έχουν όλες μια σύντομη εμπειρία τι μπορεί να σημαίνει δημιουργική έκφραση και στη διάρκεια αυτών να εξωτερικευτούν διαθέσεις και σκέψεις που θα μπορούσαν να αποτελέσουν τη θεματική του βίντεο.

Για την οργάνωση αυτών των σεμιναρίων άντλησα ιδέες από διάφορα δημιουργικά σεμινάρια (χορού, συμμετοχικού θεάτρου, πολιτιστικού ακτιβισμού) που είχα πάρει μέρος η ίδια, από ένα βιβλιαράκι συμμετοχικής τέχνης (εικ. 13), ένα βιβλίο βιωματικών ασκήσεων για εμπύχωση ομάδων²⁹⁸ και το βιβλίο του Augusto Boal για το *συμμετοχικό θέατρο ή θέατρο των καταπιεσμένων*²⁹⁹. Επίσης από τα βίντεο PV που έβλεπα και με παρακινούσαν να σκεφτώ τρόπους εκμείωσης συναισθημάτων και ιδεών. Η ποιότητα πρέπει να πω στα περισσότερα PV είναι στοιχειώδης και το αποτέλεσμα πρωτόλειο αλλά αυτό δεν ενδιαφέρει. Εμένα όμως με ενδιέφερε για' αυτό και θέλησα ήδη από τα πρώτα δύο σεμινάρια να ενεργοποιηθεί ένα δημιουργικό δυναμικό που θα μπορούσε αργότερα να μεταφερθεί και στο βίντεο. Για την όλη προσπάθεια που ακολούθησε βέβαια, ανέτρεξα σε διάφορα βιβλία και ιστοσελίδες εικαστικής διδακτικής, επιμόρφωσης ενηλίκων, ψυχολογίας ομάδων, ενδυνάμωσης ομάδων και κοινοτήτων και καλλιτεχνικών συλλογικών κυρίως δράσεων³⁰⁰. Έτσι, στην πρώτη συνάντηση ζήτησα να φέρουν μαζί τους προσωπικά αντικείμενα, φωτογραφίες, κάποιο κείμενο, μουσική και ό,τι άλλο επιθυμούσαν. Αν και

²⁹⁷ Η Emiriona 14 χρονών είναι κόρη της Manjola που είναι 37 χρονών. Η Aferdita και η Lauretta είναι 50 χρονών και η Svetlana 36. Ο μέσος όρος παραμονής τους εδώ είναι τα 15 χρόνια. Η Svetlana μένει λιότερο χρόνο εδώ, 10 χρόνια και η Lauretta σχεδόν 20.

²⁹⁸ Το βιβλιαράκι τέχνης αφορούσε σε ένα καλλιτεχνικό έργο κοινοτιστικής τέχνης όπου δύο Τούρκοι καλλιτέχνες οι Dilek Winchester και Arzu Soysalέμειναν για ένα διάστημα στο Diyarbakir (παραμελημένη περιοχή στα ανατολικά της Τουρκίας με Κούρδικο πληθυσμό) και συναναστράφηκαν διάφορες οικογένειες για να μπορέσουν να μιλήσουν με τις γυναίκες του Diyarbakir για την ταυτότητά τους. Σκέφτηκαν ένα παιχνίδι με προσωπικά αντικείμενα της κάθε μίας όπου μέσα από αυτά, σε συνειρμική σχέση, θα ξετυλίγονταν οι προσωπικές αφηγήσεις ζωής. Το μικρό σε μέγεθος βιβλιαράκι, παρουσιάζει φωτογραφίες από το παιχνίδι της κάθε γυναίκας με τα αντικείμενα να συνδέονται με λέξεις και μεταξύ τους να σχηματίζεται ένα διάγραμμα (εικ.13) Το βιβλιαράκι δεν κυκλοφόρησε ευρέως Winchester, D. Tea, Sunflowers, kids et al. A multiperson Narative, Instabul, MAS, 2005. Το βιβλίο εμπύχωσης με βιωματικές ασκήσεις είναι των Αρχοντάκη, Ζ. Φιλίππου, Δ. 205 Βιωματικές Ασκήσεις για Εμπύχωση Ομάδων. Ψυχοθεραπείας, Κοινωνικής Εργασίας, Εκπαίδευσης, 3^η έκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2003

²⁹⁹ Όρα Boal (2006)

³⁰⁰ Με βοήθησε αρκετά το βιβλίο του Κλήμη Ναυρίδη. Όρα Ναυρίδης, Κλ. Ψυχολογία των Ομάδων. Κλινική Ψυχοδυναμική Προσέγγιση. Παπαζήση, 2005

είχα ένα σημειώσει θέματα προς συζήτηση και κάποιες δράσεις, ακολουθήσαμε τη λογική σεμιναρίων ελεύθερης έκφρασης, χωρίς να τηρούμε δηλαδή με ακρίβεια τις δράσεις που είχα σχεδιάσει. Στην εικόνα 14 βλέπετε κάποια από τα αντικείμενα και στο *Παράρτημα I* υπάρχουν τα θέματα-ερωτήσεις, κάποια από τα οποία συζητήθηκαν στις πρώτες δύο 4ωρες συναντήσεις στο θέατρο, ενώ γύρω από αυτά συζητούσαμε καθ' όλη τη διάρκεια του project. Στο ίδιο Παράρτημα υπάρχουν και κάποιες φωτογραφίες από τη μια συνάντηση και από τα γυρίσματα των γυναικών.

Εικόνα 14 Προσωπικά αντικείμενα



Το θέμα που με ενδιέφερε εξ' αρχής σχετιζόταν με την ταυτότητα και την ζωή των γυναικών και κυρίως το πως βλέπουν οι ίδιες τον εαυτό τους με την κυριολεκτική σημασία της λέξης. Εννοώ, με ενδιέφερε να δω πως θα αναπαριστούσαν τον εαυτό τους και την ζωή τους. Ειδικά, όταν η μια από τις πέντε γυναίκες δεν είχε ξαναπιάσει ποτέ κάμερα στα χέρια της. Υπήρχε λοιπόν ένα 'θεωρητικό' μέρος και ένα τεχνικό. Το 'θεωρητικό' αφορούσε στις συζητήσεις πάνω σε θέματα ταυτότητας που προέκυπταν από ένα σημείο και μετά σχεδόν αυθόρμητα και αυθαίρετα. Δηλαδή, αν σχεδιάζα κάτι που ήθελα να συζητήσουμε ή να κάνουμε, αυτό το κάτι άλλαζε μορφές μέσα από τη δυναμική της ομάδας η οποία σύντομα εξελίχθηκε σε μια παρέα περισσότερο που μαζί με τον καφέ και τα κουλουράκια, τις αναφορές στην πατρίδα, τα προβλήματα εδώ, τις προσωπικές μας ενασχολήσεις, τα ενδιαφέροντα και τα όνειρά μας, οδηγούμαστε σε αυτό που χρειάστηκε πολύ προσπάθεια για να επιτελεσθεί. Αναφέρομαι στο πρώτο πιλοτικό βίντεο αλλά και στην ίδια τη συνένευσή μας για δουλειά πάνω στο βίντεο και τα θέματα που θίγει.

Το όλο εγχείρημα θα λέγαμε οργανώθηκε γύρω από τέσσερις χρονικές περιόδους

A. Η πρώτη περίοδος αφορούσε τις συναντήσεις δημιουργικής έκφρασης που στόχο είχαν να απελευθερώσουν ένα δημιουργικό δυναμικό, σκέψεις και συναισθήματα που

επιζητούσαν διέξοδο.) Οι πρώτες 2 συναντήσεις οργανώθηκαν στο θέατρο Φούρνος Μετά συναντηθήκαμε άλλες τέσσερις φορές από 4-5 ώρες την κάθε φορά στο δικό μου σπίτι, όπου βλέπαμε σε προβολή έργα PV και μέσα από συζητήσεις πλησιάζαμε στο θέμα μας που αν και γύριζε γύρω από την ταυτότητα και τις ζωές τους όταν ήρθε η στιγμή της απόφασης στράφηκε με μιας στις προσωπικές αφηγήσεις. Βέβαια, το σκεφτόταν για λίγο καιρό. Μέσα όμως από τα επιμέρους θέματα μπορούσε να αναδειχθεί και το θέμα της ταυτότητας όπως διαμορφώθηκε από την αναγκαστική μετανάστευση και την παραμονή στην Ελλάδα.

Β. Την περίοδο αυτή, η κάθε μια γυναίκα ανέπτυσσε σιγά σιγά το θέμα της μέσα από τις ομαδικές συναντήσεις. Έχει ενδιαφέρον πως ακόμη και για τις προσωπικές τους αφηγήσεις η ομαδική συνεύρεση άλλαζε συχνά τα δεδομένα και βοηθούσε στο να εξωτερικεύονται διαθέσεις. Ήδη στο στάδιο αυτό το έργο είχε ξεφύγει των αρχικών σκέψεων και σχεδίων για έργο PV - σύμφωνα πάντα με τους οδηγούς χρήσης! Οι συναντήσεις μας ήταν λίγο ακατάστατες και ευτυχώς ήταν καλοκαίρι γιατί μπορούσαμε να βρισκόμαστε έξω στο δρόμο για τα τεχνικά μαθήματα βίντεο τα οποία δειλά δειλά είχαν ήδη ξεκινήσει από τις μέρες των προβολών και τις ερωτήσεις για τεχνικά θέματα. Οι συναντήσεις γινόταν κυρίως στο σπίτι μου και στο δρόμο για να αποκτούν εξοικείωση με τα γυρίσματα που θα έκαναν μόνες τους. Στην αρχή χρησιμοποιούσαμε τη δική μου κάμερα, αλλά στη συνέχεια αγόρασαν φθηνές κάμερες των 150-250 ευρώ η κάθε μία. Η Aferdita έπιασε για πρώτη φορά κάμερα και στο πρώτο της ταξίδι που ήταν ήδη προγραμματισμένο έφυγε μετά από ένα μόλις μάθημα γυρίσματος.

Γ. Το τρίτο στάδιο, αφορούσε αποκλειστικά στα γυρίσματα τα οποία όμως έπρεπε να γίνουν από κάθε μια χωριστά και χωρίς τη δική μου παρουσία. Εξαίρεση έγινε μόνο με την Svetlana για συγκεκριμένους λόγους. Τότε ανακάλυψα πως εκείνη δεν ήρθε στην Ελλάδα σαν μετανάστρια αλλά λόγω μιας σχέσης στην οποία είναι ακόμη. Αυτό σαν πληροφορία μου έδωσε την αφορμή για την συνέχεια και επέκταση της δουλειάς πάνω στο θέμα της ξενότητας και όχι απλά της μετανάστευσης. Το υλικό που προέκυπτε το βλέπαμε στην αρχή ομαδικά μετά μεμονωμένα Οι συναντήσεις σταδιακά έγιναν ή ατομικές ή των δύο ατόμων λόγω εργασιακής πίεσης. Η συμμετοχή μου μέχρι αυτό το στάδιο ήταν κυρίως καθοδηγητική, προσπαθώντας να μην επηρεάσω καθόλου την έκβαση των γυρισμάτων.

Δ. Το στάδιο του μοντάζ ήταν και το μεγαλύτερο σε διάρκεια για λόγους τεχνικής δυσκολίας αλλά και αφηγηματικής ανάπτυξης. Σε αυτό ολοκληρώθηκαν τα σενάρια μετά από πολλές διορθώσεις μέχρι την τελευταία στιγμή που πήγαμε για εγγραφή τους σε στούντιο ηχογράφησης. Στο μοντάζ ήταν πολύ πιο έντονη η δική μου παρέμβαση. Υπό μια έννοια αυτό το στάδιο δεν έχει κλείσει γιατί μετά το πρώτο πιλοτικό έργο (που πήρε τον τίτλο *Ημερολόγια Γυναικών* από τον τίτλο του Blog που είχε τότε δοθεί με συμφωνία και των 11 γυναικών) και προβλήθηκε σε εκδήλωση του τμήματος Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου αποφασίσαμε τη συνέχειά του, την επέκτασή του, εμβαθύνοντας περισσότερο τόσο στις ατομικές αφηγήσεις όσο και στο συνολικό έργο στο οποίο θέλησα να συμμετέχω πιο ενεργά. Είναι λοιπόν υπό εξέλιξη και υπό νέο τίτλο.

Η εξέλιξη του όλου έργου έχει καθυστερήσει για πολλούς λόγους. Η ιστορία της Svetlana αλλάζει κατεύθυνση και της Aferdita εμπλουτίστηκε με υλικό από ακόμη δύο ταξίδια στα Τίρανα. Της Lauretta επειδή για λόγους υγείας δεν ολοκληρώθηκε στο πρώτο δεν έχει αλλάξει ως προς το θέμα της ούτε της Manjola και της Emiriona ακόμη. Η τελική επεξεργασία στο μοντάζ γίνεται από εμένα λόγω γνώσης του αντικειμένου, αλλά και γιατί στην επέκταση του έργου αποφάσισα να γνωστοποιήσω την παρουσία μου, όχι απλά σαν κάποια που διευκολύνει (facilitator) αλλά σαν συμμετέχουσα που παρεμβαίνει στο όλο αποτέλεσμα. Με τη συμφωνία όλων ωστόσο. Κάτι μεταξύ συμμετοχικού βίντεο (participatory video) και συμμετοχικού κινηματογράφου (participatory cinema) με ένα επιπλέον υλικό που έχω τραβήξει η ίδια. Στο Παράρτημα II παραθέτω περιλήψεις του πρώτου πιλοτικού βίντεο που ήταν διάρκειας 14 λεπτών.

Συμπεράσματα

Συμπεράσματα για την συγκεκριμένη δράση δεν μπορώ να εξάγω ακόμη στο σύνολό της γιατί παραμένει μια ανοιχτή διαδικασία εν εξελίξει. Σε σχέση με τις οδηγίες και τον προγραμματισμό που έκανα στην αρχή, και τις οδηγίες για οργάνωση project PV πρέπει να πω πως βοήθησαν την έναρξη του εγχειρήματος. Στην πορεία του όμως βρήκε ένα δικό του ρυθμό και μορφή. Το πιο σημαντικό για μένα ήταν η διαπίστωση πως οι γυναίκες αυτές κατάφεραν μέσα από αυτό να μιλήσουν οι ίδιες για τον εαυτό τους σ' ένα πολύ μεγάλο

βαθμό και να νιώθουν πολύ χαρούμενες με αυτό. Η δημιουργία του στάθηκε επίσης αφορμή για να κοινωνικοποιηθούν περισσότερο και να 'ενδυναμωθούν' σύμφωνα και με τις προσβλέψεις ενός έργου PV. Αναμφίβολα η βιωματική σχέση που δημιουργήθηκε με την ίδια τη διαδικασία και το μέσο από πολύ νωρίς συνέβαλε στην έκθεσή τους – όχι πολύ βαθιά αλλά αρκετή για να συμβεί στην παρουσία και άλλων ατόμων. Για την εξωτερίκευση αυτής της έκθεσης πρέπει να πω πως, χωρίς την ευκολία της ψηφιακής τεχνολογίας αυτό το βίντεο δεν θα είχε γίνει ποτέ. Μπορεί να προέκυπτε κάτι άλλο, μια παράσταση, ένα δρώμενο, κάτι που θα βοηθούσε στην απελευθέρωση τόσων, όπως αποδείχθηκε, κρυμμένων διαθέσεων, συναισθημάτων, σκέψεων αλλά όχι αυτές οι εικόνες που φανερώνουν τόσα για την οπτική τους.

Το πιο εκπληκτικό για μένα ήταν να βλέπω στη ματιά τους, στις απορίες τους, στα γυρίσματά τους τα δικά μου πρώτα πειράματα με τη φωτογραφία και το βίντεο. Ο λόγος που ασχολήθηκα με τη φωτογραφία και το βίντεο ήταν γιατί στο πρώτο μου φωτογραφικό φιλμ και στο πρώτο κινηματογραφικό μετά το μοντάζ του, είδα πτυχές του εαυτού μου που πριν υπήρχαν σαν αδιόρατη αίσθηση, να υλοποιούνται με την κυριολεκτική σημασία της λέξης. Το ίδιο συνέβη και με τις γυναίκες στο project αυτό. Σαν να ανακαλύπτεται ο τροχός ξανά και ξανά. Για αυτόν/η που δεν έχει 'ξανατραβήξει', η κινούμενη εικόνα (και η τεχνολογία που σου το επιτρέπει) είναι πραγματικά αποκαλυπτική. Είναι σαν να κοιτάξεις το είδωλό σου στον καθρέφτη όταν κοιτάς το υλικό που τράβηξες γιατί διακρίνεις σαν από απόσταση το βλέμμα σου. Σαν ένας κριτής του εαυτού σου που όταν κοιτά το αποτέλεσμα κοιτά το βλέμμα και πίσω από αυτό την απόφαση της στιγμής, την επιλογή, την αυθόρμητη στιγμή αλλά και την επινόηση, την διεισδυτική ματιά αλλά και την αδιάφορη, την κριτική ματιά αλλά και την ανίδεια. Μια αίσθηση που δεν σταματά ποτέ και την ξαναέζησα μαζί τους. Αναρωτώμενη αν μπορούσε να υπάρξει συμμετοχικό βλέμμα δεν πήρα θετική απάντηση από τη συγκεκριμένη εμπειρία. Ίσως γιατί η κάθε μια έκανε δικά της γυρίσματα, τα οποία πρόδιδαν ωστόσο ένα προσωπικό βλέμμα, άγνωστο μέχρι εκείνη τη στιγμή και στις ίδιες.

Το βλέμμα είναι αποκαλυπτικό αλλά είναι ακόμη πιο αποκαλυπτική η καταγραφή του. Το οποίο μάλιστα αποκτά επιπλέον δυνατότητες μιας και οι φωτογραφικοί φακοί συλλαμβάνουν εικόνες που δεν μπορεί το μάτι με τον ίδιο τρόπο, έτσι μεταμορφώνεται σε

μια προέκταση, μια δεύτερη όραση. Αρκεί να μπορείς να διακρίνεις πως το μέσο δεν είναι παρά ένα ενδιάμεσο εργαλείο για να φανερώσει αυτό που συμβαίνει τη στιγμή που βιώνεις και να μπορέσεις να δεις τον εαυτό σου μέσα από αυτό, όχι μέσα σ' αυτό. Όταν βλέπεις το υλικό σου διαπιστώνεις ακριβώς αυτό, την παρουσία σου, το βλέμμα σου μέσα-στον-κόσμο. Το γεγονός πως το βλέμμα, είτε το άμεσο είτε μέσα από ένα φακό, μεσολαβεί στην επαφή μας με τον κόσμο είναι για να μας θυμίζει πως είμαστε μέρος του και χρειάζεται μια αίσθηση της απόστασης όπως η όραση, για να μπορούμε να κάνουμε ένα μικρό βήμα πίσω και να τον αντιλαμβανόμαστε, σαν μια παράσταση προβολική. Και την ίδια στιγμή να ερχόμαστε πιο κοντά του, να τον 'αγγίζουμε' με το βλέμμα, με ένα 'χειρισμό' οπτικός. Όμως σε στιγμιαία απόσταση από αυτόν απουσιάζουμε και από τον ίδιο μας τον εαυτό που είναι μέρος του, για να το συναντήσουμε ξανά στο 'άγγιγμα' της όρασης. Είναι σαν μια προσπάθεια φαινομενολογικής αναγωγής στο επίπεδο της όρασης που ταυτόχρονα μας θυμίζει αυτό που μας επαναλαμβάνει συχνά ο Merleau-Ponty:

«Η όραση δεν αποτελεί έναν ορισμένο τρόπο της σκέψης, ούτε και αυτοπαρουσία: είναι το μέσον εκείνο που μου επιτρέπει να απουσιάζω από τον ίδιο τον εαυτό μου, να παρίσταμαι, από τα μέσα στη διάσπαση του Είναι, στο τέρμα της οποίας και μόνο κλείνομαι στον εαυτό μου»³⁰¹

Ίσως αυτό να συμβαίνει και με τη γραφή, όταν διαβάζουμε ένα κείμενο που έχουμε γράψει και αναγνωρίζουμε σε αυτό εκλάμψεις του πνεύματός μας, αλλά μήπως και η γραφή δεν είναι κι αυτή παρά μια εικόνα; Ζωγραφική που έγινε σημεία;

³⁰¹ Μερλώ-Ποντύ, (1991) σελ 107

Επίλογος

Πρέπει να πω πως για το θέμα της εργασίας μου δεν μπορώ ακριβώς να εξάγω συμπεράσματα. Όχι απλώς γιατί η πρόθεσή μου ήταν να χαρτογραφήσω το εύρος μιας περιοχής έρευνας που με ενδιαφέρει τόσο θεωρητικά όσο και δημιουργικά. Αλλά γιατί κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου, από την αρχή της μέχρι και το γράψιμο αυτών των γραμμών άλλαξα γνώμη για διάφορες θέσεις, αμφισβητώντας πολλές από τις εφήμερες βεβαιότητες που απολάμβανα στην πορεία της. Ειδικά τις τελευταίες μέρες βλέποντας το τελικό της σχήμα, σκεφτόμουν πως αν την ξεκινούσα από την αρχή θα αφαιρούσα σημεία και θα εμβάθυνα σε κάποια άλλα. Λόγου χάρη, ήθελα να έχω αφιερώσει υποενότητα αν όχι ενότητα στην τεχνολογία των εικόνων, ή το 'σύμπαν των τεχνικών εικόνων' κατά Flusser. Κάποιες σκέψεις τις κατέγραψα στα συμπεράσματα στην μελέτη περίπτωσης, θεωρώ ωστόσο, πως το θέμα μου παραμένει ανοιχτό προς διερεύνηση στο επίπεδο πλέον μιας διδακτορικής πραγματείας. Για το λόγο αυτό προτίμησα την μορφή επιλόγου για το κλείσιμο της εργασίας αυτής και όχι συμπεράσματα.

Και αναρωτιέμαι, για το βλέμμα στη σύλληψη του πραγματικού τι θα μπορούσε να πει κανείς; Όταν το πιο πολύπλοκο αισθητηριακό όργανο ορίζεται από μια - βιολογική ίσως; - ενεργητική διάθεση αναδιάταξης του ορατού και ταυτόχρονα ελκύεται από ακαθόριστες εικόνες-προϊόντα, ψηφιακές οθόνες χρήσης καθημερινής, συμπιεσμένους κυβερνοχώρους στον καταιγισμό των εικόνων, της ροϊκότητας, μέσα από αταξία, διασπορά, ενδεχομενικότητες. Στη δύνη των πληροφοριών το βλέμμα μοιάζει να έχει εκπαιδευθεί πολύ νωρίς να προσπερνά ό,τι δεν του είναι αναγκαίο. Αναζητά πλέον συνομαδώσεις σημειολογικές, σχήματα γνώσης πλοηγούς, σε ένα κόσμο που ρέει προς ένα μεταίχμιο δύο εποχών, με φευγαλέες στιγμές ενός κοσμοειδώλου που φθίνει κι ενός κοσμοειδώλου που ανέρχεται. Εκεί σε αυτό τον κόσμο το βλέμμα προσπαθεί να διακρίνει τον εαυτό του, πίσω από τεχνήματα και μέσα. Εκεί ενώνεται με το ορατό και αναστοχάζεται στο σώμα του αν οι εικόνες-μνήμες του είναι πραγματικές ή όχι.

Παράρτημα Ι

Ερωτήσεις και δράσεις για την ταυτότητα στις δημιουργικές συναντήσεις για PV

1. Καλύτερη γνωριμία σε ζεύγη (τα ονόματά μας-αν σημαίνουν κάτι, τα θέλω, οι επιθυμίες, τα όνειρα - προσωπικά)

Ο ένας παρουσιάζει τον άλλο και τα αγαπημένα του αντικείμενα.

2. Επιθυμίες - προσδοκίες από την ομάδα αυτόματα σε ζεύγη. (να δούμε αυτές που γίνονται άμεσα)

6. Ιστορίες χαράς (π.χ. γέννησης παιδιού, ταξιδιού κ.α.) λύπης. Ιστορίες καθημερινές.

- Επηρεάζει το στενό οικογενειακό σας περιβάλλον (γονείς, σύντροφοι) τις αποφάσεις σας για την δράση σας; Εάν ναι, με τι μέσα τις επηρεάζουν: με θέματα αξιών (π.χ. αξιοπρέπειας, φιλότιμου, τιμής, κοινωνικής αποδοκimasίας) ή μέσω οικονομικής εξάρτησης;
- Ο τρόπος που σας βλέπουν οι άλλοι μετρά για την στάση σας στη ζωή;
- Ο θεσμός της οικογένειας και της θρησκείας επηρεάζει τις αποφάσεις σας;
- Τι θα θεωρούσατε κοινωνική επιτυχία για τον εαυτό σας και πόσο αυτό εισέρχεται στις επιδιώξεις σας;
- Ποια κατά τη γνώμη σας είναι η κουλτούρα που σας έχει επηρεάσει;
- Σαν γυναίκες θεωρείτε πως έχετε ίδια δικαιώματα με τους άντρες; Σε σχέση με τις Ελληνίδες βλέπετε κάποιες διαφορές;

- Νομίζετε πως η προσωπική σας ταυτότητα (ο τρόπος που κατανοείτε τον εαυτό σας) έχει επηρεασθεί από διάφορες κοινωνικές διαδικασίες, π.χ. πολιτικές, εθνικές, παγκόσμιες;

Δημιουργικές δράσεις στον χώρο

1. Οι ρόλοι και τα καθήκοντά μας (σε χαρτάκια post it)
2. Body maps. Σχεδιάζουμε τα περιγράμματα των σωμάτων μας στο χαρτί και χωρίζουμε τρεις περιοχές, όποιες επιθυμούμε. Εκεί περιγράφουμε τον εαυτό μας στο παρελθόν, στο παρόν και το μέλλον.
3. Κολάζ με φωτογραφίες και φράσεις για ιδέες μας, συναισθήματα, καταστάσεις από το κέντρο προς την περιφέρεια.

Σωματικές ασκήσεις Περπατήματα

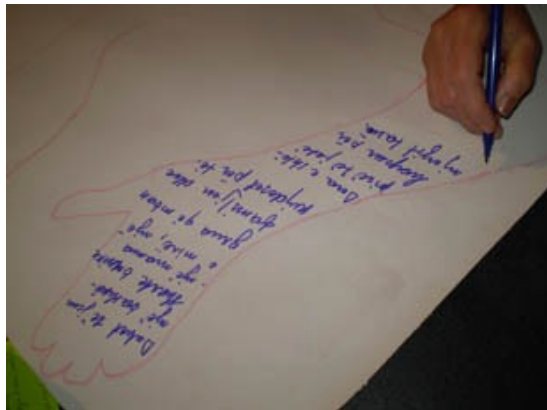
A. Κινούμαστε στον χώρο χωρίς τάξη ακούγοντας μουσική

Αλλάζουμε το περπάτημά μας

Σαν να είμαστε γέροι, μωρά με τα πρώτα μας βήματα, σα να φοράμε ψηλά τακούνια, σαν να σέρνουμε τις παντόφλες μας, σαν να κουβαλάμε βαριές τσάντες, σα να περπατάμε ξυπόλητες σε καυτή άμμο, σα να γλιστράμε σε πάγο. Σε κάποια μόνοι μας σε κάποια με κολλημένους ώμους σε άλλους (ζεύγη – εναλλάξ)

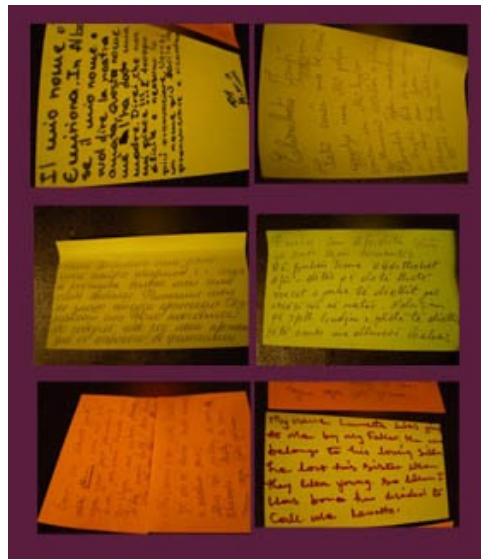
B. Σώμα-άγαλμα. Βάσει θεμάτων-συναισθημάτων που προτείνονται το σώμα μας και το πρόσωπό μας παίρνει την ανάλογη στάση

Φωτογραφίες από τις πρώτες συναντήσεις



Εικόνα 1

γράφοντας σε ένα περίγραμμα σώματος (body map)



Εικόνα 2

από τις αυθόρμητες πρώτες σκέψεις



Εικόνα 4 και 5. Στιγμιότυπα

Φωτογραφίες από τα βίντεο



Εικόνα 1 Ιστορία της Aferdita και Εικόνα 2 Ιστορία της Lauretta



Εικόνα 3 Ιστορία της Emiriona



Εικόνα 4. Ιστορία της Svetlana



Εικόνα 5. Ιστορία της Manjola

Παράρτημα II

Τίτλος: Ημερολόγια Γυναικών

1^η ιστορία με τίτλο 'Το όνομά μου', που η Aferdita Zako έγραψε και αφηγείται, αναφέρεται στο συμβολικό νόημα του ονόματος Αφερντίτα στα Αλβανικά και στη σύνδεσή του με την αυγή μιας καινούργιας μέρας και της ζωής γεμάτης φως. Ταυτόχρονα όμως για εκείνη συμβολίζει τη γέφυρα μεταξύ Ελλάδας και Αλβανίας γιατί κάθε φορά που ταξιδεύει φτάνει και στις δύο χώρες την αυγή. Γυρισμένο από την ίδια κατά τη διάρκεια του ταξιδιού της Αθήνα – Τίρανα με λεωφορείο.

2^η ιστορία με τίτλο 'Η δουλειά μου', που έγραψε και αφηγείται η Manjola Milla μιλά για το πόσο σημαντική είναι η δουλειά για τους ξένους και τους μετανάστες. Με συνεντεύξεις από συναδέλφισσές της κάνει αστεία για τα εισοδήματά τους και βιντεοσκοπεί το χώρο που δουλεύει ως μαγειρίσσα. Η δουλειά της είναι ότι πιο σημαντικό για εκείνη αλλά και τους συμπατριώτες της καθώς λέει.

3^η ιστορία με τίτλο 'Η εμφάνισή μου' που έγραψε η 14χρονη έφηβη Emiriona Milla, αναφέρεται στη σημασία που δίνουν οι έφηβοι στη μόδα και το στυλ. Παίρνοντας συνέντευξη από δύο συμμαθήτριές της στο σχολείο και με μια σειρά αυτοπορτραίτων που έχει πάρει με το κινητό της τηλέφωνο, μιλά για το πώς ένα συγκεκριμένο στυλ τη βοήθησε ως ξένη να ενταχθεί κοινωνικά σε παρέες εφήβων.

4^η ιστορία με τίτλο 'Η άδεια διαμονής μου' που έγραψε και αφηγείται η Svetlana Blakhina περιγράφει πως ένας ξένος αντιμετωπίζει διάφορα γραφειοκρατικά προβλήματα κατά την έκδοσή της. Γυρισμένη στο κέντρο της Αθήνας, ο φακός συλλαμβάνει την πολυπολιτισμική έκρηξη της πόλης που χρησιμεύει ως καμβάς για την εξέλιξη της αφήγησης.

5^η ιστορία της με τίτλο 'η ζωή μου' της Lauretta Macauley δεν ολοκληρώθηκε στον 1^ο κύκλο για λόγους υγείας. Το υλικό της είναι από διάφορα στιγμιότυπα της ζωής της και της δράσης της σαν πρόεδρος της Ένωσης Αφρικανών Γυναικών, φορέα που η ίδια έστησε όταν ξαφνικά βρέθηκε μια μέρα στο δρόμο. Η αφήγησή της αφορά αυτή την περιπέτεια που

αφύπνισε την κοινωνική της συνείδηση και ανάγκη για αγώνα. Δούλεψε 13 χρόνια εσωτερική οικιακή βοηθός σε ένα σπίτι και ξαφνικά μια μέρα βρήκε τα πράγματά της έξω από την πόρτα. Η ζωή της πριν το συμβάν ήταν μιας ήρεμης κοπέλας' όπως λέει.

Βιβλιογραφία

Ελληνική

Arnheim, R. *Οπτική Σκέψη*, (μετάφραση - επιμέλεια: Ιάκωβος Ποταμιάνος, Γιώτα Βρυώνη), Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2007

Arnheim, R. *Τέχνη και Οπτική Αντίληψη. Η Ψυχολογία της Δημιουργικής Όρασης*, (μετάφραση: Ιάκωβος Ποταμιάνος) Θεμέλιο, Αθήνα, 1999

Αρχοντάκη, Ζ. Φιλίππου, Δ. *205 Βιωματικές Ασκήσεις για Εμφύχωση Ομάδων. Ψυχοθεραπείας, Κοινωνικής Εργασίας, Εκπαίδευσης*, 3^η έκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2003

Βακαλό, Εμμ.-Γ. *Οπτική Σύνταξη: Λειτουργία και Παραγωγή Μορφών*, Νεφέλη, Αθήνα, 1988

Βαλούκος, Στ. *Ιστορία του Κινηματογράφου*, Α' τόμος, Β' έκδ. Αιγόκερως, 2003

Benjamin, W. *Δοκίμια για την Τέχνη*, (μετάφραση: Δημοσθένης Κούρτοβικ), Κάλβος, Αθήνα, 1978

Benoist, L. *Σημεία, Σύμβολα και Μύθοι* (μετάφραση Α. Παρίση), Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1992

Berger, J. *Η Εικόνα και το Βλέμμα*, (μετάφραση: Ζαν Κονταράτου), 2^η έκδ., Οδυσσέας, Αθήνα, 1993

Borwell, D. Thompson, Kr. *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου* (μετάφραση, εισαγωγή και λεξιλόγιο Κατερίνα Κοκκινίδη), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2006

Breschand, J. *Ντοκιμαντέρ. Η Άλλη Όψη του Κινηματογράφου* (μετάφραση: Δώρα Θυμιοπούλου), Πατάκη, Αθήνα, 2006

Cutcliffe, St Mitcham, C. *Θεωρήσεις Επιστήμης, Τεχνολογίας, Κοινωνίας* (επιμέλεια: Δημοσθένης Αγραφιώτης, μετάφραση: Έλενα Σιέρρα), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2008

Debord, G. *Η Κοινωνία του Θεάματος*, (μετάφραση: Σύλβια), Διεθνής Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 2000

Deleuze, G. *Κινηματογράφος Ι. Η Εικόνα-Κίνηση*, (επιμέλεια: Κική Καψαμπέλη, επίμετρο: Γιάννης Πρελορέντζος, μετάφραση: Μ. Μάτσας), Νήσος, Αθήνα, 2004

Debray, R. *Η Επιστήμη της Επικοινωνίας. Ιδέες Γενικής Μεσολογίας*, (μετάφραση: Κλεοπάτρα Ουγουρλόγλου) Νέα Σύνορα-Λιβάνης, Αθήνα, 1997

Εθνογραφικός Κινηματογράφος και Ντοκιμαντέρ. Θεωρητικές και Μεθοδολογικές προσεγγίσεις. (Συλλογή κειμένων) (επιμέλεια και πρόλογος: Νικολακάκης), Γ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1998

Giddens, A. *Οι Συνέπειες της Νεωτερικότητας*, Επιμέλεια: Γ. Λυκιαρδόπουλος, μετάφραση: Γ. Ν. Μερτίκας, Κριτική, Αθήνα, 2001

Green, N. *Οι Δρόμοι της Μετανάστευσης, Σύγχρονες Θεωρητικές Προσεγγίσεις*, (Μετάφραση: Δ. Παρσάνογλου), Σαββάλας, Αθήνα, 2002

Gross, D. *Τα Ερείπια του Παρελθόντος, Παράδοση και Κριτική της Νεωτερικότητας*, (Επιμέλεια: Γ. Ν. Μερτίκας, μετάφραση: Κ. Γεώργας), Αθήνα: Πατάκη, 2003

Hall, St. Held, D. McGrew, A. *Η Νεωτερικότητα Σήμερα*, Οικονομία, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός, (Μετάφραση: Θ. Τσακίρης, Β. Τσακίρης) Αθήνα: Σαββάλας, 2^η έκδοση, 2003

Houser, A. *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, 4^{ος} τόμος, (μετάφραση: Τάκη Κονδύλη), Κάλβος, Αθήνα, 1984

Ηράκλειτος, (μετάφραση-σχόλια Αθανάσιος Κυριαζόπουλος), Κάκτος, Αθήνα, 1992

Θεοδωρίδης, Χ. *Εισαγωγή στη Φιλοσοφία*, Εστία, 2^η έκδοση (1955, ανατύπωση 2000), Αθήνα, 2000

Καββαθάς, Δ. *Τόπος: Αρχαιολογία του Βλέμματος*, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2007

Kittler, Fr. *Γραμμόφωνο, Κινηματογράφος, Γραφομηχανή*, (Επιμέλεια-Επίμετρο: Δ. Καββαθάς, μετάφραση: Τ. Σιετή), Νήσος, Αθήνα, 2005

Κιουστελίδης, Ι. *Ο Μηχανισμός της Νόησης*, Παπασωτηρίου, Αθήνα, 2002

Κοϋρέ, Α. *Ο δυτικός πολιτισμός, η άνθιση της επιστήμης και της τεχνικής*, Ύψιλον, Αθήνα, 1991

Kracauer, S. H. *Θεωρία του Κινηματογράφου*, Κάλβος, Αθήνα, 1984

Ναυρίδης, Κλ. *Ψυχολογία των Ομάδων. Κλινική Ψυχοδυναμική Προσέγγιση*. Παπαζήση, 2005

Λοϊζίδη, Ν. *Απόγειο και Κρίση της Πρωτοποριακής Ιδεολογίας*, Νεφέλη, Αθήνα, 1992

Liotard, J-Fr. *Φαινομενολογία*, (μετάφραση: Ι. Ράλλη, Κ. Χατζηδήμου), Χατζηνικολή, Αθήνα, 1985

Μάμφορντ, Λ. *Ο μύθος της μηχανής*, (τόμοι Α, Β) εκδόσεις, Ύψιλον, Αθήνα, 1985

Μερλώ-Ποντύ, Μ. *Η αμφιβολία του Σεζάν, Το μάτι και το Πνεύμα* (μετάφραση: Αλέκα Μουρίκη), Αθήνα: Νεφέλη, 1991

Μερλώ-Ποντύ, Μ. *Προοίμιο στη Φαινομενολογία της Αντίληψης*, (μετάφραση: Φ. Κάλλια), Έρασμος, Αθήνα, 1977

Metz, Ch. *Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος (Το Φαντασιακό Σημαίνον)*, (Επίμετρο: Β. Πατσογιάννης, μετάφραση: Β. Πατσογιάννης, Φ. Σιατίστας), Πλέθρον, Αθήνα, 2007

Μπαζέν, Α. *Τι Είναι ο Κινηματογράφος. 1. Οντολογία και Γλώσσα* (μετάφραση: Κωστής Σφήκας, πρόλογος: Σάββας Μιχαήλ), Αιγόκερως, Αθήνα, 1988

Μπαμπινιώτη, Γ. *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Β' έκδοση, Κέντρο Λεξικογραφίας, Αθήνα, 2002

Μπανάκου-Καραγκούνη Ν.-Χ. *Διαστάσεις του Ορατού – Η Φιλοσοφία της Τέχνης στο Έργο του Μ. Merleau – Ponty*, Αθήνα, 2002

Μπενιέ, Ζ. Μ. *Ιστορία της Νεότερης και Σύγχρονης Φιλοσοφίας* (μετάφραση: Κωστής Παπαγιώργης), Καστανιώτη, Αθήνα, 2001

Μπέκετ, Σ. *Μολλού* (μετάφραση: Α. Παπαθανασοπούλου), 2^η έκδοση, Ύψιλον, Αθήνα, 1993
Μωραΐτης, Μ. *Η Αναγεννησιακή Οθόνη*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1986

Νονάκα, Ι. Τακεούσι, Χ. *Η Επιχείρηση της Γνώσης*, (επιμέλεια Μ. Γιαμαλίδου, μετάφραση Δ. Σαλέπουλα και Λ. Τσέρτου), Καστανιώτης, Αθήνα, 2001

Ντοκιμαντέρ, *Μια Άλλη Πραγματικότητα. Θεωρητικά Κείμενα για την Ταυτότητα του Ντοκιμαντέρ στον 21^ο αιώνα*. (Συλλογή κειμένων) (επιμέλεια: Ειρήνη Στάθη, Γιάννης Σκοπετέας), Αιγόκερος, Αθήνα, 2009

Pinel, V. *Σχολές, Κινήματα και Είδη στον Κινηματογράφο* (μετάφραση: Μ. Καρρά, επιστημονική επιμέλεια και εισαγωγή: Χρήστος Δερμετζόπουλος), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2006

Πεγέ, Ζ. *Η Ζωγραφική στον 19^ο αιώνα*, (μετάφραση: Άλκης Χαραλαμπίδης), Νεφέλη, Αθήνα, 1984

Πλάτωνος *Συμπόσιον* (Κείμενο, μετάφραση και ερμηνεία Ιωάννου Συκουτρή), Κάκτος, Αθήνα (χωρίς χρονολογία)

Ρούμπιν, Τζ. *Ιμπρεσιονισμός*, (μετάφραση: Γιώτα Ποταμιάνου) Καστανιώτη, Αθήνα, 1999

Πελεγρίνης, Θ. *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, 8^η έκδοση, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2005
Στεφανή, Ε. *10 Κείμενα για το Ντοκιμαντέρ*, Πατάκη, Αθήνα, 2007

Stam, R. *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου*, (επιμέλεια: Εύα Στεφανή, μετάφραση: Κ. Κακλαμάνη) Πατάκη, Αθήνα, 2006

Steiner, G. *Χάιντεγκερ*, (επιμέλεια: Γκόλφω Μαγγίνη, μετάφραση: Α. Καραβαντά) 2^η έκδοση, Πατάκη, Αθήνα, 2009

Τσαούσης, Δ. Γ.. *Η Κοινωνία του Ανθρώπου: Εισαγωγή στην Κοινωνιολογία*, Gutenberg, Αθήνα, 1985

Τσιβάκου, Ι. *Προσφορά και Ανταπόδοση στις Κοινωνικές Σχέσεις*, Νεφέλη, Αθήνα, 2006

Τσιβάκου, Ι. *Τα Ευέλικτα Όρια των Κοινωνικών Συστημάτων*, Νεφέλη, Αθήνα, 2003

Φουκώ, Μ. *Οι Λέξεις και τα Πράγματα. Μια Αρχαιολογία των Επιστημών του Ανθρώπου*, (μετάφραση: Κωστής Παπαγιώργης), Γνώση, Αθήνα, 2008

Wittgenstein, L. *Γλώσσα, Μαγεία, Τελετουργία* (εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Κωστή Μ. Κωβαίου, Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1990

Wollen, P. *Η Σημειολογία του Κινηματογράφου*, (μετ. Πολυκάρπου), Κάλβος (χωρίς χρονολογία)

Χάιντεγκερ, Μ. *Η προέλευση του Έργου Τέχνης*, (εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια: Γιάννης Τζαβάρας), Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα, 1986

Ξενόγλωσση

An Economic History of Film (edited by John Sedgwick and Michael Pokorny), Routledge, London, 2005

Baldwin, T. Maurice *Merleau-Ponty Basic Writings*, Routledge, London 2004

Boal, A. *Games for Actors and Non-Actors* (translated by Adrian Jackson), 2nd ed, Routledge, New York, 2006

Borgman, A. *Technology and the character of contemporary life*, University of Chicago Press, 1984

Borgman, A. *Holding on to Reality*, The University of Chicago Press, 1999

Bruce, V. Green, P. R. Georgeson, M. A. *Visual perception : physiology, psychology, and ecology*, 3rd ed, Psychology Press, East Sussex, 2000

Crary, J. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*, An October Book, MIT Press, Cambridge, 1992

Carman, T. *Merleau – Ponty*, Routledge, London, 2008

Desolneux, A. Moisan, Morel, L. J.-M. *From Gestalt theory to Image Analysis*, Springer, New York, 2008

Dikovitskaya, M. *Visual Culture, The Study of the Visual After the Cultural Turn*, The MIT Press, Massachusetts, 2005

Dodwell, P. C. *Fundamental Processes in Vision in Sensation and Perception*, (Selective essays edited by Gregory, R. and Colman), A., Longman, London, 1995

Drefus, H. *Being-in-the-World: A Commentary on Heidegger's Being and Time*, The MIT Press, Cambridge, 1991

Ellul J. *The technological society*, Vintage, New York, 1964

Feenberg, A. *Questioning Technology*, Routledge, London, 1999

Gombrich, E. H. *The Story of Art*, Phaidon, 15th ed., Oxford, 1989

Gumucio Dagron, A. *Making waves: participatory communication for social change*, The Rockefeller Foundation, New York, 2001

Heidegger, M. *The Question Concerning Technology and Other Essays*, (translated and introduced by William Lovitt), Harper and Row, New York, 1977

Heidegger, M. *Being and Time*, (translated by John Macquarrie, Edward Robinson), Blackwell, Oxford, (1962), 1985

Heidegger, M. *The Fundamental Concepts of Metaphysics. World, Finitude, Solitude* (translated by W. McNeail, N. Wlaker) Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1995

Hicks, J. Dziga Vrtov. *Defining Documentary Film*, I.B.Tauris, London, 2007

Inwood, M. J. *Heidegger Past Masters*, Oxford University Press, Oxford, 1997

Inwood, M. *A Heidegger dictionary*, Blackwell, Oxford, 1999

Jay, M, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1993

Lash, Scott, *Critique of Information*, Sage, London, 2002

Lunch, Ch. And N. *Insights into Participatory Video, A Handbook for the Field*, Inshighshare, London, 2006

Mirzoeff, N. *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London, 1999

Mitchel, W.J.T. *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994

Merleau – Ponty, M. *Sense and Non-Sense* (translated by Hubert L. Dreyfus and Patricia Allen Dreyfus) Northwestern University Press Evanston, Illinois, 1964

Merleau – Ponty, M. *The Visible and the Invisible*, Northwestern University Press, New York, 1968

Merleau – Ponty, M. *Phenomenology of Perception*(transl by Colin Smith), Routledge, London, 1979

Modernity and the Hegemony of Vision (collection of essays edited by Levin, David Michael), University of California Press, Berkeley, 1993

Movies and Methods, Volume II (edited by Bill Nichols), University of California Press, Berkeley, 1985

Moran, D. *Introduction to Phenomenology*, London: Routledge, 2007

Nicholls, B. *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2001

Parkinson, D. *History of Film*, Thames and Hudson, London, 1995, σελ. 7

Participatory Video: Images that Transform and Empower (Edited by Shirley A. White).Thousand Oaks: Sage Publications, 2003

Philosophy of Film and Motion Pictures (an anthology edited by N.Carroll and J. Cjoi), Blackwell Publishing, Oxford, 2006

Rabiger, M. *Directing the Documentary*, 4th edition, Focal Press, Amsterdam, 2004

Reading Merleau-Ponty : on Phenomenology of perception (selected works edited byTom Baldwin. Routledge Abingdon, Oxon,2007

Theorising Documentary, (Collective essays edited by Renov, M.), AFI Film Readers, New York, 1993

Robins, K. *Into the Image*, Routledge, London, 1996

Shaw, J.; Robertson, C. *Participatory Video : A Practical Approach to Using Video Creatively in Group Development Work* , Routledge, London, 1997

Smith, A. D. *The Problem of Perception*, Harvard University Press, Cambridge, 2002

Sobchack, V. *The Address of the eye: a Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton, 1992

Sontag, S. *On Photography*, Penguin Books, London, 1977

The Cambridge Companion to Merleau-Ponty (edited by T. Carman and M. Hansen), Cambridge University Press, Cambridge, 2005

The Oxford History of World Cinema (edit by Geoffrey N. Smith), Oxford University Press, Oxford, 1997

The Routledge Companion to Philosophy and Film (edited by Paisley Livingston and Carl Plantinga) Routledge, Abingdon, Oxon, 2009

Vision and Mind, Selected Readings in the Philosophy of Perception, (edited by A. Noë and E. Thompson), The MIT Press, Massachusetts, 2002

Vision and Visuality, Selected Essays edited by Hal Foster, The New Press, New York, 1999

Wade, N. *A Natural History of Vision*, MIT Press, Massachusetts, 1998

Video For Change, A Guide for Advocacy and Activism, (Edited by S. Gregory, G. Galdwell, R. Avni and Th. Harding), Pluto Press in Association with WITNESS, London, 2005

Video Vision Changing the Culture of Social Science Research (Edited by Martin J. Downing Jr. and Lauren J. Tenney), Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2008

Visualising Theory (Selective essays edited by Lucien Taylor), Routledge, New York, 1994

Wahlberg, M. *Documentary Time, Film and Phenomenology*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008

Wise, M. *Exploring technology and social space*, California, Sage, 1997

Πηγές στο Διαδίκτυο

Για το φιλμ

<http://globetrotter.berkeley.edu/people5/Dreyfus/dreyfus-con3.html> (πρόσβαση στις 23.10.09)

<http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p> (πρόσβαση στις 10.09.09)

<http://www.jstor.org/pss/3049372> (πρόσβαση στις 10.09.09)

<http://www.avarchive.gr> (τελευταία πρόσβαση 2.01.10)

Participatory art

http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?lang=en&textid=1761

Participatory video

<http://www.jhuccp.org/pubs/sp/8/8.pdf> (πρόσβαση στις 10.09.09)

<http://www.uoguelph.ca/~snowden/fogo.htm> (πρόσβαση στις 10.09.09)

<http://www.oise.utoronto.ca/research/edu20/moments/1966cfc.html> (10.09.09)

<http://www.insightshare.org/pdfs/IK%20NOTES.pdf> (πρόσβαση στις 03.03.08)

<http://www.insightshare.org/pdfs/Sharing%20Circle%20article.pdf> (πρόσβαση στις 3.03.08)

http://www.insightshare.org/training_book.html (πρόσβαση στις 3.03.08)

http://www.allacademic.com//meta/p_mla_apa_research_citation/2/3/2/5/7/pages232576/p232576-1.php (πρόσβαση στις 09.09.09)

<http://www.drc-citizenship.org/publications/Resources%20on%20PV.pdf> (πρόσβαση στις 09.09.09)

<http://docserver.ingentaconnect.com/deliver/connect/iiedpla/1357938x/v56n1/s5.pdf?expires=1260284791&id=53860440&titleid=75002243&accname=Guest+User&checksum=3D3D05DD29B9DFE568BD17853157667E> (πρόσβαση στις 30.10.09)

<http://www.sewa.org/> (πρόσβαση στις 3.03.08)

http://www.research4development.info/PDF/Outputs/ChronicPoverty_RC/Braden.pdf (πρόσβαση στις 09.09.09)

<http://www.actionaid.org/assets/pdf/Participatory%20representation.pdf> (πρόσβαση στις 3.03.08)

http://www.anancy.net/documents/file_en/Video_in_Development.pdf (πρόσβαση στις 30.10.09)

<http://www.videovolunteers.org/> (πρόσβαση στις 3.03.08)

http://www.dmoz.org/Arts/Video/Community_Video/ (πρόσβαση στις 19.02.09)

Participatory Learning and Action

<http://www.planotes.org/> (πρόσβαση στις 09.09.09)

fogo process

<http://www.uoguelph.ca/snowden/docs/Eyes%20See%20Ears%20Hear-%20paper.pdf> (πρόσβαση στις 4.03.08)

<http://www.uoguelph.ca/snowden/docs/Fogo%20Process.pdf> (πρόσβαση στις 4.03.08)

action research

<http://cadres.pepperdine.edu/ccar/define.html> (πρόσβαση στις 09.09.09)

Video activism and Social Change

http://www.witness.org/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=24&Itemid=60 (πρόσβαση στις 3.03.08)

<http://www.havenscenter.org/about> (πρόσβαση στις 19.02.09)

<http://www.videoactivism.org/index.html> (πρόσβαση στις 3.03.08)

<http://www.communicationforsocialchange.org/publications-resources> (πρόσβαση στις 3.03.08)